

Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

На правах рукопису

ІВАНЕНКО ЯРОСЛАВА АНДРІЇВНА

УДК 811.112.2'255.4:82-32 (043.3)

**ФУНКЦІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА ДОПЕРЕКЛАДАЦЬКОГО АНАЛІЗУ
ТЕКСТУ СУЧАСНИХ НІМЕЦЬКОМОВНИХ НОВЕЛ**

Спеціальність 10.02.16 – перекладознавства

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Науковий керівник
Кудіна Олена Федорівна
кандидат філологічних наук, доцент,
професор кафедри теорії і практики
перекладу з німецької мови

Київ 2014

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ	4
ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. СКЛАДОВІ ДОПЕРЕКЛАДАЦЬКОГО АНАЛІЗУ ТЕСКТУ	13
1.1. Характерні особливості художньої літератури з погляду перекладу	13
1.2. Культурологічні засади доперекладацького аналізу тексту та перекладу	20
1.3. Категорія простору в перекладі та доперекладацькому аналізі тексту	25
1.4. Топоніміка з погляду доперекладацького аналізу тексту	26
1.5. Переклад як інтерпретація тексту	29
1.6. Адекватність та еквівалентність у перекладі	31
1.7. Теоретичні засади художнього перекладу	37
1.7.1. Текст оригіналу і текст перекладу як голістична модель	46
1.7.2. Становлення новели та сучасне трактування цього жанру	52
1.7.3. Моделі тексту літературного твору	54
Висновки до розділу 1	61
РОЗДІЛ 2. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОПЕРЕКЛАДАЦЬКОГО АНАЛІЗУ ТЕКСТУ	64
2.1. Загальнонаукові методологічні засади досліджен	64
2.2. Методи і методики міждисциплінарного підходу прикладних досліджень у галузі перекладознавства	72
2.2.1. Класифікація методу в європейських школах перекладу	73
2.2.2. Мультимедійний та комунікативний підходи	76
2.2.3. Герменевтика як метод	77
2.2.4. Методи теорії сприйняття та когнітивно-наукового підходу	82
2.2.5. Close reading або метод уважного прочитання тексту	84
2.2.6. Wide reading або метод прочитання тексту в широкому контексті культури. Інтертекстуальність як метод	86
2.2.7. Структуралістські та наратологічні методи	91

2.2.8. Теорія скопосу як обґрунтування методики аналізу тексту	97
Висновки до розділу 2	103
РОЗДІЛ 3. ХАРАКТЕРНІ ОЗНАКИ ДОПЕРЕКЛАДАЦЬКОГО АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ	104
3.1. Методика доперекладацького аналізу тексту	105
3.2. Застосування методики доперекладацького аналізу художнього тексту на матеріалі сучасних німецькомовних новел	110
3.2.1. «Хто?»	111
3.2.2. «Кому?»	113
3.2.3. «Що?»	113
3.2.4. «Де і коли?»	120
3.2.5. «Як?»	126
3.2.6. «Чому? Навіщо?»	141
3.3. Перекладацький експеримент із застосуванням апроксимативного методу як методика визначення ступеня адекватності перекладу	154
3.4. Аналіз адекватності перекладу новели Карін Іванчіч «Panik»	166
Висновки до розділу 3	172
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	175
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	180
ДОДАТКИ	201

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

АМФ – архітектоніко-мовленнєва форма

КМФ – композиційно-мовленнєва форма

МКС – мовна картина світу

ВСТУП

Теорія перекладу на сучасному етапі свого розвитку займається розглядом насамперед двох основних галузей: дослідження трансляції як процесу перекладацької діяльності та як аналізу продукту цієї діяльності [137, с. 40]. Реферована дисертаційна робота належить до першої галузі: дослідження перекладу як процесу, зосереджуючи увагу на підготовчому етапі здійснення якісного перекладу – доперекладацькому аналізу тексту. Залучення перекладу як результату виконаного доперекладацького аналізу тексту слугує доведенню його ефективності.

На вагомості доперекладацького аналізу тексту для перекладу тексту будь-якого стилю і художньої літератури зокрема, що відіграє значну роль у міжкультурній комунікації, забезпечуючи адекватне розуміння ідей автора та збереження істинного смислу твору в перекладі, наголошують такі сучасні науковці: И. В. Арнольд [4], Л. Г. Бабенко [6], М. П. Брандес [11], О. О. Гончарова [22], Г. Г. Гьоніг [126], А. І. Домашнев [22], С. М. Іваненко [29], С. М. Іконніков [39], І. П. Ільїн [40], Т. А. Казакова [41], Ю. В. Казарін [6], С. М. Квіт [43], В. І. Кононенко [46], В. А. Кухаренко [50], С. Лан [145], Л. К. Латишев [51], Й. К. Майстер [145], В. П. Марко [55], М. Мартінез [159], В. В. Одінцов [65], В. І. Провоторов [13], Г. Я. Солганік [77], М. Турмайр [109], К. Фандріх [109], І. В. Чаричанська [99], М. Шефель [152], І. П. Шишкіна [22] та інші.

Когнітивний аспект процесу перекладу досліджували Т. Гайден [123], Г. Ганзен [120], Х. Р. Крінгс [144], В. Льоршер [150], Р. Єскелайнен [134], та ін., однак ці дослідження розглядають процес, що відбувається, як пише Т. Гайден [123], у «чорному ящику» перекладу, і наукові розвідки цих дослідників спрямовані насамперед на когнітивні та психокогнітивні процеси доперекладацького етапу

перекладу, що здійснюються завдяки міждисциплінарному підходу до наукових досліджень.

Перші розвідки стосовно доперекладацького аналізу тексту запропонували М. П. Брандес та В. І. Провоторов [13]. Вони розглядали текст як конструкт. Науковці запропонували опис окремих його елементів з метою ідентифікації таких елементів майбутнім перекладачем у конкретному тексті. Однак такий аналіз тексту не враховував його скопосу, інтертекстуальності, інтермедіальності та кроскультурних зв'язків.

Актуальність роботи зумовлена спрямованістю сучасних досліджень на переклад як процес і відсутністю спеціальних дисертаційних досліджень, присвячених комплексному аналізу доперекладацького етапу роботи над текстом (художньої літератури), який має перекладатися, що допоможе вирішити проблему досягнення найвищого рівня еквівалентності засобів тексту перекладу щодо тексту оригіналу та його адекватності (С. Баснетт-Макгайр [цит. за 45], Ф. Д. Батюшков [7], Г. Ейгер [24], Р. П. Зорівчак [26], О. Каде [цит. за 45], В. І. Карабан [42], Дж. Й. Б. Касагранде [цит. за 45], Т. Р. Кияк [44], В. Н. Комісаров [45], І. В. Корунець [48], Л. А. Міщенко [155], Ю. А. Найда [цит. за 45], П. Ньюмарк [там само], А. Нойберт [там само], О. Д. Огуй [64], К. Райс [165], Я. І. Рецкер [71], Т. Севорі [цит. за 45], А. А. Смірнов [76], Р. Якобсон [цит. за 45] та ін.).

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконано в рамках комплексної наукової теми Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка № 06 БФ 044-01 «Розвиток і взаємодія мов та літератур в умовах глобалізації», затвердженої Міністерством освіти і науки України.

Об'єктом дослідження є доперекладацький аналіз тексту сучасної німецькомовної новелістики.

Предмет дослідження становить методика доперекладацького аналізу художнього тексту та аналіз її ефективності щодо підвищення рівня адекватності перекладу німецькомовної новелістики.

Мета дослідження полягає у розробці методики доперекладацького аналізу тексту відповідно до функціональної специфіки жанру новели.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі **завдання**:

- 1) встановити характеристики художнього твору, релевантні для доперекладацького аналізу тексту;
- 2) визначити закономірності доперекладацького аналізу художнього тексту на основі моделей тексту і моделей перекладу, розробити його методику;
- 3) схарактеризувати модель жанру «новела», здійснити аналіз горизонтальної і вертикальної структур німецькомовних новел (композиційно-мовленнєві форми (КМФ), архітектоніко-мовленнєві форми (АМФ), тональності) та виконаного перекладу;
- 4) з'ясувати особливості відбиття реалій, наявних у мові оригіналу, у перекладі;
- 5) зробити переклад новели Карін Іванчіч «*Panik*» українською мовою на основі здійсненого доперекладацького аналізу тексту;
- 6) проаналізувати та систематизувати співвідношення понять «адекватності» й «еквівалентності» та проаналізувати адекватність перекладу; провести експеримент на перевірку гіпотези щодо ефективності
- 7) доперекладацького аналізу тексту з метою досягнення адекватності його перекладу.

У роботі застосовано такі **методи**: з емпіричних – *спостереження, порівняння, вимірювання та експеримент* для обґрунтування ефективності доперекладацького аналізу тексту; з теоретичних – *аналіз, синтез, індукція, дедукція та абстрагування* для вдосконалення доперекладацького аналізу тексту художньої літератури та розробки відповідної методики, *табличний та графічний* методи, метод *екстраполяції, моделювання* для систематизації та унаочнення даних, отриманих у

результаті проведення перекладацького експерименту на перевірку адекватності із залученням *апроксимативного* методу на підтвердження висунутої гіпотези. Основним методом є *системно-функціональний*, за допомогою якого досліджено умови формування змісту і його вираження в мовних і мовленнєвих конструкціях, а також умови функціонування цього змісту, оформленого у вигляді художнього твору-оригіналу та перекладу. Також використано елементи *зіставного аналізу* для встановлення еквівалентності одиниць перекладу.

Наукова новизна дослідження полягає у всебічній розробці методики доперекладацького аналізу тексту художньої літератури та обґрунтуванні його ефективності для досягнення високого рівня адекватності перекладу. Доперекладацький аналіз тексту художньої літератури вперше став предметом спеціального дисертаційного дослідження, уперше обґрунтовано і введено в обіг поняття «контрафактуального топосу» та «контрафактуальних топонімів» як засобів фікційного зображення фіктивної реальності в оригіналі та перекладі, також уточнено поняття доперекладацького аналізу тексту, на основі якого вперше було здійснено переклад новели Карін Іванчіч «*Panik*». Запропоновано методику визначення кількісного співвідношення засобів досягнення адекватності тексту перекладу на семантичному рівні за використання одиниці перекладу (слово та словосполучення), а також встановлено кількісне співвідношення засобів адекватного вираження тональності тексту на синтаксичному рівні, при цьому вперше використано одиницю перекладу з експлікацією на лексичному та синтаксичному рівнях. Уточнено основні методи, теорії та поняття перекладу з погляду доперекладацького аналізу тексту та визначено його прийоми для досягнення адекватності художнього перекладу.

Матеріалом дослідження є новела австрійської письменниці Карін Іванчіч «*Panik*» (*Паніка*) та свій переклад її українською мовою, що була обрана основним ілюстративним матеріалом дослідження як яскравий приклад сучасної новелістики та новели німецького письменника Гартмута Ланге («*Die Ewigkeit des Augenblicks*»),

«*Der Bürgermeister von Teltow*», «*Das Haus in der Dorotheenstraße*», «*Die Cellistin*», «*Der Schatten*»), загальним обсягом 274 558 знаків.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання матеріалів та результатів дослідження у викладанні курсів теорії та практики перекладу, інтерпретації тексту, написанні курсових і дипломних робіт, у практиці викладання німецької мови як іноземної та підготовці перекладачів художнього тексту високої кваліфікації. Опублікований переклад новели Карін Іванчіч «*Panik*» (2014), здійснений на основі запропонованого доперекладацького аналізу тексту, можна використовувати на заняттях з перекладу.

Апробація результатів дослідження. Дисертація проходила обговорення по розділах на засіданнях кафедри теорії та практики перекладу з німецької мови Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Основні положення дисертації було представлено на восьми наукових конференціях: Всеукраїнська науково-методична конференція «Нові концепції викладання іноземної мови у світлі сучасних вимог» (Київ, 2010), VI Міжнародна науково-практична конференція «Мови і світ: дослідження та викладання» (Кіровоград, 2012), Студентська науково-практична конференція «Україна і світ: діалог мов та культур» (Київ, 2011), Всеукраїнський колоквиум аспірантів «*Junge Germanistik diskutiert*» (Львів, 2013), XX міжнародна науково-практична конференція Асоціації українських германістів «Україна та німецькомовні країни в діалозі літератур, мов та культур» (Львів 2013), XV міжнародна конференція викладачів німецької мови «*IDT 2013 Bozen Deutsch von Innen Deutsch von Außen*» (м. Больцано, Італія, 2013), Міжнародна наукова конференція «Етнознакові функції: культура, мова, література, фольклор» (Київ, 2014), Міжнародна науково-методична конференція «Нові концепції викладання іноземної мови у світлі сучасних вимог» (Київ, 2014).

Публікації. Проблематику, теоретичні та практичні результати дисертаційного дослідження викладено в 11 публікаціях: у чотирьох статтях, опублікованих у фахових наукових виданнях, затверджених ДАК України; чотирьох тезах доповідей на конференціях; одній статті у науковому збірнику;

одній статті у закордонному науковому виданні; в опублікованому перекладі новели Карін Іванчіч «*Panik*».

Обсяг та структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів із висновками до кожного з них, загальних висновків, додатків, списку використаних джерел – 195 бібліографічних позицій. У роботі подано 6 таблиць та 10 рисунків. Загальний обсяг дисертації становить 200 сторінок. Текстова частина – 180 сторінок, 5 додатків – 32 сторінки.

У **вступі** обґрунтовано вибір теми дисертації, її актуальність, сформульовані основна мета та завдання, окреслені об'єкт та предмет дослідження, розкриті наукова новизна та практичне значення отриманих результатів, представлено опис матеріалу та використаних методів, викладено інформацію про апробацію отриманих результатів.

Перший розділ дисертаційного дослідження «*Складові доперекладацького аналізу тексту*» складається з семи частин. У першій – схарактеризовано особливості художньої літератури з погляду перекладу. У другій – характеризуються культурологічні засади перекладу і доперекладацького аналізу тексту. У третій – розглядається категорія простору в перекладі з погляду доперекладацького аналізу тексту. У четвертій – визначається роль топосу тексту у доперекладацькому аналізі тексту. У п'ятій – розглядається питання перекладу як інтерпретації тексту, а саме: як тлумачення, спрямоване на розкриття скритих у тексті смислів та пізнання людиною всесвіту. У шостій – схарактеризовано основні поняття перекладу, такі, як «адекватність» та «еквівалентність». У сьомій – розглядаються теоретичні засади художнього перекладу. Також у цій частині досліджуються моделі перекладу, екстралінгвальні фактори текстотворення: автор та його біографічні дані, епоха, жанрово-родова належність художнього тексту, становлення новели та сучасне бачення цього жанру, моделі тексту літературного твору, а також горизонтальна, вертикальна структури твору, архітектоніко-мовленнєві форми і тональність тексту.

Другий розділ дослідження *«Теоретико-методологічні засади доперекладацького аналізу тексту»* присвячено методологічній складовій. У ньому розглядається наукова парадигма, а також сучасні методи і методики дослідження, які дають змогу не лише здобувати нове методологічне знання, а й систематизувати його. Кожна галузь науки має спеціальні, притаманні лише їй, конкретно наукові методи, однак є методи, спільні для всіх галузей науки. На думку Б. А. Серебреннікова [74], метод має тричастинну структуру і складається з таких елементів: теорія методу, комплекс науково-дослідницьких прийомів та комплекс технічних засобів і процедур, що розглядаються у першій частині розділу, а саме: емпіричні методи дослідження, емпірично-теоретичні та теоретичні методи наукового дослідження. Друга частина розділу налічує вісім підпунктів, у яких розглядаються методи і методика міждисциплінарного підходу прикладних досліджень у перекладознавстві (мультимедійний та комунікативний підходи, герменевтика і теорія скопосу як метод, методи теорії сприйняття та когнітивно-наукового підходу, close та wide reading, структуралістські та наратологічні методи).

Третій розділ пропонованого дисертаційного дослідження *«Характерні ознаки доперекладацького аналізу художнього тексту»* поділений на чотири частини. У першій описується розроблена методика доперекладацького аналізу художнього тексту, що ґрунтується на використанні методів та підходів, схарактеризованих у другому розділі дисертації, та об'єднаних в одну систему за допомогою питань, сформульованих Катаріною Менг. У другій частині надаються приклади аналізу художнього твору жанру новели, здійсненого за розробленою і описаною у першій частині третього розділу методикою доперекладацького аналізу тексту. У третій частині розділу надаються матеріали та результати здійсненого експерименту, який проводився задля перевірки ефективності напрацьованої методики доперекладацького аналізу тексту серед студентів магістратури кафедри теорії і практики перекладу з німецької мови Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Четверта частина третього розділу містить

узагальнений аналіз здійсненого і опублікованого перекладу новели Карін Іванчіч «*Panik*» стосовно параметру адекватності та його результати.

РОЗДІЛ 1

СКЛАДОВІ ДОПЕРЕКЛАДАЦЬКОГО АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

Теорія і практика художнього перекладу свідчать про незаперечну важливість доперекладацького аналізу тексту. Цьому питанню були присвячені праці відомих науковців, таких, як М. П. Брандес [13], Г. Вермеер [165], Л. К. Латишев [51], К. Норд [156], В. І. Провоторов [13], К. Райс [165] та ін., однак на сьогоднішній день немає спеціальних дисертаційних досліджень стосовно доперекладацького аналізу тексту.

Виклики глобалізованого сьогодення потребують найефективнішої форми порозуміння й комунікації, і тому неабиякого значення набуває розв'язання проблем адекватності перекладу, а художній текст акумулює всі види сфер діяльності людини і є тим полігоном, на якому відпрацьовуються найтонші нюанси перекладу.

1.1. Характерні особливості художньої літератури з погляду перекладу

Для кожного тексту ступінь вираження характерних ознак носить індивідуальний характер, що визначає його належність до певного функціонального стилю, жанру і типу тексту і водночас свідчить про наявність спільних ознак з іншими творами, на котрі перекладач має звертати особливу увагу на підготовчому етапі перекладу.

Еліза Різель свого часу запропонувала класифікувати тексти за п'ятьма функціональними стилями: науковим, офіційно-діловим, побутовим, стилем преси і публіцистики та художнім стилем [163]. Тексти художньої літератури належать, відповідно, до останнього функціонального стилю. Вивчення їх ознак надзвичайно важливе, тому що саме вони становлять специфіку художніх творів. Фіксація й всебічне дослідження цих ознак відіграє важливу роль для здійснення якісного

перекладу і становить сутність доперекладацького аналізу тексту. Такий аналіз є одним із шляхів досягнення його адекватності та еквівалентності.

Одна з головних особливостей художніх текстів полягає в тому, що вони можуть містити елементи всіх інших типів тексту, котрі вводяться з метою досягнення тих чи інших намірів автора, як наприклад, демонстрація належності персонажа до певного соціального прошарку суспільства. Але основна функція тексту лишається при цьому незмінною. І, як відомо, основною функцією художніх текстів є літературно-естетична, або поетична функція [73, с. 96]. А головним завданням художнього перекладу, на думку В. В. Сдобнікова та О. В. Петрової, є створення таких художніх текстів мовою перекладу, які б однаково впливали як на читача мови перекладу, так і на читача мови оригіналу.

Ми підтримуємо позицію М. П. Брандес та В. І. Провоторова, котрі також вважають функцію естетичного впливу на читача основною функцією художніх текстів. Мистецтво у його загальному розумінні і література як мистецтво спрямовані не лише на пізнання світу, а й на його переживання, іншими словами, не на сам світ, а на людей цього світу [13, с. 98].

Однією із форм реалізації естетичної функції у творі є естетична інформація. У ній утілена «категорія прекрасного, що вказує на найвищий прояв досконалості людини, найістотнішу якість творчого життєдіяння за законами краси, одуховлення дійсності. З нею поєднана категорія величного, умістовлена морально-етичними принципами та чеснотами (благородство, гуманізм, лицарство, порядність, вірність, сердечність)» [54, с. 254]. Категорія прекрасного має свій антипод – потворне. Художні твори реалістичного напрямку не тільки не роблять табу із потворного в нашому житті, а навпаки, розкривають табуйовані теми з метою застереження читача. На нашу думку, характерною рисою сучасного мистецтва в цілому, і мистецтва слова зокрема, є прагнення шокувати потенційну аудиторію. Отже, прагнення зображення ідилічного прекрасного світу відійшло на задній план і естетична інформація переходить на форму зображення, а не змісту.

Наступною особливістю художніх текстів можна назвати антропоцентризм, адже в центрі кожного твору перебуває людина, її переживання, емоції, світогляд, розуміння світу, які розглядаються крізь призму власного досвіду та сприйняття. Навіть описи часу і простору, які на перший погляд не мають нічого спільного з людиною, неможливо розглядати окремо від неї. Так само і час в художніх творах не існує без суб'єкта, який описується в цьому часі. Опис місця – інтер'єра чи краєвиду – часто являє собою самостійний уривок тексту, але навіть такі описи не можна розглядати окремо від людини. Краєвиди можуть використовуватись для відображення настрою, а інтер'єр є відображенням звичок та смаків [50, с. 79].

Катаріна Райс належить до прихильників іншої класифікації текстів, аніж Еліза Різель. Вона поділяє всі тексти на три класи:

- орієнтовані на зміст;
- орієнтовані на форму;
- орієнтовані на заклик до певної дії [70, с. 206].

Однак слід зазначити, що розгляд текстів згідно з цією класифікацією призводить до розуміння того, що кожен текст тою чи іншою мірою належить до всіх трьох груп, оскільки всі три функції: експресивна, інформативна та апелятивна виражені в кожному тексті. Але в кожному тексті домінантною є лише одна із названих функцій, а в нашому випадку це саме експресивна функція, яка, за словами Катаріни Райс, відбивається за допомогою форми. Однак не слід забувати про інформативну функцію, адже зміст відіграє важливу роль в усіх видах і типах тексту, бо всі тексти так чи інакше несуть певне повідомлення. Проте особливість художніх текстів якраз і полягає в тому, що вони впливають на читача не лише за допомогою змісту, а й за допомогою форми, яка надає цьому тексту експресивності.

Здійснення художньо-естетичного впливу на читача, який досягається завдяки продукуванню художніх образів, належить до основних завдань художніх текстів. За словами В. В. Сдобнікова та О. В. Петрової, створення художніх образів є не лише метою художніх текстів, а й засобом передачі інформації [73, с. 349]. Отже,

виникає зв'язок між інформативною та експресивною функціями, що переплітаються та переходять одна в одну.

Також варто звернути увагу на те, що мистецтво саме по собі образне, і ця образність є, зокрема, однією з особливостей мови художнього твору [23, с. 317]. Література, як одна з галузей мистецтва, послуговується образами, основу яких становлять мовні елементи. Саме це, на думку А. В. Федорова, й визначає характер відношення змісту і форми в художніх творах. У літературі форма може тісно співпрацювати зі змістом образу або із цілою системою образів, що й зумовлює характер їх сприйняття [85, с. 338].

Наступною особливістю художнього тексту є ступінь взаємодії з читачем [73, с. 359]. Під час написання твору автор завжди уявляє собі своїх читачів, він створює їхні образи й апелює водночас до певних знань, якими вони мають володіти. Такі знання і досвід є основою для виникнення певних асоціацій під час прочитання твору, на які автор розраховує. Це і створює основу для сподівань автора на правильне розуміння читачами його твору. Він сподівається на те, що читач зможе помітити й правильно зрозуміти використані ним у художньому тексті знаки та символи, а маючи цю інформацію зможе дійти правильних висновків, на які й розраховував автор. Це і є, на думку О. П. Воробйової, адресованістю художнього твору [17].

Для досягнення певної мети автор може вдаватися до різних засобів. Будь-яка деталь, наявна у фіктивному світі, виконує свою функцію і слугує досягненню авторської мети. І як колись підкреслював А. П. Чехов, якщо на початку твору на стіні висить рушниця, то в кінці вона неодмінно вистрілить.

Надзвичайно важливу роль у художньому тексті відіграє образ автора. Визначаючи тип оповідача, автор створює бажану дистанцію між ним та читачем (або її відсутність). Оповідач може бути представлений як першою, так і третьою особою однини. У першому випадку автор досягає більш особистого сприйняття твору. Оповідь від третьої особи однини використовується з метою досягнення об'єктивнішого, відстороненого сприйняття змісту. Також є третій тип, коли автор

прямо звертається до читача. Однак треба пам'ятати, що незалежно від того, ким є автор, оповідач може бути будь-ким і так само, як і все інше у творі, є фіктивним [73, с. 352–352].

Характерною ознакою художніх творів є фікційність. Фікційне зображення у художньому тексті – це спосіб зображення фіктивних об'єктів. Фіктивний світ художнього твору завжди відображає реальний світ, однак він не є ідентичним йому. Ріта Шобер писала, що витвір мистецтва показує нам світ не сам по собі, а те, яким він є для нас [172].

Наступною особливістю художніх творів є композиція. На відміну від наукових текстів, у яких автор викладає інформацію послідовно та логічно, для художніх текстів такий тип викладу інформації не обов'язковий. Автор може перестрибувати від однієї події до іншої, робити другий крок перед першим або повертатися до того, що вже відбулося. У художніх текстах автор може маніпулювати думкою читача за допомогою обсягу інформації, яка була надана на певний момент. Це також належить до одного із шляхів естетично-емоційного впливу, за допомогою якого й реалізується прагматичний аспект конкретного тексту.

Систему організації тексту зазвичай називають структурою або композицією тексту. Поняття зовнішньої та внутрішньої композиції за О. В. Петровою [73], горизонтальної та вертикальної структури за М. П. Брандес [14], В. І. Провоторовим [13] та С. М. Іваненко [29] є синонімами. Основа цих понять полягає в тому, що зовнішня композиція, або, іншими словами, горизонтальна структура, являє собою поділ твору на абзаци, розділи, сцени, глави та частини. Внутрішня композиція або вертикальна структура – це так званий поділ тексту за його абстрактним типом змісту на більш-менш самостійні компоненти: подія, об'єкт, процес, стан, проблема, яким відповідають основні типи композиційно-мовленнєвих форм: розповідь, опис (опис предмета, стану чи процесу та його характеристика), а також міркування. Усі ці елементи так чи інакше пов'язані між собою, і композиція тексту насамперед закладена в цьому зв'язку, а не в самих

компонентах, тому вважаємо, що і пошук, і дослідження цих зв'язків є надзвичайно важливими для досягнення адекватного перекладу твору.

Принцип зв'язності також стосується окремо взятих слів. У художньому перекладі не можна розглядати лише прямі значення слів без урахування контексту, оскільки головна мета полягає у передачі наявних зв'язків між ними, у відображенні емоційного забарвлення, яке підкреслюється внаслідок новостворених зв'язків. Г. О. Винокур вважав, що зміст художнього твору полягає у співвідношенні прямих значень слів зі змістом твору, його темою. Мова разом із її прямими значеннями слів, так би мовити, підпорядкована головній ідеї, інтегрована в неї [15]. Не можна розглядати мову лише як матеріал письменника, так само, як ми називаємо каміння та фарбу матеріалами скульптора, оскільки ідеї не існують поза мовою [110, с. 149]. Тут знову варто наголосити на важливості доперекладацького аналізу тексту, під час якого всі засоби, використані автором у тексті, детально аналізуються в певному контексті, й тільки після цього треба розпочинати роботу над власне перекладом.

Наступна важлива для перекладу особливість художніх текстів, – це співвідношення часу і простору. Незалежно від бажання автора, його твір завжди містить ті чи інші реалії, характерні для певного періоду часу та місця, бо мова несе в собі велику кількість інформації, що надає нам змогу охарактеризувати такі аспекти, як місце та епоху, в яких відбуваються описані у творі події [73, с. 358]. Завдяки сприйняттю та відображенню світу мова фіксує історично зумовлені особливості народу, прикладами цьому є стійкі словосполучення, метафори, епітети та метонімічні описи [там само, с. 361]. Труднощі, які виникають під час перекладу таких висловів, метафор чи реалій, полягають не лише в тому, що вони часто не мають відповідників у мові перекладу, що змушує перекладача вдаватися до описового типу перекладу, або постійно доповнювати текст примітками чи поясненнями, що ускладнює сприйняття тексту читачем, а й у виникненні ще однієї проблеми. Метафори та символи, ужиті автором, які є абсолютно зрозумілими й звичними для читачів оригіналу, при дослівному перекладі можуть сильно дивувати

читачів перекладу. А відповідно до цього вплив оригіналу і перекладу різняться між собою, й основної мети перекладу, яка полягає в досягненні такого самого ефекту від читання перекладу, як і від читання оригіналу, не можна досягти цілковито. Тому перекладач завжди вагається між двома варіантами – дослівним та вільним перекладом [64, с. 333].

Катаріна Менг запропонувала шість базових питань, на які треба дати відповідь у процесі аналізу інформаційного повідомлення. Це так звані «W-Fragen», назва яких походить від першої літери кожного питання німецькою мовою: «*Wer tat etwas? Was tat er? Wann tat er es? Wo tat er es? Wie tat er es? Warum tat er es?*» [153, S. 124] – хто, що, коли, де, яким чином і навіщо. Отже, перед початком власне перекладу варто визначити, хто, що, коли, де і навіщо повідомляє, а також за допомогою яких засобів передається повідомлення. Відповідь на останнє запитання – найсуттєвіша, адже питання «яким чином» розкриває лексичні, граматичні, стилістичні, синтаксичні та семантичні особливості тексту.

Е. В. Лелека і Н. С. Казанцева також наголошують на необхідності навчання студентів насамперед доперекладацького аналізу тексту й обґрунтовують його необхідність для роботи висококваліфікованого перекладача на матеріалі перекладів публіцистики. Дослідниці підкреслюють необхідність дослідження вертикального контексту твору, отже позатекстової й текстової інформації [53]. Контексти – це не єдиний об'єкт дослідження, хоча їхній аналіз відіграє важливу роль у досягненні адекватності перекладу. Насамперед треба дослідити сам текст, у зв'язку з чим далі розглядаються теорії й класифікації, створені для дослідження текстів.

Отже, варто підкреслити, що такі особливості художніх текстів, як естетична інформація, антропоцентризм і фікційність виражаються в головній ідеї твору, образі автора, композиції та системі образів. Усі вони – невід'ємні елементи доперекладацького аналізу тексту, у межах якого мають бути досліджені, адже їх детальний аналіз дає змогу перекладачеві краще зрозуміти авторський стиль, відтворення якого надзвичайно важливе під час перекладу художніх текстів.

1.2. Культурологічні засади доперекладацького аналізу тексту та перекладу

Суспільство перебуває в постійному процесі розвитку, і на різних етапах йому були притаманні риси, які визначали напрям цього розвитку. На сьогоднішній день, такою рисою є культурна інтеграція, наслідком якої насамперед є створення полікультурного простору. Поняття культури, запроваджене Цицероном, розвивалось і доповнювалось із плином часу. Під культурою у широкому значенні розуміють усе, що було створено і створюється людиною [59]. Сюди належать як продукти матеріальної, так і духовної діяльності людини.

Основним компонентом комунікативного процесу, у тому числі й міжкультурної комунікації, є розуміння сказаного, яке не повторює і не дублює вислів мовця, але створює власне уявлення, власний зміст. І мовець, і слухач до того ж залишають власні виміри й зустрічаються в іншому, третьому вимірі, вимірі спілкування [8, с. 209]. Багатогранний процес комунікації між людьми відбувається в повному обсязі завдяки медіуму мови.

Мова є одним із найважливіших елементів будь-якої національної культури. Вона виступає чинником людської взаємодії в процесі творення, як і в інших виявах культуротворчої діяльності, але насамперед є чинником спілкування між носіями різних культур. Як зазначав В. Гумбольдт [19], мова передає народний дух, є тим світом, що лежить між світом зовнішніх явищ та внутрішнім світом людини.

Відповідно до позицій багатьох науковців, серед яких Е. Сепір, Б. Уорф, Р. Якобсон, мова є своєрідним ключем до розуміння культури, світу людських цінностей і соціальної реальності. Мова як засіб самовираження впливає на життя та діяльність людей, які нею послуговуються. Їхнє світосприйняття залежить здебільшого від мови, категоріями якої вони мислять, адже, «реальний світ є ніщо інше, аніж конструкт на рівні підсвідомості та на основі мовленнєвих традицій певної групи людей» [за 66].

Згідно з комунікативною моделлю перекладу за Л. А. Міщенко [155], процес перекладу є нічим іншим, аніж перекодуванням повідомлення із вихідного коду в

код, зрозумілий адресатові. Зважаючи на те, що кодами в цьому разі виступають дві різні мови (оригіналу і перекладу), які являють собою невід'ємний елемент вираження і функціонування культури, можна з упевненістю зазначити, що переклад є різновидом міжкультурної комунікації.

Термін «міжкультурна комунікація» з'явився у 1970-і роки. Тоді ж сформувався і науковий напрям, основною метою якого стало дослідження комунікативних невдач і ситуацій міжкультурної комунікації. Пізніше зміст цього поняття розширився, до нього стали включати й такі сфери, як переклад, навчання іноземних мов, порівняльна культурологія, контрастивна граматики та ін. [86].

Характерною ознакою міжкультурної писемної комунікації в галузі художньої літератури завдяки перекладацькій діяльності є те, що тут на шляху порозуміння автора і читача стоїть перекладач, завданням якого є правильне перекодування повідомлення, що, передусім потребує його розуміння, яке досягається в результаті ретельного доперекладацького аналізу твору.

У стилістиці лінгвокультурологічний аспект художнього тексту традиційно розглядається в межах створення типізованого національно-територіального, соціального та історичного колориту. М. П. Брандес [12, с. 270] розглядає національний і територіальний колорити окремо один від одного, а в межах соціального колориту виділяє ще й професійний. Варто зазначити, що всі ці типи можуть бути як типізованими, так і індивідуальними. Однак, за Е. Різель [72, с. 64], існує ще й так званий «природний колорит автора», до складу якого входять усі вищеперелічені типи, проте він має не штучний, а природний характер, адже виражає індивідуальні особливості стилю, який формувався у людини внаслідок реальних подій.

Майстерність письменника якраз і виявляється в тому, що він, увівши в текст етнокультурну одиницю, поступово формує навколо неї складові тексту, створюючи загальну картину світу, що її сприймає читач як національно орієнтовану [46, с. 82].

Лінгвокультурологічний аналіз тексту ґрунтується на узагальненнях, що впливають із параметрів мовного типу, оцінних, асоціативних та інших характеристик.

Образне світосприймання, відбите у художньому тексті, передбачає врахування ступеня «етнічності» автора й читача, їхнє знання матеріалу оповіді, власних переконань.

У широкому розумінні образність – це відтворення в словах або інших знаках конкретного наочно-чуттєвого уявлення або асоціації, що лягли в основу їхнього творчого переосмислення. Відповідно до цього образ можна розглядати як цілісне уявлення про предмет або явище [там само, с. 82].

Своєрідною сферою існування культури є мовна картина світу, яка, як уважає Н. Ф. Алефіренко [2, с. 126], створюється на основі знань про ідіоетнічні та ментальні світи, на відміну від логічної картини світу, основу якої створюють знання про реальний світ.

Під картиною світу, як правило, розуміють фундаментальне поняття, що виражає специфіку людини та її буття. Картина світу визначається як вихідний глобальний образ світу, що становить основу мовного світобачення людини та репрезентує сутнісні властивості дійсності у розумінні її носіїв [74, с. 21]. Картина світу являє собою його інтерпретацію, організовану за принципом ціннісної орієнтованості.

У складі загальної картини світу розрізняють концептуальну та мовну сторони. Мовна картина світу (МКС) являє собою знаковий спосіб вербалізації концептуальної картини світу. Під мовною картиною світу розуміють сукупність уявлень народу щодо дійсності, опосередкованих культурою, що виявляється у відборі національно маркованих мовних засобів, зафіксованих у мовних одиницях [92].

Для опису подій, культурних явищ реального світу в цілому народ послуговується засобами рідної мови, створюючи таким чином мовну картину світу, притаманну певному етносу. Із плином часу вона розвивається й

трансформується відповідно до змін, що відбуваються у суспільстві. У той самий час мовна картина світу утворює предметно-понятійну базу пізнання світу для прийдешніх поколінь, адже вони пізнають світ у вже існуючих поняттях і категоріях. Отже, зростаючи на території певного мовного ареалу, люди пізнають світ під впливом уже наявної МКС і, розвиваючись, змінюють її.

МКС відображає світ за допомогою мовних засобів, які створюють уявлення про предмети і явища дійсності, що нас оточують. Фактично, вона є відображенням цих предметів та явищ у мові за допомогою мовних засобів [2, с. 134]. Така форма відображення дійсності, як і будь-яка інша, створюється з менших одиниць. Якщо картина створюється з образів, то мовна картина світу певного етносу створюється на основі лінгвокультурем, які фактично позначають реалії, певний фрагмент дійсності, предмет чи ситуацію.

В. В. Воробйов досліджує запроваджену Ельс Оксаар ще в 1988 році культурему, яку він розглядає в контексті лінгвокультурології, і дає їй таку дефініцію: лінгвокультурема – це діалектична єдність лінгвального та екстралінгвального або понятійного та предметного змісту [18, с. 44–45]. Лінгвокультурема на відміну від слова має складнішу структуру. Її зміст поділяється на мовне значення та власне культурний смисл й існує доти, доки існує ідеологічний контекст, в якому вона була створена. Вираженням лінгвокультуреми може бути як одне слово, так і словосполучення різної довжини. Це можуть бути і власні назви, наприклад, назви творів мистецтва (*Silent Woods von Antonin Dvořák* – *Silent Woods Антоніна Дворжака*) [146, с. 97].

У процесі здійснення доперекладацького аналізу тексту перекладач повинен уміти ідентифікувати лінгвокультуреми, адже без детального розгляду таких одиниць їх правильний переклад неможливий. Як вже зазначалося, лінгвокультурема є відображенням реалії певного суспільства, закодованої певним культурним смислом. Р. П. Зорівчак дала таке визначення поняття *реалія*: «Монолексемні та полілексемні одиниці, що вміщують як основне лексичне значення традиційно закріплений комплекс краєзнавчої інформації, чужої для

об'єктивної дійсності мови сприймача» [26, с. 13]. У перекладознавстві розрізняють такі групи реалій: побутові, етнографічні та міфологічні, реалії світу природи, державно-адміністративного укладу та суспільного життя, ономастичні, асоціативні [44, с.148]. У творах художньої літератури автор за допомогою різних мовних засобів створює фікційний образ світу, а завдяки реаліям – різні колорити, які створюють ілюзію реальності.

Національно-локальний колорит у новелі сучасної австрійської письменниці Карін Іванчіч «*Panik*» створюється за допомогою ономастичних реалій, уживання яких у тексті допомагає читачеві орієнтуватися у фікційному просторі твору, розуміти, де саме відбуваються події, в якій культурі. Вони уособлюють національну належність назви твору, що допомагає автору передати національний колорит. До цієї групи належать загальні та індивідуальні антропоніми, меморативні та звичайні топоніми, імена літературних персонажів, назви компаній, аеропортів, палаців тощо [там само, с. 149]. За допомогою просторових, часових, соціальних лінгвокультурем К. Іванчіч створює національно-культурний колорит Австрії, але при цьому соціальне тло новели виводить зображені події за просторові і часові межі конкретної країни і робить їх характерними для європейського суспільства.

Отже, лінгвокультурологічні засади доперекладацького аналізу тексту відіграють надзвичайно важливу роль і мають непересічне значення для якісного перекладу. Ідентифікація лінгвокультурем у тексті оригіналу допомагає перекладачеві цілковито визначити типізований колорит твору оригіналу для його адекватного відображення у перекладі. Попередньо виконаний детальний аналіз лінгвокультурем дає змогу перекладачеві уникнути смислових огріхів не тільки у комунікативно-прагматичному, а й у лінгвокультурологічному плані.

1.3. Категорія простору в перекладі та доперекладацькому аналізі тексту

Перед тим як розглядати категорію простору в доперекладацькому аналізі тексту, слід розглянути її як філософську категорію, адже до лінгвістики і перекладознавства ця категорія разом із категорією часу прийшла саме через її осмислення у філософії.

Простір – це категорія, яка разом із категорією часу відображає основні форми існування матерії. Простір виражає співіснування і відокремленість речей одна від одної, їхню протяжність, порядок розташування однієї відносно іншої [87, с. 600].

На думку С. М. Іваненко, релятивістське обґрунтування сутності матеріального світу дало поштовх новому погляду на досягнення різних галузей пізнання і, зокрема, погляду на композиційно-мовленнєві форми, які розглядаються у поєднанні цих вимірів. Так, у текстах, побудованих за допомогою КМФ «розповідь», основним логічним стержнем є категорія часу, але подія, про яку повідомляється, завжди відбувається в якомусь просторі, у якійсь відокремленій частині цього простору. І часто нова стадія перебігу подій пов'язана зі зміною просторових відношень. А у КМФ «опис», у свою чергу побудованій на просторових відношеннях, категорія часу відбиває з одного боку, одночасність існування явищ, а з іншого – послідовність розгляду якостей цих явищ, предметів чи істот [28, с.12].

Суттєвим для композиційно-мовленнєвої побудови тексту в межах релятивістської системи поглядів є спостереження, одним із постулатів якого є принцип відносності Галілея / Ейнштейна, а саме: «поступальний рух матеріальної системи як цілого не впливає на хід процесів, що відбуваються в цій системі» [87, с. 59]. Отже, усі процеси, системи й елементи співіснують окремо одна від одної. До просторових характеристик предмета чи явища таким чином належать розташування відносно інших тіл, відстань між ними, кути між різними просторовими напрямками, а до часових – миттєвості, у які здійснюються події, та

тривалості процесів. Просторові відношення у текстах різних типів мають свої відмінні якості. Якщо порівняти художні й нехудожні тексти, то в художніх текстах вони відбивають ідеальний світ естетичної дійсності.

Залежно від якостей об'єкта опису і мети, якої бажає досягнути автор, а також його індивідуального сприйняття існує безліч варіантів відображення просторових відношень (від центра до периферії і навпаки, від близького до далекого і навпаки, від цілого до його частини і навпаки, від окремого до загального і навпаки і т. д.). Водночас, за висловом Р. А. Аронова [5, с. 80–106.] не треба забувати, що існують межі, які відділяють одне від одного якісно різні просторово-часові виміри природи. А кожен подій характеризує чотири координати: три просторові й одна часова [28, с.15].

У художньому перекладі надзвичайно важливим є всебічне відображення логічних зв'язків, присутніх у творі, у тому числі й просторових, і тому точне відтворення засобів передачі цих зв'язків у перекладі сприяє досягненню цілісності як гіперкатегорії тексту.

1.4. Топоніміка з погляду доперекладацького аналізу тексту

Питання топоніміки здавна були в колі інтересів як вітчизняних, так і зарубіжних дослідників. Деякі з них (І. Бодуен-де-Куртене, М. Ломоносов, О. Потебня) у своїх мовознавчих дослідженнях спиралися на топонімічний матеріал; інші (М. Максимович, І. Срезневський, О. Саліщев, О. Соболевський, М. Сумцов,) розглядали цей матеріал як предмет окремого дослідження [81].

Постає питання, скільки інформації ховають у собі назви? Відповідь на це питання шукає топоніміка, наука, яка вивчає не тільки географічні назви, а й їх походження, смислове значення, сучасний стан, розвиток, вимову і написання, а також природні та соціальні умови минулого, за яких ці назви виникли. Топоніміка має інтегральний характер і перебуває на перетині декількох наук: географії, історії, етнографії та лінгвістики, результати її досліджень мають непересічне значення для перекладознавства [93, с. 75].

Базовим поняттям топоніміки є топонімія – сукупність назв (топонімів) на певній території. Серед топонімів виділяються різні класи, такі, як: астроніми – назви міст, гідроніми – назви річок, дромоніми – назви лісів, урбаноніми – назви внутрішньоміських об'єктів, годоніми – назви вулиць, агороніми – назви площ, антропотопоніми – назви географічних об'єктів, які ґрунтуються на власних назвах осіб [58, с. 23].

Предметом дослідження топоніміки є закономірності виникнення, формування і розвитку не тільки окремих географічних назв, а й топонімічних систем, або ж ландшафтів. Під топонімічним ландшафтом розуміють закономірно складену на певній території систему назв форм рельєфу, населених пунктів, водних об'єктів тощо [25].

Топоніміка цікавить нас насамперед через її безпосередній зв'язок із мовою. А через мову – з лінгвістикою та літературознавством, адже те, що в географії зазвичай називають топонімічним ландшафтом, у літературознавстві – топосом художнього твору. Для пропонованого дослідження цікавим є більш вузьке поняття, таке, як топос міста у художньому творі.

Під топосом міста розуміють відтворену в тексті сукупність реалій, окреслених і локалізованих у певних часово-просторових межах. Це ті предметно-сміслові ознаки і характеристики міста, які, з одного боку, виступають як відображення його реальних топографічних особливостей, а з іншого – у процесі їх образного відображення трансформуються в художню картину міста, тобто в простір, упорядкований відповідно до мети, висунутої автором, його ідейно-естетичних або оцінних настанов [16].

Однак, на відміну від географії, де топографічний ландшафт є реально існуючим елементом, у літературознавстві маємо справу із такими поняттями, як «фікційність» та «контрафактуальність», які є характерними ознаками художнього мовлення. Те, що для істориків є фіктивністю, або підробкою, філологи згідно з А. М. Відманном [183] називають «контрафактуальністю».

Андреас Мартін Відманн визначає контрафактуальність як одну із особливостей, характерну для постмодерністського роману. У класичному історичному романі автор, як правило, працює з реальними подіями. У пригодницькому романі описані події мають фікційний характер. Суть цього поняття полягає в тому, що на відміну від двох вищезгаданих варіантів, у разі контрафактуальності, читач має справу із альтернативним розвитком подій, які ґрунтуються на реальній основі. Контрафактуальність, таким чином, виступає елементом фікційності художнього твору.

Категорія контрафактуальності може бути втілена у творі не тільки в розвитку подій, а й, наприклад, у його топонімії. Отже, маємо справу із контрафактуальною топонімією і, відповідно, контрафактуальним топосом художнього твору. Тобто, під контрафактуальним топосом художнього твору ми розуміємо використання автором як топонімів, що реально існують в інших місцях з метою символічного відбиття ідейного змісту художнього твору, втіленого в них, так і топонімів, вигаданих автором для створення топосу художньої картини світу в пригодницькій та науково-фантастичній літературі. Пропонуємо визначати *контрафактуальний топос* як сукупність контрафактуальних топонімів твору, а *контрафактуальний топонім* як фіктивний топонім, вигаданий автором для створення топосу художньої картини світу, насамперед у пригодницькій та науково-фантастичній літературі, а також топонім, реально існуючий і перенесений автором у невласивий для нього ареал з метою символічного відбиття ідейного змісту художнього твору.

Топоніми, які є нічим іншим, як реаліями, під час їх використання у творах художньої літератури виконують не тільки функцію просторового зображення, а також є лінгвокультурами, які уособлюють діалектичну єдність лінгвального та екстралінгвального або понятійного та предметного змісту [18, с. 44–45], відображеного як одним словом, так і словосполученнями різної довжини з функцією створення насамперед національно-культурного, але побіжно соціального та часового колориту.

Контрафактуальні топоніми є носіями ідейного змісту художнього твору, який має бути відтворений у якісному перекладі. Без урахування ступеня «етнічності» автора й читача перекладу образне світосприймання автора, відбите у художньому тексті, буде неповним у читача перекладу твору, а ретельно здійснений доперекладацький аналіз топонімії твору стане інструментом досягнення адекватності його перекладу.

1.5. Переклад як інтерпретація тексту

У пропонованому дисертаційному дослідженні поділяється думка про переклад як інтерпретацію тексту, саме інтерпретацію як один із важливих етапів процесу перекладу.

Для того щоб дефінувати поняття «інтерпретація тексту», треба спочатку визначитись із тим, що таке інтерпретація. Поняття «інтерпретація» використовується не лише у галузі перекладу, а й в інших науках і сутність її полягає у витлумаченні значення досліджуваного об'єкта.

Інтерпретація (лат. *interpretatio* – пояснення, витлумачення) – у широкому сенсі: витлумачення, пояснення якої-небудь реальної ситуації або ідейної позиції; як спеціального поняття методології науки, яка спирається на семіотичний аналіз наукової мови, поняття «інтерпретація» використовується для позначення процедури надання змісту формальним конструкціям наукової мови, у результаті якої останні перетворюються на змістовні терміни і твердження.

У гуманітарному знанні, у науках про культуру поняття «інтерпретація» вживається у значенні, близькому до поняття «розуміння», в якому починаючи з Дільтея прагнуть до вираження специфіки гуманітарного та культурологічного пізнання, спрямованого на осягнення смислу, втіленого в різноманітних текстах і артефактах культури взагалі. У філософській герменевтиці, за Е. Бетті та Х. Гадамером, проблематика інтерпретації виходить за рамки осягнення смислів текстів і пов'язується із пізнанням людини у світі [59].

Отже, інтерпретація може стосуватися не лише змісту тексту. Вона має на меті розгляд однієї із характерних особливостей текстів художньої літератури, а саме: антропоцентризму, який і перетворює інтерпретацію смислів художнього тексту на інтерпретацію відображення людського буття у ньому.

Якщо в межах філософії інтерпретація є самостійним і кінцевим процесом, то в перекладознавстві вона є лише проміжною ланкою, одним із етапів перекладу.

Інтерпретація як розуміння твору – це важлива передумова художнього перекладу, адже цілковита відповідність змісту виразів мови оригіналу та мови перекладу неможлива через невідповідність мов.

У кожному тексті є одиниці, при відтворенні яких перекладач змушений обирати між декількома варіантами інтерпретацій. Можна сказати, що від автора вимагається правильна інтерпретація дійсності, а від перекладача – правильна інтерпретація оригіналу. У зв'язку з цим треба брати до уваги такі моменти, як: пошук об'єктивного смислу твору, основне положення, на якому базується інтерпретація тексту перекладачем, та інтерпретація об'єктивних цінностей твору [155, с. 117].

Із позиції перекладача стосовно твору та орієнтування на певне коло читачів виникає його розуміння твору, перекладацька концепція, тобто ідеальне підґрунтя для формування методу його роботи. Постає питання, наскільки вільно перекладач може інтерпретувати твір? Якщо метою перекладача є досягнення об'єктивного розуміння тексту, то теоретичне і художнє тлумачення мають формуватися під впливом естетичних якостей, або естетичної інформації, присутньої у творі.

Якщо перекладач реалізує в перекладі свою ідею, а не ідею автора, такий переклад уже не нестиме початкового значення й уважатиметься алегорією. У процесі перекладу перекладач має здійснити реалістичне переформування оригіналу, для чого йому варто вирішити такі проблеми: сліди мови оригіналу в перекладі та напруження у стилі перекладу, яке виникає у зв'язку з тим, що думка транспонується у мову, для якої вона не характерна [там само].

Мови не ідентичні. Кожна мова є відображенням реальності нації, її повсякденності, її історії, особливостей, усього того, що робить націю оригінальною. Саме тому під час перекладу виникають труднощі, пов'язані з тими чи іншими мовними елементами і конструкціями. Отже, перекладач часто змушений іти на мовні компроміси для того, щоб компенсувати структури, присутні в оригіналі та не характерні для мови перекладу.

Отже, поняття інтерпретації, яке широко використовується в різних галузях науки, багатозначне, але для пропонованого дослідження важливим є визначення інтерпретації саме як тлумачення, спрямованого на розкриття смислів, прихованих у тексті.

У перекладознавстві процес інтерпретації самостійний, але не кінцевий, його розглядають як одну з основних ланок перекладу, яка допомагає перекладачеві правильно осягнути смисл, закладений автором у твір, і передати реальність, зображену в ньому.

1.6. Поняття «адекватності» та «еквівалентності» у перекладі

Теорія і практика перекладу як дисципліна виникла відносно недавно, яка складається з різних надзвичайно важливих елементів і нараховує велику кількість суперечливих питань. Одним з таких питань є взаємозв'язок понять «еквівалентності» та «адекватності» перекладу, кожне з яких відіграє велику роль у такому етапі перекладу, як доперекладацький аналіз тексту.

Навколо понять «адекватності» та «еквівалентності» перекладу завжди точилися суперечки. Науковці по-різному ставилися до дефінування і вжитку цих понять. Хтось віддавав перевагу поняттю «адекватності», хтось – поняттю «еквівалентності», але були й такі, хто чітко проводив межу між ними, відповідно до цього пропонуємо розподілити дослідників на три групи: прихильників поняття «адекватності», прихильників поняття «еквівалентності» та науковців, які вживали обидва терміни.

Ще в 1680-му році Дж. Драйден [цит. за 45, с. 10] писав про основні правила, що їх має дотримуватися перекладач, серед яких були й такі:

- зберігати зміст оригіналу;
- зберігати привабливість оригіналу без завдання шкоди його змісту;
- зберігати якість вірша у перекладі;
- не слідувати занадто сильно букві оригіналу, щоб не втратити його дух;
- не намагатись поліпшити оригінал.

Саме в цих правилах убачаємо ідею, яку пізніше одні науковці назвали «адекватністю», а інші – «еквівалентністю» перекладу.

Т. Севорі [там само, с. 12–13] у своїй праці «Мистецтво перекладу» 1952 року виділяє чотири типи перекладу, серед яких називає адекватний і близький до адекватного. Під адекватним перекладом автор розумів переклад сюжетних творів, де важливим є лише зміст, а не форма. На його думку, при такому перекладі перекладач може змінювати текст як йому заманеться. Такий вільний за формою переклад, єдиним завданням якого було відбиття змісту оригіналу, він називав адекватним. Під іншим типом, тобто перекладом близьким до адекватного, він розумів переклад науково-технічної літератури, поява якої була спричинена практичною необхідністю. У цьому типі від перекладача вимагається наявність ґрунтовних знань у сфері тематики перекладу. Як видно, Т. Севорі є представником першої групи, члени якої цікавилися лише одним з двох понять, у цьому разі, адекватністю.

У П. Ньюмарка [там само, с. 22] бачимо використання поняття «еквівалентності», а не «адекватності» як спосіб досягнення адекватності перекладу. Він виділяє два типи перекладу: комунікативний і семантичний, відповідно до яких розрізняє прагматичну та семантичну еквівалентність. Так семантична еквівалентність, досягнення якої є метою комунікативного перекладу, полягає у створенні у читача такого самого враження від перекладу, яке було викликане оригіналом. Засобом досягнення семантичної еквівалентності П. Ньюмарк бачив точне відтворення контексту оригіналу.

На думку Д. Селескович [там само, с. 39], переклад полягав у інтерпретації змісту того основного елемента оригіналу, який слід було передати в перекладі. Вона вважала, що переклад це оперування ідеями, а не мовними знаками.

Дж. Й. Б. Касагранде [там само, с. 49] сформулював поняття «абсолютної еквівалентності», що дало нам підставу зарахувати його до другої групи. Абсолютну еквівалентність він розумів як забезпечення ідентичної реакції читача перекладу щодо реакції читача оригіналу й запропонував перевіряти еквівалентність перекладу за реакцією інформантів на нього.

Р. Якобсон [там само, с. 50] стверджував, що під час перекладу значення вихідного знаку чи повідомлення не зовсім збігається зі значенням знаків, що його інтерпретують. Відповідно до цього, еквівалентність перекладу не означає відповідність на рівні змісту. У цьому контексті він розглядав проблему взаємоперекладності й називав питання еквівалентності змісту головною проблемою перекладознавства. Він певною мірою спонукав до необхідності формулювання питання адекватності перекладу.

Вагомою стала концепція Ю. Найди [там само, с. 53 – 54], згідно з якою розрізняють два види еквівалентності: формальну й динамічну. Формальна еквівалентність орієнтована на оригінал, її метою є безпосереднє зіставлення різномовних текстів. Така еквівалентність досягається шляхом збереження частин мови, структури речення, збереження пунктуації, структури абзаців, дотримання принципу конкордансу. Усі ідіоми мають калькуватися, а всі відхилення від тексту оригіналу – пояснюватись у примітках. Динамічна еквівалентність має на меті відтворення реакції читача оригіналу. Сам автор схиляється до динамічної еквівалентності, запевняючи, що граматичний і лексичний рівні у процесі відтворення еквівалентності сприйняття тексту можуть зазнавати змін.

С. Басснетт-Макгайр [там само, с. 58], навпаки, заперечує позицію Найди стосовно динамічної еквівалентності. Вона впевнена, що треба розрізняти еквівалентність семантичних та соціальних функцій, і схиляється до думки, що

еквівалентність – це не відповідність, а скоріше діалектичне співвідношення між знаками й структурами в текстах і навколо них.

О. Каде [там само, с. 67–68] у своїх працях визначав еквівалентність як інваріантність планів змісту та вираження знака в оригіналі та перекладі. Збереження денотативної інваріантності він уважав мінімально обов'язковим, сигніфікативне значення, інваріанти вираження та прагматичні інваріанти він уважав факультативними залежно від характеру їх значення. Пізніше, у пошуках критеріїв еквівалентності, О. Каде акцентує увагу на оцінці комплексного впливу тексту перекладу в певній комунікативній ситуації. Відокремлюючи текст як мовне утворення або макрознак від тексту як одиниці комунікації чи комуніката, О. Каде робить висновок, що створення еквівалентного комуніката під час перекладу може й повинно супроводжуватися більш чи менш суттєвими змінами оригіналу. Отже, виникає потреба у введенні нового поняття, що існуватиме окремо від поняття «еквівалентності».

Ф.Д. Батюшков [7, с. 12] використовує термін «адекватність» у значенні, відмінному від еквівалентності та відповідності, які тривалий час мали синонімічний характер. Науковець наполягав на тому, що прагнення адекватності є єдиним принципом художнього перекладу. Умови досягнення цього принципу можуть бути різними. Перекладач, на його думку, залежить не лише від власного вміння користуватися засобами рідної мови, а й від її загального характеру, її гнучкості.

Такої позиції дотримувався і Я. І. Рецкер. Він виділяв три шляхи досягнення адекватності перекладу: використання еквівалентів, аналогів та адекватних замінів. Він уважав, що кожен з цих трьох шляхів треба використовувати в конкретних типах тексту. Так, за його словами, використання еквівалентів є доцільним у перекладі науково-технічної літератури, де головну роль відіграють термінологічні еквіваленти, значення яких, як правило, не залежить від контексту. У перекладі суспільно-політичних текстів варто послуговуватися методом використання аналогів, тоді, як під час перекладу художньої літератури пропонується широко

застосовувати адекватні заміни, оскільки в цьому виді перекладу не варто чіплятися за окремі слова, адже метою є відтворення змісту [71, с. 158]. Тут чітко розділено терміни «адекватність» та «еквівалентність», що дає право зарахувати Я. І. Рецкера до третьої групи вчених.

До цієї самої групи можна включити і А. Нойберта, який пов'язував поняття адекватності перекладу із прагматикою. Він уважав, що причини неперекладності треба шукати не в граматиці чи семантиці, а саме в прагматиці тексту. Є різні типи текстів з різними видами прагматичних відносин, деякі з них досить легко відтворюються, наприклад, у рекламних та наукових текстах. Інші спрямовані на аудиторію носіїв мови оригіналу. Закони, місцева преса, оголошення є, на думку А. Нойберта [цит. за 45, с.70–73], неперекладними. Науковець розрізняв комунікативну еквівалентність, єдино важливу для перекладу. А. Нойберт не заперечував існування відповідностей на нижчих рівнях, але таку відповідність він називав лінгвістичною, і вважав, що її наявність може або шкодити, або допомагати досягненню головної комунікативної еквівалентності.

Досить чітке формулювання еквівалентності знаходимо у В. Н. Комісарова [45]. У своїй книзі «Слово про переклад» науковець розглядає еквівалентність не як певний різновид закономірних відповідностей, а як щось набагато більше, як рівноцінність мов тексту оригіналу й тексту перекладу в цілому, як їх взаємовідповідність. Підґрунтям поняття еквівалентності, на думку науковця, є критерій функціональної відповідності між оригіналом і перекладом. Окрім цього, В. Н. Комісаров висуває концепцію «рівнів еквівалентності» згідно з якою, смислова структура тексту є комплексом, в якому можна виокремити декілька рівнів:

- рівень мовних знаків;
- рівень висловлювань;
- рівень структури повідомлення;
- рівень опису ситуації;
- та рівень мети комунікації.

Текстової еквівалентності можна досягнути на будь-якому з цих рівнів, при цьому еквівалентність на нижчому рівні не гарантує еквівалентність на вищому [85, с. 165]. Пізніше послідовність рівнів було змінено та введено поняття «типу еквівалентності». Згідно з цією оновленою теорією В. Н. Комісаров виділяє два типи відповідності: під час відтворення семантики мовних одиниць та під час відтворення функціонально-ситуативного змісту. До першого типу він відносить еквівалентність на рівні мовних знаків та висловлювань, до другого – еквівалентність на рівні структури повідомлення, опису ситуації та комунікативної мети. Науковець запевняв, що без відтворення комунікативної мети про еквівалентність не може бути й мови, навіть якщо є відповідність на всіх інших рівнях [цит. за 73, с. 251–254].

Питання співвідношення адекватності та еквівалентності досліджував і В. І. Карабан [42], який також проводить чітку межу між цими поняттями. Науковець відносить еквівалентність до рівня одиниць тексту, а адекватність до тексту в цілому.

У статті А. А. Смірнова «Переклад» наводиться таке розуміння адекватності: адекватний переклад має передавати всі наміри автора у сенсі певного емоційно-ідейного впливу на читача, й зберігати, якщо це можливо, колорит, ритм, образність і т. ін., але ці елементи треба розглядати лише як засіб досягнення загального ефекту [76].

І нарешті К. Райс пропонує розрізняти поняття «адекватності» та «еквівалентності». Адекватний переклад, на її думку, – це переклад, який відповідає певній меті. Прагнення адекватності визначає вибір способу перекладу, і тому це поняття стосується швидше процесу перекладу. Еквівалентність, яка означає функціональну відповідність тексту оригіналу і тексту перекладу, вона зараховує до якостей кінцевого тексту, тому саме існування «еквівалентного способу» перекладу вважає неможливим. Еквівалентним може бути лише кінцевий результат досягнення адекватності перекладу [цит. за 45, с. 82].

Отже, усі розглянуті позиції можна поділити на три основні групи: група науковців, які були прихильниками поняття «адекватності», прихильників поняття «еквівалентності» та науковців, які послуговувалися обома термінами, розрізняючи їх значення. Таким чином, до першої групи увійшли Т. Севорі та А. А. Смірнов; до другої – П. Ньюмарк, Дж. Й. Б. Касагранде, Р. Якобсон, Ю. Найда, С. Басснетт-Макгайр, О. Каде, В. Н. Комісаров; до третьої – Ф. Д. Батюшков, В. І. Карабан, Я. І. Рецкер, А. Нойберт та К. Райс.

У пропонованому дисертаційному дослідженні доцільною вважається ідея В. Н. Комісарова щодо розподілу еквівалентності на два типи (еквівалентність семантики мовних одиниць та еквівалентність функціонально-ситуативного змісту), які об'єднують п'ять рівнів еквівалентності (еквівалентність на рівні мовних знаків і висловлювань та еквівалентність на рівні структури повідомлення, опису ситуації та комунікативної мети відповідно), а також розрізнення понять «адекватності» та «еквівалентності» за К. Райс.

1.7. Теоретичні засади художнього перекладу

«Übersetzen ist Dichtung – nicht irgendeine Dichtung, etwa Nachdichtung oder Umdichtung, sondern Dichtung der Dichtung» [141, с. 126].

Концепція художнього перекладу, за словами І. Бурханова, була вперше представлена у колишньому СРСР, про що науковець пише у своїй статті «Some properties of drama translation as a particular type of discourse». Автор зазначає, що принципи художнього перекладу, створені радянською школою перекладу, не тільки вживались як норми у практиці перекладу та його критиці, а й були основою для моделювання процесу перекладу. Вони були містком між теорією та практикою художнього перекладу, а також його критикою, і уособлювали елементи культури адресата. Переклад має бути адекватним, повноцінним, тривалим за формою та змістом тексту оригіналу, має передавати своєрідність національного характеру тексту оригіналу і робити його зрозумілим для читачів [101].

Для того щоб дати відповідь на питання «Що саме треба перекладати в художньому тексті?», варто спершу відповісти на інше питання: «Навіщо перекладати художні тексти?» В. В. Сдобніков та О. В. Петрова пропонують три різні варіанти відповіді на поставлене питання і відповідно три завдання перекладача стосовно ознайомлення читача із твором іноземного автора: ознайомити читача з індивідуальним стилем автора, з особливостями іншої культури, із змістом твору. Кожне із цих трьох завдань певною мірою має бути виконане. Для здійснення першого завдання перекладач змушений долати прірву між культурами, до яких належать текст оригіналу і текст перекладу, маскуючи всі характерні відмінності (стратегія одомашнення), для того, щоб читач міг цілком сконцентруватися на загальному художньому впливі твору, не відволікаючись на реалії. Для виконання другого завдання, а саме: ознайомлення читача із особливостями іншої культури, перекладачеві треба навпаки пояснювати всі реалії, культурні, історичні та національні відмінності, присутні в оригіналі, для того, щоб читач зміг отримати від твору якомога більше інформації про інше суспільство та його культуру (стратегія відчуження). Варто також зазначити, що в цьому разі вплив оригіналу та перекладу буде суттєво відрізнятися один від одного, що неприпустимо для перекладу художніх творів. Для виконання третього завдання – ознайомлення читача зі змістом твору, перекладач має повне право звертати увагу лише на зміст твору, що певною мірою звільняє його від багатьох труднощів [73, с. 370]. Але переклад у такому разі буде низької якості. Такий переклад, на нашу думку, взагалі не можна вважати художнім. На наше переконання реалізація третього завдання найбільше відповідає сутності переспіву, а не перекладу. Ідеальним варіантом було б виконання трьох завдань водночас без жертвування одними елементами тексту заради більш точної передачі інших.

Художній переклад – це багатогранний, складний процес, в якому майже немає правил, яких варто суворо дотримуватись. Ця галузь перекладу містить розмаїття проблем, які певною мірою можна вирішити, але найголовніше питання, на жаль, і досі залишається без чіткої відповіді. Це так зване протистояння між

вірністю змістові оригіналу та його красою [155, с. 7]. Незалежно від вибору перекладач усе одно припуститься помилки, оскільки як у першому, так і в другому випадку, переклад буде низької якості через брак адекватності. Не можна обирати лише один з цих двох підходів. Перекладачеві варто обирати обидва варіанти рішення цієї дилеми, зберігаючи вірність оригіналу відтворювати його красу.

Однією з практичних проблем перекладу художнього твору є проблема перекладу частин тексту, які передають специфіку культури чи реалії мови оригіналу, що супроводжується «...культурологічно виправданою трансформацією літературних особливостей оригіналу...» [79, с. 112]. Чому перекладач має надавати перевагу: реаліям власної культури, чи культури мови оригіналу? Відповідь на це питання є вирішальною для визначення стратегії, яку обирає перекладач. У своїй статті Анна Гінтер виділяє три основні перекладацькі стратегії: одомашнення, відчуження і текст-гібрид. Якщо перша стратегія орієнтована на особливості і реалії культури мови перекладу, а друга – культури оригіналу, то третій тип являє собою компроміс між двома культурами [118, с. 210].

Стратегія створення тексту-гібриду як утілення сучасної міжкультурної комунікації може бути корисною для перекладознавства. Крістіана Шеффнер та Беверлі Адаб звертаються саме до неї у своїй статті «Translation as intercultural communication – Contact as conflict» [170, с. 325]. Вони пропонують таке визначення тексту-гібриду: це текст, що виникає як результат процесу перекладу й містить особливості, які видаються дивними та незвичними для культури адресата. Такі особливості є наслідком свідомих і виважених рішень перекладача і аж ніяк не результатом браку його майстерності чи обізнаності. Хоча такий текст не є цілком сформований в культурі адресата, адже він не відповідає всім її усталеним нормам і канонам, текст-гібрид приймається нею, тому що він відповідає певній меті, визначеній комунікативною ситуацією (щонайменше в певний період часу).

Хоча поняття тексту-гібриду характерне, як правило, для політичних текстів та юридичних документів, його також можна використати в теорії перекладу художніх творів, адже вони також виникають як компроміс різних мов і відповідних

їм культур, містять певні риси, що можуть суперечити нормам культури і мови перекладу.

Ці три стратегії перекладу, хоча і є основними, але не єдиними директивними напрямками перекладацької діяльності, які пропонує теорія перекладу. Перекладознавство демонструє досить розмаїту палітру моделей художнього перекладу. Далі пропонуємо розглянути найпоширеніші з них, а саме: ситуативну, трансформаційну, семантичну, психолінгвістичну, нейролінгвістичну, комунікативну, інформативну та голістичну моделі тексту.

Оснoву *ситуативної* моделі (М. Веннерем, В. Г. Гак, Г. Кетфорд, М. Сель-Горнбі та інші) складає визнання кореляції мовних одиниць тексту оригіналу і тексту перекладу з фактами об'єктивної реальності, спільними для всього людства. Отже, переклад зводиться до заміни мовних знаків однієї мови знаками іншої, які використовуються для опису того самого денотату.

Трансформаційна модель (Е. Етгінгер, Й. В. Розенцвейг, Р. Якобсон) базується на трансформації синтаксичних структур тексту оригіналу в синтаксичні структури тексту перекладу. Існує дві концепції трансформаційної моделі перекладу. Згідно з першою концепцією суть перекладу полягає у виборі відповідних одиниць тексту перекладу, які разом із одиницями тексту оригіналу формують трансформаційно-перекладацький комплекс, згідно з другою – перекладач зменшує вихідні структури до їх ядер, однакових у всіх мовах. Потім ці ядра замінюються відповідними адекватними структурами мови перекладу.

Семантична модель (Л. С. Бархударов, А. К. Жолковський, Е. Кошмідер, І. А. Мельчук, Е. Найда, Й. В. Рейкер, А. В. Федоров) базується на компонентному аналізі. Сутність перекладу, згідно з цією моделлю, полягає в аналізі предметно-логічного та експресивно-стилістичного змісту або в аналізі більш глибокого змісту як смислової структури генеративної семантики. Визначаються смислові семи, відповідники яких перекладач і повинен відшукати. При цьому спрацьовує принцип: чим більше відповідностей є на елементарних рівнях, тим більш адекватним є переклад.

За *психолінгвістичною* (О. О. Залевська, І. Є. Клюканов, Ю. Г. Кузьмін) та *нейролінгвістичною* (О. Р. Лурія) моделями переклад зводиться до створення «внутрішньої програми майбутнього повідомлення» й проектування співпраці нейронів мозку.

За *комунікативною* моделлю (О. Каде, Л. К. Латишев, А. Нойберт, В. І. Провоторов, В. Уїлс) переклад розглядається як двомовна комунікація, яка базується на обміні закодованою інформацією. Отже, переклад практично зводиться до перекодування повідомлення.

Прихильники *інформативної* моделі (В. С. Виноградов та інші) вважають слово носієм інформації, яку перекладач як реципієнт повинен збагнути у повному обсязі, а саме: з усіма змістовими, смисловими, стилістичними, ситуативними, естетичними та іншими особливостями. Головна увага приділяється при цьому передачі інваріантів мовою перекладу.

За *голістичною* моделлю між мовою оригіналу та мовою перекладу на всіх рівнях існує еквівалентність. Але мовні рівні за В. Н. Комісаровим «мають різні логічні основи, які не поєднуються в єдині моделі, що позбавило запропоновану модель бажаної всезагальності» [за 44, с. 518–522].

На думку Л. А. Міщенко, сучасне мовознавство дає змогу з науковою точністю відповісти на питання: «Що треба перекладати в тексті?» для того, щоб досягнути найвищої мети художнього перекладу – вірності оригіналу в усіх можливих аспектах. Раніше вважалося, що треба перекладати лише сам текст. Сучасне мовознавство дає відповідь на інші питання, тісно пов'язані з першим: «З чого складається текст? З чого складається послання, яке цей текст несе?» [155, с. 7]. Правильна відповідь – з контексту. Саме по собі поняття контексту є досить широким. Так, наприклад, художній текст можна розглядати в декількох різних контекстах: часу, епохи, місця створення, культурному чи історичному контексті, суспільних умовах, у контексті всіх творів автора або його сучасників, у контексті всіх творів певного жанру, написаних у всі часи всіма народами.

Мовознавство називає ситуацією всю інформацію стосовно географічних, історичних, соціальних та культурних особливостей, які не мають чіткого мовного вираження у творі, але є важливими для адекватного перекладу послання тексту [46, с. 51].

Для досягнення високої якості перекладу перекладач повинен правильно передавати не лише сам текст, а й контекст і ситуацію. Отже, треба звертати увагу не лише на лексику і синтаксичну форму твору, а й на загальний зміст повідомлення, середовище, сторіччя, культуру й відмінність між цивілізаціями, якщо така є [155, с. 9].

Під час виконання художнього перекладу треба уникати не лише неточностей, але й перебільшено точного перекладу, остерігатися вільного перекладу, однак одночасно мати відчуття стилю.

Л. А. Міщенко, прихильниця комунікативної моделі перекладу, зазначає, що сутність перекладу полягає в розкодуванні повідомлення, яке містить текст оригіналу, і його перекодуванні мовою перекладу. Таким чином утворюється двоетапний комунікативний ланцюжок. Автор твору обирає важливі, на його думку, елементи реального світу й формує з них текст. Після цього перекладач отримує об'єктивний іншомовний текст, читає його і перекладає своєю мовою. При цьому перекладач керується власними суб'єктивними рішеннями, що робить сам переклад суб'єктивним. Читач отримує суб'єктивно переформульований текст-переклад, читає його й інтерпретує внаслідок власного сприйняття, тому що під час читання він насамперед бачить речі, близькі йому в культурному та естетичному плані. Потрібно також зважати й на відмінність у сприйнятті читачів, оскільки деякі цінності читачі перекладу можуть сприймати інакше, ніж читачі оригіналу, через інший тип мислення, іншу логіку, інші базові знання.

Як зазначалося, завданням перекладача є відтворення не тільки форми оригіналу, а і його змісту, який можна розглядати з двох позицій: а) комунікативної, коли встановлюються всі підходи, які використовує автор для передачі інформації

реципієнту, б) репрезентативної, коли йдеться про те, що втілює твір і який існує зв'язок між ним, його творцем та іншими зовнішньотекстовими факторами.

Оригінал виникає як відображення суб'єктивного бачення об'єктивної реальності. У результаті творчого процесу виникає певний ідеальноестетичний зміст, реалізований за допомогою мови. Як правило, форма викладу змісту має певне семантичне значення, так само, як і зміст твору має конкретну форму вираження [155, с.12].

У жодному разі не можна забувати про те, що у творі описується не об'єктивна дійсність, а її інтерпретація автором. Саме цю інтерпретацію і повинен відобразити перекладач, не поліпшуючи і не погіршуючи її.

Габрієлла Кнауер наголошує на двох основних типах художнього перекладу, які розрізняють у літературознавстві: ілюзіонізм та антиілюзіонізм. У першому випадку перекладач створює високоякісний художній переклад, який читач сприймає як оригінал. У другому – переклад робиться таким, щоб читачу завжди було зрозуміло, що в його руках переклад [142, с. 65].

Про ілюзіонізм пише і Ю. І. Мінералов, який він розглядає як різновид наслідування, імітації та відтворення власного стилю письменника [57, с. 197–203].

Якщо за основу перекладу брати не текст твору, а його смислову та естетичну цінність, тоді отримуємо орієнтир на роздоріжжі форми та змісту: треба зберігати тільки ті форми, які виконують певну семантичну функцію [155, с. 15]. Л. А. Міщенко виділяє три фази художнього перекладу: усвідомлення, інтерпретацію та перетворення або заміну. Талановитий перекладач повинен бути хорошим читачем. Розуміння тексту читачем відбувається протягом трьох етапів. Перший етап – це філологічне сприйняття тексту, яке не потребує ніяких особливих навичок.

На практиці кожен перекладач рано чи пізно опиняється у ситуації, коли він не до кінця впевнений у смислі виразу й сліпо використовує перший-ліпший відповідник, знайдений у словнику. Задля уникнення таких ситуацій, треба

аналізувати не тільки лексичні й синтаксичні особливості тексту, а й стилістичні та семантичні.

При правильному читанні читач помічає стилістичні якості мовного виразу, тобто його іронічність чи трагічність, наявність заклику або сухої констатації подій. Перекладач повинен раціонально виокремлювати ці якості і розуміти, як їх використовує автор, адже розуміння стилістичної та смислової цінності окремих елементів впливає на розуміння художнього цілого.

Відмінність між творчим і механічним перекладом полягає в тому, що в першому випадку на шляху від оригіналу до перекладу перекладач уявляє собі реальність, про яку він перекладає, крізь текст він сягає образів, ситуацій та ідей. Перекладач, виконуючи свою роботу, може або просто перекладати текст, або ж реконструювати реальність, зображену у творі, що потребує як уяви, так і продуманої інтерпретації тексту. Але лише досягнувши дійсності у тій формі, в якій вона представлена у творі, перекладач може створити справді художній переклад твору [там само, с. 18–20].

Із усвідомлення твору та орієнтування на певне коло читачів виникає розуміння перекладачем твору, формується його перекладацька концепція, тобто ідеальне підґрунтя для формування методу роботи. Виникає також питання, наскільки вільно перекладач може інтерпретувати твір. Якщо метою перекладача під час перекладу є досягнення об'єктивного розуміння тексту, то теоретичне і художнє тлумачення мають формуватися під впливом естетичних якостей, присутніх у творі. Якщо перекладач реалізує в перекладі свою ідею, а не ідею автора, то такий переклад уже не матиме початкового значення і вважатиметься алегорією.

Засоби, за допомогою яких перекладач може реалізувати свою концепцію, обмежені, але дієві. Шляхом стилістичних модифікацій перекладач тією чи іншою мірою нав'язує перекладу власний стиль і власне розуміння твору. Однак стилістичне переосмислення оригіналу не повинно бути занадто вільним, так само

як і перекладач не повинен реалізовувати власні концепції шляхом довільного скорочення або доповнення оригіналу [там само, с. 25–26].

Вплив мовного виразу оригіналу на переклад розглядають як прямий та непрямий, що має як позитивні, так і негативні наслідки. Прямий вплив оригіналу фіксується за наявності неорганізованих конструкцій, створених за прикладом оригіналу, і у відсутності засобів вираження мови перекладу, що є у мові оригіналу.

Непрямий вплив виявляється у прагненні перекладача звільнитися від таких стилістичних якостей оригіналу, які він вважає суто граматичними [там само, с. 30]. Перекладач часто змушений іти на мовні компроміси для того, щоб компенсувати структури, присутні в оригіналі та не характерні для мови перекладу.

Слід зазначити, що всі моделі перекладу мають на меті, насамперед, створення адекватного, повноцінного і зрозумілого перекладу, який би відповідав як формі, так і смислу тексту оригіналу, і відображав би своєрідність його національного характеру та культурних особливостей.

Більшість основних моделей перекладу, а саме: ситуативна, трансформаційна, семантична, комунікативна та інформативна полягають у пошуку одиниць перекладу (мовні одиниці, синтаксичні структури, повідомлення, зміст та смисл), їх звуженні до однієї одиниці, що є в усіх мовах, та пошуку відповідників у мові перекладу, які використовуються для опису цих одиниць. Комунікативна модель перекладу передбачає, за Л. А. Міщенко, такі фази перекладу, як усвідомлення, інтерпретацію та заміну.

Усі моделі перекладу підпорядковуються основним стратегіям перекладу, які можна поділити на дві групи. *До першої* належать одомашнення, відчуження та текст-гібрид. Вони відповідають трьом основним завданням, до виконання одного з яких, на думку В. В. Сдобнікова і О. В. Петрової [73], схиляється перекладач у процесі своєї професійної діяльності. Вибір завдання визначає стратегію перекладу. Якщо перекладач зосереджується на змісті твору й замінює реалії та культурні особливості вихідного тексту особливостями власної культури, то його стратегія буде одомашненням. Для відчуження, навпаки, характерним є збереження всіх

культурно-історичних та інших особливостей тексту оригіналу в перекладі, навіть за умови їх незрозумілості для читача. Третя стратегія, текст-гібрид, полягає у пошуку компромісу між двома культурами. *До другої* групи належать ілюзіонізм та антиілюзіонізм, тобто створення такого перекладу, який читач сприйматиме або як оригінал, або як переклад.

Перекладацькі стратегії, а саме ілюзіонізм, антиілюзіонізм, одомашнення, відчуження і текст-гібрид та моделі перекладу: ситуативна, трансформаційна, семантична, психолінгвістична, нейролінгвістична, комунікативна, інформативна, голістична – визначають методику перекладу, якою перекладач буде послуговуватись, що і робить їх розгляд значущим для пропонованого дослідження.

1.7.1. Текст оригіналу і текст перекладу як голістична модель. Екстралінгвальні фактори текстотворення. Доперекладацький аналіз тексту містить етап розуміння тексту оригіналу перекладачем. Цей процес розуміння Ебергард Мюске розглядає як дискурсивний процес між текстом і реципієнтом з позиції голістичної теорії тексту [124, с. 219–239]. При цьому беруться до уваги всі екстралінгвальні фактори текстотворення автором і, відповідно, сприйняття цих факторів перекладачем.

Питання екстра- та інтралінгвальних факторів, а також їх вплив на побудову тексту досліджувалися багатьма науковцями (М. Брандес, Г. Міхель, Е. Різель, У. Фікс, В. Фляйшер, Б. Штольт та ін.). Таким дослідженням присвятила свою роботу і Барбара Зандіг [168]. Хадумод Бусманн наводить у своєму тлумачному словнику такі дефініції поняття «текст», для розкриття якого вона також вдається до екстра- та інтралінгвальних факторів. У лінгвістиці та теорії тексту текст розглядається як «мовна форма вираження комунікативної дії, яка в кожній конкретній ситуації визначається:

а) за прагматичними «екстралінгвальними» критеріями комунікативного наміру, що залежить від мовної ситуації та характеризується певними очікуваннями з боку слухача/читача;

б) мовними «інтралінгвальними» особливостями існуючої структури, як правило, більшої за речення, як наприклад: розмежувальні сигнали, граматична зв'язність, доміантна тема тексту і змістова когерентність (макроструктура, розвиток теми).

При ширшому розумінні поняття «текст» сюди також відносять невербальні сигнали, такі, як міміка і жести як елементи невербальної комунікації. Поза- та внутрішньотекстові фактори створюють базу текстуальності абстрактного поняття «текст», яка лежить в основі конкретних текстів (Parole) [102, с. 776].

З дефініції видно, що до екстралінгвальних, або ж позатекстових факторів належить все, чого немає в самому тексті, але впливає на нього прямо чи опосередковано. С. М. Іваненко стверджує, «якщо виходити з теорії діяльності та мовної дії зокрема, а саме: їх конкретного текстового відображення в окремих мовних актах, поєднуючи комунікативну модель С. Е. Шеннона та В. Уівера з моделлю жанрових форм М. П. Брандес, ми отримуємо інтегровану модель тексту, що поєднує як екстралінгвальні, так і лінгвальні фактори, в якій екстралінгвальні фактори формують своєрідність елементів форми тексту» [130, с. 132]. С. М. Іваненко також наводить таку модель:

Таблиця 1.1.

Інтегрована модель тексту [132, с. 10]

Екстралінгвальні фактори	Лінгвальні фактори
Сфера діяльності	Стильова форма
Комунікативна ситуація	Жанрова форма
Простір, час, причинність	Композиційно-мовленнєві форми
Адресант об'єкт }	Тональності

мета	
Адресат (кількість, можливість зворотного зв'язку)	Архітектоніко-мовленнєві форми
Канал комунікації	Оптичний – писемна форма
Код	Система мови

Наведена таблиця ілюструє, що жанрова форма, а отже категорія належності тексту до певного типу і жанру тексту, зараховується до групи внутрішньо текстових факторів, тому що ця модель відбиває процес породження складових жанрової форми під впливом екстралінгвальних факторів. С. М. Іваненко доходить висновку, що структура, сформована впродовж певного часу, може бути змінена автором, незважаючи на те, що вона є характерною для певного жанру, типу чи виду тексту і, відповідно до цього визначає його особливості. Перекладач завжди спирається на наявні моделі, які так чи інакше впливають на його вибір відповідної моделі тексту. Для перекладача модель жанру, таким чином, стає зовнішньотекстовим фактором під час продукування тексту перекладу.

На основі таблиці, запропонованої С. М. Іваненко, представляємо схему, яка відображає взаємозв'язки між внутрішньотекстовими та зовнішньотекстовими факторами. Червоні та сині стрілки вказують відповідно на належність та втілення зазначених елементів. Чорні стрілки слугують для позначення впливу.



Рис.1.1. Схема співвідношення зовнішньотекстових та внутрішньотекстових факторів

Так, до зовнішньотекстових факторів, що реалізуються у комунікативній ситуації, ми відносимо контекст читача, контекст автора, значення та scopos (інтенцію) твору, а також час, простір і каузальність. Контекст читача впливає на такий внутрішньотекстовий фактор, як АМФ, що є вираженням горизонтальної структури твору. Час-простір і каузальність впливають на КМФ, у яких реалізується такий внутрішньотекстовий фактор як вертикальна структура твору. Такі екстралінгвальні фактори як контекст автора і scopos твору впливають на лінгвальний фактор тональності тексту, котра реалізується у горизонтальній та вертикальній структурах тексту.

Усі внутрішньо- та зовнішньотекстові елементи і особливості, наведені на рисунку, відіграють надзвичайно важливу роль для правильного розуміння та інтерпретування тексту, у зв'язку з чим їх треба ретельно дослідити у рамках

доперекладацького аналізу тексту. Їх ґрунтовний аналіз уможлиблює реалізацію прагматичного аспекту художнього твору і забезпечує однакове сприйняття тексту як читачами мови перекладу, так і читачами мови оригіналу.

Сфера діяльності автора художнього тексту – це мистецтво, представлене розмаїттям жанрових форм, які виникли і виникають у певний час через потреби певного суспільства в певних ситуаціях спілкування. Автор обирає жанрову форму для свого творчого задуму відповідно до мети, якої він хоче досягти, реалізуючи свій творчий задум, тому для правильного сприйняття тексту оригіналу перекладач має з'ясувати для себе характерні риси автора та його творчого доробку.

Автор, його біографічні дані, епоха, мистецькі методи (літературний напрям). Особистість автора, так само, як і епоха, в яку він живе, його життя та мистецькі методи або прийоми відіграють надзвичайно важливу роль для розуміння його твору. Кожна людина є особистістю, спрямованою на реалізацію власних можливостей, так званого внутрішнього «Я». Отже, внутрішній світ людини впливає на все, що вона робить, незалежно від того, має це креативний характер чи ні. Часто автор сам може не помічати присутності у своїх творах відображення суб'єктивного сприйняття реальності, особистої життєвої позиції, типу мислення, суспільства, в якому він живе, його історії та історії його країни.

У сучасній беллетристиці присутні різні літературні напрями. Кожен автор обирає для себе той, який відповідає його уподобанням. Письменник може змінювати свій вибір із плином часу, однак важливим є те, що загальні характеристики обраного літературного напрямку впливатимуть на найважливіші елементи його творчого доробку, а саме: зміст, форму і стиль.

Позатекстова інформація (зовнішньотекстові фактори) приховує в собі ключі, які допомагають читачеві відкрити непомітні на перший погляд двері глибшого сприйняття художнього тексту. Як зазначалося раніше, перекладач, насамперед є читачем. Уважний аналіз екстралінгвальних факторів на доперекладацькому етапі роботи із текстом відіграє важливу роль у процесі перекладу, адже призводить до глибшого розуміння твору перекладачем і його правильної інтерпретації.

Жанрово-родова належність художнього тексту. Важливим є правильне визначення жанру і типу тексту, адже саме ця підпорядкованість форми конкретного художнього тексту визначає наявність певних особливостей та елементів у творі, що неодмінно повинні бути збережені в тексті перекладу.

В опублікованих творах художньої літератури жанр, як правило, вже визначений щонайменше видавництвом, про що воно й інформує в анотації. Отже перекладачеві не потрібно встановлювати його самостійно. Відповідно до визначеного матеріалу пропонованого дослідження релевантною є жанрова форма новели, дослідженням якої займалися Г. Ауст [96], В. Рат [162] та ін. Важливим моментом аналізу новел, як і будь-якого жанру, залишається визначення того, які саме характеристики жанру присутні в кожному конкретному творі, які його риси є типовими, а які – ні, оскільки новела, як відомо, перебуває на перетині драми та прози.

Згідно з дефініцією, наведеною у літературному довіднику, прозою, що в перекладі з латини означає *прямо спрямована мова*, називають «усне чи писемне мовлення, що не має метричних зв'язків», характерних для віршування [167, с. 138]. Проза має різноманітні формальні та змістові можливості, які реалізуються в таких жанрах, як, наприклад, сказання, казка, шванк, анекдот, новела, оповідання чи роман. Жанри прози часто використовувались як зброя класової боротьби або суспільної критики (нариси, фейлетони, мандрівна література).

Новела як жанр прози підпорядковується також іншій структурній групі прози, а саме: малій прозі. Дефініція текстів малої прози розкриває також деякі ознаки жанру новели: «мала проза не є самостійним жанром, але так само, як і короткий вірш, вона стала дуже популярною в сучасній літературі. Загалом, під цим поняттям розуміють дуже короткі прозові тексти, подібні за обсягом до притчі. Тематика таких творів відносно вільна й може бути, наприклад, розважального, притчевого чи психологічного змісту або спонукати до роздумів. Як і короткий вірш, мала проза повинна налагоджувати зв'язок з читачем своїми словами, захоплювати його» [147].

Слід зазначити, що поняття «малої прози» можна розглядати з іншої позиції, з позиції її належності до таких епічних жанрів, як роман або повість. Саме ознака «короткості» стає досить відносною. Новела коротша за роман, але довша за коротке оповідання.

Відповідно до здобутків німецької школи германістики новелу позиціонують на перетині прози і драми, у зв'язку з чим наведення загальної характеристики драми також є важливим для пропонованого дисертаційного дослідження.

До характеристик драми, релевантних для новели, належать наступні:

- зображення персонажів у конфлікті із соціальними рамками їхнього часу;
- наявність екстраординарного випадку, який стає причиною трагічного конфлікту;
- відображення провини суспільства у долі персонажів [167, с. 38].

Як наслідок взаємовпливу усіх трьох родів літератури, характерного для сучасного етапу розвитку літератури, новела перебуває під впливом різновиду драми, а саме: трагедії, та уособлює «драматичну форму відображення доленосних конфліктів інтересів, які не можливо розв'язати шляхом порозуміння» [149, с. 110].

Отже, новела як жанр належить до групи жанрів малої прози, але тяжіє, на думку науковців, також до драми у зв'язку з процесом «взаємопроникнення родів літератури» [49, с. 11].

1.7.2. Становлення новели та сучасне бачення цього жанру

Новела як жанр прози виникла в епоху ренесансу. У той час особливість цього нового типу тексту полягала в тому, що в центрі була не людина, не образ, а якась неочікувана подія. «Інтереси, соціальна структура, пристрасті, інтриги ранньобуржуазного суспільства знаходили в новелах своє вираження. У середині XIX століття новела досягла своєї найбільшої популярності. Вона вже не була спрямована тільки на незвичайну подію, більш характерним ставало саме загострення розвитку подій і становлення конфлікту, який відіграв роль засобу

організації всього сюжету та його мовної репрезентації, водночас неважлива, або надлишкова інформація у тексті була відсутня.

У ХХ столітті характерною рисою новели було створення великих конфліктів із совістю та переломних моментів. Зважаючи на основні світоглядні питання сьогодення, у центр новели ставляться конфлікти, які мають життєво вирішальний характер. Стає помітною тенденція до збільшення питомої ваги випробовувань або змін у характері й поведінці персонажів та більш чіткого зображення елементів їх розвитку та відповідних змін. Через свою сконцентрованість на конфлікті новела потребує більш компактного типу оповіді. Саме тому новеліст працює з лейтмотивами, символами, рамковими конструкціями та композицією, які допомагають зосередити розвиток подій навколо поворотних моментів [167, с.129–130].

Геро фон Вільперт зазначає, що до особливостей новели належить відстороненість позиції оповідача і його невтручання у хід подій. Автор також наголошує на спорідненості новели із драмою. Підкреслюється, що цей зв'язок сильніший, ніж із романом: він бере свій початок від «вдалих драматичних новел та єдності драматургів із новелістами. Обидві форми потребують скороченої експозиції, концентруються на виниклій перипетії та на затиханні або спаді, що більшою мірою натякає на майбутнє персонажів, аніж створює його» [185, с.468]. Автор наголошує на тому, що у ХІХ столітті змінюється тематика новел. Вони починають зосереджувати увагу більше на психологічному, аніж на реалістичному аспекті.

Структура новели, як правило, орієнтується на приклад класичної драми. За короткою експозицією йде стисле підведення до апогею – кульмінаційного моменту, який переходить у спад та розв'язання конфлікту. Також типовою є тенденція до закритості форми (єдність часу та простору, і як наслідок – хронологічність побудови розвитку подій). У центрі уваги завжди знаходиться конфлікт, тому паралельні лінії розвитку, детальні описи зовнішніх обставин або психічних станів не типові для новел.

До традиційних ознак жанру відноситься рамкова дія і належність окремих творів до циклу новел. Досить часто традиційна циклічна форма задавала не лише зовнішні рамки для розповіді, а й соціальні та історичні рамки окремих текстів. Нині цикли новел велика рідкість. Більшість авторів пише переважно окремі самостійні новели [138, с. 256].

У сучасній літературі новела впевнено посідає своє місце серед літературних жанрів. При цьому вона не така популярна, як короткі оповідання чи роман [95, с. 248]. Від коротких оповідань та історій новелу відрізняє передусім сконцентрованість на одній події, стислість розвитку сюжету, загальна схильність до символізму «нечуваної події» та відмова від різних перспектив оповіді [100].

Для новели, у сучасному її вигляді, найхарактернішою є відмінність за обсягом. Якщо раніше новели були короткі, і автори об'єднували їх у цикли за спільною тематикою, то нині серед письменників помітною стала тенденція не керуватися критерієм обсягу під час написання. На сьогоднішній день відповідно до обсягу новели можна їх поділити на три типи: короткі (до 10 сторінок), середньої довжини (до 60 сторінок) і довгі (до 200). Так, наприклад, новела К. Іванчич «*Panik*» належить до довгих новел (135 с.), новели Г. Ланге [146] «*Die Ewigkeit des Augenblicks*» (34 с.), «*Der Bürgermeister von Teltow*» (26 с.), «*Das Haus in der Dorotheenstraße*» (24 с.), «*Der Schatten*» (20 с.) можна зарахувати до середніх новел, а «*Die Cellistin*» (9 с.) – до коротких новел.

1.7.3. Моделі тексту літературного твору. Сучасна лінгвістика пропонує розмаїття моделей, за якими мають відбуватися процеси текстотворення. Ці моделі мають часто ієрархічну підпорядкованість більш загальним моделям, таким, наприклад, як комунікативна модель Шеннона/Уівера.

У зв'язку з тим, що в основу будь-якого жанру закладено комунікативну ситуацію, її складові відбиваються у структурних елементах жанрової форми. Композицію жанру розглядають, як правило, у горизонтальній та вертикальній структурах.

Горизонтальна структура. За С. М. Іваненко [27, с. 45], під час побудови горизонтальної структури твору об'єднуються найголовніші елементи композиції. Науковець розглядає горизонтальну структуру на прикладі комюніке й наголошує на тому, що ці композиційні елементи можуть виконувати різні функції, і що самі вони бувають різних видів. Горизонтальну структуру твору можна подати як ланцюг композиційних елементів: заголовок / назва → вступ → головна частина → висновок. Г. Я. Солганік [77] виділяє тільки три компоненти: вступ, головну частину і висновок, а такий елемент, як назва, він не визнає.

Заголовок, або назва тексту, виконує дві функції: надає читачеві уявлення та коротку інформацію про зміст тексту, а також імпульс до його прочитання [44, с. 37–39].

У зв'язку з тим, що матеріал дослідження пропонованої дисертації становлять новели, побудова горизонтальної структури досліджуваних творів відрізнятиметься від стандартної моделі, наведеної вище. Вона схожа на будову драматичного твору й виглядає так:

назва → зав'язка → розвиток дії → апогей / кульмінаційний момент → розв'язка.

Чіткість горизонтальної структури новели письменник може підкреслювати розподілом тексту на розділи (Г. Ланге [146] : «*Die Ewigkeit des Augenblicks*», «*Das Haus in der Dorotheenstraße*», «*Der Schatten*»). Однак горизонтальноа структура новели як жанру може не збігатися із авторським розподілом твору на розділи, як ми це бачимо на прикладі новел К. Іванчіч «*Panik*» [127] та Г. Ланге [там само] «*Cellistin*» («*Cellistin*» має за авторською композицією два розділи, але в них представлені всі елементи горизонтальної структури жанрової форми «новела»). Причина полягає у тому, що автори пристосовують структуру творів до реалізації типових тем і мотивів новел, що їх визначає С. Кіфер [138, с. 395] : смерть і самогубство протагоністів, світло і темрява, життя і смерть, смерть і безсмертя (насамперед історичні новели про митців), самотність, любов і втрата коханих і т.ін.

На практиці зав'язка і вступ так само, як і розв'язка та висновок, виконують однакові функції. Відмінність полягає в тому, що в новелі головна частина поділяється на розвиток сюжету та апогей. У деяких новелах може бути декілька апогеїв [13, с. 110].

Автор може варіювати кількість складових горизонтальної структури. Відомим авторським прийомом є опущення останнього елемента, а саме: розв'язки, наприклад, як у новелах К. Іванчіч «*Panik*» [127] та Г. Ланге [146] «*Der Bürgermeister von Teltow*». Відкрита кінцівка дозволяє письменнику загострити драматизм твору і спонукає читача до роздумів. У такому випадку завданням перекладача є надзвичайно точне відтворення подій, описаних в апогеї/кульмінації, задля спрямування думок читача у русло, задане автором.

М. П. Брандес виокремлює шість типів розвитку сюжету: *пряма розповідь*, в якій події відбуваються послідовно одна за одною й описуються так само послідовно. Для *рамкової розповіді* типовою є конструкція розповіді у розповіді. Таким чином зміщуються дві точки зору. У *плетеній розповіді* автор то забігає наперед, то зазирає в минуле, унаслідок чого, насамкінець, створюється мовна поліфонія. Для цього типу розвитку сюжету характерні різні типи мовлення.

У *контрапунктному типі* розповіді автор одночасно розвиває дві сюжетні лінії, пов'язані між собою або через час і простір, або через діючих осіб. Автор може звертатися до історій та подій із минулого для пояснення поведінки персонажів. Для цього типу характерним є поєднання різних типів оповідача.

У *револьверній* розповіді автор описує подію з перспектив різних дійових осіб.

Останнім типом розповіді є *панорамна розповідь*. У ній автор наближається до оператора, адже він описує навколишнє середовище головного героя так, як сприймає його, і таким чином зображує героя в його середовищі [13, с. 116–117].

Основні структурні елементи горизонтальної структури (назва, вступ / зав'язка, розвиток дії, апогей / кульмінаційний момент, розв'язка) складаються з

дрібніших елементів – окремих сцен, представлених архітектоніко-мовленнєвими формами (монолог, діалог, полілог, засоби відбиття чужого мовлення).

Вертикальна структура. Як зазначалося, горизонтальна і вертикальна структури тексту належать до елементів, у яких реалізується цілісність тексту. За словами М. П. Брандес, вертикальна структура накладається на горизонтальну. Вона поєднує її елементи і реалізується у таких композиційних формах, як розповідь, опис та міркування. З одного боку, ці форми є формами вторинної передачі реальності, а з іншого – це комунікативні форми, які приводять у рух думки і надають їм об'єктивного характеру.

Кожна композиційно-мовленнєва форма є певною послідовністю елементів, до яких можна віднести однорідні типи внутрішньої граматичної композиції, а також ідеальні схеми, що впорядковують граматичні структури. Розповідь, наприклад, є структурою порядку подій, опис – зв'язком зіставлення об'єктів, явищ, характеристик, а міркування – зв'язок понять, які виникають одне за одним, та їх пояснень. Саме ці структури і зв'язки визначають характер мовно-синтаксичного формування тексту [там само, с.18–20].

Композиційно-мовленнєва форма *міркування* – це структура логічного розвитку думки та її викладу. Вона складається з низки висловлювань, котрі стосуються певного питання чи об'єкта, попереднє висловлювання є у логічному зв'язку основою для наступного.

Структурний зв'язок у міркуванні можна схарактеризувати як коментуюче-аргументуючий, який конкретизується за допомогою доказу, заперечення, порівняння, узагальнення та виведення висновків. На граматичному рівні ця структура реалізується у формі каузальних зв'язків. Думка розвивається внаслідок повтору слова чи групи слів попереднього речення у наступному.

Усі типові композиційно-мовленнєві форми мають свої підвиди, отже підвидом міркування може бути емоційне чи спонтанне міркування, в якому розвиток думки відбувається не в результаті логіки, а за допомогою доповнень.

Архітектоніко-мовленнєві форми (монолог, діалог, полілог). Розрізняють три основні архітектоніко-мовленнєві форми, за допомогою яких здійснюється комунікативний процес – монолог, діалог та полілог. Основу цих форм складає односпрямованість та багатоспрямованість комунікації. Монологічне, діалогічне та полілогічне мовлення також відрізняється на мовному рівні через специфічне мовне оформлення. Отже, якщо монолог є формою з найвищим ступенем організації, то діалог фактично є розмовою двох людей. Він може бути виконаний у формі питань та відповідей або монологічної мови, котра переривається короткими зауваженнями, питаннями чи вигуками співрозмовника. Полілог складається з двох або більшої кількості діалогів [13, с. 12–13], [21].

Монолог, зазвичай, виконує одну або більше функцій. По-перше, технічного засобу заповнення сцени (сцена не має бути пустою) під час зміни декорацій або одягу персонажів. По-друге, роль епічного монологу, який уживається як елемент і засіб експозиції. По-третє, ліричного монологу, який використовується для висвітлення почуттів чи висловлення власної точки зору автора. По-четверте, роль рефлексійного монологу, що розглядає ситуацію, відображає думки про минулі чи майбутні дії. По-п'яте, роль монологу-конфлікту [185, с. 437].

На противагу монологу, діалог має три основні функції: розвитку подій [найчастіше у драмі], філософського діалогу або комічного діалогу.

Наукова література щодо АМФ відрізняється розмаїттям підходів. Особливості архітектоніко-мовленнєвих форм досліджували такі науковці, як М. П. Брандес [14], О. П. Воробйова [80], І. Р. Гальперін [116], П. С. Дудик [23], А. І. Дєвкін [20], Х. В. Еромс [108], Б. Зандіг [169], Н. І. Ліхошерст [80], Л. І. Мацько [56], О. М. Мацько [там само], Г. Міхель [111], А. Н. Мороховський [80], О. Пономарів [68], Е. Різель [164], О. М. Сидоренко [56], Б. Совінські [174], Г. Я. Солганік [77], З. В. Тимошенко [80], Є. П. Тимченко [82], В. Фляйшер [111], Е. Шендельс [164] та інші. Усі вони наголошують на використанні певних АМФ у тексті відповідно до комунікативної мети певної жанрової форми і загальної композиції твору.

Тональність тексту. С. М. Іваненко [130] переконана, що тональність тексту належить до категорій, які формують цілісність тексту. Це також означає, що тональність характеризується фонологічними, граматичними, семантичними і стилістичними категоріями та реалізується за допомогою відповідних мовних засобів.

Із схеми інтегрованої моделі тексту, в якій поєднуються моделі С. Е. Шеннона, С. Уівера та М. П. Брандес, зрозуміло, що такі фактори, як *адресант, намір / мета, адресат, об'єкт комунікації та безпосередні обставини комунікативної ситуації* відіграють визначну роль у створенні тональності тексту. Під тональністю тексту розуміють категорію тексту, яка відбиває наміри адресанта, зважаючи на об'єкт і ставлення адресанта до його якостей. Вираження тональності відбувається у формі концентрату всіх експресивних засобів тексту, які адресант використовує у своїй мовленнєвій діяльності. З наданої дефініції тональності тексту виходить, що під час визначення тональності позиція адресанта має вирішальне значення. Для її опису використовують психологічні категорії, тому що емоції, емоційні тони і почуття визначають ставлення людини до об'єктивної реальності [там само, с. 134].

Поліфонія окремого тексту складається із розмаїття окремих тонів, які виражаються в тексті за допомогою мовних засобів на рівні ритму, експресивності лексики, стилістичних фігур. Відповідно до цього, поліфонія має двоїсту природу: з одного боку текстову, з іншого – системну, як систему видів та підвидів тональностей, тонів та відтінків, які характеризують структуру тексту як конструкцію [там само].

Оскільки під тональністю розуміють концентрацію всіх експресивних засобів тексту, експресивність розглядається як ефект, котрий виникає при будь-якому відхиленні від звичайної мовної норми, раціональної чи нераціональної [71, с. 135]. Як зазначалося, за допомогою найрізноманітніших експресивних засобів автор відбиває своє ставлення. Таким чином розглядаються емоції та почуття адресанта, які застосовувалися під час творення тексту. Градація емоційних явищ (емоційні

тони, емоції, почуття) свідчить про різні ступені насиченості емоційних виразів, утілених у відповідних мовних засобах згідно з принципом їхньої (явищ) інтенсивності [130, с. 135].

Тип експресії тексту пов'язаний із основним способом зображення: епічним, ліричним, драматичним. Виразником експресії є вид основної стилістичної тональності тексту: епічної (епічно-ліричної, епічно-драматичної), ліричної (лірико-епічної, лірико-драматичної) і драматичної (драматично-епічної, драматично-ліричної). Кожна жанрова форма і кожний конкретний текст має свій характерний набір і свою питому вагу кожної з них [29, с.374].

Епічна тональність убирає в себе ритми КМФ, за допомогою яких організується предметно-логічний зміст творів і має, крім спокою, такі загальні характеристики: виваженість, неквапливість, енергійність, прискореність, пульсуючість, доказовість як симбіоз асертивності й релевантності (виділення окремих понять в результаті інтенсивнішого наголосу й паузи значущості). Окрім цих тонів, зареєстровані розсудливий, снобістський, об'єктивно-безпристрасний, об'єктивно-фактуальний, інтелігібельний, бадьорий, регулятивний, шанобливий тони.

Зареєстровані тони епічно-ліричної тональності: просвітлений, схвильований, захоплюючий / захоплений, захоплено-романтичний, здивований, збуджений, зворушливий, застерігаючий, співчутливий, доброзичливий, добродушний, добродушно-доброзичливий, сором'язливий, елегійний [там само, с. 375].

Окрім трагічної (об'єктивно-трагічної, суб'єктивно-трагічної), патетичної (піднесено-патетичної з відтінком примарності, вихолощеної патетичної), до основної епічно-драматичної тональності належить гумористична тональність з її складовими: сатиричним, іронічним та саркастичним підвидами [там само]. Перелік тонів, що були зареєстровані в текстах з епічно-драматичною тональністю, становлять: розпачливий, тужливий, таємниче-збудливий, зловісний, моторошний, наївний, простацьки-наївний, повчально-наївний, наївно-ентузіастичний,

піднесений, енергійний, гумористично-саркастичний, повчальний (може бути симульованим), антитетичний, сумний, частково трагічний, схвильований, занепокоєний, захоплено-запальний, пристрасний, сумний, таємничий, таємниче-загадковий, схвильовано-сумний, глибоко-сумний, розпачливий, обурений, злостивий, роздратований з відразою, озлоблений, невдоволений, екзальтований та інші [там само, с. 381].

Як вже наголошувалося, до основних стилістичних категорій належить експресивність, котра в основному є предметом стилістичних досліджень. [69, с.130, 150–151], [88], [83]. Вона завжди є емоційною [114], розглядається як стилістична експресивність [175]. Барбара Зандіг [168], наприклад, розуміє експресивність як стилістичний вплив, водночас вона виходить із прагматичного розгляду дослідження стилю.

Кожен художній текст є експресивним, таким чином він має велику кількість експресивних елементів, які реалізуються на фонетично-фонологічному, морфологічному, синтаксичному, семантичному, фразеологічному або текстуальному рівнях. Бранко Тошовіч бачить основним завданням експресивності текстів, яка виражається за допомогою різних стилістичних засобів, досягнення декодованої експресивності з огляду на конкретного адресата. До того ж мовна форма певного вислову набуває елементів так званого стиллекту [84, с. 45]. Утілення експресивності в тональності тексту відбувається у формі циклічної прогресії, водночас усі види експресивності, присутні у тексті, підпорядковуються відповідній тональності тексту [131, с. 204].

Висновки до розділу 1

1. Релевантними для доперекладацького аналізу тексту є такі характерні особливості художніх текстів, як естетична інформація, антропоцентризм, фікційність, котрі виражаються в головній ідеї твору, образі автора, композиції, образності та стилі.

2. Важливим етапом процесу перекладу є інтерпретація тексту оригіналу, неможлива без *доперекладацького аналізу тексту*, під яким розуміємо аналіз, який здійснює перекладач на підготовчому етапі роботи над перекладом та складається з аналізу його екстралінгвальних факторів, до яких належать контексти історичної епохи та історичного сприйняття твору, читача, автора та його літературного доробку, а також лінгвальних факторів: жанр і рід літератури, семантика, прагматика, аналіз горизонтальної та вертикальної структур, тональність і стилістичні засоби фонетичного, морфологічного, лексичного та синтаксичного мовних рівнів.

3. Більшість основних моделей перекладу, а саме: ситуативна, трансформаційна, семантична, комунікативна та інформативна полягають у пошуку одиниці перекладу (мовні одиниці, синтаксичні структури, повідомлення, зміст та смисл), її зведення до однієї одиниці, наявної в усіх мовах, та у пошуку відповідників у мові перекладу, які використовуються для опису цих одиниць. Важливими є такі фази перекладу за комунікативною моделлю, як усвідомлення, інтерпретація та заміна.

4. Усі моделі перекладу підпорядковуються основним стратегіям перекладу, які зазвичай об'єднують у дві групи. До першої належать такі основні стратегії перекладу, як одомашнення, відчуження і текст-гібрид. До другої групи пропонується зарахувати ілюзіонізм та антиілюзіонізм.

5. Розуміння перекладу як відтворення елементів однієї культури мовою іншої потребує від перекладача здійснення доперекладацького аналізу лінгвокультурам як носіїв культурної інформації у тексті. Особливе місце серед лінгвокультурам посідають топоніми, які автор використовує для вираження локальності у описі місця дії. Відмінність художніх текстів полягає у створенні фіктивного світу, який реалізується у контрафактуальному топосі і контрафактуальних топонімах, як його складовій. Поняття *контрафактуальний топонім* визначаємо як фіктивний топонім, вигаданий автором для створення топосу художньої картини світу, насамперед у пригодницькій та науково-фантастичній літературі, а також топонім,

реально існуючий і перенесений автором у невластивий для нього ареал з метою символічного відбиття ідейного змісту художнього твору.

6. Класифіковано поширені позиції, висловлені науковцями щодо адекватності та еквівалентності тексту. Вони розподілені на три групи, за принципом використання у своїх наукових працях терміна «еквівалентність», терміна «адекватність», або обох цих понять. Релевантними для дисертації вважаємо позицію В. Н. Комісарова та К. Райс. Адекватний переклад – це переклад, який відповідає певній меті. Еквівалентним може бути лише кінцевий результат досягнення адекватності перекладу.

7. На основі комунікативної моделі Шеннона/Уівера встановлюється комунікативна ситуація, складові якої відбиваються у структурних елементах жанрової форми. Композиція жанру представлена, як правило, у горизонтальній та вертикальній структурах, ставлення автора до зображуваного відбивається через тональність тексту.

8. Новела як жанр належить до групи жанрів малої прози, однак тяжіє до драми у зв'язку з процесом взаємовпливу родів літератури. Від коротких оповідань та історій новелу відрізняє передусім сконцентрованість на одній події, стислість розвитку подій, загальна схильність до символізму «нечуваної події» та відмова від різних перспектив розповіді. За обсягом поділяємо новели на короткі, середні та довгі.

9. Горизонтальна структура новели складається з таких елементів: назва → зав'язка → розвиток дії → апогей / кульмінаційний момент → розв'язка. Усі композиційні елементи горизонтальної структури новели, крім назви, можуть включати АМФ (монолог, діалог, полілог).

РОЗДІЛ 2

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОПЕРЕКЛАДАЦЬКОГО АНАЛІЗУ ТЕКСТУ

Дослідження теоретичних парадигм та методів у літературознавчих студіях необхідне насамперед у зв'язку із тим, що кожна форма спостереження і пізнання повинна мати теоретичну базу. На відміну від буденного наукове пізнання завжди ґрунтується на методологічних засадах. Саме теорії, сформовані концепції, наукові поняття та експліцитні методи уможливають аналіз та інтерпретацію тексту, які є не тільки інтерсуб'єктивними, а ще й відтворюваними [157].

2.1. Загальнонаукові методологічні засади досліджень

У мовознавстві 40 – 50-х років погляди на проблему методу визначалися трьома ключовими поняттями: методикою, методом і методологією. Під *методикою* розуміли сукупність прийомів спостереження та експерименту. Під *методом* – засіб теоретичного опанування, винайденого шляхом спостереження за експериментом. Під методологією – застосування принципів світобачення у процесі пізнання [78, с. 3].

Яскравим прикладом розвитку традицій лінгвістичної школи цього періоду можна вважати нарис теорії методу, представлений Б. А. Серебренніковим, який підкреслює, що метод завжди був системою, водночас експліцитно проголошується залежність методу від тієї або іншої філософської концепції. Відповідно до цих загальних положень Б. А. Серебренніков зберігає тричастинну побудову методу (у цьому і реалізується принцип його системності), але на перше місце він ставить теорію методу: «система, що називається науково-дослідницьким методом у мовознавстві, зазвичай включає в себе теорію методу, комплекс науково-дослідницьких прийомів, зміст яких визначається лінгвістичними основами методу, та комплекс технічних засобів і процедур» [75, с. 260].

Теорія методу, на його думку, досліджує відношення суб'єктивної діалектики пізнання до об'єктивної діалектики об'єкта. Водночас остання формулюється у вигляді законів науки. Отже, теорія методу спирається на вже наявне наукове знання. «Комплекс науково-дослідницьких прийомів» являє собою різноманітні засоби роботи із матеріалом, до того ж кожен спосіб зумовлений відповідною стороною об'єкта. Об'єктивну мовну основу методу Б. А. Серебренніков називає «лінгвістичним підґрунтям методу» та «теоретичною базою» [там само, с. 261]. Третя частина методу як системи, а саме: «комплекс технічних засобів та процедур», включає такі прийоми, як побудова діаграм, таблиць і карт, визначення галузі дослідження, бесіда з інформантом тощо [78, с. 7].

Поняття «*методу*» ґрунтується на видах підходів до теоретичного осмислення наукової проблеми. Воно прийшло з грецької мови (*methodos*) і використовувалося для позначення «шляху до мети», тобто певного типу дій, виконання яких давало змогу досягнути поставленої мети. Методи являють собою певну визначену послідовність дій, які виконуються задля досягнення певної заздалегідь поставленої мети [157].

За М. Буром та Г. Клаусом, методи розглядаються у науці як заплановані, системні процеси опрацювання й дослідження матеріалу, а саме: шляхи дослідження та види підходів, що дозволяють, маючи певну інформацію і виконавши певну послідовність дій, досягти конкретної мети. Поняття методу визначається як «система правил або принципів, що визначає клас можливих систем операцій, що за наявності певних передумов підводять до конкретної мети» [161, с. 792]. Із цього визначення можна зробити висновок, що для досягнення різних цілей треба використовувати різні методи, що, відповідно, робить їх орієнтованими на досягнення поставленої мети. Мета застосування методу може бути різною, як і вихідні умови, чим, і пояснюється наявний плюралізм методів [157, с. 8].

Метод як спосіб пізнання, дослідження явищ природи і суспільного життя є також сукупністю прийомів чи операцій практичного або теоретичного освоєння дійсності, підпорядкованих вивченню конкретного завдання. Відмінність між методом і теорією має функціональний характер: формулюючись як теоретичний результат попереднього дослідження, метод виступає як вихідний пункт та умова майбутніх досліджень.

У найзагальнішому розумінні *метод* – це шлях, спосіб досягнення поставленої мети і завдань дослідження. Він відповідає на питання: як пізнавати.

Наступним поняттям, яке треба розглянути, є «методика». *Методика* (гр. *methodike*) – це сукупність методів, прийомів проведення будь-якої роботи або операцій [67].

Питання методології, методів і методики дослідження розглядалися ще в античні часи і є надбанням науки, яке ми завдячуємо насамперед філософії. В. М. Шейко та Н. М. Кушніренко [90, с. 56] визначають методологію як «учення про правила мислення під час створення теорії науки». Питання методології досить складне, оскільки це поняття має різні тлумачення. Багато зарубіжних наукових шкіл не розділяють методологію і методи дослідження. У вітчизняній науковій традиції методологію розглядають як учення про науковий метод пізнання або як систему наукових принципів, на основі яких базується дослідження і здійснюється вибір сукупності пізнавальних засобів, методів, прийомів дослідження. Найчастіше методологію тлумачать як теорію методів дослідження, створення концепцій, як систему знань про теорію науки або систему методів дослідження.

Методологія – це концептуальний виклад мети, змісту, методів дослідження, які забезпечують отримання максимально об'єктивної, точної, систематизованої інформації про процеси та явища [там само].

Методологія – це вчення про систему наукових принципів, форм і способів дослідницької діяльності. Нині розрізняють фундаментальні, загальнонаукові принципи, що становлять власне методологію, конкретнонаукові принципи, які покладено в основу теорії тієї чи іншої дисципліни або наукової галузі, і систему

конкретних методів і технік, що застосовуються для вирішення спеціальних дослідницьких завдань [47].

На думку В. та А. Нюннінгів [157], методології, зазвичай, пояснюють передумови, статус та цілі методів. Для пояснення взаємозв'язків між такими поняттями, як «теорія», «метод» та «методологія», вони пропонують наступну схему.

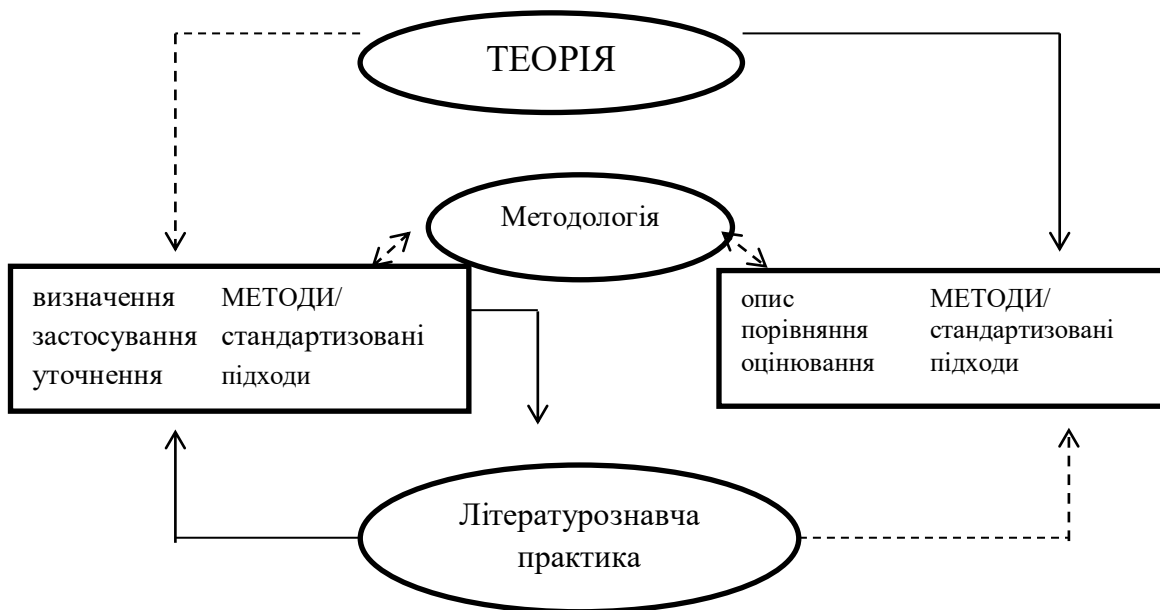


Рис. 2.1. Взаємозв'язок теорій та методів

Ця схема ілюструє взаємозв'язок теорій та методів. Фактично, методи одночасно виступають проміжною ланкою між теоріями та методологіями, з одного боку, та практичним аналізом тексту, а також його інтерпретацією – з іншого. Тоді як літературознавчі теорії розглядають передумови, основоположні припущення і центральні концепції підходів, методи регулюють конкретний порядок дій, що здійснюється під час аналізу та інтерпретації текстів [там само, с. 9]. Таке розуміння методу як поняття є ширшим і загалом поєднує у собі поняття методики та методу, характерні для радянської школи перекладу.

Розглядаючи поняття методу, треба пам'ятати, що до передумов, необхідних для існування методу, як такого, належать: занурення у системний взаємозв'язок із теорією, формулювання чітких правил щодо послідовності виконання певних

кроків, можливість повторного досягнення поставленої мети, так само, як і виконання кроків, які це досягнення забезпечують. У такому сенсі метод може виступати попередньо обраним та свідомо застосованим способом для вирішення поставленого завдання, але він може також бути і не рефлексивним способом, який, однак, можна описати із використанням правил вже після його застосування на засадах так званої теорії побутового мислення. Тобто, теоретичне осмислення методу в цьому разі відбувається постфактум, що є досить поширеним явищем у монографіях, присвячених аналізу художніх творів як у галузі літературознавства, так і в галузі перекладознавства.

За загальновідомою філософською класифікацією методів наукового пізнання їх поділяють на загальнонаукові та конкретнонаукові. Загальні методи наукового пізнання на відміну від спеціальних (або конкретних) методів, використовуються протягом усього дослідницького процесу, незалежно від галузі знань та особливостей дослідження. Їх зазвичай поділяють на три великі групи:

- 1) емпіричні методи дослідження, до яких належать спостереження, порівняння, вимірювання, експеримент;
- 2) методи, які використовуються як на емпіричному, так і на теоретичному рівнях дослідження, такі, як абстрагування, аналіз і синтез;
- 3) методи теоретичного дослідження (індукція, дедукція, моделювання та ін.).

Емпіричні методи дослідження. Першим із методів цієї групи є метод спостереження. *Спостереження* – це активний пізнавальний процес, що спирається насамперед на роботу органів чуття людини та її предметну матеріальну діяльність [47, с. 59]. Як у повсякденній діяльності, так і в науці спостереження має приводити до результатів, що не залежать від волі та бажань спостерігаючого: щоб стати основою наступних теоретичних і практичних дій, результати спостереження мають інформувати нас про об'єктивні властивості і відношення наявних предметів і явищ. Для того, щоб уважатися методом пізнання, спостереження має задовольняти низку вимог, найважливішими з яких є планомірність, цілеспрямованість, активність і системність.

Порівняння – один із найпоширеніших методів пізнання, який дає змогу встановити подібність і відмінність предметів та явищ дійсності. Порівняння допомагає зафіксувати загальні риси, властиві двом або більшій кількості об'єктів, а виявлення загального є першим кроком до пізнання законів і закономірностей [там само, с.60].

Так само як і спостереження, порівняння також має задовольняти певні вимоги: порівнювати треба лише ті явища, між якими може існувати визначена об'єктивна спільність, порівняння має здійснюватися за найважливішими, істотними ознаками.

Вимірювання, на відміну від порівняння, є більш точним засобом отримання інформації, який являє собою процедуру визначення числового значення певної величини за допомогою одиниці виміру (еталона) [там само]. Цінність вимірювання полягає у тому, що воно дає точну, кількісно визначену інформацію про навколишній світ. Для сучасних наукових розвідок, зокрема гуманітарних спеціальностей, характерним стало використання апроксимативного методу, як підвиду вимірювання [3].

Окремим різновидом спостереження є *експеримент* – метод наукового дослідження, який припускає втручання у природні умови існування предметів і явищ, відтворює визначені сторони предметів і явищ у спеціально створених умовах з метою їх вивчення без супутніх обставин. Експериментальне вивчення об'єктів порівняно зі спостереженням має цілу низку переваг:

- 1) у процесі експерименту стає можливим вивчення того чи іншого явища без впливу зайвих зовнішніх чинників;
- 2) експеримент дає змогу досліджувати властивості об'єктів в екстремальних умовах;
- 3) експеримент забезпечує достатню повторюваність для того, щоб виокремити істотні риси і встановити зв'язки.

Будь-який експеримент може здійснюватися як безпосередньо з об'єктом, так і з його моделлю. Використання моделей дає змогу застосовувати

експериментальний метод дослідження до таких об'єктів, безпосереднє оперування якими є важким або навіть неможливим. Саме це і надало моделюванню, як особливому методу, широкої популярності у науці [47, с 61].

Емпірично-теоретичні методи дослідження. До складу методів, що використовуються як на емпіричному, так і на теоретичному рівнях дослідження, відносять абстрагування, аналіз і синтез, а також індукцію і дедукцію.

Абстрагування має універсальний характер у діяльності людини, адже процес мислення безпосередньо пов'язаний з ним або з використанням його результатів. Сутність цього методу полягає в уявному відволіканні від несуттєвих властивостей і зв'язків, предметів та одночасному зосередженні на одній чи кількох сторонах, що становлять об'єкт дослідження. Окрім власне процесу абстрагування також розрізняють результат абстрагування, абстракцію. Під таким результатом абстрагування, зазвичай, розуміють знання про деякі сторони об'єктів. Прикладами абстракцій можуть бути незліченні поняття, якими людина оперує не лише в науці, а передусім у повсякденному житті: дерево, будинок, дорога, рідина тощо.

Процес абстрагування в системі логічного мислення тісно пов'язаний з іншими методами дослідження, насамперед з аналізом і синтезом.

Аналіз – метод наукового дослідження, який відбувається шляхом розкладання предмета на складові, тоді як *синтез* – це поєднання отриманих під час аналізу частин у ціле. Методи аналізу і синтезу в науковій творчості органічно пов'язані між собою і можуть набувати різних форм залежно від властивостей досліджуваного об'єкта, мети дослідження, ступеня пізнання об'єкта, глибини проникнення в його сутність [там само, с. 62].

Теоретичні методи дослідження. Серед методів теоретичного дослідження основним є метод *дедукції*, або сходження від абстрактного до конкретного. Цей метод являє собою загальну форму руху наукового пізнання, закон відображення дійсності в мисленні.

Індукція, або сходження від конкретного до абстрактного. Його суть полягає у русі думки від конкретного у пізнанні до абстрактних визначень об'єкта.

Сходження від абстрактного до конкретного неможливе без попереднього членування об'єкта, без руху від конкретного до абстрактного і навпаки [там само, с. 63].

Серед інших релевантних методів пізнання та відображення результатів пізнання можна також назвати *табличний і графічний методи*. Сутність першого полягає у систематизації і наочному поданні текстової та цифрової інформації, отриманої внаслідок збору даних, групування, проведення аналізу, синтезу нових показників, прогнозування розвитку подій та моделювання ситуації, що мають вигляд таблиць.

Як і табличний, графічний метод передбачає проведення систематизації і наочне надання інформації, отриманої внаслідок збору даних, групування, проведення аналізу, синтезу нових показників, прогнозування розвитку подій та моделювання ситуації, у вигляді графіків, діаграм, логічних схем та ін., а також їх подальше застосування у дослідженнях будь-якого характеру, у тому числі перекладацьких, лінгвостилістичних та літературознавчих. Це дає змогу на якісно новому рівні систематизувати накопичену інформацію, краще осягнути взаємозв'язки, притаманні предмету або явищу, поліпшити можливості його аналітичного розгляду.

За формою розрізняють такі види графіків: стовпчасті, квадратні, кругові, фігурні, секторні, лінійні, картограми та картодіаграми, а також графічні знаки. Релевантними для пропонованої роботи є лінійний тип графіків, в яких «динаміка показника відображається безперервною лінією, убудованою у декартову систему координат, що характеризує розвиток досліджуваного явища» [там само, с. 66–70].

Вартим уваги є метод *екстраполяції*:

- 1) перенесення якісних характеристик з однієї галузі в іншу, а також з минулого в сучасне і майбутнє;
- 2) перенесення кількісних характеристик з однієї галузі в іншу;
- 3) рівняння одного ступеня до іншого в одній галузі науки.

У пропонованому дослідженні екстраполяція застосовується з метою прогнозування і перевірки гіпотези дослідження на іншому матеріалі.

Моделювання – творчий метод, який полягає у побудові моделей, за якими можна досліджувати об'єкти соціальної, фізичної, космічної та інших сфер. Модель може виступати аналогом, методом, зразком, системою, теорією, картиною світу, інтерпретацією, алгоритмом тощо. У тих галузях наукових розвідок, де неможливо досліджувати об'єкт безпосередньо, створюють аналог-модель. Моделі бувають як матеріальними (фізичними), так і ідеальними (іконічними, знаковими або символічними). Моделювання як метод поділяється на просторово-геометричне, фізичне, математичне та кібернетичне. Окрім цього, виділяють глобальне і локальне моделювання. Особливий його тип – це прогностичне моделювання. Воно має значення під час розробки понять науки для пізнання недоступних явищ і процесів [там само, с. 73].

2.2. Методи і методика міждисциплінарного підходу прикладних досліджень у галузі перекладознавства. Класифікація методу у європейських школах перекладу

З огляду на те, що основу будь-якої наукової роботи становить розмаїття теоретичних передумов та методологічних рішень, дослідник постає перед вибором, чи ознайомитись із цими передумовами й експлікувати обраний науковий підхід, чи послуговуватися так званими природними припущеннями. У будь-якому разі аналіз та інтерпретація текстів без застосування тих чи інших теорій та методів неможливі, адже кожен інтерпретатор свідомо чи підсвідомо послуговується щонайменше так званими «теоріями побутового мислення», на чому наголошують Тільманн Кьоппе та Сімоні Вінко [143, с. 1]. Саме тому для підготовки висококваліфікованих перекладачів надзвичайно важливим є щонайменше їх ознайомлення не тільки з наявними теоріями перекладу, а й з актуальними методами аналізу тексту та його інтерпретації. І якщо опрацюванню теорій

відводиться в навчальному процесі достатньо часу, то методам, зазвичай, приділяється недостатньо уваги.

«Не в останню чергу слід зазначити, що такий стан з ознайомленням студентів-перекладачів з основоположними методами аналізу тексту та його інтерпретації пов'язаний із тим, що літературознавству бракувало експліцитної методологічної дискусії в останні два-три десятиліття» [157, с. 3].

2.2.1. Класифікація методу в європейських школах перекладу. Вера та Ансгар Нюннінги у своїй монографії «Методи літературного і культурологічного аналізу тексту» (Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse) поділяють усі методи на методи дослідження і методи вираження. Обидві групи зазнали змін із плином часу. Як конкретні дисципліни, так і всі науки в цілому послуговуються великим спектром різноманітних методів (дедуктивні, індуктивні, експериментальні, діалектичні, дискурсивні, критичні, компаративні, наративні, тощо) [там само, с. 4], які детальніше розглядалися у попередньому пункті розділу.

Як зазначалося, наукові методи вирізняються насамперед тим, що ідуть за певною системою правил чи принципів. Досить часто «поставленої мети можна досягнути лише за умови виконання не однієї конкретної дії, а певної їх послідовності» [161, с. 792]. У випадку із літературознавчими методами аналізу тексту треба передусім зазначити, що навіть за відсутності єдності поглядів стосовно кількості необхідних методів беззаперечним залишається те, що слід щонайменше розрізняти такі загальні операції, як *читання, нотування, дослідження, вивчення фахової літератури, аналіз обраних частин тексту, формулювання гіпотези інтерпретації, розуміння всього тексту в цілому та подання результатів* аналізу тексту, і що здійснення цих операцій, як правило, відбувається у певній послідовності [157, с. 8].

Необхідним етапом наукового дослідження у межах розробки літературної теорії є експліцитне формулювання завдань, які треба розв'язати, і технологічних припущень, які пропонують найбільш вдалі шляхи вирішення цих завдань, а також

запровадження понять, за допомогою яких можливий науковий виклад отриманих результатів [186, с. 581].

Своєрідну позицію стосовно використання поняття «методу» в літературознавстві займає Манфред Енгель [106, с. 20], який наголошує: «Удаючись у рефлексивному мовному вжитку до терміна «метод», ми, зазвичай, маємо на увазі певну схему дій, яка слугує досягненню певних цілей. Ця схема дій опановується, вивчається і може неодноразово застосовуватись у майбутньому. Таке визначення не підходить для методів літературознавства». Але з іншого боку, М. Енгель пов'язує методи зі «школами» або «парадигмами», що не заперечує розуміння методу як схеми дій у межах теорій, які розвиваються і пропагуються певними школами.

Використання методів дослідження є надзвичайно важливим для процесу опанування науковим знанням, адже вони гарантують можливість перевірки як отриманих результатів, так і самого процесу їх отримання. Можна навіть зазначити, що «наявність методологічної бази і робить літературознавство справжньою наукою» [цит. за 157, с. 12]. На відміну від суб'єктивних поглядів на літературний процес, залежних від особистого смаку, та фейлетоністичної літературної критики, літературознавчі методи аналізу тексту та його інтерпретації вирізняються аргументованою обґрунтованістю та виконанням щонайменше наступних умов: для проблем, що потребують рекурсивного опрацювання, вони насамперед мають пропонувати способи, що спираються на правила та структуровані пропозиції їх вирішення, а також мають бути справжніми, тобто відтворюваними [140, с. 59].

Хоча на сьогодні літературознавство не може представити єдину загальновизнану класифікацію методів, спрощено їх можна поділити на три основні групи відповідно до трьох складових літературознавства таких, як: теорія літератури, аналіз та інтерпретація художніх текстів, а також історія літератури. При цьому забезпечуються істинність тексту оригіналу, а також критика тексту [157, с. 16].

Досить зручною з погляду розподілу методів і теорій літературознавства є *комунікативна модель*, що вже згадувалася у першому розділі. За цією моделлю, літературний процес можна досить спрощено подати наступним чином: автор (відправник) створює художній текст (повідомлення), який є водночас каналом зв'язку, по якому повідомлення потрапляє до реципієнта (адресата). Хоча не всі методи можна пов'язати із елементами комунікативного процесу, ця модель пропонує вихідні дані, які дають змогу встановити, на якому аспекті сконцентровано увагу тих чи інших підходів та методів. Залежно від того, чому приділяється увага, власне художньому твору, чи його взаємозв'язкам із різними контекстами, в яких він перебуває, можна запропонувати перший поділ підходів на такі, що орієнтовані на дослідження тексту, і такі, що орієнтовані на дослідження контексту. У першому випадку головним завданням є аналіз тематичних, формальних та мовних особливостей художнього тексту. Підходи, орієнтовані на дослідження контексту, розрізняють залежно від контексту, на дослідження якого вони спрямовані: авторського, історичного, жанрового, контексту читача і т. д.).

Наступна схема, за В. та А. Нюннінг [там само, с.18–19] пояснює, на яких аспектах структури взаємозв'язку автор – текст – читач – історична дійсність концентрують свою увагу різні теорії та методи. Так, наприклад, розглядаючи теорії та методи, спрямовані на мову, які належать до сфери лінгвістики та стилістики тексту, можна виокремити щонайменше чотири групи.

Слід зазначити, що класифікація широкого спектра типів аналізу та інтерпретації тексту на цьому не закінчується. Альтернативною класифікацією методів, орієнтованих на текст, є їхній поділ за жанрами та родами літератури, до яких належать досліджувані тексти. Нині розрізняють не тільки методи аналізу лірики, драми і прози, а і методи досліджень жанрів. Жанри, такі, як есе, автобіографії, біографії та журналістські тексти отримали власні методи дослідження. Те саме стосується й аналізу паратекстів, інтертекстуальних зв'язків, а також порівняльного аналізу тексту [там само].

2.2.2. Мультимедійний та комунікативний підходи. Міждисциплінарна орієнтованість доперекладацького аналізу художнього тексту на методи дослідження перекладознавства та літературо- і мовознавства має спільні риси з *мультимедійним та комунікативним* підходами до аналізу тексту.

Завдяки спектру своїх інтересів, мультимедійні на комунікативні студії тісно пов'язані з літературознавством як в історичному, так і в змістовому плані, чим пояснюється існування взаємозв'язків між ними. Історію мультимедійних студій можна розглядати як системне продовження літературознавчих традицій, спрямоване на розширення дослідницької практики. З одного боку, йдеться про розширення вищезгаданими студіями поняття «типів тексту», які підлягають аналізу, у напрямку фільмів, телепередач і т.д., а з іншого – про розширення спектра досліджуваних питань [там само, с. 318].

У мультимедійних та комунікативних студіях провідне місце займають герменевтичні, психоаналітичні та постструктуралістські підходи, так само, як методи гендерних, постколоніальних студій та інших ідеологічно-критичних підходів. Однак застосування цих методів потребує їх пристосування до відповідних контекстів. Як і літературознавчі методи, так і методи емпіричного соціального дослідження підлягають адаптації. Проте трьома основними методами залишаються *аналіз змісту, опитування і спостереження* [там само, с. 321].

У контексті літературознавства найбільш релевантним для пропонованого дослідження з трьох перелічених вище методів є аналіз змісту, оскільки він полягає в аналізі тексту в тій чи іншій його формі. У сфері квантитативних методів аналізу змісту існує велика кількість підходів, які пропонують суто статистичне дослідження особливостей тексту, виражене у числах і бінарних кодах (частотність уживання лексичних одиниць, поширення тематики тощо). На відміну від інтерпретативного аналізу тексту аналіз змісту часто спрямовується не на текст, як такий, а на корпус текстів, і намагається встановити загальні спільні особливості, притаманні всім текстам певного типу [там само, 323].

2.2.3. Герменевтика як метод. Серед розмаїття методів аналізу тексту герменевтичний займає надзвичайно важливе місце, адже він орієнтований на аналіз глибшого смислу тексту та його вплив на читача.

Герменевтика уособлює мистецтво інтерпретації тексту. Сучасна літературознавча герменевтика є продовженням старих традицій, котрі виникли для інтерпретації релігійних та юридичних текстів. У філософії ХХ століття вона розвинулась у *герменевтику буття* М. Гайдеггера та Г. Г. Гадамера, які бачили в інтерпретації тексту основу людського світо- і самопізнання. Починаючи з 60-х років минулого століття, герменевтика конкурує спочатку із структуралізмом, а пізніше – із деконструкцією. У Німеччині вона належить до групи «Поетика і герменевтика» і стараннями Констанцької школи розвинулася у герменевтично обґрунтовану теорію літератури Ганса Роберта Яуса та художню антропологію Вольфганга Ізера [там само, с. 29].

Августин із Гіппо, також відомий як святий Августин (354 – 430), розробив і виклав у своїй праці «*De doctrina christiana*» принцип чотирьохетапного дослідження змісту. Це фактично і стало першим герменевтичним методом дослідження, суть якого полягає в тому, що читач за чотири кроки переходить від *буквального* через *алегоричний та моралістичний* до *анагогічного* (містичного, переносного) змісту твору. Але цей метод втрачає свою актуальність в епоху реформації. Уперше поняття герменевтичного кола з'являється у Флаціуса, за допомогою якого незрозумілі частини тексту пояснюються цілим текстом, або ж іншими його частинами. У ХVІІІ столітті герменевтик-протестант Фрідріх Даніель Ернст Шляєрмахер представляє загальну герменевтичну теорію людського розуміння. У ХІХ столітті герменевтика знову зазнає змін, і тепер вона завдяки Вільгельму Ділтею перетворюється на привабливий міждисциплінарний тип мислення. Він по-своєму формулює поняття герменевтики під кутом життєвої філософії: ані безпосереднє проживання, ані абстрактні принципи мислення не роблять людське життя зрозумілим. Мова (художня) відіграє роль посередника між досвідом окремо взятої людини і суспільним життям нації. Герменевтика як

найкращий метод гуманітарних наук займає у Ділтея чільне місце, адже він вірить, що за її допомогою можна передавати знання із минулого у сучасність. Представники Констанцької школи (Г. Р. Яус та В. Ізер) убачають завданням герменевтики не пошук закладеного у творі змісту, а вивчення структур впливу текстів та умови їх історичного формування [там само, с. 32–33].

До головних питань, які досліджує та на які відповідає герменевтика ХХ століття, належить не тільки інтерпретація тексту, а й процес загальнолюдського розуміння та смислотворення. «Обробка смислової інформації та орієнтування у комунікативному та медійному інформаційному світі належать до повсякденних процесів, що відбуваються переважно несвідомо та автоматично» [там само, с. 31]. Герменевтика намагається прояснити ці процеси.

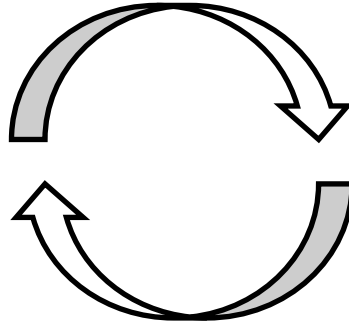
Основне положення герменевтики полягає у тому, що загальне треба виводити із конкретного, а конкретне із загального. Це положення походить із античної риторики, де воно застосовувалося в ораторському мистецтві. У сучасній герменевтиці воно поширюється на весь процес розуміння.

Головним правилом, або центральною метою герменевтики є *герменевтичне коло* (див. Рис. 3) різні варіанти уточнення якого наведено у працях Ф. Шляєрмахера, Г. Г. Гадамера та В. Ізера. Воно структурує текст у динамічному русі й відбиває зв'язність між цілим текстом та його частинами [там само, с. 34].

Фрідріх Шляєрмахер та історик Йоган Густав Дройсен розуміють під герменевтичним колом перебіг процесу розуміння у свідомості інтерпретатора. Для цього процесу характерним є двосторонній рух: з одного боку, читач повинен слідувати за текстом і досягнути у такий спосіб його зміст, раз за разом звертаючись до передбачення. Він повинен виправляти помилки, заповнювати прогалини, формулювати гіпотези для того, щоб здогадатися, у чому ж полягає зміст [171, с. 283]. З іншого боку, читач має постійно виправляти свої гіпотези на основі нової інформації, яку він отримує, продовжуючи читати текст, доти, доки текст не стане цілком зрозумілим. Отже, у герменевтичному колі читач постійно перестрибує від

створення гіпотези, до її корегування. Водночас окремі незрозумілі частини тексту можна пояснити лише за допомогою всього тексту.

Створення гіпотези



Порівняння (корегування гіпотези відповідно до тексту)

Рис. 2.2. Герменевтичне коло Ф. Шляєрмахера

Ганс Георг Гадамер писав: «Той, хто хоче зрозуміти текст, завжди робить ескізи, він проектує смисл цілого як тільки у тексті з'являється перший смисл. А він, у свою чергу, проявляється лише тому, що ми із самого початку керуємося певними очікуваннями щодо змісту тексту, коли його читаємо. Саме у розробці такого ескізу, який вільно перевіряється та корегується відповідно до інформації, яка відкривається читачеві під час глибшого занурення у смисли тексту, полягає розуміння того, що лежить перед ним»[139, с. 57].

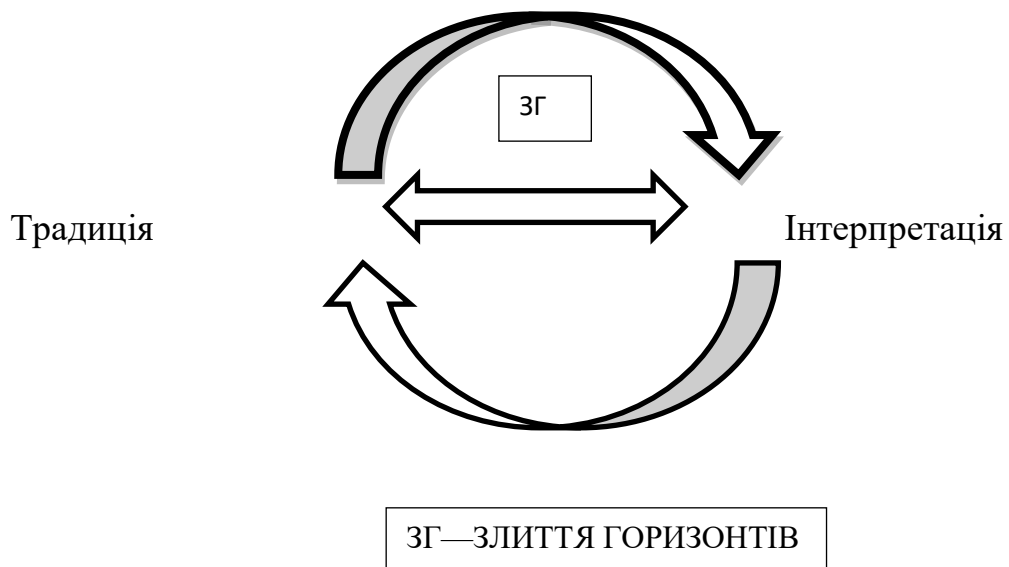


Рис. 2.3. Герменевтичне коло і злиття горизонтів Г. Г. Гадамера

Г. Г. Гадамер пояснює, що у процесах розуміння йдеться насамперед не про відтворення чогось, даного наперед, а про розвиток. Він звертає увагу на те, що читачі одного й того ж тексту розуміли його по-різному у різні часи. «Питання історичності тексту не втрачає актуальності». У герменевтиці Г. Г. Гадамера йдеться вже не про проникнення у текст шляхом побудови гіпотез, а про «взаємовплив традиції, попереднього розуміння та розуміння». Розуміння герменевтики за Г. Г. Гадамером кульмінує у понятті «злиття горизонтів» [115, с. 311] між традицією та сучасністю, яке відбувається у процесі розуміння. *Злиття горизонтів* позначає «передумову можливості розуміння як реалізацію людського життя» [157, с. 36]. Мається на увазі, що під час конфронтації із текстами минулих часів та чужих культур відбувається перекриття, або ж злиття горизонту розуміння суб'єкта, суми його очікувань та попереднього розуміння тексту із горизонтом чужого тексту, його історичного та культурного контексту.

Наступним етапом розвитку герменевтики можна назвати естетику впливу (рецептивну естетику) Вольфганга Ізера. Під поняттям «естетики впливу» на відміну від естетики творення розуміють перенесення площини літературознавчого об'єкта дослідження із категорій «автора» та «тексту», або «твору», у площину категорій «читач» та «читання», які стають центральними поняттями, за допомогою яких описується та пояснюється вплив художніх текстів.

«В. Ізер аналізує акт читання як процес взаємодії між текстом і читачем.» [там само, 37]. Розуміння відбувається шляхом взаємовпливу очікувань та їхньої модифікації під час подальшого читання.

Але повернемося назад до герменевтичного кола (рис. 2.2, 2.3). Воно диференціюється, ґрунтуючись на об'єктивному та суб'єктивному розумінні тексту. «Так само, як слово належить до контексту речення, так і окремий текст належить до контексту всіх творів автора, а вони – до контексту відповідного художнього жанру. З іншого боку, текст як маніфестація творчого погляду належить до цілого духовного світу автора» [139, с. 56]. Отже, Г. Г. Гадамер та

Ф. Шляермахер торкаються питання зовнішньотекстових факторів, а саме: контекстів у широкому розумінні цього поняття.

У межах герменевтики розрізняють також *об'єктивну герменевтику*, яка належить до групи реконструктивних підходів, які характеризуються викриттям латентних структур. Не маючи власної наукової логіки пізнання, об'єктивна герменевтика спирається на буденне / побутове розуміння, уточнюючи його вмотивованим і експліцитним переліком правил. Вона виникла «із дослідницької практики як емпіричний підхід у процесі історичного розвитку і лежить в основі як дослідження, так і його реконструкції» [99, с. 69].

Методи об'єктивної герменевтики базуються на двох підходах: послідовному аналізу та точному аналізу, які визначаються чотирма основними принципами, три з яких можна об'єднати під назвою «варіації контексту». Четвертим принципом є принцип послідовності аналізу. Під варіацією контекстів розуміють спробу помістити смисл, який аналізується, у можливі контексти й визначити латентні смислові структури залежно від відмінностей, які виникли у змісті [там само].

Герменевтичний метод можна розглядати як частину доперекладацького аналізу тексту, оскільки його ввикористовує для дослідження процесу розуміння смислу тексту, під час якого загальне крок за кроком відкривається із його частин і перевіряється за допомогою отриманої інформації. Завдяки глибокій методологічній базі цей підхід допомагає читачеві глибше зрозуміти текст, осягнути смисл або смисли, приховані в ньому. Здійснення герменевтичного аналізу під час перекладу допомагає перекладачеві знайти відповідь на найважливіше питання доперекладацького аналізу тексту, які сформулювала Катаріна Менг, а саме: на питання «що?» слід перекладати.

Сучасна герменевтика носить міждисциплінарний характер, у зв'язку з чим її засоби і методи різняться у кожному конкретному випадку застосування. На нашу думку, для доперекладацького аналізу тексту доцільними є такі методи і техніки: «уживання» у логіку художнього тексту, різні види ідентифікації читача із дійовими особами та їхнє оцінювання зі своєї позиції [10], водночас читач

актуалізує власну загальну базу знань, для чого використовує гіпотетично-дедуктивний метод [107, с. 110]. Останній метод відповідає «класичному» герменевтичному колу розуміння Ф. Шляєрмахера. Спочатку будуються всі можливі гіпотези щодо смислу тексту або його окремих елементів, а також символів чи дійових осіб. Потім ці гіпотези перевіряються інформацією, наявною у тексті. Таким чином встановлюється, чи не суперечать висновки висунутих гіпотез різним деталям тексту. Для підтвердження гіпотез також можна використовувати екстралінгвальну інформацію: біографію автора, контекст часу та місця, контекст усіх творів автора і т. ін. Варто зазначити, що кількість таких особливостей, що використовуються на підтвердження гіпотези, є менш важливою, аніж їхній характер. «Чим більш специфічною є особливість, пояснена гіпотезою, тим краще» [там само, 115].

2.2.4. Методи теорії сприйняття та когнітивно-наукового підходу. Тісно пов'язані з герменевтикою методи теорії сприйняття та когнітивно-наукового підходу. Ще Платон говорив про те, що література має потенційну силу, адже вона здатна поширювати думки. Читач завжди був місцем реалізації цієї сили впливу літератури, адресатом і частиною комунікативного процесу. Однак теоретичне визнання ролі читача прийшло лише на початку ХХ-го століття, унаслідок теоретизації літературознавства [157, с. 72].

Під теорією сприйняття розуміють суму різноманітних підходів, які займаються вивченням ролі читача і його дій під час читання, або ж глядача, під час перегляду драми. Загалом, у межах цих підходів концепція читача є ідеалізованою, він сприймається як суб'єкт, котрий в змозі реалізувати всі потенційні впливи тексту.

Новітні підходи послуговуються когнітивно-науковим знанням про ментальні операції розуміння, що надає їм змогу створення максимально точних гіпотез щодо перебігу процесу пізнання [там само].

Зацікавленість взаємодією читача і тексту почала зростати у 70-ті роки ХХ століття з розвитком німецької естетики сприйняття та англо-американського підходу зворотної критики читача (reader response criticism). У розвитку цих теорій найвагомніше значення мала Констанцька школа. Головні її представники, Вольфганг Ізер та Ганс-Роберт Яус досліджували динамічні процеси взаємодії тексту і читача [133] та відношення між горизонтом естетичних очікувань читача, з одного боку, та естетичною іновативністю твору – з іншого [136]. Ці підходи ґрунтуються на принципах герменевтики та феноменології, основна увага якої націлена на процес та суб'єкт розуміння.

Вольфганг Ізер, виходячи із феноменологічної теорії Романа Інгардена, наголошував на тому, що процес розуміння художнього тексту є процесом динамічним і потребує активної участі читача. На основі вже отриманої з тексту інформації він заповнює прогалини і пояснює незрозумілі частини тексту, наявні у ньому, прагнучи досягнути цілісності тексту. Саме завдяки концепції заповнення прогалин у процесі прочитання читач отримує головну роль у формуванні сутності художнього змісту.

У всіх підходах теорії сприйняття сутність методу полягає у побудові на основі наявної текстуальної інформації гіпотез щодо вірогідних дій читача, які він здійснює в процесі читання.

Когнітивні психологічні підходи до вивчення процесу розуміння тексту потребують емпіричної методики, властивої природознавчим наукам, які можуть складатися із таких кроків: формулювання точної гіпотези, розробка структури досліду, отримання і обробка даних, контрольна перевірка отриманих результатів, інтерпретація отриманих результатів [157, с. 80]. Окрім цього, у дослідженні процесу сприйняття в жодному разі не можна обмежуватися власним досвідом, адже зафіксувавши за певних умов певний вплив сприйняття, ми маємо встановити, які механізми сприйняття були задіяні в цьому конкретному випадку, і чи можуть вони повторюватися в інших читачів. Звідси походить перший методичний результат аналізу тексту, спрямованого на сприйняття: концепція читача, яку

дослідник застосовує для аналізу тексту, має бути експліцитною та диференційованою. Тому дослідник повинен розглядати не те, яку реакцію у читача викликав той чи інший уривок із тексту, а те, у яких читачів, за яких умов і які саме враження можуть виникнути під час прочитання певного уривка тексту, адже всі читачі мають різний рівень здатності до обробки інформації.

Надзвичайно важливим є вирішення таких питань: компетентність читача, мова тексту (якою вона є для читача: рідною чи іноземною?), рівень освіченості, художнє знання (мається на увазі ознайомленість із проблемами, теоріями, підходами та методами аналізу художніх творів).

2.2.5. Close Reading або метод уважного прочитання. Якою має бути літературознавча методика, щоб охоплювати не тільки змістовий простір художнього тексту, а й культурний? Як з погляду теорії інтертекстуальності разом із текстом художнього твору можуть бути прочитані численні індивідуальні та колективні тексти й голоси, образи і типи мислення, уявлення та культурні референції, які увійшли у текст і стали його частиною, або вступають із ним у діалог? Відповідь на ці два питання дають методи: «*close reading*» та «*wide reading*» або ж методи уважного та широкого прочитання тексту.

До основних припущень, на яких ґрунтуються ці методи, належать такі:

- 1) для художніх текстів завжди властива культурна площина, така, як культурний контекст, соціальне підґрунтя або соціокультурне оточення;
- 2) культурна площина художнього тексту принаймні певною мірою може бути прочитаною так само, як і власне текст;
- 3) текст справді можна прочитати уважно, тобто із глибоким розумінням окремих текстових і естетичних знаків, елементів і структур лише за умови розуміння елементів культури, наявних у ньому та представлених ним. [157, с. 293]

Поняття «*close reading*» використовують для позначення літературознавчої інтерпретації тексту, основоположним принципом якої є точне, детальне

прочитання та аналіз художнього тексту. Цей метод розглядає художній текст і його багаторівневність як сукупність значень і ефектів окремих елементів та їхньої комбінації, яка і створює розмаїття значень художнього тексту. У процесі прочитання тексту читач має максимально зосередитися на знаках тексту. Він не повинен керуватися будь-якою інформацією, не вираженою у тексті імпліцитно, наприклад, теоретичною, ідеологічною, будь-якою зовнішньотекстовою. Із *close reading* зазвичай пов'язують літературознавчі школи Нової критики, структуралізму [166, с. 370], [119], серед яких панувала думка, що значення тексту можна досягнути через сукупність його знаків, елементів та структур. Окрім того, це значення, на думку Е. Д. Гірша, було «незмінним та відтворюваним» [125, с. 216], воно приховане у самому тексті та розкривається за допомогою герменевтично-інтерпретативних методів.

Проблематика цього методу, зосередженого на самому тексті, полягає не в тому, що в його рамках навіть найменший елемент тексту розглядається як такий, що творить його смисл, а в тому, що в процесі інтерпретації належність тексту до певного культурного середовища, його смислів до певного культурного контексту залишається без уваги. Неможливо абсолютно достовірно встановити значення знаку в тексті, ігноруючи його інтегрованість у культурне середовище, в інші тексти і коди, тобто заперечуючи його інтертекстуальність [98]. Так, на думку У. Гебеля [122] елементи культури мають в тексті подвійне спрямування. З одного боку, для побудови смислу вони привносять у текст так званий культурний код, а з іншого, виходять за межі самого тексту у його культурне оточення. Надзвичайно важливим є усвідомлення того, що культурний компонент текстового значення є його невід'ємною частиною.

2.2.6. Wide reading або метод прочитання тексту в широкому контексті культури. Інтертекстуальність як метод. Метода *wide reading*, або ж *метод прочитання тексту в широкому контексті культури* додає до інтерпретації, що базується лише на досліджуваному тексті, площину інших текстів, не обов'язково

художніх, які можуть дати читачеві глибше розуміння історичного та культурного контексту твору. В основі такого підходу лежить уявлення про те, що смисл навіть найменших елементів художнього тексту можна правильно встановити лише порівняно з їхнім ужитком та значенням в оточуючій культурі, а також в інших текстах [157, с. 294].

І до тепер одним із найважливіших питань культурознавчої інтерпретації художнього тексту залишається питання, як не просто досягнути культурний вимір твору, але зробити це таким чином, щоб результати такої інтерпретації були інтерсуб'єктивно відтворюваними. Нюннінг В. та А. вважають, що для досягнення цього завдання зауваження та припущення стосовно виявів культури у художньому тексті, її змістів та імплікацій не мають обмежуватися лише загальними висловами про стан або динаміку культури, їх мають пояснювати на прикладі культурних і текстових маніфестацій, адже однією з основних вимог до науковості є відтворюваність [там само, с. 296].

Основним положенням культурознавчої інтерпретації художнього тексту, сформованої Нюннінгами В. та А., важливим для методу *wide reading*, або прочитання тексту в широкому контексті культури, є *реконструкція і тлумачення усіх культурних вимірів*. Головним завданням культурознавчого підходу до опрацювання текстів художньої літератури, на думку М. М. Бахтіна [97], Р. Барта [98] та інших, є реконструкція та розкриття культурного виміру значення тексту, або тлумачення знаків текстуального та культурного коду.

Іншим положенням є *переплетеність текстових знаків*. Текстові знаки вказують на парадигматичний вимір, що перебуває за межами тексту, в якому вони переплітаються з іншими позатекстовими значеннями.

Наступне положення – *текстуальність культури*. Передумовою аналізу та інтерпретації культури, яка оточує текст, є можливість її прочитання [117], та декодування. Літературознавчі витлумачення елементів культури у тексті мають ґрунтуватися на матеріалізованих елементах культури в цілому (у текстах або символах). Відповідно до цього, для пошуку доказів пропонованих тверджень та

витлумачень культурознавча інтерпретація художнього тексту має звертатися до такого аспекту культури та історії, як текстуальність.

Можливість прочитання може стосуватися різних рівнів висловлювань у заданій культурі, від окремого мовного знаку та слова до прихованих цитат, пратекстів та цілих дискурсів галузей науки.

Естетичне відтворення позатекстової реальності. Культурознавча інтерпретація художнього тексту реконструює та описує відношення тексту до дійсності та його роль або потенційну функцію в ній [157, с. 285].

Перелічені положення свідчать про те, що смисл художнього тексту не може тлумачитися самотійно, без аналізу елементів культури, що імпліцитно або експліцитно містяться у ньому.

«Справа не стільки у віднаходженні значень у самому тексті, скільки у віднаходженні зв'язків між конкретним вербальним текстом і його культурним середовищем, яке виступає матрицею або кодом, від якого художній текст залежить і водночас змінює його» [173, с. 33].

Загалом культурознавча інтерпретація більшою мірою пов'язана із інтертекстуальністю у тому сенсі, що вона займається визначенням зв'язків художнього тексту з іншими текстами, фактично або відносно пов'язаними із ним.

Інтертекстуальність – основне поняття постструктуралізму, яке Юлія Крістева запровадила ще 1967 для виявлення різних форм і напрямів письма в одній текстовій площині. Вона спирається на теорію поліфонічності М. Бахтіна, праці представників формальної школи, концепції анаграм Ф. де Соссюра та некласичної філософії про активну роль соціокультурного середовища у процесі сенсорозуміння. За твердженням Юлії Крістєвої, інтертекстуальність не зводиться до цілеспрямованого цитування, а швидше трактується як його можливий простір, вірогідні літературні, побутові, наукові, соціолектні, пропагандистські дискурси «цитатної літератури». Її міркування близькі до твердження Г. Г. Г. адамера, що «реалізоване мовлення містить у собі істину, вказуючи на вже або ще досі невисловлене», що їх збіг спричиняє розуміння усього вислову. Таке застосування

інтертекстуальності здійснюється через читання і письмо, власне використання інформації, уже використаної у минулому семіотичному культурному досвіді. Тлумачення світу постструктуралістами як суцільного універсального тексту дало їм можливість осмислити інтертекстуальність у проекції безмежжя мови, її невичерпних семантичних значень, наслідком чого є поява нескінченно нових текстів як перетину багатьох інших, більш-менш упізнаваних попередніх чи паралельних. Її часова траєкторія відбувається на підставі відношень архітексту (логічне поняття текстової сукупності в дистрибутивному розумінні), прототексту (попередній текст) і метатексту, внаслідок чого виникає інтертекст. Вони розглядаються в аспекті «текст – тексти – система». Кожен рівнопокладений елемент цитатної мозаїки, репрезентований власною безпосередньою денотативною семантикою, затінює і притлумлює конотативні відтінки. [...] Кожна цитата вважається носієм функціонально-стилістичного коду і наголошує на відповідному способі мислення. Взаємовкладання таких кодів перетворюється на їхні потоки, формуючи складну картину взаємодії текстів. За версією Ж. Женетта, існують такі типи інтертекстуальності, як співіснування в одному тексті одного чи кількох типів (цитата, ремінісценція, плагіат і т. п.), паратекстуальність (відношення тексту до своєї частини – заголовка, епіграфа, вставної частини), метатекстуальність (співвідношення тексту із підтекстом, коментування свого інтертексту), гіпертекстуальність (пародійне співвідношення тексту з профанованими ним іншими текстами), архітекстуальність, що стосується жанрових зв'язків» [54, с.309].

Отже, інтертекстуальність є фактично зв'язком тексту із передтекстом, окремими елементами інших текстів, такими, як фігури, мотиви, іншими представниками того самого жанру і т. ін. Зважаючи на те, що культурний контекст може бути виражений не лише у формі тексту, а й у інших семіотичних формах, наприклад зображеннях, музиці, веб-сторінках, гіпертексті та ін., вважаємо необхідним розширити поняття інтертекстуальності до *інтермедіальності*. Це дасть право залучити до культурологічної інтерпретації художнього тексту не тільки

текстуальні маніфестації культурного середовища, а й медійні форми його вираження.

Інтермедіальність належить до міждисциплінарних стратегій, зокрема компаративістських, постструктуралістських і семіотичних, і зазвичай розглядається в контексті взаємодії / синтезу мистецтв. Літературу в системі мистецтв як галузь компаративістики досліджували О. Астаф'єв, В. Будний, А. Волков, М. Ільницький, Д. Наливайко; проблеми синтезу мистецтв вивчали такі науковці, як О. Рисак (в українській літературі кінця XIX – початку XX ст.), В. Просалова (в українській еміграційній літературі міжвоєнних десятиліть XX ст.), О. Мацяк (у прозі О. Кобилянської) та ін. [цит. за 9].

Було встановлено, що в основі інтермедіальності лежать семіотичні зв'язки: спочатку один художній код тлумачиться іншим, потім відбувається їхня кореляція на смисловому рівні. Так наприклад, у мовний ряд літературного твору можуть вводитись елементи живопису чи архітектури, що змінює сам принцип взаємодії різних напрямів мистецтва [там само].

За Вернером Вольфом інтертекстуальність та інтермедіальність – окремі види інтерсеміотичних відношень. В основі кожного з них лежить «зв'язок між двома або більше семіотичними одиницями». Отже, інтертекстуальність є вербальною формою, а інтермедіальність – полімедіальним варіантом інтерсеміотичних відношень» [187, с. 46].

Поняття «інтермедіальності» використовують для позначення широкого феномену, суть якого полягає у тому, що художні тексти послуговуються елементами і артефактами інших медійних засобів, які вже мають певне значення, що утворюється із комбінацій різних знаків у іншій системі символів. Завдяки інтермедіальності у літературу можуть бути введені специфічні медійні практики творення змісту і форми. Можна певною мірою говорити про «музикалізацію», «візуалізацію» або взагалі «медіалізацію» літератури [157, с. 302].

Будь-яка методика має певні кроки, які треба зробити, щоб отримати бажаний результат. Так і інтертекстуальність, виступаючи у ролі методу аналізу та

інтерпретації тексту, має певну послідовність дій, яку можна поділити на п'ять основних кроків.

Крок перший. Корпус референтних текстів. Насамперед треба вибрати із безлічі текстів і медійних зображень корпус текстів, з якими буде пов'язуватися досліджуваний текст. Кількість одиниць, що складатимуть корпус, довільна і залежатиме від поставленої гіпотези.

Крок другий. Вибір репрезентативних культурних дискурсів. Під час дослідження міждискурсних стосунків треба встановити, до яких саме дискурсів належить досліджуваний текст, і з якими дискурсами він може бути пов'язаний. З огляду на те, що використати всі тексти обраних дискурсів під час аналізу фактично неможливо, варто обирати такі одиниці, які б могли вважатися репрезентативними для всього дискурсу в цілому. Зрештою, легітимність вибору репрезентативних елементів дискурсу підтверджується результатами здійсненого аналізу.

Крок третій. Для культурознавчої інтерпретації художнього тексту важливо, щоб обраний дискурс або уривок дискурсу був текстуально (і / чи медійно) репрезентований у потрібному обсязі задля отримання релевантних даних.

Крок четвертий. Структурні особливості інтертекстуальних посилань. Окрім категорії порівняння, мають також бути визначені текстові рівні та особливості, на які спираються інтертекстуальні зв'язки. Такими рівнями можуть виступати як метафори, так і цілі наративні структури, які надають певному художньому тексту характерних рис інших текстуальних або медіальних жанрів, трансформованих літературою на свій лад. Питання полягає у тому, ґрунтуючись на яких особливостях, тематичних елементах, структурах, прикладах, світоглядах, типах мислення, образах і мотивах тексти можуть пов'язуватись один з одним.

Крок п'ятий. Культурно-історичне підґрунтя. На жаль, як вже зазначалося, фізично неможливо опрацювати всі одиниці текстуальних та медіальних дискурсів, у яких виражена культура на тому історичному етапі, до якого належить досліджуваний текст. Тому надзвичайно важливим є глибоке знання досліджуваного дискурсу, яке надасть можливість визначити репрезентативність

тих чи інших його одиниць та елементів. Таке знання можна здобути лише в результаті обробки великої кількості одиниць, які належать до обраного дискурсу.

2.2.7. Структуралістські та наратологічні методи. Методи теорії сприйняття деякою мірою дотичні до структуралістських та наратологічних методів. Основою наратологічного аналізу тексту є два підходи, що виникли у першій половині ХХ століття: *вітчизняний формалізм* та *празький структуралізм*. Р. Якобсон та Ю. Тинянов [цит. за 157, с. 92] наголошували на тому, що головним завданням літературо- та мовознавства є аналіз структурних закономірностей мови і літератури і, відповідно до цього, бачили результатом таких дій дослідження обмеженого типу існуючих типів структур.

У 20-ті роки ХХ століття російські формалісти розробили низку концепцій, які пізніше були перейняті наратологією, у межах якої вони і набули подальшого розвитку. До таких концепцій належать:

- розмежування фабули (матеріалу розповіді) і сюжету (конструкції);
- поняття прийому;
- диференціювання конструкції або композиції, з одного боку, та її функції, з іншого [там само].

Метою формалістської поетики було створення універсальної морфології оповідання, тобто такої моделі, котру можна було б застосовувати під час дослідження будь-якого твору-розповіді. Окрім цього, науковці прагнули створити теоретичне підґрунтя літературознавства, яке б замінило собою суб'єктивну інтерпретацію та уможливило здобуття наукового знання за допомогою моделей, які можна перевірити [104, с. 154–165].

Автором найвідомішої розповідної моделі є Володимир Пропп [цит. за 157, с. 95] із своїм дослідженням «Морфологія казки». Він розробив систему класифікації казок, спираючись на аналіз типових елементів структури і прикладу розвитку подій. Основні кроки цього аналізу такі:

- розклад казки на типові для цього жанру структурні елементи (батьки йдуть у ліс, дракон викрадає принцесу і т. д.);
- визначення послідовності елементів сюжету;
- абстраговане скорочення персонажів до виконання їхніх ролей, потрібних для розвитку сюжету (антагоніст, помічник);
- диференціація мотивації дій / сюжету.

Цю схему аналізу можна досить вдало застосовувати для визначення зразка розвитку сюжету творів певного жанру.

Для подальшого розвитку структуралістського дослідження оповідань важливу роль відіграла *Теорія знаків* Ф. де Сосюра [там само, 93]. За аналогією до лінгвістичної концепції мови як семіотичної системи представники Празької школи структуралізму виходять із того, що всі художні тексти включені у комунікативну ситуацію, в якій вони мають характер знаків і виконують функцію «послання». Структурний аналіз літератури як знакової системи і сьогодні є актуальним для наратології з таких причин:

- функціональна модель мови, розроблена Р. Якобсоном – важлива передумова дуже поширеної комунікативної моделі наративних текстів;
- семіотика ґрунтується на знаковому характері всіх суміжних систем культури і знищує таким чином бар'єр між літературою та її контекстами;
- такий підхід, на відміну від підходу В. Проппа, зосереджується на семантичній структурі художнього тексту і нерозривному зв'язку між формою літератури та її змістом.

Усі елементи художнього твору, що мають знаковий характер, здійснюють свій внесок у зміст твору. Це положення ілюструє Юрій Лотман [151, с. 530] на прикладі відображення простору в художній літературі. За Лотманом, просторове структурування художнього твору відбувається за основними соціальними, політичними, моральними або релігійними моделями світу, які сприяють осягненню та оцінюванню реальності. Водночас він використовує такі парні поняття, як високий – низький, далекий – близький і надає їм характеру

оцінювання, а саме: корисний – некорисний, свій – чужий. Такі бінарні семантичні протиставлення, за Лотманом, свідомо використовуються як драматургічний принцип «внутрішньої організації окремих елементів тексту». Світ, за його словами, завжди поділяється на багатих і бідних, хороших і поганих, розумних і дурних, людей природи і людей суспільства. У творах цей розподіл світу завжди отримує просторову реалізацію: світ бідних розташований у передмістях і на горищах, тоді як світ багатіїв – у палацах та на центральних вулицях [там само].

Разом з іншими теоретиками-структуралістами Лотман виходив із того, що кожен текст має глибинну структуру або макроструктуру, яку за допомогою певних трансформаційних правил можна вивести на поверхневу структуру. Ця модель, орієнтована на ідеї трансформаційної граматики, розробленої Ноамом Чомським у 50-ті роки ХХ століття, дозволяє трактувати кожен специфічний тип структури як можливу маніфестацію структурного типу, що лежить в її основі і визначає формальну реконструкцію трансформаційних правил – головним об'єктом аналізу [157, с. 94].

Після кризи структуралістської теорії оповіді, що відбулася у 80 – 90-ті роки минулого століття у зв'язку із високою привабливістю інших підходів (деконструкції та постструктуралізму), цікавість до наратології значно зросла. Але тут йдеться не про продовження попередніх традицій, а про теоретичне і методичне переосмислення, яке поставило нові питання та винайшло нові підходи до їх вирішення. Головна увага у прикладній або орієнтованій на контекст наратології приділяється соціокультурним, риторичним, етичним та епістемічним функціям розповіді, як засобу виховання особистості, комунікації, осмислення та формування світу [там само].

Наратологічний аналіз тексту є внутрішньотекстовим методом, який використовується для дослідження наративних способів вираження і стратегій оповіді. Усі тексти, які розповідають історію, підлягають наратологічному аналізу, отже до цієї категорії належать не тільки романи, а й побутові оповідання, комікси, фільми чи аудіовистави. Посткласичні наратології виходять за межі аналізу

текстових структур і займаються дослідженням когнітивних та культурних аспектів аналізу тексту-розповіді.

Зміна об'єкта дослідження із структуралістських на культурологічні проблеми не могла не відобразитися на методиці. Структурне підґрунтя змінилося на наратологічне. Відмінності між двома методами стосуються по-перше, постановки завдання, а по-друге, поняття тексту і відношення між теорією та, власне, аналізом тексту.

Завдання розробки теорії втрачає свою актуальність і на перший план виходить забезпечення інструментарієм аналізу оповідних текстів. А фікційні тексти відтепер розглядаються не тільки як специфічні маніфестації типів структур, аналіз яких дає змогу визначити граматику розповіді, у центрі опиняється питання *семантизації* художнього підходу, а отже проблема функції текстових стратегій для встановлення значення. Оскільки значення, хоча і закладене у тексті, однак може бути реалізоване тільки у взаємозв'язку текстових сигналів та їхньої інтерпретації читачем, увага приділяється процесам *сприйняття* та *пізнання* (*когнітивна наратологія*).

Окрім цього, посткласичні підходи розглядають не тільки сам текст, вони зорієнтовані на вивчення контексту, а тому можуть комбінуватися із дискурсивно-аналітичними, ідеолого-критичними або етичними підходами, що надає їм міждисциплінарного характеру [там само, с. 243].

Так званий інструментарій теорії оповіді включає в себе різноманітні поняття, підходи та методи аналізу, котрі можна розподілити на 6 груп.

Аналіз сюжету:

- подія, як елементарна одиниця сюжету;
- низка подій;
- історія як послідовність подій у хронологічному порядку;
- структура сюжету як логічно пов'язані події у тексті;
- мотивація дії / сюжету: причинна, фінальна, композиційна або естетична;
- сюжетні лінії: одна або декілька сюжетних ліній, структура епізодів;

- кінець: відкритий або закритий, позитивний або трагічний фінал.

Аналіз дійових осіб:

- вибір персонажів: кількість, критерії, гомогенність або гетерогенність;
- концепція персонажів: поверхневі чи глибокі персонажі, статичність чи динамічність, одно- чи багатовимірність;
- конфігурація персонажів: контрасти та відповідності, перспектива структури;
- характеристика персонажів: внутрішня або зовнішня, самохарактеристика, або характеристика з боку інших осіб;
- функція персонажів: наприклад, поділ за категоріями: суб'єкт, об'єкт, адресат, опонент, суддя, допоміжна особа, протагоніст-антагоніст, фігури другого плану.

Аналіз просторового вираження:

- місце дії: кількість та вибір локацій, наявність контрастів, таких, як місто – село і т. д.;
- тип приміщення: місце дії, наочний простір;
- просторові зв'язки: причинні, наслідкові або корелятивні;
- межі: встановлення і перетин меж;
- рух: мобільність чи немобільність персонажів;
- просторова семантика: символи, міфи, теми.

Аналіз часового вираження:

- оповідний час і час розповіді;
- послідовність розповіді: хронологія або зовнішня / внутрішня, об'єктивна / суб'єктивна, комплетивна / репетитативна анахронія і т.д.;
- тривалість розповіді;
- частотність: сингулятивний, репетитативний, мульти-сингулятивний чи ітеративний зв'язок між частотністю подій та швидкістю розповіді;
- темп розповіді: функції вибору темпу, наприклад, епічний, історичний, жанровий, фабулярний або синоптичний теперішній час.

Аналіз мовленнєвого відбиття розповіді:

- ситуація розповіді: за Штанцелем: ауторіальний тип розповіді, оповідь від першої або третьої особи, оповідач – рефлектор, ідентичність – неідентичність сфер буття, внутрішня перспектива – зовнішня перспектива;
- оповідач: за Жераром Женеттом: гомодігетичний – гетеродігетичний, екстрадігетичний – інтрадігетичний, відсторонений – аутодігетичний, нейтральний – експліцитний, надійний – ненадійний, моно- або мультиперспективний тип оповіді;
- фокалізація: нульова, внутрішня або зовнішня, постійна – змінна, моно- або мультиперспективна;
- комунікативна структура: оповідач – фіктивний адресат;
- тип розповіді: опис, розповідь, бесіда, коментар, метанаративний коментар, мова оповідача – мова персонажів.

Аналіз мови персонажів та вираження свідомості:

- мова персонажів: розповідь-розмова, непряма мова, невласне-пряма мова, пряма мова, власне пряма мова;
- структура діалогів;
- думки персонажів [там само, с. 98].

Характерною особливістю наративного аналізу тексту є те, що він не має на меті застосування всіх наявних методів на одному й тому самому тексті. Вибір конкретних методів залежить від поставленого завдання.

2.2.8. Теорія скопосу як обґрунтування методики аналізу тексту. Загалом, усі перекладацькі теорії можна поділити на дві основні групи. Абстрактні моделі фокусують свою увагу на різних чинниках, що визначають підхід перекладача, його перекладацьку діяльність. Водночас вони не розглядають власне переклад як процес та його перебіг. На відміну від цього метою конкретно-динамічно-психологічних моделей є відтворення когнітивних та несвідомих процесів, які відбуваються у голові перекладача під час перекладу [94, с. 27]. Перекладацькі

теорії оперують моделями перекладу, які різняться за об'єктом дослідження. Вони можуть зосереджуватися як на зовнішньо-, так і на внутрішньотекстових особливостях або досліджувати власне дії перекладача. Теорія скопосу належить до другої групи теорій, які обрали сферою свого дослідження сферу перекладацької діяльності [184, с. 5].

К. Райс та Г. Й. Вермеер кладуть в основу своєї теорії скопосу власне розуміння трансляції як дії, згідно з якою процес перекладу визначається поставленою метою.

Вищезгадана теорія належить до функціональних перекладацьких теорій і має в основі модель міжкультурної комунікації, розглядає трансляцію як перенесення культури та посилається на модель чинників перекладу [177, с. 155–156]. Метою є відображення комунікативної ситуації, для якої створюється продукт (мається на увазі усний чи письмовий переклад), що створюється у формі замовлення на переклад. За К. Норд ця ситуація має два головні чинники:

- «а) комунікативна функція тексту як конституююча особливість текстуальності;
- б) адресат, як остання ланка ланцюга учасників комунікації, який приписує тексту в процесі його сприйняття певну функцію» [156, с. 9].

Під поняттям «функція тексту» треба розуміти комунікативну функцію, або комбінацію комунікативних функцій тексту в конкретній ситуації (сприйняття), яка формується із унікальної констеляції намірів адресанта, очікувань реципієнта, засобу зображення, місця, часу та приводу комунікативної дії.

Комунікацію розглядають як дію, орієнтовану на результат. Зважаючи на те, що комуніканти досить часто належать до різних культурно-соціальних середовищ, необхідною є саме функціональна трансляція, яка слугує досягненню успішного завершення дії [177, с. 157]. Оскільки тексти – особлива форма комунікативної дії, вони завжди належать до певного культурного контексту. На думку К. Райс та Г. Й. Вермеера, зміст тексту не перекладається, а переконструюється згідно з діючими нормами актуальної комунікативної ситуації тексту чи продуцента [165, с. 33]. Обсяг такого переконструювання визначається перекладачем, і в цьому процесі

він повинен керуватися такою категорією як «скопос», або «мета» перекладу [177, с. 163].

Найважливішим правилом теорії перекладу ми ставимо «правило скопосу»: дія визначається її метою (функцією її мети). Іншими словами, для перекладу є актуальним вислів «мета виправдовує засоби» [цит. за 121, с. 123].

Виникає питання, чи справді виправдовує найвища мета засоби, адже вона ці засоби радше визначає. Попереднє визначення мети, правильної чи хибної, призводить до вибору відповідної стратегії, а отже і методів, які використовуватимуться для досягнення поставленої мети. Встановлення скопосу, яке на перший погляд видається вільним, індивідуальним, а тому і суб'єктивним, також обмежується певними критеріями. Отже, К. Райс та Г. Й. Вермеер обмежують свободу перекладачів трьома категоріями, уведеними в загальну теорію перекладу: переклад як інформаційне повідомлення, переклад як дія та адресатність тексту.

К. Райс та Г. Й. Вермеер продовжили розвивати теорію інформації, найвідомішими представниками якої були Г. Й. Діллер та Й. Корнеліус, а також Й. Хаус та А. Нойберт. Згідно з цією теорією, кожен текст розглядається як інформаційне повідомлення, що у свою чергу робить інформаційним повідомленням і переклад як текст [там само, с. 74]. Основою для розгляду тексту як інформаційного повідомлення є таке положення, «[...] у кожній комунікативній ситуації реальність наново створюється партнерами цієї комунікації, і є актуальною лише у її (ситуації) межах. Реальність завжди є індивідуальною» [181, с. 99]. Те саме стосується і тексту, оскільки він є різновидом комунікації. Окрім того, К. Райс та Г. Й. Вермеер наголошують, що текст не є текстом: «Текстом його робить сприйняття, інтерпретація (наприклад, перекладачем), яка передається далі певним чином» [165, с. 58].

Кожен текст – це не просто комбінація слів та знаків, це носій змісту та значення. Хоча значення і виводиться з тексту, зміст його залежить від таких зовнішніх чинників, як належність до певного культурного середовища або

комунікативної ситуації, і як висновок: зміна ситуації може спричинити і зміну змісту тексту. Саме тому один текст у різних ситуаціях треба розглядати не як однакове, а як різні інформаційні повідомлення.

«Трансляція потребує попереднього розуміння тексту, а таким чином і інтерпретації поняття «текст» у комунікативній ситуації. Завдяки цьому трансляція прив'язана не тільки до значення, а й до змісту, тобто до змісту тексту у певній комунікативній ситуації» [там само]. Відповідно до цього, скопос не просто піддається впливу правильної інтерпретації змісту тексту, як інформаційного повідомлення, а визначається ним.

К. Райс та Г. Й. Вермеер не зупиняються на цьому і визначають переклад не як інформаційне повідомлення, а швидше як інформаційне повідомлення про інформаційне повідомлення:

«Вирішальним для нашої теорії як теорії універсальної є те, що незалежно від функції, яку він виконує, та жанру, до якого він належить, транслат (усний або письмовий переклад) повинен створюватися як інформаційне повідомлення у мові і культурі перекладу про інформаційне повідомлення мови і культури оригіналу» [там само, 76].

Тобто, вихідним пунктом загальної теорії перекладознавства є наступне положення: мова і культура взаємозалежні [177, 156]. Водночас поняття «культура» включає в себе, на думку К. Райс та Г. Й. Вермеера, усе, «що має бути відомим, освоєним та відчутим, для того, щоб розрізнити, у яких ситуаціях поведінка місцевих мешканців під час виконання різних ролей є передбачуваною або непередбачуваною» [165, с. 26].

Для того, щоб зрозуміти, яким чином теорія скопосу обмежується розумінням перекладу як дії, слід спочатку визначити, що К. Райс та Г. Й. Вермеер розуміли під поняттям «дія».

«Трансляція, також тексту в ситуації, не є дією виключно мовного характеру, їй більш властивий загальнолюдський характер. Окрім цього, до її меж окремим

підвидом трансферу належить можливість відтворення мовної дії оперативною дією та навпаки» [там само, с. 91].

Поняття «дія» вони визначають так: «Метою дії є досягнення певної мети та зміна наявного стану. Мотивація дії полягає у тому, що мета, якої прагнуть, цінуватиметься вище за вже наявний стан. [...] Для дії є характерне (свідоме або несвідоме) очікування щодо відмінності майбутнього стану від наявного. Ми об'єднуємо усі передумови дії, наголошуючи на важливості вибору мети у межах можливої кількості ситуативних та культурно специфічних варіантів» [там само, с. 95].

З одного боку, Г. Й. Вермеер пише, що переклад завжди має бути індивідуальною роботою, адже він, як і будь-яка дія, завжди є дією конкретної людини, що залежить від його актуальної диспозиції, ставлення до об'єкта дії, а також до реального або фіктивного партнера і т. ін. [181, с. 34]. З іншого боку, К. Райс та Г. Й. Вермеер розглядають мету як домінанту перекладу, використовуючи такі її синоніми, як «скопос» та «функція». Отже, мета залежить від зовнішніх чинників і зводиться до відповідної ситуативної функціональної реакції. Згідно з цим, дія індивідуума полягає не у досягненні самостійно заданих цілей, а наперед визначається як адекватне функціонування, уважає Габріеле Гаргофф [121, с. 110]. Дія завжди чимось спричинена, викликана, вона визначається великою кількістю передумов, що позбавляє перекладача свободи та «суб'єктивності» вибору. Окрім ситуації, коли скопос наперед визначається замовником перекладу, як це може бути, наприклад, у перекладі художньої літератури. Як приклад можна навести ситуацію, коли замовник просить перекладача пом'якшити позицію автора щодо питання, яке має делікатний характер у культурі мови перекладу, представлену у творі.

Також варто зазначити, що К. Райс та Г. Й. Вермеер розуміють скопос транслату як щось, що залежить від реципієнта (адресата). Перекладач як автор інформаційного повідомлення у мові перекладу про інформаційне повідомлення мови оригіналу повинен зважати на особливості можливих реципієнтів транслату,

адже інколи досягнення однакової мети у різних аудиторіях потребує використання різних засобів. Один і той самий текст можна по-різному перекладати для дітей та для дорослих, щоб вони зрозуміли не тільки зміст твору, а і його глибинну ідею. Окрім того, під час роботи перекладач сповнений бажання поділитися інформацією із конкретним адресатом, так само, як і автор оригінального інформаційного повідомлення.

Хоча встановлення мети залежить від різних чинників, перекладач бере активну участь у цьому процесі, адже приймає індивідуальні рішення щодо встановлення мети та, відповідно, перекладацької діяльності. Отже він, як правило, самостійно визначає, що перекладати і яким чином це робити.

«Функція надається тексту адресантом, однак кожен реципієнт наново її встановлює, наприклад, знаходить функцію, закладену автором, і зі свого боку вирішує, чи може, хоче або мусить він її зберегти. Функція надається тексту динамічно, у момент його застосування. [...] Отже, кожна трансляція неодмінно перетворюється на комплекс рішень, що результують із запитання «навіщо, з якою функцією» має бути перекладений той, чи інший текст» [180, с. 79].

Теорія скопосу К. Райс та Г. Й. Вермеера має абстрактний характер. Важливість ролі, яку вона відіграє для перекладознавства, незаперечна, адже вона привносить фактор доцільності, або функціональної спрямованості, що уможлиблює узагальнення усіх наявних перекладацьких моделей, однак не дає відповіді на практичне запитання «Як?» треба перекладати. Хоча К. Райс та Г. Й. Вермеер і ведуть мову про переклад як дію, вони не дають практичних порад, які саме дії перекладач має виконати у тій чи іншій ситуації. Пошук відповіді на це питання вони залишають перекладачеві, хоча й окреслюють загальні рамки, в яких має діяти перекладач. Саме тому теорія скопосу не має великої користі для доперекладацького аналізу тексту, що в жодному разі не означає відсутності зв'язку між ними. Незважаючи на те, що первинною метою було встановлення користі та можливості застосування теорії скопосу як однієї із сучасних

перекладацьких теорій у доперекладацькому аналізі тексту, у процесі дослідження було встановлено, що зв'язок між ними є зворотнім.

Доперекладацький аналіз тексту має практичний характер і може виступати частиною загального процесу встановлення скопосу твору, оскільки його детальне виконання веде до глибшого розуміння тексту, отже допомагає правильно встановити його скопос. Такий аналіз стосується не лише внутрішньотекстових, а й зовнішньотекстових факторів, а це означає, що культурний, комунікативний та ситуативний компоненти тексту оригіналу також не лишаються поза увагою.

Висновки до розділу 2

1. Методико-методологічна база є невід'ємною і надзвичайно важливою частиною не лише перекладознавства, а й будь-якої науки в цілому. Вона є тим елементом, який дозволяє не тільки здобувати нове методологічне знання, а й систематизувати його. Кожна галузь науки характеризується наявністю спеціальних, конкретно наукових методів, однак є методи, спільні для всіх галузей науки. Згідно з А. Серєбрєнніковим, метод має тричастинну структуру і складається з таких елементів: теорія методу, комплекс науково-дослідницьких прийомів і комплекс технічних засобів і процедур.

2. Незважаючи на те, що науковці по-різному розглядають поняття методу, спільним для всіх точок зору залишається те, що він визначає певну послідовність практичних дій, які обираються залежно від поставленої мети і мають теоретичне підґрунтя.

3. Релевантними для пропонованого дослідження є такі загальнонаукові методи: з емпіричних – спостереження, порівняння, вимірювання та експеримент; з емпірично-теоретичних – аналіз, синтез, індукція, дедукція та абстрагування; з теоретичних – табличний і графічний методи, метод екстраполяції, моделювання, діалектичний, феноменологічний та синергетичний.

4. Конкретнонаукові методи розглядаються у взаємозв'язку із теоріями та підходами, у межах яких вони виникли. Так, для мультимедійного та

комунікативного підходів характерними є інтерпретативні і квалітативні та кількісні методи емпіричного дослідження відповідно. У межах цих напрямів типовим є комбінування основних літературознавчих методів, більшість з яких має міждисциплінарний характер: герменевтичного, психолінгвістичного, підґрунтям яких є такі загальнонаукові методи, як аналіз, опитування та спостереження.

5. Герменевтичний метод ґрунтується на передачі інформації, аналізі попереднього уявлення, розумінні тексту, а також побудові гіпотез, та їх перевірці, які і допомагають досягнути розуміння тексту.

6. Теорія скопосу К. Райс та Г. Й. Вермеера як одна із сучасних перекладацьких теорій, має зворотний зв'язок із доперекладацьким аналізом тексту. Доперекладацький аналіз тексту має практичний характер і може виступати частиною загального процесу встановлення скопосу твору, оскільки його детальне виконання призводить до глибшого розуміння тексту, отже допомагає правильно встановити його скопос. Такий аналіз стосується не лише внутрішньотекстових, а й зовнішньотекстових факторів, таким чином, культурний, комунікативний та ситуативний компоненти тексту оригіналу також підлягають аналізу.

7. До методів теорії сприйняття та когнітивного підходу належать створення гіпотези, експеримент, аналіз отриманих даних та їх інтерпретація.

8. Методи *close* та *wide reading* допомагають читачеві не тільки краще зрозуміти власне текст, а й осягнути його у притаманному йому культурно-історичному середовищі, дослідити його інтертекстуальність та інтермедіальність.

9. Структуралістський та наратологічний підходи послуговуються такими методами, як членування, абстрагування диференціація та аналіз внутрішньотекстових, когнітивних та культурологічних аспектів.

10. Усі вищеперелічені методи можуть бути використані для здійснення доперекладацького аналізу тексту, а їх вибір обґрунтовується специфікою художніх текстів, що є об'єктом перекладу.

РОЗДІЛ 3

ХАРАКТЕРНІ ОЗНАКИ ДОПЕРЕКЛАДАЦЬКОГО АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

Теорії перекладознавства, мовознавства та інших суміжних наук розглядаються разом із методами, які мають як загальнонауковий, так і конкретно-науковий характер, адже саме метод є тією практичною складовою теорії, яка несе у собі ключ до правильного використання теорії, про що йшлося у попередньому розділі.

Досить часто більш абстрактні теорії та конкретніші методи існують у нашій свідомості як одиниці, незалежні одна від одної, що призводить до неможливості застосування цих теорій на практиці. Так, перекладацькі теорії розглядають як джерело інформації, яка дає відповідь на питання: яким має бути якісний переклад, що є важливим в оригіналі, на що треба звернути увагу, що варто детальніше дослідити. А те, яким чином це можна зробити, як правило, залишається поза увагою дослідників. Тобто, у контексті доперекладацького аналізу тексту більшість наявних теорій розглядається саме з позиції пошуку відповіді на питання «що аналізувати?», а не «як здійснювати цей аналіз?» Однак саме питання «як?» і є тією практичною складовою будь-якого аналізу.

Основним завданням нашого дослідження було визначення етапів і технік доперекладацького аналізу художнього тексту, а також обґрунтування його ефективності у процесі досягнення адекватності перекладу. У цьому розділі дисертації представлено розроблену нами методика доперекладацького аналізу тексту, здійснений за цією методикою доперекладацький аналіз як усієї новели сучасної австрійської письменниці Карін Іванчіч «*Panik*», так і уривку, обраного для проведення перекладацького експерименту. Описано перекладацький експеримент, проведений з метою перевірки розробленої методики на практиці та

підтвердження ефективності застосування доперекладацького аналізу тексту, а також визначення його впливу на адекватність перекладу художнього твору.

3.1. Методика доперекладацького аналізу тексту

Пропонована методика доперекладацького аналізу тексту ґрунтується на використанні методів та підходів, описаних у другому розділі дисертаційного дослідження та об'єднаних в одну систему за допомогою питань, що були сформульовані Катаріною Менг [153] для перевірки інформаційного повідомлення на предмет його відповідності вимогам щодо інформаційної повноти. Система із шести простих питань «хто?», «що?», «де?», «коли?» «як?» і «навіщо?» є надзвичайно практичною і корисною з двох причин: по-перше, вона є надзвичайно простою для розуміння, і по-друге, у процесі пошуку відповідей на перелічені питання перекладач досліджує не тільки внутрішньотекстові, або лінгвальні, але й зовнішньотекстові, або екстралінгвальні фактори та аспекти твору.

Система шести питань К. Менг неодноразово знаходила своє застосування й іншими науковцями, що також підкреслює її актуальність і доцільність. Так, наприклад, Крістіане Норд [156] налічує загалом 16 питань, по вісім для дослідження внутрішньотекстових та зовнішньотекстових факторів. Для дослідження екстралінгвальних факторів вона застосовує питання:

1. Хто повідомляє?
2. Навіщо?
3. Кому?
4. Яким чином? (за допомогою яких медійних засобів)
5. Де?
6. Коли?
7. Чому саме текст?
8. Яку функцію цей текст виконує?

Для дослідження лінгвальних факторів використовуються такі питання:

1. Про що йдеться?

2. Що (не) повідомляється?
3. У якій послідовності?
4. За використання яких позамовних елементів?
5. Якими словами?
6. Якими реченнями?
7. Яким тоном?
8. Із яким впливом?

Питання, які використовуються у нашій методиці, відрізняються, від оригінальних питань К. Менг наявністю питання «кому?», яке розкриває аспект адресатності твору, що є надзвичайно важливим чинником у царині художнього перекладу. Питання «де?» і «коли?» об'єднані в одне, а від питання «як?» відокремлюються питання «якими словами?» і «якими реченнями?»

Нижче наводяться схеми, створені для графічного відображення та представлення розробленої методики (рис. 3.1, 3.2). Вони містять ключові питання, на які має спиратися перекладач під час доперекладацького аналізу тексту з метою кращого розуміння та інтерпретації тексту оригіналу та методи і підходи доперекладацького аналізу тексту, а саме: теорія сприйняття та когнітивний підхід, теорія скопосу, герменевтичний метод, *close reading*, монографічний аналіз тексту за Ю. М. Лотманом, *wide reading* (див. рис.3.1), а також предмет аналізу, тобто того, яка частина інформації досліджується в межах зазначених питань (див. рис. 3.2).

Також варто зазначити, що пропонована методика накладається на такі основні елементи так званого «класичного» стилістичного аналізу тексту, як вертикальна та горизонтальна структури тексту, а також тональність тексту. Окрім цього, під час конкретизації предмета дослідження використовується також система поділу тексту на п'ять мовних рівнів: морфологічний, фонетичний, лексичний, синтаксичний і семантичний.

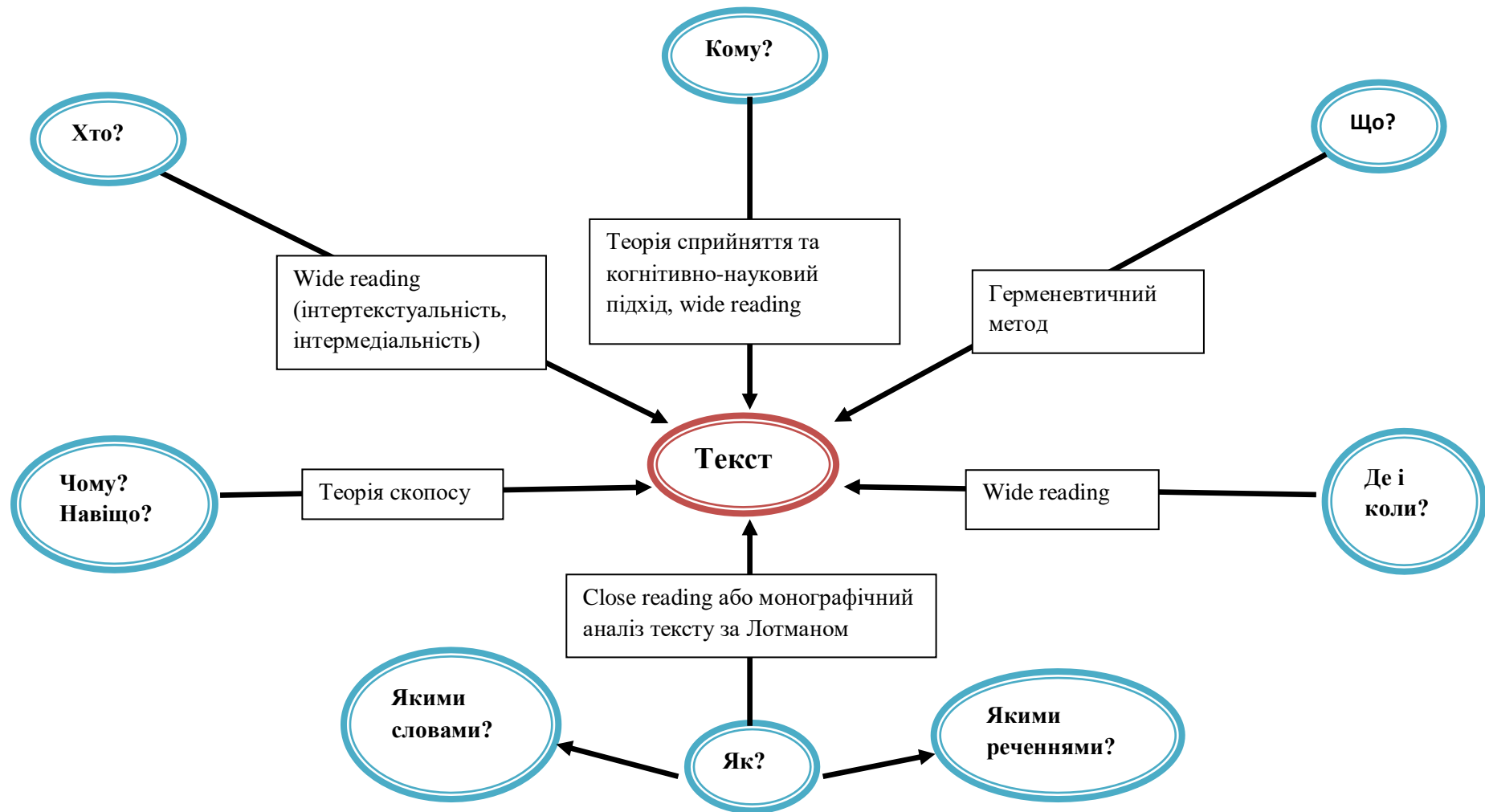


Рис. 3.1. Методика доперекладацького аналізу тексту. Методи та підходи

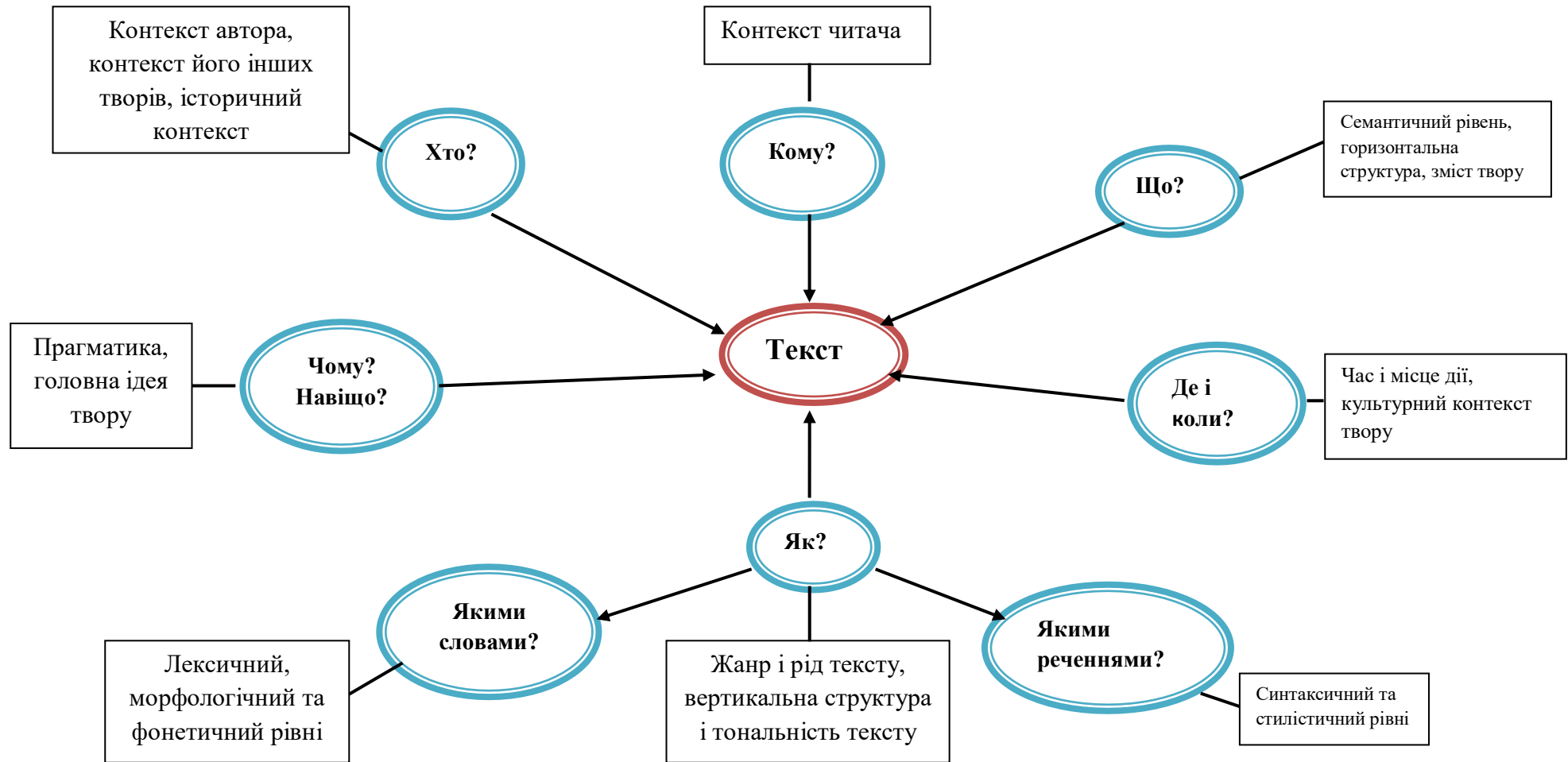


Рис. 3.2. Методика доперекладацького аналізу тексту. Сфери та предмети аналізу.

Для проведення аналізу нами обрано таку послідовність питань: «хто?», «кому?», «що?», «де і коли?», «як?» і «навіщо?».

Так, перше питання «хто?» розглядає контекст автора і всю інформацію, пов'язану з ним, а саме: контекст інших його творів, контекст історичної епохи або часу та місця написання художнього твору, а також літературного напрямку, до якого належить автор, і джерела можливої характеристики цього літературного напрямку. Для здійснення доперекладацького аналізу зазначеного аспекту художнього твору пропонуємо використовувати метод *wide reading*, або метод широкого прочитання тексту як основний засіб дослідження контекстів із такими його складовими, як інтертекстуальність та інтермедіальність.

Предметом дослідження другого питання «кому?» є адресатність або спрямованість художнього твору на певну цільову аудиторію. Іншими словами – контекст читача. Окрім методу *wide reading*, пропонується також послуговуватися методами *теорії сприйняття та когнітивного підходу*.

Питання «що?» характеризує дослідження семантичного рівня художнього твору, його змісту, і, таким чином, його горизонтальної структури. Основним методом цього етапу доперекладацького аналізу є *герменевтичний*.

Наступними питанням є «де і коли?» відбуваються події, описані у художньому творі, отже час і місце дії, а також культурний контекст твору. Основним методом дослідження тут застосовується *wide reading*, так званий метод широкого культурного контексту.

П'ятим питанням є питання «як?», у межах якого проводиться доперекладацький аналіз вертикальної структури твору і його тональності. Тут досліджуються такі фактори, як жанр та рід художнього тексту, а також морфологічні, фонетичні, лексичні, синтаксичні та стилістичні особливості художнього твору, яким відповідають питання «якими словами?» та «якими реченнями?» Основним методом аналізу є *close reading* або *монографічний аналіз тексту* за Лотманом, що, як виявилось на практиці, є тим самим.

Шостим і останнім питанням є запитання «чому?» або «навіщо?», яке розкриває прагматичний аспект твору, його головну ідею. Як метод на цьому етапі

доперекладацького аналізу тексту використовується теорія скопосу. У ході дисертаційного дослідження було встановлено, що між цією теорією та доперекладацьким аналізом тексту може існувати двосторонній зв'язок. На відміну від теорії скопосу, доперекладацький аналіз тексту має практичний характер і може виступати частиною загального процесу встановлення скопосу твору, якщо він невідомий нам від самого початку, оскільки його детальне виконання призводить до глибшого розуміння тексту, отже допомагає правильно встановити його скопос до виконання перекладу. У цьому випадку зв'язок між ними і вплив можна відобразити за допомогою такої схеми:

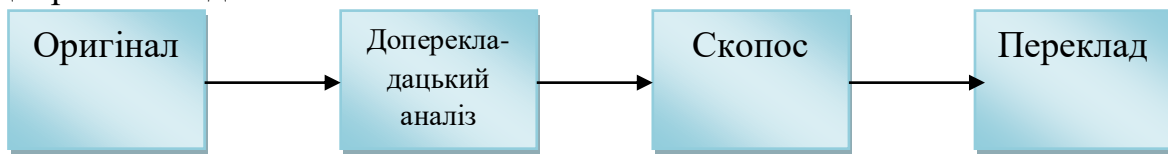


Рис. 3.3. Співвіднесеність скопосу і доперекладацького аналізу тексту 1

Можливим є і другий варіант, коли скопос твору відомий перекладачеві заздалегідь. У такому разі, отримуємо схему:

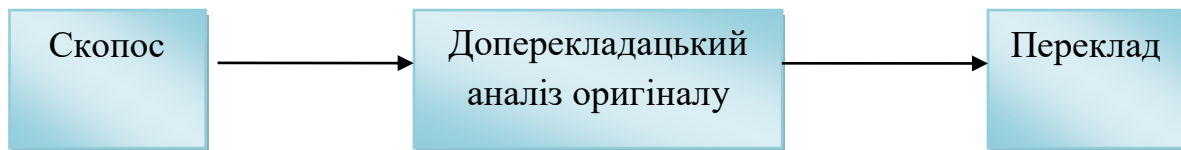


Рис. 3.4. Співвіднесеність скопосу і доперекладацького аналізу тексту 2

Так, наприклад, скопос перекладу може відрізнятися від скопосу оригіналу і встановлюватися замовником перекладу. У такому разі перекладач під час здійснення доперекладацького аналізу тексту керується відомим йому скопосом, звертаючи більшу увагу на ті елементи художнього твору, в яких може бути реалізованим або підкресленим скопос майбутнього перекладу.

3.2. Застосування методики доперекладацького аналізу художнього тексту на матеріалі сучасних німецькомовних новел

Основним матеріалом для ілюстрації застосування розробленої методики доперекладацького аналізу тексту обрано новелу сучасної австрійської письменниці К. Іванчіч «*Panik*»[127]. Пропонована новела є найбільшою за обсягом з проаналізованого корпусу художніх текстів (135 с.). Окрім цього, методика

апробовувалася на новелах сучасного німецького письменника Гартмута Ланге зі збірки «*Das Haus in der Dorotheenstraße*».

Наступний підпункт третього розділу ілюструє практичне застосування розробленої методики доперекладацького аналізу тексту як уривка, використаного під час проведення експерименту (див. додаток Г), так і повного тексту новели Карін Іванчіч «*Panik*». Варто зазначити, що зміст деяких етапів аналізу збігатиметься, наприклад, з тими, що стосуються зовнішньотекстових факторів художнього твору: як контекст автора, контекст читача, а також час і місце розвитку подій новели.

3.2.1. «Хто?». Авторкою досліджуваного художнього твору є сучасна австрійська письменниця Карін Іванчіч [148]. Карін Іванчіч народилася 30-го березня 1962 року в місті Санкт-Міхель, що у землі Бургенланд, і виросла у південній частині Австрії у трикутнику трьох держав: Австрія, Угорщина і колишня Чехословаччина. Після успішного складання екзаменів на атестат зрілості (матура) у лінгвістичній гімназії округу Нойзідль-ам-Зее вона переїхала до Відня, де вивчала германістику, публіцистику й романістику, а також закінчила курс з реклами й маркетингу у Віденському економічному університеті. Перші публікації художніх творів Карін Іванчіч з'явилися у 1986 році.

Починаючи із 1986 по 1989 рік вона працювала редактором у Віденському видавництві «Фрауенферлаг», а також на радіо, у газетах як організатор, рецензент, видавець і т. ін. Після публікацій в антологіях та літературних часописах у 1989 виходить друком її перша книга «*Frühstücke*» (*Сніданки*), а рік потому «*Panik*» (*Паніка*). Згодом сенат Берліна та Літературний колоквиум Берліна запросили її як стипендіата до вілли літераторів на озері Ванзее. Потім було ще декілька стипендій та премій, але перо на деякий час довелося відкласти через роботу та пристрасть до подорожей.

Невдовзі Карін Іванчіч стала членом спілки письменників міста Грац, а також їхньої профспілки. Починаючи з цього періоду вона пише мініатюри, оповідання, новели, театральні п'єси, експериментує з різними стилями, жанрами і

тональностями, чим постійно дивує не тільки читачів, а й рецензентів. «Із характерною віденською шаною до гарної поведінки та гарного смаку, але без вичурності, дискурсивно і без зайвих ілюзій авторка пише про любов, сексуальність та суспільство, в якому колись ніжні й теплі місцини можна описати хіба що зеленим неоновим холодом» – пише Вольфганг Шлютер [127, 135] про новелу «*Panik*»; «Від вибухонебезпечної насиченості почуттів, гострої точності та сьогоденності до найграціознішої та водночас найфантастичнішої поезії» – наголошує Андреас Окопенко [там само] стосовно «*Нарисів зlodійки квітів*».

Наведені дані з контексту автора свідчать про належність письменниці до сучасної епохи розвитку суспільства Австрії, про її реалістичний критичний погляд на суспільство, на місце в ньому жінки, ставлення до високого почуття любові та сексуальності. Її творчий метод полягає у колажності художніх форм та експериментаторській практиці. Проаналізувавши її першу збірку «*Сніданки*», було встановлено риси, характерні для обох книжок, і, відповідно, для стилю самої авторки. Вона охоче порушує у своїх творах табуйовані теми, цілком розкриваючи драматичний потенціал зображуваних подій. Водночас вона вдається до гіперболізації зображення, що, однак, можна вважати суб'єктивним фактором, адже ступінь реальності сприйняття перебільшень у художньому творі різниться залежно від читача та спектра його життєвого досвіду у різних соціосферах сучасного суспільства, а також реальності, в якій він існує. Те, що одними людьми сприймається як щось надзвичайне, як у позитивному, так і в негативному сенсі, у свідомості інших людей може існувати, як реально можлива подія.

Аналіз за пунктом «Хто?» дає змогу перекладачеві творів Карін Іванчіч усвідомити, що характерними рисами її творчого доробку як сучасної письменниці, активного члена суспільства Австрії та міжнародної спільноти є звернення до гострих табуйованих проблем сьогодення, з якими стикається переважна більшість людей, і відображення цих проблем у дещо гротескній манері, специфічній драматичній стилістиці її письма. Отримавши цю інформацію, перекладач активізує свій тезаурус на відображення сьогодення, активізує своє сприйняття художніх творів Іванчіч у площині експресивної стилістики і налаштовує себе

також на відображення вагомого експресивного потенціалу творів новаторського стилю письма авторки у перекладі.

3.2.2. «Кому?». Адресатність (адресованість), або ж спрямованість тексту на певне коло читачів є надзвичайно важливим фактором під час перекладу художньої літератури. Адже спершу перекладач має справу із спрямованістю твору на певне коло читачів оригіналу, а потім на читачів перекладу, для яких текст має певною мірою адаптуватися, щоб бути зрозумілим. З огляду на те, що пропоноване дисертаційне дослідження працює із творами сучасної літератури, орієнтовна читацька аудиторія оригіналу та перекладу загалом збігатиметься. Її становить переважно молодь від 16 до 30 років, яка цікавиться соціальними процесами, що відбуваються у суспільстві та відкрито ставиться до проблематики сексуальності та ролі жінки у сучасному світі, в Австрії, зокрема.

Будь-який художній текст є виявом культури, в якій він був створений, більше того, він завжди нестиме у собі відбиток ментальності як одного із виявів культури нації.

Пропонована новела є носієм сучасної австрійської культури, по-перше, тому що вона була опублікована 1990 року, по-друге, певною мірою відбиває сучасну європейську ментальність як ментальність мультикультурної нації. Українська ментальність більшою мірою вважається європейською, що зумовлено і географічним розташуванням країни і тими відносинами з іншими європейськими країнами упродовж останнього тисячоліття, збігу у типі сприйняття й оцінки реальності, у зв'язку з чим необхідності в адаптуванні перекладу для україномовних читачів немає.

3.2.3. «Що?». Як зазначалося, на цьому етапі доперекладацького аналізу тексту досліджується зміст твору, його горизонтальна структура. Спочатку продемонструємо визначення типу сюжету та розгортання горизонтальної структури на пропонованій новелі «*Panik*», що була обрана ілюстративним

матеріалом, а потім на уривку, використаному під час проведення перекладацького експерименту із залученням апроксимативного методу.

На рисунку 3.5 відображено перетин трьох основних сюжетних ліній. Для зображення лінії Альфреда використовується хвиляста, а для лінії Аманди – тонка пряма лінія. Сюжетна лінія Янчі, Педро та Етель позначається товстою прямою лінією. Горизонталь рисунка утворює поділ за розділами і пунктами новели із зазначенням сторінок, а також поділ новели за горизонтальною структурою.

Пунктир у всіх трьох лініях використовується для відображення відсутності персонажів у певній частині твору.

За типом сюжету новела «*Panik*» є плетеною розповіддю, оскільки ми маємо три різні сюжетні лінії, які розвиваються одночасно й пов'язані між собою. Першою сюжетною лінією є історія Аманди, другою – історія Альфреда, третьою – історія Янчі, Етель та руху «*Love Pirates*». Спершу авторка перетинає шляхи Аманди та Альфреда, ще на самому початку новели вони зустрічаються як пасажери одного потягу і лише наприкінці першого розділу вони зустрічаються знову, коли Аманда знаходить на вулиці побитого скінхедами юнака й забирає його до себе додому. Починаючи з цього моменту перша і друга сюжетні лінії частково пов'язуються місцем дії. У середині першого розділу Аманда знайомиться із Янчі, який розповідає їй про себе і свою дружину Етель, яка є членом молодіжного руху під назвою «*Love Pirates*». У третьому розділі знову зустрічаємось з ним та його знайомим Педро, який, як і його дружина, є членом цього руху. Саме в цей момент усі три сюжетні лінії переплітаються одна з одною й починають заповнювати пустоти одна одної.

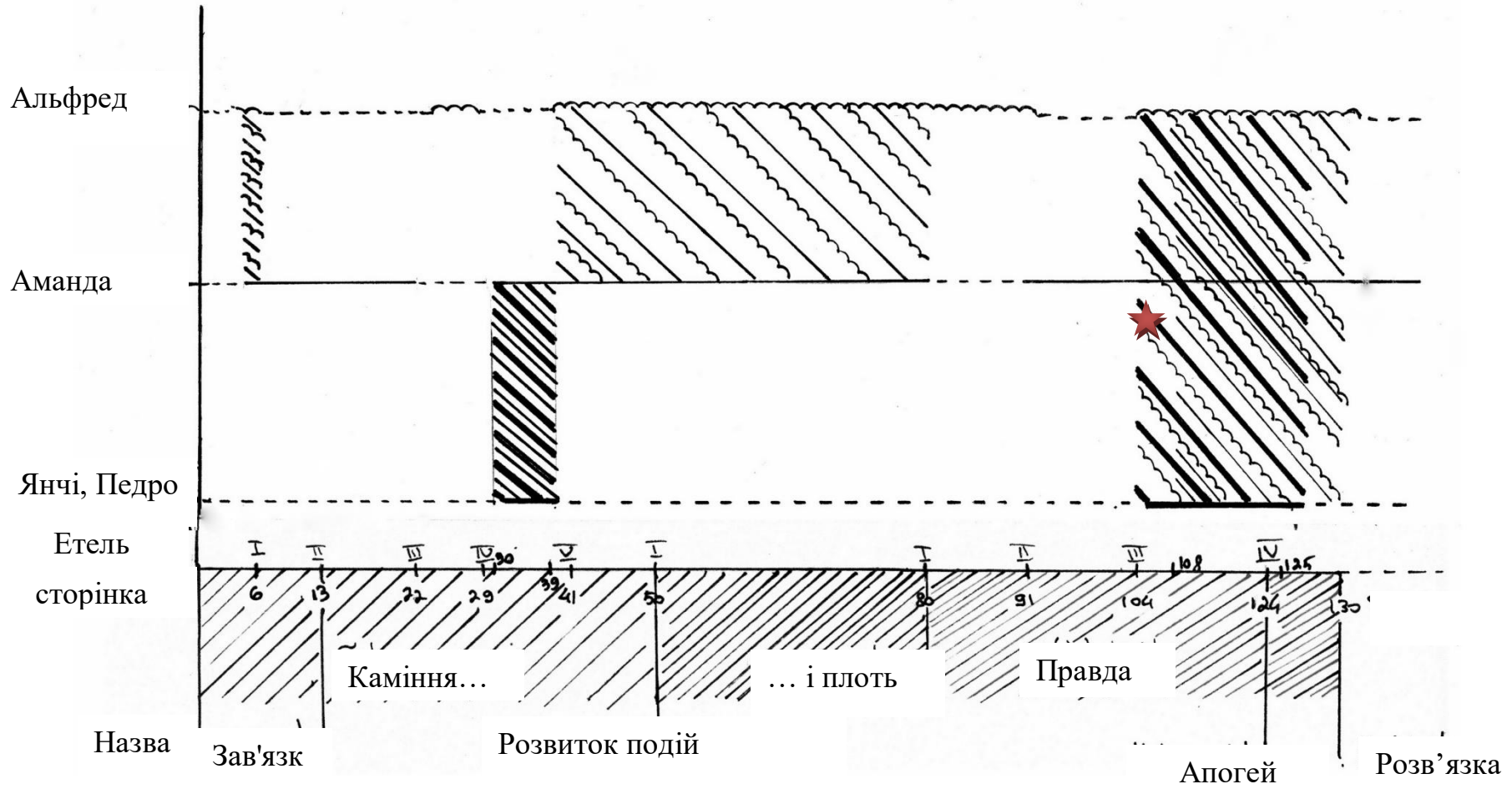


Рис. 3.5. Сюжетні лінії новели «Panik»

Структура новели виглядає наступним чином.

Назва: Panik.

Зав'язка: перший розділ «Каміння...», в якому знайомимося з усіма головними персонажами. У цьому розділі Карін Іванчіч створює перше враження про них, знайомить нас із місцем розвитку подій, надає деяку часово-історичну інформацію.

Розвиток подій: другий розділ, «... і плоть» та 3/4 третього розділу «Правда». Тут ми глибше знайомимось із діючими особами, зокрема з Амандою та Альфредом. Увесь другий розділ присвячено їхнім розмовам про дитинство та молодість. Вони обмінюються різними історіями, які пояснюють те, ким вони стали і те, як це відбулося. Цей погляд у минуле обох героїв дає змогу змалювати їхнє оточення, різні чинники, які впливали на становлення їхніх особистостей. Розділ «... і плоть» сповнений так званої негативної сексуальності, характерної також і для головної героїні твору, Аманди. Проте варто зазначити, що така негативна сексуальність є характерною для всієї сучасної літератури в цілому [176]. «Тематизація любові в актуальній прозі вирізняється передусім прямим контрастом до любовних концепцій та кодів епохи романтизму, в яких почуття протагоністів, а саме: любов позбавляється чудових ілюзій та зображається у вигляді еротичних епізодів й сексуальних актів» [там само, с. 307]. У цьому розділі дізнаємось від К. Іванчіч, чому це так. У третьому розділі ми знайомимось із рухом «Love Pirates», авторка розповідає про них через Янчі та Педро. Обидва приходять до Аманди і знайомляться там із Альфредом. Цією зустріччю авторка поєднує всі три сюжетні лінії. Альфред заповнює прогалини у пам'яті завдяки розповідям Янчі та Педро. Він згадує зниклу Етель, а Педро – його зниклого приятеля Егона. Картина починає складатися із уламків. У цьому розділі також значно підвищується кількість тригерів, ледь відчутних на початку новели: статистика про зниклих людей, якою займається Аманда, зникла Етель, що належить до тієї самої вікової групи, фото Аманди, яке чомусь знайоме Альфреду, незрозуміла втеча Егона, пошкоджена телефонна лінія, повідомлення на автовідповідачі від Макса, який постійно

запитує, що б робила Аманда, якби дізналася, що жити їй лишилося рік, місяць, добу чи годину, та скінхеди під під'їздом.

Апогей (кульмінація): четвертий пункт третього розділу «Правда». Аманда прощається із Янчі та Педро, вони домовляються про наступну зустріч, Альфреда все сильніше мучить відчуття, що він забув про щось важливе. Раптом лунає дзвінок у двері, Аманда відчиняє, але замість очікуваних Янчі та Педро перед нею стоять скінхеди, один з яких є братом Альфреда. У цей момент розкриваються всі таємниці й відновлюються всі зв'язки. Спроба самогубства Альфреда виявляється лише прикриттям спроби промити йому мізки. Ініціаторами цього виявляються його брат та його дівчина, які відповідають за зникнення жінок середнього класу. Альфред згадує, де він бачив фото Аманди, згадує про список жінок, яких треба «прибрати». Цей список показала йому Етель на зібранні «Love Pirates» у квартирі зниклого Егона. Альфред і Аманда розуміють, що жити їм залишилося недовго, й тут раптово вмикається телефон і лунає останнє запитання Макса: що б ти робила, якби знала, що жити тобі залишилося годину?

Розв'язка: відсутня. Авторка вирішила залишити цю новелу із відкритою кінцівкою. Кожен читач ладен самостійно обрати кінець для головних героїв, але із усіх описаних подій стає зрозуміло, що вони найімовірніше були забиті до смерті.

На рисунку 3.5 також присутня зірка червоного кольору, яка позначає місце розташування в горизонтальній структурі новели уривка (див. додаток Г), узятого для проведення перекладацького експерименту із залученням апроксимативного методу експерименту, детальніше описаного у наступному пункті. Уривок належить до третього підрозділу третього розділу новели «Правда», а отже до розвитку подій за горизонтальною структурою. Місце дії – помешкання Аманди, кухня. Вона щойно закінчила слухати історію неочікуваних гостей Педро та Янчі про зникнення дружини Янчі, Етель. Педро майструє паперову гру на зразок японського оракула з орігамі, що символічно передрікає майбутню долю гравця. Аманді випадає пекло. Вона не надає цьому великого значення та, звернувшись до Янчі, висловлює свою думку про те, ким вони із Янчі є як представники своєї

вікової та соціальної групи. Вона засуджує їхній спосіб життя, і ставлення до молодшого покоління, що викликає у Янчі подив, адже він розраховував на підтримку та розуміння з її боку.

Як приклад застосування герменевтичного методу пропонуємо розглянути оцінювання однієї із головних діючих осіб новели сучасної австрійської письменниці Карін Іванчіч «*Panik*». Суть пропозиції полягає в тому, щоб висунути дві абсолютно протилежні гіпотези щодо протагоніста: чи є Альфред позитивним або негативним персонажем. У ролі кого варто розглядати цю дійову особу, хорошого чи поганого, друга чи ворога, зрадника чи захисника. Наступним кроком є перевірка висунутих гіпотез на тексті.

Протагоніст Альфред з'являється у першому реченні новели. «Du bist auch müde, nicht wahr?»[127, с. 6]. Альфред – молодий чоловік зі сріблястою шкірою, пастельно-рожевим волоссям, біло-блакитними очима, світлим вінком вій та у потертих джинсах, який звертається на ти до протагоністи Аманди, старшої від нього щонайменше на 20 років, та намагається зблизитися із нею. До того ж він не справляє поганого враження. Те, що він робить, не є забороненим, однак сприймається дивно, адже йому не більше 20 років. Чого він узагалі хоче від жінки, яка вдвічі старша від нього?

Згодом дізнаємося, що Альфред страждає на забудькуватість, має зіпсовані стосунки із матір'ю, намагався покінчити із життям, через що впродовж деякого часу був у психіатричній лікарні. Окрім цього у нього майже закінчилися гроші. Цю інформацію можна використати як доказ його внутрішньої розірваності та несамостійності. Можливо материнство і є тим, що вабить його до старших жінок, те, чого йому бракує у стосунках із власною матір'ю.

Наступного разу авторка зводить разом обох протагоністів, коли Аманда випадково (або ж ні?) зустрічає Альфреда, побитого скінхедами, на вулиці неподалік від свого дому. Чи справді він заблукав у цьому районі, доки шукав свого приятеля? А може за цим стоїть підступний план? Може він хоче зблизитись

із нею через невідому ще нам причину? Чи було це його планом від самого початку розшукати її для свого брата-скінхеда?

Апогей цієї новели створює конфлікт між обома протагоністами та скінхедами. Одним із цих скінхедів є старший брат Альфреда. З одного боку, Альфред сам йому зателефонував і дав адресу. З іншого боку, із тексту нам відомо, що після виходу із клініки він страждає на провали у пам'яті, та хочемо зробити припущення, що зустріч обох протагоністів була абсолютно випадковою та доленосною. Аж до самого конфлікту можемо знайти докази для обох гіпотез. На останній сторінці твору нарешті знаходимо два уривки тексту, які однозначно підтверджують першу гіпотезу, а саме: Альфред є позитивним персонажем. Його брат говорить: «Hör endlich auf den Dummkopf zu spielen, ...du musstest zu dieser Hure hier, um sie zu retten, du wolltest nicht kapieren... Raspel kein Süßholz, Kleiner, du weißt genau, daß sie auf unserer Liste steht. Warum wärst du sonst hier?» [127 129]. Цей уривок тексту, разом із загальним враженням, що всі Альфредові вчинки є несвідомими та інтуїтивними, що він керується підсвідомістю, дозволяє зробити висновок: від самого початку протагоніст мав виключно добрі наміри. Наведені уривки тексту допомагають спростувати другу гіпотезу.

Цей приклад ілюструє ефективність герменевтичного методу аналізу гіпотез щодо смислу тексту у доперекладацькому аналізі тексту.

З'ясування змістової частини твору Іванчич і форми його впорядкування має велике значення для перекладача, тому що зміст твору має бути відображено адекватно і водночас треба максимально зберегти структуру змісту у перекладі. З'ясувавши, що розповідь змісту твору має плетену форму, а мозаїчний зміст окремих сцен усієї новели зводиться до повної картини тільки в кінці твору, перекладач усвідомлює важливість адекватної передачі мозаїчності змісту сцен як мозаїчності розташування життєвої інформації людини у її мозку за допомогою наголошення на певних тригерах у перекладі, які допоможуть читачеві перекладу художнього твору досягнути його зміст.

3.2.4 «Де і коли?» Основним місцем розгортання подій є Відень, столиця Австрії. Окрім уривчастих мрійливих описів величавого минулого цього міста, авторка надає детальний опис локального місця дії у першому розділі новели, вдаючись до вжитку лінгвокультурем, реалій та топонімів, що засвідчують наше перебування у фікційному просторі Відня. Вона настільки детально описує всі вулички, провулки та площі, якими пересуваються головні герої, що їх маршрути по місту можна накласти на карту.

Другий розділ новели, що знайомить із дитинством та минулим головних героїв, на деякий час переносить нас у невеличке, безіменне селище, яких повно на теренах будь-якої країни і де пройшло Амандине дитинство, та на курортний острів, на якому вона деякий час працювала, наглядаючи за будинком у некурортний сезон. Описи цих двох локацій є менш детальними, адже авторка акцентує нашу увагу саме на подіях, що розгортаються у цих локаціях. І які б могли відбутися будь-де, незалежно від місця.

Третій розділ художнього твору Іванчіч повертає читача назад у теперішнє протагоністів, і, таким чином, до Відня, у якому вони мешкають. Хоча у творі не зазначається точний час розвитку подій, його імпліцитність не заважає встановити його приблизно, керуючись різними чинниками, описаними у творі. Такими, як хвилі міграції, культурно-етичні норми суспільства, які описуються, як ареал зростання і формування особистості протагоністів, а також такий незначний на перший погляд чинник, як заміна трамваю на гілку метро. Окрім того, «*Panik*» не є футуристичним твором, вона має справу з сьогоденням однієї з європейських столиць, що виражається не тільки в описах певних подій, але й насамперед у вживанні авторкою теперішнього оповідного часу. Беручи до уваги те, що новела «*Panik*» була опублікована 1990 року, стає зрозумілим, що описується відносно сучасний мультикультурний Відень 80-х років.

Визначення місця розвитку подій є надзвичайно важливим передусім у зв'язку із тим, що воно несе в собі соціокультурний та національно-локальний

колорити, виражені у мовній картині зображеного фікційного світу, збереження якого є одним із важливих завдань перекладу.

Розглянемо національно-локальний колорит пропонованої новели з перекладознавчої точки зору та можливості його відтворення у перекладі. Як відомо, національно-локальний колорит створюється за допомогою ономастичних реалій, уживання яких у тексті допомагає читачеві орієнтуватися у фікційному просторі твору, розуміти, де саме відбуваються події, в якій культурі. Вони уособлюють національну належність назви, що допомагає автору створити національний колорит. До цієї групи належать загальні та індивідуальні антропоніми, меморативні та звичайні топоніми, імена літературних героїв, назви компаній, аеропортів, палаців тощо [44, с. 149]. Відтворення своєрідності культури мови тексту оригіналу у перекладі потребує від перекладача застосування стратегії відчуження.

Проаналізовані лінгвокультурами з пропонованої новели, представлені у тексті твору ономастичними реаліями, можна умовно поділити на шість груп за специфікою їх перекладу. Так, до першої групи увійшли назви сакральних споруд: Stephansdom – собор святого Штефана та Antonskirche – церква святого Антона. Традиційно імена канонізованих релігійних особистостей відображаються українською із зазначенням їх святості.

До другої групи належать назви вулиць та провулків, які транслітеруються у мову перекладу: Kaiserstraße – Кайзерштрассе, Alserstraße – Альзерштрассе, Westbahnstraße – Вестбанштрассе, Lerchenfelderstraße – Лерхенфельдерштрассе, Gumpendorferstraße – Гумпендорферштрассе, Quellenstraße – Квелленштрассе, Laxenburgerstraße – Лаксенбургерштрассе; Bernardgasse – Бернардгасе, Porzellangasse – Порцелянгасе, Millergasse – Міллергасе, Liniengasse – Лінієнгасе, Schröttergasse – Шрёттергасе, Schrankenberggasse – Шранкенберггасе, Esterhazygasse – Естергазігасе. Незважаючи на появу нової тенденції писати частину -гасе та -штрассе окремо, або ж через дефіс, ми пропонуємо відмовитися від неї, адже такий варіант написання меншою мірою

передає локальний та часовий колорит, створений авторкою. Також відмовляємося від додаткового застосування іменників «вулиця» і «провулок», уживаних, як правило, для пояснення топоніма задля уникнення повторів та досягнення милозвучності.

До третьої групи належать власні назви та назви пам'яток архітектури, особливості перекладу яких сформувалися історично: Milleniumsdenkmal – Пам'ятник Тисячоліттю, Erzsebet-Brücke – міст Ержебет, Kettenbrücke – Ланцюговий міст, Spartaplatz – стадіон Спарти та Wien – Відень.

До четвертої групи належать назви магазинів та закладів, частково передані варваризмами: BILLA – BILLA, STRAY CATS – STRAY CATS, ORPHEUM – ОРФЕЙ. У першому й другому випадках реалія повністю переноситься у мову перекладу латиницею без змін, адже перша реалія є відомою і українцям, і, як правило, уживається без транслітерації. У другому випадку перекладач зберігає назву іншомовного походження, тому що вона є іншомовною і для мови оригіналу й, безперечно, реалізує намір автора. У третьому випадку назва закладу є іменем міфологічного героя, переклад якого закріпився в українській мові у поданому варіанті.

До п'ятої групи увійшли топоніми, відтворення яких потребує надання додаткової роз'яснювальної інформації: Mariahilferstraße та Kärntnerstraße – Маріягільферштрассе та Кертнерштрассе, відомі торгові вулиці Відня; Naschmarkt – Нашмаркт, найпопулярніший відкритий ринок Відня. У цьому випадку перекладач пропонує використати примітки, адже із контексту оригіналу читачеві-австрійцю зрозуміло, що саме позначають топоніми, а для читача-українця це можливо просто назви вулиць без імпліцитної інформації, якою володіють носії австрійської культури. У той час, як детальніше пояснення топоніма безпосередньо у тексті перекладу відволікатиме читача від загального змісту, а надання цієї інформації у примітці дасть змогу допитливому читачеві створити повніше враження щодо образу місцевості.

До шостої групи належать топоніми, для перекладу яких пропонується описовий переклад із варваризмами: U3 Richtung Westbahnhof – лінія метро U3, у напрямку Західного вокзалу, D-Wagen – трамвайна лінія D, де «D» та «U3» є позначеннями маршрутів.

У деяких випадках на особливості написання впливає фактор уживаності варіантів написання назв у мові перекладу, ми радимо обирати уживаніший варіант. Винятком став топонім «собор святого Штефана», адже як виявилось, більш уживаним варіантом є «собор святого Стефана», однак різниця у частоті вживання була не настільки великою, що дало змогу спинитися на менш уживаному варіанті, тому що він, на нашу думку, більшою мірою відображає локальний колорит саме Австрії.

Варто зазначити, що лінгвокультурологічні засади доперекладацького аналізу тексту відіграють надзвичайно важливу роль і мають непересічне значення для якісного перекладу. Ідентифікація лінгвокультурем у тексті оригіналу допомагає перекладачеві цілком визначити типізований колорит твору оригіналу для його адекватного відображення у перекладі. Попередньо виконаний детальний аналіз лінгвокультурем дає змогу перекладачеві уникнути смислових огріхів не тільки на комунікативно-прагматичному, але на лінгвокультурному рівні.

Як зазначалося, важливою складовою національно-локального колориту є топоніми. Пропонуємо детальніше розглянути топос Відня, відтворений у пропонованій новелі. Саме у цьому місті, сповненому протиріч, розгортаються не менш суперечливі події. Контрафактним топос Відня у цій новелі робить саме те, що окрім реально існуючих астіонімів, гідронімів, годонімів, агоронімів та дромонімів, авторка також уводить топоніми реальні, але розташовані не у Відні, а в інших містах, наприклад:

- Milleniumsdenkmal – пам'ятник Тисячоліттю;
- Erzsebet-Brücke – міст Ержебет;
- Cecha-Brücke – Чехів міст;
- Spartaplatz – стадіон Спарти.

Перші два об'єкти вона переносить у Відень із Будапешта, два наступні – із Праги.

Пам'ятник Тисячоліттю – це пам'ятник, будівництво якого розпочалося в Будапешті 1896 року на честь 1000-ліття Угорщини. У його центрі розташований архангел Гавриїл, який за легендою явився першому королю Угорщини і наказав прийняти корону. Біля його ніг розташовані скульптури князя Арпада та шести інших князів, які свого часу привели угорців на сучасне місце розташування їх держави.

Міст Ержебет був названий на честь Єлизавети Баварської, більше відомої як Сісі, яка, доклала великих зусиль щодо об'єднання Австрії та Угорщини в одну імперію, не вдаючись для цього до шлюбу, що було єдиним мирним шляхом об'єднання держав, відомим на той час.

Чехів міст, як зазначалося, розташований у Празі, названий на честь австро-угорського підданого, поета і письменника Сватоплуха Чеха, відомого своїми патріотичними та демократичними творами, націленими проти аристократії.

Стадіон Спарти декілька разів змінював назву, але не своє місце розташування. Він стоїть неподалік від Чехового мосту і був основним стадіоном чеського футбольного клубу «Спарта». Нині закритий.

Ці топоніми, так обережно уведені авторкою у топос Відня, відіграють надзвичайно важливу роль, адже беззаперечно є певними символами. Усі вони розташовані у столицях держав (нині самостійних і незалежних одна від одної), які раніше були частиною єдиної Австро-Угорської імперії. За допомогою цих елементів авторка нагадує нам про те, що сучасна австрійська культура формувалася завдяки симбіозу культур різних держав, хоча нині сприймається, як виключно австрійський здобуток. Відень, який був насамперед столицею різних культур, до якої люди тягнулися з усіх кінців імперії, створюючи її унікальний колорит, зображається К. Іванчіч як сучасне місто, сповнене неприязні та недовіри до нащадків колишніх підданих імперії, яких нині називають мігрантами. Авторка, використовуючи названі топоніми, наголошує на невіддільності національно-

культурного спадку минувшини у сьогоденні і ненав'язливо апелює до розуміння сучасних реалій з позиції монолітності культури Відня, орнаментально прикрашеного, як у картинах Густава Клімта, специфікою культури народів старої Австро-Угорської імперії.

Пам'ятник Тисячоліттю разом із мостом Ержебет, що являють собою культурний здобуток Угорщини, символізують у творі не тільки свободу угорського народу, а і єдність цих двох націй та рівноправність між угорцями та австрійцями.

Чехів міст і стадіон Спарти, на якому тепер збираються скінхеди, дилери та інший «набрід», як його характеризує авторка, можна розглядати як символ протистояння демократії у сучасному суспільстві Відня та грубої сили й жорстокості певної групи молодого покоління віденців, які не бажають толерантно ставитися до «інакшості» мігрантів.

Небезпека для перекладача, який насамперед виступає читачем, у такій ситуації полягає в тому, що без ґрунтовного доперекладацького аналізу він може легко прийняти розглянуті чотири елементи за такі, що реально існують у Відні, адже вони вміло вплетені в реальний топос міста, є частиною цілісної картини художнього твору. Правильного відтворення топонімів мовою перекладу у цьому разі недостатньо. Адже без надання додаткової роз'яснювальної інформації згадані топоніми, що виступають водночас і культурами, втрачають, передовсім своє символічне значення, потрібне для створення національно-культурного колориту. Для збереження цього колориту перекладачеві пропонується удатися до використання приміток, за допомогою яких він зможе у стислій формі надати читачеві-українцю інформацію, якої бракує, і зберегти символи, присутні у творі, які відображають полікультурну сутність австрійського національного колориту, і на якій наголошує авторка у відображенні сучасних проблем австрійського суспільства, а також використовувати новітні інформаційні джерела, такі, як всесвітня мережа інтернет.

Контрафактуальні топоніми Відня уособлюють ідейний зміст художнього твору, який має бути відтворений у якісному перекладі. Без урахування ступеня «етнічності» автора й читача перекладу образне світосприймання автора, відбите у художньому тексті, буде неповним в українського читача перекладу твору, а ретельно здійснений доперекладацький аналіз топонімії твору є інструментом досягнення адекватності його перекладу.

У деяких випадках під час відтворення реалій у перекладі радимо застосовувати стратегію одомашнення, наприклад, задля збереження концентрації уваги читача на сутнісних, смислових елементах тексту. Так, наприклад, у другому розділі новели «*Panik*» австрійську реалію *Matura* пропонуємо відтворити близьким і зрозумілим українському читачеві словосполученням *атестат зрілості*, що фокусує увагу на суспільній статусності персонажів, а не специфіці аналогічного документа в Австрійській Республіці.

Наступним прикладом стратегії одомашнення у перекладі є відтворення реалії, запозиченої у німецьку мову з російської, однак використовувану на позначення різновиду алкогольного напою, що виготовляється на теренах пострадянського простору. Так, для перекладу реалії *Wodka*, ужитої в новелі, пропонуємо використати українське *горілка*, відповідно до контексту читача.

3.2.5 «Як?». На цьому етапі доперекладацького аналізу тексту розглянемо вертикальну структуру твору, його тональність і загальні стилістичні особливості, виражені на морфологічному, фонетичному, лексичному та синтаксичному рівнях.

Особливість новели «*Panik*» полягає насамперед у тому, що вона містить усі три основні типи композиційно-мовленнєвих форм, представлених у чистому вигляді. Новела складається з трьох розділів, кожен з яких оформлено відповідною композиційно-мовленнєвою формою.

Перший розділ «Каміння...» сформований за допомогою композиційно-мовленнєвої форми «опис», тому що цей розділ в основному демонструє просторові відносини місцевості, ареалу, в якому відбувається дія твору, а також

знайомить нас із головними персонажами. Авторка описує різні райони, вулиці, провулки та крамнички Відня. Найчастіше використовує такі часові форми, як презенс (теперішній час) та претерітум (простий минулий час), при цьому презенс є домінантною формою, що, знову-ж-таки, є типовим для твору-опису й ілюструється на наступних прикладах.

*„Er **geht** die Schröttergasse links, wenn er Recht **hat**, müsste er da die Laxenburgerstraße stoßen. Er **beschleunigt** seinen Schritt, es **sieht aus**, als hätte er einen Hund an der Leine, der ihn **zieht**.*

*Es **sind** hauptsächlich Tschechen, die hier **wohnen**. Alfred **fällt** wieder der Geschichtsunterricht **ein**. Damals, als noch der Vielvölkermarkt die Stadtszene beherrschte, waren es auch die „Behmen“, die in diesem Bezirk lebten. Dazwischen bezogen die „Jugos“, heute auch schon wieder stadteinwärts oder sonst wohin übersiedelt, und die Pendler aus den Bundesländern die Häuser. „Warum **krame** ich aus meinem Gedächtnis nur diese geschichtlichen Unwichtigkeiten hervor“, **denkt** Alfred, „warum **fallen** mir nicht die Dinge **ein**, die ich im Moment dringend brauchen könnte...“*

*Er **bemerk**t, dass sich seine Schuhbänder gelöst haben, **bleibt stehen** und **beugt sich** hinunter, um sie zusammenzubinden. Es **kann** nicht mehr weit sein, **denkt** er, die nächste Querstraße müsste es sein. Richtig: Laxenburgerstraße. Und nun? Rechts oder links? Er **zieht** seine Augen **zusammen**, **stellt** den Blick schärfer. Die Häuser **kommen** ihm absolut unbekannt **vor**. Nur gegenüber, die Plakatwand, die **kennt** er, die hat er schon einmal gesehen. Er **quetscht sich** zwischen zwei Autowracks **durch**, **überquert** die Straße, vielleicht **hilft** ihm der Blick von gegenüber weiter.“ [127, с. 27–28].*

Домінантною композиційно-мовленнєвою формою другого розділу «...і плоть» є розповідь. Тут авторка вдається до ретроспективи. У цьому розділі Аманда і Альфред розповідають одне одному про різні події, які відбувалися з ними на їхньому життєвому шляху. За допомогою цих історій авторка пояснює, яким чином формувалися особистості обох головних героїв твору. До того ж вона відмовляється від хронологічної послідовності розповіді цих історій, які

відображено також як спогади, й оскільки спонтанність є типовою рисою людей, ці спогади також подає у спонтанній послідовності, але постійно у минулому часі.

„Mein Vater war Zigeuner. Einer von denen, die den Fehler gemacht haben, sesshaft zu werden. Ein Zigeuner mit festem Wohnsitz, das kann nur schief laufen. Vor allem in einem Land, das die Zigeuner vergaß, vergessen ließ, und das davon träumt, sie wieder zu vergessen. Sesshaft machen, hieß es damals. Und: deine Heimat ist, wo dein [elektrischer] Sessel steht. Sitzhaft. Jedenfalls hat er es getan, aus welchem Grund auch immer, aus Angst höchstwahrscheinlich.

Meine Mutter war eine Eingeborene, eine Deutsche, Österreicherin eigentlich, aber das war damals dasselbe. Sie hat es bitter bereut einen Zigeuner geheiratet zu haben.

Er war ein Künstler, mein Vater. Aber er konnte seine Kunst nie loswerden. Er ist verbrannt damals, wie viele andere auch, er wurde Beamter. Weil meine Großmutter und Mutter es so wollten. Nun ja.

Er hat viel getrunken. Ich erinnere mich daran, dass er Schüsseln voll Reis und Salat an unsere weiß bemalten Küchenwände schmiss. Er war ein Künstler, wie gesagt, nur hätte er es sich leichter machen können. Er hätte nicht mit Reis und Salat auf Küchenwände malen müssen.

Ich habe ihn geliebt, und das hat er genau gewusst. Er hat mich gequält, wie alle Liebenden einander quälen. Er hat mich einmal, weil ich mit den neugekauften Winterstiefeln in Pfützen herumtollte, aus Spaß, mit nackten Füßen eine Runde durch den tiefverschneiten Garten drehen lassen. In der Nacht. Wir hatten einen großen Garten. Ich sollte daraus lernen...“ [127, с. 54–55].

Домінантною композиційно-мовленнєвою формою третього розділу є міркування. «Правда» поєднує всі три історії, створює між ними логічний зв'язок, пояснює все, висвітлює забуті стосунки і зв'язки. Більшу частину цього розділу становлять діалоги та полілоги, в яких дійові особи поринають у роздуми, ставлять питання і знаходять відповіді. Тут знову переважає форма теперішнього часу, однак також зберігаються часові рамки минулого, характерні для новели як епічного жанру.

„Warum sagst du mir nicht, dass du mich heiraten **willst!**“ empörte sie sich.

„Ich **will** dir nicht wehtun!“ versuchte er sie zu beschwichtigen.

„**Verschwinde**, du Bastard! Du **willst** dich doch bloß mit meinen Schmerzen nicht auseinandersetzen! Du **hast** Angst vor der Wahrheit! Du **hast** Angst, deine eigenen Wahrheiten **seien** nicht gut genug. Du **fürchtest** dich vor der Leere, vor dem Nichts! Du **willst** in deiner Panik die Leere fühlen, ganz gleich womit!“

„Du auch, indem du Kinder von mir **willst!**“ wandte er ein.

„Deine ewigen Gedächtnisschwächen **sind** das Schweigen des Unbewussten!“ fuhr sie fort. „Du **hast** Angst, so verdammte Angst die Kontrolle zu verlieren! Das Unbewusste **verlangt** nach Wahrheit, genau wie der Körper, dem wirst du nicht entgehen!“

Er **sieht** noch ihr Gesicht vor sich, tränenüberströmt, heiß.

„Du **inszenierst** ein Drama“, meinte er leise.

„Du **bist** es, der Dramen **inszeniert**, indem du pausenlos **lügst**, ist dir das nicht klar?“

„Du **zwingst** mich dazu!“ [127, с. 89–90].

Наведені приклади ілюструють насамперед КМФ «міркування», однак відбивають специфіку цілісності тексту як моделі, тому що перетинаються з АМФ (архітектоніко-мовленнєвими формами), наразі з діалогом.

Для новели «Panik» Карін Іванчич обрала форму розповіді від третьої особи однини, що дає їй змогу об'єктивно презентувати історію. Така перспектива розповіді завжди сприймається об'єктивніше, аніж за використання першої особи однини. Розповідач не має імені, обличчя, особистості, характеру й ніяк не оцінює події, які відбуваються. Він розповідає історію такою, якою вона є, без коментарів.

Стосовно використання АМФ, можна зазначити, що перший розділ переповнений короткими еліптичними діалогами, другий – монологічними діалогами (фактично, це монологи, що утворюють діалог; максимальна кількість речень у репліці становить 83 речення, вживаються розділові знаки, характерні для монологічного мовлення, але є і короткі запитання Альфреда та Аманди, наявність

яких перетворює окремі монологи протагоністів на діалог) Аманди та Альфреда, а третій – полілогами Аманди, Альфреда, Янчі та Педро.

Наступним компонентом, важливим у доперекладацькому аналізі тексту художнього твору, є його тональність. Основною тональністю першого розділу новели Карін Іванчіч є епічна тональність. Тональність експозиції побудована за допомогою нейтральних засобів у спокійному знудженому тоні. Якби передмова твору не містила інформацію про сенсаційні події, описані у другому і третьому розділах, читач навряд чи зацікавився б досліджуваним твором після прочитання першого розділу. Такий висновок був підтверджений соціологічним опитуванням, що проводилося серед молоді у віці від 23 до 78 років [10 інформантів], але, на жаль, не може вважатися репрезентативним у повному обсязі (див. додаток Д).

На відміну від першого розділу, тональність другого розділу в деяких місцях є загострено драматичною, до того ж трапляються такі тони, як пригнічений, сумний та іронічний.

У третьому розділі авторка використовує драматичну тональність, котра стає максимально відчутною в останній сцені. Трагічним об'єктом тут виступає смертельна боротьба різних субкультур у наш час, через яку людей мовчки вбивають у мирні часи демократії.

Інтегрована комунікативна модель тексту з її екстралінгвальними факторами (читач, автор, його інтенція, час, простір, каузальність) та мовною презентацією цих факторів (КМФ, АМФ, тональності) виявилася продуктивною моделлю аналізу тексту як про це свідчить доперекладацький аналіз новели Карін Іванчіч «*Panik*».

Стилістичні особливості пропонованого художнього твору знаходять своє відображення насамперед на лексичному рівні. Окрім цього, з метою загострення уваги читача на певних елементах твору авторка вдається до акцентування уваги шляхом використання виключно великих літер при написанні деяких слів, як, наприклад, в уривку, обраному для проведення експерименту. Цей прийом не тільки використовується авторкою для концентрації уваги читача, а й перетворює виділені лексеми на тригери. Під *тригерами* розуміємо смислові елементи твору,

що використовує автор для підсилення відчуття занепокоєності читача і загострення драматичної тональності із наближенням до кульмінації твору.

*Pedro hat sein **HIMMEL UND HÖLLE**-Spiel fertig, er stülpt es über die Finger, streckt seine Hand Amanda entgegen, blickt sie auffordernd an.*

Amanda zögert kurz, dann macht sie eine vertikale Geste.

*Pedro spreizt seine Finger, öffnet das papierene Tor: **ROT wie HÖLLE** [127, с. 121].*

Наступною стилістичною особливістю уривка є використання авторкою повторів, що є одним із засобів вираження експресії у тексті: *HIMMEL UND HÖLLE-Spiel [...]ROT wie HÖLLE; weil du Angst hast und weil du zu faul bist; chronische Sado-Masochisten[...] chronische Besserwisser[...] Chronisten.*

У тексті цього ж уривка є багато порівнянь: *Arrogant, wie Pädagogen ... Wir sind wie Hunde, die über einander herfallen, chronische Sado-Masochisten, oder wie Gelehrte, chronische Besserwisser* [там само].

Авторка вживає також розмовне, запозичене з англійської, *Tips* замість нейтрального *Vorschläge*, *Schrott* стосовно людей у переносному значенні, що надає лексемі маркування «побутове» у зазначеному контексті та використовує вислів побутового мовлення *Spinnst du?*

Ще однією характерною особливістю лексичного рівня пропонованого твору є схильність авторки до вжитку англіцизмів замість німецьких відповідників, що може бути спричинене як походженням авторки, так і використанням розмовної мови та молодіжного сленгу в художньому творі, тому що для сучасної молоді, як відомо, є типовим уживання англомовних запозичень, що зумовлено насамперед позицією Америки у світі завдяки інтенсивному розвитку новітніх технологій. Уживання інтернаціоналізмів англійського походження замість їхніх еквівалентів, що є у рідній мові, характерне для людей, які виростили на перетині мов і культур. К. Іванчіч хоча й народилася в Австрії та має не австрійське прізвище, що підтверджує наявність неавстрійського коріння, і, відповідно, правильність попередньої гіпотези.

Усі перелічені вище особливості, на нашу думку, беззаперечно мають знайти своє відображення у тексті перекладу, адже їхнє сплетіння є не тільки вираженням авторського стилю, а й засобом створення напруження твору, підготування читача до апогею та фіналу новели, що обов'язково має бути адекватно відображено у тексті перекладу твору.

Важливою особливістю пропонованого тексту на лексичному рівні є уживання розмовних та сленгових лексичних одиниць, які авторка використовує для відтворення монологічного, діалогічного та полілогічного мовлення персонажів, їхньої прихованої характеристики, а також підсилення загального емоційного забарвлення тексту. Лексичні одиниці розмовного стилю були виявлені як у мові автора, значною мірою представлених у першому розділі новели, так і в мовних портретах персонажів. Пропонуємо розглянути особливості мовних портретів головних персонажів новели.

Аманда, головна героїня твору – вродлива, розумна, але самотня жінка, приблизно сорока років, австрійка. Її батько був циганом, мати – австрійкою. Заробляє на життя, пишучи рецензії та укладаючи різні статистики.

Характерною для її мовлення є насамперед домінантна монологічність. Навіть у діалогах з іншими персонажами її репліки відзначаються своєю тривалістю, сягаючи інколи трьох сторінок. По-друге, манера її мовлення змінюється залежно від мовної ситуації та адресата. Відповідно, стилістичне забарвлення її монологів та монологічних діалогів залежить переважно від того, на кого і за яких обставин спрямована її мова. Саме це є однією із особливостей, притаманних молодіжному сленгу, адже молодь блискавично змінює реєстри мовлення залежно від того, з ким вона розмовляє, наприклад, з батьками, родичами, незнайомими дорослими, однокласниками чи у компанії друзів. Фактор адресата, його віковий ценз, соціальний статус, гендерна належність, рівень освіти, тощо формують мовлення молоді, яке іноді виявляє діаметрально протилежні характеристики. Це однак не означає, що у розмовах зі старшими людьми молодь використовує виключно нормативну лексику, але кількість сленгових, вульгарних та загалом

ненормативних мовних одиниць значно знижується. Схожу ситуацію спостерігаємо й стосовно образу Аманди. Зазвичай вона користується стандартною нейтральною лексикою, насамперед це знаходить вияв у монологіях про її життя. У діалогах із молодими людьми спостерігаємо періодичне вживання розмовних та сленгових одиниць. Також варто зазначити, що змінюються не тільки лексичні, але й синтаксичні особливості мовлення протагоністки. Вона починає уживати у своїй мові короткі еліптичні речення, що є типовим саме для побутового усного мовлення. Окрім того, у кожній розмові з молодими людьми присутнє емоційне забарвлення, яке відбиває емоційне збудження персонажа. Найчастіше воно є вираженням агресії, занепокоєння або страху, коли вона відчуває загрозу своєму життю у власному помешканні. Варто зазначити, що протагоністка вживає розмовні та сленгові лексичні одиниці виключно у тих ситуаціях, коли вона перебуває під впливом негативних емоцій. Нижченаведені приклади ілюструють зазначені ознаки мовлення головної героїні новели.

Перший приклад є уривком з внутрішнього монологу головної героїні, якому притаманні нейтральність та стандартизованість мовлення:

Die Anzahl der Menschen, die in den letzten sechs Monaten spurlos verschwunden sind, ist verhältnismäßig gleich geblieben, allein die demographischen und soziographischen Merkmale haben sich verschoben. Weniger Kinder wurden als vermisst gemeldet, auch weniger alte Menschen. Dafür ist ein Anstieg von sozial mittelmäßig gestellten Personen, in der Altersgruppe der 30–45jährigen, zu verzeichnen.(...)

Natürlich gibt es wie immer Dunkelziffer. Vor allem alte Leute werden selten als vermisst gemeldet, auch Männer gehen ihren Mitmenschen um 45% weniger ab, als daß es für nötig befunden würde, es anzuzeigen [127, с. 95].

Наведений приклад свідчить про те, що внутрішній монолог Аманди за нейтральністю лексики і синтаксисом подібний до мови автора. Йому притаманні довгі, поширені речення, що взагалі не є специфічною ознакою внутрішнього мовлення. Завдяки аналізу внутрішнього монологічного мовлення Аманди не було виявлено особливостей, притаманних розмовній мові та молодіжному сленгу.

Наступний приклад є ілюстрацією монологічного мовлення головної героїні:

Ich erinnere mich genau an den Vorabend. Ich hatte gerade gebadet, als das Telefon läutete. Es war André. Einer der Künstler, die sich allwinterlich auf die Insel zurückzogen und hier arbeiteten. Er lud mich zum Abendessen ein. Gerne sagte ich zu. Ich mochte André. Ich hatte mit ihm eine kurze Affäre gehabt. Zum Spaß. Weil es unter der Woche an interessanten Männern mangelte. Aber im Grunde war es eher Freundschaft als Leidenschaft [там само, с. 60].

Воно також не містить ані розмовних, ані сленгових лексичних одиниць. Мова Аманди стандартна, емоційне забарвлення відбивається лише на рівні синтаксису з метою підтримання у співбесідника емоції «інтерес». Для цієї мети авторка використовує стилістичну фігуру «ізоляція» як виду парцеляції: *Es war André. Einer der Künstler, die sich allwinterlich auf die Insel zurückzogen und hier arbeiteten. [...] Ich hatte mit ihm eine kurze Affäre gehabt. Zum Spaß. Weil es unter der Woche an interessanten Männern mangelte.* а також експресивний порядок слів, коли обставина образу дії займає перше місце в реченні: *Gerne sagte ich zu.*

Абсолютно інші ознаки бачимо у діалогічному мовленні Аманди та інших дійових осіб.

Уривок діалогу із невідомим на вокзалі:

– *Wohin so eilig? Hallo, Sie! Haben Sie schon was vor? Wenn nicht, dann könnten wir beiden Schönen doch gemeinsam was anstellen, wie?* (Unbekannter)

– *Okay, komm her. (...)Wie hast du's denn gern? (...) Schlag mich! (...)Na, los, verdammt noch mal, schlag mich! (...)Hier und sofort! Los, reiß mir den Arsch auf, na komm, das willst du doch, oder?* (Amanda) [там само, с. 11].

Мовлення Аманди у наведеній ситуації є грубим і вульгарним. Воно свідчить про її агресивне ставлення стосовно незнайомих та неприємних їй осіб. Від самого початку вона займає активну оборонну позицію та вишукує вразливі місця супротивника з метою захистити себе у будь-який спосіб.

Цей приклад діалогічного мовлення містить елізію (*du's, komm*), яка є однією із фонетичних ознак розмовної мови. Вираз *verdammt noch mal* також є розмовним.

Лексема *einmal* представлена короткою формою *mal*. Вираз *den Arsch aufreißen* словник Кюппера пояснює наступним чином: «j-n anherrschen, rücksichtslos behandeln, körperlich erledigen; j-n heftig unter Beschuss nehmen.» Вираз походить із солдатського жаргону [194, с. 45].

Наступний приклад є реплікою Аманди із діалогу з Альфредом після того, як вона забрала його до свого помешкання, бо знайшла його побитим скінхедами на вулиці по дорозі додому:

Glaubst du, ich lasse dich hier pennen, ohne zu wissen, was los ist? Okay, du bist verletzt... aber nicht verletzt genug, dass du mir nicht in der Nacht eine über den Schädel ziehen könntest [127, с. 45].

Ці слова є свідченням знервованості Аманди, піклування та водночас недовіри по відношенню до нового знайомого, котрий випадково став її гостем. Вона використовує розмовну мовну одиницю *jdn. pennen lassen*, синонімом якої у стандартній німецькій буде *übernachten*. Англіцизм *okay*, уживання якого є типовим, насамперед, для молоді, який, однак, давно став частиною розмовного пласту мови, є частим повтором у мові Аманди. *Eine über den Schädel ziehen* це розмовний фразеологічний вираз із високим ступенем експресивності, що означає „j-n über den Kopf schlagen“ [105]. Приклад іншої репліки з розмови із Альфредом також має характерні ознаки побутового мовлення:

Es ist doch bekannt, dass diese Skins und Dealer und anderes Gesindel sich dort herumtreiben [127, с. 45].

Іменники *Skins* та *Dealer* належать до розмовної мови. Перше слово *скіни* уживається для позначення наявної на сьогоднішній день субкультури ультраправої спрямованості, друге, *дилери*, є розмовним синонімом наркоторгівця. Обидва слова запозичені з англійської, що також є однією із характерних особливостей розмовної мови.

Наступний характерний приклад репліки з розмови Аманди із Альфредом про його колишню дівчину:

Sag einmal, bist du total übergeschnappt? Du verteidigst diese Schlampe? Eine, die dich ausgenützt hat, die von dir und deiner Liebe profitiert und dir dann das Messer angesetzt hat? [там само, с.51].

У цьому прикладі, крім уживання грубих розмовних лексичних одиниць *übergeschnappt* (*verrückt*) [194, с. 860] та *Schlampe* (*Prostituierte*) [там само, с. 715], констатуємо уживання виразу, що належить до стандартної мови, *das Messer ansetzen*, який у наведеній комунікативній ситуації вживається для підсилення емоційного забарвлення у зазначеному контексті. Уся репліка в цілому свідчить про високий ступінь збудження персонажа, його роздратованості та обуреності.

У наступній короткій репліці Аманда також уживає розмовну лексику, характеризуючи свій власний емоційний стан:

Ich war baff [127, с. 57].

Аманда була спантеличена ситуацією і висловлює це елементами побутового мовлення. Нейтральним синонімом виразу *baff sein* є *verdutzt sein*.

Приклад з характеристики знайомого:

Mein Professor hatte zwar einen Knall weg, aber er war reizend [там само, с. 58].

Ідіоматичний вираз зазначеного речення *einen Knall weg haben* є синонімом стандартного *verrückt, närrisch sein* [194, с. 430]. Цей вираз стосовно університетського професора отримує, крім нормативного компонента стилістичного значення, функціональний, рівень експресивності якого вищий, тому що сфера хвороби стосовно розумових здібностей віддалена якнайдалі від нормальної наукової діяльності окремої людини.

Уривок з монологу Аманди про стосунки із чоловіками та питання різниці у віці:

[...], daß der gleichaltrige Geliebte die zwanzig Jahre jüngere, strohdumme Jungfrau aufregend findet, dann wird einem bewußt, mit was für einem ekelhaften und primitiven Geschöpf man seine Zeit verplempert hat [127, с. 70].

У цьому прикладі розмовна лексика використовується для створення відчуття розчарування, яке підсилюється завдяки вживанню прикметника *strohdumm*, що має

негативну оцінку й експресивний компонент стилістичного значення, та дієслова *verplempern* (bedeutet etw. für unnütze Dinge ausgeben) [194, с. 811, 883].

У розмові з Янчі та Педро, звертаючись до Янчі, Аманда констатує:

Eigentlich sind wir Schrott, wir beide... [127, с. 121].

У зазначеній комунікативній ситуації протагоністка вжила фразеологічний вираз для опису власної особи та співбесідника. Іменник *Schrott* означає людину похилого віку, або і«застарілий, не в кращому стані» [194, с. 743]. Експресивність цієї фразеологічної одиниці побутового мовлення посилено експресивним синтаксисом – еліптичним варійованим повтором, винесенням за рамку речення, *wir beide*.

У розмові із Альфредом Аманда експресивно і водночас образно характеризує її ставлення до незручного взуття:

Ich hab sie wieder nicht weggeworfen, diese Quellgeister [127, с. 125].

Іменник *Quellgeister* (русалка, наяда) є експресивним та вживається тут як контекстуальна індивідуальна метафора, що відбиває емоції Аманди і створює експресивне маркування усього виразу.

У розмові з Альфредом про скінхедів головна героїня твору влучно зхарактеризувала їх:

[...] *die lungern bloß so herum* [там само, с. 126].

Дієслово *lungern* означає за словником Кюппера *untätig stehen, sitzen* (стояти, сидіти без діла) [194, с. 509], безперечно має маркування «побутове» і створює специфіку мовного портрета Аманди.

Звертаючись до Альфреда, відчуваючи загрозу для її життя, протагоністка, вигукує в розпачі:

Was für eine Scheißliste? Was geht hier vor, verdammt? [127 с. 129].

Перша частина композиту *Scheiß-* із ужитим у другій його частині іменником надає означуваному компоненту негативного, неприємного відтінка значення та виконує роль лайливого слова у зазначеній ситуації [194, с. 704]. Використання такого емоційно сильного слова надає всьому виразу зневажливого та презирливого

характеру. Лексична одиниця *verdammt* є також лайливим словом. У цьому разі, використання розмовної мови відбувається задля відтворення емоційного збудження персонажа. Так вербально створюється відчуття знервованості, переляку мовця та обурення щодо всієї ситуації.

Інші діючі особи, з якими спілкується протагоністка Аманда, також уживають розмовні лексичні одиниці. Пропонуємо розглянути репліки Педро, Янчі та брата Альфреда. Для характеристики мовців варто навести наступну інформацію. Педро – це приблизно 21-річний юнак, представник молодіжного руху «Love Pirats», який бореться проти заборон та будь-яких обмежень людей у суспільстві. Головною ідеєю є прагнення більшої свободи. Його мовленню притаманне вживання сленгу та розмовної мови, що, водночас, є свідченням належності персонажа до певної вікової групи, а також емоційності як риси характеру.

Звертаючись до Аманди з приводу необхідності тікати до Парижа, Педро використовує у своїй мові ідіоми побутового мовлення:

Das Pflaster wird für uns zu heiß [127, с. 112].

Словник Кюппера пояснює значення словосполучення *heißes Pflaster* як небезпечне місце перебування [194, с. 607]. Уживання розмовних лексичних одиниць авторка використовує з метою схарактеризувати вікову належність цього персонажа, який удається до евфемістичного мовлення, щоб у такий спосіб виразити страх перед навалюю грубої сили скінхедів.

Розмова Педро з Амандою та Янчі також демонструє ознаки молодіжного мовлення:

Nichts...wie du? Du bist einer der letzten Yuppies. Denkst nur an Cash und daran, daß du bessere Anzüge trägst als die anderen... [127, с. 117].

У цьому прикладі констатуємо ще одне вживання англіцизмів, *Yuppie* та *Cash* (*Geld*), типової риси, притаманної молодіжному сленгу. Якщо перше слово є запозиченим позначенням реалії, то друге має в німецькій мові як нейтральний відповідник, так і низку розмовних синонімів, таких як *Kohle*, *Mäuse*, *Asche*, *Bares*,

Bimbes, Heu, Kies, Knete, Kröten, Mammon, Moneten, Moos, Ocken, Penunze, Piepen, Pulver, Rubel, Schotter, Taler, Zaster [*Openthesaurus.de Synonyme und assoziationen unter*<https://www.openthesaurus.de/synonyme/Geld>].

Педро у розмові з Амандою про майбутні перспективи представників субкультури «Love Pirats» зазначає:

*Sie können **genausogut** gleich **abkratzen**, sich hinlegen und sterben, in der Gosse oder im Arbeiterheim* [там само, с. 118].

Наведений приклад демонструє вживання розмовної лексичної одиниці *abkratzen*, значення якої Кюппер дефінує як «*sterben*» (помирати) [194, S. 9]. *Genausogut*, є відтворенням фонетичної особливості, притаманної розмовній мові та молодіжному сленгу, а саме: злиття декількох слів в одне.

Наступним персонажем, мовлення якого становить його мовний портрет, є Янчі. Він одноліток Аманди. Його мова в усіх комунікативних ситуаціях залишається нормативною. Він не вживає маркованої лексики, крім одного випадку, коли використовує сленгові лексичні одиниці для позначення молодіжних субкультур.

Янчі у розмові з Амандою про молодіжний рух «Love Pirats»:

*Gegen die Faschisten, gegen die Nationalisten, gegen Katholiken, gegen **Konsis**, gegen **New-Ageler**...* [127, с. 114].

У наведеному прикладі бачимо вживання молодіжної лексики на позначення різних ідеологічних угруповань. Слово *Konsis* позначає прихильників консервативної ідеології. Особливості словотвору цієї лексеми мають чітко виражені риси, притаманні словотвору молодіжного сленгу, а саме: використання скорочень у множині. Слово *New-Ageler* є запозиченням із англійської мови, частково пристосоване до морфологічних норм німецької мови: суфікс *-er* для маркування належності іменника до форми множини чоловічого роду.

Наступною діючою особою є брат Альфреда – представник руху скінхедів. Його мова є грубою та вульгарною. Він досить часто вживає розмовні лексичні

одиниці, лайливі слова, що є вираженням агресії, яка є однією із характерних особливостей, притаманних руху скінхедів.

Брат Альфреда до Аманди:

Drecksnutte! (...) Los, setzt euch da auf das Sofa. Ein schönes Sterbebett... [там само, с. 127–128].

Цей приклад демонструє вживання лайливого слова *Drecksnutte*, що є композитом і складається із двох компонентів. Перша його частина *Dreck* характеризує основний компонент слова як *minderwertig, widerwärtig und niederträchtig* [194, с. 176]. Слово *Nutte* є позначенням незареєстрованої повії, воно виникло у XVIII столітті [там само, с. 578]. Негативна оцінка другого компонента композита підсилена експресивністю першого компонента. Лексема *Sterbebett*, використана стосовно дивану, є прикладом розмовної метафорики, яка свідчить про високий рівень агресії мовця.

Брат Альфреда використовує також ідіоми побутового мовлення у розмові з ним про Аманду:

Raspel kein Süßholz, Kleiner, du weißt genau, dass sie auf unserer Liste steht [127, с. 129].

Тут бачимо приклад розмовної фразеології. Вираз *Süßholz raspeln* – *прикрашати мову, залицятися; фліртувати, підлизуватися* відомий здавна. У Ганса Сакса цей вираз звучить як «*süßes Holz ins Maul nehmen*», де словосполучення «*süßes Holz*» відбиває образ гарного приємного мовлення. Та форма, у якій цей вираз уживається сьогодні, була вперше зафіксована на початку XIX століття [194, с. 819]. Цей вираз передає агресивне ставлення персонажа по відношенню до свого брата та Аманди. Головна мета звернення до Аманди полягає у залякуванні:

Halt's Maul, Kindsmörderin, oder ich tret dir in deine dreckige Fotze und heng dir an deinen Titten auf... [127, с. 129].

Halt's, tret та *heng* є прикладами елізії, характерної особливості розмовної мови. Її вживання може бути свідченням або швидкого темпу мовлення, або

низької освіченості мовця. Вираз *Maul halten* означає заткнути пельку, уперше він був ужитий ще у XIV ст. [194, с. 527]. За допомогою цього виразу авторка передає відчуття загрози, що висить у повітрі, та агресивну налаштованість мовця.

Проаналізувавши лексику новели, встановили, що загалом авторкою було ужито 257 лексичних одиниць, належних до розмовного стилю, що становить приблизно 1 % загальної кількості лексичних одиниць твору. У мовленні автора було вжито 74 лексеми з маркуванням «побутове» (29 %), Амандою – 105 (40,8 %), тоді як Альфредом – усього 15 (5,8 %), Янчі – 15 (5,8 %), Педро – 12 (4,6 %). 36 (14 %) лексичних одиниць припадає на персонажів другого плану.

Загалом у першому розділі новели було ужито 95 (37 %) розмовних лексичних одиниць, у другому – 64 (25 %) лексичні одиниці включно з Альфредом та Амандою, а у третьому – 98 (38 %) одиниць з маркуванням «побутове», або «грубе» чи «вульгарне», що надає мові персонажів і твору в цілому характеристик розмовного мовлення, притаманного мовленню молоді.

3.2.6 «Чому? Навіщо?». Відповіддю на це запитання аналізу є визначення скопосу пропонованого художнього твору. Слід зауважити, що скопос твору не був відомим заздалегідь, тому його зв'язок із доперекладацьким аналізом тексту та перекладом відповідає першому типу: **оригінал → доперекладацький аналіз тексту → визначення скопосу → переклад**. Отже, у пропонованому підпункті наводяться результати аналізу, що демонструють реалізацію головної ідеї у горизонтальній та вертикальній структурах тексту і його тональності. Також розглядається стилістичний аспект вираження та можливі труднощі з його відображенням у перекладі, пропонуються шляхи розв'язання перекладацьких проблем.

У результаті здійсненого аналізу твору встановлено, що його важливою ідеєю окрім визначення ролі жінки у сучасному суспільстві та відображення табуованої сексуальності як реакції на спотворення соціальних зв'язків між членами

суспільства є застереження про небезпеку відновлення, поширення та популяризації ультраправого руху, представленого скінхедами. Їхній образ, так само, як і ідея ворожого ставлення до мігрантів, наскрізно присутня в аналізованому художньому творі й використовується авторкою для загострення фінального конфлікту новели.

Головні ідеї твору, утілені авторкою в сюжетних лініях та образах, визначають, як зазначалось раніше, плетений характер структури тексту і утворюють своєрідну сітку-основу в тканині тексту, представлену в пропонованому дослідженні рисунком, завдяки якому унаочнено розвиток дії новели.

Рисунок 3.6. є модифікацією рисунка, представленого у підпункті 3.2.3 (рис. 3.5. Сюжетні лінії новели «Panik»), і наводиться для графічного відображення присутності образів емігрантів та скінхедів у горизонтальній структурі твору із зазначенням сторінок і розділів, на яких вони з'являються. На наведеному нижче рисунку, крім відображення трьох основних сюжетних ліній новели «*Panik*», а саме Аманди, Альфреда та Янчі, Етель і Педро, зазначено дві нові лінії, що відповідають лінії субкультури скінхедів і тематики еміграції, які авторка використовує для побудови конфлікту і створення кульмінації новели. Скінхеди тричі з'являються у першому розділі новели та двічі у другому, вони ніби випадково перетинають сюжетні лінії Аманди та Альфреда: скінхеди брутально б'ють Альфреда неподалік від помешкання Аманди, і вона знаходить його у напівживому стані обабіч дороги. Після цього вони згадуються вже у третьому розділі, у роздумах Аманди з приводу протестів молодих іноземців та міграційної ситуації у країні. Ця сюжетна лінія веде до кульмінації новели. Емігранти, переважно слов'янського походження, систематично згадуються в тексті твору, що є засобом відображення загальної атмосфери, наявної в суспільстві.

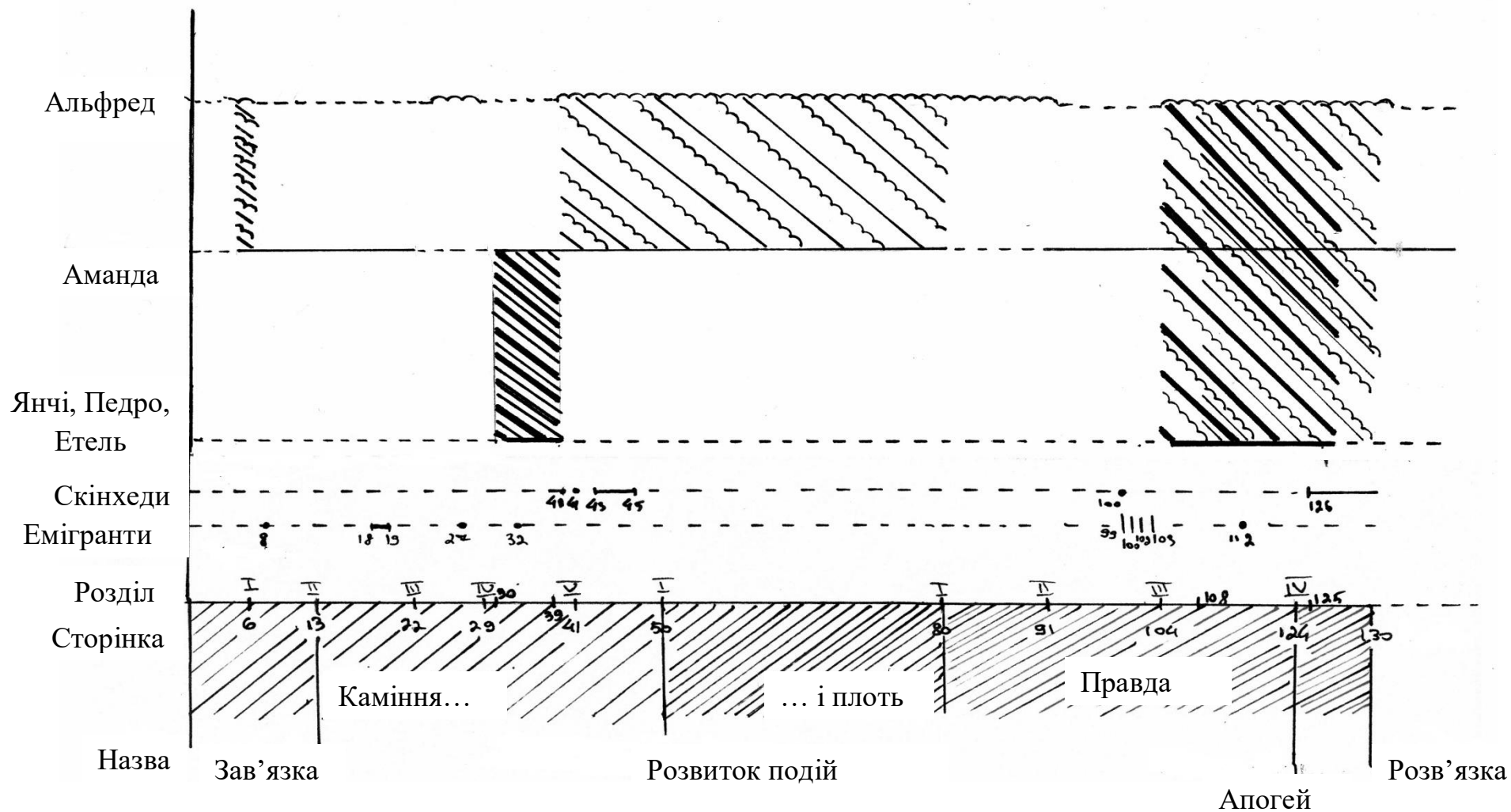


Рис. 3.6. Присутність емігрантів та скінхедів у горизонтальній структурі новели «Panik»

Декілька уривків тексту ілюструють ставлення суспільства до проблематики міграційних процесів та ультраправого руху, який з'являється у Відні. До того ж авторка звертає увагу на виникнення нової соціальної проблеми суспільства, яка полягає в тому, що особи, які мають іноземне коріння, але чиї батьки або вони самі народилися у Відні, зараховують себе до лав корінних австрійців і демонструють досить прохолодне ставлення до так званих «нових» мігрантів. Так, наприклад, другорядний персонаж твору – **випадкова жінка у потязі** – негативно висловлюється про мігрантів зі сходу: „*Zuerst sollte man bloß das Auto in der Garage lassen, weil die Ostler zu Besuch wären. Dann sollte man zentrale Einkaufszentren meiden, weil die da auch mal dran wären, einzukaufen, sie erinnere sich genau. [...] Die Bagage brach in die Außenbezirke ein, nistete sich ein und nahm dem österreichischen Volk die Arbeit und die Wohnungen und Kind und Kegel.*“ [127, с. 8].

У наведеному прикладі лексема *Ostler* [182, с. 948] уживається із пейоративною контекстуальною оцінкою, а у словосполученні *die Bagage bricht ein* негативна оцінка виражена, по-перше, у використанні експліцитно оцінної лексеми *die Bagage*, яка ще й належить до розмовної мови, а по-друге, у дієслові *einbrechen*, яке має у наведеному контексті подвійне значення [160, с. 81, 165]. Лексема *Ostler* відповідає українському *східняки*. Труднощі перекладу щодо цієї лексеми полягають у тому, що це слово в українській мові використовується для позначення мешканців східного регіону України. Сема, що передає цю локальну прив'язку слова до України, однак, нівелюється у перекладі завдяки правильному відбиттю топографічних елементів оригіналу.

Настрої невдоволення щодо емігрантів також простежуються у переліку *die Arbeit und die Wohnungen und Kind und Kegel* [103, с. 369]. Найбільш експресивно звучить саме останній елемент переліку, представлений парною сполукою, характерною для розмовної мови, і натякає на соціальну допомогу, що надається державою економічно слабким родинам іноземців зі сходу та їхнім дітям, водночас інші громадяни суспільства зазнають утиску у сфері соціальних виплат, і, отже, меншою мірою фінансово спроможні створити власну родину. Із погляду

перекладу проблемним виявляється саме повтор. В українській мові немає аналогічної парної сполуки, однак є розмовний вираз з усім *скарбом*, який у випадку, що розглядається, може бути відповідником.

Наступний другорядний персонаж новели **таксист** (сам емігрант), свариться на мігрантів: „*Verdammtes Verbrechergesindel*“, *raunt der Fahrer...*“ [127, с. 99]. Ця постать, хоча і є другорядною, відіграє, однак, важливу роль у відображенні симптомів ворожого ставлення до мігрантів у суспільстві, оскільки таксисти зазвичай перебувають в оточенні людей із кращим соціальним статусом і економічним станом і пристають до їх бачення дійсності. У зв'язку з узусом, дослівний переклад словосполучення *Verdammtes Verbrechergesindel* неможливий. Адже *Gesindel* [105] згідно зі словарною статтею словника «Дуден» використовується для позначення групи людей, які мають асоціальний, злочинський і т. ін. характер, натомість пропонується ужити в перекладі слово *покидьки* [62, с. 525] (*грубо; аморальні люди, злочинці*). Слово *Gesindel* використовується сьогодні в обох мовах для позначення людей, яким властива така якість, як «злочинуватість», у зв'язку із чим перший компонент складного слова пропонується замінити на *банда*. Для посилення стилістичного забарвлення словосполучення замість прикметника *verdammtes* уживається не його прямий відповідник *клятий*, а його синонім, котрий має сильніше стилістичне забарвлення, а саме *триклятий* [1]. Отже, увесь вислів перекладатиметься як *триклята банда покидьків*. Пропонований вислів відповідає вислову мови оригіналу з погляду експресивності, однак йому бракує асоціативності із застарілим значенням лексеми *das Gesinde* як загального позначення для хлопців та дівчат, що були служками у селян, яке на підсвідомому рівні додається до загального сприйняття виразу в мові оригіналу та визначає соціальний статус мігрантів у новому для них суспільстві.

Далі авторка констатує хвилі міграції, перераховуючи різні національності: польки, угорки та румунки. Позначення цих національностей у наявному контексті, наведеному далі, має значення *проституток*, оскільки в ньому уживаються лексеми з імпліцитно вираженою негативною оцінкою *Nutte* (розмовне, грубе) та

Strich (розм.): *Hier vor dem Hotel sind immer diese blondgefärbten, älteren Nutten mit ihren Pudeln gestanden, Tag und Nacht. [...] Seit längerer Zeit sind die beiden schon verschwunden. Der Mariahilfer Gürtel, der früher hauptsächlich von langbeinigen Polinnen bevölkert war, ist inzwischen auch nachts wie leergefegt. Der Strich hat sich in zehnten Bezirk verlagert, wo sich Ungarinnen und Rumäninnen um knappe 20 Schilling anbieten* [127, с. 18–19].

Лексеми *die Nutte* [191, с. 2679] та *der Strich* [192, с. 3633] мають 1:1 відповідники в українській мові, а саме *шльондра та панель*.

Використовуючи внутрішній монолог протагоніста Альфреда, авторка зображує зверхнє ставлення до мігрантів слов'янського походження, уживаючи розмовні варіанти позначень національностей: *„Es sind hauptsächlich Tschechen, die hier wohnen. Alfred fällt wieder der Geschichtsunterricht ein. Damals, als noch der Viervölkermarkt die Stadtszene beherrschte, waren es auch die „Behmen“, die in diesem Bezirk lebten. Dazwischen bezogen die „Jugos“, heute schon wieder stadteinwärts oder sonst wohin übersiedelt, und die Pendlers aus den Bundesländern die Häuser“* [127, с. 27].

У наведеному прикладі труднощі для перекладача криються у лексемі *Jugos*, яка не має розмовного відповідника в українській мові, у зв'язку із чим замінюється нейтральним *югослави*.

З іншого боку, у новелі наголошується також і на позитивному чиннику, пов'язаному з міграцією представників слов'янських народів. Так, наприклад, у кафе, власниками яких є мігранти, ціни нижчі: *Gastarbeiterpreise*, саме такі, які в змозі заплатити мігранти, на яких розраховані такі кафе, тому що, як відомо, мігранти отримують менше грошей за свою працю, ніж місцеве населення. А порівняно з ними, австрійські кав'ярні не набагато кращі: *Die Einrichtung unterscheidet sich nicht wesentlich von der Zweiten Klasse, andere Tischtücher eben, Aschenbecher aus Glas, höhere Preise und österreichische Bedienung [...] nur rot-und-weiß-gesichtig und nicht jugoslawisch oder rumänisch getönt* [127, с. 103].

Іронічно забарвлена антитеза свідчить про напруження, що існує між австрійцями та слов'янами, а також іншими мігрантами у суспільстві. Опис *rot-und-weiß-gesichtig* може відтворюватися у мові перекладу словосполученням прийменник-прикметник-іменник з *біло-червоними обличчями*. Однак, така метафора не буде одразу зрозумілою для більшості українських читачів, адже у пропонованому контексті не всі одразу зможуть ідентифікувати кольори австрійського прапора, ужиті для характеристики людей.

Другий опис *nicht jugoslawisch oder rumänisch getönt*, який можна відтворити як *без югославських та румунських тонів*, на жаль, не компенсує тієї образності, яку авторка створила за допомогою використання кольорів у ролі символів. Для того щоб передати смисл цього висловлювання у мові перекладу, доцільнішою видається відмова від використання символічних кольорів, натомість використання лексем на позначення відповідних націй. Варіант з *чисто австрійськими обличчями без югославських чи румунських домішок* створює, на нашу думку, в українського читача адекватну картину, наявну в оригіналі.

Наступний уривок тексту свідчить про те, що серед мігрантів сексистські настрої панують меншою мірою, аніж серед корінного населення, що також беззаперечно є позитивною характеристикою міграційного оточення Відня.

«*[In den Märkten und Geschäften der Migranten wird zwar] VOR DIEBEN [...]GEWARNT, andererseits fühlt man sich sicherer als draußen, die Geschäftsleute kennen Amanda. Man wird auch weniger **angemacht** als zum Beispiel in den kleinen Nebengassen, in denen die Österreicher einkaufen*» [127, с. 102].

На відміну від Австрії, на застережних табличках в Україні використовується не вербальний, а номінативний стиль, у зв'язку із чим *VOR DIEBEN GEWARNT*, перекладається як *ОБЕРЕЖНО! ЗЛОДІІ!* При цьому прислівник *обережно* інформує про можливість крадіжки. Дієслово *anmachen* [188, с. 157] (*розмовно, фамільярно, зневажливо*) може бути передане еквівалентним розмовним дієсловом *клеїтись* у переносному значенні.

За допомогою внутрішнього монологу протагоністки **Аманди** авторка створює реалістичне зображення соціальної ситуації, що склалася серед молоді: *«Die Ausschreitungen junger Ausländer nehmen ständig zu, überlegt sie. Was nicht verwunderlich ist, so wie denen zugesetzt wird. Natürlich **marschieren sie ins Gefängnis**, wenn sie **randalieren**, wohingegen es verwunderlich ist, daß so viele **Skins** in letzter Zeit **mit Verwarnungen davonkommen**. Die Medien spielen wie immer mit. Einige **Skins** werden sogar **als Helden gefeiert, als Verteidiger des Mannes von der Straße**. Sie bezeichnen sich selbst als **Bürgerwehr**, und die Bürger **heißen es gut**»* [127, с. 100].

Переклад: *Вона розмірковує: серед молодих іноземців постійно зростає кількість правопорушень, що їй не дивно, зважаючи на те, як з ними поводяться. За колобродство їм, звісно, **пряма доріженька за ґрати**. Утім дуже дивно, що останнім часом за таке ж багато скінів отримали лише **попередження або усні зауваження**. Засоби масової інформації також задіяні у цій грі. Деякі **скіни** навіть **героями проголошуються, захисниками простих громадян**. Вони називають себе **формуваннями оборони громадян, і громадяни це схвалюють**.*

*«Sie finden es **okay**, dass sich endlich jemand gegen die Ausländer zur Wehr setzt. Sie verstehen nicht, dass die Politiker Fehler gemacht haben, sie verstehen nicht, dass die **Multis** die Gewinner sind. Sie wälzen alle Schuld auf die **Tschuschen**. Ist ja auch viel einfacher»* [там само].

*Вони вважають **окейним** те, що хтось нарешті дає відсіч іноземцям. Вони не розуміють, що політики нарobili помилок, вони не розуміють, що виграють **тільки глобалісти** [158]. Вони перекладають усю провину на **чужаків зі сходу**. Це ж набагато простіше.*

У наведеному уривку знаходить вияв необ'єктивне ставлення держави до молоді з іноземним корінням та до скінхедів. Це насамперед зображується за допомогою антитези: одні *marschieren ins Gefängnis, wenn sie randalieren*, а інші [kommen] *mit Verwarnungen davon [...], als Helden gefeiert, als Verteidiger des Mannes von der Straße*, вони утворюють *eine Bürgerwehr*. Шляхом використання лексики із позитивною оцінкою авторка створює привітне ставлення до скінхедів: *gut heißen*,

okay, Verteidiger, Helden, Bürgerwehr. У той час, як негативне ставлення до представників південно-східних європейських народів виражаються у лексемі із характерним маркуванням «розмовне, зневажливе»: *Tschuschen* [160, с. 611]. Ця лексема є справжнім викликом перекладачеві, адже вона не має відповідника у мові перекладу. В українській мові зі схожим значенням може вживатися лексема *чукча*, причому стандартне лексичне значення цього слова використовується для позначення народності на півночі Сибіру, зокрема на Чукотському півострові. Негативна конотація лексеми виникла через велику кількість мігрантів із далекого Північного Сходу колишнього Радянського Союзу, які сприймалися як дешева і погано освічена робоча сила.

В українській мові є лексема *чушка*, яка є розмовним лайливим словом, однак рідковживаним, і у прямому значенні використовується для позначення свині. Застаріле діалектне значення цього слова також належить до головного убору, який носили заміжні жінки, схожого на чепчик [63, с. 848]. На нашу думку, для перекладу більшою мірою підходить слово *чужаки*, яке є розмовним та передає зміст оригінальної лексеми, але йому бракує тієї семантичної частини, яка відображає південно-східну локалізацію, що може компенсуватися внаслідок додавання словосполучення *зі сходу*.

Наступними лексемами, з перекладом яких можуть виникнути труднощі, є *Ausschreitungen, marschieren* і *davonkommen*. Усі вони стосуються «просування людини уперед», але в наведеному контексті використовуються в переносному значенні. В українському варіанті вираз *marschieren sie ins Gefängnis* можна відтворити як *пряма доріженька за трати*.

Проблематичним також є відтворення формальної подібності виразів *Bürgerwehr* та *sich zur Wehr setzen*. Шляхом їхнього вжитку авторка наголошує на порозумінні скінхедів із пересічними громадянами, що можна частково відтворити за допомогою використання для позначення лексеми *die Bürgerwehr* словосполучення *формуваннями оборони громадян*.

На прикладі наступного уривка розкривається характеристика ультраправих елементів, які дають собі, на відміну від їх негативного зображення головним персонажем Альфредом, позитивну характеристику:

«– *Weiß Anis davon? [...] Das du **dich** mit diesem **Gesindel herumtreibst!***

– *[...] Was hast du gegen meine **Freunde**? [...] Die **Elite** schließt sich zusammen!*» [там само].

Альфред хоче знати, чи дівчині його брата-скінхеда відомо, в оточенні яких людей він перебуває. Для того, щоб виразити негативне ставлення Альфреда до оточення його брата, авторка вживає такі слова, як *Gesindel* [189, с. 1566] (зневажливе) та *sich herumtreiben* (розмовне, зневажливе). Проте сам брат описує ультраправих як своїх *друзів* та *еліту*, що не тільки є виразом його позитивного ставлення до вищезгаданої групи, незважаючи на агресивність та всі скоєні ними злочини, а й демонструє їхній підвищений соціальний статус у суспільстві порівняно із звичайними австрійцями, не беручи вже до уваги мігрантів.

Сюжетна лінія **Педро та Янчі** також містить інформацію щодо ворожості суспільства до мігрантів: «*Einige seiner Freunde sind bereits in Haft. Er ist sicher, daß sie alle längst registriert sind. Und daß **die Cops** die Daten weiterleiten, daß sie mit Frankreich zusammenarbeiten. [...] Seine (Egons) Wohnung wurde einen Tag nachdem er abgereist war, auseinandergenommen. Er war einer von denen, die herausgefunden haben, daß Ausländer **auswaggoniert** wurden, daß **Sandler** von ihren angestammten Plätzen verschwunden sind.*» [...] «*Du weißt nichts von den Ausländern, die weggebracht wurden?*» [127, с. 110].

Для перекладу першої лексеми пропонується використати розмовне слово *кони*, яке в українській мові так само, як і в німецькій, є запозиченням із англійської. Лексему *auswaggonieren*, можна передати нейтральним *виселити*, або експресивним сталим виразом *викинути на вулицю*. Австрійському розмовному *Sandler* відповідає українське *бомжі*, яке, власне, є запозиченням із російської, або *безхатьки* - менш уживане, але також розмовне.

Дієслово *auswaggonieren* має маркування «розм., грубе», якщо воно вживається стосовно людей [160, S. 77], а слово *Sandler* має стале маркування – «розм. часто зневажливе» [там само, с. 499]. Уживання цих лексем у наведеному контексті також характеризує негативне ставлення суспільства до мігрантів.

«*Wir machen böses Blut*», sagt er.» [127, с. 112]. *Böses Blut machen* може відтворюватися за допомогою українського *псувати кров*, яке в українській мові є фразеологізмом та означає *завдавати комусь неприємностей*. Якщо вислів використовується лише у прямому значенні, український вираз є повним відповідником. Якщо ж він отримує додаткове контекстуальне значення: мігранти шкодять австрійському генофонду, то в перекладі до вищезазначеного виразу слід додати слово *народу* або *нації* [1].

Скінхеди зображуються авторкою від самого початку як загроза для людей, які використовують у бійках пляшки з відбитим горлом: «*An der Ecke stehen ein Paar Skins herum, einer von ihnen hält eine Weinflasche mit abgebrochenem Hals in der Hand*» [127, с. 40].

Альфред та Аманда обговорюють напад скінхедів на Альфреда, і в цій розмові вони використовують слова на позначення насильства: «*Daß die auch Messer gehabt haben, habe ich gar nicht gesehen.*» [127, с. 41]. [...] «*Wie kam es dann zur Schlägerei?*» «*Ich weiß nicht.*» «*Aber es muß doch einen Grund gegeben haben!*» «*Muß es das?*» [...] «*Ich weiß nur noch, daß diese Typen plötzlich da waren und auf mich eindroschen. Und daß der eine ein Messer hatte. Ich habe sie nie zuvor gesehen.*» «*Was hast du dort überhaupt gemacht? Es ist doch bekannt, daß diese Skins und Dealer und anderes Gesindel sich dort herumtreiben!*» [там само, с. 43–45].

За допомогою тригерів авторка загострює розвиток подій до кульмінації в останніх сценах новели. Тут негативне ставлення Альфреда та Аманди до скінхедів остаточно підтвержене, виражене у використанні негативної, пейоративної лексики (лайливих слів) та розмовного скорочення лексеми *Skins* (*скіну*): «*Da unten stehen Skins herum*», sagt er, «*genau vis-à-vis vor dem Haus.*» [...] «*Verdamnte Bande*», sagt sie...»

«[...] *Vor ihr steht ein Typ mit zerbeulten Schnürsamthosen, weißem Hemd und gestreiftem Gilet. Er hat eine unsympathische **Visage**, das Haar hängt ihm ins Gesicht. Dahinter die vier **Skins**, die sie von Fenster aus gesehen hat. «Was wollt ihr?» Amanda versucht ihre Stimme gelassen erscheinen zu lassen.»*

Для перекладу експресивної лексеми *Visage* [193, с. 4159] українська мова пропонує ряд синонімів: вульгарне *морда, рило, пика, мармиза* [61, с. 575], або зневажливе *фізія, фізіономія*. Із німецьким прикметником *unsympathisch* можна порівняти українське *фізія*.

Брутальність скінхедів виражена не тільки через їхні вчинки, але й через мову, якою вони послуговуються. Її основними складовими є лайливі слова, ужиті по відношенню до жертв, а також експресивна лексика, що є втіленням їхнього цинізму: [...] «**Drecksnutte**», *knurrt er, richtet seinen Baseballschläger auf Amandas Brust.* [...] «*Los, setzt euch da auf das Sofa. Ein **schönes Sterbebett**...*» *Alfreds Bruder grinst* [190, с. 1649].

[...]... ***Blut ist dicker als Wasser, nicht wahr... Sentimentalitäten... Ich sehe meinen Fehler ein. Du bist doof, nee. Ich muß das Opfer bringen, Anis hat Recht behalten...***

В українській мові є прислів'я, яке відповідає німецькомовному *Blut ist dicker als Wasser*: *кров – не вода, а серце – не камінь*. Однак, образність цього прислів'я є більшою, тому що воно складається із двох антитез. Перша є 1:1 відповідником виразу *Blut ist kein Wasser*, що надає перекладачеві можливість ужити лише першу частину українського прислів'я для відтворення змісту в перекладі.

[...] «*Hör endlich auf den **Dummkopf zu spielen**. Du mußtest ja Egon aufsuchen, du mußtest zu dieser **Hure** hier, um sie zu retten, du wolltest nicht kapieren...*» Сталий вираз *Dummkopf spielen* [Wörterbuch für Redensarten] може відтворюватися українською або нейтральним *прикидатися дурником* [60, с. 866], або експресивним *клеїти дурня*. Другий варіант, на нашу думку, підходить краще, тому що влучніше характеризує мову скінхедів.

[...] «*Raspel kein Süßholz, Kleiner, du weißt genau, dass sie auf unserer Liste steht.*»

Вираз *Süßholz raspeln* (розмовне) [195] має 1:1 відповідник в українській мові, але може відтворюватися двома різними варіантами. Можна вжити або сталий вираз, як наприклад, нейтральне *сипати компліменти* (*Komplimente machen*), або ж дієслово *підлащуватися*.

[...] «*Halt's Maul, Kindsmörderin, oder ich tret dir in deine dreckige Fotze und häng dich an deinen Titten auf...*» *der Skin schwingt sein Baseballschläger nahe an Amandas Gesicht vorbei, geht dann einige Schritte zurück, lehnt sich an der Bücherwand wie die anderen drei.* Хоча цей уривок відіграє важливу роль у загостренні конфлікту та створенні кульмінації новели, він не несе у собі труднощів для перекладача, адже вся вжита стилістично забарвлена лексика має абсолютні відповідники.

Аналіз наведених уривків новели, які відображають реальність у загостреній, гіперболізованій формі, свідчить про симптоми розвиненого суспільства, яке проявляє зворотну тенденцію по відношенню до європейських інтеграційних процесів.

У третьому розділі новели авторка використовує трагічну тональність, яка здебільшого виявляє себе в останній сцені. На синтаксичному рівні ця тональність знаходить своє вираження у підвищенні частотності вживання окличних та еліптичних речень, а на лексичному – у великій кількості експресивних лексем. Об'єктом трагізму тут виступає боротьба різних субкультур, яка існує на сьогоднішній день і ведеться не на життя, а на смерть. При цьому жахає сама можливість холоднокривного убивства невинних людей у мирній демократичній сучасній країні, проти чого авторка нас і застерігає.

Здавна Австрія була мультикультурною державою, що змінилося після 1918 та 1945 років, коли її територія була поділена після обох світових війн, та з її частин утворилися незалежні держави. Хоча територіально Австрія і стала меншою, емігранти сусідніх країн продовжували тягнутися до республіки у

пошуках кращого життя. Вступ до ЄС і загальна тенденція до глобалізації лише посилили цей процес, що призвело до загострення проблеми безробіття. У своїй новелі авторка використовує відчуття невдоволення корінного населення, яке стає очевидним із наведених вище уривків, та навмисне загострює цю проблематику в тексті твору, щоб звернути на неї увагу громадськості. Саме невдоволення використовується у творі скінхедами задля виправдання винищення небажаних груп людей.

Здійснений доперекладацький аналіз тексту свідчить, що наявність ультраправої тематики у новелі Карін Іванчіч привносить агресивність, загострює розвиток подій, вибудовує конфлікт та підвищує загальний рівень експресивності твору через часте використання пейоративної лексики, для відображення якої у тексті перекладу потрібно добирати відповідники, спроможні адекватно передати зміст твору.

3.3. Перекладацький експеримент із залученням апроксимативного методу як методика визначення ступеня адекватності перекладу

З метою ілюстрації впливу доперекладацького аналізу тексту на ступінь адекватності перекладу було здійснено перекладацький експеримент із залученням апроксимативного методу. Як відомо, квантитативні методи знаходять своє застосування у багатьох галузях лінгвістики. В. В. Левицький [52], визначаючи основні з них, згадує також перекладознавство, наголошуючи на тому, що в цій царині філологічних розвідок кількісні методи використовуються для зіставлення двох мов під час аналізу перекладів.

Успіх аналізу, за словами В. В. Налімова, залежить насамперед від розумності визначення його завдання [60 с. 36]. Варто ще раз наголосити на тому, що завданням застосування квантитативних методів у пропонованому дослідженні є ілюстрування результатів, отриманих під час експерименту, а не встановлення нових чи підтвердження вже наявних лінгвостатистичних законів або закономірностей. Саме тому у пропонованому дослідженні застосовується

апроксимативний метод, тобто прості й зрозумілі обчислення, такі, як середнє арифметичне та підрахунок відсоткового співвідношення.

Гіпотезу, яка слугувала основою для здійснення експерименту, формулюємо наступним чином: виконання доперекладацького аналізу тексту позитивно впливає на якість виконаного перекладу, підвищуючи рівень його адекватності.

Для проведення експерименту було обрано групу магістрів, студентів п'ятого курсу кафедри «Теорії та практики перекладу з німецької мови» КНУ імені Тараса Шевченка чисельністю 10 осіб. Вибір саме цієї групи для експерименту зумовлений низкою причин:

1. Студенти вже отримали вищу неповну освіту, а отже, мають диплом бакалавра, що засвідчує здобутий рівень знання мови, обізнаності стосовно основних теорій перекладу та певних навичок перекладацької діяльності, отриманих під час практичних занять з перекладу та проходження перекладацької практики на IV курсі.
2. Напрацьована методика розроблялася з урахуванням можливості її подальшого застосування у навчальному процесі з теорії та практики перекладу з німецької, у зв'язку із чим випробування її на базі обраної групи магістрантів видається актуальним і доречним.
3. Студенти V курсу ще не мають так званого професійного «автоматизму». (Під професійним автоматизмом ми розуміємо низку операцій, які перекладач у своїй професійній діяльності виконує автоматично, тобто не замислюючись над тим, що він робить. До таких операцій можна віднести як застосування певних перекладацьких стратегій у конкретних ситуаціях, так і виконання найпростішого доперекладацького аналізу тексту.). З огляду на те, що на кафедрі теорії і практики перекладу з німецької мови» КНУ імені Тараса Шевченка на час проведення експерименту не читався спецкурс з художнього перекладу, студенти, що взяли участь в експерименті, ще не мали змоги напрацювати так званий професійний автоматизм. Цей факт надзвичайно важливий, адже результати експерименту в такій фокус-групі будуть більш

достовірними, ніж, наприклад, результати, отримані від проведення того самого експерименту серед професійних перекладачів.

Матеріалом експерименту було обрано уривок із третьої частини новели Карін Іванчіч «*Panik*» (див. додаток Г). **Вибірку** пропонованого аналізу становлять переклади запропонованого уривка, виконані студентами у двох варіантах. Перший варіант – це переклад, здійснений без проведення доперекладацького аналізу тексту. Другий варіант – це переклад, здійснений магістрантами після проведення з ними доперекладацького аналізу тексту. За **одиницю** вибірки обрано семантичні одиниці перекладу, виокремлені з уривка заздалегідь.

Обґрунтуванням для вибору саме семантичної одиниці для перевірки адекватності перекладу слугував постулат В. Н. Комісарова щодо поділу адекватності перекладу на п'ять рівнів. Однак ми пропонуємо замінити запропоновану ним рівневу класифікацію (див. пункт 1.6.) на класифікацію за рівнями мови (поділ на фонетичний, морфологічний, лексичний, синтаксичний і семантичний рівні), застосовану до тексту з погляду перекладу як конкретного інформаційного повідомлення [91], реалізація семантичного значення (сміслу) якого веде до правильного відображення скопосу. Детальніше ця теорія була розглянута у першому розділі пропонованого дисертаційного дослідження. Суть її полягає в тому, що кількість еквівалентних відповідників у тексті перекладу на семантичному рівні прямо пропорційно пов'язана із рівнем адекватності перекладу, тобто чим більша кількість відповідників – тим вищим є ступінь адекватності тексту перекладу. Проаналізувавши семантичний рівень тексту оригіналу та його перекладів, ми отримаємо дані щодо адекватності виконаних перекладів і зможемо кількісно порівняти наявні якісні зміни.

Як відомо, у теоретичних роботах, присвячених аналізу змісту, сформульовано шість основних вимог до категоризації та групування якісних ознак:

1. Будь-яка класифікація повинна максимально відповідати тим завданням, які збирається виконати експериментатор.

2. Перелік отриманих категорій повинен бути максимально повним, всебічним, тобто він повинен охоплювати всі одиниці аналізу, можливі для цього експерименту.
3. Усі виокремлені категорії мають бути взаємовиключними.
4. Категорії мають бути незалежними одна від одної.
5. Класифікація має базуватися на одному й тому самому принципі.
6. Усі виокремлені категорії мають бути чітко й однозначно визначені [52, с. 26]

На нашу думку, обрана класифікація характеристикації адекватності перекладу цілковито відповідає переліченим вище вимогам.

Для проведення експерименту обраний уривок тексту (див. додаток Г) було поділено на семантичні або смислові одиниці. Потім усі виконані переклади аналізувалися на наявність відповідників зазначених семантичних одиниць у перекладах. Отримані результати оформлені у вигляді таблиць «Семантичні одиниці без доперекладацького аналізу тексту» (див. додаток А) і «Семантичні одиниці після доперекладацького аналізу тексту» (див. додаток Б). Перша таблиця містить дані, отримані після аналізу першого варіанта перекладу (без здійснення доперекладацького аналізу тексту), тоді як друга містить дані, отримані в результаті аналізу другого варіанта перекладу, здійсненого магістрантами після проведення доперекладацького аналізу тексту. З метою полегшення сприймання даних аналізу, обидві таблиці розділено на дві частини. У пропонованих таблицях упорядковуються семантичні одиниці перекладу, використані учасниками експерименту, за принципом їхньої належності студентам (стовпчики) та відповідності семантичним одиницям оригіналу (ряди). Кожна таблиця містить по вертикалі дані перекладу 68–ми семантичних одиниць перекладу, виділених в оригіналі, відповідно до доробку п'яти осіб, об'єднаних у кожній таблиці і розміщених по горизонталі.

У таблицях використовується кольорове маркування. Червоний маркер використовується для позначення хибного перекладу, фіолетовий – для позначення контекстуальних еквівалентів, що не є прямими відповідниками семантичних

одиниць оригіналу, але вважаються їх адекватними відповідниками. Кожна позиція відповідає одиниці в наступних підрахунках. У випадках, коли значення було відтворене неповністю, відповідник рахувався як піводиниці.

У зв'язку з тим, що в основу експерименту було покладено перевірку відображення в тексті перекладу семантичного рівня адекватності як носія змісту тексту, спеціально не ставилося завдання перевірки відповідності часових форм оригіналу і перекладу, однак цікавим є те, що переважна більшість учасників експерименту використовувала під час перекладу минулий розповідний час, замість теперішнього, ужитого в оригіналі. Усі дієслова, ужиті більшою кількістю студентів у перекладі в минулому часі, належать мові автора. Ці дієслова відбивають в тексті оригіналу КМФ «опис», для якого характерний функціонально-структурний елемент збігу в часі розгляду сцени автором і опису її в тексті. Деякі з дієслів, наприклад, *streckt seine Hand Amanda entgegen, blickt sie auffordernd an, stülpt es über die Finger, sie wendet sich wieder Jancsi zu, lehnt sich zurück* виконують функцію просторової зв'язності або використовуються авторкою для введення прямої мови – *sie sagt, Jancsi erregt sich, Amanda antwortet*, але головна функція, закладена письменницею у використанні теперішнього часу дієслів у новелі, полягає в унаочненні сцен, що відбуваються зараз. Тобто, інтерферентним виявилось уявлення студентів про виклад подій у жанрі новели як таких, що були здійснені в минулому. Фікційне зображення автором певної дії як сучасної в загальному оповідному контексті не було сприйнято магістрантами, що, очевидно, зумовлено дистантністю в часі тексту оригіналу, написаного в 90-ті роки минулого століття, і тексту перекладу, здійсненого в 2014 році.

З метою впорядкування семантичних одиниць, відібраних з тексту оригіналу для аналізу, було застосовано структурний метод, завдяки якому їх було поділено на дві групи: перша група включала семантичні одиниці – слова, а друга група – семантичні одиниці – словосполучення. Словосполучення було схарактеризовано за належністю до частин мови. Результати здійсненого аналізу увійшли в таблицю «Класифікація семантичних одиниць за частинами мови» (див. додаток В). Під час

класифікації враховувалися лише самостійні частини мови. У результаті було отримано 21 групу чисельністю від однієї до п'ятнадцяти одиниць у кожній.

Отже, квантитативні дані, отримані в результаті проведення експерименту, відображені в таблицях, слугують засобом ефективної візуалізації результатів аналізу семантичних одиниць тексту, які були базою для порівняння семантики тексту оригіналу із семантикою тексту перекладу.

Таблиця 3.1. ілюструє в чисельному відображенні відтворення учасниками експерименту обраних семантичних одиниць тексту оригіналу в перекладах, здійснених без проведення доперекладацького аналізу тексту, та після його виконання. Дані наводяться в абсолютних одиницях виміру. Кожному перекладу студента відповідає стовпчик (Ст.), цифра після скорочення Ст. збігається із порядковим номером, привласненим учасникам у ході експерименту. Плюс у дужках (+) використовується для позначення групи перекладів, виконаних після проведення доперекладацького аналізу тексту за запропонованою нами методикою. Нумерація по вертикалі відповідає нумерації груп семантичних одиниць у таблиці «Класифікація семантичних одиниць за частинами мови» (див. додаток В).

Таблиця 3.1.

Відтворення семантичних одиниць (розподіл за частинами мови)

№ групи сем. од.	К-кість семант. одиниць перекл. в оригіналі	Кількість правильно відтворений семантичних одиниць перекладу																			
		Ст.1	Ст.1 (+)	Ст.2	Ст.2 (+)	Ст.3	Ст.3 (+)	Ст.4	Ст.4 (+)	Ст.5	Ст.5 (+)	Ст.6	Ст.6 (+)	Ст.7	Ст.7 (+)	Ст.8	Ст.8 (+)	Ст.9	Ст.9 (+)	Ст.10	Ст.10 (+)
1	4,0	3,0	4,0	2,0	4,0	3,0	4,0	3,0	4,0	3,0	4,0	2,0	4,0	3,0	4,0	3,0	3,0	3,0	4,0	4,0	4,0
2	3,0	1,0	3,0	2,0	2,0	1,0	2,0	2,0	3,0	2,0	3,0	3,0	3,0	1,0	2,0	0	2,0	1,0	1,0	0	3,0
3	9,0	6,0	7,0	7,0	9,0	8,0	9,0	5,0	8,0	7,0	6,0	7,0	9,0	7,0	8,0	8,5	9,0	6,0	9,0	8,0	9,0
4	5,0	3,0	4,0	5,0	3,0	2,0	4,0	3,0	4,0	5,0	3,0	4,0	4,0	3,0	3,0	2,0	4,0	4,0	5,0	3,0	3,0
5	16,0	15,0	16,0	15,0	14,5	15,5	16,0	14,5	15,0	12,0	15,0	15,5	14	14,5	15,0	14,5	14,0	14,0	14,0	16,0	15,0
6	4,0	3,0	4,0	3,0	4,0	3,0	4,0	2,5	4,0	1,0	4,0	3,0	4,0	4,0	4,0	3,0	4,0	3,0	4,0	4,0	4,0
7	1,0	0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	0	1,0	0	0,0
8	1,0	1,0	1,0	0,5	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	0,5	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	0,5	1,0
9	6,0	4,5	6,0	5,0	4,0	4,5	6,0	4,0	6,0	4,5	4,5	6,0	6,0	5,0	6,0	4,5	5,0	5,0	6,0	5,0	5,0
10	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	0,5	1,0	1,0	1,0	0,5	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	0,5	1,0	0,5	1,0	0,5	1,0
11	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0
12	2,0	2,0	2,0	2,0	2,0	2,0	2,0	2,0	2,0	2,0	1,0	2,0	2,0	2,0	2,0	2,0	2,0	1,0	2,0	2,0	2,0
13	2,0	1,0	2,0	1,5	2,0	1,5	2,0	2,0	2,0	0,5	2,0	1,5	2,0	1,5	2,0	1,5	2,0	1,5	2,0	1,5	2,0
14	1,0	1,0	1,0	0,5	1,0	0,5	0,5	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	0,5	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0
15	4,0	3,0	4,0	4,0	4,0	3,0	4,0	2,0	4,0	3,0	4,0	4,0	4,0	3,0	4,0	2,0	3,5	3,5	3,0	4,0	4,0
16	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0
17	1,0	0	1,0	1,0	1,0	0	1,0	1,0	1,0	0,5	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0
18	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	0,5	3,0	2,0	3,0	2,0	3,0	3,0	3,0	2,5	2,5	1,5	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0
19	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0
20	1,0	0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0
21	1,0	0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	0	1,0	1,0	1,0	0,5	0,5	0,5	0,5	1,0	1,0	1,0	1,0
Всього	68,0	50,5	65,0	58,5	61,5	52,0	65,5	51,0	65,0	50,0	59,5	60,0	65,0	55,5	62,0	51,0	61,0	53,5	63,0	58,5	63,0

У представленій вище таблиці 3.1. *Відтворення семантичних одиниць (розподіл за частинами мови)* також використовується кольорове маркування. Так, зелений колір свідчить про відтворення магістрантами всіх семантичних одиниць відповідної групи оригіналу, а червоний колір ілюструє брак певної їх кількості. Основною метою квантитативного аналізу матеріалу було отримання результатів підрахунку правильно відтворених семантичних одиниць у перекладах, винесених окремо в таблицю 3.2. Таблиця 3.1 також ілюструє, при відтворенні яких груп семантичних одиниць в учасників експерименту виникли труднощі.

Таблиця 3.2.

Кількісний аналіз відображення семантичних одиниць у перекладі

К-ість семантичних одиниць перекладу	Ст.1	Ст.2	Ст.3	Ст.4	Ст.5	Ст.6	Ст.7	Ст.8	Ст.9	Ст.10	Всього
Оригінал	68,0	68,0	68,0	68,0	68,0	68,0	68,0	68,0	68,0	68,0	680
Переклад без допереклад. аналізу тексту	50,5	58,5	52,0	51,0	50,0	60,0	55,5	51,0	53,5	58,5	540,5
Переклад після допереклад. аналізу тексту	65,0	61,5	65,5	65,0	59,5	65,0	62,0	61,0	63,0	63,0	630,5

Для полегшення сприйняття та здійснення підрахунків загальні квантитативні дані, отримані в результаті перекладацького експерименту із залученням апроксимативного методу, були оформлені у таблицю 3.2. Так, перший ряд таблиці містить кількість семантичних одиниць, виокремлених в оригіналі, тому їхня кількість є незмінною і становить 68 одиниць. Другий ряд містить

чисельні показники відтворення обраних семантичних одиниць у перекладі, здійсненому без виконання доперекладацького аналізу тексту, третій ряд містить показники кількості семантичних одиниць у перекладах, здійснених учасниками експерименту самостійно після доперекладацького аналізу тексту за розробленою і запропонованою нами методикою. Дані наводяться в абсолютних одиницях виміру.

Результати експерименту показали, що рівень адекватності перекладів студентів підвищився після проведення доперекладацького аналізу тексту, про що свідчить збільшення кількісних показників у третьому ряду стосовно їх відповідників у другому ряду.

Далі пропонуємо підрахувати середнє арифметичне наведених одиниць. Середнє арифметичне кількості семантичних одиниць, відображених у перекладі здійсненому після виконання доперекладацького аналізу тексту, позначимо як x , а семантичних одиниць, відображених у перекладі без виконання доперекладацького аналізу тексту позначимо як y . Середнє арифметичне вираховується шляхом додавання усіх чисел ряду і ділення отриманої суми на загальну кількість чисел. Таким чином отримуємо такі значення для x та y :

$$\bar{x} = \frac{630,5}{10} = 63,05$$

$$\bar{y} = \frac{540,5}{10} = 54,05$$

Зіставивши отримані величини, констатуємо, що середня кількість відтворених у тексті перекладу семантичних одиниць тексту оригіналу зросла на 9 одиниць, що свідчить про позитивний вплив виконання доперекладацького аналізу тексту на якість перекладу.

Для того, щоб відобразити ті самі дані у відсотках, нам потрібно перевести отримані значення середніх арифметичних у відсотки та вирахувати різницю між ними – z , яка і становитиме коефіцієнт поліпшення адекватності перекладу, виражений у відсотках.

$$z_{(1)} = \frac{\bar{y} \times 100\%}{68} = \frac{54,05 \times 100\%}{68} = 79,4852941176 \%$$

$$z_{(2)} = \frac{\bar{x} \times 100\%}{68} = \frac{63,05 \times 100\%}{68} = 92,7205882353 \%$$

$$z = z_{(2)} - z_{(1)} = 92,7205882353 \% - 79,4852941176 \% = 13,2352941177 \approx 13 \%$$

Здійснені підрахунки свідчать про те, що якість перекладу після виконання доперекладацького аналізу тексту поліпшилася у студентів-магістрантів на 13 %, що є підтвердженням гіпотези експерименту, а саме: здійснення доперекладацького аналізу тексту позитивно впливає на рівень адекватності перекладу як показник його якості, збільшуючи його.

Уважаємо результати перекладацького експерименту релевантними, адже отриманий результат близький до бажаного (100 %). Якщо середня якість перекладу, здійсненого без проведення доперекладацького аналізу тексту, становила 54,5 семантичні одиниці перекладу з 68, що відповідає $\approx 80 \%$, то середній показник, отриманий після виконання доперекладацького аналізу тексту, становить 63,5 семантичні одиниці перекладу, що відповідає $\approx 93 \%$.

Під час аналізу отриманих даних також було встановлено так звані «проблемні місця» тексту, тобто ті семантичні одиниці, із відтворенням яких у учасників експерименту виникали труднощі. До таких проблемних місць можна зарахувати відтворення деяких власних та загальних назв, причинно-наслідкових відносин та просторових зв'язків, виражених займенниками, деяких дієслів та прислівників, зокрема таких, які було вжито автором для підсилення емоційного забарвлення фрази, а також виразів у формі дієслівних груп, наприклад, «*sich an die Stirn greifen, den Kopf schütteln*», та виразу «*der Blick erhellt sich*», які застосовувались письменницею для відображення процесу важкого усвідомлення певної інформації. Деякими учасниками експерименту було вжито альтернативний ряд словосполучень, які, на їхню думку, відображають дії, характерні для процесу осмислення та усвідомлення в культурі мови перекладу:

гупати /плескати себе по лобі, схопитися за голову, хмурити лоба, хитати головою, нарешті зрозуміти, йому все стало ясно.

Типовими помилками стало відтворення угорського імені одного з протагоністів, Янчі (Jancsi): *Янці, Янксі, Яшці, Янші, Джанксі, Джансі*; та позначення соціального прошарку суспільства, яппі (Yurpie) запозиченне з англійської мови: *Юппі, юпі, Яппі, япі* та якийсь дивний.

Цікавим виявився переклад семантичної одиниці № 6: *jdn. auffordernd anblicken*, що була відтворена, на нашу думку, чудовими контекстуальними відповідниками: *запросити пограти, дивитись, очікуючи відповідної реакції*. Уживання варіанту *запросити пограти* стає зрозумілим лише у створеному авторкою контексті ситуації, адже йдеться про запрошення взяти участь в грі-орігамі «Рай та Пекло».

Також варто зазначити, що більшість учасників експерименту не відтворила у першому варіанті перекладу такі стилістичні елементи, як повтори та авторське акцентування, виражене за допомогою використання великих літер у власній назві «*HIMMEL UND HÖLLE-Spiel*» та *ROT wie HÖLLE*. Йдеться про паперову гру-орігамі, відому у нас під назвою «Орігамі оракул». Ця гра має декілька різновидів, що відрізняються одна від одної використанням різних цифр та символів. В уривку новели мається на увазі спрощена версія гри, в якій дві сторони складеної із паперу фігури фарбуються у блакитний та червоний кольори. Гравець повинен навмання обрати горизонтальний або вертикальний напрямок, за яким розкладається фігура, відкриваючи червону або блакитну сторони, що символізують, куди гравець потрапить після смерті. Блакитний колір символізує рай, або небеса, червоний – пекло.

Пропонується такий варіант перекладу: *гра «РАЙ ТА ПЕКЛО» і ЧЕРВОНИЙ як ПЕКЛО*. Отже, у перекладі цілком зберігаються стилістичні особливості оригіналу. З метою компенсації значення, невідомого українському читачеві, також пропонується використання примітки, у якій буде надано додаткову інформацію щодо цієї гри.

Загалом, варіанти перекладу, запропоновані опитуваними, можна поділити на дві групи: хибні та частково правильні, які наведено у таблиці 3.3.

Таблиця 3.3.

Відтворення магістрантами назви гри «HIMMEL UND HÖLLE-Spiel»

Хибні варіанти перекладу	Частково правильні варіанти перекладу
<p>“Himmel und Hölle”(японська гра з орігамі), червоне як пекло</p> <p>гра Хіммель унд Хьоле, Рот ві Хьоле</p>	<p>гра «Рай та пекло», червоне як пекло</p> <p>гра «Небо та Пекло» червоні як пекло</p> <p>гра “Himmel und Hölle”^{небо і пекло}, червоне як пекло</p> <p>орігамі оракул ^{зноска із поясненням}, Червоний – пекло</p> <p>“Небо чи пекло” ^{зноска з поясненням}, червоне як пекло</p> <p>гра «Рай або пекло», це пекло</p> <p>орігамі-гра "Рай та пекло" (нім. Himmel und Hölle), червоне мов пекло</p> <p>орігамі оракул ^{зноска з поясненням}, оракул не на твоєму боці</p>

Цікавим є останній варіант перекладу, *орігамі оракул, оракул не на твоєму боці*. Студент №10 вдався до найбільш креативного варіанта перекладу. Він виніс всю культурологічну інформацію першого елемента в примітку, знехтувавши стилістичними особливостями оригіналу. Отже, прибравши з першої частини слово «*пекло*», він звільнив себе від необхідності відтворення повтору в другій частині. Так, семантична одиниця *ЧЕРВОНИЙ як ПЕКЛО* перетворилася на *оракул не на твоєму боці*, що може вважатися контекстуальним відповідником, адже передає негативний результат зробленого вибору, символічно закладений в червоній стороні фігури.

Підсилення уваги за допомогою використання великих літер не було відтворене більшістю студентів як у першому, так і в другому варіанті перекладу, незважаючи на спільно здійснений доперекладацький аналіз тексту та звертання їхньої уваги на стилістичні особливості тексту оригіналу. Водночас, стилістичне забарвлення деяких семантичних одиниць, як, наприклад, одиниці № 24 *seinen Arsch heben* послаблювалося в перекладі і вираз відтворювався за допомогою нейтральних стилістичних відповідників, як, наприклад, у студента № 9, який переклав цей вираз: *щось зробити*. Натомість під час перекладу семантичної одиниці № 26 *hättest du es getan* він удається до підсилення впливу за рахунок конкретизації об'єкта *то зробив би це заради неї*, і компенсує, таким чином, втрату емоційно-стилістичного забарвлення в попередньому реченні. Також варто зазначити, що стратегію компенсації було використано під час перекладу більшістю студентів.

Ще однією досить неочікуваною проблемою стала пунктуація, а саме: використання розділових знаків у прямій мові. Цей фактор не враховувався під час проведення аналізу у зв'язку з тим, що причиною помилок, на нашу думку, стала не відсутність розуміння тексту оригіналу, а швидше його вплив, та звичка, що простежується в багатьох студентів, і полягає в наступному: студенти як мовних, так і немовних спеціальностей, а також люди, які володіють двома та більше мовами, підсвідомо створюють загальні правила пунктуації, єдині для всіх мов, і послуговуються ними, не усвідомлюючи наявності характерних відмінностей, притаманних різним мовам.

Цікавим є факт, що повне або часткове випускання проблемних місць оригіналу з тексту перекладу, є улюбленою перекладацькою стратегією деяких опитаних (троє з десяти).

3.4. Аналіз адекватності перекладу новели Карін Іванчіч «Panik»

Задля доведення адекватності перекладу художнього тексту, здійсненого на основі доперекладацького аналізу тексту, виконаного за розробленою та поданою

у цьому розділі методикою, пропонуємо провести узагальнений аналіз тексту перекладу за трьома основними параметрами: відображення прагматики (ідеї) твору, відображення змісту (сюжетні лінії, горизонтальна та вертикальна структури тексту), відображення форми (тональність, експресивність, графічний образ тексту). Ми послуговуємося методом, використаним під час підрахунку числового еквіваленту адекватності, опрацьовуючи переклади, здійснені студентами в ході експерименту, тому що він здебільшого підходить для аналізу уривків художніх текстів та художніх текстів малого обсягу. Обсяг новели, обраної для наочної ілюстрації прикладу застосування розробленої методики доперекладацького аналізу тексту, становить 135 сторінок, у зв'язку із чим у цьому випадку доцільніше послуговуватись іншою методикою.

Для перевірки правильного **відображення змісту** пропонуємо коротко розглянути відбиття горизонтальної та вертикальної структур тексту у перекладі, а також його сюжетних ліній. Переклад, як і оригінал, має три чітко виражені сюжетні лінії, які відповідають трьом основним гілкам розповіді, що переплітаються упродовж розвитку сюжету та об'єднуються наприкінці твору. Це сюжетні лінії Аманди, Альфреда, а також Янчі та його дружини Етель, яка разом зі своїм другом Педро є представником руху «Love pirates». Усі смислові елементи та частини оригіналу коректно відображені в перекладі, збережено смисловий поділ новели за її горизонтальною структурою на назву, зав'язку, розвиток подій, кульмінацію. Кінцівка тексту перекладу залишається відкритою так само, як і в тексті оригіналу. Також у перекладі збережено всі натяки та тригери, які допомагають створити необхідне емоційне напруження, наявне у тексті оригіналу.

Вертикальна структура, виражена у творі оригіналу трьома КМФ, описом у першому розділі, розповіддю у другому та міркуванням у третьому розділі новели, відображена у творі перекладу відповідним чином, адже українська мова має достатню кількість засобів реалізації просторових та каузальних відношень. У перекладі відтворено всі топоніми та лінгвокультурами, використані авторкою

для реалізації просторово-часової категорії в оригіналі, особливості відтворення яких було описано у попередніх пунктах дисертації (див. п. 3.2.4.).

Другий розділ новели належить до КМФ «розповідь», характерним для якої у новелі К. Іванчич є використання АМФ «діалог». Тут відображена розмова протагоністів Альфреда і Аманди, які розповідають про своє життя, надаючи читачеві інформацію, потрібну для поглиблення образів персонажів і створення у читача певного ставлення до них. Характерною особливістю є те, що авторка використовує монологічні діалоги, тобто діалогічне мовлення, якому притаманні якості монологу. Так, репліки героїв розтягуються на декілька сторінок та містять до 33 речень (репліки Альфреда) і до 83 речень (репліки Аманди). Середня кількість речень у репліці становить 6,3 в оригіналі, та 6,9 – у перекладі. Подекуди в них вплетена невласне пряма мова. Усі ці особливості відповідно відображено в тексті перекладу. Відмінність перекладу від оригіналу полягає в тому, що деякі речення перекладач ділив навпіл, про що свідчить різниця в кількості розповідних речень. Так, якщо в тексті оригіналу їх кількість становить 539, то у перекладі їх 593.

Третій розділ новели оформлено за допомогою КМФ «міркування». Тут перекладач так само, як і автор, використовує діалогічне та полілогічне мовлення. Кількість усіх типів речень у перекладі дещо збільшується. Так, кількість кличних речень в оригіналі становить 49, у перекладі – 54. Кількість питальних речень в оригіналі становить 100, у перекладі – 101. Кількість розповідних речень в оригіналі – 841, у перекладі – 855. Це свідчить про відсутність абсолютної еквівалентності на синтаксичному рівні, від якої довелося відмовитися заради досягнення більшої адекватності тексту.

Відображення форми. Насамперед варто зазначити, що графічний образ оригіналу та перекладу новели збігаються. У перекладі збережено всі графічні особливості тексту, такі, як наявність ілюстрацій, розміщення тексту, авторське маркування деяких елементів за допомогою написання слів великими літерами (супраграфемні засоби). Змін зазнав дизайн обкладинки твору, однак

перекладачем було обрано кегль, максимально подібний до кеглів, використаних в оригіналі, а також однотипні графічні зображення, що передають атмосферу піратства в цілому та руху «Love pirate», описаному у творі. Наступною відмінністю на графічному рівні є оформлення прямої мови, адже воно підпорядковується нормам української мови, як мови перекладу, що є відмінними від норм, чинних у німецькій мові.

Загальну тональність як оригіналу, так і перекладу новели можна визначити як драматичну. Задля підтвердження цього було підраховано середню кількість слів у реченнях оригіналу та перекладу, яка становить 9,5 слів та 8,3 слів відповідно. Показники середньої довжини речень за розділами такі:

Таблиця 3.4.

Середня довжина речень у тексті оригіналу і тексті перекладу новели Карін Іванчіч «Panik».

№ розділу	Текст оригіналу (слів)	Текст перекладу (слів)
1	9	8
2	9	8
3	10	9

Як видно, відмінність в показниках несуттєва, варто зазначити, що в мові оригіналу (німецькій) присутні артиклі, відсутні в мові перекладу (українській).

Наступною стилістичною особливістю тексту оригіналу є використання англіцизмів як у мові автора, так і в мові дійових осіб. У перекладі вони збережені в тих випадках, коли їхнє значення має бути зрозумілим потенційній читацькій аудиторії. Так «*oka*» перекладається як «*окей, окейно*», «*chia*» як «*чао*», тоді як довші репліки, або частини реплік переносяться у текст перекладу англійською мовою без змін. «— *You know ... найважливіше – це спільні інтереси. [...] – Don't know, треба глянути*»[38, с. 67–68]. Англіцизми, які певною мірою пройшли процес пристосування до мови носія (німецької мови) повністю перекладалися українською, як наприклад «*Autowrecks*» перекладено як «понівечені автівки».

Стилістичні особливості та експресивність тексту оригіналу на лексичному рівні відтворено у перекладі завдяки використанню розмовної та лайливої лексики, а також молодіжного сленгу. Найяскравіші приклади розглянуто у попередніх пунктах цього розділу (див. п. 3.2.5.). Окремим випадком став переклад гри слів, аналогічне відтворення якого у перекладі не завжди можливе. Так, наприклад, вираз «*Gutes Mahl mit Gemahl*» відтворено більш нейтральним «*Бажаю Вам із чоловіком гарної трапези.*». Хоча переклад не має римованої форми, а замість високого та архаїчного «*Gemahl*» уживається звичне слово «чоловік», архаїчність збережено шляхом уживання застарілого слова «*трапеза*» замість лексем «*обід*» чи «*вечеря*».

Можливі й інші варіанти відображення змісту зазначеного вислову. Так, лексему «чоловік» можна було б замінити архаїчним «*муж*», перекладач, однак, відмовився від такого варіанта, адже в оригіналі ця фраза належить до репліки угорця-емігранта і може сприйматися читачем перекладу не як уживання лексики високого стилю (до якого частково належить і архаїчна лексика) з метою вираження прихильності та поваги до співбесідника, а як суржик. Римований варіант «Гарної вечері у Вашій оселі» не відображає змісту вислову, тому що у побажання наголошувалося на вечері з чоловіком.

З метою перевірки відбиття експресивності тексту оригіналу на синтаксичному рівні здійснено зіставний кількісний аналіз уживання в тексті оригіналу і в тексті перекладу окличних (абсолютне стилістичне значення), питальних та розповідних речень, а також незакінчених речень (апозіопезис), які є стилістичним засобом з абсолютним стилістичним значенням, пунктуаційно позначеним розділовим знаком «три крапки».

Згідно із даними, наведеними у таблиці 3.5, експресивність на синтаксичному рівні тексту оригіналу в основному відповідає експресивності тексту перекладу, закладеному в самому виді речення.

Таблиця 3.5

Кількісний показник видів речень тексту оригіналу і тексту перекладу

Вид речення	Розділ 1 (речень)		Розділ 2 (речень)		Розділ 3 (речень)		Всього (речень)	
	ТО	ТП	ТО	ТП	ТО	ТП	ТО	ТП
Окличне	20	22	20	20	49	54	89	94
Питальне	98	101	70	72	100	101	268	274
Розповідне	724	719	539	593	841	855	2104	2167
Незакінчене	51	47	63	62	134	135	248	244

Примітка. ТО – текст оригіналу, ТП – текст перекладу

Для того щоб перевірити адекватність здійсненого перекладу новели К. Іванчич «*Panik*» українською мовою, відображення комунікативної мети твору, його головної ідеї та впливу на читача, у ролі допоміжного методу використовувалося опитування інформантів.

В опитуванні взяли участь 10 інформантів, носіїв української мови віком від 23 до 78 років. Їхня загальна характеристика (вік, освіта, спеціальність) наведена у таблиці 1 – *Опис опитування інформантів – носіїв української мови* (див. додаток Д). Восьмеро інформантів здобули вищу освіту, двоє – спеціалізовану середню, троє з десяти навчалися за негуманітарними спеціальностями. Більшість інформантів володіє німецькою і англійською мовами. Четверо учасників опитування є перекладачами з німецької.

Кожному інформанту був даний переклад новели «*Panik*» українською мовою та одна інформаційна картка до нього (див. додаток Д). На прочитання художнього твору та відповідь на питання відводилося сім днів. Інформаційна картка містила сім питань щодо твору, його тональності та головної ідеї. Інформанти мали обрати один із запропонованих варіантів відповідей або надати

свій варіант. Відповідь на останні два питання інформаційної картки щодо теми та головної ідеї твору інформанти мали дати у вигляді тез самостійно.

Варто зазначити, що всі інформанти наголошували на драматичності твору і правильно окреслили його проблематику, а саме: вороже ставлення до мігрантів та позиція жінки у сучасному суспільстві, а також тематика скінхедів та відновлення ультра-правого руху. Посилаючись на такий результат, вважаємо, що у перекладі було досягнуто еквівалентність на семантичному рівні, відповідно до чого текст перекладу вважаємо адекватним.

Висновки до розділу 3

1. Розроблена методика доперекладацького аналізу художнього тексту виявила себе ефективною, що підтверджують результати здійсненого експерименту, згідно з яким проведення такого аналізу тексту до початку роботи над його перекладом підвищує рівень адекватності перекладу приблизно на 13 %. Варто підкреслити, що поліпшення адекватності як категорії якості тексту у зазначеному обсязі було досягнуто під час перекладу уривка художнього тексту обсягом 1453 знаки, що був поділений на 68 семантичних одиниць перекладу. Маємо підстави висловити припущення, що із збільшенням обсягу тексту перекладу зростатиме і відсоток поліпшення адекватності його перекладу у перекладачів-початківців, адже більші за обсягом тексти, як правило, містять більшу кількість семантичних одиниць, відтворення яких може стати проблематичним у мові перекладу.

2. Здійснення доперекладацького аналізу художнього тексту має наслідком глибше розуміння тексту і забезпечує встановлення цілей, завдань та відповідної стратегії перекладу, які сприяють досягненню функціональної адекватності перекладу як найвищої форми відповідності тексту перекладу текстові оригіналу. Домінантною при перекладі новели К. Іванчич «*Panik*» стала стратегія відчуження, однак подекуди застосовується одомашнення. Використання стратегій відчуження та одомашнення у перекладі робить його текстом-гібридом.

3. Аналіз горизонтальної структури тексту дав змогу отримати повне уявлення про кількість структурних елементів та необхідність їх відображення у перекладі. Горизонтальна структура новели Карін Іванчіч «*Panik*» складається з назви, зав'язки, розвитку подій та апогею (кульмінації). Розв'язка відсутня, що потребує від перекладача високого ступеня майстерності задля адекватного відображення кульмінації, яка закладає основу для різних сценаріїв можливої розв'язки і дає імпульс читачеві обрати свій варіант закінчення новели, прогнозований автором.

4. Зав'язка представлена короткими еліптичними діалогами, розвиток подій – монологічними діалогами (репліки занадто довгі, уживаються розділові знаки, характерні для монологічного мовлення, але є і короткі питання Альфреда, наявність яких перетворює окремі монологи Аманди на діалог), а кульмінація – полілогами Аманди, Альфреда, Янчі та Педро. Кропіткий аналіз горизонтальної структури оригіналу дає змогу адекватно відобразити її структурні елементи у вигляді архітектонічних форм у перекладі та адаптації графічного образу тексту оригіналу в тексті перекладу.

5. Аналіз вертикальної структури новели «*Panik*» показав, що вона містить усі три основні типи композиційно-мовленнєвих форм, представлених у чистому вигляді. За авторською структурою новела складається із трьох розділів, кожен з яких оформлено відповідною композиційно-мовленнєвою формою: перший розділ «Каміння...» сформований за допомогою композиційно-мовленнєвої форми «опис», домінантною композиційно-мовленнєвою формою другого розділу «...і плоть» є розповідь, а третього розділу «Правда» – міркування.

6. Національно-локальний колорит новели має бути збережений у перекладі. Контрафактуальні топоніми Відня уособлюють ідейний зміст художнього твору, який має бути відтвореним у якісному перекладі. Без урахування ступеня «етнічності» автора й читача перекладу образне світосприймання автора, відбите у художньому тексті, буде неповним в українського читача перекладу твору, а

ретельно здійснений доперекладацький аналіз топонімії твору є інструментом досягнення адекватності його перекладу.

7. Доперекладацький аналіз новели засвідчив, що основною тональністю експозиції (зав'язки) новели Карін Іванчіч є епічна тональність зі спокійним знудженим тоном, що підтверджено також соціологічним опитуванням читачів. На противагу цьому, тональність розвитку подій в деяких місцях є загострено драматичною, при цьому знаходять своє вираження такі тони, як пригнічений, сумний та іронічний. У кульмінації авторка використовує драматичну тональність, котра стає максимально відчутною в останній сцені. Трагічним об'єктом тут виступає смертельна боротьба різних субкультур, через яку людей мовчки вбивають у часи мирної демократії. Визначені типи тональності твору максимально точно відображені в тексті перекладу твору.

8. Здійснений доперекладацький аналіз лексичного рівня тексту дав змогу зафіксувати широке використання молодіжного сленгу та розмовної мови, які адекватно передано у перекладі твору. За допомогою використання ультраправої тематики в тексті художнього твору створюється агресивність, загострюється розвиток подій, вибудовується конфлікт та підвищується загальний рівень експресивності твору завдяки частому використанню пейоративної лексики, для відображення якої у тексті перекладу знайдено відповідники, за допомогою яких адекватно передано зміст твору.

9. Аналіз перекладів на їх адекватність та опитування інформантів стосовно відбиття функціонально-ситуативного змісту тексту оригіналу дає повне уявлення про досить високу якість здійсненого перекладу.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Переклад як діяльність виник з потреби спілкування між різними етнокультурними спільнотами у давні часи розвитку людства, а перекладознавство як наука порівняно з іншими науками робить свої перші кроки за останні шість десятиліть. Транслатологія не має на сьогодні універсальної методики перекладу, яка б мала чітко сформульовані завдання, поставлену мету та встановлені шляхи й методи її досягнення. Кожен перекладач має своє розуміння того, що є основним у виконанні перекладу, має свій підхід, своє кредо, свої основоположні принципи роботи, які разом і визначають його особисту методика перекладу.

Головною метою пропонованого дисертаційного дослідження було напрацювання оригінальної методики доперекладацького аналізу тексту художньої літератури, яка б стала у нагоді молодим перекладачам, адже вона дає відповіді не тільки на питання, що саме потрібно уважно аналізувати на доперекладацькому етапі роботи із текстом, а й на питання, як це аналізувати.

Результатом пропонованого дисертаційного дослідження є такі висновки:

1. Доперекладацький аналіз художнього тексту має певні закономірності, відповідно до яких у його межах досліджують такі характерні ознаки художнього тексту, як естетична інформація, фікційність, антропоцентризм, образність, які реалізуються в мові оригіналу. *Доперекладацький аналіз тексту* – це аналіз, який здійснюється перекладачем на підготовчому етапі роботи над перекладом та складається з аналізу його екстралінгвальних факторів, до яких належать контексти історичної епохи та історичного сприйняття твору, читача, автора та його літературного доробку, а також лінгвальних факторів: жанр і рід літератури, семантика, прагматика, аналіз горизонтальної та вертикальної структур,

тональність, стилістичні засоби фонетичного, морфологічного, лексичного та синтаксичного мовних рівнів.

2. Більшість основних моделей перекладу, а саме: ситуативна, трансформаційна, семантична, комунікативна та інформативна полягають у пошуку одиниць перекладу (мовні одиниці, синтаксичні структури, повідомлення, зміст та смисл), їх зведенні до єдиної одиниці, наявної в усіх мовах, та пошуку відповідників у мові перекладу, які використовуються для опису такої одиниці. За комунікативною моделлю важливими є такі фази перекладу, як усвідомлення, інтерпретація та заміна. Усі моделі перекладу можна об'єднати у дві групи. До першої групи належать моделі перекладу, які мають такі основні стратегії, як одомашнення, відчуження і текст-гібрид. До другої групи належать моделі із стратегіями ілюзійнізм та антиілюзійнізм.

Запропонована методика доперекладацького аналізу художнього тексту складається з шести основних етапів, на яких дається відповідь на питання «хто?», «кому?», «що?», «де і коли?», «як?» і «навіщо?». На кожному етапі досліджується певний шар художнього твору: контекст автора, його творів та історичний контекст, контекст читача, семантичний рівень або зміст твору, виражений у горизонтальній структурі твору, час і місце дії, культурний контекст твору, жанр та рід тексту, його вертикальна структура, тональність, лексичний, морфологічний, фонетичний, синтаксичний та стилістичний рівні, і, насамкінець, прагматика твору. Для цього пропонується використовувати такі методи аналізу: *wide reading*, методи теорії сприйняття та когнітивного підходу (висунення гіпотези, експеримент, аналіз отриманих даних та їх інтерпретація), герменевтичний метод (герменевтичне коло), *close reading* або ж монографічний аналіз тексту (за Ю. М. Лотманом) і теорія скопосу.

Доперекладацький аналіз тексту має практичний характер і може виступати частиною загального процесу встановлення скопосу твору. Такий аналіз стосується не лише внутрішньотекстових, але й зовнішньотекстових факторів (культурний, комунікативний та ситуативний компоненти тексту оригіналу).

Успішному виконанню художнього перекладу, який у перекладознавстві також розглядають як інтерпретацію художнього тексту, передує ціла низка як фізичних, так і смислових маніпуляцій із текстом, його текстопідготовка, що містить детальний аналіз, тобто доперекладацький аналіз тексту.

3. Уточнена модель жанру «новела» представлена у вигляді горизонтальної, вертикальної структур і тональності тексту. Аналіз горизонтальної структури тексту дав змогу отримати повне уявлення про кількість структурних елементів та необхідність їх відображення у перекладі. Відмінною від типової структури: назва, зав'язка, розвиток подій, кульмінація, розв'язка є горизонтальна структура новели Карін Іванчіч «*Panik*» у якій відсутня розв'язка. Це вимагає від перекладача високого ступеня майстерності задля адекватного відображення кульмінації, яка закладає основу для варіативності можливих кінцівок. При цьому горизонтальна структура жанрової форми новели не збігається з авторською структурою новел, представленою у членуванні тексту на розділи (наприклад новела Гартмута Ланге «*Cellistin*» має за авторською композицією два розділи, але в них представлені всі елементи горизонтальної структури жанрової форми «новела»). Причина полягає у тому, що автори пристосовують структуру творів до реалізації типових тем і мотивів новел: смерть і самогубство протагоністів, світло і темрява, життя і смерть, смерть і безсмертя (насамперед історичні новели про митців), самотність, любов і втрата коханих і т. д. Аналіз вертикальної структури новел показав, що в них використовуються всі основні КМФ, а у новелі «*Panik*» всі три основні типи композиційно-мовленнєвих форм представлені у своїй класичній формі: перший розділ «Каміння...» відповідає КМФ «опис», доміантною КМФ другого розділу «...і плоть» є розповідь, а третього розділу «Правда» – міркування. Ретельний доперекладацький аналіз горизонтальної та вертикальної структур оригіналу дає можливість адекватного відображення його структурних елементів у вигляді архітектонічних форм у перекладі та адаптації графічного образу тексту оригіналу в тексті перекладу.

4. Здійснення доперекладацького аналізу художнього тексту призводить до його глибшого розуміння і, відповідно до цього, забезпечує встановлення перекладачем конкретної мети та завдань, які сприяють досягненню функціональної адекватності перекладу як найвищої форми відповідності тексту перекладу текстові оригіналу та визначення основної стратегії перекладу (одомашнення, відчуження, текст-гібрид). Це знайшло практичне застосування у здійсненому й опублікованому перекладі художнього твору Карін Іванчич «*Panik*» українською мовою, що є текстом-гібридом із домінантною стратегією відчуження, згідно з якою відтворювалася більшість реалій оригіналу. При перекладі деяких із них використовувалася стратегія одомашнення.

Уведені поняття «контрафактуального топосу» та «контрафактуальних топонімів» належать до носіїв ідейного змісту художнього твору, що має бути досліджений у доперекладацькому аналізі топосу тексту. *Контрафактуальний топос* – це сукупність контрафактуальних топонімів твору. *Контрафактуальний топонім* – це фіктивний топонім, вигаданий автором для створення топосу художньої картини світу, насамперед у пригодницькій та науково-фантастичній літературі, а також реальний топонім, перенесений автором у невласливий для нього ареал з метою символічного відбиття ідейного змісту художнього твору. Без урахування ступеня «етнічності» автора й читача перекладу образне світосприймання автора, відбите у художньому тексті, буде читачем сприйматися у неповному обсязі, а його правильне відображення у перекладі є інструментом досягнення адекватності перекладу. Ідентифікація лінгвокультурем у тексті оригіналу та їхнє дослідження допомагають перекладачеві адекватно відобразити типізований колорит оригіналу в перекладі (наприклад *Silent Woods von Antonin Dvořák* – *Silent Woods* Антоніна Дворжака).

6. Співвідношення понять адекватності й еквівалентності дало можливість об'єднати в три групи представників різних шкіл перекладу за принципом уживання обох або одного з цих понять для позначення якості перекладу, як кінцевого продукту. За В. Н. Комісаровим еквівалентність класифікується за

рівнями (рівень мовних знаків, рівень висловлювань, рівень структури повідомлення, рівень опису ситуації та рівень мети комунікації). Еквівалентність – це категорія кінцевого продукту (перекладу) щодо тексту оригіналу, а адекватність – якість кінцевого продукту відносно процесу його творення (здійснення перекладу).

Загальний аналіз адекватності й еквівалентності перекладу досліджуваної німецькомовної новели Карін Іванчіч «*Panik*» за критеріями: зміст, форма та комунікативна мета засвідчив еквівалентність тексту перекладу щодо тексту оригіналу за такими елементами, як горизонтальна та вертикальна структури (відображення КМФ та АМФ), сюжетні лінії, параграфемні засоби, тональність тексту, його експресивність, відбиття головної ідеї твору – попередити негативні тенденції розвитку сучасного суспільства за допомогою зображення трагічних подій у новелі, а також еквівалентності комунікативної мети, відбитої в емоційному впливі на читача задля реалізації ідеї твору. Еквівалентна тональність експозиції, розвитку подій та кульмінації перекладу була підтверджена соціологічним опитуванням читачів.

7. Проведений перекладацький експеримент на підтвердження гіпотези щодо ефективності доперекладацького аналізу тексту для досягнення його адекватності засвідчив, що здійснення такого аналізу тексту до початку роботи над його перекладом підвищує рівень адекватності транслату приблизно на 13 %.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Академічний лексикон української мови [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://sum.in.ua>
2. Алефиренко Н. Ф. Лингвокультурология: ценностно-смысловое пространство языка / Н. Ф. Алефиренко. – М. : Флинта : Наука, 2010. – 288 с.
3. Апроксимативні методи вивчення лексичного складу / В. В. Левицький, О. Д. Огуй, С. В. Кійко, Ю. Є. Кійко. – Чернівці : Рута, 2000. – 136 с.
4. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка : учебник [для студ. высш. учеб. заведений] / И. В. Арнольд. – Л. : Просвещение, 1981. – 295 с.
5. Аронов Р. А. Непрерывность и дискретность пространства и времени / Р. А. Аронов // Пространство, время, движение / отв. ред. И. В. Кузнецов. – М., 1971. – С. 80–106.
6. Бабенко Л. Г. Филологический анализ текста : практикум / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. – М. : Академ. проект ; Екатеринбург : Деловая книга, 2003. – 400 с.
7. Батюшков Ф. Д. Задачи художественных переводов / Ф. Д. Батюшков // Принципы художественного перевода. – Петербург, 1920. – С. 7–15.
8. Бахтін М. М. Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках : досвід філософського аналізу / М. М. Бахтін // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / ред. М. Зубрицька. – Львів, 1996. – С. 318-323.

9. Бітківська Г. В. Інтермедіальність сучасного українського літературного журналу: до постановки проблеми [Електронний ресурс] / Г. В. Бітківська. – Режим доступу : http://philolog.univ.kiev.ua/library/zagal/Literaturoznavchi_studii_2013_37_1/042_048.pdf
10. Борев Ю. Б. Эстетика : учебник / Ю. Б. Борев. – М. : Высш. школа, 2002. – 511 с.
11. Брандес М. П. Стил ь и перевод (на материале немецкого языка) : учебник [для студ. высш. учеб. заведений] / М. П. Брандес. – М. : Высш. школа, 1988. – 126 с.
12. Брандес М. П. Стилистика немецкого языка / М. П. Брандес. – М. : Высш. школа, 1990. – 320 с.
13. Брандес М. П. Предпереводческий анализ текста : учебник [для студ. высш. учеб. заведений] / М. П. Брандес, В. И. Провоторов. – [3-е изд.] – М. : НВИ-ТЕЗАУРУС, 2001. – 222 с.
14. Брандес М. П. Стилистика текста : учебник [для студ. высш. учеб. заведений] / М. П. Брандес [3-е изд.] – М. : Прогресс-традиция : ИНФРА-М, 2004. – 398 с.
15. Винокур Г. О. Из бесед о культуре речи / Г. О. Винокур // Русская речь. – 1967. – № 3. – С. 10–14.
16. Вихор І. Поетичний топос міста та його тематичні різновиди [Електронний ресурс] / І. Вихор. – Режим доступу : http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Npd/2010_3/vihor.pdf. – Останній доступ: 26.10.2013. – Назва з екрана.
17. Воробьева О. П. Лингвистические аспекты адресованности художественного текста (одноязычная и многоязыковая коммуникация) :

- автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 / Воробьева Ольга Петровна. – М., 1993. – 28 с.
18. Воробьев В. В. Лингвокультурология : теория и методы / В. В. Воробьев. – М. : Изд-во Рос. ун-та дружбы народов, 1997. – 331 с.
19. Гумбольдт В. Язык и философия культуры / В. Гумбольдт. – М. : Прогресс, 1985. – 452 с.
20. Девкин В. Д. Диалогическая немецкая разговорная речь в сопоставлении с русской : учебник [для студ. высш. учеб. заведений] / В. Д. Девкин. – М. : Высш. школа, 1982. – 159 с.
21. Долинин К. А. Интерпретация текста : учебник [для студ. высш. учеб. заведений] / К. А. Долинин. – М. : Просвещение, 1985. – 287 с.
22. Домашнев А. И. Интерпретация художественного текста / А. И. Домашнев, И. П. Шишикина, Е. А. Гончарова. – М. : Просвещение, 1983. – 192 с.
23. Дудик П. С. Стилiстика української мови : навч. посiб. / П. С. Дудик. – К. : Академiя, 2005. – 367 с.
24. Ейгер Г. В. Аспекты теории перевода и избранные поэтические переводы. К 90-летию со дня рождения доктора филологических наук профессора Генриха Вильгельмовича Ейгера : монография / сост., общ. ред. Л. С. Пихтовникова. – Х. : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2014. – 244 с.
25. Жучкевич В. А. Общие и региональные географические закономерности топонимики : автореф. дис. ... д-ра геогр. наук / Жучкевич Вадим Андреевич. – Минск, 1970. – 34 с.
26. Зорівчак Р. П. Реалія та переклад / Р. П. Зорівчак. – Львів : Вид-во при Львів. ун-ті, 1989. – 216 с.

- 27.Иваненко С. М. Межстилевой жанр «коммунике» и его лингво-текстовые характеристики (на материале текстов на немецком языке) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Иваненко Светлана Марьяновна. – К., 1987. – 240 с.
- 28.Иваненко С. М. Поліфонія тексту : монографія / С. М. Иваненко. – К. : Видав. центр КДЛУ, 1999. – 318 с.
- 29.Иваненко С. М. Поліфонія ритмотональної будови тексту в стилістичному аспекті (на матеріалі німецької мови) : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.04 / Иваненко Світлана Мар'янівна. – К., 2010. – 441 с.
30. Иваненко Я. А. Співвіднесеність адекватності й еквівалентності в доперекладацькому аналізі тексту // Нові концепції викладання іноземної мови у світлі сучасних вимог : матеріали Всеукр. наук.-метод. конф. 11 листопада 2010 року / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова ; укл. : Г. А. Турчинова, О. О. Яременко, М. О. Шутова. – К., 2010. – С. 94–98.
31. Иваненко Я. А. Merkmale eines literarischen Textes als Grundlage für seine vortranslatorische Analyse / Я. А. Иваненко // Науковий збірник праць магістрів кафедри теорії і практики перекладу з німецької мови / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2011. – Вип. 1. – С. 34–41.
32. Иваненко Я. А. Характерні ознаки жанру новели у доперекладацькому аналізі тексту / Я. А. Иваненко // Наукові записки. Серія : філологічні науки (мовознавство) / Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. – Кіровоград, 2012. – Вип. 104 (1). – С. 259–263.
33. Иваненко Я. А. Der literarische Text und seine Merkmale als Objekt der vortranslatorischen Analyse / Я. А. Иваненко // Україна і світ: діалог мов та культур / Київ. нац. лінгв. ун-т. – К., 2011. – С. 97–98.
- 34.Иваненко Я. А. Культурологічні засади доперекладацького аналізу тексту / Я. А. Иваненко // Наукові записки. Серія : філологічні науки (мовознавство)

- / Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. – Кіровоград, 2013. – Вип. 116 – С. 301–305.
35. Іваненко Я. А. Hermeneutischer Ansatz in der vortranslatorischen Textanalyse / Я. А. Іваненко // Україна та німецькомовні країни в діалозі літератур, мов та культур : матеріали XX міжнар. наук.-практ. конф. Асоціації укр. германістів / Асоціації укр. германістів. – Львів, 2013. – С. 94–96.
36. Іваненко Я. А. Топоніміка у доперекладацькому аналізі тексту / Я. А. Іваненко // Мовні і концептуальні картини світу / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2014. – Вип. 47, ч. 1. – С. 382–387.
37. Іваненко Я. А. Методика доперекладацького аналізу художнього тексту на заняттях з перекладу / Я. А. Іваненко // Нові концепції викладання іноземної мови у світлі сучасних вимог : матеріали Міжнар. наук.-метод. конф., 5 листопада 2014 року, м. Київ / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – К., 2014. – С. 55–58.
38. Іванчіч К. Ранік / К. Іванчіч ; пер. Я. А. Іваненко. – К. : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2014. – 187 с.
39. Іконников С. Н. Стилистический анализ текста / С. Н. Іконников. – К. : Рад. школа, 1982. – 192 с.
40. Ильин И. П. Текстовый анализ / Илья Петрович Ильин // Западное литературоведение XX века : энциклопедия / гл. науч. ред. Е. А. Цурганова. – М., 2004. – С. 395–398.
41. Казакова Т. А. Художественный перевод : учеб. пособие / Т. А. Казакова. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербург. ин-та внешнеэконом. связей, экономики и права, 2002. – 113 с.
42. Карабан В. І. Переклад англійської наукової і технічної літератури. Граматичні труднощі, лексичні, термінологічні та жанрово-стилістичні

- проблеми : посібник-довідник для студ. вищ. навч. закл. / В. І. Карабан. – Вінниця : Нова книга, 2002. - 562 с.
43. Квіт С. Основи герменевтики / С. Квіт. – К. : КМ Академія, 2003. – 191 с.
44. Кияк Т. Р. Теорія і практика перекладу : підручник [для студ. вищ. навч. закл.] / Т. Р. Кияк, А. М. Науменко, О. Д. Огуй. – Вінниця : Нова книга, 2006. – 586 с.
45. Комиссаров В. Н. Общая теория перевода / В. Н. Комиссаров. – М. : ЧеРо : Юрайт, 2000. – 136 с.
46. Кононенко В. Українська лінгвокультурологія : підручник [для студ. вищ. навч. закл.] / Віталій Кононенко. – К. : Вища школа, 2008. – 326 с.
47. Корбутяк В. І. Методологія системного підходу та наукових досліджень : навч. посіб. / В. І. Корбутяк. – Рівне : Вид-во НУВГП, 2010. – 176 с.
48. Корунець І. В. Теорія і практика перекладу: підручник. / І. В. Корунець — Вінниця: Нова Книга, 2003. — 448 с.
49. Кузьменко В.І. Словник літературознавчих термінів. : навч. посіб. / В.І. Кузьменко – К.: Укр. письменник, 1997. – 230 с.
50. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту : підручник [для студ. вищ. навч. закл.] / В. А. Кухаренко. – Вінниця : Нова книга, 2004. – 261 с.
51. Латышев Л. К. Структура и содержание подготовки переводчиков в языковом вузе : учебник [для студ. высш. учеб. заведений] / Л. К. Латышев, В. И. Провоторов. – [2-е изд.] – М. : НВИ-ТЕЗАУРУС, 2001. – 135 с.
52. Левицький В. В. Квантитативные методы в лингвистике / В. В. Левицький. – Вінниця : Новая книга, 2007. – 259 с.
53. Лелека Э. В., Казанцева Н. С. Обучение предпереводческому анализу текста [Електронний ресурс] / Э. В. Лелека, Н. С. Казанцева. – Режим

- доступу : lingvu.ru/phpsqlitecms/files/after.doc . – Останній доступ: 04.07.2011. – Назва з екрана.
54. Літературознавчий словник-довідник / ред. Р. Т. Гром'як [та ін.] – 2-ге вид. – К. : Академія, 2007. – 252 с.
55. Марко В. П. Аналіз художнього твору / В. П. Марко. – К. : Академвидав, 2013. – 278 с.
56. Мацько Л. І. Стилїстика української мови : підручник [для студ. філол. спец. вищ. закл.] / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько. – К. : Вища школа, 2003. – 461 с.
57. Минералов Ю. И. Теория художественной словесности : учебник [для студ. высш. учеб. заведений] / Ю. И. Минералов. – М. : Владос, 1999. – 357 с.
58. Мурзаев Э. М. Очерки топонимики / Э. М. Мурзаев. – М. : Мысль, 1974. – 384 с.
59. Новая философская энциклопедия : в 4 т. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://platonanet.org.ua/load/knigi_po_filosofii/slovari_ehnciklopedii/novaja_filosofskaja_ehnciklopedija_v_4_tomakh_2010/23-1-0-1152,134. – Останній доступ: 16.07.2011. – Назва з екрана.
60. Новий тлумачний словник української мови : у 4 т. / ред. В. Яременко, О. Сліпушко. – К. : Аконт, 2000. – Т. 1 : А–Є. – 910 с.
61. Новий тлумачний словник української мови : у 4 т. / ред. В. Яременко, О. Сліпушко. – К. : Аконт, 2000. – Т. 2 : Ж–Обд. – 912 с.
62. Новий тлумачний словник української мови : у 4 т. / ред. В. Яременко, О. Сліпушко. – К. : Аконт, 2000. – Т. 3 : Обє–Роб. – 928 с.

- 63.Новий тлумачний словник української мови : у 4 т. / ред. В. Яременко, О. Сліпушко. – К. : Аконіт, 2000. – Т. 4 : Роб–Я. – 942 с.
- 64.Огуй О. Д. Історія перекладу в епоху романтизму (кінець 18 – 80-рр. 19 ст): нова спроба викладу в посібнику з історії перекладу / О. Д. Огуй // Мова і культура / Київ. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні ; під заг. ред. С. Б. Бураго. – 2009. – № 12. – С. 333–337.
- 65.Одинцов В. В. Стилистика текста / В. В. Одинцов. – М. : Наука, 1980. – 263 с.
- 66.Пабат В. В. Мовні детермінанти полікультурного простору / В. В. Пабат // Мова і культура / Київ. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні ; під заг. ред. С. Б. Бураго. – К., 2004. – Вип. 7, т. 5 : Міжкультурна комунікація. – С. 31–37.
- 67.Пилипчук М. І. Основи наукових досліджень / М. І. Пилипчук, А. С. Григор'єв, В. В. Шостак. – К. : Знання, 2007. – 270 с.
- 68.Пономарів О. Стилiстика сучасної української мови : підручник [для студ. вищ. гум. спец. вищ. закл. освіти] / Олександр Пономарів. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2000. – 248 с.
- 69.Разинкина Н. М. Функциональная стилистика : учебник [для студ. высш. учеб. заведений] / Н. М. Разинкина. – М. : Высш. школа, 1989. – 182 с.
- 70.Райс К. Классификация текстов и методы перевода / К. Райс // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике : сб. ст. / ред. В. Н. Комиссарова. – М., 1978. – С. 202–228.
- 71.Рецкер Я. И. О закономерных соответствиях при переводе на родной язык / Я. И. Рецкер // Вопросы теории и методики учебного перевода : сб. ст. / Акад. пед. наук РСФСР. – М., 1950. – С. 156–183.
- 72.Ризель Э. Г. Стилистика немецкого языка / Э. Г. Ризель, Е. И. Шендельс. – М. : Высш. школа, 1975. – 316 с.

73. Сдобников В. В. Теория перевода / В. В. Сдобников, О. В. Петрова. – М. : АСТ : Восток-Запад ; Владимир : ВКТ, 2008. – 448 с.
74. Серебренников Б. А. Роль человеческого фактора в языке: язык и мышление / Б. А. Серебренников. – М. : Наука, 1988. – 242 с.
75. Общее языкознание. Формы существования, функции, история языка / Б. А. Серебренников [и др.]. – М. : Наука, 1970. – 604 с.
76. Смирнов А. А. Перевод / А. А. Смирнов // Литературная энциклопедия [Электронный ресурс] / гл. ред. А. В. Луначарский. – Режим доступа : <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le8/le8-5121.htm>. – Последний доступ: 18.10.2012. – Назва з екрана.
77. Солганик Г. Я. Стилистика текста : учеб. пособие / Г. Я. Солганик. – [3-е изд.] – М. : Флинта : Наука, 2001. – 252 с.
78. Степанов Ю. Методы и принципы современной лингвистики / Ю. Степанов. – М. : Наука, 1975. – 307 с.
79. Стеріополо. О. І. Процесуальний аспект художнього перекладу і компетентність майбутнього перекладача / О. І. Стеріополо. // Нові концепції викладання іноземної мови у світлі сучасних вимог. Матеріали Нові концепції викладання іноземної мови у світлі сучасних вимог: матеріали Міжнародної науково-методичної конференції, 5 лист. 2014 р., м. Київ. – К. : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2014. – С. 111-115
80. Стилистика английского языка : учебник [для студ. высш. учеб. заведений] / О. П. Воробьева, Н. И. Лихошерст, А. Н. Мороховский, З. В. Тимошенко. – К. : Вища школа, 1984. – 248 с.
81. Таранова Н. Основні етапи розвитку топонімії як науки [Електронний ресурс] / Н. Таранова. – Режим доступа : <http://ukrtur.narod.ru/personalii/ukrgeo/t/taranova/statti/osetroz/osetroztop.htm>. – Последний доступ: 26.10.2013. – Назва з екрана.

- 82.Тимченко Є. П. Порівняльна стилістика німецької та української мов : підручник [для студ. вищ. навч. закл.] / Є. П. Тимченко. – Вінниця : Нова книга, 2006. – 239 с.
- 83.Тошовић Б. Функціональні стилі : учебник / Бранко Тошовић. – Београд : Београдска книга, 2002. – 574 с.
- 84.Тошовић Б. Експресивност / Бранко Тошовић // Стил. –2004. – № 3. – С. 25–61.
85. Федоров А. В. Основы общей теории перевода : учебник [для студ. высш. учеб. заведений] / А. В. Федоров – М. : Филология три, 2002. – 416 с.
86. Федотова М. А. Отражение особенностей межкультурной коммуникации в художественном диалоге / М. А. Федотова // Мова і культура / Київ. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні ; під заг. ред. С. Б. Бураго. – К, 2004. – Вип. 7, т. 5 : Міжкультурна комунікація. – С. 105–111.
- 87.Філософський словник / за ред. В. І. Шинкарука. – К. : УРЕ, 1986. – 800 с.
88. Чаркић М. Ж. Увод у стилистику : учебник / Милосав Ж. Чаркић. – Београд : Научная книга, 2002. – 189 с.
89. Чарычанская И. В. Перевод реалий как средство выражения коммуникативного намерения переводчика / И. В. Чарычанская // Вестник ВГУ, Серия : лингвистика и межкультурная коммуникация / Воронеж. гос. ун-т. – 2003. – № 1. – С. 74–79.
- 90.Шейко В. М. Організація та методика науково-дослідницької діяльності : підручник / В. М. Шейко, Н. М. Кушніренко. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К. : Знання-Прес, 2002. – 295 с.
91. Швец А. Д. Введение в переводоведение : учеб. пособие для иностр. студ. / А. Д. Швец. – К. : Феникс, 2012. – 160 с.

- 92.Штейнгатт Л. М. Особенности репрезентации языковой картины мира российских немцев на материале пословиц и поговорок [Электронный ресурс] / Л. М. Штейнгатт. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/osobennosti-reprezentatsii-yazykovoi-kartiny-mira-rossiiskikh-nemtsev-na-materiale-poslovits>
- 93.Янко М. Т. Топонімічний словник-довідник / М. Т. Янко. – К. : Рад. школа, 1973. – 179 с.
- 94.Albrecht J. Übersetzung und Linguistik / J. Albrecht. – Tübingen : Narr, 2005. – 313 S.
- 95.Andreotti M. Die Struktur der modernen Literatur / M. Andreotti. – Bern ; Stuttgart ; Wien : Haupt, 2009. – 488 S.
- 96.Aust H. Novelle / H. Aust. – Stuttgart ; Weimar : Verlag J. B. Metzler, 1999. – 197 S.
- 97.Bachtin M. M. Das Wort im Roman / Michail M. Bachtin // Die Ästhetik des Wortes / Hrsg. von R. Grübel. – Frankfurt a. M., 1979. – S. 154–300.
- 98.Barthes R. Textanalyse einer Erzählung von Edgar Allan Poe / Roland Barthes // Das semiologische Abenteuer / – Frankfurt a. M., 1988. – S. 266–298.
- 99.Bohnsack R. Rekonstruktive Sozialforschung Einführung in Methodologie und Praxis qualitativer Forschung / Ralf Bohnsack. – Opladen : Leske, Budrich, 1991. – 217 S.
100. Bücher-Wiki. Digitales Buchwissen [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.buecher-wiki.de/index.php/BuecherWiki/Novelle>
101. Burkhanov I. Some properties of drama translation as a particular type of discourse / I. Burkhanov // Stil. – 2004. – No 3. – S. 40.
102. Bußmann H. Lexikon der Sprachwissenschaft / Hadumod Bußmann. – Stuttgart : Alfred Kröner Verlag, 1990. – 885 S.

103. Das große Deutsch-Ukrainische Wörterbuch / Hrsg. V. Müller. – K. : Tschumatzkyj Schljach, 2005. – 764 S.
104. Dolezel L. Geschichte der strukturalen Poetik. Von Aristoteles bis zur Prager Schule / Lubomir Dolezel ; Übers. von Norbert Greiner. – Dresden : Dresden U. P., 1999. – 253 S.
105. Duden online [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.duden.de>
106. Engel M. Kulturwissenschaft/en – Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft – kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft / Manfred Engel // Kulturpolitik: Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft. – 2001. – No 11. – S. 8–36.
107. Elster J. Rationale Argumentation / Jon Elster, Dagfinn Føllesdal, Lars Walløe. – Berlin : Walter de Gruyter, 1986. – 368 S.
108. Eroms H. W. Stil und Stilistik / Hans-Werner Eroms. – Berlin : Erich Schmidt Verlag, 2008. – 255 S.
109. Fandrych C. T. M. Textsorten im Deutschen. Linguistische Analysen aus sprachdidaktischer Sicht / Christian Thurmair Maria Fandrych. – Tübingen : Stauffenburg Verlag, 2011. – 379 S.
110. Fleischer W. Name und Text : ausgewählte Studien zur Onomastik und Stilistik / Wolfgang Fleischer. – Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1992. – 189 S.
111. Fleischer W. Stilistik der deutschen Gegenwartssprache / Wolfgang Fleischer, Georg Michel. – Leipzig : VEB Bibliographisches Institut, 1975. – 394 S.
112. Flicke H. Wie viele Methoden braucht die Literaturwissenschaft ? / Harald Flicke // Literatur und Literaturwissenschaft / – Paderborn. – 1991. – No 1. – S. 169–187.

113. Fokua M. K. *Methodische Probleme der Übersetzung* / M. K. Fokua. – Hamburg : Dr. Kovach-Verlag, 2009. – 233 S.
114. Fowler R. *Essays on Style and Language. Linguistic and Critical Approach to Literary Style* / Roger Fowler. – London : Routledge and Kegan, 1966. – 188 p.
115. Gadamer H.-G. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* / Hans-Georg Gadamer. – Tübingen : Mohr Siebeck, 1990. – 494 S.
116. Galperin I. R. *Stylistics : Lehrbuch* / I. R. Galperin. – [2-nd ed.]. – M. : Higher School, 1977. – 335 S.
117. Geertz C. *The Interpretation of Cultures : selected essays* / Clifford Geertz. – London : Fontana, 1993. – 470 p.
118. Ginter A. *Stylistic values of a literary text vs. the process of translation: appraisal of the Polish translation of The PowerBook by Jeanette Winterson* / Anna Ginter // *Stil*. – 2004. – No 3. – S. 210.
119. Grübel R. *Formalismus und Strukturalismus* / Rainer Grübel // *Grundzüge der Literaturwissenschaft* / Hrsg. : H. L. Arnold, H. Detering. – München, 1996. – S. 386–408.
120. Hansen G. *Selbstaufmerksamkeit im Übersetzungsprozess* / G. Hansen // *Copenhagen, Studies in Language. Empirical translation studies: process and product*. – 2002. – No 27. – p. 9–27.
121. Harhoff G. *Grenzen der Skopostheorie von Translation und ihrer praktischen Anwendbarkeit* / Gabrielle Harhoff. – Frankfurt a. M. : Anglo-American Forum, 1991. – 180 S.
122. Hebel U. *Romaninterpretation als Textarchäologie. Untersuchungen zur Intertextualität am Beispiel von F. Scott Fitzgeralds This side of Paradise* / Udo Hebel. – Frankfurt/M., Bern, New York, Paris : Peter Lang, 1989. – 640 S.

123. Heiden T. Blick in die Black Box: Kreative Momente im Übersetzungsprozess: eine experimentelle Studie mit Translog [Elektronischer ресурс]. – Режим доступа : <http://www.erudit.org/revue/meta/2005/v50/n2/010993ar.html?vue=resume>
124. Hermelik J. Predigt als Arbeit an mentalen Bildern. Zur Rezeption der Textsemantik in der Predigtanalyse / Jan Hermelik, Eberhard Müske // *Praktische Theologie. Zeitschrift für Religion, Gesellschaft und Kirche* 30. – 1995. – S. 219–239.
125. Hirsch E. D. *Validity in Interpretation* / Eric Donald Hirsch. – London ; New Haven : Yale University Press, 1967. – 287 p.
126. Hönig H. G. Holmes' Mapping Theory and the Landscape of mental translation processes / H. G. Hönig // *Translation Studies: the State of the Art, Proceedings of the First James S. Holmes Symposium on Translation Studies* / Hrsg. K. Van Leuven-Zwart, T. Naaijens. – Amsterdam : Rodopi. – 1991. – S. 91–101.
127. Ivancsics K. *Panik: eine Novelle* / Karin Ivancsics. – Wien : Fama, 1990. – 135 S.
128. Ivanenko Ia. A. Vortranslatorische Textanalyse aus der Sicht der Hermeneutik (gezeigt an der Novelle Panik von Karin Ivancsics) / Ia. A. Ivanenko // *Germanistik in der Ukraine / Kyjiw. Nat. Linguist. Univers.* – K., 2013. – Jahrgang 8. – S. 25–29.
129. Ivanenko Ia. A. Vortranslatorische Analyse des vermittelten migrantenfeindlichen Weltbildes rechtsextremer Figuren in der Novelle von Karin Ivancsics „Panik“ / Ia. A. Ivanenko // *Osijeker Studien zu slawisch-deutschen Kontakten in Geschichte, Sprache, Literatur und Kultur* / Hrsg. Z. Uvanovic. – 2014. – Bd. 2. – S. 339 – 357.

130. Ivanenko S. Textmodell und die Textkategorie Ton / Switlana Iwanenko // Stil. – 2004. – № 3. – C. 131–138.
131. Ivanenko S. Textmodell und die Textkategorie Ton / Switlana Iwanenko // Stil. – 2005. – № 4. – C. 199– 205.
132. Ivanenko S. Textpolyphonie aus psychologisch fundierter kommunikativ-pragmatischer Sicht / Switlana Iwanenko. – Frankfurt a. Main : Peter Lang, 2005. – 308 S.
133. Iser W. Der Akt des Lesens : Theorie ästhetischer Wirkung / Wolfgang Iser. – München : Wilhelm Fink Verlag, 1994. – 358 S.
134. Jääskeläinen R. Hard work will bear beautiful fruit: a comparaisn of two think-aloud protocol studies / R. Jääskeläinen // Meta / Hrsg. F. Königs. – 1996. – Vol. 41, no 1 : Numéro special sur «Le(s) processus de la traduction». – S. 60–74.
135. Jääskeläinen R. Think about protocol studies into translation : an annotated bibliography / R. Jääskeläinen // Target. – 2002. – No 14: 1. – S. 107–136.
136. Jauß H. R. Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik / Hans Robert Jauß. – Frankfurt a. M. : Suhrkamp Verlag, 1982 – 876 S.
137. Kautz U. Handbuch Didaktik des Übersetzens und Dolmetschens / U. Kautz. – München : Iudicium und Goethe Institut, 2000. – 632 S.
138. Kiefer, S. Die deutsche Novelle im 20. Jahrhundert: eine Gattungsgeschichte / S. Kiefer. – Köln, Weimar : Böhlau Verlag, 2010. – 585 S.
139. Kindt T. Moderne Interpretationstheorien / Tom Kindt, Tilmann Köppe. – Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2008. – 282 S.
140. Klausnitzer R. Literatur und Wissen. Zugänge – Modelle – Analysen / Ralf Klausnitzer. – Berlin ; New York : de Gruyter, 2008. – 460 S.

141. Kloepfer R. Die Theorie der literarischen Übersetzung : Lehrbuch / Rolf Kloepfer. – München : Fink, 1967. – 267 S.
142. Knauer G. Grundkurs Übersetzungswissenschaft Französisch : Lehrbuch / Gabriele Knauer. – Stuttgart ; Düsseldorf ; Leipzig : Ernst Klett Verlag, 1998. – 160 S.
143. Köppe T. Neuere Literaturtheorien: Eine Einführung / Tilmann Köppe, Simone Winko. – Stuttgart ; Weimar : J. B. Metzler, 2008. – 342 S.
144. Krings H. P. Was in den Köpfen von Übersetzern vorgeht: Eine empirische Untersuchung zur Struktur des Übersetzungsprozesses an fortgeschrittenen Französischlernern / H. P. Krings. – Tübingen : Narr, 1986. – 570 S.
145. Lahn S. Einführung in die Erzähltextanalyse / Silke Lahn, Jan Christoph Meister. – Stuttgart ; Weimar : J. B. Metzler, 2008. – 311 S.
146. Lange H. Das Haus in der Dorotheenstraße : Novellen / H. Lange. – Zürich : Diogenes Verlag, 2013. – 125 S.
147. Das Lexikon. Unser Versuch Begriffe zu klären [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.keinblick.de/definition.php?def=44>
148. Literatur Port : das Autorenlexikon [Електронний ресурс] / Hrsg. Astrid Bartl. – Режим доступу : http://www.literaturport.de/index.php?id=26&user_autorenlexikonfrontend_pi1%5Bal_opt%5D=2&user_autorenlexikonfrontend_pi1%5Bal_aid%5D=1057&cHash=bd3eba618e28f5882dd73de74a3ae2c8
149. Lorenz O. Kleines Lexikon literarischer Grundbegriffe / Otto Lorenz. – München : Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co. KG, 1992. – 119 S.
150. Lörcher W. A psycholinguistic analysis of translation processes / W. Lörcher // Meta / Hrsg. F. Königs. – 1996. – Vol. 41. – S. 26–32

151. Lotman J. M. Künstlerischer Raum, Sujet und Figur / Jurij M. Lotman // Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften / Hrsg. : J. Dünne, S. Günzel. – Stuttgart, 2006. – S. 529–545.
152. Martinez M. Einführung in die Erzähltheorie / Matias Martinez, Michael Scheffel. – 9. Auflage, erweiterte und aktualisierte. – München : C. H. Beck, 2012. – 222 S.
153. Meng K. Sprachliche Mittel zur Realisierung der Funktion der Nachricht / K. Meng // Sprache und Ideologie. – Halle, 1972. – S. 123–144.
154. Methoden der Textanalyse : Leitfaden und Überblick / Stefan Titscher, Ruth Wodak, Michael Meyer, Eva Velter. – Opladen ; Wiesbaden : Westdeutscher Verlag, 1998. – 385 S.
155. Mishchenko L. A. Literarische Übersetzung Studiengang „Theorie und Praxis des Übersetzens“ : Lehrbuch / L. A. Mishchenko. – K. : Kyiwer Universität, 2001. – 117 S.
156. Nord C. Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften / C. Nord. – Tübingen ; Basel : Francke, 1993. – 315 S.
157. Nünning A. Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse / Ansgar Nünning, Vera Nünning. – Stuttgart : Verlag J. B. Metzler, 2010. – 339 S.
158. Online Wörterbuch [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.multitran.ru
159. Openthesaurus. Synonyme und Assoziationen [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [unterhttps://www.openthesaurus.de/synonyme/Geld](https://www.openthesaurus.de/synonyme/Geld)
160. Österreichisches Wörterbuch. – [39. Auflage]. – Wien : Jugend&Volk, 2001. – 984 S.

161. Philosophisches Wörterbuch / Hrsg. : G. Klaus, M. Buhr. – 2 Bde. – Leipzig : VEB Bibliographisches Institut, 1975. – 1394 S.
162. Rath W. Die Novelle : Konzept und Geschichte / Wolfgang Rath. – Göttingen : Vandenhoeck. – 368 S.
163. Riesel E. Stilistik der deutschen Sprache : Lehrbuch / Elise Riesel. – M. : Hochschule, 1963. – 487 S.
164. Riesel E. Deutsche Stilistik : Lehrbuch / Elise Riesel, Emilia Schendels. – M. : Hochschule, 1975. – 315 S.
165. Reiß K. Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie / K. Reiß, H. J. Vermeer. – Tübingen : Niemeyer, 1984. – 256 S.
166. Rusterholz P. Formen textimmanenter Analyse / Peter Rusterholz // Grundzüge der Literaturwissenschaft / Hrsg. : H. L. Arnold, H. Detering. – München, 1996. – S. 365–385.
167. Sachwörterbuch für den Literaturunterricht. / Hrsg. : K. Kasper – Berlin : Volkseigener Verlag, 1975. – 206 S.
168. Sandig B. Stilistik der deutschen Sprache : Lehrbuch / Barbara Sandig. – Berlin ; New York : Walter de Gruyter, 1986. – 368 S.
169. Sandig B. Textstilistik des Deutschen / Barbara Sandig. – Berlin ; New York : Walter de Gruyter, 2006. – 584 S.
170. Schäffner C. Translation as intercultural communication – Contact as conflict / C. Schäffner, B. Adab // Translation as Intercultural communication / ed.: M. Snell-Hornby, Z. Jettmarova, K. Kaindl. – Amsterdam, 1995. . – S. 325-339.
171. Schleiermacher F. Hermeneutik und Kritik / Friedrich Schleiermacher. – Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1977. – 466 S.

172. Schober, R. *Abbild, Sinnbild, Wertung. Aufsätze zur Theorie und Praxis literarischer Kommunikation* / Rita Schober. – Berlin ; Weimar : Aufbau Verlag, 1982. – 440 S.
173. Scholes R. *Textual Power. Literary Theory and the Teaching of English* / Robert Scholes. – London ; New Haven : Yale University press, 1985. – 180 p.
174. Sowinski B. *Stilistik* / Bernhard Sowinski. – Stuttgart : J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1991. – 247 S.
175. Sowinski B. *Stilistik: Stiltheorien und Srilanalysen* / Bernhard Sowinski. – Stuttgart, Weimar : Metzler, 1999. – 248 S.
176. Schwarz-Friesel M. *Sprache und Emotion* / Monika Schwarz-Friesel. – Tübingen ; Basel : Narr Francke Verlag, 2007.– 401 S.
177. Stolze R. *Übersetzungstheorien: eine Einführung* / R. Stolze. – Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1994. – 320 S.
178. Stolze R. *Fachübersetzungen – ein Lehrbuch für Theorie und Praxis* / Radegundis Stolze. – Berlin : Frank & Timme, 2013. – 415 S.
179. *Variantenwörterbuch des Deutschen* / Hrsg. : U. Ammon, H. Bickel, J. Ebner [u. a.]. – Berlin ; New York : Walter de Gruyter. – 2004. – 954 S.
180. Vermeer H. J. *Translation als „Informationsangebot“* / H. J. Vermeer // *Lebende Sprachen*. – 1982. – No 3. – S. 97–100.
181. Vermeer H. J. *Voraussetzungen für eine Translationstheorie – einige Kapitel Kultur- und Sprachtheorie* / J. Vermeer. – Heidelberg : Selbstverlag, 1986. – 553 S.
182. *Wahrig deutsches Wörterbuch* / Hrsg.G. Wahrig. – München : Bertelsmann Lexikon Verlag, 2000. – 1451 S.
183. Widmann A. M. *Kontrafaktische Geschichtsdarstellung. Untersuchungen an Romanen von Günter Grass, Thomas Pynchon, Thomas Brussig, Michael*

- Kleeberg, Philip Roth und Christoph Ransmayr / A. M. Widmann. – Heidelberg : Universitätsverlag Winter Heidelberg, 2009. – 398 S.
184. Wilmshöfer A. Funktionale Translationstheorie – Die Skopostheorie von Reiß / Vermeer: Zur Existenz eines Skopos-Gedankens in anderen Translationsmodellen / A. Wilmshöfer. – München : GRIN Verlag GmbH; 2010. – 28 S.
185. Wilpert G. Sachwörterbuch der Literatur : Sachwörterbuch / Gero von Wilpert. – [4. Auflage] – Stuttgart : Alfred Kröner Verlag, 1964. – 795 S.
186. Winko S. Methode / S. Winko // Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft / Hrsg. H. Fricke.– Berlin ; New York, 2000. – Bd. 2. – S. 51–70.
187. Wolf W. The Muzicalization of Fiction : a Study in the Theory and History of Intermediality / Werner Wolf. – Amsterdam : Rodopi, 1999. – 283 p.
188. Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache / Hrsg. : R. Klappenbach, W. Steinitz. – Berlin : Akademie, 1977. – Bd. 1. – S. 1–801.
189. Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache / Hrsg. : R. Klappenbach, W. Steinitz. – Berlin: Akademie, 1977. – Bd. 2. – S. 801–1600.
190. Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache / Hrsg. : R. Klappenbach, W. Steinitz. – Berlin : Akademie, 1978. – Bd. 3. – S. 1601–2412.
191. Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache / Hrsg. : R. Klappenbach, W. Steinitz. – Berlin : Akademie, 1978. – Bd. 4. – S. 2413–3212.
192. Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache / Hrsg. : R. Klappenbach, W. Steinitz. – Berlin : Akademie, 1978. – Bd. 5. – S. 3213–4012.
193. Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache / Hrsg. : R. Klappenbach, W. Steinitz. – Berlin : Akademie, 1978. –Bd. 6. – S. 4013–4579.

194. Wörterbuch der deutschen Umgangssprache / Hrsg. : H. Küpper. – Stuttgart : Klett, Rea, 1987. – 959 S.
195. Wörterbuch für Redensarten, Redewendungen, idiomatische Ausdrücke, Feste Wortverbindungen [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.redensarten-index.de>

Додаток № А

Таблиця 1

Семантичні одиниці без доперекладацького аналізу тексту ч.1

№	Семантична одиниця в оригіналі	Студент 1	Студент 2	Студент 3	Студент 4	Студент 5
1	Pedro	Педро	Педро	Педро	Педро	Педро
2	fertig haben	зіграв	склав	---- ----	зіграв	закінчив
3	HIMMEL UND HÖLLE -Spiel	"Himmel und Hölle"(японська гра з оригами)	гра «Рай та пекло» (акцентування)	гра Хіммель унд Хьоле (акцентування)	гра «Небо та Пекло» (акцентування)	гра (не повне)
4	etw. über die Finger stülpten	надягнути на ¹ пальці	вдягнути на ¹ палець	натягнути на ¹ палець	натягнути на ¹ палець	---- ----
5	Hand jdm. entgegen strecken	простягати руку в чийсь бік ¹	втягати руку у чиюсь сторону ¹	простягати руку комусь ¹	простягати руку комусь ¹	простягати руку комусь ¹
6	jdn. auffordernd anblicken	поглянути ¹ (не повне)	подивитись із викликом ¹	глянути ¹ (не повне)	глянути із викликом ¹	поглянути ¹ (не повне)
7	Amanda	Аманда	Аманда	Аманда	Аманда	Аманда

8	kurz zögern	завагатися на хвилику ¹	спочатку не збагнула ¹	повагатися хвилику ¹	завагатися на хвилику ¹	---- ----
9	vertikale Geste machen	зробити вертикальний жест ¹	зробити жест у вертикальному напрямку ¹	зробити вертикальний жест ¹	зробити вертикальний жест ¹	---- ----
10	Finger spreizen	висмикнути пальці ¹	розставити пальці ¹	розставити пальці ¹	розвести пальці ¹	---- ----
11	das papierene Tor öffnen	відкрити паперові ворота ¹	відкрити паперове віконце ¹	відкрити паперові ворота ¹	відчинити паперові ворота ¹	---- ----
12	ROT wie HÖLLE	червоне як пекло (не передано авторське акцентування)	червоне як пекло (не передано авторське акцентування)	Рот ві Хьоле (частково передано авторське акцентування)	червоні як пекло (не передано авторське акцентування)	---- ----
13	schmunzeln	посміхатися ¹	всміхнутись ¹	усміхнутись ¹	посміхатися ¹	не була щедрою на посмішку
14	mit den Schultern zucken	знизувати плечима ¹	звести плечі ¹	знизувати плечима ¹	знизувати плечима ¹	хитнути плечима ¹
15	sich jdm. Zuwenden	повернутися до ¹	повернутися до ¹	повернутися до ¹	звернутися до ¹	обізнатися
16	wieder	знову	знову	---- ----	знову	---- ----

17	Jancsi	Джанксі	Янці	Джансі	Янші	Янчі
18	recht haben	мати рацію	правий	правий	мати рацію	бути правим ¹
19	ein echter Yuppie sein	бути справжнім Yuppіe	бути якимсь дивним	бути справжнім Юппі	бути справжнім Юппі	як справжній юпі
20	nicht nach Paris wollen	не хотіти поїхати в Париж	не хотіти їхати до Парижа	не хотіти їхати до Парижа	не хотіти їхати до Парижа	не хотіти їхати до Парижа
21	mit deiner Frau	зі своєю дружиною	зі своєю жінкою	з жінкою	зі своєю дівчиною	зі своєю жінкою
22	Angst haben	боятися	боятися	боятися	Боятися	боятися
23	zu faul sein	занадто лінивий	занадто лінивий	занадто лінивий	Лінуватися	занадто лінивий
24	Arsch heben	підняти зад	підняти дупу	підняти дупу	підняти зад	підняти зад
25	würdest du sie wirklich lieben	якби ти справді кохав її	аби ти її по-справжньому любив	якби ти її справді кохав	якби ти її справді любив,	якби ти по-справжньому її любив
26	hättest du es getan	ти б зробив це	ти б поїхав	ти б це зробив	ти б зробив це	ти б це зробив
27	jdn für etw. verantwortlich machen	звинувачувати	намагатися зробити відповідальним	звинувачувати	---- ----	говорити, що хтось винний

28	verschwinden	зникати	зникати	зникати	---- ----	зникнення
29	weißt du	знаєш	знаєш	розумієш	знаєш	розумієш
30	kurze Pause machen	замовкнути на мить ¹	зробити маленьку паузу ¹	замовкнути на хвильку ¹	замовкнути ¹ (не повне)	зробити невелику паузу ¹
31	sich zurück lehnen	похилитися ¹	відкинутися назад ¹	відхилитися ¹	відхилитися назад ¹	відхилитися назад ¹
32	Gesicht entspannt sich	обличчя розслабилося ¹	обличчя розслабилось ¹	розслабити міміку ¹ (маловживане)	обличчя розслабилось ¹	обличчя було розслаблене ¹
33	wir sind Schrott	ми покидьки/ негідники	ми якісь нікчеми	Виродки	ми виродки	---- ----
34	wir beide	---- ----	ми обоє	ми обоє	ми обоє	---- ----
35	schon tot	вона вже мертва	ніби вже померли	настільки мертві	вже мертві	вже мертві
36	so wie wir reden	поки ми тут розмовляємо	ми говоримо так	наскільки говоримо	так як і наша мова	ми так говоримо, наче
37	arrogant	зверхній	зверхній	напижений	зверхній	зверхній
38	wie Pädagogen	наче вчителі	як педагоги	як педагоги	як викладачі	наче викладачі
39	wie Hunde	бути як пси	бути як собаки	бути як собаки	бути як собаки	бути як собаки

	sein					
40	über einander herfallen	гризтися між собою	полювати один на одного	кидатись одне на одного	нападати один на одного	нападати одне на одного
41	chronische Sado-Masochisten	хронічні садомазохісти	хронічні садомазохісти	садомазохісти (не повне)	---- ----	хронічні садомазохісти
42	wie Gelehrte sein	бути як вчені	бути як вчені	бути як вчені	---- ----	як науковці
43	chronische Besserwisser	хронічні всезнайки	хронічні всезнайки	вчені якоїсь супернауки	хронічні всезнайки	які завжди все знають
44	wir sind nicht einmal Chronisten	ми не лише хроністи	ми навіть не хроністи	ніякі не хроністи	ми не хроністи	ми не хроністи
45	Zuschauer sein	бути глядачами	бути глядачами	бути глядачами	бути глядачами	бути глядачами
46	bloß	просто	простий	лише	просто	лише
47	beobachten	спостерігати	спостерігати	спостерігати	спостерігати	спостерігати
48	sich abmühen	страждати	мучитися	намагатися	страждати	---- ----
49	die Kleinen	маленькі	маленькі люди	малі	малі	---- ----

50	belächeln	Висміювати	насміхатися	висміювати	насміхатися	сміятися
51	noch gute Tips dazu geben	ще й давати хороші підказки	ще й давати смішні поради	ще й давати гарні поради	ще й давати хороші поради	давати хороші поради
52	gleichzeitig	одночасно³	---- ----	одночасно³ (контекстуально неправильний відповідник)	одночасно³ (контекстуально неправильний відповідник)	водночас
53	weg sehen	не брати до уваги	дивитись далеко	відвертатися	відводити погляд	дивитися не туди
54	obwohl alles offensichtlich ist	хоча усе очевидно	проте все вже очевидно	тому що і так все очевидно	від того, що є очевидним	хоча все очевидно
55	Spinnst du auch?	Жартуєш?	Ти теж жартуєш?	Ти що бушуєш?	Ти плетеш маячню?	Ти розумієш?
56	jetzt	---- ----	зараз	---- ----	знову	тепер
57	sich erregen	насторожитися¹	схвильовано спитати¹	розлютитися¹	прокинутися	схвильовано сказати
58	Was ist los?	Що сталося?	Що сталось?	Що сталося?	Що трапилось?	Що сталося?
59	verlieren können müssen	потрібно вміти програвати	треба вміти програвати	треба вміти втрачати	потрібно вміти програвати	треба вміти втрачати
60	auch	---- ----	й	---- ----	---- ----	й

61	antwortet Amanda	відповіла Аманда ¹	відповіла Аманда ¹	відповіла Аманда ¹	відповіла Аманда ¹	відповіла Аманда ¹
62	Wovon redest du?	Що ти кажеш?	Ти зараз про що?	Про що це ти?	Про що ти говориш?	Про що ти?
63	warum	чому	чому	чого	чому	чому
64	sich auf ihre Seite schlagen	заступатися за неї ²	перейти на її сторону ² (ч.р.)	переметнутися на її сторону ²	перейти на їхню сторону ²	бути на її боці? ²
65	plötzlich	---- ----	раптом	раптом	раптом	---- ----
66	sich an die Stirn greifen	плескати себе по лобі ¹	вхопитися руками за голову ¹	схопитися за лоба ¹	схопитися за лоба ¹	Схватився
67	den Kopf schütteln	похитати головою ¹	похитати головою ¹	похитати головою ¹	похитати головою ¹	похитати головою ¹
68	Blick erhellt sich	погляд прояснився ¹	погляд прояснився ¹	погляд посвітлішав ¹	погляд став ясним ¹	опустити погляд ¹

¹ вжито минулий час замість теперішнього

² вжито займенник третьої особи жіночого роду однини, замість другої особи множини

³ контекстуально неправильний відповідник

Таблиця 2

Семантичні одиниці без доперекладацького аналізу тексту ч.2

№	Семантична одиниця в	Студент 6	Студент 7	Студент 8	Студент 9	Студент 10
---	-------------------------	-----------	-----------	-----------	-----------	------------

	оригінали					
1	Pedro	Педро	Педро	Педро	Педро	Педро
2	fertig haben	закінчив	дограв	закінчив грати	закінчив	склав
3	HIMMEL UND HÖLLE -Spiel	гра «Himmel und Hölle» «небо і пекло» (не передано авторське акцентування)	«Небо та пекло» (не передано авторське акцентування)	гра «Хіммель унд Хьолле» (не передано авторське акцентування)	гра «небо та пекло» (не передано авторське акцентування)	з паперу гру Рай чи пекло (не передано авторське акцентування)
4	etw. über die Finger stülpten	вдягнути на палець	натягнути на палець ¹	вдягнути на палець ¹	натягнути на палець ¹	вдягнути на палець ¹
5	Hand jdm. entgegen strecken	простягати руку комусь ¹	простягати руку комусь ¹	простягати руку комусь ¹	простягати руку комусь ¹	простягати руку комусь ¹
6	jdn. auffordernd anblicken	запрошує грати	глянути з викликом ¹	подивитись запрошуючи ¹ (замість чоловічого роду вжито жіночий)	глянути із вимогою ¹	наполегливо кинути погляд ¹
7	Amanda	Аманда	Аманда	Аманда	Аманда	Аманда
8	kurz zögern	трохи вагатися	якусь хвиль вагатися	непевнено	трохи повагатися ¹	не довго зволікаючи
9	vertikale Geste machen	робити рукою вертикальний жест	зробити вертикальний жест	зробити вертикальний жест ¹	зробити вертикальний жест ¹	зробити вертикальний жест ¹

10	Finger spreizen	розтопити пальці	широко розставити пальці	розвести пальці ¹	розвести пальці ¹	розвести пальці ¹
11	das papierene Tor öffnen	відкрити ворота з паперу	відкрити ворота з паперу	відкрити паперові ворота ¹	відкрити паперові ворота ¹	відкрити паперові ворота ¹
12	ROT wie HÖLLE	червоне як пекло (не передано авторське акцентування)	червоний як пекло (не передано авторське акцентування)	Рот ві хьолле (частково передано авторське акцентування)	червоні, як пекло (не передано авторське акцентування)	Червоний як пекло (частково передано авторське акцентування)
13	schmunzeln	посміхатися ¹	ледь скривившись, посміхатися ¹	усміхнутись ¹	посміхатися ¹	усміхнутись ¹
14	mit den Schultern zucken	знизувати плечима ¹	знизувати плечима ¹	звести плечима ¹	знизувати плечима ¹	знизувати плечима ¹
15	sich jdm. zuwenden	повернутися до ¹	повернутися до ¹	повернутися до ¹	звернутися до ¹	обернутися до ¹
16	wieder	знову	знову	---- ----	знову	---- ----
17	Jancsi	Янці	Янкі	Янші	Янші	Янчі
18	recht haben	мати рацію	мати рацію	бути правим ¹	правий	мати рацію
19	ein echter Yuppie sein	бути справжнім Юппі	бути справжнісіньким яппі	бути справжнім Юппі (замість другої особи однини вжито першу)	бути справжнім Юппі	дійсно бути яппі примітка про значення

				особу множини)		
20	nicht nach Paris wollen	не хотіти в Париж	не хотіти їхати до Парижа	не хотіти їхати до Парижа	не хотіти відвідати Париж	не хотіти поїхати до Парижа
21	mit deiner Frau	зі своєю дружиною	зі своєю дружиною	з жінкою	зі своєю жінкою	зі своєю жінкою
22	Angst haben	боятися	страшно	боятися	лячно	Боятися
23	zu faul sein	настільки лінивий	занадто лінивий	занадто ледачий	занадто лінивий	лінитися
24	Arsch heben	підняти зад	підняти дупу	підняти дупу	підняти п'яту точку	підняти дупу
25	würdest du sie wirklich lieben	якби ти справді любив її	от якщо б ти її справді кохав	якби ти її справді любив	якби ти її справді кохав,	любив би ти її
26	hättest du es getan	ти б це зробив	то ти б це зробив.	ти б це зробив	ти б зробив це	то вже б зробив це
27	jdn für etw. verantwortlich machen	звинувачувати	обвинувачувати	звинувачувати	брати відповідальність (неправильне вживання дієслова за значенням і відношенням до протагоніста)	бути відповідальним (неправильне вживання дієслова за значенням і відношенням до протагоніста)
28	verschwinden	зникати	зникати	зникати	піти	зникати

29	weißt du	знаєш що	знаєш	розумієш	ти це знаєш	ти знаєш
30	kurze Pause machen	зупинитися на мить ¹	замовкати	зробити маленьку паузу ¹	зробити коротку паузу ¹	зробити коротку паузу ¹
31	sich zurück lehnen	відхилитися назад ¹	відвертатися	відхилитися назад ¹	відхилитися назад ¹	відкинутись назад ¹
32	Gesicht entspannt sich	розслабитися ¹	обличчя розгладжується	--- ---	обличчя послабилось у миміці ¹	обличчя виглядало спокійним ¹
33	wir sind Schrott	ми виродки	ми непотріб	ми виродки	ми виродки	ми непотріб
34	wir beide	обоє	ми обидва	ми обидва	ми обоє	обидва
35	schon tot	вже мертві	вже мертві	вже мертві	вже мертві	вже мертві
36	so wie wir reden	можна сказати по нашій мові	як ми самі кажемо	--- ---	так як ми говоримо	судячи з нашої розмови
37	arrogant	пихаті	зверхній	високомірний (калька з російської)	зверхній	високомірний (калька з російської)
38	wie Pädagogen	як педагоги	як вчителі	як педагоги	як педагоги	як педагоги
39	wie Hunde	бути як пси	бути як собаки	бути як собаки	бути як собаки	бути як собаки

	sein					
40	über einander herfallen	нападати один на одного	нападати один на одного	кидатись один на одну	нападати одна на одну	кидатись одна на одну
41	chronische Sado-Masochisten	хронічні садомазохісти	хронічні садомазохісти	хронічні садомазохісти	хронічні садомазохісти	хронічні садомазохісти
42	wie Gelehrte sein	бути як науковці	бути як вчителі	бути як вчені	бути як вчені	бути як вчені
43	chronische Besserwisser	хронічні всезнайки	вічні всезнайки	хронічні вундеркінди	хронічні всезнайки	хронічні всезнайки
44	wir sind nicht einmal Chronisten	ми не лише хроністи	ми ніякі не літописці	ми не хроністи	ми хроністи не один раз	ми не просто літописці
45	Zuschauer sein	бути глядачами	бути глядачами	бути глядачами	бути глядачами	бути глядачами
46	bloß	тільки	просто	лише	просто	тільки
47	beobachten	спостерігати	спостерігати	бути спостерігачами	спостерігати	спостерігати
48	sich abmühen	старатися	зі шкіри пнутися	намагатися з усіх сил (3-я ос.одн.)	страждати	трудитися, не покладаючи рук
49	die Kleinen	нещасні	хтось молодий	Малі	малі	менші

50	belächeln	насміхатися	висміювати	Всміхатися	висміювати	сміятися
51	noch gute Tips dazu geben	давати хороші поради	ще й давати поради (не повне)	давати гарні поради	при цьому давати гарні поради	давати поради (не повне)
52	gleichzeitig	в той же час	---- ----	одночасно (контекст)	одночасно (контекст)	одночасно (контекст)
53	weg sehen	відвертатися	відводити погляд	відвертатися	відвертатися	бачити вихід
54	obwohl alles offensichtlich ist	хоча все є очевидним	хоча все очевидно	тому що все і так зрозуміло	хоча все є очевидним	хоча все очевидно
55	Spinnst du auch?	Ти що, жартуєш?	Ти що, жартуєш?	Чого ти бушуєш?	Ти знову жаруєш?	Що дурно верзеш?
56	jetzt	---- ----	---- ----	--- ----	Зараз	знов
57	sich erregen	насторожитися ¹	вибухати	розлюститися ¹	розхвилюватися ¹	розізнитися ¹
58	Was ist los?	Що сталося?	Що трапилося?	Що трапилось?	Що трапилось?	Що сталося?
59	verlieren können müssen	потрібно вміти програвати	треба вміти програвати	треба вміти програвати	потрібно вміти програвати	потрібно вміти втратити
60	auch	також	---- ----	--- ----	---- ----	Й

61	antwortet Amanda	відповіла Аманда ¹	відповідає Аманда	відповіла Аманда ¹	відповіла Аманда ¹	відповіла Аманда ¹
62	Wovon redest du?	Про що ти говориш?	Про що ти говориш?	Про що це ти?	Про що ти говориш?	Про що розмова?
63	warum	чому	чому	чого	Чому	чому
64	sich auf ihre Seite schlagen	почати підтримувати її думку ²	перейти на її сторону ²	перейти на її сторону ²	переметнутись на їхню сторону (ч.р. замість множини)	переходити на її сторону? ²
65	plötzlich	раптово	---- ----	---- ----	---- ----	---- ----
66	sich an die Stirn greifen	схопитися за голову ¹	схопитися за лоба ¹	схопитися за лоба ¹	схопитися за голову ¹	взятися за чоло
67	den Kopf schütteln	похитати головою ¹	похитати головою ¹	похитати головою ¹	похитати головою ¹	похитати головою ¹
68	Blick erhellt sich	йому все стало ясно ¹	погляд прояснився ¹	погляд засіяв ¹	перевести погляд ¹	глянути світлим поглядом ¹

¹ вжито минулий час замість теперішнього

² вжито займенник третьої особи жіночого роду однини, замість другої особи множини

Додаток Б

Таблиця 1

Семантичні одиниці після доперекладацького аналізу тексту ч.1

	Семантична одиниця в оригіналі	Студент 1	Студент 2	Студент 3	Студент 4	Студент 5
1	Pedro	Педро	Педро	Педро	Педро	Педро
2	fertig haben	склав	склав	склав	готовий грати	зробив
3	HIMMEL UND HÖLLE -Spiel	гра «Небо та пекло», (не передано авторське акцентування)	орігамі оракул ^{зноска} із поясненням (не передано авторське акцентування)	“Небо чи пекло” ^{зноска з поясненням} (не передано авторське акцентування)	«Рай або Пекло» ^{зноска з поясненням} (частково передано авторське акцентування)	гра «Рай або пекло» (не передано авторське акцентування)
4	etw. über die Finger stülpten	накласти на пальці	---- ----	просунути у листок пальці ¹	натягнути на ¹ пальці	одягнути на пальці ¹
5	Hand jdm. entgegen strecken	простягати руку комусь	простягати руки у чиюсь сторону ¹	простягати руку комусь ¹	простягати руку комусь ¹	простягати руку комусь ¹
6	jdn. auffordernd anblicken	поглядом запропонувати зіграти	---- ----	вимогливо подивитись ¹	у погляді читався виклик ¹	глянув ¹ (не повне)

7	Amanda	Аманда	Аманда	Аманда	Аманда	Аманда
8	kurz zögern	трохи вагатися	трошки збагнувши	сумніватися хвильку ¹	завагатися на хвильку ¹	трохи подумати ¹
9	vertikale Geste machen	зробити вертикальний жест	показала вертикаль ¹	зробити вертикальний жест ¹	показала вертикальний жест ¹	обрати вертикальну сторону ¹
10	Finger spreizen	розчепирити пальці	розтягнути пальці ¹	розсунути пальці ¹	розправити пальці ¹	---- ----
11	das papierene Tor öffnen	відкрити паперові ворота	розкрити орігами ¹	відкриваючи паперові ворота ¹	відкрити паперові ворота ¹	відкрити її ¹
12	ROT wie HÖLLE	червоне як пекло (не передано авторське акцентування)	Червоний – пекло (частково передано авторське акцентування)	червоне як пекло (не передано авторське акцентування)	червоне як пекло (не передано авторське акцентування)	це пекло (не передано авторське акцентування)
13	schmunzeln	Посміхатися	усміхнутись ¹	усміхнутись ¹	усміхатися ¹	---- ----
14	mit den Schultern zucken	знижувати плечима	звести плечі ¹	звести плечима ¹	звести плечима ¹	здвинула плечима ¹
15	sich jdm. zuwenden	звернутися до	повернутися до ¹	звернутися до ¹	звернутися до ¹	мовила до
16	wieder	Знову	---- ----	знову	знов	---- ----
17	Jancsi	Янчі	Янчі	Янчі	Янчі	Янчі

18	recht haben	мати рацію	мати рацію	правий	мати рацію	бути правим
19	ein echter Yuppie sein	бути справжнісіньким яппі	бути справжнім яппі <small>зноска із поясненням</small>	бути справжнім яппі	бути справжнім яппі	як справжній яппі
20	nicht nach Paris wollen	не хотіти поїхати до Парижа	не хотіти їхати до Парижа	не хотіти їхати до Парижа	не захотіти їхати до Парижа	не хотіти їхати до Парижа
21	mit deiner Frau	зі своєю дружиною	зі своєю дружиною	з жінкою	зі своєю дружиною	зі своєю дружиною
22	Angst haben	боятися	боятися	боятися	боятися	боятися
23	zu faul sein	занадто лінивий	такий ледащо	занадто лінивий	лінуватися	лінивий
24	Arsch heben	підняти зад	підняти дупу	підняти зад	підняти зад	підняти зад
25	würdest du sie wirklich lieben	якби ти насправді кохав її	аби ти її дійсно кохав	якби ти її справді кохав	якби ти її дійсно,	якби ти справді кохав її
26	hättest du es getan	ти б це зробив	ти б це зробив	ти б це зробив	ти б поїхав	ти б це зробив
27	jdn für etw. verantwortlich machen	звинувачувати	зробити винним	звинувачувати	звинувачувати	---- ----
28	verschwinden	Зникати	зникати	зникати	зникати	---- ----

29	weißt du	знаєш що	знаєш	знаєш	знаєш	---- ----
30	kurze Pause machen	замовкнути на хвильку	зробити коротку паузу ¹	зробити невелику паузу ¹	зробити паузу ¹	замовкати ¹
31	sich zurück lehnen	відхилитися назад	відкинутися назад ¹	відкинутись назад ¹	відхилитися назад ¹	відкинутися назад ¹
32	Gesicht entspannt sich	обличчя розслабляється	розслабити обличчя ¹	обличчя розслабилось ¹	розслабитись ¹	обличчя було розслаблене ¹
33	wir sind Schrott	ми покидьки	ми якийсь непотріб	ми покидьки	ми виродки	ми непотріб
34	wir beide	ми обоє	ми двоє	ми обоє	ми обоє	ми двоє
35	schon tot	вже мертві	ніби вже мертві	такі ж мертві	вже мертві	наче мертві
36	so wie wir reden	як ми говоримо	ми говоримо так	як і говоримо	як ми говоримо	говоримо
37	arrogant	Зарозумілий	зверхній	самовпевнені	зверхньо	зухвалі
38	wie Pädagogen	наче вихователі	як педагоги	як педагоги	як вихователі	наче ті педагоги
39	wie Hunde sein	бути як пси	бути як собаки	бути як собаки	бути як собаки	бути наче собаки
40	über einander herfallen	гризтися між собою	бігати один за одним	нападати один на одного	нападати один на одного	кидатися один на одного
41	chronische	хронічні	хронічні	хронічні садомазохісти	хронічні садомазохісти	хронічні

	Sado-Masochisten	садомазохісти	садомазохісти			садомазохісти
42	wie Gelehrte sein	бути як учені	бути як вчені	бути як вчені	як вчені	викладачі
43	chronische Besserwisser	хронічні всезнайки	хронічні всезнайки	хронічні всезнайки	хронічні всезнайки	хронічні всезнайки
44	wir sind nicht einmal Chronisten	ми ніякі не хроністи	ми не хроністи	ми не хроністи	ми не хроністи	ми не хроністи
45	Zuschauer sein	бути спостерігачі	бути глядачами	бути глядачами	бути глядачами	бути глядачами
46	bloß	лишень	просто	лише	просто	лише
47	beobachten	спостерігати	спостерігати	спостерігати	спостерігати	спостерігати
48	sich abmühen	мучитися	старатися	боротися	страждати	зі шкіри лізти
49	die Kleinen	маленькі	малі	малі	малеча	ті малі
50	belächeln	насміхатися	насміхатися	висміювати	насміхатися	---- ----
51	noch gute Tips dazu geben	давати до цього гарні поради	ще й давати поради	ще й давати гарні поради	ще й давати хороші поради	давати хороші поради
52	gleichzeitig	Заразом	---- ----	одночасно (контекстуально неправильний відповідник)	при цьому	одночас

53	weg sehen	відводити погляд	закривати очі	відвертатися	закривати очі	дивитися не в тому напрямку
54	obwohl alles offensichtlich ist	хоча все очевидно	хоча все й так очевидно	тому що все очевидно	що є очевидним	хоча все очевидно
55	Spinnst du auch?	Що ти несеш?	Ти що, жартуєш?	Чого ти вз'їлась?	Ти знущаєшся?	Ти що знущаєшся?»
56	jetzt	---- ----	---- ----	---- ----	---- ----	---- ----
57	sich erregen	обуритися ¹	схвильовано спитати ¹	розсердився ¹	розійтися ¹	крикнути ¹
58	Was ist los?	Що сталося?	Що сталося?	Що сталося?	Що трапилось?	Що сталося?
59	verlieren können müssen	потрібно вміти програвати	потрібно вміти програвати	треба вміти втрачати	треба вміти втрачати	треба вміти втрачати
60	auch	також	й	теж	також	і
61	antwortet Amanda	відповіла Аманда ¹	відповіла Аманда ¹	відповіла Аманда ¹	відповіла Аманда ¹	відповіла Аманда ¹
62	Wovon redest du?	Про що ти говориш?	Ти зараз про що?	Про що це ти?	Що ти верзеш?	Ти про що говориш?

63	warum	чому	чому	чого	чому	чому
64	sich auf ihre Seite schlagen	стати на їхній бік	перейти на їх сторону	переметнутися на їх бік	перейти на їхню сторону	бути на їх боці?
65	plötzlich	раптом	раптом	раптом	раптом	раптом
66	sich an die Stirn greifen	хмурити лоба	вхопитися за голову ¹	гупнути себе рукою по лобі ¹	схопитися за голову ¹	схопитися за голову ¹
67	den Kopf schütteln	хитати головою	хитати головою ¹	схопитися за голову ¹	---- ----	похитати головою ¹
68	Blick erhellt sich	погляд проясняється	прозріти ¹	погляд прояснішав ¹	погляд пояснішав ¹	нарешті зрозуміти ¹

¹ вжито минулий час замість теперішнього

Таблиця 2

Семантичні одиниці після доперекладацького аналізу тексту ч.2

	Семантична одиниця в оригіналі	Студент 6	Студент 7	Студент 8	Студент 9	Студент 10
1	Pedro	Педро	Педро	Педро	Педро	Педро
2	fertig haben	склав	майструє фігурку	закінчивши складати	закінчувати складати	склав
3	HIMMEL UND	орігамі-гра "Рай та пекло" (нім.	«Рай та пекло» ^{зноска} з поясненням (не	гра «Небо та пекло» (японська гра Орігамі) (не	гра «Рай та пекло» (японська гра - орігамі)(не передано авторське	орігамі оракул ^{зноска} з поясненням (не

	HÖLLE -Spiel	Himmel und Hölle) (не передано авторське акцентування)	передано авторське акцентування)	передано авторське акцентування)	акцентування)	передано авторське акцентування)
4	etw. über die Finger stülpten	одягнути на пальці ¹	вдягнути на пальці	одягнути на пальці	натягнути на пальці	вдягнути на пальці
5	Hand jdm. entgegen strecken	---- ----	протягати руку комусь	протягати руку комусь	протягати руку комусь	протягати комусь ¹
6	jdn. auffordernd anblicken	пропонувати пограти	дивитись з викликом	дивитись в очікуванням	очікуючи відповідної реакції	привітно кинувши погляд
7	Amanda	Аманда	Аманда	Аманда	Аманда	Аманда
8	kurz zögern	вагаючись	якусь хвилюку вагатися	трохи вагатися ¹	трішки вагатися ¹	не довго вагаючись
9	vertikale Geste machen	робити рукою вертикальний рух	зробити вертикальний жест	зробити вертикальний жест ¹	зробити вертикальний жест ¹	зробити вертикальний жест ¹
10	Finger spreizen	розвівши пальці в сторони	розсунути пальці	розсунути пальці	розсунути пальці	розвести пальці ¹
11	das papierene Tor öffnen	відкрити одну зі сторін оригамі	відчиняючи паперові ворота	відкрити паперові ворота	відкрити паперові ворота	відкрити паперову закладку ¹
12	ROT wie	червону мов	пекло (не повний,	ЧЕРВОНЕ НАЧЕ ПЕКЛО	ЧЕРВОНЕ, ПЕКЛО	оракул не на

	HÖLLE	пекло (не передано авторське акцентування)	не передано авторське акцентування)			твоєму боці. (не передано авторське акцентування)
13	schmunzeln	усміхатися ¹	ледь скривившись, посміхатися	хмикати	хмикати	усміхатися ¹
14	mit den Schultern zucken	знижувати плечима ¹	знижувати плечима	зводити плечима	зводити плечі ¹	знижувати плечима ¹
15	sich jdm. zuwenden	звертатися до ¹	повертатися до	звертатися до	звертатися до	повертатися до ¹
16	wieder	знову	---- ----	знову	знову	знов
17	Jancsi	Янчі	Янчі	Янчі	Янчі	Янчі
18	recht haben	мати рацію	мати рацію	бути правим	бути правим	мати рацію ¹
19	ein echter Yuppie sein	бути справжнім яппі	бути справжнісіньким яппі ¹ зноса із поясненням	бути справжнім яппі	бути справжнім яппі	бути справжнісіньким яппі
20	nicht nach Paris wollen	не хотіти поїхати в Париж	не хотіти поїхати до Парижа	не хотіти летіти до Парижа	не хотіти летіти до Парижа	не хотіти їхати до Парижа ¹
21	mit deiner Frau	зі своєю дружиною	зі своєю дружиною	зі своєю жінкою	зі своєю дружиною	зі своєю жінкою

22	Angst haben	боятися	страшно	бути боягузом	лячно	боятися
23	zu faul sein	занадто лінивий	занадто лінивий	занадто дурний	занадто ледащий	Лінь
24	Arsch heben	підняти зад	підняти дупу	щось зробити	підняти свою дупу	піднести дупу
25	würdest du sie wirklich lieben	якби ти її справді любив	от якщо б ти її дійсно кохав	якби ти її справді любив	якщо б ти її справді кохав	якби справді любив
26	hättest du es getan	ти б це зробив	ти б це зробив.	то зробив би це заради неї	ти б це зробив	то вже б поїхав
27	jdn für etw. verantwortlich machen	звинувачувати	звинувачувати	робити винуватим	перекладати відповідальність	робити винним ¹
28	verschwinden	зникати	зникати	зникати	зникати	пропадати
29	weißt du	знаєш що	знаєш	розумієш	втямив	знаєш що
30	kurze Pause machen	робити невелику паузу ¹	замовкнути ненадовго	робити невелику паузу	ненадовго перерватися	зробити коротку паузу ¹
31	sich zurück lehnen	відхилитися назад ¹	відвертатися	відхилитися назад	відхилитися назад	відкинутись на спинку крісла ¹
32	Gesicht entspannt sich	вираз обличчя став спокійним ¹	обличчя розслаблюється	заспокоюватися	заспокоюючись	обличчя було розслаблене ¹
33	wir sind Schrott	ми непотріб	ми – непотріб	ми непотріб	ми непотріб	ми – непотріб

34	wir beide	ми обоє	ми обидва	ми обидва	ми обоє	ми двоє
35	schon tot	вже мертві	вже мертві	вже мертві	вже наче мертві	вже мертві
36	so wie wir reden	можна сказати по тому, як ми говоримо	так ми розмовляємо	відносимося до всіх, наче	говорячи про таке	так як ми говоримо
37	arrogant	зарозумілі	зарозумілі	зверхні	зверхні	зарозумілі
38	wie Pädagogen	ніби педагоги	як вчителі	наче педагоги	як педагоги	як педагоги
39	wie Hunde sein	бути ніби пси	бути як собаки	бути як ті собаки	бути немов ті собаки	бути як собаки
40	über einander herfallen	кидатися один на одного	ганятися один за одним	кидатися один на одного	кидатися один на одного	кидатися один на одного
41	chronische Sado-Masochisten	хронічні садомазохісти	хронічні садомазохісти	хронічні садомазохісти	хронічні садомазохісти	хронічні садомазохісти
42	wie Gelehrte sein	бути як науковці	бути як вчені	---- ----	---- ----	як ерудити
43	chronische Besserwisser	хронічні всезнайки	хронічні всезнайки	хронічні всезнайки	хронічні всезнайки	хронічні всезнайки
44	wir sind nicht einmal Chronisten	ми не хроністи	ми не хроністи	ми навіть не хроністи	ми навіть не літописці	ми не тільки цим хронічно хворі

45	Zuschauer sein	бути глядачами	бути глядачами	бути глядачами	бути глядачами	бути глядачами
46	bloß	тільки	просто	всього-на-всього	лише	---- ----
47	beobachten	спостерігати	спостерігати	спостерігати	спостерігати	спостерігати
48	sich abmühen	зі шкіри пнутися	зі шкіри пнутися	зі шкіри лізти	зі шкіри лізти	не розгинати спини
49	die Kleinen	молодші	малеча	---- ----	маленькі	малеча
50	belächeln	насміхатися	висміювати	висміювати	висміювати	підсміюватися
51	noch gute Tips dazu geben	давати хороші поради	ще й щось радити	давати гарні поради	і при цьому давати гарні поради	і все ще давати слушні поради
52	gleichzeitig	в той же час	одночас	у той самий час	одночасно (контекстуально неправильний відповідник)	одночас
53	weg sehen	закривати очі	не помічати	відводити погляд	відвертатися	відвертатися
54	obwohl alles offensichtlich ist	хоча все є очевидним	хоча все очевидно	хоча все очевидно	хоча все очевидно	хоча все очевидно
55	Spinnst du auch?	Знущаєшся ти, чи що?	Ти знущаєшся?	Ти що, знущаєшся?	Ти що, знущаєшся?	Також плетеш гарячку?
56	jetzt	---- ----	---- ----	---- ----	Знову	---- ----
57	sich erregen	схвильовано запитувати	спалахнути	схвильовано казати	рохвилюватися	схвильовано відповісти ¹

58	Was ist los?	Що трапилося?	Що трапилося?	Що трапилось?	Що трапилось?	Що трапилось?
59	verlieren können müssen	потрібно вміти програвати	треба вміти програвати	треба вміти програвати	потрібно вміти програвати	треба вміти програвати
60	auch	також	також	i	також	також
61	antwortet Amanda	відповідає Аманда	відповідає Аманда	відповідає Аманда	відповідає Аманда	відповіла ¹ Аманда
62	Wovon redest du?	Ти про що?	Про що ти говориш?	Про що ти говориш?	Про що ти говориш?	Про що ти говориш?
63	warum	чому	чому	чому	чому	чому
64	sich auf ihre Seite schlagen	перейти на їхню сторону	перейти на їхню сторону	ставати на їхню сторону	ставати на їхню сторону	бути на їхній стороні
65	plötzlich	раптом	---- ----	---- ----	---- ----	раптом
66	sich an die Stirn greifen	схопитися за голову ¹	схопитися за лоба	хапатися за лоба	хапатися за лоба	взятися за голову ¹
67	den Kopf schütteln	похитати головою ¹	похитати головою	хитати головою	хитати головою	похитати головою ¹
68	Blick erhellt sich	йому все стало зрозумілим ¹	погляд світлішає	нарешті розуміти	погляд яснішає	i погляд прояснився ¹

¹ вжито минулий час замість теперішнього

Додаток В

Таблиця

Класифікація семантичних одиниць за частинами мови

	№ групи	Частини мови	Семантичні одиниці перекладу
С Л О В О	1	Іменник	Pedro Amanda Jancsi die Kleinen
	2	Прикметник	arrogant gleichzeitig plötzlich
	3	Дієслово	schmunzeln sich jdm. zuwenden verschwinden beobachten sich abmühen belächeln sich erregen sich zurück lehnen weg sehen
	4	Прислівник (займенниковий прислівник)	wieder bloß jetzt auch warum
С Л О В О С П О Л У Ч Е Н Н	5	Дієслово + іменник	etw. über die Finger stülpten Hand (jdm. entgegen) strecken Finger spreizen mit den Schultern zucken nicht nach Paris wollen Angst haben Arsch heben Gesicht entspannt sich wie Hunde sein wie Gelehrte sein wie Pädagogen [sein] Zuschauer sein antwortet Amanda sich an die Stirn greifen

я			den Kopf schütteln Blick erhellt sich
	6	Дієслово + іменник + прикметник	vertikale Geste machen das papierene Tor öffnen ein echter Yuppie sein kurze Pause machen
	7	Займенник + дієслово + прислівник + іменник	wir sind nicht einmal Chronisten
	8	Дієслово + іменник + прикметник + прислівник	noch gute Tips dazu geben
	9	Дієслово + прикметник	fertig haben kurz zögern recht haben zu faul sein jdn für etw. verantwortlich machen jdn. auffordernd anblicken
	10	Дієслово + прислівник	über einander herfallen
	11	Дієслово + займенниковий прислівник + займенник	Wovon redest du?
	12	Дієслово + займенник	hättest du es getan weißt du
	13	Дієслово + займенник + іменник	wir sind Schrott sich auf ihre Seite schlagen
	14	Дієслово + займенник + прикметник	obwohl alles offensichtlich ist
	15	Дієслово + займенник + прислівник	würdest du sie wirklich lieben so wie wir reden Spinnst du auch? Was ist los?
	16	Дієслово + дієслово + дієслово	verlieren können müssen
	17	Іменник + іменник	HIMMEL UND HÖLLE –Spiel
	18	Іменник + прикметник	ROT wie HÖLLE chronische Sado-Masochisten chronische Besserwisser
	19	Іменник + займенник	mit deiner Frau
	20	Прикметник + прислівник	schon tot
	21	Займенник + займенник	wir beide

Додаток № Г

Pedro hat sein HIMMEL UND HÖLLE-Spiel fertig, er stülpt es über die Finger, streckt seine Hand Amanda entgegen, blickt sie auffordernd an.

Amanda zögert kurz, dann macht sie eine vertikale Geste.

Pedro spreizt seine Finger, öffnet das papierene Tor: ROT wie HÖLLE.

Amanda schmunzelt, zuckt mit den Schultern, dann wendet sie sich wieder Jancsi zu.

„Pedro hat recht“, sagt sie, „du bist ein echter Yuppie ... du wolltest mit deiner Frau nicht nach Paris, weil du Angst hast und weil du zu faul bist, deinen Arsch zu heben... würdest du sie wirklich lieben, hättest du es getan. Jetzt machst du Pedro dafür verantwortlich, daß sie verschwunden ist ... weißt du...“ sie macht eine kurze Pause, lehnt sich zurück, ihr Gesicht entspannt sich, „eigentlich sind wir Schrott, wir beide. Schon tot, so wie wir reden. Arrogant, wie Pädagogen ... Wir sind wie Hunde, die über einander herfallen, chronische Sado-Masochisten, oder wie Gelehrte, chronische Besserwisser. Wir sind nicht einmal Chronisten, wir beide ... Wir sind bloß Zuschauer und beobachten, wie sie sich abmühen, die Kleinen, wir belächeln sie und geben ihnen noch dazu gute Tips ... Gleichzeitig sehen wir weg, obwohl alles offensichtlich ist...“

„Spinnst du jetzt auch?“ erregt sich Jancsi. „Was ist los?“

„Man muß auch verlieren können“ antwortet Amanda.

„Wovon redest du? Warum schlägst du dich plötzlich auf ihre Seite!“ Jancsi greift sich an die Stirn, schüttelt den Kopf, dann erhellt sich sein Blick.

Додаток Д

Таблиця №1

Опис опитування інформантів – носіїв української мови

№	ПІБ	Рік народження	Освіта	Спеціальність	Володіння іноземними мовами
1	Інформант 1	1990	вища	соціологія	англійська, німецька, турецька російська
2	Інформант 2	1992	вища	філологія	англійська, німецька російська
3	Інформант 3	1955	вища	філологія	англійська, німецька російська
4	Інформант 4	1991	неповна вища	економіка і підприємництво	англійська, французька, німецька російська
5	Інформант 5	1987	середня	енергетика	англійська російська
6	Інформант 6	1936	вища	філологія	російська
7	Інформант 7	1988	вища	економіка і підприємництво	англійська російська
8	Інформант 8	1989	вища	філологія	англійська, іспанська російська
9	Інформант 9	1988	вища	філологія	англійська, німецька російська
10	Інформант 10	1987	вища	Філологія, переклад	англійська, німецька, російська

**Інформаційна картка для опитування інформантів-носіїв
української мови**

1. Чи сподобалась Вам новела К. Іванчіч «Паніка»?
 - 1) так
 - 2) ні
 - 3) Ваш варіант _____
2. Як би Ви визначили основну тональність новели «Паніка»?
 - 1) лірична
 - 2) драматична
 - 3) епічна
 - 4) епіко-драматична
 - 5) Ваш варіант _____
3. Як би Ви визначили тон першої глави новели «Каміння...»?
 - 1) радісний
 - 2) знуджений
 - 3) сумний
 - 4) Ваш варіант _____
4. Як би Ви визначили тон другої глави новели «... і плоть»?
 - 1) пригнічений, сумний, іронічний;
 - 2) гумористичний, саркастичний;
 - 3) веселий, радісний, просвітлений;
 - 4) Ваш варіант _____
5. Як би Ви визначили тон третьої глави новели «Правда»?
 - 1) розпачливий, зловісний, занепокоєний;
 - 2) тужливий, злостивий, озлоблений;
 - 3) наївно-ентузіастичний, піднесений, енергійний;
 - 4) Ваш варіант _____
6. Які теми розкриваються у новелі «Паніка»?

7. Як ви розумієте головну ідею новели?
