

Міністерство освіти і науки України  
Чорноморський національний університет ім. Петра Могили

*Аліна Науменко,  
Іван Дамар'їн*

# **ОСНОВИ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ**

**Навчальний посібник**  
для бакалаврів першого курсу спеціальності «Переклад»  
з однойменної лекційної дисципліни

Миколаїв – 2018

УДК 81'25:001.89(075.8)

Н 34

*Рекомендовано до друку вченою радою Чорноморського національного університету імені Петра Могили (протокол № 7 від 28.02.2018).*

**Рецензенти:**

**Корольова Т. М.**, д-р філол. наук, професор, декан факультету іноземних мов, завідувача кафедрою перекладу та прикладної лінгвістики Одеського Південноукраїнського Національного педуніверситету ім. К. Д. Ушинського.

**Козловський В. В.**, д-р філол. наук, професор кафедри перекладу з німецької мови Київського Національного університету ім. Тараса Шевченка.

**Міхільов А. Д.**, д-р філол. наук, професор кафедри німецької філології Чорноморського Національного університету ім. Петра Могили.

Н 34

Науменко А. Основи наукових досліджень : навч. посіб. для бакалаврів першого курсу спец. «Переклад» з однойменної лекційної дисципліни / А. Науменко, І. Дамар'їн – Миколаїв : Вид-во ЧНУ ім. Петра Могили, 2018. – 132 с.

**ISBN 978-966-336-393-6**

У посібнику на значному теоретичному і практичному матеріалі аргументовано розкрито сутність названої дисципліни як моделі науково-дослідної роботи студента. При цьому акцент зроблено не на науковій діяльності взагалі, а на її професійному стрижні саме для студента перекладознавчої спеціалізації.

Для бакалаврів перекладацьких факультетів, а також для всіх, хто цікавиться проблемами перекладу.

УДК 81'25:001.89(075.8)

**ISBN 978-966-336-393-6**

© Науменко А., Дамар'їн І., 2018

© ЧНУ ім. Петра Могили, 2018

# ЗМІСТ

---

Частина перша – методична.....	4
Вступ.....	4
Розділ 1. Тематична програма дисципліни.....	6
Розділ 2. Вказівки до виконання завдань для самостійної роботи....	11
Розділ 3. Система оцінювання роботи студентів.....	13
Частина друга – наукова .....	14
Частина третя – практична.....	35
Список рекомендованої літератури .....	129

# ЧАСТИНА ПЕРША – МЕТОДИЧНА

---

## ВСТУП

Дисципліна «Основи наукових досліджень» за освітньо-професійною програмою Міністерства освіти України повинна мати статус вибіркової і належати до циклу фундаментальної та природничо-наукової підготовки.

Її навчальна програма розробляється на основі відповідних програм і рішень МОН України та відповідного навчального закладу останніх років (зокрема: «Освітньо-наукова програма підготовки доктора філософії» у галузі знань 03 «Гуманітарні науки», спеціальність 035 «Філологія», кваліфікація 2444.1 «Доктор філософії»; «Освітньо-кваліфікаційна характеристика підготовки доктора філософії» у галузі знань 03 «Гуманітарні науки», спеціальність 035 «Філологія», кваліфікація 2444.1 «Доктор філософії»; «Засоби діагностики рівня вищої освіти підготовки доктора філософії» у галузі знань 03 «Гуманітарні науки», спеціальність 035 «Філологія», кваліфікації 2444.1 «Доктор філософії»).

**Метою** дисципліни «Основи наукових досліджень» є формування у студента системи знань з методології, методики та інструментарію аналізу етапів і головних типів пізнання європейського мислення. А це означає: – ознайомити студентів з сучасними напрямками досліджень в галузі історичного наукознавства; пояснити провідні методики у його сфері; допомогти з'ясувати нагальні теоретичні та методологічні проблеми структурного світопізнання.

Зазначена мета передбачає реалізацію низки *завдань*:

1) з'ясувати предмет, об'єкт, мету і завдання основ наукових досліджень, типів людського світопізнання та місце перекладознавства в їх системі, а також значення перекладознавчих наук в системі філологічних досліджень;

2) встановити основні етапи розвитку європейського світосприйняття;

3) визначити зміст і завдання філології та перекладознавства;

4) поглибити знання студентів про історію споріднених філологічних наук (зокрема мови та літератури);

*У підсумку вивчення навчальної дисципліни*

**студент повинен знати:**

а) сучасні концепції історії та структури європейського світосприйняття;

б) сучасний термінологічний апарат історичного та загального перекладознавства;

- в) принципи, рівні, аспекти й етапи історичного перекладознавства;
- г) специфіку європейського перекладу;
- д) етапи і перспективи розвитку вітчизняного перекладу;

**студент повинен вміти:**

- а) використовувати методи і прийоми загального мовознавства і перекладознавства;
- б) визначати типи перекладів;
- в) розрізняти зіставно-типологічні й порівняльно-історичні методи дослідження;
- г) аналізувати перекладацькі явища;
- д) застосовувати результати перекладознавчих досліджень у практиці викладання перекладу, а також у власному перекладознавчому дослідженні.

**Місце** дисципліни в структурно-логічній схемі підготовки фахівця з перекладу (див. рис. 1).

**Завданням** дисципліни є надання студенту комплексу знань щодо сутності, структури та географії європейського світосприйняття.

**Об'єктом** дисципліни є європейське світосприйняття, а **предметом** – його специфіка, хронологія, періодизація та головні типи.

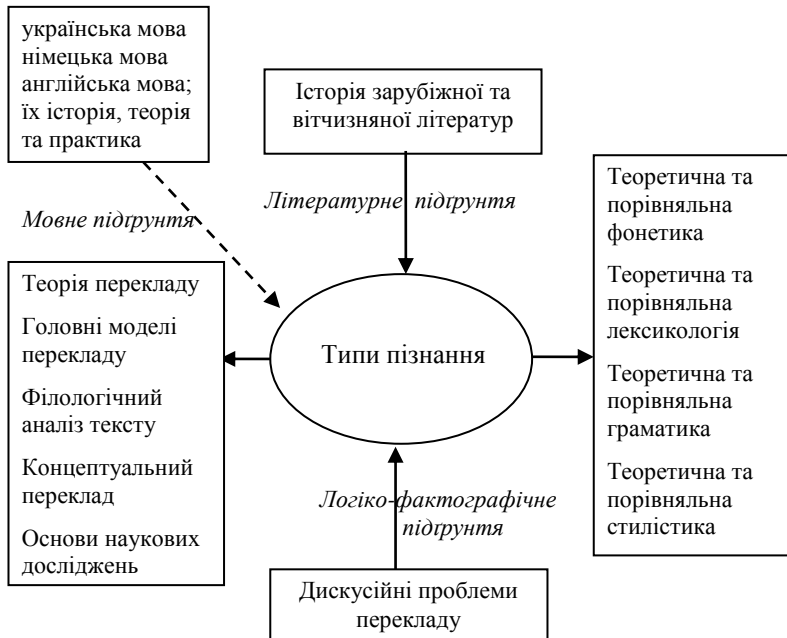


Рис. 1. Структурно-логічний зв'язок з іншими дисциплінами

# Розділ 1. Тематична програма дисципліни

---

Дисципліна «Основи наукових досліджень» передбачає: 2 кредити (денна форма навчання) і залік у 1 семестрі, а також декілька змістовних модулів і тем.

## ***Змістовний модуль 1: Цілі та завдання дисципліни (0,5 кредитів):***

Тема 1. Різниця між поняттями «основи наукових досліджень» і «наукові дослідження»

Тема 2. Специфіка науково-дослідної роботи взагалі і науково-дослідної роботи студента зокрема

Тема 3. Європейське світосприйняття як система

## ***Змістовний модуль 2: Сутність типів європейського світосприйняття (1 кредит):***

Тема 4. Здоровий глузд

Тема 5. Релігійне пізнання

Тема 6. Наукове пізнання

Тема 7. Філологічне пізнання

Тема 8. Екологічне пізнання

Тема 9. Інтуїтивне пізнання

## ***Змістовний модуль 3: Специфіка ОНД на кафедрі ТПП (0,5 кредитів)***

Тема 10. Науково-дослідна робота студента-перекладача

Тема 11. Результати НДРС

## **Концепція викладання дисципліни**

Навчальна дисципліна «Основи наукових досліджень» орієнтована на студентів спеціальності «Переклад» першого року навчання і має на меті розширити фундаментальні й інформативні знання студентів про основи наукових досліджень взагалі та європейських і українських зокрема, а також закріпити раніше здобуті практико-перекладознавчі і надати нові теоретико-перекладознавчі знання й навички.

**Метою й основними завданнями** викладання навчальної дисципліни, як вже було сказано раніше, є прищеплення студентам знань щодо суті, історії та етнографії науково-дослідної роботи студента, щоб:

– вони свідомо і об'єктивно оцінювали межі (можливості) такої роботи (наукове завдання);

- перетворювали набуті знання на навички та вміння витримувати навантаження професійної діяльності (психологічне завдання);
- розмежовували сутність світового світосприйняття, європейського та українського (прагматичне завдання).

### Міждисциплінарні зв'язки

Курс спирається на навчальні дисципліни, які вже повинні бути засвоєні студентами ще у середній школі та на попередніх курсах: німецька мова (читання, розуміння та переклад), лексикологія (словниковий склад та шляхи його поповнення), теорграматика (типи речень, зв'язки між ними, синтаксичні конструкції), історія мови (еволюція письма, лексичного складу та граматики), лінгвокраїнознавство, стилістика, теорія та практика перекладу, історія світової та української літератур, сучасна світова і вітчизняна література тощо.

**Вихідні компетенції студента** (знання, уміння та навички, якими повинен володіти студент у результаті вивчення дисципліни):

- а) знання** студентів:
  - застосовувати набуті теоретичні знання і практичні навички у професійній перекладацькій діяльності;
- б) уміння й навички** студентів:
  - користуватися понятійним і термінологічним апаратом у сучасній перекладацькій діяльності;
  - сформувати навички стилістично правильного письмового та усного наукового дослідження (вміння творити різні наукові жанри).

### Структура і програма дисципліни

Навчальна дисципліна «Основи наукових досліджень» розрахована на один семестр (*семестр 1* – 72 год.). Підсумком роботи є складання заліку у 1 семестрі.

Курс складається із лекційних, практичних та самостійних занять, які спрямовані на те, щоб не тільки повідомити студентам певний обсяг історичної та перекладознавчої інформації, але й розвинути в них творче мислення, ознайомити з різними методами відповідних досліджень, навчити вмінню самостійно й об'єктивно аналізувати історіографію оригіналу й перекладу. Курс висвітлює наступні питання: предмет дослідження та завдання курсу, періодизація перекладу, роль і значення перекладача і перекладацьких словників, особливі труднощі письмового та усного перекладу.

**Витяг з навчального плану спеціальності**

Форма навчання	Курс	семестр	У тому числі						Форма підсумкового контролю			
			аудиторних					самостійна робота студента		іспит	залік	
			Всього годин	лекцій	семінарських	практичних	лабораторних	консультації	триместрова робота з дисципліни			курсова робота (проект) *
Денна	1	1	72	14	14				44			2

**Зміст навчальної дисципліни – тематичні плани дисципліни**

№ з/п	Назви розділів та тем	Всього годин	За формами занять, годин					Номер модулю	Форми контролю
			Аудиторні				Самостійна робота студента		
			лекційні	семінарські	практичні	лабораторні			
1	Європейське світосприйняття як система	6	1	1			4	1	усне опитування названої теми
2	Сутність типів світосприйняття	6	1	1			4	1	усне опитування названої теми
3	Здоровий глузд	10	2	2			6	2	усне опитування названої теми
4	Релігійне світосприйняття	10	2	2			6	2	усне опитування названої теми
5	Наукове світосприйняття	10	2	2			6	2	усне опитування названої теми
6	Філологічне світосприйняття	10	2	2			6	2	усне опитування названої теми
7	Екологічне та інтуїтивне світосприйняття	10	2	2			6	2	усне опитування названої теми
8	Специфіка світосприйняття на кафедрі ТПП	10	2	2			6	3	усне опитування названої теми
	– Усього	72	14	14			44		



## Основи наукових досліджень

### Аудиторна робота

#### Лекційні заняття

№	Тема	Кількість годин
1	Європейське світосприйняття як система	1
2	Сутність типів світосприйняття	1
3	Здоровий глузд	2
4	Релігійне світосприйняття	2
5	Наукове світосприйняття	2
6	Філологічне світосприйняття	2
7	Екологічне і інтуїтивне світосприйняття	2
8	Специфіка НДРС на кафедрі ТПП	2
	<i>Разом</i>	14

#### Практичні заняття

№	Тема	Кількість годин
1	Європейське світосприйняття як система	1
2	Сутність типів світосприйняття	1
3	Здоровий глузд	2
4	Релігійне світосприйняття	2
5	Наукове світосприйняття	2
6	Філологічне світосприйняття	2
7	Екологічне і інтуїтивне світосприйняття	2
8	Специфіка НДРС на кафедрі ТПП	2
	<i>Разом</i>	14

#### Самостійна робота

Види самостійної роботи	Трудо-місткість (годин)	Планові терміни виконання	Форми контролю	Максимальна кількість балів
<i>1</i>	<i>2</i>	<i>3</i>	<i>4</i>	<i>5</i>
<b>Денна форма навчання</b>				
<b>I. О б о в ' я з к о в і</b>				
<b>Види робіт на практичних заняттях</b>				
Опитування відповідної теми	5	протягом триместру	Усна відповідь	10
Опитування відповідної теми	5	протягом триместру	Реферат	10
Опитування відповідної теми	5	протягом триместру	Контрольна робота	10
<b>За виконання контрольних завдань</b>				
Опитування відповідної теми	5	протягом триместру	Контрольна робота	10
<b>За виконання завдань самостійного опрацювання та інших завдань</b>				
Опитування додаткової теми	5	протягом триместру	Усна відповідь	10
<b>Разом балів за обов'язкові види СРС</b>				<b>50</b>

**Аліна Науменко, Іван Дамар'їн**

---

<b>Види самостійної роботи</b>	<b>Трудо-місткість (годин)</b>	<b>Планові терміни виконання</b>	<b>Форми контролю</b>	<b>Максимальна кількість балів</b>
<i>1</i>	<i>2</i>	<i>3</i>	<i>4</i>	<i>5</i>
<b>II. В и б і р к о в і</b>				
<i>За виконання творчих завдань для самостійного опрацювання</i>				
Творчо-пошукові завдання (порівняльний аналіз перек.)	5	протягом триместру	Контрольна робота	10
<b>Разом балів за вибіркові види СРС</b>				10
<b>Всього балів за СРС</b>				60

## **Розділ 2. Вказівки до виконання завдань для самостійної роботи**

---

Рекомендації щодо виконання кожного з видів самостійної роботи є індивідуальними та базуються на загальних методичних вказівках, які наводяться нижче.

Головними методичними зняряддями слугують:

- на лекціях – викладений лектором матеріал, а також праці, які поійменовано в розділі цієї програми «Література до курсу»;
- на практичних заняттях – розданий викладачем матеріал або вказаний ним для домашнього опрацювання;
- при самостійній роботі – праці з розділу «Література до курсу» та інші споріднені за змістом публікації, які студент повинен знайти самостійно.

Робота над програмним матеріалом (лекційного, семінарського та індивідуального характеру) починається з пошуку відповідних до взятої теми джерел. При цьому студент повинен зрозуміти і опанувати головний принцип навчання у вищій школі: накопичення знань і перетворення (переродження) їх на навички та вміння йде за рахунок у першу чергу самостійної роботи. Отже, він не може обмежувати себе лише тією літературою, що наведена в цій робочій програмі, він розшукує її також самостійно в залежності від своїх якісних та кількісних знань і своїх інтересів.

Знайдену літературу студенту треба не просто уважно прочитати, а законспектувати, тобто виділити головні думки, їх структуру, позитивні якості та дискусійні аспекти. При цьому треба зіставляти думки одного автора з роздумами іншого, щоб створювати таким чином не лише панораму критики, без якої відповідь на будь-яке питання буде не академічною (такою вона повинна бути у вищій школі!), а шкільною. Крім того, такий шлях опрацювання джерел дозволяє скласти необхідну власну методологічну і методичну платформи.

Законспектовані джерела обговорюються з відповідним викладачем і як звіт перед ним щодо зробленого студентом, і як потреба в консультації з фахівцем вищого рівня. Після консультації джерело перечитується ще раз з виділенням тих його місць, на які вказав викладач.

### Питання для самоконтролю та тематика рефератів

1. Різниця між поняттями «основи наукових досліджень» і «наукові дослідження».
2. Специфіка науково-дослідної роботи взагалі і науково-дослідної роботи студента зокрема.
3. Об'єкт і предмет дослідження дисципліни «Основи наукових досліджень».
4. Сутність і типи пізнання (світосприйняття).
5. Біологічна й соціальна необхідність світосприйняття для людини і людства.
6. Європейське світосприйняття як система.
7. Типи пізнання навколишнього середовища людиною і людством.
8. Здоровий глузд.
9. Об'єктивне та нереальне у релігійному пізнанні.
10. Специфіка науки як типу пізнання.
11. Сутність філології як типу пізнання.
12. Соціальні, технічні та географічні (геоцентричні) обмеженості (можливості) екологічного пізнання.
13. Реальне і міфологічне в інтуїтивному пізнанні.
14. Специфіка перекладознавства як складової частини філології.
15. Науково-дослідна робота студента-перекладача.
16. НДРС на кафедрі ТПП ЧНУ ім. Петра Могили.

### Підсумковий контроль

**Іспит** проводиться наступним чином:

- відповідь на загальне теоретичне питання – 15 балів;
- відповідь на теоретико-практичне питання – 15 балів;
- відповідь на практичне питання – 10 балів.

Загальна кількість балів – 40 балів.

## Розділ 3. Система оцінювання роботи студентів

---

### Критерії оцінювання

№	Форми контролю	Кількість балів
1.	Усна відповідь на практичному занятті	10
3.	Контрольна робота у триместрі	10
4.	Творчо-пошукові завдання у триместрі	10
5.	Реферат у триместрі	10
6.	Участь у дискусіях у триместрі	20
	<b>Разом за триместр</b>	<b>60</b>
	Іспит	40
	<b>Загальна кількість балів за 4/5 триместр</b>	<b>100</b>

# ЧАСТИНА ДРУГА – НАУКОВА

---

## ВСТУП

Ця частина посібника є тезовим змістом лекцій до дисципліни «Основи наукових досліджень».

Звісно, що про основи наукових досліджень написано багато однозначно вагомих наукових і методичних праць, але й висловлено забагато дискусійних міркувань щодо змісту, структури, значення тощо цієї дисципліни відносно студентів будь-якої спеціалізації, отже здається, що нічого нового про майже всі головні аспекти цієї дисципліни сказати вже не можна.

Але, осмислюючи методичну і наукову сутність названої вище навчальної дисципліни, починаєш розуміти, що про неї ще не сказано не лише багато головного, а й перш за все найголовнішого, тобто саме про те, чого перш за все потребує студент першого триместру: основи наукових досліджень і як навчальна дисципліна і як науковий розділ – це не просто основи наукознавства, а введення студента у його конкретну спеціалізацію.

І тому не треба змішувати (чи підміняти) зовсім різні дисципліни у науковому і методичному планах:

– «Основи наукових досліджень» – це введення студента у наукову сферу лише його професійної спеціалізації, тоді як «Вступ до спеціальності» – це ознайомлення студента з головними проблемами його майбутньої професії.

– Тому неважко зрозуміти, що, наприклад, як це було раніше, фізиків і ботаніків, біологів і економістів та студентів інших спеціалізацій не можливо (і не треба!) вводити в основу загальних наукових досліджень, а треба роз'яснювати їм, що дисципліна «Основи наукових досліджень» є введенням студента в його спеціалізацію, але не у спеціалізацію як конкретну науку (дисципліну) (бо студенту ще буде читатися дисципліна «Введення у спеціальність»), а як у частину цілісного наукознавства.

## ЦІЛІ Й ЗАВДАННЯ ДИСЦИПЛІНИ «ОСНОВИ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ»

Саме тому вже на першій навчальній зустрічі зі студентами, яку можна (і треба!) назвати «Цілі та завдання дисципліни» викладач повинен ще до початку свого введення студентів до фундаментальних засад дисципліни «Основи наукових досліджень» назвати їм декілька основ навчання як «основ» наукових досліджень, заявивши, що навчання взагалі і у вищій школі зокрема є серйозним і важким науковим дослідженням.

Треба звернути увагу студентів на помилковість всесвітньо поширеного вислову: «хто володіє інформацією, той володіє світом». Вміст цього вислову завжди вводив, веде і ще довго (особливо зараз у добу невідворотньої і для людства смертоносної комп'ютеризації) буде вводити людину у глухий кут, бо інформація – це лише мовчазні знаки про навколишнє середовище, котрі треба ще дешифрувати, щоб вони стали знаннями, які тільки і дозволяють володіти світом. А інформацію можна перетворити на знання лише за допомогою самонавчання, осмислення. Отже, інформація – це лише пам'ять, словник, а знання – це розум, логіка, систематизація словника.

Неможливо не згадати про наукову статистику смертоносності інформації ДО її переробки у знання:

- наприкінці ХХ сторіччя вважалось, що кожні 40 років кількість інформації подвоюється; зараз вона подвоюється кожні 15 років;
- лівова частка наукових досліджень ніколи не друкується;
- 50 % надрукованої інформації ніколи ніким не використовується;
- 50 % засвоєної людиною інформації ніколи людиною не використовується (забувається нею);
- швидкість «старіння» інформації: 10 % в день для газет, 10 % в місяць для журналів, 10 % в рік для книг;
- дублювання наукових досліджень (тобто втрати мільярдів доларів) – 80 %.

Отже, як повчальне резюме із цієї статистики треба сказати студентіві, що зі 100 % ним прочитаного 50 % забувається за дві години, 25 % ним ніколи не будуть використаними, а залишені 25 % не дадуть екзаменатору права оцінити відповідь студента на позитивну оцінку. Неважко підрахувати, що через це треба студенту давати, а студентіві засвоювати 400 % інформації, перероблюючи їх у знання, щоб принести на іспит екзаменатору всього лише необхідних тому 100 % куцих студентських знань.

Другий постулат освіти взагалі і вищої зокрема – це суттєва різниця змісту і форми навчання у середній і вищій школах: якщо середня

школа керується принципом «навчати», то вища – прямо протилежним постулатом «навчатися» (тобто навчати *себе*), який треба роз'яснити студентам як вміння розуміти лекцію: її треба не записувати на диктофон, а коспектувати, щоб потім засвоїти її за допомогою тематично споріднених наукових джерел. Тобто треба вкласти у мізки студента головний принцип вищого навчання: «вчити + ся!», що означає – навчати себе, бо вища школа на відміну від середньої знань не дає: вона лише вказує, де їх можна взяти. А візьме їх студент, чи ні – залежить не від викладача, а від самого студента.

Тільки після такого «введення» викладач може перейти до розповіді про фундаментальні засади дисципліни «Основи наукових досліджень»: розповісти студентам про методичну структуру дисципліни (тобто про наявність в ній системи різних методичних жанрів: лекцій, практичних, самостійної роботи студента, форм контролю засвоєних знань, контрольних питань на іспиті, бібліографічних джерел дисципліни тощо), а вже потім про тематику названих жанрів.

При цьому він має сказати, що тематика лекцій розкриває сутність дисципліни і складається з декількох змістовних циклів:

- специфіка науково-дослідної роботи взагалі (НДР) і науково-дослідної роботи студента (НДРС) зокрема;
- об'єкт і предмет дослідження дисципліни «Основи наукових досліджень»;
- наукові дослідження як одна зі складових системи світосприйняття людством (тобто пізнання ним навколишнього середовища);
- сутність та невідворотня необхідність пізнання буття;
- типи пізнання як система та їх методологічна структура (за логічною схемою «суб'єкт – об'єкт – методологія та методика пізнання – практика»);
- детальна характеристика кожного з типів пізнання з наданням яскравих і об'єктивних прикладів;
- специфіка здорового глузду як типу пізнання;
- специфіка релігії як типу пізнання;
- специфіка науки як типу пізнання;
- специфіка філології як типу пізнання;
- специфіка екологічного пізнання;
- специфіка інтуїтивного пізнання;
- філологія і наука;
- специфіка перекладознавства як складової частини філології;
- наукові дослідження у галузі перекладознавства;



- перекладознавство на кафедрі, яка читає «Основи наукових досліджень»;
- НДРС на кафедрі, яка читає названу дисципліну;
- аналітичний огляд методичних і наукових праць з цієї дисципліни з акцентуванням відповідних публікацій членів своєї кафедри (при цьому треба наполягати на тому, що програму «Основ наукових досліджень» в цілому закладено у будь-який підручник, але у кожного підручника своя концепція, тому треба критично засвоїти концепцію викладача, який читає студентам названу дисципліну;
- розповідь про специфіку дисципліни «Основи наукових досліджень» на кафедрі, яка читає названу дисципліну.

Більше того: викладач має право будувати практичні заняття за двома принципами: співвідносити кожне практичне заняття з тематикою попередньої лекції або ж навчати студентів реферувати та рецензувати наукові праці про спеціальність студентів.

Не менш важливим після пояснення студентам суті лекційного й практичного матеріалів є третій науковий (методологічний) аспект, про який викладач має сказати студентам вже на першій зустрічі з ними: це – обов'язкове обґрунтування вмісту назви дисципліни («Основи наукових досліджень») з аргументацією тези, що лексема «основи» означає тут не основи наукових досліджень, а їх сутність, бо ця дисципліна пропонується студентові у його першому, так би мовити, «повивальному» семестрі), коли студенту ще не сказано не лише багато головного, а й перш за все найголовнішого, тобто саме про те, що перш за все потребує студент першого семестру: основи наукових досліджень і як навчальна дисципліна і як наукова галузь – це не просто основи наукознавства, а введення студента у його конкретну спеціалізацію. І не треба тут змішувати (чи підмінити) навчальні дисципліни «Основи наукових досліджень» і «Вступ до спеціальності» – зовсім різні дисципліни у науковому і методичному планах, бо «Основи наукових досліджень» – це введення студента у наукову сферу лише його професійної спеціалізації, тоді як «Вступ до спеціальності» – це ознайомлення студента з головними проблемами його майбутньої професії.

При всьому значному обсязі тем і проблем дисципліни «Основи наукових досліджень», не можна не повідомити студенту, що за своїм об'єктивним вмістом вказана дисципліна залишає поза увагою ціле розмаїття питань, які ще студентом не вивчались, але які мають для нього науково вагоме значення. Нажаль, на деякі з цих питань ця дисципліна ще не може відповісти, але хоча б ознайомити студентів з ними все ж-таки може, бо вони знаходяться у сфері основ наукових

досліджень: наприклад, специфіка (співвідношення) традиційного (ручного) письма та читання і комп'ютерного (тобто мислення і пам'яті), почерк (ручне писання) і клавіатура (тобто логіка, образність, літери як символи і автоматизм, примітивізм; тобто запис лекції рукою і на диктофон), аркуш паперу і комп'ютерний екран (тобто різні рівні створення і сприйняття інформації) тощо. Зроблені і не зроблені зауваження про новини у галузі наукових досліджень дозволяють зробити гіпотетичне припущення, що технічний прогрес у науці пришвидшує досягнення результатів, але зменшує якість наукового мислення вченого.

Викладачеві треба також зробити екскурс в історію поєднання навчання і практики вже з малого дитячого віку під яким (тобто поєднанням) завжди малась на увазі «прив'язка» освіти до соціальної практики, і цю «прив'язку» здійснити було неможливо без урахування фундаментальних наукових положень (зрозуміло, примітивних через соціальну обмеженість людства на кожному історичному етапі). Таким шляхом педагоги-реформатори намагались досягти такого рівня і змісту освіти, щоб вона готувала не «паперових» вчених, які нічого не можуть розуміти й робити у реальному житті, а науково й прагматично освічену людину, яка з успіхом реалізує у своєму соціальному бутті свої знання на користь людям і собі.

Хронологічно пунктирно й тезово еволюцію «прив'язки» навчання до соціальної практики можна окреслити так: до Платона – Платон – Арістотель – Гумбольдт. Сьогодні цей рух давно вже зійшов майже нанівець, зупинившись лише на одній навчальній дисципліні вищої (нажаль не середньої!) школи – саме на «Основах наукових досліджень», але й тут без професійної «прив'язки» (тобто без опори названої навчальної дисципліни на професійну спеціалізацію студента).

Саме тому автори цього посібника детально й аргументовано показують в ньому, що «Основи наукових досліджень», як вже було сказано вище, це не основи наукознавства взагалі, а наукова сутність обраної студентом спеціальності на тлі панорамної і складної системи типів сприйняття навколишнього середовища людством.

Високий рівень не тільки самої вказаної наукової сутності обраної студентом спеціальності, а й її розуміння викладачем і студентом досягається перш за все за рахунок злиття двох сфер, двох складових, так би мовити, глибинної та панорамної освіти: методики навчання (як теорії) і методології науки (як практики) у діяльності викладачів вищого навчального закладу і в самому навчальному плані студентів особливо у тій його частині, яка розкриває науково-дослідну роботу студента (НДРС).

Про НДРС мова детально піде далі, а зараз про історію поєднання теорії і практики у сфері освіти.

Вказане обов'язкове поєднання у сфері освіти (особливо вищої!) теорії з практикою йшло від давньоминулої історичної доби ще первісного суспільства з його принципом єдності навчання і праці (принцип корисності навчання), який у новітню історичну добу перетворився на принцип пізнання студентом не лише теоретичного вмісту, а й практичної орієнтованості своєї спеціальності.

Але, в той же час, (із сивої давнини) вважалося (і вважається навіть сьогодні в українській середній школі та в педагогічних закладах вищої школи), що навчання – це донесення до учня (до студента) лише нової інформації. Але паралельно з цією точкою зору виникав і поширювався в європейській цивілізації зовсім інший підхід до навчання: поєднання теорії (тобто навчання нової інформації) з наукою (тобто практикою).

Звісно, що античність була добою рабовласницьких держав і тому «владу маючи» не займалися працею, а, отже, в системі освіти ніякого поєднання теорії з практикою не існувало і не могло бути. Щоправда прагматизм навчання владою підтримувався і навіть вимагався: так, наприклад, Спарта готувала з дитини вояку, Афіни – політика та ремісника. У Платона (427–447) в його академії немає навіть прагматизму, бо є презирство до праці (як потім у лапутян Свіфта). В Аристотеля (384–322) в його освітянській системі (ліцеї) теж немає прагматизму (зате є фізіологічна доцільність освіти: розподіл учнів на три вікові групи – до 7 років, до 14 і до 21; а це вже є потрібним кроком до працеспрямованого навчання).

Середньовіччя теж не знає праці у навчанні. Вперше обґрунтування принципу прагматизму навчання як необхідної складової освіти з'являється лише у добу Відродження, у педагогіці Томаса Мора (1516) в його творі «Золота книжка, стільки ж повчальна, як і утішна про найкращий устрій держави та про острів Утопія», але в обмеженому вигляді: необхідність навчання працею Т. Мор надає не аристократам, не духовництву, не ремісникам, а лише робітникам сфери землеробства, бо всю важку роботу у Мора виконують лише раби.

Після Мора Ян. А. Коменський (1632, його твір «Велика дидактика») теж не наполягає на прагматизмі навчання, але згадує про вікову систематизацію учнів у педагогіці Аристотеля і доповнює його тріаду четвертою віковою групою: до 6 років (дитинство), до 12 (отроцтво), до 18 (юність), до 24 (зрілість). Наступні педагоги не так вже цікаві для розкриття теми, яка обговорювалась вище, але,

наприклад, швейцарський літератор і педагог Й. Г. Песталоцці (1746–1827) надає найбільш повну освітянську систему на базі праці.

Важливо лише сказати, що у всіх названих і неназваних педагогів-реформаторів категорія «праця» все звужувалась і звужувалась у своєму змісті, поки не дійшла до прагматизму (як, наприклад, ремесло в Афінах). І лише в Німеччині XIX ст., коли у Пруссії на початку XIX ст. міністром освіти став всесвітньо відомий філолог Вільгельм фон Гумбольдт, який підхопив і розвив деякі пропозиції Песталоцці, прагматика навчання в середній і вищій школах (нажаль, лише в деяких країнах: Німеччині, Царській Росії, Радянському Союзі, Китаї) стала головним інструментом заглиблення учня і студента у свою професію.

Якщо до Гумбольдта названі і не названі педагоги пропагували лише прищеплення учню деяких практичних навичок, то Гумбольдт пропонував використовувати працю як засіб наукового навчання: середня школа у названих країнах давала трудове навчання і широку палітру шкільних дисциплін, а вища школа в них – наукове навчання і широку палітру вузівських дисциплін. Тим самим (якщо зосередитись лише на вищій школі) навчання студента складалося з двох груп дисциплін: фундаментальних і спецкурсів і завершувалося не держіспитом, а захистом диплома, а на кожному курсі студент писав і захищав курсову роботу. Йому допомагала і особлива структура університету: крім традиційного навчального відділу виникли ще наукові сектори і студентські наукові товариства.

## **НАУКОВО-ДОСЛІДНА РОБОТА СТУДЕНТА**

Все сказане і породило у вищій школі деяких країн обов'язкову науково-дослідну роботу студента (НДРС), під якою на світанку її народження розуміли злиття навчання та наукового дослідження (тобто практики і науки). Зовнішньо це подібно фундаментальному постулату сучасної вищої школи (злиття навчання і праці, тобто прагматизму навчання). Але за своєю суттю це далеко не одне і теж: не випадково ж «відплив мізків» йде від країн Сходу, в яких перемогла реформа В. Гумбольдта, до країн Заходу, де ця реформа загальмувала вже із самого свого початку, породивши прагматизм, але не науку.

Широко відомо, що у XXI сторіччі виникає міцна хвиля «відпливу мізків» з України через низький рівень навчання у її вищій школі, а той виникає через різьке падіння наукового аспекту навчання в українських університетах. Тільки через цей чинник (а їх у падінні наукового навчання значно більше!) виникає невідкладне завдання

підвищити в університетах НДРС, бо стало майже всім зрозумілим, що, як було сказано вище, НДРС і НДР взагалі – це ягідки одного і того ж дерева: дерева пізнання (тобто навчання). Вони як явища освіти і науки є тотожними (повинні бути такими!).

У цьому сенсі треба ще раз сказати (тобто згадати) про те, що первинні (класичні) європейські університети поєднували практику навчання з теорією науки, й цей прагматизм вищої освіти породжував фахівців високого професійного рівня. І сьогодні деякі європейські (та в деяких інших країнах) університети поєднують навчання і НДРС (як шлях до прагматизму вищої освіти). При цьому вони реалізують специфіку НДРС не стільки через її об'єкт та предмет аналізу, навіть не стільки через її методологію, скільки через її методику (тобто поєднуючи навчання і науку). Отже не треба змішувати принцип корисності праці під час навчання і принцип пізнання своєї спеціальності студентом.

Якщо не робити цього (не змішувати корисність праці з пізнанням своєї спеціальності), то не можна не дійти висновку, що науково-дослідна робота студента НІЧИМ не повинна відрізнятися від науково-дослідної роботи взагалі. У царській Росії 24–25 річні випускники університетів отримували нову кафедру і посаду її завідувача та звання професора після того, як успішно прочитали Раді університету вступну лекцію про свою майбутню спеціалізацію.

Цю лекцію друкували окремою книжкою і передавали до бібліотек університетів Росії.

Коли читаш тексти цих лекцій не можеш, навіть сьогодні, не захоплюватися глибиною і панорамністю наукової думки їх авторів, логічністю й аргументованістю думки, академізмом і прозорістю стилу.

І при цьому добре розумієш, що все це досяглося за рахунок двох чинників: злиття методики і науки у праці (діяльності) самого викладача і в навчальному плані відповідної спеціалізації.

У пристосуванні сказаного до НДРС акцентувати треба ступеневість НДРС, її стадійність, послідовність: першокурснику не можна (не треба) давати зріле, серйозне наукове завдання, а йти за відомим дидактичним принципом «від простого до складного, щоб на рівні магістра студент зміг вийти на складну і вагому наукову тему. І тут є два шляхи: від курсу до курсу залишати ту ж саму тему, але обов'язково змінювати проблему, або ж залишати ту ж саму проблему, але обов'язково змінювати тематику. При цьому повинен зростати обсяг студентського дослідження у всіх напрямках: зміст, структура, бібліографія тощо.

Зрозуміло, що джерелами наукового дослідження ніколи не можуть бути підручники та посібники (бо вони є не науковими, а методичними працями), а можуть бути тільки наукові твори, а бібліографія повинна бути не старою, а останніх років.

Це стосується всіх жанрів НДРС: реферату, рецензії, доповіді, статті, курсової, дипломної бакалаврської та магістерської.

Цілком зрозуміло, що НДРС повинна бути самостійною, оригінальною, евристичною, а її структура складатися з наступних компонентів:

- вступ (про наукову вагомість дослідження);
- теоретична частина;
- теорія та історія дослідженого питання;
- висновки до теоретичної частини;
- практична частина;
- висновки до практичної частини;
- загальні висновки;
- бібліографія;
- додатки (якщо вони є).

Реалізація названої структури повинна мати наступні хронологічні і етапи і змістовні компоненти:

- вибір теми і проблематики,
- панорама теорії та критики (тобто збір і аналіз відповідних наукових джерел),
- збір практичного матеріалу і розроблення концепції дослідження,
- оформлення дослідження,
- прилюдний захист дослідження.

Треба ще раз наголосити на тому, що зовнішньо (але тільки зовнішньо!) НДРС – це написання курсової та дипломної роботи, але внутрішньо (тобто за своєю суттю) – це підготовка і втягнення студента до науково-дослідної роботи у вищому навчальному закладі зокрема і до НДР взагалі, щоб студент успішно міг би закінчити магістратуру, аспірантуру і докторантуру.

Саме тому головними категоріями НДРС повинні бути фундаментальні складові НДР взагалі, тобто:

- аналітичність (тобто обґрунтування об'єктивного значення дослідженої проблематики);
- наукова вагомість, теоретична значущість і актуальність цієї проблематики (тобто її недослідженість і наукова новизна);
- складність обраної проблематики (тобто її панорамність і глибина).

Підсумовуючи сказане вище, можна і треба звести його до наступної методичної тріади (тобто до алгоритму, тобто до послідовності дослідження):

- збір, реферування, рецензування та статистика зібраних джерел;
- логічний аналіз джерел (тобто яке змістовне відношення мають зібрані джерела до досліджуваної теми);
- повна характеристика фактографічного (тобто досліджуваного) матеріалу.

### ФУНКЦІЇ, СУТНІСТЬ І ТИПИ ПІЗНАННЯ

Загально визнано, що пізнання – це оцінка людиною свого середовища, що це об'єктивне дослідження людством свого буття. Виникає запитання: «А навіщо потрібне таке дослідження взагалі?» Адже майже всі люди (крім вчених) живуть (на перший, і другий, і третій поверховий погляд) без усякого пізнання, як і рослина, як і тварина, як (одним словом) і вся природа.

Але такий підхід до пізнання перекреслюється іншим запитанням: А хіба рослина і тварина не пізнають свого оточення? Хіба рослина не «шукає» води та добрив? Хіба тварина не розшукує їжі та приємних умов для продовження свого роду? Чи не підводять ці два запитання будь-яку людину до фундаментального наукового висновку, що пізнання навколишнього середовища – це обов'язкова реакція будь-якої живої клітини на чинники її існування?!

Для чого клітині така реакція? Та для того, щоб ці чинники не розтрошили її, щоб дозволили їй жити, виживати і розплоджуватися!

За допомогою цього конкретного особистого досвіду клітина доходить загального і фундаментального висновку про об'єктивний устрій свого мікрокосмосу. Так, наприклад, кімнатні рослини та свійські тварини свідомо («осмислено», «розумно») можуть реагувати на поведінку свого господаря. Але такий висновок може бути у кожному конкретному випадку правильним, або помилковим. І це – у випадку з людиною – залежить не тільки від кількості досвіду людини, не тільки від її освіченості, а перш за все від типу і рівня пізнання. Отже, необхідність пізнання породжується відношенням людини і світу: той розтворює людину – і вона шукає об'єктивних (оптимальних) принципів свого пристосування до світу, бо фізіологічний сенс життя полягає не в традиційній псевдомудрості «жити, щоб їсти» (або «їсти, щоб жити»), а у відповідній реакції людини на вплив навколишнього середовища.

Все живе на Землі існує за рахунок саме такої (об'єктивної) реакції на своє оточення, без якої життя неминуче щезає. Саме тому представники рослинного і тваринного світів повинні пізнавати це оточення, щоб вижити і як конкретний представник цих світів і як рослинний або тваринний вид. Тому і людина як біологічний вид не могла і не може не пізнавати своє довкілля, внаслідок чого виникали і обов'язково будуть виникати різні типи і рівні пізнання.

Тип пізнання – це форма його об'єктивності (наприклад, етичне, естетичне, філософське, економічне, гендерне і таке інше), а рівень пізнання – це ступінь його об'єктивності (тобто повне пізнання, часткове, фрагментарне, помилкове тощо).

Пізнання як процес сприймається і вивчається людиною за схемою: *об'єкт – суб'єкт – методологія – результат – практика*.

Тим самим підкреслюється, що пізнання є постійно незавершеною категорією, бо акцент в ньому ставиться (повинен ставитися!) не на результаті, а на процесі як на засобі перевірки результату пізнання. Історія земних цивілізацій підтверджує цю тезу: цивілізації, які зупинились на результаті, вимушені були загинути (Стародавній Єгипет, шумери, хети, Персія, Стародавня Греція, Рим, кельти, християнство, фашизм, комунізм та інші), тоді як ті цивілізації, які базувались на процесі, існували довго, до якої-небудь глобальної катастрофи (Атлантида), або ж існують і зараз (Китай).

Треба також відмітити, що типи пізнання пов'язані між собою ієрархічно, тобто не заперечують попереднього типу пізнання: просто наступний тип пізнання піднімається на більш об'єктивний ступінь сприйняття довкілля.

І першим з них був здоровий глузд. Обмеженність його в об'єктивній оцінці цілісності буття (бо здоровий глузд дозволяв і дозволяє оцінити лише географічно й змістовно невеличкий «клаптик» буття, яке безпосередньо оточує людину) підштовхувала людину і врешті-решт все ж таки підштовхнула її винайти, розробити і застосувати інший, більш об'єктивний і просторіший тип пізнання – релігію.

Але і з релігійним пізнанням (не змішувати релігійне пізнання як тип об'єктивного світосприйняття, про що мова детально піде далі, і релігію як міфічну, необ'єктивну форму віросповідання!), яке підняло людину над площиною здорового глузду і вивело її у сферу космічного (точніше: «конусного»), об'ємного, а не площинного (як при здоровому глузді) світосприйняття, скоїлася скоро («скоро» – в історичному розумінні, звісно!) аналогічна ситуація обмеженості об'єктивності



релігійного пізнання. Отже таким чином людству прийшлося шукати третій, більш об'єктивний тип пізнання, яким стала наука.

Чому релігійне пізнання названо в цьому посібнику «конусним»? Та тому, що людина після засвоєння побутового світосприйняття, хоча і залишилась стояти ногами на земній площині, стала мати можливість «піднятися» своєю думкою над нею і оцінювати буття з висоти свого небесного бога, нехай і обмеженого принципами відповідної релігії.

Хронологічно третій тип пізнання (наука) не міг не сподобатися людству, бо за його допомогою можна було пізнати (на суттєву відміну від перших двох) майже все і навіть перевірити об'єктивність пізнання й повторити його результат. Але науці бракувало цілісності пізнання, бо наука задовольнялась (а часто-густо навіть обмежувалась) лише його системністю або сумарністю, через що стики між конкретними об'єктами пізнання і навіть предметами дослідження залишалися непізнаними.

І людство винайшло четвертий тип пізнання – цілісний, який у цьому посібнику автори назвали (як робочий термін) «філологією». На цьому людство не зупинилось у своїх пошуках найоб'єктивнішого типу пізнання і (інколи паралельно зі вже існуючими, знайденими типами пізнання, інколи випереджаючи їх) винаходило нові типи пізнання, більш об'єктивні, ніж наука та філологія. Серед нових типів пізнання назвати треба два: екологічний та інтуїтивний.

Дисципліна «Основи наукових досліджень» визнає об'єктивними і фундаментальними наступні типи пізнання: побутове (здоровий глузд), релігійне, наукове, філологічне (цілісне), екологічне, інтуїтивне. У цьому посібнику вони розглядаються за вище наведеною логічною схемою *об'єкт – суб'єкт – методологія – результат – практика*, яка є прагматичним розширенням філософського розуміння акту пізнання: *об'єкт – суб'єкт – копія* (тобто результат пізнання).

### ЗДОРОВИЙ ГЛУЗД (ПОБУТОВЕ ПІЗНАННЯ)

Здоровий глузд за своїм змістовним наповненням є поведінкою людини і тому його можна вважати побутовим пізнанням. За своїм психологічним сенсом воно є реакцією людини на вплив навколишнього середовища, з якої (реакції) поступово «визріває» у людини цілісна система, так би мовити, «географічного» пізнання.

Розглянемо логічну схему здорового глузду: *об'єкт – суб'єкт – методологія – результат – практика*.

*Об'єкт* – географічно обмежена територія з її незначною кількістю рослин, тварин і геологічних явищ; тобто об'єктом виступає тут

непросторе довкілля, яке людина бачить і відчуває, плюс весь її внутрішній (фізіологічний та психологічний) світ, в тому числі і галюцинації слухові та зорові), тобто все, що людина переживає.

*Суб'єкт* – кількісно обмежений етнос, людина взагалі (тобто не вузький фахівець, не який-небудь соціальний або індивідуальний тип, а будь-яка людина як біовид).

*Методологія* (від грецького *methodos* – *шлях аналізу*) – спостереження й узагальнення після багаторічного експериментування, яке базується лише на незначному досвіді вказаного етносу.

*Результат* – помилкова оцінка об'єкта як абсолютної закономірності за прагматичним принципом «що корисно (чи некорисно) для суб'єкта, те і об'єктивно».

*Практика* – перевірка результатів пізнання тільки тією практикою, яка оточує етнос. Тобто повернення до об'єкта, але не в його природній суті, а в його соціально (прагматично) обробленій формі.

Таким чином, можна (і треба!) дійти висновку, що здоровий глузд (побутове пізнання) – це обмеження, збіднення людини у кількості та якості її інформації і через це – знань; це помилковість людини біологічна (здаємо про загибель пралюдей), екологічна (землетруси) і культурологічна (загибель цивілізацій).

## РЕЛІГІЙНЕ ПІЗНАННЯ

У хронологічних межах релігійного пізнання треба виділити два етапи: міфологічний (як дорелігійний, коли у людини віри в Бога ще було, але світ сприймався нею як цілісність, як, так би мовити, «гуртожиток», як юрба з людей та нелюдських істот. Таке уособлення природи як співіснування двох прошарків є міфологією, тоді як релігія, яка з'явиться значно пізніше, розподіляє буття на два ієрархічні світи – богів та людей. Але суть міфу і релігії однакова: акцентування надособистих, нелюдських сил, тоді як побутове та інші типи пізнання цього не роблять.

Розглянемо логічну схему релігійного пізнання: *об'єкт* – *суб'єкт* – *методологія* – *результат* – *практика*.

*Об'єкт* – космос як жива істота.

*Суб'єкт* – лише віруюча людина.

*Методологія* – спостереження та узагальнення за фальшивим принципом «Вірю навіть тоді, коли це здається мені глупотою», який був запропонований ще у третьому сторіччі нашої ери батьком християнства Тертуліаном (160–220).

*Результат* – надмірно узагальнений образ світу, зашифрований, і часто-густо помилковий, бо релігія претендує на моноістину, а її немає (бо істин стільки ж, скільки її об'єктивних пошукачів, а шляхів до неї ще більше). Уявімо собі, що ми розглядаємо монету, не перевернувши її перед нашими очима. Виникає запитання: можемо ми оцінити монету цілісно і об'єктивно. Відповідь зрозуміла: «Ні», бо кожного разу ми бачимо монету не як цілісну річ, а лише її частину, яка не дає нам усвідомити монету як цілісність.

*Практика* – ніяка, бо для віруючого ніякої прагматики не існує, а є лише диктат відповідної церкви.

Отже, не змішуючи релігію як необ'єктивне світосприйняття а релігійний тип пізнання як суміш об'єктивної і міфічної інформації, треба сказати, що цей тип пізнання інколи формулює фундаментальні об'єктивні істини, але одягає їх у таке словесне вбрання, що дійти до них людина може не завжди і не всяка. Так, у «Старому Заповіті» ще у середині II тис. до н. е. було сказано на самому початку: *«І сказав Господь: "Да буде світло!" – і з'явилося світло»*. За Біблією виходить, що наш космос народився із тьми через світло.

Майже чотири тисячі років ці слова Господа не сприймалися як констатація фізичного явища, і лише наприкінці XX сторіччя астрофізики довели, що наш Космос виник після Великого Вибуху. А як відомо навіть з елементарної фізики, вибух супроводжується появою світла. Виходить, що Біблія казала правду, але чотири тисячі років (і Біблію, і правду) християнство не розуміло через складне лінгвістичне оформлення.

Ще один аналогічний приклад. В Старому Заповіті розповідаються дві версії створення жінки Богом: разом із чоловіком і хронологічно послідовно. Не вступаючи зараз у дискусійні сварки з Біблією (вони змістовно тут не потрібні), зупинимося лише на другій версії: Господь створює Адама, а потім з його ребра робить Єву. Після цього акту творення Господь висловлює думку про сутність відносин між цією родинною парою. За фізіологічною логікою акта творення (Єва створена із ребра Адама) Господь повинен був сказати: *«Да приліпиться дружина до свого чоловіка, і будуть вони одне ціле»*. Але у Біблії виголошується логічно незрозуміла і за своїм змістом зовсім протилежна думка: *«Да приліпиться чоловік до дружини своєї, і будуть вони одне ціле»*.

Чотири тисячі років психологи всього світу не могли розтлумачити цю загадку, і лише наприкінці XX ст. генетики дійшли висновку, що

світосприйняття жінки об'єктивніше, глибше і панорамніше, ніж світосприйняття чоловіка.

## НАУКОВЕ ПІЗНАННЯ

Розглянемо детально (значно детальніше, ніж у попередніх типах пізнання, бо наука – це, так би мовити, Еверест у системі типів пізнань!) логічну схему наукового пізнання: *об'єкт – суб'єкт – методологія – результат – практика*.

*Об'єкт* – навколишнє середовище загальне зовнішнє і загальне внутрішнє, а не лише те, що сприймають наші відчуття (тобто те, що існує, а не те, що нам здається; те, що можна «помацати» у прямому і переносному сенсі цього дієслова, що можна перевірити, довести). Оскільки буття безмежне, то і об'єкт наукового пізнання невичерпний, він поповнюється і доповнюється кожною новою дослідницькою добою, чого не було (і не могло бути) у попередніх типах пізнання (як і не буде у всіх наступних типах). Саме тому наукове пізнання завжди актуальне, своєчасне, тоді як інші типи пізнання є заскорузлими і незмінними. Так, майже чотири тисячі років тому іудаїзм заявив, що, що Господь створив людей за образом своїм, за подобою своєю, побудувавши для них Рай на Землі як єдиній планеті у Космосі. А сьогодні наука справедливо й доказово вважає, що планет, заселених розумними істотами, є безліч і що ці істоти не обов'язково подібні людям, а скоріш за все вони мають зовсім іншу статуру, фізіологію та психологію. Так ким же тоді був Господь і який образ і яку подобу він мав?! Релігійне пізнання як і релігія мовчать!

*Суб'єкт* – вчений (і тільки!). Як часто-густо на ненаукових рівнях (побутовому, політичному, художньому, публіцистичному тощо) змішуються вони з науковим пізнанням: то ми, вважаючи себе вище за архітекторів, радимо їм, як будувати наше місто; то ми навчаємо політиків, як керувати країною; то менторськи дискутуємо з митцями, як їм треба створювати художні шедеври, або втілювати на театральній сцені яку-небудь роль.

Отже, вчений як суб'єкт наукового пізнання є вагомим як особистість, як індивід, чого в інших типах пізнання не існує. Деякі автори методичних праць щодо дисципліни «Основи наукових досліджень» навіть помилково вважають, що вченому повинні бути притаманні найкращі загальнолюдські риси.

Так, О. В. Крушельницька (Методологія організації наукових досліджень. – Київ: Кондор, 2006) заявляє, що вчений повинен мати багато якостей, серед яких, крім власне наукових (наприклад знання

власної професії), вона бажає знайти і загальнолюдські риси: ініціативність, пунктуальність, доброзичливість, приємний зовнішній вигляд тощо. Хоча справжній вчений відрізняється від інших професійних типів людей лише двома якостями: інформативністю (тобто професійними знаннями) та талановитістю (інколи вона має у деяких вчених ознаки геніальності). Талановитість (геніальність) – це не рівень розуму або інформативності вченого; вони відіграють у науковому пізнанні значну роль, але не головну: все це є наслідком стрибкового подолання низького інформаційного рівня. Можна назвати, як яскравий приклад, неграмотного Т. Д. Лисенка (російського псевдоакадеміка з рослинництва та тваринництва, який пропонував годувати корів шоколадом, щоб у тих молоко було жирним). А можна і треба назвати справжніх геніїв науки: давньогрецького Євкліда, середньоазіатського Авіцену, а потім європейців Ньютона, Дарвіна, Менделєєва, Ейнштейна та ін. Особлива проблема під час оцінки вченого – це його роль у науковому пізнанні.

Зрозуміло, що у таких типах пізнання, як побутове та релігійне суб'єкт не відіграє майже ніякої ролі у процесі пізнання (тобто не відкриває і не знищує його результат). Зовсім інша ситуація у науковому пізнанні: тут без відкриття не може бути ніякого наукового процесу. Так, скільки сотен років сідала людина у ванну, виплискуючи воду, а великий закон термодинаміки зміг відкрити лише Архімед у III ст. до н. е.; скільки тисяч років падало яблуко на голову людині, а вселенський закон тяжіння (гравітації) зміг відкрити лише Ньютон наприкінці XVII ст. Щоправда, роль вченого у відкритті законів науки занадто дискусійна, бо вважається майже всіма дослідниками, що науковий прогрес є лінійним, неминучим і якщо новий закон не відкриє один вчений, то це обов'язково зробить інший.

І дійсно: історія науки знає декілька прикладів таких «замін»: так, австрієць Й. Мендель (1822–1884) відкрив, працюючи з горіхом, основні закони генетики, але не надрукував нічого про своє відкриття; а в середині XX ст. американець Крік зі своїм колегою відкрив ті ж самі закони генетики і вони обидва отримали Нобелівську премію. Але, з іншого боку, цивілізація майя не знала колеса і тому не мала відповідного знаряддя для пересування і будівельних робіт. До речі: сьогодні наукові відкриття робляться майже стовідсотково не окремими вченими, а великими колективами.

І ще про один важливий аспект суб'єкта треба сказати обов'язково – про етику (мораль) вченого: не про повсякденну, а про те, чи має він право відкривати те, що принесе непоправне зло людству (наприклад, атомну зброю, бактеріологічну зброю, геологічну тощо). На це запитан-

ня є політична відповідь: має право, має, бо практичні результати будь-якого відкриття – це вже не наука, а політика. Хоча Б. Брехт у своїй п'єсі «Життя Галілея» відповідав на це запитання негативно, а «батько» радянської водневої бомби Курчатов теж заперечував право вченого на зловмисне відкриття.

*Методологія* – спостереження (накопичення фактів), експеримент (повтор спостереження або аналізу), узагальнення (у формі проблеми, гіпотези, теорії). Є більш деталізована класифікація методів науки: індукція (висновок від окремого до загального), дедукція (висновок від загального до окремого, поодинокого), аналог, порівняння, каузальний метод, історичний, функціональний, структурний тощо.

*Результат* – безперервність результатів, їх стрибки, зняття новим старого, при цьому об'єктивна хибність висновку, яка відривається після зробленого висновку у процесі нових наукових досліджень, не сприймається як помилка вченого, а оцінюється як менш об'єктивна істина, як окремий випадок загального закону (геометрії Євкліда – Лобачевського – Рімана; теорії поля Ньютона – Ейнштейна – сьогоденні; співвідношення семантики і граматики у Штейнтала – Щерби – Хомського).

*Практика* – виступає у науковому пізнанні як головний аргумент і є за своєю суттю поверненням вченого до об'єкту для його перевірки (прийняття або зняття) у його двох іпостасях – у природньому вигляді і у соціально зміненому (тобто практично застосованому). Через це всі науки розподіляються на дві групи: фундаментальні та прикладні.

Резюме: при всій своїй глибинній і панорамній об'єктивності, значно перевищуючій всі попередні типи пізнання, наукове має один суттєвий недолік: воно обмежене у своїй цілісності (тобто не дає цілісної уяви про навколишнє середовище, а досягає його лише сумарно. Саме тому про всю науку можна сказати теж саме, що люди кажуть сьогодні про медицину: вона може вилікувати будь-який орган людини, але вилікувати організм вона не в змозі. Більше того: наука вивчає лише те, що можна аргументовано довести, тобто те, що не доводиться, наукою не сприймається як існуюче. Так, наприклад, наука не займається літаючими тарілками, бо не може довести їх існування.

Розглянемо цей аспект на прикладі такої категорії, як об'єктивність вже розглянутих типів пізнання.

Об'єктивність здорового глузду не підтверджується не лише іншою географією, але й іншим часом: сьогоденне побутове пізнання у якій-небудь місцевості не відповідає побутовому пізнанню в тій же місцевості років 100 тому: наприклад, вислів «гуртом добре й батька

бити» сьогодні вже не спрацьовує, бо легко замінюється сучасною моральною сентенцією «кілером добре і батька вбити». Особливо стосуються такі зміни різних прикмет природи: вона суттєво змінилася в кожній місцевості.

Об'єктивність релігійного пізнання теж не підтверджується часом. Так, у Біблії, у Старому Заповіті, майже на кожній сторінці йдеться про смертну кару за нетрадиційну сексуальну орієнтацію, а у 2013 році Римський папа офіційно заявив, що католицька церква дозволяє не лише одностатеві браки, а й педофілію, геїв, лесбіянок.

А от об'єктивність науки підтверджується і часом, і географією. У цьому сенсі не можна не навести дуже важливий епізод з історії науки. У 1930-ті роки американський дослідник Е. Кейс якимсь-то чином (скоріше за все гіпнозом) активізував генетичну пам'ять своїх пацієнтів (а їх у нього було декілька тисяч!) і «відправляє» її у далеке-далеке минуле земного людства, отримуючи при цьому інформацію про суспільства, які існували за 10 000, 20 000, 30 000, 40 000 і навіть 50 000 років до ХХ століття. Але цю інформацію тоді ані сам Кейс, ані його прихильники дешифрувати не змогли. І лише наприкінці ХХ ст. вчені проаналізували цю інформацію за допомогою міцних комп'ютерів і дійшли висновків, що пацієнти Кейса розповідали йому про лазер, генератор гравітаційних хвиль тощо, тобто про те, що наша сучасна наука почала розуміти й досліджувати лише декілька років тому.

Виходить, що істина, яку наукове пізнання знайшло 50 000 років тому, не втратила своєї об'єктивності і сьогодні.

## ФІЛОЛОГІЧНЕ ПІЗНАННЯ

Всі вже розглянуті типи пізнання характеризуються одним вагомим недоліком: вони не дають цілісної оцінки навколишнього середовища, яка занадто потрібна людині для свого об'єктивного існування. Саме тому людство постійно шукало нові типи пізнання, які б були в змозі надати людині цілісну картину буття. Такими типами стали філологічне, екологічне та інтуїтивне. Розглянемо детально їх логічні схеми.

Філологічне пізнання розуміється у двох аспектах: широкому і вузькому. Широке тлумачення сприймає філологію як сукупність усіх наук про слово, а вузьке оцінює її як цілісний погляд на буття за вже відомою логічною схемою:

– *об'єкт* – слово, а не дійсність. Але слово потрібне філологічному типу пізнання не для тлумачення його лінгвістичних ознак (наприклад, всесвітньо відома фраза росіянина Л. В. Щерби «глокая

куздра штеко будланула бокра и кудрячит бокрѣнка» філологічному типу пізнання непотрібна, бо в ній бракує сенсу); слово потрібно цьому типу пізнання для тлумачення в слові світодзеркальних ознак (тобто, як казав поет Б. Пастернак, «и образ мира, в слове явленный»). І це значно більший об'єкт дослідження, ніж у попередніх типах пізнання, бо він охоплює і навколишнє середовище, і його сприймаючого, і мовленнєве оформлення цього сприйняття;

– *суб'єкт* – митець (а не біовид, як у побутовому пізнанні, і не віруючий, як у релігійному пізнанні, і не вчений, як у пізнанні науковому). Оскільки справжніх митців дуже мало, отже філологічне пізнання слабо поширене серед людей, хоча за своїми філософськими та соціальними можливостями повинно бути всесвітнім і універсальним;

– *методологія* – естетичне творення за законами краси (згадаємо Фідія, Леонарда да Вінчі, Шекспіра, Гете, Баха, Родена, Достоевського та ін.);

– *результат* – художня модель світу, яка має естетичну і вічну цінність (тобто «прекрасне, і вічне, як істина»): згадаємо поеми Гомера, пьєси Шекспіра, вірші Гете «Wanderers Nachtlied» і Г. Гейне «Ein Fichtenbaum steht einsam», Шевченка «Садок вишневий коло хати», Пушкіна «Я Вас любил», романи «Анну Кареніну» Л. М. Толстого, «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та ін. Яке у цих творах глибинне і панорамне, яке цілісне пізнання світу?! Навіть про коротеньку народну мудрість (наприклад, російське «Жизнь прожить – не поле перейти») можна і треба написати товсте наукове дослідження, яке не потребує попередніх типів пізнання;

– *практика* – самовиховання (самотворіння) людини красою думки автора.

Резюме: обмеженість поширення філологічного пізнання серед людства через свою складність і через неспроможність багатьох людей мислити філологічно, їх невміння побачити в слові «образ світу». Про необхідність людству навчитися філологічному пізнанню мудро і з гіркотою сказав наприкінці ХХ ст. всесвітньо відомий французький філолог Клод Леві-Стросс «XXI сторіччя або буде сторіччям філології, або його не буде зовсім». А видатні нефілологи світу так оцінили соціальну вагомість філологічного пізнання:

М. Борн («батько» ядерної фізики): «Замолоду я був впевнений, що науковий метод об'єктивніше за філософію та поезію Тепер же я дивлюсь на мою колишню віру як на самообман».



Н. Бор («батько» теоретичної фізики): «Причина, яка дозволяє мистецтву збагатити нас, полягає в тому, що воно відкриває нам гармонії, яких не сягає систематичний науковий аналіз».

А. Ейнштейн (творець теорії відносності): «Достоевський дає мені більше, ніж Гаус». Тут два власних імені символізують філологію і науку.

### ЕКОЛОГІЧНЕ ПІЗНАННЯ

За своєю суттю екологічне пізнання є еkleктикою (сумішшю) таких типів пізнання, як здоровий глузд, релігійне, наукове, філологічне, бо використовує їх головні принципи оцінки буття. Від здорового глузду воно бере постулат суттєво прагматичний (щоб жилось людині добре), від релігійного пізнання – щоб Земля відносилась до людства всемілосердно, від пізнання наукового – щоб пізнання було суто прикладним (тобто прагматичним, приносило користь людству, від філологічного пізнання – щоб все формулювалось і виглядало красиво. При цьому прихильники екологічного пізнання не помічають своєї власної дослідницької помилки: технічна цивілізація, в залізних обіймах якої вже багато тисячоліть бідкається земне людство, потребує не екологічного, а філологічного мислення, бо з двох лих треба вибрати найменше.

Звернемо увагу до логічної схеми екологічного пізнання:

- *об'єкт* – все навколишнє та внутрішнє середовище людини, як воно нею відчувається (як і у побутовому пізнанні);
- *суб'єкт* – людина як біовід і як істота, не віруюча у позитивність технічного прогресу;
- *методологія* – майже як і у релігійному пізнанні: «Вірю, тому що це гарно»;
- *результат* – необхідна і неминуча загибель технічної цивілізації через заперечення прихильниками екологічного пізнання її головних засобів існування: вбивство тварин заради харчування людей, знищення рослин і географії Землі заради розвитку промисловості, безконтрольний розвиток хімії тощо;
- *практика* – спроба повернення людства не до існуючої природи, а до її надуманої і нежиттєвірної версії.

Резюме: важко зробити узагальнення, бо ще мало фактів. Скоріш за все, екологічне пізнання обов'язково перетвориться на пізнання філологічне.

## ІНТУЇТИВНЕ ПІЗНАННЯ

Інтуїтивне пізнання – це знання людиною відповіді на будь-яке запитання без відповідних роздумів людини над ним. Тема ця занадто дискусійна, бо написано про неї забагато, а її наукового осмислення все ще немає. Треба визнати, що таке пізнання дійсно існує: певна людина може відчувати і навіть знати, що з нею може статися, або що коїться зараз з близькою для неї людиною. Тут можна навести два яскравих приклади і одне наукове резюме. Так, Нострадамус (1503–1566), лікар французького короля Карла IX, сповістив людство, що з ним (людством) трапиться у наступні сотні і тисячі років. Дешифрувати його «пророцтва» майже неможливо, але якісь натяки на нашу сучасність в його текстах є. Хоча, якщо бути відвертим, то треба сказати, що Нострадамус скопіював «темну поезію» Александрійського поета Лікофрона (із Халкіді на Евсеї, IV–III ст. до н. е.) в його герметично зашифрованій поемі «Александра» (натяк на доньку троянського царя Пріама Ксандру, яка пророкувала людям лише лихо), в якій той описав ситуації, які вже відбулися в житті стародавніх греків, але переніс їх у майбутнє, видавши їх за свої пророцтва. Так само зробив і Нострадамус.

І другий приклад: у 1064-му році у Німеччині (Мюнхен) був заснований Інститут прогнозів, який перевіряв всі відомі пророцтва за багато сторіч і навіть тисячоріч, і дійшов висновку, що жодне з них не здійснилось.

А тепер обіцяний науковий висновок: за останні 50–60 років вчені довели своїми дослідженнями, що на ранніх стадіях свого існування все живе на Землі мало «третє око», яке не тільки бачило далі і більше, ніж два останніх, але й пізнавало довкілля глибше, ніж розум і 5 почуттів людини.

# **ЧАСТИНА ТРЕТЯ – ПРАКТИЧНА**

---

## **1. Тематика практичних занять**

Система практичних занять до дисципліни «основи наукових досліджень» спрямована на підготовку бакалавра до вміння написати панораму критики (тобто одну з двох головних частин – теоретичний та практичний розділи майбутньої курсової і взагалі будь-якої наукової праці). Для досягнення професійного вміння зробити це, студент повинен вміти науково реферувати і рецензувати будь-яке джерело (статтю, доповідь, монографію тощо).

## **СТРУКТУРНІ СХЕМИ РІЗНИХ ТИПІВ НАУКОВИХ ПРАЦЬ**

### **Тези**

Тези є рефератом статті, а реферат – її переказом.

### **Стаття**

- Вступ
- Панорама критики
- Цілі та завдання
- Практична частина
- Висновки
- Бібліографія

### **Курсова робота**

Зберігається структура статті, але у підрозділі «Панорама критики» з'являється особливий фрагмент про теорію дослідної теми

### **Дипломна робота**

Повторюється структура курсової роботи, але змінюються назви розділів:

- Вступ
- Розділ 1: теоретична частина роботи
- панорама критики;
- теорія дослідної теми;
- цілі та завдання;

- висновки до розділу.
- Розділ 2: практична частина
- аналіз зібраного практичного матеріалу;
- висновки до розділу.
- Загальні висновки
- Бібліографія
- Додатки

### Інші типи наукових публікацій

Структура аспірантської дисертації (кандидатської) та докторської повторює структуру дипломної роботи.

### ГОЛОВНІ ДОСЛІДНІ ВИМОГИ ДО НАУКОВОЇ ПРАЦІ З ПЕРЕКЛАДУ

**об'єкт** дослідження: німецькомовний оригінал в різномовних перекладах;

**обсяг** оригіналу: цикл, період в поезії, твір в епосі або драматургії;

**проблематика**: теоретична, але у зв'язку з навчальним планом;

**тематика**: німецькомовний твір;

**проблематика**: стилістика оригіналу;

**кількість сторінок наукової праці**: збільшується від курсу до курсу.

### ВПРАВИ ДО ПРАКТИЧНИХ ЗАНЯТЬ

Наступні вправи спрямовані саме на досягнення студентом наукового рівня реферування і рецензування будь-якого дослідницького джерела.

Але спочатку викладач повинен розтлумачити студентові сутність цих двох науково-дослідницьких жанрів і змістовну різницю між ними (рефератом і рецензією). І названа різниця полягає в тому, що реферат є переказом змісту наукового джерела, а рецензія – оцінкою цього змісту. При цьому викладач повинен вказати студентові на те, що науковий стиль є безособовим (перший принцип), нейтральним, без художніх прикрас. (другий принцип) і постійно та обов'язково вказуючим на джерело інформації (третій принцип).

Всі «аналітичні» вправи (крім вступних) побудовано за наступною схемою:

- текст наукової статті;

- два завдання (студент повинен зробити реферат і рецензію цієї статті);
- як контрольна допомога студентові надається можливий варіант реферату або рецензії статті, або ж ці обидва жанри.

### **Вступні вправи:**

#### **Вправа 1. Виберіть тему своєї майбутньої курсової роботи.**

1. Сутність перекладу.
2. Об'єкт та предмет дослідження у перекладознавстві.
3. Структура перекладознавства як науки.
4. Перекладознавство і споріднені науки.
5. Головні категорії перекладознавства.
6. Історія перекладу як теорії.
7. Історія перекладу як практики.
8. Історія української школи перекладу (теорія).
9. Історія української школи перекладу (практика).
10. Видатні українські теоретики перекладу.
11. Видатні українські практики перекладу.
12. Сучасні моделі перекладу.
13. Типи перекладу.
14. Специфіка письмового перекладу.
15. Специфіка усного перекладу.
16. Типи письмового перекладу.
17. Типи усного перекладу.
18. Індивідуальний стиль перекладача.
19. Принципи підготовки перекладача у вищій школі України.
20. Принципи підготовки перекладача у вищій школі Німеччини.
21. Історія українських навчальних закладів з перекладу.
22. Історія німецьких навчальних закладів з перекладу.
23. Сутність адекватності та її різновиди.
24. Трансформації оригіналу у перекладі (адекватні засоби перекладу).
25. Формальні типи трансформацій.
26. Змістовні типи трансформацій.
27. Синтетичні типи трансформацій (адекватна заміна, компенсація).
28. Типи тексту з перекладацького боку.
29. Фонетичні проблеми перекладу.
30. Лексичні проблеми перекладу.
31. Морфологічні проблеми перекладу.

32. Синтаксичні проблеми перекладу.
33. Стилiстичні проблеми перекладу.
34. Переклад науково-технічного тексту.
35. Переклад офіційно-ділового тексту.
36. Переклад публіцистичного тексту.
37. Переклад художнього тексту.
38. Переклад побутового тексту.
39. Переклад лексичних прошарків.
40. Переклад морфологічних категорій.
41. Переклад синтаксичних конструкцій.
42. Переклад фонетичних особливостей тексту.
43. Проблеми мікро- та макроперекладу.
44. Сутність концептуального перекладу.

**Вправа 2.** Знайдіть у бібліотеці та комп'ютері мінімум 25 наукових джерел до обраної Вами теми.

**Вправа 3.** Перевірте, чи відповідає зміст кожного обраного джерела Вашій темі.

**Вправа 4.** Систематизуйте обрані джерела за чотирма принципами: абетковим, хронологічним, географічним (по країнам), жанровим (монографія, підручник, стаття).

**Вправа 5.** Знайдіть однорідність (подібність) джерел стосовно Вашої теми за темою, жанром, автором, роком видання, країною, обсягом.

**Вправа 6.** Знайдіть вірш німецькою або українською, або ж російською мовою, а також його переклади вище названими трьома мовами. Кількість перекладів може бути необмеженою. Проаналізуйте відповідність перекладу оригіналові. Потім знайдіть критичні праці про оригінал та переклади і выпишіть з них найбільш вагомi цитати про оригінал та переклади. Систематизуйте ці цитати. Зробіть висновок про відповідність/невідповідність перекладів оригіналові.

**Вправа 7.** Як приклад нижче подається російський оригінал (фрагмент з поеми О. С. Пушкіна «Євгеній Онєгін») і його український переклад М. Рильського. Порівняйте оригінал і його український переклад. Зверніть увагу на найбільш значні невідповідності.

<i>Зима! ... Корестьянин, торжествуя, На дровнях обновляет путь; Его лошадка, снег почуя. Плетётся рысью как-нибудь; Бразды пушистые взрывая, Летит кибитка удалая; Ямщик сидит на облучке В тулупе, в красном кушаке. Вот бегают дворовый мальчик, В салазки жучку посадив, Себя в коня преобразив; Шалун уж заморозил пальчик: Ему и больно и смешно, А мать грозит ему в окно.</i>	<i><u>Зима! Радіючи, в гринджоли Конячку селянин запріг; По першопутттю через поле Вона чвалає вчувши сніг; Пухнаті краючи рівнини, Кибитка отчайдушино лине: Візник сидить на передку В червонім пасі, в кожущуку. От хлопчик бігає дворовий: Жучка в санчата посадив, Себе конем проголосив; Сміяться й плакати він готовий: У пальцях зашпори давно, А мати лає крізь вікно.</u></i>
---	---

– російська лексема «дровнях» та українська «гринджоли»; якщо російська лексема цілком зрозуміла читачеві («сані для дров»), то українська не вказує ані на сані, ані на дрова;

– російська лексема «крестьянин» базується на морфемі «крест» і має релігійний підтекст («крестьянин всю свою жизнь несёт свой "крест" – оброблюючи землю»), тоді як українська лексема «селянин» базується на «селян» і має лише географічний підтекст – селянином може бути і пан, і корчмар, і лікар, і швець та інші, а не лише оброблювач землі;

– лексеми «ямщик» та «візник»; перша має не лише «професійне» значення, а й історичне: під час татаро-монгольської навали азійські загарбники привезли в культурну Київську Русь нове соціальне явище – пошту, яка називалась «ямою», а її робітники – «ямщиками». Можна ще згадати про відомий у середині XIX ст. романс зі словами: «Когда я на почте служил ямщиком...». А українська лексема «візник» має лише професійне значення і ніякого культурно-історичного.

– рядок з оригіналу «Себя в коня преобразив» емоціонально нейтральний і цілком за змістом зрозумілий: хлопчик зображує своїм тілом коня; а український переклад («Себе конем проголосив») є емоційно забарвленим і обов'язково включає до свого змісту вже і мову хлопчика, який ЗАЯВИВ про себе, що він буде грати роль коня.

– «А мать грозит ему в окно» та «А мати лає крізь вікно»; російський текст малює візуальну картину (позу матері), а український текст описує картину аудіальну (розгніваний голос матері); не можна не згадати і про різний обсяг значень цих

*лексем: одне значення у російській лексемі (грозити пальцем або рукою) і два значення в українській лексемі (грозити і подавати голос, лаяти, брехати як собака).*

**Вправа 8. Відреферуйте і відрецензуйте наступний текст.**

*Аліна Науменко*

**ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ПЕРЕКЛАДОЗНАВЦЯ**

Ганна Косів, авторка рецензованої праці, є молодим українським науковцем-перекладознавцем (Львівський Національний університет ім. І. Франка), а Віра Річ (1936–2009), творчості якої присвятила свою монографію Г. Косів, вважається в англomовному світі званою перекладачкою з української англійською мовою: вона переклала твори майже 50 авторів (Тарас Шевченко, І. Франко, Леся Українка, Марко Вовчок, М. Коцюбинський, П. Куліш, М. Зеров, М. Рильський, В. Сосюра, Б. Стельмах, П. Тичина, В. Стус, О. Ольжич, М. Орест, В. Симоненко, І. Драч, Г. Кочура та ін.). Вона також надрукувала сотні праць про українських письменників: І. Мазепу, Тараса Шевченка, Лесю Українку, М. Ореста та ін.

Рецензована монографія присвячена лише перекладацькій діяльності Віри Річ, і її будова планувалась за традиційною схемою класичної наукової розвідки: панорама всієї творчості Віри Річ і місце перекладів в ній (Розділ 1), перекладацька поетика Віри Річ в її експліцитному ключі (Розділ 2) та імпліцитному (Розділ 3), методологія перекладу у Віри Річ (Розділ 4). У додатках наведено:

- бібліографію перекладів Віри Річ;
- зразки її перекладів;
- зразки її власних віршів.

У першому розділі (про загальну творчу і зокрема перекладацьку діяльність Віри Річ) авторка звертає увагу читача на те, що та перекладала не лише окремі твори українських письменників, а й цілі складні комплекси, отже що її можна назвати монографічним, цілісним перекладачем: так, з Тараса Шевченка вона переклала 38 поезій (серед яких 9 поем), з Лесі Українки – 4 драми, цикл «Сім струн» і окремі вірші, з І. Франка – монументальні шедеври («Мойсей», «Смерть Каїна», «Іван Вишенський») і 55 віршів. Перекладала Віра Річ і з інших слов'янських мов: білоруської, польської, російської, чеської, хорватської, словацької, а також з романо-германських мов (іспанської, румунської та ін.).

У Розділі 2 про експліцитну поетику Віри Річ («Особливості творчої стратегії») повинно було йтися про найвагомішу категорію



перекладацької діяльності Віру Річ – про заявлену англійською авторською-перекладацькою власну концепцію перекладу і про можливість її реалізації, але українська дослідниця, побажавши висвітлити цю концепцію спочатку на тлі перекладацьких традицій в англійськомому світі, настільки заглибилась в опис останньої, що «забула» про вкрай необхідну в науковій праці об'єктивність аналізу предмета свого дослідження і написала дифірамп англійській школі перекладу, в якій Г. Косів, дотримуючись помилкових суджень деяких англійських перекладознавців (зокрема Л. Венуті, Дж. Голмса та ін.), і сама повірила в їх міфи про буцімто багатосторічну «невидимість» англійського перекладача у кінцевому тексті, про переклад як елементарну справу «заміщення слів оригіналу іншою мовою з незначними мовними змінами» (с. 45), про перекладача як міжмовного копіювальника тощо. Вона принципово не бачить при цьому (або ж не бажає бачити, зберігаючи помилкову методологічну платформу) не тільки значних суттєвих розбіжностей між оригіналом та перекладом, які вона сама наводить у додатку «Зразки перекладів Віри Річ», але й не визнає наукової максими про тришарову значеннєву структуру індивідуального стилю перекладача, в якій кожна з трьох «*інстасей*» (перекладач як філософська істота, як професійна натура, як коментуюча людина) суттєво руйнує оригінал, не кажучи вже детально про різність мовних систем оригіналу та перекладу, яка неминуче змінює зміст й форму оригіналу під час перекладу і яку відкрив і аргументував матеріалами вітчизняного перекладу саме англієць А. Гайтлер ще у 1791-ому році, розпочавши тим самим новий, адекватний, період в історії європоцентристського перекладу.

Такий дифірампічний підхід до перекладацької діяльності потрібний був Г. Косів тільки для того, щоб схарактеризувати Віру Річ як геніального перекладацького митця, щоб не зупинятись на неточностях і помилках її перекладів (втрата оригінальної схеми римування й самого типу рими тощо). Та й сама Г. Косів об'єктивно розуміє свою логічну й фактографічну помилку, бо вважає, що вище названі принципи англійської школи перекладу то існують «*впродовж століть*» (с. 45), то використовуються значно меншим часом («*Одним із зачинателів такої традиції вважається Е. Паунд*», с. 46; тобто лише з ХХ ст.), не помічаючи протиріч у власних судженнях щодо історії й сутності англійських принципів перекладу: то вони у неї примушують перекладача бути «*невидимим*» (с. 45), то вже стрімко притягують до себе увагу читача і критика, бо «*проводять асиміляцію іноземних текстів відповідно до форм культури реципієнта*» с. 46).

Як може перекладач враховувати культуру реципієнта і бути водночас невидимим, Г. Косів не роз'яснює, бо пояснити цього парадоксу не може.

А лежить в основі цього парадоксу примітивна ідеологізація перекладу з позицій галичанського націоналізму, світоглядно вузькочолого й політично вкрай зашореного, який примушує Г. Косів весь радянський переклад (до речі: найкращий у світі за своєю подібністю до оригіналу!) вважати нетворчим (с. 47). При цьому вона користується якоюсь-то «хворобливою» логікою, з позицій якої радянський переклад був поганий, тому що «*базувався на максималістських вимогах адекватності*» (с. 47), а англійський (і весь Західний) переклад, який раптом стає у Г. Косів «*вільним*», але чомусь продовжує залишати перекладача бути «*невидимим*» (як може статися цей цирковий фокус?!), перетворюється під пером з дозволу сказати дослідниці не на прикриття творчої беспорядності, а на натхнення творця (с. 47).

Таку модель перекладу, названо «*необуквалістською*» (щойно вона була у Г. Косів «*вільною*!»), але чомусь з «*максимально можливою близькістю до оригіналу: смисловою і звуковою*» (с. 48), вона і приписує Вірі Річ як експліцитну настанову. І це зовсім не відповідає суті реальної творчої настанови англійської перекладачки, яку та виклала у доповіді про свій переклад «**Мойсея**» І. Франка: «*Перекладач повинен дуже глибоко і чітко усвідомлювати не лише те, що поет хотів сказати у своєму творі, але також як хотів це сказати; художній вплив, який він хотів створити; прийоми, які він при цьому використовував*». Як тут не згадати про вимогу англійця А. Тейтлера з далекого 1791-ого року перекладати не зміст, не форму, а «*враження*», яке автор оригіналу бажав викликати у свого читача?!

А вдумливий читач не зможе не побачити в цій настанові Віри Річ сутність теорії адекватності радянського перекладу, проти якої воює Г. Косів і яку вона щиро вітає в творчості Віри Річ.

Об'єктивно стає Г. Косів, коли розмова у неї заходить про відношення перекладача (і Віри Річ зокрема) до мови, якою він перекладає і в безмежні перекладацькі можливості якої свято вірує (с. 53). Не менш справедливою постає Г. Косів і під час опису процесу осягнення Вірою Річ глибинного сенсу оригіналу (с. 56–58). Логічним, аргументованим, об'єктивним виступає і Розділ 3 про імпліцитну поетику Віри Річ, в якому аналізуються мовні рівні як перекладацькі проблеми. Щоправда, як на мене, тут порушена традиційна структура мовних рівнів: замість логічно прозорої і змістовно наповненої черги фонетика-лексика-морфологія-синтаксис-стилістика Г. Косів надає іншу, неієрархічну послідовність та інші обсяги: лексика (37 %), – синтаксис (30 %), – фонетика (10 %), – інтертекстуальність – (23 %).

Найбільш цікавим за своєю логікою повинен був тут бути підрозділ про інтертекстуальність перекладів Віри Річ як теоретична й практична проблема, бо категорія інтертекстуальності з часів її «батьків»-структуралістів від літератури була вкрай дискусійною, до помилковості. І дійсно, якщо під нею розуміти приховане цитування (тобто відсилання читача до іншого тексту), як цю категорію розуміли її засновники, то вона стала поширеним засобом сучасного художнього текстотворення, але якщо в ній побачити несвідоме цитування, то її треба оцінити як прадавню форму фольклору, яка ніколи ніякої новизни не мала, бо була такою ж невід'ємною складовою красного твору, як і його сюжет, персонаж, предметна деталізація тощо.

Значно складнішою є інтертекстуальність як перекладознавча проблема, бо відсилання читача оригіналу до певного іншого тексту базується на фонових знаннях читача, а відсилання читача перекладу повинно ґрунтуватись на матеріалі, який може бути відомим читачеві перекладу. Так, німецький поет ХХ ст. Е. Кестнер написав у 1930-ті роки сатиричний вірш про гітлерівську Німеччину, в якому використав посилаання на дуже відому німецькомовному читачеві хрестоматійну поезію Гете «Міньон», яка починається рядком, обіграним Е. Кестнером:

Goethe: *Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen?*

Kästner: *Kennst du das Land, wo die Kanonen blühen?*

Перед перекладачем Е. Кестнера неминуче повинно постати запитання, на яке складно, майже неможливо відповісти: який переклад треба взяти, щоб «під нього» зробити переклад. І як вирахувати, який переклад є для вітчизняного читача найвідомішим. Так, в українській мові їх існує декілька, а в російській – більше десяти!

Отже, перед Г. Косів стояли вагомі, складні й цікаві завдання-відповіді: яка інтертекстуальність в оригіналах, перекладених Вірою Річ (прихована чи несвідома), яка інтертекстуальність в перекладах Віри Річ, до якого англійського тексту відсилає перекладачка читача своїх перекладів. На жаль, жодного з вказаних запитань не розглядається в рецензованій праці, бо категорію «інтертекстуальність» вона підмінила категорією повторюваності ключових слів оригіналу (с. 138 і далі) або специфікою перекладу Вірою Річ дитячої мови (с. 147), що до інтертекстуальності не мають ніякого суттєвого відношення. Щоправда, на с. 142–144 йдеться саме про переклад «цитатії», але як семантичної проблеми, а не інтертекстуальної та перекладацької.

Рецензовану працю завершує Розділ 4 про методологію перекладу у Віри Річ, який (розділ) міг би стати логічним висновком книги, але він занадто короткий для об'єктивного вирішення такого завдання (лише 15 сторінок, тобто менше 10 % обсягу монографії), а по-друге, половину розділу віддано методиці та історії перекладу взагалі, а другу половину – множинності перекладів. Отже заявлена тема про методологію перекладу залишилась у Г. Косів<sup>1</sup> недослідженою.

Але, як справедливо кажуть математики, відсутність рішення якої-небудь задачі є теж позитивним рішенням. Монографія Г. Косів слугує яскравим зразком заідеологізованої псевдонауки, яка прямує лише у глухий кут.

### **Вправа 9. Порівняйте наступний зразок реферату з Вашим власним рефератом.**

Стаття починається з короткої біографічної довідки про Ганну Косів (молоду українську перекладачку та вченого-філолога з Львівського Національного університету) і про об'єкт дослідження в її монографії щодо відомої англійської перекладачки Віри Річ, яка за багато десятиріч своєї науково-перекладацької діяльності переклала значну кількість українських літературних класиків (зокрема Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, Марка Вовчка, Михайла Коцюбинського, Максима Рильського, Володимира Сосюри, Павла Тичини, Василя Стуса, Івана Драча, Григорія Кочури та інших), а також надрукувала десятки дослідницьких розвідок про провідних українських письменників.

Після вказаної довідки йде аналіз перекладацької діяльності Віри Річ за поширеною схемою, традиційною для будь-якої наукової філологічної праці: панорама творчості Віри Річ, місце перекладів в ній (Розділ 1), перекладацька поетика Віри Річ в експліцитному ключі (Розділ 2) та імпліцитному (Розділ 3), методологія перекладу у Віри Річ (Розділ 4), додатки з бібліографією перекладів Віри Річ, зразками її перекладів та її власних віршів.

Далі авторка статті описує зміст кожного з названих вище розділів і звертає увагу читача на сутність та фактографію їх (тобто розділів) предметів дослідження і піддає ніщівній критиці ура-націоналістичну позицію Ганни Косів, яку (позицію) дослідниця називає «*галичанським націоналізмом*», а її логіку «*хворобливою*» бо, як справедливо вважає авторка рецензованої статті, цій, так званій, «логіці» бракує правдивості, аргументованості, об'єктивності.

---

<sup>1</sup> Косів Г. Віра Річ. Творчий портрет перекладача. – Львів : Піраміда, 2011. – 264 с.

**Вправа 10. Порівняйте наступний зразок рецензії з Вашою власною рецензією.**

У статті на матеріалі перекладів української літератури англійкою Вірою Річ досліджуються аналітичні принципи української перекладачки Ганни Косів з акцентуванням тих їх проявів, які мають загальнотеоретичну вагу, створюючи концептуальний портрет науковця-перекладознавця. Особлива увага при цьому приділяється теоретичним положенням його кредо та їх практичній реалізації. При цьому вичленовуються співпадіння вказаних теорії та практики, а також суттєві протиріччя між ними.

При цьому авторка рецензованої статті звертає увагу читача на ура-націоналістичну позицію Ганни Косів, яку (позицію) дослідниця називає «*галичанським націоналізмом*», а її логіку «*хворобливою*» і піддає її нищівній критиці, бо, як справедливо вважає авторка, цій, так званій, «логіці» бракує правдивості, аргументованності, об'єктивності.

**Вправа 11. Відреферуйте і відрецензуйте наступний текст.**

*Дементьєва Тетяна*

### **ЕПІТЕТНІ КОНСТРУКЦІЇ У ХУДОЖНЬОМУ ПЕРЕКЛАДІ**

Проблема розмежування таких понять, як «епітет» і «означення» залишається дуже актуальною. Всі вчені підкреслюють той факт, що епітет привносить в характеристику предмета нову ознаку, але не задаються питанням про те, як розуміти сам вираз «нова ознака», в якій ситуації він може бути таким [Веселовський]. Найбільш повним і точним слід визнати визначення епітета, по дане А. В. Павшук: «Епітет – художнє означення предмета, особи, явища, процесу, ситуації, що виділяє, підкреслює, підсилює істотну, з точки зору автора, ознаку, яка може повторювати або відновлювати значення слова, бути типовою і невід'ємною для цілого класу предметів, індивідуальною ознакою конкретного предмета, створювати мікро, або макрообраз, надаючи йому мальовничість, містити приховані смисли й оцінку, створювати емоційний настрій твору, підсилювати враження реципієнта, звертаючись до його інтелектуального, емоційного та естетичного сприйняття» [Павшук]. У цьому визначенні підкреслюється багатофункціональність епітета, його унікальні властивості як універсального художнього засобу мови.

Ад'єктивна лексема як основний засіб вираження епітета має свої особливості. Прикметник є унікальним засобом передачі ставлення

людини до об'єктів навколишньої дійсності. Приписуючи предметам навколишнього світу ті чи інші об'єктивно притаманні їм властивості, людина демонструє свою небайдужість до цих властивостей. За вибором граматичної форми ад'єктивної лексики стоїть уявлення людини про нормативний статус і позитивний сценарій подій.

Прикметник здатний позначати ознаки, властиві об'єкту іманентно, а також ставлення людини до ознак предмета, тобто ті властивості, які належать до реалій в залежності від точки зору на них суб'єкта сприйняття. Своєю семантикою, звуковою формою прикметники викликають у суб'єкта певні асоціації, уточнюють і поглиблюють характеристику об'єктів дійсності.

Актуальним в сучасній лінгвопоетиці є розгляд епітета з різних сторін, а саме: як лінгвістичного явища [Мерзлякова], як ментально-вербального утворення [Розенталь], як жанроутворюючого елемента, [Тиригіна 2000], як когнітивної одиниці [Голубина]. Всі підходи до вивчення епітета доповнюють один одного, дозволяючи більш об'єктивно і багатоаспектно розглянути це явище.

Вивчення поглядів на епітет літературознавців і лінгвістів призвело до висновку про існування в науковій літературі численних типів визначення феномена епітетів.

Ми опираємося на широке розуміння епітета, відповідно до якого роль епітета в певних контекстуальних умовах можуть виконувати слова багатьох повнозначних частин мови (прикметник, дієприкметник, прислівник, іменник, рідше – займенник, числівник, дієслово, дієприслівник, слова категорії стану), при цьому центральне місце, – у силу особливостей частиномовної природи, – належить прикметнику. Епітети розглядаються у складі епіфрази, тобто вираження, що включає в себе епітет (атрибут) і визначальне слово, а також епітетний комплекс – об'єднання декількох епіфраз на підставі їх лексико-семантичної спільності (сукупність епітетів разом з обумовленими ними словами, об'єднання декількох субстантивів, що визначаються загальним (повторюваним) епітетом, і т. д.).

Кількісно-структурна характеристика епітетів враховує кількість визначень, вжитих у рамках одного епітетного комплексу. У цей аспект таксономії епітетів входить облік так званих ланцюжків епітетів. Кілька подібних визначень, «доповнюють один одного» [Веселовський] і дають «різномісну характеристику об'єкта» [Гальперин], утворюють складний епітет, або ланцюжок епітетів. Своєрідний «згусток» прикметників у функції епітета називає складну конфігурацію властивостей явища, особистості через нестійкі складно-ситуативні утворення ад'єктивного типу. Призначенням складних ад'єктивів є, за

висловом В. А. Тиригіної, забезпечення «смыслового прорыву», висока ступінь евристичності висловлення.

У статті розглянемо основні типи побудови складеного епітетного комплексу.

1. Розширення епітета за рахунок граматично залежних від нього слів, у тому числі порівняльним обігом, у складі епітетного комплексу.

Поширення епітета в складі епітетних комплексів знаходить своє граматичне вираження головним чином у дієприкметникових і порівняльних зворотах. Деякі вчені не вважають ці конструкції епітетами і відносять їх до порівнянь (Жирмунський, Томашевський), інші називають їх преад'єктивними означеннями (Шенделева). Нами епітет у поєднанні з порівняльним зворотом розуміється як різновид складеного епітетного комплексу поширеного типу.

2. Подовження епітетного ряду за рахунок нанизування епітетів:

а) «парне» об'єднання епітетів у складі епітетного комплексу.

У складі «парного» епітета, з'єднаного сполучником «і», можуть перебувати означення, близькі за значенням, чому сприяє сполучна семантика союзу (вказівка на вичерпність переліку ознак реалії). Перший епітет у складі «парних» ад'єктивів усвідомлюється як більш важливий, другий висвічує додаткові ознаки, багато в чому індивідуально привнесені, тому нерідко можна зустріти авторські несподівані епітети.

б) ланцюжковий епітетних комплекс.

Наявність третього компоненту максимально розширює можливості індивідуальної характеристики предмета. Епітети виконують функцію вираження гранично ситуативних ознак; складаючи ланцюжок, вони розгортають, «розкручують» всю пропозицію, конкретизуючи, розкриваючи семантику епітета.

3. Повтор епітета при одному означеному слові і при різних означених словах. Повтор однієї і тієї ж лексичної одиниці в контактній позиції покликаний підкреслити значеннєву значимість певного мовного елемента, його дискурсивну вагу.

4. «Блочний» епітетний комплекс (стоїть окремо за рахунок специфічної конфігурації компонентів епіфрази). Блочний епітетний комплекс – це стилізований під фольклорну епіфразу єдиний лексико-синтаксичний блок, який виступає у функції означення будь-якого об'єкта чи особи і дає багатоаспектну характеристику предмету / особі. Компоненти блоку характеризуються фразеологічністю семантики складових компонентів словосполучення.

Всі структурні типи епітетних комплексів, розглянуті в статті, набувають значимості для виявлення специфіки ідіолекту автора з

урахуванням семантичних збільшень у складі епітета, епіфрази або епітетного комплексу, що дозволяє говорити про актуальність структурно-семантичної типології епітетів. Різноманіття структурних типів епітетних комплексів дає можливість художнику слова нестандартно висловити необхідний ситуативний сенс, експресивно охарактеризувати предмет або ситуацію.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М. : Высшая школа, 1989. – 406 с.
2. Гальперин И. Р. Информативность единиц языка / И. Р. Гальперин. – М. : Наука, 1974. – 279 с.
3. Глушкова В. Г. Лингвостилистические особенности эпитетов в художественной прозе С. Н. Есина: автореферат дис. ... канд. филол. наук / Глушкова Валентина Геннадьевна. – Белгород, 2000. – 23 с.
4. Голубина К. В. Когнитивные основания эпитета в художественном тексте: Автореферат дисс. .. канд. филол. наук / Голубина Ксения Владимировна. – М., 1998. – 25 с.
5. Жирмунский В. М. К вопросу об эпитете / В. М. Жирмунский // Памяти В. Н. Сакурина : сб. статей. — М. : Наука, 1992. — 52–60.
6. Мерзлякова А. Х. Типы семантического варьирования прилагательных в поле «Восприятие» : на материале английского, русского и французского языков : дисс. докт. филол. наук / Мерзлякова Альфия Хамитовна. – Уфа, 2003. – 359 с.
7. Москвин В. П. Эпитет в художественной речи / В. П. Москвин // Русская речь. – 2001. – №4. – С. 28–34.
8. Павшук А. В. Языковая природа и функции эпитета в художественном тексте (на материале романа Асорина «Воля»): автореферат. ... дисс. канд. филол. наук / Павшук Анна Владимировна. – М., 2007. – 21 с.
9. Розенталь Д. Э. Секреты стилистики / Д. Э. Розенталь, К. Б. Голуб. – М. : Рольф, 1996. – 208 с.
10. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – М. : Аспект-Пресс, 1996. – 334 с.
11. Тырыгина В. А. Эпитет и жанр / В. А. Тырыгина. – М. : Прометей, 2000. – 228 с.
12. Шенделева Е. А. Образное слово в языке и речи / Е. А. Шенделева. – Томск: Изд-во Томского университета, 1999. – 40 с.



**Вправа 12. Напишіть реферат попереднього тексту.**

**Вправа 13. Напишіть рецензію на попередній текст.**

**Вправа 14. Порівняйте наступний зразок рецензії попередньої статті з Вашою власною рецензією.**

Розглядаючи категорію «епітет» у перекладі, авторка починає свої роздуми з визначення терміна «*epitete*», щоб відмежувати його від спорідненого поняття «*означення*». Посилається вона при цьому на тлумачення А. В. Павшук у її кандидатській дисертації 2007-ого року, яке вона вважає найбільш повним і точним через те, що знаходить в цьому тлумаченні вказівки на багатofункціональність епітета, на його унікальні можливості як універсального засобу мови.

При цьому авторка рецензованої статті детально зупиняється на панорамному розгляді епітета з різних боків: як лінгвістичного явища, як ментально-вербального утворення, як жанростворюючого елементу, як когнітивної одиниці. Така детальність аналізу головного робочого терміна рецензованої статті призвела до того, що її авторка забула (або не встигла) висвітлити обрану (заявлену у назві статті) тему – епітет у перекладі.

**Вправа 15. Відреферуйте і відрецензуйте наступний текст.**

*Іван Дамарьїн*

**«ЗАПОВІТ» ШЕВЧЕНКА ЯК МІФ І ЯК ХУДОЖНЯ РЕАЛЬНІСТЬ**

*Як умру, то поховайте  
Мене на могилі,  
Серед степу широкого,  
На Вкраїні милій,  
Щоб лани широкополі,  
І Дніпро, і кручі  
Було видно, було чути  
Як реве ревучий.  
Як понесе з України  
У синєє море  
Кров ворожу... отойді я  
І лани і гори –*

*Все покину і полину  
До самого бога  
Молитися... а до того  
Я не знаю бога.  
Поховайте та вставайте,  
Кайдани порвіте  
І вражою злою кров'ю  
Волю окропіте.  
І мене в сем'ї великій,  
В сем'ї вольній, новій,  
Не забудьте пом'янути  
Незлим тихим словом.*

Для об'єктивного, філологічного дослідження названої шевченківської поезії треба ще раз акцентувати наступні принципи лінгво-

поетичного аналізу: «*Отже, взаємозв'язок характеру та обставин, тип їх відносин (тобто що на кого, або хто на що впливає) – ось що повинен вбачати філолог у художньому творі насамперед, а не набір лінгвістичних одиниць з семантичним, морфологічним, синтаксичним та – за традиційним розподілом мови – стилістичним значенням, не копію дійсності, тим більше не саму дійсність, не вузько прагматичне комунікативне висловлювання, не модний сьогодні малозрозумілий дискурс, який нічого нового не дає ані мовознавству, ані літературознавству зокрема, ані філології взагалі, не виховне зняряддя в руці суспільства, не засіб розважання громади та індивіда; все це є в творі, але не воно стоїть на першому місці. Інакше кажучи, філолог повинен бачити і соціальні і художні аспекти твору, але акцентувати останні, тоді як простий читач і бачить і реєструє лише фактори соціальні*».<sup>1</sup>

Так, коли Тарас Шевченко в своєму «*Заповіті*» пише:

*Поховайте та вставайте,  
Кайдани порвіте  
І вражою злою кров'ю  
Волю окропіте,*

то лише простий та неосвічений читач може побачити тут один напів- (та ні, майже зовсім *не*) прихований заклик до революційної боротьби за соціальну перебудову світу; заклик, який в іншому творі нашого Кобзаря через 13 років пролунає вже просто й войовничо: «*Треба миром, громадою обух сталить...*».<sup>2</sup> І дійсно, в цитованих рядках із «*Заповіту*» все на перший погляд зрозуміло: для молодого Шевченка є знедолені в кайданах, є їх ворог і є єдиний та святий шлях до щасливого майбуття – пролити кров ворога. Простий читач не бачить тут більш нічого і напише, як це зробив, наприклад, академік О. І. Білецький, що такого гнівного і безкомпромісного протесту проти експлуатації людини людиною не знав жоден з великих сучасників і попередників великого українського поета.<sup>3</sup> Інший «простий читач», письменник О. Гончар, побачив у цих рядках лише те, що Тарас Шевченко є «*провидець відродження і предтеча революційної бурі*».<sup>4</sup>

Звичайно, назвати значних філологів – відомого українського літературознавця О. І. Білецького та не менш провідного українського майстра художнього слова О. Гончара – «простими читачами» є художнім прийомом (літоєю), щоб таким іронічним шляхом справедливо оцінити їх суто соціальний підхід до белетристичного твору при занедбанні його художнього багатства. Але не має рації й

занадто «досвідчений» читач, який у кожному творі вбачає лише естетичні красоти навіть там, де їх зовсім немає. Так, К. І. Чуковський відчув велику емоційну силу внутрішньої рими «айте» в цих шевченківських рядках,<sup>5</sup> а О. Жомнір, дослідник англійських перекладів «*Зановіму*», пішов ще далі і відчув цю силу емоцій вже майже в кожному звуці рядків: «*Мотив заклику, дії – 'а', 'ай' – перекочується в дальший рядок і по-своєму мобілізує слово 'кайдани'.* Потім з ним контрастують різні звуки слова 'порвіте'. Те саме спостерігаємо і в подальших двох рядках, озвучених на 'о' з контрастним 'окроніте'».<sup>6</sup> Так, Хоменко, автор передмови до збірки перекладів «*Зановіму*» мовами світу знайшов тут вже могутню музику, перед якою стає нечутною, незначною навіть справжня музика світових корифеїв: «*'Зановім' співзвучний насамперед з могутніми акордами сонат і симфоній Бетховена*».<sup>7</sup> Не більш й не менш.

Чи мають ці автори рацію і – головне – аргументи для своїх занадто красивих тверджень, щоб вони були істиною? Звичайно, що ні, але зараз треба сказати про інше: про їх суто іманентний, естетичний підхід до художнього твору, коли занедбаються його соціальні фактори. Отже, лише синтез принципів соціального та естетичного аналізу допомагає об'єктивно проаналізувати художнє багатство «*Зановіму*» в цілому і процитованих рядків з нього зокрема. Хіба ж не видно, що їх ліричний герой знаходиться в антагоністичних відносинах зі своїми обставинами, які він не тільки бажає, але й може, якщо не сам, то через своїх нащадків змінити на краще через насилля. Він вірить, що людина не залежить від обставин, а навпаки, створює їх за своїми особистими міркуваннями. Неважко здогадатися, що це є головний принцип поетики європоцентристського романтизму початку 19 ст.: так ведуть себе персонажі німця Г. Клейста, англійця Дж. Н. Г. Байрона, француза В. Гюго, росіянина О. С. Пушкіна, американця Ф. Купера та ін. І з цього боку ніякої величі, а тим більше бетховенської симфонії в «*Зановімі*» Тараса Шевченка немає, як би її там не шукали його запеклі прихильники!

Але крім методологічного аспекту, про який було щойно сказано, рядки «*Зановіму*» мають ще й змістовний та формальний аспекти, або, інакше кажучи, аспект лінгвопоетичний. Йдеться про те, що такі шевченківські слова, як «*вставайте*», «*кайдани*», «*порвіте*», «*вразюю*», «*злою*», «*кров'ю*», «*волю*», «*окроніте*», кричать про алюзії, ремінісценції, приховане цитування тощо. Кричати б вони стали навіть тоді, коли б шевченкознавці довели, що поет ні на кого не спирався, ні за кого не ховався, нічого іншого не мав на увазі, а лише те, що він сказав. Кричатимуть вони тому, що кожний автор, як вже було сказано

й показано вище, буде свої твори не з нової мовної сировини, а з тієї, що вже існувала до нього і була в поетичній роботі; тому новим у кожного творця можуть бути лише зміст та, як наслідок, нова архітектоніка думок, а слова будуть вже використаними до поета і нести в собі контекст його попередників.

Ось чому кожне слово художнього твору, крім словниково-національної (денотативної) семантики, має ще одну, загально-контекстуальну (конотативну), і лише наприкінці свого поетичного буття воно виказує третій зміст – індивідуально-авторський (асоціативний). Перший (словниково-національний) шар семантики шевченківських рядків було вже наведено раніше: це думка про необхідність революційної перебудови громадського життя, тобто про єдино можливий соціально справедливий шлях через конкретне насилля до загального щастя. Що ж стосується загальноконтекстуального семантичного шару, то справа тут значно складніше, бо в цих рядках занадто багато неусвідомлених або свідомих запозичень із чужих творів та дій або натяків на них.

Серед цих ремінісценцій та алюзій як першоджерело шевченківської думки можна назвати біблійський афоризм про перетворення перших на останніх, а останніх на перших: так сформульовано Христом в *Євангелії від Матвія*<sup>8</sup> ідею соціальної перебудови світу релігійним шляхом. Але хронологічно ближче до змісту аналізованих рядків шевченківського «*Заповіту*» стоїть гасло Великої Французької буржуазної революції 1789 р. – «*Аристократів на стовпи!*» І ще ближче – слова О. С. Пушкіна (1817):

*Самовластительный злодей!  
Тебя, твой трон я ненавижу,  
Твою погибель, смерть детей  
С жестокой радостью вижу.*<sup>9</sup>

Або ж ще ближче – в цілому світі відомий афоризм німецького романтичного генія з першої третини XIX ст. Георга Бюхнера: «*Мир – хатам, війна – палацам!*» (1834), запозичений ним з гасел Французької революції. Та хронологічно найближче стоять до рядків «*Заповіту*» Тараса Шевченка слова М. Ю. Лермонтова з 1840 р.:

*О как мне хочется смутить веселость их  
И дерзко бросить им в глаза железный стих,  
Облитый горечью и злостью!*<sup>10</sup>

В наведених вище прикладах, як і в рядках шевченківського «*Заповіту*», мова йде про антагонізм персонажа і обставин і про те, що цей антагонізм може бути знятим лише шляхом насилля. Отже, і з цього боку ніякої величч та симфонічності великий Тарас нам не дає.

Неважко зрозуміти, що внутрішній зміст процитованих творів вимагає від лінгвопоетика (на відміну від неосвіченого читача) значної ерудиції та глибинної теоретичної бази, бо не можна не бачити, які значні алюзії та ремінісценції породжують хоча б рядки тільки Тараса Шевченка. Можна згадати у цьому зв'язку про широко відомий заклик росіянина М. Г. Чернишевського «*К топору зовите Русь!*», який дослівно перегукується з шевченківською «*сокирою*», якою він закликає будити «*хирену волю*», або ж про не менш популярні рядки радянського поета Дем'яна Бедного: «*Что с попом, что с кулаком – вся беседа: в брюхо толстое штыком мироеда*», які теж проросли на тій ж ниві, що і роздуми Шевченка.

Можна і треба взяти приклади і з української літератури. Так, Леся Українка в «*Давній казці*» (1896) вже окроплює «*вражою злою кров'ю*» волю селянина:

*Мужики цікаві стали,  
Чи ті кості білі всюди,  
Чи блакитна кров полетіть,  
Як пробити пану груди?*<sup>11</sup>

Так, І. Я. Франко у віршах «*Земле моя*» та «*Каменярі*» готовий вбити кожного, хто не поділяє його ідей добра та справедливості: «*Душі стрясать громовую дай власть*» – це у першій поезії і «*Ніщо не стинувало нас*» – це у другій. А в середині 1920-х В. Сосюра, дивлячись на НЕП, підсумовує і Біблію, і Французьку революцію, і Тараса Шевченка, і І. Я. Франка, і Дем'яна Бедного, і багатьох інших поетів, тут вже названих і ще не названих, підсумовує в чіткій й войовничо бадьорій думки:

*Я не знаю, хто кого морочить,  
Але я б нагана знову взяв,  
І стріляв би в кожні жирні очі,  
В кожну шляпу і в манто б стріляв.*

Здається, що і сьогодні, на самому початку XXI ст., багато хто з українських поетів зміг би сказати те ж саме щодо нашої «НЕП».

Так, на перший погляд лінійна тенденція розвитку літератури вигинається і замикається в коло, в центрі якого стоїть Тарас Шевченко зі своїм «*Заповітом*». В цьому колі М. Ю. Лермонтов у вічі кидає поки що «залізний вірш», а В. Сосюра – вже залізні кулі і не з руки, а з нагана; в цьому колі Французька революція вбиває лише тіло, вішаючи людину на стовп, І. Я. Франко вже бореться за душу, а Дем'ян Бедний з насолодою знущається і над тілом, і над душею, бо багнет у черево – це ж занадто болісно! А Великий Кобзар окроплює всі ці катування й тортури ідеєю волі.

Тоді ж у чому його велич?! Невже в цьому найжорсткішому фанатизмі? (згадати треба, що Шевченко менш як за море крові не погоджується здобути волю: «*Як понесе з України / У синєє море / Кров ворожу...*»). Але в цьому випадку Тарас Григорович буде не Великим Кобзарем, а побратимом італійського фанатика Савонароли (XV ст.) або Торквемади, Великого іспанського інквізитора (XV ст.). Ні, не може бути у цьому велич поета та поезії! Фанатизм – це велич публіцистики, злободенності, а не художньої словесності, яка працює на вічність, бо художнє слово несе в собі і з собою цілісність світу, тоді як фанатичне, публіцистичне – лише частку нашого буття. Не може ціле (велич поета) підміняти себе часткою (тобто «*вражою злою кров'ю*»).

Ні, не в заклику до цієї кривавої ворожнечі полягає велич Тараса Шевченка, бо він дійсно Великий Кобзар. Велич поета взагалі, як колись справедливо висловився О. С. Пушкін, є величчю його серця:

*И долго буду тем любезен я народу,  
Что чувства добрые я лирой пробуждал.*

Хтось може заперечити, що, по-перше, Шевченко не спирався на Біблію, Французьку революцію, Пушкіна тощо, а по-друге, не спиралися на «*Заповіт*» ані Леся Українка, ані І. Я. Франко, ані В. Сосюра та інші. Що стосується першого закиду про джерела шевченківського «*Заповіту*», то на нього вже була дана відповідь раніше, коли йшлося про загальноконтекстуальний шар змісту будь-якого слова, незалежно від свідомості автора. Бажав того Тарас Григорович чи ні, але його заклик до насилля об'єктивно перегукнувся з аналогічними закликами його предтеч.

Якщо, наприклад, зараз хто-небудь, не знаючи нічого з поезії Шевченка (уявімо собі цей неймовірний випадок), напише рядок «*Широкий Дніпр і стогне, і реве*», то це не буде означати, що він не запозичив його у нашого Кобзаря. Запозичив вже через те, що, хай і

неусвідомлено, створив його після нього. Так і з революційним гаслом у шевченківському «*Zanovimi*».

Що ж стосується другого закиду, що І. Я. Франко, Леся Українка, В. Сосюра могли і не бути спадкоємцями саме шевченківського «*Zanovitu*», бо, мовляв, не читали його, то тут можна відповісти двозначно. З одного боку, вони могли його читати, бо вперше він був надрукованим у Німеччині ще в 1859 р.,<sup>12</sup> а вдруге (скорочено, лише 2 початкові строфи) – в Петербурзі в 1861 р. та втретє у повному обсязі – в 1907.<sup>13</sup> З другого боку, зовсім не має значення, спиралися після-шевченківські українські поети на його «*Zanovim*» чи ні, бо Тарас Шевченко був їх джерелом об'єктивно, як продовжувач тієї традиції в світовій літературі, яка існувала до Шевченка, поруч з ним і після нього.

І в цій традиції лише неосвічений читач міг не помітити логічного протиріччя між характером та обставинами в названих творах. Поет, навіть середнього масштабу, не кажучи вже про велетня словесної творчості, яким без сумніву є Кобзар, не міг хоча б на рівні підсвідомості не заявити про це протиріччя. Бо ж у афоризмі Біблії змінюються лише персонажі, але не обставини, і, отже, через деякий час, так прямує з логіки біблійського твердження, все знову повториться, бо знову перші, які колись були останніми, стануть ними, щоб чекати своєї нової черги.

Отже, ніякої соціальної перебудови світу шляхом насилля бути не може; те ж саме помітно і в гаслі Французької революції: якщо «*аристократів – на стовпи*», то як же бути з іншим гаслом тієї ж революції: «*Свобода! Рівність! Братерство!*» – знову змінюються лише характери, а обставини залишаються.

Це протиріччя відмічає вже геній Пушкіна-романтика в цитованій оді «*Вольність*»: ліричний герой, хоч і з жорстокою радістю бачить смерть дітей правителя, але все ж сам участі в їх трагічній долі не бере, бо на таку долю їх засудив Господь:

*Читают на твоём челе  
Печать проклятия народы.*

Це – ремінісценція зі Старого Заповіту про Каїна, якого прокляв Господь, вмистивши знака на його чолі. А пізніше, в своєму «*Zanovimi*» (1836) Пушкін висловиться про сутність поезії взагалі і про наповненість своєї зокрема:

*И долго буду тем любезен я народу,  
Что чувства добрые я лирой пробуждал.*

Цими словами Пушкін (об'єктивно, за самою суттю своєї думки) відрікся від оди *«Вольність»*, бо бачити смерть дітей з жорстокою радістю може тільки людина без добрих почуттів; отже, або одне, або друге. Але щоб так відрікаючись сказати, треба було Пушкіну перейти від романтичних відносин між персонажем та обставинами, коли характер руйнував і створював їх за своїм бажанням, до відносин критико-реалістичних між ними, коли обставини впливають на характер. Бо ж у пушкінському *«Заповіті»* ліричний герой створює собі пам'ятник, підпорядковуючись вже закономірностям обставин: добрі почуття, милосердя тощо. І в цьому – велич Пушкіна: в фанатичному антагонізмі романтизму, в гармонійному бутті критичного реалізму, в творчому розвитку від першого до другого.

Тут майже детально аналізується еволюція Пушкіна через те, що тим самим шляхом йде і Шевченко. Може, і не без впливу російського генія безпосередньо, але головне не в цьому, а в тому, що кожний великий поет обов'язково йде цим шляхом: від публіцистичного фанатизму юності до мудрої гармонії зрілої пори. Згадати можна хоча б про В. В. Маяковського з його майже початковим *«Ешь ананасы, рябчиков жуй, день твой последний приходит, буржуй!»* і з його кінцевим *«Но я себя смирял, становясь на горло собственной песне»*.

Вже в *«Заповіті»* Шевченко обережно, майже непомітно висловлює сумніння щодо своєї програми соціального насилля. Спочатку цей мотив тихо лунає в епітеті *«новій»*, коли поет характеризує суспільство майбутнього щастя як *«в сем'ї вольній, новій»*: тобто сім'я буде великою та вільною, каже поет, бо ж пригноблених значно більше, ніж гнобителів, але чи буде вона *«новою»*, питає він, бо її ж буде побудовано на тому ж самому насиллі, що і суспільство старе, зруйноване. Чи не тому і стоїть цей епітет наприкінці рядка як ознака сумніння поета чи навіть як його (поета) неінтоноване риторичне запитання? Потім цей мотив набирає сили в двох останніх рядках вірша: *«Не забудьте пом'янути незлим тихим словом»*. Чому поет використовує слова *«не забудьте»* та *«незлим»*, які за логікою *«Заповіту»*, за його патетикою суперечать змісту, бо він (зміст) підказує тільки безсумнінні оцінки дії поета; так за чим же поет сумує: мене, мовляв, чи будете поминати великими словами?

Та тому і використовує поет ці слова сумніння, бо невпевнений, що його програма соціального насилля сподобається нащадкам і що вони будуть пам'ятати його взагалі, а якщо і поминати, то лише злим та громовим словом.

І тільки перед своєю смертю, за півроку до неї, 24.09.1860 (а помер 26.02.1861), зрілий Шевченко у вірші *«І Архімед, і Галілей»*, у цьому



своєму справжньому заповіті, втілює цей мотив (соціальної перебудови світу) у ясні змістовні та формальні натхнення, але це вже буде не романтичний антагоністичний тип відносин між характером та обставинами, а критико-реалістичний, взаємоплідний:

*Буде бите  
Царями сіяєє житю!  
А люде виростуть. Умруть  
Ще не зачатїї царята...  
І на оновленїї землі  
Врага не буде, супостата,  
А буде син, і буде мати,  
І будуть люде на землі.*

Про ці рядки можна написати велику текстознавчу поему, але обмежимося лише вказівкою на те, що в них умістився весь перший «*Заповіт*» Шевченка і за змістом, і за формою у вигляді ремінісценцій та алюзій (форма) і суперечок з ними (зміст). Є тут і суперечності між гнобителями та пригнобленими («царями» – «люде»), і віра в поразку перших («буде бите», «умруть царята») та перемогу других («люде виростуть»); є тут і майбутнє вільне та нове суспільство («на оновленїї землі»), і багато чого іншого з першого «*Заповіту*» 1845 р. Але як бережливо підбрав поет для всього цього слова, серед яких немає жодного з безпосередньо публіцистичним, прямим значенням, бо всі вони образно переносні: «буде бите» (це ж не – «кайдани порвіте»!), «умруть царята» (це ж не – «вражою злою кров'ю волю окропите»!), «і буде син, і буде мати» (це ж значно більше, ніж – «в сем'ї вольній, новій»!).

Поет і зараз не знає, яким шляхом буде побудовано нове суспільство, але він впевнений, що не насиллям. Більш за те: він впевнений, що шлях ненасилля є неминучим шляхом історії, як колись у «*Заповіті*» він вірив, що насилля є єдиним знаряддям соціальної справедливості. В цьому і полягає велич Кобзаря: у визнанні плюралізму соціальної історії з перевагою Милосердя в ній.

А знайти це в складній архітектоніці його творчості взагалі і окремих поезій зокрема допомагає лінгвопоетика, синтез лінгвістичних та літературознавчих, соціальних та естетичних принципів аналізу, обережне ставлення до кожного слова, його словникового, загально-контекстуального та індивідуально-авторського змісту, або, інакше кажучи, його художньої функції, яка є наслідком взаємовідносин характеру та обставин у творі.

## ПОСИЛАННЯ

1. Науменко А. М. Від рецензії через інтерпретацію до аналізу // Нова філологія. – Запоріжжя, 2000. – № 1. – С. 312.
2. Шевченко Т. Г. «Я не нездужаю нівроку».
3. Білецький О. І. Від давнини до сучасності // О. І. Білецький. Вибрані праці. – В 2 т. – К., 1960. – Т. 2. – С. 397.
4. Цитується за : Т. Г. Шевченко. «Заповіт» мовами народів світу. – К. : НД, 1989. – С. 15.
5. Там само.
6. Жомнір О. Англійські переклади «Заповіту» // Вітчизна. – 1968. – № 3. – С. 162.
7. Див. пос. 238, с. 16.
8. Матвій, 19:30 : «І багато-хто з перших останніми стануть, а останні – першими» (Слова Христа з його Нагірної проповіді).
9. Пушкин А. С. Ода «Вольность».
10. Лермонтов М. Ю. «Как часто я, нестройною толпою окружен».
11. Леся Українка. Вибрані твори. – К. : Дніпро, 1974. – С. 274.
12. Новые стихотворения Пушкина и Шевченко. – Лейпциг, 1859. – С. 18.
13. Шевченко Т. Г. Кобзарь. – СПб, 1907. – С. 283.
14. Буття, 4: 15.

**Вправа 16.** Порівняйте нижче наведений зразок можливої рецензії на статтю Івана Дамар'їна з Вашою власною рецензією.

Заклавши до назви своєї статті змістовну суперечність між «міфом» і «реальністю» (тобто між «надуманим» та «істинним»), автор і буде своє дослідження як протиставлення двох протилежних точок зору на всесвітньо відомий вірш Тараса Шевченка «Заповіт», головний у творчості українського поета. При цьому, процитувавши повний текст цього вірша, автор статті ставить перед її читачем зовнішньо провокаційне запитання: «А чому ліричний герой шевченківського твору, цілком справедливо закликаючи своїх читачів йти у жорстокий бій за соціальну справедливість (як не згадати тут слова з майбутнього «Комуністичного “Інтернаціоналу”»: «Это есть наш последний и решительный бой!»?!), сам у цій боротьбі брати участі ніяк не бажає («Як умру, то...»)?

Щоб це запитання, провокаційне лише для невдумливого читача, розкрити як гіркий роздум поета – великого гуманіста, глибинного філософа і жагучого заступника обездоленних, автор статті надає історичну панораму теми жорстокої визвольної боротьби народу проти

своїх гнобителів, якою вона склалась у світовій літературі, починаючи з Біблії («І стануть Перші останніми, а Останні – першими») і завершуючи сьогоднішнім (процитувати можна хоча б В. Сосюру:

*Я не знаю, хто кого морочить,  
Але я б нагана знову взяв,  
І стріляв би в кожні жирні очі,  
В кожну шляпу і в манто б стріляв)*

Все це дозволяє автору статті дійти об'єктивного і аргументованого висновку, що не у заклик до кривавої соціальної ворожнечі полягає глибинний вміст шевченківського «Заповіту», а в геніальному висновку про те, що ніякої справедливої соціальної перебудови світу шляхом насилля здобути не можна. Автор «Заповіту» ще не може сказати, а яким же можна, хоча вже точно знає, що людство піде шляхом насилля, хоча сам поет проти цього. Тому і сподівається у «Заповіті», що йому його заклик читачеві до насилля нащадки пробачать і згадають про поета «незлим тихим словом».

Саме тому автор статті наводить інший вірш Тараса Шевченка – «І Архимед і Галілей», в якому соціальна перебудова світу відбувається без насилля:

*Буде бите  
Царями сіянеє жито!  
А люде виростуть. Умруть  
Ще не зачатії царята...  
І на оновленій землі  
Врага не буде, супостата,  
А буде син, і буде мати,  
І будуть люде на землі.*

**Вправа 17. Відреферуйте та відрецензуйте наступний текст.**

*Зуб, Тетяна*

### **МАРКЕРИ СУБ'ЄКТИВНОЇ МОДАЛЬНОСТІ У ХУДОЖНЬОМУ ТВОРІ ТА ЇХ ЗБЕРЕЖЕННЯ У ПЕРЕКЛАДІ**

У сучасному перекладознавстві значна увага приділена вивченню поняття суб'єктивної модальності як складника макрополя модальності та шляхів відтворення її відтінків у процесі перекладу художнього твору, враховуючи численні відмінності у морфологічних системах

української та англійської мов. Вивченню категорії суб'єктивної модальності присвячені численні роботи вітчизняних та зарубіжних мовознавців, зокрема І. В. Корунця,<sup>1</sup> М. В. Мірченка,<sup>2</sup> Я. І. Рецкера,<sup>3</sup> В. М. Ткачука,<sup>4</sup> А. Кратцер,<sup>5</sup> Еріка Свонсона<sup>6</sup> та інших. Хоча в працях мовознавців та перекладачів зазначаються основні способи відтворення значень суб'єктивної модальності на мовних рівнях (зокрема, семантики модальних дієслів, модальних слів), але питання адекватного перекладу, чи то пак відтворення цих значень при перекладі художнього твору залишається актуальним.

У цій статті ми маємо на меті дати визначення поняття суб'єктивної модальності, визначити її репрезентанти на різних рівнях в обох мовах та прослідкувати на деяких прикладах, яким чином перекладачеві вдається передати семантику цілого речення, що в свою чергу може містити в собі такі відтінки суб'єктивної модальності, як злість, здивування, невпевненість тощо. Варто зазначити, що коли мова йде про відтворення відтінків суб'єктивної модальності при перекладі художнього твору, слід пам'ятати, що в творі можуть бути наявні чотири суб'єкти свідомості: персонаж, оповідач, розповідач та автор. Тому при перекладі необхідно з'ясувати, ким саме виражена певна суб'єктивна оцінка висловлювання, дійсності і адекватно відтворити цю оцінку на мовних рівнях.

Таким чином, *суб'єктивна модальність* – це відношення мовця до повідомлюваного, вона є факультативною ознакою повідомлення. Змістову основу цього типу модальності формує поняття оцінки в широкому розумінні, включаючи не тільки логічну (інтелектуальну, раціональну) кваліфікацію повідомлення, але й різні види емоційної (іраціональної) реакції.<sup>7</sup> На думку Панфілова, суб'єктивна модальність виражає оцінку ступеня пізнаності зв'язків у реченні з боку мовця, тобто вказує на ступінь достовірності думки, яка відображає певну ситуацію.<sup>8</sup> В. М. Ткачук,<sup>9</sup> розглядаючи у своїй роботі категорію суб'єктивної модальності, акцентує семантичну основу її функціонально-семантичного поля (ФСП), говорячи про те, що вона являє собою вираження у висловленні позитивного чи негативного ставлення мовця до об'єктів позамовної дійсності: «*You would like to be a lady? I said. Emily looked at me, and laughed and nodded "yes"*» (Ch. Dickens). – «**Ти хочеш бути леді? – спитав я. Емілі подивилася на мене, засміялася та кивнула мені на знак згоди**». Суб'єктивна модальність, на думку В. М. Ткачука, це компонент семантики предикативності, який утворює ФСП та містить у собі чи передає емоційно-раціональне відношення/ставлення (оцінку) мовця, реалізованого у висловленні/реченні. Мовознавець подає відповідно три класи суб'єктивних модальних значень:

1) семантика, що позначає оцінку (цей клас включає оцінні слова, що наявні у мові, і має три підгрупи. Всі вони можуть бути емоційними або раціональними за характером. Ця група часто найбільш прямо співвідноситься з позитивною, негативною та нейтральною суб'єктивними модальностями: позитивна оцінка репрезентується прикметником, прислівником, предикативом: *добрий – добре*, негативна – закріплена, наприклад, у таких словах, як *поганий – погано*; нейтральна оцінка виявляється у відсутності вираження іншої з двох попередніх оцінок); 2) другу групу становлять емотиви, що корелюють з назвами почуттів та емоцій: *«Хе, хе, хе!.. – весело засміявся Юхим, одхиляючи трохи назад свою лису голову»* (В. Винниченко; *«The light. Bold. Fluttering little figure turned and came back safe to me, and I soon laughed at my fears, and at the cry I had uttered; fruitlessly in any case, for there was no one near»* (Ch. Dickens); *«Легка, чітко окреслена літаюча постать повернулася та обережно підлетіла до мене, через мить я засміявся від страху, а потім, галасуючи, щось викрикнув. Та все було даремно, адже поблизу нікого не було»*; 3) третя група пов'язана з імперативно-спонукальною семантикою: схвалення, дозвіл, позитивна відповідь, заборона, протест, спротив, табу, вето; виклик з погрозою, заклик до чогось, спонукування до певної дії; побажання, попередження.

Суб'єктивна модальність, як зазначалося вище, може знаходити свою реалізацію на різних мовних рівнях, зокрема на фонетичному, лексичному, морфологічному, синтаксичному, текстовому. Якщо говорити про лексичні засоби вираження СМ, то варто сказати, що тут основою виступає бінарна група предикатів оцінки, що співвідносяться з семами «добре» – «погано». Всі інші СМ слова виникають з використання коренів цих прикметників або їхньої семантики. Утворення таких слів відбувається переважно афіксальним способом: *добрий – добрість, доброта*. Префіксація використовується майже виключно для оформлення позитивних пар (категорійних відношень): *«добрий – недобрий»*, *«kind – unkind»*, *«proper – improper»*; суфіксація – для визначення граматико-морфологічної належності слова та витворення нової семантики. Інколи використовується складання коренів чи основ, яким притаманні функції, подібні до суфіксальних: *добровільно, добродушний*. Частина лексики набуває здатності виражати відтінки СМ завдяки наявним у її структурі конотативним елементам: *п'яничка, шкана, англ. greener (новачок, простак), fogey (старомодна, дивакувата людина)*. Найчастіше для передачі значення суб'єктивної модальності у розмовній та літературній мові використовуються такі типи метафоричного переносу, як-от: *тварина-людина, людина-людина, предмет-людина* та

інші. Наприклад, «собака», «орел», «змія», англ. «hyena», «jackal». Для вираження певного відтінку СМ можуть вживатися демінутиви і слова на позначення згрубілості та збільшення, яких в українській мові завдяки суфіксальному способу словотворення наявна велика кількість, в германських мовах, зокрема англійській, слова-демінутиви є часто суплетивними і належать до сленгу чи розмовної мови: *doggy* – собачка, *cloudlet* – хмаринка. На думку В. М. Ткачука, іншою особливістю лексичних засобів вираження СМ виступає здатність маркувати певні частини речення, наприклад, модально-маркований підмет, присудок, додаток, обставину, означення: «*This poor creature wants to do that*» (розм.) – «**Цей бідлашко хоче зробити це**»; «*He trudged along*» (розм.) – «**Він ледве плентався**»; «*She has brought that infatous ring*» (розм.) – «**Вона принесла оту мерзенну каблучку**»; «*It happened during that unlucky time*»(розм.) – «**Це сталося в ті нещасливі/важкі часи**».<sup>10</sup>

Слід сказати, що погляди лінгвістів щодо приналежності мовних засобів до певного рівня мови є різними, зокрема у роботах Г. М. Кузенко<sup>11</sup> та І. В. Корунця<sup>12</sup> йдеться про те, що морфологічними засобами вважаються ті словозмінні форми, які одним із значень виражають СМ. Центри таких форм утворюють наказовий та умовний способи (у германських мовах значна роль відводиться модальним дієсловам, які формують ці конструкції). Основу умовного способу становлять комунікативно спрямовані висловлення, які характеризуються подібною до імперативної семантикою, яка здебільшого виражає значення бажання: «*I wish I could collect all the Facts we hear so much about*», *said Tom, spitefully setting his teeth, «and all the Figures, and all the people who found them out: and I wish I could put a thousand barrels of gunpowder under them, and blow them all up together!»* (Ch. Dickens) – «**Шкода, що я не можу зібрати до купи всі ті факти, про які ми стільки чули, – сказав Том, стиснувши зуби від злості, – цифри та людей, які їх знають, я посадив би на тисячі порохових бочок та підірвав би всіх к бісу!**». Грамема наказового способу репрезентує значення ірреальної дії, умовою виконання якої є волевиявлення мовця, наприклад, «*I want one beer*» (розм.) – «**Принесіть мені одне пиво!**» Якщо говорити про синтаксичні засоби вираження суб'єктивної модальності, то до таких належать модальні дієслова. Слід зауважити, що для адекватного перекладу речень з модальними словами треба враховувати контекст, оскільки в різному мовному оточенні вони виражають різні відтінки значень, не обов'язково можуть мати українські еквіваленти, адже в українській мові наявний вужчий спектр модальних дієслів, наприклад, «*We had an*

*awful time getting back, I can tell you» – «Повинен тобі сказати, дорога назад була страшенно важка»; «Let's wait a little more, she might return in a couple of minutes» – «Зачекаймо трохи, вона ще може (може ще й) прийти за кілька хвилин».* Важливими засобами вираження суб'єктивної модальності на морфологічному рівні виступають модальні слова/вирази, вставні слова/фрази або речення, що виражають загальну оцінку висловлювання.<sup>13</sup> До таких слів та виразів в англійській мові належать: *certainly, of course, surely, definitely, really, in fact, indeed, naturally, no doubt, without doubt, it is natural* тощо, українськими еквівалентами яких є: *безперечно, безумовно, без сумніву/немає сумніву, зрозуміло, певна річ, правду сказати, природно, як відомо, як кажуть тощо.* Наприклад, «*Well, he certainly must have strained himself to get this managerie together*» (Fitzgerald) – **«Він, безперечно, мусив би прикласти великих зусиль, щоб прибрати до рук увесь цей звіринець»;** «*Surely he is mad...*» (O.Wilde). – **«Він і справді з глузду з'їхав...»;** «*This was no doubt due to his cowardly behavior in the afternoon*» (J. Collier) – **«Це сталося, безумовно, через його боягузливу поведінку по обіді».** Модальні слова в українській мові еквівалентами відповідні модальні частки, вставні слова та вирази, прислівники *певно, напевно, напевно-таки, десь-то, наврод/наврод чи* та інші.<sup>14</sup> Засобом вираження відтінків суб'єктивної модальності виступають також еліптичні речення, наприклад, «*Was it because he was afraid of being lost in a bigger city? Scarcely*». (Hailey) – **«Можє, це було тому, що він боявся загубитись у великому місті? Наврод».**

В. М. Ткачук<sup>15</sup> зазначає, що на синтаксичному рівні мови маркерами суб'єктивної модальності постають неузгодженість з підметом присудка у формах особи або числа; повна і неповна інверсії; окличні речення; риторичні запитання чи висловлювання; конструкції з наказовою семантикою, основну групу яких становлять поєднання з некласичними модальними дієсловами (словами); деякі інтерогативи (розділові питання, повтори питань); етикетні висловлення; речення з модальними рамками; неповні речення (власне неповні, еліпси); еліптичні відповіді на запитання; односкладні (номінативні) речення; модальні частки; вигуки (завдяки їхній яскраво вираженій синтаксичній природі); звертання; окремі складнопідрядні речення; повтори; паралелізми; вставні слова та конструкції; парцеляція та відокремлені частини висловлень; комунікативи; фразеологізми; прийменникові фрази. Варто зазначити, що Ганна Монастирецька<sup>16</sup> дотримується думки, що все-таки вигуки, модальні слова та модальні дієслова є

морфологічними репрезентантами значень суб'єктивної модальності в мові. Ми цілком погоджуємось з думкою цього вченого, адже вони вивчаються морфологією саме як слова, що належать до певних частин мови і здатні виражати певну семантику, а відповідно і відтінки модальності, незважаючи на різнобічне трактування у мовознавстві і на думку про те, що вигуки самостійно не виражають ніякого значення, але істотно впливають на семантику синтаксичної одиниці. Значення суб'єктивної модальності можуть бути виражені в художньому тексті на фонетичному рівні інтонаційними конструкціями, особливостями вимови, тембром та мелодикою, темпом, гучністю голосу тощо, а також на графічному рівні завдяки виділенню окремих слів курсивом, розділовим знаком (знак питання, три крапки, тире) для посилення емоційності, а також використанню великих літер, лапок, дужок різної конфігурації.

Я. І. Рецкер у своїй праці «**Теория перевода и переводческая практика**»<sup>17</sup> зазначає, що немає в англійській мові більш складної лексико-граматичної категорії, ніж категорія модальності, яка представляє значні труднощі в процесі перекладу. Функціональність модальних дієслів і модальних слів, нечітка диференціація способів дієслова в обох мовах (зокрема, лінгвіст говорить про російську мову) і, найголовніше, – різні засоби вираження модальності в обох мовах, все це часто представляє труднощі для перекладача. Я. І. Рецкер, у свою чергу, ділить модальність на два головні типи – логічну та експресивну – і зазначає, що в теорії та практиці перекладу завдання найчастіше зводиться до передачі саме суб'єктивної модальності (експресивної). Хоча, як говорить мовознавець, певні труднощі виникають і при передачі логічної модальності через специфіку семантики та функцій в реченні модальних дієслів, кожне з яких може слугувати для вираження особливого, притаманного тільки йому модального значення. Значними труднощами є передача в процесі перекладу інтонації речення, яку в англійській мові автор твору може показати графічно (застосування курсиву), але проблемою є передача таких тонкощів, як можливість, вірогідність/невірогідність, припущення, що межує із впевненістю, та інші відтінки. Тому, як ми бачимо, важливим чинником для адекватної передачі відтінків модальності при перекладі художнього тексту є контекст, мовне оточення певного модального дієслова, яке в різних контекстах набуває відповідних смислових відтінків. Про роль контексту для передачі значення, зокрема модальних дієслів, говорить семантист Анжеліка Кратцер,<sup>18</sup> відповідно вони можуть виражати значення деонтичної або епістемічної модальності: «*According to the hospital regulations, visitors*



*have to leave by six pm. Considering the evidence before us, it has to be raining*». Як бачимо, в першому реченні модальне дієслово *have to* носить значення зобов'язання, в той час як в другому воно носить смисловий відтінок припущення з упевненістю мовця.

Тому для здійснення адекватної передачі модальних відтінків Я. І. Редкер пропонує функціональний принцип передачі модальності в процесі перекладу художнього твору. Хоча модальність в перекладі може передаватися тими ж засобами, якими вона виражена в оригіналі, або ж взагалі не знаходити формального вираження. Однак не можна говорити, що в останньому випадку вона відсутня, просто певний відтінок модальності можна зрозуміти через зміст самого висловлювання. Очевидно, що найменші труднощі виникають у випадках, коли модальність при перекладі передається однаковими засобами: формами способів дієслова, модальними словами та модальними дієсловами. На думку вченого, для передачі саме відтінків експресивної або суб'єктивної модальності в реченні з модальними дієсловами завжди доцільно керуватися функціональним принципом.

Отож, розглянемо особливості передачі семантики деяких англійських модальних дієслів при перекладі художнього тексту українською мовою. Наприклад, модальне дієслово *can/could* зазвичай виражає фізичну або розумову здатність мовця і перекладається українськими еквівалентами *мати змогу/можливість, бути в змозі/мати силу*: *I saw that he could hardly take his eyes off her – Я бачив, що він не може/не має сили очей відірвати від неї*. Але в певному контексті це модальне дієслово може виражати сумнів, недовіру, невпевненість, і тоді подібні значення передаються за допомогою модальних часток *never, хіба* або прислівником *hardly*: *It can't be the same man – Навряд це той самий чоловік*.<sup>19</sup> У випадку, коли після дієслова *can/could* стоїть перфектний інфінітив, що виражає можливу, сумнівну, непевну або неправдоподібну дію, українською мовою значення цих дієслів передаються відповідно до контексту за допомогою форми дійсного способу в минулому часі або форми умовного способу: *Nobody could have saved him* (Ch. Dickens) – «*Ніхто його не врятував би/Навряд чи хто врятував би його*» (І. Андрусак).

Таким чином, ми бачимо, що активно застосовуються модальні частки *б/би* для вираження подібних значень. Модальні дієслова *may/might* виражають в англійській мові в основному значення дозволеності і передаються в українській мові статичним словом *можна*, дієсловами *дозволяти, не заперечувати*: *At the hospital they told me I might wait – В шпиталі сказали, що мені можна почекати; May I speak now? – Тепер дозволяєте/можна мені говорити?* Коли

дієслова *may/might* виражають певний відтінок суб'єктивної модальності, то в українській мові при перекладі застосовуються модальні частки *хай, щоб*: *May they live a long life – Хай їм щастить*. І знову ж таки важливим чинником для передачі відповідного відтінку значення, що виражається цими дієсловами, є контекст: *She may have forgotten, you know; or got the evening mixed* можна перекласти наступним чином: **Знаєте, вона мабуть забула чи сплутала вечір. Вона певне забула або сплутала вечір. Можливо, вона забула чи сплутала вечір. Цілком імовірно, що вона забула чи сплутала вечір. Знаєте, а може вона забула чи сплутала вечір?**<sup>20</sup>

Отож, значення модальних дієслів, а точніше відтінок, який вони передають, повністю залежить від контексту, ці значення можуть передаватися при перекладі за допомогою модальних часток, модальних слів, прислівників. Інколи передати значення модального дієслова можна без вживання вищезгаданих засобів, зокрема, чудовим прикладом тут буде переклад модального дієслова *should*. Зазвичай воно близьке за значенням до дієслів *ought to, have to, to be to, must* і виражає значення зобов'язання, морального зобов'язання, необхідності чогось: *What do you think he should do? – І що, по-твоєму, йому слід/треба робити?* Воно може виражати значення розчарування, смутку: *I shouldn't have said that – Мені не слід/не треба було цього казати*. Але бувають випадки, коли для передачі певного модального значення, що виражається певним дієсловом, недоречним є вживання подібних засобів. Чудовим прикладом, на нашу думку, є діалог, наведений Рецкером: «*What do you do in the morning?*» «*I recover and write poetry.*» «*Oh,*» *she looked at him doubtfully. “Should I know your name?”* “*No,*» *he said, “I always tear it up the next morning”*». (Irwing Show. **Voyage Out, Voyage Home**), а переклад цього уривку буде таким: **А что вы делаете по утрам? / Я прихожу в себя и пишу стихи. / А... – Она посмотрела на него с сомнением. – Так, возможно, мне знакомо ваше имя? – Нет, на следующее утро я уничтожаю написанное.**<sup>21</sup>

Таким чином, ми бачимо, що для вираження певного відтінку модального значення, що передає модальне дієслово, велику роль відіграє контекст і ширша експлікація перекладачем, конкретизація певного значення. Хоча модальні дієслова англійської мови в певному контексті реалізують різні значення модальності, і, відповідно, знання мовних засобів та розуміння певного значення функціональних модальних дієслів відіграють важливу роль при здійсненні адекватного перекладу.

Варто детальніше говорити і про роль модальних часток у процесі передачі модальних значень. Наприклад, для перекладу англійських речень з оптативною (бажальною) модальністю широко вживаються модальні частки *б/би, щоб/щоби, бодай, десь, либонь, хай, хоч, хоч би, чи не, коли б, якби*:<sup>22</sup> *Я її либонь побачу – I might see her there. Would it not be better to meet them halfway – Чи не краще вийти назустріч?* Для вираження бажання, до якого додається розчарування або нездійсненого бажання, вживаються українські слова *жаль, шкода*: *I wish I had met him when he was younger – Шкода, що я не зустріла його, коли він був молодшим.* Для передачі значення спонукальної модальності застосовуються форми наказового способу дієслова та модально-вольові частки *хай/нехай*: *Let each tailor mend his own coat – Хай кожен займається своїми справами.* Для передачі значення умовної модальності, що виражається за допомогою дієслів *could, should, would, might*, виразів *would rather, would sooner*, при перекладі вживають форми умовного способу з модальною часткою *би*: *Пишов би в вогонь і воду – He would go through thick and thin/trough many trials.* Для передачі різних відтінків суб'єктивної модальності в англійській мові широко застосовуються слова, наприклад, *maybe, possibly, presumably, probably*: *It was probably the first time in his adult life that he had ever cried – Це було мабуть/либонь чи не вперше за все його доросле життя, що він сплакнув.* Можуть використовуватися вставні прислівники/фрази: *perhaps, evidently, scarcely, no/little possibility* тощо. Українськими еквівалентами будуть слова: *певно, напевно, напевно-таки, десь-то, наряд/наряд чи, справді/насправді*: *Perhaps, you've seen her portrait in the papers – Певно, ви бачили її фотографію в газетах.* Не варто забувати і про роль вигуків у вираженні різних модальних відтінків, які також повинні адекватно перекладатися українською мовою шляхом пошуку відповідних еквівалентів. Наприклад, *His father, alas, is no better – Його батькові, на жаль, не легше. Oh! How you frightened me – Ах! Як ви мене перелякали. Well! What do you think of it? – Ну! Що ви про це думаєте?*

Таким чином, можна зробити висновок, що в англійській мові існують наступні засоби вираження відтінків модальності, зокрема, широкий спектр модальних дієслів, модальних слів, форми способу дієслова, інтонація, що у свою чергу становить проблему для адекватної передачі різних відтінків модальних значень. Важливе значення для передачі модальних відтінків у процесі перекладу має контекст, про що зазначає Анджеліка Кратцер, а Я. І. Рецкер пропонує функціональний принцип передачі модальності при перекладі, оскільки в англійській мові існує досить широкий спектр мовних

засобів на різних рівнях для вираження модальних відтінків. Зокрема, мова йде про поліфункціональні модальні дієслова, які в певному контексті здатні реалізовувати різні відтінки значень, які не реалізуються ними. Наприклад, при вираженні значення об'єктивної модальності. А тому доцільно застосовувати лексичні трансформації, конкретизувати значення модального дієслова в певному контексті. В англійській мові існує достатня кількість модальних слів, модальних часток, вигуків, і, відповідно, в процесі перекладу на українську мову для передачі різних модальних відтінків застосовуються українські еквіваленти, хоча варто сказати, що в українській мові при передачі модальних відтінків у художньому творі використовують модальні слова та модальні частки, які здатні в таких випадках точніше передати семантику англійського речення з певним модальним значенням.

Отже, в лінгвістиці та перекладознавстві зокрема, значна увага приділяється категорії суб'єктивної модальності як складовій функціонально-семантичного поля модальності, і яка включає не тільки логічну, але й емоційну кваліфікацію повідомлення мовцем, що становить певні труднощі при відтворенні значення певних її відтінків в процесі перекладу. Суб'єктивна модальність має відповідні засоби вираження на мовних рівнях, а тому у лінгвістичній літературі визначають її репрезентанти на фонетичному рівні (темп, тембр та гучність голосу тощо), на лексичному рівні вербальними індикаторами модальних значень виступають стилістично марковані лексичні одиниці, слова-демінітиви, лексеми бінарної групи предикативів оцінки, що співвідносяться з семами «добре» та «погано», слова, вжиті в метафоричному значенні, слова розмовного стилю та лексичні одиниці, що мають певне конотативне значення в тексті для суб'єктивної оцінки. До морфологічних засобів вираження модальності належать способові форми дієслова (умовний та наказовий способи), модальні дієслова, модальні слова, модальні частки, вигуки. На синтаксичному рівні відтінки модальності виражені інтонацією, порядком слів у реченні, інверсією, емпатичними конструкціями, фразеологічними одиницями тощо.

У теорії та практиці перекладу нині постає питання щодо адекватної передачі відтінків суб'єктивної модальності, зважаючи на відмінності у морфологічних системах української та англійської мов, спільні та відмінні риси лексичних та синтаксичних засобів вираження модальності. Тому в перекладознавстві запропоновано функціональний принцип передачі відтінків модальності (суб'єктивної та об'єктивної), відповідно до якого важливим чинником адекватного відтворення

модальних значень виступає контекст. При перекладі на українську мову для відтворення цих відтінків модальності, можуть добиратися лексичні відповідники та еквіваленти, широко застосовуються лексичні (генералізація, конкретизація, доповнення) та граматичні трансформації (конверсія), спостерігається часте вживання модальних часток, вигуків (особливо в українській мові), що виражають в синтаксичній одиниці відповідну семантику, а також фразеологічних одиниць, лексем розмовного стилю, відповідних смислових дієслів, які несуть певне емоційне навантаження. На синтаксичному рівні ці відтінки модальності можуть передаватися окличними конструкціями, еліптичними та односкладними реченнями.

### ПОСИЛАННЯ

1. Корунець І. В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад) : підручник: – Вінниця : «Нова Книга», 2001. – 448 с.
2. Мірченко М. В. Модальність як комунікативно орієнтована категорія речення // Граматика слова і граматики мови : зб. наук. праць, присвячений ювілею доктора філологічних наук, професора, члена-кореспондента НАН України, завідувача відділу граматики та історії української мови Інституту української мови НАН України І. Р. Вихованця / Укл. Анатолій Загнітко (наук. ред) та ін. – Донецьк : ДонДУ, 2005. – 300 с.
3. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика. Очерки лингвистической теории перевода / Дополнения и комментарии Д. И. Ермоловича. – 3-е изд., стереотип. – М. : «Р. Валент», 2007. – 244 с.
4. Ткачук В. М. Категорія суб'єктивної модальності : автореферат дис. ... канд. філол. наук : 10.02.15 / Донецький нац. ун-т. – Донецьк, 2002. – 24 с.
5. Kratzer Angelika. Modality // Semantics : An International Handbook of Contemporary Research / edited by Arnim von Stechow and Dieter Wunderlich. – Berlin, 1991.
6. Swanson Eric. Modality in language [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www-personal.umich.edu>.
7. Ермолаева Е. А. Типология системы наклонений в современных германских языках // Вопр. языкознания. – 1977. – № 4. – С. 97–106.
8. Панфилов В. З. Категория модальности и её роль в конструировании структуры предложения и суждения // Вопр. Языкознания. – 1977. – С. 7–48.
9. Див пос. 4.
10. Там само, с. 11.

11. Кузенко Г. М. Навчальний посібник з курсу «Теорія та практика перекладу» – «The World of Interpreting and Translating». – Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2008. – С. 154–155.
12. Див. пос. 1, с. 350–352.
13. Там само, с. 351.
14. Див. пос. 11, с. 155.
15. Див. пос. 4, с. 13.
16. Монастирецька Г. Модальність як текстова категорія // Донецький вісник наукового товариства ім. Шевченка. – Т. 22. – Донецьк : Український культурологічний центр, Східний видавничий дім. – 2008. – 260 с.
17. Див. пос. 3, с. 166.
18. Див. пос. 5, с. 5.
19. Див. пос. 11, с. 130.
20. Там само, с. 132.
21. Див. пос. 3, с. 180.
22. Див. пос. 11, с. 156.

**Вправа 18. Порівняйте наступний зразок реферату статті Т. Зуб з Вашим власним рефератом.**

У статті розглядається теоретично вагома і практично актуальна проблема перекладу засобів суб'єктивної модальності у художньому творі. Вказуючи на те, що цією проблемою займалися і займаються десятки зарубіжних і вітчизняних лінгвістів, авторка доходить висновку, що питання адекватного перекладу маркерів суб'єктивної модальності залишається сьогодні ще не всебічно розглянутим і через це все ще актуальним.

Саме тому авторка надає панораму суджень сучасних дослідників про сутність поняття «суб'єктивна модальність» і описує основу її функціонально-семантичного поля, класифікацію модальних значень та їх мовне оформлення на фонетичному, лексичному, морфологічному і синтаксичному рівнях.

Другу половину статті присвячено засобам перекладу суб'єктивної модальності. На великій кількості прикладів та їх всебічного аналізу авторка показує, що модальність може передаватись у перекладі тими ж самими засобами, якими вона виражена в оригіналі, або ж може взагалі не знаходити у ньому формального вираження у тому випадку, коли певний відтінок модальності читач зможе зрозуміти через зміст самого висловлювання.

**Вправа 19.** Відреферуйте та відрецензуйте наступний текст.

*Лоленко О. О.*

**ГРА СЛІВ ЯК ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА  
(НА МАТЕРІАЛІ ПЕРЕКЛАДІВ  
«БЛЯШАНОГО БАРАБАНА» Г. ГРАССА)**

Статтю присвячено проблемі перекладу ігрових фактів у текстах художньої літератури. У контексті роботи гра слів розглядається через призму когнітивної парадигми, а її переклад, відповідно, як такий, що враховує концептуальну специфіку. Публікація статті аналізує три переклади одного з найбільш насичених ігровими фактами творів ХХ століття – роману Г. Грасса «**Бляшаний барабан**».

Стаття посвячена проблемі переведення ігрових фактів мови в текстах художественної літератури. В контексті роботи гра слів розглядається через призму когнітивної парадигми, а її переклад, відповідно, як такий, що враховує концептуальну специфіку. Публікація аналізує три переклади (на англійській, російській та українській мові) одного з найбільш насичених ігровими фактами творів ХХ століття – роману Г. Грасса «**Жестяной барабан**».

The article is devoted to the problem of ludic facts' translation in belles-lettres texts. In the context of the work the wordplay is seen through the prism of the cognitive paradigm, and its translation, correspondingly, as such that considers the conceptual specifics. The publication analyzes three translations (those into English, Russian and Ukrainian) of one of those ХХ<sup>th</sup> century texts which are most rich in ludic facts – the novel by G. Grass «**The Tin Drum**».

Проблема неперекладності гри слів не є новою. Можна було би навіть самовдоволено стверджувати: вона вже набила оскомину. Як невіддільні перекладу лудичні факти визначали численні дослідники, перекладачі та й навіть філософи, зокрема, такі як: Ж. Дерріда,<sup>1</sup> Ф. Гайберт,<sup>2</sup> К. Детерінг,<sup>3</sup> Г. Грассергер,<sup>4</sup> З. Теча<sup>5</sup> та ін. Втім, поза сумнівом залишається той факт, що гру слів треба перекладати, а відтак і шукати способи для цього.

У цій статті зроблено спробу аналізу когнітивної специфіки гри слів. Задля цього дослідження вдається до виявлення концептуальної різниці у перекладі різних ігрових фактів мовлення із відомого літературного твору німецькою мовою: «**Бляшаного барабана**» Г. Грасса.<sup>6</sup> Підставою для цього послужила класична для перекладознавства теза про принципову неадекватність перекладу, яка

коріниться на фундаментальній відмінності між різними мовними картинами світу, що вони відбиваються у текстах різних функціональних стилів. Таким чином, будь-який факт мовлення, а надто факт художнього мовлення, тут розглядається як такий, що його включено у наступну перспективу: концептуальна картина світу – мовна картина світу.

Актуальність же і новизну цієї публікації формує не тільки більш вузький погляд на гру слів із точки зору передачі при перекладі тих концептуальних механізмів, які лежать в основі лудичних фактів, але й достатньо широкий фокус аналізу. Так, у статті розглядаються переклади «**Бляшаного барабана**» кількома мовами: англійською (Р. Мангайма),<sup>7</sup> російською (С. Фріндланд)<sup>8</sup> і найсучасніший переклад на українською мовою (О. Логвиненка).<sup>9</sup>

У розділі «**Unterm Floß**» (*нід плотом*) Г. Грасс дуже тонко обіграє безумовно центральний мотив власного твору через використання ігрового факту мовлення: «*Hätte ich nicht meine Trommel, der bei geschicktem und geduldigem Gebrauch alles einfällt, was an Nebensächlichkeiten nötig ist, um die Hauptsache aufs Papier bringen zu können, und hätte ich nicht die Erlaubnis der Anstalt drei bis vier Stunden täglich mein Blech sprechen zu lassen, wäre ich ein armer Mensch ohne nachweisliche Großeltern*». <sup>10</sup> Автор застосовує лудичний прийом, обігруючи сталий вираз «*Blech sprechen*» (*говорити нісенітниці, верзти дурниці*). Одночасно йдеться про бляшаний барабан, що з ним герої не розстається протягом усього життя. Ігровий контраст видається ще більш разючим при зважанні на контекст, в якому лунає процитована фраза: «барабан згадує із другорядних деталей усе необхідне для того, щоби відбити на папері головне». Отже, стверджується прямо протилежне: безглузде сокоріння бляшанки дозволяє герою не зважати на дрібниці і помічати усе суттєве. Авторський хід – зіткнення прямого і фігурального значень лексеми «*Blech*» (*бляха; нісенітниці, дурниці*) – конструює фундаментальну для роману метафору барабанного бою як говоріння.

Переклад «**Бляшаного барабана**» Р. Мангайма однозначно губить як сам ігровий ефект уривку, так і мотивоконструюючий контраст значень: «*If I didn't have my drum, which, when handled adroitly and patiently, remembers all the incidentals that I need to get the essential down on paper, and if I didn't have the permission of the management to drum on it three or four hours a day, I'd be a poor bastard with nothing to say for my grandparents*». <sup>11</sup> Англомовний барабан Оскара більше не говорить – він просто шумить: «...якщо би у мене не було дозволу адміністрації закладу на те, щоб стукотіти на моєму барабані від трьох до



*чотирьох годин на день...»* Очевидно, що концепт твору сильно спотворюється: через подібну невідповідність між оригіналом і перекладом, читача останнього позбавлено надто вже важливого натяку на вираження внутрішнього монологу героя через барабанний гуркіт.

У російському перекладі С. Фріндлянд процитований вище пасаж із розділу **«Під плотом»** перекладено дещо вдаліше: *«Не будь у меня барабана, который, при умелом и терпеливом обращении, вспомнит из второстепенных деталей всё необходимое для того, чтобы отразить на бумаге главное, и не располагай я санкцией заведения на то, чтобы от трёх до четырёх часов ежедневно предоставлять слово моей жестянке, я был бы несчастный человек без документально удостоверённых деда и бабушки».*<sup>12</sup> Перекладачка дотепно персоніфікує барабан, даючи йому слово, тим самим частково репродукуючи грассівську метафору в межах уривку, що перекладається. Втім, російський переклад не спмагається відтворити метафору текстуальну: говорить бляшана іграшка маленького Оскара, а не він сам (адже барабанний бій і є його оповіддю). Таким чином, влучний ігровий прийом німецького письменника, що зводить міст між безпосередньою поверхнею тексту і його ідейною глибиною, разюче збіднюється, перетворюючись на тривіальний стилістичний прийом персоніфікації.

Перекладач О. Логвиненко цілком явно користується досвідом своїх попередників, і до того ж, як свідчить наведена вище аргументація, досвідом не надто позитивним: *«Якби не мій барабан – а він, коли ним користатися вміло й терпляче, здатний пригадати всі необхідні подробиці, щоб перенести на папір головне, – і якби не дозвіл цього закладу по три-чотири години на день давати слово моїй бляшанці, то був би я бідний чоловік і про своїх діда та бабу нічого довести б не зміг».*<sup>13</sup> Український переклад **«Бляшаного барабана»**, поза сумнівом, лише мавпує форму оригіналу, та ще й оглядаючись на російськомовну спробу С. Фріндлянд. Барабан Оскара тут так само персоніфіковано, через що він набуває свого метафоричного значення лише у контексті процитованого уривку. Барабанний дріб не виступає тут метафорою внутрішнього мовлення героя, і не констатується через це як один із центральних (чи не найцентральніших) мотивів для цілого твору. Музичний інструмент отримує лише удавану санкцію на говоріння (герой, подумки персоніфікуючи свого металевого улюбленця, хіба що виражає свою до нього прив'язаність). Відтак, годі і говорити про передачу концепту оригінального ігрового факту (останній в

українському перекладі, власно, ігровим і не є) у перекладі О. Логвиненка.

Чи не найбільш ємним за широтою контексту ігровий факт мовлення вжито Г. Грассом у розділі «**Die Polnische Post**» (*польська пошта*): «*Da patrouillierte nur Oskar, war wehrlos und ohne Trommel dem Geschichte machenden Introitus einer viel zu frühen Morgenstunde ausgesetzt, die allenfalls Blei, aber kein Gold im Munde trug*».<sup>14</sup> Безпосередній контекст ігрового факту становить розділ, присвячений обороні польської пошти 2 вересня 1939 року, на самому початку Другої світової війни. Автор грає з німецьким прислів'ям «*Die Morgenstunde trägt / hat Gold im Munde*» (*хто рано встає, у того й є*).

Етимологічно прислів'я зводиться до латинської сентенції «*aurora habet aurum in ore*» (*Аврора має золото у роті*), яка, у свою чергу, апелює до образу богині світанку Аврори, що традиційно зображувалась із золотим сяйвом у роті і у волоссі. Г. Грасс, прикладаючи сталий вираз до конкретної ситуації, контамінує його (сталий вираз) із відомою ігровою модифікацією «*Die Morgenstunde hat Blei im Hintern*» (*хто рано встає, у того свинець у заді*). Остання є іронічним перевертнем вихідного прислів'я: **зранку працювати дуже важко, можна лише спати**.

Водночас письменник, поза сумнівом, вказує і на обставини, за яких оповідач пригадує народну мудрість: коридори польської пошти і справді засипані *свинцем* (*Blei*), тобто відстріляними гільзами зі свинцю. Таким чином, внаслідок дії ігрового механізму перехресшують структури як протилежних концептів «*війна*», що, у свою чергу, створює своєрідну атмосферу трагічного комізму і експресивно передає дух непевності і тотального жаху, що охоплює героя на початку війни (хай яким би спокійним не видавався маленький Оскар).

Переклад процитованого вище уривка за авторством Р. Мангайма звучить для англомовного читача дещо герметично: «*Oskar patrolled alone; drumless and defenceless he faced the history-making introitus of the early, far too early hour, which carried plenty of lead but, alas, no gold in its mouth*».<sup>15</sup> Очевидно, що перекладач тримається суто мовної поверхні оригіналу, відтворюючи мовою перекладу ігровий факт. Втім, застосувавши формально зумовлений покомпонентний переклад, Р. Мангайм явно додає собі клопоту. Англійський текст сліпо калькує структуру латинської сентенції, щодо якої німецьке прислів'я є похідним, без урахування ступеню його усталеності в англійській мові. Латинському виразу «*aurora habet aurum in ore*» в англійській відповідають кілька фразеологічних варіантів: «*the early bird catches*

*the worm*) (**рання пташка і хробака зловить**), «*the early bird gets the worm*» (**рання пташка отримує хробака**), «*early to bed and early to rise, that makes a man healthy, wealthy and wise*» (**хто рано лягає і рано встає, той здоровий, багатий і мудрий**).

Отже, концепт «*війна*», в англомовному тексті відтворений через лексему «*lead*» (**свинець**), виступає тут на вельми неясному для реципієнта тлі. Дійсно, у свідомості читача перекладу не виринає настільки виразний потік асоціацій із виразами «*an early hour carries gold in the mouth*» (**ранній час несе золото у роті**) і «*an early hour carries lead in the mouth*» (**ранній час несе свинець у роті**), асоціацій, які у випадку з німецьким читачем оригіналу є однозначними (працелюбство; лінощі). Таким чином, переклад не породжує настільки комплексний ігровий ефект (ігровий перегук двох прислів'їв із протилежним змістом, з одного боку, і їх контраст із контекстом розділу «**Польська пошта**»), а відтак і спотворює концепт ігрового факту.

Російський переклад С. Фріндлянд є тією ж мірою невдалим, що і текст Р. Мангайма: «*Коридор патрулировал лишь Оскар, безоружный, лишённый барабана, свергнутый в судьбоносную интродукцию слишком раннего утра, которое к тому же дарило не золотом, а свинцом*».<sup>16</sup> Доцільно зазначити, що прислів'я тут повністю втрачає свою фразеологічність. Це, зокрема, підкреслюється формальними перетвореннями. Якщо в англійському перекладі, що аналізувався вище, фактично повністю зберігалась структура німецького прислів'я «*Die Morgenstunde trägt Gold im Munde*», то в російському компонент «*trägt*» (**несе**) замінено на «*дарило*» (**дарувало, давало**). Зміна теперішнього часу дієслова на минулий недвозначно вказує на ситуативну орієнтацію вислову замість орієнтації німецького контамінованого прислів'я на універсальність (універсальну істинність).

Як наслідок, ігровий ефект повністю нівелюється: ранок тут не є початком робочого дня і карою для лівинця водночас, а лише світанком кровопролитної війни, який, замість золотого сонячного сяйва, дає купу свинцевих гільз. Нейтралізація прислів'я істотно змінює концепт оригіналу у цій частині: замість ігрового зіткнення народно-побутових спостережень і констатації трагічності історії (присутнього у тексті оригіналу) читач перекладу отримує звичайний опис військової битви у місті Данциг.

Нездоланною перекладацькою проблемою стає для україномовного «**Бляшаного барабана**» ігровий факт з розділу «**Польська пошта**»: «*Тут патрулював лише Оскар, патрулював без зброї і без барабана, ставши мимовільним учасником доленосної увертюри до цього надто*

*раннього ранку, який осипав землю, щоправда, не сріблом-злотом, а свинцем*». <sup>17</sup> О. Логвиненко, автор перекладу, знову ж таки вдається до використання стилістичного прийому персоніфікації, замінюючи останньою фразеологічно усталений вираз «*Morgenstunde trägt Blech im Munde*» з його варіаціями. Як наслідок, когнітивний обсяг уривка суттєво дрібнішає. Читач отримає лише вказівку на наявність прислів'я в оригіналі через використання перекладачем специфічної фольклорної стилізації «*сріблом-злотом*».

Водночас, контраст між світанковим сяйвом і свинцевою важкістю німецьких куль під час обстрілу польської пошти у Данцигу, хай і наявний у тексті оригіналу, але зовсім недостатній з огляду на інші підтексти, визначальні для концепту ігрового факту. Грассівський трагічний комізм, зіткнення побутового (через перехрещення концептів «*лінощі*» – «*працелюбство*») і історичного (через концепт «*війна*») аж ніяк не відтворено через наведений вище перекладацький хід. Останній, на відміну від ходу Г. Грасса, виглядає як вельми тривіальний і неекспресивний прийом.

Наступний уривок із роману Г. Грасса «**Бляшаний барабан**» ознаменовано використанням ігрового факту мовлення, в основі якого лежить глибокий літературно-історичний контекст: «*Ich weiß zum Beispiel nicht, wer sich heute unter den Bärten der Weihnachtsmänner versteckt, weiß nicht, was Knecht Ruprecht im Sack hat, weiß nicht, wie man die Gashähne zudreht und abdrosselt, denn es strömt schon wieder Advent, oder immer noch, weiß nicht, probeweise, weiß nicht, für wen geprobt wird, weiß nicht, ob ich glauben kann, daß sie hoffentlich liebevoll die Gashähne putzen, damit sie krähen...*». <sup>18</sup> Цей ігровий факт побудовано на основі хибної етимології слова «*Gashähne*» (**газові крани**). У складі цієї лексеми навмисно виділяється полісемантичний компонент «*Hahn*» (**півень; кран**). Крани, що відкривались фашистами під час війни у газових камерах, тобто крани, що вони використовували як інструменти знищення, ототожнюються із півнями через лексему «*krähen*» (**кукурікати**).

Дослівно переклад процитованого вище ігрового факту звучить наступним чином: «...я не знаю, чи мені вірити у те, що вони, будемо сподіватись, любовно начищають газові крани так, щоби ті закукурікали...» Ігровий прийом схрещує у собі дві ситуації, чи то пак два тексти: опис катування фашистами жертв під час війни у газових камерах і символічне кукурікання півня на ранок після ув'язнення Христа («*Da dachte Petrus an die Worte Jesu, da er zu ihm sagte: Ehe der **Hahn krähen** wird, wirst du mich dreimal verleugnen, und ging hinaus und weinte bitterlich*»<sup>19</sup>). На правомірність твердження про перегук

грассівської сцени із **Біблією** недвозначно вказує безпосередній контекст наведеної із роману цитати: полеміка героя із **Посланнями Апостола Павла до Коринтян**. Через зіткнення в межах ігрової конструкції зображення жорстоких буднів війни і ремінісценції на **Святе Письмо**, Г. Грасс вкладає у художню деталь «газовий кран» неабияке символічне значення. Інструмент катування являє собою втілене і вічне нагадування катам про їх провину.

Перекладач «**Бляшаного барабана**» англійською мовою Р. Мангайм відмінно користується співпадінням структури й етимології технічних термінів «*Gashahn*» (**газовий кран**) і «*gas cock*» (**газовий кран**) в німецькій і англійській мовах відповідно: «*Another thing I don't know is whether I can believe that, as I hope, they are polishing the gas cocks lovingly, so as to make them crow...*»<sup>20</sup> Другий компонент термінологічного позначення «gas cock» є так само полісемантичним – «*cock*» (**кран; півень**). Перекладачеві вдається ідеально відтворити концепт оригіналу у перекладі цього ігрового факту. Англійський текст, так само як і оригінал, створює ігрове перехрещення двох ситуацій: опису фашистських катувань і сцени з «**Нового Завіту**». При цьому, важливим є ідеальне співпадіння лексем «*cock*» і «*crow*» (**кукурікати**) із відповідними словами з англійського перекладу **Євангелія**: «*Jesus said unto him, Verily I say unto thee, that this night, before the cock crow, thou shalt deny me thrice*».<sup>21</sup> Доцільно зауважити, що саме цей переглянутий переклад короля Джеймса 1881 року міг бути використаний Р. Мангаймом при перекладі роману Г. Грасса. Таким чином, англійський перекладач бездоганно репродукує як саму ремінісценцію на **Святе Письмо** (натяк на біблійний символ докорів сумління – півня), так і її лудичне перехрещення з описом військових звірств. Як наслідок, реципієнт перекладу отримує те саме відчуття незмивності катівської провини.

У переклад «**Бляшаного барабана**» російською мовою С. Фріндланд повністю спотворює концептуальне тло процитованого ігрового прийому: «*...могу ли я верить, что они, будем надеяться, с любовью прочищают горлышки горелок, чтобы те кукарекали...*»<sup>22</sup> Вочевидь, не зумівши дібрати еквівалентну німецькій полісемантичну лексему, яка б водночас вказувала і на біблійного півня і на пекельний для жертв газовий кран, авторка російськомовного тексту замінює грассівський лудичний факт вельми не прозорою для розуміння персоніфікацією газових горілок. У кукуріканні останніх годі відчитати ремінісценцію на сцену **Нового Завіту**. Внаслідок цього опис фашистських катувань, будучи позбавленим вказівки на глибoku

провину ініціаторів і виконавців цих злочинів, втрачає у перекладі своє сакральне звучання.

Прикладом максимальної формальної відповідності і, одночасно, повної невідповідності концептуальної слугує наступна цитата із розділу «**Віра, Надія, Любов**» українського перекладу роману «**Бляшаний барабан**»: «...не знаю, чи повірю я, що вони, слід надіятися, з любов'ю чистять газові крани, щоб вони кукурікали...».<sup>23</sup> Очевидно, що у цьому випадку зовсім недоцільно вести мову про будь-яке перехрещення концептуальних структур, яке є характерним для ігрових фактів. Варіант перекладу О. Логвиненка не є ані ігровим прийомом, ані прийомом взагалі: концепти, виражені у тексті через словосполучення «газові крани» і лексему «кукурікати», тут просто недотичні. Їх цілковита непоєднуваність легко фіксується навіть найбільш поверхневим читацьким сприйняттям: газові крани не здатні до кукурікання *a priori*, а перекладач не надає адресатові жодних інших художніх підстав для ствердження цієї здатності (як це робить, приміром, сам Г. Грасс, в ігровий спосіб зводячи євангельського півня і газові крани з фашистських душогубок). Таким чином, інтертекстуальний діалог «**Бляшаного барабана**» з Євангелієм (сцена на ранок після арешту Спасителя) вислизає із перекладу роману на українську мову, і непересічна для грассівського твору символізація художньої деталі «газовий кран» О. Логвиненком, на жаль, повністю нівельована.

Чи не найбільш яскравий зразок інтертекстуальної гри у Г. Грасса представлений у розділі «**Bebras Fronttheater**» (*фронтний театр Бебри*). Герой «**Бляшаного барабана**», відправившись у мандри по фронтним містам, шкодує, що на другий день народження свого сина не може прошепотіти йому на вухо: «*Warte nur, balde trommelst auch du*».<sup>24</sup> Дослівний переклад цієї репліки звучатиме: зачекай-но трохи, скоро барабанитимеш і ти. Втім, очевидно, що тут автор в ігровий спосіб переосмислює цитату зі всесвітньо відомої «**Нічної пісні мандрівника**» свого великого попередника Й. В. Гете: «*Warte nur, balde ruhest du auch*».<sup>25</sup> Г. Грасс модифікує увічнену в німецькомовному культурному просторі цитату і таким чином наче іронізує над величчю тексту веймарського старця, привносячи у його універсальне звучання тривіальний компонент «*trommelst*» (*барабаниш*). Проте, якщо зважити на центральне значення мотиву барабану для грассівського твору, можна дійти висновку, що перероблена цитата є радше своєрідним інтелектуальним прилаштуванням «**Нічного мандрівника**» до нових реалій. Суть ігрового прийому полягає у ствердженні діалектичної опозиції. «*Trommelst auch du*» Г. Грасса, тобто абсолютний шум барабанного дробу, є таким самим позитивним

принципом буття у світі, що і *«ruhest du auch»* Й. В. Гете, тобто абсолютна тиша. Означена ж вище опозиційність передається ритмічно: Г. Грасс привласнює цитату Й. В. Гете, змінюючи два останні компоненти гетівського рядка (замість *«du auch»* – *«auch du»*). Взаємне накладення концептів *«тиша, спокій»* і *«шум»* є абсолютно відчутним для німецькомовного читача, адже той, ідентифікувавши хрестоматійний рядок із класика, безпомилково відчитує тишу саме у гетівському смислі.

Інтертекстуальне тло ігрового факту помітно розпорошується в англійському перекладі Р. Мангайма, внаслідок чого сама лудичність уривку зникає: *«Just wait, soon you too will be drumming»*.<sup>26</sup> Замість того, щоби звернутись до перекладів **«Нічної пісні мандрівника»** і найвідомішого з них – перекладу Г. Лонгфелло (у перекладі Г. Лонгфелло *«Wait; soon like these Thou too shalt rest»*)<sup>27</sup> – перекладач Г. Грасса іде за текстом **«Бляшаного барабана»**, вочевидь просто не помічаючи діалогу між двома німцями. Концепт тиші, наповнений в оригінальному тексті роману гетівським звучанням, в англійському перекладі просто не включений у жодну опозицію, вже не кажучи про ігровий контраст. Як наслідок, концепт епізоду в перекладі зовсім відмінний: англійський Оскар воліє просто прищепити своєму синові власну чудернацьку схильність – гру на барабані.

Натяк на найвідоміший із перекладів **«Нічної пісні мандрівника»** на російську мову – переклад М. Ю. Лермонтова (у М. Ю. Лермонтова *«Подожди немного, отдохнешь и ты»*)<sup>28</sup> – не можна не розгледіти у російськомовному тексті **«Бляшаного барабана»**: *«Подожди немного, выбьешь дробь и ты»*.<sup>29</sup> Переклад С. Фріндлєнд достатньо вдало відтворює інтертекстуальність грассівської гри. Російський читач дійсно схильний бачити **«Нічну пісню мандрівника»** у шатах лермонтовських **«Гірських вершин»**, а відтак і останні безсумнівно ідентифікуються у перекладі **«Бляшаного барабана»** російською мовою. Російський переклад, так само як і німецький оригінал ламає ритм останнього рядка **«Пісні»**, однак робить це не настільки тактично досконало.

Оригінальний ігровий факт Г. Грасса становить концептуальний антипод гетівського спокою, закладений як на рівні лексики, так і у ритмі. Тут не просто підставляється барабанний ритм замість цілковитої тиші: адресат лудичного факту наче чує барабанний дріб, примірюючи його фонетику до звучання рядка Й. В. Гете (*«1.ruhest 2.du 3.auch»* – *«1.trommelst 2.auch 3.du»*). Як зазначалося вище, саме такі ритмічні (разом з лексичними) перебріхування гетівського прототексту формують концепт ігрового факту: тиша і шум, спокій і

рух живуть у цілковитій гармонії, хоча і змагаючись одне з одним, алей доповнюючи одне одного.

У той же час С. Фріндланд лише змушена відштовхуватись від ритмічної організації «Гірських вершин» М. Ю. Лермонтова і мотивного складу «Бляшаного барабана» Г. Грасса. Вона усвідомлює як важливість поетичного діалогу з Й. В. Гете (через звичного російському вуху М. Ю. Лермонтова), так і обов'язковість збереження мотиву барабанного ритму. Однак, що ж до самого ритму, то він у перекладі зовсім не самостійний, і аж ніяк не протистоїть «Гірським вершинам». Як наслідок, адресат російського тексту «Бляшаного барабана» схильний чути хіба що іронічний перегук з «Нічною піснею мандрівника», так би мовити легковажність по відношенню до авторитету (яким тут виступає Й. В. Гете під маскою М. Ю. Лермонтова), але зовсім не утвердження діалектичної єдності протилежностей.

Відбита в оригіналі діалектична єдність протилежних категорій «спокій» – «рух» («тиша» – «шум») цілковито руйнується у перекладі українською мовою за авторством О. Логвиненка. Тут герой подумки говорить своєму сину Куртику абсолютно прозаїчним тоном: «Зачекай трохи, скоро барабанитимеш і ти!»<sup>30</sup> Перекладач, таким чином, надає перевагу дослівній передачі оригінального уривку. У цій, позбавленій поетичного ритму репліці, годі й впізнати хоч би один з відомих українському читачеві перекладів «Нічної пісні мандрівника» Й. В. Гете. Відтак, адресат україномовної версії роману «Бляшаний барабан» нездатний упізнати ремінісценцію на шедевр веймарського старця з його вічним і непохитним спокоєм. Барабаний дріб же, який у Г. Грасса у контексті процитованого вище ігрового факту виступає антиподом до гетівської тиші, в О. Логвиненка є звичайнісіньким хобі героя, яким він волів би зацікавити власного сина. Отже, концепт оригіналу в українському перекладі не відтворено жодним чином.

Таким чином, аналіз низки перекладів роману «Бляшаний барабан» трьома мовами – англійською, російською та українською (перекладів Р. Мангайма, С. Фріндланд, О. Логвиненка) – обґрунтовано показав, що, які б гнучкі формальні перекладацькі прийоми не застосовували автори, їх тексти суттєво викривлюють концепт тексту оригіналу, при чому на те є низка об'єктивних причин. Доцільно вказати, зокрема, як на лексико-семантичні і фразеологічні невідповідності (часто також і невідповідності в ритмічній організації тексту) у мові-джерелі і мові-меті, так і на фундаментальну (а отже й нездоланну через традиційний формально зорієнтований переклад) різницю у картинах світу різних народів. Проза Г. Грасса, будучи



підкреслено орієнтованою на встановлення безпосередніх і завуальованих діалогів з іншими художньо-літературними і релігійними текстами, ставить, таким чином, перед перекладачами ще одну специфічну проблему.

Водночас, не можна й не вказати на те, що особливо складним для відтворення при перекладі елементом тексту є, безумовно, ігрові факти мовлення. Як продемонстрував аналіз у цій статті, перекладачі Г. Грасса, чії тексти було взято до розгляду, переважним чином невдало спробували вирішити означену вище проблему. Було виявлено або сліпе калькування структури того чи іншого ігрового факту без урахування того концептуального тла, на якому цей факт проявлявся; або ж повне невідчуження, а як наслідок й ігнорування при перекладі ігрового ефекту, характерного для оригіналу. Перекладачі **«Бляшаного барабана»** повсякчас вдавались до заміни глибокого за своїм підтекстом лудичного факту простим стилістичним прийомом, на кшталт персоніфікації.

Інтертекстуальна гра слів потребувала від перекладачів урахування читацьких пресупозицій адресата перекладу, зокрема, розповсюдженість у цільовому культурному просторі того чи іншого перекладу тексту, включеного в інтертекстуальні відношення з романом **«Бляшаний барабан»**. На жаль, у цьому випадку переклад був часто прив'язаний до форми оригіналу і залишав поза увагою окреслену вище специфіку.

### ПОСИЛАННЯ

1. Derrida, Jacques. Des tours de Babel // *Difference in Translation*. – NY : Ithaca. – 1985. – P. 165–248.
2. Heibert, Frank. Das Wortspiel als Stilmittel und seine Übersetzung am Beispiel von sieben Übersetzungen des «Ulysses» von James Joyce. – Tübingen : Guenter Narr Verlag, 1993. – 319 s.
3. Detering, Klaus. Zur linguistischen Typologie des Wortspiels // *Sprache, Diskurs und Text : Akten des 17. Linguistischen Kolloquiums Brüssel 1982*. – Bd. 1. – Tübingen : Guenter Narr Verlag. – 1983. – S. 219–228.
4. Grassegger, Hans. Sprachspiel und Übersetzung : Eine Studie anhand der Comic-Serie Asterix. – Tübingen : Stauffenburg, 1985. – 108 s.
5. Tęcza, Zygmunt. Das Wortspiel in der Übersetzung : Stanislaw Lems Spiele mit dem Wort als Gegenstand interlingualen Transfers. – Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1997. – 235 s.
6. Grass, Günter. Die Blechtrommel. – München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993. – 783 s.
7. Grass, Günther. The Tin Drum / Translation by R. Manheim. – NY : Vintage Books, 1990. – 591 p.

8. Грасс, Гюнтер. Жестяной барабан / пер. С. Фриндланд // <http://www.lib.ru/INPROZ/GRASS/baraban1.txt>.
9. Грасс, Гюнтер. Бляшаний барабан / пер. О. Логвиненка. – К. : Юніверс, 2005. – 784 с.
10. Див. пос. 6, с. 23.
11. Див. пос. 7, с. 25.
12. Див. пос. 8.
13. Див. пос. 9, с. 53.
14. Див. пос. 6, с. 287.
15. Див. пос. 7, с. 223.
16. Див. пос. 8.
17. Див. пос. 9, с. 299.
18. Див. пос. 6, с. 263.
19. Das Neue Testament : Matthaeus 26, 75.
20. Див. пос. 7, с. 204.
21. The New Testament : Mathew 26, 75.
22. Див. пос. 8.
23. Див. пос. 9, с. 276.
24. Див. пос. 6, с. 417.
25. Goethe, Johann Wolfgang. Wanderers Nachtlied // Texte deutscher Lieder. Ein Handbuch / hrsg. von Dietrich Fischer-Dieskau. – München : Deutscher Taschenbuch Verlag. – 2003. – S. 418.
26. Див. пос. 7, с. 318.
27. Longfellow Henry. Wanderer's Night Song // <http://www.natureparktravel.com/ilmenau/night-songs.html>
28. Лермонтов М. Ю. Избранные произведения. – М. : Советский писатель. – 1964. – С. 78.
29. Див. пос. 8.
30. Див. пос. 9, с. 419.

**Вправа 20. Порівняйте наданий нижче зразок схематичного реферату статті О. Лоленка з Вашим власним рефератом.**

- Теза про неперекладність гри слів і посилання на деяких прихильників цієї тези.
- Заява про необхідність перекладу гри слів.
- Визначення мети і об'єкта дослідження, а також його актуальності.
- Приклади перекладу гри слів з детальним змістовним коментарем і зіставленням трьох різномовних перекладів та з висновками щодо точності кожного з них.
- У кінцевому висновку вказується, що гру слів перекласти не можна.

**Вправа 21. Порівняйте наданий нижче зразок рецензії статті О. Лоленка з Вашою власною рецензією.**

У статті на значному практичному і теоретичному матеріалі проаналізовано вагому і складну перекладознавчу проблему гри слів. З самого початку статті автором акцентується теза, що гра слів є неперекладною. При цьому наводяться посилання на деяких прихильників цієї тези.

І хоча потім автором статті стверджується, що переклад гри слів є практично необхідним, але наведені ним відповідні приклади з трьох мов та їх копінтий аналіз свідчать про те, що переклад гри слів дійсно неможливий.

На жаль, автор статті не обґрунтовує своїєї тези про неможливість перекладу гри слів, отже ця проблема залишається у нього невирішеною.

**Вправа 22. Відреферуйте та відрецензуйте наступний текст.**

*Муратова В. Ф.*

**ПЕРЕКЛАД ПРОФЕСІЙНОЇ ЛЕКСИКИ:  
ПРОБЛЕМИ ТА ПІДХОДИ**

**Постановка наукової проблеми та її значення.** У сучасному глобалізованому суспільстві фахова компетенція перекладача тісно пов'язана з його здатністю пристосовуватися до змін у професійному та діловому спілкуванні. Знання специфічної лексики, правил відтворення термінології є невід'ємною частиною компетенції перекладача. Потрібно також зазначити проблему виділення такої професійної лексики із корпусу загальноживаної, що зумовлює збільшення помилок через недоречну передачу вузько-спеціалізованих термінів. Наприклад: термін «*планування*» в німецьких текстах передається як «*Planung*», хоча подекуди зустрічається некоректний варіант – «*Planierung*». Отже, значення професійної термінології набуває значної ролі у сучасному професійному перекладі.

**Аналіз останніх досліджень із цієї теми.** Проблема співвідношення професійної лексики та підходів до її класифікації була предметом дискусій упродовж тривалого часу, проте, однозначного вирішення цього питання немає й досі. Над вивченням та класифікацією термінів працювали такі лінгвісти як Г. О. Винокур, А. А. Реформатський, О. С. Ахманова, В. П. Даниленко, Н. З. Котелова, С. В. Гринев, Т. Л. Канделакі, В. М. Лейчик та інші.

**Ставицька Л.** зазначає, що професіоналізми виступають еквівалентами відповідних термінів у просторіччі. Вони виражають спеціальні поняття і є семантично близькими до термінів, але не є повноправними термінами через нестандартний спосіб вираження понять. Серед спільних ознак можна виділити спеціалізацію значення і утворення на цій основі особливих, відмінних від загальних лексико-семантичних систем, обмеження кількості користувачів зазначеними одиницями і сфери їхнього використання. Професіоналізми вживаються у якості термінів лише в обмеженому спеціальною тематикою мовленні осіб, пов'язаних між собою за професією.<sup>1</sup> Термінознавство налічує різноманітні класифікації термінів: за діапазоном застосування, за ознакою, за структурою, за будовою тощо. У статті поняття «професіоналізм» та «термін» розглядаються як синоніми у вузько-спеціалізованому вживанні в текстах різних функціональних стилів.

**Мета статті** – простежити закономірності виникнення типових помилок при перекладі професійної лексики; окреслити коло наукових досліджень й описати основні підходи до вивчення професійної лексики у межах перекладознавства.

**Виклад основного матеріалу та обґрунтування отриманих результатів дослідження.** Професійне спілкування у сучасному світі може охоплювати водночас декілька галузей: економіка та право, маркетинг та хімічна промисловість тощо. Через це однією з проблем при перекладі спеціалізованої лексики є недоречне вживання професіоналізмів: «*fizichna osoba*» – «*physische*» замість правильного еквіваленту – «*natürliche Person*».

Причиною виникнення таких помилок можна вважати недостатню обізнаність перекладача у тій, чи іншій сфері професійного спілкування.

**Погосян А.** поділяє всі можливі перекладацькі помилки при відтворенні спеціалізованої лексики на декілька видів. Центральним поняттям його класифікації виступають «*Interferenzfehler*», які пояснюють домінуючий характер елементів рідної мови, що, в свою чергу, впливає на сприйняття іншомовних конструкцій та структур.<sup>2</sup> Яскравим прикладом такого виду помилок може виступати словосполучення – «*суб'єкт підприємницької діяльності*», яке часто-густо відтворюють дослівним перекладом – «*Subjekt der Unternehmertätigkeit*», хоча доречним було б перекласти як «*Wirtschaftssubjekt*».

Іноді перекладачі настільки занурюються в оригінал, що намагаються відтворити його якомога точніше мовою перекладу, забуваючи про адекватність відносно вихідного тексту, а також про усталені традиції перекладу вузько-спеціалізованої лексики.

Інтернаціональні слова потрапляють у ту чи іншу мову або завдяки запозиченню з іншої мови, або внаслідок того, що дві мови запозичували відповідне слово з якої-небудь третьої мови (наприклад, з латинської або грецької). Вони збагачуються новими зв'язками, вступають у нові сполучення і нерідко потребують вибору нових перекладацьких еквівалентів, незареєстрованих у словниках. Найбільша кількість помилок, які допускаються у перекладах виникають саме через вищевказаний лексичний феномен, що створює труднощі під час перекладу.<sup>3</sup> Наприклад: словосполучення «*інтелек-туальна власність*» – «*intellektuelles Eigentum*», хоча є широко вживаний термін «*geistiges Eigentum*». Утворення «*неправильного інтернаціоналізму*» – одна з типових помилок при перекладі професійної лексики.

Правильний вибір слова для перекладу без словника часто має вирішальне значення, бо жоден словник не може містити усю постійно зростаючу кількість термінів. Повноцінне розуміння німецького терміна означає і можливість правильного вибору слова для перекладу (так, наприклад, *Braunkohle* – *буре вугілля*, а не *коричневе*).

Аналіз фактичного матеріалу дає підстави вважати, що проблеми класифікації, перекладу та розмежування терміна, створюють труднощі розуміння текстів фахового та технічного субстилів. Кожна наука має свою систему понять, якій би мала відповідати рівноцінна система термінів. Тому, при передачі термінів треба дбайливо вибирати афікси та складати термінологічні сполучення зі зручних слів, враховуючи, перш за все, фонетичні закони та парадигматику конкретної мови.<sup>4</sup>

Слідом за **Вороніною Г. Р.** виділяємо наступні способи перекладу термінів (приклади до класифікації взято із практичних занять автора статті):

1. Транскодування – спосіб перекладу, при якому передача звукової або графічної форми слова здійснюється засобами абетки мови перекладу: *Radar* – *радар*.

2. Калькування – спосіб перекладу слова шляхом заміни складових частин їх відповідниками у мові: *Frequenzstrahlung* – *частотне випромінювання*.

3. Описовий переклад (експлікація) – це спосіб перекладу, що полягає у заміні оригінальних слів в мові перекладу із збереженням їхнього змісту: *recherchieren* – *пошук інформації в інтернеті*.

4. Еквівалентний переклад – це спосіб перекладу, при якому значення терміна вихідної мови повністю співпадає із значенням у мові перекладу: *Gasgenerator* – *газовий генератор*.<sup>5</sup>

Деякі зарубіжні дослідники розрізняють такі причини виникнення помилок при перекладі:

1. Interference from the native language.
2. Incorrect analogies which a learner tries to establish within the foreign language.
3. Knowing or learning another foreign language can lead the learner to apply the rules of the other language.
4. Incomplete mastery of the foreign language system due to the teaching methods used.
5. A transitional phase when the learner is asked to give up his native language system as a model when speaking the target language, but has not yet mastered well enough the system of the target language.<sup>6</sup>

В свою чергу **Х. Раабє** пояснює причини виникнення помилок через «*Interferenz, Übergeneralisierung, Ergebnis von Strategien des Lerners, Störungen des Äußerungsprozesses, Kontrastmangel in der Fremdsprache und s.w.*».<sup>7</sup> Приклади наведених класифікацій повинні лише показати, наскільки універсальними можуть бути джерела помилок. З іншого боку, існують помилки в спеціалізованому спілкуванні, що можна пояснити відсутністю спеціальних знань перекладача. Це може стати подальшою темою дослідження проблем перекладу професійної лексики.

У науково-технічних текстах використовується не лише термінологічна і спеціальна лексика. В них зустрічається велика кількість загальноживаних слів, які вживаються в інших функціональних стилях, а також лексика, яка характерна розмовному стилю, при відтворенні якої перекладач повинен зробити вибір експресивно-стилістичних варіантів. В таких випадках науково-технічний переклад не є нейтрально-об'єктивним.<sup>8</sup>

**Висновки.** Під час аналізу матеріалу ми дійшли наступних висновків: перекладач повинен орієнтуватися в тематиці текстів; потрібно уникати хибних термінів. Хоча професіоналізм не притаманна наукова точність, вони задовольняють потреби комунікації фахівців певної сфери. При перекладі спеціалізованої лексики перекладачі часто не враховують необхідність доречного відтворення оригіналу до конкретних ситуацій та норм мови.

## ПОСИЛАННЯ

1. Ставицька Л. Український жаргон / Л. Ставицька. – К. : Український науковий інститут Гарвардського університету, Інститут критики ; Національна Академія наук України, Інститут української мови. – Київ : Часопис «Критика», 2005. – 494 [84] с.

2. Pohosyan A. Übersetzungsprobleme in der Wirtschaftskommunikation : untersucht an Übersetzungen aus dem Russischen und Ukrainischen ins Deutsche Vom Fachbereich Gesellschafts – und

Geschichtswissenschaften der Technischen Universität Darmstadt, 2005. – Режим доступу : [Електронний ресурс] – [http://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de/633/1/Dissertation\\_Agam\\_Pohosyan.pdf](http://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de/633/1/Dissertation_Agam_Pohosyan.pdf). – 67–72 s.

3. Вороніна Г. Р. Шляхи ефективного вивчення професійно-орієнтованої термінології студентами технічних спеціальностей. – Режим доступу : [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://confesp.fl.kpi.ua/ru/node/1135> (19.09.17).

4. Муратова В. Ф. Поняття «термін» і проблеми його перекладу та розмежування / В. Ф. Муратова, М. В. Максимців // «Новітня філологія». – Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, – 2015. – № 50. – С. 146–153.

5. Див. № 3.

6. Filipović, Rudolf : The Use of Contrastive and Error Analysis to Practicing Teachers. In : Engel, Ulrich (Hrsg.) : Deutsche Sprache im Kontrast. Tübingen 1977, S. 5–22.

Raabe, Horst : Der Fehler beim Fremdsprachenerwerb und Fremdsprachengebrauch. In : Cherubim, Dieter (Hrsg.) : Fehlerlinguistik:

7. Beiträge zum Problem der sprachlichen Abweichung. Tübingen 1980, S. 61–93.

8. Белих О. М. Особливості перекладу німецьких науково-технічних текстів / О. М. Белих // Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Сер. Філологічні науки / відп. ред. В. Ожоган. – Кіровоград : КДПУ, 2009. – Вип. 81 (4). – С. 138–141.

**Вправа 23. Порівняйте наведений нижче зразок реферату статті Муратової В. Ф. з Вашим власним рефератом.**

У статті здійснено спробу окреслити основні проблеми перекладу професійної лексики; виявити типові помилки при передачі німецькомовних термінів; встановити причини виникнення таких помилок. Розглянуто основні способи перекладу професійної лексики українською мовою у текстах різних функціональних стилів.

За своєю логікозмістовною структурою стаття В. Ф. Муратової складається з трьох фрагментів, які створюють цілісну систему, що розкриває спочатку сутність наукового дослідження взагалі, потім специфіку наукової розвідки студента і в заключенні пояснюються вибір теми та умови її реалізації.

У першому розділі об'єктом опису є структура наукового дослідження, серед жанрів якого вичленовуються фундаментальні та прикладні, в яких головними компонентами виступають експеримент та його аналіз.

У другому розділі описано структуру наукового дослідження роботи студента, серед якої виділено два жанри – курсова та дипломна.

У третьому розділі акцентується актуальність обраної теми та етапи її виконання.

**Вправа 24. Відреферуйте та відрецензуйте наступний текст.**

*Науменко А. М.*

**ПЕРЕКЛАД ЯК ДИДАКТИКА І ПЕРЕКЛАД ЯК НАУКА**

Якщо порівнювати переклад (у будь-якому функціональному стилі) з оригіналом, то практично завжди бачиш, як далеко відстають вони один від одного і за змістом, і за формою, і за – як прийнято вважати багатьма перекладознавцями сучасності й минулого, починаючи з англійця А.Тайтлера далекого від нас кінця XVIII ст. – тим враженням, яке породжують вони у читача. І хоча багато практиків перекладу і навіть деякі з його теоретиків часто-густо звертали увагу своїх сучасників на об'єктивну неможливість зберегти оригінал для іншомовного читача, творчий перекладознавчий процес у галузі його лінгвістичної практики й теорії йшов безупинно вперед, не звертаючи уваги, як ліричні персонажі светловської «Гренади», на «втрапу бійця», тобто на вбивчо великі й неминучі розходження між оригіналом і перекладом.

Саме тому між теорією та практикою перекладу існує сьогодні глибока й широка прірва: теоретики аргументовано вказують на можливість збереження оригіналу для іншомовного читача, а практики перекладу наочно показують, що перекласти неможливо практично нічого. Більш того: дидактика перекладу в усьому світі успішно рапортує студенту, що лінгвістично точний переклад можливий, хоча самі студенти постійно під час своєї виробничої практики відчують його неможливість, але, вимуштровані викладачами, помилково вважають, що це вони ще не накопичили достатнього професійного досвіду і, як наслідок, отримують комплекс власної професійної непридатності.

Саме через це до перекладу (як до процесу і як до результату) необхідно підходити сьогодні зовсім з іншого боку: із концептуального, а не з лінгвістичного; прихильники останнього помилково стверджують, що при наявності двомовних словників точний переклад об'єктивно, а отже і постійно можливий. Таке логічно хибне уявлення базується на християнській доктрині монізму: один



Господь, одна його подоба-людина, один єдиний космос, одна його історія, одне його майбутнє, одна прामова тощо.

Саме тому лінгвістичний переклад треба назвати мікроперекладом, який дійсно може бути точним, якщо мати на увазі той випадок, коли лексема вказує на один денотат, який, до речі, може мати зовсім різний обсяг значення у мові оригіналу та мові перекладу. Але, крім того, семантична структура слова значно багатша й складніша: крім денотативної сфери, вона має ще і конотативну, і контекстуальну, і авторську, які частіше за все залишаються поза межами лінгвістичного перекладу.

Саме тому потрібний зовсім інший підхід до перекладу: філософський, плюралістичний, концептуальний, національно забарвлений, тобто макропереклад, щоб передати не форму, не зміст, не враження і т. ін., а прагматику оригіналу, тобто задум творця, його концепцію. До речі: багато перекладознавців йшло завжди саме цим шляхом (достатньо згадати хоча б римського Цицерона із I ст. до н. е. з його максимією перекладати не слово, а думку), а найвеличніші з них, відмовляючись сприймати термін *«адекватний переклад»* як переклад точний, вводили нові за змістом терміни: *еквівалентний, динамічний, функціональний* тощо.

Так, наприклад, Американське Біблійне Товариство, яке виникло у середині ХХ ст., вирішило оновити всі попередні переклади Святого Письма християн і перекласти його на нові, навіть маловикористовувані мови. Воно звернулося до провідних філологів й перекладознавців світу із пропозицією розробити нову теорію перекладу, бо стара, тобто лінгвістична (мікропереклад на словниковому рівні), не дозволяла іншомовному читачеві зрозуміти слово християнського Бога через відсутність у світосприйнятті цього читача відповідностей та аналогів християнської ментальності.

Саме тоді всесвітньо відомий американський філолог Ю. Найда, не без впливу *«батька»* трансформативної граматики Н. Хомського, запропонував перекладати Біблію за принципом національної, тобто логічної подібності: якщо, наприклад, у етноса, мовою якого перекладається Святе Письмо, немає поняття *«море»*, але є поняття *«болото»*, то морські пригоди Йова зі Старого Заповіту треба замінити на пригоди *«болотні»*.

Чи має рацію Ю. Найда у цьому конкретному випадку – справа дискусійна, але не можна не привітати теоретичну платформу американського вченого: перекладати не зміст, не його лінгвістичне оформлення, а лише намір автора. Це і є методологічна засада концептуального перекладу.

Концептуальний переклад як поняття, протилежне перекладу лінгвістичному, існував завжди, але як термін виник зовсім нещодавно: у 1995-ому році я виступив на одній з регіональних конференцій з доповіддю на цю тему, в наступні 2–3 роки надрукував декілька статей про концептуальний переклад, а у 1999-ому видав про нього цілу монографію, в якій на значному фактографічному матеріалі обґрунтував сутність цього поняття.<sup>1</sup> Сьогодні я творчо продовжую принципи тієї монографії й показую вже шляхи досягнення концептуального перекладу.

Ось лише частка тверджень теоретиків й практиків європейського перекладу про тотальну неможливість перекладу лінгвістичного (тобто про необхідність перекладу концептуального, хоча, зрозуміло, тодішні перекладознавці цих двох термінів – «*лінгвістичний переклад*» та «*концептуальний переклад*» – ще не використовували, але поняття про них вже мали):

– Еріугена, Ірландія, перша половина IX ст.: «Перекладаючи на латинську мову твори давногречького філософа Діонісія Ареопагіта, він акцентував неможливість зрівняти мовні системи оригіналу й перекладу, бо грецька мова, на його розсуд, мала більш точну термінологію для втілення богословських й філософських понять, ніж латина, на яку через це вони не завжди могли бути перекладені із тією ж точністю»;

– Ельфрік, Англія, кінець X – початок XI ст.: «Перекладаючи П'ятикнижжя Мойсееве, він стверджував, що для змістовної прозорості перекладу обов'язково треба як можна далі відходити від оригіналу, маючи на увазі мову та розуміння власного читача: тобто чим простіше, буденніше переклад, тим він доступніше для широкого читацького загалу»;

– Бекон Р., Англія, XIII ст.: «Неможливо особливі якості однієї мови зберегти у мові іншій. Саме через це чудовий твір однієї мови неможливо перекласти на мову іншу»;

– Данте А., Італія, XIV ст.: «Переклад руйнує всі краси оригіналу, тому що гармонію й музичність останнього неможливо передати іншою мовою»;

– Сервантес М. де, Іспанія, XVII ст.: «Переклад подібний фламандським гобеленам, але лише з їх зворотнього боку: фігури ті ж самі, але перенасичені нитками, які руйнують ці фігури і не показують їх дійсну красу та завершеність»;

– Дюбо Ж. Б., Франція, XVIII ст. Оцінюючи переклад одного сьогодні маловідомого твору, він заявив, що судити про оригінал лише за його перекладом – «це те ж саме, що і судити про картину

великого митця лише за її естампом, в якому, зрозуміло, зруйновано не лише колорит, але й малюнок»;

– Дідро Д., Франція, кінець XVIII ст.: «всі поетичні особливості оригіналу неминуче зникають у перекладі»;

– Тайтлер А., Англія, кінець XVIII ст.: «Будь-яка мова – це неповторна система, і тому неможливо перекласти ані зміст, ані форму. Треба перекладати враження»;

– Шлеєрмахер Ф., Німеччина, кінець ХУІІІ ст.: «Є тільки дві можливості перекласти оригінал, або перекладач, забуваючи про автора, веде читача до нього, або ж навпаки, перекладач забуває про читача і веде до нього автора оригіналу»;

– Гумбольдт В. фон, Німеччина, початок ХІХ ст.: «Будь-який переклад виявляється всього лише невдалою спробою вирішити питання, яке вирішити неможливо»;

– Меріме П., Франція, початок ХІХ ст.: «Що я повинен перекладати, сюжет п'єси Ревізор, чи мову Гоголя?!»;

– Потебня А. А., Росія, кінець ХІХ ст.: «Думка, яку передають іншою мовою, отримує нові нюанси, які несуттєві лише з точки зору її первинної форми, але не її змісту»;

– Петров Д., Росія, кінець ХІХ ст.: «Коли думаєш про переклади деяких поетичних творів, то у голову приходять парадоксальна думка, чи не простіше було б їх взагалі не робити?! І ця думка здається безглуздою лише на перший погляд. Праця перекладача неймовірно важка, потребує величезної кількості відомостей й закоханого проникнення у суть перекладу. І як же часто-густо ця праця не вдається! (...), бо діяльність перекладача навіть у найкращому випадку породжує всього лише неточну копію»;

– Брюсов В., Росія, початок ХХ ст.: «Передати витвір поета з однієї мови на іншу неможливо»;

– Кімура Н., Японія, кінець ХХ ст.: порівнюючи всі японські переклади «Фауста» Гете, він дійшов висновку, що «краще читати Гете в оригіналі».

Отже, процитовані мною думки свідчать про те, що концептуальний переклад як поняття, яке протиставляє себе перекладу лінгвістичному, існував завжди, але як термін виник зовсім недавно. В якості ілюстрації сказаного про концептуальний переклад я наведу лише два змістовно важливих і яскравих приклади, один з яких буде вельми вагомим за формою, а інший – вельми курйозним. Перший – про глухий кут лінгвістичного перекладу (коли набір слів із неіснуючої у світі мови, який імітує стилістику відомого оригіналу і через це сприймається читачем як чудовий адекватний переклад) і

другий – про перспективність концептуального перекладу (тобто про забуття у перекладі стилістики оригіналу та збереження лише його змістовного ядра).

Зараз я прочитаю беззмістовний набір лексем, морфем, синтагм та моделей словотворення із неіснуючої у сучасному світі мови, придуманою мною як раз для цього повідомлення, яку я жартівливо назвав «Бемліпе» з французьким наголосом на останньому складі, щоб заплутати прихильників лінгвістичного перекладу; неважко зрозуміти у цьому терміні аббревіатуру зі слів «беззмістовна мова лінгвістичного перекладу». Більше того: я вибрав для цієї фантастичної мови графіку латиниці, але із фонетикою російського мовлення, щоб ще більше заплутати прибічників лінгвістичного перекладу.

Я міг би, як колись Л. В. Щерба у своїй славнозвісній в усьому світі «*глокій куздрі*», навести десятки вказівок на морфологічні та синтаксичні категорії використаних мною слів, але, вважаю, що все це буде зрозумілим і без мого підказу, а по-друге, не вони грають у моєму тексті вирішальну роль. Через це у мене немає жодного сумніву, що всі рівні мого придуманого тексту – лексичний (повторюваність), морфологічний (рід, число, відмінок, афіксація при словотворенні), синтаксичний (довжина і тип речення, його члени), фонетичний (ритм і розмір синтагм) дозволять вам зробити об'єктивний висновок про те, який існуючий оригінал зараз буде процитований на неіснуючій мові.

### ЛАКА

*Nodabruk gul laku. Robasluk laka don-gudon. Tapuk gul warun laku: warut-nowarut, slo rowarun ki purum. Baduk gul dulu. Gul bi laku, dula bi gula: warum-nowarum, slo rowarun ki purum. Baduk dula kodu. Gul bi laku, dula bi gula, koda bi dulu: warum-nowarum, slo rowarun ki purum. Baduk koda tobi. Gul bi laku, dula bi gula, koda bi dulu, tob bi kodu: warum-nowarum, slo rowarun ki purum. Baduk tob lotu. Gul bi laku, dula bi gula, koda bi dulu, tob bi kodu, lota bi toba: warum-nowarum, slo rowarun ki purum. Baduk lota miku. Gul bi laku, dula bi gula, koda bi dulu, tob bi kodu, lota bi toba, mika bi lotu: warum-nowarum - rowaruki laku.*

#### **Словник і морфологія:**

*лака* (іменник, жіночий рід, називний відмінок, однаина) – *лаку* (теж саме, тільки відмінок родовий),

*гул* (іменник, чоловічий рід, називний відмінок, однаина) – *гула* (теж саме, тільки відмінок родовий),

*дула* (іменник, жіночий рід, називний відмінок, однаина) – *дулу* (теж саме, тільки відмінок родовий),

*зода* (іменник, жіночий рід, називний відмінок, одна) – *зоду* (теж саме, тільки відмінок родовий),

*тош* (іменник, чоловічий рід, називний відмінок, одна) – *тоша* (теж саме, тільки відмінок родовий),

*лота* (іменник, жіночий рід, називний відмінок, одна) – *лоту* (теж саме, тільки відмінок родовий);

*мика* (іменник, жіночий рід, називний відмінок, одна) – *мику* (теж саме, тільки відмінок родовий);

*-юк* (закінчення дієслова, минулий час, третя особа, одна, чоловічий рід),

*-юка* (закінчення дієслова, минулий час, третя особа, одна, жіночий рід),

*-юн* (закінчення невизначеної форми дієслова),

*-ют* (закінчення дієслова, теперішній час, третя особа, одна, чоловічий рід),

*-юм* (закінчення дієслова, теперішній час, третя особа, множина),

*-юки* (закінчення дієслова, минулий час, третя особа, множина),

### **ЛАКА**

(фонетична транскрипція кирилицею)

*Нодабрук гул лаку. Робаслук лака дон-гудон. Танук гул варун лаку: варун-новарун, сло роварун ки пурум. Бадук гул дулу. Гул би лаку, дула би гула: варум-новарум, сло роварун ки пурум. Бадук дула коду. Гул би лаку, дула би гула, кода би дулу: варум-новарум, сло роварун ки пурум. Бадук кода тобу. Гул би лаку, дула би гула, кода би дулу, тоб би коду: варум-новарум, сло роварун ки пурум. Бадук тоб лоту. Гул би лаку, дула би гула, кода би дулу, тоб би коду, лота би тоба: варум-новарум, сло роварун ки пурум. Бадук лота мику. Гул би лаку, дула би гула, кода би дулу, тоб би коду, лота би тоба, мика би лоту: варум-новарум - роваруки лаку.*

Гадаю, що всі ви здогадалися, що я цитував неіснуючою у світі мовою сюжет відомої російської казки «**Ріпка**». Так як же може бути точним лінгвістичний переклад, якщо він дозволяє собі навіть у семантично безглуздім «*глокій куздрі*» або «*лакi*» знайти шедевр якогось-то народного генія?!

А ось тепер обіцяні мною два приклади істинно концептуального перекладу.

На початку вересня 1780-ого року вже тоді європейські відомий німецький письменник Й. В. фон Гете, відпочиваючи у непримітній таверні після вечірнього сходження на гору Кікельган, записав

зневажливо олівцем на дерев'яній стіні таверни восьмирядкове віршоване захоплення від побаченого, природа, умиротворено стихаюча на ніч.

*Über allen Gipfeln  
Ist Ruh;  
In allen Wipfeln  
Spürest du  
Kaum einem Hauch;  
Die Vögelein schweigen im Walde.  
Warte nur, balde  
Ruhest du auch.*

Він і не підозрював, що через декілька років його лірична мініатюра під назвою «**Нічна пісня мандрівника**» обійде весь світ у сотнях і тисячах перекладів не лише різними мовами, а навіть однією. Так, наприклад, тільки українською мовою її перекладали більше, ніж 20 разів, а російською – більше 30. Ось блискучий лінгвістичний, майже дослівний переклад українця Івана Дамар'їна (1999):

*Над верховинами вже спокій,  
І жоден лист не шелестить;  
Замовкли всі птахи у лісі.  
Зажди – і спокій маєш ти.*

На жаль, я не зміг встановити, коли шедевр Гете було перекладено японською мовою, але у 1903-ому році французький дослідник японської поезії знайшов текст японського перекладу і, не впізнавши в ньому гетевського оригіналу, переклав його французькою як яскравий зразок японської лірики. У 1911-ому році німецький дослідник японської поезії наштовхнувся на цей французький текст і, сприйнявши його як переклад японської мініатюри, а не гетевського оригіналу, переклав його німецькою мовою. Таким чином гетевський шедевр повернувся на батьківщину в японсько-французько-німецькому вбранні. Перекладознавчо вельми цікаво, чи можна упізнати в ньому першоджерело?

Я зараз процитую німецько-французько-японський текст цього поетичного мандрівника, а потім і його підрядковий переклад, а ви спробуйте відповісти на дуже важливе запитання: чи є цей текст перекладом гетевського твору, чи це вже зовсім інший витвір. Але спочатку я знову наведу дослівний переклад Івана Дамар'їна для кращого розуміння вами гетевського оригіналу:

*Над верховинами вже спокій,  
І жоден лист не шелестить;  
Замовкли всі птахи у лісі.  
Зажди – і спокій маєш ти.*

А тепер – японський текст німецькою мовою:

*Stille ist im Pavillon aus Jade.  
Krähen fliegen stumm zu beschneiten Kirschbäumen  
Im Mondlicht.  
Ich sitze und weine.*

Ось його підрядник:

*Тиша у павільйоні із нефриту.  
Гави летять мовчки до засніжених вишневих дерев  
У місячному світлі.  
Я сиджу і плачу.*

Я упевнений на 100 %, що всі ви відповіли на моє запитання, чи є цей текст перекладом гетевського твору чи це вже зовсім інший витвір, одногосно: це не переклад гетевського шедевра, це навіть не його обробка, це просто зовсім інший вірш. І така ваша відповідь буде найглибшою філософською помилкою, бо тільки що процитований мною текст є геніальним, але **японським** втіленням гетевського задуму, тобто це – блискучий зразок концептуального перекладу.

Щоб аргументувати це моє судження, необхідно лінгвопоетично, тобто філологічно, цілісно проаналізувати концепцію гетевського шедевра. Про що, по суті, веде мову його автор? Та про те, що, захоплюючись умиротвореною красою стихаючої на ніч природи, він не зміг не оцінити і блискучого задуму її Творця. Саме тому всі її компоненти – від Космосу через Землю та її мешканців (світ рослин та світ тварин) до вінця творіння (людини) Гете сприймає як єдність, цілісність, з якої лише людина чомусь бажає вирватися, щоб себе, вінця творіння, зробити не її часткою, а другим Творцем. Саме тому, будучи суб'єктивно не християнином, а пантеїстом, Гете все ж об'єктивно не зміг відійти від християнської теософії і заклав у свою ліричну мініатюру натяки-ремінісценції на її міфологію, на відому притчу про шість днів творення Всесвіту: спочатку створив Господь *Космос* (у Гете його втілює лексема «über» – «над»), потім *Земну твердь* (у Гете – «Gipfel», «**гори**»), потім – *рослинний світ* (у Гете – «Wipfel», «**крони дерев**») та світ тварин (у Гете – «Vögelein», «**пташки**»), завершивши процес творіння створенням *людини* (у Гете – «du», «**ти**»).

При цьому всі компоненти гетевського Всесвіту, крім людини, умиротворені, пов'язані в єдність (це виражається у формі контекстуальної синонімії: спокій царює над Землею та на поверхні її тверді, немає ані подуву у кронах, замовкли навіть маленькі пташки), і лише людина чомусь бунтує. Саме до неї і звертається ліричний герой: «Warte nur, balde ruhest du auch. – **Зажди – і спокій маєш ти**».

Неважко зрозуміти, що концепція гетевської мініатюри полягає у рішенні проблеми співвідношення цілого та частини. До речі: її художньому втіленню у текст свого і сьогодні не зовсім зрозумілого «**Фауста**» Гете присвятив більш, ніж 60 років зрілого творчого життя. І наскільки легко, образно, наочно, прозоро, геніально вирішена вона у восьми рядках «**Нічної пісні мандрівника**»!

Я упевнений, що, якби Гете нічого більше, крім цього шедевра, не написав, він все одно залишився б геніальним поетом Німеччини, Європи та світу.

А реалізував він концепцію свого вірша чисто по-європейські, за принципами християнського монізму: один задум, одна можливість його прочитання, одне текстове значення кожного слова, плюс зображення конкретного явища як загального поняття. Так, гори у нього не конкретні, а гори взагалі, хоч у дійсності він підіймався на одну із вершин німецьких старих гір під назвою «**Тюрінгський Ліс**»; крони у Гете не конкретного дерева, а взагалі; птахи не конкретного виду, а взагалі та ін.

Тепер подивимося на японську мініатюру:

*Stille ist im Pavillon aus Jade.  
Krähen fliegen stumm zu beschneiten Kirschbäumen  
Im Mondlicht.  
Ich sitze und weine.*

*Тиша у павільйоні із нефриту.  
Гави летять мовчки до засніжених вишневих дерев  
У місячному світлі.  
Я сиджу і плачу.*

По-перше, тут зовсім інша, неєвропейська стилістика: *павільйон із нефриту* може дійсно бути будовою із благородного каміння зеленого кольору, але може означати і альтанку у садочку під покривом зеленого листя; *засніжені вишневі дерева* можуть бути дійсно присипані снігом, а можуть означати їх цвітіння білими пелюстками. Як бачимо, для японця важливим є не сам факт, а лише натяк на нього, щоб все останнє дофантазувати самому.



По-друге, японському читачеві дуже потрібна символіка, але у вельми конкретизованій формі. Саме тому гетевські пташки стають у цьому ліричному шедеврї гавами, які уособлюють в японській міфології мудрість та вічність, а гетевські дерева перетворюються на конкретний символ японського щастя – *сакуру*, та ще й *квітчасту*. І ніч повинна бути для японця *повномісячною*, а не просто темною порою доби.

Після з'ясування вказаних стилістики й символіки неважко зрозуміти і концепцію японської мініатюри: умиротворення розкрило свої обійми над пишнотою природи і всі її мешканці – рослинний й тваринний світи – теж умиротворені. І лише *людина* сидить перед своїм садочком із піску та каміння і відчуває себе віддаленою від усієї цієї чарівності, і через це плаче, сподіваючись, що незабаром і сама стане частиною цього умиротвореного цілого.

Вам не здається, шановні слухачі, що я щойно вивів із японської мініатюри гетевську концепцію? А яка різна поетика, національно забарвлена, але утворююча те ж саме чудо – філософську концепцію оригіналу?!

Ось тепер я можу відповісти на запитання, яке, безумовно, крутиться у вас на язиці: чому я для перекладу гетевського вірша українською мовою використав мало кому відомий текст Івана Дамар'їна, а не вельми популярний текст М. Старицького з 1883 року? Та тому, що переклад Івана Дамар'їна є найкращим зразком лінгвістичного вбивства концепції оригіналу, тоді як текст М. Старицького, найяскравішого українського драматурга другої половини XIX ст., – це геніальне свідоцтво перекладу концептуального:

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

Оскільки М. Старицький перекладав не Гете, а переклад росіянина М. Ю. Лермонтова, то спочатку декілька слів про російський переклад:

*Горные вершины  
Спят во тьме ночной;  
Тихие долины*

*Полны свежей мглой;  
Не пылит дорога,  
Не дрожат листы...  
Подожди немного, –  
Отдохнешь и ты!*

Якщо цей переклад оцінювати тільки лінгвістично, то необхідно згадати про те, що він був створений у рік загибелі М. Ю. Лермонтова (1841), коли російський поет давно вже став, як і пророкував В. Г. Белінській, «*поетом з Івана Великого*», тобто самою високою дзвіницею у тодішній Росії. І чомусь цей європейський відомий поет, ледве не найкращий стиліст російської мови, зміг втиснути у вісім рядків свого перекладу (як, до речі, і М. Старицький у свій переклад) безліч, на перший, лінгвістичний погляд зайвих слів, як неприторенний графоман! Ну, хіба ніч не є тьмою? Тоді навіщо писати «*во тьме ночной*»?! До речі: те ж саме і у М. Старицького: «*Темна ніч*». А хіба вночі не сплять? Тоді навіщо ж писати «*спят во тьме ночной*»?! У М. Старицького – «*ніч сном оповила*». І хіба вночі не свіжа? Тоді навіщо писати «*полны свежей мглой*»?! І звідкіля виникла у М. Ю. Лермонтова «*дорога*», та ще й «*непыльная*» (у М. Старицького – «*ставок*»), за яким «*не курить*»), якщо нічого подібного у німецькому оригіналі немає?! І чому за рядком «*Не дрожат листы*» (у М. Старицького – «*не тремтят листи*») йдуть три крапки, на які навіть натяку в оригіналі немає?! І ще багато різних «*Навіщо?*»

Років 20 тому, коли я ще не додумався до моєї сьогоденної теорії концептуального перекладу, я написав про цей переклад М. Ю. Лермонтова розгромну статтю, і я вельми вдячний редакції київського журналу «**Теорія та практика перекладу**» за те, що цю статтю не було надруковано. Лише зараз я розумію, що розгром лермонтовського шедевр можна було здійснити лише із позицій лінгвістичного перекладу, тому що в дійсності переклад М. Ю. Лермонтова (як і переклад М. Старицького) є геніальним зразком перекладу концептуального.

Російський і український поети добре усвідомлювали, що гетевська відсилка-ремінісценція до біблійного міфу творіння не спрацює у голові східнослов'янського читача, який, як справедливо стверджує народна мудрість, починає вірити у Бога, лише коли життя стає нестерпно важким («*Грім не гримне – мужик не перехреститься*»), а ікону шанує лише у церкві («*Годится – молиться, не годится – горшки накрывать*»), та й до батьків церкви ставиться вельми скептично, навчаючи своїх дітей співати про священнослужителів сатиричні куплети («*Був собака у попа, / Він його кохав...*»). Саме тому

М. Ю. Лермонтову треба було знайти східнослов'янський, точніше: чисто російський символ для втілення проблеми частини й цілого, і він геніально вирішив це завдання: він почав свій переклад із перерахування того, що російський мандрівник бачить із вікна своєї кибитки (тут і гори, і долини, і, зрозуміло, свята-святих російського життя – шлях як символ російської широчині, і кущі по його боках, і багато ще чогось, яке поет міг би ще довго перераховувати. Але навіщо? Неосяжна широчінь Росії вже намальована, тому перерахування можна і обірвати, замінивши його трьома крапками і поставивши *людину* у центр цієї широчині, задавши їй (людині), раз вже вона хоче панувати над цією нестримною широчинню, два традиційно російських й водночас загальнолюдських запитання: «*Що робити?*» і «*Хто винний?*» А відповідь на них поету вже давно відома: почекай трохи – і ти станеш частиною цієї цілісної широчині.

Хіба це не концепція гетевського оригіналу?! А яка міць зовсім іншої стилістики!

Те ж саме і у М. Старицького. Неважко зрозуміти, як я вже казав, що він перекладав не Гете, а Лермонтова, позичивши у нього і шлях (це імпліцитно закладено у нього у словосполучення «*не курить за ставом*»), і куряву, і тремтіння листя, і відмову від християнських ремінісценцій, і багато чого іншого. Але як блискуче вловив він концептуальний підхід М. Ю. Лермонтова до німецького оригіналу: передати не зміст, а задум, втіливши його у національну стилістику! Саме тому з'являються у М. Старицького український *ставок* і, зрозуміло, *море*, хай навіть не справжнє, а *море мли*, але українська тематика вже намальована, вже втілена, і українському читачеві неважно до неї додуматися: море, куди чумаки їздили за сіллям, ставок, у якого вони розташувалися на ночівлю-відпочинок, варячи свій куліш та споглядаючи блискаючу на небі зіркову плеяду – «**Чумацький шлях**».

І знову, як у японського перекладача і у російського, виникає національний символ цілісності – широкополий український степ з його вічністю й непорушністю, а в його центрі – *людина*, яка вважає себе, а не його центром Всесвіту: «*Почекай – небавом одітхнеш і ти!*»

І останній приклад концептуального перекладу гетевської мініатюри. У 1959-ому році німець Л. Енглерт переклав її латиною:

*Dormiunt montes, minime moventur  
arbores summae, volucres silesunt  
per nemus, perfer! paritet guies te  
mox recreabit.*

Підрядковий переклад українською мовою:

*Сплять гірські пасми, занадто мало руху  
у дерев вершинах, літаючі замовкли  
у лісі. Потерпи! Поступово спокій у тобі  
незабаром відновиться.*

Неможливо не звернути уваги на стилістику перекладу: його автор вісім рядків оригіналу передав тільки чотирма, відмовившись від рими, віршованого розміру і змінивши ламаний гетевський хорей на античний гекзаметр, а майже розмовний гетевський ритм – на величне ораторське мовлення. Навіщо? Та для того, щоб вписати шедевр Гете в одвічний поетичний мотив згасання нічної природи, запропонований ще у VII ст. до. н. е. давньогрецьким поетом Алкманом:

*Сплять вершини високі гір і безодні провалин,  
сплять стрімчаки й міжгір'я,  
змії, скільки їх чорна всіх земля не годує,  
густі рої бджол,  
тварини гір високих  
і чудовиська у багряній глибині морській,  
солодко спить і плем'я  
швидко літаючих птах.*

Мотив глибокого сну природи зустрічається після Алкмана у багатьох поетів до Гете (на що й натякає переклад Л. Енглера): у Вергілія, Овідія, Аріосто, Тассо, Мільтона та інших, але ні у кого він не набрав такої філософської глибини, як у Гете.

Завершити своє повідомлення я хочу другим, зовнішньо жартівливим прикладом, який за своєю суттю є навіть більш ефективним, ніж гетевський.

У середині 1990-х років російський майор міліції Олександр Сидоров переклав на мову блатних, тобто на феню, майже всю світову класику.<sup>2</sup> Я зараз процитую дещо з його перекладів, а ви спробуйте відгадати оригінал.

*Пахан и шобла – это ж два братана –  
Кому из них шестерить пошел бы?  
Мы говорим – шобла. Подразумеваем пахана,  
Мы говорим – пахан, подразумеваем шоблу!*

Це, зрозуміло, В. В. Маяковський, його поема «Ленін» (у перекладі – «Картавий пахан»).

*Мой дядя, падла, вор в законе...*

А це – А. С. Пушкін, «Євгеній Онєгін»: «Мой дядя самых честных правил...»

*Без конвоя выломлюсь по трассе...*

Без сумніву – це М. Ю. Лермонтов: «Выхожу один я на дорогу...»

*Уж если ты готовишь мне кидняк,  
Свали теперь, когда мне всё не в жилу.  
Пусть это будет мой глухой форимак,  
Но уж во всяком случае не вилы!*

А це – малозвісний сонет Шекспіра, озвучений декілька років тому Аллою Пугачовою:

*Стань самой горькой из моих потерь,  
Но только не последней каплей горя.*

## ПОСИЛАННЯ

1. Naumänko A. M. Das konzeptuelle Übersetzen. – Zaporiz'z'a, 1999. – 133. S.
2. Ладный Владимир. «Мой дядя, падла, вор в законе» // Комсомольская правда в Украине. – 1997. – № 18. – С. 23.

**Вправа 25. Порівняйте нижче наданий схематичний реферат статті А. М. Науменка з Вашим власним рефератом.**

- Теза про обов'язкові розбіжності між оригіналом та перекладом і через це – про неминучу невідповідність другого першому.
- Теоретики перекладу (деякі) про його неадекватність.
- Практики перекладу (більшість) про його адекватність.
- Змістова прірва між теорією і практикою перекладу як прірва між дидактикою і практикою перекладу.
- Необхідність відходу від лінгвістичної моделі перекладу (мікроперекладу) і переходу до концептуальної моделі перекладу (макроперекладу).
- Посилання на відмову від лінгвістичного перекладу у багатьох перекладознавців (теоретиків і практиків).
- Різні назви концептуальної моделі перекладу.
- Теорія Ю. Найди як приклад концептуальної моделі перекладу.
- Історія концептуального перекладу як поняття і як терміна.

– Цитати про неможливість об'єктивності лінгвістичного перекладу, які за своєю суттю є визнанням об'єктивності лише перекладу концептуального.

– Лінгвістичний переклад як глухий кут перекладознавства на прикладі тексту про «Лаку», написаного неіснуючою у світі мовою, але який за ритмом і кількісним лексичним наповненням легко сприймається як стилістика і зміст російської казки «Ріпка».

– Приклади концептуального перекладу різними мовами та їх детальний аналіз з високою оцінкою «роботи» перекладачів. Особливо впадає у вічі заключний приклад про переклад світової класики на мову блатних.

**Вправа 26. Порівняйте нижче наведений зразок можливої рецензії на статтю Науменка А. М. з Вашою власною рецензією.**

Статтю присвячено важливій перекладознавчій проблемі перекладу – можливості збереження сутності оригіналу під час перенесення його змістовних та формальних особливостей в іншу мову. Автор статті вважає, що під час порівняння перекладу з оригіналом неважко встановити між ними великі формальні і змістовні розбіжності, на які сучасне перекладознавство звертає занадто мало уваги. Головний і єдиний шлях для вказаного адекватного переносу автор статті справедливо вбачає у необхідності переходу практики і теорії перекладу від лінгвістичної моделі до моделі концептуальної.

Для логічної та фактографічної аргументації названого переходу автор стверджує, що сьогодні у теорії та практиці світового перекладу панує його лінгвістична модель, яку він оцінює як мікромодель, котра може бути адекватною (та й то частково) лише під час перекладу окремо взятої одиниці мови, і що під час перекладу цілого тексту треба використовувати іншу модель перекладу, яку він називає концептуальною.

Цей факт дозволяє автору дійти двох фундаментальних висновків: по-перше, між теорією та практикою перекладу існує сьогодні глибока і широка прірва, бо теоретики вважають адекватний переклад можливим, а практика показує його майже тотальну неможливість.

Другий висновок автора статті зводиться до твердження, що до перекладу треба підходити і ставитися не з традиційного лінгвістичного боку, а з боку концептуального.

На матеріалі структури змістовного значення лексеми та висловлювань багатьох видатних перекладознавців останніх двох тисячоліть, а також детального аналізу оригіналу і перекладів вірша Гете «Нічна пісня мандрівника» автор статті показує глухотуність

лінгвістичного перекладу як перенесення лише стилістики оригіналу та перспективність концептуального перекладу як збереження задуму першотексту.

Наступні сторінки рецензованої статті завершуються аналізом штучного тексту «Лака» неіснуючою у світі мовою та його можливим концептуальним перекладом як російської казки «Ріпка», щоб підтвердити тим самим беззмістовність лінгвістичної моделі перекладу. Крім «Лаки» тут надається концептуальний аналіз перекладів світової класики мовою блазнів.

**Вправа 27. Відреферуйте і відрецензуйте наступний текст.**

*Семенова О. В.*

### ГЕНДЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ ФРАНЦУЗЬКОГО УСНОГО ДИСКУРСУ

Останнє десятиліття у мовознавчій науці означене переходом від лінгвістики «іманентної», структурної, до лінгвістики антропологічної, яка розглядає мовні явища в тісному зв'язку з людиною, її мисленням та духовно-практичною діяльністю. Антопоцентричний підхід (принцип) – ця словосполука фігурує у сучасному дискурсі: у назвах конференцій, навчальних посібників, дисертаційному апараті тощо. Але чи приділяється належна увага вивченню різноманітних дискурсивних практик «тут і тепер» у їх людському вимірі, чи відповідає сучасна лінгвістика на питання, хто, кому, як, коли, в якій формі та з яким ефектом говорить про світ? Поняття «гендер» увійшло до категоріального апарату лінгвістики нещодавно,<sup>1</sup> гендерні дослідження вже оформились у самостійну течію.

Питання взаємозв'язку мови та статі її носіїв (як і взагалі значущість статі як чинника у процесі соціалізації особистості), розуміється, обговорювалось й раніше. При цьому бурхливий розвиток гендерні дослідження на Заході співпали із формуванням нової філософії науки – в першу чергу завдяки ідеології постмодернізму. Як пояснити, чому гендерні дослідження інтенсифікувались у західних країнах саме в період критики структуралізму та формування постмодерністкої філософії? Яке значення має цей факт для мовознавства, яке також переживає в деякому сенсі «кризу жанру?» Для відповіді на запитання необхідно узагальнити уявлення про процеси, в результаті яких сформувалися постструктуралізм і постмодернізм, визначити, як вони пов'язані із філософією мови та встановити, у чому полягає лінгвістична компетенція сучасної гендерології.

Вітчизняна та російська гендерна лінгвістика представлена роботами О. Л. Бессонової, О. С. Бондаренко (гендерний аналіз лексики), О. Д. Петренко, В. В. Потапова (соціолінгвістика), Т. І. Шевченко, С. В. Кіреєвої (гендерні особливості інтонації). Стосовно гендерних досліджень інтонації, то їх вагомість безперечна, але вони не систематизовані та епізодичні.

Припускають, що у свідомості кожного зберігається певна сукупність текстів, які визначають відношення людини до оточуючого світу, її поведінку й опосередковується дискурсивною практикою. В результаті чого мові надається виключно важливе значення, а лінгвістика стає однією із центральних наук. Якщо свідомість індивідуума порівнюється із текстом, людина як суб'єкт *«розчиняється у текстах-свідомостях, що складають великий інтертекст культурної традиції»*.<sup>2</sup> Завдяки впливу фемінізму суттєве місце в ідеології постмодернізму займають питання статі. Стать і вік – ті суттєві категорії, на яких базується екзистенційний статус особистості. Відома книга С. де Бовуар *«Друга стать»*, а також *«Воля до знань»* М. Фуко, яка була задумана як перший том *«Історії сексуальності»* продемонстрували, як соціальне домінує над біологічним навіть у такій *«природньо обумовленій»* сфері, як відношення між статями.

Слідом за де Бовуар, Фуко показав, що вже в давнині сексуальна мораль – це мораль чоловіків: *«мораль продуманная, написанная и преподаваемая мужчинами и к мужчинам обращенная»*.<sup>3</sup> Феміністи висунули тезу про панування у суспільстві патріархату і про те, що всі тексти й дискурсивні практики нав'язують індивідам саме патріархальні, тобто чоловічі цінності.

У зарубіжній лінгвістиці оформився гендерологічний напрям, який вивчає, з одного боку, зафіксовані в мові стереотипи фемінності та маскулінності, а також гендерні асиметрії, а з іншого, – особливості мовленнєвої поведінки чоловіків та жінок. Виділення статі в якості спеціального предмета обговорення дійсно має суто слов'янську наукову традицію, а не західну. Як переконливо показав Фуко, проблематизація статі має в західній культурі глибоке коріння й предстає як історична сукупність різних знань, інституцій і відповідних практик, які встановлюють обов'язкові для всіх правила, межі та границі.<sup>4</sup>

Проблема вивчення специфіки інформаційних жанрів публіцистичного стилю вивчалася з різних аспектів вітчизняними і зарубіжними лінгвістами. Жанри публіцистичного стилю цікавили мовознавців як із лінгвістичного погляду, так і з лінгвостилістичного. Нас зацікавив прогноз погоди як жанр публіцистичного стилю.



Прогноз погоди привертає увагу своєю поширеністю серед усіх жанрів публіцистичного стилю. На сучасному етапі розвитку засобів масової інформації неможливо уявити жодний випуск новин, або іншу інформаційну передачу без прогнозу погоди. Проте саме гендерному аспекту прогнозу погоди не приділялося достатньої уваги.

Особливу увагу привертає інтонаційна організація текстів прогнозу погоди, представлених дикторами-чоловіками та дикторами-жінками. Саме цим зумовлюється актуальність дослідження, спрямованого на виявлення особливостей функціонування окремих компонентів інтонації та їх взаємодії у вираженні прагматичного потенціалу текстів французького прогнозу погоди. Актуальність дослідження зумовлена також загальною тенденцією лінгвістичних досліджень на всебічне розкриття гендерних особливостей усного мовлення.

Мета дослідження – виявлення та опис особливостей комунікативно-прагматичної стратегії текстів прогнозу погоди крізь призму гендерних особливостей презентації інформації.

Об'єктом експериментально-фонетичного дослідження виступали усні презентації французьких прогнозів погоди (чоловіча та жіноча презентація) як наочні приклади інформаційного жанру публіцистичного стилю.

Предмет дослідження – інтонаційний аспект реалізації комунікативно-змістовної динаміки прогнозу погоди.

Матеріал дослідження. Джерелами фактичного матеріалу слугували фонозаписи текстів французьких прогнозів погоди, що транслювалися по французькому телеканалі TV 5, представлених дикторами-професіоналами (працівниками французьких каналів). Загальна тривалість звучання матеріалу експериментально-фонетичного дослідження складає 3,5 хвилини. Часові межі досліджуваного матеріалу – червень-серпень 2008 р. Загальний обсяг експериментального корпусу матеріалу складає 20 фраз, 85 синтагм та 181 ритмічну групу.

Досягнення поставленої мети й розв'язання конкретних завдань спиралося на системний підхід із залученням структурно-семантичного аналізу експериментального корпусу матеріалу з урахуванням прагматичної спрямованості всього досліджуваного матеріалу. Вірогідність отриманих результатів забезпечено застосуванням комплексної методики дослідження, яка включала: планування експерименту, підбір експериментального матеріалу, структурно-комунікативний, аудитивний, та комп'ютерний аналіз експериментальних даних, кількісний підрахунок, математично-статистичну обробку та лінгвістичну інтерпретацію отриманих результатів. Провідним методом дослідження виступав структурно-функціональний аналіз мовленнєвої інтонації, за яким було виконано всі етапи роботи.

Інструментальна обробка записаних текстів здійснювалась за допомогою програми **CEP (Cool Edit Pro)** та **Real Analysis Basic Version (Tiger DRS, Inc.)**. Ці програми були попередньо інсталювані в комп'ютер з процесором **Intel® Celeron® 550** із тактовою частотою 2 GHz, 1 Gb оперативної пам'яті.

У науковій літературі дискурс розглядається як сукупність текстів з урахуванням їхніх екстралінгвістичних параметрів (у лінгвістиці); як спілкування, що характеризується реалізацією певних дискурсивних практик (у соціології, соціальній семіотиці та політології); як вид мовленнєвої комунікації, що передбачає раціональний критичний розгляд цінностей, норм та правил соціального життя (у логіці, філософії, соціології та соціальній семіотиці). Дискурс у вузькому розумінні є виявом мовленнєвої діяльності та являє собою обмін репліками без особливого мовленнєвого задуму. Дискурс у широкому розумінні трактується як вияв мовленнєвих можливостей певної мовної особистості, як система комунікації.<sup>5</sup> Ми, за Ю. М. Карауловим, розглядаємо дискурс як мовленнєвий твір, що містить вербальні, невербальні, паралінгвістичні, екстралінгвістичні чинники (соціальні, культурні, психологічні), суттєві для успішної мовленнєвої взаємодії.

Аналізуючи дискурс як процес, необхідно враховувати лінгвістичний та лінгво-когнітивний плани. Перший – пов'язаний з мовою, тобто використанням мовних засобів, другий – з мовною свідомістю, що обумовлює вибір мовних засобів та впливає на походження й сприйняття тексту.

Щодо виділення типів дискурсу в межах одного національно-лінгво-культурного «поля», то ми маємо справу не з окремими типами дискурсу, а лише з деякими модифікаціями останнього, певним чином адаптованими відповідно до тієї сфери, де він функціонує.

Під час аналізу автентичного матеріалу прогнозу погоди в межах інформаційних програм французького телебачення, були встановлені певні особливості інтонаційної організації даного типу інформаційного дискурсу. Незважаючи на чіткість артикуляції звуків дикторами, сприйняття інформаційного дискурсу за рахунок реального дефіциту часу виявляє певну складність для тих, хто вивчає французьку мову, через таку особливість подання звукового матеріалу, як прискорений темп. У зв'язку з цим виникає питання фонетичних характеристик інформаційного дискурсу, резервів мовленнєвої компресії, необхідних для адекватного подання нової інформації.

Виявлено укрупнення безпаузальних фонаційних мовленнєвих відрізків та скорочення тривалості пауз, компресія мовлення за рахунок скорочення пауз. Виділення значущої інформації відбувається завдяки мелодичним змінам, тобто модуляціям частоти основного тону

(ЧОТ), різкому збільшенню показників максимальної ЧОТ та інтервалу ЧОТ на початку кожного фонаційного відрізка, професійному володінню широким мелодичним діапазоном, високому контрасту за тривалістю як засобу акцентного виділення та підтримки чіткого ритму дихання, яке дозволяє вимовляти безпаузально або з короткими паузами великі за обсягом відрізки. Найбільш сприятливою для сприйняття, тобто для розпізнання та засвоєння слів, є фінальна позиція фонаційного відрізка, цьому сприяє зміна мелодики та наступна пауза.

Нас зацікавили гендерні відмінності фонетичного оформлення усного мовлення. На підставі проведеного аналізу текстів прогнозу погоди, було виявлено головні гендерні характеристики. Наведемо основні з них: трискладові ритмічні групи є характерними для мовлення як чоловіків (23,8 %) так і жінок (34,2 %). Але для чоловіків більш характерними є чотирьохскладові ритмогрупи (24,8 %), для жінок вони є менш частотні (10,5 %). Чоловіки більш, ніж жінки схильні вживати ритмогрупи з більшою кількістю складів: шість, сім і навіть вісім (10,5 % vs 1 % vs 1,9 %), жінки ж намагаються не вживати занадто довгі ритмогрупи (5,3 % vs 1,3 %). Аналіз наголошених та ненаголошених складів ритмогруп дозволив встановити найтипівіші ритмічні структури висловлювань прогнозу погоди. Перевага надається наступному чергуванню складів: ненаголошений – наголошений, трискладові структури, де два ненаголошені склади та один наголошений.

Схильність вживати синтагми з 1–5 та 6–11 складами притаманна як жінкам, так і чоловікам, також як і тенденція до вживання синтагм з 1 та 2 ритмогрупами, з тією розбіжністю, що чоловіки і такою ж мірою вживають синтагми з 3 ритмогрупами (рідко), але вживають синтагми з 4 та 5 ритмогрупами. Жінки намагаються їх уникати. Загальні риси ми відносимо до особливостей жанру, а розбіжності – до гендерних особливостей. Як показав аналіз, розбіжність між чоловічою та жіночою манерою говоріння найбільш проявляється структурними та темпоральними характеристиками фраз. Хоча і чоловіки і жінки, у більшості випадках, схильні вживати фрази, які складаються з 2 синтагм, чоловіки частіше використовують більш розвинуті фрази з 10 та 12 синтагм.

Далі ми проаналізували ЧОТ мовлення жінок та чоловіків. Тут також спостерігалися певні особливості: максимальна ЧОТ жіночого мовлення – 500 Hz. Цей ліміт досягається доволі часто за проаналізованими відрізками часу. Тоді як у чоловіків межа – 475 Hz, та спостерігалася лише один раз, що зумовлюється фізіологічними особливостями жіночої та чоловічої будови органів мовлення.

Жіночий голос більш високий, ніж чоловічий. Тексти прогнозу погоди чітко демонструють жіночу та чоловічу манеру говоріння.

За результатами комп'ютерної обробки мовлення жінок та чоловіків видно, що середня ЧОТ, на якій тримається говоріння жінки, становить 275 Hz, тоді як у чоловіків – лише 150 Hz. Це пояснюється вже наведеними фізіологічними особливостями. Але є і спільні риси: найнижча ЧОТ мовлення жінок і чоловіків становить 50 Hz, що зумовлене порогом сприйняття звуків людським вухом. Зазначимо, що діаграма жіночого голосу більш плавна, ніж чоловічого. Не спостерігалось дуже різких перепадів між низькими тонами та високими. Голос чоловіків більш рівний, ось чому в ньому чіткіше помітні перепади від низького до високого тону.

У рамках експериментального дослідження тексти прогнозу погоди було проаналізовано за параметрами їх часової тривалості. Було проаналізовано тексти тривалістю 75–212 секунд. Загальна тривалість вивчених текстів складає 485 секунд. Виявлено, що жіноче мовлення триває в межах 75–98 секунд, а мовлення чоловіків – 100–212 секунд. При тому, що темп мови чоловіків вищий, ніж у жінок. Це зумовлюється психологічними особливостями: чоловіки намагаються надати якомога більше інформації, враховуючи, що прогноз погоди – це жанр публіцистичного стилю, де наводяться лише факти, ніякі роздуми та обширні міркування йому не притаманні. Тож це перша гендерна відмінність в цьому аспекті аналізу.

Таким чином, за допомогою аудитивного аналізу встановлена найбільша кількість гендерних особливостей на відміну від структурного аналізу, де майже не спостерігалися спільні риси. Отже, основні гендерні відмінності усного чоловічого та жіночого французького мовлення найчіткіше виявляються саме в звуковому представленні. Виявлено також спільні риси, які відносяться до особливостей текстів прогнозу погоди як жанру публіцистичного стилю.

З точки зору лінгвістики, інформаційний дискурс виявляється єдиним організмом, де одночасно реалізуються різноманітні аспекти не тільки мови, але й мовленнєвого мислення, оскільки за граматичними та нормативними категоріями ховаються психологічні.

Отримані дані можуть бути використані під час перекладацької практики та для виховання культури мовлення французькою мовою як найбільш доступний матеріал, начитаний професійними дикторами, які володіють стандартною вимовою.

Отже, в основі вивчення всіх проявів статі знаходиться історична своєрідна форма досвіду по відношенню як до конкретної особистості, так і наукового дискурсу. Особливості гендерного концепту в різних

мовах і культурах, їх неспівпадання, а також наслідки цього факту в міжкультурній комунікації є цікавими для вчених.

Отримані дані дозволяють зробити висновок про нерівний ступінь андроцентризму різних мов і культур різного ступеня експліцитності вираження гендера.

Цілком необхідними вбачаються дослідження не тільки мовленнєвої поведінки чоловіка та жінки, але й самої системи будь-якої мови на предмет можливостей, якими вона на кожному зі своїх рівнів володіє для вираження фемінності та маскулітності. Продовженням наукових пошуків в галузі мовознавства могли б стати порівняльні дослідження на матеріалі двох або декількох мов з метою виявлення гендерних асиметрій.

### ПОСИЛАННЯ

1. Кирилина Л. В. Категория «gender» в языкознании // Женщина в российском обществе, 1997. – С. 15–20; Кирилина Л. В. Женский голос в русской паремологии // Женщина в российском обществе, 1997. – С. 23–26; Кирилина Л. В. Развитие гендерных исследований в лингвистике // Филол. науки, 1998. – С. 51–58.

2. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М., 1996.

3. Фуко М. Воля к истине : по ту сторону знания, власти и сексуальности. – М., 1996.

4. Там само.

5. Красных В. В. Основы психолингвистики и теории коммуникации. – М. : ИТДГК «Гносиз», 2001.

**Вправа 28. Порівняйте нижче наданий схематичний реферат статті О. В. Семенової з Вашим власним.**

- Антропологічна парадигма як наукове явище.
- Дискурсивний напрям в антропологічній парадигмі – це актуальність.
- Але він досліджується слабо.
- Його дослідний розвиток треба пов'язувати з постмодернізмом як ідеологічним (філософським) явищем.
- Приклади гендерних праць в Україні, але без їх аналізу.
- Фемінізм вплинув на гендерність в літературі (тоді навіщо вона пише про постмодернізм?!).
- Приклади гендерних праць, які свідчать, що соціальне домінує над біологічним.
- Теза про те, що «мораль придумали для жінок чоловіки».

- Опис того, чим займається гендерологія.
- Приклад про прогноз погоди і про різницю його презентації чоловіками і жінками.

**Вправа 29. Порівняйте нижче надану можливу рецензію на статтю О. В. Семенової з Вашою власною.**

Зміст статті легко пізнається вже з її назви – це гендерні особливості тексту взагалі і французького усного зокрема. При цьому авторка помилково вважає, що саме гендерність тексту повинна оцінюватись як наукова новина, а підхід до тексту як до дискурсу акцентується нею як актуальність рецензованої статті.

Дискурсивний напрям свого дослідження авторка пов'язує з постмодернізмом як ідеологічним явищем і надає приклад гендерних праць в Україні, але без їх аналізу. Більше того, забуваючи своє твердження про пов'язаність дискурсивного аналізу з постмодернізмом, вона раптом (завдячи тим самим читача у глухий змістовний і логічний кут) заявляє, що на гендерність вплинув фемінізм. Через цю заяву читач перестає розуміти: вплинув на гендерний аналіз постмодернізм чи фемінізм.

В цілому стаття є лише бездоказовою, неаргументованою заявкою на обговорення модної теми гендерності.

**Вправа 30. Відреферуйте і відрецензуйте наступний текст.**

*Шейна О. О.*

**КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ  
МОНОЛОГУ ГАМЛЕТА «TO BE OR NOT TO BE» В  
УКРАЇНСЬКОМУ ТА РОСІЙСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДАХ**

У сучасному перекладознавстві утвердилася думка, що художній переклад є результатом взаємодії двох творчих начал – автора і перекладача, а також двох літератур і культур, результатом пізнання невичерпного художнього світу першотвору. Постійний розвиток перекладознавчої науки сприяє залученню до досліджень різноманітних підходів, зокрема такого новітнього підходу, який ґрунтується на методі зіставного концептуального аналізу текстів оригіналу і перекладу. Застосування методики концептуального аналізу (Ю. Степанов,<sup>1</sup> О. Кубрякова,<sup>2</sup> О. Кагановська<sup>3</sup>) у контексті художнього перекладу надає ширші можливості для проникнення у природу індивідуально-авторського світосприйняття, його розуміння

як складника концептуальної картини світу і як внутрішньо-органічної й невіддільної субстанції твору.

Переклад як особливий комунікативний акт розглядає «*комунікативна теорія перекладу*», що була запропонована О. Каде,<sup>4</sup> розвинута Г. Мірамом.<sup>5</sup> Згідно з цією теорією, відправник повідомлення мовою оригіналу надає значення цьому повідомленню, користуючись власними системами знань про предмет та про ту мову, якою він формулює власне повідомлення. Ці системи знань прийнято називати «*тезаурус*», тобто відправник повідомлення користується своїм предметним та мовним *тезаурусом*.<sup>6</sup>

У наш час інтенсивно розробляється тезаурусний підхід до дослідження явищ світової культури. *Тезаурус* тут розглядається як характеристика образу культури в суб'єктивному засвоєнні (де суб'єкт – від людини до людства). У тезаурусі головним стає «*своє*» (своя культура), а не головним – «*чуже*», процес розширення тезаурусу – це «*засвоєння*», тобто перетворення «*чужого*» у «*своє*». З погляду академіка Ю. С. Степанова, «*концепт – це як би згусток культури в свідомості людини; те, у вигляді чого культура входить у ментальний світ людини. І, з іншого боку, концепт – це те, за допомогою чого людина – рядова, звичайна людина, не «творець культурних цінностей» – сама входить у культуру, а в деяких випадках і впливає на неї. На відміну від понять у власному сенсі терміну, концепти не тільки мисляться, вони переживаються. Вони – предмет емоцій, симпатій і антипатій, а іноді і зіткнень. Концепт – основний осередок культури в ментальному світі людини*».<sup>7</sup>

Під час перекладу перекладач стикається з оригіналом, автор якого зашифрував певне повідомлення для читачів, користуючись при цьому своїм предметним і мовним *тезаурусом*. Перекладач оригінального твору повинен, здійснюючи переклад, перш за все розшифрувати це повідомлення. Для цього він використовує власний *предметний і мовний тезаурус*, накладаючи таким чином свій *тезаурус* на *тезаурус* оригіналу. Мова є матеріальним конструктом, за допомогою якої створюється концептуальна картина світу. Тому перекладач під час перекладу добирає саме ті слова, за допомогою яких він відтворює та інтерпретує об'єктивно існуючу реальність.

Варто зазначити, що існує декілька видів *тезаурусу*: *тезаурус* оригіналу (в якому в свою чергу можна виділити безпосередньо *тезаурус* автора поряд із *тезаурусом* героїв твору), *тезаурус* перекладача, *тезаурус* читача. У цій статті увага зосереджується на *тезаурусі* перекладача, який обмежений тією культурною епохою до якої належить перекладач, адже саме соціокультурні фактори визначають і

формують мовну ментальність людини. Під культурною епохою слід перш за все розуміти певний тип комунікативних конвенцій та цінностей, позиції яких можуть змінюватись під впливом соціальних, політичних, економічних і культурних факторів. З розвитком історії змінюється особистість, її світобачення, світовідчуття, виникають нові форми людського пізнання, народжуються, розквітають та гинуть ідеї, які наповнюють живу свідомість людства і втілюються в мистецтві, культурі, практичній діяльності. Культурна епоха впливає на формування мовної і концептуальної картин світу перекладача, а отже певним чином формує *тезаурус* перекладача, що накладається на *тезаурус* оригіналу при перекладі.<sup>8</sup>

Дослідження здійснено на матеріалі трагедії В. Шекспіра «Гамлет, принц Данський», зокрема монологу Гамлета «**To be or not to be**»<sup>9</sup> та трьох його перекладів, що належать Г. Кочуру<sup>10</sup> (українською мовою), М. Лозинському<sup>11</sup> і Б. Пастернаку<sup>12</sup> (російською).

*Мета дослідження* полягає у виявленні концептуальної картини світу перекладача шляхом *тезаурусного й концептуального аналізу* перекладів монологу Гамлета, аналізу, який передбачає пошук структурних одиниць мислення, омовлених у тексті та слугує вивченню організації знання про світ, яке представлено в семантиці мовного знака. Переклади розглядаються в роботі перш за все як втілення мовної та концептуальної картин світу перекладача.

«Гамлетом» відкривається, за найпоширенішою періодизацією, другий, «трагічний» період творчості Шекспіра (1601–1608). Слід зазначити, що існує «Гамлет» як оригінальний твір, Гамлет як герой цього твору, і Гамлет як людина і представник тієї епохи, до якої він належить, тому що, як було вже зазначено, існує *тезаурус* автора і *тезаурус* героя. У цьому випадку нас цікавить *тезаурус* Гамлета як героя.

У третьому акті трагедії Гамлет промовляє монолог «*To be, or not to be*». Цей монолог центральний і з погляду композиції, і з погляду суті образу, і головне, з погляду сенсу всієї трагедії в цілому.

Щоб зрозуміти який зміст вкладає Гамлет у ті слова та словосполучення, які наявні в монолозі, чому він обирає саме ці слова, а не інші, звернемося до *тезаурусу* англійської мови.<sup>13</sup>

Гамлет розпочинає свій монолог із запитання «*To be or not to be?*». Якщо розглядати це у світлі концептів життя і смерті, то очевидно, що «*бути*» відноситься до життя, а «*не бути*» у свою чергу – до смерті.

Що ж означає «*to be*»? Який сенс вкладає Гамлет у ці слова? Він пояснює це далі у монолозі, використовуючи такі дієслова, як «*to*



*suffer*» та «*to take arms*», «*to oppose*», «*to end*». Тобто у житті є два варіанти: **страждати** і **терпіти** або **озброїтися**, **протидіяти**, **боротися**, **покласти край**, **скінчити**.

Проти чого повинна боротися людина, що терпіти? – Проти моря бід з якими вона стикається протягом усього життя. Гамлет подає цілий перелік бід, що вписуються у концепт «*біди, лиха*»:

– *the slings and arrows of outrageous fortune* – **праці і стріли обурливої, жорстокої долі**. У тезаурусі англійської мови вираз «*slings and arrows*» трактується як ідіома і має значення «*harshly critical comments*» – **жорстоко критичні коментарі**. Гамлет не говорить «*fate*» або «*destiny*», він обирає слово «*fortune*», яке означає щастя, фортуна, багатство, щасливу долю, і рок, фатум, долю, тобто це якась вища сила, що управляє долями людей, що впливає на перебіг життя; осмислюється в двох іпостасях: сила, що несе добро, – фортуна і сила, що несе зло, – фатум. Цілком можливо, що Гамлет обрав це слово не випадково, адже у ньому віддзеркалюється суть епохи Відродження, а саме той факт, що поряд з добрими вчинками людей завжди є лихі і недостойні, епоха Відродження не є винятком. Важливо усвідомлювати те, що Ренесанс і його небувала тонка людяність у мистецтві, науці, релігії, моралі і психології мали і свій зворотний бік, ігнорувати який неможливо.<sup>14</sup>

– *a sea of troubles* – **море бід (неспокій, хвилювання, тривога, хвороби)**;

– *the heart-ache* – **душевний біль, страждання**;

– *the thousand natural shocks that flesh is heir to* – **тисяча природних, властивих людині потрясінь, наслідником яких є людська плоть, тіло**. У словосполученні «*natural shocks*» бачимо протилежність, а саме «*natural – unnatural*», тобто природними для людини, властивими людині є усі ті потрясіння (*shocks*), які вона не чекає, які не є природними за своїм визначенням (*the state of being strongly impressed by something unexpected or unnatural*) та не властиві людині. Знову бінарна опозиція, знову контраст значень. Можливо, Гамлет говорить це, щоб показати, що для людей ці потрясіння є природними, тому що вони самі їх спричинили.

– *the whips and scorns of time* – **батіг (хлист), презирство (насмійки) часу**;

– *the oppressor's wrong* – **несправедливість гнобителів**;

– *the proud man's contumely* – **приниження, зухвалість гордих**;

– *the pangs of dispriz'd love* – **біль кохання, що не цінується**;

– *the law's delay* – **зволікання законів**;

– *the insolence of office* – **зухвалість, зарозумілість, гордовитість влади;**

– *the spurns that patient merit of the unworthy takes* – **презирлива відмова, відхилення, стусани, що сприймає терпляча заслуга (гідність, чеснота) недостойного, негідного.** І знову протиріччя: «*patient merit of the unworthy*» – **гідність та чеснота того, хто не є гідним**, а не є гідним тому, що терпить (*patient* – це не тільки терплячий, а й той, хто терпить страждання) стусани (*spurns*) замість того, щоб боротися і протидіяти.

Коли герой промовляє фразу «*to be*» він має на увазі не тільки бути, жити, а й бути в цьому житті кимось, щось з себе представляти, не марнувати час, дотримуватися правил, мати власну точку зору, тобто не просто існувати, а бути людиною, вдосконалюватися. Отже, Гамлет наділений внутрішньою свободою і активністю, здатністю творити свою долю, що цілком характеризує його як представника епохи Відродження.

Називаючи всі ці лиха, Гамлет стверджує, що життя – це страждання, але трагедія Гамлета як представника епохи Відродження в тому, що він усвідомив, що усі ці лиха і біди породили самі ж люди, вони і є причиною тих бід, від яких самі ж і страждають.

«*Not to be*» означає **вмерти** і таким чином позбавити себе страждань, тобто відноситься до концепту «смерть». Гамлет пояснює: «*to die: to sleep, perchance to dream*» (**вмерти – це заснути, бачити сні**), вмерти дуже легко (*When he himself might his quietus make with a bare bodkin*). Отже, якщо людина не хоче боротися, то смерть – це єдиний спосіб позбавити себе страждань. З одного боку, це – **кінець, якого кожен би щиро ждає** (*a consummation devoutly to be wish'd*), але з іншого, люди не вкорочують собі віку, а продовжують жити і страждати, тому що їх зупиняють вагання і сумніви, страх того, що їх чекає після смерті. Це не просто страх, адже Гамлет обирає слово «*dread*», що означає **жах, благоговійний страх, трепет, тремтіння**. Люди не знають чого їм чекати після смерті (*in that sleep of death what dreams may come, the undiscover'd country from whose bourn no traveller returns*). Для людей це – **невідкрита країна, із-за кордонів якої жоден мандрівник, блукач не повертається**. Саме страх невідомого **спантеличує волю, бажання та змушує нас краще терпіти ті хвороби, зло, гріхи, що в нас є, аніж летіти до інших, про які ми нічого не знаємо: puzzles the will, And makes us rather bear those ills we have Than fly to others that we know not of?**

На цьому його роздуми не закінчуються, наприкінці монологу він робить сумний висновок:

*Thus conscience does make cowards of us all;  
And thus the native hue of resolution  
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,  
And enterprises of great pith and moment  
With this regard their currents turn awry,  
And lose the name of action.*

Важливим є те, що мав на увазі Гамлет, говорячи «*the pale cast of thought*». Якщо він використав слово «*pale*» як прикметник **блідий**, то маємо **блідий кидок (відтінок) думки**. Але якщо Гамлет мав на увазі іменник **межа, кордон**, яке також позначає слово «*pale*»? Для Гамлета, який був представником епохи Відродження, було цілком природно заглиблюватися у свої думки, тому у цьому випадку Гамлет скоріше говорить про межу тіні, яку відкидає викладена ним раніше в монолозі думка, і саме в цих затінених межах блідне колір рішучості, причому без жодного натяку на негативну характеристику власне думки або процесу мислення.

І знову протиріччя: «*enterprises lose the name of action*» – **ініціатива, заповзятість втрачають ім'я вчинку, дії**, тобто ініціатива стає бездіяльною. **Втрата найменування** (*lose the name of action*) – під цим очевидно мається на увазі сліди давніх філософських суперечок між реалістами і номіналістами, учасником яких Гамлет – студент із Віттенберга – не міг не бути. Ця суперечка – частина університетської повсякденності і в цілому інтелектуального життя за часів Шекспіра. Тобто оригінал тексту багатозаровий, він сполучає *тезауруси* автора і героя.

Монолог Гамлета закінчується думкою про природу роздумів. Перед нами відкривається розум героя, що аналізує не тільки дійсність і своє положення в ній, але й характер власних думок. Ця риса з'явилася в літературі саме в пору пізнього Відродження. Предметом аналізу стає безпосередньо людська думка, те або інше співвідношення її з дійсністю та з тим, до кого ця думка приходиться у голову. Самоперевірка, самоконтроль неминує поєднуються з сумнівом. Так це й відбувається і з Гамлетом, який постійно прагне осмислити свої переживання й оцінити свій стан.

Концепт «*сумніви, вагання*» відчувається у монолозі від початку до самого кінця. Гамлет використовує слово «*question*», що позначає і

питання, і вагання, проблему, яку потрібно якось розрішити, яка вимагає не просто відповіді на питання, а дискусію, спір. Те, що Гамлет не впевнений, підтверджують й такі слова, як «*perchance*», «*rub*», «*pause*».

Гамлет запитує: «*Whether 'tis nobler in the mind*»? Для Гамлета, який був вихований на гармонійних ідеалах Ренесансу, дуже важливо саме те, що є благородніше, у чому більше гідності: терпіти, чи боротися.

Що стосується концепту «*я людина*», то у гендерному плані відчуваємо протистояння «*he himself – all*», тобто **я, особистість – інші**, а з іншого боку, неусвідомлена ще Гамлетом до кінця самокритика індивідуалізму, що було характерним для представників епохи Відродження, які разом з глибинами самостверженої людської особистості надзвичайно гостро, глибоко і аж до справжнього трагізму відчували обмеженість і навіть безпорадність людського суб'єкта. За своєю стихійною напруженістю індивідуалізм Відродження був обмежений, він часто сам усвідомлював свою обмеженість.

Отже, після детального тезаурусного аналізу монологу Гамлета, можна виділити в ньому такі концепти як:

– Концепт «*життя*»: *to be, to suffer, outrageous fortune, mortal coil, a weary life, bear.*

– Концепт «*смерть*»: *not to be, to die, to sleep, end, consummation, to dream, sleep of death, shuffle off, quietus, a bare bodkin, the undiscover'd country, bourn, no traveller, fly.*

– Концепт «*лиха*»: *the slings and arrows of fortune, a sea of troubles, the heart-ache and the thousand natural shocks, the whips and scorns of time, calamity of so long life, ills, fardels, the oppressor's wrong, the proud man's contumely, the pangs of dispriz'd love, the law's delay, the insolence of office, the spurns.*

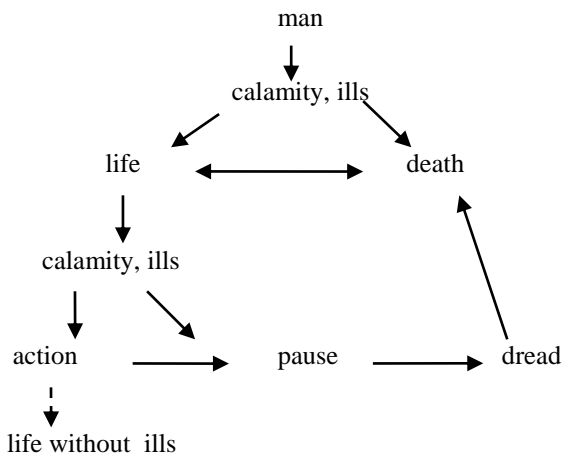
– Концепт «*я людина*»: *nobler, mind, devoutly, to be wished, oppressor, proud man, patient merit, unworthy, he himself, conscience, cowards.*

– Концепт «*страх*»: *dread, puzzles, makes, cowards, sicklied over, pale, turn awry, lose.*

– Концепт «*вагання*»: *question, or, whether, perchance, rub, pause.*

– Концепт «*дія*»: *to take arms, opposing, end, native hue of resolution, cast of thought, enterprises of great pith and moment, action.*

Усі ці концепти знаходяться у постійній взаємодії і складають життя людини, яке можна представити у вигляді схеми:



Тезаурусний і концептуальний аналіз монологу Гамлета «*To be or not to be*» в оригіналі дозволяє охарактеризувати Гамлета як особистість, яка звикла думати, що для людини цілком природно бути справедливою і розумно користуватися своєю волею, яка вихована на гуманістичних ідеалах епохи Відродження і від цього нікуди відступити не може, але Гамлет – це ще й людина, яка усвідомила, що людська природа схильна не лише до добра, а й до зла, що в суспільному житті закладені й такі можливості, що роблять зло неминучим. І в цьому усвідомленні його велика трагедія.

М. Л. Лозинський, Б. Л. Пастернак та Г. П. Кочур належать до найвідоміших перекладачів ХХ століття, творчий доробок яких непомірно збагатив національну культуру Росії й України. Серед великої кількості перекладів монологу Гамлета ми обрали переклади саме цих трьох майстрів для здійснення *тезаурусного* й *концептуального аналізу* монологу.

Отож подивимось, як перекладачі вписують свій тезаурус і своє бачення світу при перекладі монологу Гамлета.

– Концепт «життя»: *to be, to suffer, outrageous fortune, mortal coil, a weary life, bear.*

– М. Л. Лозинський: **буть, покоряються, яростная судьба, бранный шум, нудная жизнь, терпеть.**

– Б. Л. Пастернак: **буть, терпеть, обидчица судьба, покров земного чувства, ноша жизненная, мириться.**

– Г. П. Кочур: *бути, терпіти, навісна доля, вантаж земної суєти, тягар життєвий, миритись*.

Отже, для Лозинського життя є «*нудным*», в той час як Пастернак взагалі не переклав слово «*weary*», додавши лише при перекладі «*fardels*» прикметник «*жизненная*». Кочур також не переклав слово «*weary*», і додав прикметник «*життєвий*» до «*fardels*». Але він обирає не «*ноша*», яке є більш нейтральним, він вкладає увесь свій біль у слово «*тягар*», отож життя для нього – це тягар, це слово безперечно несе в собі більш негативну конотацію, аніж «*ноша*», що вважає більш доцільним Пастернак.

Лозинський обирає «*покоряться*» при перекладі дієслова «*to suffer*», у Пастернака відчуваємо додатковий відтінок особистої образи («*обидчица судьба*»), він підкреслює емоційну сторону земного існування (для нього життя – це, перш за все, «*покров земного чувства*»). Для Кочура життя – це «*вантаж земної суєти*», це «*тягар*», з яким людина «*мириться*».

Ми бачимо абсолютно різні погляди на життя, серед яких до оригіналу ближчий переклад Лозинського.

Лозинський обирає прикметник «*нудне*» для характеристики життя, один із варіантів якого – просто «*покоряться судьбе*», яка є перш за все «*яротной*» (саме це слово обирає перекладач з можливих варіантів жестокий, неистовый, возмутительный, оскорбительный; вопиющий, скандальный).

Абсолютно інший погляд на життя у Пастернака, який вважає за краще не виказувати свого негативного ставлення до життя, чому й не використовує жодного прикметника з негативним значенням при перекладі, але Пастернак акцентує увагу на тому, що для нього саме доля є «*обидчицей*», яку необхідно терпіти.

Кочур говорить про життя як «*тягар*», який люди повинні терпіти, а про долю, як про «*навісну*». Саме в нього відчуваємо найсильніший відбиток негативного ставлення до «*важких ударів долі*», від яких йому довелося страждати у житті.

Концепт «*смерть*»: *not to be, to die, to sleep, end, consummation, to dream, sleep of death, shuffle off, quietus, a bare bodkin, the undiscover'd country, bourn, no traveller, fly*.

М. Л. Лозинський: *не быть, умереть, уснуть, кончить, развязка, видеть сны, смертний сон, сбросить, расчет, простой кинжал, безвестный край, нет возврата земным скитальцам, спешить*.

Б. Л. Пастернак: *не быть, забыться, умереть, предел сердечных мук и тысячи лишений, забыться, скончатся, сном забыться, цель, видеть сны, смертном сне, покров земного чувства снят*,

*просто сводит все концы удар кинжала, страны, откуда ни один не возвращается, бегством к незнакомому стремиться.*

Г. П. Кочур: *не бути, вмерти, заснуть, скінчиться, кінець, бачити сновиддя, смертельний сон, скинем, удар кинжала все скінчає, незвідана країна, не вертався жоден подорожній, спішити.*

Що ж стосується смерті, то для Лозинського це – *«развязка», «расчет»*, його можна здійснити за допомогою *«простого кинжала»*. Для Пастернака смерть – це *«предел сердечных мук и тысячи лишений»*, слово *«consummation»* він перекладає як *«цель»*, яку ми досягаємо, коли *«просто сводит все концы удар кинжала»*. Кочур вважає доречним слово *«кінець»*, *«удар кинжала все скінчає»*.

Цікавим є той факт, що у Лозинського *«the undiscover'd country»* – це *«безвестный край»*, у Пастернака – *«страна»*, а у Кочура – *«незвідана країна»*. Цілком можливо, що питання не тільки в лексичних засобах. Дослівний переклад *«невідкрита країна»* сказав би дуже багато тому культурному колу, де Шекспір священний. Тут виникають ремінісценції з містичним досвідом, життям після смерті, чого майже або зовсім не було в культурному колі радянських читачів перекладів Лозинського, Пастернака і Кочура. В атеїстичному оточенні такого роду деталі і не потрібні, і не помітні.

Концепт *«лиха»*: *the slings and arrows of fortune, a sea of troubles, the heart-ache and the thousand natural shocks, flesh is heir to, calamity of so long life, the whips and scorns of time, the oppressor's wrong, the proud man's contumely, the pangs of dispriz'd love, the law's delay, the insolence of office, the spurns, fardels bear, to grunt and sweat under a weary life, ills we have.*

М. Л. Лозинський: *праци и стрелы судьбы, море смут, тоска и тысяча природных мук, наследье плоти, бедствия, плети и глумление века, гнет сильного, насмешка гордеца, боль презренной любви, судей медливость, заносчивость властей и оскорбленье, плестись с ношей, охать и потеть под нудной жизнью, невзгоды наши.*

Б. Л. Пастернак: *удары и щелчки судьбы, море бед, сердечные муки и тысяча лишений, присущих телу, несчастья, униженья века, позор гоненья, выходки глупца, отринутую страсть, молчанье права, надменность власть имущих и судьбу больших заслуг перед судом ничтожеств, кряхтя под ношей жизненной плестись, знакомым злом.*

Г. П. Кочур: *важкі удари долі, моря мук, сердечний біль і тисячі турбот, судились тілу, нещастя, глум часу, ярмо гнобителів, пиху зухвальців, зневажену любов, суди неправі, нахабство влади,*

*причіпки й знуцання, потіти, вгинаючись під тягарем життєвим, відоме лихо.*

«*The slings and arrows of fortune*» – Лозинський зберігає авторську метафору «*праци и стрелы судьбы*», засновану на основі подібності між зброєю і невдачею, тоді як Пастернак розвиває її в метонімію на основі суміжності між зброєю і ефектом від його застосування «*удары и щелчки судьбы*», Кочур залишає лише «*удары доли*», але підкреслює прикметником «*важкі*» нестерпність цих ударів, які йому довелося пізнати у житті.

«*Thousand natural shocks*» – жоден з перекладачів не дає прямий переклад слову «*shocks*» – *потрясіння*, завдяки чому збереглася б бінарна опозиція, яка присутня в оригіналі (*natural – unnatural*), більш того, лише у Лозинського наявний прикметник «*natural*» – «*природних*», що ж до слова «*shocks*», то кожен з перекладачів обирає те слово, яке відображає саме його уявлення про потрясіння, з якими стикається людина: для Лозинського це – «*муки*», для Пастернака – «*лишення*», для Кочура – «*турботи*».

«*The whips and scorns of time*» – той час, коли Лозинський і Пастернак перекладають «*time*» як «*век*», тобто обмежуються певною епохою, Кочур вкладає більш широкий зміст і перекладає «*time*» саме як «*час*» (не випадково він обирає слово час, адже на його долю випало забагато страждань: довелося пізнати і страх війни і репресії, і бути в'язнем ГУЛАГу).

«*Oppressor's wrong*» – Лозинський обирає «*гнет сильного*», Пастернак – «*позор гоненья*», що не відповідає оригіналові. Але для нього, як для людини, необхідно було підкреслити, що саме «*позор гоненья*» відноситься до нещастя, які спричинили люди і терплять їх.

Кочур звісно обирає «*ярмо гнобителів*», тому що він перебуваючи у страхітливих умовах ГУЛАГу намагався працювати над перекладами, щоб зберегти свій дух, щоб він не був уярмлений в часі, щоб із-за колючого дроту з високою напругою, після непосильної фізичної праці, слідував за Й. В. Гете на береги Рейну, за П. Верленом – у французькі імпресіоністичні пейзажі, за лордом Байроном – до Альбіону.

Словосполучення «*the proud man's contumely*» зберігається незмінним у Лозинського «*насмешка гордеца*», у Кочура ми читаємо «*пиху зухвальців*», що теж досить близько, а для Пастернака насмішки гордих – це ніщо інше, як «*выходки глупца*», він прирівняв гордість, що насміхається, до дурості.

«*the pangs of dispriz'd love*» – «*боль презренной любви*» у Лозинського, а у Пастернака це – «*отринутая страсть*».



На думку Кочура, не потрібно пояснювати, що *«зневажена любов»* спричиняє біль, тому він не перекладає *«the pangs»*.

*«The law's delay»* – Лозинський передає точне значення слова *«delay»*, тоді як Пастернак зберігає авторську метонімію, засновану на суміжності між діяльністю суддів і законом, який вони представляють. У Кочура це – *«суди неправі»*, напевно ті, які засудили його до відбування покарання у ГУЛАГу.

*«The insolence of office»* – для Лозинського найбільша вада влади – *«заносчивість»*, для Пастернака – *«надменність»*, а для Кочура – *«нахабство»*. Ці слова власне демонструють відношення кожного з перекладачів до влади тієї епохи, представниками якої вони були. Нагадаємо: Лозинський здійснив переклад *«Гамлета»* у 1933 році, Пастернак – у 1940, а Кочур – наприкінці 50-х років. XX ст.

Ті лиха, від яких ми страждаємо, Гамлет називає *«ills we have»*: *«невзгоди наши»* (Лозинський), *«знакомое зло»* (Пастернак) *«відоме лихо»* (Кочур).

Гамлет обирає слово *«calamity»*, яке певним чином узагальнює людські біди й лиха, для Лозинського це *«бедствия»*, для Пастернака та Кочура – *«нещастя»*.

Концепт *«я людина»*: *nobler, mind, devoutly, to be wished, oppressor, proud man, patient merit, unworthy, he himself, conscience, cowards, of us all.*

М. Л. Лозинський: *благородней, дух, жаждать, сильный, гордец, безропотная заслуга, он сам, раздумье, трусы, нас.*

Б. Л. Пастернак: *достойно, душа, желанная, гоненье, глупец, большая заслуга, ничтожество, мысль, трусы, всех.*

Г. П. Кочур: *більше гідності, жаданий, гнобителі, зухвальці, гідний, недостойні, роздум, боягузи, з нас.*

Лише Лозинський залишає *он сам (he himself)*, зберігаючи протистояння людина – особистість – інші. Можливо це збереження можна пояснити не тільки бажанням бути ближче до оригіналу, але й демонструванням того, що для поета дуже важливо було знайти свою творчу індивідуальність, пошукам якої він власне й присвятив своє життя.

Під час перекладу слова *«nobler»* Кочур і Пастернак обирають синоніми *«більше гідності»* та *«достойно»*, Лозинський залишає *«благородней»*.

Що стосується протистояння *«patient merit – unworthy»*, у Пастернака воно має вигляд *«большая заслуга – ничтожество»*, у Кочура *«гідний – недостойні»*, а у Лозинського маємо лише *«безропотная заслуга»*, яка зазнає *«оскорблень» (spurns)*.

Для передачі змісту слова «*conscience*» Лозинський і Кочур обирають: «*роздум*», а Пастернак «*мысль*». Залишається невирішеним питання, про яке мислення тут йде мова, про споглядання самого себе і своїх вчинків нібито із сторони або ж (і це, на наш погляд, правильне рішення питання) прагнення додумати до кінця.

Концепт «*страх*»: *dread, puzzles, makes, cowards, sicklied over, pale, turn awry, lose.*

М. Л. Лозинський: *страх, смуцать, внушать, трусы, хиреет, бледный, сворачивает в сторону, терять.*

Б. Л. Пастернак: *боязнь, склоняют, мириться, трусы, блекнет, тусклый, меняют путь, терпят неуспех.*

Г. П. Кочур: *страх, миритись, боягузи, блідою барвою вкриває, збочує, траплячи.*

У Лозинського і Кочура «*dread*» – це «*страх*», у Пастернака – «*боязнь*», Пастернак вважає доцільним перекласти «*lose*» як «*терпят неуспех*».

Концепт «*вагання*»: *question, or, whether, perchance, rub, pause.*

М. Л. Лозинський: *вопрос, иль, быть может, трудность, сбивает нас.*

Б. Л. Пастернак: *вопрос, ль, иль, вот и ответ, объяснение.*

Г. П. Кочур: *питання, чи, може, перепона.*

Аналізуючи концепт «*вагання*», варто звернути увагу на те, що атмосфера сумніву проходить крізь увесь монолог лише у Лозинського, у той час, коли у Кочура слів, що виражають сумніви, вже менше, а у Пастернака взагалі після питання отримуємо «*ответ*», «*объяснение*», тобто він не зберігає структуру монологу, якому притаманні сумніви і вагання.

Концепт «*дія*»: *to take arms, opposing, end, native hue of resolution, cast of thought, enterprises of great pith and moment, action.*

М. Л. Лозинський: *ополчась, сразить противоборством, решимости природный цвет, налет мысли бледной, начинанья, внесшиеся мощно, действие.*

Б. Л. Пастернак: *встретить с оружием, положит конец, цвет решимости природной, свет бледного ума, замыслы с размахом и почином, самая цель.*

Г. П. Кочур: *стати збройне, край покласти борнею, рішучості природжений рум'янець, вкриває думка, величний намір, вчинок.*

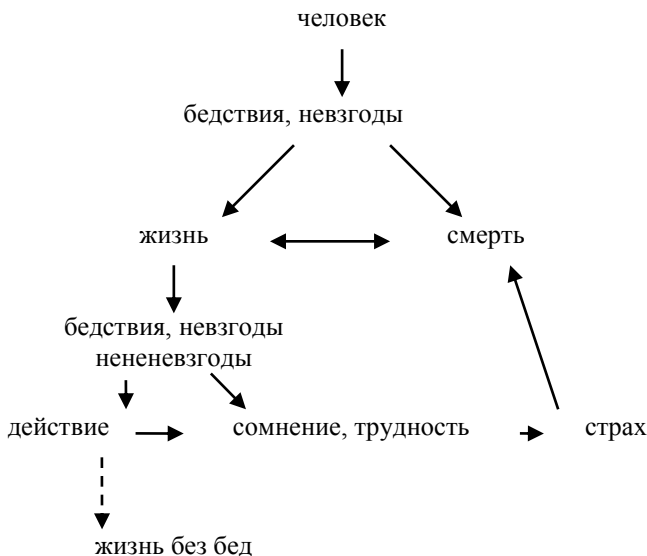
Дія для Лозинського – це «*противоборство*», «*природный цвет решимости*», «*начинанья*», «*действие*», для Пастернака – «*цвет решимости природной*», «*замыслы*», «*самая цель*», для Кочура – «*борня*», «*рішучості природжений рум'янець*», «*величний намір*»,

«вчинок». Цікавим є словосполучення *«рішучості природжений рум'янець»*, тобто Кочур пов'язує рішучість перш за все з молодістю, для якої характерні величні наміри, які *«блідою барвою вкриває думка»*.

Тут простежується певна життєва позиція, певна мета у житті, яка є різною у перекладачів, і яку вони досягають різними шляхами, кожен по-своєму: Лозинський: *«начинання – решимість – действие»*; Пастернак: *«решимість – замыслы – самая цель»*; Кочур: *«рішучість – величний намір – вчинок»*.

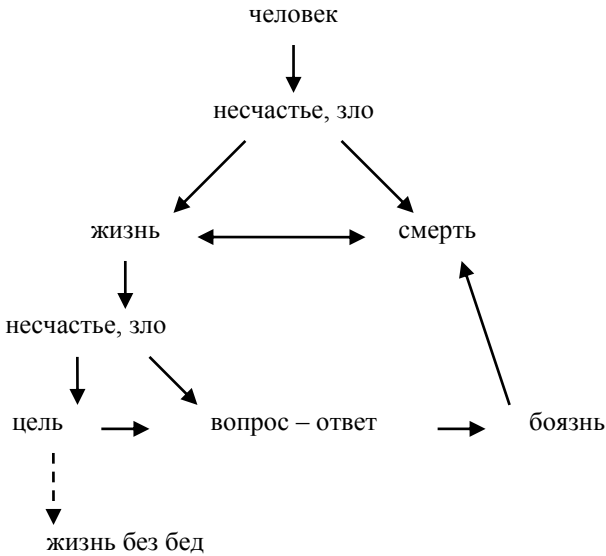
Якщо спробувати скласти схему життя людини для кожного з перекладачів на основі аналізу їхніх тезаурусів, то отримаємо наступне:

М. Лозинський:



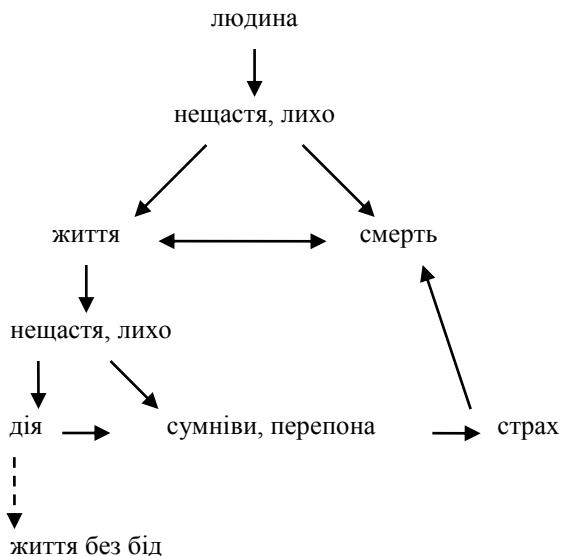
Людина у житті зустрічає *«бедствия, невзгоды»*, яким вона повинна протидіяти, бажання жити без бід потребує *«действие»*. Але людина зазнає постійні вагання, вона починає міркувати, власне *«раздумье»* заважає їй бути рішучою, у чому і є головна *«трудность»*, адже не відбувається ніякого *«действие»*, а отже життя без бід не стає реальністю. У смерті людина вбачає *«безвестный край»* із *«сокрытыми невзгодами»*, тому думка про самогубство як позбавлення від цих *«невзгод»* не реалізується, а залишається лише думкою.

Л. Пастернак:



Згідно цієї схеми людина зустрічається зі «*злом*» і «*несчастьем*» у житті, для того, щоб позбутися цих нещастя і зла, вона перш за все повинна досягти своєї цілі у житті, на шляху до своєї мети в людини можуть з'являтися запитання, на які вона згодом отримує відповідь і пояснення, що «*мысль*» робить боягузів з людей й від неї «*замыслы с размахом и почином меняют путь и терпят неуспех у самой цели*». Дуже важливо, що питання, які іноді турбують людину, не встигають перерости у сумніви й ці сумніви не пронизують усе життя людини. До смерті, до цієї країни з невідомим злом, людина відчуває «*боязнь*», тому й не використовує можливість припинити зло, з яким вона постійно стикається у житті шляхом розправи над власним життям.

Г. Кочур:



У цій схемі людина стикається з *«нещастям»* і *«лихом»* у житті, яким вона протидіє, але у житті людини присутні сумніви, які й зводять нанівець усю рішучість. Ці сумніви поряд із роздумом є перепорою до *«дії»*, яка могла б звільнити усіх від страждань. Іншим варіантом, що звільняє від страждань є смерть, або *«незвідана країна»*, яка породжує страх перед невідомим і стримує людину від самогубства.

Надані схеми є відображенням концептуальної картини світу перекладачів. При порівнянні зі схемою, яка була складена на основі аналізу тезаурусу Гамлета в оригіналі, варто зазначити, що в усіх випадках схеми різні.

*Тезаурусний і компаративний концептуальний аналіз* перекладів монологу Гамлета дозволяє відзначити індивідуальні особливості стилю кожного перекладача і, отже, індивідуальну інтерпретацію твору у середині загальнокультурного сприйняття іншомовного тексту та зробити наступні висновки:

1. Різні грані особистості принца Данського кожний перекладач відтворив по-своєму. Якщо Гамлет В. Шекспіра – це поєднання думки, емоцій та дій, то Гамлет М. Лозинського – це передусім думка. Кочурівський принц – освічений юнак, не так відсторонений від

реальності, як герой М. Лозинського. Його мова – взірць академізму. Гамлет Б. Пастернака – це дія. Його мова дуже динамічна, конкретна. У Г. Кочура принц Данський більш чутливий і ближчий до дії, ніж Гамлет М. Лозинського, але і не такий рішучий, як Гамлет Б. Пастернака.

2. Справжній майстер перекладу перекладає те, що промовляє до його власної душі, він чужими словами передає свої власні думки і почуття, обирає під час перекладу саме ті слова, які відображають його світосприйняття, саме тоді й відбувається накладання *тезаурусу* перекладача на *тезаурус* оригіналу і народжується витвір мистецтва, який містить у собі діалектично пов'язані *тезауруси* оригіналу і перекладача, а читач буде сприймати й інтерпретувати з урахуванням власного *тезаурусу*.

Залучення *тезаурусного* й *концептуального підходу* до розгляду традиційної перекладознавчої проблематики дозволяє по-новому проаналізувати найважливіші питання теорії і практики художнього перекладу, а саме – питання про співвідношення творчої індивідуальності автора оригіналу та перекладача, про накладання *тезаурусу* перекладача на *тезаурус* оригіналу під час перекладу й відображення концептуальної картини світу перекладача у перекладі.

## ПОСИЛАННЯ

1. Степанов Ю. С. Константы : Словарь русской культуры / 3-е изд., испр. и доп. – М., 2004. – С. 65.
2. Кубрякова Е. С. Части речи с когнитивной точки зрения. – М. : ИЯ РАН, 1997. – 327 с.
3. Кагановська О. М. Текстові концепти художньої прози (на матеріалі французької романтики середини ХХ сторіччя). – К. : Вид. центр КНЛУ, 2002. – 292 с.
4. Каде. О. Проблемы перевода в свете теории коммуникации / пер. с нем. // Вопросы теории и перевода в зарубежной лингвистике. – М., 1978.
5. Мирам Г. Э. Профессия : переводчик. – 4-е. – К. : Эльга, Ника-Центр, 2006. – 60 с.
6. Див. пос. 5, с. 25.
7. Див. пос. 1, с. 68.
8. Див. пос. 3, с. 135.
9. Grace, Kathleen O. The First Quarto of Hamlet. New Cambridge Shakespeare ser. – Cambridge : Cambridge University Press, 1998. – 235 p.
10. Шекспір, Уільям. Гамлет, принц Данський / пер. Г. Кочура. – К. : Альтерпрес, 2003. – 171 с.

11. Шекспир, Уильям. Гамлет, принц Датский / пер. М. Лозинского. М. : художественная литература, 1968. – 390 с.

12. Шекспир, Уильям. Гамлет, принц Датский / пер. Б. Пастернака. – М.: Искусство, 1983. – 511 с.

13. Dictionary and Thesaurus – Merriam-Webster Online. <http://www.merriam-webster.com/> ; Webster’s New World Dictionary of American English / Victoria Neufeldt, editor in chief ; David B. Guralnik, editor in chief emeritus. – 3<sup>rd</sup> college ed. – New York : Macmillan, 1994. – 1575 p.

14. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – М. : Мысль, 1982. – 623 с.

**Вправа 31. Порівняйте наступний текст можливого реферату статті О. О. Шеїної з Вашим власним рефератом цієї статті.**

Заявивши про своє бажання здійснити аналіз оригіналу монологу шекспірівського Гамлета в принципах концептуальності та компаративності, авторка реферованої статті робить цей аналіз чомусь у принципах тезаурусного аналізу. Вона детально описує лексичний склад оригіналу і будує з нього систему із 7 концептів. Потім вона аналогічно робить і з перекладами цього монологу українською (Кочур) та російською (Лозинський, Пастернак) мовами, щоб дійти висновку про значні розходження між системами концептів оригіналу та перекладів, бо проведений нею аналіз дозволив їй встановити суттєві розбіжності в індивідуальних стилях автора оригіналу та перекладачів.

**Вправа 31. Порівняйте наступний текст можливої рецензії на статтю О. О. Шеїної з Вашою власною рецензією на цю статтю.**

До назви своєї статті Шеїна заклала вміст декількох провідних категорій перекладознавчого і текстознавчого характеру, зробивши їх предметом свого наукового дослідження: аналіз оригіналу (монолог Гамлета), та його українські й російські переклади; аналіз художнього тексту (монолог Гамлета як фрагмент п’єси); аналіз концептуальний (як текстознавча категорія); аналіз компаративний (як елемент компаративістики).

Задля об’єктивного висвітлення названих категорій авторка присвячує перший абзац своєї статті акцентуванню нової методики у перекладознавстві (концептуальному аналізу) і новій перекладознавчій методології (зіставному аналізу). При цьому, посилаючись на корифеїв сучасного текстознавства (Ю. Степанова, О. Кубрякова, О. Кагановська), авторка стверджує, що вказані методика і методологія надають

«ширші можливості для проникнення у природу індивідуально-авторського світосприйняття» (с. 254).

Але забуваючи про заявлений змістовний план своєї статті (аналіз монологу Гамлета у принципах зіставності та концептуальності), авторка починає занадто довго сповіщати про комунікативність перекладу взагалі, яка ніяк і ніде у статті не висвітлюється під час аналізу монологу Гамлета. Більше того: авторка раптом переключається на довгий опис категорії «тезаурус», який знову (як і категорія «комунікативність перекладу») мало співвідноситься з об'єктом аналізу (монологом Гамлета).

Потім авторка робить ще один змістовно зайвий відступ: оцінює місто трагедії «Гамлет» у творчості Шекспіра і надає загальну оцінку монологу головного героя цієї п'єси у системі всієї однойменної трагедії Шекспіра.

Врешті-решт авторка переходить до аналізу самого монологу, описуючи семантику його лексичного складу. Це дозволяє їй встановити наявність в монолозі концептів «вагання», «я людина», «життя», «смерть», «лихо» і надати схему зв'язків між ними як цілісної системи.

Далі авторка порівнює оригінал з перекладами Лозинського, Пастернака, Кочура і показує їх семантичну і стилістичну відмінність від оригіналу, що дозволяє їй дійти висновку про змістовне розходження концептів Шекспіра в монолозі Гамлета, внаслідок чого, як стверджує вона, схеми концептів у Шекспіра та його перекладачів суттєво відрізняються.

Це примушує авторку стверджувати, що компаративно-концептуальний аналіз оригіналу і перекладу встановлює не лише індивідуальні особливості стилю кожного конкретного перекладача, але й їх відмінності від автора оригіналу.



# СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

---

1. Баскаков А. Я. Методология научного исследования / А. Я. Баскаков. – К. : МАУП, 2004. – 216 с.
2. Кияк Т. Р. Перекладознавство / Т. Р. Кияк, А. М. Науменко, О. Д. Огуй. – К. : НУ ім. Тараса Шевченка, 2009. – 543 с.
3. Колесников О. В. Основи наукових досліджень / О. В. Колесников. – К. : Центр учбової літератури, 2011. – 144 с.
4. Кустовська О. В. Методологія системного підходу та наукових досліджень / О. В. Кустовська. – Тернопіль : Економічна думка, 2005. – 124 с.
5. Крушельницька О. В. Методологія і організація наукових досліджень. / О. В. Крушельницька. – Л. 2006. – 206 с.
6. Лудченко А. А. Основи научных исследований. / А. А. Лудченко, Я. А. Лудченко, Т. А. Примак. – К., 2000. – 114 с.
7. Муратова В. М. Основи наукових досліджень. / В. М. Муратова. – Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2014. – 56 с.
8. Науменко А. М. Зібрання творів – Т. 4 : Перекладознавство / А. М. Науменко. – Миколаїв : Вид-во ЧНУ ім. Петра Могили, 2013. – 420 с.
9. Науменко А. М. Концептуальний переклад (на матеріалі німецької, української, російської та білоруської мов / А. М. Науменко. – Миколаїв : ЧНУ ім. Петра Могили, 2013. – 420 с.
10. Науменко А. М. Основи лінгвопоетики / А. М. Науменко. – Вінниця : Нова Книга, 2005. – 320 с.
11. Науменко А. М. Філологічний аналіз тексту. / А. М. Науменко. – Вінниця : Нова книга, 2005. – 416 с.
12. Пилюшенко В. Л. Методология и организация научного исследования. / В. Л. Пилюшенко, И. В. Шкрабак. – К. 2004.
13. Чолаков В. Нобелевские премии. / В. Чолаков. – М. : Мир, 1987. – 368 с.
14. Шейко В. М. Організація та методика науково-дослідної діяльності / В. М. Шейко, Н. М. Кушнарченко. – К. – 2006.

**ДЛЯ НОТАТОК**

---

# ДЛЯ НОТАТОК

---

**Навчальне видання**

*Аліна Науменко,  
Іван Дамар'їн*

# **ОСНОВИ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ**

**Навчальний посібник**  
для бакалаврів першого курсу спеціальності «Переклад»  
з однойменної лекційної дисципліни

---

Редактори *А. Якименко, Р. Грубкіна.*  
Технічний редактор, комп'ютерна верстка *Д. Кардаш.*  
Друк *С. Волинець.* Фальцювальню-палітурні роботи *О. Кутова.*

Підп. до друку 24.04.2018  
Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Папір офсет.  
Гарнітура “Times New Roman”. Друк ризограф.  
Ум. друк. арк. 7,67. Обл.-вид. арк. 6,80.  
Тираж 300 пр. Зам. № 5455.

Видавець і виготовлювач: ЧНУ ім. Петра Могили.  
54003, м. Миколаїв, вул. 68 Десантників, 10.  
Тел.: 8 (0512) 50–03–32, 8 (0512) 76–55–81, e-mail: rector@chmnu.edu.ua.  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 6124 від 05.04.2018.