

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Донецький національний університет економіки і торгівлі
імені Михайла Туган-Барановського

Кафедра іноземної філології та перекладу

ОСОБЛИВОСТІ
ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ:
ГРАМАТИЧНИЙ АСПЕКТ

Кривий Ріг
Видавець Роман Колдов
2018

Рецензенти:

Алексєєв А. Я., доктор філол. наук, професор кафедри перекладу
НТУ «Дніпровська політехніка»

Гаманюк В. А., доктор пед. наук, професор кафедри німецької мови
та літератури з методикою викладання Криворізького державного
педагогічного університету

Вірченко Т. І., доктор філол. наук, професор кафедри української літератури
і компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка

*Рекомендовано до друку
Вченою радою Донецького національного університету економіки і торгівлі
імені Михайла Туган-Барановського
(протокол № 5 від 20.12.2018 р.)*

Р69 **Особливості художнього перекладу: граматичний аспект** : монографія [Електронний ресурс] / С. Ревуцька, Т. Жужгіна-Аллахвердян, В. Введенська, С. Остапенко, Г. Удовіченко ; ДонНУЕТ. – Кривий Ріг : Вид. Р. А. Козлов, 2018. – 116 с. – Режим доступу: <http://elibrary.donnuet.edu.ua>.

ISBN 978-617-7643-31-8

У роботі розглянуто проблеми художнього перекладу, з якими стикається перекладач у процесі перекладу твору художньої літератури, зокрема, що стосується вибору інструментарію для розв'язання граматичних проблем. У монографії піднято питання щодо критеріїв художності перекладу відносно оригіналу; з'ясовано шляхом аналізу художніх творів окремі граматичні явища: особливості граматичної структури, аграмативи в перекладах поезії, застосування граматичних трансформацій: внутрішній і зовнішній поділ, внутрішня і зовнішня інтеграція, заміна порядку слів, компенсація; категорії визначеності-невизначеності тощо.

Для фахівців-філологів, студентів, викладачів, перекладачів.

УДК 316.7:[(477):(470+571)]«20+21»
ББК 60.56(4Укр):6(2)

ISBN 978-617-7643-31-8

© С. Ревуцька, Т. Жужгіна-Аллахвердян,
В. Введенська С. Остапенко, Г. Удовіченко, 2018
© Донецький національний університет економіки і торгівлі
імені Михайла Туган-Барановського, 2018

ЗМІСТ

ВСТУП	5
 <i>Ревуцька С. К.</i> Критерії художності у перекладознавстві.....	7
 <i>Жужгіна-Аллахвердян Т. М.</i> Поема Джона Кітса «Ендіміон»: особливості граматичної структури та перекладу	25
 <i>Введенська Т. Ю.</i> Аграматизм поезії Е. Каммінгса і труднощі її перекладу.....	60
 <i>Остапенко С. А.</i> Компаративний аналіз застосування граматичних трансформацій в українських перекладах роману Г. Веллса «Машина часу»	83
 <i>Удовіченко Г. М.</i> Аналіз відтворення артикаля в художньому перекладі	100

ВСТУП

Сучасну культуру будь-якого народу неможливо уявити без перекладу художніх творів, які безсумнівно не лише прокладають мости взаєморозуміння між різними націями та їхніми культурними здобутками, а й сприяють ідейному, тематичному, жанровому збагаченню літератур і культур. Художній переклад є досить складним і багатогранним явищем, яке стосується різних сфер людської діяльності і пов'язане з різними мово- і людинознавчими науками, а тому і його функціональне навантаження у сучасній науці досить широке. Класична тріада функцій: інформативна, естетична і експресивна, у процесі розвитку суміжних перекладознавству наук, була доповнена творчою, культурною, просвітницькою, націєтворчою чи «самостверджувальною», тобто тією, що у найскладніші періоди існування нації допомагає зберегти культурні здобутки нації, поставити врівень з іншими мовами власну тощо.

Складність художнього перекладу полягає ще й у тому, що у ньому беруть участь принаймні три особи – письменник – перекладач – читач, і роль кожного особлива. Процес перекладу прози чи поезії – це справжня творчість, мистецтво, на шляху продукування якого перекладач стикається зі значною кількістю перекладацьких проблем, що вимагають його найвіртуознішої майстерності для їх вирішення. Текст художнього твору є особливим і за лінгвістичною структурою, і за літературознавчими компонентами, які взаємодіють між собою, створюючи єдиний живий мистецький організм – художній текст, не порушувати цілісність якого прагне кожен перекладач з метою кращого сприйняття його продукту читачем на рівні оригіналу. Відповідно для сучасного перекладознавства у з'ясуванні особливостей художнього перекладу важливим буде вивчення і процесу, і продукту перекладу у синтагматиці і парадигматиці.

Складність цього перекладу, певною мірою, породила і найбільший інтерес наукових кіл різних наук до вивчення різних його аспектів і проблем, а тому, з одного боку, маємо певний теоретичний хаос, а з іншого – найбільш розвинену сферу теорії перекладу загалом. Вітчизняні й зарубіжні перекладознавчі студії неодноразово зверталися до розгляду таких питань як одиниця перекладу, способи передачі стилістичних, лексико-семантичних одиниць, етнокультурної специфіки оригіналу, з'ясовували роль перекладача в процесі перекладу, визначали особливості перекладу поетичних і прозових текстів тощо, однак граматичний аспект досліджено дотично.

Автори монографії висвітлюють цілу низку актуальних питань, що пов'язані із перекладанням художніх текстів з англійської мови, а предметом їх наукових пошуків стали саме граматичні аспекти. Адже граматики виявляє

найглибші зв'язки, порівняно з елементами іншими рівнями мовної структури, найповніше відображає специфіку мови. Тому втрата граматичних особливостей відтвореного тексту внаслідок перекладу в багатьох випадках призводить до зміни характеру оригіналу та нівелювання авторського стилю.

Так, на початку монографії представлений ґрунтовний теоретичний розділ, в якому надано аналіз зарубіжних і вітчизняних теоретичних положень, здебільшого останніх десятиліть. У процесі аналізу з'ясовується сутність художнього перекладу, його функціональне навантаження, зокрема в межах української міжкультурної комунікації, ставиться питання щодо критеріїв художності перекладу творів художньої літератури з огляду на новітні теоретичні розробки в галузі літературознавства та перекладознавства.

Надалі в монографії представлено низку досліджень авторів, що акцентують увагу на окремих проблемах художнього перекладу різних граматичних явищ.

Особливості граматичної структури та перекладу античної поеми Джона Кітса «Ендіміон» з'ясовано у другому розділі. Науковець розглядає текстуальну лексико-граматичну структуру «Ендіміона» та деякі труднощі, з котрими стикаються перекладачі творів Кітса. З одного боку, зроблена спроба узагальнити та уточнити деякі положення, раніше висунуті кітсознавцями, – про лексико-граматичну будову поеми, про деякі лексико-граматичні тенденції кітсовської манери письма. З іншого боку визначається, що автор перекладу замінює архаїзми сучасними словами і зворотами, зберігаючи поетичний стиль, завдяки компенсуючим лексико-граматичним трансформаціям, що включають поетизми та архаїзми інших лексичних полів; використовує різні прийоми компенсації з метою привнесення в переклад специфічної архаїчної тональності при відсутності еквіваленту та, прагнучи донести до читача зміст твору, вірно передати стиль епохи, яка його породила.

На особливості перекладу поетичного твору, зокрема аграмативи в перекладах поезії Е. Е. Каммінгса звертається увага в наступному підрозділі. Автор визначає, що Каммінгс у своєму поетичному експериментуванні спирається на дві характерні особливості англійської мови: легкість синтаксичних транспозицій слів та широке використання слів, які заміщують іменники. У Каммінгса граматична багатоплановість слова, подібно багатоплановості лексичного значення в поезії взагалі перетворюється на стилістичний прийом. Граматика англійської мови безпосередньо створює поезію, що є суворим викликом для перекладача творчості Каммінгса.

Граматичні трансформації, використані М. Івановим та О. Дідик досліджено у підрозділі «Компаративний аналіз застосування граматичних трансформацій в українських перекладах роману Г. Веллса «Машина часу». Автор

з'ясовує найбільш вживані трансформації, їх доречність, акцентуючи на їх комплексному характері: задля досягнення адекватності, головної мети перекладу, перекладачі застосовували декілька трансформацій одночасно не тільки граматичних, але й лексичних.

Дещо інший аспект представлено на прикладі цього ж твору в підрозділі «Аналіз відтворення артикля в художньому перекладі», де представлено осмислення вихідного тексту і «фази мовної реконструкції», тобто синтез тексту перекладу як єдиного мовного цілого, категорії визначеності-невизначеності, з'ясовано характер і умови перекладацької еквівалентності.

Основні положення монографії будуть корисними філологам і перекладачам, хто цікавиться проблемами, пов'язаними із граматичним аспектом перекладу текстів художньої літератури як поетичних так і прозових жанрів.

Критерії художності у перекладознавстві

Художній переклад досить складне і багатогранне явище, що стосується різних сфер людської діяльності, пов'язане з різними мово- і людинознавчими науками. Він одночасно виступає і особливим суспільним продуктом, що матеріалізується у спеціально організований засобами мови текст, і унікальним творчим процесом, що пов'язаний із особистістю перекладача як митця. Особливість художнього тексту має пряме відношення й до взаємозв'язків між компонентами в середині художнього тексту, де кожен компонент має свою форму, ознаки, способи вираження, функцію, і в той же час всі підпорядковані виконанню загальної функції тексту, частіше естетичної. Переклад важливий і у комунікативному плані, адже складно уявити сучасний діалог двох і більше культур за відсутності перекладів художніх текстів і перекладачів. Художній переклад, у зв'язку з цим може розглядатися як у широкому, так і у вузькому значенні.

В. Коптілов вважає, що найбільш розвиненою, дослідженою галуззю в теорії перекладознавства є саме теорія художнього перекладу, але її розбудові заважає одвічна боротьба між лінгвістами і літературознавцями за першість «зведення чергового поверху» [21, с.148], а також сприйняття перекладу однією стороною, лише як продукту. Сучасне перекладознавство, на перший погляд, має вже дослідження, щодо сприйняття перекладу як процесу творчості перекладача, але в той же час, помітним є брак системності й одностайності у визначенні бодай ключових категорій і понять, зокрема одиниці перекладу (чи системи взаємозалежних і взаємопов'язаних одиниць), сутності поняття «художній переклад», його основних функцій, чітких критеріїв художності тексту. На думку С. Денисової, на сучасному етапі в перекладознавстві панує теоретичний плюралізм, теорія перекладу не збагачується новими відкриттями, у ній відсутні праці з науковою новизною: «протягом майже 40 років перекладознавство не просунулося ні на крок» [11, с.55]. Дослідники специфіки художнього перекладу дійсно досить часто зосереджують увагу на якомусь одному і конкретному явищі перекладу, оминаючи функціональну вагомість іншого.

Так, у галузі лінгвістичних досліджень, акцент зміщується у бік мовного оформлення перекладу відповідно оригіналу на різних структурних щаблях (частіше – лексичному, морфологічному і стилістичному, рідше – фонетичному, синтаксичному). У 70-80 роки ХХ ст. переклад сприймався як структуроване/не структуроване «мовленнєве утворення», що змінює план вираження і

зберігає зміст (Л. Черняхівська, Л. Бархударов, В. Комісаров та інші), лише інколи торкаючись засобів відтворення художніх образів (не говорячи про єдність змісту й форми) твору, хоча саме образність є однією з відмінних рис художніх текстів. Такий підхід ускладнює розуміння поняття «одиниця перекладу» і власне «художній переклад». В. Коптілов запропонував вживати термін «транслятема» на позначення одиниці перекладу, що цілком задовольняє усі взаємопов'язані структурно-змістові (мовні) елементи художнього тексту, у тому числі й образність. При цьому межі цієї одиниці будуть визначатися жанровими особливостями тексту, тобто не однаковими в ліриці, прозі і драмі. Відповідно сам художній переклад розуміється як специфічне явище, що має двоїсту природу, тобто «водночас естетичне за своєю природою і лінгвістичне – за засобами вираження суті літературного твору» [21, с.13], вочевидь, маючи на увазі під літературним твором, лише належність тексту до літератури. О. Линтвар двоїстий характер художнього перекладу витлумачує з позиції комунікації і в літературній сфері: «з одного боку він є продуктом міжлітературної комунікації, але в той же час він багато в чому обумовлює і визначає її» [14, с.147], при цьому лінгвістичний аспект опускається. Визначення художнього перекладу за Н. Алексанрович, має враховувати його три взаємопов'язаних напрямки: лінгвістичний, інформаційний і психологічний, а тому помилково ототожнювати художній переклад із літературним, який «виконується з урахуванням загальних стилістичних норм мови, якою перекладають» [1, с.226]. За одиницю перекладу (точніше, концептуального аналізу перекладу) пропонує використовувати поняття «концепт», тобто «індивідуальний образ фрагменту дійсності, обумовлений соціокультурно і виражений засобами мови» [1, с.226], адже його особливістю є його лінгвоментальна природа, яка дозволяє вирішити проблеми розуміння й інтерпретації.

Лінгвістичний аспект поглиблює Р. Джваршейшвілі і відзначає психологічну складову у процесі перекладу, спираючись на емоційну теорію. Специфікою мови є те, що в ній відображений опредмечений аспект пережитого суб'єктом, тобто, за теорією Ч. Осгуда, будь-яке слово має емоційний компонент, тобто відображає реакцію суб'єкта у вигляді певної емоції. [13, с.7-8]. Відповідно суть емоційної теорії полягає в тому, що зміст слова, вжитий для вираження сутності образу, додає до контексту той чи інший настрій, емоції чи почуття, що супроводжують названий цим словом зміст в реальності. Експериментально було доведено, що зміна емоційного компоненту залежить від створеної контекстом установки, відповідно необхідно зважати і на смислову емоційну атмосферу тексту.

Однак для досягнення хорошого результату в перекладі художнього тексту недостатньо лише цього компонента, потрібно якомога точніше відобрази-

ти форму і сутність художнього твору. Формою можна вважати «спосіб існування смислової інформації, принцип її впорядкування, спосіб вираження змісту, його структурна композиція» [32, с.128]. Зміст чи точніше сутність твору, це не просто інформація, що представлена у тексті, це інформація, що може виходити за межі тих мовних одиниць, що передають її зміст, певна взаємодія транслятора інформації з інформацією мовної одиниці, що закріплена за нею. При цьому варто звернути увагу й на те, що «лексична одиниця в єдності свого звучання і значення може виступати як форма для іншого змісту» [18, с.111].

О. Воловик, В. Погрібна пропонують визначати художній переклад як «відтворення засобами рідної мови особливостей чужоземного літературного тексту в нерозривній діалектичній єдності його змісту і форми» [6], тобто художнім може бути і переклад будь-якого літературного тексту, без ознак художнього твору, адже під особливостями тексту у даному випадку більше сприймаються як такі, що стосуються мови (стилю).

О. Павленко вважає, що порівняльне перекладознавство дає більше можливостей для вивчення особливостей і сутності художнього перекладу, аніж лінгвістика. Переклад розглядає крізь призму герменевтики і приходять до висновку, що «онтологічний переклад можливо визначити як опосередкований аналіз (деконструювання) мови твору, відмову від змістоцентричності на користь мовоцентричності, що виражається у здатності інтерпретатора збагнути різні мови у порівнянні їхніх специфічних особливостей» [34, с.75–76]. Перекладач має створити певні умови і врахувати різні фактори задля збереження смислу оригіналу, створити певний «третій вимір» для виникнення нового тексту-інтерпретації, адекватного перекладу.

О. Шевченко процес перекладу розглядає як творчий процес, який полягає у «знаходженні відповідностей між різнотипними категоріями тексту оригіналу та перекладу» [39, с.34]. Існуючі концепції перекладу називає моделями, серед яких виокремлює: ситуативну, семантичну, психолінгвістичну, трансформаційну, комунікативну, інформативну, кожна з яких по-своєму описує процес перекладу, залежно від пріоритетних установок. Враховуючи усі ці моделі, авторка пропонує своє бачення перекладу: «відтворення форми твору (композиційних ситуацій ОТ) через адекватну передачу основної інформації (як інваріантної, так і необхідної фонової) та її герменевтичних функцій (які виражаються через стиль твору) за допомогою адекватного перетворення мовних структур і значень (сми́слів) на відповідних (між-)мовних рівнях засобами іншої мови» [39, с.33]. Таке тлумачення процесу перекладу оминає увагою автора як першомитця твору і перекладача, який є безпосереднім твор-

цем цього процесу, а також перекладу як засобу міжлітературної і міжкультурної комунікації.

У мові перекладу художнього тексту перекладач відтворює й характерну для оригіналу культуру, її особливості, а тому логічним є сприйняття перекладу через культурообмін, де мова є частиною культури: «переклад переміщується не просто в іншу мовну систему, але і в іншу культуру» – відзначає К. Іваненко [16, с.117]. Подібної думки дотримується і М. Шемуда: «Художній переклад – це завжди взаємодія і взаємовплив культур, до яких належить текст оригіналу й текст перекладу. Цей вплив не можна звести тільки до мовної взаємодії, він охоплює всі сторони життя, відображені в художньому творі, особливий національний колорит, йому притаманний, національну своєрідність оригінального твору» [40, с.164]. Майстерність відтворення культурно-історичних реалій може виявлятися на різних мовних рівнях – від лексичного до стилістичного.

Вибір мовних засобів для відтворення змісту і форми тексту оригіналу нерозривно пов'язаний із точністю, еквівалентністю і адекватністю перекладу. Сучасні перекладознавці у тлумаченні цих понять намагаються поєднувати як мінімум дві терміносистеми: літературознавчу і лінгвістичну. Частіше всього поняття еквівалентності текстів оригіналові балансує між двома позиціями: співвідношення повноти і точності змісту, як домінант текстів оригінал–переклад, або як збереження відносно рівноцінної змістової і смислової, стилістичної і синтаксичної, функціонально-комунікативної інформації оригіналу в перекладі. Адекватність же має визначати «близькість оцінок змісту текстів їхніми адресатами; відповідність поставленій перед перекладачем меті» [33, с.227].

Визначаючи поняття точності перекладу («точність – це максимальне наближення до оригіналу при передачі як його змісту, так і форми, зі збереженням усіх норм мови, на яку робиться переклад» [19, с.7]) Ю. Кіщенко стверджує, що точність і буквалізм не тотожні поняття, бо буквалізм інколи є свідченням недосконалого знання перекладачем мови. Точність ще може досягатися за допомогою метафор, правильної передачі реалій життя, досконалого володіння мовою задля того, щоб «щоб кожна фраза, кожне речення після перекладу відповідало нормам мови перекладу» [18, с.5]; розумінням і вивченням авторських деталей, мовних засобів, застосованих для створення художнього образу, загалом застосуванням заміन на граматичному, лексичному та синтаксичному рівнях. Поняття точності перекладу швидше пов'язане із адекватністю, бо вона має подібний ефект і функцію [18, с.8].

Шляхи досягнення адекватності художнього перекладу знов таки більше концентруються навколо лінгвістичних засобів і пов'язані із найважливішими

проблемами художнього перекладу. Зокрема, М. Яковлева [41]. основною проблемою адекватного художнього перекладу називає переклад стилістично знижених висловлювань, адже певні критерії підбору варіанта перекладу є суб'єктивними, а тому застосування вертикальних і горизонтальних компенсацій в системі є найбільш прийнятними. Дослідниця визнає, що вибір засобів передачі особливостей мовлення персонажа чи атмосфери тексту залежить від багатьох факторів, що стосуються перекладача: його мислення, світогляду, майстерності, знання розуміння особливостей мови, традицій і культури, звичаїв тощо, відтворених у творі-оригіналі.

Для досягнення адекватності перекладу Н. Александрович пропонує послуговуватися концептуальним аналізом, який дає можливість перекладачеві проникнути у концептосферу тексту-перекладу і відповідно відтворити її засобами іншої мови специфічну авторську картину світу, втілену у художньому творі. Дотримання етапів концептуального аналізу призведе до моделювання структури концепту, тобто виявлення з одного боку, найголовнішого, «ядра», з іншого, другорядного, допоміжного – приядерної і периферійних зон, а все це разом уможливить найкраще відтворення перекладу. Рівень взаємозв'язку двох концептуальних систем дозволить оцінити адекватність перекладеної концептосфери оригіналу [1, с. 228]. Суть проблеми перекладу полягає в умінні виокремити найсуттєвіші елементи, не захоплюватися неважливим, щоб не втратити гармонійності тексту, його національного характеру, образів, і власне стилю автора [6].

З'ясування еквівалентності й адекватності перекладу не можливе без його порівняння з оригіналом на всіх структурних мовних і творотворчих рівнях, що разом складають ту особливу єдність змісту і форми художнього твору, а потім і перекладу. Дослідники «Оцінки якості перекладу художнього тексту» Т. Королева, Я. Логвина, Тектен Таркан піднімають проблему оцінювання перекладів без порівняння із оригіналом і відсутності чіткої системи критеріїв оцінки якості перекладу. Власне якість перекладу розуміється як критерій, що складається із опозиції адекватний/неадекватний переклад: «якість перекладу зумовлюється ступенем смислової близькості перекладу й оригіналу, жанрово-стилістичною належністю текстів оригіналу й перекладу, прагматичними факторами, що впливають на вибір варіанту перекладу» [22, с. 89] – саме ці аспекти і визначають критерії оцінки якості перекладу. При цьому, не менш суперечливим є і поняття еквівалентності перекладу, адже цей критерій більше стосується встановлених взаємовідношень між учасниками процесу перекладу як акту міжмовної комунікації: тобто, коли переклад відповідає критеріям еквівалентності і адекватності, відповідає лише адекватності або еквівалентності, відповідно, інший виражений формально [22, с.

89]. Критерій точності також визнано хитким. З огляду на це автори пропонують створювати більш точні критерії оцінки, враховуючи різні наукові позиції, а також «для перекладів певного типу оригінальних текстів, з одного боку, і для різних видів перекладацької діяльності, з іншої» [22, с. 90]. Отже, в основу критеріїв має лягти специфіка тексту (вочевидь жанрова) і діяльність перекладача, відповідно усе, що з ним пов'язане: усвідомлено чи інтуїтивно відтворений продукт – художній переклад і власне творчий процес його зродження. Найбільш об'єктивним критерієм пропонується визнати «еквівалентність перекладу оригіналові», що ґрунтується більше на формальній, аніж динамічній еквівалентності, для першої важливим є і збереження змісту оригіналу, і граматично-стилістичних, лексичних особливостей мови, які пов'язані із перекладачем, обраною ним стратегією і тактикою перекладу.

Основну увагу у багатьох роботах К. Леонтьєва приділяє ролі перекладача у процесі перекладу, уточнює поняття мовленнєва особистість у перекладознавчій теорії. Так, вона вважає, що перекладач виконує функцію цензури, виступаючи медіатором між двома соціумами і культурами [30, с.257]. Відповідно у процесі перекладу перекладач, обираючи перекладацьке рішення, свідомо чи несвідомо керується власним, притаманним для його соціуму і культури ідеологічним фільтром, що в свою чергу впливає на цінність перекладеного твору, який вже не може вважатися цінніснонейтральним. Така позиція підтверджує важливість ціннісних установок перекладача у процесі перекладу. Дослідницею було також розроблено когнітивну схему переклад-дискурсу, що уможливорює вивчення процесу перекладу з урахуванням різних онтологічних аспектів: діяльнісного, культуроутворюючого, функціонального, знакового, тобто системно.

Ю. Сорокин також звертає увагу на те, що перекладач безпосередньо впливає на текст перекладу і відзначає, що: «психотипи перекладачів, їх базові особистісні особливості й установки» мають збігатися з психотипом автора. Автор говорить про граматику смислу, що притаманна будь-якій мові, тобто тій комбінаториці точок зору, що є результатом «приписування» суб'єктів спілкування до відповідного «биоценозическокультурного» середовища. [37, с. 45] При цьому введені поняття автор не коментує, вочевидь, маючи на увазі певні біологічні, ціннісні умови, культурну атмосферу соціуму перекладача, адже саме від його позицій і світосприйняття залежить вибір тих рішень, що дозволять розкрити чи не розкрити «таємницю» тексту-оригіналу.

І.Лімборський розглядає перекладача як первинного реципієнта тексту-оригіналу, саме він задає критерій багатозначності інтерпретацій: «Простір його інтерпретацій твору розширюється залежно від кількох важливих чин-

ників: власного естетичного досвіду, контексту, наявності попередніх перекладів, сучасних йому уявлень про можливі моделі перекладу, «очікування» читачів, на яких цей переклад розраховано» [32, с. 19]. Відповідно, саме інтерпретування і уточнення сутності вихідного тексту визначає «вироблення самої стратегії перекладу, його змістовних і поетикальних особливостей» [32, с. 19]. Тож перекладача від звичайного читача відрізняє певна підготовленість до інтерпретування тексту.

Дійсно, продукуючи текст перекладу, перекладач керується не лише визначеними перекладознавством засобами відтворення адекватності, точності і еквівалентності, а намагається дотримуватися точності у відтворенні особи автора у творі, передаючи його індивідуальність, особливості світобачення, стилю тощо. У процесі перекладу художнього тексту перекладач відтворює асоціативні зв'язки автора, а іноді й власне його творчий процес створення образу засобами мови [40]. Асоціативні зв'язки досить ємне поняття відносно перекладу і його можна розуміти як володіння фоновими соціальними і культурними знаннями, що пов'язані із відтворенням особливостей стилю письменника. О. Касьяненко вважає, що обізнаність із життям і світоглядом автора тексту сприятиме кращому відтворенню ідіостилу автора на трьох взаємопов'язаних рівнях: комунікативно-прагматичному, мікро- і макроструктур, а тому для процесу художнього перекладу є не лише бездоганне знання обох мов, а також вміння інтерпретувати «текст і автора» [17, с. 115]. Багатозначність поняття «стиль», а відповідно і змістове наповнення «авторський стиль», майже не береться до уваги.

На думку О. Лінтвар саме особливості авторського стилю є найбільш складним у процесі перекладу текстів художнього стилю, адже ідіостиль – «це система змістовних і формальних лінгвістичних характеристик, властивих творам певного автора, яка робить унікальним втілений у цих творах авторський спосіб мовного вираження» [14, с. 144], тобто перекладач розкодує на різних рівнях текст оригіналу, витлумачує його, враховуючи авторський, засобами власного ідіостилу, а потім знову закодує для читача іншої мовної культури. З огляду на те, що найбільш складним у перекладі дослідниця вважає передачу художнього образу і характерного мовлення персонажів, то саме тут найяскравіше проявляється ідіостиль. О. Андрощук найбільш проблемним бачиться «переклад діалогічного мовлення, для якого характерні контекстуальні розриви, насиченість дискурсивними маркерами, гендерно та соціально маркована лексика, а також явище стихомітії» [3, с. 35], тому й презентує алгоритм перекладу діалогічного мовлення художнього тексту, описує та зіставляє дискурсивні маркери на різних рівнях тексту.

Проблеми художнього перекладу як продукту міжмовної і міжкультурної комунікації досить часто пояснюють через розмежування текстів за жанровою належністю. Ю. Кіщенко вважає, що розподіл текстів на художні і інформаційні є умовним, адже в художньому тексті можуть бути й суто інформаційні елементи, перекладати які не можна засобами перекладу художнього. Оминати жанрові особливості у процесі перекладу навряд чи можливо, адже одним із засобів створення художнього образу, особливо у драматургії, є його мовлення, а тому саме це має стає пріоритетним для перекладача. Т. Андрієнко було встановлено, що для збереження мовної характеристики персонажів чи дійових осіб перекладачі часто удаються до граматичних і фонетичних помилок для передачі іншомовного акценту. Цікавими є зауваження щодо підходу перекладу слів, які відсутні в мовах, адже є вигаданими автором, тоді перекладачі застосовують так звану стратегію одомашнення, тобто: «переклад в опорі на ресурси цільової мови, іноді також із залученням транскрибування чи транслітерації; додавання коментарів та виносок», яка «полегшує сприйняття, проте може призвести до спотворення авторського задуму» [2, с. 16]. Більш прийнятною у створенні мовної характеристики персонажа називає застосування стратегії очуження, тобто використання іншомовних слів з подальшим їх тлумаченням і без. Подібної думки дотримується і Н. Денисенко наголошуючи, що діалогічне мовлення є спонтанним, емоційно насиченим, а тому дотримання норм літературної мови у вибудовуванні фрази є недоречним. На відміну від української, в англійській мові синтаксична інверсія є досить виразним емпатичним засобом – висновують дослідники.

Особливості і проблеми художнього перекладу нерідко пов'язують із його функціональним навантаженням, тобто певною мірою протиставляючи художні тексти через функції не художнім. Так, О. Воловик, В. Погрібна відзначають зміну функцій художнього перекладу, якщо раніше це була лише інформативна, то сьогодні до неї додається і творча функція. О. Линтвар також визнає творчу, однак інформативну тлумачить як посередницьку, тобто таку, що має відношення до взаємообміну, збагачення культур і літератур [14, с.147].

Інші дослідники не вказують на функції, що передбачають процес перекладу, а розподіляють перекладацькі тексти на подібні типи, що виконують певне функціональне навантаження: «Загалом тексти поділяють на два типи: ті, що виконують функцію повідомлення – інформативні, орієнтовані на зміст (наукові, офіційно-ділові), та ті, що мають естетичну, експресивну функцію і орієнтовані на форму (тексти художньої літератури)» [35, с.175]. Досліджуючи особливості перекладу текстів різних жанрів, І. Полюк, Л. Бондар звернули увагу на те, що змістове навантаження художніх текстів є складнішим,

аніж в документах, наукових чи публіцистичних текстах, а тому основною проблемою називають «пошук функціональних відповідників, які б поєднували одночасно значеннєві функції граматичної форми чи лексико-стилістичні особливості оригіналу та зберігали емоційно-експресивну та естетичну цінність оригіналу». У процесі перекладу важливим є передача творчого мислення автора (зазначеного вище ідіостилу), його бачення створених у творі образів, а отже, художній переклад має виконувати і творчу функцію. Подібних позицій щодо трьох основних функцій дотримується і О.Герасімова, М. Шемуда та інші.

Абсолютно нову функцію перекладу пропонує М. Стріха. Досліджуючи роль українських перекладів XIX й XX ст, стверджує, що переклад українською мовою художніх текстів світового рівня на той момент був призначений для підкреслення «повновартісності цієї мови» [38, с.197]. У той час, коли можливості створення власних оригінальних творів українською мовою були вкрай обмеженими і почасти забороненими, саме переклад став творчою цариною багатьох митців. Така функція перекладу спостерігається і в інших культурах, де нації потребували самоствердження через національну культуру, відповідно суть функції – у збереженні національного духу і культури в певний період часу. Націєтворчу функцію перекладу, за свідченнями дослідників, одним із перших збагнув В. Коптілов, заперечувати яку, в тогочасних жорстких політичних, культурних і літературних умовах досить складно, адже на певний період він не лише перебирає на себе функцію художньої літератури, а й: «став однією з небагатьох сфер вільного мистецького самовираження, засобом висловлення громадянської позиції та імпліцитним носієм ідей національного відродження, опору й пам'яті» [10, с. 546]. Літературознавці В. Будний та М. Ільницький, окрім вже відомих функцій: інформативної, культурної і естетичної, називають просвітницьку, хоча й не пояснюють у чому конкретно вона полягає, але контекстуально певною мірою подібна до націєтворчої.

М. Лановик проблеми художнього перекладу розглядає всебічно, враховуючи різні аспекти і сучасні перекладацької теорії, що стосуються як власне тексту, так і осіб автора і перекладача.

Авторка відзначає, що художній текст під впливом теорії відносності ніколи не буде сприйматися однаково, навіть однією людиною, адже щоразу в процесі читання вона обирає іншу точку відліку, позицію, з якою починає читати текст. З іншого боку, текст ніколи не містить стабільного набору смислів і значень «ніколи не означає тільки те, що він хоче означити, тому художній твір є безконечним продукуванням значень і вічним становленням сенсу». [27, с. 318]. Згідно з цим, і перекладач не може досягти адекватності перекла-

ду на тривалий час, адже адекватність перекладу також досить відносна категорія, нерівнозначна і суперечлива. Власне процес перекладу авторка порівнює з грою перекладача одночасно на декількох полях – мовному, культурному, літературному, стильовому тощо, досягнення успіху в такому випадку буде різним на кожному полі окремо і в цілісному перекладі відповідно, а інколи, відзначає авторка, можливий і програш порівняно з оригіналом, якщо якийсь рівень виявиться сильнішим. Такі випадки можливі досить часто, адже процес перекладу пов'язаний із дихотомією автор/перекладач, з виявами їхньої психіки, зокрема пам'яті, уяви і фантазії, зі свідомими і позасвідомими процесами, коли процес перекладу можна розглядати як процес перенесення «з мови позасвідомості (невербальної) на мову свідомості (вербальну)» [28, с. 11]. Те, наскільки ці процеси збігаються, вловлюються перекладачем від автора тексту і, поєднуючись із його професійним умінням розкодовувати текст на інших рівнях, залежить якість перекладу.

Деконструктивістські теорії спонукали авторку розглянути переклад як деконструкцію, тобто «це не те, що привносить щось у текст, а те, що від початку створює його» [26, с.127]. Перекладач абсолютно вільний у виборі перекладацьких рішень, адже дана теорія характеризується багатозначністю, певною хаотичністю без центру відліку. Відповідно і процес перекладу як інтерпретування тексту оригіналу також змінюється, тому що «інтерпретація перестає бути пошуком автентичного «істинного» смислу, а перетворюється у процес наповнення тексту значенням» [26, с.126]. Чітко простежується думка про утопічність ідеї універсалізації формули перекладу, адже це буде означати зупинку руху, трансформацій значень і смислу текстів. Отже, і саме поняття адекватності перекладу є відносним, пов'язаним з суперечливою природою як тексту-оригіналу, так і тексту-перекладу з одного боку, з особистостями автора і перекладача, з іншого.

Художній переклад можна витлумачувати і з позицій мистецтва, адже «проблематика його виходить із сфери мистецтва і підпорядковується його специфічним законам» [25, с. 244]. Перекладач художнього тексту має декодувати «своє індивідуальне суб'єктивне бачення» [25, с. 248], а не просто намагатися якомога точніше передати зміст тексту-оригіналу, а значить виявити максимально творчі здібності. В. Микушевич [8, с.7] також заперечує тлумачення художнього перекладу лише з точки зору лінгвістики, бо так він звужується лише до усунення мовленнєвих перешкод, художній же переклад отожднює із поетичним, де він являє собою «освоєння світової культури», тобто критерієм художнього перекладу можна розцінювати належність до світового мистецтва і культури, де по суті має бути враховуватися функція тексту.

У межах компаративістики переклад тлумачать (В.Будний, М.Ільницький) як «відтворення тексту іншою мовою, перекодування його з мови оригіналу на мову сприймача» [4, с.81]. Однією з найважливіших проблем перекладу науковці називають відмінності культурних кодів, тобто «національних систем цінностей, норм, стилів» [4, с.87]. У термінологічному словнику знаходимо пояснення «коду» відносно компаративістики як «колективно творену, багаторівневу систему традиційних мистецьких засобів (фоніки і ритміки, лексики, синтаксису, наративних та образних форм, тематики, жанрів тощо), яка протилежна мовленню – індивідуальному використанню мистецьких засобів у конкретному мовленнєвому акті (літературному тексті)» [4, с.398]. А отже, процес розкодування перекладачем художнього твору проходить крізь призму багатьох кодів: мовного, літературного, жанрового, коду історичного періоду, авторського ідіолекту, тобто «коди» певною мірою збігаються із розумінням «поля» за визначенням М. Лановик.

У процесі вивчення сутності і особливостей художнього перекладу намітилася певна теоретична розбіжність у його тлумаченні як з позицій лінгвістичних, так і з літературознавчих і мистецьких. Маємо низку вживаних назв, на перший погляд, одного й того ж процесу: художній переклад, літературний переклад, мистецький переклад, поетичний переклад. Більшість науковців або взагалі вважають за синонімічні усі ці назви, або пояснюють різницю частково, ґрунтуючись або на еквівалентності, точності й адекватності, або функціональному навантаженні чи мети (як оригіналу так і перекладу), або на ознаках художнього тексту.

Певною мірою, суть розмежування, залежить від змісту й форми тексту, навіть, якщо приймати умовність їх розмежування. Так, І. Корунець розрізняє літературний і літературно-мистецький переклад залежно від типу матеріалу. Основна мета літературно-мистецького /художнього перекладу у вірній передачі художніх засобів твору-оригіналу. Літературним же може бути будь-який інший текст, що не має художніх засобів – епістолярій, науково-технічний текст. Перераховуючи класифікації перекладу, В. Будний, М. Ільницький називають науковий, технічний, діловий, і мистецький, а в дужках позначають – художній, а отже цьому різновиду притаманні мистецькі риси. Відповідно визначення такого перекладу спирається на мистецькі якості твору: «мистецький (художній) переклад – це відтворення літературного тексту засобами іншої мови з якомога повнішим збереженням його мистецьких якостей» [4, с.81]. значить переклад, як і власне художній твір має бути сприйнятим і оціненим як мистецький.

В основі відмінностей художнього та літературознавчого перекладу Л. Губочкиної лежить різниця жанрової належності за В. Комісаровим і

Л. Нелюбіним (художні твори – художній переклад, науково-технічні, офіційно-ділові, публіцистичні тексти – інформаційний/спеціальний переклад). Дослідниця відзначає, що інформативний переклад вказує на функцію перекладу, відповідно, не виключено що й у п'єсах, картинах, оповіданнях, де присутнє інформативне повістування, переклад буде інформативним. У свою чергу художньому процесі важливими є естетичні й літературознавчі критерії, цінності; художній переклад тотожний літературному, вказаному у дужках, тож розмежування їх є умовним. Суперечливою є й позиція щодо того, що «в художньому перекладі не дозволяється ні втрата інформації, ні додавання, ні зміна» [8, с.16], адже це буде більше подібним до буквального перекладу: «в художньому перекладі текст дослівно може і не збігатися з оригіналом» [31, с.129] – переконаний С. Лешук, чию думку підтримують більшість перекладознавців, особливо, коли мова йде про адекватність і точність перекладу. Для літературного (художнього) перекладу, визначає С. Лешук, притаманно уміння «інтерпретувати гру слів, почуття мовної форми, здібність передавати художній образ», тобто для «відтворення твору як художнього» [31, с.129], важливо так писати іншою мовою, щоб відобразити національний колорит оригіналу.

Говорячи про художній переклад, постає логічне питання: до чого слід відносити художність – до власне продукту перекладу чи лише відносно оригіналу тексту. Більшість науковців говорять про художній переклад, як переклад творів художньої літератури, а отже і художність співвідносять із текстом-оригіналом. Перекладач же у процесі перекладу створює оригінальний мистецький твір-переклад, що також набуває ознак художності і ось тут постає ще одне питання – які мають бути критерії цього мистецького витвору як художнього? У більшості проаналізованих досліджень, як критерії художності тексту-перекладу пропонують вживати точний/неточний, адекватний/неадекватний, еквівалентний/нееквівалентний у залежності від приналежності до жанру художньої літератури. Але й тут маємо перепони у термінологічному апараті, адже переклад рівнозначно стосується і мовознавчих і літературознавчих понять, а тлумачення в цих науках жанру не однакоє. За дослідженням М. Дорофєєвої для вітчизняного перекладознавства релевантним є тлумачення жанру як «комунікативно-стилістичного, під яким розуміють усталені тематичні, композиційні та стилістичні типи текстів» [15, с.109], де тип /вид тексту «становить сукупність видів тексту з однією домінантою (інваріантом) перекладу» [15, с.109], за К. Райсом це інформативна, експресивна і апелятивна домінанти. Критерій художності у такому варіанті визначення жанру можна застосовувати відносно будь-якого адекватного перекладу тексту не художньої літератури.

О. Павленко для оцінювання адекватності перекладу формулює низку суб'єктивних і об'єктивних чинників, що можуть стати також і критеріями художності перекладу. Повноцінність перекладу (художня повноцінність) не може обумовлюватися лише лінгвістичними аспектами, адже тоді втрачається власне досягнення твору як художнього, а зводиться до пошуків відповідних мовних одиниць, тож «сфера художнього перекладу починається там, де закінчується сфера мовних зіставлень» [34, с.77].

У процесі перекладу перекладач прагне відтворення триєдиної структури художнього тексту (зміст – форма – образ) і, відповідно, обирає такий спосіб, який дозволить максимально відтворити усю цю цілісну структуру, створеної засобами однієї мови в оригіналі, засобами іншої мови. Така думка спонукає до твердження, що мова для перекладача є інструментарієм для інтерпретування, аналізу і декодування триєдиної структури художнього тексту. У зв'язку з цим перекладач може відхилятися чи порушувати певні межі адекватності «задня художньої досконалості і, навпаки межі відхилення від художності на користь точності» [34, с.78]. Оцінювати переклад з позиції збігів чи розбіжностей оригіналу і перекладу, як ми вже переконалися, також не завжди можливо, адже на їх наявність/відсутність впливають різні фактори: власне перекладач (сприйняття ним першотвору, майстерність і досвід у відборі засобів перекладу – контекст перекладача), контекст автора (соціальні, історичні та інші чинники), контекст читача – сприймає чи не сприймає перекладений текст як художній, самостійний мистецький твір. Визнання незаперечних фактів, зокрема, що перекладач – це також митець, що виявляє творчі здібності, впливає на продукт перекладу навіть своїм психотипом, відносність понять адекватності і точності художнього перекладу, а також застосування «нормативного підходу» [24, с.127] до художнього перекладу, викликає сумнів: чи можливий взагалі літературний (художній) переклад, чи це лише спроба досягти неможливого?

Так чи інакше, при формуванні критеріїв художності перекладу як продукту творчості перекладача, відкидати критерій адекватності у всій масштабності його тлумачення не видається можливим. Ю. Кіщенко адекватним художнім перекладом вважає такий, що «не відтворює інформативний зміст оригіналу», а «високих літературних достоїнств, які визначаються естетичними та літературознавчими критеріями» [19, с. 47]. Така позиція дослідниці уможлиблює застосування критеріїв щодо художності, прийнятих у літературознавстві й естетиці.

У пошуках більш чітких критеріїв художності перекладу, привертає увагу літературознавча розвідка Т. Вірченко, Р. Козлова щодо атрибуту «художнього» в літературознавчій термінології. Запропоновані критерії художності,

певною мірою, можуть бути прийнятними і для художнього перекладу. Поняття «мистецький» і «художній» можна застосовувати і як синонімічні, якщо мова йде про особливий вид людської діяльності, зокрема автора, і як відмінні, коли це стосується перцепієнта. Якщо перекладача сприймати як особу, що сприймає оригінал як першочитаць і творить оригінальний твір засобами перекладознавства, то його діяльність набуває одночасно художніх і мистецьких ознак, але витвір – переклад, як результат діяльності також може набувати обох ознак, за умови передачі мистецьких якостей (достоїнств) твору-оригіналу.

Перший критерій *сотвореність* зумовлений тим, що художній твір є продуктом творчої діяльності людини, а отже передбачає авторство, має бути цілісним і впорядкованим. Такий критерій цілком відповідатиме художності перекладу, адже перекладач, пізнаючи твір, «рухається не лише від власної суб'єктивності, але й від авторської» [5, с.156] створює новий витвір мистецтва, а отже, виступає творцем нового мистецького твору.

Критерій *рамки* доволі суперечливий, з одного боку, перекладач не створює іншої моделі світу, яка вже була створена в оригіналі. Однак, з іншого, виступаючи першочитачем оригіналу, які і будь-якій інший читач, продовжує творчий процес письменника, а тому художній переклад становить «фіксацію цієї нескінченної роботи» [7, с.16], а отже становить певну «рамку», тобто кадр, охоплений і зафіксований момент, що становить собою трансформовану модель світу (авторського–читацького–перекладацького).

Вибірковість частково прийнятний критерій для перекладу. Перекладач у процесі перекладу тексту художньої літератури зображує ті властивості реальної чи вигаданої дійсності, які було окреслено автором, обираючи лише максимумно точні способи передачі цієї дійсності.

Багатозначність і, відповідно, неоднозначність також можна вважати критерієм художнього перекладу, з одного боку, перекладач має дотримуватися адекватності, яку деякі перекладознавці ототожнюють із точністю. З іншого, безмежною може бути як кількість інтерпретацій перекладача, так і реципієнта перекладу, адже «за читачем закріплюється активна функція, яка передбачає розбудову і переосмислення текстових значень, що залежить від читацької уяви і низки позалітературних факторів – досвіду, культурного середовища рецепції, контексту, традицій» [32, с.17], а перекладач умовно є таким же читачем, як і будь-який інший. Він створює власну інтерпретаційну модель, в якій важливим є «пошук відмінностей між «наявною» семантикою, яка базується на звичних конвенціях мови, і художнім змістом, який закладений в окремий художній текст, що передбачає можливість багаторівневої інтерпретації та реінтерпретації» Лімборський [32, с. 17]. Один і той же художній текст може бути перекладений невизначеною кількістю перекладачів, од-

нак відрізнятиметься інтерпретованою сутністю, змістоформальними і поетичними засобами і стратегіями. Однак, наскільки глибоко можна зануритися перекладачеві в процес творчості, щоб відобразити глибини художнього замислу автора, які засоби обрати, вирішує власне перекладач відповідно до умов і продукту перекладу. Так, на думку Д. Котешова, лише припущення можливостей інтерпретації уже передбачає різнобарв'я перекладацьких рішень, які закладені в самому оригіналі. [24, с.126].

Рецептивно зумовлений критерій *маркованості*, дає змогу ідентифікувати твір відповідно до епохи, стилю, літературного напрямку тощо. Критерій можна застосувати, якщо у процесі перекладацької рецепції він відіграє «фатичну роль, установлюючи рівень мисленнєвої та засадничої спільності автора й читача» [5, с.158] тобто, переклад буде сприйнятий читачем в новому мовному середовищі. Відповідно має бути збережено/дотримано «співвідношення контексту автора і контексту перекладача». Враховуючи, що переклад має бути окремим, сотвореним перекладачем мистецьким твором певного мовного середовища, то перекладач, так чи інакше, має виступати в ролі автора «і в чомусь навіть повторити творчий процес його створення, наповнити твір новими асоціативними зв'язками» [9, с.86], створюючи тим самим подвійну рецепцію оригіналу. Тож, маркованість оригіналу має співвідноситися із маркованістю перекладеного твору.

Критерій маркованості пов'язаний із критерієм *оцінності*, який у художньому перекладі відтворюється знов таки двічі: перший – перекладачем, другий – читачем, адже обидва сприймають і тлумачать твір і переклад оригіналу суб'єктивно, а також у прямій залежності від багатьох факторів: мовної компетентності, знань і інтуїтивного розуміння тексту, основ мистецького творення тощо. Автори приходять до висновку, що поняття художності постає у «процесі сприймання витвору, наділеного комплексом (і тільки так!) маркерів, що дають підставу визначати його твором мистецтва» [5, с. 161].

Критерії художності перекладу як продукту творчої діяльності перекладача, безумовна мають спиратися на цілий комплекс факторів, що впливають на процес сотворення його як мистецького. Очевидним є й те, що художнього перекладу і до художнього твору не можна підходити з одними й тими ж критеріями, адже частково інформація (в тому числі і художність) втрачається. Належність твору до художньої літератури не гарантує художності перекладу, адже долучається до ще один елемент процесу перекладу – перекладач. Перекладознавча тріада письменник-перекладач-читач, має розширюватися відповідно до сучасних концепцій: автор-митець; твір з ознаками художнього; перекладач-читач-митець; читач-рецепієнт. За таких умов переклад може бути оціненим відповідно критеріїв художності мистецького твору, визначено його місце у системі мистецьких цінностей.

Список джерел

1. Алексанрович Н. Традиционные и современные подходы к переводу художественного текста. *Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Сер. : Філологічні науки.* 2009. Вип. 81(4). С. 225–229. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzs_2009_81\(4\)__56](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzs_2009_81(4)__56).
2. Андрієнко Т. П. Стратегії відтворення іншомовних елементів у мовленні персонажів художнього твору. *Філологічні трактати.* 2012. Т. 4, № 1. С. 11–6. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Filtr_2012_4_1_4.
3. Андрощук О. С. Особливості перекладу діалогічного мовлення в романі Стефані Маср «Сутінки. Молодий місяць». *Мовні і концептуальні картини світу.* 2015. Вип. 1. С. 34–46. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mikks_2015_1_6.
4. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: підручник. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 432 с.
5. Вірченко Т. І. Атрибут «художній» у семіосфері літературознавчої термінології / Т. І. Вірченко, Р. А. Козлов. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди.* Сер. : Літературознавство. 2011. Вип. 1(3). С. 155-162. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl_2011_1\(3\)_21](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl_2011_1(3)_21).
6. Воловик О.О., Погрібна В.Я. Актуальні проблеми художнього перекладу URL: http://www.rusnauka.com/10_NPE_2009/Philologia/44108.doc.htm
7. Вопросы теории художественного перевода. Сборник статей. Изд-во «Художественная литература». М., 1971. с. 234.
8. Губочкина Л. Ю. Особенности лексико-семантических и лексико-стилистических трансформаций при переводе художественной литературы (на материале сказок О. Уайлда). дис. ... канд. філог. наук : 10.02.20. М., 2009. 196 с.
9. Давиденко А. Теоретико-методологічні аспекти перекладу. *Гуманітарна освіта у технічних вищих навчальних закладах.* №27. Київ, 2013. С.74–84. URL: <http://jrnl.nau.edu.ua/index.php/go/article/viewFile/7858/9056>
10. Дворніков А.С. Переклади Миколи Лукаша в полісистемі української літератури. *STUDIA LINGUISTICA : зб. наук. праць, Вип.5, Ч.1. Київський національний університет імені Тараса Шевченка.* Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2011. С. 545–548. – URL: http://philology.knu.ua/php/4/7/Studia_Linguistica_5_1/545_548.pdf
11. Денисенко Н. В. Відтворення інверсії як перекладознавча проблема / Н. В. Денисенко, Н. Є. Мілько. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету.* Сер. : Філологічні науки. 2015. Вип. 5. С. 127–137. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nzbdpufn_2015_5_18.
12. Денисова С. П. Стан та перспективи перекладознавчих досліджень / С. П. Денисова // Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Сер.Філологія : – 2014. – Т. 17, № 1. – С. 54–60. – URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknlu_fil_2014_17_1_9.
13. Джваршейшвили Р. Г. Психологическая проблема художественного перевода. Тбилиси : «Мецниереба», 1984. 67 с.
14. До проблеми художнього перекладу. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія».* Серія : Філологічна. 2012. – Вип. 30. С. 144–147. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2012_30_45

15. Дорофеева М. NomenestOmen? Про зміст і назву дисципліни «жанрові теорії перекладу». *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Т.10. 2014. С.105–112.
16. Іваненко К. В. Специфіка перекладу художнього тексту. *Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО Київського національного лінгвістичного університету. Філологія, педагогіка, психологія*. 2011. Вип. 22. С. 116–20. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkyu_2011_22_21.
17. Касьяненко О. О. Актуальні питання художнього перекладу та деякі підходи до його викладання URL: http://www.dnu.dp.ua/docs/zbirniki/ffil/program_58b49e9bd8667.pdf
18. Касюк Н. С. Интерпретация слова в художественном тексте: некоторые аспекты. *Личность – Слово – Социум : материалы VII международной науч.-практ. конф.*, г. Минск, 11-12 апреля 2007. Часть 1. «Паркус плюс» С.110–114.
19. Кіщенко Ю. В. Поняття точності та адекватності перекладу художнього тексту. URL: <http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/123456789/293/1/ПОНЯТТЯ%20ТОЧНОСТІ%20ТА%20АДЕКВАТНОСТІ.pdf>
20. Кіщенко Ю. В. Чинники, які впливають на процес перекладу тексту. *Наукові записки [Національного університету "Острозька академія"]*. Сер. : Філологічна. 2009. Вип. 11. С. 46–50. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2009_11_10
21. Коптілов В. Теорія і практика перекладу : навч.посіб. К. Юніверс, 2002. 280с.
22. Королева Т., Логвина Я.,Тектен Таркан Оценка качества перевода художественного текста. *Науковий вісник ПНПУ імені К. Д. Ушинського*. Лінгвістичні науки. №17, 2013, С.87-97.
23. Корунець І.В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад): Підручник. Вінниця. «Нова Книга», 2001.448 с.
24. Котешов Д.С. Проблемы художественного перевода. *Личность – Слово – Социум : материалы VII международной науч.-практ. конф.*, г. Минск, 11-12 апреля 2007. Часть 1. «Паркус плюс». С.124–128.
25. Ктитарова Н.К., Воронова З.Ю. Теорія перекладу : навчальний посібник для спеціальності «Переклад». Дніпродзержинськ. 2013. 323 с. URL: <http://www.dstu.dp.ua/Portal/Data/7/12/7-12-b1.pdf>
26. Лановик М. Б. Проблеми художнього перекладу як предмет літературознавчої рефлексії: автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.06. К., 2006. 39 с.
27. Лановик М. Б. Теорія відносності: проблема посилення «кризи теорії» чи пошуки точного знання в гуманітарній науці. *Питання літературознавства*. 2008. Вип. 75. С. 318–328. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_2008_75_39.
28. Лановик М.Б. Переклад як деконструкція тексту. Проблеми літературного перекладознавства у час кризової доби. *Питання літературознавства*. Випуск 12 (69) С.125–137
29. Леонтьева К.И. Актуальные проблемы изучения языковой личности переводчика с позиции когнитивного подхода. *Вестник Пятигорского государственного университета*. 2017. № 3. С. 84–90. <https://www.twirpx.com/file/2536551/>
30. Леонтьева К.И. Переводчик = цензор? Идеология как мотив адаптивных манипуляций при переводе. *Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология*. 2014. №. 2. С. 256–263. URL: https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/41014256/Переводчик_цензор.pdf

31. Лешук С. В. Проблемы перевода художественных текстов. *Личность – Слово – Социум : материалы VII международной науч.-практ. конф.*, г. Минск, 11-12 апреля 2007. Часть 1. «Паркус плюс» С.128–129.
32. Лімборський І. В. Перекладач як читач та інтерпретатор художнього тексту (компаративні проєкції). *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія : Філологічні науки*. 2015. № 1. С. 16–20. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vduepf_2015_1_4.
33. Литвин І. М. Перекладознавство. Науковий посібник. Черкаси : Видавництво Ю. А. Чабаненко, 2013. 288 с.
34. Павленко О. Г. Художній переклад як предмет теоретичної рефлексії. *Вісник Маріупольського державного університету. Сер. : Філологія*. 2012. Вип. 7. С. 68–80. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vmdu_2012_7_12.
35. Полюк І.С. Закономірності та особливості процесу письмового перекладу текстів різних жанрів. *Вісник НТУУ«КПІ». Філософія. Психологія. Педагогіка*. – 2006. Вип. 3(18). С. 175–179. URL: http://novyn.kpi.ua/2006-3/07_Polyuk.pdf
36. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. научн. ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Intrada, 2008. – 358 с.
37. Сорокин Ю.А. Что мы делаем, когда переводим художественный текст? Вопросы когнитивной лингвистики. № 1 (004), 2005. С.44–48. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/chto-my-delaem-kogda-perevodim-hudozhestvennyy-tekst-1>
38. Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням (до постановки питання). *Дух і літера* № 11 – 12. С. 196–204. URL: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5761/Maksy%60m_STRIXA_UKRAYiNS%60KY%60J_XUDOZhNIJ.pdf
39. Шевченко О. О. Переклад як творчий процес. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки*. 2014. № 6(2). С. 33–38. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/vluf_2014_6\(2\)_7](http://nbuv.gov.ua/UJRN/vluf_2014_6(2)_7).
40. Шемуда М. Г. Художній переклад як важливий чинник міжкультурної комунікації. *Наукові записки [Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя]. Серія : Філологічні науки*. 2013. Кн. 1. С. 164–168. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzfn_2013_1_33.
41. Яковлева М. А. Компенсация при передаче стилистически сниженных высказываний на разных уровнях текста. автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20. Москва, 2008. 24 с.

Поема Джона Кітса «Ендіміон»: особливості граматичної структури та перекладу

Захоплення Д. Кітса Давньою Грецією та міфологією пов'язане з особистим естетичним та емоційним сприйняттям грецької поезії як ідеальної краси, що відобразилася в «античних» творах поета, та із літературною традицією, яка виявилася, насамперед, в інтересі до міфологічної героїки, сюжетів та образів «золотого віку», до смислів стародавньої та елліністичної символіки та аллегорики. У багатьох Кітсових поемах та віршах («Ламія», «Ендіміон», «Гіперіон», «Ода грецькій вазі») відбилися плідні естетичні думки про любов до витонченої краси, що стала для поета ідеалом служіння поезії, про поетичну уяву, що нагадувала сон Адама, який прокинувся та зрозумів, що сон був правдою [28, с. 536].

У даній роботі розглядається текстуальна лексико-граматична структура «Ендіміона» та деякі труднощі, з якими стикаються перекладачі творів Кітса. Водночас розглянуті аспекти дозволяють вписати поему, як оригінальний міфопоетичний твір, у контекст теоретичної думки епохи романтизму. Лінгвістичний погляд надає можливості інакше побачити текст, який довгий час вважався незрілим, виділити в ньому лінгвоструктурні особливості та ключові моменти граматичної організації, специфіку рецепції архайзованого дискурсу, міфопоетичної мови та представити короткий аналіз «важких місць» для перекладача. Зроблено спробу узагальнити та уточнити деякі положення, раніше висунуті кітсознавцями: про лексико-граматичну будову поеми, що складається із чотирьох книг; про деякі лексико-граматичні тенденції кітсовської манери письма, в більшій мірі експресивного, афективно інтонованого, яка, на відміну від пізньої творчої манери, що набула репутації унікального, «неподражаемого» взірця романтичної рефлексії та саморефлексії, відзначена повною свободою автора у потрактуванні міфологічного сюжету та відсутністю будь-якого самообмеження. Можна вбачати в «Ендіміоні» також взірць романтичної лірико-філософської поеми, що поєднала в собі нові й старі когніції, та романтичної експериментальності [22, с. 46], що виявилася, насамперед, у морфолого-синтаксичній текстурі та в системі віршування. Можливо, саме в цьому прихований смисл здогадки дослідника про те, що поет усвідомлював міру розбіжностей своїх творчих задумів з їх реалізацією [12]. Навіть коротке текстуальне дослідження вказує на те, що, досягнувши великі орфоепічні та морфо-граматичні можливості вірша, який підкорювався законам міфопоетики, та особисту творчу силу,

Кітс, як поет, відчував постійну потребу в експериментуванні зі словом і образом, з текстом та невтомно прагнув до художнього виміру, де можливе нескінченне збагачення мови, удосконалення її лексико-граматичної структури. Моделювання багат шарового, багаторівневого міфопоетичного тексту, насиченого численними античними онімами та реаліями, вело до ускладнення змісту та, як наслідок, до ускладнення контакту з майбутнім читачем. «Тікучий» текст спадав каскадом образів і деталей, нанизуванням міфологічних історій та фантастичних подій, загадками античного символізму, описами тонких почуттів, душевних станів, і все це виражалося за допомогою граматичних фігур у когнітивно збагачених міфопоетичних образах, які стикалися, спліталися у багатослівному конструктивному потоці, пронизані емоціями, страстю та водночас – сентиментальною чуйністю. При цьому автор «Ендіміона», переобтяженого романтичною рефлексією та ерудицією, потоком імен, думок і яскравих картин, поглинувши думкою в міфічну давнину, вважалося, не замислювався над тим, що звичайний читач може зіткнутися з труднощами порозуміння. Поет не робив спроб спуститися до його рівня, щоб бути по-шекспірівськи доступним, бо писав не для неохотів, а для «посвячених», котрі розуміють поета-орфіка з півслова та не потребують пояснень, коментарів і спрощень. У цьому увесь смисл ранніх проявів кітсовського душевно-поетичного самовираження – як ініціації та волевиявлення. Авторське слововиявлення в «Ендіміоні» – то є результат спілкування з музами, орфічна поезія – то творче сім'явиверження, самопоходження та «оновлення царя» – в образі славетного коханця древньої Богині, в пізнанні божественного ідеалу і аполлонівського ліричного мистецтва. Звідси потік думок та почуттів, викликаних переживанням духовних подій та спогляданням природи в усіх її вимірах як взірця поетичного ідеалу; та урочистою грою зі словом, з образом і думкою, – тільки не з почуттям, котре для Кітса святе і не може бути предметом гри, що і надає можливість досліднику побачити в його творах нові, не знані раніше «варіації» романтизму (А. Зінов'єва).

Античні поеми Д. Кітса не раз були у центрі уваги мовознавців [11; 13; 16; 21] та перекладачів [5; 14; 15; 19]. Лінгвістичні праці представляють для нас особливий інтерес. У дисертації А. Іванової кітсівський поетичний текст розглянутий з точки зору словоутворювальних моделей. Дослідниця звернула увагу на деякі морфо-граматичні особливості: по-перше, на значну частоту використання суфіксів, що позначають ступінь порівняння прикметників та іменників, по-друге – на індивідуальне авторське словотворення [13, с. 14]. Е. Сєдих дослідила поезію Блейка та Кітса з точки зору контрасту як лінгвістичної категорії. Авторка виокремила основні аспекти досліджень кон-

трасту: як категорії протилежності, пов'язані з лексичною антонімією; як синтаксичні «фігури протилежності» (паралелізм, повтори, хіазм тощо); як різновид опозиції або чисто технічний прийом, композиційно-стилістичний принцип мовлення, як стилістичні засоби; як троп, один із типів висування в стилістиці декодування і т. ін. [21, с. 3]. Спираючись на теорію діалогізма за М. Бахтіним, концепцію інтертекстуальності та опозицій за І. Арнольд [2, с.106 – 111], авторка висунула ідею «синкретичного контрасту» й дійшла до висновку, що так звані інтертекстуальні контрасти є на всіх рівнях тексту: фонетичному, лексичному, синтаксичному, стилістичному, композиційному тощо.

Як стверджував Р. Якобсон, «у числі граматичних категорій, які використовуються для відповідностей за подібністю або контрасту, в поезії виступають всі розряди змінюваних і незмінних частин мови, число, рід, відмінки, час, види, відміни, дієвідміни, класи абстрактних і конкретних слів, заперечення, інфінітиви і особові дієслівні форми, означені та неозначені займенники, різні синтаксичні одиниці і конструкції [24, с. 462].

За Г. Гаком, «семантична структура мови виявляє відому аналогію з його граматичною структурою», адже слова поділяються не тільки на граматичні класи (частини мови), а також на семантичні (лексико-семантичні) групи. Кожна частина мови характеризується сукупністю граматичних категорій, серед яких виділяють аспекти і субкатегорії, про що писали А. Уфимцева, А. Кузнєцова, J. Dubois, Ю. Апресян. Г. Гак вказував на те, що дослідження значень слів можливі лише шляхом їх порівняння зі значенням інших слів тієї ж ЛСГ, при цьому «порівняння приймає форму тлумачення, «перекладу» за допомогою як знаків тієї ж мови, так і знаків іншої мови» [7, с. 97]. Тому в семантичних дослідженнях, поряд із внутрішньомовним аналізом застосовувався міжмовний – порівняльний метод, до якого вдавалися Ш. Баллі, Трір і його послідовники. Дослідники другої половини XX ст. визначили «високу ефективність» порівняльного аналізу ЛЗ в різних мовах. Структурна лексикологія також використовувала як внутрішньомовний, так і міжмовний аналіз. У першому випадку основним, як визнав Г. Гак, є дистрибутивний і трансформаційний метод, у другому – міжмовний трансформаційно-перекладацький аналіз [7, с. 97–105].

Щодо перекладу семантико-граматичної структури «поетичного роману» Кітса, ускладненого архаїзмами, серед яких значне місце посідають граматичні архаїзми, необхідно мати на увазі, по-перше, умови та особливості архаїзації на різних структурно-текстуальних рівнях граматичної системи – морфологічному, лексичному, синтаксично-фігуральному і т. ін., по-друге, зв'язок із питанням семантичної архаїзації тексту, його міфопоетизації, допо-

внення смислу додатковими коннотаціями та поглиблення (розширення) поняття за рахунок нових естетичних когніцій.

Граматична архаїзація романтичного дискурсу, вірша та контексту – це той самий мікрорівень твору, про який кітсознавець А. Зінов'єва сказала: «Ми ж не знаходимо прояву цієї невдоволеності на «мікрорівні» конкретних творів» [12, с.15]. Не можна не погодитися з цим судженням – невдоволеності дійсно не помітно.

В авторському міфі про Ендіміона архаїзми, незалежно від виду та форми, виконують функцію поетизмів та поетонімів, які формують поетонімосферу художнього твору, а також стильових прикрас, що в Англії того часу вважалися необхідними семантико-синтаксичними та стилістичними елементами поетичного тексту. У романтичну добу відроджується інтерес до національної літератури минулих років, видаються середньовічні пам'ятки, збірники народних пісень та балад, твори поетів Відродження та Середньовіччя. Було опубліковано анотоване зібрання творів Едмунда Спенсера, шекспірознавчі дослідження, статті та лекції з англійської літератури минулих століть. На засіданнях наукових товариств та на сторінках журналів обговорювалася мова містифікацій Д. Макферсона та Т. Чаттертона. В. Скотт, Сауті, вивчали мову попередників. Рецензент з «*Edinburgh Review*» у 1808 р. порівнював мову Сауті з мовою єлизаветинців. Нерідко предметом суперечки ставали окремі мовні явища, слова та їх значення. Так, у статті журналу «*Edinburgh Review*» за квітень 1808 р. обговорювалося значення слова *strange*, яке на початку століття вживалося поряд із словами *quaint*, *original* для позначення якості художнього твору. У цьому ж журналі наведено список відроджених та постійно вживаних в сучасній літературі архаїзмів: *full sorry*, *full well*, *full ready*, *throw*, *doffed*, *donnet* і т. ін. [16, с. 34 – 35]. За традицією, що вкорінилася в останній третині XV ст., англійські поетичні тексти мали деякі орфографічні та семантико-граматичні особливості. Заради дотримання розміру вірша частими були пропуски голосних, заміненіх на апостроф: наприкінці, на початку або всередині слова (th'=the, 'tis=it is, heavn=heaven) або пропуски приголосних із стягненням голосних (se'en=seven, ne'er=never) аж до середини XIX століття [1, с. 616]. У романтичних поетичних творах часто зустрічалося і пропуск артикля.

«Пропуск означеного артикля з часів Шекспіра допускався як поетична вільність. Відсутність артикля в тій позиції, де він звичайно стоїть в усному мовленні і в нехудожній прозі, характерна для піднесеного поетичного стилю, наприклад, «Втраченого раю», – відмічала Е. Клименко [16, с. 37 – 38]. Крім того у романтичній поезії поширилася архаїчна дієслівна парадигма 2-ої та 3-

ої особи однини, як і займенникова парадигма 2-ої особи однини *thou –thee-thy-thine- thyself* [1, с. 616].

Тяга поетів англійського романтизму до архаїзації тексту засуджувалася поборниками класицизму, перш за все в особі О. Поупа, як грубе порушення норм літературної мови, очевидною безграмотністю, хоча ці поетичні особливості лише свідчили про бажання наслідувати найкращим національним традиціям і наблизитися до поетичного канону, що об'єднав би різні епохи та творчі індивідуальності. Канонізовані способи граматичної та стилістичної архаїзації поетичної мови були особливо характерними для поезії перших десятиліть ХІХ ст., не виключаючи П. Шеллі й Д. Байрона. Байрон, як відомо, вивіряв архаїзми, якими користувався, за Джеффри Чосером [8]. Романтична поезія рясніла словами й словниковими формами, що вийшли ужитку й сприймалися як «прикмети високого поетичного стилю» [16, с. 90]. Розберемося в тому, що сучасні лінгвісти називають архаїзмами. У лінгвістиці загальноприйнятим є розподіл архаїзмів на семантичні, що втратили в сучасній мові окремі значення, та лексичні. В останній категорії виділяють власне лексичні (тобто ті, що застаріли в усіх своїх значеннях), лексико-фонетичні та лексико-словотвірні, які відрізняються від сучасного синоніма тільки словотворчим елементом (наприклад, суфіксом). Більшість лінгвістів, що дотримуються загальноприйнятої класифікації, вказують на відмінності між архаїзмами та історизмами, що відносяться до «пасивної» лексики. А. Гальперін визначав перші, як застарілі слова і вирази, які мають в сучасній мові відповідні синоніми, інші, як такі, що у зв'язку з втратою актуальності в сучасному суспільстві не мають синонімів, але як «терміни старовини» зберегли своє місце і значимість у конкретному ареалі мови [6, с. 67]. В. Комісаров називає історизмами підвид архаїзмів і вбачає основну відмінність між архаїзмами та історизмами в тому, що перші мають синоніми, позбавлені відтінків архаїчності. Ці принципи лягли в основу класифікацій архаїзмів, серед яких виділяють окремо граматичні та стилістичні види архаїзмів, і поділяють на лексичні та семантичні, тобто такі, що мають застарілі значення в системі лексики сучасної літературної мови [4, с. 360]. А. Гальперін виокремив групи лексичних та морфологічних архаїзмів, застарілі форми слова, на його думку, доцільно розглядати в розділі морфології [6, с. 67 – 71].

В «античних» поемах Кітса, що загалом написані сучасною для того часу мовою, поетичні та граматичні архаїзми передають атмосферу зачарованості, відьмівства, старовинного ритуалізму. Не менш ніж яскравому сюжету, Кітс надавав великого значення орфографічній та семантико-граматичній архаїзації тексту. В «Ендіміоні» [35, с. 106 – 216] знаходимо традиційні орфографічні та орфоепічні особливості, як:

— пропуски голосних, замінені на апостроф, наприкінці слова або в закінченні:

- * *...I laugh'd and smil'd,*
Chatted with thee, and many days exil'd
- * *And if I guess'd not so...*
- * *A smile was on his countenance; he seem'd,*
To common lookers on, like one who dream'd...
- * *Who lov'st to see...*

— пропуски голосних, замінені на апостроф, на початку слова:

- * *'Tis in the breath of heaven...*
- * *'Gainst the hot season...*
- * *Therefore, 'tis with full happiness that I*
Will trace the story of Endymion.
- * *Among the shepherds, 'twas believed ever,*
That not one fleecy lamb which thus did sever...
- * *And gummy frankincense was sparkling bright*
'Neath smothering parsley, and a hazy light...
- * *... 'mong myrtles...*
- * *Endymion and the aged priest*
'Mong shepherds gone in eld, whose looks increas'd
- * *...In which her voice should wander. 'Twas a lay...*
- * *...seeing they're more slight...*
- * *When mad Eurydice is listening to 't...*
- * *"Ah whither! 'Tis the grot*
Of Proserpine, when Hell, obscure and hot...
- * *...and she stood*
'Mong lilies...
- * *... 'twas like the sun*
Uprisen o'er chaos...
- * *and 'gan tell*
His paces back into the temple's chief...
- * *O let me 'noint them with the heaven's light!*
Dost thou now lave thy feet and ankles white?
- * *'Twas far too strange, and wonderful for sadness...*
- * *... 'bove his head...*
- * *His soul will 'scape us...*

— пропуски голосних, замінені на апостроф, в середині слова:

- * *...which ev'n then*
Fill'd out its voice, and died away again.

** before thou cans't be ta'en*

From every wasting sigh, from every pain...

– пропуски приголосних (здебільшого приголосний «v») зі стягненням голосних:

** That, whether there be shine, or gloom o'er cast,
They alway must be with us, or we die.*

**...So plenteously all weed-hidden roots
Into o'er-hanging boughs, and precious fruits.*

**... Of noble natures, of the gloomy days,
Of all the unhealthy and o'er-darkened ways*

**That spreads so clear o'er our solemnity."*

**... with so deadly gasp
No man e'er panted for a mortal love.*

** as deep profound
As those are high, descend! He ne'er is crown'd*

**... Wheresoe'er it be... [28, с. 107 – 161].*

Хоча застарілі орфоепічні та орфографічні норми ускладнювали текст, загалом така фонетична структура більше відповідала самій суті романтизму з його контрастним баченням світу. Через поезію поети намагалися гармонізувати простір різноманітних відносин, вловити невловимий зв'язок епох, для чого пристосовували наявні традиційні та нові граматичні засоби, які потребував контекст. Перш за все це стосується контрастних епітетних структур в сильній емоційній позиції. Складні, протилежні за змістом епітетні композиції виступають у смислоутворюючій, когнітивній функції, а на граматико-синтаксичному рівні виражають, перш за все, співвідношення означення з означуваним словом (структуралістська формула означуване / означення добре висвітлює граматико-синтаксичний рівень контрасту). За формулюванням Е. Седих, яка виходила із теорії опозицій, «контраст знаходить своє вираження в різного роду бінарних опозиціях: фонетичних, морфологічних, лексичних, синтаксичних, стилістичних, екстратекстових, і функціонує як один із видів семантико-стилістичної організації тексту» [21, с. 208]. У нашій роботі контраст розглядається, насамперед, як компонент морфограматичної парадигми бінарної опозиції, де точкою відліку є контраст смислів романтичного двосвіту як яскраво виражених протиставлень, крайніх протилежних точок зору, різких якісних відмінностей.

Семантична і смислова парадигма античності, як поетичного ідеалу і «панацеї» від усіх бід, неминуче впливала на загальний контекст, на структурування авторського міфу і морфограматичних опозицій в ньому, які складають основу зв'язку поезики, стилістики, прагматичних аспектів дискурсу і

рецептивної естетики художнього перекладу – як на рівні мікроконтексту, так і в макроконтексті: в сюжеті, образній системі, міфопоетичних імагінаціях і контрастній картині світу. Конкретні семантико-граматичні структури є засобом реалізації контрасту на всіх рівнях тексту і його змісту – для вираження логіко-понятійних протилежностей, формування міфопоетичного порівняння, демонстрації нарцисичного егоцентризму, протиставлення одного «множинного» Я – іншому Я або іншому втіленню «множинності».

Не маючи можливості, через обмежений обсяг розділу, провести детальний аналіз системи контрастів в «Ендіміоні» на стилістико-синтаксичному (анафора, хіазм, синтаксичний паралелізм, еліпс, інверсія, емпіфаза і т. ін.), структурно-композиційному, композиційно-мовленнєвому рівнях, обмежимося аналізом окремих семантичних і лексико-граматичних явищ, за допомогою яких відтворено контрастну образну систему, реструктуровано античний символізм, що ліг в основу авторського міфу про протиставлення і взаємодію матерії та духу, аполлонізму і діонісійства.

Такі граматико-дискурсивні контрасти (опозиції) в тексті «Ендіміона» зустрічаються досить часто. На перший погляд поетична мова Кітса складна і хаотична. Автор багатослівний і демонструє ерудицію в області античної міфології, тому дискурс поеми багатшаровий, ускладнений як простими, так і складними епітетними будовами, в яких проявлена тенденція до змішування різнорідних семантико-граматичних утворень. Під останньою в контексті дискурсивних контрастів розуміємо, насамперед, тенденцію до змішування в семантичному полі, конкретній смисловій парадигмі сучасних лексико-граматичних форм і відповідних їм за значенням архаїзмів. Ця тенденція особливо помітна на морфо-граматичному та синтаксичному рівнях дискурсу, в синтаксичних опозиціях, контрастних «сполученнях» окремих одиниць мови (частин мови), словоформах і складних словоутвореннях, незвичному «сусідстві» слів, на перший погляд не поєднуваних за смислом, їх алогічній взаємодії, простій граматичній опозиції, наприклад, іменника з означеним артиклем та іменника без артикля, також архаїчних займенників і вищо-часових форм дієслова. У більшості випадків такі граматичні опозиції готують підґрунтя для антитези, контрастного порівняння і / або зіставлення, метафори, епітетів і епітетних новоутворень, повторів, метонімічних паралелей, гіпербол, оксюморона як лінгвістичного та міфопоетичного засобу [3].

Зупинимось на аналізі опозиції граматичних структур в означувальній семіосфері, насамперед, у сфері кольорових і світлових контрастів. Принцип синтаксичного рівня контрастів частково висвітлено вище, але цей принцип опозиції яскраво виявляється також на морфологічному та лексичному рівні –

як здібність архаїзму до сполучуваності і взаємодії з сучасними формами слова та навпаки.

А. Іванова звернула увагу на високу частоту вживання в поезії Кітса найвищого ступеня прикметників, у більшості випадків – прикметників із суфіксом *-est*, що описують та висвітлюють об'єкти і явища природи: *softest rustle (through the trees), whitest Cassia, fairest lake, whitest clouds, freshest breeze, rarest flowers, sweetest flower, greenest woods, deepest grass, fancifullest shells, downiest clouds, balmiest leaves, pearliest dew* [13, с. 14]. У Кітса дійсно чимало випадків застосування прикметників в гіперболізованих описах природи, водоймів, властивостей води, причому гіперболізація досягнута за допомогою морфологічного засобу. Ця закономірність романтичного дискурсу з його високим пафосом і тягою до максималізму знаходить вираження не тільки в описах зовнішнього, видимого матеріального плану, наприклад, в пейзажних картинах, але й невидимого – внутрішнього та духовного світів, зокрема: божественного, небесного, ефірного, таємничого, незбагненого. Тому закономірно, що текст «Ендіміона» рясніє прикметниками з емотивно-оцінним значенням (позитивним і негативним), які зустрічаються як в авторській мові, так і в мові персонажів. Це, по-перше, група прикметників у найвищому ступені порівняння з суфіксом *-est*:

- *the youngest (hue), the loveliest (moon), faintest (sighs), the darkest, lushest (blue-bell bed), newest (joys), deepest (shades), downiest (clouds), the balmiest (leaves), the dearest, the pearliest, smallest, meekest, delicatest and tenderest (worth), fondest (beauty), tenderest (pressure), the nicest (touch of human honour), the unchariest (muse), ('tis kept) secretest, the smoothest (mossy bed) and deepest, ruggedest (loopholes), delicatest (lattices), deepest (gloom), greenest (nook), kindest (fair), deepest (dungeons), dearest (of sisters), demurest (meditation), fancifullest (shells), fairest (joys), the vainest (thing to seek), Sweetest, coolest (waters), chilliest (bubbles), smoothest (echoes), the widest (alley), greatest.*

Але в «Ендіміоні» значення суфікса *-est* не обмежується стилістичною функцією гіперболізації: суфікс *-est* має цілий спектр значень: від суто граматичних, до стильових, бо є одним із найпростіших і найпоширеніших засобів утворення «високого» змісту і піднесеного романтичного стилю. Відсутність у тексті (дискурсі) експресивно забарвлених прикметників говорить про стриманість і беземоційність мовця (автора або персонажа) і, навпаки, їх чимала кількість свідчить про емоційне відношення до того, про що йде мова.

Значна кількість морфо-синтаксичних зв'язків, що виникають між прикметником і іменником в фантастичному контексті, набирає значення катахреси, що складається як бінарне поєднання. У сучасній лінгвістиці ствер-

джують, що, хоча до катахрези можуть входити майже всі частини мови в різних бінарних словосполученнях, які, навіть, можуть розгортатися в ціле речення, в поетичному тексті найбільш поширеною морфо-синтаксичною моделлю катахрези є поєднання іменника і прикметника (близько 60%) [26]. Також звернено увагу на «схильність» катахрези використовувати прикметники кольору, серед яких, за частотністю вживання, домінують *blanc, vert, rouge, bleu, noir* (розташовані в порядку зменшення частоти) [26]. У кітсовському тексті до катахрезних морфо-синтаксичних сполучень можна віднести гіперболізовані поєднання прикметника та іменника за зразком: *deepest grass, downiest clouds* тощо.

Акцентована А. Івановою «значна частота» вживання в поетичній мові Кітса іменників із зменшувальним суфіксом *-let*, що виконують стилістичну функцію літоти (*streamlet, cloudlet, circlet, ringlet, brooklet, rivulet, streamlet, owlet, rillet, floweret*) [13, с.14], для «Ендіміона» менш характерна. В поемі суфікс *-let* зустрічається набагато рідше, ніж суфікс *-est*, наприклад: *owlets cry, his owlet pinions, Neptune's goblet, in frightful scarlet, her ringlets, a wide outlet, a little streamlet, amorous rillets*. Можна припустити, що літота, виражається в тексті іншими засобами, але обмежимося констатацією наявності різних морфо-синтаксичних засобів та додаткових семантико-стилістичних конотацій, що помітно розширюють значеннєве поле слова. Натомість, А. Іванова виокремила два характерних випадки використання зменшувального суфікса *-let*, з огляду на те, що обидва випадки відносяться до «Ендіміону», процитуємо цей фрагмент:

«1. слово *rill* позначає струмок невеликого розміру, на що вказує його об'єктивне мовне (словникове) значення; проте, Кітс додатково посилює значення (сему) «малий, невеликого розміру» морфологічним засобом – суфіксом *-let (-ret)*.

2. навпаки: значення зменшувальності в слові «*streamlet*» посилюється додатковою конотацією від прикметника *little: little streamlet*» [13, с. 14].

Нарешті, відмітимо, що названий А. Івановою як третя морфологічна особливість поетичної мови Кітса – індивідуальний авторський словотвір (*one-thoughted, never-wandering, guileless love, ship-mast forests, quick cat's paws on the generous stray-away*), широко поширений в «Ендіміоні» та є відмінною рисою його морфо-граматичної системи. Авторські словоутворення, численні й різноманітні за структурою, впливають на формування лексико-граматичних парадигм і семантичних полей, входять до епітетних та інших описових конструкцій, синтаксичних фігур. За граматичним принципом їх умовно можна поділити на кілька груп, залежно від того, які частини мови входять до їх складу. До найбільш численної групи входять епітетні структу-

ри, що складаються з іменника-означення та власне епітету (означувальних слів або означень), вираженого *participle*. Такі словотворення, на наш погляд, доречно віднести, за В. Виноградовим, до категорії «дієслівно-прикметникових форм», запропонованої в його «Грамматиці». Серед цього виду граматичних епітетних конструкцій виокремимо три основних підвиди, до складу яких входять ад'єктивовані *participle 1* або *participle 2*:

- *participle 1* поєднується з прийменником за допомогою дефісу: *o'er-hanging boughs, o'er-flowing die, o'er-taking / The surgy murmurs of the lonely sea; out-sparkling generous light; echo, faint repeating o'er and o'er*;

- the -ed (-'d) form поєднується з прийменником за допомогою дефісу: *o'er-darkened ways; o'er studded with a thousand, thousand pearls*;

- *participle 2* (в тому числі «the -ed (-'d) participle form») складають епітетну конструкцію, сполучаючись з іменником-означенням: *weed-hidden roots, rain-scented eglantine, light-hung leaves, ebon-tipped flutes, night-swollen mushrooms*.

До означувальної конструкції може входити прикметник або прислівник. Разом з іншими частинами мови вони можуть утворювати складні слова з дефісом або виступати поряд як самостійні слова-означення: *out-sparkling generous light, fairest-blossom'd beans, Time's sweet first-fruits, wild-boars routing tender corn, low-grown branches, the fair-grown yew tree, blush-tinted cheeks, the soft shadow, lidless-eyed train of planets, well-wooing sun, more bluely vein'd, more soft, more whitely sweet, the heavy meteor-stone, a sojourning demi-god, meekest dove of heaven, my thrice-seen love*.

Приклади інших граматичних (епітетних) конструкцій, що містять іменник у функції означення в складі означувальних словотворень з дефісом або в присвійному відмінку:

- *the troubled sea of the mind; valley-lilies whiter still / Than Leda's love; a boar-spear keen; the beauty-crest; fire-tailed exhalations; zephyr-sigh pouts and endows; eye-earnestly; the zodiac-lion cast; sea-born Venus; white-flower bells; fare-thee-wells, and sigh-shrilled adieus; amber-fretted strands; men-slugs and human serpentry; a swallow's nest-door, no sighs but sigh-warm kisses; the figures wild of o'er-head clouds melting the mirror through, etc.*

Складні граматичні (епітетні) конструкції мають додаткові смислові та стилістичні конотації і є невід'ємною частиною романтичного дискурсу, бо застосовуються в описах почуттів, переживань, стосунків, вражень, духовно-душевних станів.

Частина з цих словоутворень використовується для позначення кольору і його відтінків, для опису контрастів тіні й світла. А. Іванова приходить до висновку, що серед цих словоутворень майже всі позначають світлі, неяскраві

кольори, але відносить до них також групу слів, що позначають іскристі, золотаві, сріблясті відтінки (*bright, golden, silver, crystal*), та додає до них прикметники *green, white* [13, с. 15]. Як показує аналіз «Ендіміона», Кітс найчастіше звертається до означень *bright, golden, silver, crystal*, розфарбовуючи в іскристі тони уявний фантастичний світ. Прикметник *white* надає урочистості такому опису, вказує на бездоганну чистоту предмета або об'єкта, наприклад:

– *white-flower bells / the white doves / white palace / thou white deliciousness / the white flock / a white wicker / white neck / white arm / Four lily stalks did their white honours wed To make a coronal.*

Зелений колір поет-колорист співвідносить з образами моря-океану, його берегів і морських мешканців. *Ggreen* як прикметник, іменник, дієслово, застосований в описах «зеленого світу» – водного простіру:

– *fish-semblances of green and azure hue / the green sea / exuberant green (роскошный зеленый) / the green world / the green (суц.) of our own vallies / my uncertain path with green, that I may speed easily onward, thorough flowers and weed / Have not rains green'd over April's lap? / naked limbs (голые ветви) among the alders green / green fruit / the green evening / green earth / down whose green back the short-liv'd foam / tendrils (усуки) green / the wreathed green / honey-combs of green / the greenest nook / A gold-green zenith.*

Кітс – поет, що захоплений грою кольірних відтінків, переходом одного тону в інший. У нього знаходимо яскраві описи дня і денного світла, в якому, безсумнівно, віддано перевагу виразним, насиченим фарбам, та, за контрастом, – описи мряки, тьми, часом, щоб передати апофатичний стан, залучитися до таємничих осянь, відобразити сумний поетичний настрій, що в уяві поета поєднаний із «*a dark and vapoury tent*» – кольором темної глибини Океану, холодним металевим-сріблястим блиском. З одного боку, *dark* віддзеркалює горе, невідомість, меланхолію (*a gleaming melancholy*), з іншого, нічне місячне світло, темряву печери, безодні, таємничої, напівреальної, напівпризрачної глибини:

*'Twas far too strange, and wonderful for sadness;
Sharpening, by degrees, his appetite
To dive into the deepest. Dark, nor light,
The region; nor bright, nor sombre wholly,
But mingled up; a gleaming melancholy;
A dusky empire and its diadems;
One faint eternal eventide of gems.
Aye, millions sparkled on a vein of gold,
Along whose track the prince quick footsteps told,
With all its lines abrupt and angular:
Out-shooting sometimes, like a meteor-star,
Through a vast antre; then the metal woof,
Like Vulcan's rainbow, with some monstrous roof*

И было удивительно ему:
Стремительное привело паденье
Все чувства, все пристрастья к обострению.
Там свет и тьма в печальной панораме
Мешались под унылыми ветрами.
Там над короной сумрачного царства
Трудился вечер и терпел мытарства.
Поблёскивала жила золотая.
Эндимион от края и до края
Прошёл её; и резок был маршрут,
И угловат, а жила там и тут
Горела метеором. Постоянно
Напоминая радугу Вулкана,

*Curves hugely: now, far in the deep abyss,
It seems an angry lightning, and doth hiss
Fancy into belief: anon it leads
Through winding passages, where sameness breeds
Vexing conceptions of some sudden change;
Whether to silver grotts, or giant range
Of sapphire columns, or fantastic bridge
Athwart a flood of crystal (II, 219 – 239).*

Висели металлические ткани.
Сердились молнии; сходились в брани
Фантазия и вера; и помалу
Однообразье, скука донимала
Надеждой на внезапное движенье
В серебряных пещерах в окруженье
Сапфировых колонн, в мостах ажурных
(Є. Фельдман).

Для барвистого зображення земного світу Кітс використовує й інші яскраві кольори та відтінки, що передають різні частини мови:

– *vermeil*: the daisies, vermeil rimm'd and white / the vermeil rose;

– *scarlet*: frightful scarlet;

– *blush* (рум'янець), *blushing*, to *blush* (рум'яніти) : blush-tinted cheeks / blushing for the freaks of melancholy / The creeper, mellowing for an autumn blush / I must blush in heaven / For endless pleasure, by some coward blushes / steal Blushing into my soul/.

– *tawny*: my grotto-sands tawny and gold / tawny brushes ;

– *purple*, *empurpled*, *purplish* : *empurpled vests* / *my clear-eyed fish golden, or rainbow-sided, or purplish* / *the sun's purple couch* / *pink and purple chequer*. Пурпурний колір і його відтінки Кітс співвідносить з матеріальними об'єктами і предметами, з одягом, тканиною, риб'ячою лускою та традиційно із заходом сонця. Поет вважає цей колір холодним, що підтверджує епітетна конструкція *so cool a purple*, де іменник *a purple* супроводжується прикметником *cool* (прохолодний);

– *crimson*: crimson mouthed shells;

– *blue*, *the blue* : a little cloud would move across the blue / blue hare-bells / the lidless-eyed train of planets all were in the blue again / a bee bustling down in the blue-bells / her hovering feet, more bluey vein'd / 'tis blue, and over-spangled with a million of little eyes / the darkest, lushest blue-bell bed / the blue of ocean / thy blue throne / Blue heaven / blue orbs / the blue of his fair eyes;

– *azure*: azure hue;

– *yellow* : yellow girted bees / the deadly yellow spleen / yellow leaves;

– *violet* зустрічається в тексті лише в категорії іменника: another flew In through the woven roof, and fluttering-wise Rain'd violets upon his sleeping eyes / a scent of violets;

– *rose*: tinged with rose and amethyst, і т. ін.

Для позначення ахроматичних кольорів та відтінків поет добирає слова, що відносяться до різних граматичних категорій, але найчастіше застосовує прикметники:

– *black, blackening*: black polish'd porticos / griesly gapes, Blackening on every side;

– *glossy* (глянцевитий): glossy sprout;

– *sombre* : sombre chariot / nor bright, nor sombre wholly, But mingled up;

– *dusky* (сутінковий, темний) : a dusky empire / the world's dusky brink;

– *dark, darken, darkened* : dark tree / dark curls / When all was darkened / dark foldings thrown / Dark as the parentage of chaos / dark gulph / o'er-darkened ways / dark spirits / dark and vapoury tent / the shadows of his pinions dark, And stare them from me / the crystal heavens darken / dark-grey hood / darkening boughs / dark velvet edges / dark tree tops;

До категорії слів, що передають кольорову гаму, відносяться також прикметники та інші частини мови, що позначають ступінь яскравості / блякlostі:

– *faint* (тьмянний, невиразний), *faintly* : відносяться не тільки до світла і кольору, але до будь-якої дії; дієслово *faint* має значення «слабшати»: One faint eternal eventide of gems / faint-smiling like a star Through autumn mists / fainting creatures / his whispering footsteps murmured faint / the faint charm Of which the throbs were born / a faint damask mouth To slumbery pout (сонна гримаса) / echo, faint repeating o'er and o'er The name of Arethusa / a faint breath of music / fainting recollections / faintest sighs / I sigh'd To faint once more by looking on my bliss / it brought Faint fare-thee-wells / faintly bruit / all above was faint / Faints into sleep;

– *bright, brighter, brightly, (the) bright* (ім.): gummy frankincense was sparkling bright / after brighter visions stare / as do those brighter drops that twinkling stray / so passionately bright, my dazzled soul / that fish would have bright mail / the same bright face I tasted in my sleep / whence it ran brightly forth and white did lave / all the bright riches of my crystal coffer to Amphitrite / O Cynthia, ten-times bright and fair!

– *sparkling*: out-sparkling generous light / sparkling bright;

– *pale*: Art thou so pale / front death-pale / wan, and pale /

– *vapoury*: dark and vapoury tent /

– *silver, silvery*: silver grots / silver source / the silver lakes / the silver flow of Hero's tears / a silvery pyre / silvery oak apples / the silvery setting of their mortal star / the mazy world of silvery enchantment / silvery gauze / the silvery heads of a thousand fountains.

Слова *silver, silvery, silverly* показують на гру світла, яка в поезії асоціюється з властивостями срібла, перш за все його кольором. Ці слова (*silver, silvery, silverly*) поповнюють семіосферу природи та застосовуються як у прямому (*a silver bugle, silver prow, silver bow and arrows, a silver car*), так і в переносному

значенні: в якості поетизмів, необхідних лексико-семантичних компонентів міфопоетичної парадигми *води (течії) – місяця (місячного сяйва)*:

This river does not see the naked sky;	Нет, та река не видит неба, кроме
Till it begins to progress silverly	Как в тот момент, когда на окоёме
Around the western border of the wood,	Сияньем лес охвачен вдоль границы
Whence, from a certain spot, its winding flood	И воздух в лунном свете серебрится (Є. Фе-
Seems at the distance like a crescent moon... (I,	льдман)
540 – 544)	

Р. Якобсон, аналізуючи паралелізм в поезії, з'ясував, що «в поетичній міфології мовна функція субстантивованої і, тим самим, опредмеченої діяльності виростає в образ процесу самого по собі, життя як такого, діяльності, метонімічно відокремленої від діячів, «абстрактне замість конкретного», як в тринадцятому столітті визначив такий різновид метонімії англієць Гальфред в чудовому латинському трактаті про поезію» [24, с. 462].

Інший приклад:

And lo! from opening clouds, I saw emerge	В туманном круте, что засеребрился,
The loveliest moon, that ever silver'd o'er	Взошла луна, – для кубка подошло бы
A shell for Neptune's goblet: she did soar	Нептуну серебро подобной пробы.
So passionately bright, my dazzled soul	В ту ночь луна была настолько яркой,
Commingling with her argent spheres did roll	Что с новообретённою товаркой
Through clear and cloudy, even when she went	Ушла моя душа без промедлений
At last into a dark and vapoury tent –	Под свод небесный, полный испарений,
Whereat, methought, the lidless-eyed train	В надежде, что за сумрачным покровом
Of planets all were in the blue again (I, 591–599).	Увидит мир, как прежде, бирюзовым
	(И, приобщаясь к звёздам, к их орбитам,
	Я снова взором ясным и открытым
	Взглянул наверх, но – полыхнуло пламя,
	И тотчас я глаза прикрыл руками).
	(пер. Є. Фельдмана).

Симетрія образів і контраст граматичних значень стають тут художніми прийомами, бо «поезія, накладаючи подібність на суміжності, зводить еквівалентність у принцип побудови сполучень» [24, с. 463].

Іменник *silver* в функції епітету може бути метонімічно пов'язаний з іменником (іменниками), що позначає звук (-и), шум (-и) води (течії), подібний до дзвону срібла при падінні:

And, plashing among bedded pebbles, stuck
In the middle of a brook, – whose silver ramble
Down twenty little falls...

Але в перекладі Є. Фельдмана цей мотив майже втрачений:

Как-то случай
В ручей серебряный быстротекущий
Копьё забросил. Труд проделав адов,
Прошёл я двадцать малых водопадов...,
(Є. Фельдман).

В подібній граматичній позиції та аналогічній семантико-стилістичній функції означування виступають іменники та похідні від них прикметники, що позначають природні елементи, метал, каміння тощо. Вони виступають як у прямому значенні (the golden reins / mealy gold / a vein of gold / amber studs / bronze clarions / the pearly cup; pearly / a diamond balustrade / the metal woof / pearl round ears / beds of coral / sapphire columns / marble gallery / the marble cold / marble floor / marble altar / in old marbles), так і в переносному, коли їх фізичні властивості перенесені на означуване за метонімічним, асоціативним принципом, принципом суміжності значень або зовнішньої подібності:

- *marble*: marble being; marble; marble man;
- *argent*: argent spheres;
- *amber*: amber plains;
- *gold, golden*: Autumn bold, with a universal tinge of sober gold / the semblance of gold rocks and bright gold sands / golden honeycombs / a golden splendor / golden hair/ the gold fount of kind and passionate looks / golden pits / a golden butterfly/ gold-tinted like the peach / golden moss / the golden age / a golden fruit. У семіосфері природи виокремимо епітетну конструкцію *October's faded marigolds* (чорнобривці) із групи слів, що передають пізні, осінні мляві, бляклі фарби. Подібні дискурсивно-описові тенденції виявлені у творчості інших романтиків – Гельдерліна і Новаліса в Німеччині, Нерваля – у Франції. Використання у кітсівському тексті назв рослин, квітів, дорогоцінного і простого каміння для відтворення багатокольорової гами «іншого» світу, – міфологічного, потойбічного, оніричного і містичного одночасно, – може бути темою окремого дослідження.

Слід також сказати про частоту вживання в тексті звернень з посиленням, емоційним, наголосом. Так, А. Іванова звернула увагу на високу частотність вживання в кітсівських віршах окремих слів або частин речення, необхідних для смислової, логічної та інтонаційної організації рядків, наприклад: «I cry your mercy–pity–love! –ay, love!», «O! let me have thee whole, – all – all–be mine!» («To Fanny»), «...Cast wan upon it! Burns! With honour due» («On Visiting the Tomb of Burns») [13, с. 16].

Ця тенденція помітна вже в «Ендіміоні», як і висока частотність вживання вигуків при спонуванні до дії (або, навпаки, у заклику до спокою, до

бездіяльності, щоб дати змогу зосередитися, не заважати насолоджуватися красою), часто в анафоричній конструкції:

– *O let me cool – O let me slake – O let me once more hear – O let me 'noint them – O think how sweet to me – O think how this dry palate would rejoice! – Oh think how I should love a bed of flowers!*), а також при звертанні (*O ye... (O vy...)*) – *Ah, desperate mortal! – Ah! my sighs, my tears – Ah, miserable strife – Ah, smile not so, my son – Ah, thou wilt steal / Away from me again – Ah, dearest – O Arethusa, – O, Oread-Queen!*

Вигуки, як несамотійні частини мови, не мають власних когнітивних значень, їх основна функція, – допоміжна, емотивна, – посилювати експресію слів і висловлювань, які передають сильні почуття: захоплення, здивування, обурення, радості, печаль і т. ін. (*Ah, unhappy me! – Ah, 'tis the thought – Ah, if to thee / It feels Elysian – Ah, miserable strife – Ah! what is it sings – O 'twas a cruel thing*).

Емфатично обтяжені прислівники часу мають конотацію обмеження часу або пересування у часовому просторі, або частоти повторюваності (по)дії, невизначеності тривалості (періоду), протяжності в часі або нескінченності дії, вічності:

– *still*: but still will keep; valley-lilies whiter still / Than Leda's love; even as dead-still as a marble man; And still, a sleeping, held her finger-tips; who still saw the horizontal sun; heavier still; listening still; Still his feet went; were sporting still; that still charms; Increasing still in heart; still alarm; Still brooding o'er the cadence of his lyre; made him still / Nestle ; So still obey; still he caught; Yet still I feel immortal; Still / Let me entwine thee surer /

У наведених нижче рядках тричі повторюється *Be still*, з них двічі на початку рядка (явище анафори):

Be still the unimaginable lodge
For solitary thinkings; such as dodge
Conception to the very bourne of heaven,
Then leave the naked brain: *be still* the leaven,
That spreading in this dull and clodded earth
Gives it a touch ethereal – a new birth:

Be still a symbol of immensity;

– *for still*: for still, with Delphic emphasis, she spann'd / The quick invisible strings...

– *ever (e'er)*: ever silver'd; ever beautiful; ever after, through those regions be / His messenger; ever have I long'd to slake; there ever issues forth / A steady splendor; For I have ever thought; O did he ever live; ever and anon; Alive with sparkles – never, I aver; Be ever in these arms? – ever press / These toying hands;

Has it been ever sounding for those ears; Ever pursued; ever since I heedlessly did lave/ In thy deceitful stream; 'twas believed ever; No man e'er panted for a mortal love.

– *for ever*: A thing of beauty is a joy for ever / for ever pour'd / Unto the temperate air; Pillow my chin for ever? – Why not for ever and for ever feel / That breath; that thou canst not be for ever here;

– *nor e'er*: nor e'er conceives;

– *never (ne'er)*: the earth had never stept; My restless spirit never could endure; it will never / Pass into nothingness; did never kiss; never can be born of atomies; Where there was never sound of mortal men; Never again saw he the happy pens Whither his brethren; the pipe is never dumb; He ne'er is crown'd.

Застарілі форми надають архаїчний відтінок слову й реченню і тому часто використовуються для досягнення конкретних стилістичних цілей [6, с. 68]. Саме на цю особливість мовної архаїки, як на найважливішу, вказав А. Гальперін: справа саме у тому, що герої історичних романів говорять сучасною літературною мовою, а вміло застосовувані авторами архаїзми таким чином створюють «відчуття епохи» [6; с.69]. Однак в сучасному світі, схильному до різного рода спрощень та економії часу, коли звичне нам читання все частіше підмінюється аудіюванням, архаїзми створюють для читача (слухача) серйозну проблему. Велика кількість архаїзмів, особливо граматичних, роблять англійський текст XIX століття незрозумілим, особливо для носія іншої мови, і перед перекладачем постає завдання – зробити текст читабельним, зрозумілим, не спотворюючи і надмірно не спрощуючи його смисл. У пошуках еквівалента перекладач стоїть перед вибором адекватного слова або словосполучення, аналогічного за змістом, або перед вибором способу трансформації, пошуком синоніма, антоніма, евфемізма, метафори, алегорії, оніма тощо. Але не до всіх граматичних архаїзмів можна знайти адекватний переклад. Насамперед це стосується застарілих форм, що з'явилися в романтичній поезії під впливом поетів-єлизаветинців [8, 9]. Спенсер, Шекспір були кумирами для письменників, драматургів і поетів XIX століття, мали величезний вплив на віршування, на авторську саморефлексію. Захопленість Шекспіром привела до архаїзації літературної мови. Йдеться про загальні літературні тенденції «могутнього» поетичного століття та його вплив на мову та дискурс «Ендіміона».

Аналіз особливостей перекладу виводить кітсівські твори на рівень компаративістики та психології перекладу, вказуючи на залежність останнього від особливостей античного інтертексту та його рецепції іншомовним читачем і перекладачем. Причому текстуальні труднощі «античних» поем Кітса сприймаються часом як одна з основних причин недостатньої уваги перекла-

дачів до поеми «Ендіміон», особливо помітної в порівнянні з «Одою грецькій вазі» [18]. «Одной из главных причин была сложность, косвенность его реакции на центральные общественные проблемы века и вместе с тем необычайная образная насыщенность его стиха, дерзость его словесных находок. Воспроизвести их средствами другого языка можно только ценой усилий по меньшей мере героических и только при таком высоком общем уровне переводческой культуры, какого не было и не могло быть в те годы», – писала кітсознавець Н. Дьяконова [8, с.12]. Недолік уваги до «Ендіміона» констатував у кінці ХХ століття історик перекладу та перекладач Євген Вітковський у передмові до збірки творів Джона Кітса, символічно озаглавленої «Схід Ендіміона» (1998 р.) [5, с. 22]. Є. Вітковський з жалем писав про те, що поема «по сей день» не перекладена повністю. У названому виданні були зібрані переклади фрагментів із «Ендіміона»: перші 22 рядки поеми у перекладі Б. Пастернака; «Гімн Пану» у перекладі Є. Вітковського (рядки 232 – 306) та «Пісня індійської дівчини», перекладена Є. Фельдманом (рядки 146 – 181, 273 – 290) [14, с. 249 – 255; 396 – 397]. Поема між тим має близько тисячі рядків. Перша книга налічує 992 рядки, друга – 1023, третя – 1032 і четверта, остання, – 1003 рядки. Таким чином, всього у поемі 4050 рядків.

Повний переклад поеми, виконаний Є. Фельдманом, з'явився вже у 2001 р. [15]. Майже через 20 років після виходу у світ видання з передмовою Є. Вітковського, маємо констатувати наявність фрагментів із першої книги в інтерпретації Т. Жужгіної–Аллахвердян та підстрочний український переклад усіх чотирьох книг, підготовлений Л. Фоміною, автором дисертації про «ендіміонаду» [23]. Таким чином, поема «Ендіміон», написана Кітсом в 1817 р. та видана у 1818 р., відома нам сьогодні у різних перекладах, як повних, так і часткових, – Б. Пастернака, Є. Фельдмана, Є. Вітковського, а також у перекладі Л. Фоміної.

Перекладачі, кожен по-своєму, максимально задіяли арсенал властивих їм адекватних прийомів, прагнучи зберегти архаїчний поетичний стиль і риторичну патетику романтичного дискурсу, що увібрав окремі риси поетичної мови Е. Спенсера, В. Шекспіра, Д. Мільтона [27, с. 62 – 63] та, як стверджують дослідники, зокрема Євген Вітковський у цитованій вище передмові до видання творів Кітса, – Томаса Чаттертона (1752 – 1770), геніального юнака, доведеного до самогубства самолюбними критиками. Є. Вітковський нагадав, що Кітс відводив Чаттертону друге, після Шекспіра, місце серед поетів та навесні 1815 року (за іншою версією – напівроком раніше) присвятив йому сонет [5, с. 16]. Далі: «Цікаво, що англійську мову Чаттертона (багато пізніше, у вересні 1819 роки) Кітс називав «найчистішою» – хоча в значній мірі Чаттертон компенсував брак лінгвістичних знань інтуїцією. Вплив Чаттертона, перш

за все драми «Елла», простежується в багатьох рядках у Кітса – таким чином, вимисел Кітса обростав плоттю, «найчистіша» (хоч почасти й вигадана) мова Чаттертона впливала на кришталево-чисту (для нас, читачів кінця ХХ століття) мову Джона Кітса» [5, с. 16 – 17].

Поема Кітса «Ендіміон», з підзаголовком «роман у віршах» (A Poetic Romance), присвячена Томасу Чаттертону, написана паралельною римою, як вказано, на зразок античної пісні (the stretched metre of an antique song).

Доволі часто в поемі використовується застаріла скорочена конструкція 'Tis, що відповідає сучасному звороту it's (it is), який перекладають архаїзмом *se*, або сучасним вказівним словом «те». Також часто вживано форму *twas* минулого часу вищезгаданої конструкції (в сучасній мові *it was*): *'twas like the sun; 'twas not long*.

Міфопоетична мова «Ендіміона» рясніє застарілими дієсловами у 2-й і 3-й особах однини з закінченнями *-(e) st*, *-(e) th*, в теперішньому, минулому і майбутньому часах, висхідних, як відзначають фахівці, до Chaucer's English [27, с. 44] і до поезії Шекспіра, який широко використовував дієслова із закінченням *-(e) th* [27, с. 65].

В кітсівському тексті зустрічаються дієслівні форми, що цілком відповідають англійській книжковій традиції, складаючи вагому частину «античного» тексту, нелегкого для сприйняття непідготовленим читачем. Перед перекладачем постає завдання підібрати такі еквіваленти у рідній мові, які, з одного боку, не ускладнювали б розуміння тексту, з іншого – не зафарбовували головний зміст оригіналу, поділивши «частку репродукції і частку інтерпретації» та не втративши при цьому конкретні «знаки» індивідуального стилю та художньої єдності оригіналу [13, с. 3].

Кітс широко вживає архаїчні поетизми, серед яких різні частини мови:

- *aye* – за смыслом можливо *always*, але Аллотт ставить кому після *aye*, надаючи значення *ah!* [28, с. 586];
- *nervy* – в значенні *жилавий, м'язистий* [28, с. 587];
- *scrip* – невелика сумка пастуха або пілігрима [28, с. 587];
- *genitors* (XVI–XVII ст.) – *батьки* [28 с. 587];
- *raean* – гімн, ритуальна пісня на честь Аполлона або Артеміди;
- *manna-dew* – біблеїзм, манна небесна;

Значення більшості з них збігаються зі значенням сучасних слів, але правопис змінено: *betwixt* (сучасн. *between*); *faery* (сучасн. *fairy*); *pard* (сучасн. *leopard*); *brede* (сучасн. *braid*); *eve* (сучасн. *evening*); *chuckling* (правопис XVIII ст.) замість *cluckling*; *girted* замість *girt*; *bourne* (сучасн. *boundary*); *eld* (сучасн. *old*), *paly* (сучасн. *pale*) – єлизаветинський поетизм, відроджений у XVIII – XIX ст. [28, с. 587].

В «античних» текстах Кітса зустрічаються як архаїзми, що повністю вийшли з активного вжитку, так і історизми, переклад яких не викликає труднощів, за невеликим винятком слів, які можуть бути незрозумілі сучасному читачеві. Є в тексті слова, які не вважаються архаїзмами, тому що втратили лише окремі значення та вживаються в сучасній мові в інших значеннях. До таких відносять:

– *haunt* (сучасн. часто відвідувати, з'являтися (про привідів): *Haunt us till they become a cheering light*;

– *bower* (сучасн. котедж): *haply some bower veils / Those twilight eyes; A bower quiet for us* (хижина);

– *forth* (сучасн. вперед, далі): *Some holy bark let forth an anthem sweet*;

– *anon* (сучасн. скоро): *anon it leads* (зразу, у ту ж мить) і таке інше.

Щодо дієслівних архаїзмів: у поемі «Ендіміон», як і в «Ламії» [10, с. 414 – 432], найчастіше зустрічаються застарілі особові форми від *to have*, *to do*, *to be* із нехарактерними для тогочасної англійської мови закінченнями *-(e) st*, *-(e) th* у 2-й та 3-й особах однини, що вжиті в тому ж значенні, в якому вони вживаються в сучасній англійській мові. Найчастіше зустрічаються наступні:

– *hast*, *hath* (сучасн. *to have*), відповідно для 2-ої (*Hast thou sinn'd*) та для 3-ої особи однини (*and hath set / Us young immortals*), теперішній час:

– *hast* (2 особа однини, з застарілим займенником *thou*):

**Hast thou sinn'd in aught*

Offensive to the heavenly powers?

**Haply, thou hast seen*

Her naked limbs among the alders green...

– *hath* (3 особа однини):

The which she fills with visions, and doth dress

In all this quiet luxury; and hath set

Us young immortals, without any let...

Наступну групу складає дієслово *to do* у 2-й і 3-й особі однини відповідно з архаїчними закінченнями *-e st*, *-(e) th* в теперішньому часі: *dost* (*dost thou move?*); *doth*, (*And so long absence from thee doth bereave / My soul of any rest*); *didst* (сучасн. *did*) – для 2-ої особи однини в минулому часі (*Why didst thou hear her prayer?*):

– *dost*, сучасн. *do* (у сполученні з займенником *thou*):

*...*And through whole solemn hours dost sit, and hearken*

The dreary melody of bedded reeds...

**And earnestly said: "Brother, 'tis vain to hide*

That thou dost know of things mysterious,

Immortal, starry;
*Where dost thou listen to the wide halloos
Of thy departed nymphs?
*'Tis in the breath of heaven: thou dost taste
Freedom as none can taste it, nor dost waste
Thy loveliness in dismal elements...
*Dost thou now lave thy feet and ankles white?
O think how sweet to me the freshening sluice!
Dost thou now please thy thirst with berry-juice?
O think how this dry palate would rejoice!
If in soft slumber thou dost hear my voice,
Oh think how I should love a bed of flowers!
*What! dost thou move? dost kiss? O bliss! O pain!
I love thee, youth, more than I can conceive...

– *doth*, сучасн. *does* (3 особа однини, теперішній час), що виступає в якості допоміжного дієслова при утворенні складної дієслівної форми:

*And so long absence from thee doth bereave
My soul of any rest...
*When he doth lighten up the golden reins...
* “O thou, whose mighty palace roof doth hang...
*...When he doth lighten up the golden reins...
*And, from the turf, a lullaby doth pass
In every place where infant Orpheus slept.
*And how he died: and then, that love doth scathe,
The gentle heart, as northern blasts do roses;
And then the ballad of his sad life closes
With sighs, and an alas! – Endymion!
Tis the grot
Of Proserpine, when Hell, obscure and hot,
Doth her resign; and where her tender hands
She dabbles, on the cool and sluicy sands.
*...Juliet leaning
Amid her window-flowers, – sighing, – weaning
Tenderly her fancy from its maiden snow,
Doth more avail than these: the silver flow
Of Hero's tears, the swoon of Imogen...
*For others, good or bad, hatred and tears
Have become indolent; but touching thine,
One sigh doth echo, one poor sob doth pine,

One kiss brings honey-dew from buried days...

*...a wild rose tree

Pavilions him in bloom, and he doth see

A bud which snares his fancy...

*It seems an angry lightning, and doth hiss

Fancy into belief: anon it leads

Through winding passages, where sameness breeds

Vexing conceptions of some sudden change;

*...Another city doth he set about...

Рідше, ніж в «Ламії», можна зустріти архаїчну форму *didst* (2 особа однини в минулому часі), що виступає у сполученні з займенником *thou*:

*That time thou didst adorn, with amber studs

Why didst thou hear her prayer?

Досить часто зустрічається в «Ендіміоні» застаріла форма *art* (2 особа однини теперешнього часу), що вживалася із займенником *thou*:

- *art* (сучасн. *are*): If thou art powerful;

*thou art as a dove

Trembling its closed eyes and sleeked wings

About me...

*“Art thou so pale, who wast so bland

And merry in our meadows? How is this?

*too long indeed,

Seeing thou art so gentle...

*Though the playful rout

Of Cupids shun thee, too divine art thou,

Too keen in beauty...

*How beautiful thou art!

*“... Where with thy silver bow and arrows keen

Art thou now forested?

*Thou art a wanderer, and thy presence here

Might seem unholy, be of happy cheer!

*Where'er thou art,

Methinks it now is at my will to start

Into thine arms...

*Art thou wayworn, or canst not further trace

The diamond path?

*Elysium! who art thou?

*O my love,

My breath of life, where art thou?

*...If thou art powerful, these lovers pains;
And make them happy in some happy plains...

Далі:

– *wast* (сучасн. *was*) – для 2-ої особи однини у минулому (If thou wast playing on my shady brink);

Наступну групу дієслівних архаїзмів складають застарілі форми модальних дієслів, що зберегли в сучасній англійській мові ті ж функції, але втратили архаїчні закінчення. До них відносять такі:

– *wilt* (сучасн. *will*) – форма для 2-ої особи однини, допоміжне дієслово при утворенні майбутнього часу дієслова;

*Endymion! one day thou wilt be blest...

*Ah, thou wilt steal

Away from me again, indeed, indeed –
Thou wilt be gone away, and wilt not heed
My lonely madness.

*Ah, dearest, do not groan

Or thou wilt force me from this secrecy,
And I must blush in heaven.

Стародавні форми *wilt* та *wouldst* вживаються поряд з сучасною формою *will*, наприклад:

...Who will dare

To pluck thee from me? And, of thine own will,
Full well I feel thou wouldst not leave me.

Архаїчна форма *wouldst* зустрічається в «Ендіміоні» рідше, ніж *wilt*, та вживається при узгодженні часів, як і архаїзм *shouldst* (сучасн. *should*) – для 2-ої особи однини із модальним значенням обов'язковості:

*Thou shouldst mount up to with me;

*And if I guess'd not so, the sunny beam
Thou shouldst mount up to with me. Now adieu!

*...and thou shouldst please

Thyself to choose the richest, where we might
Be incense-pillow'd every summer night;

– *shalt* (сучасн. *shall*) вживається у 2-й особі однини з модальним значенням обов'язковості; допоміжне дієслово при утворенні майбутнього часу: *thou shalt see*;

– *canst* (сучасн. *can*) вживається у 2-й особі однини: *What canst thou say or do of charm enough to dull the nice remembrance of my home? Canst* вживається поряд з сучасною формою *can*:

**Art thou wayworn,
or canst not further trace
The diamond path?
How can we part? Elysium! who art thou?
Who, that thou canst not be for ever here,
Or lift me with thee to some starry sphere?*

Зазвичай такі дієслова стоять поряд із застарілими формами особових та присвійних займенників, що також вийшли з ужитку та використовувалися як поетизми. Здебільшого це особисті займенники в значенні підмета: *thou* (укр.: ти), вживалося з дієсловом із закінченням *-st / est*: *Thou shalt see thy sweet nymph even now; Thou shalt behold her, Hermes, thou alone, If thou wilt, as thou swearest, grant my boon!*

Особисті займенники також можуть бути вживані в непрямому відмінку в значенні доповнення:

Thee – *тобі, тобою*, що походить від *thou* – *ти*: *I dreamt I saw thee*; застарілі форми присвійних займенників 2-ої особи: *thine* – *твій, твоя, твоє, твої* (сучасн. *yours, your*): *And by thine eyes, and by thy starry crown; thy* – *твій, твоя, твоє, твої* (сучасн. *your*): *To thy far wishes will thy streams obey.*

Як зауважила Е. Клименко, романтичним авторам був властивий вибір дієслова з «більш енергійним змістом», що пов'язане з підвищеною емоційністю їх віршів, прагненням передати через них сильні переживання та почуття, яскраві думки та гострі враження, але ця тенденція менш типова для Кітса, ніж для Байрона [16, с. 144]. В «Ендіміоні» Кітса все ж знаходимо архаїчні дієслівні форми з «більш енергійним змістом» та більшість з них – спенсеризми:

- *raft* – архаїчна форма від *reft* [28, с. 587];
- *shook* (*shaken*);
- *stroke* (*struck*);
- *raught* (*riched*),
- *spake* (сучасн. форма *spoke*) – для 3-ої особи однини в минулому часі:
 - **Thus spake he, and that moment felt endued / With power to dream deliciously*);
 - **While yet he spake they had arrived before a pillar'd porch...*
 - **...and a colour grew / Upon his cheek, while thus he lifeful spake.*
 - **Thus spake he, and that moment felt endued...*
 - **Thus spake he: "Men of Latmos! shepherd bands!*

Інші дієслова із застарілими закінченнями *-e) st*, *-(e) th* зустрічаються в поемі значно рідше, наприклад:

– *know'st* (сучасн. *know*) – для 2- ої особи однини:

Thou know'st the deepness of his misery;

– *wanderest* – сучасн. *to wander*, 2 особа однини:

What time thou wanderest at eventide

Through sunny meadows

– *livest*, 2 особа однини:

But, finding in our green earth sweet contents,

There livest blissfully .

– *dipp'dst* *thine arms*

– *fareth* (*he*), (*he*) *seeth*, etc.

Семантичне поле або, за Ю. Лотманом, семіосфера античності збагачена давньогрецьким й іншим ономастиком. Наведемо найбільш істотні спостереження, що виникли в процесі роботи над перекладом окремих метафоричних структур, а також архаїзмів, пієтизмів і античних назв, ономастичні реалії та маркери, імена, що складають «теонімічний простір». Слід особливо позначити групу еллінських поетонімів, імен архетипового змісту, які увійшли до складу символічних і метафоричних структур з включенням відомих і маловідомих міфічних імен. В традиції XVIII ст. Кітс змішував грецькі і римські імена богів та додавав до язичницького пантеону східні теоніми. Однак при тому, що імена богів і божеств (духів природи) в «Ендіміоні» змішані, ми не знаходимо тут змішану топоніміку. Отож виокремимо основні онімічні групи:

– античні теоніми: *Saturn*, *Arethusa*, *Dian*, *Apollo*, *Orion*, *Pan*, *Leda*, *Triton*, *Syrinx*, *Naiad* (-s), *Hyacinthus*, *Zephyr*, *Phoebus*, *Neptune*, *Mercury*, *Morpheus*, *Venus*, *Echo*, *Naiad*, *Jupiter*, *for vexing Mars*, *Thetis*, *Old Atlas' children*, *Cupid*, *the Muses*, *Minerva's start*, *Pluto*, *Glaucus*, *Cytherea* (*Venus*), *Phoebe* (Феба-Місяць), *Bacchus*, *Satyrs*, *Siren*, *Hermes*, *Centaur*, *Daphne*, *Hesperus*, *Silenus*, *Oceanus*, *Neptunus* (III, 803), *Aeolus*, *Pyphon*, *Boreas*, *Aurora*, *Tellus* (земля), *Aethon* (III, 364), *Erebus* (IV, 121);

– інші теоніми: *mother Cybele*, *Brahma* (IV, 265 – 266, індуїзм) – з Мільтона (с. 607), *Baal* (бібл., Божество ханаанітів);

– біблійні імена: *Jove*, *Angel*, *Lucifer*, *Baal*;

– антропоніми міфологічного походження, імена літературних персонажів: *Alpheus*, *Orpheus*, *Endymion*, *Niobe*, *Argonauts*, *Peona*, *Dryope*, *Ulysses*, *Cyclops*, *Eurydice*, *Cynthia*, *Ariadne*, *nurse Amalthea*, *Adonis*, *Oread-Queen*, *Circe*, *Scylla*, *Ganymede*, *Jove*, *Castor*, *Pollux*, *Nemesis* (IV , 479), *Charon*, *Hercules*;

- імена історичних особистостей: Alexander Macedonian, Amphitrite;
- імена-алегорії, також алегоричні звороти, що включають міфологічні оніми: Night, Dream, Sisters three (the Fates), Apollo's touch, Fate (Доля, Рок, Фатум), Nox, Love, Melancholy;
- антропоніми англійського походження: Chaucer;
- топоніми грецького походження: Latmos, Arcadian forests, seas Ionian and Tyrian, Thessaly, Atlantic isles, groves Elysian, Thermopylae, Elysium, Olympus, , Delphi, isle of Delos, old Deucalion mountain'd o'er the flood, Vertumnus – Sent me by sad Vertumnus, when his fears/ Were high about Pomona – Cytherea's isle – Etnean throe – his tread / Was Hesperean – Helicon – Old Homer's Helicon – Cythera (острів), Mount Lycean, old Tartary (Тартарія: IV, 263);
- інші топоніми: Araby, Memphis, Babylon, Nineveh, Osirian Egypt, Ind, Ganges, Caria, England, Sicily, Chaldeans, Abyssinia, Egyptien Nile;
- назви античних артефактів, музичних інструментів, явищ та творів мистецтва, літератури: Eolian magic, the matron-temple of Latona, The woes of Troy, The close of Troilus and Cressid sweet, Pastorella, Orphean lute, Hermes' pipe, the great Pan-festival, Aeolian twang (звук Еолово арфи), Amphion's harpe (III, 461);
- етноніми та прикметники, що походять від назви краю: Macedonian, The Indus, Latmian, Syrian (trees), Ethiop (berries), Carian, Indian (Maid), (tale) Arabian, Delphic (emphasis), Egyptien, Arcadian (books); (depth – глибина) Cimmerian.

Географічні назви грецького походження змішані з міфологічними та набувають в поемі символічного смислового значення, наприклад, *depth Cimmerian* (Кімерійська тьмара): сутінковий край, відомий з книг історика Геродота та поеми Гомера «Одісея», що знаходиться по той бік Океану, де блукають тіні померлих, де Одисей викликав душі мертвих. Семантичний символізм в даному випадку не впливає на граматичні зв'язки.

А. Іванова помітила, що у Кітса, улюбленим є образ Аполлона (Apollo) [13, с. 15]. За допомогою порівняльного методу зробимо короткий граматичний аналіз фрагментів з «Ендіміону», в яких складається семантичне поле Аполлона.

For 'twas the morn: Apollo's upward fire
 Made every eastern cloud a silvery pyre
 Of brightness so unsullied, that therein
 A melancholy spirit well might win
 Oblivion, and melt out his essence fine
 Into the winds: rain-scented eglantine

Gave temperate sweets to that well-wooing sun;
The lark was lost in him; cold springs had run
To warm their chilliest bubbles in the grass;
Man's voice was on the mountains; and the mass
Of nature's lives and wonders puls'd tenfold,
To feel this sun-rise and its glories old (I, 95 – 106).

Семантична парадигма Аполлона увібрала «сонячну» лексику методом нанизування слів-образів: більшість з яких належить до категорії іменників (27) та прикметників (13), включаючи participle у функції означення; прислівників – 4; дієслів – 10, з них 6 в активному стані, інші – в пасивному; службові слова: прийменники, артиклі, сполучники.

У перекладі все виглядає інакше:
И было утро; пламень Аполлона
Посеребрил просторы небосклона,
И в чистоте небесной, изначальной
С забвеньем расставался дух печальный
И ветру отдавался, и шиповник
Тянулся к солнцу, как единокровник.
И жаворонок млел от аромата,
И ручеек бежал витиевато,
В траве отогреваясь, и задорный
Раздался голос на вершине горной,
И жизнь, какая ни на есть в природе,
Воспрянула при солнечном восходе
(пер. Є. Фельдмана).

В перекладеному тексті нанизувані не стільки імена, скільки слова, що позначають дію, та через неї пробуджене сходом Аполлона життя: отожд іменників всього 21; прикметників – 6 + фразовий зворот *какая ни на есть* у функції означення; прислівників – 1; дієслів в активному стані минулого часу – 5, 4 з них недоконаного виду; дієслів у зворотній формі – 4, з них 3 недоконаного виду; дієприслівників у зворотній формі – 1; останні слова – службові (6 сполучників «и», що формують анафору, + 1 в середині рядка; 6 прийменників при іменниках. Як висновок: граматичні відносини у двох мовах подібні, але набір частин мови у віршах не співпадають за кількістю та за категоріями. Особливо це помітно на категорії іменників, які відрізняються від коротких англійських багатоскладовістю, що може впливати на розмір вірша.

Очевидно, що перекладач не вважає за достатнє максимально точно донести сенс кожного рядка строфи, кожного слова, але вважає за необхідне максимально точно передати сутність цілісного тексту та авторського задуму. Є.

Фельдман прагне до такого перекладу, який повинний стати частиною рідної культури і бути абсолютно зрозумілим носієві мови трансферу. Питання про вибір адекватних лексико-граматичних засобів – це питання про можливості перекладу складної символічної мови, про точність передачі ключових слів, ономастикону, застарілих понять, окремих виразів і стійких зворотів, що включають ті чи інші оніми (перш за все, антропоніми і топоніми), що впливають на зміст тексту і підтексту, про недопущення спотворень тонкого або прихованого, апофатичного смислу.

Such as sat listening round Apollo's pipe,
When the great deity, for earth too ripe,
Let his divinity o'er-flowing die
In music, through the vales of Thessaly:
Some idly trailed their sheep-hooks on the ground,
And some kept up a shrilly mellow sound
With ebon-tipped flutes: close after these,
Now coming from beneath the forest trees,
A venerable priest full soberly,
Begirt with ministring looks: alway his eye
Stedfast upon the matted turf he kept,
And after him his sacred vestments swept (I, 141–152).

Переклад Є. Фельдмана звучить так:
...Шли пастухи аркадские; внимали
Они волшебной флейте Аполлона,
И божество над ними упоённо
Рассветный мир собой переполняло
И, покидая землю, умирало
В мелодии изысканной, витийской,
Кончая путь в долине фессалийской.
Одни играли посохами; рядом,
Отдав себя пастушеским руладам,
Свирелили другие. Жрец почтенный
Вослед за ними вышел, вдохновенный,
Встречаемый восторженной толпою.

Перекладач зберіг старовинну стилістику оригіналу, завдяки введенню у текст перекладу застарілих поетичних слів: дієслова «внимали», прислівника «упоённо», прикметника «витийской», історизма «жрец», а також словоутворення «свирелили», не характерного для нормативної російської мови. Аполлонічний контекст точно перекладений за рахунок піднесеної лексики (прикметники: натхненний, захоплений), точної передачі ключових слів-образів, стійких зворотів, пов'язаних перш за все з елліністичною культурою (флейта Аполлона, пастухи аркадські, долина фессалійська, вишукана мелодія, пастуші рулади), зберігає онімічний контекст (Аполлон, Аркадійський, фессалійська) та в цілому – містичний смисл ритуального дійства. Еллінські мотиви стародавнього ритуалу, який супроводжувався грою на музичних інструментах, флейті, свирелі та хоровим співом, Кітс повторить в «Оді грецькій вазі» – квінтесенції любові поета до античного мистецтва, де, як помітила О.В. Матвієнко, «під кітсовським пером», за Лессінгом, ці мотиви переплавлені в пластичне, просторове мистецтво, коли уявний глядач немов обходить вазу по колу, в подробицях описуючи побачене словами. В єдності музики, скульптури, поезії втілена одвічна романтична мрія про синтез мистецтв, проте порушений оксюморонним описом артефакту: «unheard melodies (нечутні мелодії)», «green altar (зелений вівтар)» на білосніжному мармуровому рельєфі» [18, с. 172].

У перекладі нижче наведеного фрагмента із «Ендіміона» збережені архаїчна стилістика і романтична риторика (чары Ариона, доносить с небосклона, столь нежно и Зефиру / Не рассказать, лира Аполлона, Музы), завдяки, по-перше, граматичній (заміні частин мови), по-друге – лексико-семантичній трансформації (введений архаїчний поетизм – дієслово «молвить» замість англійського поетичного дієслівного звороту *could breathe back*), по-третє – синтаксичним перестановам:

This still alarm,
This sleepy music, forc'd him walk tiptoe:
For it came more softly than the east could blow
Arion's magic to the Atlantic isles;
Or than the west, made jealous by the smiles
Of thron'd Apollo, could breathe back the lyre
To seas Ionian and Tyrian (II, 357 – 363).

Заворожений музикою сладкой,
Он двинулся на цыпочках, украдкой.
Восточный ветер чары Ариона
Столь тихо не доносит с небосклона
В Атлантику; столь нежно и Зефиру
Не рассказать восторженному миру
Над морем Ионическим, Тирренским
Того, что молвит лира Аполлона (пер. Є. Фельдмана).

Зосередившись на загальному сенсі, перекладач спростив частину рядка, що містить дієслівний архаїзм, що, в цілому, не відбилося на стилі й основному смислі, та за своїм задумом, манерою ввів прикметники (почтенный, вдохновенный, витийский), прислівники (вослед, упоенно), які деякі дослідники вважають архаїзмами. У А. Гальперіна в розряд архаїзмів потрапили такі слова: благовоние, благожелатель, благорасположение, достопамятный, досточтимый, злокозненный, злключение, злонравный, злоречивый, злоумышлять, всемилостивый, всеславный. Віднесемо такі архаїзми до розряду піетизмів. Ними сповнена романтична поезія за часів Кітса, що відповідало ідейному і релігійно-духовному змісту епохи та духу романтизму. Дослідники, звертаючи увагу на погляди Кітса, час від часу висували на перший план ідеї віри. Так в статті, присвяченій кітсівській «Осені», Хартман описує «переорієнтацію» пізнього Кітса з грекохристиянської традиції на німецьку, англійську, «шекспірівську», де поняття «Богоявлення» замінюється на «Богопредставлення», або навіть «Богостановлення» (коли поет у своїй творчості не очікує Богоявлення, але «являє», «втілює» Божество своєю поезією (Hartman G. Poem and Ideology: A Study of Keats's «To Autumn» // Literary Theory and Structure / Ed. by Frank Brady, John Palmer and Martin Price. New Haven (Ct.), L.: Yale UP, 1973, P. 305 – 330. Цит. за : А. Зінов'єва). У поетичному творі піетизми виконують різні стилістичні функції не тільки при відтворенні історичного колориту і втіленні християнських мотивів та для надання характерних рис герою, але й для бажаного художнього ефекту, надання оповіданню урочистого пафосу, діалогам – лірико-теософської патетики.

Переклад наступного фрагмента синтаксично більш стислий і в останніх рядках вміщується смисл двох наступних рядків оригіналу, які тут не наведені:

Ay, the count
Of mighty Poets is made up; the scroll
Is folded by the Muses; the bright roll
Is in Apollo's hand: our dazed eyes
Have seen a new tinge in the western skies:
The world has done its duty... (II, 723 – 728).

...великие Поэты –
О каждом Музы сделали пометы
В блестящем свитке бога Аполлона.
Иную зрим картину небосклона:
Мир долг исполнил. Худшее – случилось,
Поэзии светило закатилось.
(Є. Фельдман)

Ghosts of melodious prophecyings rave
Round every spot where trod Apollo's foot;
Bronze clarions awake, and faintly bruit,
Where long ago a giant battle was;
And, from the turf, a lullaby doth pass
In every place where infant Orpheus slept (I, 789 – 794).

И призраки пророческих мелодий
Закружатся среди лесных угодий
Над каждым следом бога Аполлона;
Потом рожки заплачут сокрушённо
На месте давней битвы. Над поляной,
Где засыпал Орфей, малыш румяный,
Родится колыбельная лесная.
(пер. Є. Фельдмана)

Аполлонічна семіосфера «Ендіміону» включає кеннінги і описові (епітетні) конструкції, що заміщують античний теонім, наприклад, ім'я бога Аполлона, як то: *thy lute-voiced brother* (IV, 744); *serene father* (IV, 929). Часто такі описові (епітетні) конструкції передають родинні зв'язки, що за міфами існували в світі античних божеств або алегоричні визначення явищ природи: *Great son of Dryope, satyr king, Paphian dove, the great Athenian admiral's mast,*

shepherd-prince, Vulcan's rainbow, woodland Queen, Old Atlas' children, Triton's bright-hair'd daughters, to scare Aurora's train, the scroll / Is folded by the Muses; Sol's temperate beam, winged Chieftain (Cupid); of Saturn vintage (на заре епох, в ранніе времена), Phoebus' daughter (Circe), ooze-born Goddess (Венера), Pallas's shield (Афіна Паллада, с. 608), Star-Queene (Diana), Danae's son (IV, 606, Персей), Thy lute-voiced brother (Apollo, с. 610), Young feathered tyrant (IV, 730, Cupid-Купідон), Titan's foe (Юпитер), serene father (сонячний Аполлон), Queen of Beauty, the bow of Iris, Paphian army, Water-Monarch, the great Sea-King, the Sea-God's head, the majesty of Doris, the Aegean seer (Егейський провидець). Семантичне поле Аполлона, його органічний зв'язок із лексико-граматичною структурою «Ендіміона» та взагалі з естетичними думками автора включає семантику музики, співу, почуття, що виникають під час архаїчного ритуалу та творчого просвітління (Ср. переклади). Семантично-граматичні зв'язки між словами в означувальних (епітетних) конструкціях, що належать до онімічного поля і зчеплені з ключовим ім'ям, є перш за все важливим фактором внутрішніх семантичних варіацій в при відносній стабільності синтаксичних зв'язків між частинами мови.

Очевідно, що саме цей досвід опису стародавнього грецького обряду в «Ендіміоні» Кітс перенесе в «Оду грецькій вазі» (1819), яка, як пише О. Матвієнко, «з часів есе Лео Шпітцера (1955) вважається класичним прикладом екфрасиса і є «блискучим зразком» інтермедіальності: пастораль, вакхічна сцена і ритуал жертвоприношення, зображені на вазі, представлені в словесному описі» [18, с. 171]. Екфрастичність, метатекстуальність є важливим методом Кітса, коли він приступає до опису античного артефакту за допомогою сучасної мови у ролі захопленого шанувальника і знавця грецького мистецтва. В «Ендіміоні» безліч таких екфрастичних вкраплень, але в основному екфрасис стає відправною точкою для розгортання цілої картини – мальовничої і містичної водночас. У Кітса антична (хтонічна) і середньовічна (потойбічна) лінії схрещуються, породжуючи не релігійний, а мистецький (естетичний) еклектизм, пафосне багатослів'я та інтонацію естетичного захвату старовиною, а на текстуальному рівні – лексико-граматичні нашарування, нагромадження синтаксичних конструкцій, перелік артефактів, узгоджених з топонімікою, антропонімікою та теонімікою, що під час належать до різних міфологічних культур і релігій.

Опущення архаїчного слова часто тягне за собою лексико-синтаксичні трансформації. При трансфері дієслівних архаїзмів або знайдені відповідні за змістом оригіналу застарілі форми, або, за відсутністю таких, застосовані різні граматичні та лексико-граматичні заміни. Необхідні структурно-текстуальні трансформації не порушують стиль оригіналу за умови одночас-

ної нейтралізації застарілого дієслова і компенсації втраченого смислу за рахунок синтаксичних перестанов і введення архаїзмів на інших ділянках тексту, як в тому разі, коли архаїзм вжито не в прямій мові, а в словах автора. Старовинний поетичний стиль зберігається і в разі граматичної заміни окремих архаїчних форм, зокрема, заміни англійських застарілих форм архаїчними дієсловами з подібними семами та близькими за значенням лексемами («нарікати», «мовити»). Те, що неможливо передати еквівалентами, можна передати за допомогою адекватної архаїчної лексики та синтаксичних фігур, іноді з використанням доповнень, пояснень, коментарів. Вдалим може бути переклад з заміною англійського архаїчного словосполучення контекстуальним синонімом у вигляді дієслівного архаїзму із допоміжним «буде», що компенсує англійський вираз, до якого входить граматичний архаїзм. Для заміни архаїчних форм дієслів, що передають модальність, використовують сучасну форму в поєднанні з архаїчним словом (напр., мовити) і таке інше.

Розглянуті випадки трансформації на прикладі перекладів «Ендіміона» дозволяють зробити висновок, що переклад в цілому звучить сучасніше, ніж оригінал. Натомість, переклад архаїчних форм найчастіше реалізований за допомогою лексико-граматичних заміन з метою збереження старовинного поетичного стилю завдяки введенню у текст архаїчних слів і виразів з інших лексичних полей. Неможливо підібрати повні еквіваленти, абсолютні лексико-граматичні відповідності до старовинних англійських дієслівних форм, які дісталися від поетів-єлизаветинців, тобто до дієслівних архаїзмів, спенсерізмів, шекспірізмів, а також мільтонізмів, чаттертонізмів, але можна знайти в рідній мові слова з відповідними архаїчними семами, використовуваних у поезії початку ХІХ ст. в «античних» за темою та сюжетом творах. З усього вищесказаного є очевидним, що при перекладі архаїчних граматичних форм з метою збереження міфопоетичного змісту романтичного твору, його загальної стилістичної тональності неможливо уникнути замін, відступів від лексико-граматичного змісту оригіналу: мимоволі або усвідомлено перекладач допускає необхідні стилістичні та лексико-граматичні перетворення аж до опущення важких для перекладу слів і зворотів, ризикуючи віддалитися від оригіналу. Проте часто автор перекладу замінює архаїзми сучасними словами і зворотами, зберігаючи поетичний стиль, завдяки компенсуючим лексико-граматичним трансформаціям, що включають поетизми та архаїзми інших лексичних полей; використовує різні прийоми компенсації з метою привнесення в переклад специфічної архаїчної тональності при відсутності еквіваленту та, прагнучи донести до читача зміст твору, вірно передати стиль епохи, яка його породила.

Список джерел

1. Английская поэзия в русских переводах. М.: Прогресс, 1981. 687 с.
2. Арнольд И. В. Оппозиции в семасиологии. *Вопросы языкознания*. 1966. № 2. С. 106–111.
3. Атаева Е. А. Лингвистическая природа и стилистические функции оксюморона: автореф. дис. канд. филол. наук. М., 1975. 29 с.
4. Белоусова А. С. Устаревшие слова. *Русский язык: Энциклопедия*. М., 1998. С. 360.
5. Витковский Е. В. Восход Эндимиона. *Джон Китс. Стихотворения. Поэмы*. М.: Рипол классик, 1998.
6. Гальперин И. Р. Очерки по стилистике английского языка. М.: изд-во лит-ры на ин. яз., 1958. 459 с.
7. Гак. Г. Опыт применения сопоставительного анализа в изучении структуры значения слов. *Вопросы языкознания*. 1966. № 2. С. 97–105.
8. Дьяконова Н. Я. Английский романтизм. Проблемы эстетики. М., 1978. 208 с.
9. Дьяконова Н. Я. Миф о Гиперионе в поэзии Китса. *Известия АН. Серия литературы и языка*. 2003. Т. 62, № 5. С. 14 – 20.
10. Жужгина-Аллахвердян Т. Н. «Ламия» Джона Китса в русских переводах: романтическая мифопоэтика любви и магии и античный интертекст. *Художественный перевод и сравнительное литературоведение*. М.: Флинта, Наука, 1214. С. 242 – 253.
11. Жужгина-Аллахвердян Т. Н. Архаизмы в «античной» поэзии Джона Китса: перевод и трансформации. *Наукові записки Ніжинського держ. ун-ту ім. М. Гоголя. Сер. Філологічні науки*. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2015. Кн. 2. С. 45 – 50.
12. Зиновьева А. Ю. Творчество Джона Китса и философия романтической поэзии: автореф. канд. филол. наук. М., 2001. 171 с.
13. Иванова А. И. Проблема передачи индивидуального стиля в художественном переводе (на материале русских переводов поэзии Джона Китса): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: МГУ, 2012. 27 с.
14. Китс Д. Стихотворения. Поэмы [Бессмертная библиотека]. М.: Рипол классик, 1998. 416 с.
15. Китс Д. Эндимион: поэма [пер. с англ. Е. Фельдмана]. М.: Время, 2001. 398 с.
16. Клименко Е. И. Проблемы стиля в английской литературе первой трети XIX века. М.: изд-во ЛГУ, 1959. 302 с.
17. Комиссаров В. Н. Слово о переводе. М.: Междунар. отношения, 1973. 245 с.
18. Матвиенко О. В. «Ode an a Grecian Urn» Дж. Китса: трудности перевода и силовое поле национальной культурной традиции *Від бароко до постмодернізму*. Вип. XVII. Т. 1. Дн-вск, 2013. С. 171 – 181.
19. Подольская Г. Г. Поэзия Джона Китса в России: автореф. дис. канд. филол. наук. М.: МГПИ, 1986. 17 с.
20. Пушкарёва Е. Н., Уразаева Т. Т. Лирика Джона Китса: своеобразие русской рецепции. *Вестник Томского гос. пед. ун-та. Сер.: Гуманитарные науки. (Филология)*. Вып. 8 (59). Томск, 2006. С. 24 – 26.
21. Седых Э. В. Контраст в поэзии как один из типов выдвижения: на прим. циклов стихотворений «Песни Неведения» и «Песни Познания» Уильяма Блейка: автореф. канд. филол. наук. СПб, 1997. 208 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/kontrast-v-poezii-kak-odin-iz-tipov-vydvizheniya-na-prim-tsiklov-stikhotvorenii-pesni-nevede>

22. Скуратовская Л. И. О некоторых аспектах романтического эксперимента в английской поэзии (У. Вордсворт). *Античність – сучасність (питання філології)*. Зб. наук. праць. Вип. 3. Донецьк: ДонНУ, 2003. С. 46 – 53.
23. Фоміна Л. В. Концептуальна своєрідність античного міфу про Ендіміона. *Від бароко до постмодернізму*. Вип. XV. Дн-вск: ДНУ, 2011. С. 125 – 130.
24. Якобсон Р. Грамматический параллелизм и его русские аспекты. *Работы по поэтике: Переводы*. М.: Прогресс, 1987. С. 99–132 URL: <http://philologos.narod.ru/classics/jakobson-poetgr.htm#ch4>
25. Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии. *Семиотика*. М.: Радуга, 1983. С. 462–482. URL: <http://philologos.narod.ru/classics/jakobson-poetgr.htm#ch1>
26. Якутова О. Л. Лингвистическая природа и стилистический потенциал катахрезы: на материале французской поэзии XIX–XXI вв.: дис. канд. филол. наук. Смоленск, 2007. 171 с.
27. Crystal, D. (1995) *The Cambridge encyclopedia of the English language*. Cambridge University Press, 489 p.
28. Keats, J. (1988) *The Complete Poems*. Edited by J. Barnard. Third edition. Penguin Books, 754 p.

Аграматизм поезії Е. Каммінгса і труднощі її перекладу

Перша половина ХХ віку була відзначена злетом в американський поезії, який історики літератури США назвали «поетичним ренесансом» [6]. У цей час в Америці творили значні поети, які представляли різноманітні художні школи, напрями і стилі. Серед них Т. Еліот, Е. Паунд, Е. Каммінгс, Р. Фрост, Е. Лоуелл та ін.

У рамках «Поетичного ренесансу» помітну роль грав імажизм (від *image* – образ) – авангардистська течія англо-американської поезії, яка виникла напередодні Першої світової війни. Її натхненником був Езра Паунд, який випустив чотири антології поетів-імажистів, але в подальшому від імажизму відійшов. Його жага «революції слова», прагнення надати мові «енергію», його уявлення про високу місію поета в суспільстві «дурниці та вульгарності», – все це було затребуване мистецтвом ХХ століття. Естетика імажистів вимагала точності зображення і «чистоти образу». Її елементами були: використання просторечної мови, нових ритмів і форм, свобода у виборі тематики, певний лаконізм.

Окремою фігурою авангардистської поезії імажизму був Едвард Естлін Каммінгс (*Edward Estlin Cummings*), народжений 14 жовтня 1894, у місті Кембридж, штат Массачусетс, – видатний американський поет, письменник, художник, драматург, учасник Першої світової війни. З військово-медичної частини, де він служив, Каммінгс відправляв листи написані в дусі словесних експериментів, порушуючи звичну орфографію і синтаксис, що насторожило військову цензуру. Її співробітники визнали подібний стиль різновидом шифру або тайнопису. В результаті Каммінгс був заарештований за підозрою в шпигунстві і поміщений на три місяці у військову в'язницю. У його віршах – елементи шокуючого епатажу, глузування над літературним «істеблішментом», самовдоволенням міщанства, «нелюдяністю» сучасної цивілізації та алогізмом навколишнього світу. Своє бунтарство Каммінгс втілював, створюючи вірші формально-експериментального характеру: він відмовився від вживання великої літери не тільки в назвах (своє прізвище він писав *e.e.cummings*), але і в самих віршах (наприклад, займенник “I” він завжди вживав з малої літери); порушував норми граматики та синтаксису; писав разом прикметники з іменниками; перетасовував слова у віршах і перебивав їх вставними фразами; винаходив неологізми; змінив графіку віршів, розставляючи їх не рядками, а стовпцями шириною в дві-чотири літери. Його вірші

перетворювалися на своєрідні шаради, що вимагають спеціального тлумачення. Каммінгс поставив собі за мету досягти якогось синтезу поезії, живопису та графіки; наситити вірші безпосереднім відчуттям, життєвими, «вічними реаліями».

Е. Каммінгс відомий як експериментатор і реформатор вірша, однак, за висловом відомої української дослідниці С. Павличко, Е. Каммінгс «не належав і не належить до найбільш читаних поетів» [12, с.455] навіть на батьківщині тому, що його авангардистська поезія не вкладалась в ідеологічні інтерпретаційні схеми й теоретичні матриці колишнього радянського літературознавства, котре мало свій погляд на модернізм. На жаль, сьогодні можна назвати лише декілька невеликих літературознавчих праць, а саме передмов до перекладів віршів американського поета. Це вступні статті вже згадуваної Соломії Павличко [12], а також перекладачів творів Е. Каммінгса Богдана Бойчука [4].

У своїй поезії Каммінгс радикально експериментував з формою, пунктуацією, синтаксисом і правописом. Як вже згадувалось, він часто не використовує великі літери; рядки, фрази і навіть окремі слова часто перериваються в найнесподіваніших місцях; розділові знаки або відсутні, або розставлені дивним чином. Крім того, Каммінгс часто порушував властивий англійській мові порядок розташування слів у реченні. Чимало його творів можна зрозуміти тільки при читанні з листка, але не на слух [21].

Ця своєрідність поезії Каммінгса дозволяє говорити про існування в неї свідомого *аграматизму*, завдання якого не просто привернути увагу читача до незвичайних образів, а передати глибокі думки поета про екзистенцію життя і смерті, буття і небуття. Цікаво, що в психолого-логопедичній літературі знаходимо таке визначення цього явища: «Аграматизм – загальне порушення граматичної будови мови, що виявляється в невмінні граматично правильно змінювати слова і будувати речення (експресивний А.), а також в нерозумінні значення граматичних форм (імпресивний А.). При А. спостерігається опускання прийменників, неправильне узгодження слів в роді, числі, відмінку, «телеграфний стиль» та ін. [9, с.333]

Поряд з цим, існує декілька дефініцій аграматизму в контексті лінгвістики. Так, у «Словнику лінгвістичних термінів» (2010) під редакцією Жеребило Т. надається наступне визначення цього явища: «Отклонение от грамматических норм в профессиональной и жаргонной речи, в телеграфном стиле, в переписке по Интернет» [5, 23], а О. Ахманова у своєму «Словнику лінгвістичних термінів» ще у 1966 році дає таке тлумачення аграматизму: «Стилевые и диалектные свойства некоторых разновидностей языка, таких как теле-

графный язык (англ. telegraphic style), гибридные языки, например, бичламар, пети негр (фр. petit nègre) и т. п. [3].

Дженніфер Елісон Розенблітт в своїй книзі *E. E. Cummings' Modernism and the Classics: Each Imperishable Stanza* (2016) припускає, що розум поета мав ту специфіку, що тепер психологи називають дислексією. Вона робить цей висновок, виходячи з того, що Каммінгс у своїх творах та листах постійно робить орфографічні помилки (переставляє букви, ігнорує подвійні приголосні і т.ін.). Його почерк був вкрай нерозбірливий, навіть на лінійованому папірці він не дотримувався рядків, і часто малював дзеркальні образи. Однак, дослідниця вважає, що ці аномалії зіграли конструктивну роль у творчості поета [20].

Незважаючи на схильність до формальних експериментів, чимала частина віршів Каммінгса носить традиційний характер (зокрема, він є автором великої кількості сонетів). У зрілому віці Каммінгса часто критикували за самоповтори і прихильність до раз і назавжди виробленого стилю. Однак, його проста мова, почуття гумору та розкриття таких тем, як секс і війна, здобули йому величезну популярність, особливо серед молодих читачів. На момент своєї смерті в 1962 році Каммінгс був другим за популярністю англомовним поетом після Роберта Фроста.

Всього за час свого життя Каммінгс опублікував понад 900 віршів, два романи, кілька п'єс та есе. Крім того, він є автором понад 10000 малюнків, начерків і 2000 картин.

С 1911 по 1916 роки Каммінгс навчався в Гарвардському університеті, де він отримав ступінь бакалавра в 1915 році і магістра мистецтв в 1916 році.

Відомий американський представник деконструктивізму Гарольд Блум у своєму дослідженні творчої спадщини Е. Каммінгса [16] зазначає, що перші Каммінгсові вірші були надруковані в 1912 році в університетській газеті *Harvard Monthly*, де вже за рік автор працював у складі редколегії разом з Джоном Дос Пасосом, Фостером Деймоном та Скофілдом Тайлером, котрі познайомили молодого автора з творчістю представників європейського модернізму, а саме Джеймса Джойса, Томаса Еліота й Езри Паунда, а також з мистецькими інноваціями імпресіонізму й кубізму. Поезія Е. Каммінгса того періоду була традиційною – він пише сонети, балади, дистихи, хайку і навіть рондо, захоплюється творчістю Кітса та Розетті. Ще вивчаючи мови у Гарварді, Каммінгс заклав той фундамент мистецтва володіння ними, що позначився на його подальшій літературній кар'єрі. Адже саме вивчення мов сприяло усвідомленню діапазону можливостей англійської мови, її літературних значень, етимології, спорідненості слів давніх й іноземних мов. Саме це розши-

рило словник автора, відкрило абсолютне значення синтаксису – іншими словами, Е. Каммінгс почав розуміти і застосовувати теорію мови на практиці.

У 1917 році кілька віршів Каммінгса були опубліковані в збірнику «Вісім гарвардських поетів» (Eight Harvard Poets). У тому ж році Каммінгс пішов добровольцем до Франції, де він служив у медичних військах. У результаті плутанини поет п'ять тижнів не був приписаний до жодного з медичних екіпажів. Цей час він провів у Парижі. Місто настільки полюбилося йому, що Каммінгс регулярно відвідував Париж протягом усього життя.

21 вересня 1917 року, всього через п'ять місяців після прибуття Каммінгса до Франції, він був заарештований за підозрою в шпигунстві після того, як відкрито висловив свої пацифістські погляди. Каммінгс був відправлений до концентраційного табору в Нормандії, де провів три з половиною місяці. Спогади про ці події склали основу роману «Величезна кімната» (The Enormous Room, 1922).

Каммінгс був звільнений 19 грудня 1917 року, після чого він одразу ж повернувся в США. У 1918 році поет був знов мобілізований і служив в армії до листопада 1918 року. У 1921 – 1923 роках Каммінгс жив у Парижі. У 20-х і 30-х роках він багато подорожував по Європі, а в 1931 році відвідав Радянський Союз, який вразив його відсутністю інтелектуальної та мистецької свободи. Свої враження від поїздки Каммінгс висловив у книзі *Eimi* («Я є» – в перекладі з грецької, 1933), путівнику про подорож до Радянського Союзу. Книга відкривається дієсловом «shut» (англ. зачинити) та закривається дієсловом «opens» (англ. відкривати). Задусі і закритості життя в Росії протистоять свобода і відкритість Заходу (рай Парижа, в який прямує герой Каммінгса в кінці книги). Вже у потягу герой роману розуміє, що він потрапив до світу «нежиття та немертві» — «nonlife and undeath». Дієслова і антитези дуже важливі для Каммінгса, ймовірно тому він назвав травелог «Еймі» за принципом контрасту з загальним небуттям в Немирі (радянській Росії). Герой занурюється у світ минулого часу – «world of Was» — часу, який поступово сповільнюється і повністю зупиняється: «Time yawns», «Time sighs», «Etcetera, ad infin., time goes to sleep» [13, 8]. Такий світ за визначенням не може рухатися уперед і приречений на нескінченний рух по порочному колу.

На початку своєї поетичної кар'єри Каммінгс знаходився під помітним впливом авангардних письменників і поетів (Гертруда Стайн, Езра Паунд, Емі Лоуелл та інших). Під час візитів до Парижа він відкрив для себе дадаїзм і сюрреалізм, які також вплинули на його творчість. Формування художнього мислення та стилю Е. Каммінгса відбувалося завдяки ще одній неординарній особистості – його університетського приятеля Сіблі Ватсона, який відкрив

йому сучасну французьку поезію, а саме твори П. Верлена, С. Малларме і А. Рембо.

Незважаючи на захоплення поезією модернізму, Каммінгс написав чимало віршів, за формою близьких до класичних сонетів. Деякі з його творів відрізняються використанням незвичайної графіки. У таких віршах слова, уривки слів, дужки й інші знаки пунктуації розкидані по всьому листу. Займаючись живописом, Каммінгс добре розумів, що від способу візуальної подачі віршів багато в чому залежать враження читача, і використовував типографіку для того, щоб «малювати картини» в деяких своїх творах.

Одним із перших творів Е. Е. Каммінгса, який вразив нерегулярним ритмом і довжиною рядків, була поезія з чотирнадцяти рядків [17, 92]:

When God lets my body be,
From each brave eye shall sprout a tree;
Fruit which dangles therefrom The purple world will dance upon.
From my lips that did sing A flower shall bring forth the spring,
Which maidens whom passion wastes Will lay between their little breasts.
My strong fingers beneath the snow Into strenuous birds shall go;
My love walking in the grass Their wings will touch, e 'er they pass.
And all the while shall my heart be With the bulge and nuzzle of the sea.

Коли Бог дозволить моєму тілу бути,
Від кожного хороброго ока пустить паростки дерево;
Фрукт який звисатиме звідти Танцюватиме перед пурпурним світом.
Від моїх губ, які співали Квітка принесе весну,
Дівчата, яких пристрасть витрачає
Лежатимуть між їх маленькими грудьми.
Мої сильні пальці під снігом У напружених птахів обернуться;
Мою любов блукаючу в траві
Їх крила торкатимуться, коли б вони не пролітали.
І весь цей час моє серце буде З перевагою і поцілунком моря.

(переклад Гур'євої В.)

Як бачимо, вже у першій поетичній спробі, Каммінгс використовує прийом, який стане його візитною карткою – аграматичне вживання великих літер. Цей твір – різновид сонета, складається з трьох чотирирядкових блоків і кінцевого дистиха. На думку дослідників, стиль твору і нерівномірність його ритміки беруть початок від пісенних традицій англійського Ренесансу, котрі читач чи слухач може з легкістю впізнати [17, 93]. Проте Е. Каммінгс іде далі, незважаючи на неоднозначні відгуки з приводу його творів, починає експерименти з віршоформою, широко вживає сленг. У 1916 році він пише роботу

під назвою «Поезія Нової Ери» (The Poetry of a New Era), в якій простерігається формування поетичних смаків автора, і серію свіжих і нетрадиційних поезій під назвою «D. S. N.» (Designatio Sine Nomine). У цю серію увійшли всі неримовані твори в стилі хайку; поезії, написані верлібром та Вітменівським рядком. Деякі з них були ранніми версіями віршів, що пізніше були надруковані в «Тюльпанах і димарях».

Перша збірка віршів Каммінгса – «Тюльпани й димарі» (Tulips and Chimneys, 1923) – познайомила публіку з «фірмовим стилем» поета, який характеризується навмисно спотвореною граматиною і пунктуацією, як, наприклад, у вірші «a leaf falls loneliness»:

l (a

le

af

fa

ll

s)

one

l

iness

Біограф Каммінгса Річард С. Кеннеді називає цей вірш «найделікатнішою, красивою літературною конструкцією, яку будь-коли створював Каммінгс [19]. Цікаво, що Каммінгс у цій мініатюрі використовував тотальний пробіл у пустотному тексті, де еквівалентом самого тексту є його відсутність. Цей вірш вперше надруковано в 1958 році в збірці «95 Віршів» (95 Poems) навпроти пустого білого аркуша, тим самим, виражаючи основну тему поезії – самотність, у той час як всі інші вірші, крім останнього, друкувались звичним способом. Можливо, саме цим білим простором сторінки автор дав можливість читачеві усвідомити велич простору й жалюгідність, самотність людини в ньому, адже поетичне враження від вірша підкріплюється фізичним відчуттям самотності при спогляданні пустої сторінки.

Деякі з найбільш відомих віршів Каммінгса не відрізняються незвичайною типографікою, але несуть у собі відбиток його неповторного стилю. Каммінгс дуже часто безпідставно змінював прийнятий в англійській мові поря-

док слів у реченні. У результаті на світ з'являлися такі відомі рядки, як «why must itself up every of a park ...» або «they sowed their isn't». У деяких віршах Каммінгс свідомо викривляє правопис англійських слів. Крім того, він досить винахідливо використовує складові неологізми, наприклад, «The world is mud-luscious and puddle-wonderful» («Світ просочений брудом, але чудовий калюжами»).

У поетичних текстах ХХ століття надзвичайно важливу роль відіграє графічна організація, яка охоплює розташування тексту на сторінці, поділ на абзаци, злиття або розривання слів, гру шрифтами, відсутність великих літер, ненормативне використання пунктуації або уникання її узагалі тощо. У цьому можна переконатися, читаючи твори Е. Каммінгса.

Відомі українські й зарубіжні дослідники творчості Е. Каммінгса – Соломія Павличко, Богдан Бойчук, Іван Андрусак, Олексій Зверев, Ірина Арнольд звертають увагу на неповторний графічний малюнок його поезії. Графічна образність поезії Е. Каммінгса стала предметом окремих досліджень американських літературознавців Майкла Ділана Велча (Michael Dylan Welch) й Нормана Фрідмана (Norman Friedman) [24; 18]. Звертаючись до аналізу графічної образності поезії Е. Каммінгса, можна зауважити, що вивчення графічних засобів його поезики неможливе поза контекстом авангардистських течій першої половини ХХ століття, зокрема футуризму. Адже саме у футуризмі графічний рівень тексту стає самодостатнім, експресивно навантаженим. Футуризм, як відомо, синтезував словесний і візуальний образ, звідси футуристичній поезії притаманний потужний зоровий (графічний) початок. Цей напрям модернізму сміливо експериментував з типографікою. Але це був не суто теоретичний експеримент, тут реалізовувалося прагматичне завдання впливу на читача: вразити, обурити, здивувати, одним словом, епатувати. Для цього футуризм як авангардистська течія витворив цілісну систему засобів, в якій важливе значення належить графічним прийомам.

Одним з провідних засобів поетичної практики футуризму стало розташування тексту на сторінці. Особливої експресії цьому засобу надавали насамперед французькі поети Стефан Малларме, Гійом Аполлінер, Блез Сандрар. Їхні творчі пошуки в царині візуалізації поезії засновані на поєднанні різноманітних естетичних і світоглядних принципів. С. Малларме, наприклад, розглядав білий аркуш як простір для одного симультанного погляду. Використовуючи різні шрифти для виділення тем і субтем, він у той же час відмовився від пунктуації, створюючи тим самим поняття «безкінечної поезії». Г. Аполлінер, відомий автор каліграм, вважав, що завдання типографіки полягає в тому, щоб читач з першого погляду сприймав увесь вірш як ціле [1]. Традиція, на яку спирались французькі поети-футуристи, – це тради-

ція рецепції так званих малих форм японської поезії хокку (хайку), розрахованої на цілісне сприйняття віршообразу.

Надзвичайна увага поетів-футуристів до графічної форми пояснюється, щонайперше, походженням цього напрямку з образотворчого мистецтва. Так, головним способом матеріалізації мови у творчості Е. Каммінгса якраз і був синтез живопису і поезії, що став результатом професійного захоплення поета суміжним видом мистецької творчості. Утім, не тільки футуристична естетика зумовлювала створення Каммінгсом графічних віршів. Як слушно зазначає перекладач творчості Е. Каммінгса Богдан Бойчук, візуальний аспект Каммінгсової поезії, а саме розміщення вірша на сторінці, пов'язаний із кубізмом. «Поет не тільки розривав слова й образи, – пише Б. Бойчук, – не тільки міняв топографію розділових знаків, але й часто творив вірші, які можна повно зрозуміти, побачивши їх розміщення на сторінці» [4, 9]. Однак все ж визначальним чинником візуального аспекту поезії Е. Каммінгса є футуризм. Візуалізація поетичних текстів Каммінгса відповідає одному з гасел футуристів – дивитись і читати водночас, тобто перетворити процес читання поезії на її розглядання. Слово у творах Каммінгса постає пластичним матеріалом, який спершу треба побачити. Поет відмовляється від ідеї сприймання поезії на слух, натомість наполягає на її зоровому осягненні. Навіть коли один із колег запитав в Каммінгса, чи можуть деякі з його віршів бути прочитані вголос, відповідь була категоричною: автор вважав їх візуальними, не створеними для голосу. Саме під таким кутом зору й слід розглядати використання Каммінгсом численних графічних засобів.

Аналізуючи параграфемні елементи поезії Каммінгса, слід пам'ятати важливе методологічне застереження Юрія Лотмана про те, що «любой материальный элемент текста в разных структурах целого неизбежно приобретает разные, а иногда и противоположные смыслы» [10, с.77]. Роль елементів графічного рівня тексту зростає при функціональному послабленні інших структурних рівнів – ритмічного, інтонаційного, фонетичного тощо. За словами відомого віршознавця Бориса Томашевського, виражаючи віршоване мовлення у формі ізольованих рядків, автор тим самим дає вказівку, як читати вірші, як членувати текст і т.ін. [15, с.101]. Так графічна організація набуває змістових обертонів, входить у змістоформову єдність твору.

Оскільки графічна організація тексту у Каммінгса тісно пов'язана з семантикою твору, підпорядковується їй, то в цьому певною мірою простежується аналогія з традиційною японською поетичною формою хайку. Очевидно, це дало підстави американському досліднику М. Велчу висунути гіпотезу, згідно з якою в ліриці поета проглядає техніка, яка використовується при написанні хайку. Ці короткі вірші, що складаються з сімнадцяти складів в япон-

ській мові й десяти-чотирнадцяти в англійській, відтворюють картини природи на безпосередньому чуттєвому, а не раціональному рівні. Японські поети відтворюють у хайку чотири емоціональні тональності: солодка меланхолія (sabi), безпосередність (wabi), ностальгічний сум (aware) і таємничість невідомого (yugen) [24, 97]. Усю цю настроєву палітру відтворено і в поезіях Е. Каммінгса. Окрім цього, хайку описує речі й предмети такими, якими вони є, ретельно відбираючи їх для поетичного образу. Звичайно, почуття чи ідеї також можуть бути присутніми, але жанрова форма хайку прагне «предметної» об'єктивності. Так само і Каммінгс у своїх поезіях постійно ставить безпосередню спонтанність почуття над інтелектом. Н. Фрідман, американський дослідник творчості Каммінгса, як і М. Велч, стверджує, що деякі Каммінгсові поезії схожі на хайку і є кришталевим чистим зображенням природи [18]. Українська дослідниця творчості Каммінгса Віталіна Гур'єва у статті «Графічний образ у поезії Е. Е. Каммінгса» аналізує одну з мініатюр поета, яка дуже близька за своїм внутрішнім змістом до хайку [22]:

one	одна
t	о
hi	ц
s	я
snowflake	сніжинка
(a	(що
li	спу
ght	ска
in	єть
g)	ся)
is upon a gra	нанад
v	г
es	ро
t	б
one	ок

(переклад В. Гур'євої)

Незважаючи на те, що твір містить всього п'ять повнозначних лексем із семи слів тексту, він семантично вельми місткий завдяки своїй графічній структурі.

Графічна структура цієї поетичної мініатюри закликає читача не просто читати, а дивитися на сторінку з надрукованим віршем. Каммінгс виявляє численні семантичні обертони в слові «gravestone» (надгробок, могильна плита), розбиваючи його на декілька рядків: «vest», «one», «gravest one». Щоправда, типографія цього вірша ставить під сумнів приналежність його до хайку,

однак ключові слова й породжувані ними значення (репрезентовані об'єктивно й усвідомлювані суб'єктивно) загалом відповідають поетиці хайку. Візуальне виділення середини вірша, «alighting», фіксує ту мить, коли сніжинка безпосередньо торкається надгробку. Як і хайку, аналізована мініатюра вільна від будь-яких метафор і порівнянь, написана в теперішньому часі. Сніжинка символізує зиму, а зима – мертва пора року. Зима – це закінчення життя, смерть. Надгробок – символ смерті, падаючи на нього, сніжинка ніби водночас зливається з ним і гине. Таким чином, в образах сніжинки й могильної плити поет утілює концепти «життя» й «смерті». Розглянемо ще один вірш Е. Каммінгса «i'm» під кутом зору впливу кубізму на розвиток поетичного стилю поета [17, с.123]:

i'm
asking
you dear to
what else could a
no but it doesn't
of course but you don't seem
to realize i can't make
it clearer war just isn't what
we imagine but please for god's O
what the hell yea it's true that was
me but that me isn't me
can't you see now no not
any christ but you
must understand
why because
i am
dead

Вірш має форму трикутника, в ньому відсутня пунктуація, немає жодної великої букви, окрім однієї на вершині трикутника. Поет уникає синтаксичного членування тексту, проте смисл від цього не порушується, а навпаки, це надає йому експресивності. І. Арнольд вказує на те, що форма вірша передає потік свідомості помираючого, зокрема трикутна форма – надлюдські зусилля солдата, котрі сягають кульмінації в середині, а потім сили залишають його і він помирає. Вона зазначає, що «тому, хто помирає, вже важко говорити, і жінці самій доведеться все зрозуміти, бо він не зможе їй допомогти, бо він, це вже не він, він помер» [2, с.236]. Зовнішня форма вірша повністю передає його зміст, відповідає темі. Це ще раз доводить ефективність графічного розміщення тексту на сторінці, яку так вдало вибудовує Е. Каммінгс.

Графічна організація поезії Е. Каммінгса стала предметом окремого дослідження американського літературознавця Гарві Гросса у роботі «Звук і форма в сучасній поезії» (Harvey Gross «Sound and Form in Modern Poetry», 1965), у якій проаналізовано деякі поезії Е. Каммінгса під кутом зору їх просторового розміщення на сторінці, а також підпорядкування семантики поетичних текстів їх графічному образу, наголошено на руйнуванні синтаксичних структур. Вивченню питання «зруйнованого» синтаксису в поезії Е. Каммінгса присвятила свою роботу й Ірен Ферлі: «Е. Е. Каммінгс і неграматика: дослідження синтаксичних відхилень у поезіях» (Irene Fairley «E. E. Cummings and Ungrammar: a Study of Syntactic Deviance in his Poems», 1975).

У графічній організації тексту Е. Каммінгс використовує й інші прийоми візуально-смыслового виділення, а саме: пробіли, пропуски, відступи, різні розриви слів, склеювання лексем, написання з малої букви, гру шрифтом і пустоти, ненормовані розділові знаки, цифри. Оскільки графічні засоби організації поетичного тексту пов'язані з різними рівнями мовної й віршованої структури, то за допомогою цих засобів актуалізуються фонетичний, лексико-семантичний, морфологічний, пунктуаційний, синтаксичний, стилістичний і композиційний потенціал тексту [22].

У наступному вірші Каммінгс ненормативно збільшує міжрядкові інтервали уповільнюючи процес прочитання тексту, ламаючи інтонацію тексту чи його частини [17, с.88]:

*yours is the music for no instrument yours the preposterous colour unbeheld
- mine the unbought contemptuous intent till this our flesh merely shall be
excelled by speaking flower (if i have made songs*

*it does not greatly matter to the sun, nor will rain care cautiously who
prolongs unserious twilight) shadows have begun the hair's worm huge, ecstatic,
rathe...*

yours are the poems i do not write.

*In this at least we have got a bulge on death, silence, and the keenly musical
light of sudden nothing.... la bocca mia «he kissed wholly trembling» or so thought
the lady.*

У цьому вірші поет вживає улюблений прийом контрасту займенників - yours та mine – як основу розгорнутої метафори, розриває строку - (*if i have made songs* – щоб віокремити центральну мисль про марність буття - *it does not greatly matter to the sun, nor will rain care cautiously who prolongs unserious twilight*).

Ще одна важлива проблема, котра виникає при аналізі поезії Каммінгса – це принципова неможливість прочитання деяких поетових текстів уголос.

Це пояснюється, насамперед, відмовою автора від сприйняття тексту на слух, захопленням футуристичною ідеєю візуальної поезії.

На лексично-семантичному рівні виникають труднощі декодування через фіксування меж слова та описом його семантичного потенціалу. На думку дослідниці графіки сучасної поезії Д. Суховей, рухомість цих меж спровокована широким використанням голофразису, тобто написанням слів разом або через дефіс. Така функція об'єднання слів є важливою не лише для актуалізації і виокремлення рядка загалом, а також і для його частини. З іншого боку, представлення в тексті неповністю записаних слів, або слів, розбитих на фрагменти, передбачає опис значення цих фрагментів як таких, що схожі на інші слова, якщо можливість такого збігу вписується в образно-асоціативний потенціал тексту. Голофразис є важливим елементом і на рівні синтаксису, бо передбачає вираження єдиного поняття записом без пробілів, надає динаміки відтвореній картині. Проаналізуємо приклади голофразису в поезії Е. Каммінгса [14, с.30]:

*in Justspring when the world is mud-luscious the little lame balloonman
whistles far and wee and eddieandbill come running from marbles and
piracies and it's spring
when the world is puddle-wonderful the queer
old balloonman whistles far and wee
and bettyandisbel come dancing...*

просто
весною коли світ брудно-солодкий невеликий
кульгавий чоловічок з повітряними кульками
насвистує далекий і малесенький й еддїйбіл біжать
підстрибуючи після гри в кульки й
піратів
весна
коли світ калюжно-чудовий дивний
старий чоловічок з повітряними кульками свистить далекий і малесенький і беттїйїзабель біжать танцюючи.

(переклад В. Гур'євої)

В наведеному вірші голофрастичні конструкції об'єднують слова за допомогою запису через дефіс. Склеєні слова передають дитяче мовлення. Злиттям імен Каммінгс передає енергію та швидкість, з якою біжать діти, наштовхуючись один на одного, що навіть в одному з імен випадає склад. За допомогою подвоєних міжрядкових інтервалів автор регулює темпоритм вірша, адже пунктуація тут повністю відсутня. Таким чином, початок рядка, вла-

сні імена, котрі є пріоритетними візуальними точками сприйняття, змінюють своє місцезнаходження з формального на смислове. Утім, часто відмовляючись від заголовних літер на початку рядка, Е. Каммінгс ненормативно використовує їх у середині й кінці слів, підтримуючи тим самим футуристичні поетичні практики. Завдання великих букв у Е. Каммінгса –уповільнити й ускладнити процес читання й сприйняття. Так поет реалізує прогноз одного з найвидатніших представників футуризму Марінетті: «Слова, вивільнені від розділових знаків, осяють одне одного, схрестять свої різноманітні магнетизми, наслідуючи безперервний динамізм думки... Писані букви вказують читачеві на слова, котрі синтезують переважну аналогію» [11,с.8]:

I
i will be
M o ving in the Street of her
bodyfee 1 inga ro undMe the traffic of
lovely;muscles-sinke x p i r i n g! S
uddeni
Y totouch
the curvedship of
Her-
....kiss her:hands will play on,mE as
dea d tunes OR s-crap p-y lea Ves flut te rin g from Hideous trees or Maybe
Mandolins 1 oo k-
pigeons fly ingand
whee(:are,SpRiN,k,LiNg an in-stant with sunLight then)!-
ing all go BlacK wh-eel-ing
oh
ver
mYveRylitTle
street
where
you will come, at twi li ght
s(oon & there's a moo)n.

Можна припустити, що великі букви та цифра 1 в цьому вірші, з одного боку, приймають на себе функцію синтаксичного членування тексту, за відсутності нормативних розділових знаків, а з другого – актуалізують містичне чи іконічне значення слів. Проте деякі дослідники вважають, що подібні явища в творчості Е. Каммінгса часом складно пояснити, і розглядають їх як спроби епатувати читача.

Однак у деяких поезіях Каммінгса трапляються розділові знаки, використані до того ж не за призначенням. Це підтверджує переосмислення самим автором їх ролі в тексті. Наприклад, [17, с.152]:

1 !blac	1 !чорн
k	е
agains	навпрот
t	и
(whi)	(біло)
tesky	гонеба
?t	?д
rees whic	еревазяки
h fr	х
om droppe	упа
d	в
,5	,5
le	ли
af	сток
a: ;go	i: ;рухаєть
e	с
s wh	я кр
Irll	Ужляю
n	ч
g	и

(переклад В. Гур'євої)

У першому рядку вірша автор вживає знак оклику, сьомий рядок починає із знаку питання, дванадцятий – з коми. Каммінгс використовує дужки всередині слова, комбінацію двокрапки й крапки з комою, а сам вірш не закінчує крапкою. Крім того, між розірваними словами поет застосовує так звані пустоти. Майже всі слова у вірші розірвані, деякі букви подані одним рядком, проте вони не мають ані семантики повнозначного слова, ані граматичного значення морфеми. Можливо, ці букви разом із строфоподілом позначають межу між значенням і порожнечею. Таке членування тексту актуалізує його візуальне прочитання, змінює динаміку сприйняття і тим самим дає читачеві можливість осмислити значення елементів, оточених паузами.

Труднощі відтворення аграматичної форми та змісту поезії Каммінгса доречно проаналізувати, порівнюючи переклади віршу Е. Каммінгса «*anyone lived in a pretty how town*» на російську В. Британішського, Д. Кузьміна, М. Степанової, Я. Пробштейна, С. Бойченко:

anyone lived in a pretty how town (e. e. cummings)

кто-то жил в славном считай городке (пер. В. Британішський)

кто-то жил в миленьком городе вот (пер. Д. Кузьмін)

жил кто-нибудь в растаком городке (пер. М. Степанова)

некто жил в уютном городке (пер. Я. Пробштейн)

никто-не жил в миленьком ох городишке (пер. С. Бойченко)

У цьому рядку з'являється перший житель містечка – *anyone*. Це цілком конкретна дійова особа, так як в четвертому рядку і далі вона замінюється займенником *he*. Поступово ми знайомимося і з іншими мешканцями містечка – *women and men, children*, а також *poone*, яка, швидше за все, дівчина – *she*, – іншими жителями міста – *someones i everyones they*. Так, у вірші Каммінгса невизначені і негативні займенники, не втрачаючи свого значення, також одночасно позначають цілком конкретних людей, що суперечить нормативній граматиці. Наприклад, у рядку *and poone stooped to kiss his face* незрозуміло: *никто* не зупинився поцілувати його обличчя, або це героїня вірша *никта* (*she*) зупинилася поцілувати його обличчя. Безперечно, передати таку неоднозначність – непросте перекладацьке завдання.

У перекладі Пробштейна діють два персонажі – *некто* і *никто* (*someones* він перекладає як *некто*, узгоджуючи його з дієсловом множини: *некто выходили замуж за всех*), при перекладі зв'язок між *никто* і *она* втрачається, тому *и никто склонился в поцелуе над ним*. Перекладач створює граматично аномальну конструкцію, в якій *никто* сприймається як суб'єкт дії, однак у Пробштейна *никто* – це не вона, а просто *никто*, який цілує померлого хтось.

Особливий інтерес також представляє переклад рядка *anyone's was all to her*, так як в ній міститься максимум граматичних порушень. Пробштейн переводить її як *для неї был всем некто любой*. Дійсно, *ану* можна перекласти як *любой*, але в оригіналі *ану* належить *anyone*, топто з точки зору словотворення *ану* – частина слова *anyone*. Виходить, що не будь-хто був усім для неї, а якась частина хтось, те, що належить йому.

У перекладі Британішського є *кто-то* (*anyone*), *никто* - *пооне* (але знову-таки зв'язку між *никто* і *она* немає) і *каждые* (*everyones*). Тут *и никто целоватъ уж не может его* – цілком нормативна граматична конструкція. Однак, перекладаючи *anyone's was all to her* як *кто-то был ее то*, він намагається зберегти граматичну неоднозначність оригіналу, виділивши в якості того, що було всім для неї, займенник *то*, одночасно є частиною слова *кто-то*.

Інші перекладачі вдаються до надання *пооне* жіночого роду. У перекладі Степанової діють *кто-нибудь* і *ни одна*, яка сприймається як цілком конкретне позначення якоїсь дівчини: *ни одна его поцелует в лоб*. Перекладаючи

anyone's any was all to her як *его нібудь ей звучало будь*, Степанова передає граматичну неправильність оригіналу: – частина слова *кто-нібудь*. При цьому перекладач співвідносить *нібудь* і *будь*, відповідно відбувається збільшення буттєвого значення, відсутнього в оригіналі.

У перекладі Кузьміна основні персонажі – *кто-то* і *ни одна* (а також *різні з іншими* - *someones і everyones*). Він передає вище згадану стрічку як *ни одна прильнула к холодному лбу*. У перекладі *anyone's was all to her* - *чьё-то хоть что для нее было всем* знайдений цікавий еквівалент *хоть что-то*.

У перекладі Бойченко героями є *никто-не* та *ниодна-не* (а також *некие і каждый*): *ниодна-не склонилась у скорбного ложа*. Такі еквіваленти *anyone і noone* створюють в перекладі граматичну неоднозначність, характерну для оригіналу. Переклад вищенаведеного рядка майже дослівний – *никого-не чего было всем для нее: чего (any) належить никому-не (anyone)*, як і в оригіналі, *чего*, звичайно, не можна сприймати як частину займенника *никого-не*, але між ними є зв'язок, закріплена у підсвідомості більшості носіїв російської мови: *кого? чого?*

Зазначимо, що граматичну неправильність форм множини числа *someones і everyones* не зміг передати ні один з перекладачів – у всіх п'яти перекладах перед нами узуальні відповідності цих слів.

Таким чином, відносно перекладу займеннику *noone*, якому Каммінгс okazіонально надав жіночий рід, немає і не може бути однозначного рішення: наявність у російській мові граматичної категорії роду не дозволяє зберегти неоднозначність оригіналу і змушує перекладачів передавати *noone* або займенником жіночого роду, або негативним займенником *никто*.

Ще одним засобом створення зв'язності в оригіналі є повторювана конструкція з прийменником *by*. Починаючи з дванадцятого рядка вона повторюється чотирнадцять разів. Як відзначають перекладачі, зокрема Д. Кузьмін, передача цієї конструкції була основною трудностю цього перекладу. В аналітичній англійській мові нелексічні значення слова найчастіше виражаються окремо від лексичних, зокрема з допомогою досить багатозначних прийменників. Прийменник *by* може передавати найрізноманітніші відносини: просторові, часові, інструментальні, приладдя та ін. Цілком можливо, що у вірші Каммінгса вживання цього прийменника пов'язано з різним типом відносин. Це важко визначити напевно, тому що граматична структура вірша роздроблена, а прийменник *by* з'єднує не тільки іменники, а й прикметники, займенники, службові частини мови.

У перекладі Пробштейна не простежується конкретна стратегія щодо передачі конструкції з *by*. Є й синтаксичні відповідності, але прийменник завжди інший: наприклад, *all by all and deep by deep // and more by more they*

dream their sleep – всех за всеми глубину в голубине // пребудут они мечтая во сне. Можна сказати, що в цілому цей переклад граматично правильніший від оригіналу, відповідає нормам російської мови. Причому нормативними російськими конструкціями передані як раз самі граматично аномальні конструкції оригіналу, зокрема звороти з *by*. Наприклад, *when by now and tree by leaf – и в ту пору под зелёной листвой; bird by snow and stir by still – птицей на снегу застыл на бегу; wish by spirit and if by yes – духом воскресили б коль вняли б их если.*

Таким чином, перекладацька стратегія Пробштейна полягає в тому, щоб зробити переклад максимально доступним читачеві. В його перекладі повною мірою втілюється принцип «зрозумілості», обумовлений тим, що перекладений поетичний текст орієнтований на адресата. Переклад поезії адресований читачеві, який мислить у певній культурно-національній традиції, і навіть якщо не прямо адаптований, то змушений рахуватися з цією традицією, щоб бути зрозумілим цільовій аудиторії. Тому у Пробштейна зникає більшість граматичних порушень оригіналу, а його переклад практично відповідає нормам російської мови, мінімальні відхилення від граматичної норми можна вважати навіть не потенційністю російської граматики, а узуальними конструкціями, ще не зафіксовані у словниках та академічних виданнях.

Більшість конструкцій з *by* у перекладі Д. Кузьміна передано за допомогою прийменникових відповідностей. Звичайно важко знайти універсальний еквівалент *by*, тому Кузьмін використовує три прийменника *по*, *к*, *из*: *when by now and tree by leaf – время по мигу и дерево по листву; little by little and was by was – тело к телу судьба к судьбе; wish by spirit and if by yes – из желанья дух из если да.* Таким чином, прагнучи зберегти граматичну неправильність оригіналу, перекладач все-таки робить свій текст більш нормативним, свідомо чи несвідомо шукаючи аномальним конструкціям Каммінгса такі еквіваленти, які будуть зрозумілі читачеві.

Перекладацька стратегія Кузьміна полягає в тому, щоб донести до читача Каммінгса, його переклад більш узуальний, ніж оригінал, незначні граматичні порушення легко вписуються в систему російської мови.

У перекладі М. Степанової зроблена спроба передачі конструкції з *by* за допомогою прийменникових відповідностей, причому найчастіше використовується прийменник *за*: *little by little and was by was – мера за меру и был за стал; wish by spirit and if by yes – как дух для двух а за если – да.* Перекладач намагався зберегти симетричні конструкції оригіналу в перекладі.

В цілому, перекладацька стратегія М. Степанової полягає в передачі граматичної неправильності оригіналу. Десь перекладачка прагне «дослівно» передати граматику Каммінгса, але частіше вона вдається до доступних ро-

сійській мові засобів створення аномальності. Зокрема, в перекладі з'являються потенційні форми (*многокольный, всплачь*) і конструкції (*да бывали подросши над; она жила за ним и о нем*). Відзначимо, що вони виникають в перекладі як еквіваленти узуальних форм і конструкцій оригіналу.

С. Бойченко всюди, де це можливо, передає прийменникову конструкцію з *by*, при цьому перекладач використовує один прийменник – *на*: *when by now and tree by leaf* – *когда на теперь а ствол на крону*; *little by little and was by was* – *крошка на крошку и был на была*. У даному перекладі точність досягається шляхом дослівної передачі граматики Каммінгса, при цьому порушується структура російського речення, приходячи в рух під впливом англійської мови.

Цікаве перекладацьке рішення щодо конструкцій з *by* приймає В. Британішський. Ймовірно, вважаючи, що використання словотворчих засобів в синтетичній російській мові в комунікативному відношенні може бути цілком еквівалентне синтаксичним і морфологічним нововведенням в аналітичній англійській мові, він створює вісім новоутворень з елементом *-жды*, передаючи таким чином конструкцію із *by*:

noone and anyone earth by april

wish by spirit and if by yes.

никтожды кто-то земляжды апрель

желаньежды дух и еслижды да.

У перекладі з'являються okazionalizmi *никтожды, земляжды, желаньежды, еслижды*, створені, ймовірно, за допомогою контамінації (*никто, земля, желанье, если + три(четыре)жды*). Виходить, що *никтожды* – це *никто* багато разів. Ця негативна форма, з'єднуючись з неозначеним займенником *кто-то*, створює логічно аномальне твердження (як і в оригіналі), негативний потенціал якого **ширше**, ніж в оригіналі за рахунок використання okazionalizma. Аналогічна ситуація складається і з іншими okazionalizmami: *земляжды, желаньежды, еслижды*, а також *всегдажды, древожды, птицежды, бурежды*.

Так, перекладацька стратегія Британішского полягає у пошуку в мові перекладу засобів, які можуть **компенсувати** граматичну аномальність оригіналу. При цьому в перекладі досягається більший зсув по відношенню до мовної норми, ніж в оригіналі.

Розглянемо переклад одного з віршів Е. Каммінгса, зроблений В. Британішським [7]:

2 little whos

(he and she)

under are this

2 маленьких кто

(он и она)

под сенью куста

wonderful tree
smiling stand
(all realms of where
and when beyond)
now and here
(far from a grown
-up i & you –
full world of known)
who and who
(2 little ams
and over them this
aflame with dreams
incredible is

зеленого сна
смеющихся 2
(вне всяческих уз
где и когда
здесь и сейчас
(далеких от
взрослого я- и- ты
мира знаний забот)
милые кто и кто
(2 маленьких я
и яркая высь
пламенной грезы дня
невероятного быть)

У цьому невеликому вірші ціла низка таких несподіваних транспозицій, які, ймовірно, можуть створювати труднощі при перекладі. І дійсно, каменем спотикання в перекладі стали особисті форми дієслова «*to be*» – «*am*» і «*is*» – які виступають у синтаксичній ролі іменників. Що стосується перекладу решти випадків конверсії, то з ними, в принципі, можна погодитися.

Наведемо ще раз переклад 4-ї строфи:

(2 маленьких я
и яркая высь
пламенной грезы дня
невероятного быть)

Насамперед, подивимося, наскільки вдалий переклад «*2 little ams*» як «два маленьких я». Дійсно, дієслівна форма першої особи включає семантичну ознаку «одухотворення», відновлюваний на основі синтагматичної асоціації з займенником «*I*». Але використання в перекладі займенника «*Я*» руйнує ту смислову опозицію займенників «*he and she*» – «*i & you*», яку поет вибудовує шляхом опозиції «*он и она*» і «*я и ты*». Запропонований варіант перекладу не дуже вдалий, оскільки він не передає задум автора.

Що ж стосується форми «*is*», з перекладу ясно, що перекладач інтерпретує її, виходячи з першого словникового значення дієслова «*to be*» — бути, існувати. А інфінітив у кінці останнього рядка з'являється, очевидно, з міркувань рими : «*высь – быть*». Однак залучення широкого контексту – контексту всього вірша – відкриває можливість іншого «прочитання» послідовності «*this aflame with dreams incredible is*» і особливу роль у цьому відіграють парадигматичні зв'язки, зокрема, нелексічні семантичні повтори.

Цей вид текстового зв'язку не є відмінною особливістю організації поетичних текстів. Поряд з іншими видами текстового зв'язку, його роль досить велика і в побудові прозових текстів. Але саме в «ускладненій» поезії він часто стає провідним принципом організації поетичного тексту, одночасно перетворюючись на стилістичний прийом.

Одним з видів семантичного повтору є перифраз. Підкреслюючи характерні риси предметів і явищ, суб'єктивне ставлення автора до них, стилістичний прийом перифрази у Е. Каммінгса може призводити до створення послідовностей, осмислення яких може бути пов'язане з певними труднощами. Тому для поезії Каммінгса характерно, що «ключ» до такого перифразу, що приймає іноді досить химерні форми, дається в тому ж вірші.

У розглянутому тут вірші обидві «полувідмічені» конструкції «*2 little ams*» і «*this aflame with dreams incredible is*» осмислюються шляхом співвіднесення їх у контексті вірша з «ключами». «*2 little ams*» (4-ї строфи) і «*2 little whos*» (1-ї строфи) через семантичну ознаку «одухотворення» співвідносяться з «ключем» – «*he and she*» (1-ї строфи). Складніше встановити кореляцію між перифразом «*this incredible ... is*» (4-ї строфи) і «ключем» – «*this wonderful tree*». Ступінь осмисленості, що розуміється як контекстуально зумовленою допустимості послідовностей, утворених в результаті мовного експериментування, може бути різною і у випадку з «*this ... incredible is*» вона дуже низька, що і призводить до можливості неоднозначного її трактування. До того ж між «ключем» і перифразом в тексті вірша є великий розрив, а семантичний зв'язок між прикметником «*wonderful*» (1-ї строфи) і «*incredible*» (4-ї строфи) занадто завуальований і тільки спеціальний аналіз словникових дефініцій цих прикметників дозволяє його виявити.

Складність перекладу цього вірша ще і в тому, що форма «*is*» в контексті вірша відчуває певний тиск дієслівних асоціацій через можливу аналогію з випадками інверсії «*under are*» (1-ї строфи) і «*smiling stand*» (2-ї строфи). І, можливо, використання в 4-й строфі інфінітива – це спроба перекладача відобразити деяку амбівалентність форми «*is*», але навряд чи пропоноване рішення можна визнати вдалим. «Ускладнена» поезія на «вході» (в оригіналі) і на «виході» (в перекладі) – текст. Якщо ж переклад перетворюється в набір слів, то навряд чи це можна розглядати як прийом передачі стилістики вірша. Тим більше, що перенесення слова в нове синтаксичне оточення в оригіналі не призводить до руйнування синтаксису речення. Перекладач же, не встановивши зв'язки між послідовностями «*this wonderful tree*» і «*this ... incredible is*», втрачає початковий образ, замінюючи його іншим, менш вдалим – «*яркая высь пламенной грезы дня невероятного быть*» – занадто вільний переклад.

Адже те чудесне дерево, про яке йде мова в 1-й строфі, порівнюється в 4-й строфі з різдвяною ялинкою з палаючими на ній свічками – мріями.

У вірші є «тема», яка розкривається в його композиційній структурі шляхом використання повторів – перифразів. Не побачивши в формі «*is*» слово – заступник іменника «*tree*», перекладач тим самим не оцінює в повній мірі мовну інтуїцію поета.

У синтетичній російській мові додаткові значення і вказівки на відношення слів один з одним частіше передаються в межах слова, за допомогою префіксів, суфіксів, закінчень. І словотворчість футуристів відображала схильність російської мови до синтетичних засобів, точно так само, як граматичні експерименти Каммінгса протікали в руслі англійського аналітизму. Ці підходи до вирішення задачі – перекладу вірша Каммінгса. Чому б не перетворити в зменшувальний суфікс слово *little* в поєднанні *2 little whos?* І не створити за допомогою суфіксів з особистих форм дієслова *to be* (*2 little ams, incredible is*) іменники? І тоді:

двое ктошек
(он и она)
смотрят диво-
дерево на
смотрят с улыбкой
(в пространстве без
где и когда) –
сейчас и здесь
(вдали взрослоного
мира, в кото-
ром все я и ты) –
просто кто и кто
(два бытиёныша
шейки вытянув –
на в ярких грёзинах
неможетбытин
(переклад В. Ланчикова)

Далеко від оригіналу, але тут присутні не формально схожі засоби, а еквівалентні. А словотворчість в синтетичній мові в комунікативному відношенні може бути цілком еквівалентно синтаксичним і морфологічним нововведенням в мові аналітичній.

Отже, Каммінгс у своєму поетичному експериментуванні спирається на дві характерні особливості англійської мови: легкість синтаксичних транспозицій слів та широке використання слів, які заміщають іменники. У Каммінг-

са граматична багатоплановість слова, подібно багатоплановості лексичного значення в поезії взагалі перетворюється на стилістичний прийом. Граматика англійської мови безпосередньо створює поезію, що є суворим викликом для перекладача творчості Каммінгса.

Список джерел

1. Аполлинер Г. Комментарий к каллиграмме «Заколотая голубка и фонтан». *Иностранная литература*. 1991. № 4. С. 4
2. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка: (Стилистика декодирования): учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. «Иностр. яз.». М. : Просвещение, 1990. 300 с.
3. Ахманова О.С. *Словарь лингвистических терминов*. М.: Советская энциклопедия, 1966. 608 с.
4. Бойчук Б. М. Слово від перекладача. *Каммінгс Е. Е. Це проминання всіх ясних речей: вибрані поезії*. К.: Факт, 2005. С. 5 – 9.
5. Жеребило Т.В. *Словарь лингвистических терминов*. Изд. 5-е, испр. и доп. Назрань : ООО «Пилигрим», 2010. 486 с.
6. Зверев А. М. Поэтический ренессанс : [Литературы Северной Америки на рубеже XIX – XX веков]. История всемирной литературы: в 8 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М. : Наука, 1983 – 1994. Т. 8. С. 533 – 544.
7. Каммингс Э. Э. Избранные стихотворения / пер. с англ. В. Л. Британишского. М.: Журнал «Итака»; Журнал «Комментарии», 2004. 156 с.
8. Каммінгс Е. Е. Тюльпани й димарі: Вибрані вірші / пер. з англ. І. М. Андрусак, К. Г. Борисенко. Хмельницький; К.: Видавництво С. Д. Пантюка, 2004. 96 с.
9. Логопедическая реабилитация и коррекция в дифференцированной реабилитации и социальной адаптации детей и подростков с отклонениями в развитии. М., 2002. С. 333
10. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста. СПб. : Искусство, 1996. 846 с.
11. Манифесты итальянского футуризма: Собрание манифестов Маринетти, Боччьони и др. / Пер. В. Шершеневича. М.: Типография русского товарищества, 1914. 77 с.
12. Павличко С. Д. Каммінгс: дидактика чи деструкція? *Зарубіжна література: дослідження та критичні статті*. К.: Вид-во С. Д. Павличко «Основи», 2001. С. 453 – 456.
13. Приключения нетоварища Кемминкза в Стране Советов: Э. Э. Каммингс и Россия / сост., вступит. ст., пер. с англ. и комментарии В. В. Фещенко и Э. Райт; науч. ред. А. А. Россомехин. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. 256 с.
14. Суховей Д. А. Графика современной русской поэзии : автореф. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.01 «Русский язык» Санкт-Петербург, 2008. 27 с.
15. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М. : Аспект Пресс, 1999. 334 с.
16. Bloom, H. (2003) E. E. Cummings. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2003, 110 p.
17. Cummings E. E. Complete Poems 1904 — 1962. / E. E. Cummings // [Ed. by George J. Firmage]. — New York: Liveright, 1991. — 1002p.
18. Friedman N. E. E. Cummings: The Growth of a Writer / N. Friedman. — Carbondale and Edwardsville, Illinois: Southern Illinois University Press / Arcturus Books, 1964. — 193 p.

19. Kennedy R. Dreams in the Mirror / Richard Kennedy. – New York: Liveright, 1980. – 529 p.
20. [Rosenblitt J.](#) E. E. Cummings' Modernism and the Classics: Each Imperishable Stanza / J. [Rosenblitt.](#) – Oxford University Press, 2016 – 370p.
21. Біографії знаменитостей. URL : <https://biography.com.ua/pismenniki/estlin-kammings.html>.
22. Гур'єва В.В. Графічний образ у поезії Е. Е. Каммінґса. URL: <http://bo0k.net/index.php?p=achapter&bid=20930&chapter=1>
23. Гур'єва В.В. Еволюція художнього мислення Едварда Естліна Каммінґса URL :<http://bo0k.net/index.php?p=achapter&bid=20661&chapter=1>
24. Welch M. D. The Haiku Sensibilities of E. E. Cummings: M. D. Welch. // Spring. – 1995. – № 4. – P. 95 – 120. URL: <http://www.gvsu.edu/english/cummings/welch4.htm>

**Компаративний аналіз
застосування граматичних трансформацій
в українських перекладах
роману Г. Веллса «Машина часу»**

Серед численних складних проблем, які вивчає сучасне мовознавство, важливе місце займає вивчення лінгвістичних аспектів міжмовної мовленнєвої діяльності, яку називають «перекладом» або «перекладацькою діяльністю».

Останнім часом у зв'язку із посиленням ролі перекладу художніх текстів виникла необхідність в адекватному забезпеченні дослідженнями, спрямованими на виявлення особливостей трансформацій, що застосовуються перекладачами в процесі роботи із семантикою слова та лексико-семантичними засобами. Порівняльний лінгвоперекладацький аналіз особливостей різноманітних трансформацій, що використовуються при перекладі художньої літератури з англійської мови на українську, набуває в даний час особливої актуальності за рахунок необхідності всебічного вивчення мови художньої літератури. Такі твори вимагають адекватного високохудожнього перекладу. І з подальшим накопиченням потенціалу наукових знань якість перекладу творів художньої літератури набуває все більшої і більшої значущості.

У процесі перекладу часто виявляється неможливим використання відповідних слів і виразів, які надає словник. Відбувається це через відмінності систем вихідної мови і мови перекладу. У подібних випадках перекладач вдається до процесу трансформації перекладу. Такий переклад полягає в перетворенні внутрішньої форми слова або словосполучення або ж її повної заміни для адекватної передачі змісту висловлювання. Необхідність застосування граматичних трансформацій природно виникає у процесі перекладу, так як в українській мові відсутні такі граматичні категорії, як артикль, герундій, інфінітивні комплекси, абсолютна номінативна конструкція. «Граматичні трансформації зумовлюються різними чинниками – як суто граматичного, так і лексичного характеру, хоча вирішальну роль відіграють граматичні чинники мови перекладу» [12].

Завдання перекладача при досягненні адекватності вміло застосувати різні перекладацькі трансформації для того, щоб текст перекладу як можна більш точно передавав всю інформацію, укладену в тексті оригіналу, при дотриманні відповідних норм мови перекладу.

Інтерес до проблеми перекладацьких трансформацій з боку лінгвістів та їх висвітлення є в курсі теорії та практики перекладу вже традиційним. Та-

кі лінгвісти, як Л. Бархударов, В. Комісаров, І. Корунець, В. Карабан та інші, присвятили дослідженню перекладацьких трансформацій свої праці [9, 113]. Науковці Л. Науменко та А. Гордєєва надали класифікацію та визначення всіх видів трансформацій. Але питання виправданості застосування трансформацій при перекладі творів художньої літератури залишається в полі зору сучасних лінгвістів.

Метою наукової розвідки є аналіз застосування граматичних трансформацій в українських перекладах роману Г. Веллса «Машина часу», зроблених М. Івановим та О. Дідик, їх порівняльний аналіз та виправданість.

В процесі своєї перекладацької діяльності перекладач завжди переслідує певну мету – досягнення адекватності перекладу. Не завжди лексичні одиниці однієї мови мають точні аналоги в іншій мові. Тому для вирішення цього завдання перекладач часто використовує перекладацькі трансформації (перетворення). Їх вміле використання забезпечує адекватність перекладу: текст перекладу точно відображає зміст вихідного тексту.

Перекладацькі трансформації – необхідні через різницю синтаксичного ладу і лексико-семантичної системи двох мов перетворення елементів вихідного тексту з метою забезпечення повноцінного перекладу. [4, 56]

Різні вчені по-різному визначали перекладацькі трансформації. Так, наприклад, Р. Міньяр-Белоручев дав наступне визначення: «Трансформація – основа більшості прийомів перекладу, що полягає в зміні формальних (лексичні або граматичні трансформації) або семантичних (семантичні трансформації) компонентів початкового тексту при збереженні інформації, призначеної для передачі». [7, с.201]

Я. Рецкер, у свою чергу, визначає трансформації як «прийоми логічного мислення, за допомогою яких ми розкриваємо значення слова мови оригіналу в контексті і знаходимо йому відповідність в мові перекладу, яке не збігається із словниковим» [11, с.216]

О. Швейцер зазначає, що «перекладацькі трансформації – це міжмовні операції перевираження сенсу». [13, с.118]

А. Архипов під перекладацькими трансформаціями розумів технічні прийоми перекладу, що полягають в заміні регулярних відповідностей нерегулярними, а також власне мовні вирази, отримувані в результаті застосування таких прийомів.

Л. Латишев іменує перекладацькі трансформації як «відступ від структурного і семантичного паралелізму між початковим і перекладним текстом на користь їх рівноцінності в плані впливу» [6, с.27]

Як зазначає В. Комісаров, «перекладацькі трансформації можуть розглядатися як способи перекладу, які перекладач використовує для подання типових труднощів» [5, с. 83]

Л. Бархударов, який зробив суттєвий вклад у розробку типології перекладацьких трансформацій зазначав, що «перекладацькі трансформації – т акі чисельні та якісно різноманітні міжмовні перетворення, які здійснюються для досягнення перекладацької еквівалентності (адекватності перекладу) всупереч розбіжностям формальних та семантичних систем двох мов» [1, с. 190].

А. Паршин визначає перекладацькі трансформації як «перетворення, за допомогою яких можна здійснювати перехід від одиниць оригіналу до одиниць перекладу у зазначеному сенсі» [10, с. 139]

Залежно від характеру мовних одиниць, які розглядаються як вихідні в операції перетворення, Л. Науменко та А. Гордєєва [8] поділяють перекладацькі трансформації на лексико-семантичні, граматичні та стилістичні. «Переклад з однієї мови на іншу неможливий без граматичних трансформацій. Граматичні трансформації – це в першу чергу перебудова пропозиції (зміна його структури) і всілякі заміни – як синтаксичного, так і морфологічного порядку» [12].

Нами було проаналізовано застосування граматичних трансформацій в українських перекладах роману Г. Веллса «Машина часу» [14], зроблених М. Івановим [2] та О. Дідик [3].

Найбільш загальноновживаною трансформацією в процесі перекладу роману є поділ, як зовнішній, так і внутрішній.

Внутрішній поділ (Inner partitioning) – це перетворення простого речення на складнопідрядне або складносурядне речення під час перекладу з іноземної мови [8, 28]:

Is not that rather a large thing to expect us to begin upon? [14]

Чи не занадто важкий предмет, щоб починати саме з нього? [2]

Чи не здається вам, що ви забагато від нас очікуєте для початку? [3]

Як бачимо із наведеного прикладу, обидва перекладачі переклали оригінальне просте речення складнопідрядним, що є типовим для української мови при перекладі речень з інфінітивними конструкціями.

“Yes, I think I see it now,” he said after some time, brightening in a quite transitory manner. [14]

Так, тепер я нібито розумію, – повторив він трохи згодом, і обличчя його одразу пояснішало. [2]

Так, напевно, тепер я розумію, – сказав він за деякий час, на якусь мить пожвавившись. [3]

У цьому прикладі О. Дідик точно відтворила структуру речення, ускладненого дієприкметниковим зворотом, в той час як М. Іванов застосував внутрішній поділ і тим самим зробив речення простішим для сприйняття. Водночас обидва перекладачі застосували граматичну трансформацію заміни порядку слів: *he said – повторив він – сказав він*, що є більш сприятливим для української мови.

For instance, here is a portrait of a man at eight years old, another at fifteen, another at seventeen, another at twenty-three, and so on. [14]

Ось, наприклад, портрет людини у віці восьми років, оце вона в п'ятнадцять років, а оце – в сімнадцять, у двадцять три і так далі. [2]

Наприклад, ось портрет людини у восьмирічному віці, у віці п'ятнадцятьох років, у сімнадцять, у двадцять три тощо. [3]

У наведеному прикладі знову ж таки О. Дідик зберігає граматичну структуру, в той час як М. Іванов застосовує внутрішній поділ, надаючи інформації легкості сприйняття, а також застосовує трансформацію компенсації (*For instance, here is – Ось, наприклад,...*) і тим самим пропонує порядок слів більш притаманний українській мові.

Розглянемо наступний приклад:

We all saw the lever turn. [14]

Ми всі бачили, як повернувся важіль. [2]

Ми всі уважно стежили за поворотом ручки. [3]

Як бачимо, для перекладу об'єктної інфінітивної конструкції М. Іванов використав загальноприйнятий спосіб – складнопідрядне речення (з використанням внутрішнього поділу). О. Дідик вдалася до симпліфікації і переклала ускладнене речення простим.

Наступне речення з неозначеним займенником та прямим порядком слів, що є притаманним синтаксису англійської мови, М. Іванов переклав безособовим реченням і застосував внутрішній поділ, підсиливши зміст означальним займенником.

One might invest all one's money, leave it to accumulate at interest, and hurry on ahead! [14]

Можна покласти всі свої гроші в банк під проценти, а самому майнути вперед. [2]

О. Дідик також не відходить від існуючих правил і наводить в перекладі безособове речення, але при цьому зберігає структуру простого речення.

Можна буде вкласти кудись гроші під проценти — і сміливо вирушати вперед! [3]

В наступних прикладах можна спостерігати комплексне застосування трансформацій:

Then, still smiling faintly, and with his hands deep in his trousers pockets, he walked slowly out of the room, and we heard his slippers shuffling down the long passage to his laboratory. [14]

Далі, з тією ж посмішкою, він засунув руки в кишені й повільно вийшов з кімнати, і ми чули, як він човгав ногами, проходячи довгим коридором униз до своєї лабораторії. [2]

Потім, досі м'яко посміхаючись і тримаючи руки глибоко в кишенях, він повільно вийшов з кімнати, і ми почули шурхотіння капців у довгому коридорі, що вів до його лабораторії. [3]

У своєму перекладі М. Іванов для відтворення абсолютної номінативної конструкції засобами української мови застосовує внутрішній поділ, водночас об'єднавши дві підрядні частини в одне просте речення (внутрішня інтеграція), а для перекладу об'єктної дієприкметникової конструкції використав складнопідрядне речення (внутрішній поділ), ускладнене дієприслівниковим зворотом, і тим самим, на нашу думку, ускладнивши сприйняття інформації читачем.

О. Дідик відтворила синтаксичну структуру речення оригіналу в перекладі і лише в кінці застосувала внутрішній поділ для конкретизації значення іменника *коридор*, що є притаманним українській мові.

Комплексність застосування граматичних трансформацій демонструє і наступний приклад:

This saddle represents the seat of a time traveller. [14]

На цьому сидельці сидить той, хто подорожує в Часі. [2]

Це маленьке сідло репрезентує сидіння мандрівника в часі. [3]

О. Дідик точно відтворює речення в перекладі, навіть слово *represents* вона передає за допомогою адаптивного транскодування *репрезентує*, чим, на нашу думку, порушує стилістику твору. М. Іванов в своєму перекладі застосовує заміну порядку слів, щоб більше наблизити його до норм української мови, а також застосовує внутрішній поділ (що не було вкрай необхідним, але не надало змістового перенавантаження вислову).

Зовнішній поділ (Outer partitioning) – це поділ складного речення на декілька простих під час перекладу з іноземної мови [8, с. 28]:

“Some sleight-of-hand trick or other,” said the Medical Man, and Filby tried to tell us about a conjurer he had seen at Burslem; but before he had finished his preface the Time Traveller came back, and Filby’s anecdote collapsed. [14]

Утне якусь штуку, – висловив гадку Лікар. Філбі заходився розповідати про фокусника, що його він бачив у Барслемі, та Мандрівник у Часі повернувся, і оповідання Філбі ми вже так і не почули. [2]

Напевно, якийсь spritний фокус або трюк, – сказав Медик, після чого Філбі почав розповідати про фокусника, якого він бачив у Берслі, але тільки-но він почав, Мандрівник у Часі повернувся, і розповідь не вдалася. [3]

Аналізуючи наведені приклади, можна зауважити, що англійське речення є синтаксично складним. М. Іванов переклав його двома реченнями (водночас застосувавши і внутрішню інтеграцію) і тим самим полегшив сприйняття інформації. О. Дідик точно передала граматичну структуру речення в перекладі і ускладнила сприйняття речення читачем.

Розглянемо наступний приклад:

And you cannot move at all in Time, you cannot get away from the present moment. [14]

А в Часі ви не можете пересуватися зовсім. Ви не спроможні ані на крок відійти від сучасного моменту. [2]

Але ж у часі ми взагалі не можемо пересуватись. Ми не здатні зрушити з точки теперішнього моменту! [3]

У наведених прикладах автори перекладу досягають консенсусу щодо перекладацьких прийомів і застосовують зовнішній поділ і заміну порядку слів, тим самим зміщуючи змістові акценти і конкретизуючи значення модального дієслова *cannot*, що вжито в значенні не заборони (як може здатися на перший погляд), а неспроможності здійснити певні дії.

There is, however, a tendency to draw an unreal distinction between the former three dimensions and the latter, because it happens that our consciousness moves intermittently in one direction along the latter from the beginning to the end of our lives. [14]

Щоправда, є тенденція встановити якусь вигадану різницю між першими трьома вимірами і четвертим. Але тільки тому, що свідомість наша, від початку й до кінця нашого життя, імпульсивно пересувається цим четвертим виміром тільки в одному напрямі. [2]

Щоправда, існує хибна тенденція чітко відділяти перші три виміри від останнього; це пояснюється тим, що наша свідомість ритмічно рухається в одному напрямку вздовж часового відтинку від початку до кінця наших життів. [3]

Аналізуючи наведені приклади знову можна спостерігати наміри О. Дідик перекласти оригінальне речення, точно передавши не лише зміст, але і граматичну структуру. М. Іванов відходить від чіткого слідування нормам перекладу і застосовує зовнішній поділ, чим полегшує сприйняття синтаксично складного англійського речення читачем. Водночас обидва перекладачі застосовують компенсацію, що є необхідною відповідно до норм української мови.

Розглянемо ще один приклад:

There were also perhaps a dozen candles about, two in brass candlesticks upon the mantel and several in sconces, so that the room was brilliantly illuminated. [14]

В кімнаті горіло ще з дванадцятьоро свічок: дві з них, у бронзових свічниках, – на поличці каміна, а решта в канделябрах. Отож було ясно як удень. [2]

В кімнаті було з десятко свічок – дві у латунних поставниках на коминку і ще декілька в канделябрах – отож освітлення в приміщенні було чудове. [3]

Як бачимо, М. Іванов застосував зовнішній поділ, а О. Дідик зберегла структуру оригінального речення, тим самим передавши в перекладі причиново-наслідкові відносини.

Трансформацією, зворотною поділу, є інтеграція, яка також доволі часто застосовується при перекладі роману українською мовою.

Розрізняють два типи інтеграції: зовнішню і внутрішню.

Внутрішня інтеграція (Inner integration) – це спосіб перекладу складно-підрядного чи складносурядного речення простим реченням [8, с.30]:

I shall have to controvert one or two ideas that are almost universally accepted. [14]

Я буду заперечувати деякі майже загальновизнані ідеї. [2]

Я змушений заперечити кілька загальноприйнятих уявлень. [3]

Як бачимо, обидва перекладачі передали складнопідрядне речення простим, що більш відповідає українському синтаксису.

Розглянемо наступний приклад:

Really this is what is meant by the Fourth Dimension, though some people who talk about the Fourth Dimension do not know they mean it. [14]

А проте це ж бо й є четвертий вимір, дарма що дехто, говорячи про нього, не уявляє собі, що він означає. [2]

Насправді саме час є четвертим виміром, хоча люди не завжди це розуміють, коли говорять про четвертий вимір. [3]

У наведеному прикладі обидва перекладачі застосували внутрішню інтеграцію, оскільки це є природнім для безособових речень. Водночас М. Іванов застосував ще одну внутрішню інтеграцію, переклавши підрядну частину дієприслівниковим зворотом, що не було, на нашу думку, вкрай необхідним.

You have all heard what they have to say about this Fourth Dimension? [14]

Всі ви, звичайно, знаєте суть їхніх заперечень проти четвертого виміру. [2]

Знаєте, що вони кажуть про четвертий вимір? [3]

Аналізуючи наведені речення, слід зазначити, що з граматичної точки зору англійське питальне речення має структуру розповідного, що і передав М. Іванов в перекладі, застосовуючи одночасно внутрішню інтеграцію. О. Дідик надала в перекладі питальне речення, чим точніше передала структуру і зміст.

My dear sir, that is just where you are wrong. [14]

Ось тут, любий друже, ви й помиляєтеся. [2]

Вельмишановний сер, а от якраз у цьому ви помиляєтеся. [3]

Для англійського синтаксису є типовим використання складних конструкцій, що вводяться вказівним займенником *that*. При перекладі на українську мову подібні речення завжди спрощуються і відтворюються простими реченнями, що і демонструють обидва варіанти перекладу. Водночас, обидва перекладачі застосовують заміну порядку слів, що наближує переклади до норм українського синтаксису.

Аналогічне прослідковується і в наступному прикладі:

That is just where the whole world has gone wrong. [14]

Саме в цьому помиляється й цілий світ. [2]

Весь світ у цьому помиляється. [3]

Розглянемо ще один приклад:

The thing the Time Traveller held in his hand was a glittering metallic framework, scarcely larger than a small clock, and very delicately made. [14]

В руках Мандрівник у Часі тримав якусь блискучу металеву раму, розміром трохи більшу за настільний годинник, надзвичайно тонкої роботи. [2]

Річ, яку тримав у руках Мандрівник в Часі, мала блискучий металевий каркас і була дуже витончена. [3]

Як бачимо, О. Дідик відтворює в перекладі структуру речення і навіть вдається до спрощення, вилучивши деяку інформацію. М. Іванов застосовує заміну порядку слів і необхідну в цьому випадку внутрішню інтеграцію, що є більш притаманним граматиці української мови.

I sat in a low arm-chair nearest the fire, and I drew this forward so as to be almost between the Time Traveller and the fireplace. [14]

Я сів у низеньке крісло, поставивши його майже між каміном і Мандрівником у Часі. [2]

Я сів у низьке крісло, що стояло найближче до вогню, трохи присунув його й опинився майже між Мандрівником у Часі та коминком. [3]

В наведеному прикладі М. Іванов застосовує подвійну внутрішню інтеграцію, відтворивши складне речення із сурядними і підрядними відносинами, простим, ускладненим дієприслівниковим зворотом. На нашу думку, автор удався до симпліфікації і вилучив деяку необхідну інформацію. О. Дідик в

своєму перекладі теж застосувала внутрішню інтеграцію, переклавши складне речення простим із однорідними присудками, але водночас застосувала внутрішній поділ в першій частині, конкретизувавши значення і точно відтворивши зміст висловлювання.

Зовнішня інтеграція (Outer integration) – це спосіб перекладу, під час якого два чи більше простих речень об'єднуються в одне складне [8, с. 30]:

Well, I do not mind telling you I have been at work upon this geometry of Four Dimensions for some time. Some of my results are curious. [14]

Мушу сказати вам, що якийсь час я й сам працював над геометрією чотирьох вимірів і дійшов деяких цікавих висновків. [2]

Гадаю, варто вам знати, що я протягом певного часу працював над цією чотиривимірною геометрією і досягнув досить цікавих результатів. [3]

У наведеному прикладі обидва перекладачі об'єднали два речення в одне складне, водночас застосували і внутрішню інтеграцію, чим спростили вислів і зробили його більш лаконічним.

Розглянемо наступний приклад.

“Possibly not,” said the Time Traveller. “But now you begin to see the object of my investigations into the geometry of Four Dimensions”. [14]

Можє, й не переконаю, – погодився Мандрівник, – але тепер ви хоч зможете зрозуміти мету моїх досліджень у царині геометрії чотирьох вимірів. [2]

– Можє, й не переконаю, – зронив Мандрівник у Часі. – Але тепер ви маєте уявлення про мої дослідження в галузі чотиривимірної геометрії. [3]

Як бачимо, О. Дідик відтворила структуру речення в перекладі, застосували лише лексико-семантичні трансформації. М. Іванов об'єднав два простих речення в одне складне, що не перевантажило вислову, а також удався до стилістичних трансформацій, наголосивши на ставленні героя до своїх досліджень.

“But the great difficulty is this,” interrupted the Psychologist. “You CAN move about in all directions of Space, but you cannot move about in Time.” [14]

Але головні труднощі в тому, що в Просторі ми вільно пересуваємось у всіх напрямках, а пересуватися в Часі, як хотіли б, не можемо, – зауважив Психолог. [2]

Але тут є одна проблема, – втрутився Психолог. – У всіх вимірах простору ми можемо вільно пересуватися в будь-якому напрямку, коли нам цього заманеться, а в часі – ні. [3]

Як бачимо із наведених прикладів, О. Дідик точно передала граматичну структуру в перекладі. М. Іванов застосував зовнішню інтеграцію, переклавши декілька речень одним складним. Водночас він вдався до трансформації

заміни порядку слів та частин речення, надавши перекладу комплексності і завершеності думки.

On this table he placed the mechanism. Then he drew up a chair, and sat down. [14]

На столик він поклав свою машину, потім підсунув стілець і сів. [2]

Прилад він поклав на столик, тоді підсунув крісло і сів. [3]

В перекладі М. Іванова можна спостерігати зовнішню інтеграцію і послідовне відтворення інформації. О. Дідик також застосувала зовнішню інтеграцію, але й також змінила порядок слів у першій частині (трансформація заміни порядку слів), чим точніше відтворила порядок дій, що відбувались одна за одною.

"It took two years to make," retorted the Time Traveller. Then, when we had all imitated the action of the Medical Man, he said: [14]

Вона забрала в мене два роки праці, – зауважив Мандрівник, а коли всі ми й собі оглянули машину, додав: [2]

Я працював над нею два роки, – відповів на це Мандрівник у Часі. – А тепер зверніть увагу на те, – продовжив він по тому, як ми всі за прикладом Медика уважно роздивилися прилад [3]

Нами було проаналізовано достатню кількість прикладів застосування тієї чи іншої трансформації в перекладах роману, і можна вже вказати на той факт, що О. Дідик намагається спростити вислови в перекладі. Але в наведених прикладах можна спостерігати зворотнє: з одного боку перекладачка відтворює граматичну структуру, а з іншого – ускладнює речення, вживши внутрішній поділ і заміну порядку слів. М. Іванов, навпаки, застосував зовнішню інтеграцію, тим самим спростивши вислів і зробивши його більш лаконічним. Це можна спостерігати і в наступному прикладі:

Well?" he said, with a reminiscence of the Psychologist. Then, getting up, he went to the tobacco jar on the mantel, and with his back to us began to fill his pipe. [14]

Ну й як? – кивнув він Психологові, підійшов до каміна, взяв з полицки тютюн і, обернувшись до нас спиною, став набивати люльку. [2]

– Ну? – сказав він ніби у відповідь на недовіру Психолога.

Підвівся і підійшов до коминка, де стояла табакерка з тютюном. Ставши спиною до нас, він почав набивати люльку. [3]

М. Іванов застосував і зовнішню і внутрішню інтеграцію одночасно, зробивши наголос лише на послідовності дій героя. О. Дідик переклада два речення трьома (зовнішній поділ) і вдалася ще й до внутрішнього поділу, чим, на наш погляд, порушила логіку висловлювання.

“That’s a simple point of psychology. I should have thought of it. [14]

Це дуже просте питання з погляду психології, і мені слід було б цього не забувати. [2]

Це простий психологічний принцип. Я мав би подумати про це раніше. [3]

Наведені приклади показують, що О. Дідик точно передає граматику, а М. Іванов перекладає два простих речення одним складносурядним (зовнішня інтеграція) і пропонує тим самим рівноцінний варіант перекладу.

Також типовою для застосування в процесі перекладу твору «Машина часу» українською мовою є трансформація заміни порядку слів.

Зміна порядку слів (Replacement) – це трансформація, за допомогою якої у перекладеному реченні змінюється порядок слів у порівнянні з реченням оригіналу відповідно до норм синтаксису мови, якою відбувається переклад [8, с. 27]:

The Time Traveller (for so it will be convenient to speak of him) was expounding a recondite matter to us. [14]

Мандрівник у Часі (так найслухніше його назвати) розказував нам якісь дивовижні речі. [2]

Мандрівник у Часі (так буде найзручніше його називати) роз’яснював нам щось неймовірне. [3]

У процесі перекладу наведеного речення обидва перекладачі вдалися до заміни порядку слів, що пояснюється правилами синтаксису української мови.

Аналогічне можна спостерігати і в такому прикладі:

You will soon admit as much as I need from you. [14]

Але невдовзі ви змушені будете погодитись із моїми твердженнями, бо це необхідно. [2]

Незабаром ви погодитесь з тим, що мені потрібно. [3]

Розглянемо наступний приклад:

They taught you that? [14]

Вас цього вчили? [2]

Вас цьому вчили? [3]

Як бачимо, Г. Веллс будує питальне речення, як розповідне. Однак, обидва перекладачі відтворили його в перекладі пасивним станом, що є типовим для перекладу безособових речень українською мовою.

But wait a moment. Can an INSTANTANEOUS cube exist?” [14]

Та заждіть хвилинку. Чи може існувати позачасовий куб? [2]

Але заждіть, чи може існувати моментальний куб? [3]

В той час, як для англійських питальних речень притаманним є непряний порядок слів, українські перекладачі переклали речення відповідно до

норм українського синтаксису, вживаючи трансформацію заміни порядку слів. Це можна спостерігати і у наступному прикладі:

Can a cube that does not last for any time at all, have a real existence? [14]

Чи може бути такий куб, який не мав би хоча б миттєвого існування? [2]

Чи може існувати куб, якого ніколи не було в реальному часі? [3]

Необхідно зауважити, що у більшості випадків трансформація заміни порядку слів відбувається через той факт, що анлійським реченням (різного типу) притаманний певний порядок слів. В перекладах можна спостерігати варіанти, що відповідають нормам українського синтаксису.

Professor Simon Newcomb was expounding this to the New York Mathematical Society only a month or so ago. [14]

Десь місяць тому професор Саймон Ньюком доповідав про це в Нью-Йоркському математичному товаристві. [2]

Десь близько місяця тому професор Саймон Ньюкоум роз'яснював цю теорію Математичній спілці Нью-Йорка. [3]

Як бачимо, обидва перекладачі поставили обставину часу на початок речення, зробивши тим самим акцент на події, а не на часові дії.

... the Very Young Man thought. [14]

... замріяно мовив Дуже Молодий Чоловік. [2]

... міркував Юнак [3]

В українських перекладах спостерігаємо, що присудок стоїть перед підметом, що є типовим для перекладу речень з прямою мовою, коли слова автора знаходяться після неї.

The Very Young Man stood behind the Psychologist. [14]

Ззаду Психолога стояв Дуже Молодий Чоловік. [2]

Юнак стояв за спиною Психолога. [3]

В наведеному прикладі О. Дідик зберегла прямий порядок слів, а М. Іванов змінив його, але обидва перекладачі точно відтворили зміст висловлювання.

Найменш вживаною в перекладі роману є трансформація компенсації. Але все ж таки в деяких випадках можна дослідити наявність подібної трансформації.

Компенсація (Compensation) – це спосіб перекладу, за допомогою якого втрата значення в одній частині речення або тексту компенсується в іншій його частині [8, с. 26]:

The geometry, for instance, they taught you at school is founded on a misconception. [14]

Наприклад, геометрію, якої вас учили в школах, побудовано на непорозумінні... [2]

Наприклад, геометрія, якої вас вчили у школі, цілковито побудована на хибних переконаннях. [3]

В наведеному прикладі обидва перекладачі застосували трансформацію компенсації (*The geometry, for instance – Наприклад, геометрію – Наприклад, геометрія*), оскільки вона була необхідною у разі перекладу складносурядного речення складнопідрядним, підрядна частина якого, відповідно до українського синтаксису, має знаходитись після означального слова.

Of course a solid body may exist. [14]

Тверде тіло, безсумнівно, мусить існувати. [2]

Тверде тіло може існувати. [3]

Як бачимо, М. Іванов шляхом застосування компенсації наблизив порядок слів до норм української мови, в той час як О. Дідик вдалася до симпліфікації і не передала в перекладі фразу *of course* і тим самим, на нашу думку, неточно відтворила інформаційний зміст висловлювання.

Розглянемо ще один приклад:

There is, however, a tendency [14]

Щоправда, є тенденція [2]

Щоправда, існує хибна тенденція [3]

В наведеному прикладі обидва перекладачі застосували компенсацію, чим наблизили структуру перекладених речень до норм української мови.

Аналогічне можна спостерігати і в наступному прикладі:

There are really four dimensions ... [14]

Насправді ж існують чотири виміри ... [2]

Насправді існує чотири виміри ... [3]

Для української мови є характерним вживання обставини на початку речення для підсилення певної інформації. Для англійської мови є характерним прямий порядок слів. Отже, щоб наблизити переклад до норм мови перекладу, М. Іванов вживає трансформацію компенсації, в той час як О. Дідик спрощує переклад, вилучивши певну інформацію, але при цьому не порушивши змістового наповнення.

But a civilized man is better off than the savage in this respect. [14]

З цього погляду цивілізована людина має перевагу перед дикуном. [2]

Але цивілізована людина має перевагу над дикуном ... [3]

Але здебільшого, як можна прослідкувати з вже наведених прикладів, перекладачі застосовують декілька граматичних трансформацій одночасно, надаючи процесу перекладу комплексного характеру.

Так, при перекладі українською мовою речення

The fire burned brightly, and the soft radiance of the incandescent lights in the lilies of silver caught the bubbles that flashed and passed in our glasses. [14]

У каміні яскраво палахкотів вогонь. М'яке світло електричних лампочок під срібними дашками переливалося в наших склянках. [2]

У коминку яскраво палахкотів вогонь. Свічки в срібних поставниках у вигляді лілій освітлювали бульбашки, які спалахували і зникали в наших склянках. [3]

обидва перекладачі застосували зовнішній поділ і знизили тим самим граматичне навантаження. Водночас М. Іванов вжив і внутрішню інтеграцію, чим спростив складне речення, але передав закладений в нього зміст завдяки лексико-семантичній трансформації (що не було предметом нашої наукової розвідки, але ще раз підтверджує необхідність комплексного застосування різного виду трансформацій для досягнення адекватності перекладу).

And now I must be explicit, for this that follows – unless his explanation is to be accepted – is an absolutely unaccountable thing. [14]

Надалі я мушу додержувати цілковитої точності, бо те, про що мовитиметься, здасться вам абсолютно неможливим (звичайно, коли не йняти віри поясненням нашого господаря). [2]

Подальші події я спробую описати детальніше, тому що їх абсолютно неможливо пояснити – якщо не вірити тлумаченню Мандрівника в Часі. [3]

У цьому прикладі обидва автори перекладу застосували заміну порядку частин речень, але М. Іванов виніс одночасно деяку інформацію в дужки, наголосивши на її вторинному (додатковому) значенні, щоб не перевантажувати сприйняття.

"I think so," murmured the Provincial Mayor; and, knitting his brows, he lapsed into an introspective state, his lips moving as one who repeats mystic words. [14]

Та нібито, – пробурмотів Провінційний Мер і, насупивши брови, поринув у глибокодумні міркування. Губи його ворухилися, немов він повторював якесь заклинання. [2]

Думаю, так, – пробурмотів Провінційний Мер і, насупивши брови, глибоко замислився. Його губи ворухилися так, ніби він повторював якесь заклинання. [3]

В перекладах роману не часто можна знайти приклади, коли перекладачі застосували однакові трансформації. У наведених прикладах обидва перекладачі застосували зовнішній поділ та дві внутрішні інтеграції, що свідчить про їх необхідність, зумовлену особливостями української мови, і виправданість.

Our chairs, being his patents, embraced and caressed us rather than submitted to be sat upon, and there was that luxurious after-dinner atmosphere when thought roams gracefully free of the trammels of precision. [14]

Крісла – оригінальний винахід господаря – скоріше обіймали та пестили нас, аніж були просто місцем для сидіння. У товаристві панувала та чудова пообідня атмосфера, коли думки, не зв'язані путами фактів і точності, вільно линуць. [2]

Ми сиділи у кріслах, змодельованих самим Мандрівником, і вони радше обіймали та погладжували нас, ніж були просто призначені для того, щоб у них сидіти. Панувала та приємна пообідня атмосфера, коли думки, вільні від кайданів наукової точності, м'яко ширяють у повітрі. [3]

Як бачимо, оригінальне речення є синтаксично складним, тому обидва перекладачі для кращого сприйняття висловлювання застосовують зовнішній поділ. Водночас О. Дідик застосовує внутрішній поділ і заміну порядку слів, чим на наш погляд, посилює інформаційне навантаження.

Nor, having only length, breadth, and thickness, can a cube have a real existence. [14]

У такому разі не існує в природі й математичного куба, що має тільки висоту, ширину та довжину. [2]

Таким самим чином не може існувати куба, який має тільки довжину, ширину і висоту. [3]

В оригіналі ми маємо просте речення, ускладнене дієприкметниковим зворотом, з інверсією. В перекладі обидва автори надають складнопідрядне речення (трансформація внутрішнього поділу) і відповідно нормам українського синтаксису застосовують заміну порядку слів.

But some philosophical people have been asking why THREE dimensions particularly – why not another direction at right angles to the other three? – and have even tried to construct a Four-Dimension geometry. [14]

Знайшлися деякі мудреці, що поставили собі питання: а чому лише три виміри, чому не може існувати й четвертий – під прямим кутом до решти трьох? Дехто пробував навіть створити чотиривимірну геометрію. [2]

Але деякі по-філософському налаштовані люди замислилися: чому саме три виміри? Чому не може існувати четвертої площини, яка б перебувала під прямим кутом до інших трьох? Дійшло навіть до спроб створити чотиривимірну геометрію. [3]

Аналізуючи наведені приклади, можна побачити, що просте оригінальне речення з однорідними присудками та вставними конструкціями, яке несе значне інформаційне навантаження, М. Іванов відтворив двома реченнями (трансформація зовнішнього поділу), одне з яких є складнопідрядним (трансформація внутрішнього поділу). О. Дідик застосувала два зовнішніх та один внутрішній поділ. Обидва перекладачі також застосували заміну порядку слів, чим зробили переклад простішим для сприйняття читачем.

Our mental existences, which are immaterial and have no dimensions, are passing along the Time-Dimension with a uniform velocity from the cradle to the grave. [14]

Наше духовне життя – річ нематеріальна, воно не має ніяких вимірів і пересувається з однаковою швидкістю від колиски й до могили в Четвертому Вимірі Простору – Часі. [2]

Свідомість людини, що є нематеріальною і не має вимірів, від її народження і до смерті рухається вздовж часового виміру з незмінною швидкістю. [3]

Як бачимо із наведених прикладів, обидва автори перекладу застосовують заміну порядку слів. В той самий час М. Іванов також відтворює складнопідрядне речення складносурядним, що в даному випадку більше відповідає нормам українського синтаксису.

Розглянемо ще один приклад:

For instance, if I am recalling an incident very vividly I go back to the instant of its occurrence: I become absent-minded, as you say. I jump back for a moment. [14]

Коли я, наприклад, пригадую якусь минулу подію й цілком виразно уявляю її, я, власне, одходжу назад до моменту її здійснення; на той час я, так би мовити, подумки відсутній: я на хвилину стрибаю назад, у минуле. [2]

Наприклад, якщо якийсь минулий випадок яскраво постає в моїй пам'яті, я повертаюся в той час, коли він стався; я, як кажуть, десь витаю в небесах. Я ніби роблю короткий стрибок назад. [3]

О. Дідик в перекладі намагається зберегти структуру речення, але в другій частині застосовує внутрішній поділ. В свою чергу М. Іванов застосовував зовнішню інтеграцію (об'єднав два речення в одне) та дві компенсації (конструкції *as you say* – *як кажуть* та *for instance* – *наприклад* перенесено до іншої частини, що є більш притаманним українській мові), тим самим підкресливши причинно-наслідкові зв'язки між частинами висловлювання. Все це свідчить про необхідність комплексного застосування різного виду трансформацій задля досягнення точності передачі інформації, що закладена в оригіналі.

Опрацювавши переклади роману Г. Веллса «Машина часу», зроблені М. Івановим та О. Дідик ми дійшли такого висновку: в перекладі М. Іванова наявні близько двохсот граматичних трансформацій, що свідчить про те, що перекладач дещо відійшов від норм мови оригіналу для того, щоб зробити текст простішим для сприйняття українським читачем та наблизити його до норм українського синтаксису. У свою чергу переклад, зроблений О. Дідик, демонструє намагання перекладачки дотримуватись норм оригіналу і досяг-

нути спрощення перекладу. Найчастіше в перекладах були застосовані трансформації внутрішнього поділу і заміни порядку слів, що зумовлено особливостями української мови. У більшості випадків трансформації були виправданими. У деяких випадках використання певної трансформації було влучнішим у перекладі М. Іванова. Але здебільшого трансформації носили комплексний характер: задля досягнення адекватності – головної мети перекладу – перекладачі застосовували декілька трансформацій одночасно, і як було зазначено, не тільки граматичних, але й лексичних. Отже, для всебічного аналізу перекладів роману необхідно надалі розглянути комплексне застосування всіх видів трансформацій, застосування яких сприяє якості перекладу художньої літератури.

Список джерел

1. Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). Москва : Международные отношения, 1975. 240 с.
2. Веллс Г. Машина часу. Х. : Фоліо, 2003. 480 с. URL : http://ae-lib.org.ua/texts/wells_the_time_machine_ua.htm
3. Веллс, Герберт. Невидимець. Машина часу / Переклад з англійської: Оксана Дідик, Володимир Лівар. Київ : Країна Мрій, 2013. 315 с. URL : <https://coollib.net/b/300987/read#t31>
4. Гарбовский Н. К. Теория перевода: Учебник. М. : Изд-во Моск. Ун-та, 2004. 544 с.
5. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). М., 1990. 253 с.
6. Латышев Л. К. Перевод: проблемы теории, практики и методики преподавания. М. : Просвещение, 1998. 160 с.
7. Миньяр-Белоручев Р. К. Общая теория перевода и устный перевод. М. : Воениздат, 1980. 237 с.
8. Науменко Л. П., Гордєєва А. Й. Практичний курс перекладу з англійської мови на українську: навч. посібник. Вінниця : Нова книга, 2011. 136 с.
9. Остапенко С. А. Особливості застосування граматичних трансформацій у процесі перекладу англійського художнього твору українською та російською мовами. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: «Філологія»*. № 2(26). 2017. С. 113–115.
10. Паршин А. Теория и практика перевода. М. : Русский язык, 2000. 161 с.
11. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика. М. : Международные отношения, 1974. 214 с.
12. Шемуда М. Г. Граматичні трансформації при перекладі англomовного художнього роману Дж. Селінджера «Над прірвою у житті» на українську мову [Електронний ресурс]. URL : <https://naub.oa.edu.ua/2013/hramatychni-transformatsiji-pry-perekladi-anhlo-movnoho-hudozhnoho-romanu-dzh-selindzhera-nad-prirvoyu-u-zhyti-na-ukrajinsku-movu/>
13. Швейцер А. Д. Перевод и лингвистика: Статус, проблемы, аспекты. М. : Наука 1988. 215 с.
14. Wells, H. G. The Time Machine [Електронний ресурс]. URL : <http://www.fourmilab.ch/etexts/www/wells/timemach/timemach.pdf>
http://www.planetpdf.com/planetpdf/pdfs/free_ebooks/The_Time_Machine_NT.pdf

Аналіз відтворення артикаля в художньому перекладі

Останні роки характеризуються переосмисленням мовних явищ крізь призму нових підходів та відповідних їм методик, що спричинило зрушення усталених розумінь та виведення нових продуктивних теорій. Сучасні мовознавці користуються розмаїттям підходів, які дозволяють вивчати мову всебічно, з урахуванням функціонально-семантичних, прагматичних, системно-структурних, когнітивних і комунікативних аспектів.

Поняття перекладу по-різному визначається в рамках різних шкіл і теоретичних напрямків. Тому необхідно простежити еволюцію поглядів на переклад, щоб з усього розмаїття точок зору вибрати найбільш прийнятне для нашої задачі визначення цього поняття.

Мова – це перш за все знакова система, тому одне з можливих визначень перекладу – семіотичне. У зв'язку з цим можна навести визначення А. Еттінгера (цитується по [1]): «... переклад може бути визначений як перетворення знаків або репрезентацій в інші знаки або репрезентації. Якщо оригінали виражають будь-яке значення, то ми зазвичай вимагаємо, щоб їх відображення виражало те ж саме значення або (...) щоб воно по можливості виражало те ж саме значення». Основне заперечення на адресу такого визначення полягає в тому, що не уточнюється рівень складності знаків, що перетворюються (слово – словосполучення – речення). Також недостатньо чітко обговорюється проблема можливої відсутності еквівалента в мові перекладу (хоча сам факт можливого відсутності не заперечується).

Інший тип визначень можна умовно назвати семантичним. Переклад в цьому випадку розуміється як заміна одного формулювання «інтерпретації сегмента оточуючого нас світу іншим, по можливості, еквівалентним формулюванням»[1]. Таким чином, сюди входить не тільки міжмовний переклад, але і так званий «внутрішньомовний переклад» (за Якобсоном), тобто перефразування в межах однієї мови.

У подальших дослідженнях з перекладу головним завданням стало з'ясування характеру і умов перекладацької еквівалентності. У центрі уваги опинилися правила переходу від інтерпретації дійсності засобами вихідної мови, до її інтерпретації засобами мови перекладу. Зауважимо, що ця проблема є однією з найбільш пріоритетних у будь-якому відгалуженні теорії перекладу, будь то машинний переклад, (усний) синхронний переклад або (письмовий) переклад художнього тексту.

Ця тенденція, в свою чергу, призвела до тісного зв'язку проблем перекладу з лінгвістикою тексту і вивела в фокус уваги такі етапи перекладацької діяльності, як осмислення вихідного тексту і «фазу мовної реконструкції», тобто синтез тексту перекладу як єдиного мовного цілого. Такий підхід відображений у роботах Ю. Найди, Ч. Табера, В. Вільса. Так В. Вільс зазначає: «Переклад – це процес обробки і вербалізації тексту, що веде від тексту мовою оригіналу до еквівалентного – в міру можливості – тексту мовою перекладу і передбачає змістовне і стилістичне осмислення оригіналу» [1].

Вивченням проблематики, пов'язаної з «категорією визначеності/невизначеності» були присвячені праці східнослов'янських і зарубіжних лінгвістів Н. Арутюнової, О. Бондарка, Т. Булигіної, С. Канцельсона Е. Кошмідера, С. Крилова, Т. Ніколаєвої, Н. Поспелова, Е. Сапіра, Б. Уорфа, Р. О. Якобсона, але не отримала ґрунтовного розгляду в українській лінгвістиці.

Дослідження категорії визначеності-невизначеності (КВН) як в морфологічному, так і функціонально-семантичному аспекті, піднімають широкий пласт теоретичних проблем, пов'язаних з референцією, семантикою артиклів в артиклевих мовах, типами відповідності однойменних артиклів в різних артиклевих мовах (наприклад, які семантичні відмінності між означеним артиклем у французькій і в англійській мовах), а також типами відповідності між проявами прихованої категорії визначеності-невизначеності в безартиклевих мовах та її граматичними показниками (детермінаторами) в артиклевих. Саме цей останній аспект буде перебувати у фокусі уваги даної роботи. Задля досліджуваної пари мов були обрані українська (висхідна мова, безартиклева) і англійська (мова перекладу, артиклева).

Категорія визначеності / невизначеності (далі КВН), звана також категорією детермінації [4; 5, с. 245], є універсальною в будь-якій мові. Якщо значення КВН виражаються експліцитно, за допомогою спеціальних показників, то ці показники входять до складу іменної групи. Згідно універсальної структури іменної групи, описаної, зокрема, в роботі Н. Ісакадзе [6], в структурі іменної групи будь-якої мови є позиція DET (детермінатора), яка може заповнюватися або граматичним показником типу артикля, або лексичним елементом, який виконує ту ж семантичну функцію детермінації, або нульовим показником, що інтерпретується на тлі експліцитно формальних показників, як і всі нульові показники. По відношенню до вираження значень визначеності / невизначеності мови світу можна розділити на дві групи: ті, в яких потрібне обов'язкове формальне вираження цих значень за допомогою обмеженого набору показників, що відповідають за маркування того чи іншого значення (артиклі), і ті, в системі яких немає таких чітких показників, але відповідні

значення виражаються опосередковано за допомогою засобів, властивих різним рівням мовної структури. Інакше кажучи, в мовах першого типу визначеність / невизначеність є граматичною категорією, а в інших – «прихованою». В англійській мові категорію визначеності-невизначеності можна вважати граматичною і в сенсі чіткого набору грамем (невизначений артикль *a*, визначений артикль *the*, нульовий артикль), і в сенсі обов'язковості вираження (кожна іменна група повинна модифікуватися тим чи іншим показником визначеності-невизначеності). Крім того, значення КВН можуть виражатися і за допомогою займенників наступних розрядів: вказівних (*this / that*), невизначених (*some, any*). Зауважимо, що граматичні показники вичерпують все значення категорії: займенники можуть вживатися лише замість них, але не поряд з ними. В українській мові категорія визначеності-невизначеності є «прихованою», тобто не має власних формальних показників. Вона є функціонально-семантичною (далі ФСКВН), виявляючи прояви практично на всіх рівнях мовної структури. На синтаксичному рівні ФСКВН може виражатися за допомогою порядку слів (Він віддав науковому керівнику *текст* // Він віддав *текст* науковому керівнику – кінцева позиція пов'язана з невизначеністю, а не-кінцева – з певністю), на рівні фонетики інтонаційні конструкції різного типу співвідносяться з різними значеннями ФСКВН, деякі морфологічні категорії (наприклад, український вид) взаємодіють з ФСКВН, положення лексеми в структурі дискурсу також дозволяє фіксувати значення визначеності-невизначеності. Рівні мови, на яких можна знайти присутність ФСКВН були описані найбільш детально в роботі [4]. У ній виділяється одинадцять таких рівнів, або «аспектів»: прагматичний (відомості про ступінь обізнаності співрозмовників про предмет мовлення), зовнішньо-ситуаційний (співвіднесеність референтного статусу об'єкта з контекстом проголошення висловлювання), макросинтаксичний (дослідження детермінації тільки на рівні зв'язного тексту), логіко-семантичний, семантико-синтаксичний (зв'язок формування референціальних статусів із поєднувальними обмеженнями різноманітних предикатів), комунікативно-синтаксичні (зв'язок категорії детермінації з категоріями актуального членування), категоріально-синтаксичні (розширення поняття детермінації від застосовності тільки до іменників до рівня смислових структур), конструктивно-синтаксичні («певні закони сполучуваності денотативного статусу аргументів з синтаксичної позицією цих аргументів як певних членів речення і членів деяких синтаксичних конструкцій» [4, с. 265]), лексичні (зв'язок інтерпретації статусу іменної групи із семантичним типом іменника), грамематичні (взаємодію детермінації з морфологічно вираженими граматичними категоріями), морфосинтаксичного (вплив інтонації, порядку слів, управління і узгодження на визначеність-невизначеність). Для

побудови правил, які могли б стати частиною алгоритму системи автоматичного перекладу, з перерахованих аспектів представляється можливим враховувати лексичні, грамематичні, морфосинтаксичні і частково конструктивно-синтаксичні аспекти детермінації. ФСКВН в українській мові можна інтерпретувати в широкому і вузькому сенсі. У вузькому сенсі вона включає в себе значення сильної визначеності («об'єкт відомий тому, хто говорить, і тому, хто слухає»), слабкою визначеності («об'єкт відомий тому, хто говорить, але не тому, хто слухає») і невизначеності («об'єкт невідомий ні тому, хто говорить, ні тому, хто слухає»), а в широкому – це вся безліч денотативних (референціальних) статусів іменних груп, спочатку виділених і описаних в роботі Е. Падучевої [7].

В українській мові в ролі актуалізаторів денотативного статусів іменних груп виступають, так само як і в англійській, вказівні, невизначені, кванторні займенники. Відповідність між однойменними розрядами в українській і англійській мовах не завжди взаємно-однозначно. Такі одиниці для кожної з мов можна вважати одиницями закритого класу (тобто клас практично не поповнюється, його можна задати перерахуванням, і не існує таких словотворчих засобів, які сприяли б його поповненню). Переклад таких лексичних показників являє собою деяку проблему, оскільки не завжди «однойменні» лексичні одиниці переходять одна в одну. (Наприклад, український займенник *цей* може перекладатися як англійським вказівним займенником *this* так і означеним артиклем. Але в даному випадку можлива стратегія директивного буквального перекладу показника в показник, оскільки це не порушить семантичної адекватності перекладу.) У нашому дослідженні зі всієї безлічі чинників, які свідчать про значення ФСКВН, будуть розглядатися лише ті, які діють в межах пропозиції, тобто локальні, які не дискурсивні.

При перекладі з української мови на англійську та навпаки, основна складність полягає в тому, що КВН в українській мові є «прихованою», а в англійській – граматичною. У зв'язку з цим для здійснення адекватного перекладу необхідно враховувати як фактори, що дозволяють локально фіксувати ознаки КВН для української мови, так і чинники вибору артикля в англійській мові. Якщо правила вживання артикля в англійській мові – сфера наукових досліджень з великою історією, то вивчення впливу різних мовних параметрів на тип детермінації іменних груп в українській мові – царина, що очікує глибокого, фундаментального і послідовного опису. Нам видається, що «лексично орієнтований» напрямок таких досліджень може дати ще багато практичних результатів.

Більш докладно розглянемо прояви категорії визначеності/невизначеності на прикладі реалізації контекстуальних значень означеного

та неозначеного артиклів як на прикладах з літературних творів так і у перекладах роману «Машина часу» Герберта Уельса[9] українською мовою (перекладачі М. Іванов [2] та О. Дідик [3]).

Артикль, як означений, так і неозначений, є функціональним словом, що служить для виявлення або означення іменника (*work- **the work***), найвищого ступеня порівняння або якості (***the longest** river*) або порядку іменників у групі (***the second** step*) або у ряді подібних іменників. У деяких фразх і комбінаціях препозиції означені та неозначені артиклі, однак, можуть змінювати їх лексико-граматичний характер (стають частками), як у виразі ***the more, the better*** (чим більше, тим краще), або надавати деякі своєрідні граматичні, функціонально-лексичні значення (***The Smiths/ Ivanenko*** подружжя Смітів / Іваненків); артикль може бути лексикалізованим, in ***the Alps/the Carpathians*** Альпи/Карпати, at ***the grocery's/butcher's*** у зеленщика/ м'ясника (в овочевому /м'ясному магазині), у прикладі з роману Герберта Уельса «*Not exactly,-said the Medical Man. -There are balloons. But before the balloons, save for spasmodic jumping and **the inequalities of the surface**, man had no freedom of vertical movement*» кажучи про «нерівності земної поверхні» мають на увазі одну поверхню, а іншої не існує, крім неї. «Нерівності» ж належать тій поверхні, яка згадана і вона єдина у своєму роді, тому іменник «нерівність» теж вживається з означений артиклем.

Такі та подібні лексикалізовані артиклі, природно, ніяким чином не ослаблюють або не втрачають своє значення, тобто граматичну функцію. Як наслідок, їх лексичний зміст у цих випадках невіддільний від їх функціонального значення. Вираз і лексикалізація означених і неозначених артиклів також проявляється в декількох наведених виразах (*in **the** cart, in **a** word, what **a** pity, all of **a** sudden, etc.) My dear sir that is just where you are wrong. That is just where **the whole world** has gone wrong*) [9].

1). У деяких випадках означений / неозначений артикль може набути певного лексичного значення в контекстному середовищі (лише на певний час) і, таким чином, служити своєрідним засобом «експресивної конотації» [8]. Цей вид артикля кожного разу наділений в різних контекстних середовищах деяким зовсім іншим значенням, що, тим не менш, може мати різний не-явний семантичний та лексико-граматичний або логічно-граматичний тип, який мають, наприклад, вказівний, присвійний, означений, неозначений або якийсь інший займенник: «*We are always getting away from the present movement. Our mental existences, which are immaterial and have no dimensions, are passing along the Time-Dimension with a uniform velocity from **the** cradle to **the** grave. Just as we should travel down if we began our existence fifty miles above the earth's surface*» [9]

«Ми завжди відходимо від сучасного моменту. Наше духовне життя – річ нематеріальна, воно не має ніяких вимірів і пересувається з однаковою швидкістю від колиски й до могили в Четвертому Вимірі Простору – Часі. Це подібно до того, коли б ми, почавши своє існування на висоті п'ятдесяти миль над землею, неухильно падали вниз» [2].

«Насправді ми постійно віддаляємося від теперішнього моменту. Свідомість людини, що є нематеріальною і не має вимірів, від її народження і до смерті рухається вздовж часового виміру з незмінною швидкістю. Саме так ми були б змушені рухатися донизу, якби починали своє існування на висоті п'ятдесят миль над землею» [3]

2) В інших випадках він має властивості додаткового / ідентифікаційного прикметника із конкретною або модальною часткою: *... and she had acquired a reputation for neatness and accuracy (Maugham)* і вона здобула за ретельно виконану роботу солідної репутації. *She would have called him a fish. (Carrol)* Вона назвала б його просто карасем.

3) Чітко субстантивне або ледь субстантивне значення артикля можна проілюструвати в наступному реченні. *He (Mr. Gills) took it (the bottle) up and having surveyed and smelt it said with extraordinary expression: «The?» «The», returned the instrument maker. (Ch. Dickens).* Реальне значення означеного артикля може бути викладене лише в наступному реченні, де пан Жілл заповнює склянку лікером і п'є його. Без більш широкого контексту було б неможливо здогадатися, що цей субстантинований артикль означає в уривку. Також завжди нелегко визначати в деяких реченнях рематичну та тематичну функції артикля та виражати його значення. Тому виникнення лексично значущих артиклів не є випадковим, оскільки воно попередньо визначається контекстом. Завдяки цьому кількість лексично значущих артиклів в різних стилях мови часто різняться. Їх поява також може залежати від особистого смаку автора, який може бути більш-менш схильний використовувати їх у своєму оповіданні. Але незалежно від їх кількості, ні один з лексично значущих артиклів не повинно бути проігноровано або вилучено у перекладі, і його значення має бути правильно відображено у мові перекладу.

Щоб вірно передавати кожен вид вищезазначених артиклів, перекладач, перш за все, має піддати весь уривок, який має бути переведено, ретельному змістовому аналізу, щоб вибрати можливі лексичні заміни артикля у мові перекладу. Заміни у безартиклевих мовах, таких як українська (або російська), які не мають функціональних видів, можуть відрізнятися за логікограматичним характером, а також бути контекстно-синонімічними. Тому вибір контекстуально еквівалентних заміन багато в чому залежить від перекладача, який, підбираючи відповідний лексичний еквівалент артикля, повинен

враховувати деякі фактори. До них належать, в першу чергу, семантичний чинник, що відіграє переважну роль, і стилістичний фактор, який усуває непотрібне повторення тієї ж еквівалентної заміни в близьких одне до одного реченнях. Іншими словами, співучасть тих же синонімічних заміन повинна суворо регламентуватись. Крім того, перекладач повинен мати на увазі, що деякі контекстні значення означеного артикля можуть здаватися подібними до властивостей неозначеного артикля, і навпаки.

«Nor, having only length, breadth, and thickness, can a cube have a real existence» [9]

«- У такому разі не існує в природі й математичного куба, що має тільки висоту, ширину та довжину» [2]

«- Таким самим чином не може існувати куба, який має тільки довжину, ширину і висоту» [3]

Розглядаючи артиклі, можна помітити, що правила виконані, маємо один з багатьох «кубів», котрий «має тільки висоту, ширину та довжину», як і схожі «куби». Введено новий предмет, котрий ще не є відомим.

Отже, перекладач повинен бути не менш уважним до стилю висхідної мови що, у свою чергу, допоможе йому досягти вірного перекладу уривків або тексту в цілому, де використовуються як означені, так і субстантивно-лексично забарвлені артиклі.

Субстантивовані артиклі в основному виділяються через частини мови, що мають функції атрибутів до іменника: *...I believe that a young person in a city tea-shop has left her situation. (Maugham) ..* Гадаю, в одній із кав'ярень якась офіціантка зникла.

З іншого боку, артиклі, які використовуються задля наголошення, як правило, мають такі ж частки як і їх контекстуальні еквіваленти українською мовою:

*«Still they could move **a little** up and down,-said the Medical Man.*

– Easier, far easier down than up.

– And you cannot move at all in Time, you cannot get away from the present moment» [9]

*«– Але все-таки вони могли бодай **трішки** пересуватися догори та донизу, – сказав Медик.*

– Легше, набагато легше донизу, ніж догори.

– Але ж у часі ми взагалі не можемо пересуватись. Ми не здатні зрушити з точки теперішнього моменту!» [3]

В іншому варіанті перекладу *«– I все-таки, хай і мало, а ми пересуваємося вгору та вниз, – не міг угамуватися Лікар.*

– Легше, значно легше вниз, ніж угору.

– *А в Часі ви не можете пересуватися зовсім. Ви не спроможні ані на крок відійти від сучасного моменту»* [2], коли Іванов знехтував виразом *a little*, і зрівняв «вгору та вниз», кажучи «хай і мало, а ми пересуваємося вгору та вниз». Він відніс «мало» до першого і другого слова, не відокремлюючи, що угору рухатися важче, коли саме ця важкість і була головною думкою оратора.

Рематичне використання артиклів, що представляють нову інформацію, нове ядро висловлювання та його тематичне використання, повторюючи вже відомі відомості про об'єкт або події, часто розкриваються в українських реченнях іншими, лексичними засобами, як буде показано далі.

Тим не менш, основна частина значень, яких артиклі можуть набути через лексичну забарвленість, через їх синтагматичне середовище в мові, є тими, що відносяться до займенників. Це також можна побачити на прикладах, що містяться далі.

Реалізація контекстуальних значень означеного артикля.

Означений артикль, який наділено лексичним змістом у реченні або уривку, може мати різні варіанти перекладу українською мовою. Доцільно почати з найбільш поширених з них:

1. як вказівний займенник *цей* (цей, це, ці):

*What his sister has seen in **the** man was beyond him.* (J.London) Що його сестра знайшла у **цьому** чоловікові, він не міг збагнути. ***The** thought was fire in him.* **Ця** думка пекла його, мов вогонь. *Martin came back and looked at **the** beady eyes - sneering....* Мартін опритомнів і глянувши в **ці** злі, хитрі очі....

2. як вказівний займенник *такий* (той, та, те, ті), *той самий*, (саме той, та сама), *такий самий*:

*I was realized as **the** I who made things, **the** thinking I, and **the** speaking I.* (P. Freire)

Я реалізувався як **Такий** Я, що створює речі, як мислячий Я і промовляючий Я.

*«Sometimes there is **the** impression that the I.M.F. is on the same side of the barricades with **the** forces which are out to reverse the course of development back to Soviet times» Ukrainian president said.* (Kyiv Post)

«Іноді створюється **таке враження**, що МВФ стоїть на одному боці з **тими самими силами**, які намагаються повернути курс розвитку до радянських часів», – заявив президент України.

3. як присвійний займенник *їхні*, *свій* (своя, своє, свої):

***The** room was situated over the laundry...*

Його кімната була/ знаходилась над пральнею...

4. як означальні займенник *весь*, *вся*, *все* / *цілий*

*He looked up, and it seemed that **the** room was lifting...*

Він підвів голову, і йому здалося, що **вся** кімната ходить ходором...

5. як відносний займенник який (яка, яка, які)

*He caught himself imagining **the** wonder of a caress from such a hand, and flushed guiltily...*

Він подумав, **яку** насолоду повинні приносити пестоці такою рукою, і зніяковіло зашарівся...

6. як неозначений займенник якийсь (якась, якась), певний

*For **the** moment the great gulf that separated them then was bridged.*

На **якусь** мить через велику безодню, що розділяла їх, був наведений міст.

*He was played by **the** low comedian, who had introduced gags of his own...*
(O. Wilde)

Його роль виконував **такий** собі комік з фарсовими вибриками власного стибу.

*«One might travel back and verify **the accepted** account of the Battle of Hastings, for instance!» [9]*

*«Можна було б повернутися в минуле і перевірити, скажімо, **відому всім** оповідь про Гастінгську битву» [2]*

7. як означальний атрибутивний займенник сам, сам собою, інший

*But **the** man did not seem to know of the content of the great mind.*

Та, очевидно, **сам** бібліотекар нічого не знав про творчість цієї великої голови

8. як прикметник або ад'єктивований дієприкметник (згідно до контексту)

*Martin Eden did not go out to hunt for a job in **the** morning*

Мартін Іден не пішов **наступного** ранку шукати роботи.

*He had worked the day before in **the** basement and **the** money had been kept all the time. (E.Caldwell)*

Напередодні він також працював у підвалі фабрики і ще не витратив **зароблені** гроші.

9. як частка, що підкреслює іншу частину мови: атрибутивний займенник, числівник або деякі інші частини мови

*«That is **the** germ of my great discovery».[9]*

«- У цьому й полягає суть мого великого винаходу» [2]

«— От саме з цього і починається моє велике відкриття» [3]

10. дуже часто, коли іменник у реченні має інший атрибут з чітко вираженим лексичним значенням, означений артикль є зайвим і вилучається у процесі перекладу:

«The geometry, for instance, they taught you at school is founded on a misconception» [9]

«Наприклад, геометрію, якої вас учили в школах, побудовано на непорозумінні...» [2]

«Наприклад, геометрія, якої вас вчили у школі, цілковито побудована на хибних переконаннях» [3]

11. у багатьох випадках означений артикль може вказувати на тематичне функціонування іменника, яке зазвичай сигналізується його початковим положенням у реченні та вказує на основу висловлювання, що містить основні, відомі вже елементи в реченні:

*«Not exactly,-said the Medical Man. –There are balloons. But before **the balloons**, save for spasmodic jumping and the inequalities of the surface, man had no freedom of vertical movement». [9]*

«– Не зовсім так, – сказав Лікар. – Адже є повітряні кулі. – Але до повітряних куль люди зовсім не могли пересуватись у вертикальному напрямі, якщо не зважати на стрибки угору та підняття на нерівності земної поверхні» [2]

«– Не завжди, – заперечив Медик, – адже існують повітряні кулі.

– Але поки їх не винайшли, люди не могли пересуватись у вертикальному напрямі, якщо не брати до уваги безладні стрибки та нерівності земної поверхні» [3]

*«It would be remarkably convenient for **the historian**,–the Psychologist suggested» [9]*

«– Надзвичайно корисний винахід для історика, – промовив Психолог.» [2]

«Така машина була б надзвичайно корисною для істориків, – припустив Психолог» [3]

Рема, новий значущий елемент висловлювання, частіше позначається в англійській мові неозначеним артиклем, що позначає іменник в початковому положенні. Проте, перекладений на українську мову, рематичний іменник, як це вже давно помічено [1], займає прикінцеве положення у реченні / підрядному реченні (коли маємо складне речення):

A dog growled in one of the yards as the men went by. (J Steinbeck)

Коли чоловіки проходили повз один з будинків, у його дворі загарчав собака.

Правильний підбір тематичних та рематичних іменників, означених означеними та неозначеними артиклями та їх відповідним розміщенням у реченні, полегшує вірне передавання логіки речення з точки зору висхідної мови.

Реалізація контекстуальних значень неозначеного артикля

Як не дивно, дуже часто може здатися, що майже завжди неозначений артикль наділено мовою/текстом лексичним значенням, яке може збігатися з різними займенниками. Єдиний виняток робиться за змістом кількісного числівника «один», від якого історично виник неозначений артикль. Не дивно, що контекстне значення лексично забарвленого неозначеного артикля може бути іноді, як буде видно далі, досить несподіваним. Найбільший часте та загальне з цих значень можна виразити, як це вже згадувалось, одним із таких способів:

1. неозначений артикль вжито у типовій неозначеній конструкції і відповідно до правил перекладу не перекладається.

*«Is not that rather **a large** thing to expect us to begin upon?» said Filby, an argumentative person with red hair».*[9]

«– Чи не занадто важкий предмет, щоб починати саме з нього? – висловив сумнів Філбі, прискіпливий чоловік із рудою чуприною» [2]

«– Чи не здається вам, що ви забагато від нас очікуєте для початку? – сказав рудоволосий Філбі, який любив сперечатися» [3]

*«Nor, having only length, breadth, and thickness, can **a** cube have a real existence».* [9]

«– У такому разі не існує в природі й математичного куба, що має тільки висоту, ширину та довжину» [2]

«– Таким самим чином не може існувати куба, який має тільки довжину, ширину і висоту» [3]

Аналізуючи переклад артикля можна дійти висновку, що правила перекладу виконані, маємо один з багатьох «кубів», котрий «має тільки висоту, ширину та довжину», як і схожі «куби». Введено новий предмет, котрий ще не є відомим.

2. за допомогою кількісного числівника *один (одна, одне)*:

«Scientific people, – proceeded the Time Traveller, after the pause required for the proper assimilation of this, – know very well that Time is only a kind of Space».[9]

«Вчені, – вів далі Мандрівник у Часі, трохи помовчавши, щоб слухачі встигли засвоїти сказане, – вчені дуже добре знають, що Час є один з видів Простору». [2]

3. однак, в деяких контекстах, неозначений артикль може набути лексичного значення, яке відповідає як українському кількісному числівнику *один*, так і порядковому числівнику *перший* або неозначеному займеннику *якийсь* (якась, якість). Неозначений артикль також може позначати рему висловлю-

вання, як, наприклад, у реченні: *Only for **an** instant he hesitated, then his head went up and his hand came off.* (J. London). У цьому реченні будь-який із зазначених вище способів перекладу може бути цілком вірним, оскільки кількісний або порядковий числівник і неозначений займенник є настільки ж доречним до висловлювання, що в українському перекладі матиме інше місце:

Він був у нерішучості (вагався) тільки якусь мить ...

Він був у нерішучості (вагався) тільки першу мить ...

Він був у нерішучості (вагався) тільки одну мить ...

4. За допомогою неозначеного займенника *якийсь*, тільки без супроводжуючого значення кількісного або порядкового числівника:

*«For instance, if I am recalling **an incident** very vividly I go back to the instant of its occurrence: I become absent-minded, as you say. I jump back for a moment».*[9]

«Коли я, наприклад, пригадую якусь минулу подію й цілком виразно уявляю її, я, власне, одходжу назад до моменту її здійснення; на той час я, так би мовити, подумки відсутній: я на хвилину стрибаю назад, у минуле» [2]

«Наприклад, якщо якийсь минулий випадок яскраво постає в моїй пам'яті, я повертаюся в той час, коли він стався; я, як кажуть, десь витаю в небесах. Я ніби роблю короткий стрибок назад» [3]

5. коли лексично значущий неозначений артикль передує іменнику під логічним наголосом, він функціонує як вказівний займенник, який перекладається українською як *цей, цей, це*:

«Scientific people, – proceeded the Time Traveller, after the pause required for the proper assimilation of this, – know very well that Time is only a kind of Space».[9]

«Науковці дуже добре знають, – вів далі Мандрівник у Часі, витримавши паузу для того, щоб ми встигли засвоїти сказане, – що час – це лише один із видів простору» [3]

6. як один з присвійних займенників (за їх контекстним значенням):

*He did not go home immediately, and under the tree, where he kept his vigils, he looked up at **a** window and murmured.* (J. London)

*Він (Мартін) не рушив зразу додому, а пішов до знайомого дерева, став на звичне місце проти **її** вікна і прошептав схвильовано.*

7. як заперечний займенник *жоден* або негативна частинка *ані* (коли означеному іменнику передує негативна частка *not*):

*You were not following **a word**.*

*Ви не чули **жодного** слова/ **ані** слова.*

8. як відносний прикметник *цілий*, лексично еквівалентний в наведених нижче реченнях до українському означеному займеннику *весь* (*вся, все*):

.... spent a **day** mastering the machine. (J. London)

.....друкарську машинку і **цілий (весь)** день вчився друкувати на ній.

9. проте в українських контекстуальних замінах для лексично значущого неозначеного артикля, використовують різні відносні прикметники, найбільш часто *справжній*:

It is sweet to feel that you are really and truly a woman. (Ibid.)

Приємно відчувати (себе), що ти є справжньою жінкою.

10. контекстний зміст неозначеного артикля іноді може бути виражений українською мовою через різні прислівники:

He had the conviction that he could sit in a draught if he wanted to. (J. Galsworthy)

*У нього було таке переконання, що він міг сидіти **навіть** на протязі, якби того захотів...*

Вищезгадані лексичні реалізації означальних та ідентифікаційних функцій означених і неозначених артиклів були б неповними без ілюстрації деяких інших значень, які вони можуть придбати в контекстному середовищі. Вибір семантично коректної заміни означеного або неозначеного артикля, покладається на перекладача, який добре знайомий з текстом/роботою, яка підлягає перекладу.

Оскільки стиль тексту може часто впливати або визначати вибір необхідного синоніму, слід бути обережним, аби не знехтувати можливими шляхами вираження артиклів українською мовою. Таким чином, лексичний зміст неозначеного артикля у реченні – «*But, - said the Medical Man, staring hard at a coal in the fire, – if Time is really only a fourth dimension of Space, why is it, and why has it always been, regarded as something different? And why cannot we move in Time as we move about in the other dimensions of Space?*» [9] – може бути точно виражено українською мовою або без його перекладу або його еквівалентом на лексичному рівні речення, яким є *вугілля*. Але перекладачі «Машини часу» запропонували для даного конкретного випадку більш прийнятну контекстуальну версію:

«– Чому ж тоді, – спитав Лікар, втупивши очі у **вогонь** каміна, – чому ж тоді, коли Час є тільки Четвертим Виміром Простору, його завжди визначали, та й тепер визначають, як щось зовсім відмінне? І чому не можемо ми пересуватись в ньому так, як і в інших вимірах Простору?» [2]

«– Але якщо час – це справді тільки четвертий вимір простору, – сказав Медик, не відриваючи погляду **від жарини в** коминку, – чому тоді він вважається і завжди вважався чимось зовсім іншим? І чому ми не можемо пересуватися в часі так, як ми пересуваємося в інших вимірах простору?» [3]

11. більш широкий контекст часто зумовлює зайнятість лексично еквівалентних варіантів, які навряд чи можна запропонувати у вузькому контексті. У наведених нижче прикладах можна побачити різновиди контекстуальних заміन, де українські вказівні та інші займенники, прикметники, числівники тощо, є контекстуально/семантично зумовлені емпатичними або модальними частками. Таким чином, значення неозначеного артикля нижче виражається через прикметник, додатково поєднаним або з іншою часткою або групою часток.

*He was not to remain **a** sailor. (London)*

*Бо ж він не буде **простим собі** матросом.*

12. контекстний зміст неозначеного артикля може бути виражено через питальний або неозначений займенник, також у поєднанні з якимись емпатичними частками:

– **a** penniless young fellow, **a** mere nobody, sir, **a** subaltern in a foot regiment.

*... молодик без шеляга за **a** душею, власне ніщо, сер, усього лишень якийсь піхотний офіцерик...*

Картина контекстуальних реалізацій значень, що відносяться до означених та неозначених артиклів, була б неповною без деяких ілюстрацій їх «глибини», як це можна назвати, або міжфразові та надфразові значення, яких артиклі можуть набути в деяких контекстах. Міжфразовий сенс означеного або неозначеного артикля може бути виявлений вже з його контекстного значення на рівні речення.

«One might get one's Greek from the very lips of Homer and Plato,- the Very Young Man thought. [9]

«– Можна було б вивчити грецьку мову з уст самого Гомера або Платона, – замріяно мовив Дуже Молодий Чоловік. [2]

«– Можна було б вивчати грецьку, чуючи її з вуст самого Платона або Гомера, – міркував Юнак. [3]

Сенс іменника з визначеним артиклем (*the very lips*) чітко сприймається із змісту речення. Більш-менш перехідним є також значення підкресленого іменника з означеним артиклем у наступному реченні:

*Of **the threat** she said nothing. (O.Wilde).*

Власне ж про саму погрозу вона промовчала / не сказала нічого.

Проте, в деяких випадках, майже неможливо перекласти іменник з прихованим значенням його визначеності чи означений артикль без розгляду та розуміння широкого контексту всього тексту, як в наступному реченні:

*They sent me to Amsterdam to try for **a scholarship**, and I won it. (Maugham.)*

Мене відрядили до Амстердама на конкурс, який обіцяв стипендію в художній школі, і я здобув її.

Само собою зрозуміло, що такий описовий переклад іменника (*a scholarship*) може бути запропонований лише перекладачем, добре ознайомленим зі змістом попередніх речень або навіть всього абзацу.

Звичайно, існує безліч контекстних реалізацій лексичних значень, що відносяться до означених і неозначених артиклів, які вони можуть набути в тексті / на рівні мовлення. З урахуванням різноманітності можливих лексичних реалій, які англійські артикли можуть мати в мові, перекладачеві слід мати на увазі, що він повинен використовувати не лише їхні прості еквіваленти задля їх вираження українською мовою. Ретельне вивчення більш широкого контексту іноді може допомогти знайти більш прийнятну заміну лексично забарвленого означеного або неозначеного артикля українською мовою.

Аналізуючи переклади М. Іванова та О. Діденко, не можна було не помітити, що перекладачі відрізнялися передачею сенсу й емоцій у роботі над твором «Машина часу». Деякі граматичні труднощі при перекладі українською мовою англійських художніх текстів зумовлені відмінностями в будові цих мов та в наборі їхніх граматичних категорій. Таким чином, в українській мові відсутні будь-які артикли. До мовних засобів, які виконують роль еквівалентів артиклів в їх основних значеннях, зазначені при перекладі тексту Герберта Уельса, належать синтаксичні, де найголовнішим є порядок слів (препозиція і постпозиція), морфологічні (форми множини) та лексичні (займенники, числівники або прикметники тощо) засоби. Як неозначений, так і означений артикли, виконуючи суто структурно-граматичну функцію у реченні, у більшості випадків безпосередньо не перекладаються. Відтворення артиклів може відбуватися за допомогою синтаксичної компенсації їх значень. У випадках, коли необхідно виділити та підкреслити певний лексико-семантичний відтінок предмета, значення означеності або неозначеності передається у перекладі за допомогою порядку слів.

Еквівалентами англійських артиклів при перекладі текстів художнього стилю можуть бути також різноманітні лексичні одиниці української мови. Засобами компенсації виступають займенники, числівники, прикметники, частки тощо. Означений артикль може бути заміщено в перекладі займенниками «цей», «той», «такий» та займенником «всі».

Категорія невизначеності передається українською мовою також за допомогою неозначених займенників, таких як «будь-який», «якийсь» та прикметниками «певний», «новий», «цілий», «окремий», «справжній» тощо.

Аналізуючи переклад художньої літератури, помічаємо контекстуальне значення неозначеного артикля, яке може передаватися за допомогою прик-

метника, підсиленого емпатичною чи іншою часткою чи групою часток. У перекладі художньої прози, треба відмітити, що відтворення неозначеного та означеного артиклів потребує у деяких випадках лексичних додавань та авторських пояснень, які можна простежити в аналізі перекладів.

Список джерел

1. Бархударов Л.С. Структура простого предложения современного английского языка. Москва. «Высшая школа». 1966, С. 192-195
2. Веллс Г. Машина часу. Х.: Фоліо, 2003. 480 с. URL : http://ae-lib.org.ua/texts/wells_the_time_machine_ua.htm
3. Веллс, Герберт. Невидимець. Машина часу / Переклад з англійської: Оксана Дідик, Володимир Лівар. Київ : Країна Мрій, 2013. 315 с. URL : <https://coollib.net/b/300987/read#t31>
4. Крылов С.А. Категория детерминации в русском языке: теоретические проблемы. *Семиотика и информатика*. Вып. 23.1984. С. 124–154
5. Крылов С.А. Детерминация имени в русском языке: теоретические проблемы. *Семиотика и информатика*. Вып. 35. 1997. С. 244–271.
6. Исакадзе Н.В. Отражение морфологии и референциальной семантики именной группы в формальном синтаксисе: Автореф. диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Москва. 1999
7. Падучева Е.В. Высказывание и его соотношенность с действительностью (референциальные аспекты семантики местоимений). Москва. 1985
8. Rayevska N.M. Modern English Grammar. Київ. Вища школа. Головне вид-во, 1976, С. 86.
9. Wells, H. G. The Time Machine [Електронний ресурс]. URL : <http://www.fourmilab.ch/etexts/www/wells/timemach/timemach.pdf>
http://www.planetpdf.com/planetpdf/pdfs/free_ebooks/The_Time_Machine_NT.pdf

Наукове видання

**Особливості художнього перекладу:
граматичний аспект**

МОНОГРАФІЯ

Ревуцька Світлана Казимирівна, канд. філол. наук
Жужгіна-Аллахвердян Тамара Миколіївна, доктор філ наук
Введенська Тетяна Юріївна, канд. філол. наук
Остапенко Світлана Анатолівна, канд. пед.наук
Удовіченко Ганна Михайлівна, канд. пед.наук

Формат 60×84/8. Ум. др. арк. 13,53. Обл.-вид. арк. 6,75.

Видавець Р. А. Козлов
вул. Рокоссовського, 5/3, м. Кривий Ріг, 50027
097-192-20-77

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 4514 від 01.04.2013 р.