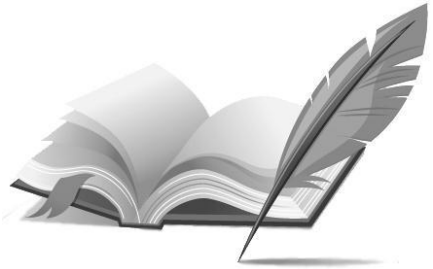
Міністерство освіти і науки України
Чорноморський державний університет імені Петра Могили

А. М. Науменко

Зібрання творів

Том 2

Мовознавство



ЧДУ
ВИДАВНИЦТВО
Миколаїв – 2015

УДК 81+852
ББК 81
Н 34

Рекомендовано до друку рішенням вченої ради Чорноморського державного університету імені Петра Могили (протокол № 2 від 11.09.2014).

Н 34

Науменко А. М. Зібрання творів : у 7 т. / А. М. Науменко. – Миколаїв : Вид-во ЧДУ імені Петра Могили, 2015.
ISBN (Заг.) 978-966-336-318-9

Том 2. Мовознавство. – 2015. – 488 с.
ISBN (Том 2) 978-966-336-337-0

Запропоноване читачеві зібрання наукових та художніх творів А. М. Науменка із семи томів структуровано за концепцією акту філософського пізнання: спочатку автором аналізується рівень логічного й фонового досвіду суб'єкта (том 1: «Навчання-знавство»), потім – уміння суб'єкта користуватись мовою (том 2: «Мовознавство») та розуміти її вербальний результат (том 3: «Текстознавство»), далі подається аналіз найвищого типу тексту – перекладу (том 4: «Перекладознавство») та інших менш складних типів висловлювання (том 5: «Літературознавство»), а на завершення запропоновано два томи красного письменства (том 6: «Мистецтвознавство – Поезія» і том 7: «Мистецтвознавство – Проза і драма»).

УДК 81+82
ББК 81

ISBN (Заг.) 978-966-336-318-9
ISBN (Том 2) 978-966-336-337-0

© Науменко А. М., 2015
© ЧДУ ім. Петра Могили, 2015



Науменко Анатолій Максимович

ЗМІСТ

Довідка про автора 5

Цензурное слово о нецензурной лексике 8
Коментар 18

Nationale Varianten der deutschen Sprache 22
Коментар 31

Текст в оценке современных филологов 32
Коментар 48

Sprache und Macht 49
Коментар 66

Злидні та розкоші наукового мовлення сучасних філологів 67
Коментар 79

Стихійність мовної політики у науковому стилі сучасних філологів 81
Коментар 90

Псевдонаучный стиль современной филологии 92
Коментар 97

Мовно-культурна політика сучасної націоналістичної України 99
Коментар 108

Сьогоденні міфи про мову та культуру 109
Коментар 116

Мовні особливості німецькомовного концентрованого оповідання 118
Коментар 145

Філологічний вміст та його нефілологічне тлумачення 146
Коментар 148

Zwischenstilistische Textanalyse: führt die Literaturwissenschaft
und Sprachwissen-schaft, vereinzelt angewendet, in eine Sackgasse? 150
Коментар 167

Мовна специфіка оригіналу та відтворення її у перекладі 169
Коментар 269

Українсько-російські контакти з погляду сучасних українознавців 270
Коментар 282

Die Stilistik des Originals und ihre Aufbewahrung beim Übersetzen 284
Коментар 376

Нариси теорії та практики мовознавства 377
Коментар 377

ДОВІДКА ПРО АВТОРА

Науменко
Анатолій Максимович

Дата народження: *02.10.1941.*

Місце народження: *с. Пїщане Мелітопольського району Запорізької області, Україна.*

Науковий ступінь: *доктор філологічних наук (шифр 10.01.04 – література зарубіжних країн), 1991 р.;* ***вчене звання:*** *професор кафедри німецької філології (шифр 10.02.04 – германські мови), 1991 р.*

Загальна характеристика наукової діяльності: *перекладознавець, германіст, літературознавець, методист. Друкується з 1974 р. російською (Росія, Україна), українською (Україна), німецькою (Австрія, Голландія, Німеччина, Швейцарія) мовами, перекладався удмуртською (Росія) та німецькою (Австрія). Викладав німецьку філологію, переклад та зарубіжну літературу в декількох вищих навчальних закладах Росії та України; зараз працює завідувачем кафедри теорії та практики перекладу Чорноморського державного університету імені Петра Могили (м. Миколаїв).*

Головною тематикою декількох сотень його власних розвідок та десятків наукових праць, що вийшли за його редакцією, є німецькомовна філологія, а проблематикою – національна специфіка та філософія мови, соціальні і національні закономірності літературного процесу, ідіостиль митця, майже стовідсоткова неадекватність лінгвістичного перекладу і через це – тотальна необхідність перекладу концептуального, сутність художнього образу в белетристиці, філологічний підхід до навчання студента та ін.

Крім того, він є науковим керівником аспірантів і докторантів із чотирьох фахів: перекладознавство, германські мови, загальне мовознавство, зарубіжна література. У своїх публікаціях виступає за синтез усіх наук, що займаються словом, до єдиної цілісності – філології; такий синтез він назвав у 1988 р. «лінгвопоетикою», на базі якої розробив низку дослідних напрямів (ворожнеча культур, світомоделювання у слові, лінійність та цілісність художнього образу, лінгвопоетичний аналіз тексту, лінгвістичний переклад як обробка тощо) і став організатором міжнародної перманентної щодворічної конференції ***«Нові підходи до філології у вищій школі»*** *(1992, 1994, 1996, 1998, 2000, 2002 рр.) та укладачем, науковим редактором і співавтором збірок її матеріалів, які з № 9 (2000 р.) ВАК України визнала всеукраїнським фаховим науковим журналом* ***«Нова філологія»****.*

З № 21 (2005 р.) у зв'язку з переїздом А. М. Науменка до м. Миколаїв журнал видається під новою назвою ***«Новітня філологія»*** *(до шести номерів на рік обсягом до 30 друкованих аркушів, статті різними європейськими мовами), хоча Запорізький національний університет, де раніше працював А. М. Науменко, продовжує видавати збірку тез і статей під назвою* ***«Нова філологія»,*** *запропоновану А. М. Науменком ще в 1997 р.*

Освіта: *вища; закінчив у 1967 р. Московський державний університет імені М. В. Ломоносова, філологічний факультет, спеціальність «німецька мова і література». Там само навчався в аспірантурі і захистив кандидатську дисертацію (1976 р.), а також закінчив докторантуру і захистив докторську (1991 р.).*

У студентстві, аспірантурі й докторантурі набирався навчального й наукового, а також життєвого досвіду у провідних учених-викладачів Радянського Союзу (професорів вказаного факультету), за підручниками та науковими монографіями яких навчалося тоді майже півсвіту:

- ✓ *у галузі німецької філології – у доктора філологічних наук К. А. Левковської, за теоретичними й практичними працями якої навчалися студенти всього Радянського Союзу та інших країн світу;*
- ✓ *у галузі англійської філології – у доктора філологічних наук О. С. Ахманової, світової величі англістики й загальної лінгвістики;*
- ✓ *у галузі теорії літератури – у «батька» радянської літературної теорії, доктора філологічних наук Г. М. Поспелова та його найуспішнішого учня: доктора філологічних наук І. Ф. Волкова;*
- ✓ *у галузі історії зарубіжних літератур – у царськоросійського засновника цієї науки, доктора філологічних наук С. І. Радцига, та не менш талановитого його учня: доктора філологічних наук Р. М. Самаріна;*
- ✓ *у галузі перекладу – у талановитого практика перекладу і не менш евристичного його теоретика А. В. Карельського.*

Кандидатську дисертацію *захистив у 1976 р. в Московському держуніверситеті ім. М. В. Ломоносова на тему «Творчий метод К. Краусадраматурга», відкривши нею для радянських літературознавства і читача незнайому творчість цього всесвітньо відомого австрійського сатирика (шифр 10.01.04 – література зарубіжних країн).*

Докторську дисертацію *захистив у 1991 році в Московському держуніверситеті ім. М. В. Ломоносова на тему «Жанрові особливості австрійської драматургії 1918-1938-х рр.» (шифр 10.01.04 – література зарубіжних країн). Це була перша в Радянському Союзі наукова монографія про історію австрійської драми за два попередні сторіччя. Саме тому її головним опонентом був академік Національної академії України Д. В. Затонський, автор першої в Радянському Союзі монографії про австрійську літературу взагалі.*

Наукові напрями: *хронологічно першим результатом його наукових розвідок стала російськомовна стаття 1974 р. «Литература и критика». На сьогодні (після понад 40 років наукової творчості) кількість його публікацій сягає більше ніж 350 одиниць. Усі вони легко укладаються в п'ять дослідних напрямів, які вже можна назвати усталеними науковими школами:*

а) у галузі перекладознавства (загальна кількість публікацій – близько 100): теорія концептуального перекладу як макроперекладу, як перекладу тексту (а не слова), як перенесення задуму оригіналу з одного культурного середовища в інше (тобто з однієї національно забарвленої мовної картини світу в іншу), на відміну від традиційного, лінгвістичного, перекладу як мікроперекладу, перекладу автономної лінгвістичної одиниці, перенесення оригіналу з однієї мови в іншу (тобто збереження лише стилістики оригіналу за умови втрати його задуму);

б) у галузі германістики (загальна кількість публікацій – майже 100): національні варіанти німецької мови як наслідок ментальних розбіжностей на рівні мовних картин світу (на відміну від традиційної лінгвогеографії, яка вбачає розбіжності лише на рівні фонетики, лексики, грамматики);

в) у галузі теорії літератури (загальна кількість публікацій – близько 50): цілісний, філологічний (= лінгвопоетичний) аналіз художнього тексту як всебічне оцінювання художньої функції кожної одиниці тексту, на відміну від лінгвістичної рецепції, яка перераховує лише конкретний реєстр лінгвістичних одиниць тексту, залишаючи осторонь їх образність, та літературознавчої інтерпретації, яка описує лише загальні екстралінгвістичні чинники тексту, забуваючи про його мовленнєві особливості;

г) у галузі історії літератури (загальна кількість публікацій – понад 50): естетичний та соціальний ідеал (тобто принцип зображення людини та буття) як рушій літературного процесу, на відміну від панівної сьогодні оцінки белетристики як засобу беззмістовного самовираження автором своїх евристичних знахідок;

д) у галузі методики (загальна кількість публікацій – близько 30): новий тип підручника з іноземної мови для вищої школи (і, відповідно, нова система вивчення іноземної мови) як заглиблення студента майже виключно в професійний текст, з якого через дискусії щодо його змісту та мовлення вичерпуються студентом лінгвокраїнознавчі знання.

Ім'я А. М. Науменка внесено до міжнародного довідника особистостей ***«Dictionary of International Biography»*** *(Cambridge, England, 1999, p. 289).*

ЦЕНЗУРНОЕ СЛОВО О НЕЦЕНЗУРНОЙ ЛЕКСИКЕ

(*первоначально-поэтическое значение мата и его повторно-грязное использование*)

Моё сообщение относится к содержанию тех предметов, понятий и явлений, о которых в приличном обществе всегда было говорить не принято, но зато узаконено в узкой компании или же при горячем выяснении двусторонних отношений. Прямо как по Гоголю: простой человек прошлого сказал бы: «*Это воняет*», но тогдашние представители высшего света обязательно произнесли бы: «*Это себя плохо ведёт*».

Ныне совсем иная ситуация: наши современные гламурные соотечественники – например, духовно импотентные политики и неженственные бизнес-ляди, – набив до отвала свои карманы деньгами, украденными у пассивного народа или же подаренными им богатым заказчиком за предательство их собственных идеалов, активно используют нецензурную лексику и нецензурные (порнографические) снимки и съёмки, чтобы детально и, на первый взгляд, весьма аргументировано разглагольствовать о том, что дочери «*низкого*» люда обязательно – естественно, только для собственного блага этих девочек! – должны становиться продажными женщинами на утеху «*высшему обществу*», а сыновья – опять же только для собственного блага этих сыновей! – идти в резервацию рабов и гладиаторов для тех же никем не признанных, но тем не менее прочно укрепившихся «*верхних власть имущих десяти тысяч*».

Но, впрочем, по самой своей сути не изменилось ничего, потому что сегодня, как и вчера, нецензурная лексика используется чаще всего не по ее функциональному назначению, а по прихоти её произносящего. И потому она настойчиво требует ее действительно научного изучения, потому что финансово подкармливаемая правящей верхушкой наглая активизация нецензурщины сегодня набирает мощные коммуникативные, социальные и политические, а значит и финансовые обороты.

Я, к моему сожалению, только начинаю разработку этой еще почти не поднятой у нас целинной темы: многое и мне самому здесь представляется спорным, неверным или даже ненужным. Поэтому я прошу у читателя этой статьи снисхождения: ведь я знаю об этой теме очень и очень мало (только то, что после гениального русского лексикографа В. И. Даля с его словарём начала 1880-х годов «*живаго великорусскаго языка*»; подчеркиваю: «*живаго*», т. е. современного, используемого языка

это исследовательское направление научно закрыто, т. е. считается полностью разработанным), хотя подсознательно чувствую, что оно, как я уже только что сказал, не только научно (убиение языка), но и социально (превращение большей части населения в тягловых скотов, в быдло, как называла польская шляхта XIX века ее обслуживающий люд, и что сегодня делает «*померанчевая и майданутая*», т. е. политически импотентная, но финансово себя сказочно обогатившая верхушка современной украинской власти), есть самой научно актуальной и теоретически весомой моральной и политической проблемой современности (ибо власть имущие хотят через нецензурщину и всяких бульварных гордонов и иже с ними лишить народ нормативного великого и могучего языка, оставив его только своим детям, чтобы они и только они могли на нём изъясняться и тем самым очень демократично побеждать на выборах.

Ну действительно, за кого проголосует народ: за литературно говорящего и широко мыслящего человека, разыгрывающего из себя аристократа, или же за нищего заику, не умеющего без мата даже двух слов связать?!

Вот почему сегодня научно и социально весомы для исследования темы, например, **«Мат и политика», «Мат и социология», «Мат и финансы», «Мат в переводе», «Национальная специфика мата», «Мат в литературе», «Мат в коммуникации», «Осознание мата как мата»** и многое-многое другое.

Но поскольку эта тема для психологически нормального человека остаётся реальным, сознательно принимаемым табу, т. е. запрещением, постольку ее раскрытие требует, чтобы я начал его дипломатически, т. е. издалека.

В 1960-е годы я учился на филологическом факультете Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, лучшего высшего учебного заведения СССР и едва ли не лучшего тогда вуза мира. Я говорю это не для саморекламы, а для лучшего понимания моих дальнейших суждений. Лекции по русскому языку, по дисциплине, которая, как нам, студентам отделения *иностранной* филологии, тогда казалась совершенно ненужной, читала действительно широко известная в действительно весьма широких научных кругах доктор филологических наук, профессор Горшкова В. Н., по учебникам которой о русском языке тогда занимались ученики всех школ Советского Союза (если, конечно, меня не подводит память, потому что я учебной дисциплиной тогда, к моему сегодняшнему искреннему сожалению, особенно не отличался, а найти сегодня в, как я горько, но вынужденно, шучу, «*самостійній і від розуму незалежній Україні*» что-нибудь о «*треклятых*» для Украины «*москалях*», т. е. русских, которые на своё горе и породили Украину, почти невозможно).

Но я хорошо помню, что о Горшковой у нас на факультете ходил слух, что она недавно защитила в закрытом научном совете докторскую

диссертацию по нецензурной лексике в русском языке, и еще легенда, которая почти на 100 % могла быть реальностью и которая подвигла меня почти через 50 лет на это сегодняшнее для меня необычное, но научно весьма актуальное разыскание.

Тогда, в 1960-е годы, филологический факультет МГУ, где я учился, находился не как сейчас в крикливых высотных зданиях на Воробьёвых горах, а в тихом (несмотря на центр города) трёхэтажном старинном особняке, располагавшемся на углу площади Манежной и улицы Герцена, т. е. в сотнях метров от Кремля и Красной площади.

На эту географию следует обратить особое внимание.

А недалеко от нашего углового здания, вдоль по улице Герцена, был, так сказать, «*раздаточный отдел*» ЦК КПСС, главного органа власти в тогдашнем СССР, в котором (т. е. в «*раздаточном отделе*») по баснословно низким ценам удовлетворялись абсолютно все желания высоковластных покупателей по ценам, некогда установленным ещё В. И. Лениным чуть ли в самом начале Октябрьской Революции 1917 года в голодной тогда России для, как весьма справедливо (я говорю об этом вполне искренне: действительно справедливо) отмечалось в его постановлении, «*голодающих членов ЦК*». О сказочной дешевизне цен в этих раздаточных отделах 1960-х годов достаточно красноречиво свидетельствовал тот факт, что товары, которые только из-под прилавка (т. е. только через уголовно наказуемый черный рынок) даже весьма нерядовой советский покупатель мог приобрести за сотни рублей (по тогдашнему официальному курсу – за полсотни долларов, а по неофициальному – в десятки раз больше), в этих потаённых кормушках для, так сказать, «*голодающих членов ЦК*» сытый член ЦК мог запросто приобрести за каких-то десять-двадцать копеек.

Поскольку это решение Ленина никогда никем отменено не было, постольку еще и в 1960-е годы (и, к слову сказать, даже в 1980-е, а может и позже?) все члены верховной власти продолжали активно «*голодать*» и получать от верховной власти невероятно калорийный и сказочно дешевый паёк. Но, ко всеобщему юмористическому сожалению, все эти, с позволения сказать, «*голодающие дети лейтенанта Шмидта*» ездили в *раздаточный отдел* на весьма «*сытых*», т. е. откормленно тяжелых автомашинах («**ЗИЛ**» и «**Чайка**»), которых какой-то остроумец из Запада тогда, в 1960-е годы, удачно назвал «*тракторами во фраке*». Эти «*фраковые тракторы*» настолько мощно разрушали дорожное покрытие на углу площади Манежной и улицы Герцена, где находился наш факультет, что там чуть ли не каждый день клали новый асфальт. Пройти же к нашему зданию можно было только одним путем: через стык площади Манежной и улицы Герцена, т. е. только через свежеуложенный асфальт.

А вот запретить пешеходное и тем более автомобильное движение на этом участке во время укладки асфальта не решался никто: всё-таки центр столицы, метров двести от Кремля и Красной площади, символа Советской Власти: как бы чего не вышло.

И вот в один из очередных вечерних ремонтов дорожного покрытия на стыке площади Манежной и улицы Герцена, где располагался мой и сегодня еще горячо мной любимый филологический факультет, который собирался отчислить меня на пятом курсе за «*политическую неблагонадежность*», т. е. за чтение запрещенной в СССР литературы, по свеженаброшенному асфальту небрежно проходит названная профессорша, оставляя на нем глубокие следы относительно острых каблучков своих туфелек. Бригадир асфальтоукладчиков, оторопев от такой, с его точки зрения, наглости пешеходки, громко высказывает ей на великом и могучем русском *нецензурном* языке всё, что он о ней думает. Классически интеллигентная профессорша, грациозно остановившись и ничуть не обидевшись на смысл его речи, но возмутившись только формой его высказывания, гневно, но тихо отвечает: «*Уважаемый, как Вам не стыдно так поганить великий и могучий русский язык?! Ведь по всем его нормативам Вы должны были высказаться так: ...*». И она переводит его заскорузлую, с ее точки зрения, тираду на фонетические, морфологические и синтаксические (но не лексические!) нормы нецензурного русского языка.

Бригадир, отвалив нижнюю челюсть, с молчаливым восхищением смотрел на то, как каблучки «*нецензурной*» профессорши оставляли глубокие и в тот день уже никак незалечимые следы на свежеположенном асфальте.

Теперь – о заявленной теме и ее проблематике. А «*танцевать*» начнем, по точному русскому народному утверждению и обычаю, от печки, т. е. от начала, от истории языка.

Аксиоматично принято в современном языкознании (да и с античных времен тоже), что в основе первичного значения любой лексемы лежит номинация, называние, ярлык, т. е. толкование предмета, явления или события (обозначим это «*единицей бытия*»), и поэтому лексема в своем хронологическом истоке не могла быть стилистически (т. е. эмоционально) окрашенной, потому что этот добавочный (коннотативный или же контекстуальный) смысл появляется у неё значительно позже, чем первичный, врожденный, предметный, говоря терминологическим языком современной лингвистики, денотативный. Это как у первобытных народов: клички, например, «*Соколиный глаз*», или «*Верная рука*», или же «*Быстрая нога*» – члены племени присваивают своему согражданину уже в его зрелом возрасте, а не сразу после его рождения.

Но всё только что сказанное – это диахронии лексемы, ее, так сказать, «*повивальный период*». А что же находится в ее синхронии?

А то, что слово, возникшее как сугубо практический результат необходимой и неизбежной номинации, начинает на каком-то хронологическом этапе своего социального использования восприниматься соплеменниками как грубое, коммуникативно неудобное, которое необходимо заменить на более приличное, «*дипломатическое*».

Логически понятно, что таким «*дипломатическим очищением*» языка обеспокоено было прежде всего высшее общество, но, думаю, что и в низовых социальных слоях происходил тот же процесс эвфеминизации, облагораживания языка: абсолютно не сомневаюсь, что, например, слово «*срака*» постепенно вытеснялось даже в самых необразованных восточнославянских семьях лексемами «*жопа*», «*попа*» и т. п.

Появление таких эвфемизмов повлекло за собой стилистическое табу на использование первичных, номинально нейтральных лексем.

Перед самым крушением СССР популярный и очень академический тогда альманах «**Литературное обозрение**» выдал многосотнестраничный номер, наполненный исключительно нецензурными произведениями (нецензурными не только в тогдашнем советском политическом и эстетическом смысле, но и в смысле мировом: реклама порнографии). Мой анализ этих опусов и, разумеется, других источников, начиная с XVIII века, позволяет сделать весьма объективный вывод о том, что нецензурная лексика может использоваться и действительно используется в четырех функциях.

Во-первых, как вульгаризм, когда говорящий желает заявить о своём социальном статусе (например, «*Я же из простого народа!*») или же комически принизить им же изображаемое (например, «*Посмотрите, какое он говно!*»). В данном случае нецензурная лексика семантически (семантически, но не функционально!) совсем не нужна, т. е. может быть легко заменена «*дипломатическими*» синонимами.

Правда, мы иногда воспринимаем ту или иную лексему как вульгаризм, хотя она, по справедливому мнению выдающихся лексикографов, таковой не является. Например, слово «*стерва*» с давних пор воспринимается русскоязычным этносом как ругательство, хотя еще в конце XIX в. В. И. Даль в своём «**Словаре живаго великорусского языка**» (подчеркиваю: «*живаго*», т. е. для В. И. Даля современного, общеупотребительного!) утверждал, что лексема «*стерва*» есть нейтральный синоним (т. е. лексический дублет) к слову «*мертвечина*» (отсюда, по мнению В. И. Даля, и слово «*стервятник*», т. е. «*поедающий мертвечину, пожирающий падаль*»).

Но вернёмся к нецензурной лексике как к вульгаризмам.

Так, например, в одном из вариантов весьма распространенной в России первой половины XIX века детской песенке (полагаю, возникшей в непосредственной связи с постыдно проигранными для Франции и

блистательно победоносными для России событиями франко-российской войны 1812 года) говорилось:

Мальбрук в поход собрался,
Напившись кислых щей,

(«*кислые щи*» обозначали в России XIX века низкопробное, с точки зрения российского любителя водки, красное столовое вино, очень популярное во Франции. Сравни, например, у Пушкина А. С.: «*Насилу кислых щей дадут, а уж не думай о горелке*». Это написано в его первой южной ссылке, и потому «*горелка*» означает здесь украинское название российской водки):

В походе обосрался
И взят был в мир теней.
Его похоронили
Под выстрелы мортир,
На холмик положили
Обосранный мундир.

Не трудно понять, что тут грубые слова «*обосрался*», «*обосранный*» легко заменяются (без искажения содержания) нейтральными синонимами. Например:

Мальбрук в поход себя понёс,
Напившись кислых щей,
В походе взял его понос
И сплавил в мир теней.
Его похоронили
Под выстрелы мортир,
На холмик положили
Обгаженный (или, например, *обкаканный*) *мундир.*

Во-вторых, нецензурная лексика используется как вставное слово, как слово-паразит, заполняющее отсутствие мысли, как междометие, как усилительная частица, что в данном случае означает синонимию.

Например:

Иду, блядь,
Темно, блядь,
Гляжу, блядь,
Пятно блядь.
Лап-лап, блядь –
Тепло, блядь,
Нюх-нюх, блядь –
Говно, блядь.

Перед моим комментарием этого содержательно и формально весьма художественно неплохого опуса не могу в этой связи (т. е. использование слов-паразитов для заполнения пустоты мысли, которые могут иногда наполниться не совсем примитивной семантикой) не вспомнить курьёзного случая из жизни моего советского знакомого. У него был коллега, который к месту и не к месту вставлял в свою речь словосочетание-паразит «*так сказать*». И как-то на серьёзном партийном собрании тот коллега выступил с речью, в которой была фраза: «*Наше, так сказать, Политбюро, так сказать, Центрального, так сказать, Комитета, так сказать, Коммунистической, так сказать, партии, так сказать, Советского, так сказать, Союза…*» и так далее. После завершения собрания мой знакомый подошел к этому коллеге и с наигранным страхом, совершенно не думая о психологических и, возможно, даже физиологических последствиях, заботливо спросил:

– *А ты вещи уже собрал?*
– *Какие вещи?*
– *Ну, для тюрьмы.*
– *Для какой тюрьмы?!*
– *Ты что не понял,* ***что*** *ты сказал в своём выступлении?*
– *А что я сказал?!*
– *«Наше, так сказать, Политбюро» и так далее. Да тебя через пару минут заберут органы госбезопасности!*

И хотя время тогда было уже далеко не сталинско-бериевско-репрессивно-диктаторское, а относительно либеральное и поэтому никто этого коллегу арестовывать не собирался, но атмосфера расстрельных времен, когда даже за незлобиво простенький политический анекдот давали 25 лет тюрьмы или казнили растрелом, настолько пропитала сознание коллеги, что он страшно испугался, слёг с тяжелым инфарктом и вскоре умер.

Я привел этот анекдотично-драматический случай вовсе не столько для осуждения жестокой шутки моего знакомого, сколько для наглядной иллюстрации семантической функции используемой лексемы: бедный и не совсем смышленый коллега употребил выражение-паразит «*так сказать*» как заполнитель логической пустоты, а мой, в рассказанном мною случае, психологически инфантильный знакомый трагически шутливо оценил это выражение как семантически весомую усилительную частицу.

К счастью, большинство современных (да и прошлых) говорящих использует нецензурную лексику в функции слов-паразитов, которые засоряют их речь и легко могут быть замененными нейтральными синонимами. Это особенно «*слышимо*» в речи современных студентов,

когда даже приличные с виду и с «*духу*» девушки, т. е. наиболее пуристическая (т. е. язык очищающая) часть общества, легко включают в свои высказывания нецензурную лексику или же нейтрально реагируют на нее в беседе с парнями.

Возвращаясь к процитированному опусу с нецензурной лексемой «*блядь*», не могу не сказать, что если заменить ее на любое другое вводное слово (например, «*раз*», «*друг*» и т. п.) то ничего (даже его неплохая стилистика!) в содержании этого опуса не изменится.

Так зачем же было употреблять матерщину?!

В-третьих, нецензурная лексика используется для игры слов. Правда, на великолепие такой игры способны, по-моему, вряд ли таланты, а только гении, если иметь в виду эстетически облагороженную и содержательно благостную игру, а не примитивную графоманию, потому что в случае с гением игра слов допускает не использование нецензурной лексики, а всего лишь намек на нее, тогда как в графоманском случае намек исчезает, а остается только примитивная нецензурщина. Например:

– *Ты у Маньки был?*
– *Да, позавчера.*
– *Выебал?*
– *Нет.*
– *А почему?*
– *Отказала категорически.*
– *А я был у нее вчера.*
– *Поёбся?*
– *Нет.*
– *А почему?*
– *Отказала категорически!*
– (Оба вместе) – *Ну, и блядь же!*

Тут, вполне понятно, играют два смысла – «*порядочная женщина*» (по сюжету анекдота – «*отказала категорически*») и «*непорядочная женщина*» (по тексту анекдота – «*блядь*», что совсем не соответствует сюжету).

А вот пример художественно истинной игры нецензурным словом:

Себя от холода страхуя,
Купил доху я
На меху я.
Но видит Бог: дал маху я –
Доха не греет ни … чуть-чуть.

Насколько великолепна здесь у А. С. Пушкина фонетическая и морфологическая омонимия, обыгрывающая половой член мужчины! А ведь

даже в конце этой эстетически блистательной миниатюры, где по всем законам стихотворной поэтики фаллос должен быть наконец назван своим грубым, но в России издавна бытующим трёхбуквенным словом, начинающимся на «*х*», автор процитированного шедевра уходит от такой прямолинейной номинации, отчего рождается незабываемая шутка гения.

В-четвертых, нецензурная лексика используется для возвращения ей той номинативной функции, которую гениальный харьковский филолог конца XIX века А. А. Потебня справедливо называл – но в связи с совсем иными проблемами и фактами – «*первичной формой слова*». И тогда нецензурная лексема неожиданно (только для современников!) воспринимается как совсем нейтральное и очень точное по своей денотативной семантике слово.

Возьмем, например, давнерусское (точнее: старославянское) слово «*ебать*». Оно пришло к восточным славянам из одного среднеазиатского языка (если мне не изменяет память, потому что я не специалист по сравнительно-историческому языкознанию, из узбекского), где оно обозначало весьма нейтральное, хотя и знаменательное событие: ухаживание парня за девушкой. Но поскольку узбеки были разноплеменным, кочевым, малочисленным и потому воинственным этносом, постольку их существование зависело от количества членов соответствующего рода, и поэтому род мог позволить супружеское объединение парня и девушки только в одном случае: если влюбленная пара становилась плодоносной. Вот почему лексема «*ебать*» означала в староузбекском языке не просто «*ухаживание за избранницей*», но еще и обязательно «*половой акт с избранницей*».

К слову: в Северной и Центральной Руси, в Германии и многих других странах Средневековья долгие столетия господствовал тот же принцип супружеской жизни (если не ошибаюсь, он господствует и сегодня во многих племенах Африки и Индии). К моему сожалению, я не знаю, как этот принцип у них назывался и называется, но не сомневаюсь, что он обязательно включает в себя сему «*половой акт*».

К сожалению, в восточнославянские языки среднеазиатский нейтральный глагол «*ебать*» вошел только в своем последнем значении и потому стал вскоре вульгарным, ибо появилось много эвфеминистических синонимов.

Правда, есть и иная трактовка этимологии данного слова, которое якобы возникло из праславянской формы **jěbati*, связанной с праиндоевр. **jebh-/oibh-* или **ojebh* – «***совершать половой акт***». Это слово, считают сторонники этой трактовки, родственно древнеиндийскому *yabhati* и греческому *οίφα, οίφέω* (с таким же значением, как и в славянских языках). Более того: они уверенны, что версии о заимствовании мата из неславянских языков есть народная этимология, которая получила

распространение из-за часто цитируемого в советский период необоснованного высказывания Максима Горького о том, что матерные слова были заимствованы из восточных языков. Сторонники этой, с моей точки зрения, ошибочной гипотезы, считают, что лингвистами подобные версии никогда не поддерживались и не рассматривались всерьёз.

Да действительно: из-за табу на печать матерных слов, существовавшего в СССР, статья с этим словом была изъята из «**Этимологического словаря русского языка**» М. Фасмера. Но в 1981 году происхождение слова *ебать* было опубликовано в «**Этимологическом словаре славянских языков».**[1]

Я всё же придерживаюсь мнения, что лексема «*ебать*» пришла в русский язык вовсе не как ругательство, а как номинация половой связи девушки и парня.

Поэтому смертельно оскорбительные сегодня выражения «*Я ебал твою мать!*» или же «*Пошел ты к ебённой матери!*» (фонетически искаженный вариант: «*Пошел ты к ёбанной матери!*») означали вчера всего лишь грустную констатацию печальных фактов: «*Я ухаживал за твоей матерью, но у нас с ней ничего не вышло*» (в первом случае) и «*Я ухаживал за этой женщиной, но у меня ничего не получилось. Попробуй теперь ты*» (во втором).

Поэтому возвращение сегодня нецензурной лексике ее, за А. А. Потебнёй, «*первичной формы*» посильно, по меньшей мере, лишь таланту или гению.

Например (по моим сведениям, С. А. Есенину, хотя лексическая и фонетическая стилистики цитируемого ниже нецензурного текста напоминают поэтику В. В. Маяковского, что, впрочем, присуще некоторым поздним стихам Есенина):

Я недавно обнаружил надпись в ватере.
Надпись эта будет долго душу мять.
Не гоните Вы к ебённой матери:
Хоть ебённая, но всё же – мать!
Надпись эту с болью затаённую
Не хочу не видеть, ни писать:
Ведь не всякую, не всякую ебённую
Удостоить можно словом «мать»!

Думаю, что тут, как иногда, т. е. очень редко, но весьма справедливо говорят журналисты и политики, «*комментарии излишни*». Более того: в этом случае, по А. Т. Твардовскому, великолепному русскому народному поэту середины XX ст., «*Тут ни убавить, ни прибавить: так это было на Земле*».

ПОСИЛАННЯ ТА ПРИМІТКИ

1. Этимологический словарь славянских языков. – Москва : Наука, 1981. – С. 188.

КОМЕНТАР

Стаття друкується вперше, хоча була написана років 30–35 тому (десь на початку 1980-х років), але ніколи не оприлюднена навіть в усному повідомленні. Я розіслав її тоді ж моїм найближчим філологічним колегам, які, високо оцінив її, пропонували статтю не друкувати. Нижче наводяться моє звернення до них та їх відгуки.

Дорогие коллеги!

У меня, вероятно, начался старческий маразм: что-то понесло меня в матерщину, хотя я прекрасно знаю, что после В. И. Даля, который великолепно описал русский мат, делать тут серьёзному ученому нечего. И всё же черт понес меня: я решил, что современная активизация матерщины есть утонченная политика украинской власти оболванить народ и вполне демократично побеждать на выборах, потому что народ, превращенный в лингвистическое быдло, вполне сознательно проголосует за утонченно воспитанных детей власть имущих, а не за косноязычного матерщинника.

Жду с нетерпением Вашей оценки моего опуса.

Искренне Ваш А. М. Науменко.

1. О. Д. Огуй, д-р філол. наук, проф., Черновицкий университет:

Гарно і легко написано, проте для наукової статті занадто публіцистично і без лексикографічних посилань, а для публіцистики – занадто наукові назва і фактографія з проблематикою.

2. С. А. Антонова, канд. филол. наук, доц., Гроденский университет, Беларусь:

Милый, обаятельный, мудрейший и дорогой Анатолий Максимович!!!

Сказать «очень рада Вашему письму» – не сказать НИЧЕГО: я потрясена и шокирована самым главным в нём – приложением к нему!!!

Не будь Вы это Вы, я решила бы, что меня просто помучать решили или посмеяться надо мной, но так я отнесусь к вашей просьбе с неменьшим вниманием и терпением, чем когда-то отнеслись к моим материалам на конференцию Вы.

Кроме того, я концептуально согласна с Вами до предела, а по ситуации вашей предвыборной даже готова была многое сказать именно

о языке как части политической сферы манипуляции сознанием для полного оболванивания народа... Вот почему я предлагала совместный проект: такое нейтральное и рациональное газетное в формате университетского СМИ издания (но лучше областного) международного (а потому претендующего на независимость от участия в выборах и обобщающего различные, но схожие опыты и знания о роли языка в жизни общества и развития культуры, политики и жизни в целом) диалога учёных (и общественных деятелей, возможно) трёх славянских народов...

Есть готовность нашего Н. Г. Машкина решить идею полиграфически (макет газеты и издание при соответствующем финансировании откуда-то?..), есть у меня и некоторых толковых моих коллег из Беларуси и из России (Москвы, Кемерово, Алтайского края, Томска), которые понимают в этих вопросах, готовность дать такие материалы...

Но пока даже мне со стороны страшно смотреть, как уничтожают русское в Украине, в Николаеве в частности, если сегодня только 2 школы Вашего славного города принимают первоклассников для обучения на русском языке...

Очень хочу в Вашем журнале опубликовать статью большую свою о технологии сознательного разрушения креативной компетенции сегодняшней молодёжи... Хоть снова попасть на какую-то Вашу конференцию (думаю, в Ялту второй раз не попасть: это как в сказку или на Золушкин бал, увы..., а мечталось оказаться достойной...) и вообще прочитать для какой-то солидной аудитории Вашей нечто риторическое, коммуникативное, технологично-креативненькое... Или какую-то Вашу команду студенческую подготовить для олимпиады, конференции и фестиваля по связям с общественностью в России (Казань, Питер) и у нас в Гродно (мы в марте будем проводить такой фестиваль международный, готовы пригласить и Ваш вуз)...

Мы, кстати, в прошлое воскресенье вернулись с PR-форума в МГУ (прилагаю пресс-релиз о нашей поездке) с двумя красивыми победами...

И вообще: нравится мне Ваш город и Ваши учёные!!! Работала бы с Вами и у Вас!!! Вот только русский язык давайте спасём: Уже Израиль знает (помните, доказали года два назад его учёные), что русский язык, изученный на уровне классической литературы, даёт ту партитуру сознания и реализации гениального Творца, которую не обеспечивает ни один язык мира, а уж украинскому не равняться с языками и системой образования Израиля («Я так думаю», – как говорил профессор Хачикян).

Спасибо ещё раз, милый Анатолий Максимович!!!

Как быстро мне надо отреагировать на Ваш «опус»?

3. И. Г. Воротникова, канд. филол. наук, доц. Горловского госпед-университета иностранных языков, Украина:

В виду невероятно субъективного моего к Вам отношения и абсолютного морально-этического неприятия избранного Вами в качестве материала исследования нестандартного, но, к сожалению, широко культивируемого современным социумом социолингвистического явления я исключительно объективно утверждаю, что данная статья является еще одним подтверждением высочайшего уровня Вашего интеллекта и образованности, а также честной гражданской позиции серьезного ученого-патриота, которому небезразлична судьба его страны и народа. Вместе с тем последнее меня беспокоит, поскольку при всей корректности изложения содержания «нетипичной» научной проблемы абсолютно явственно проступает Ваша «неполиткорректная» оппозиция к современной власти и резкое осуждение всего происходящего. Политическая окраска статьи может повлиять и, скорее всего, повлияет на адекватную реакцию на ее содержание научной общественности.

Что касается самого материала исследования, то тут должна сказать, что мой непримиримый антагонизм к данному явлению все же позволил мне абстрагироваться от довлеющих надо мной моральных догматов и установок и воспринять анализируемую Вами лексику, прежде всего, вне ее коннотативного содержания, когда исчезает морально-психологическая составляющая и остается само слово – номинатема не как табуированный социальный продукт, а в ее первичной нейтральной функции как (в Вашей терминологии) «единицы бытия». Результаты исследования заслуживают уважения и пристального научного внимания уже потому, что выполнены на чрезвычайно масштабном эмпирическом материале. Кроме того, полностью согласна с предлагаемыми Вами функциями нецензурной лексики.

Данное исследование, на мой взгляд, имеет полное право на существование и на свое логическое продолжение.

4. Н. В. Возненко, канд. филол. наук, доц. Херсонского госпединститута, Украина:

Статью прочитала сразу, как получила, т. е. сегодня утром. До сих пор нахожусь в каком-то шоковом состоянии, которое не могу объяснить и самой себе. По-видимому, нужно время, чтобы справиться с эмоциями, а они очень разные и очень даже противоречивые: от восхищения смелостью и находчивостью (с научной точки зрения) автора до абсолютно искреннего возмущения и негодования по поводу напечатанных этим самым автором нецензурных слов, стихов и анекдотов… Наверное, сказывается воспитание... Признаюсь, что слова эти воспринимаются по-разному в зависимости от обстановки и от

лица, их произносящего. В научной статье они, как оказалось, «режут» глаза и слух гораздо сильнее. Даже если очень постараться смотреть на них, как на объект изучения, как на феномен языка и т. д. В общем, Анатолий Максимович, я пока не готова к каким-либо вразумительным комментариям.

С найлучшими пожеланиями.

NATIONALE VARIANTEN DER DEUTSCHEN SPRACHE

Weitbekannt ist die These, dass die Sprache Ergebnis und zugleich Vorstufe der menschlichen Existenz sei, denn, um es mit Johann Gottfried Herder, dem namhaften deutschen Denker und Philologen des 18. Jahrhunderts zu sagen, ist der Mensch nur Mensch durch die Sprache, um aber die Sprache zu erfinden, musste er schon Mensch sein: *"Dies erste Merkmal der Besinnung war Wort der Seele! Mit ihm ist die menschliche Sprache erfunden." "Um das erste Wort als Wort, d.i. als Merkzeichen der Vernunft, auch aus dem Munde Gottes empfangen zu können, war Vernunft nötig; und der Mensch musste dieselbe Besinnung anwenden, dies Wort als Wort zu verstehen, als hätte er's ursprünglich ersonnen"* [2:116, 121].

Die religiösen Implikationen in diesem Zitat nicht in Betracht ziehend, soll man es als die Explikation des Gedankens verstehen, dass die Sprache aus der Sicht eingeschätzt werden kann und muss, die zulässt, den Schöpfer und Träger der Sprache ins Zentrum zu rücken. Anders gesagt, besteht das Wesen dieser These in der Feststellung, dass sich Denken und Sprechen zu einer wirklich untrennbaren und national gefärbten Ganzheit verschmelzen. Von diesem Standpunkt aus (d.h. die Sprache als Verkörperung nationaler Denkweise) bekommt auch das Problem des nationalen Sprachspezifikums, das noch heute nicht tief greifend untersucht worden ist, eine ganz besondere Deutung.

Traditionell angesehen sind nationale Varianten einer polyfunktionalen, plurizentrischen Sprache ein rein linguistisches Problem, fast ein quantitatives: viele Gelehrte summieren bei seiner Lösung einfach nur phonologische, lexikalische, morphologische, syntaktische und (bei einigen Linguisten, die im Stilwert eine ergänzende emotionale oder expressive Bedeutung des Lexems und der grammatischen Größe zu sehen wissen) auch stilistische Besonderheiten in verschiedenen nationalen Varianten einer Sprache. In der Praxis aber zeigt jede Nationalsprache (oder nach einem gewöhnlicheren Gebrauch: jede Staatsvariante einer polyzentrischen Sprache) ein ganz anderes Bild: das früher erwähnte Problem der Sprachvariabilität ist nicht nur linguistisch, sogar vor allem nicht linguistisch, sondern philosophisch, weltanschaulich zu erfassen.

Um das Letztere zu untermauern, ist es notwendig, sich daran zu erinnern, dass man die linguistische Theorie eine längere Zeit praktisch seit dem Werden der Sprachwissenschaft zu einer selbständigen Forschungsdisziplin am Anfang des 19. Jahrhunderts als Theorie einer abstrakten, ideellen, in der Wirklichkeit nicht existierenden Sprache entwickelte, unabhängig von ihrer konkreten nationalen sozusagen *"Einfüllung"* und ihrer historischen Evolution. Dieser

Zugang hat viel zum Entstehen der allgemeinen und vergleichenden Sprachwissenschaft beigetragen, zu wenig aber zur Entwicklung einer nationalen Linguistik, d.h. der Theorie und der Geschichte einer konkreten Nationalsprache.

Erst nach dem Zerfall vieler homogenen Sprachgemeinschaften in stark auffallende unterschiedliche Staatseinheiten einerseits (zum Beispiel die deutsche Sprachgemeinde in die Länder Deutschland, Österreich, die Schweiz oder die englische – in Mächte England, Australien, die USA u.ä.m.) und mit der Lehre von F. de Saussure über Sprache und Rede (1916) andererseits bekam auch die Theorie der Nationalsprache einen mächtigen Impuls als Lehre über Variabilität der Sprach- und Sprechebenen. In der Sphäre der Germanistik waren das in der deutschsprachigen Region die Abhandlungen von P. Kretschmer (1918), O. Behagel (1927), V. Klemperer (1953), B. Boesch (1957), H. Moser (1956, 1962, 1974, 1989), R. Klappenbach (1978), W. Schmidt (1969, 1972), R. Bock (1973), H. Kloss (1978), M. Hellmann (1980), H. Löffler (1986), W. Fleischer (1987), P. Weisinger (1988), J. Ebner (1988), R. Muhr (1989) u.a.; oder in der ehemaligen Sowjetunion die Werke von A. W. Fjodorow (1949), A. L. Domaschnew (1967, 1981), J. W. Rosen (1971, 1976), J. W, Gulyga (1977), L. I. Prokopowa (1991) u.a.

Der unmittelbare Anlass für die Untersuchungen der Sprachvariabilität war das Streben vieler Philologen, das Vorhandensein unterschiedlicher Sprechsysteme im Rahmen einer Nationalsprache (z.B. die deutsche, die österreichische, die schweizerische Variante in der deutschen Sprache; die englische, die australische, die amerikanische Variante in der englischen Sprache; die französische Variante in Frankreich und die in seinen afrikanischen Kolonien u.a.m.) zu deuten. Dabei hat es sich erwiesen, dass alle Strukturkomponenten der Sprache (d.h. die Phonetik, die Lexik, die Morphologie, die Syntax, die Stilistik) nicht nur in verschiedenen Nationalvarianten einer Sprache, sondern auch in Rahmen einer Variante (d.h. in einer homogenen Sprache in Bezug auf deren Existenzformen: Funktionalstile, Soziolekte, Dialekte u.ä.m.) divers sind.

Eigentlich gesagt sind die Funktionalstile (Jargons), auch unterschiedliche Varianten einer einheitlichen Nationalsprache mit verschiedenen Niveaus von Phonetik, Lexik, Grammatik und Stilistik. Freilich werden diese sozialen Varianten einer homogenen Sprache nicht so stark voneinander abgegrenzt wie die echten nationalen heterogenen Sprachvarianten, das spielt aber für die linguistische Theorie keine große Rolle.

Es ist gut bekannt, dass die deutsche Sprache schon im Mittelalter wenigstens den 3 ethnischen Gemeinden zu Diensten stand: der deutschen, der österreichischen und der schweizerischen (von den zu kleinen deutschsprachigen Ethnien in Luxemburg und Lichtenstein ist keine Rede hier). In der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts gab es schon 5 deutschsprechende Gemeinden, weil die Deutschen in zwei Sprachkollektive zerfielen: in die Westdeutschen (die BRD) und in die Ostdeutschen (die DDR) und weil die deutschen Diasporagemeinden

in verschiedenen Ländern der Welt groß und bedeutsam wurden. Insbesondere galt es der Diaspora in den ehemaligen Sowjetrepubliken (Russland, der Ukraine, Kasachstan), die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts existiert, ihre eigene Literatur hat und auf einem Sprachgemisch aus Deutsch und beziehungsweise Russisch, Ukrainisch oder Kasachisch spricht.

Das Gesagte bedeutet, dass die deutsche Sprache im Laufe der Jahrhunderte einige nationale Abarten entwickelte. Deshalb entsteht die Frage, wodurch sich diese Abarten voneinander unterscheiden: durch phonologische, lexikalische, morphologische, syntaktische, stilistische oder kognitive Besonderheiten. Es ist doch in der Linguistik schon längst festgestellt, dass eine Mundart noch keine nationale Sprachvariante bildet, wenn auch ihre Phonetik, Lexik und Grammatik kleine Unterschiede von der Nationalsprache zeigen. Um zu einer nationalen Sprachvariante zu werden, muss sie ein anderes Denken, eine andere Lebensweise verkörpern, und diese Letzteren befördern zugleich und danach Änderungen in den strukturellen Sprachkomponenten.

Zum ersten Mal erforschten dieses Problem als eine zu lösende Frage noch P. Kretschmer 1918 [3] und O. Behagel 1927 [4], die zwischen zwei Varianten der deutschen Sprache – der Deutschen und der Österreichen – unterschieden. Das Problem aber wurde damals nicht gelöst, weil die Löser nur zuviel faktographisches Material angeführt haben. Zum zweiten Mal stellten dieses Problem die Sowjetlinguisten A. W. Fjodorow [5], N. I. Krepkich [6] und O. N. Kuklina [7] nach dem 2.Weltkrieg in den 40er Jahren und der deutsche Philologe V. Klemperer [8] in den 50er Jahren auf, die die Hypothese der Sprachentfremdung vorschlugen, worunter sie die Abkehr der West- und Ostdeutschen von der einheitlichen deutschen Sprache verstanden.

Diesen Sprachforschungen zugrunde lagen fundamentale Werke über die linguistische Theorie solcher bedeutenden Philologen wie W. W. Winogradow, W. M. Shyrmunskij, W. F. Schyschrnarjow u.a., die behaupteten, dass jede beliebige Nationalsprache als System nicht nur solche traditionellen theoretischen Strukturkomponenten wie Phonetik, Lexik, Grammatik und Stilistik vor allem in sich einschließt, sondern auch solche nicht weniger gewöhnlichen praktischen Gebrauchssphären wie Dialekte, Soziolekte, Idiolekte u.ä.m. wodurch dieselben theoretischen Sprachebenen, jedes Mal in ihrer eigentümlichen Gestalt auftreten.

So entstand und entwickelte sich rasch gegen die Mitte der 50er Jahre ein neuer wissenschaftlicher Zweig der Linguistik – Theorie der Sprachvariabilität. Als ihr grundlegendes Werk ist die Monographie von A. I. Smirnizkij aus dem Jahre 1955 über das Altenglische zu nennen, worin der Begriff *"**Sprachvariante**"* zum ersten Mal gedeutet und determiniert wurde [9].

Doch am aktivsten erforschte man das Problem der Sprachvariabilität nach 1964, als das Institut der deutschen Sprache mit prominenten Germanisten H. Moser an der Spitze in Mannheim und seine Filialen in Bonn, Kiel, Freiburg, Innsbruck sowie die Zeitschrift *"Sprache im geteilten Deutschland"*

gegründet worden waren. Gerade dieses Institut gab einen neuen und mächtigen Impuls zu den Untersuchungen nicht nur in Deutschland und Österreich, sondern auch in der DDR [10] und der UdSSR [11]. Aber viele Jahrzehnte lang nach diesem Aufschwung waren die Germanisten der Meinung, dass die deutsche Sprache ganzheitlich sei und nur ihre Srukturkomponenten (insbesondere die Lexik) variabel seien. Am aktivsten unterstützten diesen Standpunkt H. J. Gernentz in Deutschland [12] und E. H. Riesel in der UdSSR [13]. Am Anfang der 70er Jahre siegte doch die Meinung, dass die deutsche Gegenwartssprache eine Abstraktion sei und nur ihre 4 Nationalvarianten real – entsprechend in der DDR, in der BRD, in der Schweiz und in Österreich – funktionieren [14].

Freilich stritt man noch lange um die Form, das Wesen, die Termini u.ä.m. So behauptete z.B. A. I. Domaschnew, dass der Begriff ***"Sprachvarietät"*** als *«die nationalen Varianten der deutschen Gegenwartssprache"* determiniert werden solle [15], und H. Bock [16], E. Riesel [17] u.a. dagegen – als *"die deutsche Gegenwartssprache in einem konkreten Land."* Noch heute besitzt die neue wissenschaftliche Disziplin **Sprachvariabilität** keine festgestellte Terminologie. So bezeichnen verschiedene Linguisten den Begriff ***"Variante des Sprachsystems"*** unterschiedlich: ***"Idiom"*** bei W. G. Gak [18], ***"Sprachabart"*** bei O. S. Achmanowa [19], ***"Sprachgebilde"*** bei L. B. Nikol'skij [20], ***"Existenzform der Sprache"*** bei A. I. Domaschnew [21] und L. Weisgerber [22], ***"sprachliches Kommunikationssystem"*** bei A. D. Schweizer ***"Lekt"*** bei Ch. Bailey [23] u.ä.m. All diese Bezeichnungen aber verbindet ein und dasselbe theoretische Sem davon, dass die Sprachvarianten nur dort entstehen, wo die ganzheitliche Sprachgemeinschaft in verschiedene Sprachkollektive mit Staatssouveränität zerfällt.

Dadurch war das Problem der Sprachvarietät im Wesentlichen gelöst worden, aber nur quantitativ und aus rein linguistischer Sicht, d.h. von dem Standpunkt der vergleichenden Sprachwissenschaft aus. Das allgemeine Schema der Sprachvariabilität stellte man jetzt auf folgende Weise dar: Soziolekt (d.h. Fachmundart, Jargon) – Dialekt (d.h. territoriale Mundart) – nationale Sprachvariante – Nationalsprache. Dabei vergaß man leicht, dass fast jedes Glied dieser Kette verschiedene Funktionalstile (wenigstens Literatur- und Umgangssprache) und unterschiedliche Verwirklichungswege (mündlich und schriftlich) besitzen kann und dass sich die Sprachvarianten dadurch um viele Male vergrößern: 5 Sprachebenen mal 5 Funktionalstile mal 2 Verwirklichungswege mal 3 Kettenglieder gleicht 150. Ist es nicht zu viel für eine Sprache?

Im Kern dieses Varietätsmonsters lassen traditionelle Linguisten Änderungen der gewöhnlichen Funktionierung der einheitlichen Nationalsprache in einem konkreten Sprachkollektiv liegen. Man streitet nur darum, wo die Änderungen zu suchen seien: in der Schriftsprache oder in der gesprochenen Rede, in der Literatur- oder in der Umgangssprache. So meint G. W. Stepanow, dass die

Absonderung einer neuen Sprachvariante hauptsächlich auf dem mündlichen Rede-Niveau vor sich gehe und nämlich zwischen jener Bevölkerungsschichten, die mit der Schrifttradition schwach verbunden seien [24:232]. Ähnlich löst dieses Problem auch W. G. Gak: *"Die Sprachnorm, oder der Usus, ist die durchdringendste Sprachseite, deshalb entstehen vor allem hier im Usus Neubildungen, Kontaminationen mit anderen Sprachen. Die Absonderung der Sozietäten führt zuerst zu den Änderungen auf der Ususebene, später gehen vor sich Änderungen auch anderer Aspekte, insbesondere des Sprachsystems."* [25:36]

Dieser dynamischen, prozesshaften Deutung der Sprachvariabilität stellt A. D. Schweizer einen statischen, situativen Zugang gegenüber, dem zufolge es Sprachvarianten in jeder Nationalsprache immer gibt, die aber erst in der Situation unterschiedlicher Sprachkollektive zur Geltung kommen [26:19]. Dabei betrachtet er unter dem Hauptgrund der Sprachvariabilität nicht die mündliche Rede, sondern vor allem die Schriftform der Literatursprache: *"Die obligatorische Komponente jeglicher nationalen Sprachvariante ist nur die eigene Variante der Literatursprache: falls sie fehlt, haben wir kein Recht, dieses kommunikative Sprachsystem zur Kategorie der nationalen Sprachvarianten zuzuschreiben."* [27:28] Ähnlich denkt auch A. I. Domaschnew, obwohl er eine Zwischenstellung einzunehmen sucht und behauptet, dass die nationale Sprachvariante *«ihre eigene umgangssprachlich-literarische Form"* besitzen müsse [28:39].

Es ist nicht schwer zu verstehen, dass die Variationslinguistik, diese neue sprachwissenschaftliche Disziplin, von ihrem Anfang an nicht nach ihrer eigenen Methodologie suchte, um ihren Untersuchungsgegenstand objektiv zu erforschen, sondern dass sie danach strebte, die Methodenlehre der traditionellen vergleichenden Sprachwissenschaft zum Zweck und Ziel der Sprachvarietätstheorie anzupassen. Ebendeswegen wurde ein geplantes qualitatives Erlernen der staatlichen Sprachvarianten zu einer quantitativen Beschreibung nur ihrer linguistischen Unterschiede. Damit geriet man in eine logische und philosophische Sackgasse, denn die Nationalvarianten einer polyzentrischen Sprache waren ihrem Beschreibungssystem nach aus solcher Sicht einerseits den Existenzformen dieser Sprache ähnlich und nur durch oberflächliche linguistische Merkmale unterschiedlich und andererseits auf einmal und endgültig gelöst, nachdem alle Hauptmerkmale ihrer linguistischen Differenzen (auf dem Gebiet von Phonetik, Lexik, Morphologie, Syntax und Stilistik) erfasst worden waren.

Seit einer solchen Erfassung der linguistischen Hauptmerkmale wollen viele Philologen das Thema der nationalen Sprachvariabilität für abgeschlossen halten, was nur in linguistischer Hinsicht richtig sein kann (und auch hier nur im verhältnismäßigen Sinne, da neue Zeiten kleine – wenigstens lexikalische oder phonetische – Ergänzungen doch mitbringen können und müssen).

All diese und ähnlichen Streitfragen können sich als überflüssig erweisen, wenn man ans Problem der Sprachvariabilität nicht linguistisch, sondern

philosophisch herangeht und auf die Kernfrage antwortet: Was soll man unter dem Funktionieren der Sprache verstehen? Viele Gelehrte sind soziologischer Meinung, dass die Sprache vor allem das Verkehrsmittel sei und weil sich der Sprachverkehr auf Grund der Nomination von Dingen und Erscheinungen des Daseins realisiere, so seien Änderungen in der Sprache selten, okkasionell, und dadurch könnten sie leicht beschrieben werden. Ebendeshalb könne, so meinen sie, eine dem Umfang nach solide Monographie alle Probleme der Variationslinguistik endgültig lösen und das Thema aufheben. So erschien 1981 in der ehemaligen UdSSR ein an Faktographie sehr reiches Buch über die nationale Sprachvariabilität des Englischen, des Deutschen und des Französischen [29] und seitdem meinen russische und ukrainische Linguisten, dass die Variationslinguistik als Forschungsgebiet untersucht und abgeschlossen sei.

Wenigstens theoretisch.

Und sie ist wirklich abgeschlossen, wenn man unter der Sprache nur das Verkehrsmittel und unter der Sprachvariabilität nur quantitative linguistische Eigenschaften versteht. Abgeschlossen, weil in diesem Fall nur Neubildungen in jeder nationalen Sprachvariante und synonyme Dubletten zwischen ihnen in den Vordergrund gerückt werden, und die können wirklich als prinzipielle Erscheinungen theoretisch einmal und endgültig beschrieben werden und alle zukünftigen Sprachforscher sollen nur auf potentielle Neubildungen warten.

Ist jedoch ein solches Erwarten noch eine Wissenschaft?

Wenn man aber an das Problem der nationalen Sprachvariabilität vom philosophischen Standpunkt aus herangeht (d.h. wenn man unter der Sprache vor allem das Erkenntnismittel, die Vermittlungskette zwischen Mensch und Dasein, die verbale Verkörperung des Weltbildes des Volkes versteht), so erweist es sich bald, dass das Problem nicht nur unabgeschlossen steht, nicht nur unerforscht bleibt, sondern auch in seinem echten Inhalt wirklich sogar noch nicht berührt ist. Die Frage besteht darin, welche Sprachfunktionen in die variationslinguistische Forschung einbezogen worden sind: die Funktion des Verkehrs, worum es sich schon handelte und wodurch die Variationslinguistik in eine quantitative und qualitative Sackgasse geraten ist, oder die der Weltmodellierung, mit deren Hilfe Unterschiede in Phonetik, Lexik, Grammatik und Stilistik des Deutsch, des Österreichisch und des Schweizerisch als Veränderungen in nationalen Denkweisen der Deutschen, der Österreicher und der Schweizer aufgefasst werden können.

Für die objektive, wissenschaftliche, vollständige Lösung dieses Problems aber müssen sich die Germanisten an die Potenzen der Erkenntnisphilosophie, der Linguopoetik, der Soziolinguistik u.ä.m. wenden. Erst dann wird verständlich, dass das Wichtigste nicht in auffallenden linguistischen Divergenzen zwischen den drei Hauptvarianten der deutschen Sprache liegt (z.B. zwei nationale Bezeichnungen für eine und dieselbe geographische Erscheinung eines großen Eisfeldes im Gebirge: **der Gletscher** in Deutschland und **der Ferner** in

Österreich), die selbstverständlich gesammelt, beschrieben und in groß angelegten Wörterbüchern [30] dargelegt werden können und müssen, nie aber als grundlegende Unterschiede einzuschätzen sind, sondern darin, was aus der Schatzkammer der sozusagen ideellen deutschen Sprache die Träger der deutschen, der österreichischen und der schweizerischen Weltanschauung zu wählen pflegen. Und erst dann wird ersichtlich, dass z.B. F. Kafka in Österreich, Th. Mann in Deutschland, F. Dürrenmatt in der Schweiz als Schriftsteller drei markante und scharf unterschiedliche Nationalmentalitäten verkörpern, obwohl sie äußerlich ähnliche linguistische Größen und Strukturen in ihren Werken verwenden.

Das Problem der nationalen Sprachvariabilität besteht also nicht nur (eher gesagt: gar nicht) darin, quantitative linguistische Differenzen in den drei wichtigsten Nationalvarianten der deutschen Sprache zu finden, sondern darin, Sprachkomplexe festzustellen, die für jede nationale Denkweise vorwiegend charakteristisch sind. Das nämlich wäre das echte Herangehen an die Sprachvarietät als wissenschaftliches Problem aus kulturanthropozentrischer Sicht.

Es sei hier betont, dass die deutsche Sprache in Deutschland, die bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts einheitlich war, zwei Nationalvarianten nicht dann bekam, als zwei Besatzungsgegenden (drei Westzonen und eine Sowjetzone) 1945 gebildet worden waren, und sogar nicht dann, als zwei deutsche Staaten (die DDR und die BRD) 1949 gegründet worden waren, sondern erst dann, als die sozialen Bedingungen im geteilten Deutschland große und auffallende Veränderungen auf dem Gebiet der Weltanschauung verursacht hatten, d.h. erst dann, als zwei unterschiedliche kulturelle Phänomens erschienen waren.

Dasselbe gilt auch dem österreichischen Deutsch. Weit bekannt ist jene Tatsache, dass Österreich auf der Basis der süddeutschen, d.h. baltischen, und der nordschweizerischen, d.h. hochalemannischen, Zerstreuung entstand. Der südbayrische Dialekt und die hochalemannische Mundart aber, verbunden mit der Wiener Abart des österreichischen Deutsch, brachten die österreichische Nationalsprache nicht dann zur Welt, als sich etwas in diesen Sprachgebilden von dem bayrischen oder dem alemannischen Dialekt zu unterscheiden begann, sondern erst dann, als sich Wien seinem vielkulturellen Denken, seinem katholischen Glaubenbekenntnis, seiner Reichslebensweise nach von Berlin (als Verkörperung Deutschlands) weltanschaulich zu entfernen anfing, was in dem 16. und dem 17. Jahrhundert geschah. Wenigstens herrschte nicht die deutsche Literatursprache im Österreich des 18. Jahrhunderts, sondern die altösterreichische Hochsprache.

Eine ähnliche Situation ist auch in der Schweiz zu sehen, wo die deutsche Sprachvariante als die schweizerische Nationalsprache schon in dem 13. und dem 14. Jahrhundert als Folge jener Faktoren entstand, die in Deutschland und Osterreich vollständig oder teilweise fehlten: Verschmelzung vieler Kulturen, 4 Fremdsprachen als ein Verkehrsmittel, republikanische Staatsordnung, Protestantismus u.a.

Das Gesagte lässt drei folgende Hauptschlüsse ziehen:

Erstens philosophisch, kulturell: Es gibt keine ganzheitliche deutsche Sprache, sondern viele Nationalvarianten;

Zweitens linguistisch, quantitativ: Es funktionieren unterschiedliche Strukturkomponenten sogar im Rahmen einer Sprachvariante, d.h. Phonetik, Lexik, Grammatik und Stilistik sind teilweise verschieden in unterschiedlichen Sprachvarianten einer polynationalen Sprache;

Drittens didaktisch, praktisch: Die DaF-Lehrer sollen und müssen nicht die abstrakte, ideelle, in der Wirklichkeit nicht existierende deutsche Sprache unterrichten, sondern konkrete Nationalvarianten. Und das bedeutet, dass eine ganz neue materielle und didaktische Basis dafür erarbeitet werden muss.

Das ist aber schon das Thema eines besonderen Gesprächs.

ANMERKUNGEN

1. Diese Abhandlung ist eine unwesentlich bearbeitete und ein bisschen erweiterte Fassung meines Vortrags, den ich am XII. Internationalen Kongress der Deutschlehrerinnen und Deutschlehrer (die Schweiz, Luzern) am 31.07.01 gehalten und für den deutschsprachigen Leser nie schriftlich veröffentlicht habe. Ich beschloss, die anscheinend widersprüchlichen Schlussfolgerungen des Vortrags über die kulturanthropologischen Wurzeln der Sprachvariabilität wiederum zum Ausdruck zu bringen, weil viele heutige Tendenzen in der Germanistik leider ähnlich geblieben sind. Mein innigster Dank gilt dem Kollegen Wilfried Woock (Deutschland, Oberhausen), der den Text dieses Manuskripts korrigiert hat.
2. Herder J. G. Über den Ursprung der Sprache / J. G. Herder // Herders Werke in 5 Bänden. – Bd. 2. – Berlin: Aufbau-Verlag, 1982. – S. 116, 121.
3. Kretschmer P. Wortgeographie der hochdeutschen Umgangssprache / P. Kretschmer. – Bde. 1–2. – Göttingen : Vandenhoek und Ruprecht, 1916–1918.
4. Behagel O. Deutsches Deutsch und österreichisches Deutsch / O. Behagel // O. Behagel. Aufsätze, Vorträge und Plaudereien. – Berlin, 1927. – 315 S.
5. Федоров А. В. Новое в лексике современного немецкого языка / А. В. Федоров // Иностранные языки в школе. – 1959. – № 6. – С. 24–28.
6. Крепких Н. И. Влияние русского языка на развитие общественно-политической терминологии демократической Германии / Н. И. Крепких // Иностранные языки в школе. – 1950. – № 6. – С. 26–33.
7. Куклина О. Н. Отражение в словарном составе немецкого языка демократических преобразований в Германии за период с мая 1945 по октябрь 1949 г. / О. Н. Куклина – М., 1951. – 25 с.
8. KIemperer V. Zur gegenwärtigen Sprachsituation in Deutschland / V. Kiemperer. – Berlin : Aufbau-Verlag, 1953. – 45 S.

9. Смирницкий А. И. Древнеанглийский язык / А. И. Смирницкий. – М. : Издательство литературы на иностранных языках, 1955. – 320 с.
10. Schmidt W. Zum Einfluss der gesellschaftlichen Entwicklung auf den Wortbestand der deutschen Sprache der Gegenwart in der DDR / W. Schmidt // Deutsch als Fremdsprache. – 1972. – № 1. – S. 30–35; Der große Duden / hrsg. von D. Baer. – Leipzig : Bibliographisches Institut, 1980.
11. Розен Е. В. Новое в лексике немецкого языка / Е. В. Розен. – М. : Просвещение, 1971. – 175 с.; Гулыга Е. Б. и др. Новое и старое в лексике и грамматике немецкого языка / Е. Б. Гулыга. – Л. : Просвещение, 1977. – 160 с.
12. Gernentz H. J. Zum Problem der Differenzierung der deutschen Staaten / H. J. Gernentz // Weimarer Beiträge. – 1967. – 3. – S. 463–468.
13. Riesel E. Der Stil der deutschen Alttagsrede. – Leipzig: Reclam, 1970. – 367 S.
14. Домашнев А. И. О некоторых чертах национального варианта литературного языка (к характеристике национальных вариантов современного немецкого литературного языка) // Вопросы языкознания. – 1969. – 2. – С. 38–45; Bock R., Hämisch H. Längner H., Starke G. Zur deutschen Gegenwartssprache in der DDR und in der BRD // Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung. – 1973. – № 5. – S. 511–532.
15. Ebenda: Домашнев А. И. ...
16. Ebenda: Bock R. ...
17. s. Anm. 13.
18. Гак В. Г. Проблема соотношения между родственными языками в функциональном аспекте II Типология сходств и различий близкородственных языков / В. Г. Гак. – Кишинев : Штиинца, 1976. – С. 32–40.
19. Ахманова О. Словарь лингвистических терминов / О. Ахманова. – М. : СЭ, 1966. – 608 с.
20. Никольский Л. Б. О предмете социолингвистики / Л. Б. Никольский // Вопросы языкознания. – 1974. – № 1. – С. 60–67.
21. s. Anm. 14: Домашнев А. И. ...
22. Weisgerber L. Die deutsche Sprache im kalten Krieg / L. Weisgerber // Deutsche Rundschau. – 1963. – № 39. – S. 42–49.
23. Bailey Ch. Variation and linguistic theory. – Arlington (Va): Center of appl. Linguistics, 1973. – 254 p.
24. Степанов Г. В. О двух аспектах понятия языковой нормы / Г. В. Степанов // Методы сравнительно-сопоставительного изучения современных романских языков. – М. : Наука, 1966. – С. 232.
25. s. Anm. 18. – S. 36.
26. Швейцер А. Д. Литературный английский язык в США и Англии / А. Д. Швейцер. – М. : ВШ., 1971. – С. 19.

27. Ebenda. – S. 28.
28. s. Anm. 14: Домашнев А. И. ... S. 39.
29. Варианты полинациональных литературных языков / под ред. Ю. А. Жлуктенко. – Киев : Наукова думка, 1981. – 280 с.
30. Wörterbuch der deutschen Sprache in Deutschland, Österreich und der Schweiz / Ulrich Ammon, Hans Bickel u.a. – Basel: de Gruyter, 2003.

КОМЕНТАР

Уперше надруковано українською мовою:

– Науменко А. М. Варіативність національної специфіки мови / А. М. Науменко // Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі. – Київ : ІСДО, 1994. – С. 40–46.

Потім стаття перероблювалась і друкувалась німецькою і українською мовами під іншими назвами:

– Naumenko A. M. Nationale Varianten der deutschen Sprache aus anthropozentrischer Sicht / A. M. Naumenko // Види мовленнєвої діяльності. – Харків : ХДУ, 1995. – С. 136–137.
– Науменко А. М. Національні варіанти німецької мови з антропоцентристського погляду / А. М. Науменко // Нові підходи до філології у вищій школі. – Мелітополь : МДПІ, 1996. – С. 47–49.
– Науменко А. М. Национальная специфика при функционально-семантическом описании языка / А. М. Науменко // Нові підходи до філології у вищій школі. – Запоріжжя : ЗДУ, 1998. – С. 98–99.
– Naumenko A. M. Die Varietät der deutschen Sprache als Problem / A. M. Naumenko // Auf den Spuren deutscher Sprache und Kultur in der Ukraine. – Tscherniwzi : Ruta, 1999. – S. 18.
– Naumenko A. M. Nationale Varianten der deutschen Sprache aus anthropozentrischer Sicht / A. M. Naumenko // Mehr Sprache – mehrsprachig – mit Deutsch. – Luzern : IDV, 2001. – S. 33.
– Nationale Varianten der deutschen Sprache aus kulturanthropozentrischer Sicht // Нова філологія. – Запоріжжя : ЗДУ. – 2003. – № 2. – С. 124–133
– Naumenko A. M. Nationale Varianten der deutschen Sprache als kulturanthropozenrisches Problem / A. M. Naumenko // Germanistik in der Ukraine. – Kyjiv, 2007. – N. 1. – S. 24–32.

ТЕКСТ В ОЦЕНКЕ СОВРЕМЕННЫХ ФИЛОЛОГОВ

Логика даже необразованного человека, не говоря уже об ученом, не может не подсказать ему главного методологического и методического вывода моего разыскания: под «*текстом*» следует понимать только словесное оформление мысли.

Известно, что в любой науке, а тем более в быту, есть много понятий, содержание которых легко уясняется всеми людьми со здравым смыслом и поэтому используется более или менее одинаково точно, но значение которых определить конкретно не может никто, лишь в отдаленной приблизительности. Что такое, например, дружба, любовь, семья, счастье, наука, искусство и т. п.? Являются подобные понятия категориями однозначными или полисемантичными, гомогенными или суммарными, синтетическими или синкретическими – об этом спорили всегда, настаивая на том или ином толковании, но к согласию так и не приходили.

К таким еще не определенным и потому не научным, а поэтическим понятиям относится сегодня и текст. Как литературоведческий факт он изучался уже в дохристианские времена индийцем Панини и греком Аристотелем, но его активное исследование как лингвистического феномена (подчеркиваю: текст как лингвистический факт, а не язык в тексте) началось только в 1970-е годы, когда разыскания Р. А. Будагова[1] и О. И. Москальской[2] в Советском Союзе, П. Гартманна[3] в Германии, М. А. К. Холлидея[4] в Англии породили новую филологическую науку – лингвистику текста и спровоцировали настоящую лавину текстостремительных исследований.

Так, только за время существования Украины как официально самостоятельного государства в ней ежегодно защищалось около 100 диссертаций по филологии, среди которых насчитывалось 65–75% по реальным проблемам текста (остальные – по абстрактным аспектам языка, литературы, перевода). Таким образом, лишь в Украине уже создано больше 1000 научных работ о тексте, а его сущность и сегодня всё еще остаётся научно не определённой.

И не только в Украине.

Действительно, если взять несколько детских кубиков и на каждой их грани написать по одному, но разному слову, а потом бросить кубики на землю, то выпадет какая-то сумма лексем. Возникает вопрос: будет ли она текстом? При этом не следует спешить с лингвистическим замечанием о необходимости их морфологической связи: ведь морфо-

логические словоформы, как известно, не в каждом языке играют важную роль. Поэтому представим себе, что в нашем филологическом эксперименте (с учетом морфологии) выпало: «потому что каблук оставляет следы зима». *Трудно не согласиться с мыслью, что кубики показывают бессмыслицу, хотя предложенная сумма слов есть строка из стихотворения всемирно известного поэта XX в. россиянина И. Бродского (к слову, лауреата Нобелевской премии по литературе).*

Таким образом, единицей текста не может быть лексема, потому что не всякий набор лексем порождает текст. Не может быть по той же причине единицей текста морфема или фонема, как и, с другой стороны, синтагма или даже предложение. Вообще, лингвистическим или структурным путями вопроса о сущности текста не решить, ибо на них сегодня господствует чисто формальный принцип, согласно котрому случайный набор не только слов, но и слогов и даже букв можно трактовать как словосочетание, синтагму, предложение и, значит, текст. Например: «Чарари! Чурари! Чурель! Чарель! Чареса и чуреса. И чурайся и чаруйся» *(В. Хлебников),* «... серце моё зубр арбр урбр хлрпр крпр трпр» *(А. И. Введенский),* «Дыр бул щил убещур скум вы со бу рл эз» *(А. Крученых), опус немца Тима Ульрихса, в котором букву «е» помещено в квадрате 625 раз в разных поворотах вокруг ее мысленного центра.*

*О том, что современные горе-исследователи считают подобные опусы текстом, свидетельствует хотя бы оценка (точнее: лжеоценка) последней инсталяции украинским литературоведом В. Сторохою: «*Стихотворение *(?! – А. М. Н.)* демонстрирует ризоматическое развертывание простора, движение фрактальной кривой, взаимодействие магнитных полей, парадигму вращающихся движений или просто наслаждение артикуляцией, которая коренится в личнном опыте автора*».*[5]

И вновь, как и в случае со строчкой И. Бродского, ми можем придти к выводу, что бессмыслие господствует и тут, но есть в процитированных опусах что-то такое, что позволяет нам вернуться к ним, хотя и на совсем ином уровне.

Так что же такое текст?

Широко известное толкование текста, которое предложил еще 20 лет тому назад корифей советского языкознания И. Р. Гальперин и на которое активно продолжают опираться многие современные лингвисты,[6] не может удовлетворить вдумчивого филолога, потому что оно многословно, туманно, слишком ограничено, даже ошибочно и может относиться (да и то лишь частично) к таким же многословным, туманным, слишком ограниченным и даже ошибочным, но претендующим на истину в последней инстанции религиозным текстам, типа иудейской Торы, христианского Нового Завета, мусульманского Корана, которые, скорее всего, и повлияли на гальперинскую трактовку категории «*текст*».

Вот оно: [текст – это] «*произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа, произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда основных единиц (сферхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку*».[7]

Нетрудно видеть, что из-за отсутствия в этом толковании ссылки на окружающую нас и наш язык действительность, оно легко может быть отнесено и к тем опусам, которые я рассмотрел раньше и назвал не текстом, а бессмысленною суммою слов. Более того: оно слишком заужено по содержанию, потому что оставляет за пределами понятия «*текст*» устную речь вообще и фольклор в частности, а также любой письменный памятник, если он фрагментарен и не имеет заглавия.

Совсем противоположную позицию занимает француз Р. Барт, расширяя границы этого понятия из-за смешения двух разных категорий (анализ как объективное восприятие вербального факта и рецепция как субъективистская оценка этого факта): для него главный смысл текста (в терминологии Р. Барта – «*культурный код текста*») рождается лишь после «*вписанности текста в уже существующие тексты*».[8] Более того: этот всемирно известный структуралист отказывает автору текста в праве создавать собственное содержание своего творения, потому что, по ошибочной мысли Р. Барта, который не учитывает ни объективного содержания фольклора, ни реального смыслового наполнения национальных традиций, ни самостоятельности объема фоновых знаний автора, «*современный скриптор* (какую унизительную по значению латинскую лексему использует тут Р. Барт: «скриптор», т. е. «тот, кто пишет», чтобы подчеркнуть нетворческий, несамостоятельный характер вербальной деятельности автора текста!) *рождается одновременно с текстом, у него нет никакого бытия до и вне письма*».[9]

Аналогичную позицию, но безгранично расширенную до такой степени, что она смешивает (даже подменяет) две разные мысли («*идея, которая пока еще только витает в воздухе*» и «*идея, которую уже реализовано в вербальном тексте*»), занимает и не менее известный французский мыслитель К. Леви-Стросс: *«В явление, которое принято называть интертекстуальностью, следует включать тексты, возникающие позже произведения: источники текста существуют не только до текста, но и после него»*.[10] Российские ученые И. Л. Иоффе и С. Т. Золян, став на точку зрения давно уже опровергнутых и наукою отклоненных агностиков, чистосердечно считают, что *«содержание, смысл и красота – не свойства произведения, но наше отношение к нему, его применение»*.[11]

На позициях того же агностицизма стоит и современный украинский филолог В. В. Ризун, который насильственно разрывает словесное творение на абстрактный и ничего не проясняющий «*текст*» (***только графически-знаковая фиксация произведения***[12]) и на почему-то независимое от творца текста «*произведение*» (***самостоятельная, оторванная от автора содержательная система***[13]).

А ведущая российская представительница современной когнитивной лингвистики Е. С. Кубрякова считает вместе с О. В. Александровой, что понятие «*текст*» вообще нельзя определить: *«Чем глубже уровень понимания текста, тем больше количество разных направлений в его интерпретации он открывает. (...) представления о тексте и дискурсе и не должны быть исчерпаны жесткими их дефинициями и не укладываются в рамки строгих категорий»*.[14]

Украинские литературоведы Л. А. Мурач та Н. А. Полежаева, вслед за французскими структуралистами, отказывают тексту в собственном содержании и рассматривают его лишь как результат отношений между текстами, хотя остается непонятным, как может бессодержательность иметь отношения к иной бессодержательности и при этом порождать смысл: *«Существо текста – не в тексте как таковом, а в его межтекстовом характере»*.[15]

Разве не из-за такого же изгнания социально объективного содержания из понятия «*текст*» и наполнения последнего волюнтаризмом воспринимающего известный российский структуралист Ю. М. Лотман дискуссионно утверждал, что *«тексты для большинства непонятны и подлежат истолкованию»*.[16] Разве не по той же причине англичанин М. А. К. Холлидей утверждал в 1976 году, что под текстом следует понимать единицу языка в момент ее использования, а через 10 лет Ч. Филлмор поддержал эту мысль, заявив, что термин текст «*используется для обозначения любого целостного продукта языковых возможностей человека*».[17]

Но ведь и бессмысленный набор языковых единиц тоже есть реализацией и целостным продуктом языковых возможностей человека, но будет ли он текстом?! Как справедливо заявляет россиянка М. К. Бисималиева, *«в этом случае мы уже будем иметь дело не с текстом, а с набором или последовательностью часто не связанных по смыслу, но грамматически правильных предложений»*.[18] Однако немец Э. Оккель и через 22 года после М. А. К. Холлидея продолжал уверенно, как и тот, утверждать, что любая сумма языковых единиц создает текст: «*Текстом для меня будет любое собрание предложений, слов или слогов, которое разделено на члены и оформлено, закончено и логично связано*».[19]

Таким образом, понятие и термин »*текст*» стали за последние десятилетия (особенно после стремительной интервенции сверхмодных

псевдотерминов «*дискурс*» и «*фрейм*») размытыми настолько, что в Германии смогла даже появиться монография о танце как «*тексте движения*».[20]

Но, как сказано было мною в начале статьи, текст есть для здравого смысла обычным и понятным явлением и потому несуразности, которые я продемонстрировал многими примерами, текстом быть не могут. И здравый смысл прав, так как на подсознательном уровне он догадывается, что единицей текста в сфере содержания есть мысль, а в сфере формы – высказывание, которое может воплощаться в одну лексему (например, «*Причинна*» – «**Сумасшедшая**» – как название поэмы украинца Т. Шевченка или «*Gefunden*» – «**Нашел**» – как название стихотворения немца И. В. Гете), в распространенное предложение (например, фразеологизм «*Хіба ревуть воли, як ясла повні?»* – «**Разве ревут волы, коль ясли полны**» – как название романа украинца П. Мирного или "*Kleiner Mann – was nun?*" – «**Маленький человек, что же дальше?**» – как название романа немца Г. Фаллады) или даже в целый эпизод, не говоря уже о завершенном произведении (например, фрагмент «*Ідуть дощі...*» – «***Идуть дожди***» из повести украинца М. Коцюбинского "**Fata morgana**" или финальный монолог Галилея "*In meinen freien Stunden...*" – «***В часы моего досуга***» – в пьесе немца Б. Брехта **«Жизнь Галилея»**).

Всё сказанное позволяет сделать логический вывод, что под текстом следует считать лишь такой набор слов и грамматических категорий, в котором есть содержательно оформленная мысль о нашей действительности.

Лишь теперь есть смысл вернуться к несуразным примерам из творчества И. Бродского, А. Крученых и др. Есть ли в процитированных мною строках из их поэтических сочинений мысль о нашей действительности, т. е. можно ли их оценить как тексты? Конечно, есть, несомненно, да, но и мысль и текстовость их вытекает не из семантики использованных авторами слов, как в классической, традиционной поэзии, а из типа связи между лексемами, который одинаков для любого опуса: не логика соединения слов, а только морфология (и частично синтаксис) для символизации абсурдности (так считают творцы опусов) окружающего мира или его слишком герметическую сложность для понимания.

Констатация абсурдности социального бытия или его непонятной усложненности и есть мыслью о нашей действительности, но подается она авторами настолько обобщено, что нет смысла искать в ее воплощении у конкретного автора какие-нибудь добавочные нюансы (например, «**не слово, а звук или слог есть сырьем и содержанием поэзии**» – это у А. Крученых и А. Введенского; «**не мысль, а звукопись есть сырьем и содержанием поэзии**» – это у Л. Костенко; «**не семантика, а графика есть сырьем и содержанием поэзии**» – это у Т. Ульрихса; «**не**

прозрачность мысли, а герметичность есть сырьем и содержанием поэзии» – это у П. Целана и И. Бродского и т. д.

Вполне понятно, что мысль о действительности может быть разной по содержанию (широта тематики и глубина проблематики), по лингвистической оформленности (профессиональная, поэтическая, бытовая), по уровню познания (частичное или полное), по степени влияния (нейтральное или эмоциональное), по зрелости адресата (ребенок или взрослый), по способу речи (устный или письменный) и т. п., порождая тем самым разные типы текста.

Среди такого обилия текстовых типов необходимо выделить те главные, которые ценны для филологии. Логично будет систематизировать их по той языковой функции, которая господствует в них. Философы, а затем и лингвисты уже давно установили, что язык выполняет несколько социально весомых заданий, которые располагаются иерархично:

На суть этих заданий как на результат миромоделирования было указано давно. Так, представитель психологического направления в лингвистике XIX в. харьковчанин А. А. Потебня в 1862 году разработал логичную и стройную гипотезу о внутренней форме слова как «*отношения содержания мысли к сознанию*».[21] Аналогичной точки зрения придерживался и психолингвист К. Бюллер, когда в 1934 году предложил понятие «*символического поля*» (т. е. семантического) как совокупности отображенных языком явлений окружающего мира,[22] или российский психолог А. Н. Леонтьев, когда в 1959 году утверждал, что *«функция языка – это также функция осознания, т. е. такого отображения объективной действительности, которое является как бы преломленным через призму общественно накопленного и обобщенного опыта, зафиксированного в языковых значениях»*.[23]

Таким образом, человечество создало язык прежде всего для познания окружающего мира, чтобы адекватно на него реагировать, иначе бы тот уничтожил его как биологический вид. Именно поэтому каждая лексема, каждая грамматическая категория (возможно даже, хотя и сомнительно, каждая фонема) несут в себе отражение и на себе отпечаток социального бытия («*образ мира, в слове явленный*», Б. Пастернак), а ценностно первой функцией языка есть познание окружающего. Именно поэтому лексемы, синтагмы, предложения, не имеющие указанного образа мира, не могут составить текста и считаться речевыми единицами.

Однако бытие, познанное человеком и воплощенное в единицу языка, становится весомым и социально необходимым не само по себе, а лишь в роли главного фактора человеческой общности, поэтому второй функцией языка не может не быть информативность, т. е. сообщение. Но оно всегда осуществляется через речь индивида, т. е. в субъективной форме; при этом говорящий настолько уверен в своей вербальной правоте, что

сознательно или неосознанно навязывает ее собеседнику. Поэтому третьей функцией языка есть воздействие. И, естественно, говорящий воплощает собственный замысел в самую, на его взгляд, понятную и яркую вербальную форму, без всего лишнего, по законам красоты, хотя и оценивает эту лингвистическую красоту со своей маленькой «кочки» зрения, но «строительный материал» для этого находит все-таки в языке. И это значит, что язык обладает еще одной функцией – эстетической.

Все названные функции реализуются только в ходе общения собеседников и поэтому языку свойственна еще одна функция – коммуникативности, которая иногда (желание просто поговорить, выговориться) может становиться самой главной.

Понятно, что язык может иметь еще множество подфункций, на которые справедливо указывали и продолжают указывать филологи и философы. Одним из первых функции языка попробовал систематизировать основоположник сравнительно-исторического языкознания немец Я. Гримм, хотя он и не использовал термина «*функция*». В своем докладе Прусской Академии наук (9 января 1851 г.) он обосновал мысль о том, что человечество «*передает язык по наследству потомкам, которые обязаны сохранять его, пользоваться ним и обогащать*».[24] В переводе на современную лингвистическую терминологию процитированное суждение Я. Гримма звучит так: *язык обладает функциями информативной («**передает в наследство**»), архивной («**сохранять**»), общения («**пользоваться**»), накопительной («**обагащать**»).*

Лингвисты XIX–XX ст. расширили спектр языковых подфункций. Так, россиянин Р. Якобсон, который эмигрировал в США, выделил в 1970-е годы подфункции (сам он называет их функциями) «*познавательную, коммуникативную, экспрессивно-эмоциональную, побудительную, непосредственно-контактную, поэтическую*»,[25] американский германист Дж. К. Давидхайзер выделял культурологическую функцию,[26] российский лингвист Д. Е. Розенталь считал, что самыми важными функциями языка являются «*общения, сообщения, воздействия*»,[27] французский языковед А. Мартине высоко ценил когнитивную, коммуникативную, эстетическую и экспрессивную функции языка,[28] украинский теоретик лингвистики М. М. Полюжин привлекал внимание читателя к прагматической функции.[29] А корифей украинской германистики Б. М. Задорожный высказал в 1999 парадоксальную мысль о вечности языка и, следовательно, о его «*божественной*» функции.[30] Тем самым он вернул современное языкознание к относительно аналогичной мысли немца Й. Г. Гердера, высказанной тем еще в 1772 (что человек смог стать человеком только благодаря изобретению языка, но чтобы изобрести язык, человек должен был уже быть человеком),[31] которая была потом уверенно перечеркнута философской, психологической и социологической школами мировой лингвистики.

Таким образом, несмотря на обилие классификаций функций и подфукций языка только 5 остаются стержневыми: познания (т. е. миромоделирования), сообщения (т. е информирования), воздействия (т. е. прагматики, побуждения), эстетическая (т. е. целостности, красоты), общения (т. е. коммуникации). Господство одной из них в тексте и позволяет создавать соответствующие комплексы тестов, которые служат сущностным целям социально-профессиональных общностей: миромоделирующая порождает научно-технический тип текста, информативная – деловой, побудительная – публицистический, эстетическая – беллетристический, коммуникативная – бытовой. Каждый из названных типов текста имеет свою стилистику (поэтику): герметическая терминологичность в научно-техническом, клишированная канцелярщина – в деловом, экспрессивная контекстуальность – в публицистическом, многозначная прагматичность – в беллетристическом, национально окрашенная ситуативность – в бытовом.

С аналитической стороны наиболее сложным выступает художественный текст, потому что в нем действуют факторы всех прочих функциональных стилей: национально окрашенные ситуации бытового, лексические новообразования научно-технического, делового и публицистического. Именно поэтому указанные 5 типов текста можно сгруппировать в 2 комплекса: художественный и нехудожественный. Художественный, в свою очередь, легко делится на два подкласса: традиционный (основанный на семантической связи между словами) и постмодернистский (базирущийся на грамматической или даже на бессмысленной связи между словами). Оба подкласса не представляют собой для аналитика непреодолимых трудностей, потому что используют активно функцию общения: традиционный – на уровне постоянного диалога автора с читателем, постмодернистский – на уровне сначала диалогического толчка автором читателя (т. е. адресант лишь провоцирует воспринимающего на размышления), а потом уже исключительно «*монологического диалога*» (т. е. адресат постоянно спрашивает себя, что могут значить инсталляции автора).

Но в конце XX ст. активно заявил о себе третий комплекс текстов, базирующийся почти исключительно на языковой функции сообщения и который большинство исследователей единогласно назвало «*гипертекстом*», но вложило в этот термин такое количество смыслов, что он тотчас же превратился в многозначный поэтизм. И хотя для филологии он не стал сложной и трудной категорией, потому что был суммой фрагментов из двух предшествующих комплексов, рассмотреть внимательно этот феномен всё же необходимо, так как он – в отличие от классического и постмодернистского – переполнен такими значимыми для анализа преградами, как реминисценция, аллюзия, цитирование и т. п.

Из указанного изобилия значений лексемы «*гипертекст*» легко вычленяются две тематические группы: филологическая и логическая. Основоположники и сторонники первой идут поверхностным путем (от этимологии греч. префикса *гипер*, т. е. «*сверх меры, слишком*») и называют гипертекстом любой чрезмерный по объему текст, понимая под ним не столько пространственную протяженность конкретного текста, сколько, скорее всего, его содержательное соотношение с тематически родственными текстами: например, все юридические тексты как «*правовой гипертекст*», все данные о каком-нибудь явлении как «*исследовательский гипертекст*» и т. п.[32]

Об ошибочности такого сегодня весьма распространенного и популярного (прежде всего у лингвистов) подхода к типологии текстов писал еще в начале 1980-х ведущий российский филолог Р. А. Будагов: «*Ранее говорили, будто бы существенны не слова, а предложения, теперь же утверждают, что еще существеннее сочетание многих предложений, любой текст, художественное сочинение (...). Размеры подобного текста тоже непрерывно увеличиваются. Текст* ***'Братьев Карамазовых'*** *Достоевского, например, оказывается уже недостаточным, приходится говорить о собрании сочинений этого автора, а то и обо всей русской литературе прошлого столетия. Так начинают стираться грани между лингвистикой, с одной стороны, и историей литературы, историей культуры, историей общественной мысли – с другой. Возникает не взаимодействие наук – важная проблема нашего времени! – а их полное смешение*».[33]

Несколько иначе (не по сути, а лишь по форме) смотрят на гипертекст структуралисты-литературоведы, и поэтому их тоже следует отнести к первой тематической группе. Они видят в современном тексте явные или же скрытые – независимо от замысла его творца – ссылки на тексты предшественников, в результате чего любой авторский текст у них содержательно и объемно расширяется настолько, что становится текстом-монстром, действительно «надтекстом», т. е. гипертекстом. Способность современного текста расширяться безгранично за счет ссылок-сцеплений с текстами иных авторов стуктуралисты называют интертекстуальностью, понимая под ней не, как я сказал раньше, обязательно сознательные реминисценции или аллюзии его автора, а наличие в современном тексте расхожих устоявшихся клише мышления, поведения, высказывания и т. п.[34]

Такое понимание сути гипертекста присуще практически почти всем структуралистам, хотя термины тут могут быть у них разные: у «родителей» интертекстуального анализа Ю. Кристевой и Р. Барта конкретный текст называется соответственно «*фено-текст*» и «*произведение*», а його «расширившийся» вариант – «*гено-текст*» и «*текст*»;[35] у Ю. Н. Караулова – «*текст*» и «*прецедентный текст*»,[36] у Е. С. Кубряковой ее

«*множественность просторов и миров*»[37] тоже следует понимать как структуралистскую интертекстуальность.

Нетрудно видеть, что такой гипертекст, чтобы там ни говорили его сторонники и исследователи, не может быть новинкой, окрытием последнего времени, потому что его архитектонический стержень (явное или скрытое цитирование) существовал в словесном произведении всегда, уже в древнефольклорную эпоху первобытного общества.[38]

Совсем иную картину дает нам вторая тематическая группа, основоположники и разработчики которой подходят к лексеме «*гипертекст*» с логической стороны, т. е. не количественной, как представители первой, филологической группировки, а качественной, оценивая указанное понятие как содержательное и формальное новаторство, присущее только второй половине XX ст. как эпохе компьютерных средств масовой информации.

Совсем не случайно, а закономерно австрийское Общество прикладной лингвистики провело в 1998 году семинар по новым средствам социального общения, которые оно назвало *гипертекстом*,[39] понимая под ним тоже объем конкретного текста, но не в количественном, а в качественном измерении, т. е. такой объем, который, будучи содержательно безграничным и незавершенным, существует всё же лишь в пределах двух книжных обложек (или одной компьютерной программы).

История такого парадоксального явления (т. е. физически, пространственно ограниченного текста, который почему-то имеет множество вариантов прочитывания – именно *прочитывания*, а не интерпретации! Что-то в смысле детского калейдоскопа, в котором небольшое количество разноцветных камушков создает бесконечную палитру неповторимых мозаичных панно) началась в 1980-е годы (во всяком случае она лишь тогда попала современникам на глаза). Так, в беседе двух известных писателей В. Кёппена и Г. Кунерта в 1985 году было высказано опасение, что традиционные для человечества речь и алфавит как символы и орудия многотысячелетней письменной культуры отмирают из-за прогрессирующего обеднения словесного общения.[40]

Два года спустя В. Флуссер, известный европейский социолог и теоретик средств масовой коммуникации, высказался о причинах, вызвавших опасения и отмирания: в своем эссе под многозначным подзаголовком «**Есть ли будущее у письменности?**» он отказывает письму и чтению в будущем существовании, так как считает, что информационная революция уже сделала алфавит почти лишним и вскоре вытеснит его полностью из человеческого общения, поставив на его место пока что «*неизвестную систему знаков*», которая слишком быстро победит традиционное линейное письмо, а вместе с ним и «*линейное мышление*», а значит, и связанное с этим наше «*историческое, детерминированное,*

процессуальное, просветительское и, в конце концов, критическое мышление и общение».[41] В своих последующих публикациях В. Флуссер уточнил, но не конкретизировал это едва лишь родившийся не линейный, а «*новый, внеязыковой тип мышления в форме посталфавитного кода*».[42] К сожалению, он не противопоставил термину *линейный* никакого антонима, хотя и дал понять, что новое чтение-общение будет, так сказать, всесторонним в прямом смысле этого слова: не линейным, а во все стороны.

Не сделал этого и один из «сотворцов» мировой компьютерной сети Р. Кейлио, когда в 2000 году, напуганный лавинообразным расширением Интернета, сказал в Вене на электронном симпозиуме «**Будущее информации**», что человечество движется к чему-то такому новому, которое оставит далеко позади себя не только галлактику Гутенберга, изобретателя печатного станка, но и, в конце концов, мировую компьютерную сеть, но которое он не в состоянии описать; он знает только, что бумага с напечатанными на ней буквами уже никакого участия в этом новом принимать не будет.[43]

В. Флуссер и Р. Кейлио ошибались, не находя для нового комплекса текстов соответствующего термина. Ошибались потому, что новый комплекс давно активно существовал, и потому, что термин для него был тоже давно найден. Как риторически утверждал-спрашивал К. Россбахер в 2000 году, разве сегодня в международных аэропортах и на таких же железнодорожных и автомобильных вокзалах система знаковой информации есть алфавитной и разве это мешает иностранцу и даже неграмотному человеку понимать ее пиктограмность?[44]

Но противореча своим же справедливым размышлениям, этот воинствующий защитник алфавитного письма считает почему-то, что ни современная условно-рисунчатая форма общения, ни сверхмодная «*компьютерная литература*», которую построено на принципах гипертекста,[45] так как создается пользователем компьютера через Интернет по указаниям автора содержательного ядра будущего текста, не в состоянии вытиснить из человеческого общежития линейный текст.

Но его веру разрушают некоторые еще количественно незначительные, но потенциально слишком взрывоопасные факты. Так, в 1970 году ведущий австрийский писатель А. Окопенко создал роман – «**Энциклопедия сентиментального путешествия на встречу експортеров в Друдене**», который состоял из большого количества автономных сюжетных фрагментов и из неменьшего количества указаний на последовательность их связи (т. е. чтения); вполне понятно, что из-за множества этих последовательностей текст Окопенко читался уже не линейно, а гроздьево, так как возникал после его реализации читателем как виноградная кисть.

А у американца М. Джойса в начале 1990-х появился роман «**Полдень**», который российский исследователь А. Генис назвал «*гипертекстом*»,[46] потому что тот, как и изделие Окопенко, состоял не только из суммы сюжетных фрагментов (539 условных страниц), но еще и из 951 указания-связки этих фрагментов между собой. Но главное, что отличает текст Джойса от текста Окопенко. Это невозможность его чтения без компьютера, так как лишь тот в состоянии указанные страницы и связки (а также новые – по желанию самого пользователя компьютером) выстроить в некое бесконечное целое.

Нетрудно понять, что Окопенко и Джойс представили новый тип чтения и восприятия текста – гроздьевой. К слову: тогда же, в 1990-е годы появился и «гроздьевой» театр («*гипертеатр*»): так, режиссер А. Васильев поставил «**Бесов**» Ф. М. Достоевского в обыкновенном многоэтажном здании, в каждом из помещений которого разные актеры одновременно играли разные сцены, а зритель путешествовал по зданию и собственной последовательностью восприятия спектакля, как и читатель ранее названных гипертекстов, сам себе создавал гиперзрелище. Через несколько лет в США появился и *гиперфильм*, развитие сюжета которого творили сами зрители, подавая сигнал со своего кресла, оборудованного дистанционным электронным управлением, на центральный компьютер.

Истинным литературным основоположником такого гипертекста был английский писатель Л. Стерн с его странным романом «**Жизнь и мысли Тристрама Шенди, эксвайера**», построенного на огромных отступлениях от логического сюжета и на ассоциативной манера письма, т. е. на принципах будущего гипертекста. Не случайно же А. Окопенко назвал свой гипертекст «**Сентиментальным путешествием…**», напоминая тем самым об одноименном романе Л. Стерна.

Когда Р. Барт[47] и М. Фуко[48] начинали свою кампанию о смерти автора в современной литературе, они имели в виду интертекстуальность, которая, по их мнению, мало что оставляет собственной оригинальности автора текста, а с другой стороны, позволяет читателю воспринимать текст как угодно его фоновым знаниям, но вовсе не так, как планировал автор во время творческого процесса. Но вряд ли они думали тогда, что в действительности говорят о бешенном наступлении новой для читателя психологической эпохи не линейного, а гроздьевого, ассоциативного мышления, а вместе с ним и восприятия (т. е. чтения) текста как гипертекста.

В состоянии ли он заменить традиционный линейный текст? Из-за отсутствия достаточных фактов дать однозначный ответ невозможно, но тут нельзя не вспомнить многие эпизоды из истории человечества, когда оно почти единогласно предрекало великое будущее какой-нибудь новой тенденции и тотальное забвение старой, – а новое не приживалось, а

старое не уничтожаллось. Так, в 1856 году известные французские писатели братья Гонкуры, прочитав фантастические, научные и детективные новеллы американца Э. По во французском переводе Ш. Бодлера, записали в своем дневнике: эти новеллы «*до прозрачности ясные*», но в них нет «*никакой поэзии*», все они – «*предвестие литературы XX в.*», но это уже «*литература болезненная*».[49]

Гонкуры, к счастью, ошиблись. Будем надеяться, что ошибаются и адепты гипертекста.

К сожалению, жанр статьи не позволяет охватить категорию *текст* более-менее всесторонне: я не могу даже коснуться его таких весомых структурных компонентов: текст как высказывание и прагматика высказывания, текст как дискурс и стратегии и тактики собеседников, текст как фрейм и составные части ситуации, текст как информация и законы ее изменений в процессе ее познания, текст как концепция и ее содержание и речевое воплощение, текст как эстетическое и эстетическая специфика нехудожественного текста, текст как процесс и компоненты процесса, текст как объект филологии и ее методология и методика и др.

Поэтому завершить свое исследование я хочу дифирамбом традиционному тексту, который недавно пропела ему украинская филологиня С. Н. Денисенко: «*Текст – это законченное коммуникативное произведение, в котором раскрываются социально-прагматические и контекстуально-эстетические сущности*».[50]

ССЫЛКИ И ПРИМЕЧАНИЯ

1. Будагов Р. А. В какой мере «лингвистика текста» является лингвистикой? / Р. А. Будагов // Филологические науки. – 1979. – № 2. – С. 13–19.
2. Москальская О. И. Грамматика текста / О. И. Москальская. – М., 1981.
3. Hartmann P. Textlinguistische Tendenzen in der Sprachwissenschaft / P. Hartmann/ Folia lingustica. – V. 8. – The Hague, 1975.
4. Halliday M. A. K. Cohesion in English / M. A. K. Halliday, R. Hasan. – London, 1976.
5. Стороха Б. Принципи візуальної поезії у практиці української та німецькомовної літератур / Богдан Стороха // Вікно в світ. – К. : НАНУ, 2001. – № 1. – С. 139–140.
6. Бисималиева М. К. О понятиях «текст» и «дискурс» / М. К. Бисималиева // Филологические науки. – 1999. – № 2. – С. 80: «Пожалуй, наиболее полным является определение текста, данное И. Р. Гальпериным».
7. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М., 1981. – С. 18.

8. Барт Р. Избранные труды / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – С. 424.
9. Там же. – С. 387.
10. Цитируется по: Мурач Л. А., Полежаева Н. А. Интертекстуальный анализ / Л. А. Мурач, Н. А. Полежаева // Вісник ЗДУ : Філологічні науки. – Запоріжжя : ЗДУ, 1998. – № 1. – С. 107.
11. Золян С. Т. Семантические аспекты поэтики адресата / С. Т. Золян // Res philologica. – М. – Л. : Наука, 1990. – С. 533. Цитируя Иоффе И. Л. («… содержание, смысл и красота – не свойства произведения, но наше отношение к нему, его применение»), он полностью с ним солидаризируется.
12. Різун В. В. Аспекти теорії тексту / В. В. Різун // Різун В. В. та ін. Нариси про текст: теоретичні питання комунікації і тексту. – К. : Київський університет, 1998. – С. 7.
13. Там же.
14. Кубрякова Е. С. Виды пространств текста и дискурса // Категоризация мира: пространства и время / Е. С. Кубрякова, О. В. Александрова. – М. : МГУ, 1997. – С. 24.
15. См. сн. 10. – С. 107.
16. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – С. 25.
17. Fillmore Ch. J. Linguistics as a Tool for Discourse Analysis / Ch. J. Fillmore // Handbook of Discourse Analysis. – V. 1. – London, 1985. – P. 11–39.
18. См. сн. 6. – С. 83–84.
19. Ockel, Eberhard. Wie kann ein Text durch gestaltetes Lesen zur Entfaltung der mündlichen Ausdrucksmöglichkeiten beitragen? / Eberhard Ockel // Muttersprache: Vierteljahresschrift für deutsche Sprache. – Jg. 108. – H. 3. – Wiesbaden 1998. – S. 252: «Ein Text ist für mich jede gegliederte, in sich geschlossene und sinnhaft verknüpfte Sammlung von Sätzen, Wörtern oder Silben».
20. Jeschke, Claudia. Tanz als BewegungsText / Claudia Jeschke. – Tübingen : Niemeyer, 1991. – 380 S.
21. Потебня А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня // Звегинцев В. А. История языкознания XIX–XX веков в очерках и изложениях / А. А. Потебня. – Ч. 1. – М. : Просвещение, 1964. – С. 139.
22. Бюллер К. Теория языка / К. Бюллер // Звегинцев В. А. История языкознания XIX–XX веков в очерках и изложениях. – Ч. 2. – М. : Просвещение, 1965. – С. 25–26.
23. Леонтьев А. Н. О двояком аспекте языковых явлений / А. Н. Леонтьев, А. А. Леонтьев // Философские науки. – 1959. – № 2. – С. 118.
24. Grimm J. Über den Ursprung der Sprache // Grimm J. Reden in der Akademie / hrsg. von Werner Neumann und Hartmut Schmidt. – Berlin:

Akademie-Verlag, 1984. – S. 83: "...alle Sprachen sind eine in die Geschichte gegangene Gemeinschaft und knüpfen die Welt aneinander, (...) ihre Mannigfaltigkeit eben ist bestimmt, den Ideengang zu vervielfachen und zu beleben, von dem sich ewig erneuerndem, wechselnden Menschengeschlecht wird der köstliche allen dargebotene Erwerb auf die Nachkommen übertragen und vererbt, ein Gut das die Nachwelt zu erhalten, zu verwalten und zu mehren angewiesen ist...".

25. Jakobson R. Linquaggi nella società e nella tecnica / R. Jakobson. – Milano 1970. – P. 11.
26. Davidheiser, James C. Die auswärtige Sprachpolitik der Bundesrepublik Deutschland aus der Sicht eines amerikanischen Germanisten / James C. Davidheiser // Muttersprache: Vierteljahresschrift für deutsche Sprache. – Jg. 108. – H. 3. – Wiesbaden, 1998. – S. 193: "...ist Sprache nicht nur ein Kommunikationsmedium, sondern auch ein Vermittler von Kultur".
27. Розенталь Д. У. Практическая стилистика русского языка / Д. У. Розенталь. – М. : ВШ, 1987. – С. 22: «Важнейшие общественные функции языка: общения, сообщения, воздействия».
28. Мартине А. Основы общей лингвистики / А. Мартине // Звегинцев В. А. История языкознания XIX–XX веков в очерках и изложениях. – Ч. 2. – М. : Просвещение, 1965. – С. 406: «В первую очередь язык является (…) основанием для мысли (…). С другой стороны, человек часто обращается к языку с целью высказаться (…). Равным образом можно было бы говорить и об эстетической функции языка (…) в виду ее тесной связи с коммуникативной и экспрессивной функциями».
29. Полюжин М. М. Сучасні парадигми лінгвістичних досліджень / М. М. Полюжин // Проблеми романо-германської філології. – Ужгород : УДУ, 1998. – С. 11: «... мова є інструментом, знаряддям, засобом, механізмом для здійснення певних цілей і реалізацією людиною певних намірів...».
30. Задорожний Б. М. Про одну нерозв’язану мовознавчу проблему / Б. М. Задорожний / Іноземна філологія. – Випуск 11. – Львів : ЛНУ, 1999. – С. 6: «Людська мова виникла тоді і там, коли і де вже існувала мова».
31. Herder, Johann Gottfried. Abhandlung über den Ursprung der Sprache / Johann Gottfried Herder // Herders Werke in 5 Bänden. – Bd. 2. – Berlin : Aufbau – Verlag, 1982. – S. 116: "Dies erste Merkmal der Besinnung war Wort der Seele! Mit ihm ist die menschliche Sprache erfunden"; S. 121: "Um das erste Wort als Wort, d.i. als Merkzeichen der Vernunft, auch aus dem Munde Gottes empfangen zu können, war Vernunft nötig; und der Mensch mußte dieselbe Besinnung anwenden, dies Wort als Wort zu verstehen, als hätte er’s ursprünglich ersonnen".
32. Курушин Д. Проект гипертекстовой информационно-справочной системы «Венеция в русской культуре XIX–XX вв.» / Д. Курушин, О. Соболева // Гуманитарное знание на пороге XXI века. – Ижевск :

УдГУ, 1997. – С. 48: «В основу гипертекстовой информационно-справочной системы ’Венеция в русской культуре XIX–XX вв.’ положены тексты, составляющие венецианский текст русской литературы, а также многочисленные данные по истории и культуре, дающие понятие о культурном контексте, в состав которого входит венецианский текст».
33. Будагов Р. А. Писатели о языке и язык писателей / Р. А. Будагов. – М. : МГУ, 1984. – С. 44.
34. См., например: Barthes R. Text // Encyclopedia universalis. – Vol. 15. – Paris, 1973. – P. 78. См. также: Лотман Ю. М. Текст в тексте / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Избранные статьи. – Т. 1. – Таллинн, 1992. – С. 150; Смирнов И. П. Порождение интертекста. – СПб., 1995.
35. Барт Р. Избранные статьи / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – С. 424.
36. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – М., 1987. – С. 216.
37. См. сн. 15. – С. 15–26.
38. Имеются в виду устоявшиеся эпитеты, метафоры, сравнения, мотивы, персонажи, сюжеты и т. п. А вот пример из XIX ст.: если взять новеллу немецкого романтика Й. фон Эйхендорффа «Из жизни одного бездельника» (1826), то нельзя не заметить в ней явных и скрытых цитат-ходов из распространенной почти во все времена комедии ошибок, но вряд ли кто из структуралистов оценит ее как гипертекст.
39. Medienkurse / hrsg. von B. Kettemann, M. Stegu, H. Stöckl. – F. a. M. : Lang, 1998. – 167 S. Дивись зокрема статтю цієї збірки : Lutz B. Hypertext: Das Medium und der Autor.
40. Koeppen W. Einer der spricht: Gespräche und Interviews / W. Koeppen. – F. a. M., 1995. – S. 186.
41. Flusser V. Die Schrift: Hat Schreiben Zukunft? – 4. Aufl / V. Flusser. – Göttingen : Edition Immatrix, 1992. – S. 22, 56, 78.
42. Flusser V. Zwiegespräche, Interviews 1967–1991 / V. Flusser ; hrsg. von K. Sander. – European Photography, 1996. – S. 67; Flusser V. Zum Abschied von der Literatur // Merkur. – N 451–452. – 40. Jg. – Sept./Okt. 1986. – Hf. 9/10. – S. 898: "... neue, außersprachliche Denkarten in nachalphabetischen Codes".
43. Cailliau R. The World Wide Web: Evolution, Regulation and Perspectives as a Medium of Information / R. Cailliau [Електронний ресурс]. – Режим доступу : hptt://science.orf.at./science. orf?-dor=vcailliau&cvent-id=23&tmp=106366.
44. Rossbacher K. Weiter lesen, weiter leben: Kein Abgesang auf gedruckte Lektüre / K. Rossbacher // Akten des X. Internationalen Germanisten Kongresses Wien 2000. – Bd. 1. – Wien : Lang, 2002. – S. 43: "... auf keinem Flughafen der Welt geht man mehr so ohne weiteres verloren".
45. Там же. – С. 49–50.
46. Генис А. Гипертекст – машина реальности / А. Генис // Иностранная литература. – 1994. – № 5. – С. 148–149.

47. Barthes R. The Death of the Author / R. Barthes // Heath S. Image, Music, Text. – London : Fontana, 1997.
48. Foucault M. Was ist ein Autor? / M. Foucault// Foucault M. Schriften zur Literatur. – F. a. M., 1988. – S. 7–31.
49. Цит. по: Бэлза С. От Шерлока Холмса до комиссара Мегрэ / С. Бэлза // Мастера детектива. – М. : Правда, 1991. – С. 3: «После чтения Э. По. То, чего критики еще не заметили: новый литературный жанр, предвестие литературы XX в. Научная фантазия, сказка, основанная на принципе А + Б; литература болезненная и какая-то до прозрачности ясная. Никакой поезии – воображение выверено анализом.
50. Денисенко С. Н. Особливості перекладу стійких словесних комплексів у процесі фразеологічної деривації / С. Н. Денисенко // Методологічні проблеми перекладу на сучасному етапі. – Суми : СумДу, 1999. – С. 17: «Лише в тексті як завершеному комунікативному творі розкриваються соціально-прагматична та контекстуально-естетична сутність перекладу як акту спілкування та одного із (...) способів виявлення в різних мовах таких одиниць, які здатні виконувати однакові комунікативні функції у висловлюванні».

КОМЕНТАР

Уперше статтю було надруковано російською мовою:

– Науменко А. М. Текст в оценке современных филологов / А. М. Науменко // Новітня філологія. – 2005. – № 3. – С. 173–191.

Потім стаття стала концептуальною базою монографії:

– Науменко А. М. Філологічний аналіз тексту / А. М. Науменко. – Вінниця : Нова книга, 2005. – 416 с.

Потім вона перероблювалась і виходила під різними назвами і різними мовами:

– Науменко А. М. Сучасні дискусії навколо тексту / А. М. Науменко // Науковий вісник ПУДПУ : Лінгвістичні науки. – Одеса, 2005. – № 3. – С. 93–119.
– Науменко А. М. Ужасающая нищета и слабенький блеск текста в оценке современных филологов / А. М. Науменко // И слово Ваше отзовется… / В. М. Калинкин и др. – К. : Издательский Дом Дмитрия Бурого, 2012. – С. 384–401.
– Науменко А. М. Дискуссии современных филологов о тексте / А. М. Науменко // Теоретические и прикладные проблемы русской филологии. – Вып. XXIII. – Славянск : Маторин Б. И., 2012. – С. 189–205.

SPRACHE UND MACHT[1]

Ich verstehe allzugut, dass mein Auftreten vor Euch als erfahrenen Fachleuten im Bereich der Geschichte und Wirtschaftswissenschaft, beinahe an Frechheit grenzt, denn ich bin nur ein einfacher Philologe, der sich ständig mit auf den ersten Blick *nicht*ökonomischen Disziplinen wie Sprache, Belletristik, Übersetzung, Didaktik u.ä.m. beschäftigt. All das ist ziemlich viel für einen Gelehrten von durchschnittlicher Intelligenz, aber sowieso sogar für diesen zu wenig, um vor Euch einen soziologiebezogenen Vortrag zu halten.Und wenn ich trotzdem wage, das zu tun, dann bloß aus einem einzigen Grund, Betrachtungen vieler Unpolitischen in meinem Heimatland, die die Politik der heutigen ukrainischen Regierungsschicht schon längst nicht nur ganz satt, sondern übersatt haben, zu veranschaulichen, weil meine jüngste Bekannschaft mit Deutschland, Österreich und anderen westlichen Ländern mich sagen lässt (sogar mich zu äußern fordert), dass man sich hier zu schlecht vorstellt, ***was*** in der *"modernen"* Ukraine auf dem Gebiet der Geisteswissenschaften, die von der Philologie aktiv gefördert werden, wirklich passiert.

Und das, was dort geschieht, ist sogar keine katastrophische Entwicklung, da alles Schlimmste darin schon längst ent*wickelt* worden ist, sondern ein zunehmender postkatastrophaler Zerfall.

Während der Vorbereitung auf diesen Vortrag blätterte ich selbstverständlich in einigen Abhandlungen deutscher Soziologen (darunter auch Eures Instituts): **"Überlrgungen zur Verbesserung der Erfassung und Darstellung von Struckturveränderungen im Transformationsprozeß Russlands und der Ukraine"** von Volkhart Vincentz, **"Die wirtschaftliche Entwicklung in der Ukraine mit dem Schwerpunkt: Realwirtschaftliche Anpassung"** von Hermann Clement sowie Werke von Michael Knogler, Alexej Sekarev u.a. Wie schön und friedlich und paradiesisch sieht meine bis zum Tode von ihren kleptomanischen Politikern ausgebeutete, ausgeplünderte und ausverkaufte Heimat in diesen scheinbar objektiven Arbeiten aus!

Ich zitiere aus einem solcher gutherziegen Beiträge: *"Neben den Exporten sind auch die Importe vor allem von Konsumgütern stark gestiegen. Gemessen an den Anteilen des Außenhandels an der Gesamtproduktiion* (...) *ist die Ukraine in besonderem Maße als eine sehr offene Volkswirtschaft mit hoher Außenhandelsintensität zu bezeichnen"*.[2]

Was für einen Aufschwung der ukrainischen ***Volks***wirtschaft kann man heute feststellen, sogar falls man sie unter die Lupe nimmt, wenn fast alle großen, die meisten kleineren und viele kleine Werke, Fabriken und Unternehmen schon seit einigen Jahren nicht funktionieren oder höchstens

zwei-drei Tage pro Woche tätig sind, wenn ihre Beamten und Arbeiter keine Monatsgehälter deswegen beziehen, wenn mehrere Staatsangehörige, sei es Ärzte, Künstler, Lehrer, Militärs u.a., seit dem August vorigen Jahres keine oder fast keine Löhne kriegen und falls ja, dann sind diese so niedrig, dass sie nicht ausreichen, sogar kalte Miete zu bezahlen?!

Was für einen *"stürmischen"* Aufschwung kann die ***ukrainische*** Volkswirtschaft heute erleben, wenn überall und immer Waren nur ausländischer Herstellung oder Herkunft verkauft werden und jene aus der vaterländischen Produktion schon seit dem längeren Zeitabschnitt fehlen, wenn hunderte und tausende Schulgebäude seit dem 1. September, d.h. seit dem einheimischen Schulbeginn, geschlossen stehen, weil ihre Verwaltungen kein Renovierungsgeld haben?! Etc., etc.

Unter diesen Bedinungen erinnern mich viele deutsche sowohl ukrainische lobeshymnische Erforschungen über das langerwartete und endlich angelaufene ökonomische Paradies in meiner Heimat und mehrere nicht weniger ekstatische Chorlieder (heute heißt es: *"objektive Untersuchungen"*) über die scheinbar höchsthumane Politik meiner in der Wirklichkeit gar nicht geehrten Regierung an ein in den 1930-er Jahren berühmtes Sowjetlied des damals populärsten Jazzers Leonid J. Utjosow, dessen Sujet das Telefongespräch des Haushofmeisters mit seiner Gutsbesitzerin ist, worin er ihr mit lustiger Stimme mitteilt, dass es alles im Hause gut, sogar allzugut gehe, leider sei nur (aber zum Glück nur!) ihre Lieblingsstute ganz unerwartet verendet, und freilich sei nur (aber zum Glück nur!) ihr reicher Pferdestall mit allen teueren edlen Trabern vor kurzem verbrannt, und gewiss sei nur (aber zum Glück nur!) ihr ganzes prunkvolles Schloss mit Gold und Geld und Schmuck und Pracht bis zum Fundament zerstört worden, und natürlich habe nur (aber zum Glück nur!) ihr Gatte aus all diesen Gründen Selbstmord begangen, aber sonst sei alles gut, sogar allzugut, meine gnädige schöne Marquise. So brav wiederholt der optimistische Haushofmeister jedesmal nach seiner nächstfolgenden bitteren Nachricht darüber, dass die Marquise bankrott, bettelarm und mutterseelenallein geworden ist.

Ähnlich steht es auch mit westlichen und vaterländischen Einschätzern der ukrainischen modernen Gesellschaft: unter dem hiesigen von verschiedenen Beschmutzungen ***nicht***-freien Himmel wird das Volk verhungert, der Arbeiterschaft gekündigt, die junge Generation preisgegeben, die Intellektuellen lumpenproletarisiert und geistig (öfters auch körperlich!) prostituiert, das Land kleptokratisch, aber geschrieben **soll** stehen: *"Sonst ist alles gut, sogar allzugut, meine gnädige schöne Marquise!"* (Gemeint sind natürlich die USA, die heutige politische Herrin der ihrem Grundgesetz unabhängigen und selbständigen Ukraine).[3]

Mit Karl Kraus, dem großen österreichischen Satiriker aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, zu sagen: *"Herr, vergib ihnen, denn sie wissen,*

was sie tun!"[4] Diese Sentenz, oberflächlich angesehen eine sehr einfache, braucht aber eine philologische Interprätation, die mit meinen weiteren Betrachtungen des zu behandelnen Themas aufs engste verbunden ist. Die lexische Bedeutung dieses Spruchs liegt klar, ausgedrückt direkt in den Wörtern *"Herr", "vergib", "ihnen"* u.a. Der logische Gehalt ist schon tiefliegender, doch auch nicht verdunkelt: Kraus ist der Meinung, dass die Menschen böse handeln, weil sie anders nicht können. Die Schöngeistigkeit dieses Aphorismus aber, obschon sie die beiden vorangehenden Inhalte (den lexischen und den logischen) einschließt, rückt nicht sie in den Vordergrund, sondern einen formalen und sinnreichen Streit mit der Bibel, weil der Spruch von Kraus eine Reminiszenz ans Neue Testament ist, wo, wie alle Christen gut wissen, jedoch etwas anderes steht: *"Vater, vergib ihnen; denn sie wissen nicht, was sie tun!"*[5] Im Aphorisnus von Kraus fehlt die Verneinung *"nicht"*, und eben deren Fehlen lässt mir zu, die Gesamtheit aller formalen und inhaltlichen Besonderheiten des Aphorismus als eine synthetische weltmodellierende Ganzheit festzustellen. Ich sehe und höre den österreichischen Satiriker behaupten: *"Nein! Die Menschen wissen allzugut, was sie tun, und ebendarum hat das Christentum nicht recht, indem es auf die totale Verbesserung der Menschheit hofft. Gott kann heute schon niemanden verbessern, sogar kann er sich nicht in die Innenwelt seiner Kreaturen einmischen. Er muss sie also nur verzeihen, weil ihm nichts übrig bleibt"*.

So oder ungefähr so ist die künstlerische Idee der Krausischen Sentenz zu verstehen, wenn man die Letztere philologisch analysiert, d.h. wenn man das Fehlen der Partikel "*nicht*" als ein ästhetisches Mittel, als einen architektonischen Kern des Spruchs linguistisch und zugleich literatur-wissenschaftlich deutet. Diese Synthese von Linguistik und Literatur-wissenschaft nenne ich Linguopoetik und ich betrachte sie als ein unentbehrliches Instrument für die Texterschließung, um den Text als Ergebnis der sozialen (und auch anderen, aber das ist jezt von keinem Belang) Intentionen des Autors zu sehen.

Nach diesem Schluss könnt Ihr verstehen, warum ich dem Aphorismus von Karl Kraus so viele Zeit geschenkt habe. Ich will jezt die Ukraine linguopoetisch untersuchen, und das heisst, dass ich nur Texte, keine statistischen Angaben in Betracht ziehe, aber der Objektivität meiner Erforschung sicher bin. Die Linguopoetik sieht das Wesen ein, ist fehlerlos, was ich anhand des Aphorismus von Kraus zu zeigen versuchte. Mit meiner linguopoetischen Analyse der Ukraine will ich Euch anschaulich machen, dass die heutige Ukraine kaum eine humane soziale Erneuerung, kaum eine politische und ökonomische Reformierung, sondern eine einfache antikulturelle Revolution erlebt, die, falls sie in einer nahen Zukunft nicht gestoppt wird, eine aktive zerstörende Einwirkung auch auf das ganze Europa haben könne.

Ich beginne mit einem gesamttheoretischen Aspekt. Es ist bekannt, dass der Schwerpunk der gegenwärtigen Linguistik eine eindeutige Antwort auf die philosophische Frage über den Zusammenhang zwischen der wissenschaftlichen Erkenntnis und der sprachlichen Struktursemantik ist, d.h. ob einerseits das Weltbild in der Sprache mit der Wirklichkeit übereinstimmt und ob andererseits der Sprache ein objektives Weltmodell prinzipiell eigen sein kann. Die Frage wird, wie es in der europäischen Zivilisation immer der Fall ist, schon längst dreierlei beantwortet: bejahend (die psycho-soziologische Schule von Wilhelm von Humboldt[6]), verneinend (die strukturalistische Schule von Ferdinand de Sausseure[7]), dazwischenliegend (die philosophisch-theosophische Schule von Johann Gottfried Herder[8]). Doch alle Anhänger jedes dreier Standpunkte sind darin einig, dass die Lexik zum Unterschied von den übrigen Sprachsphären enger mit dem geselschaftlichen Leben verbunden sei.

Noch schärfer und akuter wird das Problem der sozialen Sprachintensität dann, wenn es nicht diachronisch, nicht aus etymologischer Sicht, sondern synchronisch, im Sinne der gesellschaftlichen Förderung der Gegenwartssprache analysiert wird, denn in diesem Fall zeigt es seine ganz unerwartete Seite: Sprache und Ideologie. Und obschon die Letztere nur eine begrenzte Kulturkomponente ist, während die Kultur eigentlich eben von der Ersteren geboren, beeinflusst und in ihr (allerdings nur teilweise) verkörpert wird, übt die Ideologie immer wieder eine starke Einwirkung auf alle Sphären der Gegenwartssprache aus.

So führt z.B. das Vorherrschen der Gebrauchsmentalität im modernen Deutschland, die alles nur als pragmatische Gegenstände, als Gebrauchsatikel, als Verkaufswaren, die der Form nach schön, der Anwendung nach einfach, dem Preis nach billig sind, einzuschätzen versucht, dazu, dass die deutsche Gegenwartssprache auch als eine Gebrauchsware benutzt wird, wodurch die heutige Rede der Lexik nach auffallend expressiv, der Grammatik nach barbarisch primitiv, dem Inhalt nach sinnlos leer wird. Ich meine Entlehnungen, die anstatt der Wortbildungen im lexischen Bereich gebraucht werden, Wortverbindung anstatt der Deklination im morphologischen, Verletzung der Wortstellung im syntaktischen u.ä.m. Ganz und gar nicht zufällig behaupten viele deutsche Gegenwartsphilologen seit einem Jahrzehnt, dass das ***gebrochene*** Deutsch als Norm des heutigen Kommunikationsaktes gelten dürfe.

Eine ähnliche Sprachsituation finde ich auch im heutigen Russland, weil die vorherrschende Weltanschauung der dort vor kurzem rehabilitierten Dissidenz, die nur die westliche Kultur der europäischen Zivilisation hochzuschätzen verstand und versteht, die russische Gegenwartssprache zu einem Sprachgemisch, einer esperantischen Weltkoine verändert: gemeint ist ein intensives Ersetzen der russischen lexischen sowie grammatikalischen Einheiten und Normen durch *nicht*-russisch gefärbte Analoga und noch minder ostslawisch lautende und

aussehende Klischees aus westeuropäischen Sprachen. Der russische Gelehrte E. Lešan behauptete 1994, dass dieser sprachliche Zerfallprozess eine andauerne Erscheinung sei, die durch das gesamtkulturelle Niedergehen beeinflusst werde.[9]

Die Sprachsituation in der modernen Ukraine verschärft sich seit dem Beginn der 1990er Jahre aus drei Gründen: erstens wegen des Vorherrschens der statistisch weniger gebräuchlichen westukrainischen Sprachvariante, indem man sie als die einzigste gesamtukrainische Nationalsprache einführen will, ohne die vielmehr verbreitete ostukrainische Sprachvariante in Betracht zu ziehen, obschon diese in geographisch bedeutend größeren und mehr besiedelten Regionen unseres Landes als Umgangs-, Literatur-und Amtssprache fungiert; zweitens wegen des aktiven Eindringens der Sprachvariante aus der ukrainischen Diaspora, die die echte ukrainische Sprache schon längst durch den Einfluss der Nationalsprachen ihrer neuen Heimatländer verfälscht hat und jetzt diese scheinbar ukrainische Sprachvariante als eine einzige gesamtnationale Verkehrssprache für die ganze hiesige Ukraine zu anerkennen strebt; und drittens wegen vieler jüngster meistenteils pseudowissenschaftlicher Publikationen über die ukrainische Volks-, Sprach- und Staatsgeschichte.

Betrachten wir diese drei Tendenzen näher.

Ich fange mit den Unterschieden zwischen der west-und ostukrainischen Sprachvarianten an. Es geht hier gar nicht um natürliche linguistische Differenzen, die in jeder Nationalsprache als territoriale (regionale, dialektale) Dubletten auftreten: z.B. ukrainische Bezeichnungen für den Hüter einer Tierherde – *"vivčar"* (=***Hirt***) in der Westukraine und *"čaban"* (=etwa wie ***Weider***) im ukrainischen Ostteil. Es geht hier aber um eine tiefliegende offizielle Sprachpolitik: blinde Achtung vor der westukrainischen Sprachvariante und schonungslose Bekämpfung der ostukrainischen. Obwohl die ostukrainische Sprachvariante, eine mächtige Einwirkung des Russischen erlebt, ihre alt(ost)slawischen Wurzeln noch leicht zeigt, ist sie trotzdem (oder eher gerade aus diesen Gründen) in allen Winkeln der Ukraine für ihre hiesige Bevölkerung verständlich, während die westukrainische Sprachvariante vom Österreichischen, Polnischen, Rumänischen, Ungarischen (Magyarischen) und anderen so stark beeinflusst worden ist, dass man sie in der Zentral-, Nord-, Ost- und Südukraine nicht ganz versteht. Es wäre sinnlos, linguistische Beispiele in der deutschen Übersetzung anzuführen, das eine aber kann ich schon: für den Wunsch, etwas zu sagen, wird im ukrainischen Westen die grammatische Entlehnung aus dem Deutschen *"Ich habe dir etwas zu sagen"* (***Я маю тобі щось сказати***) gebraucht, während in anderen Teilen der Ukraine die ostslawische Norm «*Ich will dir etwas sagen"* (***Я хочу*** [або ***бажаю***] ***тобі щось сказати***) noch lebendig bleibt.

Aber aus einem rein politischen Grund unter dem Motto *"Nichts Russisches in der Ukraine!"* propagieren (oder bevorzugen, was letzten Endes resultativ

dasselbe bedeutet,) viele Massenmedien nicht nur im ukrainischen Westen, sondern auch in der Hauptstadt Kyjiv und in einigen anderen zentral- und ostukrainischen großen und größeren Ortschaften nur die Sprachvariante der ukrainischen Diaspora oder (sowie und) die westukrainische Sprachvariante, weil die beiden ähnliche antiostslawische Tendenzen zeigen. Ich meine solche gesamtukrainische Zentralorgane wie die Zeitungen *"**Volksbildung**"* (**Освіта**) und *"**Ukrainisches Wort**"* (**Українське слово**), die Zeitschriften *"**Ukrainische Welt**"* (**Український світ**) und *"**März**"* (*Березіль*), die Verlage *"**Wissenschaftlicher Gedanke**"* (**Наукова думка**) und *"**Schwan**"* (**Либідь**) u.a.

Infolgedessen ist die heutige ukrainische Literatursprache zu einem seltsamen Jargon der Gebildeten und zugleich zu einer Hafensprache der Halbanalphabeten geworden, die nicht die gesamte Bevölkerung bedient, sondern nur einige engere Sozialschichten (die von der breiten Volksmassen sehr entfernt sind) und von einer Menge fremdsprachiger Entlehnungen wimmelt: z.B. das schwerfällige deutsch-lateinische Wort *"**Fundation**"* (**фундація**) anstatt des guten und alttraditionellen ukrainischen Lexems «**товариство**» (***Stiftung***) oder seines gar nicht schlechten und seit vielen Jahrzehnten fast in derselben semantischen Rolle funktionierenden Analogons (aus dem Französischen) *"**Fond**"* (**фонд**); die schrille und dunkle italienische phonetische Kalkierung *"**Impreza**"* (**імпреза**)[10] anstatt des ewigen ukrainischen fast poetischen Äquivalents «**зустріч**» (***Treffen***); die englische und dem heutigen autochthonen Ukrainer ganz unverständliche Vollentlehnung *"Opinion"* (**опінія**)[11] als lahmer Ersatz des allukrainischen wohlduftenden Lexems «**громада**» (***Öffentlichkeit***) u.ä.m.

Nicht wenigere Angriffe erlebt die ukrainische Gegenwartssprache auch in der phonetischen Sphäre. Unter dem enormen Einfluss der ukrainischen Diaspora aus Kanada, den USA, England, Deutschland und anderen Staaten, die in ihren weit von der Ukraine entfernten und den hiesigen Nationalsprachen sehr nahliegenden Heimwehsiedlungen das schöne ukrainische stimmlose frikative postdorsale "*ґ*" (*h* so wie im *"hören"*) vergessen und es durch den westsprachigen stimmhaften eher mediodorsalen Verschlußlaut "*g*" schon längst ersetzt hat, wird in die ukrainische Gegenwartssprache ein eigentlich neuer Laut "*g*" eingeführt.[12] Wenn früher die ukrainische Sprache diesen Laut nur in 4 Fremdwörtern aussprechen liess, so schlägt man heute vor, ihn schon in fast allen Wörtern mit dem alten stimmlosen frikativen "*h*" auszusprechen. Wenigstens habe ich im "**Orthographischen Wörterbuch**" von V. M. Rusanivs'kyj (1994)[13] schon etwa 150 Wörter aufgezählt.

Dabei hat den Vorschlag über das totale Einführen des Lautes "*g*" in die ukrainische Gegenwartssprache keinen systemhaften Charakter: einige Fremdwörter, die früher ständig mit frikativem "*h*" ausgesprochen worden sind, soll man heute schon mit dem Verschlusslaut "*g*" aussprechen (z.B. «**колега**» [=*Kollege*]), einige andere aber noch nicht (z.B. «**газ**» [=*Gas*], «**генерал**»

[=*General*] u.a.). Es kommt dabei ab und zu sogar zu witzigen, oder eher zu tragikomischen Episoden insbesondere mit Eigennamen: Wie soll ich jetzt z.B. den Namen des großen ostslawischen Schriftstellers Nikolaj W. **Гоголь** aussprechen? Wie früher: mit beiden stimmlosen frikativen "*h*" (*Hohol'*), weil er doch ukrainischer Herkunft ist? Oder, da er jedoch seine Werke in der russischen Sprache schrieb und weil alles Russische von den ukrainischen Nationalisten heute fanatisch und kriegerisch abgelehnt wird, soll ich ihn auf neue Art und Weise als einen Fremden mit dem stimmhaften "*fremden*" verschlusshaften "*g*" (*Gogol'*) aussprechen? Das verletzt aber mein Sprachgefühl! Ich schweige schon über den Namen des deutschen Philosophen Hegel: *Hehel', Gegel', Hegel', Gehel'?!*

Als Philologe verstehe ich allzugut, dass Entlehnungen auch phonetisch fremdsprachig bleiben können. Aber zum ersten können, nicht sollen! Spricht man doch im Deutschen die ostslawischen Namen auf "*-ow*" und "*-iw*" als "*of*" bzw. "*if*" (insbesondere in der intervokalen Lage) aus (z.B. Petrowa aus Russisch oder Ponomariwa aus Ukrainisch)! Oder die ostslawischen Eigennamen auf "*-skij*" als "*-ski*" u.ä.m. Und die deutsche Sprache spürt und zeigt dabei kein Minderwertigkeitsgefühl! Die ukrainischen Nationalisten aber wollen auch hier wie immer und allerorts scheinbar unabhängig sein! Und zum zweiten: wenn schon die Entlehnungen in die ukrainische Gegenwartssprache mit phonetischem Nationalgewand übertragen werden sollen, dann muss es doch nach einem bestimmten linguistischen Gesetz und nicht nach dem politischen Wunsch der Westukrainer und der ukrainischen Diaspora verwirklicht werden!

Apropos Diaspora: ihre Rolle bei der Verschärfung der Sprachsituation, sowie des politischen und ökonomischen Zustands der heutigen Ukraine ist allzugroß. Erzogen in einer für die Ukraine fremdsprachigen und fremdkulturellen Umgebung, die mit der ostslawischen Mentalität zu wenig zu tun hat, will sie mit ihrem verdeutschten, amerikanisierten, englisierten etc. Bewusstsein und ihrer verfälschten pseudoukrainischen Sprache die Ukraine in jenes phantastische Marktparadies zurückjagen, das sie in der Lyrik des genialen ukrainischen Dichters des 19. Jahrhunderts Taras Ševčenko gelesen hat und all diese Emigrationsjahrzehnte in ihrem Gedächtnis als eine lichte und ersehnte Zukunft aufbewahrte: blühendes Kirschgärtchen um weißes Häuschen herum, fliegende Maikäferchen, singende Töchterchen, heimkehrende Väterchen und Brüderchen, fröhliche Mütterchen u.s.w. u.s.f. Um dieses fiktionalen Paradieses willen entfesselt die ukrainische Diaspora immer wieder fruchtlose Auseinandersetzungen über Unabhängigkeit alles Ukrainischen von allem Ostslawischen (insbesondere von allem Russischen) und über eine einmalige Geschichte der Ukraine als Ahnfrau, als Urmutter der ganzen Weltkultur.

Besonders aktiv wird die messianische Idee in jüngsten Publikationen über die ukrainische Sprachgeschichte propagiert. Das traditionelle Herangehen an

diese Frage, wie es aus alten und neuen Sprachforschungen von A. A. Šachmatov (1898),[14] V. M. Rusanivs'kyj (1990),[15] G. Pivtorak (1993)[16] u.a. hervortritt, ist gesamtostslawisch und verkörpert sich in die Feststellungen, dass die ukrainische Sprache auf dem Grund der Mitteldniprodialekte im 12. Jahrhundert nach dem Zerfall der Kiewer Rus entstehe, dass die ersten Schriftdenkmäler der altukrainischen Sprache verschiedene **грамоти** (*Urkunden*) aus dem 14. – 15. Jahrhundert seien, dass sich die ukrainische Literatursprache bedeutend später (Ende des 16. – Anfang des 17. Jahrhunderts) entwickle, dass dieser Entwicklung die Grammatiken von Lavrentij I. Zizanij (1596)[17] und Meletij Smotrizkij (1619),[18] die Wörterbücher von Pamvo Berinda (1627)[19] u.ä.m. beitrügen, daß die Blütezeit der ukrainischen Literatursprache in die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts falle, als nach dem dichterischen Wegbereiter Taras Ševčenko solche talentierten ukrainischen Schriftsteller wie Panas Myrnyj, Mychajlo Staryc'kyj, Les'a Ukrajinka u.a. sie zu schleifen begönnen, als wissenschaftlich argumentierte Wörterbücher und Nachschlagrwerke sie zu normieren verständen (so z.B. das ukrainisch-deutsche Wörterbuch von J. I. Želechovs'kyj, 1886[20]) und als Pantelejmon O. Kuliš, Ivan S. Nečuj-Levyc'kyj, Ivan P. Pulüj die Bibel in die ukrainische Sprache übersetzen könnten (1871–1887).

Diese Blütezeit der ukrainischen Literatursprache jedoch war keine Parade, sondern eine mühevolle und anstrengende sowie andauernde Arbeit, wovon jene Tatsache zeugt, dass sogar zukünftige Meister der ukrainischen Literatur ihre Muttersprache nicht immer und nicht auf einmal zu verbessern wussten. Noch 1876 benuzt Ivan J.Franko, der schon Goethes "**Faust**" zu übersetzen anfängt und sich deswegen als Kenner, Träger, Schöpfer der ukrainischen Sprache einschätzt, für seinen Briefverkehr und sein literarisches Werk eine halbrussisch-halbwestukrainische Sprachvariante.[21]

Ganz anders betrachtet der ukrainische Nationalismus die vaterländische Sprachgeschichte. Er findet ihre Wurzeln in einer so tief liegenden Vergangenheit, dass es schon zur Vorgeschichte der ganzen Menschheit wird. So behauptet Jurij O. Šilov 1994, dass die ukrainische Sprache die älteste Sprache in der Welt sei, weil sie schon 6 Jahrtausende (!) existiere.[22] Seine Behauptung untermauert er durch die Erfindungen des ukrainischen Sowjetlinguisten Valentin Danilenko, der noch vor 30 Jahren feststellte; dass das Schriftum auf dem Territorium der heutigen Ukraine schon im 4. Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung vorhanden gewesen sei und dass es eine kyrillische Schrift schon damals, d.h. vor Kyrillos und Methodios (den allgemein anerkannten Vätern des slawischen Alphabetes), gegeben habe".[23]

Ich bin kein Fachmann auf dem historischen Gebiet des Schriftums (geschweige denn auf dem des ukrainischen) und kann deswegen nicht über V. Danilenkos Behauptungen streiten, ich kann aber allerdings mit Nachdruck darauf hinweisen, dass er in seinen Erforschungen bloß von einem kyrillischen

Schriftum auf dem *historischen Territorium* der heutigen Ukraine spricht und durchhaus nicht vom Vorhandensein der **ukrainischen Sprache** im 4. Jahrtausend vor Christi Geburt, wie es J. O. Šilov macht, indem er zwei verschiedene Begriffe "***Sprache***" auf dem ukrainischen Territorium" und "***Ukrainische*** Sprache auf dem ukrainischen Territorium" verwechselt und dadurch die Erfindungen von V. Danilenko verfälscht.[24]

Noch weiter und tapferer gehen mit der ukrainischen Sprache in die Vergangenheit die Autoren einer wissenschaftlichen Monographie aus dem Jahre 1993 über die kulturelle Wiedergeburt in der Ukraine: Sie sind der Meinung, dass die ersten ukrainischen Volkslieder, «**колядка**» (***humorvoller Chorgesang am Feierabend***) genannt, schon vor 14 Jahrtausenden (!) gesungen worden seien, und dabei seien es keine alltäglichen Gebete oder primitiven Arbeitslieder gewesen, sondern philosophische (?!) und theosophische (?!) Gesänge über (so die Autoren) die Weltallstruktur.[25] Nicht weniger! Hier lachen schon keine Hühner, weil Geologen und Archäologen (so z. B. S. A. Moros, 1994[26]) argumentativ beweisen, dass sich *homo sapiens* auf dem Territorium der heutigen Ukraine erst vor 10 Jahrtausenden zeige; das Autorenkollektiv der oben erwähnten anscheinend wissenschafrlichen Monographie aber ist der Auffassung, dass "**homo ukrainicus**" dem *homo sapiens* vorangehe und 4 Jahrtausende lang, (d.h. bis sich der echte *homo sapiens* auf dem ukrainischen Boden entwickelt hat), ohne Verstand zu haben, seine konzeptuellen Lieder über die Architektonik des Kosmos fröhlich und vernunftig vorsinge.

Dieses Kuriosum aber scheint den Verfassern allzuwenig zu sein, und sie fügen noch einen groberen Lapsus hinzu, indem sie behaupten, dass die ukrainische Sprache die Mutter des Sanskrits sei. Sie glauben dadurch die ukrainische Sprache erhöhen zu wollen und sehen nicht ein, dass sie diese nur erniedrigen, weil ihre pseudoukrainische Ursprache in diesem Fall im Laufe 10 Jahrtausende die Welt mit keinem Meisterwerk beschenkt, während "*ihr Sohn*" Sanskrit, schon längst tot, der Menschheit geniale Werke hinterlassen konnte: Rigweda, Sāmaweda, Yajurweda, Atharwaweda.

Die angeführten Beispiele zeugen davon, dass dem nationalistischen Wunsch, die ukrainische Sprache möglichst höher zu schätzen und ursprünglicher zu machen sogar für einen solchen Zeitabschnitt, wo sie noch kein entwickeltes Verkehrsmittel war oder überhaupt noch nicht existierte, nichts wissenschaftliches Objektives zugrunde liegt. So haben die Autoren der ukrainischen Volksdichtung-Anthologie (1993) ihre Sammlung ukrainischer Lieder und Märchen, die seit dem 17. Jahrhundert aufgeschrieben worden sind, als, ich zitiere, "*das tausendjährige (?!) Heldenepos des ukrainischen Volks*"[27] bezeichnet, obschon, wie ich eben sagte und was die Autoren in ihren Kommentaren zu den Anthologie-Texten selbst zeigen, das älteste aufgeschriebene poetische Werk im Sammelband erst aus dem 17. Jahrhundert

nach Christi Geburt stammt und nur wenige davon etwas Heldenhaftes dem Genre und Inhalt nach in sich haben.

Dieselbe Tendenz der scheinbar wissenschaftlichen Erhöhung der ukrainischen Sprache finde ich auch in nicht wenigen Publikationen der ukrainischen Diaspora. So versucht Petro Cymbalistyj, Professor ukrainischer Herkunft an der Universität London, 1991 zu beweisen, dass die ukrainische Sprache im 17. und 18. Jahrhundert qualitativer und entwickelter als die russische gewesen sei und diese aktiv beeinflusst habe.[28] Ihn unterstützt Ch. L. Dreidg in England[29] und J. Rudnyc'kyj in Kanada.[30] Alle drei Gelehrten wollen nicht zugestehen, dass die russische Sprache damals nicht von der ukrainischen befördert wurde, sonder von der altslawischen Sprache der orthodoxen Kirche, d.h. von jener Sprache, die in der Ukraine aktiver verbreitet war.

Über die wesentliche Einwirkung der altukrainischen Sprache auf andere Sprachen schreibt auch der Ukrainer Stepan I. Nalyvajko in seinen Abhandlungen aus den 1990er Jahren.[31] Er behauptet darin, dass dieser Einfluss z.B. auf altindische oder altgriechische Sprachen schon vor vielen Jahrtausenden festzustellen sei und daß z.B. der hinduistische Gott *Kris[c]hna* und der hellenistische *Apollo[n]* vom ukrainischen Wort und Gott **Купало** gebildet worden seien.[32] Ich gehe schon nicht auf die äußerst subjektive Argumentation dieses führenden Wissenschaftlers aus der ukrainischen Nationalakademie ein, weil jene mild gesagt zu poetisch (nicht real) ist: Was heisst schon nur seine phonetische beweislose synonyme Reihe *Kupalo-Hopala-Hopalan-Apollo[n]?!* Ich frage nur: Wie kann ein Forscher und dazu ein ernster die schon stattgefundene Weltgeschichte außer acht lassen und eine fiktionale und selbstverständlich nationalistisch gesinnte kriegerisch aufbauen?! Ich verstehe wohl, warum der gesamtslawische Gott *Kupalo* bei S. I. Nalyvajko zu einem engukrainischen wird: für den heutigen ukrainischen Nationalismus ist alles in der Welt urukrainisch, und ich würde mich gar nicht wundern, falls eine Publikation in der morgigen Ukraine (oder besser zu sagen: eher ***für*** das morgige Land!) erscheint, um mit poetischen Argumenten dem hungrigen Volk stolz, erzieherisch und "*anschaulich*" zu zeigen, dass sogar Adam und Eva doch ukrainischer Herkunft seien!

Wie aber kann ein echter Gelehrter die objektive Wirklichkeit verneinen?! Es ist denn allzugut bekannt, dass das ostslawische Lexem «**купало**» für die Bezeichnung einer slawischen Gottheit (in den Wortverbindungen "*Ivan-Kupalo-Tag*" oder "*Ivan-Kupalo-Fest*") zum ersten Mal in den ostslawischen Schriftquellen aus dem Jahre 1350 **nach** Christi Geburt zu treffen ist.[33] Wie konnte jedoch dieser ostslawische *Kupalo* aus dem 2. Jahrtausend (oder höchstwahrscheinlich aus dem Ende des 1. Jahrtausends) **nach** Christi Geburt den altindiischen Gott *Kris[c]hna* aus dem Ende des 1. Jahrtausend **vor** Christo und den altgriechischen *Apollo[n]* aus dem 2. Jahrtausend **vor** unserer Ära gebären und benennen und beeinflussen?!

Ein ähnliches unreell-poetisches Herangehen an die ukrainische Sprachgeschichte zeigt ein anderer namhafter Wissenschaftler Oleksandr Šokalo. Dichterisch und auffallend fehlerhaft tritt von Anfang an seine Untersuchungsmethodik (genauer: Forschungspoetik) auf: Zuerst [z]ersetzt er den traditionellen indoeuropäischen Begriff "*Arier*" durch einen anderen, der Herkunft nach ostslawischen, dem Sinne nach engukrainischen "***Orier***" (vom altslawischen Wort «**оратай**», "***Pflügler***"), danach verleiht er dem Letzteren die Bedeutung "*Ukrainer*", um damit zu beweisen, dass die Ukrainer immer und überall friedliebende Landleute und keine kriegerischen Söldner gewesen seien; später erklärt er als selbstverständlich, dass die Wörter "*Orier*" und "*Ukrainer*" synonym seien und dass die inhaltbezogenen und sinnreichen Laute darin nur Vokale [a], [i], [o], [u] sowie der Sonorlaut [r] sein könnten, weil sie die Silben [ar], [ir], [or] und [ur] zusammenbilden, die das (Sonnen)Licht (d.h. Glaubenbekenntnis der Ukrainer, so O. Šokalo) verkörpern; dann zieht dieser Auch-Intellektuelle seine hurrapatriotische Hauptbilanz daraus: alle Völker, die in ihrer Benennung eine dieser Silben benutzen, würden automatisch zu den hundertprozentigen Söhnen und Töchtern der Urukrainer – z.B., so nach O. Šokalo, **Ar**menier, Ge**or**gier, G**er**manen, **Ir**aner, K**ro**aten, **Ir**en u.v.a.[34]

Darüber hinaus zergliedert O. Šokalo im Prozess seines schöpferischen Wahns das seit langem internationale Wort "*Kultur*" in zwei, wie er meint, altukrainische Stämme [**kult**] und [**ur**], die er als "*Pflege*", "*Ehrung*" des altukrainischen (so beim Gelehrten) Gottes Ur (=Licht) deutet.[35]

Wie kann man mit den surrealistischen Wahnbildern O. Šokalos (apropos dem Chefredakteur der Kyjiver Zeitschrift "**Ukrainische Welt**", die in Ukrainisch, Deutsch und Englisch erscheint) einverstanden sein?! Weiß er denn nicht, dass z.B. die Altgermanen ihren Namen nicht von den Ukrainern geschenkt bekommen haben, die zweifellos damals noch nicht existierten, sondern von den Römern, und dass sie sich ganz anders nannten (unter anderem auch "*diutisc*", was mit dem Licht nichts zu tun hat)? Weiß O. Śokalo denn nicht, dass der Internationalismus "*Kultur*" lateinischer Herkunft ist und aus dem Stamm [**kul**] und zwei Suffixe [**tu**] und [**r**] besteht, die eigentlich in vielen Internationalismen, die nichts Gemeinsames mit dem Šokaloschen Gott *Ur-Licht* haben, auftreten: *Kreatur, Ligatur, Temperatur* u.ä.m.?

Die von mir angeführten Feststellungen von Ŝokalo, Šylov, Nalyvajko u.a. (für die Verfasser ist das wissenschaftlich Objektive von keinem Belang, weil sie es durch politische engnationalistische Ambitionen ersetzen) könnte man als komische Einzelfälle einschätzen und außer acht lassen, hätten sie keinen Charakter einer mächtigen Strömung im Rahmen des ukrainischen Wissenschaftlertums, deren Schöpfer jedes andere analytische Herangehen an Gegenwart und Geschichte, Soziologie und Philologie, sogar an Komparatistik und Übersetzung kriegerisch ablehnen und immer mehr Anhänger erringen. Und schon werden Abhandlungen darüber herausgegeben, daß auch die

ukrainische Gegenwartssprache wie die altukrainische ohne Zweifel "*die entwickeltste Sprache der Welt ist*".[36]

Ich stamme aus dem vielhundertjährigen Haus der autochthonen Ukrainer, spreche meine Muttersprache gern und schätze sie hoch, bin stolz auf ihre melodischen und bildhaften Ausdrucksmöglichkeiten, und trotzdem kann ich aber leider nicht behaupten, dass die ukrainische Sprache die entwickeltste Sprache in der Welt ist. Kann nicht behaupten, weil jene weder einen großen Wortschatz, noch eine perfekte Morphologie, sowie eine ausgezeichnete Syntax besitzt. Darüber hinaus wurde in ihrem Schoß keine poetische Kapazität internationalen Niveaus, sogar die des europäischen Rangs geboren. Taras Ševčenko, Ivan Franko, Lesja Ukrainka, Oles' Gončar, Vasyl' Barka u.a. zeigen selbsverständlich hohe Begabungen, doch sind Talente des nationalen Maßstabs.

Nach deutschen Demensionen gerechnet, hat die ukrainische Literatur Brentano und Arnim, Raabe und Fontane, Toller und Traven, Hermann Kant und Franz Xaver Kroetz u.ä.m., ihr fehlen aber Lessing und Goethe, Heine und Hauptmann, Brecht und Böll, Th. Mann und G. Grass. Dieses Fehlen wird nicht nur dadurch bedingt, dass, wie es ukrainische Nationalisten teilweise mit Recht zu beweisen streben, die Moskauer Regierung das ukrainische Wort immer unterdrückte, sondern auch (und eher!) hängt es damit zusammen, dass sich das ukrainische Bewusstsein von der gesamtostslawischen Weltanschauung noch nicht voll abgegrenzt und schon unter den zerstörenden Einfluss der fremdsprachigen ukrainischen Diaspora gestellt hat. Ich habe mich nicht versprochen: die heutige ukrainische Diaspora ist **fremdspachig** im echten und vollen Sinne dieses Wortes, weil ihr schon längst eine andere Mentalität bewusst geworden ist und weil sie diese zum verbalen Ausdruck in Form einer scheinbar ukrainischen Sprache bringt, d.h. sich in einem Gemisch aus Altukrainisch, Englisch, Deutsch, Französisch etc. (d.h. aus den Sprachen der Länder, wo die Diaspora gesiedelt hat) verständlich zu machen sucht.

Die ukrainischen Nationalisten aber wollen das nicht akzeptieren wie überhaupt alles Objektive. Und das zeugt, dass die Geschichte des politischen Fanatismus von ganz bestimmten Kräften und aus durchsichtigen Gründen wiederholt wird: heute liegt die Ukraine in einer ähnlichen Schmutzsituation wie Deutschland und die UdSSR in den 1930er Jahren.

Insbesondere spürt man das in der Sphäre der sozialen Geschichte, wo viele nationalistisch gesinnte Historiker ihre aus der gegewärtigen politischen Luft gegriffene Idee, dass die Ukraine als Staat und Volk fast seit dem ersten Tag von Gottes Schöpfung existiere und alle viel später entstandenen Volksstämme befruchte, mit dekorativen Steinen zu untermauern streben. Diese Tendenz, den ukrainischen Staat dort und in jenem Zeitabschnitt zu suchen und selbstverständlich erfolgreich zu finden, wo und als er prinzipiell noch nicht vorhanden sein konnte, denn es gab keine materielle Basis (d.h. kein ukrainisches Volk), keine politischen Gründe (d.h. keine ukrainische

Diplomatie und Ökonomik), keine kulturellen Bedingungen (d.h. keine erweiterte Wiederherstellung des ukrainischen Ethnos), leitete der große ukrainische Historiker von europäischem Ruf (später der erste Präsident der ersten Ukrainischen Republik aus dem Jahre 1917) Mychajlo S. Gruševs'kyj, als er 1898 im ersten Band seiner vielbändigen "*Geschichte der Ukraine-Rus*" zwei verschiedene wissenschaftliche Begriffe "**das ukrainische Volk**" und "**das Volk auf dem Territorium der heutigen Ukraine**" verwechselte und erklärte, dass das ukrainische Ethnos auf dem Boden der modernen Ukraine seit **den** Zeiten lebe, wohin keine Geschichte mit ihrer Faktograpfie durchdringen könne.[37]

Die wissenschaftliche Aufrichtigkeit aber forderte von diesem echten Gelehrten eine wesentliche Ergänzung: er behauptete nicht, dass alles in der ukrainischen Urgeschichte so und nur so war, sondern fügte behutsam hinzu, dass es nur mit höchster *Wahrscheinlichkeit* zu sagen sei.[38]

Diese Haltung zwischen den beweislosen politischen Ambitionen und der objektiv argumentierten Geschichtsschreibung war auch der früheren ukrainischen Diaspora eine lange Zeit eigen. So haben solche bekannten ukrainischen Kulturschaffenden wie D. Antonovyč, S. Narižnyj, D. Čyževs'kyj u.a. 1940 in der Tschechoslowakei einen thematischen Sammelband zur ukrainischen Kulturgeschichte herausgegeben, worin der Gedanke vorherrscht, dass die ukrainische Geschichte in der Kiewer Rus (IX.-XII. Jahrhundert) anfänge und nach deren Zerfall ihre Blütezeit erlebe.[39] Ähnlich dachte in den 1920er Jahren ein prominenter ukrainischer Historiker D. Dorošenko, der in die Tschechoslowakei emigrierte und die ukrainische Geschichtsschreibung aktiv beeinflusste.[40] Ähnlich denkt ein namhafter gegenwärtiger Historiker aus der ukrainischen Diaspora in Kanada Orest Subtel'nyj: in seinem Werk über die ukrainische Geschichte, das eine gute Presse im Westen und im Osten findet und 1993 in die ukrainische Sprache übersetzt worden ist, unterscheidet er sehr streng zwischen den zwei Fragen – der Geschichte des ukrainischen Territoriums, die er seit der Tripoljekultur aus dem 3. Jahrtausend vor unserer Zeit anfängt, und der Geschichte des ukrainischen Volks, die er erst vom 6. Jahrhundert nach Christi Geburt ableitet.[41]

Vielleicht ist es aus wissenschaftlicher Sicht objektiv, die Ukrainer im Frühmittelalter zu suchen, ich aber kann nicht umhin, in all diesen historischen Untersuchungen die allmähliche Untermauerung der dem Sinne nach rein nationalistischen Idee von M.S.Gruševs'kyj über den ewigen Aufenthalt der Ukrainer auf dem Territorium der heutigen Ukraine zu finden. So behauptete die ukrainische Diaspora der 1920–30er Jahre (die Tschechoslowakei), dass das ukrainische Volk im 8. oder 9. Jahrhundert unseres Zeitalters entstehe, die ukrainische Diaspora der 1980-90er Jahre (Kanada) war schon der Auffassung, dass es sich im 6. Jahrhundert nach Christi Geburt zeige, und der nahmhafte Vertreter der ukrainischen Diaspora in Deutschland und England Volodymyr Šajan stellte noch 1946 fest und wiederholte das in seinen Abhandlungen der 1970er Jahre, dass die Geschichte der Ukrainer bedeutend früher beginne.[42]

Unsere vaterländischen Historiker gehen brav noch tiefer in die Dunkelheit der Jahrtausende. So finden die Verfasser einer kollektiven Monographie über die ukrainische Kulturgeschichte (1993) die Anfänge des ukrainischen Volks schon im 2. Jahrhundert **unseres** Zeitalters,[43] B. Čepurko (1991) – im 2. Jahrtausend **vor** unserer Ära,[44] S. Nalyvajko (1994) – **im 4.** Jahrtausend vor Chriso,[45] O. Ŝokalo (1994) – **im 5.** vorchristlichen Jahrtausend[46] und J. Šylov (1994) – endlich **im 6. Jahrtausend vor unserer Zeitalter**.[47] Den letzten Strich in diesem abenteuerlichen Ausflug in die fiktionale Geschichte legt vor kurzem ein Pseudohistoriker, als er in einer zentralen Rundfunksendung erklärt, daß nur die ukrainische Hauptstadt Kyiv **28 Jahrtausende** aufzähle und das ukrainische Volk bedeutend mehr – **40 Jahrtausende!**

Typologisch finde ich nichts Neues in dem Kredo des heutigen ukrainischen Nationalismus, seine eigene Kultur hochzuschätzen und die aller anderen Völker und sogar Zivilisationen zu erniedrigen, denn diese Haltung charakterisierte und charakterisiert immer und überall jede egozentrische Sozialbewegung. Die entsprechenden Urquellen kann man schon in den antiken Zeiten finden, als man die Welt in seine, d.h. selbstverständlich zivilisierte, und in eine fremde, d.h. barbarische, einordnete. Das Wesen eines solchen Nationalismus (unter verschiedenen – selbstverständlich! – Bezeichnungen) blieb und bleibt immer dasselbe: eine kriegerische Bekämpfung aller Andersgesinnten zuerst in seinem Land, später in Nachbarländern und schließlich in der ganzen Welt. So war es mit dem religiösen Fanatismus im alten Ägypten, mit dem politischen Nationalismus im alten Rom, mit dem physiologischen Rassismus der Faschisten im Europa des XX. Jahrhunderts, so beginnt auch der philologische Genozid in der heutigen Ukraine.

Vor 20 Jahren äußerte sich B. Schlieben-Lange, der deutsche Forscher einer neuen syntkretistischen Disziplin Orthologie, in dem Sinne, dass die Sprachfehler nicht nur linguistisch bedingt seien, sondern auch als Ergebnis philosophischer, psychologischer und sozialer Faktoren erfaßt werden müssen und dass die Muttersprachler durch die Interferenz einer Fremdkultur ein fehlerhaftes Sprachbewusstsein erwerben und dadurch ihre Sprache und Kultur zum Verfall fördern können.[48]

Heute haben wir in der Ukraine diese These zu unserem Handlungs- und Lebensprinzip gemacht. Eine Rettung sehe ich nur in unserer Heimkehr zur ostslawischen Kultur und nicht in der scheinbaren Autonomie der entkräfteten und blutlos gemachten Ukraine.

ANMERKUNGEN

1. Diese Abhandlung ist eine unwesentlich bearbeitete und ein bißchen erweiterte Fassung meines Vortrags, den ich im Deutschen Institut für Osteuropa (Deutschland, München) am 21.05.97 gehalten und nie

schriftlich veröffentlicht habe. Ich beschloß, die anscheinend veraltete Schlußfolgerung des Vortrags über die antikulturelle Revolution in der Ukraine der 1990er Jahre wiederum zum Ausdruck zu bringen, weil viele heutige Tendenzen in der Heimatphilologie leider ähnlich geblieben sind.

2. Vincentz, Volkhart. Überlegungen zur Verbesserung der Erfassung und Darstellung von Struckturveränderungen im Transformationsprozeß Rußland und der Ukraine / Volkhart Vincentz // Workings Papers. – Nr. 197. – Dezember. – 1996. – S. 13.
3. Daß ich damals völlig recht gehabt habe, während ich die auffallende Armut des ukrainischen Volks und den verbrecherischen Reichtum seiner oberen Zehntausend behauptete, beweist (außer der damaligen offiziellen Statistik) schon jene Tatsache, daß im sozialen Dasein meiner Heimat auch heute im März 2002 nichts zum Besseren verändert worden ist. Hier nur zwei Angaben: «По самым скромным подсчетам, из 2 миллионов населения Запорожской области за чертой бедности пребывают больше 800 тысяч» (Анна Чуприна. Бедность – не порок, а норма жизни для половины населения области // Миг. – Запорожье, 2002. – 28 февраля. – С. 29); «Украина вступила в XXI век с 26,7 % бедных и 14,7 % нищих граждан» (Олег Рафальский. Станет ли Украина социальным государством? // Демократический союз. – Киев, 2002. – Март, № 4. – С. 3).
4. Kraus, Karl. Beim Wort genommen / Karl Kraus. – München : Kösel – Verlag, 1955. – S. 163.
5. Lukas, Kapitel 23, Vers 34.
6. Humboldt, Wilhelm von. Über das vergleichende Sprachstudium in Beziehung auf die verschiedenen Epochen der Sprachentwicklung (1820) / Wilhelm von. Humboldt // W. v. Humboldt. Gesammelte Werke, Bd. 3. – Berlin 1843. In der russischen Übersetzung: В. Гумбольдт. О сравнительном изучении языков применительно к различным епохам их развития // В. А. Звегинцев. История языкознания XIX–XX вв. в очерках и извлечениях. – Ч. 1. – М. : Просвещение. 1964. – С. 85: «Моим намерением здесь было обозрение сравнительного изучения языков в целом (...). Только в том случае, если мы будем проводить наше исследование в этом направлении, мы будем испытывать все меньше склонности трактовать языки как произвольные знаки и, проникая глубже в духовную жизнь, найдем в своеобразии их строения средство изучения и познания истины, а также форму возникновения сознания и его характерных особенностей». Див. також: Marx, K., Engels, F. Die deutsche Ideologie (1846) // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. – Изд. 2. – Т. 3. – М. : Политиздат, 1955. – С. 448–449. Див. також: Крушевский Н. В. Очерк науки о языке / Н. В. Крушевский. – Казань, 1883. – С. 69.
7. Saussure, Ferdinand de. Cours de général linguistique. – Genf 1916. In der ukrainischen Übersetzung: Фердінан де Сосюр. Курс загальної

лінгвістики. – К. : Основи, 1998. – С. 27: «В мові ж, навпаки, існує лише акустичний образ, який можна передати певним зоровим образом».
8. Herder, Johann Gottfried. Über den Ursprung der Sprache (1770–1772) // J. G. Herder. Werke in 5 Bänden. – Bd. 2. – Berlin : Aufbau-Verlag, 1982. – S. 115–116: "Der Mensch, in den Zustand von Besonnenheit gesetzt, der ihm eigen ist, und diese Besonnenheit (Reflexion) zum erstenmal frei würkend, hat Sprache erfunden. (...) Dies erste Merkmal der Besinnung war Wort der Seele! Mit ihm ist die menschliche Sprache erfunden". См. также: Будагов Р. А. Человек и его язык / Р. А. Будагов. – М. : МГУ, 1976. – С. 68.
9. Лешан Е. Погребальная контора «Милости просим» / Е. Лешан // Таврические ведомости, 1994. – 31 декабря. – С. 5.
10. Українське слово, 1994. – 15 грудня. – С. 7.
11. Там само. с.10.
12. Фоменко Б. Реабілітуємо повністю літеру «г» – зробимо нашу мову ще милозвучнішою / Б. Фоменко // Березіль. – 1994. – № 3–6. – С. 168–170.
13. Орфографічний словник української мови / В. М. Русанівський та ін. – К. : Довіра, 1994.
14. Шахматов А. А. Русский язык и русская литература / А. А. Шахматов // Энциклопедический словарь «Россия». – СПб. : Брокгауз и Ефрон, 1898. – С. 565.
15. Русанівський В. М. Давньоруська мова / В. М. Русанівський // УЛЕ, Т. 2. – К. : УРЕ, 1990. – С. 7.
16. Півторак Г. Українці: Звідки ми і наша мова / Г. Півторак. – К. : Наукова думка, 1993. – С. 5–6, 23–24.
17. Зизаній Л. І. Грамматіка словенска съвершеннаго искуства осми частій слова и иных нуждных / Л. І. Зизаній. – Вільно, 1596.
18. Мелетій Смотрицкій. Грамматіка словенска / Мелетій Смотрицкій. – Вільно, 1619.
19. Беринда П. Лексіконъ славенороссκій и именъ тлъкованіє / П. Беринда. – Киев, 1627.
20. Желехівський Є. І. Малорусько-німецький словарь / Є. І. Желехівський. – Тт. 1–2. – Львів, 1886.
21. Дослідження творчості І. Франка. – К. : АН УРСР, 1956. – С. 68.
22. Ш(илов) Ю(рій). Валентин Даниленко – дослідник писемної традиції в Україні // Український світ, 1994. – № 3–4. – С. 30.
23. Даниленко В. Кам'яна могила / В. Даниленко. – К., 1986.
24. Sogar heute, nach einigen Jahren seit diesem Vortrag, trefe ich dieselben falschen Behauptungen: u.B. Юрий Вилинов. Шумер был после!.. // Миг. – Запорожье, 2002. – 14 февраля. – С. 28–29.
25. Культурне відродження в Україні. – Львів : Астериск, 1993. – С. 10.

26. Мороз С. А. Геологічні передумови виникнення українського етносу / С. А. Мороз // Український світ. – К., 1994. – № 3–4. – С. 7.
27. Героїчний епос українського народу. – К. : Либідь, 1993.
28. Cymbalistyj P. Ukrainian elements in the russian language, 1680–1760 / P. Cymbalistyj. – London : University, 1991.
29. Дрейдж Ч. Л. Передмова до праці П. Цимбалістого / Ч. Л. Дрейдж // Науковий збірник Українського Вільного Університету. – Мюнхен : УВУ, 1992. – С. 334.
30. Рудницький Я. Цінна праця доктора Петра Цимбалістого / Я. Рудницький // Науковий збірник Українського Вільного Університету. – Мюнхен : УВУ, 1992. – С. 335.
31. Наливайко С. І. Дандарія, Дандала і полянський князь Кий / С. І. Наливайко // Всесвіт, 1987. – № 8; він же: Дмитро, Софія і київський князь Дір // Молодь України. – 1991. – 17 січня; він же: Крішна і Україна // Український світ, 1994. – № 1–2; він же: Трипілля, Трипура, Троя... // Там само. – № 3–4 та ін.
32. Наливайко С. І. Крішна і Україна / С. І. Наливайко // Український світ, 1984. – № 1–2. – С. 34–35.
33. Словарь древнерусского языка: XI–XIV вв. / Р. А. Аванесов. – М. : Русский язык, 1991. – Т. 4. – С. 331.
34. Шокало О. Орійська доба України / О. Шокало / Український світ, 1994. – № 3–4. – С. 4.
35. Там само.
36. Григор'єв О. Чи є в Україні іноземці? / О. Григор'єв // Українське слово, 1994. – 22 січня. – С. 15–16; Пономарів О. Офіційно-діловий стиль української мови як показник її повнокровного функціонування // Там само. – 15 грудня. – С. 14.
37. Грушевський М. С. Історія України Руси : Т. 1 / М. С. Грушевський. – К. : Перша Спілка, 1913. – С. 81.
38. Там само.
39. Наріжний С. Українська преса // Українська культура: лекції за редакцією Д. Антоновича / С. Наріжний. – К. : Либідь, 1993. – С. 146–166; Чижевський Д. Українська філософія // Там само. – С. 167–188; Яковлів А. Українське право / А. Яковлів // Там само. – С. 222–236.
40. Дорошенко Д. Огляд української історіографії / Д. Дорошенко. – Прага, 1923.
41. Субтельний О. Україна: історія / О. Субтельний. – К. : Либідь, 1993.
42. Шаян В. Проблема української віри / В. Шаян // Український світ. – 1994. – № 1–2. – С. 19.
43. Див. пос. 25.
44. Чепурко Б. Українці / Б. Чепурко. – Львів : Слово, 1991.
45. Наливайко С. І. Трипілля, Трипура, Троя... / С. І. Наливайко // Український світ, 1994. – № 3–4. – С. 11.

46. Див. пос. 34.
47. Шилов Ю. О. Індоєвропейсько-семітсько-картавельські зв'язки Наддніпрянщини / Ю. О. Шилов // Український світ, 1994. – № 3–4. – С. 17.
48. Schlieben-Lange B. Linguistische Pragmatik / B. Schlieben-Lange. – Stuttgart,1975.

КОМЕНТАР

Уперше надруковано:

– Naumenko A. M. Sprache und Macht // Нова філологія. – 2002. – № 1. – С. 16–33.

Але концепція статті народжувалась задовго до цієї дати:

– Науменко А. М. Філологія та суспільство / А. М. Науменко // Нові підходи до філології у вищій школі. – Мелітополь : МДПІ, 1992. – С. 245–248.
– Науменко А. М. Література і дійсність / А. М. Науменко // Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі. – Київ : ІСДО, 1994. – С. 6–24.
– Науменко А. М. Сутність перекладу й перекладознавства / А. М. Науменко // Там само. – С.120–136.
– Науменко А. М. Варіативність національної специфіки мови / А. М. Науменко // Там само. – С. 40–46.
– Науменко А. М. Лінгвопоетика як наука / А. М. Науменко / Там само. – С. 89–105.
– Науменко А. М. Мовна ситуація в Україні 1990-х років // Педвуз сьогодення: частини 1, 2, 3 / А. М. Науменко. – Мелітополь : МДПІ, 1995. – С. 167–170.
– Науменко А. М. Філологія між занепадом та розквітом / А. М. Науменко // Нові підходи до філології у вищій школі. – Запоріжжя : ЗДУ, 1998. – С. 7.

Потім стаття перероблювалась і друкувалась різними мовами і під різними назвами:

– Науменко А. М. Український підхід до мови, перекладу та діалогу культур / А. М. Науменко // Наукові праці МДГУ : Філологія. – Миколаїв, 2006. – С. 7–12.
– Науменко А. М. Мовно-культурна політика сучасної націоналістичної України / А. М. Науменко // Новітня філологія. – 2008. – 10. – С. 198–210.

ЗЛИДНІ ТА РОЗКОШІ НАУКОВОГО МОВЛЕННЯ СУЧАСНИХ ФІЛОЛОГІВ

Саме тому, що назва моєї статті є цитатою із всесвітньо відомого роману О. де Бальзака і, отже, може натякати на поетичне, а не наукове висвітлення теми, хочу одразу акцентувати об'єктивність теоретичної бази мого повідомлення і його практичного матеріалу. Звичайно, викладання цієї теми буде у мене трохи запалено художньо-публіцистичним пафосом, але такі вже доля й сенс кожного справжнього наукового виступу, коли йдеться про мовлення, та ще й у особливих фахівців слова – філологів.

Але відділити в моїй розвідці об’єктивний зміст від суб’єктивного запалу треба з самого початку, щоб читачі потім не змішували їх і не сприймали другорядне за головне (тобто пафос за сенс). Я як суб’єкт статті войовничо відношуся до чужоземного забруднення рідної мови і через це, як і будь-який інший пурист, трохи перегинаю палицю, пропонуючи стовідсоткове використовування рідномовних лексем. Це і є моїм особистим, суб’єктивним, пафосом. Але в читацьких очах він не повинен затьмарювати об’єкта дослідження – забруднений до нестями науковий стиль великої частки сучасних філологів, котрих я для стислості й виразності буду характеризувати у своєму виступі рівновеликими синонімами: новітніми філологами, постструктуралістськими, псевдонауковими, буцімто філологами тощо.

При цьому я відрізняю забрудненість кількістю запозичених термінів, проти чого виступає моя суб’єктивність, хоча розумом я сприймаю таку забрудненість як мале зло, і забрудненість якісну, зло велике, тобто використання пустопорожніх чужоземних (та й не тільки іншомовних!) термінів з однією лише ціллю – приховати за ними власне наукове безглуздя. Саме проти цього і спрямована моя стаття. І у такій спрямованості – вже стовідсоткова об’єктивність.

Складність та непрозорість об’єкта дослідження (науковий стиль), ще більша ускладненість та непрозірність тих чинників, що зумовлюють й обмежують предмет вивчення (макаронічний стиль постструктуралістів для предмета та шляхи поповнення філологічної терміносистеми для чинників) спонукають мене до того, що я повинен застосувати не більш зрозумілий й більш традиційний для наукових публікацій дедуктивний метод узагалінення, а більш наочний метод такої індукції, коли окремий приклад розглядається як репрезентативний символ, як вкрай потрібне справжній

науці теоретичне узагальнення. Але звичайні, дедуктивні, висновки я, зрозуміло, використаю також. Наприкінці мого повідомлення.

У другій половині 1993 року я, вже тоді войовничо налаштований на бійку з буцімто науковим забрудненням філологічного мовлення, але ще не накопичивши такої, як казали німці три сторіччя тому про пустопорожню графоманську писанину, гелертерських, тобто буцімто наукових нісенітниць, наштовхнувся на зарозуміло оформлену думку української філологині, надруковану відомим київським двомовним науковим журналом «**Філософська і соціологічна думка**». Тут і далі я не називаю прізвищ через те, що для мене важливим є саме явище, а не його творці, бо псевдонауковцями повністю або частково виступаємо іноді всі ми, не виключаючи з цього драматичного і неминучого процесу навіть майбутніх читачів-однодумців цієї статті, також і мене самого.

Отже, я прочитав: «*Кортеж – це група комунікаторів, залучених у фрейм певного мовного акту*» Легко мені бути сьогодні відвертим, а тоді я злякався і, як андерсенівські дорослі герої із казки «**Нове вбрання короля**» майже не закричав: «*Віват філологинє! Як прекрасно зроблено!*» Майже не закричав через те, що я, тоді вже доктор філологічних наук, за підручниками якого навчалися студенти й аспіранти України та колишнього Радянського Союзу, а за науковими філологічними працями якого розв'язувалися дискусії навіть на міжнародному рівні і який сам читав лекції студентам, аспірантам і викладачам з теоретичних засад філології, не зрозумів у цьому висловлюванні жодного терміна, хоча всі лексеми були мені знайомі та за своїм словниковим змістом прозорі. Звичайно, задум авторки я сприйняв одразу, бо тут помилитися було важко: вона намагалася використати якомога більше не взагалі сучасних, а насамперед модних термінів – «*кортеж*», «*комунікатор*», «*фрейм*», «*мовний акт*».

Цілком природно, що одразу після наштовху я засів спочатку за філологічні довідники, словники, енциклопедії, врешті-решт за підручники й посібники, щоб отямитися та переконатися, що я точно розумію названі лексеми, а через це і втілюючи їх терміни. Про те, що я там зустрів звісне мені й мною очікуване полемічне розмаїття думок, я скажу пізніше, але в цілому нічого нового до власного розуміння вказаних слів я там не знайшов. Отже, я не міг не дійти висновку, що, об'єктивно розуміючи кожну лексему із процитованого висловлювання, я все ж його загальний зміст охопити не міг. Головне, як не важко здогадатися, полягало не в тому, що я, як у казці Андерсена, відносив себе до дурнів-дорослих, а в тому, що мені тоді ще бракувало наївної сміливості дитини з тієї ж казки і прокричати: «*Так філологиня ж гола!*».

Отже, наукового змісту у процитованому реченні не було. Але навіть типологічна попередниця такої синтаксичної форми, всесвітньо відома конструкція Л. В. Щерби про глоку куздру, все ж таки мала свій власний

науковий сенс, хоч і була за семантикою теж беззмістовною, але морфолого-синтаксичними відношеннями між своїми членами кричала про незалежність граматичного значення від лексичної семантики. Який же сенс могла мати буцімто наукова наведена мною (як модно сьогодні номінуються опуси мистецтва) інсталяція? Відповідь принесли мені словники іноземних слів. Вони підтвердили мої давнішні знання, що італо-французьке «*кортеж*» – це святковий весільний поїзд, тобто черга засобів для швидкого пересування; що латинське «*комунікант*» – це співрозмовник; що англійське «*фрейм*» спочатку означало межі, а згодом, уже в науці про штучний інтелект та у «*батька*» цього терміна Мінського, – суму структурних одиниць типової ситуації.

Отже, у перекладі з мови, хворої на комплекс власної філологічної неповноцінності, на мову здорову наведена конструкція могла значити: «*Група співрозмовників – це група співрозмовників*», або «*Ті, хто веде бесіду, є групою співрозмовників*», або «*Форма висловлювання – це наслідок чинників, які породжують висловлювання*», або ще що-небудь, але обов'язково з нульовою, себто пустопорожньою науковою інформацією. Але ***так*** сказати означало б для авторки виставити себе псевдовченою безособистістю; через це вона вдягає пустопорожній зміст у нове вбрання короля, тобто у псевдотерміни, які просто повинні бути запозиченими, але використаними як багатозначні лексеми, зміст котрих ніколи ніким дешифрованим бути не може.

Таке катастрофічне становище і зветься сьогодні новітніми вченими ***сучасною*** філологією. Я особисто знаю декількох колег, які наукову працю без її насиченості і навіть перенасиченості модними лексемами, типу «*фрейм*», «*дискурс*», «*когнітивність*» тощо, які вони вважають істинно науковими, взагалі сприймають як ненаукову або як створену в дусі дососюрівської, тобто, з їх погляду, занадто застарілої, лінгвістики. При цьому забувається широковідомий теоретичний факт, що лексема, незалежно від того, як вона використана (як однозначний термін чи як багатозначне слово), може мати чотири рівні семантики: загальну (словникову), конотативну (текстуальну), авторську (асоціативну). Наука традиційно використовувала й використовує перший шар семантики, поезія класична – перший, другий і третій, поезія постмодерністська і сучасна псевдофілологія – лише четвертий, щоб зруйнувати соціально й психологічно важливе для людини спілкування і замінити його віртуальним самокопанням, тобто шизофренією.

Про теоретичні засади психологічної і вже навіть фізіологічної хвороби сучасної філології скажу трохи пізніше, а зараз – ще декілька прикладів буцімто наукового стилю, але вже без детального коментаря, а лише з оцінними висновками. Але спочатку теоретична цитата з монографії німецького філолога К. Ріхарда Бауша «**Порівняльне мовознавство,**

прикладна лінгвістика та переклад» (1971, дивись: **Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике.** – М. : МО, 1978. – С. 55): «*Лінгвістика наших днів свідомо чи підсвідомо прагне побудувати нову термінологічну Вавілонську вежу.* (...) *Сьогодні занадто легко, спираючись на праці з цієї галузі, показати все розмаїття, точніше, плутанину, яка там панує як у відношенні до використаної термінології, так і у відношенні методів й понять, що застосовуються у цій галузі знань*».

На жаль, ніщо не змінилося на краще і через чотири десятиріччя:

– Київ, докторська дисертація з германських мов: «*На основі сіткової організації мозку сформулювати голістичну концепцію значення з інтегративним врахуванням епідигматичних, синтагматичних та парадигматичних зв'язків у часових аспектах синхронії, діахронії та панхронії*» (а не простіше і справді науково було б сказати: «***З урахуванням досягнень нейрофізіології сформулювати еволюційну модель значення***»?!);

– Чернівці, літературознавча монографія про вічні теми та образи: «*В настоящей монографии предпринята попытка обозначить и исследовать наиболее важные аспекты функционирования общеизвестных структур в духовном сознании современной эпохи, которые отражают доминантные тенденции в обращении мировой культуры к личности Иисуса Христа. Поэтому данную работу можно считать своеобразным «введением» в изучение проблемы, которая концентрирует в себе наиболее значимые для человечества онтологические аспекты индивидуального и коллективного бытия в его экзистенциональных состояниях и проявлениях*» (не краще було б: «***В книге говорится об образе Христа в мировой литературе***»?);

– Англія, стаття антрополінгвістичного характеру: «*При вивченні мовленнєвих актів, імплікатур, і пресупозицій лінгвістика в галузі свого дослідження перетинається з психологією, філософією, соціологією і антропологією. Я думаю, що якраз у цій галузі може бути досягнутий найбільший прогрес у становленні лінгвістики не як вивчення дистрибуції лінгвістичних елементів, а як вивчення людини засобом мови*» (не точніше було б: «***Вивчення мовлення, його прихованих лінгвопсихологічних чинників треба використовувати не стільки для висвітлення власно мовних явищ, скільки для дослідження мовця***»?);

– Росія, літературознавча монографія про постмодернізм: «*Любое явление неизбежно сопровождается длинным шлейфом интерпретаций и опутано туманной аурой исторического колективного бессознательного, ускоренного в символико-мифологизирующей природе человеческого сознания*» (якщо згадати, що «*колективне підсвідоме*» є теж структурною часткою людської психології, то виходить, що цю зарозумілу фразу можна, за її загально людським змістом, перекласти так: «***Свідомість, прискорена несвідомістю, супроводжує кожне явище***». Яка вже тут науковість!);

– Росія, стаття про сучасний синтаксис: «*Информатив – это особый речевой акт, акт информирования участников общения.* (Чим термін «*інформатив*» краще традиційного «*речення*»?) *Иллокутивный акт – это производство конкретного предложения в определенных условиях, минимальная единица языкового общения.* (А чим «*ілокутивний акт*» відрізняється від «*інформатива*»? І взагалі «*одиницею спілкування*» у лінгвістиці завжди вважалось висловлювання, а не речення!) *Иллокутивно независимый речевой акт – это речевой акт, иллокутивное назначение котрого на данном этапе определяется исключительно интенциями говорящего.* (А хіба є мовлення без наміру, або як, автор модно висловлюється, «*інтенції*»?) *Осуществление перлокутивного акта – это оказание определенного последующего воздействия на чувства, мысли или действия аудитории* (А хіба буває бесіда без впливу?)»;

– Полтава, стаття про конкретну поезію: «*Вірш демонструє ризоматичне розгортання простору, рух фрактальної кривої, взаємодію магнітних полей, парадигму обертальних рухів чи просто насолоду артикуляцією, яка корінитьcя у персональному досвіді автора*» (щоб стала зрозумілою – точніше: зовсім незрозумілою – процитована щойно безглузда думка, треба сказати, що вона стосується опусу, в якому літера «*е*» розташована у квадраті 625 разів. І більше нічого!);

– Київ, кандидатська дисертація з української мови: «*У дисертації поняттям «лінгвокультурема» об'єднуються мовні одиниці з українським національно-культурним компонентом семантики*» (ну і що дає новий незграбний термін «*лінгвокультурема*» у порівнянні зі старими «*реалія*», «*безеквівалентна лексика*» тощо?! Не треба ж забувати, що національно забарвленою в кожній мові виступає не лише лексика, а й фонетика, морфологія, синтаксис, стилістика. Отже, якщо вже бути логічним, треба вводити нові, ще більш незграбні, але цілком споріднені терміни-монстри: «*лексокультурема*», «*фонокультурема*», «*морфокультурема*», «*синтагмокультурема*», «*ремокультурема*», «*семокультурема*» тощо);

– Київ, кандидатська дисертація з перекладу: «*Названі інтенції у рекламному дискурсі реалізуються завдяки логічній та емоційній аргументації, яка утворює його прагматичний компонент*» (а як ще, крім логічної та емоційної аргументації, можна реалізувати намір творця рекламного тексту?! І який ще, крім прагматичного, може бути компонент у рекламі, модно і помилково названій автором цитати «*дискурсом*»?! Зрозуміло, що кандидатка у блискучий постструктуралістський крам мала сказати «***Задум автора рекламного тексту реалізують лексеми зі словниковим та текстовим значенням***». Але сказати так означало б нульову наукову інформацію і разом з тим втрату перепустки до новітньої філології. Отже, треба було активно використовувати гелертерську термінологію як нове вбрання короля);

– Росія, стаття із загального мовознавства: «*Под носителем предикативного признака в семантическом аспекте имеется в виду* (...) *соответствующий данному структурному компоненту семантический предикандум*» (у перекладі нормальною мовою це зарозуміле речення одного з провідних філологів означає: «***Під носієм дії ми розуміємо того, хто її творить***»);

– Запоріжжя, монографія з мовознавства: «*Ми розрізняємо експресивність інгерентну та адгерентну*» (справжньою українською мовою це речення повинно було б лунати так: «***Є експресивність абсолютна і випадкова***»).

А тепер приклади тільки назв філологічних доповідей, вихоплених навмання з наукових збірок міжнародних конференцій:

– Харків: «*Імплікації в дискурсі*» (читай: «***Немовна інформація у мовному тексті***»);

– Донецьк: «*Структурно-семантична та фономорфологічна характеристика комбінаторних утворень зі значенням пацієнсу в середньоверхньонімецькій мові*» (зрозумілою мовою буде: «***Іменникові похідні зі значенням доповнення***»); «*Формирование конгенеративной поэтики компаративов с поэтонимами в творительном сравнения-отождествления*» (дійсно науково було б: «***Стилистика поэтического сравнения в творительном падеже***»);

– Суми: «*Особливості реалізації адресантко-адресатних відношень у текстах-анонсах*» (мається на увазі: «***Мовне втілення в об'яві поведінки читача***»);

– Херсон: *«Власна назва в ракурсі когнітивної парадигми»* (тобто «***Внутрішня форма власної назви***»); «*Ономасеологические аспекты изучения номинаций локативных артефактов*» (науково це означає: «***Предметная направленность слов со значением места***»); «*Теоретичний дискурс поняття «концепт»* (читай: «***Теорія мовної моделі світу***»);

– Запоріжжя: «*Функціональні переосмислення значення деяких текстових конекторів*» (треба б було: «***Текстотвірна багатозначність початкових одиниць***»).

А ось приклади на надмірно модне слівце «*дискурс*», котре як термін повинно означати «*діалог*» (тобто синтез того, що висловлюється мовцем, з тим, що сприймається слухачем), але котре, на жаль, ***так*** майже ніколи не використовується, а замінює усталені терміни «*текст*», «*мовлення*», «*функціональний стиль*» тощо:

– Київ, літературознавча стаття про «**Фауст**» Гете – «*Термін «утопія» запровадив у літературний дискурс Томас Мор*» (зрозуміло, що автор мав на увазі «***обіг***»);

– Німеччина, лінгвістична стаття про запозичення – «*Завжди можна знайти мовні теми, котрі відіграють вагому, якщо навіть не головну роль*

для зацікавленої публіки та наукового дискурсу» (читай: ***наукового функціонального стилю***);

– Київ, кандидатська дисертація з української мови – «*Зробимо аналіз явища, втіленого в конкретних текстах (тобто у поетичному дискурсі)*» (коментар зайвий).

А тепер справді наукове застосування терміну «*дискурс*»: міждисциплінарна монографія Аніти Драйшер, Німеччина, під назвою «**Не треба мене постійно голубити**» з підзаголовком «**Аналіз функцій тілесних дотиків у теледебатах як дискурсу**». Тут дискурс дійсно означає особливу форму вербально-невербального діалогу.

Ось приклад на не менш модну лексему «*поле*»: Київ, філологічна стаття під назвою «*Вибудова історичного поля в романі С. Ружді «Діти півночі»*. Зміст статті вказує на те, що її автор мав на увазі не лінгвістичний термін «*поле*», запроваджений представниками психологічної школи у лінгвістиці першої третини XX ст., зокрема Карлом Бюлером, а традиційне словосполучення «*бачення історії*», або не менш усталене запозичення «*концепція історії*».

Останній приклад на ще одне модне слівце «*фрейм*» – Росія, лінгвістична стаття про фразеологію: «*Итак, оперируя фреймами, сценариями и их слотами и подслотами, перейдем к интерпретации концептуальных преобразований, имеющих место при создании фразеологических единиц библейского происхождения*». Насправді ж у статті йдеться лише про словникову та текстову семантику фразеологізмів.

Щоб процитовані приклади злиднів сучасного філологічного буцімто наукового мовлення не затьмарили чистого неба над невеликою часткою справжніх науковців, наведу приклади розкошів сучасного філологічного мовлення, тобто тих праць, стиль котрих прозорий, логічний, доказовий, сучасний і разом з тим вічний, тобто дійсно науковий:

– Затонський Дмитро Володимирович, Київ, монографія 2000 року «**Модернизм и постмодернизм**»;

– Федоров Володимир Вікторович, Донецьк, 2000 рік, збірка «**Статьи разных лет**»;

– Зеленько Анатолій Степанович, Луганськ, монографія 2001 року «**Проблеми семасіології**»;

– Помірко Роман Семенович, Львів, стаття 2001 року «**Граматична система і типологія мовних змін**»;

– Чабаненко Віктор Антонович, Запоріжжя, 2002 рік, монографія «**Стилістика експресивних засобів української мови**»;

– Росія: Будагов Рубен Олександрович, монографія 1984 року «**Писатели о языке и язык писателей**»;

– Німеччина, Георг Міхель, посмертна монографія 2001 року «**Стилістичний аналіз тексту**»;

– Італія, Умберто Еко, монографія 1992 року «**Тлумачення і понадтлумачення**»;

– Америка, Роман Якобсон, праці 1980–90-х років.

Ось тепер можна перейти і до обіцяних дедуктивних висновків-узагальнень.

Немає сумніву, що описане мною явище є ненайкращим наслідком об'єктивної і навіть магістральної тенденції у постсосюрівському і головним чином посткомп'ютерному мовознавстві – наслідком формалізації методів лінгвістичних досліджень. У добу короткочасної і мінливої ейфорії 1950-х років щодо можливості створення штучного інтелекту знову пробудилася войовнича і чомусь відтепер постійна думка, що оновлене структуралістами мовознавство втратило за необхідністю свої традиційні зв'язки не тільки з іншими філологічними гілками, а і з усією духовною спадщиною минулого. Новітнім лінгвістам здавалося, що тільки вони створюють чисто технічну, тобто об'єктивну, науку, котру, як і математику, можна формалізувати через види, класи та типи, а всі останні філологічні галузі залишаються в царині (точніше, на погляд новітніх науковців, у болоті) традиційних, неточних, гуманітарних і, отже, необ'єктивних, наук.

При цьому, як це не парадоксально лунає, вони шукали прокламовану точність (на відміну від своїх попередників з XVIII сторіччя) лише в термінах, а не у самому об'єкті вивчення, тобто не в мові, хоча вони так і до сьогодні не зрозуміли, що та є об'єктом цілісним і ніякою точною наукою проаналізована бути не може, а може бути лише змодельована таким суб'єктивним, але цілісним важелем пізнання, як філологія, через це значно об'єктивнішим за будь-яку іншу науку. Та й у термінах точність новітніх лінгвістів була занадто суб'єктивною, бо кожний з них намагався створити власну терміносистему за принципом, так би мовити, мініточності, тобто в межах лише своїх розумінь; до розумінь іншого автора ця терміносистема не бажала мати ніякого змістовного відношення, навіть якщо застосовувалась ким-небудь у тій самій вербальній формі; не бажала, та й не могла мати, бо втілювала кожного разу у нового споживача вже зовсім неочікуваний задум.

Зовсім невипадково на зміну термінознавчій школі Д. С. Лотте (термін як однозначне, точне, стисле, системне, особливе слово, що протистоїть за своєю семантичною і граматичною структурою загальновживаному слову) приходить нова теорія терміну (В. А. Гак, Б. М. Головін, Т. Р. Кияк та інші), прихильники якої вбачають у терміні не семантику, а функцію, тобто тип вживання лексичної одиниці. Відтепер (і це посідає головне місце у новітніх філологів) будь-яке слово може набути термінологічного статусу, але лише у межах конкретного тексту, перетворюючись, якщо використовувати справжню наукову точність, з терміна на поетизм. Ми

вже бачили у наведених мною прикладах: скільки авторів, стільки і тлумачень лексем «*дискурс*», «*поле*», «*фрейм*» тощо.

Я вже акцентував, що формалізація як наслідок й сутність точних наук, до котрих, як і взагалі до науки, філологію майже ніколи ніхто не відносив, розпочалася й без успіху завершилась значно раніше постсосюрівської лінгвістики. Зараз детальніше про це. Віра у силу науки запанувала вже у XVIII ст. – у добу всеохоплюючих раціоналізму, редукціонізму та детермінізму, коли німецький математик Карл Фрідріх Гаус запрокламував афоризм, помилково названий на довгі сторіччя сенсом наукового життя європейської цивілізації: «*Математика – це королева наук*». Невипадково ж через два сторіччя, вже у 1997 році, росіянка О. Селіверстова писала, що лише точні науки допоможуть філологам вирішити всі їх складні питання, пов'язані з такими неточними явищами, як семантика тощо.

При цьому якось забувалося, що сама королева наук часто пасувала перед проблемами, які вимагали не систематичного аналізу, а інтуїції, і що, наприклад, Альберт Ейнштейн, батько теорії відносності, однієї з найточніших наук, любив казати, що з того часу, як за теорію відносності взялися математики, він вже і сам нічого в ній не розуміє. Але тоді, у XVIII ст., як і у наступні сторіччя, саме віра у всесилля точних наук призвела до того, що філологія як універсальна поезія античності перетворилася через схоластику Середньовіччя на вузько термінологічну дисципліну Просвітительства. Найнаочніше про це свідчить історія однієї з філологічних гілок – філософії, котра у вченні Гегеля знайшла свій вінець досягнень, бо стала використовувати слово як однозначний термін.

Але вже філософи-романтики Фіхте, Шеллінг, Фейєрбах зневірилися у точності терміна і застосували новий його структурний компонент – багатозначність, яка відбрунькувала образність і, переродивши термін на поетизм, знову перетворила філософію на універсальну поезію. Так, наприклад, любов у Фейєрбаха є невизначеною, безмежною, універсальною категорією, хоча й головною в його філософському кредо. Наступні уми, яких ми за звичаєм продовжуємо називати філософами, такими насправді ніколи не були: Шопенгауер, Кьєркегор, Ніцше та ін. – це вже поети-мислителі навіть за формою своїх думок, а не традиційні філософи-вчені. А останні перейшли до нефілологічної науки – соціології: Прудон, Фур'є, Маркс, Плеханов, Ленін, Адорно, Маркузе, Сартр та ін. Сьогодні немає справжніх філософів, для котрих підвалини буття мають чітко розмежовані назви; сьогодні людство має або бездоказових поетів-мислителів, які впливають на наші уявлення силою слова, або окремих прагматиків – соціологів, футурологів, етнографів тощо, котрі беруть нас у полон часткою наочних фактів, які видаються за глобальну систему.

Аналогічною є і ситуація у мовознавстві: ми маємо тут або класичних, традиційних, універсальних філологів, або вузько прагматичних новітніх

дескриптивістів у точному смислі цього слова – описувачів конкретного мовного факту: наприклад, функцій окремого відмінку (або ще гірше: великого фахівця з малої кількості всіх підфункцій однієї функції одного відмінку), або, наприклад, дослідника всіх мовних втілень носія дії та сприймаючого її (агенса, пацієнса, бенефіціанта тощо).

Інерція наукового пошуку у сфері формалізації постійно призводить до того, що відкриваються (хоч і рідко, а частіше просто детальніше описуються) нові нюанси старих законів; при цьому нюанси отримують нові терміни, які вже не вказують на свою спорідненість з назвою головного закону. Так виникають сумарні, а не синтетичні термінозистеми, котрим бракує реальної, дійсної, бази: наприклад, у датчанина Л. Єльмслєва (з його майже релігійною і тому ненауковою вірою, що мова – це будь-який знак від звуку людського голосу до звуку настінного годинника), у американця Н. Хомського (з його пошуками не глибинної семантики, тобто, як казав поет, «*образ мира, в слове явленный*», а глибинної синтаксичної структури, яка є вторинною після семантичної), у француза А. Мартіне (з його занадто красивою, щоб бути хоча б частково справедливою теорією дискретності мови), у англійця Дж. Федора (з його безмежно дискусійними психолінгвістичними заявами про наявність у мозку природжених центрів граматики), у американця М. Мінського (засновника фреймової лінгвістики, котрий помилково, як і редукціоністи XVIII ст., вважає, що немає цілісності мови, а є лише сума ситуативних структурних одиниць), у американця З. С. Херріса (батька дискурсивної лінгвістики, який запропонував ще у 1952 році розмежовувати висловлювання окремі та між собою зв'язані, тобто дискурс; ця ідея була підхоплена ван Дейком, Брауном, Шпербером, Карауловим та ін. разом з головною помилкою «батька» – приписати автору тексту наміри сприймаючого), у англійців Остіна та Сьорля (творців теорії мовних актів з тією ж помилкою, що і у прихильників дискурсивної лінгвістики, тільки більш зашореної буцімто науковою термінологією).

Головний недолік усіх постструктуралістських філологів полягає в їх методології: прокламуючи мовлення об'єктом свого вивчення, вони насправді досліджують лише мову, через що наділяють лінгвістичні одиниці (фонеми, лексеми, морфеми, синтагми) непритаманними їм особливостями – неіснуючими в мовленні семами, функціями, значеннями, структурами тощо і – навпаки – не фіксують ті особливості, котрі для цих одиниць мовленнєво суттєві. Як наслідок – терміни й термінозистеми накопичуються, а наукового сенсу не додається, навіть зменшується.

Наприклад, традиційна граматика знала три типи мовленнєвого зв'язку між словами: узгодження, керування, прилягання. Новітні лінгвісти побачили, що в кожному з цих зв'язків чисто теоретично (тобто у мові, а не мовленнєвому потоці) можна виділити два структурних компоненти – лексичний та граматичний. Відкинувши три традиційних терміни, вони

ввели два нових: колокацію для лексичних відношень та колігацію для граматичних. І хоча в латині, звідки взяті ці терміни, вони значать теж саме, що й традиційні, постструктуралістські лінгвісти наполягають на використанні саме нових і непрозорих для розуміння лексем замість яскравих й зрозумілих традиційних термінів. Та хіба ж тільки наполягають?! Кожен із них обов'язково потребує застосовувати саме його неологізм, а не тільки що народжену, на жаль, не ним колокацію та колігацію. Так, для заміни першої лексеми вже напридумано: дистрибуція, компатібілітація, конкомітанція, коокуренція, селекція і ще цілий легіон! Ну і що дійсно наукового принесла ця буцімто наукова заміна? Хіба узгодження не є семантичним зв'язком, тобто новоспеченою колокацією, а керування не є хіба граматичним зв'язком, себто колігацією?!

Так навіщо було замінювати?

Відповідь зрозуміла: заради інерції формалізування. А про те, що породжується нова терміносистема і вже не мікро-, а скоріш макро-, тобто метамова без усякого наукового змісту, ніхто не дбає. Навіть не здогадується подумати. І як логічний висновок і наслідок – поява на Заході в останнє десятиріччя нової філологічної науки, назву якої важко перекласти українською мовою: якщо йти модним шляхом запозичень, то це буде «*трансфернетика*», або «*трансферознавство*», коли ж пристосувати традиційний термін, то це має бути «*наука про прагматичний переклад*», якщо ж використати змістовний підхід, то цю найновітнішу гілку філологічного дерева треба назвати «*змістознавством*», тобто наукою про тлумачення будь-якого висловлювання для його легшого сприйняття неосвіченим адресатом.

Виходить, справа зі спілкуванням у європейській цивілізації зайшла зараз у такі гущавини безглуздя, що вже між співрозмовниками повинен знаходитися товмач, як колись віщун-жрець між богами та людством. Я можу послатися на збірку наукових праць, яка вийшла у Німеччині у 2001 році під занадто значущою назвою «**Передача змісту від знавців до профанів**» і у якій йдеться про те, як європейські лінгвісти започатковують науку «*змістознавство*», щоб за її допомогою будь-яке вузько наукове знання зробити якомога швидше й легше знанням загальноколективним.

Завершити своє повідомлення я дозволю собі, зрозуміло, власними висновками, але втіленими у речення, які були сказані ***до*** мене і ***не*** мною. Тим самим я хочу показати, що порушив у статті не другорядну і тимчасову проблему, а магістральну і, на щастя, вічну; на щастя – бо її вічність означає, що перемогти цій катастрофічній тенденції ніколи дано не буде. Почну з хронологічно (у моїй черзі) найбільш ранньої думки геніального Гете, яку він уклав у вуста не менш талановитого на афористичні істини Мефістофеля: «*Там, де понять бракує, у вічі стрибають слова*»;

– О. С. Грибоєдов: «*Коли ж позбавимось ми чужоземних мод, Щоб добрий та розумний наш народ Хоч би за мовою нас не сприймав за німців?!*» (щоправда, сьогодні треба вже казати не «німців», а «американських зятів та невісток») ;

– О. С. Пушкін: «*Обмежуйте значення слів і ви позбавите світ від половини його помилок*»;

– Т. Г. Шевченко: «*І чужому научайтесь, Й свого не цурайтесь. Бо хто матір забуває, Того Бог карає*»;

– М. В. Гоголь: «*Філологічні розвідки потребують надзвичайної прозорості стилю*»;

– Л. М. Толстой: «*Якби я був царем, то я б видав закон, що письменник, котрий використав слово, значення якого він не може роз'яснити, позбавляється права писати і одержує 100 ударів лозиною*»;

– Хосе Ортега-і-Гассет (іспанський філософ і філолог першої третини XX ст.): «*Термінологія є зрозумілою лише тоді, коли той, хто пише або говорить, і той, хто читає та слухає, особисто домовились щодо значення знаків. Якщо цього немає, то таку термінологію я називаю псевдомовою. Вона є волапюком, есперанто. Саме через це наукові книжки в усіх країнах майже цілком написані однією і тією ж псевдомовою, через що людям, які говорять справжньою мовою, ці книжки, котрі здаються на перший погляд написаними тією ж, справжньою, мовою, залишаються непрозорими, незрозумілими або у крайньому випадку занадто складними для сприйняття*»;

– О. М. Рудяков (Сімферополь, 1998, автор докторської дисертації про функціональну лінгвістику): «*З нашої точки зору, сучасна лінгвістика перевантажена пустопорожніми термінами, евристично даремними, але вони створюють ілюзію того, що їх автор вже спроможний вирішити всі фундаментальні питання*»;

– В. Д. Радчук (провідний перекладознавець та войовничий пурист української мови, Київ, 2000): «*Зазвичай парканами зауму прикривають кволість інтелекту, коли немає чого сказати людям путнього*».

До речі, це саме він, В. Д. Радчук, у лютому 2002 року у відкритому листі до головного редактора київського журналу «**Політика**», звинувачуючи вітчизняні засоби масової інформації у забрудненні рідної мови незрозумілими і зайвими запозиченнями, звернувся до громадськості з комічним за формою, але з трагічним за змістом закликом, яким я і хочу завершити статтю: «*Чи не тайм вже нам стопнути руйнування фолькових рутенських соулів харитативними атракціями та іншим форіновим екзистенційним нонсенсом?!*», що у не менш жартівливому і майже функціонально точному перекладі означає: «*Ой, коли вже той філолог скаже зрозуміле щось?!*»

КОМЕНТАР

Уперше надруковано:

– Науменко А. М. Розкоші і злидні наукового мовлення філологів / А. М. Науменко // Нова філологія. – Запоріжжя : ЗДУ. – 2002. – № 3. – С. 23–36.

Потім стаття перероблювалась і друкувалась під різними назвами і різними мовами:

– Науменко А. М. Псевдонаучная функция языка современных филологов / А. М. Науменко // XI Международная конференция по функциональной лингвистике. – Ялта : Доля, 2004. – С. 254–255.

– Науменко А. М. Злидні і розкоші наукового мовлення сучасних філологів / А. М. Науменко // Новітня філологія. – 2012. – № 44. – С. 212–225.

Але концепція статті народилась і реалізовувалась значно раніше:

– Науменко А. М. Варіативність національної специфіки мови / А. М. Науменко // Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищий школі. – Київ : ІСДО, 1994. – С. 40–46.

– Науменко А. М. Філологія як джерело істинної вищої (тобто гуманітарної) освіти / А. М. Науменко // Нові підходи до філології у вищій школі. – Мелітополь : МДПІ, 1996. – С. 8–11.

– Науменко А. М. Національні варіанти німецької мови з антропоцентристського погляду / А. М. Науменко // Там само. – С. 47–49.

– Науменко А. М. Филологические аспекты немецкой колонии на юге Украины / А. М. Науменко // Там само. – С. 156–157.

– Науменко А. М. Язык и диалог культур / А. М. Науменко // Там само. – С. 218–224.

– Науменко А. М. Национальная специфика как функционально-семантический фактор при описании языка / А. М. Науменко // Принципы и методы функционально-семантического описания языка. – М. : КЦГИ, 1997. – С. 196–198.

– Науменко А. М. Текст-подтекст-контекст: от смысла к бессмыслице / А. М. Науменко // Гуманитарное знание на пороге XXI в. – Ижевск : УдГУ, 1997. – С. 50–51.

– Науменко А. М. Text, context, implication: from sense to nonsense / А. М. Науменко // Humanitics on the Threshold of the 21 century. – Izhevsk : USU, 1997. – P. 200–201.

– Науменко А. М. Філологія між занепадом та розквітом / А. М. Науменко // Нові підходи до філології у вищій школі. – Запоріжжя : ЗДУ, 1998. – С. 7.

– Науменко А. М. От смысла к бессмыслице / А. М. Науменко // Там само. – С. 67–68.

– Науменко А. М. Национальная специфика при функционально-семантическом языка // Там само. – С. 98–99.

– Науменко А. М. Die Varietät der deutschen Sprache als Problem Auf den Spuren deutscher Sprache und Kultur in der Ukraine / А. М. Науменко. – Tscherniwzi : Ruta, 1999. – S. 18.

– Науменко А. М. Лінгвопоетичний аспект художньої мови / А. М. Науменко // Південний архів. – Випуск X–XI. – Херсон : ХДПІ, 2000. – С. 170–180.

– Науменко А. М. Nationale Varianten der deutschen Sprache aus anthropozentrischer Sicht / А. М. Науменко // Mehr Sprache – mehrsprachig – mit Deutsch. – Luzern : IDV, 2001. – S. 33.

– Науменко А. М. Nationale Varianten der deutschen Sprache aus kulturanthropozentrischer Sicht / А. М. Науменко // Нова філологія. – Запоріжжя : ЗДУ. – 2003. – № 2. – С. 124–133.

– Науменко А. М. Мова і діалог культур / А. М. Науменко // Вісник ХНУ. – № 635. – 2004.

– Науменко А. М. Nationale Varianten der deutschen Sprache als kulturanthropozenrisches Problem / А. М. Науменко // Germanistik in der Ukraine. – Kyjiv. – 2007. – N. 1. – S. 24–32.

– Науменко А. М. Фонетические трудности перевода (на материале модальной интонации английского и украинского языков / А. М. Науменко // Науковий вісник ПДПУ : Серія «Лінгвістичні науки». – Одеса. – 2008. – № 7. – С. 26–31.

СТИХІЙНІСТЬ МОВНОЇ ПОЛІТИКИ У НАУКОВОМУ СТИЛІ ФІЛОЛОГІВ

Шановні колеги!

Назва моєї доповіді здається на перший погляд трохи парадоксальною, бо під політикою традиційно розуміють цілеспрямовану діяльність соціального угрупування і через такий підхід мої два словосполучення «*стихійність політики*» та «*політика філологів*» ставлять під сумнів здоровий глузд мого повідомлення. І все ж таки сенс у моєму виступі є, бо коли маса людей, не домовляючись, раптом починає діяти як цільність, то це і буде стихійністю політики, бо маса в такому разі об'єктивно, хоч і підсвідомо, виконує соціальний наказ, політичне замовлення владної структури або магістральної тенденції. Про сучасних філологів, які, не домовляючись, почали раптом писати однаково пустопорожньо про одне і те ж безглуздя, і розповідає моя стаття.

Складність та непрозорість об'єкта дослідження (забруднений до нестями науковий стиль великої частки сучасних філологів, котрих я для стислості й виразності буду характеризувати у своєму виступі рівновеликими синонімами: новітніми філологами, постструктуралістськими, псевдонауковими, буцімто філологами тощо), ще більша ускладненість та непрозірність тих чинників, що зумовлюють й обмежують предмет вивчення (макаронічний стиль постструктуралістів для предмета та шляхи поповнення філологічної терміносистеми для чинників) спонукають мене до того, щоб викладання цієї теми було у мене трохи запалено художньо-публіцистичним пафосом, але такі вже доля й сенс кожного справжнього наукового ***усного*** виступу, де ці чинники діють ще активніше, коли йдеться про мовлення, та ще й у особливих фахівців слова – філологів.

Але відділити в моїй промові об'єктивний зміст від суб'єктивного запалу треба від самого початку, щоб Ви потім не змішували їх і не сприймали другорядне за головне (тобто пафос за сенс). Я як суб'єкт доповіді войовничо ставлюся до чужоземного забруднення рідної мови і через це, як і будь-який інший пурист, трохи перегинаю палицю, пропонуючи стовідсоткове використовування рідномовних лексем. Це і є моїм особистим, суб'єктивним, пафосом. Але він не повинен затьмарювати у Ваших очах об'єкта дослідження. При цьому я відрізняю забрудненість кількістю запозичених термінів, проти чого виступає моя суб'єктивність, хоча розумом я сприймаю таку забрудненість як мале зло, і забрудненість якісну,

зло велике, тобто використання пустопорожніх чужоземних (та й не тільки іншомовних!) термінів з однією лише ціллю – приховати за ними власне наукове безглуздя. Саме проти цього і спрямована моя сьогоднішня доповідь. І у такій спрямованості – вже стовідсоткова об'єктивність.

Крім того, я повинен застосувати не більш зрозумілий й більш традиційний для наукових конференцій дедуктивний метод узагальнення, а більш наочний метод такої індукції, коли окремий приклад розглядається як репрезентативний символ, як конче потрібне справжній науці теоретичне узагальнення. Але звичайні, дедуктивні, висновки я, зрозуміло, використаю також. Наприкінці мого повідомлення.

У другій половині 1993 року я, вже тоді войовничо налаштований на бійку з буцімто науковим втіленням філологічного мовлення, але ще не накопичивший таких, як казали німці три сторіччя тому про пустопорожню графоманську писанину, гелертерських, тобто буцімто наукових понять, наштовхнувся на зарозуміло оформлену думку української філологині, надруковану відомим київським двомовним науковим журналом «Філософська і соціологічна думка». Тут і далі я не називаю прізвищ через те, що для мене важливим є саме явище, а не його творці, бо псевдонауковцями повністю або частково виступаємо іноді всі ми, не виключаючи з цього драматичного і неминучого процесу навіть присутніх у цьому приміщенні, також і мене самого.

Отже, я прочитав: «*Кортеж – це група комунікаторів, залучених у фрейм певного мовного акту*». Легко мені бути сьогодні перед Вами відвертим, а тоді я злякався і, як андерсенівські дорослі герої із казки «Нове вбрання короля» майже не закричав: «Віват філологинє! Як прекрасно зроблено!» Майже не закричав через те, що я, тоді вже давно доктор філологічних наук, за підручниками якого навчалися студенти й аспіранти України та колишнього Радянського Союзу, а за науковими філологічними працями якого розв'язувалися дискусії навіть на міжнародному рівні і який сам читав лекції студентам, аспірантам і викладачам з теоретичних засад філології, не зрозумів у цьому висловлюванні жодного терміна, хоча всі лексеми були мені знайомі та за своїм словниковим змістом прозорі. Звичайно, задум авторки я сприйняв одразу, бо тут помилитися було важко: вона намагалася використати якомога більше не взагалі сучасних, а насамперед модних термінів – «кортеж», «комунікатор», «фрейм», «мовний акт».

Цілком природно, що одразу після наштовху я засів спочатку за філологічні довідники, словники, енциклопедії, врешті-решт за підручники й посібники, щоб отямитися та переконатися, що я точно розумію названі лексеми, а через це і втілюючи їх терміни. Що я там зустрів звісно мені й мною очікуване полемічне розмаїття думок, я скажу пізніше, але в цілому нічого нового до власного розуміння вказаних слів я там не знайшов. Отже, я не міг не дійти висновку, що, об'єктивно розуміючи кожну лексему із

процитованого висловлювання, я все ж його загальний зміст охопити не міг. Головне, як не важко здогадатися, полягало не в тому, що я, як у казці Андерсена, відносив себе до дурнів-дорослих, а в тому, що мені тоді ще бракувало наївної сміливості дитини з тієї ж казки і прокричати: «Так філологиня ж гола!».

Отже, наукового змісту у процитованому реченні не було. Але навіть типологічна попередниця такої синтаксичної форми, всесвітньо відома конструкція Л. В. Щерби про глоку куздру, все ж таки мала свій власний ***науковий*** сенс, хоч і була за семантикою теж беззмістовною, але морфолого-синтаксичними відношеннями між своїми членами кричала про незалежність граматичного значення від лексичної семантики. Який же сенс могла мати буцімто наукова наведена мною (як модно сьогодні номінуються опуси мистецтва) інсталяція? Відповідь принесли мені словники іноземних слів. Вони підтвердили мої давнішні знання, що італо-французьке «кортеж» – це святковий весільний поїзд, тобто черга засобів для швидкого пересування; що латинське «комунікант» – це співрозмовник; що англійське «фрейм» спочатку означало межі, а згодом, уже в науці про штучний інтелект та у батька цього терміна Мінського, – суму структурних одиниць типової ситуації. Отже, у перекладі з мови, хворої на комплекс власної філологічної неповноцінності, на мову здорову наведена конструкція могла значити: «*Група співрозмовників – це група співрозмовників*», або «*Ті, хто веде бесіду, є групою співрозмовників*», або «*Форма висловлювання – це наслідок чинників, які породжують висловлювання*», або ще що-небудь, але обов'язково з нульовою, себто пустопорожньою науковою інформацією. Але ***так*** сказати означало б для авторки виставити себе псевдовченою безособистістю; через це вона вдягає пустопорожній зміст у нове вбрання короля, тобто у псевдотерміни, які просто повинні бути запозиченими, але використаними як багатозначні лексеми, зміст котрих ніколи ніким дешифрованим бути не може.

Таке катастрофічне становище і зветься сьогодні новітніми вченими ***сучасною*** філологією. Я особисто знаю декількох колег, які наукову працю без її насиченості і навіть перенасиченості модними лексемами, типу «фрейм», «дискурс», «когнітивність» тощо, які вони вважають істинно науковими, взагалі сприймають як ненаукову або як створену в дусі дососюрівської, тобто, з їх погляду, занадто застарілої, лінгвістики. При цьому забувається широковідомий теоретичний факт, що лексема, незалежно від того, як вона використана (як однозначний термін чи як багатозначне слово), може мати три рівні семантики: загальну (словникову), конотативну (текстуальну), авторську (асоціативну). Наука традиційно використовувала й використовує перший шар семантики, поезія класична – другий, поезія постмодерністська і сучасна псевдофілологія – лише третій, щоб зруйнувати соціально й психологічно важливе для людини спілкування і замінити його віртуальним самокопанням.

Про теоретичні засади такої хвороби сучасної філології скажу трохи пізніше, а зараз – ще декілька прикладів буцімто наукового стилю, але вже без коментаря. Але спочатку теоретична цитата з монографії німецького філолога К. Ріхарда Бауша «Порівняльне мовознавство, прикладна лінгвістика та переклад» (1971): «*Лінгвістика наших днів свідомо чи підсвідомо прагне побудувати нову термінологічну Вавілонську вежу. (...) Сьогодні занадто легко, спираючись на праці з цієї галузі, показати все розмаїття, точніше, плутанину, яка там панує як у відношенні до використаної термінології, так і у відношенні методів й понять, що застосовуються у цій галузі знань*».

На жаль, ніщо не змінилося на краще і через чотири десятиріччя:

– Київ, докторська дисертація з германських мов: «*На основі сіткової організації мозку сформулювати голістичну концепцію значення з інтегративним врахуванням епідигматичних, синтагматичних та парадигматичних зв'язків у часових аспектах синхронії, діахронії та панхронії*» (а не простіше і справді науково було б сказати: «**З урахуванням досягнень нейрофізіології сформулювати еволюційну модель значення**»?!);

– Чернівці, літературознавча монографія про вічні теми та образи: «*В настоящей монографии предпринята попытка обозначить и исследовать наиболее важные аспекты функционирования общеизвестных структур в духовном сознании современной эпохи, которые отражают доминант-ные тенденции в обращении мировой культуры к личности Иисуса Христа. Поэтому данную работу можно считать своеобразным «введением» в изучение проблемы, которая концентрирует в себе наиболее значимые для человечества онтологические аспекты индивидуального и коллективного бытия в его экзистенциональных состояниях и проявлениях*» (не краще було б : «***В книге говорится об образе Христа в мировой литературе***»?);

– Англія, стаття антрополінгвістичного характеру: «*При вивченні мовленнєвих актів, імплікатур, і пресупозицій лінгвістика в галузі свого дослідження перетинається з психологією, філософією, соціологією і антропологією. Я думаю, що якраз у цій галузі може бути досягнутий найбільший прогрес у становленні лінгвістики не як вивчення дистрибуції лінгвістичних елементів, а як вивчення людини засобом мови*» (не точніше було б: «***Вивчення мовлення, його прихованих лінгвопсихологічних чинників треба використовувати не стільки для висвітлення власно мовних явищ, скільки для дослідження мовця***»?);

– Росія, літературознавча монографія про постмодернізм: «*Любое явление неизбежно сопровождается длинным шлейфом интерпретаций и опутано туманной аурой исторического колективного бессознательного, ускоренного в символико-мифологизирующей природе человеческого сознания*» (якщо згадати, що «*колективне підсвідоме*» є теж структурною часткою людської психології, то виходить, що цю зарозумілу фразу можна,

за її загальнолюдським змістом, перекласти так: ***«Свідомість, прискорена несвідомістю, супроводжує кожне явище***». Яка вже тут науковість!);

– Росія, стаття про сучасний синтаксис: «*Информатив – это особый речевой акт, акт информирования участников общения.* (Чим термін «*інформатив*» краще традиційного «*речення*»?) *Иллокутивный акт – это производство конкретного предложения в определенных условиях, минимальная единица языкового общения.* (А чим «*ілокутивний акт*» відрізняється від «*інформатива*»? І взагалі «*одиницею спілкування*» у лінгвістиці завжди вважалось висловлювання, а не речення!) *Иллокутивно независимый речевой акт – это речевой акт, иллокутивное назначение котрого на данном этапе определяется исключительно интенциями говорящего.* (А хіба є мовлення без наміру, або як, автор модно висловлюється, «*інтенції*»?) *Осуществление перлокутивного акта – это оказание определенного последующего воздействия на чувства, мысли или действия аудитории* (А хіба буває бесіда без впливу?)»;

– Полтава, стаття про конкретну поезію: «*Вірш демонструє ризоматичне розгортання простору, рух фрактальної кривої, взаємодію магнітних полей, парадигму обертальних рухів чи просто насолоду артикуляцією, яка корінитьcя у персональному досвіді автора*» (щоб стала зрозумілою – точніше: зовсім незрозумілою – процитована щойно безглузда думка, треба сказати, що вона стосується опуса, в якому літера «*е*» розташована у квадраті 625 разів. І більше нічого!);

– Київ, кандидатська дисертація з української мови: «*У дисертації поняттям «лінгвокультурема» об'єднуються мовні одиниці з українським національно-культурним компонентом семантики*» (ну і що дає новий незграбний термін «*лінгвокультурема*» порівняно зі старими «*реалія*», «*безеквівалентна лексика*» тощо?! Не треба ж забувати, що національно забарвленою в кожній мові виступає не лише лексика, а й фонетика, морфологія, синтаксис, стилістика. Отже, якщо вже бути логічним, треба вводити нові, ще більш незграбні, але цілком споріднені терміни-монстри: «*лексокультурема*», «*фонокультурема*», «*морфокультурема*», «*синтагмокультурема*», «*ремокультурема*», «*семокультурема*» тощо);

– Київ, кандидатська дисертація з перекладу: «*Названі інтенції у рекламному дискурсі реалізуються завдяки логічній та емоційній аргументації, яка утворює його прагматичний компонент*» (а як ще, крім логічної та емоційної аргументації, можна реалізувати намір творця рекламного тексту?! І який ще, крім прагматичного, може бути компонент у рекламі, модно і помилково названій автором цитати «*дискурсом*»?! Зрозуміло, що кандидатка у блискучий постструктуралістський крам мала сказати «***Задум автора рекламного тексту реалізують лексеми зі словниковим та текстовим значенням***». Але сказати так означало б нульову наукову інформацію і разом з тим втрату перепустки до новітньої філології.

Отже, треба було активно використовувати гелертерську термінологію як нове вбрання короля);

– Росія, стаття із загального мовознавства: «*Под носителем предикативного признака в семантическом аспекте имеется в виду* (...) *соответствующий данному структурному компоненту семантический предикатдум*» (у перекладі нормальною мовою це зарозуміле речення одного з провідних філологів означає: «***Під носієм дії ми розуміємо того, хто її творить***»);

– Запоріжжя, монографія з мовознавства: «*Ми розрізняємо експресивність інгерентну та адгерентну*» (справжньою українською мовою це речення повинно було б лунати так: «***Є експресивність абсолютна і випадкова***»).

А тепер приклади тільки назв філологічних доповідей, вихоплених навмання з наукових збірок міжнародних конференцій:

– Харків: «*Імплікації в дискурсі*» (читай: **«Немовна інформація у мовному тексті»);**

– Донецьк: «*Структурно-семантична та фономорфологічна характеристика комбінаторних утворень зі значенням пацієнсу в середньоверхньонімецькій мові*» (зрозумілою мовою буде: «***Іменникові похідні зі значенням доповнення***»); «*Формирование конгенеративной поэтики компаративов с поэтонимами в творительном сравнения-отождествления*» (дійсно науково було б: «***Стилистика поэтического сравнения в творительном падеже***»**);**

– Суми: «*Особливості реалізації адресантно-адресатних відношень у текстах-анонсах*» (мається на увазі: «***Мовне втілення в об'яві поведінки читача***»);

– Херсон: *«Власна назва в ракурсі когнітивної парадигми»* (тобто «***Внутрішня форма власної назви***»); «*Ономасеологические аспекты изучения номинаций локативных артефактов*» (науково це означає: «***Предметная направленность слов со значеним места***»); «*Теоретичний дискурс поняття «концепт*» (читай: «***Теорія мовної моделі світу***»);

– Запоріжжя: «*Функціональні переосмислення значення деяких текстових конекторів*» (треба б було: «***Текстотвірна багатозначність початкових одиниць***»).

А ось приклади на надмірно модне слівце «*дискурс*», котре як термін повинно означати «*діалог*» (тобто синтез того, що висловлюється мовцем, із тим, що сприймається слухачем), але котре, на жаль, ***так*** майже ніколи не використовується, а замінює усталені терміни «*текст*», «*мовлення*», «*функціональний стиль*» тощо:

– Київ, літературознавча стаття про «**Фауст**» Гете – «*Термін «утопія» запровадив у літературний дискурс Томас Мор*» (зрозуміло, що автор мав на увазі «*обіг*»);

– Німеччина, лінгвістична стаття про запозичення – «*Завжди можна знайти мовні теми, котрі відіграють вагому, якщо навіть не головну роль для зацікавленої публіки та наукового дискурсу*» (читай: «*наукового функціонального стилю*»);

– Київ, кандидатська дисертація з української мови – «*Зробимо аналіз явища, втіленого в конкретних текстах (тобто в поетичному дискурсі)*» (коментар зайвий).

Ось приклад на не менш модну лексему «*поле*»: Київ, філологічна стаття під назвою «*Вибудова історичного поля в романі С. Ружді «Діти півночі»*. Зміст статті вказує на те, що її автор мав на увазі не лінгвістичний термін «*поле*», запроваджений представниками психологічної школи в лінгвістиці першої третини XX ст., зокрема Карлом Бюлером, а традиційне словосполучення «*бачення історії*», або не менш усталене запозичення «*концепція історії*».

Останній приклад на ще одне модне слівце «*фрейм*» – Росія, лінгвістична стаття про фразеологію: «*Итак, оперируя фреймами, сценариями и их слотами и подслотами, перейдем к интерпретации концептуальных преобразований, имеющих место при создании фразеологических единиц библейского происхождения*». Насправді ж у статті йдеться лише про словникову та текстову семантику фразеологізмів.

Ось тепер можна перейти і до обіцяних дедуктивних висновків-узагальнень.

Немає сумніву, що описане мною явище є ненайкращим наслідком об'єктивної і навіть магістральної тенденції у постсосюрівському і головним чином посткомп'ютерному мовознавстві – наслідком формалізації методів лінгвістичних досліджень. У добу короткочасної і мінливої ейфорії 1950-х років щодо можливості створення штучного інтелекту знову пробудилася войовнича і чомусь відтепер постійна думка, що оновлене структуралістами мовознавство втратило за необхідністю свої традиційні зв'язки не тільки з іншими філологічними гілками, а і з усією духовною спадщиною минулого. Новітнім лінгвістам здавалося, що тільки вони створюють чисто технічну, тобто об'єктивну, науку, котру, як і математику, можна формалізувати через види, класи та типи, а всі останні філологічні галузі залишаються в царині (точніше, на погляд новітніх науковців, у болоті) традиційних, неточних, гуманітарних і, отже, необ'єктивних, наук.

При цьому, як це не парадоксально лунає, вони шукали прокламовану точність (на відміну від своїх попередників з XVIII сторіччя) лише в термінах, а не у самому об'єкті вивчення, тобто не в мові, хоча вони так і до сьогодні не зрозуміли, що та є об'єктом цілісним і ніякою точною наукою проаналізована бути не може, а може бути лише змодельована таким суб'єктивним, але цілісним важелем пізнання, як філологія, через це значно об'єктивнішим за будь-яку іншу науку. Та й у термінах точність новітніх лінгвістів була занадто суб'єктивною, бо кожний з них намагався

створити власну терміносистему за принципом, так би мовити, мініточності, тобто у межах лише своїх розумінь; до розумінь іншого автора ця терміносистема не бажала мати ніякого змістовного відношення, навіть якщо застосовувалась ким-небудь у тій же самій вербальній формі; не бажала, та й не могла мати, бо втілювала кожного разу у нового споживача вже зовсім неочікуваний задум.

Зовсім невипадково на зміну термінознавчій школі Д. С. Лотте (термін як однозначне, точне, стисле, системне, особливе слово, що протистоїть за своєю семантичною і граматичною структурою загальновживаному слову) приходить нова теорія терміну (В. А. Гак, Б. М. Головін, Т. Р. Кияк та інші), прихильники якої вбачають у терміні не семантику, а функцію, тобто тип вживання лексичної одиниці. Відтепер (і це посідає головне місце у новітніх філологів) будь-яке слово може набути термінологічного статусу, але лише в межах конкретного тексту, перетворюючись, якщо використовувати справжню наукову точність, з терміна на поетизм.

Саме через це ми маємо в мовознавстві або класичних, традиційних, універсальних філологів, або вузько прагматичних новітніх дескриптивістів у точному смислі цього слова – описувачів конкретного мовного факту: наприклад, функцій окремого відмінку (або ще гірше: великого фахівця з малої кількості всіх підфункцій однієї функції одного відмінку), або, наприклад, дослідника всіх мовних втілень носія та сприймача дії (агенса, пацієнса, бенефіціанта тощо).

Інерція наукового пошуку у сфері формалізації постійно призводить до того, що відкриваються (хоч і рідко, а частіше просто детальніше описуються) нові нюанси старих законів; при цьому нюанси отримують нові терміни, які вже не вказують на свою спорідненість із назвою головного закону. Так виникають сумарні, а не синтетичні терміносистеми, котрим бракує реальної, дійсної, бази: наприклад, у датчанина Л. Єльмслєва (з його майже релігійною і тому ненауковою вірою, що мова – це будь-який знак від звуку людського голосу до звуку настінного годинника), у американця Н. Хомського (з його пошуками не глибинної семантики, тобто, як казав поет, «*образ мира, в слове явленный*», а глибинної синтаксичної структури, яка є вторинною після семантичної), у француза А. Мартіне (з його занадто красивою, щоб бути хоча б частково справедливою теорією дискретності мови), у англійця Дж. Федора (з його безмежно дискусійними психолінгвістичними заявами про наявність у мозку природжених центрів граматики), у американця М. Мінського (засновника фреймової лінгвістики, помилково, як і редукціоністи XVIII ст., вважаючого, що немає цілісності мови, а є лише сума ситуативних структурних одиниць), у американця З. С. Херріса (батька дискурсивної лінгвістики, запропонувавшого ще у 1952 році розмежовувати висловлювання окремі та висловлювання між собою зв’язані, тобто дискурс; ця ідея була

підхоплена ван Дейком, Брауном, Шпербером, Карауловим та ін. разом із головною помилкою «батька» – приписати автору тексту наміри сприймаючого), у англійців Остіна та Сьорля (творців теорії мовних актів з тією ж помилкою, що і у прихильників дискурсивної лінгвістики, тільки більш зашореною буцімто науковою термінологією).

Головний недолік усіх постструктуралістських філологів полягає в їх методології: прокламуючи мовлення предметом свого вивчення, вони насправді досліджують лише мову, через що наділяють лінгвістичні одиниці (фонеми, лексеми, морфеми, синтагми) непритаманними їм особливостями – неіснуючими в мовленні семами, функціями, значеннями, структурами тощо і – навпаки – не фіксують ті особливості, котрі для цих одиниць мовленнєво суттєві. Як наслідок – терміни й терміносистеми накопичуються, а наукового сенсу не додається, навіть зменшується. Наприклад, традиційна граматика знала три типи мовленнєвого зв'язку між словами: узгодження, керування, прилягання. Новітні лінгвісти побачили, що в кожному з цих зв'язків чисто теоретично (тобто у мові, а не мовленнєвому потоці) можна виділити два структурних компоненти – лексичний та граматичний. Відкинувши три традиційних терміни, вони ввели два нових: колокацію для лексичних відношень та колігацію для граматичних. І хоча в латині, звідки взяті ці терміни, вони значать теж саме, що й традиційні поняття, постстрктуралістські лінгвісти наполягають на використанні саме нових і непрозорих для розуміння лексем замість яскравих й зрозумілих традиційних термінів. Та хіба ж тільки наполягають?! Кожен із них обов'язково вимагає застосовувати саме його неологізм, а не тільки що народжену, на жаль, не ним колокацію та колігацію. Так, для заміни першої лексеми вже напридумано: дистрибуція, конкомітанція, коокуренція, компатібілітація, селекція і ще цілий легіон! Ну і що дійсно наукового принесла ця буцімто наукова заміна? Хіба узгодження не є семантичним зв'язком, тобто новоспеченою колокацією, а керування не є хіба граматичним зв'язком, себто колігацією?! Так навіщо було замінювати? Відповідь зрозуміла: заради інерції формалізування. А про те, що породжується нова терміносистема і вже не мікро-, а скоріш макро-, тобто метамова без усякого наукового змісту, ніхто не дбає. Навіть не здогадується подумати. І як логічний висновок і наслідок – поява на Заході в останнє десятиріччя нової філологічної науки, назву якої важко перекласти українською мовою: якщо йти модним шляхом запозичень, то це буде «трансфернетика», або «трансферознавство», коли ж пристосувати традиційний термін, то це має бути «наука про прагматичний переклад», якщо ж використати змістовний підхід, то цю найновітнішу гілку філологічного дерева треба назвати «змістознавством», тобто наукою про тлумачення будь-якого висловлювання для його легшого сприйняття неосвіченим адресатом. Виходить, справа зі спілкуванням у європейській цивілізації зайшла зараз у такі

гущавини безглуздя, що вже між співрозмовниками повинен знаходитися товмач, як колись віщун-жрець між богами та людством. Я можу послатися на збірку наукових праць, яка вийшла у Німеччині у 2001 році під занадто значущою назвою «*Передача змісту від знавців до профанів*» і у якій йдеться про те, як європейські лінгвісти започатковують науку «змістознавство», щоб за її допомогою будь-яке вузько наукове знання зробити якомога швидше й легше знанням загально колективним.

Завершити своє трохи затягнуте повідомлення я дозволю собі, зрозуміло, власними висновками, але втіленими у речення, які були сказані ***до*** мене і ***не*** мною. Тим самим я хочу показати, що підняв у доповіді не другорядну і тимчасову проблему, а магістральну і, на щастя, вічну; на щастя – бо її вічність означає, що перемогти цій катастрофічній тенденції ніколи дано не буде. Почну з хронологічно (у моїй черзі) найбільш ранньої думки геніального Гете, яку він уклав у вуста не менш талановитого на афористичні істини Мефістофеля: «*Там, де понять бракує, у вічі стрибають слова*»;

– О. С. Грибоєдов; – О. С. Пушкін; – Т. Г. Шевченко; – М. В. Гоголь; – Л. М. Толстой; – Хосе Ортега-і-Гассет (іспанський філософ і філолог першої третини XX ст.); – О. М. Рудяков (Сімферополь, 1998, автор докторської дисертації про функціональну лінгвістику); – В. Д. Радчук (провідний перекладознавець та войовничий пурист української мови, Київ, 2000): «*Зазвичай парканами зауму прикривають кволість інтелекту, коли немає чого сказати людям путнього*». До речі, це саме він, Радчук, у лютому 2002 р. у відкритому листі до головного редактора київського журналу «Політика», звинувачуючи вітчизнянні засоби масової інформації у забрудненні рідної мови незрозумілими і зайвими запозиченнями, звернувся до громадськості з комічним за формою, але з трагічним за змістом закликом, яким я і хочу завершити свій виступ: «*Чи не тайм вже нам стопнути рейпування фолькових рутенських соулів харитативними атракціями та іншим форіновим екзистенційним нонсенсом?!*», що у не менш жартівливому і майже функціонально точному перекладі означає: «*Ой коли вже той філолог скаже зрозуміле щось?!*».

Дякую за увагу.

КОМЕНТАР

(доповідь на конференції КНУ ім. Тараса Шевченка, жовтень 2002)

Уперше надруковано:

– Науменко А. М. Розкоші і злидні наукового мовлення філологів / А. М. Науменко // Нова філологія. – Запоріжжя : ЗДУ. – 2002. – № 3. – С. 23–36.

Потім стаття перероблювалась і друкувалась під різними назвами і різними мовами:

– Науменко А. М. Псевдонаучная функция языка современных филологов / А. М. Науменко // XI Международная конференция по функциональной лингвистике. – Ялта : Доля, 2004. – С. 254–255.

– Науменко А. М. Злидні і розкоші наукового мовлення сучасних філологів / А. М. Науменко // Новітня філологія. – 2012. – № 44. – С. 212–225.

ПСЕВДОНАУЧНЫЙ СТИЛЬ СОВРЕМЕННОЙ ФИЛОЛОГИИ

Уважаемые коллеги!

Года три назад на международной конференции в Ялте я уже выступил с докладом на аналогичную тему. К сожалению, та тенденция в современной филологии (т. е. в литературоведении, языкознании и переводоведении), которую я подметил и изложил тогда, сегодня не только не изменилась к лучшему, но значительно ухудшилась, свидетельствуя о магистральной закономерности последних 40–50 лет – инфляции слова, т. е. потери им вещного, реального, денотативного, важного, весомого, объективного значения.

Поэтому я прошу прощения у тех, кто меня уже слушал, за повтор тематики, но хочу их заверить, что, естественно, за прошедшее время я внес дополнения и изменения в содержание и структуру моего сообщения, хотя его концепция осталась прежней.

Если взять, к примеру, 10 заповедей Моисея, созданных в середине второго тысячелетия до нашей эры, и рассмотреть их не как Святое Писание, а как сущностную программу коллективного и счастливого жития европейской цивилизации, то нельзя не увидеть, что они насчитывают около 30 слов. Вдумайтесь в эту статистику: гениальная программа социального бытия уложена в 30 слов! Второй по ценностной классификации талантливой социальной программой чуть ли не все ученые в мире считают американский билль о правах конца XVIII столетия, который насчитывает уже 3000 слов. И третьим по значимости социальным документом признанные международные аналитиченские организации называют программу КПСС 1960-х годов о построении коммунизма, которая смогла уложиться только в 300 000 слов.

Таким образом, выходит, что за три с половиной тысячи лет слово девальвировалось в 10 000 раз, т. е. в среднем в 4 раза каждый год, причем, в двухтысячелетний период от Моисея до американской конституции оно инфлицировало ежегодно всего лишь в 0,04 раза, а за двохсотлетний промежуток между США и СССР девальвация составила в 12 раз больше.

Я не знаю, открыли и активизировали этот процесс девальвации слова филологи или представители иных сфер духовно-практической деятельности социума, но у меня не вызывает никакого сомнения утверждение, что за лавинообразную инфляцию слова в последние 2–3 десятка лет к суду

времени должны быть призваны в первую очередь филологи как главные хранители и как профессиональные шлифовальщики слова.

Естественно, что у некоторых из вас не может не возникнуть вопроса о правомочности моего доклада о слове, если наша конференция посвящена, на первый взгляд, не слову, а тексту, да еще и критическому, литературоведческому отношению к нему. Но позвольте мне вам напомнить, что текстоведение, т. е. литературоведение началось почти три тысячи лет тому назад с анализа слова в тексте: и древнеафинское упорядочение текстов поэм Гомера в VI в. до н. э, и древнеиндийское – пятого века до Рождества Христова преклонение Панини перед текстом как матрицею божественного откровения, и сравнительное языкознание арабского халифата (в частности Махмуда Кажгарского) девятого столетия уже нашего летоисчисления, не говоря уже о филологических изысканиях последних пару столетий, были прежде всего анализом слова в тексте, свидетельствуя, к сожалению, о том, что за трехтысячелетие своего существования текстоведение забыло свой сущностный постулат: текст есть прежде всего ткань, паутина словес, а не идей, потому что идеи в тексте рождаются из совокупности его слов, хотя, само собой разумеется, они созревают вначале в голове автора, который впоследствии подыскивает для них соответствующее вербальное оформление.

Разумеется, что при анализе текста реципиент встречает вначале только слова, из суммы которых он и выводит мысль. Вот почему одним литературоведением, т. е. экстралингвистическим анализом, как, впрочем, и одним языкознанием, т. е. интралингвистическим изучением понять объективный смысл текста невозможно. Тут требуется усилие, синтез всех наук, занимающихся словом. Не могу не напомнить вам трагическую, внешне лингвистическую, а по сути общесоциальную катастрофу, связанную со словом «*филология*», состоящего из двух греческих корней, второе из которых означало в античную эпоху не слово, а все разумное в мире, так сказать «*мировой разум*». Именно в таком смысле слово «*логос*» использовал Иоанн в своем Евангелии, начав его фразой «*Эн архе ен хо логос*». Да и через три века Иероним Софроник, переводя это Евангелие на латинский язык, заимствовал у него лексему «*логос*» («*In initia erat logos*»), хотя мог бы употребить латинскую лексему «*verbum*», означающую «*слово*». Это уже в XVI веке с легкой руки немецкого переводчика Библии Мартина Лютера лексема «*логос*» была переведена как «*слово*» – и под филологией стали ошибочно понимать только языкознание, хотя в Греции третьего века до нашей эры существовала александрийская филология как синтез всех наук, занимающихся текстом.

Так понимаю сегодняшнюю филологию и я. О ней мое сообщение.

В середине 1990-х я натолкнулся на заумно оформленную мысль украинской филологини, напечатанную ведущим киевским двуязычным

научным журналом: «*Кортеж – це група комунікаторів, залучених у фрейм певного мовного акту*»). Я не понял в этом высказывании ни одного термина, хотя все его лексемы были знакомы и прозрачны. Разумеется, замысел «*авторши*» я воспринял сразу, так как ошибиться тут было трудно: она попыталась использовать как можно больше не вообще современных, а прежде всего модных словечек-терминов – «*кортеж*», «*коммуникатор*», «*фрейм*», «*речевой акт*». Тем самым я не мог не прийти к выводу, что, объективно понимая каждую лексему из процитированного высказывания, я все же его общий научный смысл ухватить не могу. Главное, как не трудно догадаться, заключалось не в том, что я, как дипломатические персонажи сказки Андерсена о новом наряде короля, относил себя к дуракам взрослым, а в том, что мне не хватало тогда наивной смелости ребенка из той же сказки, чтобы прокричать: «*А филологиня-то голая!*»

Итак, научного смысла в процитированном предложении не было. Но даже типологическая предшественница такой синтаксической формы, всемирно известная конструкция Л. В. Щербы о глокой куздре («*глокая куздра штеко будланула бокра и кудрячит бокренка*»), все-таки имела ведь свой собственный научный смысл, хоть и была по своей семантике тоже бессодержательной, но морфолого-синтаксическими отношениями между своими членами кричала о независимости грамматического значения от лексической семантики.

Какой же смысл могла иметь приведенная мною мнимонаучная (как модно сегодня именуются опусы постмодернистского искусства) инсталляция? Ведь итало-французское «*кортеж*» – это торжественный свадебный поезд; латинское «*коммуникант*» – это собеседник; английское «*фрейм*» вначале обозначало рамки, границы, пределы, а затем, уже в науке об искусственном интеллекте и у «*отца*» этого термина Минского, – сумму структурных единиц типовой ситуации.

Все это не может не привести к объективному выводу о том, что в переводе с языка, больного на комплекс собственной филологической неполноценности, на язык здоровый приведенная конструкция значит: «*Группа собеседников – это группа собеседников*», или «*Те, кто ведет беседу, есть группой собеседников*», или что-нибудь еще, но обязательно с нулевой, т.е. пустопорожней научной информацией.

Но сказать так значило бы для автора цитаты выставить себя мнимоученым; поэтому он одевает пустопорожнее содержание в новый наряд короля, т.е. в псевдотермины, которые просто обязаны быть заимствованными, но использованными как многозначные лексемы, смысл которых никогда никем дешифрованным быть не может.

Такое катастрофическое положение и называется сегодня новейшими учеными (в хронологическом значении этого слова) и псевдофилологами в современном понимании филологии какнауки.

Можно назвать десятки филологов, которые научный труд без его насыщенности и даже перенасыщенности модными лексемами, воспринимают как ненаучный или же как созданный в духе дососсюревской, т. е., на их взгляд, слишком устаревшей лингвистики. При этом они забывают тот широко известный факт, что лексема, независимо от того, как она использована (как однозначный термин или же как многозначное слово), может иметь четыру уровня семантики: денотативную (словарную), коннотативную (добавочную общенациональную), текстовую (аконтекстуальную), авторскую (ассоциативную). Наука традиционно использовала, а ее лучшая часть использует и сегодня преимущественно первый пласт семантики, поэзия классическая – первуй, второй и третий, поэзия постмодернистская и современная псевдофилология – только четвертый.

Вот несколько суждений других ученых по этому поводу. Фридхельм Дебус (Германия, 2001): «*К 'хорошему' немецкому речевому стилю принадлежит, несомненно, стремление избегать ненужных англицизмов, затрудняющих понимание смысла. Нередко использование таких слов связано с пустым тщеславием, ложной нормой, ошибочной новизной, недостаточным самосознанием или даже просто с отсутствием мысли*». А. Д. Швейцер (Россия, 1973): «*За последние годы в теории перевода возникло немало новых направлений* (…). *При этом порой речь идет лишь о попытках сформулировать уже известные положения в новых терминах*». К. Рихард Бауш (Германия, 1971): «*Лингвистика наших дней сознательно или бессознательно стремится построить новую терминологическую Вавилонскую башню.* (...) *Сегодня слишком легко, опираясь на труды из этой области, показать разнообразие, точнее, путаницу, которая там господствует как по отношению к используемой терминологии, так и по отношению к методам и понятиям*».

Нет сомнений в том, что названное мною явление есть худшим следствием магистральной тенденции в постсоссюровском и главным образом посткомпьютерном языкознании – следствием формализации методов лингвистических исследований. В эпоху кратковременной и преходящей эйфории 1950-х о возможности создания искусственного интеллекта вновь проснулась воинственная и почему-то с тех пор постоянная мысль о том, что обновленное структуралистами языкознание утратило из-за ненужности свои традиционные связи не только с другими филологическими ветвями, но и со всем духовным наследием прошлого. Новейшим лингвистам казалось, что только они создают чисто техническую, т. е. объективную науку, которую, как и математику, можно формализовать с помощью видов, классов и типов, а все инные филологические области остаются в плену (точнее, на взгляд новейших ученых, в болоте) традиционных, неточных, гуманитарных и потому необъективных наук.

При этом, как это не парадоксально звучит, они искали прокламированную точность (в отличие от своих предшественников из XVIII века) лишь в терминах, а не в самом объекте изучения, т. е. не в языке. Да и в терминах точность новейших лингвистов была чересчур субъективной, ибо каждый из них стремился создать собственную терминосистему по принципу миниточности, т. е. в пределах лишь своих представлений; к представлениям другого автора эта терминосистема не хотела иметь никакого содержательного отношения, даже если и использовалась кем-нибудь в той же самой вербальной форме; не хотела, да и не могла иметь, потому что воплощала всякий раз у нового потребителя уже совсем неожиданный замысел.

Совсем не случайно на смену терминологической школе Д. С. Лотте (термин как однозначное, точное, сжатое, системное, особенное слово, которое противостоит своей семантической и грамматической структурой общеиспользуемому слову) приходит новая теория термина (В. Г. Гак, Б. Н. Головин, Т. Р. Кияк и др.), сторонники которой видят в термине не семантику, а функцию, т. е. тип использования лексической единицы. Отныне (и это занимает главное место у новейших филологов) любое слово может получить терминологический статус, но только в рамках конкретного текста, превращаясь, если применить настоящую научную точность, из термина в поэтизм. Не случайно поэтому мы имеем сегодня в языкознании или классических, традиционных, универсальных филологов, или узко прагматических новейших дескриптивистов в точном смысле этого слова – описывателей конкретного языкового факта: например, функций отдельного падежа (либо еще хуже: великого специалиста по малому количеству всех подфункций одной функции одного падежа), или, например, исследователя всех языковых воплощений носителя и объекта действия (агенса, пациенса, бенефицианта и т. п.).

Инерция терминологического поиска в сфере формализации постоянно приводит к тому, что открываются (хотя и редко, а чаще просто детальнее описываются) новые нюансы старых законов; при этом нюансы получают новые обозначения, которые уже не указывают на свое родство с названием главного закона. Так возникают суммарные, а не синтетические терминосистемы, которым не хватает реальной базы: например, у датчанина Л. Ельмслева (с его почти религиозной и потому ненаучной верой в то, что язык – это система любых знаков от звуков человеческого голоса до звуков настенных часов), у американца Н. Хомского (с его поисками не глубинной семантики, а глубинной синтаксической структуры, которая есть явлением вторичным после семантической), у француза А. Мартинэ (с его слишком красивой, чтобы быть хоть частично справедливой теорией дискретности языка), у англичанина Дж. Федора (с его безпредельно дискуссионными психолингвистическими заявлениями о наявности в мозгу

человека прирожденных центров грамматики), у американца М. Минского (основоположника фреймовой лингвистики, который ошибочно, как и редукционисты XVIII ст., считает, что нет целостности языка, а есть лишь сумма ситуативных структурных единиц), у американца З. С. Херриса (отца дискурсной лингвистики, который предложил еще в 1952 разграничивать высказывания автономные и между собой связанные, т. е. дискурс; эта идея была подхвачена ван Дейком, Брауном, Шпербером, Карауловым и др. вместе с главной ошибкой «*отца*» – приписывать автору текста намерения воспринимающего), у англичан Остина и Сёрля (творцов теории речевых актов с той же ошибкой, что и у сторонников дискурсной лингвистики, только более зашореной мнимонаучной терминологией

Указанная инерции формализации порождает новые терминосистемы и тем самым уже не микро-, а скорее макро-, т. е. метаязык безо всякого научного содержания. И как логический вывод истинных ученых, как естественное следствие тупиковости новейшей филологии – появление на Западе в последнее десятилетие новой филологической науки, название которой трудно перевести: если идти модным путем заимствований, то это будет «*трансфернетика*», или «*трансфероведение*», если же приспособить традиционный термин, то это могло бы быть словосочетание «*наука о прагматическом переводе*», если ж использовать смысловой подход, то эту самую молодую ветвь филологического дерева надо назвать «*смысловедением*», т.е. наукой о толковании любого высказывания, чтобы неопытный адресат смог его легко понять. Получается, что ситуация общения в европейской цивилизации зашла сейчас в такие дебри бессмысленности, что уже между собеседниками должен находиться толмач, как некогда вещун-жрец между богами и людьми.

Я могу сослаться на сборник научных трудов (Германия, 2001) под *многоговорящим* названием «**Передача смысла от знатоков к профанам**» и в котором речь идет о том, как европейские лингвисты создают науку «*смысловедение*», чтобы с ее помощью любое узко научное знание сделать как можно быстрее и легче достоянием всего общества.

КОМЕНТАР

Уперше надруковано:

– Науменко А. М. Розкоші і злидні наукового мовлення філологів / А. М. Науменко // Нова філологія. – Запоріжжя : ЗДУ. – 2002. – № 3. – С. 23–36.

Потім стаття перероблювалась і друкувалась під разними назвами і різними мовами:

– Науменко А. М. Псевдонаучная функция языка современных филологов / А. М. Науменко // XI Международная конференция по функциональной лингвистике. – Ялта : Доля, 2004. – С. 254–255.

– Науменко А. М. Злидні і розкоші наукового мовлення сучасних філологів / А. М. Науменко // Новітня філологія. – 2012. – № 44. – С. 212–225.

МОВНО-КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА СУЧАСНОЇ НАЦІОНАЛІСТИЧНОЇ УКРАЇНИ

Назва моєї статті є невиразною, сухою та змістовно майже безмежною, отже не науковою, а публіцистичною або, скоріш, дипломатичною. Саме тому я хотів визначити її трохи поетично, хоча і занадто довго, а саме так: «**Дайте мені спочатку першу наваристу українську страву з пампушками, а вже потім вимагайте від мене, щоб я називав її 'борщем'!**», або **«До проблеми мовно-культурного геноциду українськими націоналістами сьогодення»**. Але потім я зрозумів, що наукова стилістика, її логіка та етика не дозволять мені залишитися при такому лексично перевантаженому формулюванні, і тому я вибрав другу, хоча і програшну в ефектності назву: **«Мовно-культурна політика сучасної націоналістичної України».**

Але її неефектність не повинна затьмарювати в очах читача і глибинний науковий зміст моєї розвідки, бо в ній насправді йдеться про історію, мову, переклад та діалог культур з погляду сучасного українського націоналізму, і її не менш вагомий політичний сенс, бо соціальною основою мого повідомлення є теза про те, що сьогоденні українські націоналісти заради прославлення тільки галичанської меншини, тобто крихти українського суспільства, яку вони звеличують як істинно справжній український народ, проводять войовничо, невтомно, невідступно й підступно політику мовно-культурного геноциду кількісно і якісно великої української громади, тобто тьми народів (етносів), мешкаючих на теpéні географічно сучасної України, заради історично фальшивого возвеличення, як я вже сказав, галичанської крихти над великою українською громадою.

Скажу відразу: справа зовсім не в тому, щоб з'ясувати, хто має більше історичних та інших переваг, щоб зватися символом, тобто взірцем української ментальності: наприклад, стародавні мешканці Львова чи Донецька, Харкова чи Запоріжжя тощо. Справа в тому, щоб вирішити головне політичне питання: чи є велика громада на території сучасної України єдиним національним етносом (тобто носієм однієї мови, однієї культури, однієї системи звичаїв та традицій тощо), чи вона завжди була, є сьогодні і, скоріш за все, залишиться ще на багато десятків, а може й сотень років лише сумарною соціальною масою на державно обмеженому географічному просторі України (тобто без єдиної мови, без єдиної культури, без єдиної системи звичаїв та традицій тощо)?

Вирішення цього питання занадто складне й об'ємне, не для одного короткого повідомлення, та й не для одного повідомлювача. Тому я зосереджусь лише на парі стрижневих аспектів. І перший із них – це співвідношення мови і громади. Зрозуміло, що для успішного й легкого адміністративного спілкування в одній громаді буде краще, якщо всі її члени будуть знати єдину мову (назвемо її адміністративною). Але державна практика багатьох сучасних країн світу (Канада, Швейцарія, Індія та ін.), не кажучи вже про історію цього питання, знає зовсім іншу мовно-керівну систему: там офіційні чиновники обов'язково повинні знати декілька провідних мов своєї країни, а не примушувати її різноплемінних мешканців вивчати єдину адміністративну мову. До речі: так повелося ще з часів великої Римської імперії, де мовна політика упродовж багатьох сотень років вирішувалась доволі просто і – головне! – мирно: бажаєш бути адміністративною служкою імперії – будь ласка, вивчай латинську мову, не бажаєш – до твоїх послуг чиновники адміністрації, які знають твою власну мову! (нагадаю, що наша буцімто самостійна Україна існує лише 23 роки, але 22 з них політично й фізично воює зі своїм народом щодо мовного питання, тоді як Римська імперія всі 7 століть свого існування мирно розв'язувала це питання, бо не мала мовних націоналістів).

І ще одне «*до речі*»: звісно, що іврит (тобто давньоєврейська мова, якою написано багато книг Старого Заповіту Біблії) вже у IV ст. н. е. був незрозумілим навіть для іудейських жерців-рабинів, тобто зберігачів Тори, перших п'яти книжок цього самого Старого Заповіту, і такою мертвою мовою він залишався до кінця XIX ст. (навіть майже до середини XX ст.), поки сіонізм не відродив його як живу державну мову Ізраїлю. Отже, виходить, що впродовж півтори тисячоліття іудейська громада не мала не тільки єдиної території, але й єдиної мови, але ніхто не примушував її використовувати єдину давньогебрейську мову. Виникає запитання: «*А чи існував протягом цих півтори тисячі років іудейський етнос?*» Відповідь зрозуміла: не тільки існував, але ще й активно завойовував найкращі місця під сонцем для багатьох своїх одновірців! Бо в іудеїв була сила, більш вагома, ніж мова, і ця сила, яка півтори тисячі років цементувала і підбадьорювала всю чужомовну і полігеографічну іудейську громаду, звалась і зветься «*єдина культура*», бо всі іудеї у будь-якому куточку світу, якою б мовою вони не розмовляли, в один і той же час, з одним і тим же натхненням, в одному і тому ж сенсі, в одній і той же формі, з одним і тим же прагненням виконували ритуали та звичаї, що їм приписав іврит до свого півторитисячного «*засинання*» у далекому IV ст. н. е.

Отже, українська мова і українська культура – це далеко не змістовні синоніми і тим більше не необхідні політичні важелі для соціальної перебудови сучасної України, яка є географічно, тобто територіально, але не етнічно цілісною. Нема потреби аргументувати той факт, що сучасна

людина приходить у світ як у культурну ситуацію, що створена до та для неї й формує її (людину). Більш того: людина народжується вже з цією ситуацією, бо генна пам'ять не дозволяє людині бути Іваном, що забуває свою спорідненість з одноплемінниками, навіть якщо він і бажає цього, як це сьогодні активно роблять вчорашні слов'янські брати й побратими. І на логічну, етичну та соціальну авансцену тут висовується не традиційний випереджаючий вплив мови на формування уявлень індивіду про буття і, отже, на породження культури людиною, а зовсім навпаки: випереджаючий вплив уже існуючої культури на світосприймання індивіду. Все останнє (наприклад, гасло сьогоднішніх українських націоналістів про відродження української культури через насильне поширення та впровадження української мови), щоб там вони та їх наукові опричники не казали, – це ті самі добрі наміри, якими, як звісно, вибрукувано шлях до пекла, або ж це буцімто медоточиві поради власника цього пекла.

Отже, дайте людині на терéні України спочатку навариста українську страву з пампушками (тобто культуру), а вже потім вимагайте від неї (людини), щоб вона називала її «*борщем*» (тобто користувалася українською мовою). При цьому, однак, не можна не сказати про те, що в нашій державі сьогодні ще не існує єдиної загальнонаціональної української мови, бо на її географічному (а ще більш: політичному) просторі функціонують чотири її варіанти, так звані регіональні діалекти: східноукраїнський (перенасичений русизмами), західноукраїнський (заполонений полонізмами, австріїзмами, романізмами і т. ін.), центральноукраїнський (яким можна писати тільки щирі та поетичні вірші, а не користуватися науково і буденно, бо йому бракує термінології та ситуаційних кліше) і, врешті, діаспорний (яким користуються вітчизнянні проамериканські та проканадські засоби масової інформації і який відкидає українську мову майже на півтори-два сторіччя назад у добу її створення з її застарілістю й зашкарублістю).

Саме через цей чинник у багатьох сучасних географічних українців вже давно не викликає сумніву думка про те, що псевдопроблему української мови як синоніму самостійної української культури накинула нам англомовна (та частково німецькомовна) українська діаспора не без матеріальної та ідейної підтримки могутніх всесвітніх антисоціалістичних, антислов'янських і антиправославних сил. Треба ще раз підкреслити, що саме українська діаспора, яку давно вже світоглядно перевиховано іншим мовним та культурним середовищем, у котрого мало точок зіткнення з нашою східнослов'янською культурою, спробує своєю англізованою, онімеченою та іншою псевдослов'янською свідомістю, а також своєю україноподібною мовою вкинути нас у катастрофічні лінгвістичні та політичні полеміки щодо того, як нам, географічним, тобто справжнім, щирим українцям, повернути їй, псевдоукраїномовній діаспорі, той «*український*

рай», де «*садок вишневий коло хати, хрущі над вишнями гудуть, плугатарі з плугами йдуть, співаючи ідуть дівчата, а матері вечерять ждуть*»; той рай, який вона сама собі нафантазувала у своїй прекрасній (для неї!) американській та канадській далечині.[1]

Крім накидування нам неплідних, але нас знесилюючих та роз'єднуючих полемік, щоб ми таскали для діаспори поза Україною та її холуїв в самій Україні політичні (та й матеріальні) каштани з полум'я власного націоналізму, войовничу поведінку української діаспори не можна не знайти і в загрозливому засміченні української мови. Декілька років тому в газеті «**Слово**» було надруковано статтю молодого харківського історика І. Бондаря під крикливою назвою «**Дух понови**» про потребу повернення до справжньої, на думку Бондаря, української ментальності. При цьому автору статті важливо було ввести в усі мовленнєві сфери його тексту (орфографію, пунктуацію, лексику, граматику) будь-яку зміну, «*понову*», за його термінологією, щоб усе в статті писалось, лунало й значило не «*по-московитському*». Така бондарська «*понова*», тобто псевдоукраїнська мова, призвела до того, що навіть доктор філол. огічних наук не зможе прочитати цю статтю без словника іноземних слів, та й з ним – навряд чи.[2]

На жаль, це не єдиний та й не найгіркіший приклад. Так, націоналістично налаштовані теологи України та їх однодумці за її межами войовничо доводять прямо-таки доленосну необхідність тяжіння України до католицизму, або до греко-римської церкви, або до уніатської, але чомусь не до для українського народу традиційного і дійсно життєдайного православ'я. Так, наприклад, в українському уряді є департамент з євроінтеграції України і чомусь немає департаментів із самостійності української політики або ж з її плюралістичності. Так, вчорашній український президент (Кучма Л. Д.) назвав свої книжкові політичні одкровення «**Україна не Росія**», хоча за логікою наукової політичної думки та східнослов'янської історії повинен був би назвати їх «**Україна і Росія**» (на жаль, так сьогодні думає не тільки він один, а і вся ющенківська рать любих друзів – «**Наша Україна**»).

І ще один вагомий аспект досліджуваної мною теми: походження українців та їх мови.

Всі ми, автохтонні (тобто хронологічно давні географічні) мешканці України, є вихованцями великої, цілісної та неподільної культури східних слов'ян, яка дозріла ще в далекі ранньосередньовічні часи красою думки й діяння Київської Руси; тієї культури, яку сучасні українські націоналісти-самостійники, войовничо розвиваючи помилкову тезу М. С. Грушевського кінця XIX ст.,[3] вважають лише українською,[4] але котра насправді була синкретичною цілісністю, до якої українська, білоруська та руська обрядовість (тобто домострой, домоведення; до речі: які красиві та ємні, образні слова, оббрехані за останні два сторіччя!) входили не підсумовуючими, а

синтезуючими компонентами; тобто не існували окремо, в самодостатній автономній чистоті і водночас в абстрактному алогічному злитті (як, наприклад, Бог-Дух, Бог-Отець та Бог-Син у православному понятті «*Господь*»), а проявляли себе лише у взаємодії, взаємовпливі, взаємопроникненні, ба мали спільне світосприйняття через загальну праслов'янську мову. Духовною ж основою цієї цілісної, триєдиної культури стало православ'я (а не католицизм і не уніатська церков, котрі зараз насильно поширюються в Україні), а засобом і джерелом самовідбиття стала російська мова.[5]

До речі: про тільки що мною названу помилкову тезу Грушевського детальніше. Всі націоналістично налаштовані політики сьогоденної України важають його першим великим президентом України, хоча за об'єктивним змістом своєї політичної діяльності він є другим після Мазепи великим зрадником українського населення. Це він, ставший першим керівником тільки що указом австрійського імператора створеної у Львівському університеті кафедри історії Південної Руси (11.04.1894), зробив усім сенсом свого наукового, політичного та буденного життя реалізацію власного зрадницького бажання відірвати духовно Україну від Росії і всебічно підпорядкувати її австрійському впливу.

Для цього він на базі галицького говору придумав так звану «*західноукраїнську мову*», просякнувши її настільки угорськими, австрійськими та польськими лексемами і граматичними конструкціями, що вона стала радикально відрізнятися від тієї справжньої солов'їної української мови, якою співав Шевченко, писала Марко Вовчок, розмовляли Полтавщина, Черкащина та Таврія. Цей штучний суржик став потім зашкарублою мовою сучасної української діаспори. Це він, Грушевський, вирішив свою фальшиву «**Історію України-Руси**» видати не українською, а німецькою мовою, щоб зробити приємне австрійським спонсорам. Це він, Грушевський, написав у цій псевдоісторії, що нащадками Київської Руси стали Галич, Волинь та Литва, а не Московська Русь, бо вона, на його думку – це зовсім інше, та й ще варварське явище.[6]

Усе це – усталені і навіть банальні істини, і якщо я наголошу на них, то лише для того, щоб ще раз підкреслити: нерозумно й помилково, як це зараз робиться в Україні, глобальні, суттєві, філософські проблеми мови й культури підмінювати лінгвістичними дискусіями (та ще й поверховими) щодо термінів. Для істинного філолога немає наукової, тобто об'єктивної ваги полеміка щодо того, називати яку-небудь мову самостійною чи національним варіантом або ж одним із говорів іншої. Немає тут об'єктивного сенсу тому, що на лінгвістичному рівні подібні спори вже давно вирішені: говір чи діалект стають національною мовою не тоді, коли починають обслуговувати державно-територіальне утворення, а тоді, коли у них з'явиться своя цілісна система із 6-ти компонентів (фонетика,

орфографія, лексика, морфологія, синтаксис, стилістика, тобто емоційне забарвлення лінгвістичної одиниці), отже система із 6 щойно названих компонентів, злита в лінгвістичну єдність, яка буде забарвлена етнографічно (власною національною картиною світу) і через це відрізняти себе від інших говорів та діалектів.

Ще раз треба акцентувати той факт, що всі ці 6 компонентів зможуть виникнути лише тоді, коли у носіїв говору чи діалекту визріє особливе, окреме від інших соціальних спільностей світосприйняття. Саме воно і тільки воно, нове світосприйняття (або як влучно сказав російський літературознавець Добролюбов «*миросозерцание*»[7]), породжує нову національну мову.

Отже, скільки б завзяті українські націоналісти-самостійники не кричали «*Москалі-окупанти, геть з рідної неньки-України!*», до того часу, поки сама практика, а потім і філологи, філософи, культурологи та інші вчені не доведуть, що є єдине українське світосприйняття, яке суттєво відрізняється від російського (або білоруського), всі розмови про єдину українську мову як джерело єдиної української культури будуть пустим, але політично страхітливим міфом.

Для справжніх вчених давно вже перестав бути парадоксом зовнішнє парадоксальний факт, коли одна мова «*раптом*» (звичайно, не в хронологічному розумінні, а в психологічному сприйнятті) перетворювалась на декілька різних національних мов: англійська в Англії, США, Австралії та інших країнах – це одна мова за принциповими параметрами її як системи, хоча відзнаки, іноді значні, мають місце у названих вище 6-ти мовних сферах. Але водночас – це різні національні мови зі своїми картинами світу; на Заході навіть віддають перевагу не термінам «*англійська мова в такій-то країні*», як це робиться у нас, а термінам «*англійська мова*», «*американська*», «*австралійська*» тощо, тому що у носіїв цих мовленнєвих варіантів колишньої єдиної англійської мови під багаточасовим тиском національно забарвленої соціальної практики сьогодні вже відзначаються різні типи світосприйняття.

Аналогічна ситуація і з німецькою мовою як системою: вже на початку XX ст. австрійці, які ще «*вчора*» розмовляли літературною мовою, єдиною з німцями, почали вимагати називати свою мову вже не «*німецькою*», а «*австрійською*», бо виявилось «*несподівано*», що австрійський склад розуму й душі, побудований на віросповіданні католицизму та синтезі багатьох культур від германської через романську до тюркської та слов'янської, гостро протистоїть менталітету німецьких розуму й душі, який випестувано противником католицизму лютеранством та однією германською культурою.

Друга світова війна породила ще більш парадоксальну ситуацію: розподіл Німеччини на Східну та Західну потягнув за собою виникнення

двох різних світосприймань, а разом із ними і двох різних національних варіантів німецької мови (в НДР та ФРН).

Об'єднання двох Німеччин у 1990 році поки що не усунуло цієї світоглядної і, отже, лінгвістичної проблеми, а лише поглибило її, бо німецькі сьогоднішні політики використовують мову в цьому випадку не як джерело та засіб пізнання світу, а як прийом присилування, нав'язування буцімто єдиної німецької культури.

Теж саме роблять політики і в сучасній Україні.

Нещодавно я з превеликим задоволенням і з неменшою науковою турботою прочитав монографію одеського професора Валентина Григоровича Таранця «**Арії. Слов'яни. Руси**»,[8] яка присвячена порівнянню російської та української мов і має безпосереднє відношення до тематики й проблематики мого повідомлення. І хоч я, на превеликий жаль, завжди зовсім далеко відстояв і відстою зараз від порівняльно-історичного мовознавства, через що я біло заздрю авторам розвідок, у яких десятки і сотні прикладів щодо переходів та порівнянь праслів і прамов витанцьовують складний, стрункий, таємний, езотеричний танок, котрий є для мене чистою китайською грамотою, я все ж таки, читаючи цю книгу, зміг відчути, а місцями навіть побачити величезні енерговитрати її автора на кількісну аргументацію своєї концепції і на глибину, панорамність, але й, на мій жаль, на дискусійність висловлених ним думок.

Вважаю, що В. Г. Таранець є одним із тих значних за якістю, але малих за рідкістю сучасних українських філологів (таких, як О. Б. Ткаченко, Г. П. Півторак та ін.), які об'єктивно доводять давнє твердження росіянина О. О. Шахматова (котре, до речі, згадує і сам В. Г. Таранець), що росіяни та українці «*в доісторичну епоху*» походили від різних племінних джерел. Але В. Г. Таранець йде ще далі: слідом за М. С. Грушевським з його фальшивою «**Історією України-Руси**» кінця XIX ст. він відправляє недовговічних українців до праслов'ян і аж до аріїв, щоб зробити цих історичних немовлят старими батьками європейської цивілізації. Щоправда, він надає ту ж саму породжувальну місію і немовлятам-росіянам, хоч і гадає разом із другим великим світовим мовознавцем Л. Д. Кучмою, що Україна – не Росія (другим – після Сталіна, цим недовченим священиком, який написав для академіків-філологів програму їх наукової діяльності під назвою «**Питання мовознавства**»).

Таранець і його соподільники сприймають логічну і матеріальну схожість культур ранніх земних цивілізацій (наприклад, поклоніння сонцю та домашнім тваринам, зокрема корові та бику як символам життєдайності, або ж славлення весни як символу воскресіння чи вислободження з полону смерті) як запозичення іншими цивілізаціями в українців, і тоді всі етноси, які мешкали на території сучасної України і які не мали ніякого відношення до галичанського племені, обов'язково називаються «*українцями*»

в сучасному політичному розумінні цього слова і визначаються прабатьками майже всіх земних цивілізацій та мов (див., наприклад, інтерв'ю українського академіка С. Наливайка у 2007 році про те, що українці, коли ще були мавпами і сиділи на деревах, вже породили триповерхові будинки Індії).[9]

І вже починають у всьому сучасному світі поширюватися думки про доленосну роль так званих українців. Так, у Польщі національно осяяні дослідники висовують тезу про те, що українці, білоруси та, зрозуміло, поляки є єдиним етносом, єдиною складовою імперії «**Речь Посполіта**», а росіяни – це дика суміш фіно-угорських та іранських племен (нагадаю, що Речь Посполіта як незрозумілий етнос і безбатьківщинська країна – вишкребок Астраханського іудейського ханства? – виникла тільки у XVI ст.: Люблинська унія 1569 року, коли російсько-слов'янська держава на терені України вже нараховувала півтисячоліття свого існування).

Я не можу погодитись з такими кінцевими висновками про постійну минулу і навіть сучасну різність українців і росіян як етносів, бо логіка наукової думки та історичної фактографії примушує мене стати на позицію того ж О. О. Шахматова у другій половині його твердження: хоч племінне джерело українців та росіян у доісторичну добу і може бути різним, та починаючи з Київської Руси вони стали одним етносом. Звичайно, якщо культуру Галичини оцінити як символ всеукраїнської, то дійсно можна побачити між галичанами та росіянами етнічні розбіжності. Але якщо згадати про ті ж українські Полтавщину та Дніпропетровщину, Запоріжжя та Донецьк, Харків та Луганськ, то вийде зовсім інша картина.

Вибачаючись перед В. Г.Таранцем за те, що я зі своїм, мовлячи народною мудрістю, «*свинячим рилом вліз до калачного ряду*» його наукової єпархії, я все ж хочу щиро привітати його з талановитою науковою розвідкою, хоч її висновки здаються мені більш політичними, ніж науковими.

А може, на превеликий жаль, тільки такою і може бути сучасна українська філологія?

ПОСИЛАННЯ ТА ПРИМІТКИ

1. Руйнуючу політику української діаспори усвідомлювали справжні щирі українці завжди: так, київська газета «Всеукраинские ведомости» з гнівом писала ще у 1995 році, що діаспора видає за українську літературу лише твори представників діаспори (Поэзия, рассеченная пополам // Всеукраинские ведомости. – 03.01.1995. – С. 11).

2. Детальніше щодо засмічення сучасної української мови дивись статті саме її «засмічників», які використовують лексеми «фундація» замість «фонд», «імпреза» замість «зустріч», «аналіза» замість «аналіз», «опінія» замість «громадська думка», неукраїнське новомодне середньоязикове

дзвінке «ґ» замість чудового давньоукраїнського задньоязикового «г», англійський звук «оу» (воук) замість українського «в» (вовк) тощо (Рудницький Я. Цінна праця доктора Петра Цимбалістого // Науковий збірник Українського Вільного Університету. – Мюнхен, 1992. – С. 335; Кабайда А. Чи буде Чечня незалежною республікою // Українське слово. – 15.12.1994. – С. 10; Шаян В. Віра забутих предків // Український світ. – 1994. – № 3–4. – С. 1; Фоменко Б. Реабілітуємо повністю літеру «г» // Березіль. – 1994. – № 3–6. – С. 168–170).

3. Цю тепер вже войовничу сьогоденну моду на пошук української країни там, де вона не могла принципово виникнути навіть як ідея, бо не було для неї ані матеріальних підстав (тобто українського народу), ані політичних (тобто української економіки та дипломатії), ані культурних (тобто поширеного продукування українського етносу), М. С. Грушевський ввів у першому томі своєї «Історії України-Руси» (1898), коли, ведучи мову про виникнення людських поселень на території України, він, алогічно змішуючи два зовсім різних поняття «народ України» і «народ на терені України», заявив, що саме український етнос жив на території України «з таких часів, в які ніяка історія не сягає» (Грушевський М. С. Історія України-Руси. – Т. 1. – К. : Перша спілка, 1913. – С. 81). Правда, наукове чуття та академічна сумлінність тоді ще не дозволили М. С. Грушевському безапеляційно стверджувати, що так і тільки так воно і було. Він висловився поки що занадто дипломатично: «можемо з найбільшою правдоподібністю вказати, що…» (там само).

4. Иванов Я. Будьмо, потомки атлантов / Я. Иванов // Истеблишмент. – № 39. – 20.09.2005. – С. 22: «И может статься, что Россия так и останется праматерью слонов, а мы будем вести счет своей державы Украины от Атлантиды», которая располагалась на землях Запорожской области 11500 лет назад».

5. Прихильники іншого підходу до виникнення української мови не бажають бачити в ній наслідок складного процесу новітньої історії XIX–XX ст., а відносять її початки у далеке, майже доісторичне минуле. Так, Ю. Шилов заявляє, що українська мова є найстародавнішою мовою світу, бо нараховує 6 тисячоліть (Ш. Ю. Валентин Даниленко – дослідник писемної традиції в Україні // Український світ. – 1994. – № 3–4. – С. 30); Так, автори колективної монографії про початки української культури, стверджують, що перші українські колядки про світобудову (тобто про розумові складні філософські проблеми!) виникли ще 14 000 років тому (Культурне відродження в Україні. – Львів : Астериск, 1993. – С. 10), хоча, за найоб'єктивнішими даними українських геологів, людина розумна (поки що не щирий колядковий українець, а лише вчорашня мавпа!) виникла на терені України тільки з 8-го тисячоліття до нашої ери (Мороз С. А. Геологічні передумови виникнення українського етносу // Український світ. – 1994. – № 3–4. – С. 7.

6. Детальніше дивись: Иванов Я. Империя и поляки / Я. Иванов // Настоящая газета. – 29.07–05.08.2004. – С. 5.

7. Добролюбов Н. А. Темное царство / Н. А. Добролюбов // Добролюбов Н. А. Собрание сочинений. – Т. 5. – М., 1962.

8. Таранець В. Г. Арії. Слов'яни. Руси: Походження назв Україна і Русь / В. Г. Таранець. – Одеса : ОРІДУ НАДУ, 2004. – 296 с.

9. Цитується за: Конторських, Ірина. Українці – найближчі родичі … індійців? // Експрес. – 16–23 серпня 2007. – С. 13.

КОМЕНТАР

Уперше надруковано:

– Український підхід до мови, перекладу та діалогу культур // Наукові праці МДГУ : Філологія. – Миколаїв, 2006. – С. 7–12.

Потім статтю було перероблено:

– Мовно-культурна політика сучасної націоналістичної України // Новітня філологія. – 2008. – № 10. – С. 198–210.

Для цього видання статтю доповнено.

СЬОГОДЕННІ МІФИ ПРО МОВУ ТА КУЛЬТУРУ

Бажаємо ми цього, чи ні, усвідомлюємо ми це, чи ні, але наше філологічне сьогодення (тобто становище філології і нас самих як її фахівців) тісно пов'язано з політичною ситуацією в Україні. А в останній зараз більш за все акцентується чинник культури. З усього розмаїття аспектів цього чинника для цієї розвідки вибрано лише один: діалог культур, тобто толерантність або войовничість культур одна до одної.

З самого початку тут треба акцентувати той факт, що говорити про діалог культур неможливо без аналізу мови, її місця й ролі в цьому процесі, її відношення до національної моделі мислення, яка, без, сумніву, впливає на діалог культур. Якщо встановити для названих процесів аксіологічну, тобто ціннісну ієрархію, то має сенс відповісти на запитання, на якому щаблі цієї градації, унизу чи угорі, буде знаходитися мова. Буде вона самою останньою серед інших цінностей, або ж, як казали французькі аристократи XVI–XVII ст. про свого короля, першою серед рівних, або взагалі вона буде самою першою, щоб зміг відбутися акт мислення як передумова реалізації культури.

Об'єктивна відповідь на ці запитання криється в чисто філософській сфері (в рішенні проблеми щодо головної функції мови: є мова насамперед засобом спілкування між людьми чи перш за все засобом пізнання світу), але при поверховому підході до них відповідь часто береться зі сфери побутової: мова є буцімто другорядним явищем, бо культура виступає скоріш як наслідок матеріальної, а не духовної діяльності, якою і є мова. В самій сучасній дійсності все значно складніше, взаємовпливно: в ній на перше місце інколи виступає культура, а інколи мова, але в історичному аналізі, тобто в генезисі цих проблем, відповідь буде простою й прозорою. Справа в тому, що мову треба на філософському рівні розглядати і в першу, і в другу, і навіть у будь-яку наступну чергу як засіб пізнання світу людиною і лише потім – як знаряддя спілкування з собі подібною істотою. При цьому треба добре уяснити, що світ пізнається не стільки за допомогою мови як інструменту (хоч це також має місце), скільки через мову; тобто картину світу буде завжди обмежувати, обумовлювати мова. Якраз тому, як це не парадоксально лунає, світ будь-якого народу (точніше: уявлення народу про світ) буде саме такий, якою є його мова. Альберт Ейнштейн, який не був філологом за освітою, але оцінював світ цілісно, тобто філологічно, якось ідею залежності пізнання від мови висловив у формі твердження про те, що він «*свою*» теорію відносності спочатку знайшов у мові, а лише потім обґрунтував її існування в самій дійсності.

Отже, культура є наслідком духовно-практичної діяльності цивілізації і тому не може реалізувати себе в жодній сфері без використання мови. Чи не тому тварини, що теж діють матеріально (будують гнізда, добувають харч з використанням допоміжних засобів тощо) не мають культури, бо не володіють мовою як засобом та джерелом пізнання світу? Я повторюю: не володіють мовою як засобом та джерелом пізнання світу, бо серед багатьох учених давно вже існує думка, що тварини володіють мовою як знаряддям спілкування.

Отже, істинним є висновок, що будь-які системи культурологів будуть необ'єктивними без урахування лінгвістичного чинника. Цілком зрозуміло, що мова тут йде про загальнофілософський підхід до проблеми, тобто про онтологічний аспект мови і культури; аспект, без сумніву, значущий, бо він допомагає зрозуміти сутність цих обох феноменів, витоки їх взаємовідносин. Але є тут ще й другий, значно більш вагомий аспект, так би мовити, синхронний, або, в конкретно філософському тлумаченні, гносеологічний, без котрого неможливо зрозуміти сьогоденний склад речей, науково оцінити їх. Нема потреби аргументувати той факт, що сучасна людина приходить у світ як у мовну й культурну ситуацію, що створена до та для неї й формує її (людину). Більш того: людина народжується вже з цією ситуацією, бо генна пам'ять не дозволяє людині бути Іваном, що забуває свою спорідненість з одноплемінниками, навіть якщо він і бажає цього, як це сьогодні спробують робити вчорашні слов'янські брати й побратими.

І залежність тут між мовою і культурою, між мовою і світом зовсім інша і більш складна, ніж у першому, онтологічному випадку. На авансцену тут висовується не випереджаючий вплив мови на формування уявлень індивіда про буття і, отже, на породження культури людиною, а зовсім навпаки: випереджаючий вплив уже існуючої культури на мовлення індивіду (тобто на відбір ним вже наявних мовних засобів), а також на його, як це влучно назвав Н. А. Добролюбов, «***світоспоглядання***» (в оригіналі – «*миросозерцание*») і якщо в першій, онтологічній ситуації з невідхильною неминучістю діє принцип «*Яка мова народу, такий і його окультурений світ*», то в другому, гносеологічному випадку з неменшою детермінованістю працює постулат: «***Яка культура народу, така і мова індивіда***». Все останнє (наприклад, гасло сьогоднішніх українських націоналістів про відродження культури через насильне поширення та впровадження української мови), щоб там не казали, – це ті самі добрі наміри, якими, як звісно, вибрукувано шлях до пекла, або ж це буцімто медоточиві поради власника цього пекла.

Про цей український приклад детальніше буде сказано трохи пізніше, а зараз знову хочу повернутися до суттєвих проблем мови, культури та їх взаємин, бо без вияснення цих проблем мало що буде зрозумілим і в ситуації українського сьогодення.

Почну з того, що майже всі ми, незважаючи на багатовікову практику таких відносин, все ж таки продовжуємо теоретично сприймати як аксіому (тобто на віру, без доказів) твердження, що світове людство для свого щасливого розвитку потребує сьогодні планетарного мислення (тобто: всі – як один), котре, мовляв, неможливе без діалогу (тобто співробітництва, співрозуміння) культур. При цьому майже автоматично мається на увазі, що мислення і культура у своєму кінцево-логічному розумінні як суттєвості є взаємними тотожностями, до яких вони сьогодні ще людством недорозвинуті, але воно це обов'язково зробить, інакше ж бо – екологічна, соціальна та ще якась-то катастрофа. Більш того: не менш автоматично розуміється й логічна тотожність усіх культур, бо, мовляв, якщо культура хоче існувати, вона ж повинна зрозуміти, що треба дати місця під сонцем і культурі іншій.

Зовсім легко забувається при цьому дійсно аксіоматичний постулат, що культура як явище (тобто за своїм виникненням) є не природною реальністю, а наслідком людської дії, а люди користуються ідеями, які породжуються суттю їх цивілізацій. Наприклад: «*після нас хай потоп*» (це – християнство), «*священна війна з невірними*» (це – іслам), «*не поклоняйся богам чужим, а порозбивай їхні стовпи*» (це – іудаїзм). Подібні приклади зводяться до аргументу: твердження про необхідність планетаризму в мисленні людства та функціонуванні його культур (твердження вірне, світовим людством вистраждане) не є рівноцінним думці про можливість цього планетаризму. В основі такої підміни понять (необхідність – можливість) лежить улюблений європейською цивілізацією монізм, який признає істинним лише одне твердження про будь-яке явище. Але світова практика засвідчила й довела, що монізм веде лише у глухий кут, бо істин є стільки, скільки стверджувачів (якщо вони, звичайна річ, спираються на об'єктивне вивчення явища), а шляхів до кожної істини не менше.

Визнання плюралізму істин та шляхів до них дозволяє дійти висновку, що кожна культура буде мати своє уявлення про можливий розвиток світових подій, яке лише за теорією ймовірностей (тобто випадково!) може співпадати з уявленням іншої культури. Тоді й виникає потреба в діалозі культур. Але буде то діалог, якого сподівається почути європейський монізм: співробітництво, порозуміння? Щоб відповісти на це запитання, треба хоча б торкнутися суттєвості таких категорій, як «*культура*» та «*діалог*». Вище вже було сказано, що культура є наслідком духовно-практичної діяльності цивілізації, а остання існує лише за умови наявності у неї принципу виживання. Більш за те: за своєю суттю культура є сукупністю суспільних дозволів і табу, які спрямовані на виживання колективу (не індивіда!), і якщо виживання для якоїсь-то цивілізації йде лише шляхом войовничого світогляду, то про яке співробітництво з іншими культурами може тут йти мова?! Казав, же відомий вихованець буддійської культури

Мао Дзедун, що треба спалити у полум'ї атомної війни половину людства, щоб друга половина жила щасливо (і з ним погоджувалися маси!). А хіба не про те ж саме твердила радянська цивілізація у своєму заклику «*Мы на горе всем буржуям мировой пожар раздуем!*»?! А її попередниця – цивілізація комуністична – у своєму «**Інтернаціоналі**» хіба не вимагала того ж самого: «*Кипить наш розум скаламучений й до бою смертного готовий!*»?! І йшли ж на смертний бій на горе всім людям, а не тільки буржуям!

А проте, подібні приклади можуть підвести до помилкового висновку, що войовничою тут виступає не буддійська, не християнська, не іудейська цивілізації, а лише комуністична ідеологія. Зовсім ні, не в комунізмі тут справа. Хіба не аналогічно, не нищівно, не убивчо зробив Бог Старого Завіту, коли наслав на всіх, крім улюбленого Ноя, Великий Потоп?! Хіба не аналогічно, не войовничо за своєю філософською суттю висловлювались представники римської культури (яка разом із візантійською випестувала й нас східнослов'ян, та й багатьох європейців): "*Si vis pacem para bellum*" – «***Якщо хочеш миру, то готуйся до війни***»?! Хіба не цей принцип "*para bellum*" (тобто «***готуйся до війни***»), який матеріалізував себе в образі парабелума, пістолі самозарядної, став символом XX і тим більше XXI ст.?! Згадаємо про англійців і бурів, більшовиків і опозицію, фашизм і євреїв, червоних кхмерів і кампучійців, США і Панаму, Азербайджан і Вірменію, Ізраїль і арабів, сучасних християн на чолі з Америкою і мусульман на чолі з фундаменталістами тощо, бо цьому переліку немає кінця.

Отже, «*горбату*» цивілізацію випрямить лише могила, і діалог тут не допоможе, бо він є спілкуванням, у процесі якого порозуміння (а тим більше наступної взаємодії) може й не наступити. Бо через які б прояви культури не відбувався діалог (торгівля, туризм тощо), головним його засобом буде мова в її усній або письмовій формі. А мова, будучи, з одного боку, породженням культури, а з другого, – її джерелом, не може не спиратися на все ті ж дозволи й табу виживання, на яких тримається вся цивілізація.

А та існує остільки, як вже було відзначено вище, оскільки в ній є свої принципи виживання, котрі не може повторити цивілізація інша. Такі принципи звуться оригінальними, а оригінал точно перекладеним бути не може, бо мова перекладається лише у вельми далекій відносності; теорія перекладу (не кажучи вже про його практику) це давно вже довела. А якщо немає точного перекладу, то будь-який діалог перетворюється на монолог глухих, як у відомому українському анекдоті: «*Куме, ти по рибу?*» – «*Ні, я по рибу*». – «*А я думав, що ти по рибу*».

Отже, національна специфіка світосприймання і породжує цивілізацію: якщо такої специфіки у світосприйнятті немає – не буде й іншої цивілізації. Якщо ж немає точного перекладу, то не може й бути порозуміння в діалозі. Звичайно, культури вступають у діалог, але не для того, щоб поро-

зумітися, а для того, щоб визнати слабкі місця одна одної. І вдарити по ним. І друга культура загине, або переможе. Або заключить перемир'я. До наступного разу.

Хіба не так зробили США із СРСР, а тепер не те ж саме роблять вони з Україною, Росією, Афганістаном, Іраком? «***Парабелум***» (або *para bellum*), тобто пістоля, що наставлена на співрозмовника, це і є діалог культур.

А духовний розміток людини проходить при цьому в межах своєї, національної культури. Не без впливу, звичайно, так званого «*діалогу культур*», але з тотальною перевагою своєї культури. Яскравіший приклад тому є сіонізм, юдофільство, як ідеологія цілісної замкненої цивілізації, що перемагає інші цивілізації без усякого діалогу як порозуміння, лише за рахунок діалогу як «**парабелуму**» (*para bellum*) у досить затаєній кастово-расистській формі.

Не можна не погодитись з думкою американського культуролога С. Хантингтона, колишнього директора Інституту стратегічних досліджень у Гарварді, висловленою ним у праці, названій симптоматично «**Наступаючі зіткнення цивілізацій, або Захід проти решти**»: «*Світова політика вступає зараз у нову фазу, головним джерелом конфліктів у якій будуть не ідеологічні, не економічні, а культурні розбіжності*».

Усе тільки що сказане добре ілюструється мовно-культурною ситуацією в сьогоднішній Україні.

Усі ми, географічні мешканці України, є вихованцями великої, цілісної та неподільної культури східних слов'ян, яка дозріла ще в далекі середньовікові часи красою думки й діяння Київської Руси; тієї культури, яку сьогоденні українські націоналісти-самостійники, розвиваючи помилкову тезу М. С. Грушевського кінця XIX ст., вважають лише українською, але яка насправді була синтетичною цілісністю, до якої українська, білоруська та руська обрядовість (тобто домострой, домоведення; до речі: які красиві та ємні, образні слова, оббрехані за останні два сторіччя!) входили не підсумовуючими, а синтезуючими компонентами; тобто не існували окремо в самодостатній автономній чистоті і водночас в абстрактному алогічному злитті як, наприклад, Бог-Отець, Бог-Дух та Бог-Син у православному понятті «*Господь*»), а проявляли себе лише у взаємодії, взаємовпливі, взаємопроникненні, бо мали спільне світосприйняття через загальну праслов'янську мову. Духовною ж основою цієї цілісної, триєдиної культури стало православ'я (а не католицизм і не уніатська церков, котрі зараз активно й насильно поширюються в Україні), а засобом і джерелом самовідбиття стала російська мова.

Усе тільки що сказане можна и навіть треба вважати банальними істинами, і якщо зараз тут наголошується на них, то лише для того, щоб підкреслити: нерозумно й помилково, як це сьогодні робиться в Україні, глобальні, суттєві, філософські проблеми мови й культури підмінювати

лінгвістичними дискусіями (та ще й поверховими) щодо термінів. Для істинного філолога не має наукової, тобто об'єктивної ваги полеміка щодо того, називати російську мову самостійною, чи національним варіантом української, або ж одним із говорів білоруської. Або зовсім навпаки: вважати українську мову самостійною, чи національним варіантом російської, або ж одним із діалектів білоруської. Аналогічне можна сказати і про білоруську мову.

Чому немає в цій псевдодискусії об'єктивного сенсу? Та тому, що на лінгвістичному рівні подібні спори вже давно вирішені: говір та діалект стають національною мовою не тоді, коли починають обслуговувати державно-територіальне утворення (так примітивно можуть мислити – якщо гарне слово «*мислити*» тут доречне – тільки політики), а тоді, коли у говору або діалекту з'явиться своя цілісна система з 6-ти компонентів, злита в єдність, яка буде відрізняти її від інших говорів та діалектів; тобто коли з'являться свої фонетика, орфографія, лексика, морфологія, синтаксис, стилістика.

Неважко здогадатись, що всі ці 6 компонентів зможуть з'явитися лише тоді, коли у носіїв говору чи діалекту виникне особливе, окреме від інших племен та соціальних спільностей світосприйняття. Саме воно і тільки воно, нове світосприйняття, породжує сьогодні нову національну мову.

Отже, скільки б завзяті націоналісти-самостійники не кричали «*Москалі-окупанти, геть з рідної неньки-України!*», до того часу, поки сама практика, а потім і філологи, філософи, культурологи та інші вчені не доведуть, що є українське світосприйняття, яке суттєво відрізняється від російського (або білоруського), всі розмови про українську мову як джерело української культури будуть пустим, але політично страхітливим міфом.

Для справжніх лінгвістів давно вже перестав бути парадоксом зовнішнє парадоксальний факт, коли одна мова раптом перетворювалась на різні національні мови, залишаючись при цьому все тією ж єдиною мовою як системою. Англійська мова в Англії та англійська мова в Америці, в Австралії та інших країнах – це одна мова за принциповими параметрами її як системи, хоча відзнаки, іноді значні, мають місце у названих 6-ти мовних сферах. Але водночас – це різні національні мови: на Заході навіть віддають перевагу не термінам «*англійська мова в такій-то країні*», як це робиться у нас, а термінам: «*англійська мова*», «*американська*», «*австралійська*» тощо, тому що у носіїв цих мовних варіантів сьогодні вже відзначаються різні типи світосприйняття.

Аналогічна ситуація і з німецькою мовою як системою: вже на початку XX ст. австрійці, які ще «*вчора*» розмовляли німецькою мовою, почали вимагати називати свою мову не «*німецькою*», а «*австрійською*», бо виявилось «*раптом*», що австрійський склад розуму, побудований на віросповіданні католицизму та синтезі багатьох культур від германської через

романську до тюркської та слов'янської, гостро протистоїть ментальності німецькій, яка випестувана противником католицизму лютеранством та однією єдиною германською культурою. Друга світова війна породила ще більш парадоксальну ситуацію: розподіл Німеччини на Східну та Західну потягнув за собою виникнення різних світосприймань, а разом із ними і різних варіантів німецької мови: в НДР та ФРН.

Об'єднання двох Німеччин у 1990 році не усунуло цієї світоглядної і, отже, лінгвістичної проблеми, а лише поглибило її, бо німецькі сьогоднішні політики використовують мову в цьому випадку не як джерело та засіб пізнання світу, а як засіб присилування, нав'язування буцімто єдиної німецької культури.

Теж саме роблять політики і в сучасній Україні. І вже не викликає сумніву думка про те, що псевдопроблему української мови як синоніму української культури нам накинула англомовна (та частково німецькомовна) українська діаспора не без матеріальної та ідеологічної підтримки могутніх всесвітніх антирадянських, антислов'янських і антиправославних сил. Я вже писав про це, але бажаю ще раз підкреслити, що якраз українська діаспора, яка давно вже перевихована іншим мовним та культурним середовищем, у котрого мало точок зіткнення з нашою східнослов'янською культурою, спробує своєю англізірованою, онімеченою та іншою псевдослов'янською свідомістю, а також своєю не менш неукраїнською, україноподібною мовою вкинути нас у катастрофічні лінгвістичні та політичні полеміки щодо того, як нам, географічним українцям, повернути їй, діаспорі, той «*щирий український рай*», де «*садок вишневий коло хати, хрущі над вишнями гудуть, плугатарі з плугами йдуть, співаючи ідуть дівчата, а матері вечерять ждуть*»; тобто той рай, який вона сама собі нафантазувала у своїй прекрасній (для неї!) далечині.

Крім накидування нам неплідних, але нас знесилюючих та роз'єднуючих полемік, щоб ми таскали для діаспори політичні (та й матеріальні!) каштани з полум'я націоналізму, войовничу поведінку української діаспори я знаходжу і в загрозливому засміченні української мови, про що я вже декілька разів писав у своїх публікаціях. А деякі українці в Україні сприймають це засмічення як Боже одкровення. Пару років тому в газеті «**Слово**» я прочитав статтю молодого харківського історика І. Бондаря під назвою «**Дух понови**» про потребу повернення до справжнього, на думку Бондаря, українського менталітету. Я не буду зараз аналізувати статтю, але не можу не сказати про те, що вона є типологічною політичною акцією у мовній формі: Бондарю важливо було ввести в свою статтю в усі мовні сфери (орфографію, пунктуацію, лексику, морфологію, синтаксис) будь-яку зміну, «*поновy*», за термінологією самого Бондаря, щоб все у статті писалось і лунало «*не по-московітському*», та й означало б що-небудь «*немосковітське*»,

бо, на думку Бондаря, вся ця «*понова*» (насправді ж – псевдоновина) і буде істинною українською мовою.

Про який діалог культур діаспорної та східнослов'янської або західноукраїнської та східноукраїнської може тут йти мова, коли ведеться планомірне войовниче поглинання, витискування, руйнування другої першою?!

У цьому випадку неможливо, слідом за великим австрійським сатириком XX ст. Карлом Краусом, не вигукнути: «*Господи, відпусти їм, бо знають, що чинять вони!*». Але Краус перефразував так Євангеліє від Луки, бо був культурологічним критиком європейської цивілізації і вірив, що вона загрузнула у злі і вже не може бути покращена нічим, так що залишається або зруйнувати її, або ж постійно прощати. В нашому ж випадку проблема криється зовсім в іншому: не в психології та етиці української діаспори та її вітчизняних однодумців і навіть не в моралі європейської цивілізації, а у філософії культури взагалі, в мові, у світосприйнятті, у принциповій неможливості діалогу культур (хоч, звісно, суб'єктивного небажання такого діалогу в Україні зараз більше, ніж об'єктивної неможливості його).

КОМЕНТАР

Уперше надруковано:

– Науменко А. М. Сучасне мислення: за і проти діалогу культур // Діалог культур і духовний розвиток людини. – К. : АПНУ, 1995. – С. 164–166.

Потім стаття перероблювалась і друкувалась під іншими назвами:

– Науменко А. М. Мовна ситуація в Україні 1990-х років / А. М. Науменко // Педвуз сьогодення: частини 1, 2, 3. – Мелітополь : МДПІ, 1995. – С. 167–170.

– Науменко А. М. Язык и диалог культур / А. М. Науменко // Там само. – С. 218–224.

– Науменко А. М. Феномен культуры и языковая ситуация в Украине / А. М. Науменко // Функциональная лингвистика. – Симферополь : СК, 1999. – С. 108–110.

– Naumenko A. M. Sprache und Macht / A. M. Naumenko // Нова філологія. – 2002. – № 1. – С. 16–33.

– Науменко А. М. Український підхід до мови, перекладу та діалогу культур / А. М. Науменко // Наукові праці МДГУ : Філологія. – Миколаїв, 2006. – С. 7–12.

– Науменко А. М. Мовно-культурна політика сучасної націоналістичної України / А. М. Науменко // Новітня філологія. – 2008. – № 10. – С. 198–210.

– Науменко А. М. Історія, мова, переклад та діалог культур в оцінці сучасного українського націоналізму / А. М. Науменко. – Одеса, 2010. – 14 с.

МОВНІ ОСОБЛИВОСТІ НІМЕЦЬКОМОВНОГО КОНЦЕНТРОВАНОГО ОПОВІДАННЯ

Об'єктом наступного дослідження не випадково вибрано один із найновітніших й найскладніших жанрів німецькомовної художньої словесності (точніше: сучасної світової літератури на прикладі німецькомовної) – концентроване (або «***стисле***» оповідання (так не зовсім адекватно можна перекласти відповідний німецький термін "*Kürzestgeschichte*", тобто дослівно – «***найкоротша історія***»). Найновітнішим типом художнього тексту стисле оповідання є тому, що його активне життя нараховує не декілька десятиріч (не змішувати з часом виникнення,[1] який втрачається оком десь у темряві середньовічного німецького шванку або давньогрецьких байки, афоризму, епітафії!), а найскладнішим воно є тому, що і сьогодні його теорія не розроблена навіть літературознавцями, а лінгвісти взагалі його ще не торкалися, хоч інші малі типи художнього тексту (епіграма, афоризм, байка і т. ін.) вже почали розроблюватись.[2] Детальніше про теорію та історію цього типу тексту мова піде трохи пізніше, а зараз можна заради наочності аргументації навести лише два приклади – літературознавчий і лінгвістичний.

У 1993 році в Німеччині вийшло друком друге видання антології сучасного німецькомовного стислого оповідання за редакцією відомого теоретика нових малих форм прози Ханса-Крістофа графа фон Найхаусса. У своїй передмові,[3] а потім і в післямові до цієї антології, в розділі, присвяченому саме теорії стислого оповідання,[4] провідний літературознавець дає своє визначення жанру, яке має три вагомих недоліки: воно надмірно узагальнене (тобто відноситься до будь-якого типу художнього тексту), занадто формалізоване (тобто враховує лише жанрову форму і навіть не торкається жанрового змісту) і є суто літературознавчим (тобто спирається на одні екстралінгвістичні ознаки, не маючи на увазі лінгвістичних рис).

Усе це означає, що теорія стислого оповідання ще не склалася навіть на початку 1990-х років, коли його ще змішували з іншими типами тексту (зокрема з ліричною прозою, відмежовуючи її та його від інших малих епічних форм[5]), хоча почала ця теорія розроблятися значно раніше, про що мова піде нижче.

Другий приклад стосується відношення лінгвістів до художнього тексту. Так, у 1996 році в Одеському тоді ще державному університеті ім. Мечнікова була захищена за спеціальністю «*германські мови*» кандидатська дисертація Ю. Г. Перліної про стилістику німецькомовної епіграми.[6] В ній, «*першій ластівці*» нового, функціонального, підходу до художньої стилістики, значно вищій за рівень традиційних лінгвістичних наукових праць, по-перше, не завжди вдало розмежовуються споріднені малі епічні форми (епіграма, анекдот, стисле оповідання тощо), а по-друге, аналізуються частіше не мовленнєві, а позамовні (тобто логічні та інші екстралінгвістичні) ознаки тексту: назва, двочастинність, напруженість, пуантованість тощо.

А це означає, що навіть і напівтрадиційна лінгвістика (авторка вище названої дисертації заявила про себе як про прибічницю «*лінгвостилістичного ракурсу*»[7]) ще не розробила своєї теорії художньої стилістики взагалі і для малих типів тексту зокрема.

Це дослідження і спробує визначити головні постулати такої теорії на матеріалі німецькомовного стислого оповідання.

Якось Вольфганг Вайраух, видавший у 1949 році антологію сучасного (для його, зрозуміло, доби) німецькомовного оповідання і назвавший її «**Тисяча грамів. Збірка нових німецьких оповідань**», у післямові до цієї антології про сутність зібраних ним нових форм малої прози (в тому числі і короткого та стислого оповідання) написав так:»*Як стверджують, постійно і повсюди існувало дві літератури: одна для пересічного читача, яка, коли виявлялася трохи гіршою, ніж найкраща, вважалась за погану, і друга, яка була літературою експерименту*»,[8] «*сміливості й інакомислення і котра запліднювала наступну літературу для пересічного читача*».[9]

Ось такою літературою експерименту, суттю якого була полісемантизація художнього мовлення з наслідком символізації змісту та стислості, ущільнення форми, і треба назвати німецькомовне стисле оповідання, або ж, як той же В. Вайраух визначив, щоправда, коротке, а не стисле оповідання, але це визначення підходить і до останнього, воно було «*просікою в нашому глухому лісі*».[10]

Він мав на увазі спробу німецькомовних авторів найменших за обсягом типів художнього тексту втілити відразу ж після Другої світової війни реальні людські проблеми в нову (вже не націонал-соціалістичну) словесну форму.

Як і будь-який інший експеримент, стисле оповідання давало або успішний синтез нового жанрового змісту й нової жанрової форми, що плідно впливало на подальший розвиток літературного процесу, або лише нову, ще жанрово недозрілу форму (тобто лише малий обсяг без його полі семантичної функції), яка залишалася свідком «*глухого кута*» в літературних новаціях.[11]

Помилкою В. Вайрауха було те, що він народження короткого оповідання (а, отже, і стислого як «*дитину*» короткого) відносив до наслідків нацистського минулого Німеччини (як потім Х.-К. Найхаусс – до доби створення двох післявоєнних німецьких країн[12]), тоді як воно (національне минуле) насправді лише активізувало мовну тенденцію у світовій белетристиці початку ХХ ст. взагалі, про що мова піде пізніше.

Зовсім не випадково Елізабет Ланггессер у статті 1949 року, немов би дискутуючи з В. Вайраухом, а насправді маючи на увазі саме «*глухокутову*» гілку нового жанру, стверджувала про бездарність будь-якого німецькомовного автора короткого оповідання: «*Те, що його оповідання є в своїх загальних рисах шаблоном, що наповнення шаблонних постатей є нічим більшим, як кліше, стає зрозумілим та страхітливо ясним лише тоді, коли ці клішовані шаблони стоять поруч один одного*»[13] (тобто в одній антології).

Звичайно, Е. Ланггессер помилялася, вбачаючи весь літературний експеримент щодо короткого та стислого оповідання лише в одній його прояві – пощуці формалізованої новації. Саме через це, незважаючи перш за все на сірість змісту й форми сучасного їй німецькомовного короткого оповідання («*... першим симптомом хвороби такого типу коротких оповідань є їх заміннність. Другим, не менш помітним та майже ще страшнішим за перший, є відсутність у них мови*»[14]), Е. Ланггессер не помітила, як сама точно визначила основну мовленнєву домінанту найменшого типу художнього тексту – символізацію (або, за моєю термінологією, полісемантизацію): «*Безглуздий чоловік, безглузда дружина і дитина, яка не має до них ніякого відношення, є саме символом їх часу, – ось що бажає сказати письменник своїм твором; усі вони є лише функцією суспільства, а суспільство є функцією часу, і таким чином замикається коло*».[15]

Перші стислі оповідання, котрі і самі їх автори, і укладачі їх антологій вважали за такі, нагадують більше нотатку в блокноті письменника, тобто крихітний нарис з життя, який записується на згадку, щоб потім розгорнутися цілим епічним полотном, та чомусь так і залишається нерозгорнутим (наприклад, «**Облиш це!**» Ф. Кафки, 1922; «**Сцена в Берліні**» М. Фріша, 1945;[16] «**Домашні завдання**» В. Вондрачека, І969[17] та ін.). В таких нарисах ще тріпоче схоплена автором конкретна реальна ситуація, у змісті напівзавершеної композиційномовленнєвої форми (повідомлення, опис, міркування тощо) ще немає ніякої притчевості та символізації (полісемії), але з урахуванням усього цього не можна не запитати себе: «*Чому ж тоді автор залишив цей нарис нерозгорнутим? чому оцінив його як завершений літопис?*»

Звичайно, можна відповідь на подібні запитання звести на принцип фрагментарності в експресіоністів, у час котрих і починається активний рух стислого оповідання, як це, порушуючи своє попереднє твердження,

робить Х.-К. Найхаусс,[18] але точнішою буде паралель до універсальної поезії у романтиків, які теж реалізували узагальненість часто-густо у формі фрагментарного твору чи суми епізодів або ж окремого конкретно обмеженого опису і через це вплинули на прийдешні літературні покоління.

Відповісти так можливо, але не треба при цьому забувати, що фрагментарність романтиків була наслідком їх трагічного розуміння дійсності і бачення універсальної семантики в слові, без чого цей принцип незавершеності вилився через сторіччя у фарсову (навіть графоманську) форму «*цидулкових шедеврів*» символістів та їх посередніх послідовників, які (цидулки), будучи вже порожніми за суттю і тому неспроможними на універсальну узагальненість (хоч і залишаються в працях їх деяких сьогоденних безталанних адептів і фанатів визначеними як «*генії форми та змісту*»), могли лише «*пророкати*» напівбанальні, але скоріше напівтемні, думки у формі цидулок, котрі за своїм обмеженим та напівпорожнім змістом не могли бути ані розгорнутими, ані завершеними.[19]

Такі «*цидулкові шедеври*» зовнішньо нагадують стислі оповідання, але принципово відрізняються від них своєю функціональністю, бо не мають полісемантичного характеру.

Але й у перших паростках майбутнього жанру стислого оповідання проблема символізації змісту й мови поки що все ж таки вирішується не за рахунок полісемії мови, як це буде мати місце виключно у «*зрілому*» стислому оповіданні. В перших експериментах із цим новим типом художнього тексту, коли пануючим чинником виступав обсяг (мінімум обсягу – стисле оповідання, оптимум – коротке, максимум – новела), «*лакмусовим папірцем*» діяла його мова: замість прізвища використовуються невизначено-особові займенники ("*eine Frau kommt aus Berlin*", "*jemand berichtet*" тощо), замість конкретної часової форми дієслова (тобто: «***був***», «***є***», «***буде***») – узагальнений теперішній час ("*man sagt*", "*jemand geht*", "*es geschieht*") тощо.

Отже, символізація змісту й мови вирішується в них за рахунок сюжету, в якому ситуація, що породжена конкретною дійсністю, змальовується так, що історично, географічно і т. ін. «*прописаними*» в ній залишаються декілька компонентів предметної деталізації (місце дії, соціальний статус героя, його національність тощо), а її сутність наповнюється загальнолюдським сенсом (наприклад, милосердя й жорстокість як дві іпостасі єдиної людської душі у Фріша). Такі коротенькі твори, залишаючись «*відкритими*» за змістом (тобто логічно їх можна ще продовжити до більшої картини), виступають вже «*закритими*», завершеними за формою (тобто їх можна сприймати як іносказання) і тому можуть бути віднесеними до витоків стислого оповідання.[20]

Тому і відповідь на запитання, чому перші стислі оповідання нагадують крихітний нарис з життя (тобто не сприймаються ще завершеними худож-

німи текстами), треба шукати в іншій сфері: автор не розгорнув свій нарис тому, що несподівано для себе побачив у ньому натяк на загальнолюдську семантику; такий нарис і не вимагав завершення, бо виявився синонімом іносказання.

І якщо для деяких письменників шлях до стислого оповідання був випадковим наслідком «*переростання*» семантики нарису у зміст стислого іносказання, то для багатьох інших це був усвідомлений вибір: створювати з самого початку максимум змісту у мінімумі мовної та екстралінгвістичної форми (ці два шляхи можна знайти вже у Ф. Кафки у 1920-ті роки).[21] І йшло це від загальноєвропейської літературної традиції кінця XX ст., бо роман як індивідуальний соціальний епос вже у XVIII ст. (Фільдінг і Смоллетт у Англії, Руссо та Дідро у Франції, Гете в Німеччині та ін.) менш акцентував індивідуальність в епосі, більш – її суспільне оточення і вже через це накопичував свій обсяг, а з прокламацією Бальзаком романіста як «*секретаря історії*» роман взагалі почав досліджувати, які громадські тенденції впливають на індивіда, формують його, роблять маріонеткою на своїх дротах.

Така концепція людини вимагала вже не просто неймовірного збільшення обсягу роману, а його циклізації, тобто створювання системи романів (наприклад, «**Людська комедія**» у того ж Бальзака) або роману-епопеї (наприклад, «**Ругон-Маккари**» Золя, цикл романів про родину Форсайтів у Голсуорсі, «**Тихий Дон**» Шолохова, трилогія про Сноупсів у Фолкнера як і його сага Йокнапатофи, подібна – за формою – «**Людській комедії**» Бальзака, та ін.).

Безперечно, що в основі безмежного збільшення обсягу роману лежало дві магістральні закономірності: ускладнена концепція людини (екстралінгвістичний чинник) та девальвація слова суспільством, втрата словом своєї загальноконвенціональної семантики (мовленнєвий чинник). Зовсім не випадково якраз на цей час припадає боротьба літераторів й філософів за повернення слову його первісної прозорості й точності номінації (сумніви Меріме, що перекладати: сюжет чи мовлення; пошук Мопассаном одного єдиного слова для точного зображення речі, ознаки, дії; становлення філософської неолінгвістики у теорії парадоксів Кьєркегора, під час переоцінки цінностей у Ніцше, в культурологічній критиці К.Крауса, в незліченній варіативності мовних одиниць у Віттгенштейна тощо).

Тому спроможність у такій великій епічній формі торкнутися, поставити та й часто-густо вирішити епохальні соціальні проблеми могла задовольнити лише письменників і критиків, а не читача, бо збільшення обсягу твору вимагало від адресата збільшення часу й енергії на сприйняття роману, а прискорений темп соціального життя не дозволяв йому цього.

Отже, романи-цикли, романи-епопеї, романи-системи, коротко кажучи, романи-монстри (як, до речі, твори-монстри в інших літературних родах[22])

перестали користуватися попитом читача, бо – і це саме головне! – занадто повільно вводили його до пекучої соціальної справи. Життя вимагало нового жанру, який би зберіг панорамність й глибину суспільної проблематики, але придбав би ємність малого жанру. Іншими словами, треба було згустити значний громадський зміст до незначної за обсягом, лапідарної форми.[23]

Не випадково ж Г. Белль, будучи вже видатним романістом Німеччини (тобто автором великих за обсягом епічних форм) бажав у 1967 році зробити малий художній текст (у даному випадку – коротке оповідання) центром літературного процесу, хоч і передбачав тут багато перешкод.[24]

Цю функцію можна було виконати декількома засобами: зменшувати обсяг роману до стислої новели, ущільнювати зміст малого жанру (анекдоту, афоризму, байки тощо) або ж породжувати новий тип тексту зі змістом цих обох завдань.

Літературний процес пішов третім шляхом, і часом зустрічі (= плідного «*кохання*») «*батька*» (зменшений зміст) та «*матері*» (ущільнена сутність) можна вважати період між двома світовими війнами, коли міфотворчість (або її різновид – алегоричність) полонить літературу (твори Ф. Кафки, ранні п'єси Б. Брехта, «**Поминки по Фіннегану**» Дж. Джойса, «**Візок з яблуками**» Б. Шоу тощо), бо автор пряму, безпосередню, загальноконвенціональну, словникову семантику лексеми не бажає і не може донести до читача, який вже навчений символістами, футуристами, сюрреалістами та іншими «*-істами*» шукати в будь-якому слові формальну неологічність, змістовну багатозначність, штучну герметичність.

Отже, справедлива думка про те, що стисле оповідання не тільки розквітає у 1960–70-ті роки, а майже й виникає після другої світової війни (навіть з урахуванням паростків малої прози у письменників початку XX ст. і навіть початку XIX), потребує деякої суттєвої корекції.

Дійсно, «*сухе*» експліцитно беземоційне й безекспресивне стисле оповідання (хоч психологізм у ньому є, але, по-перше, імпліцитний, а по-друге, не чуттєвий, а розсудливий) немов би підтверджувало своїм існуванням поширений у повоєнні роки далеко не безперечний вислів Теодора Адорно, провідного німецького філософа, соціолога, культуролога та мистецтвознавця, що «*після Освенциму неможливо писати вірші*», і сприяло тим самим закріпленню твердження про виникнення стислого оповідання після другої світової війни.

Насправді ж такий підхід до літературного процесу може лише об'єктивно оцінити стан стислого оповідання в Німеччині та Австрії, але аж ніяк його розквіт у всьому світі.[25] А він (розквіт) зумовлений був зовсім іншими чинниками: масова література своєю безпроблемністю виховала нового читача, який вже не міг і не бажав читати серйозні книги, котрі, за традицією, завжди були обсяжними. Бажання зрілих авторів дати «*високу*

літературу» в «*масоїдній*» формі і було ще одним з чинників, що породжували стисле оповідання в середині XX ст.

Не випадково ж одна з перших значних праць щодо нового типу художнього тексту з'явилася саме в Німеччині в 1936 році (тобто до початку Другої світової війни),[26] та й перші світові збірки короткого оповідання, яке згодом перетвориться на стисле, публікуються теж у 1930-ті роки (В. Сароян, «**Молодий сміливець на літаючій трапеції**», 1934; Е. Хемінгуей, «**49 історій**», 1938 та ін.). А одна з перших збірок німецькомовного короткого оповідання вийшла з друку в 1947 році, хоч самі твори були написані значно раніше.[27]

Інша справа, що теорія нового типу художнього тексту була краще сформульована в повоєнній Німеччині, а не в інших країнах і не в інші часи,[28] і тому німецькомовна соціальна й літературна ситуація мимоволі оцінювалась як типова для всього світу.

Якщо стати на визначену вище платформу, тоді буде зрозумілим, що попередні «*явлення*» стислого оповідання (деякі новели XIX ст.: Г. Клейст та ін.) повинні цілком природно сприйматися як випадковий збіг, як прорив до майбуття, а не його джерелом, не його відкриттям, бо вони не виконували головного завдання стислого оповідання: успішне поєднання глибини змісту при лапідарності форми.

Таке завдання і виконав жанр стислого оповідання за рахунок майже безмежної полісемії художнього мовлення, яка породжувала притчеїзацію, символізацію змісту. Це означало, що два словникови прошарки лексичної семантики (денотативний і конотативний) перестали тут відігравати не тільки значну, а взагалі будь-яку роль і були витиснути третім прошарком (контекстним) і – значною мірою – четвертим (авторським, підтекстним, натякуючим на щось, що майже неможливо дешифрувати).

З цього боку (прошарки семантики слова в художньому тексті) стисле оповідання цілком підпало під пануючу тоді узагальнену тенденцію прагмалінгвістики: задум адресанта породжував і тип тексту для адресата. Про це, підсумовуючи семантику й структуру прикладних текстів, вдало висловився Роберт Хіппе, значний дослідник малих епічних текстів, у самий розквіт стислого оповідання: «*Від задуму мовця (наприклад, інформувати, погрожувати, агітувати) залежить і його стратегія, тобто вибір визначених мовних засобів, які зумовлюють особливий мовний контур певного типу тексту*».[29]

Аналогічної думки дотримуються й інші філологи.[30]

Ось чому спір дослідників нового жанру оповідання про його сутність не може бути плідним на терені кількісних чинників: з якого обсягу починати встановлювати жанр стислого оповідання, з якого – короткого, а з якого – «*нормального*», як це робить, наприклад, Х.-К. Найхаусс, вважаючи справедливо, що «*стисле оповідання все ще досі не схоплено*

ситом визначень літературознавства»,[31] але водночас помиляючись, стверджуючи, що стисле оповідання може мати обсяг «**від двох рядків до максимуму трьох сторінок, бо зверх цього кажуть вже про оповідання коротке**».[32]

Він спирається при цьому на своїх попередників, які теж йшли кількісним шляхом оцінки жанру: Пауля Фехтера (1949: «*коротше, ніж довжина перерізу волосини*»[33]), Вальтера Хьоллерера (1962: «*дрібна худоба прози*»[34]), Венделіна Шмідт-Денглера (1972: »*карликова проза*», «*дрібниця*»[35]) та ін.

Взагалі історія теорії стислого оповідання, його відмежовування від короткого і малого оповідання та від інших малих епічних типів художнього тексту ще не написана. Але не викликає сумніву його походження від короткого оповідання, бо навіть у 1980–90-ті роки, як вже було відмічено вище, ці два жанри або змішують дослідники, або розмежовують лише за обсягом. Так, помітний рух творців цієї теорії впадає в очі в І980 роки, коли Мюнхенське видавництво "**Deutscher Taschenbuch Verlag**" стало друкувати двомовну серію світового короткого оповідання (в оригіналі та в перекладі німецькою мовою). В цій серії, яка нараховує два десятки антологій, коротке та стисле оповідання все ще змішуються, хоч інколи і з'являються розмежовування між ними (наприклад, антологія "**Zweiundzwanzig kurze Kurzgeschichten**"; **Twenty Short Shortstories**: Englisch – Deutsch. – München: DTV, 1983), але навіть замість німецького терміну "*Kürzestgeschichte*" («***стисле оповідання***») ще використовується калька з англійської – "*Short Shortstory*" ("***kurze Kurzgeschichte***" – «***мале коротке оповідання***»).

Мало за своєю суттю змінилася ситуація і наприкінці 1990-х років. Так, провідний німецькомовний бібліографічний словник "**Schlagwort – Bibliographie**", який щорічно надає повного звіту про новини поліграфічного ринку німецькомовних країн, ще в 1997 році не мав рубрики «**Стисле оповідання**», а об'єднував усі малі епічні форми (мале, коротке, стисле оповідання) під однією (але двомовною: німецько-англійською) назвою "**Kurzgeschichte – Short Story**" («***Коротке оповідання***»).[36] Аналогічно вів себе тоді і інший бібліографічний довідник такого ж складу.[37]

І хоч витоки теорії стислого оповідання встановити через це важко, як, до речі, і джерела теорії оповідання короткого, з якого і виникло стисле, не можна не вказати на те, що сам термін «*стисле оповідання*» з'явився значно раніше його теорії[38] і що про його «*батька*» – коротке оповідання – як явище художньої практики і теорії 1930-х років активно заговорив Ханс-Адольф Ебінг ще в 1936 році.[39]

Щоправда, після нього було багато спроб віднести появу цього жанру до значно раніших часів (так, Хельга-Мален Дамрау, 1967, знайшла його в XIX ст.[40]), але для теорії короткого та стислого оповідання це не мало

великого значення, бо мова тут йшла про позачасову жанрову форму, а не про прикутий до конкретної хронологічної дійсності жанровий зміст. Саме в такому напрямі вирішували проблеми поетики короткого оповідання «*батьки*» його теорії: Елізабет Ланггессер (1949),[41] Карлхайнц Ціротт (1952)[42] та ін.

Якраз у 1950-ті роки коротке оповідання, накопичивши досить своєї теорії, почало сприймати себе як особливий серед інших малих епічних форм тип художнього тексту. Так, у 1955 році німецька газета "**Die Welt**" організувала конкурс короткого оповідання, першу премію в якому одержав Херберт Малеха за твір «***Випробування***» ("**Die Probe**"). Але повні права «*громадянства*» в літературному житті воно отримало значно пізніше, коли, як було визначено вище, почали з'являтися його антології, підготовлюючи грунт для «*висіву*» та проростання нового типу художнього тексту – стислого оповідання.

А в 1950–60-ті роки таке накопичення йде паралельними шляхами: автономні праці про коротке оповідання і синкретичні про всі малі епічні форми. І лише в 1970–80-ті роки та пізніше активно виходять з друку антології та науково-методичні дослідження стислого оповідання,[43] хоч і сам німецький термін "*Kürzestgeschichte*", і його перша збірка з'явилися в Німеччині, як вже повідомлялося, значно раніше (1955).[44]

Першим шляхом йдуть, хоч і трохи повільно, боязливо, насамперед автори-практики: Зігфрід Ленц друкує збірки своїх новел під двома назвами – змістовний заголовок і жанровий підзаголовок («**Мисливець насмішки: короткі оповідання**», 1958; «**Плавучий маяк: короткі оповідання**», 1960 тощо[45]), аналогічно робить і Йозеф Редінг, значний практик і непоганий теоретик не лише короткого, а й стислого оповідання,[46] одним з перших визначивший його домінантою символізацію (тобто, за моєю термінологією, полісемантизацію) мовлення;[47] так само діє і Арно Шмідт (1966),[48] і багато інших.

За практиками прямують і теоретики, підсумовуючи в монографіях 1970-х років наслідки нових тенденцій у художньому мовленні: Ян Кніперс,[49] Пауль-Отто Гутманн,[50] Райнер Фрідрікс,[51] Людвіг Ронер,[52] Ханс-Крістоф Найхаусс,[53] Клаус Любберс[54] та ін.

Другий шлях використовували більшою часткою укладачі антологій та деякі письменники й дослідники. В 1950–60-ті роки вони ще не розмежовували малі епічні жанри і почали це робити (та й то не повністю) лише в 1970–80-ті роки.[55] Багато авторів навіть після появи і активного використання іншими терміна "*Kurzgeschichte*" («***коротке оповідання***») продовжували брати інші означення: "*Kurzprosa*" («***мала проза***»), "*kurze Prosa*" («***коротка проза***»), "*kleine Prosa*" («***невеличка проза***»), не відрізняючи тим самим коротке оповідання від інших, зовнішньо подібних типів художнього тексту. Так, Гюнтер Кунерт, провідний творець короткого

та стислого оповідання, називає збірку своїх невеличких новел (де є і класичні короткі оповідання) «*невеличка проза*».[56]

Мимоволі виникає припущення, що теорія малих епічних текстів взагалі і короткого та стислого оповідання зокрема на початку 1970-х років (час виходу названої вище збірки новел Г. Кунерта) якщо і розроблюється, то не для широкого кола читачів та фахівців, а лише для вузько обмеженого та прагматично орієнтованого. Мається на увазі той факт, що саме у цю добу декілька німецькомовних видавництв розпочинають друкувати серії антологій та науково-методичних книжок для середньої школи під різними назвами: «**Робочі тексти для навчальних занять**»,[57] «**Інтерпретації**»[58] тощо, не кажучи вже про твори окремих авторів та укладачів.[59]

Виходить, що теорія короткого, а потім і стислого оповідання виникла через вкрай актуальні потреби шкільного навчання літератури: «*товсті тексти*» використовувати було незручно (бо вони вимагали для свого вивчення багато часу та уваги, яких у учнів не було), а малі тексти ще не мали своєї теорії, хоч і здавалися немов би спеціально виготовленими для середньої школи.

Сказане вище про початок розмежування малих епічних форм лише в 1970–80-ті роки не означає, що раніше таких спроб не було, і не суперечить фактам про теоретичні праці щодо короткого оповідання Х. А. Ебінга (1936),[60] Е. Ланггессер (1949),[61] К. Ціротта (1952),[62] К. Додерера (1953),[63] Х. Бендера (1962),[64] В. Хьоллерера (1962),[65] Р. Кільхенманн (1967)[66] та ін. Мова йде про те, що до фіксації в 1980-ті роки «*найновітнішого*» типу художнього тексту (стислого оповідання) його «*батько*» (коротке оповідання) був напівлегальним текстовим явищем, як потім стане напівлегальним і його породження – оповідання стисле.

Симптоматично, що у першій значній праці про нього – збірнику Х.-К. Найхаусса «**Стислі оповідання**» (1982) в розділі «**Бібліографія до теорії** жанру» перераховуються публікації про будь-які малі епічні форми (коротка проза, коротке оповідання, анекдот, історія, байка, притча, повчання) і не наводиться жодної про оповідання стисле![67] А одну з перших антологій американського стислого оповідання, виданій у Німеччині, її укладач називає англійським терміном "**Short-Shortstories**" («***Мале коротке оповідання***») та надає йому поетичного перекладу німецькою мовою, зовсім не відповідного до вже давно існуючого німецького терміна "*Kürzestgeschichte*" («***стисле оповідання***») – "*plötzliche Geschichten*" («***Раптові оповідання***»).[68]

Навіть формальні теоретичні «*батьки*» стислого оповідання, які використовували цей термін, та його фактичні теоретичні «*батьки*», які застосовували більш узагальнений термін «*коротке оповідання*», помилялись щодо визначення його суті, бо вбачали в новому типу художнього тексту лише жанрову форму (обсяг), забуваючи про жанровий зміст (соціальне

узагальнення) та жанрову функцію художнього мовлення (полісемантизацію). Так, Х.-К. Найхаусс серед його 13 ознак, які, з об'єктивної точки зору, по-перше, притаманні будь-якому притчовому малому епічному тексту (афоризму, байці, анекдоту тощо), а по-друге, навіть і для них є факультативними, не називає жодної мовної,[69] хоча три з цих 13 ознак об'єктивно і можуть таку імплікувати (а саме – полісемантизацію слова): «***брак повноти дії***» ("*Verknappung*"), «***освітлення реальності магічним світлом***» ("*… lässt das Reale magisch leuchten*"), «***поява гротеску***» ("*... öffnet dem Grotesken Raum*").[70]

Щоправда, про відношення стислого оповідання до мови Х.-К. Найхаусс каже у своїй праці, але лише про онто- та культурологічну критику ним мови.[71] Дослідник забуває при цьому, що така критика розпочалась не стислим оповіданням і не після Другої світової війни, а «*великими*» жанрами на початку XX ст. (назву лише естетично значні австрійські прізвища): Карл Краус, Егон Фріделль, Еден Хорват, Еліас Канетті та ін.

Не краще обстоїть справа з головними ознаками стислого оповідання і в інших теоретичних працях щодо малих епічних текстів, де зернятко істини майже втрачається серед накопичень неплідних речей. Так, Херберт Айзенрайх, провідний автор малих жанрів, писав у своїй статті 1957 року, яка не втратила свого аналітичного сенсу і сьогодні, що, хоча сутність оповідання малого формату і важко встановити,[72] він вбачає його домінанту в місці точки зору автора на предмет зображення: найбільша віддаленість – у романіста, находження усередині – у лірика, найбільша близькість – у творця малих оповідань,[73] який «*використовує його лише як можливість для розповіді*».[74]

Якщо під цим означенням розуміти намір Х. Айзенрайха висунути в оповіданні малого формату на перший план не прямий зміст слова (тобто не загальноконвенціональний прошарок семантики лексеми), а переносний (контекстний та підтекстний як натяк на іншу ситуацію, або, говорячи словами Х. Айзенрайха, «*як можливість для розповіді*»), то можна заявити, що Х. Айзенрайх одним із перших, як і його попередниця на цьому шляху Е. Ланггессер,[75] об'єктивно акцентує полісемантизацію художнього мовлення як основу стислого оповідання.

Про справедливість такого висновку свідчить і подальше твердження Х. Айзенрайха про те, що стисле оповідання (він називає його просто «*оповідання*») на відміну від інших малих епічних жанрів змальовує не «*щось точне, щось реально визначене*», а «*саме себе*».[76]

Аналогічні думки про функцію художнього мовлення в стислому оповіданні висловлювали (зрозуміло, не у вище наведеній термінології, а за її суттю) і деякі інші дослідники, стверджуючи, що мовленнєві засоби малих епічних форм (а, отже, і стислого оповідання) «*більш натякають, ніж висловлюють*».[77]

Отже, об'єктивна відповідь на питання, яке оповідання треба вважти за стисле, може народитися лише на якісних засадах: там, де мала епічна форма підпадає під панування полїсемантизації мови (і через це – символізації змісту) і виникає жанр стислого оповідання. І тоді він дійсно може мати обсяг, як каже Х.-К. Найхаусс, від двох рядків до трьох сторінок,[78] тільки треба сприймати ці цифри як літоту та гіперболу, як вказівку на можливо малий та можливо невеликий обсяг тексту, а не як реальність (як це помилково робить сам Х.-К. Найхаусс), бо два рядки у прямому розумінні можуть означати афоризм або анекдот, але аж ніяк не стисле оповідання (як про це свідчить антологія Дітріха Круше, яка видана після збірки Х.-К. Найхаусса[79]).

З іншого боку, не будь-які «*два рядки*» (у переносному розумінні, про що сказано вище) або «*три сторінки*» стають стислим оповіданням. Так, твір Хайміто фон Додерера «**Шанобливість до старості**»[80] з 11 рядками є стислим оповіданням, навіть незважаючи на його нарисний характер, бо має зерно типологічної полісемантичної ситуації; так, «**Лист з Америки**» Йоганна Бобровського[81] з 80 рядками теж є стислим оповіданням, хоч і має, на поверховий погляд, побутовий сюжет, який поступово переростає в іносказання. А от твір Гюнтера Айха «**Петер – поштовик**»,[82] що нараховує 23 рядки, не може бути віднесеним до цього нового типу художнього тексту не через те, що не має сюжету та що є скоріше роздумами про персонажі дитячих казок, а тому, що йому бракує полісемії, притчеізації мовлення!

І звичайно (зовсім протилежний приклад), не може бути оповідання стислим, якщо притча (або навіть символ) виникає не за рахунок полісемії слова, а через систему натяків, ремінісценцій, алюзій тощо, які можуть так і залишитися сумою позатекстових посилань,[83] а можуть скластися в нову систему – міфологізацію, що потребує значного обсягу тексту, більшого, ніж повинно мати стисле оповідання.[84]

Інша справа (тобто: не зважаючи на обсяг), що деякі прості історії стають стислим оповіданням лише за рахунок узагальненого сюжету (Й. Бобровський, «**Інтер'єр**»[85]), є такі, котрі сприймаються як іносказання тільки після останнього речення (наприклад, «**Отак, Пінеллі**» Хорста Бінгеля[86]), але зустрічаються і такі, що символічні вже з першого слова (наприклад, Саід, «**Ця тварина, яка не існує**»;[87] Х. фон Додерер, «**Залякування**»[88]).

Останні приклади цікаві з лінгвістичного боку: якщо у Саіда іносказання виникає за рахунок тропеїзації нісенітниці, то у Додерера – через деталізацію того, що принципово, за своєю суттю, не може бути деталізованим (ретельний опис злочину та покарання чайника за те, що він укусив господаря).

Отже, вкрай потрібно визначити ступінь та шляхи й форми полісемантизації мовлення у стислому оповіданні, розуміючи під ступенем рівень насиченості, варіативності полісемії (тобто багато чи мало її, бо є такі стислі оповідання, які тотожні символу, а є і такі, котрі дорівнюються звичайнісінькій історії, а між ними – море ущільнення змісту), під шляхом – швидкість полісемантизації (тобто коли вона починається: з самого початку чи лише з якогось конкретного моменту або ж тільки наприкінці твору, як це має місце в анекдоті), а під формою – методику наповнення лексеми багатозначністю (тобто нашарування семантичних верств, гра слів, тропеїзація тощо).

Так, стисле оповідання Юргена Беккера «**Раніше все це було зовсім інакше**»[89] – це відвертий символ, який зростає з самого початку тексту шляхом накопичення, а «**Молодий чоловік**» Томаса Бернхарда[90] – суто побутова історія, яка стає іносказанням лише у своєму фіналі, тоді як – «**Службовці**» Петера Бікселя[91] – це щось зовсім не визначене, не усталене.

Можливо, що оповідання останнього типу є ще генетичною пуповиною до короткого оповідання, з якого і відбрунькувалось оповідання стисле: зовсім не випадково вони мають і найбільший обсяг, тоді як оповідання першого типу (тобто такі, що творяться суб'єктивно, за задумом самих авторів як іносказання) втілюються у найменший об'єм (наприклад, цикл Б. Брехта «**Оповідання про пана Койнера**»[92]).

Не можна не бачити і того, що стислі оповідання «*неусталеного*» типу інколи використовують для раптової полісемантизації найпростішу гру слів (точніше: словоформ), і це функціонально нагадує колишній футуристичний заум, який лише через аналогію з класичним стислим оповіданням сприймається як іносказання, бо побудований на тому ж принципі полісемії, але без його художньої функції символізації змісту, що панує в класичному стислому оповіданні. Так, твір Саіда «**Ця тварина, яка не існує**» є лише сумою метафористичних речень, які не складають сюжету і можуть бути продовженими будь-якими додатковими словосполученнями.

І хоч такі твори вже межують з літературою абсурду, бо суб'єктивно, за задумом свого автора, будують не естетичну модель реального світу (тобто не пізнають його художньо), а випадкове за формою та за змістом узагальнення нісенітниці (тобто спробують скласти з уламків реального світу будь-яку конструкцію несподіваної форми та безсенсного змісту), саме останнє і виступає тут як натяк на можливу полісемію, яку читач сам доведе до свого особистого «*іносказання*», що і дозволяє віднести їх до жанру стислого оповідання (як до одного з дискусійних підвидів).

Класичні ж стислі оповідання втілюють такий натяк як обов'язкову полісемію, як авторське іносказання, котре, як вже було сказано вище, може починатися з першого слова твору, а може виникати лише після фінального слова, як в анекдоті, але на відміну від останнього, який

створюється заради красного словця, у стислому оповіданні таке слівце перегортає всю попередню «*нормальну*» ситуацію і робить її іносказанням.

Так, у вже названому вище стислому оповіданні Х. Бінгеля "**Allez Pinelli**") «***Отак, Пінеллі***»)[93] сама назва насторожує можливістю полісемантичного тлумачення, бо французьке "*allez*" помітно й відчутно нагадує своєю формою німецьке "*alles*", хоча семантика в них зовсім різна, майже протилежна: експресивне спонукання до дії (в цирковій виставі) в першому випадку та нейтральне узагальнення у другому. Отже, з урахуванням опису зовнішності та дій Пінеллі (косметична маска на обличчі, ризикований номер з велосипедом тощо) ця французька лексема створює семантику цирку, комедії масок, Арлекіна й П'єро.

Але все оповідання не «*працює*» на таку атмосферу, бо в ній немає нічого італійського (крім прізвища персонажа), а є проста, немудра, безпосередня історія бідного долею велосипедиста. Навіть не історія, з першого погляду, а лише один з її епізодів, бо читач може уявити собі, що поїздки вулицями на велосипеді є хобі Пінеллі. І тільки дві вказівки на те, що йому подобаються «*виступи*» перед дітьми[94] і що господарка квартири, яку орендує Пінеллі, не поділяє його захоплення,[95] наводять перш за все на роздуми, що велосипедні поїздки – це не хобі, а сенс його життя.

Події, що підштовхують читача до такого узагальнення звичайної історії, нарощуються в цій новелці лавиною після другої вказівки: через два тижні хвороби Пінеллі встає, хоч ще не вилікувався, а господарка лає його; однак він не просто захоплюється катанням, він готується до поїздки як до виходу на арену життя,[96] навіть накладає на обличчя маску, хоч раніше автор оповідання не робив і малого натяку на ретельність підготовки до поїздки, а тепер пише, що Пінеллі робить і сьогодні все, як завжди. Тому в цілому персонаж виступає як справжня діюча особа італійської комедії масок, але виступає у подвійній ролі, як і сам цей комедійний жанр: то як розважальна, нікчемна істота, яким і був вказаний жанр до великого італійського драматурга-просвітителя Карло Гоцці (1720–1806), то як пізнавальноповчальна, філософічна постать, якою цей жанр став у К. Гоцці і після нього у багатьох його прихильників.

Тепер автор постійно й активно звертає увагу читача на ті риси характеру персонажа, які перетворюють Пінеллі з простої пересічної людини-істоти на гідну людську постать, хай ще поки не на особистість, але на *homo sapiens*, який вже усвідомлює відповідальність за свої вчинки та за довкілля.[97]

Але навіть і зараз, після третього нашарування полісемії, можна ще сприйняти все як психологізацію, а не символізацію дії. Не випадково ж з'являється тут уперше і монолог персонажа у формі, щоправда, непрямої мови[98] і виникають безпосередні вказівки на психологізм ситуації.[99] Та ось виписується кінцеве речення («*Він завжди робить лише одне і теж –*

стійку на руках»[100]) – і вся побутова історія Пінеллі висвітлюється полісемантичним світлом, бо в цьому реченні все багатозначно до символу: і словосполучення (в оригіналі – одна складна лексема) «*стійка на руках*» як еквівалент незвичайності існування (тобто велосипедні поїздки як сенс життя), і словосполучення «*одне і теж*» (в оригіналі – неозначений артикль у функції кількісного числівника) як репрезентант єдиного заняття людини у цьому світі, і модальна частка «*лише*» як підсилення цієї трагічної обмеженості життя, і прислівник часу «*завжди*» з тією ж функцією, що і частка, і дієслово-присудок у конотативному значенні «*жити*», і навіть займенник-підмет «*він*» як означення будь-якої людини.

Лише тепер французьке циркове "*allez*" (у значенні «***починай***») стає узагальненим німецьким "*alles*" (з семантикою трагічного риторичного запитання «***Що ж далі?***» або не менш трагічного констатуючого речення «***От і все!***»), а вся «звичайна», побутова історія перевертається на загальнолюдське іносказання.

Накреслена вище систематизація стислого оповідання за рахунок не обсягу (і навіть не прямого змісту!), а полісемантизації лінгвістичних засобів об'єктивно відрізняється від традиційних формальних класифікацій, бо виділяє цей тип художнього тексту з інших белетристичних як оригінальне, неповторне і функціонально відмежене від них естетичне явище і не розчинює його в типологічних витворах, як це роблять автори літературознавчих концепцій.

Так, Роберт Хіппе у своїй антології «**Байка-притча**» (1981) дає в розділі про методичні вказівки до роботи над зібраними ним текстами розподіл епічних жанрів лише за зовнішним, формальним, обсяговим чинником: великі епічні твори, куди він відносить епос (фольклорний та куртуазний) і роман (з виділенням таких його підвидів, як біографічний, родинний, соціальний, роман інтриги) та малі епічні твори, до яких, на його думку, належать оповідання, новела, казка, сказання, легенда, байка, історія, коротке оповідання, анекдот.[101]

Р. Хіппе, хоч і не використовує терміна «*стисле оповідання*» (а лише його «*джерело*» – «*коротке оповідання*»), розмежовує, за логікою своєї думки, байку та коротке оповідання як різні типи тексту. Але в бібліографії і – головне! – в самій антології він до байки-притчі (так зветься його збірка!) відносить і власне байку (Езоп, Федр та ін.), і історію (Лівій), і притчу (Лютер), і коротке оповідання (Турбер), і навіть стисле оповідання (Брехт), і багато чогось ще. Отже, він розповсюджує байку-притчу до універсального малого типу художнього тексту. І це є його методологічною помилкою, типовою для багатьох дослідників малих епічних жанрів взагалі та стислого оповідання зокрема.[102]

Помилковим (як наслідок суперечливої методології) виступає і його визначення байки-притчі: «*оповідання, в якому провідну роль відіграють*

тварини, рослини та речі і в якому обов'язково роз'яснюється яке-небудь певне повчання».[103] Таке визначення підходить до багатьох малих жанрів, тоді як запропоноване в цьому дослідженні (полісемантизація мовлення, яка веде до символізації змісту та ущільнення форми) може стосуватися лише стислого оповідання.

Інша справа, що Р. Хіппе міг зробити, але так і не зробив, гіпотетичний висновок про те, що зміст німецького терміну "*Fabel*", який застосовують до байки, був з самого початку його запозичення з латинської мови значно ширшим, ніж зміст жанру «***байка***», бо означав у латині, як потім і в німецькій мові, «***сюжет***» і, отже, міг використовуватися для визначення двох типів байок: з повчанням (і тоді це вело до класичного типу байки) і без нього (і це могло породжувати стисле оповідання).

Але такий висновок є занадто гіпотетичним, бо робить стисле оповідання, майже як і байку, вічним типом художнього тексту, тоді як у дійсності воно є «*позашлюбною*» дитиною роману-епопеї XX ст.

Значно об'єктивнішим буде інший висновок: стисле оповідання, народившись з потреби втілити значну соціальну проблематику в мінімальну словесну форму і тим самим художньо «*заперечити*» (тобто перемогти) обсяжний жанр роману-епопеї, роману-циклу, роману-системи, з одного боку, та порожню тривіальну (масову) прозу, з другого, цілком логічно еволюціонувало до «*мінімуму*» своїх формальних та змістовних можливостей (згадаємо про «*два рядки*», які Х.-К. Найхаусс приписував нормі стислого оповідання) і не менш логічно почало розвивати себе до нової жанрової форми – циклічного стислого оповідання (тобто до низки стислих оповідань, поєднаних логікою задуму).

Першою ластівкою тут можна назвати «**Оповідання про пана Койнера**» німця Бертольта Брехта (1930-ті роки), проміжною стадією – роман швейцарця Петера Бікселя «**Пори року**» (1967), побудований, за справедливим ствердженням Вернера Бухера та Жоржа Амманна, «*як зібрання багатьох шматочків малої прози, розподілених, часто-густо навіть дуже вдало, на обсяги в дві сторінки, в півсторінки*»,[104] а класикою нового «*малого-великого*» типу художнього тексту – цикл стислих оповідань австрійця Хайміто фон Додерера (написаний у 1960-ті роки, а надрукований у 1970-ті), майстра цього жанру,[105] іронічно протиставленого ним, як точно вважає Венделін Шмідт-Денглер,[106] традиційному роману як соціологічному епосу.

Цикл стислих оповідань (або, як робочий термін для цього нового піджанру, «*циклічне стисле оповідання*») виникає, на перший погляд, якось хаотично, а три його різновиди (сума оповідань, роман оповідань, цикл оповідань) з'являються майже одночасово, хоч за логікою жанрової форми повинні були йти лише у названій черзі, але як наслідок літературної еволюції циклічне стисле оповідання було цілком закономірним явищем: його народження передбачав ще в 1957 році майстер малих форм оповідань

Херберт Айзенрайх, коли стверджував, що малі епічні тексти при всій своїй стислості й фрагментарності «*є частиною великого епічного задуму*»,[107] його народження теоретично спробували осмислити автори колективної праці 1973 року про нові тенденції в сучасній німецькомовній літературі, коли заявляли, що стисле оповідання як будівельний матеріал перетворилося на різновид попереднього етапу на шляху оновлення романної форми, ставшої дискусійною, і що літературний процес у 1970-ті роки характеризується «*нахилом до об'єднання й оцінки колишніх спроб створити більш значні, більш комплексні форми*».[108]

Означати поява нового типу художнього тексту (циклічного стислого оповідання) могла лише одне: панування четвертого семантичного прошарка слова в тексті (авторське – підтекстне), проти якого виступали навіть деякі його колишні прихильники,[109] закінчується. Художнє мовлення знову, як і в далеку античну післяалександрійську добу з її «*темною поезією*», і в недалеку європейську після барочну з її «*темним стилем*», і в близьку загальносвітову після символічну з її темною грою семантикою, складами та літерами, вимагає віддати поетичну владу першому, другому і третьому прошаркам (денотативному, конототивному і контекстуальному, тобто загальноконвенціональним), щоб зміг відбутися (точніше: повернутися!) конче потрібний європейській цивілізації арістотелівський акт мімезісу, зміг вершитися загальнолюдський процес лінгвістично-когнітивної комунікації, змогла встановитися (через закриття «*озонової дірки*» словоблуддя постмодерністів) нормальна атмосфера соціального існування.[110]

ПОСИЛАННЯ ТА ПРИМІТКИ

1. А багато дослідників часто змішують ці дві ситуації (час виникнення та добу розквіту), через що помиляються і в джерелах цього жанру, вбачаючи їх лише в історії англомовних літератур, а не кожної національної. Так, оцінюючи стислі оповідання німця Йозефа Редінга, газета "Deutsche Allgemeine Sonntagszeitung» стверджувала: «Цей літературний жанр має мало традицій у Німеччині і, власне кажучи, народився, скоріше за все, в англосаксонських країнах» ("Diese Literaturgattung hat hierzulande wenig Tradition, ist eigentlich eher in den angelsächsischen Ländern beheimatet" // Josef Reding. Nennt mich nicht Nigger. – Würzburg : Arena,1991. – S. 2).

2. Так, у 1996 році Перліна Ю. Г. захистила кандидатську дисертацію про стилістику німецької епіграми (Перліна Ю. Г. Композиційно-стилістична структура епіграми як типу тексту / Ю. Г. Перліна. – Одеса : ОДУ, 1996. – 16 с.), а в 1999 році вийшла з друку монографія майбутньої докторської дисертації Піхтовнікової Л. С. про німецьку байку (Піхтовнікова Л. С. Синергія стилю байки / Л. С. Піхтовнікова. – Харків : Бізнес-Інформ, 1999. – 220 с.).

3. Hans-Christoph Graf von Nayhauss. Vorwort // Kürzestgeschichten / hrsg. von H.-Ch. Nayhauss. – Stuttgart: Reclam, 1993. – S. 8: "Die Kürzestgeschichte kann also einerseits als Ausdruck einer noch über die Kurzgeschichte hinausgehenden, radikalen Atomisierung des Weltverständnisses gelten, ist andererseits zugleich als – vielleicht nostalgischer – Versuch anzusehen, über die Erprobung von sprachlichen Miniaturen zu neuen, komplexen Formen, zu einem größeren, wieder sinnhaften Ganzen, wie es der Roman gewesen ist, vorzudringen".

4. Там само. – С. 66, розділ "Zur Problematik der Gattungspoetik von Kürzestgeschichten": "Gattungsetikette sind Wegweiser, die auf Schwerpunkte, auf hervorstehende Merkmale eines Textes hinweisen und Lesererwartungen aufbauen und strukturieren".

5. Lyrik, Kurzgeschichten: Texte und Interpretationen. – Padeborn : Schöning, 1984. – 120 S.; Einmischungen: Anregungen zu einem produktiven Umgang mit Lyrik und kurzer Prosa / bearbeitet von Bolke Bullerdick. – Stuttgart : Klett, o.J.; Wie interpretiere ich Gedichte und Kurzgeschichten? Methoden und Beispiele / hrsg. von Edgar Neis. – Hollfeld : Bange, 1995. – 188 S.

6. Див. пос. 2.

7. Там само. – С. 3–4.

8. Історичний комізм визначення В. Вайраухом у 1949 році короткого й стислого оповідання як «літератури експерименту» полягає в тому, що через два десятиріччя другий дослідник (Бодо Хайманн) знову назве їх поширення в 70-ті роки «літературою експерименту». Цей комізм може означати лише одне: теорії короткого (і тим більше стислого) оповідання не було ані за часів В. Вайрауха, ані за часів Бодо Хайманна (Bodo Heimann. Experimentelle Prosa // Die deutsche Literatur der Gegenwart / hrsg. von Manfred Durzak. – Stuttgart : Reclam, 197l. – S. 230–256).

9. Wolfgang Weyrauch. Tausend Gramm: Sammlung neuer deutscher Geschichten. – Hamburg : Rowohlt, 1949. – S. 209: "Es sollte, stets und überall, zwei Literaturen geben: eine Literatur für jedermann, die, wenn sie weniger gut als am besten ist, schlecht ist, und eine Literatur des Versuchs, der Kühnheit und des Ausgesetztseins, welche die kommende Literatur für jedermann vorbereitet".

10. Там само. – С. 210: "Kahlschlag in unseren Dickicht".

11. Іносказання інколи перетворюється у деяких творців нового типу художнього тексту на самоціль, тобто на нісенітницю, на формальний літературний експеримент, на ті самі бодлерівські «квіти зла», які символізують «красу» неестетичного, описування того, що не може бути відображено художньо. Класичний приклад цього – стисле оповідання Вольфдітріха Шнурре «Принцеса» (1968), в якому змальована неестетична ситуація (смердюча гієна як красуня саме у своїй смердючості та непривабливості), а фантазія читача повинна дешифрувати цю сюжетну форму, котрій бракує логічного і соціального сенсу.

12. Див. посилання 3. – С. 6, 9.

13. Elisabeth Langgässer. Das Kreuz der Kurzgeschichte // Süddeutsche Zeitung. – München, 09.12.1949. – S. 9: "Daß der Umriß seiner Erzählung Schablone, daß die Füllung der schablonisierten Figuren nichts weiter als Klischee ist, kommt mit grausamer Deutlichkeit erst zutage, wenn diese klischierten Schablonen nebeneinanderstehen".

14. Там сам: "das erste Symptom dieser Art Kurzgeschichten ist ihre Vertauschbarkeit. Das zweite, nicht weniger deutlich und fast noch schrecklicher als das erste, ist ihre Sprachlosigkeit".

15. Там само: "Der kopflose Mann, die kopflose Frau und das nicht-zugehörige Kind sind nämlich ein Symbol ihrer Zeit, will der Schriftsteller damit sagen; sie sind nur eine Funktion der Gesellschaft, die Gesellschaft ist eine Funktion der Zeit und so im Kreis".

16. Ці два приклади, хоч вони і типові для дослідженої проблеми, вибрані зовсім не випадково: вони занадто яскраво свідчать про те, що перші стислі оповідання дійсно не планувались їх авторами як такі. І якщо М. Фріш не став розгортати свою «нотатку на згадку» з 1945 року і надрукував її лише в 1976 році вже як новий жанр стислого оповідання (хоч – і це теж значуще! – в розділі «Щоденник»), то Ф. Кафка взагалі не хотів друкувати свою «нотатку – сировину» із 1922 року, яка була і залишилась у спадщині Кафки без назви, і лише Макс Брод надрукував її через 12 років після смерті автора під своїм власним заголовком як коротку новелу. – Max Frisch. Gesammelte Werke 1944–1949. – Bd. 2.2. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1976; Franz Kafka. Beschreibung eines Kampfes. – Berlin : Schocken, 1936.

17. Wolf Wondratschek. Hausaufgaben. Навіть назва цього коротенького твору (14 рядків прозового тексту) симптоматична для жанру стислого оповідання: чи то мова буде йти про завдання, які виконуються людьми вдома як проблеми повсякденного побуту, чи то – про розумові завдання для читача, щоб він зміг впоратися із задумом автора. Ще цікавішою є жанрова форма твору, бо його обсяг складають три коротенькі історії, дві з яких є сюжетними, але не розгорнутими, а третя виступає як добір побутових афоризмів, кожний з яких є лише заявкою на майбутній сюжет. Але в усіх трьох історіях вже народилось іносказання.

18. Див пос. 3. – С. 5: "Man denke nur (...) an die Hervorhebung von Einzelheiten und Splittertechnik in den Texten des Expressionismus".

19. Ця негативна оцінка «цидулкових шедеврів» відноситься не лише до графоманів або письменників, неспроможних звести окремі камінця думок до цілісної мозаїки-системи (наприклад, В. В. Розанов, «Обпалі листя»), але й значних талантів, які теж не змогли розрізнені свої спогляда-дання поєднати до цілокупності жанрової форми й жанрового змісту (наприклад, І. Бунін, «Окаянні дні»).

20. Див. пос. 16.

21. Два коротеньких твори Ф. Кафки з двадцятих років («Про притчі» – "Von den Gleichnissen» та «Облиш це» – "Gibs auf!"), надрукованих – відповідно – в 1931 та 1936 роках, можна вважати витоками двох напрямів розвитку стислого оповідання: «реалістичного» (життєподібного) та «міфологічного» (символічного). У першому випадку («Облиш це!») змальовується вельми конкретна, майже буденна ситуація, котра сприймається спочатку як нарис із життя, як зерно майбутнього великого твору і лише потім розуміється як паросток іносказання. У другому випадку («Про притчі») все із самого початку зображується як нереальність, як натяк на міф. Але в обох випадках присутня неймовірна полісемія від простої розмитості моносемантики в слові до його складної багатозначності. Тільки у першому випадку до цього висновку доходиш лише у фіналі, а в другому – вже після першого речення. Той же полісемантичний підхід до художнього мовлення можна знайти і в ранньому оповіданні Кафки «Розгляднання» ("Betrachtung", 1912), але тут ще забагато плинного, неусталеного.

22. Аналогічна ситуація відбувалася і в області драми, де теж з'являлися свої «монстри», які не можна було не тільки зіграти на сцені протягом традиційних 2–3-х годин, але й поставити взагалі, бо вони були принципово несценічними, були епічними, тобто розповідальними: «Трагедія людини» угорця Імре Мадача (1861), «Розкутий Прометей» австрійця Зігфріда Ліпінера (1876), «Останні дні людства» австрійця Карла Крауса (1918), «Назад, до Мафусаіла» англійця Бернарда Шоу (I920) та ін.

23. Не можна погодитись (бо практика літературного процесу свідчить про інше) з твердженням, що специфікою проблематики стислого оповідання є камерність, витончений психологізм, вагомість швидкоплинності (див. посилання 3. – С. 7: "in der momentanen Beobachtung, der flüchtigen Stimmung und Darstellung dieser "kostbaren Nichtigkeiten" scheint (...) gegenwärtig der "Extrakt des Lebens" zu liegen"). Не можна погодитись, по-перше, тому, що така специфіка була притамана прозі давно минулого імпресіонізму, якій бракувало саме полісемантизації мовлення (а історія літературного процесу, як звісно, не признає повторень, вона їх відкидає як плагіат), а по-друге, тому що стисле оповідання акцентувало вагомість не швидкоплинності, а загальнолюдської вічності.

24. Цитується за: Ludwig Rohner. Theorie der Kurzgeschichte. – Frankfurt am Main : Fischer, 1973. – S. 15 ("Ich möchte die Kurzgeschichte gern wieder zum "Mittelpunkt" machen. Aber wenn ich es versuche, gerate ich immer wieder ins eigene Strickmuster").

25. Так, у німецькомовному регіоні лише в 1970–90-ті роки вийшло друком багато антологій короткого та стислого оповідання різних країн світу: Австралії (1993), Англії (1978), Аргентини, Естонії (1996), Ірландії (1994), Іспанії (1994), Канади (1980), США (1972) та ін.

26. Hans-Adolf Ebing. Die deutsche Kurzgeschichte : Wurzeln und Wesen einer neuen literarischen Kunstform. – Bochum, 1936.

27. Elisabeth Langgässer. Der Torso: Kurzgeschichten. – Düssseldorf : Claassen, 1947.

28. Про вагомість німецької теорії нового жанру для світового літературного процесу свідчить той факт, що стаття німця Ханса Бендера про сутність німецького короткого оповідання (Hans Bender. Ortsbestimmung der Kurzgeschichte / Hans Bender // Akzente, Jg.9, Hf. 3, 1962. – S. 205–225) була через 10 років після її надрукування знову використана як загальна теорія нового типу художнього тексту у світовій белетристиці (в антології американського короткого оповідання) (Die amerikanische Short Story / hrsg. von Hans Bungert. – Darmstadt : Wissenschftliche Buchgesellschaf t, 1972).

29. Robert Hippe. Der Gebrauchstext / Hippe Robert. – Hol1feld: Bange, 1981. – S. 6 : "Von der Sprecherabsicht (z.B. zu informieren, zu drohen, zu werben) hängt die Sprecherstrategie ab, d.h. die Wahl bestimmter sprachlicher Mittel, die die besondere Sprachgestalt einer Textsorte prägen".

30. Uta Wernicke. Sachinformation, Sprachanalyse, Textdiskussion. – Hamburg 1979. – S. 4.

31. Див. пос. 3. – С. 5: "so ist die Kürzestgeschichte bisher durch alle Definitionsraster der Literaturwissenschaft hindurchgefallen".

32. Там само: "im Umfang zwischen zwei Zeilen und höchstens drei Seiten, denn darüber hinaus redet man von der Kurzgeschichte".

33. Paul Fechter. Kleines Wörterbuch für literarische Gespräche / Paul Fechter. – Gütersloh, 1949: "Kürzer als ein Haaarschnitt lang".

34. Walter Höllerer. Die kurze Form der Prosa / Höllerer Walter // Akzente, Jg. 9, Hf. 3, 1962. – S. 237: "Kleinvieh der Prosa".

35. Wendelin Schmidt-Dengler. Nachwort // Heimito von Doderer. Die Erzählungen / hrsg. von W. Schmidt-Dengler. – München, 1972. – S. 493: "Zwergprosa", "Bagatelle".

36. Schlagwort-Bibliographie. – Hamburg : Georg Lingenbrink, 1977. – Bde. 1–6. – 9984 S.

37. Schlagwort-Katalog. – Stuttgart : Koehler, 1996. – Bde. 1–4. – 9696 S. + Ergänzungsbände: 1997, 1. – 1060 S.; 1997, 2. – 1067 S.; 1998, 3. – 1160 S.

38. Так, у 1955 році з'явилась одна з перших праць про стисле оповідання, де використано і сам цей термін: Gisella Elsner. Kürzestgeschichten um Triboll // Akzente, Jg. 2, Hf.6, l955. – S. 513–519.

39. Див пос. 26.

40. Helga-Maleen Damrau. Studien zum Gattungsbegriff der deutschen Kurzgeschichte im 19 und 20. Jahrhundert / Helga-Maleen Damrau. – Bonn, 1967.

41. У 1947 році вона надрукувала збірку своїх коротких оповідань (див. пос. 27), а через два роки видала теоретичну статтю щодо цього жанру під експресивною назвою "Хрест короткого оповідання» (див. пос. 13).

42. У цій монографії-дисертації він дав майже першу дійсно наукову спробу глибокого аналізу короткого оповідання, але поєднав під однією назвою два різні типи текстів: художнє коротке оповідання і публіцистичне мале сюжетне повідомлення. Він також не помітив і тому не визначив їх протилежні мовні функції: естетично-світомоделюючу у першого та морально-політичного впливу у другого (Karlheinz Zierott. Die Kurzgeschichte in Literatur und Presse. – München, 1952).

43. Див., наприклад: Hundert mal zwei Minuten: Kürzestgeschichten der europäischen Literatur. – Emsdetten: Langewiesche, 1976; Plötzliche Geschichten: Amerikanische Short-Shortstories. – Frankfurt am Main : Fischer, 1978; Kürzestgeschichten / hrsg. von Hans-Christoph Graf von Nayhauss. – Stuttgart : Reclam, 1982; Fünfundzwanzig gewöhnliche und ungewöhnliche, auf jeden Fall aber kurze und Kürzestgeschichten. – Stuttgart : Klett, 1995.

44. Gisela Elsner. Kürzestgeschichten um Tribol // Akzente, Jg. 2, Hf. 6. – 1955. – S. 518–519.

45. Siegfried Lenz. Jäger des Spotts: Kurzgeschichten; Das Feuerschiff: Kurzgeschichten.

46. Надрукував 9 збірок з підзаголовком «короткі оповідання»: Josef Reding: Nennt mich nicht Nigger (1957), Wer betet für Judas? (l958), Allein in Babyllon (l960), Papierschiffe gegen den Strom (1963), Ein Scharfmacher kommt (1967), Schonzeit für Pappkameraden (l977), Nennt mich nicht Nigger: Kurzgeschichten aus zwei Jahrzehnten (1978), Und die Taube jagt den Greif (1985), Neue Not braucht neue Namen (1986). Як теоретик він виступає в передмовах до своїх оповідань. Значними його зауваженнями виступають твердження про тематичну необмеженість та різнорідність жанру (J. Reding. Nennt mich nicht Nigger: Kurzgeschichten aus zwei Jahrzehnten. – 2. Aufl. – Würzburg : Arena, 1991. – S. 7), про його вічну актуальність (там само. – С. 8), що можна зрозуміти як натяк на ту саму символічність та полісемію, які пропагуються мною в даній праці. Щоправда, Редінг вбачає ще одну рису у короткому та стислому оповіданні (він їх не розмежовує), яка, на мій погляд, є не обов'язковою, а факультативною: дидактичну спрямованість, що примушує читача замислюватись (там само. – С. 8).

47. Josef Reding. Mein Bekenntnis zur Kurzgeschichte // J.Reding. Nennt mich nicht Nigger. – Würzburg: Arena, 1991. – S. 6: "Mich begeisterte die Ökonomie der Kurzgeschichte, die Einfachheit, die Klarheit der Sprache. Mich faszinierte der Anspruch, dem Leser nur zwei Daten zu überlassen in der Zuversicht, daß er genug Kreativität besitzt, um selbst zum Datum drei bis neun zu kommen". І трохи далі він надає чудові рядки про вплив оточення на його стислі оповідання (сам він їх називає короткими), рядки, які не можна не оцінити як вислів про символізацію, полісемантизацію мовлення в цьому жанрі взагалі: "Heute bin ich sicher, daß mein spontaner Angriff der Kurzgeschichte auch mit der Ausdrucksweise der Menschen zu tun hat, unter

denen ich aufgewachsen bin: den Menschen des Ruhrgebiets. In dieser Landschaft herrscht im sprachlichen Umgang das Knappe vor, eine anziehende Sprödigkeit des Ausdrucks. Der Gesprächspartner, der Kumpel, bekommt nur weniges mitgeteilt und muß sich auf manche karge Anspielung seinen "eigenen Reim" machen, muß also mitdenken, mitdichten". До речі, цей принцип полісемії (ним, щоправда, експліцитно не вимовлений) використовується письменником і в назвах творів. Так, про назву своєї збірки «Не звіть мене ніггером» він пише: "Vor dem Hintergrund dieser Solidarität mit den Farbigen ist der Titel (...) konkrett gemeint. Aber es wäre ein Mißverständnis, wollte man ihn nur auf die Situation der rassistischen Minderheiten in den USA beziehen. Der Titel steht auch für andere Mitmenschen, die um ihrer Rasse, ihres politischen Bekenntnisses, ihrer Herkunft, ihrer Religion willen verfolgt werden" (там само. – С. 7).

48. Arno Schmidt. Sommermeteor: 25 Kurzgeschichten. – Frankfurt am Main : Fischer, 1966.

49. Jan Knipers. Zeitlose Zeit: Die Geschichte der deutschen Kurzgeschichtsforschung. – Gröningen, 1970.

50. Paul-Otto Gutmann. Erzählweisen in der deutschen Kurzgeschichten // Germanische Studien. – Bd. 2. – Braunschweig, 1970. – S. 73–160.

51. Reiner Friedrichs. Unterrichtsmodelle moderner Kurzgeschichten in der Sekundarstufe I. – München, 1973.

52. Ludwig Rohner. Theorie der Kurzgeschichte. – Frankfurt am Main : Fischer, 1973.

53. Theorie der Kurzgeschichte / hrsg. von Hans-Christoph Graf von Nayhauss. – Stuttgart : Reclam, 1977. – 96 S. (2. Aufl. 1992).

54. Typologie der Short Story / hrsg. von Klaus Lubbers. – Darmstadt: Wissenschaffliche Buchgesellschaft, 1977.

55. Так, Пауль Хюнерфельд видав у 1955 році збірку новел, у котрій знаходилось оповідання Херберта Малехи «Випробування», яке потім, у 1973 році, перейшло до збірки «Німецькі короткі оповідання». Аналогічна ситуація і з коротким оповіданням Рудольфа Отто Вімера «Батько», надрукованим спочатку Доротеєю Зьолле в загальній антології новел (1967), а після (1973) взятим Вінфрідом Ульріхом до його збірника «Німецькі короткі оповідання». Теж саме стосується і оповідання Мартіна Роди Бехера «Смерть на стадіоні», оповідання Вернера Клозе «У червоному гаї» і багатьох інших. Дивись джерела : – Herbert Malecha. Die Probe // Die Probe / hrsg. von Paul Hühnnerfeld. – Hamburg : Schröder, 1955. – S. 21–27; Deutsche Kurzgeschichten / hrsg. von Winfried Ulrich. – Stuttgart : Reclam, 1973. – S. 46–53.

– Rudolf Otto Wiemer. Der Vater // Almanach für Literatur und Theologie. Bd. 1 / hrsg. von Dorothee Sölle u.a. – Wuppertal : Hammer, 1967. – S. 35–39;

Deutsche Kurzgeschichten / hrsg. von Winfried Ulrich. – Stuttgart: Reclam, 1973. – S. 70–75.

– Martin Roda Becher. Tod im Stadion // Außerdem: Deutsche Literatur minus Gruppe 47 = wieviel? / hrsg. von Hans Dollinger. – München: Scherz, 1967. – S. 447–449; Deutsche Kurzgeschichten / hrsg. von Winfried Ulrich. – Stuttgart : Reclam, 1973. – S. 5–7.

– Werner Klose. Am roten Forst // Erzählungen der Gegenwart. – Bd. 6 / hrsg. von Fritz Bachmann u.a. – Frankfurt am Main: Hirschgraben, 1972. – S. 42–49; Deutsche Kurzgeschichten / hrsg. von Winfried Ulrich. – Stuttgart: Reclam, 1973. – S. 38–46.

56. Günter Kunert. Tagträume in Berlin und anderorts: kleine Prosa, Erzählumgen, Aufsätze. – München : Hanser, 1972.

57. Цю серію друкувало видавництво "Reclam": 11 книжок з текстами та науковими передмовами і методичними післямовами. Наприклад: Deutsche Kurzgeschichte: 7.-8. Schuljahr / hrsg. von Winfried Ulrich. – Stuttgart : Reclam, 1973. – 80 S.

58. Цю серію випускало видавництво "Bange": біля 15 книжок з текстами та науково-методичними вказівками до них. Наприклад: Interpretationen zeitgenossischer deutscher Kurzgeschichten / hrsg. von Karl Brinkmann. – Hollfeld : Bange, 1971. – 80 S.

59. Див., наприклад: Wozu Literatur in der Schule? Beiträge zum literarischen Unterricht / hrsg. von Alfred Clemens Baumgärtner und Malte Dahredorf. – Braunschweig, 1970; Bernhard Schulz. Die moderne Kurzgeschichte // Taschenbuch des Deutschunterrichts / hrsg. von E. Wolfrun. – Esslingen, 1972. – S. 296–311; Reiner Friedrichs. Unterrichtsmodelle moderner Kurzgeschichten in der Sekundarstufe I. – München, 1973.

60. Див. пос. 26.

61. Див. пос. 13.

62. Див. пос. 42.

63. Klaus Doderer. Die Kurzgeschichte in Deutschland. – Darmstadt, 1953.

64. Див. пос. 28

65. Див. пос. 34.

66. Ruht Kilchenmann. Die Kurzgeschichte : Formen und Entwicklung. – Stuttgart, 1967.

67. Hans-Christoph Graf von Nayhauss. Literaturhinweise zur Gattungstheorie // Kürzestgeschichten / hrsg. von H.-Ch.Nayhauss. – Stuttgart : Reclam, 1982. – S. 79. Ніщо не змінилося і через 11 років, коли вийшло друге видання цієї збірки (1993).

68. Plötzliche Geschichten: Amerikanische Short-Shortstories. – Frankfurt am Main : Fischer, 1978.

69. Щоправда, в іншому місці своєї значної праці про стисле оповідання (див. пос. 67. – С. 66–68) Найхаусс назива декілька зовнішньомовних

ознак (побутове мовлення, використання гри слів, порівняння, прихованого наказового способу тощо), але якому художньому тексту вони не притаманні?!

70. Див. пос. 67 («Передмова»). – С. 8–9. Цифри в дужках виставлені мною. "Der Leser der vorliegenden Anthologie steht vor einem Kaleidoskop mehr oder weniger skizzierter Zuständlichkeiten (l), sketchartiger Impressionen (2) ohne feste örtliche (3) oder zeitliche (4) Bestimmung und auch häufig ohne eine abschließende Pointe (5), wie etwa bei der Anekdote. Nur die Verknappung (6) springt ins Auge. Sie führt zur Dramatisierung im Dialog (7) oder fast lyrischen Andeutung (8), die Abwendung vom offenen Schluß der Kurzgeschichte zur Anrundung, die selten überrascht und nicht über sich hinausweist (9), und die Großaufnahme des unscheinbaren Details (10) läßt durch die Verzarrung der Proportionen (11) das Reale magisch leuchten (l2) und öffnet dem Grotesken Raum (13).

71. Там само. – С. 6: "Um der Verunsicherung der Ausdrucksformen zu begegnen, begann man wieder am überschaubaren Detail. Man prüfte die Sicherheit des Wortes, weniger Sätze, kleiner Texte".

72. Herbert Eisenreich. Eine Geschichte erzählt sich selbst: Vorläufige Erfahrungen eines Autors // H. Eisenreich. Böse schöne Welt : Erzählungen. – Stuttgart : Scherz, 1957. – S. 166: "Ich darf sagen, daß ich bisher einen nicht geringen Teil meines Fleißes an die kleine epische Form gewendet habe, oder eigentlich an das, was ich eine Geschichte nenne. Trotzdem, ich bin nicht imstande, das, was ich eine Geschichte nenne, zu differenzieren, und ich will es auch gar nicht versuchen».

73. Там само. – С. 170–171: "Der Romancier überblickt seinen Gegenstand, als säße er, mit Fernrohren bewaffnet, in einem Aeroplan; der Lyriker aber vermag sich aus der Identifikation mit seinem Gegenstand gerade soweit loszureißen, (...) indem wir (Autoren der kleinen epischen Formen – A. N.) einen vertrauten Gegenstand (...) auf weniger denn Handesbreite dem Auge nähern".

74. Там само. – С. l71: "Der Gegenstand ist ihm (dem Autor – A. N.) ein läßlicher, durch das Erzählen soweit als möglich zu tilgender Vorwand, den er überhaupt nur mehr benutzt, um sprechen zu können".

75. Див. пос. 15.

76. Див. пос. 72. – С. 172: "Roman und Erzählung, auch die dem Drama sich nähernden Formen Novelle und Anekdote – sie alle erzählen etwas, etwas Bestimmtes, etwas gegenständlich Bestimmbares. Die Geschichte aber setzt sich selber an die Stelle dieses Etwas, sie macht die Methode zum Thema, sie erzählt sich selbst".

77. Winfried Ulrich. Sequenz-Vorschläge // Deutsche Kurzgeschichten: 7. – 8. Schuljahr / hrsg. von W. Ulrich. – Stuttgart : Reclam, 1973. – S. 75: "... Stimmungen, wie sie in der Sprache mehr angedeutet als ausgesprochen werden".

78. Див. пос. 32.

79. Dietrich Krusche. Aufschluß: kurze deutsche Prosa im Unterricht Deutsch als Fremdsprache. – Bonn : IN, 1987. – 248 S. До своєї антології він дійсно включив твори обсягом від одного рядка до чотирьох сторінок, але за жанром це виявилось афоризмом, стислим оповіданням, коротким оповіданням, класичною новелою тощо.

80. Heimito von Doderer. Ehrfurcht vor dem Alter (1966).

81. Johannes Bobrowski. Brief aus Amerika (1965).

82. Günter Eich. Peter Posthorn (1970).

83. Так, у І966 році Отто Гольдман видав збірку «Оповідь підлітка» (Otto Goldmann. Teenegerbeichte. – Limburg : Lahn, 1966. – 46 S.), яку складають тематично поєднані роздуми, історії, молитви щодо життя молоді та її шляхів до Бога. За своєю формою (від 10 до 100 рядків) вони нагадують стислі оповідання, але не є такими за суттю, бо залишаються нарисами з буденного життя, які лише натякують на свою іносказаність, але породжують її не за рахунок полісемії слова, а через натяки на вже відомі історії літератури притчі. Так, у нарисі «Чудотвірна історія» розповідається про доньку, яка забажала покинути свою добру родину заради блискучого світла далекого Парижу, але, занурившись там у гріх та страждання, повернулась до родини і зажила щасливо. Про явну паралель до новозавітньої притчі про блудного сина нагадує і сам автор, але головне тут у тому, що без цієї паралелі історія про доньку залишилась би побутовою новелою, яка для свого об'єктивного розуміння потребує деталізації і через це розростається до 50 рядків, хоч її сутність – за законами полісемантизації справжнього стислого оповідання – могла би бути змальованою і в п'яти рядках.

84. Так, Х.-К. Найхаусс відніс до стислого оповідання новелу Вальтера Йенса «Звіт про Хаттінгтона» (Walter Jens. Bericht über Hattington // Kürzestgeschichten / hrsg. von Hans-Christoph Graf von Nayhauss. – Stuttgart : Reclam, 1982. – S. 36–40), яка не тільки нараховує п'ять друкованих сторінок (тобто перебільшує «нормативний» обсяг жанру), але й за функціональними особливостями художніх засобів (зокрема мовлення) втілює жанр майже традиційної новели напівміфологічного складу, бо ані лексика, ані її сумарний зміст у тексті (тобто його сюжет) не мають нічого притчевого, воно виникає лише за рахунок тих лексем, які натякують на позатекстові (історичні, соціальні, національні та інші реалії): «фанатики лінчували групу негрів» (натяк на расизм у США), «погромили лікарню єврея» (натяк на антисемітські погроми в ХХ ст.), «хто чинив опір, тому на дверях його хати малювали крейдою знак ворога» (натяк на антиєврейську практику гітлерівських нацистів) тощо. Саме через такі засоби позатекстового ущільнення змісту «звичайний» сюжет починає походити спочатку на притчу, а потім швидко перетворюється на міф, розтягуючи тим самим обсяг твору до розмірів малої новели, тоді як стисле оповідання ущільнює і зміст і обсяг за рахунок полісемантизації лексики.

85. Johannes Bobrowski. Interieur (1965).
86. Horst Bingel. Allez, Pinelli (l967).
87. Said. Dieses Tier, das es nicht gibt (2000).
88. Heimito von Doderer. Die Einschüchterung (1966).
89. Jürgen Becher. Früher war alles ganz anders (1969).
90. Thomas Bernhard. Der junge Mann (1969).
91. Peter Bichsel. Die Beamten (l964).
92. Bertolt Brecht. Geschichten vom Herrn Keuner (1930–1949).
93. Див. пос. 86.
94. Horst Bingel. Allez, Pinelli // Kürzestgeschichten / hrsg. von H.-Ch. Nayhauss. – Stuttgart : Reclam, 1993. – S. 15: "Morgens, wenn die Kinder in die Schule gingen, beugte er sich weit vor, schaute nicht mehr auf, fuhr noch ein wenig schneller, dann war er auch schon vorbei".
95. Там само: "Sie mit ihrem Radfahren, Sie werden nie wieder radfahren. Das Rad – das kommt mir überhaupt aus dem Zimmer".
96. Там само: "er putzte sein Rad. Er schminkte sein Gesicht wie früher".
97. Там само: "er sah noch recht krank aus, die Kinder sollten es nicht merken".
98. Там само: "Er würde gesund werden und wieder radfahren wie einst".
99. Там само: "wie hatte Pinelli darauf gewartet: die Kinder kamen aus der Schule".
100. "Er macht immer nur einen Handstand". Там само.
101. Robert Hippe. Die Fabel. – Höllfeld : Bange, 1981. – 90 S.: "epische Großdichtung (Epos – Volksepos, höfisches Epos; Roman: Individualroman, Familienroman, Gesellschaftsroman, Ereignisroman), epische Kleindichtung (Erzählung, Novelle, Märchen, Sage, Legende, Fabel, Anekdote, Kurzgeschichte, Witz)" (S. 87).
102. У 1950–60-ті роки Німеччина переживa бурхливий ріст видань та перевидань байок від античних авторів до сучасних; до жанру байки у цих антологіях та збірках, як потім і у вище проаналізованого Р. Хіппе, відносять різні малі епічні форми. Ось вибірково ці видання:

– Antike Fabeln, eingeleitet und neu übertragen von Ludwig Mader. – Zürich : Artemius, 1951; Gh. F. Gellert. Fabeln und Erzählungen, ausgewählt und mit einem Nachwort herausgegeben von Hans Krey. – Berlin : Union, 1953; Der Wolf und das Pferd: Deutsche Tierfabeln des l8. Jahrhunderts, herausgegeben von Karl Emmerich. – Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1960; Martin Luthers Fabeln, neu herausgegeben von Willi Steinberg. – Halle : Niemeyer, 1961; James Thurber. 75 Fabeln für Zeitgenossen. – Reinbek : Rowohlt, 1967.

103. Див. пос. 101. – С. 8–9: "Erzählung, in der Tiere, Pflanzen und Dinge eine führende Rolle spielen und in der eine bestimmte Lehre vedeutlicht werden soll". Трохи далі (с. 16) він, посилаючись на думку В. Вінерта, висловлену ще в 1925 році, визначає байку вже іншими словами, які лише поверхово можуть бути віднесені до стислого оповідання, а не за своїм

змістом: "До суті байки належить подія, що зображена як реальна, але також і як Translatio, або ж узагальнення» ("Zum Wesen der Fabel gehört nur eine als wirklich dargestellte Handlung und dazu die Translatio oder Verallgemeinerung").

104. Werner Bucher, Georges Ammann. Schweizer Schriftsteller im Gespräch. – Bd. 1. – Basel, 1970. – S. 37.

105. Що Х. фон Додерер дійсно є класиком німецького стислого оповідання говорить посередньо той факт, що у значній антології цього жанру її укладач з 26 авторів зібраних оповідань лише його назвав «творцем стислого оповідання», тоді як усіх інших, теж провідних для німецького стислого оповідання (Х. Хайсенбюттель, Г. Кунерт та ін.), – письменниками «малої прози» (Kürzestgeschichten / hrsg. von Hans-Christoph Graf von Nayhauss. – Stuttgart : Reclam, 1982. – S.71, 72, 74, 75).

106. Див. пос. 35.

107. Див. пос. 72. – С. 173: "Und die große Chance dieser Kunst (epischer Kurzprosa – А. М. Н.) scheint nur in eben der Eigenschaft zu bestehen, um derentwillen sie von dem oder jenem verurteilt werden könnte: nur Fragment zu sein. Gerade dadurch aber – als isolierte Manifestation des unendlichen Erzählens – ist sie Bruchstück einer großen epischen Konfession».

108. Walter Weiss, Josef Donnenberg, Adolf Haslinger, Karlheinz Rossbacher. Gegenwartsliteratur. – Stuttgart: Urban Taschenbücher, 1973. – S. 152: "die Neigung zu einer Zusammenführung und Zusammenfassung der früheren Versuche in größeren, komplexeren Formen».

109. Так можна тлумачити висловлювання Марії Луізи Кашнітц, значної німецької поетеси та новелістки, прихильниці міфологізації літературного твору, щодо її заперечення короткого оповідання в 1968 році (треба ще раз нагадати, що тоді ще не розмежовували коротке та стисле оповідання): "Я вже сита донесхочу цими короткими оповіданнями (Marie Luise Kaschnitz: "Ich habe die Kurzgeschichten gründlich satt» // Ludwig Rohner. Theorie der Kurzgeschichte. – Frankfurt am Main: Fischer, 1973. – S. 15.

110. Аналогічні думки висловлюють також інші філологи, наприклад, Х.-К. Найхаусс, коли він наполягає на потребі стати стислому оповіданню знову «змістовним цілим» (див. пос. 3).

КОМЕНТАР

Уперше надруковано:

– Науменко А. М. Історія та лінгвопоетика німецькомовного стислого оповідання / А. М. Науменко // Новітня філологія. – 2010. – № 36. – С. 104–130.

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ВМІСТ ТА ЙОГО НЕФІЛОЛОГІЧНЕ ТЛУМАЧЕННЯ

(лист-рецензія)

Шановний Валентине Григоровичу!

Сьогодні (після закінчення навчального року) нарешті осилив Вашу монографію «**Арії. Слов'яни. Руси**».* І хоч я, на превеликий жаль, завжди зовсім далеко відстояв (відстою і зараз) від порівняльно-історичного мовознавства, через що я з білою заздрістю відношуся до авторів розвідок, де десятки і сотні прикладів щодо переходів та порівнянь праслів і прамов витанцьовують складний, стрункий, таємний, езотеричний танок, котрий є для мене чистою китайською грамотою, я все ж таки, читаючи Вашу книгу, зміг відчути, а місцями навіть побачити Ваші величезні енерговитрати на кількісну аргументацію Вашої концепції, на глибину й панорамність висловлених Вами думок.

Вважаю, що Ви є одним з тих значних за якістю, але малих за рідкістю сучасних українських філологів (О. Б. Ткаченко, Г. П. Півторак та ін.), які об'єктивно доводять давнє твердження О. О. Шахматова (котре, до речі, згадуєте і Ви), що росіяни та українці «*в доісторичну епоху*» походили від різних племенних джерел. Але Ви йдете ще далі: слідом за М. С. Грушевським з його «**Історією України – Руси**» кінця XIX ст. Ви «*відправляєте*» недовговічних українців до праслов'ян і аж до аріїв, щоб зробити цих історичних немовлят сивими батьками європейської цивілізації.

Щоправда, Ви надаєте ту ж саму породжувальну місію і немовлятам-росіянам, хоч і вважаєте разом з другим «*великим у світі*» мовознавцем (другим – після Сталіна з його опусом «**Марксизм і питання мовознавства**») Л. Д. Кучмою з його не меншим опусом, «**Україна – не Росія**». Я не можу погодитись з Вашими кінцевими висновками про постійну минулу і навіть сучасну різність українців і росіян як етносів, бо логіка наукової думки та історичної фактографії примушує мене стати на позицію того ж О. О. Шахматова у другій половині його твердження, в якій йдеться про те, що хоч плем'яне джерело українців та росіян у доісторичну добу і може бути різним, та починаючи з Київської Руси вони стали одним етносом. Звичайно, якщо символом всеукраїнської культури назвати, як помилково думаєте Ви з Кучмою і сьогоденними уранаціоналістичними «*тягнибоками*», лише культуру Галичини, то дійсно

можна побачити між галичанами та росіянами етнічні розбіжності. Але якщо разом зі справжніми етнічними українцями (галичанці – не тільки НЕ-українці і навіть НЕ-слов'яни, а помісь іудеїв з молдаванами) згадати про інші українські міста (Полтавщину та Дніпропетровщину, Запоріжжя та Донецьк, Харків та Луганськ і т. ін.), то вийде зовсім негаличанська картина. А факти самі по собі не значать нічого: на них можна побудувати будь-які системи залежно від методологічної бази дослідника.

Саме тому я уважно перечитав Ваш теоретичний розділ і знайшов там три «*ключові*» чинники, які дозволяють Вам вільно плавати на наступних трьохстах сторінках, а мені – ставити під сумнів об'єктивність змісту саме цих сторінок.

По-перше, Ви стверджуєте, що «*силабема, або складофонема, була реалізацію консонанта, якого супроводжував у складі голосний призвук невизначеного тембру* (...). *На користь останнього свідчать наукові дані про реконструкцію первинної системи голосних, у якій було протиставлення лише 'а'-'не а'*» (с. 7). Широко відомо, що голосний у деяких стародавніх мовах не мав певної граматичної функції і через це на письмі не фіксувався. Але це зовсім не означає, що в мові він не мав семантики, а в мовленні – різних фонемних утілень. Про цю «*двоїстість*» голосних у стародавніх мовах (вони мали в мовленні смислорозрізнюючу функцію, але не виписувались, бо контекст цю функцію і так добре проясняв) говорить безліч фактів з історії не тільки загального мовознавства. Так, Мікельанджело зробив свого Моісея з двома ріжками, і ніхто (навіть сам великий скульптор!) не помітив еретичної помилки: ріжки могли бути – за християнською міфологією – лише у диявола!

Але провина тут лежить на перекладачеві Біблії латиною Ієронімі: це він, зустрівши на початку IV тис. н. е. у давньогебрейському тексті «**Тори» («П'ятикнижжі Мойсєєвім»)** лише приголосні *crn*, підставив (якщо не помиляюсь) голосну «*е*» і прочитав *ceren* як «***рогатий***», а повинен був підставити «*а*» (якщо не помиляюсь) і прочитати *caran* як «***лучистий, променистий***». От і сприймався майже 12 століть святий батько іудеїв та християн як диявольська фігура!

А Ви кажете про безсемантичність голосних у стародавню добу. Хоча – ні: Ви й самі висловлюєте імпліцитно думку, яка є аналогічна моїй, коли стверджуєте, що голосних було декілька: «*а*» – «*не а*».

По-друге: Ви пишете (с. 7), що «*з розвитком мови-основи складофонемна структура змінилася на звукофонемну*». А чи не булла «*звукофонема*» притаманна мовленню з давніх-давен (і, отже, підсвідомості мовця), та на письмі (тобто у свідомості мовця) вона реалізувала себе значно пізніше? І тоді виходить, що ніякого «*розвитку мови*» не було, а відбувалась лише еволюція письма. Більш за те: у Вас виходить, що у Вашу добу приголосних (у «*Вашу*», бо, на мій розсуд, її ніколи у дійсності не було хоча б

через те, що вимовити кількісно великий збіг приголосних фізично неможливо без використання голосної «*змазки*») Ваших «*образів-понять*» не існувало, і лише у «*добу голосних*», як Ви акцентуєте, «*склад CV мав смислове значення і являв собою прості образи-поняття*». А чи не виходить через це у Вас, що мова спочатку виникла без «*образів-понять*» і лише потім отримала їх. А що ж тоді означали для мовця «*необрази-поняття*» (чи «*образи-непоняття*»?!) і як вони допомагали спілкуванню членів мовної громади?

По-третє, важко погодитись з Вашою максимою, що «*давнє слово мало в собі два склади і становило собою первісно редуплікацію кореня, а з часом – коренескладання, в результаті чого утворювалися слова з двох різних коренів*» (с. 7). Чи не вважаєте Ви, що редуплікація могла означати для логіки стародавньої людини не нове слово, а лише множину того явища, яке визначалося простим коренем?

Отже, і логіка породження (становлення) мови, і фактографія стародавніх мов свідчать про те, що коренескладання було активнішим за редуплікацію, а також хронологічно одночасовим з ним. Так, перше речення давньогебрейської «**Тори**» (а йому майже 3,5 тисячі років!) має 7 слів, від односкладового до чотирьохскладового, і жодне з них не побудовано за принципом редуплікації (записую івритське речення кирилицею): «*Берейшіс боро елохім ес хашомаим веес хоорец*» – «***На початку створив Бог небо і землю***».

Вибачаючись перед Вами за те, що я зі своїм логіко-синхронічним знанням (так би мовити, «*непрофесійним рилом*») вліз до «*калачного ряду*» Вашої порівняльно-історичної епархії, я все ж хочу щиро привітати Вас з талановитою, фундаментальною розвідкою, хоч її висновки і здаються мені більш політичними, ніж науковими.

Та, мабуть, тільки такою і може існувати сучасна вітчизняна філологія.

З повагою.
Ваш А. М. Науменко.
14.07.04, Миколаїв

* Таранець В. Г. Арії. Слов'яни. Руси : Походження назв Україна і Русь / В. Г. Таранець. – Одеса : ОРІДУНАДУ, 2004. – 296 с.

КОМЕНТАР

Цю статтю було надруковано:

– Науменко А. М. Філологічний зміст та його політичне тлумачення / А. М. Науменко // Новітня філологія. – 2005. – № 1. – С. 304–307.

Але вперше концепцію філології як не тільки лінгвістичного явища, а й передусім соціально-політичного, було реалізовано в статті:

– Науменко А. М. Філологія та суспільство / А. М. Науменко // Нові підходи до філології у вищій школі. – Мелітополь : МДПІ, 1992. – С. 5.

Потім стаття перероблювалась і друкувалась під іншими назвами:

– Науменко А. М. Філологія й суспільство / А. М. Науменко // Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі – Київ : ІСДО, 1994. – С. 245–248.

– Науменко А. М. Ще не вмерла філологія! / А. М. Науменко // Нові підходи до філології у вищій школі. – Київ : ІСДО, 1994. – С. 4.

– Науменко А. М. Філологія і державність / А. М. Науменко // Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі. – Мелітополь : МДПІ, 1996. – С. 5–21.

– Науменко А. М. Филологические аспекты немецкой колонии на юге Украины / А. М. Науменко // Нові підходи до філології у вищій школі. – Мелітополь : МДПІ, 1996. – С. 156–157.

– Науменко А. М. Нетрадиционная филология и Библия / А. М. Науменко // Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі. – Мелітополь : МДПІ, 1996. – 39–41.

– Науменко А. М. Філологія між занепадом та розквітом / А. М. Науменко // Нові підходи до філології у вищій школі. – Запоріжжя : ЗДУ, 1998. – С. 7.

– Naumenko A. M. Die Bibel als Text: Einführung in seine Stilanalyse / A. M. Naumenko // Миколаїв : Вид-во ЧДУ, 2006. – 160 с.

А. М. Науменко

ZWISCHENSTILISTISCHE TEXTANALYSE: FÜHRT DIE LITERATURWISSENSCHAFT UND SPRACHWISSENSCHAFT, VEREINZELT ANGEWENDET, IN EINE LOGISCHE SACKGASSE?

Das vollständige, allseitige, konzeptuelle, philologische, linguopoetische, kurz gesagt objektive Einschätzen eines belletristischen Textes (ehrlich gesagt: eines beliebigen Textes) ist von großem Belang wenigstens aus drei wichtigen Sichten: aus philosophischer (als ein wirkliches Wahrnehmen des Wortwerks eines Schöpfers), aus logischer (als ein richtiges Deuten kommunikativer Intentionen eines Autors) und aus pädagogischer (als ein professionelles Herausbilden der gesellschaftlich notwendigen philologischen Erkenntnis, ohne welche das XXI. Jahrhundert als Sozium, nach Claude Levi Strauss, unmöglich wäre).

Nicht zufällig verbreitet sich in den letzten 30–40 Jahren ein neues DaF-Lehrbuch aktiv in der ganzen Welt, das auf analytisches Lesen, ästhetisches Verstehen und allseitiges Besprechen belletristischer Texte zu beruhen strebt, d.h. einen literarischen Text nämlich als ein literarisches Phänomen beurteilt und ihn nicht nur als eine anschauliche Illustration (Ergänzung) zu einem lexikalisch-grammatikalischen Thema verwendet und deswegen als belletristisches Lehrbuch bezeichnet werden kann, obwohl seine "*Väter*" und Anhänger diese Lehrrichtung "*Literaturdidaktik*" nennen.[1]

Als die besten Repräsentanten eines solchen belletristischen Lehrbuchs sind B. Kast's Lehrwerke zu erwähnen,[2] die von DaF-Praktikern hochgeschätzt werden,[3] sowie die von D. Kaminski,[4] B.Helmling[5] u.a.[6] Sie proklamieren dabei die literarische Grundlage ihrer Methodologie als eine neue Dadaktik, die die Kreativität des Lerners ermutige.[7] In der Tat aber fehlt dieser oft nur oberflächlich neuen Didaktik eine wirklich neue Methodologie des Texteinschätzens, die ihrem Wesen nach linguopoetisch sein soll, weil sie die künstlerische Funktion jeder linguistischen und extralinguistischen Texteinheit in Betracht ziehen soll.

Um die linguopoetische Texttheorie erfassen zu können, muss man sich daran erinnern, dass die Philosophie der Welterkenntnis, anders gesagt der reale Wahrnehmungsakt (und dabei nicht zu vergessen, dass das Texteinschätzen

auch eine Abart des philosiophischen Welterkenntnis, des realen Wahrnehmungsaktes ist) eine dreigliedrige, aber zugleich ganzheitliche psychische, seelisch-geistige Handlungskette darstellt: Objekt-Subjekt-Kopie., wo das erste Glied (das Objekt) Gegenstand der Wirklichkeit (in unserem philologischen Fall ein belletristischer Text) ist, das zweite Glied (das Subjekt) – der Wahrnehmer (der Leser) und das dritte Glied (die Kopie) – Abbild der wahrzunehmenden Wirklichkeit (in unserem Fall – Einschätzung des Textes).

Es ist nicht zu bestreiten, dass der Wahrnehmer während des Erkenntnisaktes eine wesentliche Frage beantworten soll und muss: "*Was sehe ich im wahrzunehmenden Text?*" Seine Antwort aber (und somit ihr Objektivitätsgrad) hängt davon ab, welches Satzglied er in der Frage betont: "*was*", "*ich*" oder "*Text*". Je nach dem Akzeptieren eines dieser dreien Satzglieder (und somit eines der dreien Kettenglieder des Wahrnehmens) steigert oder sinkt er zu einem entsprechenden Erkenntnisniveau, zu einer entsprechenden Objektivitätsstufe.

Wenn der Wahrnehmer "*was*" (die Kopie) betont (d.h. was für ein Abbild der Wirklichkeit in seinem Kopf entsteht), so erreicht er ein alltägliches, freies, oberflächliches und nebensächliches Verstehen des Textes, d.h. das erste Objektivitätsniveau, die anfängliche Wahrnehmungsstufe, die mit engpersönlichen Assoziationen und äußerstzufälligen Launen des Adressaten zusammenhägt. Eine solche Einschätzung des Textes kann und soll "*Rezeption*" genannt werden, weil der einzuschätzende Text nur eine provokative (ergänzende) Rolle für die paratextualen Phantasien des Lesers in diesem Fall spielt, wobei der Wahrnehmer nach dem Prinzip handelt: "***Was** aber kommt mir in den Sinn bei der Textbetrachtung?*"

Betont der Wahrnehmer das Satzglied "*ich*" (das Subjekt in der Erkenntniskette), d.h. wie er das Original betrachten müsse, so entwickelt er in seiner Psyche eine diskutable Vorstellung des wahrzunehmenden Textes und in seinem Denken eine eigene Version der Texteinschätzung und erreicht somit das zweite Objektivitätsniveau, die mittlere Wahrnehmungsstufe, die mit den vielseitigen Bemühungen des Adressaten zusammenhängt, eine persönliche, sich von anderen schon vorhandenen Textfassungen unterscheidende Deutung des wahrzunehmenden Textes zu formulieren. Eine solche Einschätzung des Textes kann und soll "*Interpretation*" genannt werden, weil der einzuschätzende Text jetzt schon nicht nur eine provokative (ergänzende) Rolle für die paratextualen Phantasien des Lesers spielt, sondern auch eine wirklich in den Textinhalt führende Funktion für seine Bestrebungen nach der Objektivität der Texteinschätzung, wobei der Wahrnehmer nach dem Prinzip handelt: "*Was aber kann **ich** bei der Textbetrachtung sagen?*"

Falls der Wahrnehmer das Satzglied "*Text*" (das Objekt in der Erkenntniskette) betont, d.h. was für einen Text vor ihm liege, so erzeugt er eine wissenschaftlich fundierte, argumentationsreiche Texteinschätzung und erreicht somit das dritte Objektivitätsniveau, die höchste Wahrnehmungsstufe, die mit dem

Suchen nach einer philologischen Terminologie zusammenhängt, welche dem poetischen Konzept des wahrzunehmenden Textes zu entsprechen strebt. Eine solche Einschätzung des Textes kann und soll "*Analyse*" genannt werden, weil der einzuschätzende Text dabei nicht nur eine provokative und zugleich führende Rolle spielt, wie der Fall während der beiden anderen Erkenntnisstufen ist, sondern (und in erster Linie!) eine "*gebärfähige*", wobei der Wahrnehmer nach dem Prinzip handelt: "*Was aber kann bei der* ***Textbetrachtung*** *entdeckt werden?*".

Leider wird die oben genannte Analyse, d.h. die dritte Objektivitätsstufe bei der Texteinschätzung heute in der Welt fast nicht verwendet, was durch die globale agnostische Tendenz in den gegenwärtigen europazentrischen Philosophie und Soziologie verursacht wird, den Rezipienten (das Subjekt) und nicht die Wirklichkeit (das Objekt) ins Zentrum des Weltalls zu rücken und seine Willkür bei der Weltbetrachtung als eine einzig messbare und reale Objektivität festzustellen. Nicht zufällig verbreitet sich seit den 1970er Jahren, seit der Blütezeit des Literaturstrukturalismus mit seiner falschen Kategorie der Intertextualität als Symbol des Todes für die Objektivität des Adressanten und sogar ihn selbst und als das der Herrschaft für die Subjektivität des Adressaten kämpferisch die im Grunde genommen falsche Rezeptionsästhetik, die nicht auf allgemeinkonventionellen, für alle Mitglieder eines Soziums festgelegten Gesetzmäßigkeiten der Logik und Vernunft basiert, sondern auf höchstsubjektiven Maximen des Empfängers "*verständlich-unverständlich*", "*gefällt-nicht gefällt*" usw. beruht.[8]

In diesem Zusammenhang ist auf eine didaktische Reihe des Klett-Verlags hinzuweisen, die seit 1969 herausgegeben wird und aus Lehrbüchern, Arbeitsheften, Lehrmaterialien, literarischen Texten, Audio- und Videokasseten, Wörterbüchern uäm. besteht. Nur ihre belletristischen Texte machen 18 Bände aus und stellen fast die ganze deutschsprachige Literatur des XIX–XX. Jahrhunderts vor.[9] Dabei wurden sie leider nicht analysiert, sondern rezipiert (nacherzählt oder nur als Grundlage für ein nebensächliches thematisches Gespräch benutzt). Ähnlich ist es auch mit Lehrzyklen anderer Verlage (Hueber,[10] Goethe-Institut[11] u.a.).

Dadurch bleibt das literarische Kunstwerk ohne Analyse und sogar ohne Interpretatuion und wird als Kunstwerk getötet. So zum Beispiel rezipiert D.Kaminski das schöne musikalische landwirtschaftlich-philosophische, die Autoreise durch eine begrenzte unbekannte Gegend als eine Erkenntniswanderung durch die ganze Menschenwelt darstellende Kindergedicht von E.Kästner "**Durch das Land**" nur als eine Summe der für den Schüler unverständlichen Wörter und Wendungen, die der Lerner mit Hilfe des Wörterbuchs und nicht mit Hilfe des Kontextes deuten soll.[12]

So zum Beispiel rezipiert B.Helmling Max von der Grüns Erzählung "**Krokodile der Vorstadt**" nur als eine abenteuerliche Geschichte von einem

lustigen Leben der Jugendlichen in einem Arbeitervorort, obschon der Text in der Tat über eine echte und falsche Tapferkeit der Teenager, über ihr Werden als Persönlichkeiten erzählt.[13] So zum Beispiel fragt K.Herrmann nicht danach, welche poetische Funktion der Wortschatz im Text spiele, d.h. wozu dieser vom Autor verwendet worden sei, sondern nur nach seiner Semantik.[14]

Schon diese wenigen Beispiele lassen uns zur Schlussfolgerung kommen, dass sogar der gegenwärtige Theoretiker-Lehrer, geschweige denn über den Praktiker-Lerner zu sprechen, einen beletristischen Text schon nicht mehr objektiv lesen kann. Über diese katastrophale didaktische und deswegen soziale Situation hat der prominente schweizerische Publizist Hans A.Pestalozzi noch 1989 gesagt: "*... es gibt ja nur noch ganz wenige Leute, die überhaupt fähig sind, richtig zu lesen, ein Buch zu hinterfragen, selbst Studenten kaum mehr*."[15]

Das Wichtigste in der neuen, linguopoetischen Textinterpretation liegt darin, dass alle Sprachmittel des Kunstwerkes sowie seine anderen künstlerischen Eigenschaften nicht vereinzelt, sindern ganzheitlich in Betracht gezogen werden. Bekanntlich kann der Schriftsteller in der Belletristik nur das Wort für die Verkörperung seines Konzeptes anwenden. Dabei tritt er als Wortschöpfer auf, deshalb wird sein Werk von Linguisten nur als Sprachergebnis behandelt. Das ist aber ein tiefer Irrtum. Der Dichter gebraucht das lexisch orientierte Wort nur als Grundlage für das Schaffen eines neuen inhaltlichen Rohstoffes; Bildhaftigkeit genannt, die später im Text ein subjektives; aber die wirkliche Welt objektiv modellierende künstlerische Bild entstehen lässt.

Ebendeswegen sind in der Belletristik zwei Formen und zwei Inhalte zu unterscheiden: erstens das Wort als linguistische Größe, wo die lexische Bedeutung als Inhalt gilt und die grammatische Kategorie als Form, und zweitens die Bildhaftigkeit als literaturwissenschaftliche Größe, wo das Kunstbild Inhalt ist und die linguistischen und extralinguistischen Faktoren Form sind.

Die Linguistik allein ist dadurch nicht imstande, die Bildhaftigkeit zu erforschen, weil diese nicht ihr Untersuchungsobjekt ist. Andererseits erweist sich auch die Literaturwissenschaft nicht fähig, das Wort als linguistisches Untersuchungsobjekt allseitig zu deuten. Ohne das Problem gelöst zu haben, wie das Wort, d.h. das Sprachmittel, zu einem ästhetischen Ideenmittel wird, kann kein belletristischer Text analysiert werden. Daraus folgt die Notwendigkeit einer neuen philologischen Disziplin, die ich noch 1988 "*Linguopoetik*" genannt habe.[16]

Als Schlüsselkategorie tritt hier die Reihenfolge von Texteinheiten im Werk auf; weil die Bildhaftigkeit und somit das künstlerische Bild linealisch entsteht. Die Reihenfolge von Texteinheiten ist ein einziger extralingualen Faktor in der Belletristik, aber nicht darum, weil jene angeblich außer des Wortes liegt, sondern deshalb, weil sie Ergebnis des dichterischen Konzeptes (d.h. des Denkens) und nicht das der Sprache ist. Die Ganzheit unseres Daseins kann der

Schriftsteller mit Hilfe des Kunstbildes deswegen darstellen, denn er gebraucht die Sprachmittel in einer bestimmten Reihenfolge und füllt somit das Wort mit einer kontextualen Semantik ein, was ihn die Grenzen der Linguistik und Literaturwissenschaft für das Gebiet der Linguopoetik überschreiten lässt.

Er nimmt dabei noch zwei basische Kategorien mit, ohne die keine objektive Textanalyse stattfinden kann: aus der Linguistik ist es vierschichtige Semantik des Wortes und aus der Literaturwissenschaft – vierstimmige Erzählweise im literarischen Text.

Was die erste Kategorie angeht, so ist hier darauf hinzuweisen, dass das Wort als ein dreifaches Mittel vom Menschen gebraucht wird: als Sprach-, Rede- und Denkeinheit. In der ersten Funktion bringt das Wort seine Wörterbuchssbedeutung(en) zum Ausdruck, die konventionell und für alle Mitglieder einer Nationalsprache gültig ist (sind) und *denotativ* heißen. Im zweiten Fall (Wort als Redeeinheit) kommt schon die konnotative und kontextuelle Bedeutung des Lexems zur Erscheinung, die durch die engere und weitere Umgebung des Lexems im Text verursacht wird und die Sinnentwicklung der Wörterbuchsbedeutung ist. In der dritten Situation (Wort als Denkeinheit) verleiht der Sprecher einem Lexem äußerstsubjektive, höchstpersönliche Assoziationen und Bilder, die mit den konventionellen und kontextuellen Bedeutungen des Lexems in keinem Zusammenhang stehen und deswegen inhaltlich nie decodiert werden können. Wie bekannt, verwendet die Wissenschaft die erste Sicht der Wortsemantik (die denotative), die klassische Dichtung die erste, zweite und dritte (die denotative, konnotative und kontextuelle), die postmodernische Wortspielerei die vierte (die undecodierte).

Was die zweite Kategorie (die vierstimmige Erzählweise im Text) betrifft, so soll hier jene Tatsache hervorgehoben werden, dass der Sprecher im belletristischen Text im Unterschied zu anderen Funktionalstillen viererlei sein kann: Autor, Erzähler, Narrator, Held. Das sieht man sehr deutlich in Texten, die in Er-Form geschrieben worden sind (zum Beispiel "**Nibelungenlied**", "**Das Narrenschiff**" von S.Brant, "**Doktor Faustus**" von Th.Mann, "**Das Parfüm**" von P.Süskind u.a.). Dasselbe gilt auch für die Ich-Formtexte, nur wird die Situation hier komplizierter, aber nicht dem Wesen nach, weil die Rollen der vier Sprecher dieselben bleiben und dieselbe Verkleidung tragen: was erzählt wird, gehört dem Helden, wer erzählt, ist Erzähler (selbstverständlich wenn er im Werk vorhanden ist), wie erzählt wird, gehört dem Narrator, in welcher Reihenfolge erzählt wird, gehört dem Autor.

Klar und verständlich ist die logische Schlussfolgerung, dass diese vier Stimmem konzeptual unterschiedliches berichten und deswegen vom Leser nicht zu verwechseln sind.

Um die angeführte linguopoetische Lehre anschaulich zu machen, will ich Goethes Gedicht "**Gefunden**" analysieren. Zuerst aber das Gedicht selbst.

GEFUNDEN

Ich ging im Walde
So für mich hin,
Und nichts zu suchen
Das war mein Sinn.
Im Schatten sah ich
Ein Blümchen stehn,
Wie Sterne leuchtend,
Wie Äuglein schön.
Ich wollt' es brechen;
Da sagt' es fein:
Soll ich zum Welken
Gebrochen sein?
Ich grub's mit allen
Den Würzlein aus,
Zum Garten trug ich's
Am hübschen Haus.
Und pflanzt es wieder
Am stillen Ort;
Nun zweigt es immer
Und blüht so fort.

Um das weltmodellierende Konzept dieses Gedichtes und seine künstlerischen Reichtümer berühren, spüren, oder erfassen zu können, besitzt man drei Wege: einen linguistisch rezipierenden, einen literaturwissenschaftlich interpretierenden und einen linguopoetisch analysierenden.

Die linguistische Rezeption berührt bekanntlich die nächsten Sprachebenen. Phonetik, Lexik, Morphologie, Syntax, Stilistik (wenn man das Letztere traditionell als Verletzung der Gebrauchsnormen versteht).

Phonetische Seite des Gedichts von Goethe wird in erster Linie durch Assonanzen charakterisiert ("*Ich ging im Walde so für mich hin*", wo der Vokal "*i*» vorherrscht), Alliterationen ("*Und nichts zu suchen*", wo sich Affrikaten sowie Reibelaute anhäufen: [*ch*], [*ts*], [*z*], [*s*], [*ch*]), einfache Reimung (*а-в-с-в*), jambischen Rhythmus (- -ˊ), Reduzierung ("*steh*[e]*n*", "*wollt*[e]", "*grub*[e]s") u.ä.m. All diese prosodischen Entdeckungen aber zeugen gar nichts weder vom Wesen der Bildlichkei, noch vom gegenständlichen Inhalt des Werks.

Seine lexischen Besonderheiten zeigen das Vorhandensein oder Fehlen unterschiedlicher Wortschatzschichten: so zum Beispiel sieht man hier Stammwörter ("*Wald*», "*Sinn*", "*Haus*"), Ableitungen ("*hingehen*", "*Blümchen*", "*Äuglein*"); man findet aber hier keine Zusammensetzungen, Archaismen u.ä.m. Was sagt jedoch das vom Konzept des Gedichtes?! Man kann sich daran

erinnern, dass die Etyma (Stammwörter nationaler Herkunft) das Wesen des nationalen Daseins bezeichnen im Unterschied zu Ableitungen, die etwas marginales verkörpern; weil jene im Gothischen Gedicht herrschen, darf man zum Schluss kommen, dass das Gedicht etwas grundsätzliches äußert, aber was und wozu bleibt unverständlich und bewieslos. Man kann gewiss feststellen, dass eine Wortgruppe mit Suffixen "*-chen*" und "*-lein*" im Gedicht auffällt ("*Blümchen*", "*Äuglein*", "*Würzlein*"), und deshalb behaupten, dass die Lexeme eine Atmosphäre des Mitgefühls, der Gutherzigkeit schaffen, aber wozu machen sie das, ist auf Grund der Lexik nicht zu erraten.

Der morphologische Teil des zu analysierenden Gedichts ist an Substantive, Pronomen und Adjektive im Vergleich zu Verben reich. So findet man nur in der ersten Strophe 7 Nomen gegen 3 Verben: "*ich*", "*Wald*", "*mich*", "*nichts*", "*das*", "*mein*", "*Sinn*" gegen "*hingehen*", "*suchen*", "*war*", – d.h. 70% und 30%. Eine ähnliche Situation ist auch in den anderen Strophen zu sehen. Diese Tatsache lässt eine Schlussfolgerung ziehen, dass der Nominalstil und somit die Beschreibung des Zustandes und nicht die der Handlung im Gedicht herrscht. Welche aber künstlerische Information über den bildhaften Sinn des Gedichtes will dabei die morphologische Tatsache dem Leser sagen?

Die Morphologie schweigt.

Freilich beschäftigt sie sich nicht nur mit den Wortarten, sondern auch mit deren Kategorien. Aus dieser Sicht ist es interessant, wie Goethe eine entsprechende Ausdrucksform des Verbs gebraucht, die das syntaktische Verhältnis des Subjekts zum Geschehen und zum Objekt bezeichnet: die aktive Tätigkeit beim Erzähler ("*ich ging hin*", "*ich sah*","*ich wollt' brechen*", "*ich grub*", "*ich trug*") und eine passive bei der Person Blümchen ("*ich sah ein Blümchen stehn*", "*ich wollt es brechen*", "*ich grub's*", "*ich trug's*"). Zweifellos beweist das die Gegenüberstellung beider Helden, aber dasselbe zeigt leichter und anschaulicher die Semantik entsprechender Lexeme: "*Ich wollt' es brechen, da sagt es fein: ´Soll ich zum Welken gebrochen sein?´*" u.ä.m. Und wiederum hilft die Morphologie, wie auch früher die Lexik, keinen konzeptuellen Gedanken im Gedicht entdecken.

Man kann die Aufmerksam darauf lenken, dass sich das Lexem "*gefunden*" im Gedichtstitel seltsam benimmt: dieses Partizip II kann als ein infiniter Teil eines verbalen Prädikats in der Zeitform Perfekt (zum Beispiel "*Ich habe gefunden*") oder Präsens (zum Beispiel "*es ist gefunden*") gedeutet werden, oder als ein selbständig gebrauchtes partizipiales Attribut (zum Beispiel "*etwas, gefunden von mir*"). Und das bedeutet, dass die inhaltliche Dimension des Titels zu breit ist: von der Handlung des Erzählers (zum Beispiel "*Ich habe gefunden*") bis zur Beschreibung des Zustands eines Dings (zum Beispiel "*etwas Gefundenes*"). Aber nur diese inhaltliche Breite, nur diese linguistische Seltsamkeit des Lexems "*gefunden*" kann die Morphologie feststellen. Und nichts mehr.

Daraus sieht man, dass die traditionelle linguistische Beschreibung der Morphologie eines individuellen belletristischen Textes nur als einer allgemeinnationalen Spracherscheinung nichts Objektives für das Wahrnehmen des literarischen Textes als einer besonderen belletristischen Textabart und als einer originalen Textsorte sowie für das Einschätzen seines Autors als eines einmaligen Schöpfers sagen lässt. Der bildhafte Inhalt des Gedichtes, seine Sinnebenen, Funktionen der poetischen Form, sogar ästhetische Komponenten seines künstlerischen "*Fleisches*" bleiben dabei unerforscht.

In der Syntax des Goethischen Werks fallen zwei Satzkonstruktionen auf: die latainische Wortverbindung *accusativus cum ifinitivo* im ersten und zweiten Vers der zweiten Strophe ("*Im Schatten sah ich ein Blümchen stehn*") und der Fragesatz in der Rede des Blümchens (im Unterschied zu den Aussagesätzen in der Rede des Erzählers): "*Soll ich zum Welken gebrochen sein?*" Aber die Syntax schweigt, wenn man dei Hamletische Frage der Analyse dabei stellt: "*Wozu hat der Autor all das in den Mund des lyrischen Helden eingelegt?*" Darüber hinaus: man bekommt auch keine Antwort auf diese Frage, wenn man andere Bereiche der traditionellen Linguistik oder sogar ihre neuen Zweige zum Beispiel Textlinguistik, die eigene, sich von der Wortverbindung und dem Satz (oder der Satzgruppe) unterscheidende strukturelle Texteinheiten sucht, danach fragt.

Man kann gewiss behaupten, dass die führende Darstellungsart, mit der Terminologie der namhaften Vertreter der gegenwärtigen Textlstilistik M. P. Brandes und W.Heinemann zu sagen,[17] in der ersten Strophe des Goethischen Gedichts Betrachtung ist (weil die Sätze nach dem logischen Erörterungsprinzip "falls – so" miteinander verbunden sind: denn "Ich ging im Walde so für mich hin", so "*nichts zu suchen war mein Sinn*"), in der zweiten Strophe Beschreibung (weil die Sätze nach dem räumlichen Schilderungsprimzip "*das eine hier, das andere dort*" miteinander verbunden sind: denn hier ist "*Schatten*", dort "*Blümchen*") und in der dritten Strophe Bericht (weil die Sätze nach dem zeitlichen Erzählungsprinzip "*zuerst das eine und später das andere*" miteinander verbunden sind: denn zuerst "*ich wollt' es brechen*", und dann "*es sagt´ fein*"). Aber leuchtet vor dem Texterforscher sofort nach diesen Feststellungen der bildhafte Sinn des Gedichtes auf?!

Nein, die traditionelle Linguistik ist nicht imstande, die Tür zum wörtlichen Kunstbild aufzumachen.

Eine beliebige literaturwissenschaftliche Interpretation beruht bekanntlich auf solchen extralinguistischen Kategorien wie Person, Sujet, detaillierter Beschreibung u.ä.m. (als Komponenten der Kunstform) und wie Thema, Problematik, Pathos u.a. (als Bestandteilen des Kunstinhalts). Betrachten wir sie näher.

Wenn man sich bei der literaturwissenschaftlichen Betrachtung des Goethischen Werkes daran erinnert, dass es der Lyrik gehört, wo die poetische Form eine

sehr wichtige Rolle spielt, so kann man es vor allem aus dieser Sicht deuten. Und hier soll man wie auch beim phonetischen Aspekt der linguistischen Rezeption wiederum von Versmass (Jambus), Fußzahl (zwei volle Füße und ein reduzierter), Reim (Wechsel weiblicher und männlicher Klauseln); Reimungsart (*а-в-с-в*), Zäsur (nach dem ersten Fersfuß im ersten Vers jeder Strophe und in der Mitte des zweiten Fuß in den anderen Versen

- - ´ // – - ´ -

- - ´ // – - ´)

u.ä.m. sprechen.

Aber weder diese formalen Merkmale noch etwas ähnliches lässt den Texterforscher nicht die Bildlichkeit des Goethischen Gedichts verstehen.

Es scheint auf den ersten Blick, dass das Sujet des Gedichts einen richtigen Interpretationsweg zum bildhaften Reichtum des Goethischen lyrischen Textes bahnen kann, aber es ihn auch wenig deuten hilft, weil seine gegenständliche Handlungsfläche nur eine gewöhnliche alltägliche Geschichte malt: ein zielloses Waldbummeln zwingt den Erzähler zuerst das gefundene Blümchen zu brechen, später aber es in einen gemütlichen Hausgarten behutsam zu bringen. Gewiss ist auch so ein Sujet kein schlechtes poetisches Ereignis, jedoch wohl für einen anfänglichen Dichter, nicht für einen genialen (und Goethe war schon für die ganze Welt ein poetisches Genie, als er sein Gedicht "**Gefunden**" geschrieben hat!).

Man kann natürlich von seiner Komposition im klassizistischen Sinne des Wortes sprechen: wo ist die Exposition und wie verläuft sie (die erste Strophe über den Wunsch des Erzählers, während des Waldhingehens nichts zu suchen: "*Ich ging im Walde so für mich hin*"), was ist als Peripetie (Handlungssteigerung) einzuschätzen (die Stropfe 2 mit der Beschreibung des unerwarteten Treffens des Erzählers mit dem Blümchen: "*Im Schatten sah ich ein Blümchen stehn*"), wann und wie stellt der Autor die Retardation dar (die Strophe 3 als eine Gegenüberstellung der zweien Wünsche: eines des Eruählers, das Blümchen zu brechen, und eines des Blümchens, auch weiter als ein selbständiges Phänomen zu leben: "*Ich wollt es brechen*" – "*Da sagt´ es...*"), wo beginnt die Lösung (die vierte Strophe über die Verwandlung des Erzählers in einen treuen Diener des Blümchens: "*Ich grub´s mit allen den Würzlein aus*") usw.

Man kann die Personensystem erörtern: die Autonomie, die gegenseitige Unabhängigkeit des Erzählers und des Blümchens von einander bis zur dritten Strophe ("*Nichts zu suchen, das war mein Sinn*", "*Ich sah...*"), ihre Gegenüberstellung in der Strophe 3 ("*Ich wollt' es brechen*" – "*Soll ich zum Welken gebrochen sein?*") und ihr harmonisches Zusammenleben seit der vierten Strophe ("*Zum Garten trug ich´s*" – "*Und pflanzt es wieder*"). Man kann sogar die Aufbauprinzipien des Helden betrachten: Selbstcharakteristik durch Wort und Tat beim Erzähler und äußerliche Charakteristik des Blümchens nur von Standpunkt des Erzählers aus (obwohl eine einzige Äußerung des Blümchen

"*Soll ich zum Welken gebrochen sein?*" als eine grelle Selbstcharakteristik eingeschätzt werden darf).

Man kann noch den poetischen Wortschatz des Gedichts deuten, um festzustellen, welche Tropen Goethe gebraucht hat: zum Beispiel eine Personifikation für das Blümchen ("*Da sagt es*"), eine Hyperbel für den Erzähler ("*Ich grub´s mit allen den Würzlein aus*") u.ä.m.

Es ist nicht schwer zu sehen, dass all das den Textinterpreten dem inhaltlichen Verstehen des Gedichts bedeitend nähert (bedeutend im Vergleich zur linguistischen Rezeption), jedoch auch hier bleibt die Bildhaftigkeit des Goethischen Kunstwerks als das Buch mit sieben Siegeln.

Ich habe schon gezeigt, dass sogar das Sujet als der Bestandteil der poetischen Form, der mehr als die anderen formalen Komponenten inhalbezogen ist, das bildhafte Wesen des Gedichts, sein Konzept nicht entdecken hilft.

Не особливо домагають тут і власне змістовні складові: тема, проблематика, ідея тощо. Їх, до речі, взагалі важко сформулювати для гетевського твору. Прогулянка з приємністю і не без моралі? Не рви гарних квітів, а використовуй їх для домашнього садочку? Може, як за рятівну соломинку, слід ухопитися за такі категорії літературознавства, як «*напрям*», «*метод*», «*пафос*» тощо? Може, згадати при цьому, що вірша було написано у 1813 році, у пору зрілого Гете, який прагнув до синтезу культур Заходу й Сходу, до створення у художньому творі багатошарового підтексту, ремінісценцій, алюзій і т. ін.? Але де це все в аналізованому вірші? Як його відшукати?

На ці запитання літературознавство відповідей не дає.

Лінгвопоетичний аналіз є новиною у сприйнятті белетристичного тексту. Вище було доведено, що лінгвістичний опис дав лише реєстр загальнонаціональних явищ німецької мови у творі Гете (а не їх індивідуально-естетичне використання автором), а літературознавча інтерпретація показала тільки наявність у вірші певних художніх прийомів, котрим притаманно якийсь-то образний сенс («*якийсь-то*» у тому розумінні, що його можна тлумачити по-різному), але обидві ці науки не змогли піти далі заяви, що твір належить до художнього стилю; образний зміст тексту, конкретні, індивідуальні, гетевські, засоби його втілення залишилися недослідженими, навіть невиявленими.

Запитаємо себе, чому вірш має назву "**Gefunden**", чому першим словом тексту (після назви) є особовий займенник "*ich*", чому цей займенник повторюється (у знахідному відмінку "*mich*") наприкінці другого рядка першої строфи, чому *Квітка*, другий персонаж вірша, вперше з'являється в особливій синтаксичній конструкції *accusativus cum infinitivo* («***знахідний відмінок з інфінітивом***»: "*Im Schatten sah ich ein Blümchen stehn*"), чому для опису його другого появлення у третій строфі Гете використовує морфологічний омонім "*es*" (одночасно особовий та вказівний займенник,

що створює для читача двозначну гру слів: "*Ich wollt es brechen*" може означати, що *Розповідач* бажав зірвати її, тобто *Квітку*, або ж що той планував знищити все те, що змальовано у другій строфі щодо гармонійного життя *Квітки* і *Лісу* та її чарівної краси – "*Im Schatten*", "*Wie Sterne leuchtend, wie Äuglein schön*"), чому монолог *Квітки* "*Soll ich zum Welken gebrochen sein?*" оцінюється у вірші словом "*fein*" ("*Da sagt es fein*"), яке має багато семантичних нюансів і навіть значень («*тонесенький голосочок*», «*гарна квітка*», «*тендітна поведінка*», «*витонченість мовлення*» тощо), чому монолог *Квітки* є складною (витонченою!) морфолого-синтаксичною конструкцією модального дієслова *sollen* з інфінітивом другого дієслова *brechen* у пасивному стані ("*Soll ich... gebrochen sein*"), чому після цього монолога *Розповідач* несподівано змінює своє рішення загубити *Квітку* ("*Ich wollt es brechen*") на бажання створити їй ще кращі, ніж були у неї у лісі, умови життя коло себе ("*Ich grub´s mit allen den Würzlein aus, zum Garten trug ich´s am hübschen Haus*").

І ще десятки «*Чому?*», відповідь на які, як і на попередні, може бути лише одна: тому, що такою є логіка художньої думки Гете, матеріальним проявом чого і слугує черговість слів, тобто архітектоніка вірша. І дати цій думці-структурі (архітектоніці) аналітичне тлумачення (себто суб'єктивно-об'єктивну оцінку) і є головним завданням лінгвопоетики. А почати лінгвопоетичний аналіз треба, звичайно, з першого слова – назви вірша ("**Gefunden**"), і тому що воно перше, і тому що, як вже вказувалося вище, його морфологічна багатозначність (дієприкметник-означення, складно-минула форма дієслова, іменна частка присудка) перешкоджають об'єктивному сприйняттю цього слова, бо тут потрібна оцінка всього подальшого тексту; через це, запам'ятавши складність тлумачення сенсу назви, треба перейти до аналізу наступного тексту.

А в ньому особовий займенник "*ich*", який розпочинає першу строфу і втілює дві дійові особи тексту – *Розповідача* і ліричного героя, – мимоволі вимагає особливої уваги до себе: і не стільки через вказану двофункціональність, скільки, по-перше, тому, що розпочинає сюжет твору (а художній образ у белетристиці створюється лінійно, черговістю слів, і тому попереднє слово «*важить*» більше наступного), а по-друге, через те, що виступає підметом, який (з урахуванням дійсного способу речення) виконує дію. Все це не може не підвести аналітика до висновку, що в системі образотвірних засобів гетевського вірша слово "*ich*" посідає центральне місце і що поняття, яке стоїть за ним («*Я*»), є основою події, себто рушієм усіх процесів у вірші.

Більше того, це поняття підкріплюється морфологічним повтором того ж самого особового займенника, але у знахідному відмінку ("*mich*", другий рядок першої строфи), і через це «*я*» (і як займенник, і як поняття, і, зрозуміло, як персонаж) стає своєрідним центром Всесвіту, створеного

Оповідачем і *Автором*. Та не можна не бачити, що між компонентами цього морфологічного повтору (називним і знахідним відмінками особового займенника "*ich-mich*") стоїть ще одна змістовно навантажена лексема "*Wald*" («***ліс***»), яка уособлює світ не *Розповідача*, не людський, а інший, рослинний ("*Ich ging im Walde so für mich hin*"), котрий ніякої цінності для *Розповідача* не має, бо якщо *Я* і йде туди, то лише для своєї користі ("*so für mich*") і без будь-якої зацікавленості до лісу ("*nichts zu suchen*").

Як вдало, як геніально просто послуговується Гете не лише означеною лексичною семантикою, щоб вималювати опозицію двох персонажів (Я та Ліс), двох світів (людського і рослинного) та накреслити поки що загальними рисами, але цілком Розповідачем і читачем усвідомлену етичну й філософську позицію персонажу Я (себто «***Всесвіт існує лише для мене!***»), а й виразними можливостями синтаксису, зокрема порядком слів, та морфології, зокрема дієсловом з відокремлюваним префіксом: у нього лексема "*Wald*" стоїть у середині речення, вона охоплена словами, які означають *Розповідача* та його дію ("*ich – hingehen*"), вона немовби непомітними ланцюгами егоцентризму *Я* прикута до них, немовби розп'ята між ними. Через це на рівні лексики, граматики і навіть графіки виникає образ *Розповідача-Я* як людини, що Космосом вважає лише себе.

Спираючись на дату народження вірша (1813) та на досягнення історії літератури, можна сказати, що вся перша строфа за своїм змістом є алюзією – прихованою полемікою автора і з егоцентризмом власного штюрмерівського періоду 1770-х років, і з егоцентризмом німецького романтизму 1790–1810-х. Забігаючи наперед, можна стверджувати, що автору бажано цей егоцентризм переусвідомити, переосмислити, переоцінити у вірші 1813 року: в який спосіб це зробити (спростувати, заново обґрунтувати або щось третє) – це предмет окремої розмови поета зі своїм читачем, але бажано обов'язково переусвідомити, бо добу «*бурхливих геніїв*» (штюрмерів), попередників романтизму, та й сам романтизм (Гельдерліна або Клейста, наприклад) Гете вже давно пережив як милі захоплення молодості.

Це забігання наперед є тут не зовсім звичайною даниною літературознавству, а полемічною ілюстрацією його аналітичних можливостей: воно приходить на допомогу лінгвопоетиці, однак вказуючи лише на можливий (але не на обов'язковий і тим більш не на істинний) напрямок дослідження; воно підсказує, що егоцентризм гетевського героя повинен бути переосмисленим, але як – на це запитання літературознавство відповіді не дає, залишаючи лінгвопоетику віч-на-віч з художнім текстом.

Отже, можна констатувати, що у вірші Гете егоцентризм обрано темою поетичної розвідки. Щоправда, побутовий зміст німецького вислову "*Ich ging im Walde so für mich hin*", який означає у перших двох рядках вірша дію *Розповідача*, полягає у безцільності руху, у тинянні, але це – первинна,

словникова, так би мовити, другорядна семантика вислову, тоді як його художня функція, його контекстуальне наповнення є втіленням егоцентризму *Я* («***Я – для себе!***»).

Такому тлумаченню вислову сприяє і синтаксична структура подальших двох рядків ("*Und nichts zu suchen, das war mein Sinn*"), з'єднаних сполучником "*und*" (***і***), який протиставляє аналізоване речення наступному словосполученню "*nichts zu suchen*" («***нічого не шукати***»), і їх лексичне наповнення («***нічого не шукати було моїм наміром***»), і їх синтаксична оформленість (синонімічний повтор члена речення, який посідає перше місце, тобто пролепсіс "*nichts zu suchen – das*», котрий підсилює сему байдужості в лексиці *Розповідача* щодо його відношення до світу інших істот, до Космосу «*Не-Я*»; все це підтверджує справедливість тлумачення змісту першого і другого рядків зокрема і всієї першої строфи взагалі як заявку автора на егоцентризм *Розповідача*: для останнього існує як цінність лише власний світ, лише той є Космосом, а вся решта речей та явищ вагома не сама по собі, а тільки прагматично, тобто відносно потреб *Я*.

Друга строфа підкидає ще більше якісного матеріалу у вогнище лінгвопоетичного аналізу. В ній знову домінує *Я* – єдиний підмет і водночас діюча особа в усій строфі. Як вдало (граматично, логічно і художньо) використовує Гете латинізовану конструкцію *accusativus cum infinitivo* (***знахідний відмінок з інфінітивом***) "*Im Schatten sah ich ein Blümchen stehn*», щоб розв'язати занадто складне за змістом і художньою функцією завдання, яке на перший погляд не може бути розв'язано: об'єднати двох персонажів *Розповідача* і *Квітку* (*Ich* та *ein Blümchen*) так, щоб діяв не стільки на логічному, скільки на синтаксичному рівні лише один – *Я*.

Адже у названій латинізованій конструкції ці персонажі «*мирно*» співіснують як два логічні суб'єкти (тобто як виконуючи незалежно один від одного кожен свою дію), залишаючись при цьому різними синтаксичними членами речення – підметом (*Я*) та об'єктом (*Квітка*), – тобто, за теоретичним сенсом синтаксису, дію виконує лише підмет, а на об'єкт вона спрямована. Але такий сенс традиційного синтаксису аж ніяк не влаштовує Гете, котрому треба, зберігаючи образ *Я* як егоцентрично діючої особи, ввести у вірш інший персонаж теж як діючу особу, але поки що не у формі підмета, щоб показати: в Космосі *Я* з'являється інший Космос – як же буде реагувати на це ліричний герой?

Цю проблему і допомагає вирішити «*нетрадиційний*» синтаксис латинізованої конструкції знахідного відмінка з інфінітивом, де один логічний суб'єкт (*Я*) виконує синтаксичну роль підмета, а другий (*Квітка*) – об'єкта зі своєю незалежною від підмета дією.

Якщо в першій строфі на рівні семантики і синтаксису не тільки панує, а взагалі існує лише "*Ich*" (***Я***), то у другій на тих самих рівнях співіснують вже дві діючі особи, хоч друга (*Квітка*) ще не стала синтаксичним підметом,

ще, так би мовити, не отримала «*легітимного*» права голосу. Тому те, що можна помилково сприйняти як опис краси *Квітки* (до речі: стертий, шаблоний лише на перший погляд – «*wie Sterne leuchtend, wie Äüglein schön*», тобто «***зірки***», «***оченята***» та інша сентиментальна мішура) є описом не її краси, а змісту оцінки її *Розповідачем*: це він бачить (про це свідчить вказана латинізована конструкція з дієсловом бачення "... *sah ich*") у *Квітці* «***зірки***», «***оченята***» та інші зворушливо міщанські штампи; бачить не життя, інше, самоцінне, рівне його Космосу, а загальновживані уявні красоти, тому що "*nichts zu suchen*" («***нічого не шукати***») в іншому світі-Космосі, який можна назвати «*Не-Я*», є суттю філософського кредо *Розповідача*. Саме тому насолода об'єктивною красою *Квітки* (себто цінністю Космосу «*Не-Я*») *Розповідачеві* не притаманна, він може тільки привласнювати її, тобто руйнувати.

Про це – перший рядок третьої строфи: "*Ich wollt es brechen*". І знову вдало і геніально просто використовує Гете творчі можливості німецької мови, але цього разу не синтаксису, як у випадку з латинізованою конструкцією, а морфології – її омонімію: у першому та другому рядках третьої строфи посилання на Квітку ("*Ich wollt es brechen, da sagt es fein*") втілено у слово, яке означає водночас і особовий займенник третьої особи однини "*es*" (тобто «*вона*» – *Квітка*), і вказівний "*es*" (тобто «*це*», або, за контекстом, «*все це*»: і незалежне від *Я* життя *Квітки* – "*ein Blümchen stehn*", – і її краса, примітивно описана прагматичним *Розповідачем* – "*wie Sterne leuchtend, wie Äuglein schön*", – і її гармонійне існування, точніше співіснування, у лісі як у іншому, рослинному Космосі, а не у людському *Розповідача* – "*im Schatten*"); у системі вже проаналізованого егоцентризму *Я* друга морфологічна іпостась лексеми "*es*" (вказівний займенник) повинна втілювати в собі аксіологічну семантику другорядності, не-самоцінності, чогось такого, до котрого і ставлення може бути лише напівпрезирливим, якщо не цілком презирливим.

Так воно і відбувається у вірші: "*Ich wollt es brechen*", тобто «***Я забажав це все зруйнувати***» – так треба контекстуально, імпліцитно тлумачити цей перший рядок третьої строфи, хоча, зрозуміло, як вище було сказано, на рівні словникової семантики, експліцитно він означає також «*Я захотів зірвати її*» (тобто «*Квітку*»). Отже, головне, що повинен побачити «*лінгвопоетичний*» читач у цьому рядку, – наявність двох шарів смислу.

Повинен побачити, інакше не зможе об'єктивно оцінити наступні речення, бо після цього рядка починається занадто швидка «*зміна декорацій*»: егоцентризм, який було взято під сумнів спочатку лише автором вірша (черговість думок як протиставлення двох Космосів, двох філософських кредо, про що мова йшла вище) береться відтепер під сумнів уже і *Розповідачем*. Саме так треба сприйняти семантику не лише обставини часу "*da*" («***тут***», «***раптом***»), яка розпочинає другий рядок третьої строфи

("*Da sagt es fein*") і означає, крім часу дії, ще й її раптовість для *Розповідача* («***Це***», яке *Я* забажав зруйнувати, виявляється, ще й говорить!) та її спосіб протікання («***Це***» виявляє себе як витончене, ніжне, тендітне явище, на що більш безпосередньо вказує і остання лексема другого рядка "*fein*" з її полісемією: «***тонесенький голосочок***», «***гарна квітка***», «***тендітна поведінка***», «***витонченість мовлення***» тощо). Через це вже перший і другий рядки третьої строфи втілюють різкий конфлікт носіїв двох протилежних за змістом світосповідань: егоцентризм *Я* та незахищену альтруїстичну відкритість *Квітки*.

«***Я бажав привласнити, знищити рослинне явище, котре я сприймав як частину мого Космосу, а воно несподівано заявило про своє право на автономне існування!***» – так треба тлумачити цей конфлікт, який стає ще більш гострим у третьому і четвертому рядках цієї строфи: "*Soll ich zum Welken // Gebrochen sein?*" («***Нащо ж мене руйнувати, щоб я зів'яв?***»). Ця заява *Квітки* про своє право на автономне існування є за формою і суттю палким монологом на свій захист. Таку високу оцінку монолога аж ніяк не применшує, а, навпаки, підсилює той факт, що весь вислів *Квітки* складається з 6 слів, з яких сформовано лише три члени речення (присудок "*soll gebrochen sein*", підмет "*ich*", обставина цілі "*zum Welken*»), але сформовано так вдало граматично і так яскраво лексично, що навряд чи кожний освічений німець зможе побудувати таку фразу: водночас складну за морфологією й синтаксисом (модальне дієслово "*soll*" із скороченим другим інфінітивом пасивного стану "*gebrochen* [worden] *sein*") і красиву за архітектонікою й змістом (мінімум лапідарних членів речення та максимум полісемії кожної лексеми).

Крім словникової, експліцитної семантики цього монологу, не можна не відчувати і багато імпліцитних, контекстуальних нашарувань. Так, присудок "*soll gebrochen sein*" означає не тільки пряме риторичне побутове запитання «***Навіщо мене зривати?***», але й риторичне філософське: «***Хіба ж можна руйнувати мій Космос лише через те, що він існує поруч з твоїм і без твого дозволу?!***» Так, підмет "*ich*" уособлює не тільки безпосередньо саму *Квітку*, але ще й її оточення в образах названих у вірші речей та явищ ("*Wald"* – «***Ліс***» як осередок рослинного світу, "*Schatten*" – «***Тінь***» як алегорію гармонічних відносин членів рослинної родини), тобто уособлює той Космос, який існує незалежно від *Я*, яле до якого той ставится егоїстично (отже, вередливо, на що вказує перша частина присудку в першому рядку третьої строфи "*wollt*" – «***забажав***», та руйнівно, про що свідчить друга частина цього присудку "*brechen*" – «***зірвати-зламати-знищити-тощо***»). Так, обставина цілі "*zum Welken*" має семантику не лише «***зів'янути***», а й «***загинути***», «***щезнути***» і т. ін.

У контексті першого і другого рядка третьої строфи вірша, де морфологічна омонімія виступала як лакмусовий папірець комунікабельності

(добросердя) *Розповідача*, його здатності визнати право інших істот, речей та явищ на самоцінність і незалежне існування, зміст третього й четвертого щойно проаналізованих рядків є для *Я* громом серед ясного неба: «***Це***» (тобто, за аксіологічними поглядами *Я*, щось другорядне, нікчемне) не лише полемізує з ним, а й дискутує яскраво і переконливо за формою та змістом! Цілком зрозуміло (для *Я* та читача), що наслідок конфлікту може бути тут лише один: злагода, співжиття, гармонія, бо перемога егоцентризму *Розповідача* (яка є можливою тільки умоглядно, абстрактно) була б у цьому випадку все одно поразкою *Я* у світоглядному й моральному плані: *Я* ж пішов до *Лісу* (зміст першої строфи вірша), хоч і заради свого егоцентризму ("*so für mich*"), але все ж таки без наміру робити щось погане ("*nichts zu suchen, das war mein Sinn*").

Тому і є надто довгими четверта і п'ята строфи, де *Я* починає діяти вже не для себе, як у першій і другій строфах, а для інших, не егоцентрично, а, так би мовити, колективно, визнаючи при цьому невід'ємне право іншої істоти на свій власний Космос і прагнучи не до простого співіснування різних Космосів у єдиному Всесвіті, а до зведення їх, говорячи словами майбутнього Тараса Шевченка, у «*сем'ю вольну, нову*». Не можна не бачити, як наполегливо тепер *Я* прислуговує *Квітці* (скільки важить тут змістовно лише одна гіпербола "*Ich grub's mit allen den Würzlein aus*" – «***Я викопав її з усіма-усіма її корінчиками***»!) і як швидко *Квітка* переводиться автором з пасивного стану в активний, витискуючи *Я* і з сюжету, і з вірша: на рівні синтаксису вона починає виконувати функцію підмета (п'ята строфа, де цей підмет супроводжують три однорідні присудки з семою життєдайності, життєбуяння: "*pflanzt, zweigt, blüht*» – «***росте***», «***гіллястує***», «***цвіте***»), на рівні логіки – грає роль суб'єкта дії, а на рівні художньої концепції стає рівновеликою *Розповідачеві* цінністю.

Тепер можна повернутися і до назви вірша: чому "**Gefunden**"? Звичайно, всі морфологічні чинники, перелічені в розділі «**Лінгвістична рецепція тексту**», входять до обсягу значення цього дієприкметника минулого часу: він, як вказувалося в названому розділі, може означати другу частину простого дієслівного присудка у складному минулому часі **Perfekt** (наприклад, "*Ich habe gefunden*" – «***Я знайшов***»), самостійно вживане означення (наприклад, "*etwas, gefunden von mir*" – «***щось, мною знайдене***»), імену частину присудка (наприклад, "*es ist gefunden*" – «***воно знайшлось***»). І все ж художній зміст цієї лексеми полягає в іншому: *Розповідач Я* відкрив для себе головний закон буття – будь-яке життя є автономним і самоцінним Космосом. І відкрив це дуже несподівано для себе, хоч і у майже традиційних побутових умовах.

Такий сюжетний натяк (імпліцитна алюзія) не може не витягти з фонових знань лінгвопоетичного дослідника того факту, що подібне (раптовість занадто важливого відкриття) траплялося не раз і до Гете, але тільки одного

разу при цьому пролунало слово, семантику якого випромінює назва гетевського вірша: давньогрецький математик Архімед, зануривши у ванну, відкрив випадково важливий закон гідроаеростатики, вигукнувши при цьому речення «*Еврика!*», яке є повним синонімом до лексеми у назві Гете, бо давньогрецьке «*еврика*» означає українською мовою «***Я це знайшов***», а німецькою – "***Ich habe es gefunden***».

Слід лише зауважити, що вищенаведений лінгвопоетичний аналіз твору є вербальним переоформленням об'єктивної концепції вірша за рахунок максимального охоплення його лінгвістичних одиниць та їх позамовних алюзій. Цілком зрозуміло, що на цю концепцію може бути накладено будь-який конкретний факт, зміст котрого буде аналогічним змісту вказаної концепції. Наприклад, біографи Гете можуть заявити, що під *Я* він зобразив себе, а під *Квіткою* – просту дівчину Крістіану Вульпіус, яку молодий, але вже європейськи відомий Гете (тобто маючи власний поетичний Космос) «*знайшов*» у «*лісі*» народного життя у 1788 році і, «*викопавши її з усіма-усіма її корінчиками*», зробив у 1806 році своєю дружиною Крістіаною фон Гете, тобто «*переніс*» її з «*дикого*» міщанського життя до графської оселі.

І хоч щось подібне у поетичній опозиції *Я-Квітка* та життєвій долі реальної подружжя Гете-Вульпіус є, все ж таки такий підхід до вірша не буде ані об'єктивним, ані лінгвопоетичним, бо охоплює лише незначну за кількістю та семантикою частину мовних та позамовних засобів тексту. Такий підхід буде лише суб'єктивною рецепцією.

Отже, ні лінгвістика, ні літературознавство не допомагають розкриттю художньої суті белетристичного тексту, а лише лінгвопоетика, яка, до речі, може виявити і його недоліки (так, у випадку з віршем Гете, його відносну прямолінійність, спрощеність тощо).

Але це – тема окремої (наступної) розмови.

ANMERKUNGEN

1. Brigitte Helmling, Gustav Wackwitz. Literatur im Deutschunterricht am Beispiel von narrativen Texten. – München : Goethe-Institut, 1986. – S. 14: "Literaturdidaktik im Fremdsprachenunterricht".

2. Bernd Kast. Jugendliteratur im kommunikativen Deutschuntrerricht. – München : Langenscheidt, 1985; derselbe: Literatur im Unterricht. – München : Goethe-Institut, 1984; derselbe: Vorbemerkungen zur "Jugendliteratur" // Jugendliteratur / B. Kast u.a. – München : Goethe-Institut, 1981. – S. 8–32.

3. s. Anm. 1.

4. Diethelm Kaminski. Eine Beispielsammlung. – München: Goethe-Institut, 1984; derselbe: Märchen. – München : Goethe-Institut, 1985; derselbe: sagen. – München : Goethe-Institut, 1989.

5. s. Anm. 1.

6. Karlhans Frank. Literarische Texte im Unterricht: Märchen. – München : Goethe-Institut, 1985; derselbe: Sagen. – München : Goethe-Institut, 1989; Aloys Beuers u.a. Moderne Literatur verstehen. – München : Hueber, 1987; Korbian Braun u.a. Lesen leicht gemacht. – Stuttgart : Klett, 1989; Hans Joachim Schädlich. Der Sprachabschneider. – München : Goethe-Institut, 1986.

7. So zum Beispiel Manfred Lechner (Dialogische Übungen. – Stuttgart : Klett, 1989. – S. 9): "Die ’Dialogische Übungen’ sind keine Drillübungen (...). Das Wort von der ’Ermittlung zur Kreativität’ ist vielleicht zu hoch gegriffen, die Absicht liegt jedoch in dieser Richtung".

8. s. Anm. 1, S. 13: "... für uns sind deshalb die Äußerungen jedes Lesers zu einem Text legitim und eigentlich das Wichtigste. Was ihm der Text ’sagt’ oder ’nicht sagt’, bleibt gültig in dem Maße, wie er auf Stellen im Text hinweisen kann, die seine Rezeption bestimmen".

9. K.Braun u.a. Deutsch als Fremdsprache. – Stuttgart : Klett, 1969; E. Fuhrmann. Arbeitsbuch. – Stuttgart : Klett, 1974; H.-W. Blaasch. Strukturübungen und Tests. – Stuttgart : Klett, 1980; R. Berger. Sprechübungen für das elektronische Klassenzimmer. – Stuttgart : Klett, 1985; E.-M. Enkins u.a. Deutsch als Fremdsprache. – Stuttgart : Klett, 1987.

10. Dieser Verlag hat 1984–90 10 Lehrbücher "Deutsch für Ausländer" herausgegeben.

11. s. Anm. 1 und 4.

12. s. Anm. 4.

13. s. Anm. 1. – S. 14.

14. Karin Herrmann. Literarische Texte in der Unterrichtspraxis: Übungsformen. – München: Goethe-Institut, 1984. – S. 23.

15. Die neue Schulpraxis. – 1898. – N 9.

16. Anatolij M. Naumenko. Vorstellung einer neuen Auffassung zum Interpretieren eines belletristischen Textes // das Wort ’88–’89. – Zwickau, 1988. – S. 206–214.

17. Брандес М. Л. Стилистика немецкого языка / М. Л. Брандес. – М. : ВШ, 1990. – С. 58–80; Stilistik der deutschen Sprache / W. Fleischer u.a. – Leipzig : Bibliographisches Institut, 1975. – S. 268–300.

КОМЕНТАР

Уперше надруковано окремо українською та німецькою мовами:

– Науменко А. М. Аналіз твору / А. М. Науменко // Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі. – Запоріжжя : ЗДУ, 1998. – С. 4–10.

– Naumenko A. M. Linguopoetische Analyse des belletristischen Textes / A. M. Naumenko // Новітня філологія. – 2005. – № 1. – С. 266–285.

Для цього видання я ризикнув поєднати названі мови в одному тексті, щоб показати адекватність концепції названих статей як результат не перекладу, а наукової творчості в межах національної ментальності вказаних мов.

МОВНА СПЕЦИФІКА ОРИГІНАЛУ ТА ВІДТВОРЕННЯ ЇЇ У ПЕРЕКЛАДІ

Хоч назва цього підрозділу зовнішньо (формально) стосується лише оригіналу, внутрішньо (змістовно) вона, зрозуміло, має на увазі водночас і переклад, бо ця розвідка досліджує перекладознавство, а для нього оригінал має значення не сам по собі, а лише порівняно з перекладом. Перекладач для своєї об'єктивної діяльності повинен спочатку зрозуміти концепцію першоджерела і лише потім займатись її перенесенням в інокультурне середовище. Як казав Гете стосовно цієї проблеми:

Wer das Dichten will verstehen,
Muss ins Land der Dichtung gehen;
Wer den Dichter will verstehen,
Muss in Lande Dichters gehen.

Хто хоче зрозуміти поезію.
Той повинен йти у країну поезії;
Хто хоче зрозуміти поета,
Той повинен йти у країну поета.

Щоправда, безпосередній специфіці оригіналу присвячено попередній підрозділ, але й тут, під час аналізу оригіналу, важливо постійно пам'ятати про переклад і перш за все про те, що ця лексема має в українській мові два значення: «*процес*» (тобто перекладацька діяльність) і «*результат*» (тобто її наслідок). Оскільки переклад у першому розумінні є змістовою й формальною переробкою оригіналу, остільки треба спочатку визначити сутність оригіналу як джерела перекладацької праці, котра з цього боку повинна оцінюватись як когнітивна й вербальна дія перекладача. У другому розумінні переклад є матеріалізованим результатом вказаної дії і характеризується вже скоріше не як наслідок словесної роботи перекладача (бо це і так зрозуміло і тому не зовсім вагомо для перекладознавства), а як відповідність оригіналу.

Кажучи принципово, така відповідність може бути тільки подвійною: «*відповідає*» – «*не відповідає*». Але традиційно практика і теорія лінгвістичного перекладу виділяють ще і третій рівень – так би мовити, своєрідну «*золоту середину*»: «*відповідає частково*». У термінах перекладознавства

ці три рівні визначаються як «*адекватний*» (відповідає), «*вільний*» (не відповідає), «*дослівний*» (відповідає частково). При цьому можна забути зараз про принципову другорядність цілого легіону синонімів до трьох названих термінів: «*еквівалентний*», «*повноцінний*» тощо для адекватного перекладу, «*прикрашаючий*», «*авторизований*» і т. ін. для вільного, «*буквальний*», «*підрядковий*» і т. п. для дослівного.

Але пам'ятати треба про те, що практика перекладу давно вже зафіксувала як незаперечний факт: залежно від того, як перекладач сприймає статус (прагматику) оригіналу, суттєво змінюється кількісний (та й якісний) бік трьох названих вище рівнів: переклад (при одному й тому ж рівні адекватності, вільності, дослівності) може бути *словниковим* або *текстовим, частковим* або *повним*, *комунікативним* (*прагматичним*), *фреймовим* (*ситуативним*), *інформативним* (*констатуючим*), *концептуальним* (*аналітичним*), а також *функціональним*, *дискурсним, рецептивним, інтерпретаційним* тощо.

Отже, якість перекладу (взагалі, а не конкретного) залежить не тільки – та й не стільки – від здібностей оптимального професійного перекладача, а й від об'єктивної зрозумілості оригіналу, від його спроможності надавати вказаному типу перекладача незалежні від останнього підстави своєї перекладності. Саме про оригінал як перекладацьку категорію і йдеться у цьому підрозділі під особливим кутом зору: текст оригіналу як джерело перекладацьких дій.

Акцентування категорії «*текст*». За звичаєм під термінами «*оригінал*» та «*переклад*» розуміють словесне втілення думки, а під перекладацькою діяльністю – перенесення сенсу такого оформлення або з однієї мови до іншої (лінгвістичний переклад), або з одного культурного середовища в інше (концептуальний переклад).

І тому виникає потреба у з'ясуванні питання, що таке текст (лат. *textus* – «*тканина*», «*павутиння*»).

У будь-якій науці, а тим більше в побуті є багато понять, які зрозумілі всім людям зі здоровим глуздом і тому використовуються всіма однаково точно, але зміст яких визначити конкретно не може ніхто, лише частково. Що таке, наприклад, дружба, кохання, сім'я, щастя, навіть наука, мистецтво тощо? Належать подібні поняття до однозначних чи полісемантичних, повинні вони бути гомогенними чи синтетичними, про це дискутували завжди: наприклад, про «*науку*» та «*мистецтво*» (у хронологічній черзі за останні більше ніж 200 років), поет Ф. Шіллер, філософ Г. Спенсер, літературознавець Б. фон Візе, перекладознавець В. Д. Радчук, наполягаючи на першому рішенні, другому або третьому, а згоди так і не доходили. Тому сьогодні до таких ще не визначених, поетичних понять належить і текст.

Як літературознавче явище він вивчався вже за часи античного Аристотеля, як лінгвістичне – за часи стародавнього індійського філолога

Паніні, але його активне вивчення розпочалось лише у 1970-ті роки: як літературознавчого явища у працях структуралістів Р. Барта, А. Греймаса, Ю. Крістевої, Цв.Тодорова та ін., а як лінгвістичного феномена – у розвідках Р. О. Будагова та О. І. Москальської в Радянському Союзі, П. Гартманна в Німеччині, М. А. К. Хеллідея в Англії та ін., які започаткували нову філологічну науку – лінгвістику тексту і спровокували справжню лавину текстоцентрових досліджень.

Так, лише за часи існування України як незалежної держави в ній щороку захищалось біля 100 дисертацій з філології, серед яких нараховувалось 65–70 % з реальних проблем тексту (останні – з абстрактних категорій мови). Отже, майже 2000 наукових праць (!), а сутність поняття «*текст*» залишається і сьогодні науково не витлумаченою у вітчизняній філології.

І не тільки в українській.

Дійсно, якщо взяти декілька дитячих кубиків і на кожній їх поверхні написати одну лексему у словниковій формі, а потім кинути їх додолу, то випаде якась сума слів. Постає питання: чи буде вона текстом? Не треба поспішати з відповіддю, шановний читачу, бо морфологічні зв'язки, які вагомі для однієї мови (наприклад, української), можуть не відігравати майже ніякої або значної ролі в іншій (наприклад, в англійській).

Отже, домовимось, що у нашому філологічному експерименті випало (з урахуванням морфології відповідної мови): "*wir – trinken – Milch – in – der – schwarzen – Frühe*" в німецькій, «*о – сум – осені – осанна – осанна*» в українській, «*потому – зима – что – каблук – оставляет – следы*» в російській. Тут, мабуть, кожний погодиться, що маємо текст (речення). А якби випало інакше: «*Milch – der – schwarzen – Frühe – trinken – wir*", «*осені – о – осанна – сум – осанна*», «*потому – следы – что – каблук – оставляет – зима*»? Тут деякі будуть стверджувати, що випав текст, а інші – що нісенітниця. А тепер третій варіант: "*schwarze Milch der Frühe wir trinken*", «*осанна осені о сум осанна*», «*потому что каблук оставляет следы зима*».

Тут вже важко не погодитися з думкою, що тексту не випало, хоча три останні речення є рядками із віршів всесвітньо відомих поетів XX ст.: австрійця П. Целана, українки Л. Костенко, росіянина Й. Бродского. Трохи пізніше ми обов'язково повернемось до процитованих сполучень, щоб пом'якшити наш закид їх талановитим авторам у створенні не тексту, а набору слів. Але лише щоб пом'якшити, а не зняти зовсім, так що попередній висновок про відсутність там традиційного змісту залишається поки що відносно справедливим.

Отже, единицею тексту не може бути лексема, і тому немає сенсу перекладати насамперед її, бо не всякий набір слів є текстом. Не може бути з тієї ж причини одиницею тексту морфема або фонема, як і, з іншого боку, синтагма чи навіть речення. Взагалі лінгвістичним або структурним

шляхами цієї проблеми не вирішити, бо на них сьогодні панує чисто формальний принцип, згідно з яким може бути сполученням, синтагмою, реченням, а отже, і текстом випадковий збіг не лише слів, а навіть і складів та літер, наприклад: «*Чарари! Чурари! Чурель! Чарель! Чареса и чуреса. И чурайся и чаруйся*» (В. Хлєбніков), «*... серце моё зубр арбр урбр хлрпр крпр трпр*» (О. І. Ввєдєнскій), «*Дыр бул щил убещур скум вы со бу рл эз*» (А. Кручьоних), опус німця Тіма Ульріхса, в якому літеру «*е*» розташовано у квадраті 625 разів, хоч і у різних положеннях (і більше нічого!) і т. ін.

Про те, що сучасні дослідники вважають такі опуси текстом, свідчить занадто висока оцінка останньої інсталяції українцем Б. В. Сторохою: «*Вірш* (?! – А. М. Н.) *демонструє ризоматичне розгортання простору, рух фрактальної кривої, взаємодію магнітних полей, парадигму обертальних рухів чи просто насолоду артикуляцією, яка корінитьcя у персональному досвіді автора*».[139] Залишається стовідсотковою таємницею, як цей полтавський літературознавець угледів у названому опусі Т. Ульріхса таке «багатство» простору (та ще й у ризоматичному розгортанні!), рух кривої (та ще й фрактальної!), взаємодію полей (та ще й магнітних!), парадигму рухів (та ще й обертальних), насолоду артикуляцією (та ще й персональною!)?!

Взагалі Б. В. Стороха не скнариться на гіпердифірамбічні щедротивихваляння подібного безглуздя, яке він вважає найновітнішим вагомим етапом у світовій поезії: «*Бажання істини, шукання беззаперечного Логосу, поруч з яким усі інші слова втрачають довершеність, сенс, тривожать поетичну душу, штовхають до пошуків у царині синкретизму, де словаа «втавровані у речі» (М. Фуко). Такими є витоки візуальної, конкретної поезії*».[140] Тут майже після кажного слова треба ставити знак питання (мовляв, що це таке? звідки взялось? де аргументи? і т.ін.) і водночас знак обурливого оклику (мовляв, бездоказово! помилково! не відповідає дійсності! тощо).

Бездоказові і беззмістовні дифірамби Б. В. Сторохи – не поодиноке явище в мистецтвознавчій критиці. Так, на виставці живопису 1915 року демонструвався опус Малевича «**Чорний квадрат**», про який провідний критик А. Бенуа тоді ж пророкуюче сказав, що футуристи обов'язково зроблять «**Чорний квадрат**» своєю іконою, якою замінять всесвітньо відомий шедевр «**Мадонна**». І яку глибинну й панорамну рацію мав А. Бенуа! Майже через сторіччя, у 2012 році, інший речник беззмістовних опусів самовираження А. Хрустальов так оспівав «**Чорний квадрат**»: «*'Чорний квадрат' у Малєвіча вийшов страхітливим і абсолютно виправданим передчуттям XX ст. У лику його Мадонни* (Де вона в мазанині Малєвіча?! – А. М. Н.) – *і сталінізм, і фашизм, і атомна бомба, і озонова дірка над Антарктикою, і всі інші плоди безоглядної віри людства у власні сили*».[141]

Якось великий російський критик В. Г. Бєлінскій сказав про Н. В. Гоголя щодо його обіцянок зобразити Чічікова у другому томі «**Мертвих душ**» занадто привабливим персонажем: «*Так багато наобіцяно, що і не знаєш, звідки це все можна взяти*». Ця думка критика повністю відноситься і до опусу щойно процитованого А. Хрустальова, якого не врятовує навіть його аргументація, що картину було створено в 1913 році як декорацію до опери А. Кручених (лібрето) і М. Матюшина (музика), яка (декорація) повинна була символізувати полонене сонце і його замінника – електрику, бо в самій картині ніякого натяку на ці символи не існує.

Не можна не зрозуміти, що подібні критики дотримуються думки, що життя є лінійним прогресом і тому сприймають усе хронологічно нове як геніальне. А дійсно все значно простіше й банальніше: на зміну генію змісту (копіюванню Буття за рахунок загальнонаціональної і навіть загальнолюдської семантики) приходить графоман форми (тиражування самовираження за рахунок граматики або асоціації), який ніякої мистецької вагомості й професійної трудності для перекладознавства не має.

І знову, як і у випадку з рядками П. Целана, Л. Костенко, Й. Бродського, ми можемо дійти висновку, що безглуздя панує і тут, але є у процитованих опусах ще щось таке, що дозволить нам повернутися до них, хоч і зовсім на іншому рівні.

Так що ж таке текст? Широко відоме визначення тексту, яке запропонував ще майже третину сторіччя тому корифей радянської лінгвістики І. Р. Гальперін і на яке активно спираються сучасні лінгвісти, не може задовольнити вдумливого філолога, бо є багатослівним, непрозорим, занадто звуженим, навіть помилковим і може відноситися (та і то лише частково) до таких же багатослівних, непрозорих, занадто звужених, навіть помилкових, але з претензією на істину в останній інстанції релігійних текстів, типу іудейської Тори, християнського Нового Заповіту, мусульманського Корану і т. ін., які, скоріше за все, і вплинули на гальперінське тлумачення тексту.

Ось воно: [Текст – це] «*витвір мовленнєвотворчого процесу, який є завершеним, об'єктивованим у формі письмового документа, літературно обробленим відповідно до типу цього документа, витвір, який складається з назви (заголовка) і низки основних одиниць, об'єднаних різними типами лексичних, граматичних, логічних, стилістичних зв'язків, і має певну цілеспрямованість та прагматичну настанову*».[142]

Неважко бачити, що через брак у цьому визначенні посилання на оточуюче нас і нашу мову середовище, воно легко може бути віднесено і до тих опусів, які було розглянуто вище і було названо не текстом, а безглуздою сумою слів. Більш за те: воно є занадто звуженим, бо викреслює із поняття «*текст*» усне мовлення взагалі і фольклор зокрема, а також будь-яку писемну пам'ятку, якщо вона фрагментарна і не має заголовка.

Зовсім протилежну позицію займає всесвітньо відомий французький структураліст Р. Барт, розширяючи межі цього поняття через змішування двох різних категорій (аналізу як об'єктивного сприйняття та рецепції як сприйняття суб'єктивного): для нього головний зміст тексту (у термінології Р. Барта – «*культурний код тексту*») полягає не в самому тексті, а в «*уписуванні тексту до вже існуючих текстів*».[143] Аналогічної позиції, але майже безмірно розширеної так, що вона змішує (навіть підмінює) дві різні думки *(«ідея, яка поки що лише витає, відчувається у повітрі»* та *«ідея, яку вже реалізовано у вербальному тексті»*), дотримується і не менш славнозвісний французький мислитель К. Леві-Стросс: «*... джерела тексту існують не лише до тексту, але й після нього*».[144]

А провідна російська представниця сучасної когнітивної лінгвістики О. С. Кубрякова вважає разом з О. В. Олександровою, що поняття «*текст*» взагалі не можна визначити: «*Чим глибше рівень розуміння тексту, тим більше кількості різних напрямів у його інтерпретації він відкриває. (...) уявлення про текст (...) і не повинні бути вичерпаними жорсткими дефініціями, вони не укладаються у межі суворих категорій*».[145] Так впевнено і також не безперечно відстоював колись американський батько генеративної граматики Н. Хомський твердження, що «*мова не є точно визначеним поняттям лінгвістичної науки*».[146]

Українські філологи Л. А. Мурач та Н. А. Полєжаєва взагалі відмовляють тексту у власному змісті і розглядають його лише як наслідок відносин між текстами, хоча залишається незрозумілим, як може беззмістовність мати відношення до іншої беззмістовності і при цьому породжувати сутність: «*Сутність тексту полягає не у тексті як такому, а в його міжтекстовому характері*».[147] Чи не через таке витискування соціального і об'єктивного змісту з поняття «*текст*» та наповнення його волюнтаризмом реципієнта відомий російський структураліст Ю. М. Лотман помилково стверджував, що «*тексти для більшості є незрозумілими і підлягають витлумаченню*»,[148] «*бо художній ефект у цілому виникає із зіставлень тексту та складного компоненту життєвих і ідейно-естетичних уявлень*».[149]

Чи не через це вже цитований англієць М. А. К. Хеллідей стверджував у 1976 році, що під текстом треба розуміти одиницю мови під час її використання, а через 10 років Ч. Філлмор підтримав цю думку, заявивши, що термін текст «*використовується для визначення будь-якого цілісного продукту мовної спроможності людини*».[150] Але ж безглуздий набір таких одиниць є також використанням та цілісним продуктом мовної спромогності людини, та чи буде він текстом? Як справедливо вказує М. К. Бісімалієва, «*в цьому випадку ми будемо мати справу вже не з текстом, а з набором або послідовністю часто не пов'язаних за змістом, але граматично правильних речень*».[151]

Але німець Е. Оккель і через 22 роки після М. А. К. Халлідея впевнений, що будь-яка сума мовних одиниць створює текст: «*Текстом є для мене будь-яке зібрання речень, слів або складів, яке поділено на члени і оформлено, завершено і логічно скріплено*».[152] Отже, поняття і термін «*текст*» за останні десятиріччя, особливо після появи терміна «*дискурс*», стали розмитими настільки, що в Німеччині змогла навіть з'явитися монографія про танок як «*текст руху*».[153]

Але, як сказано на початку цього підрозділу, текст є для здорового глузду звичайним і зрозумілим поняттям і, отже, нісенітниця, яку продемонстровано прикладами, наведеними вище, текстом бути не може. І здоровий глузд має рацію, бо на рівні підсвідомості людина відчуває, що мові притаманно багато інших і більш головних функцій, крім традиційного спілкування. У противному разі поширений український анекдот про буцімто комунікативність був би зразковим символом сутності (точніше: пустоти) будь-якої мови: «*Куме, ти по рибу? – Ні, я по рибу. – А я вважав, що ти по рибу*».

Отже, одиницею тексту є на рівні змісту думка, а на рівні форми – висловлювання, яке може втілюватися в одну лексему (наприклад, «*причинна*» як назва поеми Т. Шевченка або «*gefunden*» як назва поезії Й. В. Гете), у поширене речення (наприклад, фразеологізм «*хіба ревуть воли, як ясла повні?»* як назва роману П. Мирного або "*kleiner Mann – was nun?*" як назва роману Г.Фаллади) чи навіть у цілий епізод (наприклад, фрагмент «*Ідуть дощі...*» з повісті М. Коцюбинського "**Fata morgana**" або фінальний монолог Галілея "*In meinen freien Stunden...*" у п'єсі Б. Брехта «**Життя Галілея**»). А це означає, що текстом треба вважати лише такий набір слів і граматичних категорій, в якому є вербально і логічно оформлена думка про людське середовище.

Звісно, що думка про дійсність може бути різною за змістом та стильовим оформленням, що потребує вирішення наступної проблеми про різновиди тексту.

Примітка: Лише тепер є сенс повернутися до прикладів щодо нісенітниць О. Кручених, П. Целана, Л. Костенко та ін. Чи є у процитованих з їх виробів рядках думка про людське середовище, тобто чи можна їх оцінити як тексти? Звичайно, є, але вона випливає не з семантики використаних ними слів, як у класичній поезії, а з типу зв'язку між лексемами, який є однаковим для будь-якого опусу будь-якого ремісника вказаного безглуздя: не логіка поєднання слів, а лише морфологія (і частково синтаксис), котра і символізує абсурдність (так вважає творець опусу) навколишнього світу або його занадто герметичну складність для розуміння.

Констатація абсурдності соціального буття або його незрозумілої ускладненості і є думкою про наше середовище, але вона подається автором настільки узагальненою, що немає сенсу шукати в її втіленні у

конкретного автора будь-які додаткові нюанси (наприклад, не слово, а звук або склад є сировиною поезії – це у А. Кручєнних та А. Ввєдєнского, не думка, а звукопис є суттю поезії – це у Л. Костенко, не семантика, а графіка є сенсом поезії – це у Т. Ульріхса, не прозорість думки, а її герметичність є принципом поезії – це у П. Целана та Й. Бродського тощо).

Типи тексту. Оскільки під текстом розуміється лише словесно втілена думка про навколишній світ, остільки видів тексту може бути велике розмаїття залежно від рівня пізнання (часткове чи цілісне), ступеня впливу (нейтральний чи емоційний), зрілості адресата (дитина чи дорослий), форми мовлення (усна чи письмова) і т. ін. Серед такої безлічі текстових видів можна і треба виділити головні, які є суттєвими для перекладознавства. Логічно буде класифікувати їх за пануванням у них однієї з головних функцій мови: науковий (панує функція пізнання), діловий (функція інформативна), публіцистичний (вплив), художній (естетична), побутовий (спілкування).

У стилістиці такі типи тексту звуться функціональними стилями і підрозділяються на підтипи (або жанри) залежно від додаткової актив-ності в них ще однієї з мовних функцій. Так, зокрема, К. Е. Зоммерфельдт та Г. Шрайбер вичленовують з публіцистичного стилю жанри «*об'яви, реклами, інструкції*»[154] тощо, а київські укладачі «*Програми з теорії і практики перекладу*» для вищої школи ще більше деталізують жанровий підхід, розмежовуючи тексти «*газетно-інформаційний*», «*суспільно-політичний», «економічний», «науково-технічний», «науково-популярний», «художній», «міжнародно-дипломатичний», «юридичний*» і т. ін.[155]

Для перекладознавства така ретельна класифікація значної ролі не відіграє, бо труднощі йому приносять саме функціональні стилі, а не їх гібриди та підстилі: зокрема, наприклад, термінологія наукового типу тексту, конотативність публіцистичного, поетичність художнього, ситуативність побутового і т. ін.

Функціонально-стильовий підхід, запропонований зараз для перекладознавчої класифікації типів тексту, притаманно багатьом сучасним філологам. З боку перекладознавства важко (та і несуттєво) встановлювати ціннісну ієрархію між вказаними типами тексту, але немає сумніву, що найвагомішим і через це найскрутнішим для перекладу є текст художній, бо лише в ньому не тільки активно діють усі 5 головних функцій, але й присутні всі інші типи тексту. Не випадково ж російський теоретик перекладу А. В. Фьодоров справедливо писав ще півсторіччя тому, що теорія та історія європейського перекладу складалася практично як еволюція перекладу художнього.

Типи художнього тексту. З перекладознавчого боку треба розмежовувати три типи художнього тексту: традиційний (класичний), новий (постмодерністський), новітній (гіпертекст). Для розуміння їх сутності й особ-

ливостей треба згадати про значеннєву структуру слова, яка має чотири головних прошарки: *денотативний* (постійне і зрозуміле для всіх мовців певного етносу вказання на річ, явище, подію тощо, зафіксоване в національних тлумачних словниках), *конотативний* (загальноприйняте всіма мовцями даного етносу вказання на додаткове значення лексеми, зафіксоване в національних тлумачних словниках), *контекстуальний* (варіативне значення лексеми залежно від конкретного тексту і тому незафіксоване ні в яких словниках), *авторський* (несподіване використання лексеми в незрозумілому змісті, який не базується ані на денотативному, ані на конотативному, ані на контекстуальному прошарках і через це не може бути дешифрованим ніким, навіть самим автором, хоч той помилково і вважає, що використав лесему в конкретно певному значенні.

Класичний, який існує вже багато тисячоліть, пов'язує слова за законами логіки, веде постійний прозорий діалог з читачем за рахунок денотативного, конотативного і контекстуального значення своїх одиниць, нав'язуючи читачеві одне єдине об'єктивне тлумачення свого змісту. Постмодерністський (або самовираження) пов'язує слова лише за законами грамматики, веде постійну незрозумілу гру з читачем за принципом «*Вгадай, що я хотів сказати?*» за рахунок авторської семантики своїх мовних (не текстових!) одиниць, яка ніколи ніким дешифрована бути не може, дозволяючи тим самим читачеві будь-яке суб'єктивне розгадування свого ребусного вмісту.

Літературознавець легко згадає хронологію такого самовираження: «*вчена поезія*» александрійців (III–II ст. н. е.), «*темний стиль*» деяких провансальських трубадурів (X–XII ст.), культеранізм в Іспанії XVII ст., символізм кінця XIX ст. Але всі ці названі літературні явища завжди були периферійними, кількісно і якісно незначними (крім, частково, символізму). А в першій половині XX ст. цей слабенький струмочок перетворюється на велику річку, щоб затопити у другій половині XX ст. і особливо в XXI ст. весь європоцентристський літературний регіон, тому цей другий тип тексту самовираження можна ще назвати постмодерністським.

Третьому типу художнього тексту – *гіпертексту – треба приділити особливу увагу.*

Сутність поняття і терміна «*гіпертекст*». Не зайвим буде тут ще раз нагадати, що два розглянуті вище комплекси текстів (класичний, або колективістський, та постмодерністський, або самовираження), хоч і породжують кожний свої особливі труднощі для перекладача, все ж таки принципових, непереборних перешкод йому не ставлять, бо об'єктивний аналіз класичного тексту завжди залежить від філологічного досвіду та фонових знань творця перекладу, а дешифрування ним постмодерністських опусів може бути або вдалим, або не здійснитися зовсім у випадку герметичної нісенітності оригіналу.

Обидва комплекси текстів не ставлять перекладачу непереборних перешкод через те, що активно використовують мовну функцію спілкування: перший – на рівні постійного діалогу автора з читачем, другий – на рівні спочатку діалогічного поштовху автором читача (тобто адресант лише провокує реципієнта на роздуми), а потім вже виключно «*монологічного діалогу*» (тобто реципієнт постійно запитує себе, що може означати інсталяція адресанта, бо сам автор постмодерністського виробу відповіді на це запитання дати не може, тому що і сам її не знає).

Однак наприкінці XX ст. активно заявив про себе третій комплекс текстів, який базується майже виключно на мовній функції повідомлення і який більшість дослідників одностайно назвала «*гіпертекстом*», але повкладала в цей термін таке розмаїття смислів, що він відразу ж перетворився на багатозначний поетизм. І хоча для перекладознавства він не став складною й важкою категорією, бо є сумою фрагментів з двох попередніх комплексів, розглянути цей феномен все ж таки треба, тому що його – на відміну від класичного та постмодерністського – перенасичено такими важливими перекладацькими перепонами, як ремінісценція, алюзія, цитування тощо.

Серед указаного розмаїття смислів лексеми «*гіпертекст*» легко вичленувати дві тематичні групи: філологічну і логічну. «Батьки» та прихильники першої йдуть поверховим шляхом від етимології префікса *гіпер-* (гр. *hyper-*, тобто «*зверх, занадто*» тощо) і звуть гіпертестом будь-який надвеликий текст, розуміючи під останнім не обсяг конкретного тексту, а його змістовне співвідношення з тематично спорідненими текстами: наприклад, усі юридичні тексти як «*правовий гіпертекст*», усі дані про яке-небудь явище як «*довідниковий гіпертекст*» тощо. Про помилковість такого сьогодні поширеного (перш за все серед лінгвістів) підходу до тексту писав ще на початку 1980-х років провідний радянський філолог Р. О. Будагов: «*Раніше казали, що суттєвими є не слова, а речення, тепер вже стверджують, що більш суттєвими є сполучення багатьох речень, будь-який текст, художній твір* (...). *Розміри подібного тексту теж безупинно збільшуються. Текст 'Братів Карамазових' Достоєвського, наприклад, виявляється вже недостатнім і треба говорити про зібрання творів цього автора, і навіть про всю російську літературу минулого століття. Через це починають стиратися грані між лінгвістикою, з одного боку, та історією літератури, історією культури, історією суспільної думки – з іншого. Виникає не взаємодія наук – важлива проблема нашого часу! – а їх повне змішення*».[156]

Трохи інакше (не за суттю, а лише за формою) дивляться на гіпертекст літературознавчі структуралісти, і тому їх теж треба віднести до першої тематичної групи. Вони вбачають у сучасному тексті явні або приховані – незалежно від задуму його творця – посилання на попередників, через що він у них змістовно «розбухає» настільки, що становиться текстом-монстром,

дійсно «зверхтекстом», тобто гіпертекстом. Таку здібність сучасного тексту до безмежного змістовного розбухання за рахунок посилань-зчеплень з текстами інших авторів структуралісти називають інтертекстуальністю, розуміючи під нею не, як вже було вказано раніше, обов'язково свідомі ремінісценції або алюзії його автора, а наявність у першотворі розхожих, усталених кліше мислення, поведінки, висловлювання тощо.

Таке розуміння сутності гіпертексту притаманно майже всім структуралістам, хоча терміни тут можуть бути у них різними: у «батьків» інтертекстуального аналізу Ю. Крістевой та Р. Барта конкретний текст зветься відповідно «*фено-текст*» і «*твір*», а його «розбухлий» варіант – «*гено-текст*» і «*текст*»;[157] у Ю. Н. Караулова[158] – «*текст*» і «*прецедентний текст*», у О. С. Кубрякової[159] її «*множинність просторів та світів*» теж повинна розумітися як структуралістська інтертекстуальність і т. ін.

Неважко бачити, що такий гіпертекст, щоб там не казали його творці та дослідники, не може бути новиною, відкриттям лише останнього часу, бо його архітектонічний стрижень (явне або приховане цитування) існував у словесному творі завжди, ще у давньофольклорну добу первісного суспільства. Тому він є принципово перекладним, бо потребує лише відповідного рівня фонових знань перекладача. Зовсім іншу картину пропонує нам друга тематична група, засновники і розроблювачі якої підходять до лексеми «*гіпертекст*» з логічного, тобто не кількісного, як працівники першого, філологічного угрупування, а якісного боку, оцінюючи вказане поняття як змістовну й формальну новизну, притаманну лише другій половині XX ст. як добі комп'ютерних засобів масової інформації. Зовсім не випадково, а закономірно у 1998 році австрійська спілка прикладної лінгвістики провела теоретичний семінар щодо нових засобів суспільного спілкування, які вона назвала гіпертекстом, розуміючи під ним теж обсяг конкретного тексту, але не кількісний, а якісний, тобто такий об'єм, який є змістовно нескінченним, хоч і існує тільки у межах двох книжкових обкладинок (або однієї комп'ютерної програми).

Історія такого парадоксального явища (тобто фізично обмеженого тексту, який чомусь має безліч варіантів прочитання; щось на зразок дитячого калейдоскопу, де невелика кількість кольорових камінців породжує нескінченну палітру неповторних мозаїчних панно) розпочалася у 1980-ті роки (в усякому випадку вона лише тоді впала у вічі сучасникам). Так, у бесіді двох видатних німецьких письменників В. Кеппена та Г. Кунерта у 1985 році було висловлено побоювання, що традиційні мовлення і алфавіт як символи й знаряддя багатотисячолітньої писемної культури людства відмирають через прогресуюче збіднення словесного спілкування.[160]

Через два роки після цієї публічної співрозмови В. Флуссер, європейські відомий соціолог та теоретик засобів масової комунікації, висловився щодо причин вказаного побоювання та відмирання: у своєму есе під багато-

значущим підзаголовком «*Чи буде письмо в майбутньому?*» він відмовляє письму і читанню у майбутньому житті, бо вважає, що інформативна революція вже зробила абетку майже зайвою і незабаром витисне її зовсім з людського вжитку, поставивши на її місце поки що «*незнану систему знаків*», яка занадто швидко переможе традиційне лінійне письмо, а разом з ним і «*лінійне мислення*», а отже, і пов'язане з цим наше «*історичне, причинове, процесуальне, просвітительське і, врешті-решт, критичне мислення і спілкування*».[161] У своїх наступних працях В. Флуссер уточнив, але не конкретизував цей ледве народжений не лінійний, а «*новий, позамовний тип мислення у посталфавітному коді*».[162]

На жаль, В. Флуссер не протиставив терміну «*лінійний*» ніякого антоніма, хоч і дав зрозуміти, що нове читання-спілкування буде, так би мовити, всебічним у прямому розумінні цього слова: не лінійним, а у всі боки. Не зробив цього і один із співбатьків світової комп'ютерної павутини Р. Кейліо, коли у 2000 році, наляканий лавиноподібним розширюванням Інтернету, сказав у Відні на електронному симпозіумі «**Майбутнє інформації**», що людство рухається до чогось такого нового, що залишить позаду себе не тільки галактику Гутенберга (винахідника друкарства), а й, врешті-решт, світове комп'ютерне павутиння, але котре він описати не в змозі; він лише знає, що папір з надрукованими на ньому літерами вже ніякої участі у цьому новому брати не буде.[163]

В. Флуссер і Р. Кейліо помилялись, не знаходячи для нового комплексу текстів відповідного терміна. Помилялись і тому, що новий комплекс давно активно існував, і через те, що термін для нього теж було знайдено вже здавна. Як риторично стверджував-запитував К.Россбахер у 2000 році, який більш детальніше розповів про ці та інші факти з історії гіпертексту, хіба сьогодні у міжнародних аеропортах та на таких же вокзалах система знакової інформації є алфавітною і хіба це заважає іноземцю і навіть неписьменній людині розуміти її піктограмність? Але всупереч своїм же справедливим роздумам цей войовничий захисник алфавітного письма чомусь вважає, що ані сучасна умовно-рисункова форма спілкування, ані зверхмодна «***комп'ютерна література***» ("*Netzliteratur*"), яка побудована на принципах гіпертексту, бо створюється користувачем комп'ютера через Інтернет за вказівками автора змістовного ядра майбутнього тексту, не спроможні витиснути з людського користування лінійний текст.[164]

Але його віру руйнують деякі ще кількісно незначні, та потенційно занадто вибухові факти. Так, у 1970 році провідний австрійський письменник А. Окопенко створив роман-енциклопедію «**Енциклопедія сентиментальної подорожі до зустрічі експортерів у Друдені**», який складався з великої кількості автономних сюжетних фрагментів та з неменшого розмаїття вказівок на послідовність їх зв'язку (тобто читання); зрозуміло, що через безліч цих послідовностей текст «роману» читався й сприймався

вже не лінійно, а гронувато, бо створений був за задумом автора і створювався за реалізацією читача як виноградна китиця. А в американця М. Джойса з'явився на початку 1990-х роман «**Ополудні**», який російський дослідник О. Геніс назвав «*гіпертекстом*»,[165] бо той, як і витвір А. Окопенка, складався не лише із суми сюжетних фрагментів (до речі: 539 умовних сторінок), а ще й з 951 вказівок-зчеплень цих фрагментів між собою. Та головне, що відрізняє текст М. Джойса від попередніх споріднених виробів, це неможливість читання його без комп'ютера, бо лише той в змозі вказані сторінки та зчеплення (а також і нові – за «бажанням» самого комп'ютера) вибудувати у щось нескінченно цілісне.

Неважко зрозуміти, що тексти А. Окопенка та М. Джойса репрезентують новий тип читання і сприйняття – гроновидний. Тоді ж, у 1990-ті роки, відкрився і «*гроновидний театр*» («*гіпертеатр*»): так, режисер А. Васильєв зробив виставу за «**Бісами**» Ф. М. Достоєвського у звичайному багатоповерховому будинку, в кожному приміщенні якого різні актори одночасно грали різні сцени, а глядач мандрував будинком і власною послідовністю сприйняття, як і читач вище вказаних гіпертекстів, сам собі складав гіпервидовище. Через декілька років у США з'явився «*гіперфільм*», хід сюжету якого глядачі новітнього гіперкінотеатру, кожне місце в котрому обладнано дистанційним електронним керуванням, можуть у будь-яку мить змінити на інший, якщо таке бажання центральний комп'ютер кінотеатру нарахує у 51 % присутніх. А у XXI ст. винаходять і «*гіперживопис*»: у 2006 році три китайських майстри Даі Дуду, Лі Тіезі та Занг Ан малюють «*комп'ютеризовану картину*». На ній зображено жанрову сцену на набережній порту з майже півсотнею персонажів (портретів світово відомих діячей політики, культури, спорту тощо від стародавнього Єгипту до нашого часу), які, ретельно вимальовані в класичному реалістичному стилі, зайняті кожен своєю функціонально суттєвою справою. Новаторська цінність картини, її «*гіперможливість*» полягає в тому, що за допомогою мишки комп'ютера можна не тільки змінювати розміри картини та деталізувати будь-який її фрагмент, а й отримати повну візуальну і слухову інформацію про кожного персонажа.

Справжнім літературним засновником гіпертексту можна і треба вважати англійського письменника XVIII ст., який так і залишився до сьогодні незрозумілим для дослідників і читачів, хоч і вважається найяскравішим представником сентименталізму. Це – Л. Стерн з його чудернацьким романом «**Життя і думки Трістрама Шенді, джентельмена**» (1759–1767), в якому немає зв'язної оповіді та архітектоніки, логічної послідовності епізодів, проте є забагато бесід з читачем, відступів і т. ін., так що наприкінці дев'ятого розділу книжки Стерн зміг довести біографію свого заголовного героя лише до п'ятирічного віку. Що ж це за життя і думки

джентльмена, який навіть через багато сотень сторінок тексту так і не дозрів до такого етичного й соціального статусу?!

А справа тут в тому, що свій твір Стерн, випереджаючи літературний процес на 2,5 сторіччя, скомпонував у манері тоді ще невідомого асоціативного письма, яке за своєю суттю (випадковість розташування епізодів, волюнтаризм творця над персонажами і сюжетом, нескінченність оповіді тощо) є спорідненим сучасному гіпертекстному письму з його гроновидною схемою. Саме на це, а також на назву другого роману Стерна («**Сентиментальна подорож у Францію та Італію**», 1768) і натякав своїм романом-енциклопедією А. Окопенко, а Д. В. Затонський, найзначніший український літературознавець, не випадково сказав, що «*життя і думки Трістрама Шенді*» (читай: принципи асоціативного письма у Л. Стерна – А. М. Н.) «*не призначені щось упорядковувати і ще менше покликані створювати рух у напрямку до будь-якої 'Цілі»;*[166] а саме безцільність та невпорядкованість руху думки автора і є головним архітектонічним принципом сучасного гіпертексту, який акцентує через це мовну функцію не спілкування, а повідомлення, що і породжує специфічні проблеми для перекладача, пов'язані з активною девальвацією загальнословникової семантики слова, шаблонізацією (і через це пустопорожнєю фразеологізацією) сьогоденного мовлення, з котрого невпинно й нестримно витікає, як у пісок, світомоделююча функція – головне знаряддя перекладу.

Коли Р. Барт і М. Фуко розпочинали кампанію про смерть автора у сучасній літературі, вони мали на увазі інтертекстуальність, яка, на їх погляд, з одного боку, мало що залишає власній оригінальності автора тексту, а з другого боку, дозволяє читачу сприймати текст як завгодно, але зовсім не так, як планував автор під час творіння. Але навряд чи вони думали тоді про те, що говорять насправді про шалений наступ нової для реципієнта психологічної доби не лінійного, а гроновидного, асоціативного мислення, а з ним і сприйняття (читання) тексту як гіпертексту. Чи спроможній той замінити традиційний земний лінійний текст? Через брак достатніх фактів відповіді однозначної тут немає, але не можна не згадати деякі з багатьох епізодів в історії людства, коли воно майже одностайно пророкувало велику майбутність чомусь занадто новому і тотальне забуття старому – та нове не приживалось, а старе не знищувалось. Так, у 1856 році значні французькі письменники брати Гонкури, прочитавши фантастичні, наукові та детективні новели американця Е. По у французькому перекладі Ш. Бодлера, записали у свій щоденник: ці новели побудовано «*до прозорості ясно*», але в них немає «*ніякої поезії*», всі вони – «*передвістя літератури* [наступного] *XX ст.*», але це вже – «*література хвороблива*».[167]

Гонкури, на щастя, помилилися. Будемо сподіватися, що помиляються і адепти гіпертексту.

А завершимо розгляд проблематики категорії «*текст*» вдалим за змістом дифірамбом традиційному текстові, який нещодавно проспівала йому українська філологиня С. Н. Денисенко, хоч і перевантажила свою оцінку зайвим акцентуванням функції спілкування: «*Лише в тексті як завершеному комунікативному творі розкриваються соціально-прагматична та контекстуально-естетична сутність перекладу як акту спілкування та одного із* (...) *способів виявлення в різних мовах таких одиниць, які здатні виконувати однакові комунікативні функції у висловлюванні*».[168]

КОНТРОЛЬНІ ВПРАВИ

Порівняйте оригінал і його переклад і з'ясуйте, до якого типу художнього тексту належить оригінал і які перекладацькі труднощі він викликає.

Текст для самостійного опрацювання: P. Celan, **Todesfuge**

(1) *Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends*
(2) *wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts*
(3) *wir trinken und trinken*
(4) *wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng*
(5) *Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt*
(6) *der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete*
(7) *er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine Rüden herbei*
(8) *er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde*
(9) *er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz*
(10) *Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts*
(11) *wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends*
(12) *wir trinken und trinken*
(13) *Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt*
(14) *der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete*
(15) *Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng*
(16) *Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt*
(17) *er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau*
(18) *stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf*
(19) *Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts*
(20) *wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends*
(21) *wir trinken und trinken*
(22) *ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete*
(23) *dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen*

(24) *Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland*
(25) *er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft*
(26) *dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng*
(27) *Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts*
(28) *wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland*
(29) *wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken*
(30) *der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau*
(31) *er trift dich mit bleierner Kugel er trift dich genau*
(32) *ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete*
(33) *er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft*
(34) *er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland*
(35) *dein goldenes Haar Margarete*
(36) *dein aschenes Haar Sulamith*

КОМЕНТАР ДО ТЕКСТУ

Щодо музичності цього вірша треба сказати відразу, що вона трохи штучна, бо визначає не стільки фонетичний бік тексту (цебто не стільки звукопис у ньому, який, безумовно, у вірші є), скільки кількісну розтягнутість рядків і змістовну неприродність повторів: назвавши свій витвір «*фугою*», автор змушений був і будувати його за законами музики, а не лірики (мотив, лейтмотив, їх варіювання тощо). Через це лексична тавтологія повинна була час від часу з'являтися у вірші і вступати при цьому у несподівані для читача і самого автора змістовні прозорі й непрозорі зв'язки, зрозуміти які не завжди можливо. Це і робить музичність вірша трохи штучною, бо повтори тут менше «звучать» (на що, мабуть, сподівався автор і що потребує звукопис як поетичне явище), а більше «значать» (на що автор, найімовірніше, зовсім не розраховував, коли брати до уваги всі семантичні шари його трохи настирливих повторів).

З музичністю вірша, навіть з його трохи штучною настирливістю перекладачі в цілому можуть впоратись, якщо мати на увазі не кожний конкретний рядок, а вірш як цілокупність.

З іншого боку, назвавши свій витвір «*фугою смерті*», Целан вимушений був використовувати лексеми та їх сполучення, які або мають цю семантику вже в загальнонаціональному словнику, або породжують її лише в тексті, або, на думку поета, натякають на неї через імпліцитні конотації своїх текстових зв'язків. Тому у вірші багато слів із семою «*смерть*» за їх денотативним, прямим значенням "*Grab, Schlangen, Tod, er trifft dich mit bleierner Kugel, aufhetzen, er schenkt uns ein Grab in der Luft*" тощо) та конотативним і контекстуальним («*schaufeln, Margarete, Rüden, Juden,*

spielt, greift nach dem Eisen, dann steigt ihr als Rauch in die Luft, seine Augen sind blau" тощо).

Але не менше є слів у вірші, які можуть сприйматися за їх значенням як синонімічні до лексеми «*смерть*», та ніхто (тобто автор) і ніщо (тобто текст) не гарантує, що таке дешифрування їх змісту буде правильним: наприклад, "*schwarze Milch der Frühe*" (дослівно: «***чорне молоко рані***»), "*dein aschenes Haar Sulamith*" («***твоє попілове волосся, Суламіфь***») та ін. Отже, в лексиці вірша П. Целана не можна не встановити чотири групи слів та сполучень з різними рівнями прозорості (зашифрованості) семантики: денотативна (загальноконвенціональна), контекстуальна (оказіональна для даного тексту), підтекстна поверхова (авторська, суб'єктивно асоціативна, але така, що дозволяє хитким вибір одного, магістрального, тлумачення з декількох можливих), підтекстна глибинна (авторська, суб'єктивно асоціативна настільки, що не дозволяє жодного тлумачення з безлічі можливих).

Перший шар лексики (денотативний) складностей для іпостасі дослідника в особистості перекладача не створює, хоча загальний принцип штучності, пишномовності письма у постмодерністів взагалі і у П. Целана зокрема залишає для нього і тут деяке своє шумовиння: "*mit bleierner Kugel*" («***свинцевою*** *кулею*». А якщо б було «***мідною***», «***залізною***» тощо? П. В. Рихло переклав точно: «***свинцевою кулею***»), «*er schenkt uns ein Grab in der Luft*» («*він* ***дарує*** *нам могилу в повітрі*». А якби було «***дає***», «***пропонує***» тощо? До речі: П. В. Рихло переклав як «***дає***», втративши сарказм інтонації саме через відсутність у його варіанті контекстуальної урочистості семантики оригіналу) і т. ін.

Трохи більш зашифрованим, але відносно легким для розгадування є другий, контекстний шар лексики у П. Целана (як наочний аргумент далі наводяться слова із семою «*смерть*», головною для вірша): "*schaufeln*" – у контексті всього твору, а зовсім не з першої своєї появи, це слово можна сприйняти як натяк на гітлерівські концтабори, де в'язнів примушували самім копати могилу для себе; "*Margarete*" – можливий натяк на гетевську Гретхен, «вбиту» жорстокосердям Фауста; "*Rüden*" – алюзія з нацистських часів, коли есесівці цькували в'язнів концтаборів собаками; "*spielt*" – алюзія з тих же часів, коли одних в'язнів примушували грати на музичних інструментах під час катування інших; "*er greift nach dem Eisen*" – ремінісценція з популярної у Третьому Рейсі п'єси «**Шлагетер**» (1933) нацистського письменника Г. Йоста, в якій головний персонаж висловив думку, що стала ідеологічною максимою Геббельса та його пропаганди: «*Коли я чую слово культура, я знімаю свій револьвер із запобіжника*»; "*dann steigt ihr als Rauch in die Luft*" – алюзія з гітлерівської доби, коли в'язнів «перетворювали» в крематоріях на дим; "*seine Augen sind blau*" – ремінісценція з Ніцше щодо його характеристики надлюдини як «*білявої бестії*» з блакитними очима і водночас алюзія з гітлерівського періоду, коли

справжнім арійцем, який мав право й обов'язок цькувати, вбивати та «перетворювати на дим» усіх неарійців, могла бути тільки ця білява бестія з блакитними очима.

Із цим лексичним шаром перекладач теж успішно впорався, хіба що з недоліком в одному змістовно значному місці: ремінісценція з п'єси соціал-націоналістичного драматурга і з улюбленого вислову Геббельса пов'язана зі словом "*greift*" («***хапається***»), яке свідчить (у першотворі) про атакуючий характер гітлерівського тоталітаризму, тому переклад його П. В. Рихлом як «*вийма*» не тільки суттєво пом'якшує ситуацію, а й утруднює шлях українського читача до вказаної ремінісценції.

Ще більш герметичним виступає третій, так би мовити, підтекстно поверховий шар лексики у вірші П. Целана, бо дозволяє дослідникуперекладачу вибрати одне з багатьох тлумачень його семантичного поля, але не дає для цього вибору об'єктивних (тобто текстових) аргументів. Так, словосполучення "*dein aschenes Haar Sulamith*" лише через фонові знання дослідника може бути сприйнято як опис смерті, але таке тлумачення є повністю бездоказовим. За бажанням дослідника можна побачити в лексемі "*Sulamith*" (іудейське жіноче ім'я, яке вжито у «**Старому Заповіті**» для означення коханої Соломона) натяк на євреїв у нацистській Німеччині, у "*Haar*" – на волосся замордованих в'язнів гітлерівських концтаборів, котре, як широко відомо, спеціально накопичувалося там для наступних промислово-виробничих потреб Рейху, в "*aschenes*" – на попіл з нацистських крематоріїв тощо.

Але вдумливий дослідник-перекладач не може при цьому не відмітити, що П. Целан створює для свого неозначеного виразу прикметник "*aschen*" («***попіловий***») від іменника "*Asche*" («***попіл***»), але точно встановити його зміст неможливо, бо сему «*фарба як попіл*» має німецька лексема "*aschblond*", а сему «*перетворення на попіл*» – лексема "*aschig*", хоча звичайно неологізм П. Целана все ж таки за своєю семантикою ближче до другого прикметника, ніж до першого. Отже, лише власні асоціації та творчі рішення читача можуть перетворити целанівське словосполучення "*dein aschenes Haar Sulamith*" на художню алюзію з трагічної історії євреїв у фашистському Третьому Рейсі, до складу якого входила і Австрія, один із багатьох притулків великострадного поета-мігранта П. Целана.

До речі: П. В. Рихло два слова з цього сполучення "*aschenes*" та "*Haar*" переклав лексемами з асоціативно для українського читача меншими та іншими можливостями, ніж надає оригінал для читача німецькомовного: «*твоя попеляста коса Суламіт*». Неважко зрозуміти, що лексема «*коса*» через своє семантичне укорінення в українському фольклорі навіє читачеві, найімовірніше, асоціації з дівчиною-красунею, що розчісує або заплітає свою косу, чекаючи на свого судженого, а слово «*попелястий*» через свою пряму словотвірну семантику збудить спогади про подібність волосся до

кольору попелу, а не про перетворення волосся на попіл, як це, мабуть, має місце у відповідній лексемі оригіналу.

Отже, вже третій лексичний шар «*Фуги смерті*» виявився для перекладача міцним горішком, який він зміг «розкусити» лише частково.

Але асоціативні здібності читача можуть перетворити всі аналізовані вислови (та й всі інші) на будь-який натяк, образ, символ. І тоді «**Фуга смерті**», за законами поетики постмодернізму, відкинувши об'єктивний сенс традиційної (класичної) белетристики, замінить його на безглуздий ребус мас-літератури, про що яскраво свідчать перші чотири лексеми вірша "*schwarze Milch der Frühe*" (дослівно: «***чорне молоко рані***»), які треба віднести до четвертого, підтекстно глибинного шару целанівської лексики і які прокламують саме цю ребусність, герметичність і ту штучність змісту й форми тексту, котра просто впадає у вічі.

Прокламують і нав'язують її читачу і досліднику-перекладачу із самого початку як єдиний підхід до сприйняття твору. Сполучення "*schwarze Milch der Frühe*" є повною нісенітницею, бо його подвійний і безмежний за значенням оксюморон «*schwarze Milch*" та "*schwarze Frühe*" (дослівно: «***чорне молоко***» та «***чорна рань***», але за змістом щось зарозуміле: нічранок? чорне минуле? білий туман забуття? щось інше?) зводить нанівець будь-яке змістовне тлумачення цього виразу, можливо, запозиченого Целаном з вірша 1939 року його землячки буковинки Рози Ауслендер, де цей вираз теж втілює авторський підтекст, тобто логічне безглуздя: "*Sie speist mich (...) mit schwarzer Milch*" «***вона годує мене чорним молоком***»), яке контекст її вірша розтлумачити не допомагає.

Навряд чи Целан запозичив цей оксюморон у іншого буковинця А. Маргула-Шпербера, який у поезії «**Далекий гість**» теж 1939 року використав трохи інший варіант – "*der dunklen Milch*" («***темного молока***»), бо у його автора вказане метафоричне словосполучення ще легко асоціюється з молоком матері, яка присипає своє дитя. Щоправда, і зображення матері натякає тут на Богородицю, і дитя вже доросла людина, і приспання змальовано як перехід від грішного земного життя до безгріховного потойбічного існування, але все ж таки оксюморон А. Маргула-Шпербера ще більш або менш зрозумілий.

Тому і знаходить П. В. Рихло для його перекладу українські лексеми, які неускладнені за змістом і навіть поетичніші за формою, ніж відповідне слово оригіналу: «***випий молока, темного, як ніч***». Зовсім інша ситуація у нього з перекладами оксюморонів Р. Ауслендер і П. Целана: якщо для першої він відразу знаходить пряму відповідність «***чорним молоком***», то для другого він коливається між декількома варіантами. Так, у перекладі 1993 року він зупиняється на варіанті «***чорне молоко***»,[169] у перекладах 1998[170] та 2000[171] року повторює його, але вже у перекладі 2001 року змінює його на менш зрозуміле, але за своїм складовим ритмом більш наближене

до мелодики оригіналу «***чорне дійво***»,[172] хоч у передмові до антології, де розташовано цей його хронологічно останній переклад «*Фуги смерті*», він ще продовжує, по інерції аналітичної логіки й традиційного художнього сенсу, цитувати себе попереднього: «*Целанівський оксюморон 'чорне молоко'...*»[173] Хіба це не є яскравим прикладом до наведеної вище тези про беззмістовність постмодерністської літератури, яка не тільки (навіть не стільки) дозволяє, а й просто примушує перекладача використовувати будь-яку лексику задля покриття, приховування пустопорожнечі оригіналу?!

До речі: цей целанівський чотирислівний за формою, двочастинний за архітектонікою і нульовий за змістом оксюморон ("*Schwarze Milch der Frühe*" – «***чорне молоко рані***») виявився не по зубах багатьом перекладачам, на що вказав сам П. В. Рихло у своїй статті 1998 року: «*Л. Гінзбург перекладає його як 'черная жижа рассвета', О. Парін – як 'черная влага истоков', О.Татаринові – як 'черное млеко рассветной зари'*».[174] Не кращою є ситуація і з українськими перекладачами: так, В. Стус запропонував *«чорне молозиво ранку»,* М. Бажан – *«чорне молоко світання»,* В. Колодій – *«досвітку чорне молоко».* Звичайно, настирливий дослідник-перекладач має право звернути увагу перш за все на слово "*Frühe*" («***рань***») у цьому виразі і згадати, що воно у сполученні "*in aller Frühe*" («***з раннього ранку***») може означати початок часу, а у лексемі "*früher*" («***раніше***») – минуле, потім подивитися уважніше на лексему "*schwarze*" («***чорна***»; мабуть, вона натякає на чорні мундири есесівців?) та "*Milch*" (денотативно – «***молоко***», але конотативно – щось алогічно загадкове: «***туман пам'яті***»? «***туман забуття***»?) – і тоді весь цей вираз він найімовірніше забажає тлумачити як «***згадки про наше есесівське минуле в гітлерівській Німеччині***».

Але сам текст не дає жодного аргументу для такого сприйняття аналізованого виразу (як, до речі, для його інших тлумачень усіма згаданими вище перекладачами), котрий можна тлумачити і як «***забуття нашого чорного минулого***», і як «***темний туман ранку***», і як безглуздий набір слів «***чорне молоко раннього часу***» тощо. Аналогічне можна і треба сказати і про інші лексеми четвертого семантичного шару з вірша Целана: наприклад, про словосполучення, котрі оточують лексему "*Mann*" («***чоловік***»), дешифрувати які кожен читач і дослідник-перекладач зможе лише на власний розсуд, як це зробив П. В. Рихло, побачивши тут (не без зрозумілих логічних й асоціативних підстав) ситуацію з роману французького письменника-традиціоналіста Р. Мерля «**Смерть – моє ремесло**» (1952): садистський комендант концтабору та покірні в'язні.[175]

Ребусно зашифровано і лексему "*Schlangen*" («***змії***» чи «***черги***»? які і чому? щось інше?). Не вгадати ніколи, як в реченні "*der schreibt...*" розуміти дієслово "*schreibt*": «***пише***» чи «***малює***», і взагалі, навіщо "*der*" («***той***») так робить. Це тільки П. В. Рихло, не без можливого впливу

вказаного роману Р. Мерля, розтлумачив назване речення як опис традиційної для Третього Рейху і психологічно для белетристики майже романної (себто «виробничо-любовної») ситуації: «*Отже, він пише листа* (чому «*листа*», а не «***цидулку***», не «***офіційного паперу***», не «***службового звіту***» тощо? – А. М. Н.), *навіть любовного листа* (де, в якому неприхованому куті або навіть потаємному місці целанівської «*Фуги*» знайдено аргументи для такого сміливого твердження? – А. М. Н.) *після 'виснажливого' робочого дня в концтаборі* (де текстові докази і для «*після*», і для «*виснажливого*»? З історії гітлеризму звісно, що концтабори були у веденні есесівців, а ті працювали часто і після робочого дня, а знущання над в'язнями не вважали за виснажливу працю. – А. М. Н.), *і в цьому саме і полягає найжахливіше*».[176]

А от читач простий, тобто у літературному світі кількісно панівний, для котрого протягом майже п'яти тисячоліть (якщо рахувати від перших сказань про Гільгамеша) і створюється белетристика і котрий своїм здоровим глуздом (до речі: саме той породив красну словесність) звик робити художні висновки, лише спираючись на текст відповідного твору, ніяк і нізащо не зможе зрозуміти, чому персонаж «***Фуги***» ***Він*** (*er*) стає (*tritt*) перед домом (*vor das Haus*) і що це за "*Haus*" – «***дім-будинок***»? «***дім-династія***»? «**дім-родина**»? І так – до нестями! А перекладачу П. В. Рихлу все зрозуміло (точніше: він, жаліючи головоньку бідного читача, робить все занадто спрощеним: «*він виходить надвір*»).

Отже, зрозуміти на лексичному рівні целанівський текст можна лише не набагато більше, ніж пропонує семантика його назви: фуга смерті в'язнів у Третьому Рейсі. Запитується: навіщо ж було використовувати 369 слів (а саме стільки лексем у «**Фузі**»), коли одне слово назви вірша (в оригіналі стоїть одна складна лексема) розкриває повніше зміст (точніше: відсутність змісту) твору, ніж його майже чотири сотні лексичних складових?!

Можлива бездоказова відповідь другої іпостасі перекладача – творця-поета: «*Складна думка не може бути втіленою у просту за семантикою лексику*». Аргументована самим текстом вірша відповідь лінгвопоетика, до якої не може не приєднатися третя іпостась перекладача – критик: «*Коли сказати нічого, а заявити громаді про себе хочеться, використовують якомога більше незрозумілих за значенням слів*».

Постмодерністський принцип герметичної ребусності целанівського вірша найбільш повно втілює себе на рівні граматики (перш за все – синтаксису). Колись Л. М. Толстой, наполягаючи на вагомості саме синтаксису у художньому тексті, стверджував, що стиль – це єдина форма фрази, в котру вміщує себе ця думка. І тоді виходить, що на рівні творіння, за народною мудрістю, пава (себто форма) виступає такою, яким є сам Сава (тобто зміст), а на рівні аналізу твору синтаксис форми

зумовлює зміст думки. А «*зарозумілість*» синтаксису П. Целана (нелогічність повторів однорідних членів речення та відсутність розділових знаків, через що не встановиш не тільки, де закінчується одна синтагма і починається інша, а й те, в ролі якого члена речення використано те чи інше слово та словосполучення) призводить до того, що завдяки запланованим автором можливостям різного, але, на його помилкову думку, цілеспрямованого тлумачення читачем синтаксичної форми виникає незаплановане протилежне розмаїття думок перекладача-дослідника щодо її змісту.

Так, повтор обставини часу в перших двох рядках вірша ("*wir trinken sie abends, mittags, morgens, nachts*") і дослівне чотирикратне повторення цього повтору протягом вірша (але у трохи зміненій послідовності, хоча тричі все без тієї ж часової логічності і лише один раз – за природним хронологічним ланцюжком: тобто не «ранок – опівдні – вечір – ніч», а як Целану забажається) свідчать про те, що перелік найменувань складових доби у будь-якій послідовності і його лексичне оформлення повинні означати лише одне – «***завжди***». Але ж про завжди говорить у Целана також речення "*wir trinken und trinken*", яке стоїть поруч означених обставин часу і теж повторюється чотирикратно. Так навіщо ж 8 пишномовних речень з 87-ма блідими ребусними лексемами замість однієї яскравої і точної «***завжди***»?! Коментар, як кажуть у таких випадках дипломати, є зайвим.

Лексичне збереження повторів цих двох сполучень (обставин часу і тавтологічного речення) не могло бути ускладненням для перекладача-творця у психологічній особистості П. В. Рихла, бо українська мова має відповідні часові еквіваленти, але в скрутний стан він не міг не попасти через ритміко-інтонаційне і морфологічне навантаження сполучень у П. Целана: талановито знайдені перекладачем лексичні відповідності є, на жаль, еквівалентами лише семантичними, але не фонетичними і не морфологічними, що для мелодики, та й концепції «**Фуги**» має неабияке значення.

Так, німецькі обставини часу "*abends*", "*mittags*", "*morgens*", "*nachts*" є лексемами двоскладовими (крім останньої) з наголосом на першому складі, тоді як українські знахідки П. В. Рихла («*вечорами*», «*вдень*», «*зрання*», «*уночі*») є лексемами різноскладовими (одна з них навіть чотирьохскладова, а друга має три склади) і з різними наголосами. Якщо додати сюди ще й те, що німецьке дієслово «*trinken*» має наголос на першому складі, а український відповідник («***п'ємо***») – на другому, то стане зрозумілим: лексичний, а через це і інтонаційний та мелодійний повтор, котрий є провідним способом творіння однотемової й багатоголосної фуги як музичного жанру і створення «**Фуги**» П. Целана, в перекладі звучить значно слабкіше і менш музичніше, ніж в оригіналі.

Лише один приклад: речення з проаналізованими вище обставинами часу і дієсловом «*пити*» варіюється в оригіналі тричі повністю і один раз майже повністю, але при цьому наголосно-складові основи всіх варіантів

залишаються абсолютно тотожними, що і породжує фугову музикальність. Зовсім інакше ведуть себе українські відповідники: різні наголоси, різні кількості складів, різні фонеми – і як наслідок: в оригіналі і перекладі різні паузи, різні ритми, різні асонанси і алітерації, різні інтонації, різні мелодики. Якщо розташувати один під другим вказані чотири повтори П. Целана і П. В. Рихла, а поруч показати їхні фонетичні бази, то тільки що сказане отримає свою наочну аргументацію:

1. *wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts*
ми п'ємо його вдень і зрання ми п'ємо його уночі
2. *wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends*
ми п'ємо тебе зрання і вдень ми п'ємо тебе вечорами
3. *wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends*
ми п'ємо тебе вдень і зрання ми п'ємо тебе вечорами
4. *wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken*
ми п'ємо тебе вечорами і зрання ми п'ємо і п'ємо

Якщо порахувати склади і наголоси, то можна побачити, що фонетична схема кожного оригіналового рядка нараховує 15 складів (тільки перший рядок – 14, але це суттєвих змін не породжує) з обов'язковою цезурою після дев'ятого складу. У кожному напіввірші склади утворюють правильну трискладову стопу з наголосом на середньому складі, тобто П. Целан використав класичний амфібрахій, традиційності якого не заважає навіть опущення – лише одного разу! – в другому напіввірші першого рядка останнього ненаголошеного складу: багатотисячолітня практика європейської лірики це собі завжди дозволяла. Зовсім інші інтонаційні засади має переклад П. В. Рихла: перший рядок нараховує 17 складів, три останні – по 18; цезура робиться у перших трьох рядках, як і в оригіналі, після дев'ятого складу, у четвертому – після 12; різні наголоси у словах не дозволяють створитися нормативним стопам і тому у кожному напіввірші часто різні трискладові стопи (тобто з різним розташуванням наголошеного складу) заступають склади двоскладові і навпаки. Отже, в перекладі не повторюється ритм не тільки рядка, але й напіввірша та стопи, що робить мелодику перекладу принципово іншою, ніж в оригіналі, і до того ж не фуговою. Не забудьмо, що П. Целан писав свою поезію саме в ритмі музичної фуги.

Багато рядків целанівської «***Фуги***» через відсутність розділових знаків можна інтонаційно прочитати по-різному, залежно від цього отримати іншу синтаксичну структуру і, отже, легко змінити їх семантичний зміст. Так, рядок «*wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng*" дозволяє декілька прочитань, наприклад: «*Wir schaufeln ein Grab. In den Lüften da liegt man nicht eng*" ("***Ми копаємо могилу. У повітряних сферах***

там лежати нетісно». Зважаючи на те, що постмодерністи принципово відмовляються від мовних й мовленнєвих правил, порушення порядку слів у другій частині його рядка цілком допустимо) або «*Wir schaufeln ein Grab in den Lüften. Da liegt man nicht eng*" («***Ми копаємо могилу [для зльоту] у повітряні сфери. Там лежати не тісно***»).

Ще один приклад: рядок «*der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete*" (дослівно: «***той виписує коли сутінки йдуть у Німеччину твоє золоте волосся Маргарито***») можна прочитати як «*der schreibt, wenn es dunkelt, nach Deutschland. Dein goldenes Haar Margarete*" («***Той виписує, коли сутінки йдуть, у Німеччину. Твоє золоте волосся, Маргарито***»), а можна і як «*der schreibt, wenn es dunkelt nach Deutschland, dein goldenes Haar Margarete*» («***Той виписує, коли сутінки йдуть у Німеччину, твоє золоте волосся, Маргарито***»).

До речі, різні перекладачі по-різному і прочитали це речення: так, М. Бажан використав другий з названих вище варіантів («*він пише коли темніє в Німеччин**і**...*»), так само зробив і В. Стус *("пише, коли над Німеччиною примеркає*»), а П. В. Рихло – перший («*він пише коли сутеніє в Німеччин**у**...*» – так у перекладах до 2001 року і «*він пише в Німеччин**у** смерком ...*» у хронологічно останньому перекладі). Аналогічно і у В. Колодія*: «... і піше він коли темніє в Німеччину...».*

І таких рядків у вірші – три десятки, деякі з них дозволяють безліч синтаксичних (і, отже, змістовних) прочитань. Так, рядок «*Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt*" (дослівно: «***Він кричить входить*** *[або «**входіть**»]* ***глибше у земний Рейх ви перші ви другі співає*** *[або «**співайте**»]* ***і грає*** *[або «**грайте**»]*») через рясно представлену в ньому морфологічну омонімію третьої особи однини і другої особи множити можна прочитати як «*Er ruft, stecht tiefer ins Erdreich: ‚Ihr einen, Ihr andern!', singet und spielt*» («***Він кричить, входить глибше у земний Рейх: 'Ви – перші, ви – другі!' – співає і грає***»; тобто сам все робить), або як «*Er ruft: ‚Stecht tiefer! Ins Erdreich, Ihr einen, Ihr andern! Singet!' und spielt.*» («***Він кричить: 'Входіть глибше! У земний Рейх, ви – перші, ви – другі! Співайте!' – і грає***»; тобто він робить не все), або як «*Er ruft: ‚Stecht tiefer ins Erdreich, Ihr einen, Ihr andern! Singet! Und spielt!'*" («***Він кричить: 'Входіть глибше у земний Рейх, ви – перші, ви – другі! Співайте! І грайте!'***»; тобто вже самі в'язні роблять усе), або ще якось інакше.

І знову: через відсутність в українській мові вказаної морфологічної омонімії, через інший синтаксис та інші семантичні об'єми і асоціативні поля лексики переклад цього рядка у П. В. Рихла постає однозначно зрозумілим: «*Він гукає ви перші копайте-но глибше ви другі співайте і грайте*».

Отже, і на рівні граматики у П.Целана функціонує той же постмодерністський принцип зашифровування пустопорожнечі. Тому, констатуючи

у його «***Фузі***» ущільнення думки за рахунок алюзій, ремінісценцій та полісемії, не можна погодитися з твердженням П. В. Рихла, висловленим ще у 1993 році і частково повтореним у 1998 році, що П. Целан змальовує тут «*пам'ять і забуття, жорстокість і гуманізм, варварство і милосердя, звіра і людину.*»[177] Ні, не змальовує П. Целан, а лише натякає, і натяк цей настільки неоднозначний, так суб'єктивно зашифрований, що розтлумачити його сутність принципово неможливо і, отже, принципово неможливо побачити у вірші велич форми й змісту, про яку твердить його перекладач.[178]

П. В. Рихло, **Фуга смерті**

(1) *Чорне дійво світання ми п'ємо його вечорами*
(2) *ми п'ємо його вдень і зрання ми п'ємо його уночі*
(3) *ми п'ємо і п'ємо*
(4) *ми копаєм могилу в повітрі там лежати нетісно*
(5) *В цім домі живе чоловік він змій приручає він пише*
(6) *він пише в Німеччину смерком твоя золотиста коса Маргарито*
(7) *він пише отак і виходить надвір і виблискують зорі він посвистом псів своїх кличе*
(8) *він свистить і скликає євреїв своїх і велить їм копати могилу в землі*
(9) *він наказує нам грайте хутко до танцю*
(10) *Чорне дійво світання ми п'ємо тебе уночі*
(11) *ми п'ємо тебе зрання і вдень ми п'ємо тебе вечорами*
(12) *ми п'ємо і п'ємо*
(13) *В цім домі живе чоловік він змій приручає він пише*
(14) *він пише в Німеччину смерком твоя золотиста коса Маргарито*
(15) *Твоя попеляста коса Суламіт ми копаєм могилу в повітрі там лежати нетісно*
(16) *Він гукає ви перші копайте-но глибше ви другі співайте і грайте*
(17) *він вийма з кобури залізяку він розмахує нею очі його голубі*
(18) *глибше вганяйте лопати ви перші ви другі продовжуйте грати до танцю*
(19) *Чорне дійво світання ми п'ємо тебе уночі*
(20) *ми п'ємо тебе вдень і зрання ми п'ємо тебе вечорами*
(21) *ми п'ємо і п'ємо*
(22) *в цім домі живе чоловік твоя золотиста коса Маргарито*
(23) *Твоя попеляста коса Суламіт він змій приручає*
(24) *Він гукає смерть потребує ніжнішої гри смерть це з Німеччини майстер*
(25) *він гукає жагливіш водіте смичками тоді ви полинете димом в повітря*
(26) *тоді ви могилу дістанете в хмарах там лежати нетісно*
(27) *Чорне дійво світання ми п'ємо тебе уночі*

(28) *ми п'ємо тебе вдень смерть це з Німеччини майстер*
(29) *ми п'ємо тебе вечорами і зрання ми п'ємо і п'ємо*
(30) *смерть це з Німеччини майстер очі його голубі*
(31) *він поцілить свинцевою кулею прямо в серце тобі*
(32) *в цім домі живе чоловік твоя золотиста коса Маргарито*
(33) *він спускає на нас своїх псів він дає нам могилу в повітрі*
(34) *він змій приручає і марить смерть це з Німеччини майстер*
(35) *твоя золотиста коса Маргарито*
(36) *твоя попеляста коса Суламіт*

РЕДАГУВАННЯ ТА КРИТИКА КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ПЕРЕКЛАДУ

Справедливо вважається, що редагування будь-якого тексту є корекцією цього самого тексту. Але парадокс вичитування концептуального перекладу полягає в тому, що воно обов'язково повинно починатись із редагування оригіналу: якщо в ньому є логічні, мовні або стилістичні помилки (помилки, а не суб'єктивні риси ідіолекту автора оригіналу!), їх треба спочатку «*відкорегувати*» (тобто врахувати) і лише потім переходити до виправлення самого перекладу. Так, у вірші Тараса Шевченка «**Заповіт**» сказано:

Як умру, то поховайте
Мене на могилі,
Серед степу широкого,
На Вкраїні милій…

Більше про могилу нічого не сказано, але перекладачі на багато мов додали інформацію, яка експліцитно в оригіналі відсутня і на перший погляд (та й на другій і третій!) суттєво перекручує його зміст.

Росіянин А. Твардовскій:

Как умру, похороните
На Украйне милой,
Посреди широкой степи
Выройте могилу,
Чтоб лежать мне на кургане…

Білорус Я. Купала:

Як памру я, похавайце
На Ўкрайне мілай,
Сярод стэпу на кургане…

Німка Г. Ціннер:

Wenn sch sterbe, sollt zum Grab ihr
Den Kurgan mir bereiten…

Англієць Дж. Вір:

When I die let me buried
In my beloved Ukraine,
My tomb upon a grave-mound high…

Як бачимо, всі процитовані перекладачі використали лексему «*курган*»: А. Твардовскій – «*Чтоб лежать мне на кургане*», Я. Купала – «*Сярод стэпу на кургане*», Г. Ціннер – «*sollt zum Grab ihr Den Kurgan mir bereiten*", Дж. Вір – «*My tomb upon a grave-mound high*".

Ця лексема відсутня у Т. Шевченка і вносить у переклади історично, політично й біографічно патетичну фальшиву фактографію, що, мовляв, «Я» ліричний герой-українець належу до великого етносу скифів, предків українців й інших народів, яких ховали після смерті не в примітивно заглибленій могилі, як в інших варварських народів, а на високому кургані!

Але перекладачі мали право (навіть повинни були!) внести цю лексему, бо автор оригіналу зробив двічі (!), не помітивши цього, грубу логічну помилку, коли написав:

Як умру, то поховайте
Мене **НА** *могилі,* (а не **У** могилі!)

І додав:

Щоб лани широкополі,
І Дніпро, і кручі
Було видно, було чути,
Як реве ревучий.

Невже зріла людина Тарас Григорович Шевченко (тобто освічена людина, а не письменник Тарас Шевченко!) не розумів, що українці ховають своїх померлих не на могилі, а у могилі, і що – за всіма законами шкільної геометрії Євкліда! – ніяк не можливо, знаходячись у глибокій могилі на площині (у Шевченка «*Серед степу широкого*»), бачити «*лани широкополі, І Дніпро, і кручі*»?!

Цілком зрозуміло, що його перекладачі, щоб уникнути звинувачень критиків перекладу у нелогічності перекладацького сюжету, свідомо йшли на змістовне редагування оригіналу, не помічаючи при цьому їх «*вбивства*» національної концепції першотвору. До речі: на це їх штовхали не тільки семантика використаних Тарасом Шевченком лексем, а й морфологія його тексту, бо будь-який неписьменно-нормативний українець часів Тараса

Шевченка завжди казав: «*Поховайте мене* **у** *могилі*», а Тарас Шевченко вирішив бути помилковим оригіналом.

Отже, якщо редагування будь-якого авторського тексту є пристосуванням тексту до нормативів мови, якою він написаний, то корекція перекладу є його пристосуванням до задуму оригіналу.

Взагалі сучасна критика перекладу зробила в галузі художнього перекладу ще мало чого позитивного, бо вона рідко порівнювала ідейно-художні концепції оригіналу та перекладу, без чого про неї як науку говорити важко. Вона завжди аналізувала фонетичні, лексичні та граматичні пасажі або окремі складові частини тексту,[179] при цьому не у співвідношенні до концепції оригіналу, а лише до норм мови перекладу.

Так, А. Цветаєва писала про переклад Н. А. Холодковскім «**Фауста**» Гете як про найвище досягнення російської мови,[180] М. Вільмонт – те ж саме про переклад цього твору Б. Пастернаком,[181] О. Зарицький стверджував, що переклад В. Сьомухою «**Фауста**» Гете є найвищим досягненням білоруської мови[182], О. Білецький – що переклад цього твору М.Лукашем є шедевром української мови.[183] Подібні думки з приводу перекладів інших творів висловлюються багатьма критиками.[184]

Тому й висновки такої критики є морально-смакові («*добре – погано*», «*подобається – ні*» тощо), а не наукові («*переклад або обробка*», «*збережена концепція чи ні*» тощо); зрозуміло, що вони допомагають ремеслу перекладача, його майстерності, але дуже мало професіоналізму й ще менше – теорії перекладу.

Значніші успіхи мають інші сфери перекладознавста: теорія загального перекладу, психологія перекладу, переклад технічної літератури та документів, усний і військовий переклади. Але тут, як і взагалі, критика перекладу повинна займатися висвітленням причин успіхів або неуспіхів перекладача, а не вихвалюванням чи осудженням його праці.

Але ж переклад треба порівнювати з оригіналом як дві цілісності, а не за їх окремими компонентами (фонетика, лексика, граматика, епізоди тощо). Критик повинен встановити, чи зберіг перекладач ідейно-художню концепцію оригіналу, а не лише її окремості, а якщо критик і буде займатися ними, то лише як конкретним втіленням названої концепції. На матеріалі таких висновків і розв'язуватимуться всі практичні та теоретичні питання критики перекладу.

Головна користь від порівняння перекладу та оригіналу полягає у вирішенні питання про принципову можливість-неможливість збереження ідейно-художньої концепції оригіналу. Друга користь є чисто літературознавчою: суму всіх перекладацьких інтерпретацій оригіналу можна розглядати як наслідок його художньо-образної багатозначності і тим самим уточнювати літературознавче тлумачення першотвору.

Але множинність перекладів є явищем неоднозначним. Тут треба розмежовувати перекладачів-фахівців і перекладачів-поетів: перші працюють заради читача, другі – лише для себе. Причини множинності у них різні. У фахівців вони полягають у неможливості зберегти в перекладі ідейно-художню концепцію оригіналу (зараз мова не йде про так звані підробки під переклад, бо в такому випадку причина множинності зовсім інша – халтура), бо фахівець завжди наївно вірить, що його переклад буде кращим, ніж усі попередні, буде, так би мовити, самою істиною в останній інстанції; він упевнений, що, як колись сказав теоретик перекладу М. Морозов, «*завжди можна досягти ще більшої подібності з оригіналом, знайти більш виразні риси*».[185] Причина множинності перекладів у поетів уже зовсім інша.

Західнонімецький драматург Т. Дорст, який зробив чимало перекладів з Мольєра, Дідро, О. Кейсі та ін., сказав про це наприкінці 1970-х років: «*Чому я перекладаю п'єси старих майстрів? Щоб прилучитися до існуючих творінь та щоб, безумовно, мати для моєї творчості користь з того, перед чим я схиляюсь*».[186]

Отже, критика лінгвістичного перекладу, якщо вона зможе вказувати на плюси та мінуси попередніх перекладачів, на їхні хиби при інтерпретації концепції оригіналу, буде допомагати робити нові переклади з мінімумом помилок і втрат. Але вона повинна при цьому розв'язувати ще й таку проблему: а чи звучить лінгвістичний переклад як творіння мови оригіналу. На увазі мається не традиційний (і, як гадає більшість перекладознавців, лише єдиний) підхід до перекладу: чи порушені у ньому звичайні закономірності мови перекладу (в такому випадку немає проблеми: якщо не порушені, то й балакати нема про що, а якщо порушені, то перекладач є неписьменною людиною). На увазі тут мається зовсім інше, дійсно складне питання, без вирішення якого лінгвістичний переклад буде завжди сприйматися читачем (та й критиком) як оригінальний твір мовою перекладу (тобто новим твором на відомий сюжет), але зовсім не перекладом з іншої мови.

Проблему цю можна окреслити так: чи повинен переклад звучати як представник іншої мови, іншого мислення, інших звичаїв, іншого побуту тощо, тобто звучати так, щоб читач одразу зміг впізнати «*іноземне обличчя*» автора, а не тлумачити твір як іноземний сюжет рідного (за мовою) письменника-співвітчизника. Це і є справжньою проблемою (не про екзотику теми тут, звичайна річ, йдеться): переклад звучить літературно своєю мовою, але водночас крізь його ідейно-художню концепцію виразно проступають пануючі ознаки світосприймання носіїв мови оригіналу (ознаки змісту та форми).

Проблема ця давня (ще В. Гумбольдт на початку минулого століття вимагав зберігати у перекладі іншомовний, «чужинний» відтінок), але й

сьогодні спірна. Так, С. С. Прокопович теж вважає, що «*переклад повинен бути адекватним, тобто сприйматися як оригінальний твір своєю мовою, і водночас бути твором чужинним,*"[187] хоча інші бачать у цій «*чужинності*» брак перекладу.[188]

Тому цілком зрозуміло, чому неможливо прийняти постулат Б. Пастернака, висловлений ним з приводу своїх перекладів шекспірівських трагедій: «*Як і оригінал, переклад повинен справляти враження життя, а не словесності*».[189] Б. Пастернак тут не має рації двічі: як перекладач, бо переклад все ж таки повинен справляти враження словесності, а не життя, при цьому іншомовної словесності, і як митець, бо оригінал, якщо це справжнє творіння белетристики, повинен теж справляти враження не життя, а словесності (гарні були б ми замолоду, коли б замість реального кохання відчували лише його ідеальний сурогат, тобто читаючи пастернаківський переклад «**Ромео та Джульєтти**»!).

Такі проблеми має предметна структура критики перекладу. Щодо жанрової: основоположним жанром повинен стати концептуальний аналіз перекладу (тобто зіставлення ідейно-художніх концептів оригіналу та перекладу), але мобільним жанром – компонентний аналіз (тобто різне зіставлення одного з компонентів цієї концепції; але не фіксація окремих знахідок, успіхів або помилок перекладача, а зведення їх у систему, базою якої є індивідуальний стиль перекладача та співвідносність цієї системи із загальною концепцією перекладу, а тієї – з концепцією оригіналу).

При цьому не треба забувати і про те, що в перекладі є три грані, які повинна висвітлювати його критика: переклад як об'єкт сприйняття читачем; як наслідок діяльності перекладача; як предмет теоретичного аналізу. В першому випадку критик займається оцінкою питання, чи синтезувалися творчі принципи перекладача, закони мови перекладу та художнє мислення автора оригіналу в цілісну єдність, яку і звуть перекладом, чи то перед читачем знаходиться обробка, самостійний твір. У другому випадку критик цікавиться причинами успіхів та втрат перекладача, а у третьому розробляє методологію та методику перекладу і його аналізу як гносеологічного, психологічного, художньо-естетичного й лінгвістичного акту.

Але адресатів у критиці перекладу не три, як може здатися на перший погляд (тобто читач, перекладач, критик у широкому розумінні цього слова), а вісім: один непрофесіональний читач і три фахівці (перекладач, критик у вузькому розумінні, теоретик); при цьому кожна з цих чотирьох категорій ділиться на два типи: той, хто знає мову оригіналу, і той, хто її не знає. Тому необхідною й неминучою, є, з одного боку, тематична, понятійна і термінологічна диференціація публікацій (від популяризаторства у рецензії для масового літературного видання до «герметизації» у фахових дослідженнях для перекладознавців), а з іншого, потрібне постійне балансування на зіставленні мов оригіналу та перекладу для читача, який знає

мову оригіналу (інакше всі аргументи критика будуть бездоказовими), та на максимально можливому описі наслідків цього зіставлення лише мовою перекладу для читача, який мови оригіналу не знає (бо інакше для нього все теж буде бездоказовим; а таких читачів – більшість навіть серед перекладознавців).

Немає потреби аргументувати думку, що названі грані й категорії важко виділити в чистій сутності і що вони існують лише як тенденції, але враховувати їх все ж необхідно, хоч, можливо, і не так прямолінійно, як це робить, наприклад, К. Ю. Амбрасас-Саснава[190] (там, зрозуміло, інші грані та категорії, але суть справи від цього не змінюється).

Звісно, що перекладачі цінують аналіз успіхів і невдач, коли він стосується концепції оригіналу, а не окремостей перекладу, бо для перекладача дуже важливим є «входження» в художню атмосферу тексту (ритм, авторське ставлення до слова, національний колорит тощо), щоб тим самим зберегти в перекладі іншомовне «обличчя» оригіналу. Саме це призводить часто до суперечок з редактором, який твердить: «Так нашою мовою не пишуть, не кажуть, не мислять». Про такі проблеми мова завжди йде, коли перекладознавці збираються за «круглим столом».[191] Критик повинен не брати на себе функцію такого редактора, а розібратися у тому, де іншомовність перекладу є художньо виправданою (і як це перекладачеві вдалося зробити), а де вона є потворним наростом на мові перекладу (і чому це скоїлось).

Та, з іншого боку, «буквалізм» (тобто дослівний переклад, підрядник) інколи буває не лише кращим за поганий небуквальний переклад, а й просто необхідним (наприклад, «**Пісня про Гільгамеша**», «**Беовульф**», «**Пісня про Роланда**», «**Слово о полку Ігоревім**», «**Пісня про мого Сида**», «**Пісня про Нібелунгів**» та ін.: тут через багато «темних» місць у самому оригіналі доречним є навіть буквалізм у точному розумінні цього терміна, тобто перенесення оригіналу по буквах; див., зокрема, праці О. О. Сулейменова про «**Слово**»).

Гете, який у своїй концепції світової літератури багато уваги надавав перекладові, взагалі вважав підрядних не лише доречним, а й необхідним. Так, у «**Примітках**» до свого «**Західно-східного дивану**» він писав: «*Переклад, який прагне бути ідентичним оригіналові, має точність підрядника і безмежно наближає нас до оригіналу*».[192] Так, для автора цієї книги (і як читача, і як літературознавця, і як фахівця, який займається філологічними проблемами перекладу, і як мовознавця) переклад Н. А. Холодковскім гетевського «**Фауста**», за який він, до речі, був у 1927 р. відзначений Повною Пушкінською премією Російської АН і який дуже наближається до підрядника (тобто грішить буквалізмом), є точнішим, адекватнішим, кращим за переклад Б. Пастернака, який, безумовно, є більш поетичним, ніж у М. Холодковського, але тому і менш точним.

Аналогічна ситуація і з українськими перекладами «**Фауста**» у І. Франка та М. Лукаша.

Отже, там, де вільний переклад призводить до втрат у ідейній концепції оригіналу, дослівний переклад є незамінним. Інша справа, хто є при цьому адресат перекладу. Якщо це – непрофесійний читач, то для нього формально чудовий переклад навіть зі змістовими втратами буде приємнішим, ніж підрядник; якщо ж це читач професійний (тобто коли він цікавиться якістю першотвору), то все повинно бути навпаки.

Але є буквалізм і іншого ґатунку, тобто окрема помилка в повноцінній тканині перекладу; тож вона на то і окреміть, щоб не робити з неї «*спотворювання шедевру*», як це інколи так класифікують деякі критики;[193] тут треба краще працювати редакторові. Про третій вид буквалізму – халтуру – нема чого й казати, бо він до творчості немає ніякого відношення.

Звичайна річ, що всі вище названі проблеми сама критика перекладу як мобільна галузь перекладознавства розв'язати не може, бо тут потрібне поглиблене дослідження предмета, а потім – об'єкта пізнання. Тому необхідна ще одна галузь – теорія критики перекладу, тобто його філософія, яка дозволить встановити зв'язки критики перекладу з іншими науками. А зв'язки ці повернуться у жанрову різноманітність критики перекладу як поширення та поглиблення практики перекладу. Подібне розподілення пропонувалось часто, зокрема В. Я. Комісаровим,[194] але до його реалізації справа не дійшла.

І починати тут треба з усвідомлення перекладацького акту як явища комплексного. Якщо не знати про філософський аспект мови (що мова є насамперед ставленням її носіїв та творців до оточуючої їх дійсності), то з критики та практики перекладу легко зникає національний аспект мислення, який часто веде до неперекладності ідейно-художньої концепції оригіналу (і тоді переклад виступає не як іншомовне явище, а як черговий твір мовою перекладу). Тому молоді критики та перекладачі повинні читати праці про мову та мислення, філософію перекладу, соціолінгвістику тощо.

Якщо не знати про специфіку художнього образу в белетристиці (що він створюється лише за рахунок лінійної черговості слів, тобто як вони з'являються у творі, а не за рахунок їх сумарної кількості), то легко ввести себе в оману, яка поширена серед теоретиків, критиків і практиків перекладу, що переклад може бути адекватним оригіналові, коли втрати в одному місці «компенсувати» додатками в іншому. Тому молоді критики та перекладачі повинні читати праці про філософію естетики, відношення дійсності та мистецтва, сутність мистецтва та беллетристики, про окремі категорії літератури.

Це стосується і праць про психологію словесного мистецтва: автора та читача.

Цілком зрозуміло, що знати треба не лише сучасні погляди, а й класику філології: дослідження Потебні про образність, Виготського про психологію творчості, Мелетинського про міф, Лосева про символ тощо.

Лише тоді зрозумілою стане сутність перекладу й науки про його критику та редагування.

«ФАУСТ» ГЕТЕ У СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ

ВСТУПНІ ЗАУВАЖЕННЯ

У цьому фрагменті книги на матеріалі майже цілої сотні перекладів трагедії Й. В. фон Гете «**Фауст**» українською, російською та білоруською мовами ілюструється теоретичний матеріал попередніх розділів і підрозділів розвідки стосовно неможливості лінгвістичного перекладу досягти адекватності і необхідності через це замінити його перекладом концептуальним. Буде показано, що справжній адекватний переклад за своєю суттю є перш за все не пристосування до нормативів мови перекладу, не приглушення індивідуального стилю перекладача, не відбір одного або декількох ресурсів з інтерпретаційного багатства оригіналу, а важкий пошук еквівалентності перекладу концепції першоджерела.

Щоб об'єктивно довести цю тезу, щоб унаочнити її, в наступних підрозділах пропонується панорамний і глибинний аналіз змістовного і естетичного багатства гетевської трагедії, а також його збереження/незбереження в перекладах. Дослідження першоджерела і порівняння оригіналів з ним базуються на новій текстоаналітичній методології – лінгвопоетиці, яка є синтезом лінгвістики, літературознавства, логіки, естетики, філософії мови та слова та ін., концепція якої розроблялась мною з 1990 року, а перша моя значна публікація з'явилась у 2004;[195] зразки цієї концепції було вже наведені у попередніх розділах під час дослідження перекладу і оригіналу («**Лінгвопоетичний аналіз**» у «**Коментарі до тексту**»).

Саме вказаний лінгвопоетичний (або філологічний) підхід до тексту дозволив дійти висновку, що всі (ВСІ! Майже сто!) проаналізовані східнослов'янські переклади «**Фауста**» є перекладами лінгвістичними, бо не змогли зберегти концепцію гетевського твору, через що залишились тільки обробками, тобто оригінальними витворами на той же сюжет.

Важливим компонентом гетевської фаустіани є дослідження перекладів «**Фауста**», до яких (досліджень) належить багато значних публікацій в різних країнах світу: Німеччині (Arne Bohnenkamp, Gerhard Kaiser), Франції (Enea Balmas, Piere Gamarra), Італії (Luigi Reitani, Renato Saviane), Польщі (Piotr Rogiski), Угорщині (Antal Mâdl), Нідерландах (Hans de Leeuwe),

США (Stuart Atkins, John Gearey, Irmin Allner), Японії (Naoji Kimura; Hasimoto Takashi), країнах Близького Сходу (Kamal Radwan), південно-східної Азії (Adrian Hsia) та ін.[196]

У цілому їх треба оцінити позитивно, але переклади в них оцінюються левовою часткою лише як блискучий зразок (або його протилежність) мови перекладу, і перекладача критики або розхвалюють, або ж нещадно картають.

Так, наприклад, Stuart Atkins, США, розхвалює всіх українських перекладачів «**Фауста**»;[197] Леонід Рудницький, Німеччина,[198] та Яким Ярема, Україна,[199] – Івана Франка; Юрій Бойко, Німеччина,[200] та Лев Копелев, Росія,[201] – Миколу Лукаша; Ніколай Вільмонт, Росія,[202]та Gerd Rüge, Німеччина,[203] – Бориса Пастернака; Анастасія Цвєтаєва, Росія,[204] – Ніколая Холодковского; Аляксей Зарицкі, Біларусь,[205] – Василя Сьомуху.

Ось який дифірамб написала А. Цвєтаєва про російський переклад Н.Холодковского: «*Взагалі важко уявити, що це дійсно є лише переклад, що ці поетичні рядки можуть в іншій мові лунати краще! Прочитані російською, з вибором саме цих слів для цих відтінків значення, вони лунають зовсім не як перекладені думки, а як вірш, створений російською мовою*».[206] Л. Копєлєв так розхвалює російський переклад Б. Пастернака: «*За своєю поетичною й стильовою силою це є блискуче російське перетворення «Фауста»*», (навіть) *краще, ніж оригінал*».[207]То й же Л. Копєлєв пише про український переклад М. Лукаша: «*Гетевський «Фауст», перекладений українською мовою, збагачує як українську літературу, так і світову фаустіану*».[208]А. Зарицкі висловився так про білоруський переклад В. Сьомухи: «*Своєрідний і поетичний, геніальний Гете пролунав по-білоруськи з новою силою*».[209]Г. А. Габрічевскій так оцінив російський переклад В. Брюсова: «*Переклад В. Я. Брюсова є великим кроком вперед*».[210]

А ось, наприклад, як активно критики картають перекладача: Олександр Білецький, Україна,[211] Миколу Улезка, Тамара Мотильова, Росія,[212]і Володимир Жила, Німеччина,[213] – Бориса Пастернака, Ніколай Асєєв, Росія,[214]і Вільма Поль, Німеччина,[215] – Ніколая Холодковского і т. ін.

Отже виходить, що одного і того ж перекладача за один і той же результат його професійної діяльності різні «лінгвістичні» критики то захвалюють, то різко картають. Інколи переклад «**Фауста**» критики характеризують як відповідність або невідповідність його певних мовних та змістових одиниць їх еквівалентам в оригіналі, щоб встановити, чи зберіг перекладач ці складові оригіналу; і якщо в таких випадках критик помічає непереборні перекладацькі труднощі, то обов'язково стверджує, що ці перешкоди є тимчасовими і будуть подолані наступними перекладачами. Так висловлюється Marta Langkavel про французькі переклади «**Фауста**»,[216] Віктор Жирмунський – про російські,[217] Dimiter Statkov – про болгарські[218] тощо.

Ще рідше аналізується переклад як наслідок пере-кладу, тобто чи «пере-*клав*» перекладач концепцію гетевського твору з «*берега*» німецької

мови на «*берег*» своєї рідної; швидше тут стверджується, як вже було сказано вище, що першоджерело породжує складні професійні перекладацькі труднощі, які з часом будуть осилені. Так ведуть себе Володимир Жила в Німеччині,[219] Александр Ященко в Росії,[220] Надія Бондаренко в Україні,[221] Krzysztof Lipinski в Польщі,[222] Naoji Kimura в Японії[223] та ін.

Але занадто рідко в перекладацькій критиці йдеться про те, що ці труднощі є постійними і непереборними, що розв'язати їх лінгвістичним шляхом принципово неможливо. Такої ж думки дотримуються Wilma Pohl[224] і Klaus Briegleb[225] в Німеччині, С. Прокопович[226] в Росії, Erich Heller[227] у США та ін. Хоча деякі зі східнослов'янських перекладачів часто висловлювали думку, що гетевський оригінал неможливо перекласти адекватно через його змістовні й поетичні складності (див., наприклад, твердження перших російських перекладачів «**Фауста**» Е. Губера[228] та А. Овчінікова[229]).

І дійсно: якщо перший російський перекладач п'єси «**Шакунтала**» індійського поета Калідаси С. Ейтес стверджував ще у 1893 році, що гетевський «**Фауст**» подібний до цієї санскритської драми,[230] і якщо німецький літературознавець Gerhard Kurz у 1994 році вельми об'єктивно і з великою аргументативною базою доводив, що навіть їжа та пиття у «**Фаусті**» насичені глибинним й багатошаровим вмістом,[231] то що вже тоді казати про інші головні персонажі й мотиви у Гете, які є ще складнішими.

А що стане наслідком перекладу «**Фауста**», якщо глибинний і багатошаровий зміст гетевського твору буде оцінено перекладачем помилково? Або якщо цей зміст буде сприйнятий перекладачем як за своєю суттю суперечливий? Про останнє, до речі, свідчать два німецьких гетезнавці Albrecht Schöne[232] та Christoph Müller[233] своєю дискусією про те, чи є Гретхен відьмою.

Саме тому метою цього розділу є порівняння концепції гетевського твору з концепціями перекладів, бо так «**Фауст**» і його переклади ще не вивчались, хоча відповідна тема про переклади цього твору порушувалась у світовій фаустіані неодноразово. Так, В. М. Жирмунський, Росія, ще у 1932 році у своїй солідній і соціологічно спрямованій праці про Гете[234] і пізніше, у 1937, в книзі щодо цього питання,[235] наповненій цитатами, але занадто ідеологізованій,[236] дослідив всі російські переклади «**Фауста**», щоправда, лише іноді порівнюючи їх з оригіналом та поміж собою, щоб довести не їх адекватність, а лише те, що вони інтерпретували гетевський твір лише з естетичних позицій різних літературних напрямків: романтизму, реалізму, символізму тощо.[237]

На базі такого висновку В. М. Жирмунського Wilma Pohl (1962)[238] і Franz Leschnitzer (1964)[239] в Німеччині, а також Александр Ященко в Росії (1964)[240] написали науково цікаві дисертації про головні російські та радянські переклади «**Фауста**».

У Білорусі є лише провідна праця про білоруські переклади гетевського твору – передмова А. Зарицкого, 1976, до перекладу В. Сьомухи.[241]

Українська «*фаустіана*», про фактографію якої детально написав у 2013 році А. С. Дворніков,[242] з дисертації котрого запозичені деякі, наведені нижче дані, починається із середини XIX ст., коли у 1850-ті рр. поет К. Думитрашко зовсім невдало стилістично (багатослівність всупереч гетевській лапідарності) і методологічно (в поетичних принципах романтизму на відміну від просвітницького реалізму Гете) переклав «**Молитву Гретхен**». Першим перекладачем, який переклав повністю перше частину «**Фауста**» і частково другу, був І. Я. Франко, над якими він працював у 1875–1881 рр. (перша частина) і до 1899 р. (друга). Цей переклад, за власними словами І. Я. Франка, «*рясніє галицизмами*», які той відстоює, бо «*натепер вони, живучі в устах значної часті нашого народу, мають право домагатися горожанства і в літературі, а особливо в поезії, де на них іменно полягає значна часть краси і багатства нашої ритміки*».[243] І хоч з такими доказами І. Я. Франка погодитись неможливо (перекладати не на загальнонаціональну літературну українську мову, а на її західний варіант) треба все ж таки високо оцінити його переклад за те, що він увів у вітчизняну літературу світовий шедевр. Щоправда, деякі тогочасні українські критики оцінили цей переклад як невдалий, а Цезар Білило, відомий тоді критик і перекладознавець, додав, що існувала і об'єктивна причина невдачі: «*невиробленість української мови*».[244]

Поет П. Грабовський у 90-х роках XIX ст. переклав декілька невеличких фрагментів з гетевської поеми: «**Пісня Маргарити**», «**Король Фульський**», «**Блоха**», «**Криса**», «**Молитва Маргарити**». Тоді ж фрагменти з «**Фауста**» перекладали Б. Грінченко, М. Старицький, Г. Коваленко.

У XX ст. «**Фауста**» перекладали Д. Загул (перша частина), М. Улезко (перша частина), Т. Вернивода (перша частина), Х. Алчевська (уривок під назвою «**Верни мені той час щасливий**»), М. Голубець (уривок з V дії II частини під назвою «**Смерть Фавста**»).

Отже, до 1955 року, тобто до М. Лукаша, в Україні не було видано повного перекладу «**Фауста**».

Стосовно критики про українські переклади: якщо не враховувати фрагментарні перекладознавчі висловлювання в передмовах до українських перекладів цього твору Д. Загулом (1919, автор передмови І. М.[245]), М. Улезком (1926, автор передмови М. Йогансен[246]), М. Лукашем (1955, автор передмови О. Білецький[247]), то залишаться тільки декілька поважних публікацій на вказану тему: Й. Ярема, Україна, 1956, про переклад І. Франка,[248] Н. Бондаренко, Україна, 1962, про переклад Д. Загула,[249] Л. Копєлєв, Росія, 1965, про переклад М. Лукаша,[250] Л. Рудницький, Німеччина, 1974, про переклад І. Франка,[251] Ю. Бойко, Німеччина, 1986,

про переклад М. Лукаша,[252] В. Жила, Німеччина, 1989, про всі українські переклади «**Фауста**».[253]

Зрозуміло, що у всіх вказаних розвідках іноді порівнюються східнослов'янські переклади «**Фауста**», але лише на кількісно незначному матеріалі певних рядків, щоб показати або довести красоти перекладу чи його невідповідність оригіналу. Вказаним дослідженням бракує концептуального, системного порівняння. Інакше кажучи, у східнослов'янській фаустіані ще не з'ясовано, з чим знайомиться читач: з адекватними перекладами «**Фауста**», чи з оригінальними обробками, як це, наприклад, добре зробили Hans-Peter Naumann для шведських перекладів, 1970,[254] Krzysztof Lipinski для польських, 1990,[255] Adrian Hsia для китайських, 1993.[256]

Це стосується і декількох інших країн. Так, Sh. Kishitani, Японія, 1960, порівняв з оригіналом і між собою два існувавших тоді японських перекладу «**Фауста**» і дійшов висновку, що один з них, зроблений прозою, передає лише сюжет, а не ідейний зміст оригіналу, а другий, намагаючись зберегти поетичні красоти першоджерела, переносить в японську мову лише стилістику оригіналу. Hans Wehr, Німеччина, 1961, довів, що арабською мовою зроблено лише один переклад «**Фауста**», але такою прозою, що її зміст неможливо зрозуміти без порівняння з першоджерелом.

Цікавим у світовій фаустіані є той факт, що прозовий переклад «**Фауста**» французькою мовою, який зробив Gerard de Nerval ще у 1828 році вважався у Франції найкращим перекладом цього твору, бо його поетичні переклади були не в змозі (через національну специфіку французької мови) донести до читача ідейне багатство німецького оригіналу.

Усе сказане вище потребує зробити в цьому розділі наступне:

– зіставити переклади різними мовами, щоб встановити, наскільки якість перекладу залежить від лінгвістичних особливостей мови перекладу;

– порівняти переклади різних перекладачів у межах навіть однієї мови, щоб дійти висновку, як впливає світосприйняття перекладача і його індивідуальний стиль на адекватність перекладу;

– відібрати для аналізу переклади найвидатніших перекладачів, щоб уникнути критичних зауважень щодо перекладацьких помилок як наслідку низького професійного рівня перекладача;

– знайти переклади з великою хронологічною різницею між ними, щоб побачити можливий вплив на переклад часового чинника й відповідних перекладознавчих тенденцій, а також рівня лінгвістичних і літературознавчих теорій.

Для об'єктивного вирішення вказаних вище проблем було знайдено 84 східнослов'янських переклади «**Фауста**» українською, російською та білоруською мовами, яки прийшлось систематизувати у три групи: авторський переклад, зроблений одним перекладачем; сумарний переклад, складений з трьох-чотирьох текстів різних перекладів; фрагментарний переклад,

в якому представлено лише який-небудь певний епізод з гетевського оригіналу.

Зрозуміло, що не всі знайдені 84 переклади є творами однакового художнього гатунку Деякі з них зроблені неякісною прозою, а інші інколи відстоять від оригіналу настільки далеко, що ніякого порівняння з оригіналом не витримують. Особливо відноситься це до інсценувань «**Фауста**», які суттєво змінюють не тільки мову, систему персонажів, кількість епізодів і т.ін, але й архітектоніку гетевського сюжету. Як найбільш яскравий у цьому сенсі приклад можна навести обробку «**Фауста**» для театру М. Струговщіковим, 1903.[257]

Саме через це для об'єктивного аналізу у цій розвідці було відібрано лише авторські (повноцінні) східнослов'янські переклади «**Фауста**»: з 29-и російських авторських перекладів,[258] 9-и сумарних [259] і 29-и фрагментарних[260] взято лише 2 – Н. Холодковского (1878)[261] і Б. Пастернака (1950–1953);[262] з 7-и українських авторських,[263] одного сумарного[264] та 5-и фрагментарних[265] було взято також два – І. Франка (1882–1899)[266] та М. Лукаша (1955);[267] з 4-х білоруських (два авторських і два фрагментарних)[268] – лише один В. Сьомухи (1976).[269]

Між відібраними першим і останнім перекладами пролягло майже сторіччя (1878–1976); всі п'ять перекладачів оцінюються як вагомі теоретики, критики і практики перекладу і є насправді провідними перекладознацями (так, багато шедеврів світової літератури переклав російською мовою Н. Холодковскій і Б. Пастернак, а українською – І. Франко і М. Лукаш; так, Б. Пастернак надрукував декілька значних теоретичних праць щодо теорії та практики перекладу[270]); деякі з відібраних перекладачів є великими поетами в їх національних літературах (так, Б. Пастернак був відзначений Нобелівською премією, а І. Франка висували кандидатом на неї). Невипадково перекладацький талант Н. Холодковського багато критиків оцінювало позитивно як майже дослівний, але точний, а Б. Пастернака – теж позитивно, але як безмежно поетично вільний.

Головним аналітичним завданням у цьому розділі буде не повне порівняння «**Фауста**» з відібраними п'ятьма перекладами, а зіставлення лише деяких головних компонентів концепції оригіналу і її перекладів. Такими у Гете є: творчі принципи, архітектоніка твору, філософська сутність головних персонажів, алегоричні фігури як «*драматично-гумористична нісеніниця*» (так їх назвав сам Гете[271]) та дещо інше.

Але спочатку про концептуальність всього «**Фауста**» як цілісності, яка існує вже 180 років, а з урахуванням начерків і фрагментів – більше 200. Здається, що цього часу цілком досить для того, щоб об'єктивно і більшменш остаточно витлумачити і задум німецького генія і його (зудуму) реалізацію. Але в східнослов'янському фаустознавстві довгі десятиріччя панувала (зустрічається і зараз) дихотомія (подвійність) оцінок цього

гетевського шедевра: дифірамби «**Фаусту – 1**» і філіппіки «**Фаусту – 2**». Невипадково російською мовою першу частину гетевського твору перекладено 24 рази повністю[272] і 29 разів фрагментарно,[273] тоді як другу частину – відповідно – тільки 14[274] і 7[275] разів, при чому 6 разів як короткий прозовий переказ.[276] В цілому серед східнослов'янських перекладів «**Фауста**» нараховується лише 6 авторських повних перекладів двох частин.[277]

Чим обумовлено занадто негативне відношення до другої частини «**Фауста**» і інколи критичне до першої? Так, у цілому високо (хоч і не без деяких «*якби не*» та «*але*») оцінили тільки першу частину росіяни В. Г. Бєлінскій,[278] Н. П. Огарьов,[279] Л. Н. Толстой,[280] В. В. Стасов,[281] українець І. Я. Франко[282] та інші.[283] Другу частину «**Фауста**» деякі східнослов'янські критики й перекладачі спочатку сприйняли негативно, але потім змінили свою точку зору на протилежну: перший російський перекладач німецького оригіналу Е. Губер (1838),[284] росіяни А. Фет, В. Брюсов, українець І. Франко та ін.

Так, А. Фет, перекладач всього «**Фауста**» спочатку відмовлявся перекладати другу частину твору через насиченість її філософією, як він презирливо називав ідейний зміст другої частини («*Гете вбив другу частину «Фауста» своєю філософією*»[285]), але пізніше він став цінити її настільки високо, що віддавав їй перевагу над першою.

Або В. Брюсов: у 1906 році він заперечував художню цінність другої частини («*Нічого, крім алегорій*»), та під час перекладацької роботи над твором у 1919–1920 роках він повністю змінив свою оцінку: «*Поступово я зрозумів, що друга частина гетевського «Фауста» значно вище за першу*».[286]

Подібну еволюцію пережив і українець І. Франко.[287]

Але були і такі, які, оцінив негативно другу частину «**Фауста**» вже ніколи не змінювали своєї думки. Так, російський письменник, світово відомий романіст і драматург Максім Горькій висловився наприкінці 1920 року (тобто у зрілому творчому віці) про гетевський твір: «*Перша частина «Фауста» є реалістичним твором, а другу частину не читають. І правильно роблять: у будь-якій збірці фольклору є втричі більше глибини й сенсу, ніж у цій заумній нісенітниці*».[288]

Де шукати причину таких суджень? Вважати винними лише їх авторів, які не змогли зрозуміти глибину й височинь гетевського творіння? Чи причину треба шукати в самому оригіналі, автор якого, працюючи над ним 60 років, так і не зміг знайти завершену художню форму для свого задуму, через що його віршована трагедія змістовно й естетично незакінчена, «недошліфована», хоч і вражає, зворушує й приголомшує читача величчю й красою своїх потенцій.

Сказав же Гете після сорока років роботи над «**Фаустом**»: «*Над «Фаустом» працюється вже декілька років, а він все не хоче вдаватись*».[289]

ТВОРЧІ ПРИНЦИПИ ГЕТЕ У «ФАУСТІ» ТА ПЕРЕКЛАДАХ

Під час вирішення проблеми, заявленої у цьому підрозділі, не можна не спиратись на тезу провідного російського теоретика й історика літератури. Ф. Волкова про те, що «**Фауст**» Гете не лише як шедевр художньої практики, а й як наслідок теорії красного письменства є перехідним явищем від літературної доби Просвітництва до епохи реалізму, через що все в ньому є в становленні, в розвитку, в незатверділому, незавершенному стані.[290]

І вчений має рацію: незавершеність змісту, флуктуація форми є суттю гетевського творіння, бо, говорячи образно, «*будівельною сировиною*» у Гете були вода, а не крига, ртуть, а не залізо, порох, а не камінння, і лише одвічна магія художнього слова змогла зафіксувати для читача текучі й зникаючі відразу після народження образи трагедії. Саме тому «**Фауст**» є водночас завершеним твором (як втілення вказаної перехідної еволюції) і незакінченим (як об'єктивна неможливість реалізувати на письмі в художніх нормах однієї з названих вище літературних епох (або ж взагалі в якій-небудь художній «перехідній формі») творчий задум, породжений однією добою і постійно змінюючийся під тиском іншої.

Цим і зумовлена вся складність гетевської трагедії, вся її суперечливість, навіть помилковість, вся «*заумна нісенітниця*» її автора. На жаль багато східнослов'янських гетезнавців оцінюють названі творчі принципи часто як брак поетичної майстерності.[291] Саме про ці два названі творчі принципи Гете (незавершеність і флуктуація персонажів у творі) свідчить «**Посвята**», початок «**Фауста**», в її перших чотирьох рядках:

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten,
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.
Versuch ich wohl, euch diesmal festzuhalten?
Fühl ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?[292]

Хиткі образи (*"Schwankende Gestalten"*), які колись ("*einst*") з'являлись (*"gezeigt"*) перед помутнілими очима ("*dem trüben Blick*" тут це сполучення означає не «**похмурий погляд**», а «***затуманені, помутнілі очі***») ліричного героя-розповідача ("*ich*") і які важко було утримати ("*festhalten*") тоді і, скоріш за все, важко ("*Versuch ich wohl*?") утримувати зараз ("*diesmal*") через те, що все це є несамовитістю ("*Wahn*"), на яку, можливо, вже і не здібно його серце ("*Fühl ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?*") – так характеризує Гете у 1797 році свій задум і засоби його наочного втілення.

І все це стверджується після того, як вже були створені такі значні частини концепції майбутнього «**Фауста**», як «**Прафауст**» (1775, чернетка почасткової частини трагедії), та «**Фауст – фрагмент**» (1790, чернетка

першої частини), а також деякі суттєві сцени першої частини, які відсутні у двох названих нарисах.

Більш за те: 01.05.1815 р. у листі графу Brühl Гете висловлює ту саму думку про «***хиткість***» ("*Schwanken*") і «***несамовитість***» ("*Wahn*") свого задуму, хоча вже були написані і перша частина, і багато що з частини другої.[293] Саме тому чотири перших рядки «**Посвяти**» (як і вся «**Посвята**») є не тільки жанрова данина пануючій тоді літературній моді, а й вагома складова загального естетичного плану «**Фауста**», змістовне введення читача у концепцію першої частини трагедії, архітектонічний початок всього творіння, який готує читача до об'єктивного сприйняття ним незвичайного і змістовно складного світу персонажів Гете.

Щоб унаочнити естетичний принцип флуктуації і разом із ним багатозначності, поліфункціональності поетичних образів та художніх засобів їх створення у Гете, треба проаналізувати лише гетевське ключове слово *"Wahn"* («***несамовитість***»). У своєму діалозі «**Федр**» античний мислитель Платон визначив сутність поезії («*художнє мовлення*») як наслідок поетичного екстазу, який мав тоді багато значень і тому міг бути описаним німецьким словом *"Wahn"*, а українським – «*несамовитість*».[294]

Можна припустити, що Гете використав лексему "*Wahn*", щоб показати спорідненість своєї естетики з естетикою Платона. З іншого боку, не треба забувати, що «**Посвяту**» написано у 1797 році, тобто у той для Гете новий естетичний час Веймарської класики, який розпочався після активної участі Гете в німецькому літературному русі «**Бурі і натиску**» у 1770-ті роки. Через це перші рядки «**Посвяти**» можна (і треба!) інтепретувати цілком хронологічно: *"früh"* («***в минулому***») означає в цьому випадку добу «**Бурі і натиску**», «*diesmal*" («***зараз***») – добу Веймарської класики.

І тоді лексема *"Wahn"* отримує додаткове хронологічно-літературне значення: "*Wahn*" («***несамовитість***») «**Бурі і натиску**» у протиставленні спокою, витонченності і гармонії Веймарської класики. В цьому випадку виявляється, що ліричне «*Я*» «**Посвяти**» протиставляє два світи, дві поетики, два світосприйняття: Серце і Я, Почуття і Розум, Сентименталізм і Просвітницький класицизм як два символи, дві головні естетичні категорії в літературних рухах «**Бурі і натиску**» та «**Веймарської класики**».

Сказане означає, що лексема "*Wahn*" у Гете щонайменше є тричі навантаженою семантично: змістовно як ключове слово поетичного натхнення, естетично як посередник між Гете та Платоном, літературознавчо як синонім до творчих принципів «**Бурі і натиску**».

Тільки що розгорнутий методологічний принцип багатозначності створює і всі інші ключові слова гетевського чотиривірша. І не тільки ключові лексеми, а й всі мовні одиниці вірша, про що мова піде трохи нижче. Більш за те: цей принцип флуктуаційного і через це багатозначного мислення впливає не тільки на слова «**Посвяти**», а й на її зміст. Так, вона

водночас виступає і як традиційна жанрова складова трагедії, і як детальний та автобіографічний опис того, як створювався «**Фауст**», і як естетичне кредо Гете, і як багато ін. Щодо кредо поета: легко можна зрозуміти, що він змістовно стоїть міцно на ґрунті матеріалізму і реалізму, але формально дотримується принципу образної флуктуації: персонажі «**Фауста**» є створіннями поетичної фантазії, але зроблені з «*об'єктивного*» матеріалу (лексема *"Gestalten"* походить від дієслова *"gestalten"*, тобто «*надавати чомусь-то завершеність, творити щось матеріальне*»), але водночас вони є плинними, безформними («*schwankend*"), сприйняття яких теж мінливе (очі Розповідача є *"trüb"*, образи він не може *"festhalten"*, тому що все, що відбувається, є *"Wahn"*); сприйняття і художня фіксація подій як несамовитість, як поетичне піднесення керуються у Гете двома компонентами людської істоти, які символізують у Розповідача почуття і розум (*"Herz" та "Ich"*) і які притаманні будь-якому віку (*"wieder", "einst", "diesmal", "jenem Wahn" u.a.m.*).

Отже, не тільки слова в «**Посвяті**», а й всі описи в ній мають декілька змістовних рівнів, а їх синтез створює цілісність, яка зветься художнім твором. Це і є поетика Гете, його творчі принципи, які багато гетезнавців справедливо назвали змішенням, злиянням, сплавом.[295] Саме через це переклад тільки одного рівня або навіть лише декількох (тобто використання помилкової так званої «*гіпотези про інтерпретаційні ресурси оригіналу*», поширеної в теорії і практиці перекладу у другій половині XX ст. і дозволяючій перекладачеві переносити в переклад лише частку змісту багатозначного оригіналу), а не їх синтетичної єдності (цілісності) призводить обов'язково до того, що в перекладі з'являється не Гете, навіть не його тускла й бліда копія, а лише яскраве обличчя перекладача.

Щоб встановити, чи зберегли перекладачі вказаний вміст гетевської «**Посвяти**», треба констатувати, чи перенесли вони всі його ключові слова або всі його ключові думки. Подивимось, як з цим йдуть справи у східнослов'янських перекладачів (аналіз йде за хронологічним принципом, щоб встановити вплив попереднього перекладача на наступний переклад).

Н. Холодковскій:

Вы вновь со мной, туманные виденья,
Мне в юности мелькнувшие давно…
Вас удержу ль во власти вдохновенья?
Былым ли снам явиться вновь дано?[296]

Уже перший рядок у Холодковского є змістовно помилковим, бо «*со мной*» означає результат того процесу зближення поета і його художніх створень, який в оригіналі ще тільки розпочинається. Інакше кажучи:

біографічний аспект гетевського змісту перекладено вірно, а поетичне кредо автора не перекладено зовсім.

Ще більш значною є різниця між гетевськими "*schwankende Gestalten*" та їх перекладацьким аналогом «*туманные виденья*»: якщо прийменник Холодковского «*туманные*» ще можна – хоч і зі значними обмеженнями й додатками – сприйняти як аналог гетевського *"schwankende*" (хоч німецьке *"schwankend"* вказує на форму, спосіб дії, тоді як російська лексема «*туманные*» торкається вже сутності явища, оцінює його «*сировину*»), то іменники *"Gestalten"* (щось матеріальне) та *"виденья"* (щось нематеріальне: примара, привид) ні в якому разі не відповідають один одному, бо, як вище було вже сказано, гетевські *"Gestalten"* є матеріальними речами, тоді як «*виденья*» Холодковского є породженнями ідеалістичного світу.

Знову доводиться констатувати, що поетичного кредо Гете в перекладі не збережено.

Другий рядок у Холодковского нічого не каже про *"dem trüben Blick"* у ліричного героя Гете (а в оригіналі це словосполучення є важливим компонентом гетевського поетичного кредо); крім того, гетевське *"sich gezeigt"* є змістовно значно багатше, ніж «*мелькнувшие*» у Холодковского, тому що дієприкметник (das Partizip II) *"gezeigt"* як незмінна частина німецького присудка, означає дію в минулому, але в особливій формі німецького минулого (das Perfekt), яка називає не просто минулу дію, а таку, котра скоїлась в минулому, але її наслідки ще діють і в сучасному часі. А це означає, що гетевські *"schwankende Gestalten"* не тільки з'являлись ліричному герою *"früh einst"*, а й досі *"diesmal"* живі у серці Розповідача.

Більш за те: російська лексема «*мелькнувшие*» означає лише часовий аспект дії в минулому без її наслідків у теперішньому часі. Більш за те: німецьке дієслово *"zeigen"* описує постійну або ж довготривалу дію, тоді як російське «*мелькать*», від якого походить дієприкметник «*мелькнувшие*», вказує тільки на миттєву, моментальну дію. А це вже не тількі різні видові наповнення (змісти) дієслова (тобто доконаний і недоконаний вид російського дієслова, відсутній в німецькій граматиці), а й зовсім різні поетичні кредо.

Отже, в перекладі Холодковского не збережено багато чого із сюжету та з поетичного кредо Гете частково через змістовні помилки (ситуація з лексемами «*gezeigt*» – «*мелькнувшие*»), частково через непереборні граматичні розбіжності німецької та російської мов (ситуація з німецьким минулим часом Perfekt та з категорією вида в українському дієслові).

Третій рядок, який у Гете логічно прозорий і стилістично нейтральний, отримав у перекладача забагато емоційності та експресії: підсилююча частка «*ль*», яка є експресивнішою за німецьке модальне слово *"wohl"*, яке стоїть в оригіналі, тому що вона обмежено використовується лише в

російському питальному реченні, а також метафора «*во власти вдохновения*», відсутня у Гете, а сама лексема «*вдохновение*» в російській мові є поетично забарвленою.

Крім того, в перекладі відсутнє слово *"diesmal"*, і це означає, що третій рядок у Холодковского той творчій настрій, який гетевське ліричне «*Я*» переживало *"früh einst"* і в приході якого воно сьогодні сумнівається, описує вже як безперечно можливу реальність. Через це в перекладі втрачається багато нюансів естетичного кредо Гете.

Ще в більшій мірі цей висновок стосується четвертого рядка перекладу: в ньому відсутні найвагоміші компонети гетевської поетики – *Ich* (розум)**,** *Herz* (почуття), *Wahn* (ремінісценція з Платона і з літературного руху «**Буря і натиск**». Більш за те: сутність поезії визначена у Холодковского як «*сны*», що взагалі не відповідає творчим принципам Гете.

Звичайно можна після поверхового порівняння цих чотирьох рядків Гете і у Холодковского стверджувати, що лексеми «*вдохновение*» та «*сны*» натякають на деякі аспекти платонівського вчення про мистецтво, але таке твердження буде помилковим, тому що за часи Гете ідея Платона в діалозі «**Федр**» про творчий стан поета як психологічну ненормальність була перекладена німецькою мовою лексемою «*Wahn*», а за часи Холодковского – не російськими словами «*вдохновение*» і «*сны*» (як у Холодковского), а у різних перекладачів синонімами «*исступление*», «*мания*», «безумие».

І це означає, що освічений російський читач, знайомлячись з гетевською «**Посвятою**» в перекладі Холодковского, ніколи не згадає про Платона, тоді як відповідний німецький читач під час знайомства з «**Посвятою**» Гете може подумати і про Платона.[297]

Підсумовуючи, можна сказати, що перекладач Н. Холодковскій, провідний російський вчений, «*батько*» світової паразитології,[298] прагнув зберегти лише очевидну і для науки вагому фактографію і тому зробив дослівно майже точний переклад, перенісши в російський текст тільки біографічний аспект із загального змісту гетевської «**Посвяти**», а естетичний і літературно-історичний залишив нерозкритими.

І. Франко:

Ви знов явились, привиди хиткиї!
Так, як являлись здавна, мов з-за мгли.
Чи вдержу ж вас тепер? Чи давні мрії
Ще й досі живо з серцем ся зжили?[299]

Не можна не побачити (і не почути), що Франко використовує не загальноукраїнську літературну мову, а її західний варіант. Але це не має

вагомого перекладознавчого значення. Інша справа – збереження (чи незбереження) Франком концепції оригіналу.

Так, у першому рядку Франко повторює помилку Холодковского, на переклад якого він часто спирається; його лексема «*явились*» акцентує результат дії, тоді як гетевське *"naht euch*" підкреслює її постійність; франковські «*привиди*» вказують на ідеалістичне джерело художніх образів, тоді як гетевське *"Gestalten"* підкреслює їх матеріальну сутність.

У другому рядку Франко робить помилку, яку пізніше повторить російський перекладач Б. Пастернак: франковське «*являлись*», як і пастернаківське «*тревожившие*», означає дію, яка повторюється, тоді як Гете лексемою *"gezeigt"* бажає описати лише одноразову дію. Крім того, зміст словосполучення «*мов з-за мгли*» не відповідає змісту *"dem trüben Blick"* не лише через те, що у них різний об'єм значення, а перш за все тому, що франковський варіант вказує на об'єктивний, від ліричного героя незалежний процес, тоді як гетевський вираз зображає суб'єктивну, психологічну, дію.

І знову, як і у Холодковского, ключова лексема *"Wahn"* залишається без перекладу: її заміна на слово «*мрії*» нічого не сповіщає про методологічну сутність поезії у Гете, про Платона і про «**Бурю і натиск**».

Четвертий рядок у Франка підкреслює, що ліричне «*Я*» творить тепер серцем, а не розумом і почуттями, як це має місце у Гете.

Проведений аналіз перекладу Франка зовсім не свідчить про те, що той нічого з оригіналу не зберіг. Так, ним знайдено прекрасний еквівалент «*хиткії*» до гетевського "*schwankende*"; точно передано зміст третього рядка («*Чи вдержу ж вас тепер*») як повну адекватність до гетевського *"Versuch ich wohl, euch diesmal festzuhalten?"* тощо. Але найважливіше полягає тут не в тому, зберіг чи ні Франко деталі оригіналу, а в тому, що концепція його «**Посвяти**» не відповідає гетевській.

Б. Пастернак:

Вы снова здесь, изменчивые тени,
Меня тревожившие з давних пор.
Найдется, наконец, вам воплощенье,
Или остыл мой молодой задор?[300]

Поет Пастернак,[301] на відміну від Холодковского-вченого і Франка, українізувавшого свій переклад, пішов прямо протилежним шляхом, хоча часто спирався на текст Холодковского: перекладати не те, що безпосередньо сказав Гете, а те, що він мав на увазі імпліцитно – ось ядро перекладацького кредо Пастернака. Щоправда тут неминуче виникає запитання, чи правильно він розумів імпліцитні думки Гете.

У Пастернака, як і у двох його попередників, у першому рядку описується не процес (як це має місце в оригіналі: *"Ihr naht euch"*), а його завершення («*Вы снова здесь*»); невірно оцінено поетичне кредо Гете, тому що перед ліричним героєм Пастернака замість гетевських об'єктивних, матеріальних створінь (*"Gestalten"*) з'являються лише їх «*тени*», а замість їх мінливої форми (*"schwankend"*) панує водночас флуктуація їх форми та змісту («*изменчивые*»).

Часовий характер думок у другому рядку оригіналу Пастернак, на перший погляд, переклав точно і яскраво. Але вже на другий погляд розумієш, що російська лексема «*тревожившие*» як дієприкметник від перехідного дієслова «*тревожить*» лише частково передає значення німецького зворотного дієслова *"sich zeigen"*, який стоїть в оригіналі: по-перше, відповідна дія в німецькому тексті є просто постійною, тоді як у російському вона багаторазова, постійно повторюється; по-друге, дія німецького дієслова спрямована на себе (тобто суб'єкт виконує її насамперед для себе самого, не звертаючи уваги на спостерігача, на ліричне «*Я*», і хоч в оригіналі є об'єкт у давальному відмінку "*dem Blick*", його значення є для лексичної, морфологічної і синтаксичної семантики цього дієслова другорядним, тоді як російське дієслово «*тревожить*» і його похідний дієприкметник «*тревожившие*», який використав Пастернак, змальовують таку дію суб'єкта, яка спрямована безумовно і насамперед на об'єкт, тобто на ліричне «*Я*»); по-третє, лексичне значення словесної пари *"sich* gezeigt" – «*тревожившие*» не є рівноцінним або подібним, бо німецька лексема втілює зовнішній процес, тобто щось, що може бути сприйнято оком, тоді як російська вказує на процес психологічний, внутрішній, який можна сприйняти й оцінити лише відчуттям.

У Пастернака не перекладено і гетевське словосполучення у другому рядку *"dem trüben Blick"*. Крім того, в нього в третьому рядку виникає зайва модальна частка «*наконец*» (її семантика відсутня у Гете навіть на імпліцитному рівні) як вказівка на можливість остаточно подолати «*тіньові*» образи та втілити їх у відповідні слова, тоді як у Гете зображено прямо протилежний підхід до створінь, що виникають.

Крім того, слово «*воплощение*» підкреслює у Пастернака наслідок творчого процесу, тоді як його німецьке джерело (*"festhalten"*) вимагає від читача звернути увагу лише на сам процес, оскільки тодішній Гете ще не знав, як (у який зміст і у яку форму) він буде втілювати свої образи.

У четвертому рядку, який у Гете підбиває головні підсумки строфи, Пастернак торкається лише поверхового змісту оригіналу, не перекладаючи його концептуальну сутність: у нього відсутні (як і у Холодковского і Франка) посилання на Платона і на німецький літературний рух «**Буря і натиск**», а слово «*задор*» як пастернаківський синонім до гетевського *"Wahn"* забарвлено побутово (чого не має в оригіналі); перекладач передає

не зміст, не стилістику гетевської «**Посвяти**», а лише біографічний аспект. Лексема «*задор*» означає в пастернаківському перекладацькому контексті темперамент, а епітет «*молодой*» підсилює бравий характер російського ліричного «*Я*»; у Гете ж, як вже було декілька разів сказано, відповідна лексема *"Wahn"* означає світоглядну категорію.

Не важко через це зрозуміти, що Пастернак логічний наголос переносить з гірких та зрілих роздумів гетевського ліричного «*Я*» про те, як нелегко художньо унаочнити життєвий досвід, на психологічний аспект творчого натхнення (тобто на необхідність вірити, що поет в змозі у будь-якому віці необмежено творити).

Така віра у безмежні можливості поетичного натхнення могла бути притаманною лише Гете періоду «**Бурі і натиску**», але у 1797 році, коли була написана «**Посвята**», Гете давно вже звільнив себе від ілюзій та хибних думок «*бурних геніїв*» 1770-х років, до яких («*геніїв*») він і сам належав, і під тиском методології й поетики яких писав деякі сцени «**Фауста**» і формулював цілісність його майбутньої концепції.

Вказані невідповідності між гетевським оригіналом і пастернаківським перекладом виникають через те, що Пастернак кожну думку чотиривірша «**Посвяти**» змістовно редагує за рахунок не відразу помітних змін у семантичному об'ємі слова, так що вони потім разом із семантичними змінами в інших думках суттєво перекручують весь концептуальний зміст оригіналу.

М. Лукаш:

Знов близитесь ви, постаті туманні,
Що вже мені з'являлися колись.
Чи вдержу вас? Чи знову тій омані
Мої чуття прихильно піддались?[302]

На перший (поверховий) погляд можна подумати, що український (і взагалі європоцентристський) читач врешті-решт все ж таки отримав не тільки точний, а й ідеальний переклад, бо, здається, що кожне слово, кожна морфологічна одиниця і кожна синтаксична конструкція, кожна думка і кожний її ньюанс в оригіналі перенесені Лукашем в українську мову адекватно і з любов'ю.

Але так можна подумати лише на перший погляд, якщо не враховувати концепції оригіналу, бо матеріальні образи Гете стають у Лукаша ідеалістично «*туманными*», а це означає, що ліричне «*Я*» у Лукаша не може зрозуміти їх сутність, тоді як у Гете йдеться лише про їх незрозумілу для ліричного героя форму. Так, лексема «*з'являлися*» описує у Лукаша дію в минулому, яка повторювалась, тоді як у Гете йдеться лише про одноразову минулу подію з наслідками в теперішньому часі; слово «*омані*» зовсім не

відповідає німецькому *"Wahn"* як у денотативному, так і в конотативному сенсі»; лексема «*чуття*» до свого семантичного кола включає і значення гетевського поняття *"Herz"*, але своїм змістом не совсім відповідає ментальності діячів «**Бурі і натиску**», яку мав на увазі Гете; дієслово «*піддались*» у Лукаша акцентує почуття як синтаксично діючу особу, тоді як в оригіналі діє ліричне «*Я*».

Через це як наслідок автор «**Посвяти**» постає в лукашівському перекладі як діяч «**Бурі і натиску**», охоплений сильними й оманливими почуттями, замість тверезого поета літературного періоду «**Веймарської класики**», як це має місце у Гете.

В. Сьомуха:

Вы знов са мнойу, дарагія здані,
Знов вабіце в мінулайе мой зрок,
Йано мне мройіцца, нібы в тумане,
Але ці здольны я на дзьорзкі крок?[303]

Легко побачити й зрозуміти, що у Сьомухи лише початковий рядок чотиривірша є на лексичному рівні трохи подібним до оригіналу (як і у Холодковского, переклад якого Сьомуха активно використовував під час своєї роботи над «**Фаустом**»), але на змістовому рівні він ще менше походить на гетевський рядок і зовсім не відповідає на рівні концептуальному.

Навіть у своєму першому рядку Сьомуха дозволяє собі значний відхід від оригіналу: як і Холодковскій, він описує не процес («*Ihr naht euch wieder*" – так у Гете), а його результат («*Вы знов са мнойу*», так у Сьомухи); гетевські *Gestalten* перетворюються у нього на *здані,* і залишається зовсім незрозумілим, з якого джерела вони виникли (тільки з мрій ліричного «*Я*», тобто з його внутрішнього світу, чи із зовнішнього буття), тоді як *Gestalten* у Гете є творчим породженням обох світів.

І як останній мазок пензля на картину порівняння Гете і Сьомухи – декілька слів про епітет Сьомухи «*дарагія*» до іменника «*здані*» (тобто *створення*): він показує лише емоціональне відношення ліричного «*Я*» до своїх образів, а не їх якісну оцінку, як відповідний епітет в оригіналі.

Останні три рядки у Сьомухи далеко відстоять від німецького тексту лексично, змістовно, концептуально: замість вельми конкретної причини (*sich gezeigt*) перекладач змальовує слабку подібність наслідку (*вабіце в мінулайе*), замісто гетевських тільки *schwankende Gestalten* у Сьомухи «*хитким*» стає вже все минуле ліричного «*Я*», при цьому названий гетевський епітет "*schwankend*" (знову як і у Холодковского) замінено на змістовно зайву лексему *туманный* («*Йано мне мройіцца, нібы в тумане*», так у Сьомухи); замісто гетевського концептуально глибинного, панорамного й світоглядного *"Wahn*" у перекладі Сьомухи з'являється побутове й

етичне «*дзьорзкі крок*», яке за своїм сенсом й задумом автора зовсім не пасує до роздумів гетевського ліричного «*Я*».

Навіть біографічний аспект оригіналу не збережено у Сьомухи, не кажучи вже про літературознавчий і естетичний. Це зумовлено тим, що білоруський перекладач намагався насамперед перенести поверховий зміст гетевської «**Посвяти**», тобто лише радість ліричного «*Я*» від того, що він знову бачить поетичні образи своєї юності. І Сьомуха блискуче наблизив до білоруського читача цю радість, повністю забувши про глибинні ключові думки першого чотиривірша гетевської «**Посвяти**».

А такими ключовими думками у Гете є:

– його неспроможність навіть у 1797 році зрозуміти й словесно викласти концепцію «**Фауста**»;

– ілюзорна надія коли-небудь все ж таки втілити їх у відповідну художню форму;

– жагуча готовність знову й знову пускатись у цю несамовиту поетичну пригоду, щоб будь-яку мить творчого піднесення все ж таки «одягти» у відповідне вербальне вбрання.

ПОЕТИКА ЛІТЕРАТУРНИХ НАПРЯМКІВ У «ФАУСТІ» ТА ПЕРЕКЛАДАХ

Концептуальний характер перших чотирьох рядків гетевської «**Посвяти**» (а вони є і для їх автора, і для його читача першими, а отже змістоносними, текстотвірними рядками всього «**Фауста**») зберегти не вдалось ані Сьомусі, ані чотирьом проаналізованим вище перекладачам (ані ще 79-и іншим східнослов'янським).

Естетична сутність згаданої вище концепції полягає в тому, що кінцевий, остаточний «**Фауст**» виникав як багаторічний результат складного художнього процесу, в якому всі у слово одягнені миттєвості ("*die festgehaltenen*" = «*утримані*», говорячі словами Гете) творчого неспокою (*"Wahn"* в оригіналі) повинні були злитись у художню цілісність. Питання про те, чи змогли б «*утримані*» миттєвості дійсно злитись у художню єдність, є методолгічно неважливим, тому що «**Фауст**» і є результатом художнього існування окремих миттєвостей і просто не міг мати ніякого іншого втілення.

У цій книзі немає можливості (та й необхідності) надати повну систему аргументів, які підтверджують таку оцінку гетевського шедевра: для цієї теми треба було б обрати зовсім інший об'єкт дослідження, який, до речі, панорамно висвітлив вже згаданий І. Ф. Волков.[304] Тому зараз можна і треба дійти наступного висновку: для кожного перекладача «**Фауста**» було занадто важливим постійно під час художньої переробки твору Гете

знаходитись на «лезі» плинних творчих принципів, які автор оригіналу проголосив у своїй «**Посвяті**». Інакше кажучи: перекладач повинен був бути на «лезі» тієї флуктуації змісту і форми, про що йшлось раніше.

Знаходячись на вказаному «лезі», перекладач повинен був намагатись не покращувати «темні» епізоди у Гете, не робити їх «світлими», а також не робити складні думки геніального автора подібними до, так би мовити, «нормальних» фрагментів тексту. Коротко кажучи: перекладач повинен був зберігати оригінал «**Фауста**» як вередливо мінливе дитя перехідної доби.

Зрозуміло, що такі вимоги до перекладача будуть випраданими лише тоді, якщо під перекладом розуміти намагання зберігти цілісність концепції оригіналу, а не бажання створити напівсамостійний твір на той же самий сюжет. Через це цілком справедливим буде твердження, що позитивнее рішення цієї практичної проблеми означає також і розробку теоретичного питання про те, чи можна в принципі перенести іномовний художній твір в іншу мову: тобто, якщо вже можна зберегти в перекладі флуктуацію художнього задуму оригіналу (а може, ще і його вербальне оформлення), то тоді які труднощі можуть виникнути під час перекладу «застиглих» фрагментів тексту?!

Складність гетевського «**Фауста**» (флуктуація змісту, перехідність творчих принципів тощо), яка провокує перекладача на облагороджування оригіналу тобто на, так зване, «дописування», яке ніколи не може бути позитивним, а тільки руйнуючим, бо у випадку з Гете воно не створює гармонії форми і змісту, а спрощує текст оригіналу, призводить до втрати його багатозначності, багатошаровості. І це – лише один бік тієї смертельної загрози, яку гетевський шедевр підготував для перекладача.

Але крім вказаної, так би мовити, Сцілли, на перекладача чекає ще й Харібда: еволюція гетевських світосприйняття і поетики. І хоч друга трудність (еволюція) тісно пов'язана з першою (складність оригіналу) – можна навіть сказати, що вони обумовлюють одна одну, – аналізувати їх треба поодинці, бо їх художні наслідки є різними: незрозумілість, незавершеність змісту і його відповідної форми у першому випадку і наявність хронологічно різніх прошарків стилю (тобто стильових норм різних літературних течій в Німеччині XVIII і XIX ст., які хронологічно чергуються у «**Фаусті**») у другому.

Не треба забувати, що Гете працював над своїм «**Фаустом**» все своє творче життя, майже 60 років.[305] А це означає, що соціальні, філософські, естетичні, літературні, природознавчі та інші погляди письменника суттєво змінювались, говорячи трохи гіперболізовано, від першої частини до другої, від акту до акту, від сцени до сцени (тут слід згадати, що «**Фауста**» написано в жанрі класичної трагедії зі сценами та актами), у зв'язку з чим постійно змінювався і стиль автора як на лінгвістичному рівні, так і на літературознавчому:[306] від експресивності літературного періоду «**Бурі і**

натиску» через «*благородну простоту і тиху велич*» (так німець Й. Й. Вінкельман, попередник Гете) «**Веймарської класики**» до багатошарової єдності просвітницького реалізму першої третини XIX ст.

Про цей бік складнсті «**Фауста**» забувають часто не тільки його перекладачі, створюючи в одній стильовій манері свої інтерпретації на його сюжет, які зумовлені, зрозуміло, мовними нормами того часу, в який вони творили, а й дослідники літератури, спрямовуючи свою аналітичну увагу лише на зв'язок у «**Фаусті**» різних функціональних стилів німецької мови (зокрема, побутового, наукового, офіційно-ділового та ін.),[307] що є правдою лише частковою.

Бо такі вчені не розуміють при цьому того, що зв'язок різних літературних (а не функціональних!) стилів надає гетевському оригіналу неповторність, винятковість, самобутність, образну мовну терпкість, а також фіксує той біг часу, епох, історії, який письменник ухопив і зобразив відповідними словами.

І це повинно бути збереженим у перекладі!

Але, на жаль, не збережено.

Залишається лише підбити загальний порівняльний стильовий баланс між оригіналом і його східнослов'янськими перекладами: нікому з 84 перекладачів не вдалось зберегти стильового розмаїття німецького оригналу, як і не вдалось знаходитись постійно на «лезі» плинних творчих принципів Гете.

ІСТОРІЯ ФАУСТА ЯК ТЕАТРАЛЬНА ГРА У ГЕТЕ ТА ПЕРЕКЛАДАХ

Отже, як вже тільки що було сказано, плинність гетевських творчих принципів не була сприйнята східнослов'янськими перекладачами як засадницька, як фундаментальна риса його поетики і через це залишилась неперекладеною концептуально. До такого ж висновку можна дійти, досліджуючи зображення головного конфлікту в оригіналі і в перекладах. Тут навіть не треба описувати проведений детальний порівняльний аналіз, достатньо навести його найголовніші результати.

Широко відомим є той факт, що Гете жив і творив у час, який був складним у соціальному, філософському і літературному сенсі і який пронизували й переповнювали три головні епохальні закономірності: по-перше, занепад і крах феодальної системи як державно-ієрархічного і як ідеологічного явища; по-друге, тріумф товарно-грошових відносин (капіталізму), а також визрівання деяких початкових рис його історичної нестабільності; по-третє, перші активні паростки робітничого соціально перебудуючого руху.

І якщо гетевська молодість і його зрілий вік висвітлені буржуазно-демократичними революціями у Північній Америці і Франції, то останні роки його життя сусідують з першими значними політичними повстаннями робітничого класу як нової соціальної сили в Англії та Франції.

Подібні процеси відбувались і у сфері європейських філософських доктрин (від просвітницького механістичного раціоналізму до гегелівської діалектики), а також у галузі літературно-естетичних вчень (класицизму, побутового реалізму і сентименталізму у Просвітництві, романтизму і соціального реалізму у XIX ст.).

Аристократія, яка прокламувала своє світосприйняття як кредо соціальної касти, освяченої Богом; буржуазія, яка своїм прагматичним егоцентризмом разом з буремним технічним прогресом породжувала неминучі життєві трагедії для суспільства й індивідуума; робітничий клас, який войовничо пропагував принцип загального блага – все це впливало на гетевський задум «**Фауста**».

Але до вже сказанного треба ще додати, що названі закономірності проявляли себе в Німеччині за часи Гете занадто повільно, загальмовано, щільно поєднаними одна з одною, що створювало особливі форми напівреволюцій в мистецтві, філософії, естетиці, літературі тощо.

Саме тому головні питання про сутність і рух життя в усіх його аспектах (від космічно-геологічного до індивідуально-приватного) стали постійними супутниками гетевського творчого генія. Для задуму «**Фауста**», який проявив себе вже у фрагментах трагедії і породив її остаточний варіант, це практично означало наступне:

– «переплавити» долі Німеччини, Європи і земного світу в одну єдину долю конкретного індивідуума;

– зобразити в сюжетній біографії головного героя життя людства, хід історії, навіть еволюцію Землі;

– вирішити або показати, або ж у крайньому випадку поставити міріади споріднених проблем зі сфер природничих наук, філософії, релігії, мистецтва, політики, моралі тощо;

– надати цьому величному задуму художнє безсмертя у відповідній величній формі.[308]

У 1771 році 22-річний поет,[309] який ще не розуміє величі своєї епохи (бо гетевська перехідна доба знаходиться ще у стадії виникнення!), хоч вже усвідомлює її незвичність, неповторність, уперше спробує втілити давньонімецьку легенду про чорнокнижника Йоганна Фаустена у жанр драматургічного твору і пише першу версію трагедії, так званий «**Прафауст**» (1772–1775, надруковано у 1887 році).

Якщо об'єктивно оцінити цю творчу дію молодого Гете з хронологічних й естетичних височинь «**Фауста**» заключного 1832 року, то не можна не здивуватись тому факту, що весь «**Прафауст**» повністю ввійшов

до остаточної версії трагедії (мова зараз не йде про те, що деякі доповнення і архітектонічні перестановки Гете змінили хід – але не суть! – конфлікту у «**Фаусті**»). Ще більш дивуєшся тому, що молодий Гете знайшов для свого колосального творчого задуму враз й остаточно необхідний сюжет і незамінний мотив мандрів головного героя.

Вказаний мотив подорожі, за допомогою якого авантюрний головний герой рухається спочатку через простір,[310] а потім і через час,[311] дозволяє автору переносити свого Фауста з одного епізоду в інший, з однієї конфліктної ситуації в наступну, з одного кола проблем у чергове і тим самим за допомогою магії художнього слова «*затримувати*» ("*festhalten*") миттєвості твору.

Але таке перенесення повинно бути для Гете зумовлено сюжетом, оскільки це мотивовано в народному сказанні про Йоганна Фаустена за рахунок його пакту з дияволом. І хоч Гете названий договір суттєво змінює (він змальовує не продаж душі, який призводить до неминучої поразки індивідуума наприкінці диявольської угоди, а парі, яке надає людині право як на поразку, так і на перемогу), все ж таки мотив угоди з дияволом у гетевському «**Фаусті**» залишається.

Через це у Гете виникає необхідність ввести у свій твір не лише диявольські персонажі, а й різні релігійні образи (говорячі словами самого Гете, *"diesen dramatisch-humoristischen Unsinn"*[312] = «***цю драматично-гумористичну нісенітницю***»), що з композиційної причини і спровокувало потребу «**Пролога на небесах**».

Саме тому не має рації P. Michelsen (як і багато інших гетезнавців), коли він у 1994 р. заявив, що гетевський «**Пролог у театрі**» треба оцінити як початок усього «**Фауста**».[313] Насправді ж «**Пролог у театрі**» треба розуміти лише як вступ, як коментар до «***драматично-гумористичної нісенітниці***» (про що детально йдеться трохи далі), тоді як справжньою прелюдією до «**Фауста**» є все ж таки «**Пролог на небесах**» з його ідеєю парі (такої думки дотримуються і деякі інші фаустознавці[314]).

Без сумніву, Гете в цьому «**Пролозі**» (як і в усій трагедії) дискутує з бароковою традицією європейської літератури взагалі та в німецькомовній драматургії свого часу зокрема зображати людину як одвічно трагічну, гріховну й приречену істоту і тому йому (Гете) потрібно вимальовати в своїй поемі-трагедії барочні реквізити: реалістичний раціональний світ людства, потойбічну містичну «нелюдську» сферу, три космічні складові (релігійні Небо, Земля, Пекло), щоб потім пов'язати їх одним сюжетом.

Головний акцент при цьому він підкреслено ставить не на релігійному прошарку, а на людському: Гете-пантеїст, який у своїй антиклерікальній боротьбі доходив до атеїзму, бажає не тільки всю «*цю драматично-гумористичну нісенітницю*» зробити зумовленою сюжетом, а й мотивувати головний конфлікт свого твору її художньою функцією, щоб тим самим

виправдати себе перед читачем, що він (Гете) використовує всю «*цю нісенітницю*» як необхідний художній прийом, як образний наслідок філософської ідеї, а не як відзеркалення релігійних поглядів своїх сучасників.

Так виникає необхідність написання і «**Прологу у театрі**», в якому Гете вустами Директора недвозначно пропонує читачеві все зображене після тетрального Прологу сприйняти як алегорію, як притчу, як символ, тільки як філософську казку, в якій автор постійно говорить натяками. Ця промова Директора є другою складовою ключових думок у концепції «**Фауста**» (після вже проаналізованої першої строфи «**Посвяти**»), і тому є сенс порівняти його (гетевські) слова із східнослов'янськими перекладами.

Гете:

Drum schonet mir an diesem Tag
Prospekte nicht und nicht Maschinen!
Gebrauchet das groß' und kleine Himmelslicht,
Die Steine dürftet ihr verschwenden;
An Wasser, Feuer, Felsenwänden,
An Tier und Vögeln fehlt es nicht.
So schreitet in dem engen Bretterhaus
Den ganzen Kreis der Schöpfung aus,
Und wandelt mit bedächtger Schnelle
Vom Himmel durch die Welt zur Hölle![315]

Суттєвий зміст процитованого фрагменту знаходиться в останніх чотирьох підкреслених мною рядках, а всі попередні є лише підготовчим коментарем до них. При цьому:

– *"schreitet ...aus"* змальовує скрупульозний, майже педантичний процес, а не конкретний наслідок, який демонструють всі п'ять східнослов'янських переклади; пізніше Гете розширить цю думку у філософській, етично глибинній і за художньою формою блискучій сцені перекладу «**Євангелія від Іоанна**»: *"Im Anfang war die Tat!"*[316] («***На початку була дія!***»);

– "*in dem engen Bretterhaus"* має в оригіналі не менше двох значень (одне пряме і друге переносне), тому що це словосполучення називає, по-перше, особливий тип німецького (точніше: західноєвропейського) народного театру за формою будівлі і за жанровою сутністю репертуару,[317] а по-друге, вказує на те, що все наступне у «**Фаусті**» треба сприймати лише як притчу, бо у маленькому майданному театрику ("*im engen Bretterhaus*") буде показано все біблійне коло творіння ("*den ganzen Kreis der Schöpfung*");

– *"den ganzen Kreis der Schöpfung"* поєднує всі діючі особи трагедії від Бога (*Herr*) до Фауста і розповідає про ті біблійні події (творчі вчинки Господа), які породили Всесвіт від темряви і світла через світ земний і через пекло до рая і людини;

– *"vom Himmel durch die Welt zur Hölle"* показує, що гетевський Космос має сувору теологічну ієрархію, яка збудована вертикально (Небо – Земля – Пекло, або Бог – Людина – Диявол); водночас цей рядок свідчить про напрямок у розвитку сюжету: пролог на небі-життя Фауста-фінал трагедії.

Як обстоять справи з цим чотиривіршем у східнослов'янських перекладачів? Зміг хто-небудь з них зберегти адекватно його ключові думки?

Холодковскій:

Весь мир на сцену поместите,
Людей и тварей пышный ряд –
И через землю с неба в ад
Вы мерной поступью пройдите![318]

Словосполучення «*весь мир*» у Холодковского двозначне: по-перше, воно може означати весь Космос, а по-друге, – лише одну Землю і на перший погляд може бути змістовно подібним до гетевського "*den ganzen Kreis der Schöpfung"*. Але наступний рядок «*людей и тварей*[319] *пышный ряд*» розставляє всі акценти: «*весь мир*» виявляється у Холодковского занадто вузьким – лише органічна природа, та й та редукована: тільки люди і тварини без птахів, риб, флори тощо. Більш за те: органічна природа Холодковского виключає формально й змістовно релігійні Небо й Пекло як представників «*драматично-гумористичної нісенітниці*».

Крім того, в перекладі порушено логіку думки автора оригіналу. Так, синтаксичну функцію другого рядка у Холодковского важко встановити: або це перелічення (тобто: «*Ви повинні показати на сцені весь світ, а також людей і тварин*»), або це уточнення («*Ви повинні показати на сцені весь світ, тобто: людей і тварин*). А у Гете синтаксична функція рядка прозора (обставина місця), а її зміст зрозумілий (біблійне коло творіння за 6 днів: Всесвіт, Земля, рослинний світ, тваринний світ, людина).

Отже, виходить, що матеріалістично-раціональний Холодковскій-вчений не впустив в оригінал релігійну «*драматично-гумористичну нісенітницю*».

Крім того, не важко зрозуміти, що Гете вустами Директора пропонує розпочати двозначне дійство (*"so schreitet...aus"*), яке він оцінює, з одного боку, як повтор біблійного кола творіння, а з іншого, – як інсценування власного, театрального, «*кола творіння*» (тобто від «**Прологу на театрі**» до кінця другої частини «**Фауста**»), тоді як Холодковскій описує лише однозначну подію. Однозначну, тому що російська дієслівна форма «*поместите*» має не тільки сему граничності (в оригіналі дієслово *"schreiten"* означає безграничність дії), а й доконаний вид, який німецькому дієслову взагалі не притаманий.

Треба також підкреслити, що гетевська будова Всесвіту Холодковским зруйнована через синтаксичну інверсію: його рядок «*И через землю с неба в ад*» може лише на поверховий погляд означати теж саме, що і у Гете, якщо сприйняти цей рядок в його нормативному, просторовому оформленні: «*И с неба через землю в ад*», але рядок Холодковского може приховувати і зовсім інший вміст, якщо вказану інверсію сприйняти за її логікою – через землю треба пройти спочатку до неба, розташованого поруч, і лише потім рухатись до пекла, яке знаходиться нижче, тоді як архітектоніка Космосу у Гете є теологічно вивіреною (Небо-Земля-Пекло).

І останнє зауваження (останнє за розташуванням у чотиривірші, а не за значенням, бо воно є найголовнішим у ньому): Пекло у Гете не є ціллю й метою ані головного героя, ані його творця; воно є лише віхою в розвитку сюжету (як, до речі, Небо і Земля), тоді як у Холодковского воно названо кінцевою ціллю твору; російський прийменник «*в*» перед лексемою «*ад*» підкреслює семантику кінцевої мети автора російського «**Фауста**», оскільки цей прийменник означає знаходження усередині чогось, а Гете використовує прийменник *"zu"* зі значенням лише напрямку руху, наближення до чогось-то. А це означає, що Гете вже на початку свого твору сповіщає читача, що диявол програє парі із Фаустом, який не потрапить у Пекло, хоч і буде постійно наближатись до нього.

Франко:

На дощанім тісненькім полі
Весь круг природи ви пройдіть,
Ведіть нас, кваплючись поволі,
Із неба в пекло через світ.[320]

Концептуально ключовим рядком у Франко є другий, але його «*Круг природи*» виключає (з точки зору атеїстичного читача) всі небесні і диявольські сили, а з наукового боку означає лише еволюцію природи, тоді як у Гете цей рядок натякає тільки на розвиток біблійних і сюжетних подій.

І знову, як і у Холодковского, зруйновано релігійну ієрархію Космосу («*Із неба в пекло через світ*», тобто Небо – Пекло – Земля, а не "*vom Himmel durch die Welt zur Hölle*", тобто Небо – Земля – Пекло, як це у Гете), а Пекло стає тільки кінцевою метою сюжету («*ведіть нас у пекло*» – так у Франка, а не «*йдіть до пекла*» – як у Гете).

Пастернак:

В дощатом этом балагане
Вы можете, как в мирозданье,
Пройдя все ярусы подряд,
Сойти с небес сквозь землю в ад.[321]

На перший погляд здається, що Пастернак повністю зберіг релігійний вміст словосполучення оригіналу *"den ganzen Kreises der Schöpfung"*, бо в його перекладі є не тільки багата на нюанси, влучна, точна лексема «*мирозданье*», а й не менш значне словосполучення «*все ярусы*», яке цю лексему доповнює і в останньому рядку чотиривірша може сприйматись як визначення Божого, людського і Диявольського рівня релігійного Всесвіту.

Якщо ж аналітично вчитатись у переклад Пастернака, то не можна не дійти висновку, що перший погляд, хоч він і не повністю вводить в оману, все ж таки примушує сприймати цей переклад не зовсім об'єктивно, тому що зміст другого, третього і четвертого рядків через порівняння «*как в мирозданье*» стає двозначним, чого не дозволяє помітити «перший погляд».

Через це виникають питання, на які текст Пастернака відповісти не може. Які «яруси» має на увазі перекладач: ті, що є у «*дощатом балагане*» (а вони у театрі є!), чи ті, що існують у релігійному «*мирозданье*» (а вони там теж є, на думку віруючої людини)?

Яким вмістом наповнено останній рядок чотиривірша: прямим (тобто Директор пропонує показати глядачу Небо, Землю і Пекло релігійного Всесвіту) чи переносним (Директор пропонує показати «*небо*», «*землю*» та «*пекло*» балаганного театру, розуміючи під ними райські, гріховні та караючі відношення його співробітників)?

Лише на поверховий погляд такі запитання можна оцінити як зайві, помилкові й непотрібні. Але з урахуванням дискусії щодо функцій театру, яку активно ведуть Директор, Поет і Комічний Актор, ці запитання перетворюються на складі й вагомі проблеми.

І знову, як і у Холодковского, Пекло у Пастернака перетворюється з гетевської віхи художнього сюжету на його кінцеву ціль («*в ад*» у Пастернака та «*до аду*» у Гете).

Лукаш:

Так розміркуйте ж все дотепно,
На сцені всесвіт уместіть
І швидко й бережно пройдіть
Із неба через землю в пекло.[322]

Другий рядок Лукаша може відповідати змісту гетевського «*Schöpfungskreis*" (= «*коло творіння*»), хоч і у зменшеному семантичному обсязі: не релігійний Всесвіт, а лише реальний світ (бо в перекладі бракує пояснень, який Всесвіт мається на увазі).

На таку оцінку наштовхує той факт, що Гете у своєму «**Фаусті**» лексему *"Schöpfungskreis"* наповнює такими значенневими ньюансами, як «*релігійність*», «*величність*», «*поетичність*» тощо, тоді як лукашевський «*всесвіт*» нічого такого не означає і лише в подальшому контексті отримує подібний

зміст (тобто після, а не до останнього рядка чотиривірша, що для читача перекладу має велике психологічне значення).

Сказане дозволяє дійти висновку, що всю поетичну красу другого рядка лукашевського перекладу аналітичний читач повинен оцінити зайвою і руйнуючою концептуальний зміст оригіналу.

Останній рядок лукашевського перекладу повторює ту ж саму помилку, яку вже до нього зробили Холодковскій, Франко і Пастернак: зміна художньої функції Пекла як віхи концепції (у Гете) на кінцеву ціль сюжету (у Лукаша).

Сьомуха:

У чесныя вмесцыце рамі
Жівьолны свет і свет людскі
І праз дзівосы напрасткі
Ідзіце да пьакельнай брамі.[323]

У Сьомухи є розмаїття невідповідностей й неточностей порівняно з оригіналом, але найбільша різниця знаходиться у другому рядку, в якому «*драматично-гумористичну нісенітницю*» Гете виключено із його змісту, і хоч Сьомуха і вказує на неї у четвертому рядку лексемою «*пьакельнай*», залишається все ж таки незрозумілим, чи буде вона діючою особою у творі. Але білоруський перекладач став єдиним серед східнослов'янських, який зміг зберегти напрям сюжету в гетевському оригіналі: «*до Пекла*», а не «*в Пекло*», як в інших перекладачів.

Не можна не поставити запитання, чому всі п'ять видатних східнослов'янських перекладачі не змогли зберегти концепції «**Пролога у театрі**» (як, до речі, і «**Посвяти**»), а лише більш-менш наблизились до неї? Зрозуміло, що в кожному конкретному випадку певну роль відіграють інші чинники (так, наприклад, суб'єктивна інтерпретація оригіналу Сьомухою або об'єктивні закономірності німецької і російської мов у Пастернака тощо), але всі ці чинники стоять на загальному теоретичному і практичному непорушному фундаменті лінгвістичного перекладу: якщо перекладач щось зберігає, він обов'язково вимушений щось втратити.

І у лінгвістичного перекладача, як правильно неодноразово стверджували провідні перекладознавці XVIII–XXI ст. просто немає іншого шляху, а проблема полягає лише в тому, зберігає перекладач найсуттєвище і втрачає другорядне чи навпаки.

Детальніше про це йдеться в іншому підрозділі.

МОТИВ ПАРІ У ГЕТЕ ТА В ПЕРЕКЛАДАХ

Парі між Господом і Мефістофелем, з одного боку, і між Мефістофелем та Фаустом, з іншого, а також мотив мандрів крізь простір і час, який (мотив) робить необхідним й неминучим показ, говорячи словами Мефістофеля, спочатку *малого світу,*[324] а потім і *великого,*[325] – все це є творчими будівельними риштуваннями трагедії та водночас найважливішим естетичним прийомом їх (парі та мотиву) художнього перевтілення в сюжетний і ідейний зміст «**Фауста**». Саме цей прийом (під активним впливом часового чинника, який змінював світосприйняття й стилістику Гете) породжує плинність, флуктуацію гетевських творчих принципів, яка найяскравіше проявляється у першій частині поеми у таких її сюжетних лініях, як парі між Фаустом і Мефістофелем, Фауст і процес пізнання, Фауст і всі «*драматично-гумористичні нісенітниці*» (а тут перш за все – Фауст і Мефістофель), Фауст і Гретхен.

Перша колізія (парі між Фаустом і Мефістофелем) є серед них концептуально провідною. Розглянемо її в оригіналі та в перекладах.

Усе художнє існування Фауста у Гете як сюжетного персонажа і як ідейного образу визначається фаустівським девізом світопізнання *"Im Anfang war die Tat"* («***На початку була дія***»). Вже в перших рядках першої частини Фауст жадібно прагне до істини, при чому не як до особистої і навіть не як до загальнолюдської життєвої мети, а як до сенсу самого Буття. *"Wo faß ich dich, unendliche Natur? Euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles Lehens?"* – песимістично й водночас з великою надією запитує він у сцені «**Ніч**», коли розглядає знак Макрокосмосу. Детальний аналіз цього двовірша буде надано в наступному підрозділі, а тут треба лише підкреслити, що, говорячи словами значного німецького романіста Л. Фейхтвангера, *тяжкий шлях пізнання* є головною ідеєю і сюжетом гетевського твору.

Саме тому для Гете було важливо, щоб його герой не продавав Дияволу своєї душі, а лише підписав би з ним договір-парі; мотив парі є концептуальною засадою «**Фауста**», тому що він (мотив) не визначає ані кінцевої мети художньої дії, ані її заключної сцени, а зображує процес пізнання як непередбачену розумову й етичну поведінку Фауста.[326]

Указаний мотив парі (парі взагалі як протиставлення договору з відомим наперед фіналом) є для Гете настільки принциповий, що письменник закладає його навіть у дискусію Бога і Мефістофеля у «**Пролозі на небесах**», потім у договір між Фаустом і дияволом і в третій раз – у другу частину «**Фауста**» (сцена 2.1.). У тому, що у сцені підписання пакту між Мефістофелем і Фаустом, йдеться саме про парі, згодні всі провідні фаустознавці: Benno von Wiese,[327] Jakob Steiner[328], Hermann August Korff[329], Heinrich Rickert[330] та ін. З іншими двома сценами договору не все так прозоро. Проаналізуємо уважно ці три фрагменти, бо східнослов'янські перекладачі

перетворили гетевський нетрадиційний для світової літератури договір-парі майже у звичайну, породжену народним сказанням угоду про продаж душі людиною дияволу.

Гете, «**Пролог на небесах**»:

Mephistopheies:

Was wettet Ihr? den sollt Ihr noch verlieren,
Wenn Ihr mir die Erlaubnis gebt,
Ihn meine Straße sacht zu führen!
(...)

Der Herr:

Nun gut, es sei dir überlassen!
Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab
Undführ ihn, kannst du ihn erfassen,
Auf deinem Wege mit herab.
Und steh beschämt, wenn du bekennen mußt:
Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange
Ist sich des rechten Weges wohl bewußt.

Mephistopheles:

Schon gut! nur dauert es nicht lange.
Mir ist für meine Wette gar nicht bange,
Wenn ich zu meinem Zweck gelange,
Erlaubt Ihr mir Triumph aus voller Brust.[331]

Треба підкреслити, що Гете в цій бесіді Бога і Диявола двічі використовує поняття *"Wette"*: у формі дієслова *"wetten"* у першому рядку процитованого фрагмента і у формі іменника *"Wette"* в другому рядку останньої репліки Мефістофеля. І хоч Бог безпосередньо не підтримує Диявола, він не каже і слова «**Ні**» і будує свої речення так, що вони дозволяють проявитись двозначності його позиції, його невпевненості в тому, хто ж виграє парі. Його звернення до Диявола *"Und führ ihn, kannst du ihn erfassen"* означає, що Мефістофель може подолати Фауста і тим самим виграти парі (або ж не подолати і програти, але обидва варіанти оцінюються як можливі!).

Ця невпевненість Бога, ця його двозначна позиція стає ще помітнішою в його реченні *"Und steh beschämt, wenn du bekennen mußt",* тому що Гете використовує в ньому синтаксичну омонімію у формі підрядного речення умовного і часу водночас, що забарвлює речення двозначністю: або Диявол програє парі, і тоді він буде стояти присоромлений (часове значення сполучника "*wenn*", тобто «***коли***»), або ж він виграє парі і буде повними

грудьми насолоджуватися своїм тріумфом (умовне значення сполучника "*wenn*", тобто «***якщо***»).

З тим, що між Богом і Дияволом йдеться про парі, погоджуються і інші гетезнавці,[332] але не всі.[333]

Позиція Мефістофеля є теж неоднозначною, хоч він постійно і висловлює свою впевненість у власній перемозі: *"den sollt Ihr noch verlieren", "nur dauert es nicht lange", "mir ist für meine Wette gar nicht bange"* тощо. Лише в одному єдинному його реченні «прокльовується» невпевненість, коли він, як і Господь, використовує синтаксичну омонімію – у реченні *"Wenn ich zu meinem Zweck gelange",* яке водночас, як і у Господа (що було показано вище), означає часову дію (***Коли я досягну своєї мети***) і дію умовну (***Якщо я досягну своєї мети***).

Холодковскій:

Мефистофель:

Бьюсь об заклад: он будет мой.
Прошу я только позволенья, –
Пойдёт немедля он за мной.
(...)

Господь:

Тебе позволено: иди
И завладей его душою
И, если можешь, поведи
Путём превратным за собою, –
И посрамлён да будет сатана!
Знай: чистая душа в своём исканье смутном
Сознаньем истины полна!

Мефистофель:

Сознаньем слабым и минутным!
Игра мне эта не страшна,
Не проиграю я заклада;
Но только знайте: если мне
Поддастся он, пусть будет мой вполне.
Триумф победы – вот моя награда![334]

На поверховий погляд переклад Холодковского здається гарним, бо він, здається, зберіг зміст ключової лексеми оригіналу *Wette* навіть тричі: двічі у формі російського (на жаль, лише контекстуального, а не абсолютного!) еквівалента «*заклад*» і ще раз у формі контекстуально синонімічного

уточнюючого слова «*игра*» в рядку «*Игра мне эта не страшна*». Але тут не може не виникнути суттєвого запитання: «Що мається на увазі під словом ’*заклад*’?» Душа теж є закладом, тоді як парі – це змагання лише двох точок зору.

Після вдумливого прочитання процитованого фрагмента не можна не дійти висновку, що в перекладі всі акценти оригіналу зміщені, бо у Холодковского підкреслюється не поняття парі, а мотив продажу душі і невідворотньої поразки диявола.

Саме тому треба насамперед звернути увагу на позицію Господа: він говорить як справжній суворий й невблаганний Бог Авраама із «**Старого Заповіту**», який знає й передбачає все наперед і який, хоч і використовує речення, котрі формально вказують на його невпевненість («*И завладей его душою И если можешь, поведи…*»), все ж таки контекстуально, змістовно, особливо після своєї тріумфальної думки «*И посрамлён да будет сатана!*», яка відсутня у Гете, цілком впевнений, що переможе саме він.

Майже таку ж впевненість висловлює в перекладі і Мефістофель, бо Холодковскій робить акцент не на його самовихваляння, як це має місце в оригіналі, а на його філософські антагоністичні заяви, що людина є лише маріонеткою в руках Диявола. Перекладач навіть вводить у свій текст висловлення Мефістофеля, яке відсутнє у Гете: на твердження Господа, що людина у своїх пошуках сповнена усвідомлення правільного шляху, Мефістофель презирливо кидає репліку, що ця усвідомленість є слабкою й короткочасовою.

Ця репліка забарвлює дискусію Бога і Сатани у філософські фарби, через що у Холодковского замість гетевського спору про парі, партнери якого повинні аргументовано відстоювати свої сумнівні позиції, з’являється гостра й войовнича полеміка двох самовпевнених антагоністів. Невипадково ж гетевський *"ein guter Mensch"* (тобто гріховна, але не безнадійна людина) стає в перекладі «*чистою душею*» (тобто безгріховною істотою), що не відповідає біблійним картинам. Те ж саме стосується і двозначної самовпевненості Мефістофеля в оригіналі (що він зможе осилити Фауста вже протягом зовсім незначного часу: "*Schon gut! nur dauert es nicht lange*"), яка у Холодковского перетворюється на миттєву перемогу: «*Пойдёт немедля он за мной*»).

Отже, у Холодковского не йдеться про парі в точному розумінні цього слова. Трохи інакше, але за суттю аналогічно зробили й інші східнослов’янські перекладачі.

Так, у Франка Мефістофель у своєму спорі з Господом не так впевнений у власній перемозі, як у Холодковского:

Мефістофель:

О що заложитесь, що ні?
Ино позвольте ви мені
Легесенько на свій го путь звести.
(...)

Господь:

Ну добре, най буде по твому!
Стрібуй його від світла відвернути
И хитро обмотавши в пута
Манути го й тягти ид злоти, –
А з встидом мусиш сам відтак пізнати,
Що добрий чоловік, хоть блудить в темноті,
Все праву стежку вміє відшукати.

Мефістофель:

Ну, ну, – лиш най стоїть на своїй правоті!
О заклад свій я крихти не боюся.
Но як при своїм я опруся,
То вже позвольте ми натішитись, як слід.[335]

Легко зрозуміти, що мотив парі у Франка, як і у Холодковского, не збережено, бо лексеми «*заложитесь*» і «*заклад*» лише натякають на контекстуальну можливість парі, а семантично акцентують продаж душі, бо парі ніякого закладу не потребує. Крім того, Диявол у Франка не так вже й впевнений у своїй перемозі («*Но як при своїм я опруся*», тобто «Я можу і не перемогти»), тоді як Господь в українському перекладі налаштований лише на перемогу і навіть використовує модальне дієслово «*мусиш*» не у синтаксично двозначному реченні, як у Гете, а у простому розповідному реченні «*А з встидом мусиш сам відтак признати*», яке втілює стовідсотково гарантовану впевненість Господа у своїй перемозі.

Пастернак:

Мефистофель:

Поспоримте! Увидите воочью,
У вас я сумасброда отобью,
Немного взявши в выучку свою.
Но дайте мне на это полномочья.
(…)

Господь:

Он отдан под твою опеку!
И если можешь, низведи
В такую бездну человека,
Чтоб он тащился позади.
Ты проиграл наверняка,
Чутьём, по собственной охоте
Он вырвется из тупика.

Мефистофель:

Поспорим. Вот моя рука,
И скоро будем мы в расчёте,
Вы торжество моё поймёте…![336]

Співбесідники у Пастернака протистоять один одному як впевнені антагоністи, як і у його попередників, але приховують свої позиції і виказують їх рідко лише в ключових словах. Так, Мефістофель оцінює Фауста як «*сумасброда*», а Господь позицію Диявола – як програшну («*Ты проиграл наверняка*»).

До речі: слово «*наверняка*» забарвлено просторічно, як і багато інших слів та висловів у пастернаківському перекладі. В цьому проявилася загальна мовна (стильова) тенденція в радянській літературі 1920–1930-х років (саме тоді Пастернак розпочав свою роботу над «**Фаустом**», про що свідчать його три поезії-переклади з 1920 року «**Маргарита**», «**Мефістофель**» та «**Любовь Фауста**», хоч сам він стверджував, що працював над своїм «**Фаустом – 1**» лише з 1949 року[337]). Вказана тенденція проявляла себе в намаганнях письменників збагатити російську літературну мову побутовим мовленням революційних масс і активно впливала на Пастернака та його сучасників (особливо на провідного новатора лірики й мови – В. В. Маяковского), але яка не була притаманна Гете взагалі й аналізованому фрагменту з «**Фауста**» зокрема.

Лукаш:

Мефістофель:

Та він не ваш, я ладен закладатись!
Дозвольте лиш за нього взятись,
І піде він за мною вслід.
(…)

Господь:

Що ж, спробуй відірвати духа
Від його першоджерела
І, якшо він тебе послуха,
Зведу його на стежку зла.
Знай, сам ти осоромився натомість:
В душі, що прагне потемку добра,
Є правого шляху свідомість.

Мефістофель:

Свідомість швидко завмира!
Я знаю, в мене повна гра.
А вже коли свого доб'юся,
То матиму утіху немалу…[338]

Лукаш перекладає цей фрагмент, як і Холодковскій, із непотрібими філософськими доповненнями («*Свідомість швидко завмира!*») й висловами («*Знай, сам ти осоромився натомість*»), які відсутні в оригіналі й надають перекладу атмосферу зайвої впевненості.

Крім того, Лукаш використовує в другий раз не слово «парі» (або його синонім), а неточну описову лексему «гра» («*Я знаю, в мене повна гра*»). Більш за те: Мефістофель у нього про наслідок парі висловлюється не синтаксичною омонімічною конструкцією, а підрядним реченням часу «*А вже коли свого доб'юся*», яке підкреслює його самовпевненість.

Сьомуха:

Мефістофель:

Іду в заклад – не скажа «дзякуй богу»!
Я толькі вас дазволічь папрашу,
Павесці Фавста на маю дарогу.
(…)

Гасподзь:

Калі да грэху ад святой крыніцы
За чортам кінецца стары,
То рашырай тады свайе граніцы
І владу повнью над ім бяры.
Але на кару сам гатовы будзь,
Калы свайго ты не стрымайеш слова
І не патрапіш Фавста павярнуць.

Мефістофель:

Я згодзен. Не пужае вмова.
Калі заданная скарыцца мэта,
Узнагародай будзе мне за гэта
Вязмежны мой трыумф і твой давер.[339]

Сьомуха акцентує не самt парі, а його завершення й наслідок і, як і Пастернак, змальовує Бога і Сатану як двох різких й жорстоких антагоністів. Його Господь заявляє навіть про «*кару*», яка чекає на Мефістофеля, якщо той не виконає своєї обіцянки спокусити Фауста.

Усього цього немає в оригіналі, і воно перетворює гетевську змісовну філософську дискусію щодо світоглядної й етичної суті людини в активну теологічну бездоказову полеміку про владу і можливості сил Неба і Пекла.

Розглянемо тепер другий фрагмент мотиву парі: епізод підписання договору між Фаустом і Мефістофелем.

Гете:

Mephistopheles:

Ich will mich hier zu deinem Dienst verbinden,
Auf deinen Wink nicht rasten und nicht ruhn;
Wenn wir uns drüben wiederfinden,
So sollst du mir das Gleiche tun.

Faust:

Das Drüben kann mich wenig kümmern;(... – А. М. Н.)
Werd ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen,...
Das sei für mich der letzte Tag!
Die Wette biet ich!

Mephistopheles:

Topp!

Faust:

Und Schlag auf Schlag!
Werd ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,...[340]

У цьому епізоді Гете логічно й аргументовано висвітлює підґрунтя поведінки співрозмовників, щоб і тут реалізувати свій мотив парі: Мефісто-

фель пропонує традиційний договір про продаж душі з ключовими словами *"hier-drüben"* (тобто прислуговування Диявола Фаусту на цьомі світі і навпаки – на тому), а Фауст відхилює таку умову і наполягає на незвичному пакті-парі, знаходячи при цьому не тільки різні лексичні докази своєї правоти (*"je", "auf ein Faulbett", "zum Augenblick"* тощо), не тільки відповідні семантично забарвлені синтаксичні конструкції та одиниці (два безсполучникові умовні підрядні речення *"werd ich..."*, обставину часу *"dann"* тощо), але й безпосередньо саму лексему *"Wette"* та її фразеологічний синонім *"Schlag auf Schlag"*. Врешті-решт його підтримує і сам Мефістофель словом *"Topp"*, контекстуально синонімічним до лексеми *"Wette"* (власно кажучи, воно є вигуком погодження після згоди, закріпленої сильним і гучним потиском-ляпанням рук, тобто воно значить «*Погоджуюсь!*», «*Парі укладено!*» тощо).

Але концептуально найцікавішою тут є синтаксична форма висловлення Мефістофеля про його пропозицію щодо умови продажу душі: *"Wenn wir uns drüben wiederfinden"*. Гете вкладає в уста Мефістофеля не підрядне речення часу (тобто: не «тоді, як ти…»), а умовне підрядне (тобто: «якщо ти…), і це означає, що Гете і сам Мефістофель не впевнені в тому, чи виграє Диявол або людина (точніше: вони обоє цілком впевненні, що Мефістофель парі програє!).

Як матриця (модель, прообраз) усіх майбутніх східнослов'янських переспівів гетевського «**Фауста**» може слугувати інтерпретація процитованого вище фрагменту першим східнослов'янським (російським) перекладачем Е. Губером, який вплинув на всі наступні переклади:

Мефистофель:

Я буду здесь твоим слугою,
По прихоти твоей ни есть, ни спать,;
Но если там мы встретимся с тобою,
Ты должен той же мне монетой отвечать.

Фауст:

Меня тем миром не встревожишь. (... – А. М. Н.)
Я твой от той поры, когда на ложе лени
Я лягу в первый раз с покойною душою…
Тогда я твой, тогда я твой!
Вот мой заклад.

Мефистофель:

И будет с нас.

Фауст:

Я по рукам готов сейчас.
И если я скажу мгновенью:
Тебе я рад! Остановись!
Я отдаюсь уничтоженью
И ты над жертвой веселись![341]

Аргументи Мефістофеля ("*hier-drüben*") і його невпевненість у своїй перемозі ("*Wenn wir uns drüben wiederfinden...*") Губер переклав точно, майже дослівно («*здесь-там*»; «*Но если там мы встретимся с тобою*») як і докази Фауста (щопрада, тут обставину цілі *"je"* замінено на обставину часу «*от той поры*», що звузило її семантику), а от синтаксис у нього суттєво змінився: перше підрядне умовне речення ("*Werd ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen*") замінено на підрядне часу («*Я твой от той поры, когда на ложе лени Я лягу*»), яке не виказує умовного значення оригіналу навіть після вдумливої оцінки з логічного й лексичного боку.

Крім того, в оригіналі, в другому підрядному умовному речені ("*Werd ich zum Augenblicke sagen...*"), експліцитно відсутня обставина часу *"коли",* але вона розуміється імпліцитно, бо це речення є за своєю синтаксичною структурою омонімічним як підрядне умовне ("*Wenn ich zum Augenblicke sagen werde...*") і як підрядне часу ("*Wann ich zum Augenblicke sagen werde...*"); Губер же переклав це речення однозначно, тільки як умовне («*И если я скажу мгновенью…*»), що значно звузило його семантику.

Що ж стосується слова *"Wette"* та його синонімів, то тут ситуація у Губера ще гірше: воно замінено лексемою «*заклад*», яка не є навіть його частковим аналогом, бо означає, як вже відзначалось вище, щось матеріальне, певну річ і вказує тим самим на традиційний випадок продажу душі дияволу (в Середньовіччя, в якому відбувається дія поеми Гете, душу оцінювали як реальний компонент людського тіла), тоді як лексема *"Wette"* означає у Гете не річ, а дискусійний процес, врешті-решт просто слово честі.

Саме тому Мефістофель вимагає від Фауста – як додаток до його слова честі – чого-небудь більш надійного, *"ein paar Zeilen",* підписаних, як він каже, краплею Фаустової крові (*"Tröpfchen Blut"*). Взагалі слово «*заклад*» у ситуації з дияволом викликає у східнослов'янських мовах асоціації з продажем душі, а не з непередбаченим наслідком парі. Не випадково ж існує в російській мові приказка «*Взял чорт душу в заклад, да и сам ей не рад*». Отже, лексема «*заклад*» своїми семантичними й конотативними значеннями нагадує читачеві насамперед про продаж душі, а не про парі та зменшує впевненість Фауста в його перемозі над Дияволом.

Зовсім не відповідає оригіналу переклад Фаустового вислову *"Schlag auf Schlag!"*: його лексична тавтологія, лаконічність, знак оклику – все це

забарвлює вислів експресивністю й переконливістю, які непритаманні простому поширеному роповідному реченню перекладу «*Я по рукам готов сейчас*».

Те ж саме відноситься і до нейтрального речення губерівського Мефістофеля «*И будет с нас*», яке аж ніяк не відповідає викрику гетевського Диявола *"Topp!"* і породжує у читача зайві асоціації, що непритаманні відношенню Мефістофеля оригіналу до парі.

Детальний аналіз губерівського фрагменту «**Фауста**» був потрібний тому, що, як вже було сказано вище, майже всі східнослов'янські перекладачі зробили тіж самі або аналогічні помилки: перетворили умовні речення в репліках Фауста і Мефістофеля на речення часу (А. Струговщіков-батько, 1856; Н. Греков, 1877; Н. Холодковскій, 1878; І. Франко, 1882; П. Трунін, 1882; А. Соколовскій, 1902; П. Вєйнберг, 1902; М. Струговщіков-син, 1903; Д. Загул, 1919; М. Улезко, 1926; В. Брюсов, 1928; Б. Пастернак, 1953; М. Лукаш, 1955; В. Сьомуха, 1976). Часто не зберігалась у перекладах обставина цілі *"je"* і не додавалась обставина часу «*коли*» (А. Струговщіков-батько, Н. Греков, Н. Холодковскій, І. Франко, А. Фет, П. Трунін, М. Струговщіков-син, Д. Загул, М. Улезко, Б. Пастернак, М. Лукаш, В. Сьомуха); інколи лексему *"Wette"* не перекладали взагалі (Н. Греков, П. Трунін, Б. Пастернак та ін.) або перекладали приблизно за рахунок аналогічних, але неповноцінних синонімів (так, наприклад, в І. Франка – «*на те даю ти руку*»; у П. Вєйнберга – «*Вот моё условие*»), або ж заміняли невідповідною лексемою «*заклад*» (Н. Холодковскій, А. Фєт, Н. Голованов, А. Соколовскій, М. Струговщіков-син, Д. Загул, М. Улезко, В. Брюсов, М. Лукаш, В. Сьомуха, що змістовно затемнювало прозору у Гете атмосферу парі.

Трохи простішою, але все одно сумнівною й дискусійною залишається ситуація з третім фрагментом мотиву парі: спогад Мефістофеля у другій частині «**Фауста**» про пакт між ним та Фаустом.

Гете:

Die Tinte starrt, vergilbt ist das Papier,
Doch alles ist am Platz geblieben;
Sogar die Feder liegt noch hier,
Mit welcher Faust dem Teufel sich verschrieben.[342]

Дієслово *"sich verschreiben"* треба розуміти тут або як семантичну (змістовну, сюжетну) помилку Гете (бо Фауст першої частини не підписував з Мефістофелем ніякого договору про продаж душі і взагалі ніякого папірця), або ж як синонім Мефістофеля до переносного значення слова «*продаватись*». Другий варіант є вірним, бо не тільки відповідає попереднім сценам про парі, а й об'єктивно змальовує психологію самовпевненості

Мефістофеля у своїй перемозі: він ще до завершення парі запевнює себе, що Фауст йому вже остаточно «*продався*».

Оскільки Холодковскій у першій частині свого «**Фауста**» про парі у точному розумінні цього слова мови не вів, то в другій частині він про парі забуває остаточно і тому прямо пише, що Фауст продав Дияволу свою душу:

На месте даже и перо лежит,
Которым Фауст, душу продавая,
Дал дьяволу свою расписку в том.[343]

Ту ж саму думку повторюють А. Соколовскій та ін. Оскількі Пастернак теж змальовує в першій частині трагедії ситуацію не парі, а продажу душі, то зміст другої частини у нього залишається не зовсім зрозумілим: чи то Фауст пером відписав свою душу Дияволу, чи то він підписав лише головну умову парі сказати або не сказати, що певна мить повинна зупинитись:

Всё тут, до высохших чернил,
Бумаги и пера огрызка,
Которым Фауст закрепил
Диаволу свою расписку.[344]

Франко з другої частини «**Фауста**» переклав лише деякі фрагменти, але не цю сцену.

Лукаш:

Чорнило всхло, папір пожовклим взявся,
Але на місці все добро…
А он лежить і те перо,
Що Фауст ним чорту підписався.[345]

Якщо не враховувати деякі для мотиву парі незначні семантичні дрібниці (наприклад, гетевські дієслова *"starren"* та *"vergilben"*, які в оригіналі змальовують процес, але Лукашем замінені на дієслова стану – «*всхло*», «*пожовклим взявся*»; або гетевське *"alles"*, перекладене Лукашем як «*все добро*», що зменшує зміст оригіналу), то можна сказати, що ключове словосполучення *"dem Teufel sich verschrieben"* збережено перекладачем лише частково і не як мотив парі, а як продаж душі дияволу («*Фауст тут чорту підписався*»).

Сьомуха:

Ляжаць паперы як папала.
Атрамант высах. Вось пяро, якім
Пісав распіску мне…[346]

Знову можна легко побачити ціле розмаїття семантичних розбіжностей між перекладом та оригіналом: папери у Сьомухи не пожовкли (як в оригіналі), але лежать безладно (чого немає в оригіналі, в якому все залишилось на своїх місцях, щоб показати читачеві, що у Фаустовому схоластичному кабінеті не відчувається життя, як це було і раніше), чорнило, фарба якого у Гете не вказана, стає у Сьомухи чорною субстанцією; дієслово «*писав*» змальовує незавершений процес, бо має недоконаний вид, і означає, що пакт з Мефістофелем незавершенно, а це не відповідає навіть білоруському сюжету.

МОТИВ ПІЗНАННЯ У ГЕТЕ ТА ПЕРЕКЛАДАХ

Уже початок мотиву пізнання (принцип парі у «**Прологі на небесах**» і його подальші епізоди, про що мова йшла в попередньому підрозділі) східнослов'янські перекладачі пом'якшили, змінили і навіть «фальсифікували», через що Фауст у них виступає скоріш як марнотрат, розтринкувач, а не як шукач істини, яким він і є в оригіналі.

Ще сильнішою стає ця розбіжність у переведених сценах, у яких мотив пізнання повинен бути зображеним як головний конфлікт гетевського твору.

Для аналітичного порівняння візьмемо концептуально й перекладацьки найефектніший епізод «**Ніч**» з початкової сцени першої частини – всього лише два рядки з монологу Фауста про його велику жагу до знання, бо, оцінюючи гетевський твір, перекладач не може не дійти висновку, що все художнє буття Фауста як ідея і як сюжет обмежено принципом пізнання світу, сформулюваному ним самим в афористичному вислові «*На початку була дія!*».

Уже у перших рядках першої частини поеми Фауст жадаючо прагне істини, при цьому не досягнення особистої або навіть загальнолюдської мети, а позитивного вирішення філософської проблеми пізнання Буття, Космосу, Природи, пізнання як сутності існування людства, втіленого в конкретну людину:

Wo faß ich dich, unendliche Natur?
Euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles Lebens?[347]

Уже в першому рядку Гете показує фаустівську жадобу знань, а в другому заявляє безпосередньо, що цю жагу можна вгамувати лише після охоплення, пізнання всього Буття (*"alles Lebens"*). І хоч зміст першого рядка вказує на логічне протиставлення скінченної миті пізнання (*"Wo faß ich?"*) і нескінченного об'єкта пізнання (*"unendliche Natur"*), Гете не абсолютизує цього протиставлення, більш за те: він не підкреслює його, а

залишає без акцента, тричі повторюючи питальний займенник "*wo*" (двічі безпосередньо, а третій раз імпліцитно у третьому питальному реченні).

І цей питальний займенник свідчить: Фауст не має жодного сумніву в тому, що пізнання є можливим й необхідним; він знає, **що** він повинен осягнути (*"Quellen alles Lebens"*), він безмежно впевнений, що ***може*** пізнати нескінченну Природу, але саме зараз він ще не знає, ***де*** знайти засоби такого пізнання. Цей аспект поглядів Фауста є концептуально і перекладацьки вагомим, тому що, по-перше, відповіді на запитання «*Де знайти сенс Буття?*» та «*В чому він полягає?*» і є цілісним задумом всієї трагедії «**Фауст**» і тому що, по-друге, східнослов'янські перекладачі не завжди повністю і точно зберігали вказаний аспект.

Холодковскій:

Мне не обнять природы необъятной!
И где же вы, сосцы природы?[348]

Уже перший рядок перекладу вбиває в російському Фаусті жагу пізнання не лише логічно (за його прямим змістом), але і синтаксично (замість питального речення Холодковскій використав тут окличне речення, яке змінює семантичний зміст оригіналу на прямо протилежний); більш за те: лексична тавтологія в ньому («*не обнять – необъятной*»), робить викрик російського Фауста занадто примітивним (бо дійсно неможливо обійняти щось *не*осяжне, *без*межне, про що і кричить семантика використаних лексем; до того ж вказаний примітивізм висловлювання є непритаманним високоосвіченому гетевському Фаусту-вченому!)[349] й занадто комічним для російського читача (бо є трохи зміненою цитатою із філістерських афоризмів широко відомого російського «коллективного» сатирика Козьми Пруткова «*Нельзя объять необъятное*», який творив *після* смерті Гете, але *до* Холодковского).

Російський сполучник «*и*», який вводить другий рядок і скоріш виступає у функції модальної частки, підсилює сумнів Фауста у можливості зрозуміти сенс Буття. А зміст словосполучення «*сосцы природы*»[350] важко назвати синонімічним до гетевських *"Quellen alles Lebens"* та *"Euch Brüste"*, а якщо вже і назвати, то треба обов'язково додати, що в такому разі Холодковскій акцентує сам процес пізнання, а не його об'єкт, на якому наполягає автор оригіналу.

Франко:

Но деж тебе, природо, може унятии?
Де грудь твоя, предвічна мати,
Котрою кормиш твори всі живії? [351]

Український перекладач зберігає своєму Фаусту жагу знань (щоправда, без контекстуально антонімічного протиставлення *"faß" – "unendlich"*, яке підсилює жагу знань гетевського героя), але головний акцент він, як і Холодковскій, ставить не на сутності пізнання, а лише на його процесі, яким він охоплює, однак, тільки органічну природу («*твори всі живиї*»).

Пастернак:

Природа, вновь я в стороне
Перед твоим священным лоном!
О как мне руки протянуть
К тебе, как пасть к тебе на грудь,
Прильнуть к твоим ключам бездонным![352]

Як Холодковскій і Франко, Пастернак переносить акцент з об'єкта пізнання на сам процес. При цьому головною перепоною для російського Фауста стає проблема, *як* він зможе пізнати природу (саме питальне слово «*как*» використовує Пастернак двічі у процитованому фрагменті), і це означає, що перекладач підкреслює суб'єктивні можливості пізнання, тоді як для гетевського Фауста запитання *"wo?"* важливіше і пов'язане вже з об'єктивними можливостями пізнання.

Як наслідок цих перетворень пастернаківський переклад констатує, що Фауст вже знає істину, але поки що не може її сприйняти; у Гете ж він її ще не бачить.

Лукаш:

Природо бесконеча! Де ж, колиш
Знайду ту грудь, що нею світ ти поїш?[353]

Лукаш звужує широчезний й глибинний зміст оригіналу до двошарового символу природи і вченого як матері та немовля, а також як жінки і чоловіка.[354] І тепер є сенс детальніше поговорити про інтерпретацію гетевської лексеми *"Brüste"* східнослов'янськими перекладачами.

Вони мають рацію, коли оцінюють і передають зображення процесу пізнання у Гете як фізіологічний акт між чоловіком і жінкою: для такого тлумачення оригінал надає багато фактів – лексема *"Brüste"* і словосполучення *"Quellen alles Lebens"* втілюють образ жінки; зверх того цю фізіологію закладено і в різні морфологічні (а на символічному рівні – і в біологічні) роди слів «*Фауст*» (ім'я героя) і «*природа*». В естетичному відношенні таке зображення пізнання дозволяє поету змалювати його яскраво як любовну гру, в якій осягнення плоті природи означає водночас і збагнення її душі.

Не буде зовсім зайвим нагадати (або повідомити) читачеві про те, що ці думки Гете декілька десятиріч по тому втіляться у величну й гармонічну

філософію любові у німецького мислителя Л. Фейєрбаха. На жаль, Гете часів «**Прафауста**» (середина 1770-х років), коли створювалась перша частина твору, фрагменти якої аналізувались вище, на відміну від своєї ранньої любовної лірики вже не зображав любов як найважливіший рушій буття людини і природи. Але не акцентувати його він не міг. Тому зовсім не випадково він вкладає в уста Фауста занадто цікаву в лексичному відношенні відповідь на запитання Гретхен, що для нього значить Бог: *"Glück, Herz, Liebe"*, – починає він перерахування синонімів, які можна вважати абсолютними, тобто рівнозначними (за логікою думки Фауста), або ж членами стильової фігури *клімакс*, в якій останній член є змістовно найсильнішим, найвагомішим (за логікою думки Гете).

Важко не помітити в такій черзі лексем ремінісценцію з теології християнського авторитета Фоми Аквінського (1225–1274), твори якого Гете не міг не вкласти до пам'яті християнського ченця Фауста. Звісно, що саме Фома Аквінський життєву мету людини визначав поняттям «*щастя*», яке він тлумачив як пізнання й споглядання Божого Буття, а поняття «*Любов*» називав сьомою чеснотою християнської моралі (після *мудрості, мужності, поміркованості, справедливості, віри і надії*).

Згідно із сюжетом немає нічого надзвичайного, що християнський вчений монах Фауст переймає дещо від «*батька*» середньовічного християнства Фоми Аквінського (до речі: перші думки Фауста у творі Гете стосуються саме середньовічної філософії й теології), але важко не зрозуміти тут концептуальної перекладацької трудності: якщо в епізоді з Гретхен про Бога змінити чергу слів або якщо у сцені про пізнання Буття акцентувати Любов, а не Природу, то це зруйнує філософські паралелі Гете – Фома Аквінський і Гете – Фейєрбах.

Майже всі східнослов'янські перекладачі змінили змістовність гетевської черги слів *"Glück-Herz-Liebe – Gott"*: *«восторг-душа-счастье-Бог-любовь»* у Холодковского, *«щастя-серце-Бог-любов»* у Франка, *«любовь-счастье-божество»* у Пастернака, *«любов-блаженство-серце-Бог»* у Лукаша, *«каханнє-щасцє-серца-Бог»* у Сьомухі, *«любовь-счастье-сердце-Бог»* у Фета, *«Бог-счастье-сердце-любовь»* у Голованова, *«любовь-блаженство-сердце-Бог»* у Брюсова, *«Бог-щастя-любов-кохання»* у Загула, *«щастя-серце-любов-Бог»* в Улезка.

Змінено в перекладах і любовний аспект в епізоді з природою. Вище вже було підкреслено, що цей аспект (пізнання як любовна гра) вважається Фаустом і його творцем концептуально вагомим, бо заглавний герой трагедії виступає спочатку як «книжник» (тобто як людина, засліплена й захоплена книжками, в яких він вбачав джерело мудрості), виступає як людина середньовічної доби, яка відрізняється від свого асистента Вагнера лише тим, що намагається сприймати процес пізнання як щось живе, а не книжково окам'яніле; саме в такому намаганні «оживити» науку і людське існування

взагалі і криється зерно подальшої дії в гетевському шедеврі: воно (намагання) обіцяє, що не тільки схоластичний Фауст вийде зі своєї вузької й засушуючої келії в широкий світ справжнього життя, але й все його пізнання буде зорієнтовано саме на живе життя.

Щоправда, все це в сюжетний час цитованого фрагмента залишається ще не зрозумілим ані застарілому Фаусту, ані його автору, який може лише слабо вказати (натякнути) на таке оживлення процессу пізнання в майбутнього Фауста. Вказівку-натяк зберігли всі перекладачі, крім Сьомухи, при цьому деякі зробили його більш прозорим (наприклад, величний архаїзм «*сосцы*» у Губера, Холодковского та ін.), інші широко прокоментували його (так, Франко: «*Де грудь твоя, предвічна мати, Котрою кормиш твори всі живиї?*»; або Лукаш: «*Де ж, коли ж Знайду ту грудь, що нею світ ти поїш?*»), треті розширили його до цілісної образної сцени (Пастернак: «*Природа, вновь я в стороне Перед твоим священным лоном! О как мне руки протянуть К тебе, как пасть к тебе на грудь, Прильнуть к твоим ключам бездонным!*»).

Не важко бачити, що всі ці додавання, уточнення, коментарі, розширення тощо ведуть до двох змістових порушень оригіналу.

По-перше, процитований монолог Фауста побудовано так, що він, хоч і дозволяє можливість такого образно-фізіологічного прочитання, все-таки виносить на передній план зовсім інший вміст: *Natur, Brüste, Quellen* є контекстуальними синонімами і свідчать про те, що Буття не має нічого іншого, крім них; тобто у Гете-Фауста немає ніякої Природи, у якої є груди й джерела, бо *Natur, Brüste* та *Quellen* є одно і те ж. Якби все було б інакше, то Фауст пізнавав би кожний раз лише частину Природи, осягаючи то *"Brüste"*, то *"Quellen"*. Але ж Фауст не тягнеться до часткової істини, він прагне знайти й осилити цілісну й єдину істину, бо прирівнює себе до богів і намагається пізнати «*безкінечну*» Природу. Мотив богів (богорівності Фауста) є те ж концептуально вагомим у гетевському творі, але про нього – іншим разом. Усі східнослов'янські перекладачі (крім Сьомухи) зробили однакову помилку, оцінивши *"Brüste"* і *"Quellen"* як складові частини природи ("*Natur*"), що суттєво порушує мотив богорівності.

По-друге, перекладачі своїм панорамним образом пізнання як фізіологічного акту зробили грубу лексичну помилку. Справа в тому, що Гете використовує у своєму творінні слова дуже точно, функціонально, змістовно, конкретизовано до сюжету зображеної сцени і вивірено по відношенню до її ідеї. Стосовно аналізованого фрагменту: письменник виважено вкладає в уста свого героя різні слова то стосовно плотської любовної гри, то стосовно наукового пізнання. Так, для цього монологу Фауста він знаходить дієслово *"fassen"*, в епізоді з Господом пропонує лексему *"erfassen"*, в сцені з Духом Землі використовує дієслово *"begreifen"*, яке синонімічно до *"fassen"*, а у фрагменті («**Вулиця**»), в якому омолоджений Фауст вперше

бачить Гретхен і заявляє Мефістофелю, що бажає плоті цієї повії, стоїть вже змістовно й контекстуально інше слово – *"haben"*.

Читач оригіналу не зможе не звернути уваги на те, як бережно, точно й багатозначно відбирає Гете лексику для свого героя: активність, цілеспрямованість у дієсловах для зображення пізнання Буття і пасивність, безособовість у лексемах про любовну гру з Гретхен як зародок майбутнього переходу Фауста й сюжету від малого світу особистіх почуттів до великого світу загальнолюдських цілей.

Вказані контекстуальні нюанси гетевської семантики не зберегли всі східнослов'янські перекладачі, а лексему Господа *"erfassen"* вони не переклали взагалі. У них знаходяться наступні слова: «*обнять-постигаешь-овладеть*» у Холодковского, «*уняти-піймаєш-дістану*» у Франка, «*протянуть-познаёшь-обнять*» у Пастернака, «*знайду-збагнеш-володіть*» у Лукаша, «*схаплю-спазнав-авалодаю*» у Сьомухи.

Можливо через те, що зображення пізнання як фізіологічного акту призводить до багатьох труднощів, Сьомуха відмовився від нього:

Дзе ж я схаплю цябе, бяскончая натура?
Дзе ж я знайду цябе, жыцця крыныца?[355]

Через те, що Сьомуха відмовився від перекладу *"Brüste"* та *"Quellen"*, його переклад став, зрозуміло, змістовно біднішим за оригінал, але фаустівську жагу пізнання передано ним доволі точно. Щоправда, Сьомуха доповнив свій переклад словосполученням «*жыцця крыніца*», яке є двозначним: з одного боку, воно може цілком і повністю відповідати гетевському *"Quellen alles Lebens"*, але з іншого, своїм другим компонентом «*крыніца*», який у вузькому сенсі означає «*колодязь*», воно може сприйматись як «*жива вода*», завести читача в широкий асоціативний світ східнослов'янських казок, у яких мотив «*живої води*» зустрічається доволі часто, і спокусити його (читача) сприйняти Фауста як знавця цього фольклору, тоді як кожний німець (і, безсумнівно, Фауст теж!) ще з XIII ст. (героїчний епос «**Пісня про Нібелунгів**») виховується на мотиві, так би мовити, «*мертвої води*» (Зігфрід, герой цього епосу, був непереможним, бо викупався в крові вбитого ним дракона).

Усе сказане означає, що Сьомуха переносить акцент із загального потягу Фауста до знань (тобто з його пізнання живої й неживої природи) лише на його жадобу життя, що зовсім не притаманно гетевському героюстарцю в початкових сценах трагедії: він навіть спробує покінчити життя самогубством, щоб тільки пізнати щось нове!

У цьому підрозділі так багато детальної уваги приділено двом рядкам з «**Фауста**» через те, що вони мотивом пізнання, висвітленному в них, є найбільш концептуальними за своїм сюжетним і функціональним значенням.

Жага пізнання саме цілісного Буття, а не лише його живої природи (і ні у якому разі тільки плотського життя!) примушує гетевського Фауста сприймати себе тотожним до богів, відчувати себе істотою, яка хоче бути подібною всім цим надлюдським силам: усім цим божкам, духам, ідолам тощо зі сфери «*драматично-гумористичної нісенітниці*».

Саме з цієї причини Фауст у сцені «**Ніч**» осуджує свої багаторічні й зайві зусилля засвоїти схоластичні науки Середньовіччя; він поки що не розуміє, але вже здогадується, що істина не в них, не в письмових працях як формі існування цих наук (через це він презирливо ставиться до Вагнера, який істину спробує викопати з книг, тобто з минулого, що для Фауста є вже занадто малим); Фауст вже усвідомлює, що істину треба шукати поза межами застиглих у книгах знань, а саме – в житті, в сучасності, в активній діяльності, про що частково йдеться у сцені «**Перед міською брамою**» і особливо у сцені 3 «**Робочий кабінет**» з її концептуально важливим епізодом перекладу «**Євангелія від Іоанна**».

Але до того часу, коли усвідомлення Фауста переросте в розуміння, він звернеться до чорної магії, переживе поразку від неї, задумається над тим, щоб покінчити життя самогубством (заради пізнання нової фактографії) та не зробить цього. І все це він здійснює тільки заради пізнання! Навіть пакт з Мефістофелем і подорож у Вальпургієвську ніч створюються з тієї ж причини. Та і весь любовний сюжет Фауст-Гретхен (особливо його драматичний фінал) зумовлено мотивом пізнання, хоч тут ініціатива належить не головному герою, а його творцю Гете, нероздумуючим (у найточнішому значенні цього слова, про що йдеться далі) «помічником» якого у фінальній сцені «**В'язниця**» виступає Мефістофель.

Саме тому кожна окрема лексема у Гете, будь-який її тавтологічний або синонімічний повтор, усякий її нюанс, а також кожна морфологічна категорія і синтаксична конструкція є багатозначними.

Після сказанного неважко зрозуміти, що саме чотири складнощі гетевського процитованого двовірша не були подолані всіма східнослов'янськими перекладачами: філософське протиставлення ключових слів *"faß"* та *"unendlich"* і ключові думки про пізнання як плотську гру та про зовнішнє розмаїття цілісної природи.

Так, уже перший східнослов'янський (російський) перекладач «**Фауста**» Е. Губер, який зміг перекласти тільки першу частину трагедії, ще у 1838 році запропонував перекладати гетевське дієслово *"fassen"* як «*обнять*», породивши тим самим постійну тенденцію змальовувати пізнання природи в цьому епізоді перш за все як плотську гру.

Четвертий російський перекладач А. Струговщіков-батько відмовився у 1856 році від перекладу лексеми *"fassen"*, але підсилив любовний мотив за рахунок накопичення слів з інтимної сфери.

Сьомий російський перекладач А. Фет, власне кажучи, великий російський поет, не став зберігати у 1882 році ані *"fassen"*, ані любовного мотиву, від якого за чотири роки до нього відмовився Н. Холодковскій.

Наступні російські перекладачі (І. Павлов, 1889; Н. Голованов, 1889; А. Соколовскій, 1902 та ін.) звернулись до губерівського «*обнять*».

Зрозуміло, що були спроби перекласти *"fassen"* за рахунок різних синонімів зі значенням «*розуміти*», але вони відходили від оригіналу ще далі, ніж варіант Губера: *«уловить»* у П. Вейберга, 1902, *«объять»* у В. Брюсова, 1928 та ін.

Другий напрямок у перекладі не зміг перемогти через те, що його прихильники занадто перебільшували значення мотиву любовної гри, при цьому у двох формах: як гра немовля з материнською груддю (Губер, Голованов та ін.) або як любовна гра між чоловіком і жінкою (Струговщіков-батько, Пастернак та ін.). Але багато перекладачів приховували цей мотив за такими глибокими значеннєвими нюансами свого тексту, що мотив цей було вже занадто важко відчути: так зробили Холодковскій, Фет, Трунін, Павлов, Соколовскій, Вейнберг, Брюсов та ін.

Українські перекладачі повторювали варіанти російських коллег. Так, І. Франко, перший український перекладач «**Фауста**», йшов у цілому шляхом Губера і змальовував пізнання природи як плотську гру немовля з материнською груддю; щоб унаочнити, підкреслити це, він, як і Губер, застосовує лексему «*мати*» (= «*матір*»), яка експліцитно відсутня у Гете. Але він робить дещо, на що ніхто із східнослов'янських перекладачів до нього (1880) не наважувався і що після нього варіювало багато перекладачів: він спробував гетевське *"fassen"* перекласти не губерівським «*обнять*», а українським синонімом до німецького "*verstehen*" (який, у свою чергу, можна сприйняти як синонім до *"fassen"*), але використав при цьому таке важке за західноукраїнською формою (та й змістом) дієслово «*унятИ*», що наступні українські перекладачі його не підтримали і шукали інші аналоги, але так і не знайшли остаточного.

Так, Д. Загул (1919) запропонував лексично важке дієслово «*збагнути*», М. Улезко (1926) звертається до прямого змісту німецької лексеми *"fassen"* і перекладає його як «*взяти*», що в контексті процитованого двовірша Гете лунає якщо не інтимно-фізіологічно, то у всякому разі комічно (потім цю помилку повторить білоруський перекладач В. Сьомуха).

Саме тому М. Лукаш (1955) відмовляється взагалі від перекладу цього слова.

Мотив гри немовля з материнською груддю підкреслили Франко, Улезко, Лукаш, а плотської гри між чоловіком і жінкою не з'явився ні у кого з українських перекладачів.

Білорус Сьомуха відмовився від любовного мотиву і повторив варіант П. Вейнберга.

Другою необорною трудністю для східнослов'янських перекладачів став гетевський епітет *"unendlich"* перед іменником *"Natur"*. Губер першим відмовився перекладати його, Струговщіков-батько його переклав, але семантично двозначним аналогом «*беспредельная*» (тобто у просторовому змісті – безмежна, а в моральному – без сумління й честі) і без гетевського протиставлення *"faß-unendlich"*. Фет вирішив не перекладати ані епітета, ані протиставлення. Холодковскій першим зберіг протиставлення, але у банальному тавтологічному вислові «*не объять необъятное*», який не відповідає ані змісту, ані стилістиці оригіналу, не передає естетичної краси гетевського афоризму і, як вже вказувалось вище, втягує Гете-Фауста у неймовірні хронологічні, національні й змістовні паралелі з російською післягетевською сатирою.

Першим майже адекватно переніс у переклад вказане гетевське протиставлення П. Трунін (1882): «*обнять-без предела*», і його рішення підхопило багато перекладачів (Соколовскій, Вейнберг, Брюсов та ін.). Але російське словосполучення «*без предела*» і його похідне «*безпредельная*», які використовували деякі східнослов'янські перекладачі (росіяни Струговщіков-батько, Вейнберг, українець Загул та ін.), мають, як вже було сказано, не тільки фізичне значення простору, а й психологічне – «*без упину*». Не випадково ж Павлов повертається (1889) до холодковского варіанта «*обнять-необъятное*», а Голованов у тому ж році і Пастернак значно пізніше (1950) взагалі відмовляються від збереження цього протиставлення.

Деякі з інших перекладачів все ж таки знаходять лексему, яка є синонімом до російського слова «*беспредельная*», але без його моральних нюансів і водночас адекватною до оригінального джерела: «*бесконечная*» – Соколовскій (1902), Брюсов (1928) та ін. Але до цього гарного еквівалента вони додають помилковий переклад Губером дієслова *"fassen"* як «*обнімати*», через що їх рядки лунають банально, абстрактно, незрозуміло.

Українські перекладачі повторюють (об'єктивно, тобто хронологічно, бо доказ їх суб'єктивного наслідування або ненаслідування потребує окремого дослідження) помилки їх російських попередників: переклад Франка повторює Губера, переклад Загула варіює Труніна, переклади українців Улезка і Лукаша, а також білоруса Сьомухи дублюють частково або ж повністю переклад Соколовского.

Що стосується гетевської *"Natur"* («*природа*») як цілісності, то першим «розчленував» її Губер (1838), змалювавши її із «*сосцами*» і назвавши їх як «*ключ жизни*». У різних варіаціях (*сосцы* і *джерела всього життя* як різні складові природи) такий образ природи від Губера використовують майже всі наступні перекладачі: Струговщіков-батько, Холодковскій, Фет, Трунін, Голованов, Вейнберг, Брюсов, Пастернак та ін. Лише Павлов спробує у 1889 році «*природу*» (*Natur*) і «*джерела всього життя*» (*Quellen alles Lebens* (*"Brüste"* він не переклав) змальювати як синоніми. Йому

наслідує Соколовській (1902), який, щоправда, зображає як синоніми не *Natur* і *Quelle*, а *Brüste* та *Quelle.* Цим же шляхом ризикує піти лише один послідовник Павлова і Соколовского – українець Улезко.

Взагалі українські переклади «**Фауста**» повторюють російські варіанти: Франко помиляється, як і Губер, «розленовуючи» природу на складові, відсутні у Гете; крім того, він «забуває» перекласти *"Quellen alles Lebens",* і через це не передає глибинної філософської образность оригіналу. Загул не перекладає *"Brüste",* Улезко, як вже було сказано, повторює варіант Соколовского, а Лукаш дублює версію Франка.

Білоруський перекладач В. Сьомуха зберігає лише лексему *"Natur".*

Так, Хлодковській у першому рядку використовує замісто питального речення оригіналу (*"Wo faß ich dich, unendliche Natur?"*) окличне («*Мне не обнять природи необъятной!*»). Чому він це робить? Та тому, що гетевський рядок є двозначним: безпосередньо він вказує на прозоре просторове запитання «*Де я знайду істину?*», а контекстуально, імпліцитно свідчить про невпевненість Фауста («*А чи знайду я істину?*»). Саме підтекст роздумів Фауста робить російський перекладач експліцитним, хоч і в двозначному одязі: експліцитно – невпевненість, імпліцитно – риторичнее запитання «*Де?*». Але вказана двозначність не покриває двозначності оригіналу, тому що обидві пробуджують у читача різні лінійні й хронологічні уяви: спочатку запитання про можливість пізнання і потім контекстуальна невпевненість у ній в оригіналі і спочатку невпевненість у пекрекладі.

Через це виникають різні психологічні й філософські концепції образу Фауста.

Те ж саме робить і Пастернак, він тільки забагато фантазує щодо теми пізнання як фізіологічної любовної гри, яка у Гете ледве відчувається; через це двовірш Гете стає п'ятивіршем у Пастернака, і, отже, гетевська лапідарність оригіналу перетворюється у пастернаківську багатослівність перекладу.

Але найцікавівшим тут є синтаксична будова думки Фауста: Гете застосовує три питальних речення як перерахування, де два останніх речення є еліпсами до першого присудка *"faß"*. Це надає оригіналу неймовірну експресивність, а його герою глибинну схвильованість. Ті ж самі експресивність і схвильованість яскраво й повністю передає російське окличне речення із запереченням, яке використав Холдковській. Але в російській мові існує й інша, поетична можливість адекватно передати вказані особливості мовлення Фауста: перерахування дієслів, побудоване як риторична фігура клімакс. Це і робить Пастернак, використовуючи три дієслова, контекстуально синонімічних гетевському *"faß"*, як клімакс. Але наслідком є величне марнослів'я Пастернака, а не гетевська лапідарність.

Український перекладач Франко пішов іншим шляхом: передати запитання запитанням. Але трудність тут полягала для нього в тому, що

німецьке словосполучення *"Natur fassen"* з питальним словом "*wo*?" неможливо перекласти східноукраїнськими мовами, бо переносне збереження майже неможливє, а безпосереднє є або занадто звуженим («*Де я можу тебе, природо, ухопити рукою?*», обо ж занадто грубим («*Де я можу тебе, природо, згвалтувати?*»).

Останнє, до речі, зробив українець Улезко і білорус Сьомуха, і їх переспіви є комічними (або ж інтимно грубими).

Можливо з цих вагомих об'єктивних лінгвістичних причин Лукаш відмовився від збереження вказаних ключових словосполучень, що, зрозуміло, не пішло на користь його перекладу.

ВИСНОВКИ

У цій науково-методичній розвідці неможливо, на жаль, детально, глибинно й панорамно порівняти ***всі*** концептуальні лейтмотиви гетевського «**Фауста**» з їх східнослов'янськими перекладацькими варіантами. Тому є сенс перейти до аналітичних висновків.

У цьому дослідженні я намагався показати, дослідити й аргументувати помилковість традиційного підходу до перекладознавства, який я називаю лінгвістичним, тобто мікроперекладом, коли текстова одиниця сприймається як одиниця словникова і через це перекладається занадто легко і тому занадто помилково. Головним при цьому для мене було встановити, чому у східнослов'янських перекладах гетевського «**Фауста**» читач і (об'єктивний!) критик знаходить зовсім не оригінальну концепцію німецького твору, а національну обробку вказаного сюжету.

Зрозуміло, що тут значну роль відіграють естетичні, літературні й лінгвістичні смаки перекладача (так званий «*індивідуальний стиль перекладача*»): так, Холодковскій, провідний російський вчений зі сітовим ім'ям, батько науки паразитології, використовує сухий, науково (термінолгічно) вивірений стиль,[356] а талановитий поет Пастернак, майбутній лауреат Нобелівської премії з літератури, намагається мову свого перекладу забарвлювати то в поетичні тони, то в побутові,[357] тоді як Франко діалектизує на західноукраїнський лад літературну мову України.[358] Зовсім інакше поводить себе Сьомуха: він відбирає з оригіналу тільки найсутєвіше (на його суб'єктивний погляд!) і компонує його за власним бажанням.

Але ці індивідуальні смаки перекладача не відіграють у нашому випадку значної ролі, бо є суб'єктивними (у відношенні до перекладачів, а не до перекладу) і легко корегуються іншими перекладачами. Саме тому тут треба говорити про об'єктивні чинники неперекладності.

Давайте знову пільніше вдивимось у цитований вище двовірш:

Wo faß ich dich, unendliche Natur?
Euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles Lebens?

Здається, що будь-яка людина, навіть не маючи професійної перекладацької освіти, легко збереже ці рядки у будь-якій іноземній мові за допомогою першого-ліпшого двомовного словника. Але ж п'ять досвідчених професійних східнослов'янських перекладачів не змогли цього зробити! До речі: інші 79 східнослов'янських – теж.

І не тільки східнослов'янські: так, у 1974 році з'являється нижньонімецький переклад «**Фауста**» Ф. Г. Шефера, і там взагалі відсутній цей двовірш![359]

Розглянувши головні, фундаментальні, засновничі, проблеми теорії та практики перекладу і показавши на різномовному матеріалі, значному не тільки теоретично й практично, а й в хронологічному, географічному і фактографічному аспектах, що європоцентристський лінгвістичний переклад давно вже вимагав (та й заслуговував!) докорінної переробки, не можна не дійти висновків, які були дедуктивно (апріорі) зроблені у «**Передмові**»: прийшов час переходити на переклад концептуальний, розкриттю якого і була присвячена ця книга – наслідок моїх роздумів, бесід з моїми колегами, моєї педагогічної практики у вищій школі протягом останніх майже двадцяти п'яти років.

Вона обов'язково викличе наукові дискусії, але я все ж таки сподіваюсь, що водночас і принесе задоволення широкому колу читачів: від студентів через науковців до професійних перекладачів і непрофесійних любителів поезії.

ПОСИЛАННЯ ТА ПРИМІТКИ

1. Там само.
2. Хрусталёв А. Мадонна XX века / А. Хрусталёв // Комсомольская правда в Украине. 16–22.09.2012. – С. 24.
3. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М., 1981. – С. 18: «Произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа, произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда основных единиц (сферхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку».
4. Барт Р. Избранные труды / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – С. 424:

«... культурный код текста (…) – это вписанность текста в уже существующие тексты».
5. Цитується за: Мурач Л. А. Интертекстуальный анализ / Л. А. Мурач, Н. А. Полежаева // Вісник ЗДУ : Філологічні науки. – Запоріжжя : ЗДУ, 1998. – № 1. – С. 107: «В явление, которое принято называть интертекстуальностью, следует включать тексты, возникающие позже произведения: источники текста существуют не только до текста, но и после него».
6. Кубрякова Е. С. Виды пространств текста и дискурса / Е. С. Кубрякова, О. В. Александрова // Категоризация мира: пространства и время. – М. : МГУ, 1997. – С. 24: «Чем глубже уровень понимания текста, тем больше количество разных направлений в его интерпретации он открывает. (…) представления о тексте и дискурсе и не должны быть исчерпаны жесткими их дефинициями и не укладываются в рамки строгих категорий».
7. Homsky N. Rules and representations. – N. Y., 1980. – P. 223–224.
8. Див. пос. 144. – С. 107: «Существо текста – не в тексте как таковом, а в его межтекстовом характере».
9. Лотман Ю. М. Текст как семиотическая проблема / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Избранные статьи. – Т. 1. – Таллинн, 1992. – С. 137: «… тексты для большинства непонятны и подлежат истолкованию».
10. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – С. 25.
11. Fillmore Ch. J. Linguistics as a Tool for Discourse Analysis / Ch. J. Fillmore // Handbook of Discourse Analysis. – V. 1. – London, 1985. – P. 11–39.
12. Бисималиева М. К. О понятиях «текст» и «дискурс» / М. К. Бисималиева // Филологические науки. – 1999. – № 2. – С. 83–84: «… в этом случае мы уже будем иметь дело не с текстом, а с набором или последовательностью часто не связанных по смыслу, но грамматически правильных предложений».
13. Ockel, Eberhard. Wie kann ein Text durch gestaltetes Lesen zur Entfaltung der mündlichen Ausdrucksmöglichkeiten beitragen? / Eberhard Ockel // Muttersprache : Vierteljahresschrift für deutsche Sprache. – Jg. 108. – H. 3. – Wiesbaden 1998. – S. 252: "Ein Text ist für mich jede gegliederte, in sich geschlossene und sinnhaft verknüpfte Sammlung von Sätzen, Wörtern oder Silben".
14. Jeschke, Claudia. Tanz als Bewegungs Text / Claudia Jeschke. – Tübingen : Niemeyer, 1991. – 380 S.
15. Sommerfeldt, Karl-Ernst. Textsorten des Alltags und ihre typischen sprachlichen Mittel / Karl-Ernst Sommerfeldt; Herbert Schreiber. – Frankfurt a.M. : Lang, 2001. – 198 S. ("Annoncen", "Werbezettel", "Gebrauchsanleitungen").

16. Програма з теорії і практики перекладу (англійська та німецька мова) / В. І. Карабан, В. Д. Радчук, Л. В. Коломієць – Київ : НУ ім. Тараса Шевченка, 1999. – С. 2.
17. Будагов Р. А. Писатели о языке и язык писателей / Р. А. Будагов. – М. : МГУ, 1984. – С. 44: «Ранее говорили, будто бы существенны не слова, а предложения, теперь же утверждают, что еще существеннее сочетание многих предложений, любой текст, художественное сочинение (…). Размеры подобного текста тоже непрерывно увеличиваются. Текст ’Братьев Карамазовых’ Достоевского, например, оказывается уже недостаточным, приходится говорить о собрании сочинений этого автора, а то и обо всей русской литературе прошлого столетия. Так начинают стираться грани между лингвистикой, с одной стороны, и историей литературы, историей культуры, историей общественной мысли – с другой. Возникает не взаимодействие наук – важная проблема нашего времени! – а их полное смешение».
18. Барт Р. Избранные статьи / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – С. 424.
19. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – М., 1987. – С. 216.
20. Див. пос. 145. – С. 15–26.
21. Koeppen W. Einer der spricht: Gespräche und Interviews / W. Koeppen. – F. a. M., 1995. – S. 186.
22. Flusser V. Die Schrift: Hat Schreiben Zukunft? – 4. Aufl / V. Flusser. – Göttingen : Edition Immatrix, 1992. – S. 22, 56, 78.
23. Flusser V. Zwiegespräche, Interviews 1967–1991 / hrsg. von K. Sander. – European Photography 1996. – S. 67; Flusser V. Zum Abschied von der Literatur // Merkur. – N 451–452. – 40. Jg. – Sept./Okt. 1986. – Hf. 9/10. – S. 898: "...neue, außersprachliche Denkarten in nachalphabetischen Codes".
24. Cailliau R. The World Wide Web: Evolution, Regulation and Perspectives as a Medium of Information // hptt:// science.orf.at./ science.orf?-dor= vcailliau&cvent-id=23&tmp=106366.
25. Rossbacher K. Weiter lesen, weiter leben: Kein Abgesang auf gedruckte Lektüre / K. Rossbacher // Akten des X. Internationalen Germanisten Kongresses Wien 2000. – Bd. 1. – Wien: Lang, 2002. – S. 43: "... auf keinem Flughafen der Welt geht man mehr so ohne weiteres verloren".
26. Генис А. Гипертекст – машина реальности / А. Генис // Иностранная литература. – 1994. – № 5. – С. 148–149.
27. Затонский Д. Герой, что появился на свет лишь в XXXII главе, или Отходная здравому смыслу / Д. Затонский // Вікно в світ. – К. : НАНУ, 2001. – № 3. – С. 6: «Жизнь и мнения Тристрама Шенди (…) не предназначены для упорядочения и еще менее призваны создать движение в направлении к какой бы то ни было ’Цели’».

28. Цит. за: Бэлза С. От Шерлока Холмса до комиссара Мегрэ / С. Бэлза // Мастера детектива. – М. : Правда, 1991. – С. 3: «После чтения Э. По. То, чего критики еще не заметили: новый литературный жанр, предвестие литературы XX в. Научная фантазия, сказка, основанная на принципе А+Б; литература болезненная и какая-то до прозрачности ясная. Никакой поезии – воображение выверено анализом».
29. Денисенко С. Н. Особливості перекладу стійких словесних комплексів у процесі фразеологічної деривації / С. Н. Денисенко // Методологічні проблеми перекладу на сучасному етапі. – Суми : СумДу, 1999. – С. 17.
30. Целан П. Меридіан серця: поезії / П. Целан. – Чернівці : Прут, 1993. – С. 40.
31. Рихло П. В. «Ці тихі, німецькі, болючі рядки...» / П. В. Рихло // Вікно в світ. – К. : НАНУ, 1998. – № 2. – С. 140.
32. Пауль Целан в Чернівцях // Марбахський журнал. – Марбах, 2000. – № 90. – С. 156.
33. Загублена арфа. Антологія німецькомовної поезії Буковини / Концепція видання, переклад, передмова та бібліографічні довідки Петра Рихла. – Чернівці : Золоті литаври, 2002. – С. 347.
34. Там само. – С. 19.
35. Рихло П. «Фуга смерті» Пауля Целана в слов'янських перекладах / П. Рихло // Вікно в світ. – К. : НАНУ, 1998. – № 2. – С. 124.
36. Там само. – С. 125. Дивись також ці ж думки, які, щоправда, трохи інакше вербально і більш об'ємно оформлені, у статті: Рихло, Петро. Мак забуття і полин пам'яті // Див. пос. 317. – С. 9.
37. Див. пос. 172. – С. 127.
38. Рихло, Петро. Мак забуття і полин пам'яті / П. Рихло // Див. пос. 167. – С. 8-9.
39. Там само.
40. Див., напр.: Оболенская Ю. Л. Каламбуры в произведениях Ф. Д. Достоевского и переводы их на испанский язык / Ю. Л. Оболенская// Тетради переводчика. – 1980. – № 17; Ледовская Т. А. Некоторые способы достижения эквилинеарности в поэтической строке / Т. А. Ледовская, Ф. И.Маулер // Тетради переводчика. – 1981. – № 18. – С. 25–31.
41. Цветаева А. Двойное пламя / А. Цветаева // Наука и жизнь. – 1985. – № 2. – С. 76: «Даже трудно себе представить, что это перевод, что на другом языке они (строки перевода. – А. Н.) могут прозвучать не хуже! В русском звучании, в выборе именно этих слов для этих оттенков смысла они звучат не как перевод, а как по-русски созданное стихотворение».
42. Вильмонт Н. Н. Гете и его «Фауст» Предисловие / Н. Н. Вильмонт // Гете. Фауст / Пер. Б. Пастернака. – Л., 1955. – С. 34: «замечательное по мощи стиха и слога русское перевыражение «Фауста».

43. Зарыцкі А. «Фауст» на беларускай мове: Передмова / А. Зарыцкі // Гетэ. Фауст – Мінск, 1976. – С. 11.
44. Білецький О. І. Передмова / О. І. Білецький // Гете. Фауст / Пер. М. Лукаша. – К., 1955. – С. 6.
45. Куртна А. О языке Бокаччо в двух переводах «Декамерона» / А. Куртна // Мастерство перевода. – М., 1965. – С. 204–213; Костецки И. Актуально ли барокко по сей день? / И. Костецки // Мастерство перевода. – М., 1977. – С. 467–479; Wandruschka M. Österreichische Literatur in Übersetzungen. – Wien, 1983. – 554 S.
46. Цит. за: Мастерство перевода. – М., 1965. – С. 204.
47. Dorst T. Moliere / T. Dorst. – Frankfurt am Main, 1972. – S. 175.
48. Прокопович С. С. Адекватный перевод или интерпретация текста? / С. С. Прокопович // Тетради переводчика. – 1980. – № 17. – С. 40.
49. Воеводина Т. В. О пейзажных описаниях в русской речевой традиции сравнительно с итальянской / Т. В. Воеводина // Тетради переводчика. – 1981. – № 18. – С. 32–46.
50. Цит. за: Мастера русского стихотворного перевода. – Л., 1968. – Т. 1. – С. 69.
51. Амбрасас-Саснава К. Ю. Еще раз о разделах переводоведения / К. Ю. Амбрасас-Саснава // Тетради переводчика. – 1977. – № 14. – С. 3–11.
52. Див. про одну з таких конференцій: Иностр. лит. – 1984. – № 1.
53. Цит. за: Мастерство перевода. – М., 1968. – С. 237.
54. Див., напр.: Львов В. Заметки крохобора / В. Львов // Дружба народов. – 1982. – № 6, 1984. – № 4.
55. Комиссаров В. Н. О разделах переводоведения / В. Н. Комиссаров // Тетради переводчика. – 1974. – № 11. – С. 3–10.
56. Науменко А. М. Лінгвопоетика як наука / А. М. Науменко / Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі / За редакцією А. М. Науменка. – К. : ІСДО, 2004. – С. 89–105.
57. Яскравим прикладом світової «фаустіани» можуть слугувати
58. Праці з 1990-х років, які свідчать про її географічну панорамність: EUROPA: Balmas, Enea. Faust in Francia // Acti del XVI Convegno délia Societâ universitaria per gli studdi di lingua e letteratura Francese. – Fasano, 1991. – S. 9–19; Mâdl, Antal. Imre Madâch: "Die Tragödie des Menschen" und ihr Verhältnis zu Goethes "Faust" // Jahrbuch der ungarischen Germanistik. – Jg. 1992. – Budapest, 1992. – S. 53–66; Reitani, Luigi. Faust in Italien // Sprachkunst. – Jg. 23. – Wien, 1992. – Halbband 2. – S. 191–211; Saviane, Renato. Vitalismo e nihilismo nel "Faust" di Goethe. – Firenze: Olschki, 1992. – 139 S.; Germanica Wratislaviensia. 99. – Wroclaw, 1993. – S. 181–195, 291–298; Bohnenkamp, Arne."... das Hauptgeschäft nicht außer Augen lassen": die Paralipomena zu Goethes "Faust". – Frankfurt a.M.: Insel-Verlag, 1994. – 937 S.;

Gamarra, Piere. Ä la recherche de Faust // Europa. Revue littéraire mensuelle. – Année 72. – Paris, 1994. – N 787/788. – S. 197–200; Interpreting Goethes "Faust" today / ed. by Jane K. Brown. – Columbia / SC: Camden House, 1994. – 277 S.; Kaiser, Gerhard. Vision und Kritik der Moderne in Goethes "Faust II" // Merkur. – Jg. 48. – Stuttgart, 1994. – H. 7. – S. 594–604; Rogiski, Piotr. Die polnische Versuchung Fausts: Goethes "Faust" und das Drama der polnischen Romantik // Zeitschrift für Slawistik. – Bd. 39. – Berlin, 1994. – H. 4. – S. 601–609; Leeuwe, Hans de. Niederländische Übersetzungen von Goethes "Faust" // Wechseltausch: Übersetzen als Kulturvermittlung: Deutschland und die Niederlande / hrsg. von Jattie Enkler und Hans Ester. – Amsterdam: Atlanta, 1995. – S. 31–64; Гетевские чтения. – М., 1996. NAHOSTEN: Radwan, Kamal. Die Rezeption der Faustgestalt in der arabischen Literatur // Acta Universitatis Wratislaviensis. – 1497. – Wroclaw, 1993. – S. 303–312. [2]Kimura, Naoji. Mori Ogai als "Faust"-Übersetzer//Praxis interkultureller Germanistik / hrsg. von Bernd Thum u.a.-München 1993. – S. 945–958; OSTASIEN: Zur Rezeption von Goethes "Faust" in Ostasien / hrsg. von Adrian Hsia. – Bern: Lang, 1993. – 274 S.; Hasimoto, Takashi. Überlegungen zur Faust-Dichtung in Japan // Symposium "Goethe und die Weltliteratur". – Berlin, 1993. – S. 112–124; Kimura, Naoji. Mori Ogai als "Faust" – Übersetzer // Praxis interkultureller Germanistik / hrsg. von Bernd Thum u.a. – München, 1993. – S. 945–958; AMERIKA: Gearey, John. Goethes othes "Faust": drama, pt. IL. – Toronto : Univ. of Toronto Press, 1992. – 211 S.; Allner, Irmin. Fausts "Weg zu sich selbst": a Jungian interpretation of Goethes "Faust" with special emphasis on the individuation process. – New York : Syracuse Univ., 1993. – 436 S.

59. Atkins, Stuart. Vorwort // Zyla, Wolodymyr. Goethe in der ukrainischen Literatur. – München: Freie Ukrainische Univ., 1989. – S. 5–6.
60. Рудницький, Леонід. Іван Франко і німецька література. – München : Ukrainisches technisch-wirtschaftliches Institut, 1974. – S. 80.
61. Ярема Яким. Іван Франко і «Фауст» Гете / Яким Ярема // Дослідження творчості Івана Франка. – К. : АН СРСР, 1956. – С. 103–107.
62. Bojko, Jurij. Goethes "Faust" in der ukrainischen Übersetzung von M. Lukas / Festschrift für Wolfgang Gesemann. – Bd. 2. – München, 1986. – S. 20.
63. Копелев, Лев. «Фауст» по-украински / Лев Копелев // Мастерство перевода. – М., 1965. – С. 151.
64. Вильмонт, Николай. Гете и его «Фауст» / Николай Вильмонт ; Перевод Б. Пастернака. – М., 1955. – С. 34.
65. Rüge, Gerd. Boris Pasternak / Gerd Rüge. – München, 1958. – S. 84.
66. Цветаева Анастасия. Двойное плаям / Анастасия Цветаева // Наука и жизнь. – М., 1985. – № 2. – С. 76.

67. Зарыцкі Аляксей. «Фавст» на беларускай мове / Аляксей Зарыцкі // Гьоте. Фавст. Пераклав В. Сьомуха. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1976. – С. 11.
68. Див. пос. 204.
69. Див. пос. 201.
70. Там само.
71. Див. пос. 205.
72. Габричевский Г. А. Переводы «Фауста» / Г. А. Габричевский Гете. Фауст. Перевод В. Брюсова. – М. – Л., 1928. – С. 346.
73. Білецький О. Зыбрання праць в 5 томах / Олександр Білецький. – Т. 5. – К. : Наукова думка, 1966. – С. 441.
74. Мотылёва, Тамара. !Фауст! в переводе Б. Пастернака / Т. Мотылева // Новый мир. – М., 1950. – № 8. – С. 239–243.
75. Zyla, Wolodymyr T. J. W. von Goethe in der ukrainischen Literatur / Wolodymyr T. Zyla. – München : Freie Ukrainische Univ., 1989. – S. 40.
76. Асеев, Николай. Новая жизнь «Фауста» / Николай Асеев // Мастерство перевода. – Выпуск 5. – М., 1965. – С. 395–404. Або: Асеев Н. Н. Родословная поэзии. – М., 1990. – С. 230–237.
77. Pohl, Wilma. Russische "Faust"-Übersetzungen / Wilma Pohl. – Meisenheim : Hain, 1962. – S. 82.
78. Langkavel, Marta. Die französischen Übersetzungen von Goethes "Faust": Ein Beitrag zur Geschichte der französischen Übertragungskunst. – Straßburg : Trübner, 1902. – 153 S.
79. Жирмунский Виктор. Гете в русской поэзии / Виктор Жирмунский // Литературное наследство. – Выпуск 4–6. – М., 1932. – С. 505–650.
80. Statkow, Dimiter. Probleme bei einer bulgarischen "Faust"-Übersetzung / Dimiter Statkow // Goethe: Jahrbuch der Goethe Gesellschaft. – Bd. 26. – Weimar, 1964. – S. 266–276.
81. Zyla, Wolodymyr. J.W. von Goethe in der ukrainischen Literatur / Wolodymyr Zyla. – München: Freie Ukrainische Univ., 1989. – 96 S.
82. Ященко А. «Фауст» Гете в интерпретации русской критики и переводах / Александр Ященко. – Горький, 1964. – 843 с.
83. Бондаренко, Надія. До історії української фаустіани / Надія Бондаренко // Архіви України. – К., 1968. – № 1. – С. 69–76.
84. Lipinski, Krzysztof. Goethes "Faust"' als Übersetzungsvorlage / Krzysztof Lipinski. – Krakov, 1990. – S. 8, 215–216.
85. Kimura, Naoji. Fausts Verwandlung in japanischer Sprache / Naoji Kimura // Übersetzen, verstehen, Brücken bauen: geisteswissenschaftliches und literarisches Übersetzen im internationalen Kulturaustausch / hrsg. Von Armin Paul Frank u.a. – Berlin: E.Schmidt, 1993. – T. 2. – S. 587–593.
86. Див. пос. 215.

87. Briegleb, Klaus. Vom Engen ins Weite: Zur Übersetzbarkeit des "Faust" / Klaus Briegleb // Pönyök-Yöngu. Übersetzungsforschung. – Seoul, 1994. – H. 2. – S. 7–46 und 1995. – H. 3. – S. 121–140.
88. Прокопович С. С. Адекватный перевод или интерпретация текста? / С. С. Прокопович // Тетради переводчика. – Выпуск 17. – М., 1980. – С. 37–48.
89. Heller, Erich. Die Zweideutigkeit von Goethes "Faust" / Autsätze zu Goethes "Faust I" / hrsg. von Werner Keller. – Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984. – S. 82–84.
90. Губер, Эдуард. Комментарии / Эдуард Губер // Гете. Фауст. Перевод Э. Губера. – СПб., 1838. – С. 248.
91. Овчиников, А. Предисловие / А.Овчиников // Гете. Фауст. Перевод А. Овчиникова. – Рига, 1851. – С. XII.
92. Шакунтала. Санскритская драма в 7 действиях. Сочинение Калидасы, перевод С. Эйтес. – СПб., 1893.
93. Kurz, Gerhard. Das Drama als Ragout: Zur Metaphorik des Essens und Trinkens in Goethes "Faust II" // Interpreting Goethes "Faust" today / ed. by Jane K. Brown. – Columbia / SC. – 1994. – S. 172–186 (*"In der "Hexenküche" wird das Trinken mit dem großen metaphorischen Feld des Feuers und der Flamme verbunden"*. – S. 185). Про багатозначність епізоду з Ейфоріоном див.: Mommsen, Katharina. "Krieg ist das Losungswort": zu Euphorion-Szene in "Faust II" und den letzten Novellen der "Wanderjahre' // Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1993. – S. 128–147 (*"Als er im Frühjahr 1826 an die Ausarbeitung der Euphorion-Partie ging, die so drastisch Anspielungen auf die Differenzen mit Carl August enthielt, hatte er zu bedenken, daß ihr baldiges Erscheinen unvermeidbar war. Der Helena-Akt sollte demnächst als erste Probe des zweiten Teils von "Faust" veröffentlicht werden. So war es geraten, von der Direktheit, mit der Euphorion es als Kriegslustiger "zu weit" treibt, etwas abzulenken. Das Einfügen erotischer Szenen war ein besonders probates Mittel. Die entscheidende Milderung erreichte Goethe aber durch die Einbeziehung der Persönlichkeit Lord Byrons."* S. 142). Детальныше про цю сцену і про «1001 і одна нічь» – мотиви у гетевському «Фаусты» див.: K. Mommsen. Etymologisches zu Goethes Euphorion // Euphorion. – Heidelberg : Universitätsverlag, 1994. – Bd. 88. – H. 1. – S. 73–81; Або: Goethe und 1001 Nacht. – Berlin : Suhrkamp, 1981. – 332 S. (S. 185–295).
94. Schöne, Albrecht. Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult: neue Einblicke in alte Goethetexte. – München, 1993. – S. 107–230.
95. Müller, Christoph. "Gretchen als Hexe?": Eine Anmerkung zu Albrecht Schönes Rekonstruktion der "Walpurgisnacht" / Müller, Christoph // Euphorion. – Bd. 87. – Heidelberg. 1993. – H. 4. – S. 347–364.

96. Див. пос. 217.
97. "... *я стремился за констатированным фактом литературного воздействия раскрыть его идеологическую, а следовательно – социальную значимость*" // Жирмунский, Виктор. Гете в русской литературе. – Л. : Художественная литература, 1937. – С. 5.
98. Там само. – 671 S.
99. Там само. – С. 5.
100. Pohl, Wilma. Russische "Faust"-Übersetzungen". – Meisenheim : Hain, 1962. – 186 S.
101. Leschnitzer, Franz. Goethes "Faust und die sowjetische Literatur / Franz Leschnitzer. – Rostock, 1964. – 297 S.
102. Див. пос. 220.
103. Див. пос. 205. – С. 11.
104. Дворніков А. С. Метод поетичного перекладу Миколи Лукаша в полі системі української літератури (на матеріалі перекладів трагедії Й.-В. Ґете «Фауст» і поезій Ф. Шиллера) : дис. … к. філол. н. 10.02.16 – перекладознавство / А. С. Дворніков. – Одеса : ОНПУ ім. К. Д. Ушинського, 2013. – 254 с.
105. Франко І. Зібрання творів: у 50-ти тт. / І. Франко. – Т. 18. – К. : Наукова думка, 1982. – С. 180.
106. Білило Ц. Несколько слов о переводе Гетевского Фауста на украинский язык Иваном Франком / Ц. Білило // Труд. – 1882. – № 36. – 5 березня. – С. 1–3.
107. І. М. Передмова // Й. В. фон Гете. Фавст. Трагедія. Перша частина. З німецької мови переклад Д. Загула. – Київ-Відень : Вернигора, 1919. – С. 5–10.
108. Йогансен М. Передмова до перекладу // Й. В. Гете. Фауст. Трагедія. Переклав з німецької мови М. Т. Улезко. Частина перша. – Харків : Держвидав України, 1926. – S. 1–6.
109. Білецький О. І. "Фауст", трагедія Гете / О. І. Білецький // Гете. Фауст. Переклад з німецької Миколи Лукаша. – К. : Держвидав художньої літератури України, 1955. – С. III–XL.
110. Див. пос. 199.
111. Бондаренко, Надія. «Фауст» в українському перекладі Д. Загула / Надія Бондаренко // Некоторые вопросы языкознания. – Выпуск 2. – К., 1962. – С. 15–51.
112. Див. пос. 201.
113. Див. пос. 198.
114. Див. пос. 200. – С. 11–20.
115. Див. пос. 219 а також: Дорошенко, В. Гете в українських перекладах, переспівах і наслідуваннях // Матеріали до української бібліографії. – L'viv 1952; Jevstahevyč, V. Goethes Werk in der Ukraine // Jahrbuch der

Ukrainenkunde 1987. – München 1987. До цього треба додати наступне: українська гетеана розпочинається за життя автора «Фауста» (1827 р. П. Гулак-Артемовський перекладає баладу Гете «Рибалка») і нараховує більше 100 перекладів (інколи навіть до 10 варіантів одного оригіналу). А українська фаустіана має менш славетну історію: 5 повних перекладів першої частини (Франко, Коваленко, Загул, Улезко, Лукаш), один повний переклад другої частини (Лукаш), один нарисний переказ другої частини (М. Улезко) і два фрагменти з неї (І. Франко, Т. Вернивода). Є також фрагментарні спроби перекласти першу частину (М. Старицький, К. Димитрашков, Х. Алчевська) і один «сумарний» переклад, виданий у Харкові у 1931 році із фрагментів М. Старицького, М. Улезка, Д. Загула, але він неповний. Не багато і критичних праць про українські переклади «Фауста», та й вони інколи фактографічно й змістовно не зовсім об'єктивні. Так, О. Білецький 1955 р. написав, що М. Старицький працював над гетевським «Фаустом» після І. Франка, хоч насправді М. Старицький розпочав свою роботу над перекладом на 10–12 років раніше І.Франка. Цю помилку усунув лише через 34 рокі після заяви О. Білецького В. Жила (див. пос. 213. – С. 74). Перша рецензія на переклад «Фауста» І. Франком з'явилась 1882 і була негативною через те, що рецензент оцінив мову Франка як не літературну й діалектну, а його творчі знахідки не помітив (див.: С. В. Несколько слов о переводе гьотевского «Фауста» на украинский язик Иваном Франком // Труд, N. 36, 05.03.1882). Друга рецензія того ж самого року належала німецькій пресі і була задовільною (без автора // Das Magazin für die Literatur des In – und Auslandes. – N 43. – 21.10.1882). Обидві рецензії були, на жаль, не аналітичними, а оцінювачними. І вказана тенденція зберігалась в українській фаустіані довгі десятиріччя: с кожним новим українським перекладом «Фауста» вона посилювалась, бо новий переклад дифірамбічно оспівували, а всі попередні нещадно лаяли. Так, робили: І. М., автор передмови до перекладу Д.Загула (див. пос. 245); М. Йогансен (див. пос. 246); О. Білецький (див. пос. 247). Трохи осторонь цієї традиції знаходяться статті Я. Яреми (див. пос. 199) і Н. І. Бондаренко (див. пос. 221 та 249), автори яких спробували оцінити об'єкт дослідження всебічно, але знову ж таки лише у порівнянні з мовою перекладу, а не оригіналу. Виходить, що Україна ще не зробила об'єктивного аналізу своїх перекладів «Фауста», а лише то високо оцінила одні, то різко розкритикувала інші. Трохи інше, але не краще відношення до українських перекладів «Фауста» показує українська діаспора: там розквітла тенденція ВСІ українські перекладу оцінювати лише дифірамбічно, незалежно від того, чи існують для цього об'єктивні чинники. Названу тенденцію розпочинає 1932 В. Дорошенко (див.

початок цього посилання), і вона швидко була підхоплена іншими гетезнавцями української діаспори (див. пос. 198, 200, 219). А це означає, що і українська діаспора не породила об'єктивного дослідження українських перекладів «Фауста». Справжній науковий шлях-підхід запропонував 1965, як це часто і буває в європейській історії в подібних випадках, іноземець Лєв Копєлєв, літературознавець з Москви. В своїй доволі обтяжній і змістовно насиченій праці про переклад Лукаша він спробував порівняти оригінал Гете з українським перекладом, а останній – з російським варіантом Б. Пастернака, щоб встановити адекватність обидних версій. Щоправда, епізоди, які він порівнював, були випадкові, а не ключові, не концептуальні.

116. Naumann, Hans-Peter. Goethes "Faust" in schwedischer Übersetzung. – Stockholm, 1970. – 202 S.
117. Lipinski, Krzysztof. Goethes "Faust" als Übersetzungsvorlage / Krzysztof Lipinski. – Krakov, 1990. – 244 S.
118. Hsia, Adrian. Goethes "Faust" in 4 chinesischen Übersetzungen / Adrian Hsia. // Zur Rezeption von Goethes "Faust" in Ostasien / hrsg. von A. Hsia. – Bern : Lang, 1993. – S. 107–145.
119. Фауст. Фантастическая трагедия Вольфганга Гете, приноровленная для сцены М. А. Струговщиковым. – В 5 актах. – Спб., 1903. – 84 с.
120. **Фауст 1**: Е. І. Губєр, 1838, віршами; М. П. Вронченко, 1844, віршами; А. Н. Струговщіков-батько, 1856, віршами; Н. П. Грєков, 1859, віршами; Н. А. Холодковскій, 1878, віршами; А. А. Фєт, 1882, віршами; П. В. Трунін, 1882, віршами; Т. Аносова, 1883, віршами; Н. Я. Врангєль, 1889, віршами; Н. Голованов, 1889, віршами; Н. П. Маклєсова, 1897, віршами; А. І. Мамонтов, 1897, білими віршами; Д. Н. Цєртєлєв, 1901, віршами; П. І. Вєйнбєрг, 1902, прозою; А. Л. Соколовскій, 1902, прозовий підрядник; М. А. Струговщіков-син, 1903, прозою і віршами; В. Я. Брюсов, 1928, віршами; Б. Л. Пастернак, 1950, віршами.

    – Фауст – 2: Е. І. Губєр, 1840, нарис прозою; М. П. Врончєнко, 1844, нарис прозою; А. Овчініков, 1851, віршами; Н. А. Холодковский, 1878, віршами; А. А. Фєт, 1883, віршами; Н.Голованов, 1898, віршами; А. І. Мамонтов, 1901, прозовий підрядник; П. І. Вєйнбєрг, 1902, прозою; А. Л. Соколовскій, 1902, прозовий підрядник; Н. П. Маклецова, 1914, віршами; Б. Л. Пастернак, 1953, віршами.

    – Фауст – 1 і Фауст – 2 одного перекладача: Е. І. Губєр, 1838 (І – віршами), 1840 (ІІ – нарис прозою); М. П. Врончєнко, 1844 (І – віршами, ІІ – нарис прозою); Н. А. Холодковскій, 1878 (І і ІІ – віршами); А. А. Фєт, 1882 (І – віршами), 1883 (ІІ – віршами); Н. Голованов, 1889 (І – віршами), 1898 (ІІ – віршами); А. І. Мамонтов, 1897 (І – білими віршами), 1901 (ІІ – прозовий підрядник); П. І. Вєйнберг, 1902 (І і ІІ –

прозою); А. Л. Соколовскій, 1902 (I і II – прозовий підрядник); Н. П. Маклецова, 1897 (I – віршами), 1914 (II – віршами); Б. Л. Пастернак, 1950 (I – віршами), 1953 (II – віршами).

121. Из трагедии «Фауст» // Немецкие поэты в биографиях и образцах / под редакцией Николая В. Гербеля. – СПб. : Белобратов и К., 1877. – С. 186–199 (А. А. Фэт, А. Н. Струговщіков-батько, Н. П. Грєков, М. Загорскій, Е. І. Губєр).
– Гете: его жизнь и избранные стихотворения. – СПб., 1889 (фрагмент «Из трагедии 'Фауст'»: І. Павлов, А. А. Фєт, А. Н. Струговщіков-батько, Н. П. Грєков, Е. І. Губєр, Н. А. Холодковскій, І. С. Тургєнєв).
– О «Фаусте» Гете / под редакцией П. А. Висковатова. – СПб., 1895 (М. П. Вронченко, Н. П. Грєков, Е. І. Губєр, П. А. Вісковатов, А. Н. Майков).
– «Фауст» в выдержках и изложениях. – М. : Родная речь, 1917 (М. П. Вронченко, Н. А. Холодковскій та ін.).
– Фауст. Избранные страницы в переводах русских писателей / под редакцией А. И. Дейча. – М., 1929 (А. І. Дєйч, А. А. Фєт, Н. А. Холодковскій).
– Гете. Избранные произведения / под. редакцией Н. М. Вильмонта. – М., 1950 (Фауст – 1: Б. Пастєрнак; Фауст – II: Н. А. Холодковскій).
– Сцены из «Фауста» // Гете: Избранное / под. редакцией С. В. Тураева. – М. : Детгиз, 1963. – С. 176–329 (Н. А. Холодковскій, В. Я. Брюсов, Б. Л. Пастєрнак, Д. В. Вєнєвітінов).
– Отрывки из «Фауста» // Мастера русского стихотворного перевода. – Книги 1–2. – Л., 1968 (Фауст-1: Д. В. Вєнєвітінов, Е. І. Губєр, М. П. Вронченко; Фауст-II: Н. А. Холодковскій).
– Фауст: сцены из первой части // Гете: Стихотворения / под. редакцией С. В. Тураева. – М., 1973. – С. 235–371 (Н. А. Холодковскій, В. Я. Брюсов, Б. Л. Пастернак, Д. В. Вєнєвітінов).

122. В. А. Жуковскій (1817, 1849), М. Загорскій (1824), А. С. Грібоєдов (1825), Д. В. Вєнєвітінов (1827, 1829), С. Ш(евирьов?) (1827), Ф. І. Тютчєв (1830), А. А. Шишков (1831), І. Бєк (1837), Ф. А. Коні (1837), К. С. Аксаков (1839, 1841), Н. П. Огарьов (1841, 1856, 1890), І. С. Тургєнєв (1844), Струйскій (1847 – ?), М. Л. Міхайлов (1848), Д. Кафтирьов (1865), І. Павлов (1867, 1873, 1874, 1875, 1889), Д. Д. Мінаєв (1871), Д. С. Мєрєжковскій (1892), К. Д. Бальмонт (1895, 1896, 1899), П. А. Вісковатов (1895), А. Н. Майков (1895), Е. М. Ш.(ершнєвскій – ?) (1899), Ф. Ф. Комісаржевскій (1912), А. А. Блок (1920 – ?), А. В. Луначарскій (1928), А. І. Дєйч (1929), В. Я. Брюсов (1932).

123. Гербель Н. В. Собрание сочинений Гётэ в переводах русских писателей. – Том 2: Фауст. Перевод Н. А. Холодковского. – СПб., 1878. –

427 S. (свій останній суттєво перероблений варіант перекладу «Фауста» Н. А. Холодковскій видав 1922).

124. Гете. Фауст. Часть І. Перевод Б. Л. Пастернака. – М., 1950.
– Гете. Фауст. Часть I і II. Перевод Б. Пастернака. – М., 1953. – 616 S. (останній перероблений варіант – 1957).

125. **Фауст – 1:** І. Я. Франко, 1882, віршами; Г. О. Коваленко, 1891, віршами; Д. Загул, 1919, віршами; М. Т. Улезко, 1926, віршами; М. О. Лукаш 1955, віршами.
– Фауст – 2: І. Франко, 1899, фрагментарно; М. Т. Улезко, 1926, прозовий нарис; М. О. Лукаш, 1955, віршами.
– Фауст – 1 і 2 одним перекладачем: М. Т. Улезко, 1926 (І – віршами, ІІ – прозовий нарис), М. О. Lukas, 1955 (І і ІІ – віршами). Між перекладом І. Франка (1882) і останнім М. Лукаша (1955) пролягло більше 70 років; значний проміжок часу для будь-якого перекладача, щоб критично оцінити здобутки й недоліки своїх попередників. Всі українські перекладачі «Фауста» вважаються найкращими фахівцями в галузі перекладацької практики й теорії (так, наприклад, І. Франко переклав багато світових шедеврів, теж саме можна сказати про Д. Загула і М. Лукаша, який, до речі, легко перекладав із 14 мов. Деякі з українських перекладачів «Фауста» були значними поетами в нашій вітчизняній літературі (І. Франко, Д. Загул та ін.) Все це свідчить про те, що українські перекладачі «Фауста» мали якісно високий професійний рівень і не могли тому зробити складні, прості, а тим більше грубі помилки. Крім вказаного суб'єктивного чинника їх творчу перекладацьку діяльність зумовлював також і чинник об'єктивний: вплив російських перекладів «Фауста», серед яких вже до перших українських спроб (М. П. Старицький, 1865, фрагмент з «Фауста»; І. Я. Франко, 1882, повний переклад першої частини німецької трагедії) нараховувалось 5 повних перекладів першої частини та 4 повних варіанта (віршами) і один прозовий нарис другої частини, а також 30 фрагментів 16 авторів. Зрозуміло, що на всі українські переклади «Фауста» і на деякі російські впливав переклад І. Франка, та важливою тут є проблема пошуків відповіді не на запитання, хто на кого впливав, а на запитання, чи відповідають російські та українські переклади гетевській концепції і хто з перекладачів використав свої власні чи плагіаторські перекладацькі можливості.

126. «Фауст» Гете // Хрестоматія з історії західних літератур. – Том 3. – Харків, 1931. – С. 456–482 (М. П. Старицький, М. Т. Улезко, В. Загул, Т. Вернивода).

127. М. П. Старицький (1865), К. Д. Дмитрашков (1884), І. Я. Франко (1880, 1899), Х. Алчевська (1924), Т. Вернивода (1931).

128. Фавст. Трагедія Гете. Перша частина. Переклад та коментар І. Франка. – Львів, 1882. – 222 с. (перший варіант як фрагмент – 1880).
– Гелена і Фавст. Третій акт другої часті Гетевого «Фавста». Переклав І. Франко. – Львів : Наукове товариство ім. Шевченка, 1899. – 59 с.
129. Гете. Фауст. Частини І і ІІ. Переклад Миколи Лукаша. – К. : Держвидав художньої літератури, 1955. – 500 с.
130. Власне кажучи, тут немає вибору: тільки один повний переклад В. Сьомухи (1976, Фауст І і ІІ, віршами) та два фрагменти А. Дударя (1939-ті роки) і А.Зарицкого (1949).
131. Гётэ Ё. В. Фаўст. Трагедыя. Першая і другая часткі. Пераклаў з нямецкай Васіль Сёмуха. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1976. – 432 с.
132. Так, наприклад, про переклад шекспірівських трагедій // Советская література. – М., 1956. – S. 210; Betrachtung zum "Faust" // Der Tagesspiegel. – Berlin, 14.12.1958, S.4; Zur Übersetzung von Goethes "Faust" // Faust im XX. Jahrhundert. Festschrift für Karl Theens zum 60. Geburtstag. – Knittlingen, 1964. – S. 55.
133. Goethe J. W. Faust. Gesamtausgabe. – Leipzig : Insel-Verlag, 1964. – S. 597.
134. Е. І. Губєр (1838), Н. П. Врончєнко (1844), А. Н. Струговщіков-батько (1856), Н. П. Грєков (1859), Н. А. Холодковскій (1878), І. Я. Франко (1882), А. А. Фєт (1882), П. В. Трунін (1882), Т. Аносова (1883), Н. Врангєль (1889), Н. Голованов (1889), Г. О. Ковалєнко (1891), Н. П.Маклєцова (1897), А. І.Мамонтов (1897), Д. Н. Цертєлєв (1901), П. І. Вєйнбєрг (1902), А. Л.Соколовскій (1902), М. А. Струговщіков-син (1903), Д. Загул (1919), М. Т. Улезко (1926), В. Я. Брюсов (1928), Б. Л. Пастєрнак (1950), М. О. Лукаш (1955), В. Сьомуха (1976).
135. В. А. Жуковскій (1817, 1849), М. Загорскій (1824), А. С. Грібоєдов (1825), Д. В. Вєнєвітінов (1827, 1829), С. Ш(евирьов – ?) (1827), Ф. І. Тютчєв (1930), А. А. Шишков (1831), І. Бєк (1837), Ф. А. Коні (1837), К. С. Аксаков (1839, 1841), Н. П. Огарьов (1841, 1856), І. С. Тургєнєв (1844), Струйскій (1847), М. Л. Міхайлов (1848), Д. Кафтирьов (1865), М. П. Старицький (1865), І. Павлов (1867, 1873, 1874, 1875, 1889), К. Д. Димитрашков (1884), Д. С. Мєрєжковскій (1892), К. Д. Бальмонт (1895, 1896, 1899), П. А. Вісковатов (1895), А. Н. Майков (1895), Л. М. Ш(ершнєвскій – ?) (1899), Ф. Ф. Комісаржевскій (1912), А. А. Блок (1920 – ?), Х. Алчєвська (1924), А. В. Луначарскій (1928), А. І. Дєйч (1929), А. Дудар (1930-ті).
136. Е. І. Губєр (1840), М. П. Врончєнко (1844), А. Овчініков (1851), Н. А. Холодковскій (1878), А. А. Фєт (1883), Н. Голованов (1898), А. І. Мамонтов (1901), П. І. Вєйнбєрг (1902), А. Л. Соколовскій

(1902), Н. П. Маклєцова (1914 – ?), М. Т. Улезко (1926), Б. Л. Пастєрнак (1953), М. О. Лукаш (1955), В. Сьомуха (1976).

137. Д. Д. Мінаєв (1871), Н. П. Огарьов (1890), І. Я. Франко (1899), А. В. Луначарскій (1928), Т. Вернивода (1931), В. Я. Брюсов (1932), А. А. Зарицкі (1949).
138. Е. І. Губєр (прозовий нарис), М. П. Врончєнко (прозовий нарис), А. І. Мамонтов (прозовий підрядник), П. І. Вєйнбєрг (прозовий переказ), А. Л. Соколовскій (прозовий підрядник), М. Т. Улезко (прозовий нарис). "Фауст І" був перекладений прозою лише тричі: П. І. Вєйнбєрг (прозовий переказ), А. Л. Соколовскій (прозовий підрядник), М. А. Струговщіков-син (прозою і віршами у формі діалогу).
139. Н. А. Холодковскій (1878), А. А. Фєт (1882–1883), Н. Голованов (1889–1898), Б. Л. Пастєрнак (1950–1953), М. О. Лукаш (1955), В. Сьомуха (1976).
140. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений / В. Г. Белинский. – М., 1956. – Т. 11. – С. 380; Т. 12. – С. 20 і 38.
141. Огарёв Н. П. Памяти художника А. Иванова / Н. П. Огарёв // Полярная звезда. – Лондон, 1859, книга 5 (*Не стукнул ли Гёте по христианскому миру первой частью «Фауста»*). Те ж саме див.: Н. П. Огарёв. Избранные произведения в двух томах. – Т. 2. – Ленинград, 1958. – С. 441.
142. Толстой Л. Н. Полное собрание починений / Л. Н. Толстой. – Т. 86. – М., 1937. – С. 212.
143. Стасов В. В. Письма к родным / В. В. Стасов. – М., 1953. – Т. 1. – С. 167 (Стасов пише, що Лев Толстой не любить, як і сам Стасов, «Фауста» Гете, не поважає його, оцінює як щось штучне, видавлене, неприродне та вимушене); див. також том 2. – С. 242.
144. Франко І. Я. «Фавст» Гете / І. Я. Франко // Зібрання творів у 50 томах. – Т. 13. – К. : Наукова думка, 1978. – С. 179 (Тут він вказує на те, що друга частина, яка своєю жвавістю, своїм теплим колоритом і своєю міцністю стоїть значно нижче першої, перемагає її в цілому лише багатством своїх думок).
145. Див. пос. 226. – С. 248 і пос. 227. – С. IX–XI; див. також: «А. А. Фет. Фауст. Трагедия Гете: часть вторая. – М. : Гатчук, 1883. – С. V; А. Л. Соколовский. Фауст. Трагедія Гете. – СПб. : Пантелеевы, 1902. – С. III; М. П. Вронченко. Фауст. Трагедия. Сочинение Гете. – СПБ. : Фишер, 1844. – С. 404; И. С. Тургенев. Собрание сочинений. – Т. X. – М., 1956 (Тургєнєв стверджує: немає сумнівів, що друга частина «Фауста» є заумною).
146. Губер Э. И. Вторая часть «Фауста» // Фауст. Трагедия Й. В. Гете в стихотворном переводе Э. И. Губера. – СПб. : Герман Гоппе, 1902. – С. 97–98, 100, 107.

147. Цитується за: В. М. Жирмунскій (див. пос. 234. – С. 443); див. також: А. А. Фет. Фауст. Трагедия Гете: часть вторая. – М. : Гатчук, 1883. – С. III–IV.
148. Брюсов В. Я. Избранные сочинения / В. Я. Брюсов. – Т. 2. – М., 1955. – С. 588.
149. Франко І. Я. Гелена і Фавст…, див. пос. 266. – С. 4.
150. Горький, Максим. Собрание сочинений в 30 томах / Максим Горький. – Т. 29. – М., 1955. – С. 123–124.
151. Brief an den Grafen Brühl vom 1. Mai 1815 // s. Anm. 271, S. 595.
152. Волков И. Ф. «Фауст» Гете и проблема художественного метода / И. Ф. Волков. – М. : МГУ, 1970. – С. 200.
153. Див., наприклад: А. Л. Соколовский. Фауст, трагедия Гете. – СПб. : Пантелеевы, 1902. – С. III.
154. Див. пос. 271. – С. 129.
155. Див., наприклад: Platons "Phaidros" in der Übersetzung von F. Ast. – Jena: in der Erdkerschen Buchhandlung, 1817. – S. 32 (*"Dieses aber verdient bemerkt zu werden, daß auch die Alten, welche die Namen festgestellt haben, den begeisterten Wahnsinn* (підкреслено мною – А. М. Н.) *weder für schändlich noch für schimpflich hielten"*).
156. Див., наприклад: Г. А. Габричевский. Гете и Фауст // Гете. Фауст. Перевод В. Я. Брюсова. – М. – Л., 1928. – С. 36.
157. Гете. Фауст. Перевод Н. А. Холодковского. – М. : Okto, 1912. – С. 1.
158. Див. пос. 294.
159. Н. А. Холодковскій (1858–1921) був великим російським вченим, «батьком» паразитології.
160. Фауст.Трагедія Івана Вольфганга Гете. Переклав Іван Ф. // Правда. – Випуск I–III. – Львів, 1880. – С. l.
161. Гете. Фауст. Перевод Бориса Л. Пастернака. – Л. : ГИХЛ, 1953. – С. 35.
162. Значний російський перекладач Б. Л. Пастернак (1890–1960) відомий також у Європі та світі як видатний лірик і прозаїк. Лауреат Нобелівської премії з літератури 1958.
163. Гете. Фауст. Переклад з німецької Миколи Лукаша. – К. : Держвидав художньої літератури, 1955. – С. 3.
164. Ёган Вольфганг Гётэ. Фаўст. Трагедыя. Першая і другая часткі. Пераклаў з нямецкай Васіль Сёмуха. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1976. – С. 13.
165. Подібну систему аргументовано доводить І. Ф. Волков (див. пос. 190).
166. «Прафауст» написано 1775, знайдено 1887; «Фауст-фрагмент «надруковано 1790; «Присвята» створена 1797; «Фауста I» надруковано 1808; «Фауста II» завершено й видано 1832.

167. Про стильову багатошарість і злиття стилів в Гетевому «Фаусті» див. блискучі думки Г. А. Габрічевского: пос. 210. – С. 47, 50.
168. Див. пос. 211. – С. 10: «*Поетично налаштований перекладач повинен передати як надзвичайну поезію «Фауста», так і незвичайний глибинний філософський сенс трагедії. Справа ускладнюється тим, що трагічне й величне у творі часто-густо знаходяться поруч із сатиричними і навіть гумористичними строфами і що патетичні монологи та ліричні забавні епізоди, виписані жвавою мовою, сусідують з побутовими сценами, в яких можна зустріти просторіччя, діалектизми, жаргонізми і, якщо цього потребує сюжет, навіть грубі жарти та занадто знижені слова і вислови. Є фрагменти, де використано наукову термінологію* (...). *Всі ці особливості створюють неймовірні перешкоди для перекладача*."
169. Див. подібні думки: Фауст. Трагедія Гете. Перевод Петра Вейнберга. – СПб. : С уворин, 1902. – С. 5–6; Н.Н.Вильмонт. Гете и его «Фауст» // Гете. Фауст. Перевод Б. Пастернака. – Л. : ГИХЛ, 1953. – С. 4 і 15; С. А. Юрьєв. Предисловие // Гете. Фауст. Перевод Н. А. Холодковского. – М. : Okto, 1912. – С. III.
170. Й. П. Екерманн мав думку, що це сталось ще 1769.
171. У «Прафаусті», «Фрагменті», а пізніше і у «Фаусті 1».
172. У «Фаусті – 2» ця подорож часом виписана найкраще, але вже у «Фрагменті» та у «Фаусті 1» є «Кухня відьми» як сцена омолодження Фауста і тим самим як передвісниця його майбутніх мандрів через час.
173. Бесіда Гете з Фальком 21 червня 1815: *"Dreißig Jahre haben sie sich nun fast mit den Besenstielen des Blocksberges und den Katzengesprächen in der Hexenküche, die im "Faust" vorkommen, herumgeplagt, und es hat mit dem Interpretieren und dem Allegorisieren <u>dieses dramatisch-humoristischen Unsinns</u>* (підкреслено мною – А. М. Н.) *nie so recht fortgewollt* '//Goethe. Faust. Gesamtausgabe. – Leipzig : Insel – Verlag, 1964. – S.597.
174. Michelsen, Peter. Goethes "Vorspiel auf dem Theater" als Vorspiel zum "Faust" // Geschichtlichkeit und Gegenwart: Festschrift für Hans Dietrich Irmscher zum 65.Geburtstag / hrsg. von Hans Esselborn und Werner Keller. – Köln, 1994. – S. 139–158.
175. Див. пос. 210. – С. 53.
176. Див. пос. 271. – С. 136.
177. Там само. – С. 167.
178. Історично (денотативно) лексема "Bretterhaus" означає теж саме, що і слово "Haus aus Brettern" (будівля з досок), але конотативно (додатково) вона означає також тимчасову (тобто не постійну, не фундаментальну) будівлю для театру. Щоправда, і сьогодні використовують в

Німечині лексему "Bretter" як синонім до слова "Bühne", є навіть термін "Brettl" зі значенням "Kleinkunstbühne" (маленький драматичний театр), або "Kabarett". Отже, семантика слова "Bretterhaus" у Гете подвійна: маленька театральна споруда і легке розважально-моралізаторське дійство.

179. Див. пос. 296. – С. 5.
180. І знову Н. А. Холодковскій використовує двозначне слово: в однині російська лексема «тварь» є не тільки назвою будь-якої тварини, не тільки грубим звертанням до людини (Скотина!), але і найменуванням людини (божья твар = боже творіння). Але оскільки Холодковскій слово «тварей» використовує як перерахування після слова «людей», то логічне протиставлення «людей и тварей» примушує сприйняти останній член перерахування лише як найменування світу тварин.
181. Див. пос. 299. – С. 6.
182. Див. пос. 300. – С. 44.
183. Див. пос. 302. – С. 11.
184. Див. пос. 303. – С. 20.
185. Див. пос. 271. – С. 189.
186. Там само. – С. 146.
187. Не всі гетезнавці вважають, що парі у «Фаусті» означає відкритий фінал. Див., наприклад: А. А. Фєт (пос. 285. – С. LVI) або Г. А. Габріческій (пос. 210. – С. 53).
188. Wieso, Benno von. Die deutsche Tragödie von Lessing zu Hebbel. – Hamburg, 1961. – S. 137–138.
189. Steiner, Jakob. Erläuterungen zu Goethes "Faust I" / Jakob Steiner. – Stockholm, 1959. – S. 66.
190. Korff, Hermann August. Geist der Goethezeit. – Bd. 2. – Leipzig, 1957. – S. 384–388.
191. Rickert, Heinrich. Goethes "Faust". – Tübingen, 1932. – S. 176 und 188.
192. Див. пос. 271. – С. 139.
193. Див., наприклад: М. Т. Улезко. Що таке Фауст // Гете. Фауст, переклав М. Т. Улезко. – Харків, 1926. – С. 19.
194. Наприклад: Hans-Peter Naumann. Goethes "Faust" in schwedischer Übersetzung. – Stockholm, 1970. – S. 55. (*"Der Herr geht auf die Weite nicht ein. Er gibt Mephistopheles lediglich die Erlaubnis, Faust zu versuchen"*). Oder: Albrecht Schöne. Kommentare // Goethe. Sämtliche Werke in 40 Bdn. – Bd. 7,1. – Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1994. – S. 173 (*"Tatsächlich geht der Herr doch mit keinem Wort auf Mephistos Frage ein"*).
195. Див. пос. 296. – S. 7.
196. Див. пос. 299. – С. 9.
197. Див. пос. 300. – С. 48–49.

198. B. L. Pasternak. Zur Übersetzung von Goethes "Faust" // Faust im XX. Jahrhundert. Festschrift für Karl Theens zum 60. Geburtstag. – Knitflingen, 1964. – S. 55.
199. Див. пос. 302. – С. 15.
200. Див. пос. 303. – С. 23.
201. Див. пос. 271. – С. 178–179.
202. Фауст. Сочинение Гете. Перевод Эдуарда Губера. – СПб. : А. Плюшар, 1838. – С. 72–74.
203. Див. пос. 271. – С. 326.
204. Див. пос. 296. – С. 115.
205. Див. пос. 300. – С. 337–338.
206. Див. пос. 302. – С. 266.
207. Див. пос. 303. – С. 230.
208. Див. пос. 271. – С. 146.
209. Див. пос. 296. – С. 9.
210. Власне кажучи, ще Е. І. Губєр, перший російський перекладач «Фауста», запропонував 1838 дієслово «обнять», і всі наступні перекладачі до П. І. Вєйнбєрга включно (1902) використовували цю лексему.
211. Це словосполучення також запропонував Є. І. Губєр.
212. Див. пос. 299. – С. 12.
213. Див. пос. 300. – С. 56.
214. Див. пос. 302. – С. 22.
215. Цей символ виникає вже у Е. І. Губєра, але активізується А. Н. Струговщіковим-батьком.
216. Див. пос. 303. – С. 29.
217. Про перекладацькі принципи Н. А. Холодковского див. детальніше: Н. А. Холодковский. Комментарии і примечания к обеим частям поэмы // Гете. Фауст. Перевод Н. А. Холодковского. – Т. 2. – Петроград, 1914.
218. Про перекладацькі принципи Б. Л. Пастернака див. детальніше: пос. 204, а також його лист до R.-D. Keil, який наведено в книзі В. Поль (пос. 215. – С. 127): "Wie kompliziert auch die zu übersetzende Schrift sei, die Wiedergabe darf in dieser Beziehung ihr nicht ähneln. Die Übersetzung muß fließend zugänglich sein.
219. Про перекладацькі принципи І. Я. Франка див. детальніше: І. Франко, Уваги до перекладу «Фавста» // Фавст. Трагедія Гете. Переклав І. Франко. – Львів : Правда, 1880. – С. 21.
220. De Holsteensche Faust. – Hamburg : Schuster, 1974. – 94 S.

КОМЕНТАР

Цей текст є великим фрагментом моєї монографії про переклад, концептуальні засади якої спираються на елементарні принципи загальної лінгвістики, через що я вирішив включити його до цього тому про мовознавство. Вперше німецькою мовою надруковано в 1999 році:

– Naumänko, Anatoliy M. Das konzeptuelle Übersetzen / Anatoliy M. Naumänko. – Saporoshje : Uni, 1999. – 114 S.

Потім монографія вийшла у повному обсязі (але вже російською мовою) наприкінці 2013 року:

– Науменко А. М. Концептуальный перевод / А. М. Науменко. – Николаев : ЧДУ, 2013. – 420 с.

Для сучасного видання текст російської монографії перекладено мною українською мовою і злегка відредаговано.

УКРАЇНСЬКО-РОСІЙСЬКІ КОНТАКТИ З ПОГЛЯДУ СУЧАСНИХ УКРАЇНОЗНАВЦІВ

За своїм вузьким фахом я є дослідником німецької мови та літератури, а якщо ширше – німецького слова в його функціональному оточенні, тобто германської філології як синтезу історії, сучасності та перекладу німецької вербальності. Отже, я ніяк не можу бути безпосереднім фахівцем з україністики.

Але, заглиблюючись у коріння німецького слова, я не міг не дійти дуже простого і головного логічного висновку про єдність філософської платформи всіх мов, бо виникнення, розвиток і сучасне функціонування кожної національної мови створюють типологічну модель і несподівано переводять дослідника окремої мови у сферу загального мовознавства, яка дає йому змогу й право об'єктивно оцінювати магістральні закономірності у будь-якій мові.

Отак зовсім неочікувано я (фахівець-германіст) виявився тісно пов'язаним з гострими проблемами філології української.

До того ж мене вже давно, майже з моїх студентських часів, цікавило питання про функції мови у бутті, суспільстві і житті індивідуума, бо я ніколи не задовольнявся тим ствердженням, що мова є насамперед (і взагалі: тільки!) засобом спілкування між людьми. Не задовольнявся, бо логіка практики підказувала мені, що таким засобом може виступати і міміка, і жестика, і навіть мовчання. Отже, вважав здавна я, природа не може так розкішно себе вести, створюючи декілька засобів тільки для виконання однієї функції.

Ці філософсько-лінгвістичні розшуки примусили мене дійти висновку, що мова є наслідком, втіленням, функцією сприйняття й моделювання світу людиною і десь у четвертому або шостому ешелоні приховує функцію комунікації.

З іншого боку, мене в останні два-три роки активно хвилює проблема державної мови в Україні, бо я сам за походженням є 100-відсотковим українцем, але виховала мене та культура, яку я аж ніяк не можу назвати чисто українською. Я нудьгую разом із персонажами українця Тараса Шевченка, я відчуваю в собі хохляцьку впертість і російську розсудливість героїв напівукраїнця-напівросіянина Гоголя, але я також кохаю великодержавний шовінізм Пушкіна і знаходжу в собі космополітичні риси героїв Горького, Шолохова та революційний пафос того Н. А. Островського,

який породив Павку Корчагіна, що вже з 1930-х років став широко відомим творцем всесвітніх фанатиків насильної перебудови рабовласницького суспільства непрацюючих багатіїв і голодуючих робітників (Че Гевара, Фідель Кастро та ін.).

Коротко кажучи, я оцінюю себе як наднаціонального, східнослов'янського космополіта, а не як вузьколобого російського або українського націоналіста.

Через це я і зайнявся проблемою мови та мислення, мислення та культури, культури та влади, влади і філології, тобто проблемою, яку я з міркувань прозорості назвав для мого сьогоднішнього повідомлення «Українсько-російські контакти з погляду сучасних українознавців».

Заявлена тема є багато аспектною і однією публікацією охоплена бути не може, навіть у головних рисах. Тому потрібні деякі вступні міркування. По-перше, щодо поняття «*влада*». Розуміти тут треба не той завжди і у будь-якій країні наявний активний тиск адміністративних структур на соціальну творчість філологів, про якій модно сьогодні казати, що він існує лише в тоталітарних режимах, а не у християнських Богом осяйних ринкових економічних укладах Європейського Союзу, до якого преться Україна і до якого її не пускають (як тут можна не згадати п'єсу російського драматурга К. А. Треньова «**Любов Ярова**», 1926, з її майже фінальним криком неосвіченої селянки-росіянки-українки «**Пустите Дуньку в Европу!**»); на увазі треба мати реалізацію адміністративними структурами ідеї величі їх держави, реалізацію як наслідок впливу панівної в суспільстві ідеології на теорію, історію та практику наук про слово. По-друге, щодо поняття «*філологія*». Звісно, що сьогодні вона як система наук про слово є гіпотетичним синтезом таких дисциплін, як мовознавство, літературознавство, перекладознавство, лінгвістика тексту, герменевтика тощо. Важко й неможливо навіть торкнутися всіх споріднених філологічних гілок, тому треба вибрати одну лінгвістику та її соціологію, а решту додавати мірою потреби як ілюстрацію загальних висновків. І по-третє, зміст цієї розвідки є висвітленням лише головних тенденцій, які під впливом державності панують у філології сьогодення. Джерелом ілюстративного матеріалу було вибрано різномовний, але здебільшого український, бо тенденції в Україні мають уже тепер величезне значення для долі всієї української філології, а в майбутньому, якщо в найближчі часи не подолати «*антикультурної революції*» в нашій батьківщині, вони матимуть руйнуючу силу.

Почати треба із загальнотеоретичного чинника. Звісно, що головним питанням сучасної теорії мови є філософське питання про сутність зв'язку між науковим пізнанням та структурною семантикою мови (тобто чи відповідає мова об'єктивній реальності, чи притаманна мові модель нашого буття). На це питання, як і завжди в європейській цивілізації, ще здавна існують три відповіді: позитивна, негативна, «*золотої середини*».

Формальний розпад Радянського Союзу десятиріччя тому означив для України не лише новий початок самостійності державного буття, а й активне впровадження концепції історично незалежного життя культурного. Найбільш енергійно це проявило себе у середині 1990-х років, але відлуння тих запеклих дискусій і наполегливих публікацій і дій відчувається й досі у різних сферах громадської діяльності українців. Серед цих сфер відокремлення України від Росії треба назвати як головні дві: етнічну та мовну.

Про них – моє повідомлення.

Етнічна концепція стосується походження української держави та самих українців. Багато сучасних публікацій ведуть історію української держави від Запорізької Січі, Хмельницького, Мазепи тощо. Цю моду на пошук української країни там, де вона не могла виникнути принципово навіть як ідея, бо не було для цього ані матеріальних підстав (тобто українського народу), ані політичних чинників (тобто української економії й дипломатії), ані причин культурних (тобто поширеного продукування українського етносу), ввів М. С. Грушевський, коли у першому томі своєї «**Історії України-Руси**» (1898), де мова йшла про виникнення людських поселень на тій географічній території, на якій сьогодні розташувалась України, він, змішуючи два зовсім різних наукових поняття «*народ України*» і «*народ на терені України*», заявив, що правітчизну нашого народу можна з найбільшою правдоподібністю вказати в середнім Придніпров'ї, «*де він міг бути автохтоном – у тому значенні, що сидів тут з таких часів, в які ніяка історія не сягає*».[1]

Правда, наукове чуття та академічна сумлінність не дозволили М. С. Грушевському безапеляційно стверджувати, що так і тільки так воно й було; він висловився дипломатично: «*можемо з найбільшою правдоподібністю вказати*»,[2] хоча сам як націоналіст він був упевнений в автохтонності українців.

Цю стриману позицію між бездоказовими політичними амбіціями та науково аргументованою історіографією підтримувала довгі роки навіть українська еміграція. Так, у тематичному збірнику, виданому в Чехословакії (1940) відомими діячами української діаспори Д. Антоновичем, С. Наріжним, Д. Чижевським та ін., і в якому мова йшла про історію української культури, хоч і є спроба вивести початок української історії з часів до Київської Русі,[3] все ж провідною є думка, що українська історія розпочинається за часів Київської Русі, але розквітає вже після неї.[4]

Тому не можна не погодитись з багатьма виступами вчених проти модної з часів М. С. Грушевського тези про автохтонність українців. Так, автори колективної монографії про культуру і побут населення України (населення всієї України, а не лише одних галичан, які вважають себе єдиним справжнім українським народом), справедливо й аргументовано показують, що український етнос заявляє про себе тільки у XIV–XV ст. н. е.[5] Ана-

логічної позиції, що концепції безперервного розвитку народів від первісних часів є безпідставними, оскільки історія людства – це процес постійного виникнення, розвитку і зникнення етнічних спільностей та заміни їх новими, дотримувався у 1920-х роках Д. Дорошенко, який активно вплинувший на українську історіографію ХХ ст.,[6] і історик з української діаспори в Канаді О. Субтельний, думка якого з його монографії «**Україна: історія**» (1993) про необхідність розрізнювати багатотисячорічну історію території України та небагатостолітню історію народу України[7] знайшла підтримку наукової громадськості на Заході.

Аргументовано доводить і Ведейко М. Ю. (к. іст. н. науковий співробітник Інституту археології НАНУ) безпідставність гіпотези про розташування на території України держави Аратти (міфічної праматері українців, а через неї і всіх індоєвропейців): «*Аратта з – шумерських поем ледве чи мала стосунок до трипільської культури. Не збігаються ні географія, ані геологія, серйозні розходження є і в хронології подій*».[8] А Півторак Г. не менш впевнено стверджує, що історія українців є наслідком еволюції слов'янства, а не якогось-то міфічного автохтонного етносу на теренах України і відривати їх від історії східних слов'ян означає демонстрацію непрофесійності, некомпетентності, дилетантизму і відвертого авантюризму.[9] Отже, за словами Г. Півторака, розглядати історію українців поза часом і простором та поза теорією слов'янства взагалі – означає відриватися від наукового ґрунту й літати у хмарах дешевих вигадок, бо непрофесійність, некомпетентність, дилетантизм і відвертий авантюризм несумісні з науковим підходом, хоч якими б шляхетними й патріотичними міркуваннями не керувалися автори, які мимоволі впадають у ці пороки. Замість бажаного результату такі дослідження дезорганізують читачів, дискредитують українську суспільнознавчу науку перед світовою громадськістю.[10]

Як колись казав М. М. Бахтін, діалог, а не ворожнеча культур є головною умовою існування будь-якої цивілізації: «*... чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полнее и глубже. Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим, смыслом; между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность связей этих культур*».[11]

Отже, ані на рівні гіпотез, ані на рівні їх аргументацій ідея автохтонної державності українського народу не витримує жодного критичного зауваження, бо її доказову основу становить войовничий націоналізм, який вже давно почав перетворюватися на звичайнісенький расизм. Тому й стали друкуватися праці не про ПАТРІОТИЧНЕ виховання молоді, а про «*національне*» (читай: «*націоналістичне*»), – тобто про виховання любові не до батьківщини, а лише до всього українського, а ним сьогодні виголошується весь світ від перших хвилин свого виникнення.[12] З'являються не тількі

окремі праці на цю фанатичну тему: вже розроблена державна концепція національного виховання[13] і проводяться наукові конференції.[14]

Націоналізм у мовній сфері невірно оцінює місто й роль української мови серед інших мов світу. Через це мовна ситуація в Україні складається в останні часи занадто гостро з трьох причин. Перша з них – це безмежний вплив західного варіанту української мови, надання йому через активні владні структури й зусилля статусу загальнонаціонального на всіх мовних рівнях (фонетики, правопису, лексики, морфології, синтаксису), незважаючи на те, що існують й активно функціонують в Україні ще два загальнонаціональних лінгвістичних варіанти – східноукраїнський та центральноукраїнський. Друга причина – це занадто активний вплив діалектів українських діаспор з англомовних і німецькомовних країн тих діаспор, які вже давно зіпсували оригінальну українську мову в атмосфері іншомовної свідомості і нав'язують тепер нам, вітчизняним українцям, цю зіпсованість як єдину справжню українську мову. Третя причина є суто теоретичною на відміну від двох попередніх: наукова безпринципність, бездоказовість (точніше: справжнісінька брехня) багатьох новітніх псевдодосліджень, авторам яких важливо лише заявити, що ідея державності (під нею вони розуміють месіанство українського народу) притаманна українській мові та словесній творчості від перших хвилин їх виникнення десь там у темряві багатьох тисячоліть, коли на Землі нікого, крім українців, не існувало.

Неважко бачити, що націоналістичне бажання надати українській мові минулого привабливих рис, які вона органічно не могла ще мати, пересилює наукову сумлінність багатьох українознавців. І не тільки вітчизняних. Так, професор Лондонського університету П. Цимбалістий, українець за походженням, спираючись, як він запевнює, на фактичний лексичний і морфологічний матеріал 1680–1760 років (синтаксис він не досліджує), пробує довести, що українська мова цієї доби була якісніше, ніж мова російська, і активно впливала на ту».[15] З ним погоджується англієць Ч. Л. Дрейдж[16] та українець з Монреалю Я. Рудницький.[17] Усі вони не бажають бачити того історичного факту, що вплив на російську мову здійснювала тоді не українська, а старослов'янська мова православ'я, яка в українській мові мала більше простору та ваги.

Інші дослідники знаходять історичний вплив української мови на її сучасниць значно раніше XVII–XVIII ст. Так, С. І. Наливайко у низці своїх праць про українсько-індійські зв'язки,[18] стверджує, що цей вплив мав місце ще багато тисячоліть тому. Аргументи для такого висновку він знаходить просто і на перший погляд нібито науково: бере будь-яке українське слово (частіше ним є загальнослов'янське), підбирає до нього будь-яке іноземне, подібне за своїм звуковим (частіше – літерним) складом, і заявляє, що вони не тільки тотожні семантично, але й іншомовне пішло від українського. Так, він виводить індійського Крішну та грецького Аполлона з «*українського*»

(так помилково вважає він) Купали, накресливши звуково-семантичний рядок «*Купала*» – «*Гопала*» – «*Гопалан*».[19] Не дивуючись вже тим, що загальнослов'янське божество Купало стало у С. І. Наливайка божеством лише українським (для націоналістичної філології сьогодення зараз все у світі стає українським!), не можу не запитати: як Купало, божество першого тисячоліття нашої ери, зміг породити Крішну-Гопалу із першого тисячоліття ***до*** нашої ери і Аполлона-Гопалана з другого тисячоліття ***до*** н. е.?!

Для цих хронологічних стрибків через два та три тисячоліття я не знаходжу наукових пояснень, а якщо згадати, що слово «*Купало*» (у значенні «*день Івана Купали*») зустрічається вперше в письмових джерелах лише в 1350 році н. е.[20], то ці хронологічні стрибки зростають до IV тисячоліть. Та й сучасні словники дають зовсім інше, наукове, тлумачення походження прізвищ Крішни та Аполлона.[21] Цей принцип поверхової фонетично-літерної подібності застосовує С. І. Наливайко і в інших випадках. Так, слово «*сваямвара*» в одній із сучасних мов Індії, яке означає «*самообрання*» (тобто дівчина сама вибирає собі чоловіка до шлюбу), він виводить від «*українського*» слова (так він вважає) «свайба», забуваючи, мабуть, що «*свайба*» є калькою з російської мови, а її українським еквівалентом буде «*весілля*».[22]

Аналогічно веде себе і О. Шокало. Він бере голосні «*а*», «*і*», «*о*», «*у*», додає до них сонорну «*р*» (чому такі звуки ним беруться, відповісти об'єктивно важко, але здогадатися можна: ці звуки входять до складу двох слів, які О. Шокало почитає за символи, – «*українець*» та «*орій*»; останнє слово є, як вважає О. Шокало, першим самонайменуванням українців). Після цього він заявляє, що всі 4 односкладові слова «*ар*», «*ір*», «*ор*», «*ур*» означають «*світло*» і прийшли в усі мови світу з української,[23] тому нащадками давніх оріїв-українців виступають сьогоденні ірландці, германці, хорвати, серби, іранці, вірмени, грузини та ін. етноси, в назві яких є поіменований ним склад.[24]

Якщо погодитися із сюрреалістичними образами-псевдодоказами О. Шокала, що, наприклад, германці та грузини були давно вже поріднені з українцями, навіть отримали від них свої назви і головний принцип світосприймання («*світло*»), то що робити з давно вже науково аргументованими істинами, що німців назвали «*германцями*» не українці, яких тоді ще не було на світі, а римляни, а самі себе вони звали зовсім інакше і не одним ім'ям, без усякого натяку на «*світло*» (наприклад, "*diutisc(h)*", тобто «*народний*», і що грузинська мова не належить до індогерманської сім'ї, куди входить українська, і, отже, не могла отримати від неї своєї назви. Та О. Шокало не звертає уваги на такі «*дрібниці*», бо ідея месіанства українського народу повинна бути обов'язково яскраво, навіть хай і елементарно необ'єктивно) доведеною до читача будь що. Тому і слово «*культура*»

він тлумачить, по-перше, як українське за походженням, а по-друге, як «*культ* (Бога) *Ура*», тобто як «*шанування Світла*»[25].

Важко повірити, що сучасним українським псевдофілологам Шокалам невідомо походження й еволюція слова «*культ*» та його змісту: у сьогоденному значенні «*релігійне шанування*» воно не існувало навіть у XIX ст., не кажучи вже про добу до нової ери, коли ця лексема з'явилась вперше. Не наводить її і В. І. Даль у своєму «**Словнику**» 1881 року, а іспанський поет XVII ст. Гонгора вперше використав її для означення літературного стилю «*культеранізм*» (або «*культизм*»), тобто стилю, який залишався для простої, неосвіченої, некультурної людини незрозумілим. І в латинській мові, звідки воно прийшло в різні мови (в тому числі і в українську, а не навпаки, як безапеляційно заявляє О. Шокало), воно означало зовсім інше, ніж сьогодні. Більш за те: слово "*cultura*" («***культура***») складалось у латинській мові з кореня "*cult*" («***землеробство***») та суфікса "*-ura*" («***наслідок дії***»).Тобто ніякого натяку на божества Світла слово не мало, як це бездоказово тлумачить О. Шокало.

Той же суфікс зі значенням наслідка дії ми зустрічаємо, з одного боку, в англійській мові ("*-ing*"), німецькій ("*-ung*"), російській ("*-ние*"), українській («*-ння*»), а з іншого боку, – в таких словах, запозичених українцями з латинської, «*креатура*», «*фактура*», «*лігатура*», «*політура*», «*температура*» тощо. Невже і ці слова треба теж тлумачити не як, наприклад (бо вони багатозначні), «*створіння*», «*вигляд*», «*з'єднання*», «*матеріал*», «*тепло*», а як це робить О. Шокало з «*культурою*», тобто «***щось робити з Богом Ура***»: «***творення Світла***», «***обробка Світла***», «***перев'язування Світла***», «***полірування Світла***», «***підігрівання Світла***»?!

Але всі ці «*розшуки*» згасають перед заявою, яку зробив через центральне радіо України один вітчизняний псевдофілолог: у сучасній українській мові, заявив він, є стародавній корінь «*гун*», що ввійшов до санскриту з тим же значенням «***воїн***» і виступає в словах «*гуни*» (тобто «***плем'я воїнів***»), «*Рангун*» (столиця Бірми, «***місто воїнів***») тощо, а в українській мові – в словах «*бі-гун*», «*дви-гун*» (так структурує ці слова вказаний, псевдофілолог!) зі значенням «***легкий воїн***», «***важко озброєний воїн***». Таке «*відкриття*» в морфології докорінно українських слів і таке тлумачення їх етимології й семантики були б комічними, якби вони не струмували до войовничої «*найновітніше науковоїї*» системи українського націоналізму, бо аналогічну ура-патріотичну позицію, але вже по відношенню до сучасної української мови, займають сьогодні багато писемної братії,[26] які голослівно стверджують, що українська мова входить до кола найрозвиненіших мов світу.[27]

Це щире побажання, на жаль, не підтверджується ні величчю українського словника, ні відшліфованістю української морфології, ні злагодженістю українського синтаксису.

На завершення хочу більш аргументовано схарактеризувати помилковість думки М. С. Грушевського 1898 року про давність перебування українців на теренах України і про комізм її аргументації у наступних україно-знавців. Так, діаспора у Чехословакії 1920–30-х років відправляла українців лише у VIII–IX ст. н. е., канадська діаспора (1980-ті) – вже в VI ст. н. е., а видатний представник діаспори в Німеччині та Англії В. Шаян шукав (1946–1974) витоки українського етносу в більш глибоких сторіччях.[28] Наші сьогоденні історики йдуть далі в темряву тисячоліть: так, автори колективної монографії про історію української культури знаходять її початки в II ст. н. е.,[29] Б. Чепурко – в II тисячолітті до н. е.,[30] С. І. Наливайко – в IV тис. до н. е.,[31] О. Шокало – в V тис. до н. е.,[32] Ю. О. Шилов – вже в VI тис. до н. е.[33] Останню крапку в пошуках українців серед темряви минулого зробив не так давно один псевдоісторик, вигукнувши по всеукраїнському радіо, що лише Київ нараховує 28 тисячоліть, а українська народність – 40 000 років!

Науковий, дипломатично кажучи, комізм усіх названих вище заклинань про багатотисячорічне походження українців на терені України полягає в їх невідповідності елементарним фактам історичної етногеології, яка доводить, що умови для «*гомо сапієнсу*» (отже, для першого угрупування розумної людини, – фізичного угрупування, а не національної держави, не українського етносу!) з'явились на території України десь близько 10 000 років тому.[45] Але немає ніяких підстав сприймати його навіть через декілька тисячоліть як спільноту українців, та й ще таку, яка ніколи нікуди своєї землі не покидала, а численні юрби іншомовних могутніх племен (скіфів, сарматів, антів, готів, гунів тощо), переорюючи на своєму шляху зі сходу та півдня на захід та північ все і всіх, ніякої генетично-культурно-етнічної шкоди цій спільноті не завдали (тобто не знищили її, не призвели до занепаду, не асимілювали, як це переможно викрикують прихильники сучасної націоналістичної псевдоукраїністики).

У цьому націоналістичному підході до історії українців треба відрізняти чотири фантазії: месіанську («*українці є прабатьками життя на Землі*»[34]), географічну («*українці є автохтонним етносом*»[35]), іманентну («*українці впливали на історію, а вона на них – ні*»[36]), поетичну (наводяться факти без усякої доказової аргументації, але художньо вдало втіленими і тому на перший погляд переконливими[37]). Приклади перших трьох фантазій наведено мною вище, а зараз – декілька поетичних. Так, щоб довести, що тризуб є першим на Землі символом життя, релігійності, людства і що він народився серед стародавніх українців, а потім розійшовся по світу, такі горе-поети висовують наступні аргументи: українець шанував світло, а оскільки воно йшло з неба, то він і піднімав догори голову й руки, символізуючи трьома частинами свого тіла шанування сонця.[38]

Будь-якій людині, знайомій з логікою (не кажучи вже про історію), зрозуміло, що сонце впливало на всі ранні цивілізації й призводило до релігії світлосповідування (Єгипет, Китай, Європа та ін.); що безсилля людини перед могутністю природи забезпечувало панування віри, а не знання; що нездатність людини об'єктивно пізнати навколишнє середовище за допомогою розуму та відчувань породжувала парапсихологічну інтуїцію та релігійне «*одкровення*»; що поіменовані риси світосприймання належали й належать усьому людству, були притаманні будь-якому народові на ранньому етапі його існування. Але прихильники поетичної тенденції в сучасному націоналістичному українознавстві знаходять їх тільки в українцях.[39] І зовсім байдуже їм, як це і повинно бути у справжніх поетів, що поруч з однією точкою зору вони висловлюють (іноді дійсно «*поруч*» – на наступній сторінці) зовсім протилежну.

Так, О. Шокало виводить першість українців від «*світла*»,[40] а С. І. Наливайко – від «*чорного бика*».[41] Для націоналістів-«*поетів*» не існує ніяких сталих наукових термінів, якщо в них не втілюється художнього образу українця, і вони легко замінюють їх на поетизми. Так, вважаючи, що українець завжди був господарем землі, хліборобом (або, за старослов'янським написом «*оратайєм*»), вони замінили термін «*арієць*» (тобто «***індоєвропейський***», до змісту якого сема «*українці*» входила лише складовою частиною) на «*орієць*» (тобто «***тільки український»***), хоч у санскриті «*арієць*» («*аріа*») значив «***благородний***», «***знатний***», а не «***хлібороб***», як це означає неологізм «*орієць*».[42]

Наведена вище поетична софістика сьогоденних горе-українознавців ґрунтується на псевдонауковій концепції статичності, незмінності, вічності духовного складу кожного народу взагалі і українського зокрема, яку висловив у другій половині XIX ст. В. Антонович,[43] додавши до неї твердження про самостійність історичних шляхів українського і руського народів, розробленого потім до гіпотези М. С. Грушевським і активно мусуємої вітчизняними націоналістами сьогодення. Прихильники поетичної тенденції не бачать і не бажають бачити логічної й історичної помилки в концепції В. Антоновича про вічність й незмінність духовного складу етносу навіть тоді, коли він «*буде служити різним культурам*»:[44] якщо вже служити різним культурам, то тоді вже не можна не залучати до своєї духовності різних «*іншодуховних*» складів!

Історія земних цивілізацій не знає жодного етносу, який би не змінив своєї світосприймальної суті (свого духовного складу), якщо починав служити іншомовній культурі. Хіба сьогоднішні єгиптяни подібні мешканцям Нілу за часів фараона Тутанхамона?! сучасні іракці – добі Гільгамеша з Шумеру?! іудеї Ізраїлю тотожні натовпу біблійного Мойсея?! греки та італійці – мешканцям античного Північного Середземномор'я Гомера та Вергілія?! монголи сьогодення – монголам доби Чингізхана?!

Позиція регіоналізму, звеличування свого географічно «*клаптикового*» світосприймання («*всяк кулик до свого болота звик*»), яка притаманна українському націоналізму сьогодення, є типологічною, загальнолюдською, бо завжди характеризувала й характеризує будь-який суспільний рух. Біля джерел такого мислення стоять стародавні часи розподілу світу на свою, цивілізовану, і на іншу, варварську, культуру (наприклад: Єгипет, Шумер, Вавилон, Китай, Персія, Греція, Японія, Рим тощо), а його сутністю був завжди і є тепер егоцентризм різних проявів: від релігійного фанатизму єгиптян через політичний націоналізм римлян до фізіологічного расизму фашистів.

Державний егоцентризм ніколи не міг прагнути до діалогу з іншою країною, бо не звик слухати будь-кого, крім самого себе. Але він є не лише таким собі монологічно балакучим Нарцисом: часто й густо він залишає своє самозакохане споглядання і береться за ефективну військову зброю, щоб довести всіх інших, розумних, людей («*варварів*», за його термінологією) до безсумнівного визнання його сумнівної краси. Цю добу боротьби українських «*нарцисів*» націоналізму вітчизняного й діаспорного проти української вітчизняної філології ми і переживаємо зараз.

Немає жодного сумніву в тому, що псевдопроблему української мови як синоніма української культури та української державності нам нав'язала українська англомовна на німецькомовна діаспора. Саме вона, що вже давно перевихована чужим мовним і культурним середовищем, у якого занадто мало зіткнень з нашою східнослов'янською культурою, спробує своєю англізованою, онімеченою та іншою неслов'янською свідомістю і своєю псевдоукраїнською мовою вторгнути нас у катастрофічні лінгвістичні й політичні дискусії про те, як нам вітчизняним українцям повернути їй (діаспорі) той «*щирий український рай*», який вона сама собі нафантазувала в своїх шляхетних віддалинах: «*І ставок, і млинок, і вишневенький садок*».

Діаспора нав'язує нам безплідні свари, що нас знесилюють й роз'єднують і тим самим допомагають їй таскати нашими ж руками політичні й матеріальні каштани з полум'я націоналізму.

Руйнуючу політику української діаспори усвідомлює щодня все більше вітчизняних українців. Так, київські газети з гнівом пишуть, що діаспора видає за українську літературу лише представників діаспори.[46] Так, два: десятиріччя тому Б. Шлібен-Ланге, західнонімецький дослідник нової лінгвістичної дисципліни ортології, науки про мовні помилки як наслідок філософських, соціальних, психічних та мовних чинників, висловив припущення, що у носіїв рідної мови можуть через інтерференцію інокультури виникнути хибна мовна свідомість і занепад рідної мови й культури.[47] Сьогодні ми цю гіпотезу з успіхом зробили теорією, тобто принципом дії, і ніякі посилання на віру В. Антоновича у незмінність духовного складу народу, коли він навіть служить іншомовній культурі, не допоможуть нам (вітчизняним українцям) уникнути занепаду нашої рідної мови й культури.

Тут треба миром, громадою, сталить «*обух*» нашого першоджерела, щоб з успіхом вирішити цю проблему.

А першоджерело наше – це спільність східнослов'янських народів (а не європейський гей-етнос), колективне й демократичне православ'я (а не індивідуальний і тоталітарно-расистський католицизм), і тільки це допоможе реалізуватися українській державі та її філології.

ПОСИЛАННЯ ТА ПРИМІТКИ

1. Грушевський М. С. Історія України-Руси / М. С. Грушевський. – Т. 1. – Київ : Перша Спілка, 1913. – С. 81.

2. Там само.

3. Біднов В. Школа й освіта на Україні / В. Біднов // Українська культура: Лекції за редакцією Д. Антоновича. – К. : Либідь, 1993. – С. 40; Антонович Д. Книга рукописна // Там само. – С. 92.

4. Наріжний С. Українська преса // Там само. – С. 146–166; Чижевський Д. Українська філософія // Там само. – С. 167–188; Яковлів А. Українське право // Там само. – С. 222–236.

5. Культура і побут населення України. – К. : Либідь, 1993. – С. 16, 17, 18, 23.

6. Дорошенко Д. Огляд української історіографії. – Прага, 1923.

7. Субтельний О. Україна: Історія. – К. : Либідь, 1993.

8. Відейко М. Ю. Країна Аратта в шумерському епосі й трипільська культура // Український світ / М. Ю. Відейко. – 1994. – № 3–4. – С. 32.

9. Півтора Г. Українці: Звідки ми і наша мова / Г. Півтора. – К. : Наукова думка, 1993. – С. 5–6.

10. Там само.

11. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. – М. : Худ. Лит., 1986. – С. 507–508.

12. Основи національного виховання. – Умань, 1993.

13. Концепція національного виховання // Освіта. – 26.10.94. – С. 5–12.

14. Лист-запрошення Запорізького держуніверситету на наукову конференцію «Концепція національного виховання студентів і шляхи її вирішення в сучасних умовах», березень 1995.

15. Цимбалістий П. Українізми в російській мові. – Лондон, 1991.

16. Дрейдж Ч. Л. Передмова до праці П. Цимбалістого // Науковий збірник Українського Вільного Університету. – Мюнхен, 1992. – С. 334.

17. Рудницький М. Цінна праця доктора Петра Цимбалістого // Науковий збірник Українського Вільного Університету. – Мюнхен, 1992. – С. 335.

18. Наливайко С. І. Дандарія, Дандала і полянський князь Кий // Всесвіт. – 1987. – № 8; Наливайко С. І. Дмитро, Софія і київський князь Дір // Молодь України. – 17.01.91; Наливайко С. І. Крішна і Україна //

Український світ. – 1994. – № 1–2; Наливайко С. І. Трипілля, Трипурат, Троя… // Там само, № 3–4 та ін.

19. Наливайко С. І. Крішна і Україна // Український світ. – 1994. – № 1–2. – С. 34–35.

20. Словарь древнерусского языка XI–XIV вв. / Р. И. Аванесов. – Т. 4. – М. : Русский язык, 1991. – С. 331.

21. Скрипник Л. Г. Дзятківська Н. П. Власні імена людей. – К. : Наукова думка, 1986. – С. 35, 286, 284.

22. Наливайко С. І. Трипілля, Трипурат, Троя… // Український світ. – 1994. – № 3–4. – С. 9.

23. Шокало О. Орійська доба України // Український світ. – 1994. – № 3–4. – С. 4.

24. Там само.

25. Там само.

26. Григор'єв О. Чи є в Україні іноземці? // Українське слово. – 22.01.94. – С. 15–16.

27. Пономарів О. Офіційно-діловий стиль української мови як показник її повнокровного функціонування // Українське слово. – 15.12.94. – С. 14.

28. Шаян В. Проблема української віри // Український світ. – 1991. – № 1–2. – С. 19.

29. Культурне відродження в Україні. – Львів : Астериск, 1993. – С. 10.

30. Чепурно Б. Українці. – Львів : Слово, 1991.

31. Див. пос. 22. – С. 11.

32. Див. пос. 23.

33. Шилов Ю. О. Індоєвропейсько-семітсько-картавельські зв'язки Наддніпрянщини // Український світ. – 1994. – № 3–4. – С. 17.

34. Там само.

35. Шаян В. Віра забутих предків // Український світ. – 1994. – № 3–4; Шаян В. Проблема української віри // Український світ. – 1991. – № 1–2.

36. Див. пос. 18.

37. Див. пос. 23.

38. Там само. – С. 5.

39. Шокало О. Життя українського духу // Український світ. – 1994. – № 1–2. – С. 5.

40. Див. пос. 23. – С. 4–5.

41. Див. пос. 22. – С. 8–11.

42. Див. пос. 18, 33, 39.

43. Цитується за: див. пос. 39.

44. Там само.

45. Мороз С. А. Геологічні передумови виникнення українського етносу // Український світ. – 1994. – № 3–4. – С. 7.

46. Поэзия, рассеченная пополам // Всеукраинские ведомости. – 03.01.95. – С. 11.
47. Schlieben-Lange B. Linguistische Pragmatik. – Stuttgart, 1975.

КОМЕНТАР

Уперше концепцію статті було висловлено у допису:

– Науменко А. М. Філологія та суспільство / А. М. Науменко // Нові підходи до філології у вищій школі. – Мелітополь : МДПІ, 1992. – С. 5.

Потім її варіювалось у статтях:

– Науменко А. М. Філологія та суспільство / А. М. Науменко // Нові підходи до філології у вищій школі. – Мелітополь : МДПІ, 1992. – С. 245–248.
– Науменко А. М. Література і дійсність / А. М. Науменко // Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі. – Київ : ІСДО, 1994. – С. 6–24.
– Науменко А. М. Ще не вмерла філологія! / А. М. Науменко // Нові підходи до філології у вищій школі. – Київ : ІСДО, 1994. – С. 4.
– Науменко А. М. Нетрадиционная филология и Библия / А. М. Науменко // Там само. – С. 39–41.
– Науменко А. М. Мовна ситуація в Україні 1990-х років / А. М. Науменко // Педвуз сьогодення: частина 3. – Мелітополь : МДПІ, 1995. – С. 167–170.
– Науменко А. М. Філологія і державність / А. М. Науменко // Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі. – Мелітополь : МДПІ, 1996. – С. 5–21.
– Науменко А. М. Філологія як джерело істинної вищої (тобто гуманітарної) освіти / А. М. Науменко // Нові підходи до філології у вищій школі. – Мелітополь : МДПІ, 1996. – С. 8–11.
– Науменко А. М. Філологія між занепадом та розквітом / А. М. Науменко // Нові підходи до філології у вищій школі. – Запоріжжя : ЗДУ, 1998. – С. 7.
– Науменко А. М. Феномен культуры и языковая ситуация в Украине / А. М. Науменко // Функциональная лингвистика. – Симферополь : СК, 1999. – С. 108–110.
– Naumenko A. M. Sprache und Macht / A. M. Науменко // Нова філологія. – 2002. – № 1. – С. 16–33.

– Науменко А. М. Мова і діалог культур / А. М. Науменко // Вісник ХНУ. – № 635. – 2004.
– Науменко А. М. Український підхід до мови, перекладу та діалогу культур / А. М. Науменко // Наукові праці МДГУ : Філологія. – Миколаїв, 2006. – С. 7–12.
– Науменко А. М. Мовно-культурна політика сучасної націоналістичної України / А. М. Науменко // Новітня філологія. – 2008. – № 10. – С. 198–210.

DIE STILISTIK DES ORIGINALS UND IHRE AUFBEWAHRUNG BEIM ÜBERSETZEN VORWORT

Im Buch wird anhand des Goetheschen "**Faust**" in fast allen ostslawischen Übersetzungen (etwa 80 Zieltexte aus Ukrainisch, Russisch, Belorussisch) zum Unterschied vom traditionellen Herangehen an die Adäquatheit gezeigt, dass das Übersetzen in erster Linie und seinem Wesen nach nicht das Anpassen der Übersetzung an die Normen der Zielsprache, nicht das Stillen der individuellen Neigungen des Übersetzers, nicht das Auswählen einer Interpretationsmöglichkeit bzw. einiger aus vielen im Ausgangstext, sondern das Suchen nach der unerreichbaren Äquivalenz der Übersetzung dem Konzept des Originals ist.

Um diese Hypothese zu beweisen und anschaulich zu machen, wird im Buch die tiefgreifendste Analyse des ästhetischen Reichtums im Goetheschen Werk und den allseitigen Vergleich mit den ostslawischen Übertragungen durchgefiihrt. Der Analyse und dem Vergleich zugrunde liegt eine neue theoretische Basis, Linguopoetik genannt, die eine Synthese aus linguistischen und literaturwissenschaftlichen Hauptprinzipien darstellt und ihrerseits auf einer neuen, weltmodellierenden Sprach- und Wortkunstphilosophie beruht.

All das läßt behaupten, dass die ostslawischen "**Faust**"-Übertragungen das Goethesche Konzept nicht beibehalten und deswegen nur "**Faust**"-Bearbeitungen, d.h. originelle Werke zu demselben Sujet sind.

Bestimmt ist das Buch für das traditionelle und postgraduale Studium, für Übersetzungstheorie und-praxis sowie für alle, die für das Übersetzen Interesse haben.

Deshalb ist es hier notwendig, über die Hauptschwierigkeit für den Leser dieses Buchs ein paar Worte zu sagen, die mit der Umsetzung eines slawischen Eigennamens sowie mit der Entlehnung eines ostslawischen Zitats in die deutsche Sprache entsteht.

Aus zwei Möglichkeiten (Transliterieren und Transkribieren) wird hier immer nur das Letztere benutzt, d.h. nicht buchstaben-, sondern nur lautgetreue Übertragung eines Slawismus in lateinische Schrift unter Verwendung der Internationalen Transkription (z.B. ukrainisch «Улезко» – deutsch "Uläzko"; russisch «Струговщиков» – deutsch "Strugovscikov"; belorussisch «Васіль» – deutsch "Vasil").

Vereinfachte lautgetreue Umsetzungstabelle 1:

kyrillische Schriftzeichen – lateinische Schriftzeichen

а – a	ж – ź	н – n	ц – c
б – b	з – z	о – o	ч – ć
в – V	і – (bel.,ukr.) – i	п – p	ш – ś
г – g	ї – (ukr.) – ji	р – r	щ – ćś
д – d	и – (rus.) – i	с – s	ъ – kein Zeichen
е – (bel.) – je,ä	и – (ukr.) – y	т – t	ы – y
е – (rus.) – je,e,ä	й – j	у – u	ь – ’
е – (ukr.) – jä,ä	к – k	ў – (bel.) – v	э – ä
є – (ukr.) – je	л – 1	ф – f	ю – ju
ё – jo	м – m	х – h	я – ja

Vereinfachte lautgetreue Umsetzungstabelle 2:

lateinische (internationale Translations) Zeichen – ostslawische Laute

a – [a]	g – [g]	o – [o]	v – [v]
ä – [ɛ]	h – [ch]	p – [p]	x – [ks]
b – [b]	i – [i]	r – [r]	**y – [y]**
c – [ts]	j – [j]	s – [s] (stimmlos)	z – [s] (stimmhaft)
c – [t͡ʃ]	k – [k]	ś – [ʃ]	ź – [ʒ]
d – [d]	1 – [1]	ść – [ʃ ’]	’ – Palatalisierungs-zeichen
e – [e]	m – [m]	t – [t]	
f – [f]	n – [n]	u – [u]	

Obwohl die Neuregelung der deutschen Rechtschreibung offiziell am 1. August 1998 in Kraft trat, sollen aber Schreibungen nach den alten Regeln bis zum 31. Juli 2005 gelten. Mit Berücksichtigung dieser Übergangsphase werden hier im Buch noch die alten Rechtschreibungsregeln gebraucht.

Meinen innigsten Dank sage ich dem Berufsübersetzer aus Chemnitz (Deutschland) Herrn Herbert Schönemann, Dr. Phil., der das Werk im Manuskript gelesen und korrigiert hat. Ferner habe ich mich für freundliche Hilfe bei den Gutachtern meiner Monographie Frau Univ. Prof. Dr. Maja Särgijivna Vädän’kova, Staatliche Universität Dnipropätrovs’k (Ukraine), und Herrn Univ. Doz. Dr. Pätro Vasyl’ovyc Ryhlo, Berufsübersetzer und Theoretiker der Übersetzungswissenschaft, Staatliche Universität Cämivci (Ukraine) zu bedanken,

die sich mit großer Hilfsbereitschaft für das Zustandekommen dieses Werks eingesetzt haben.

Für rege Anteilnahme und manches fördernde Gespräch habe ich meiner Redakteurin, Doz.Dr. Valäntyna Pätrivna Andrijänko (Staatliche Pädagogische Hochschule Melitopol'), und besonders meinem höchstverehrten Kritiker und Hauptredakteur, dem Lehrstuhlleiter für die Weltliteratur, Staatliche Universität Zaporizz'a (Ukraine), Univ. Prof. Dr. Volodymyr Mykolajovyć Tyhomyrov, großen Dank zu sagen.

In technisch-korrigierenden Fragen haben mich meine Kolleginnen und Kollegen Valäntyna Vasylivna Novyc'ka, Vira Särgijivna Dägt'aränko, Ol'ga Oläxandrivna Rihtär, Igor Mykolajovyć Skl'ar (alle von der Staatlichen Universität Zaporizz'a) vielfach beraten.

Meine liebe weise Frau Svitlana und meine teure scharfsinnige Tochter Alina waren unermüdliche Helferinnen bei der Arbeit. Den beiden sei an der Stelle herzlich bedankt.

Eine Dankesschuld habe ich auch dem Verlag abzutragen, besonders Dr. Oläxij V'aćäslavovyć Tolok, der diese schwierige Edition ermöglichte.

KAPITEL 1:
THEORETISCHE UND HISTORISCHE EINFÜHRUNG

ABSCHNIITT 1.1:
GRUNDPRINZIPIEN DES KONZEPTUELLEN ÜBERSETZENS

Eine erwähnenswerte Komponente der goethischen Fausteana[1] sind Untersuchungen von "**Faust**"-Übersetzungen, zu denen eine Menge bedeutender Publikationen in der letzten Zeit erschienen ist: so z.B. Naoji Kimuras über den "Faust" in Japan (1993) oder Hans de Leeuwes über niederländische "**Faust**"-Übersetzungen (1995).[2]

Man kann hier nicht die großen Leistungen übersehen, jedoch im Grunde genommen werden Übersetzungen meistens als glänzendes Ergebnis oder als sein Gegenteil im Rahmen der Zielsprache eingeschätzt: man stellt nur fest, ob sie den Normen in der Muttersprache des Übesetzers angemessen sind, und man lobt den Übesetzer oder man tadelt ihn.

So z.B. preisen hoch (um nur auf dem geographischen Boden des Themas zu bleiben): Stuart Atkins in den USA alle ukrainischen Goethe-Übersetzungen,[3] Läonid Rudnyć'kyj in Deutschland[4] und Jakym Jaräma in der Ukraine[5] den ukrainischen "**Faust**"-Übersetzer Ivan Franko, Jurij Bojko in Deutschland[6] und Lev Kopelev in Rußland[7] Mykola Lukaś, Nikolaj Vil'mont in Rußland[8] und Gerd Rüge in Deutschland[9] Boris Pasternak, Anastasija Cvetajeva in Rußland[10] Nikolaj Holodkovskij, Al'axej Zarycki in Belorußland[11] Vasil' S'omuha; so

z.B. tadeln aktiv (wiederum nur ostslawische Beispiele): Oläxandr Biläc'kyj in der Ukraine[12] Mykola Uläzko, Tamara Motyl'ova in Rußland[13] und Wolodymyr Zyla in Deutschland[14] Boris Pasternak, Nikolai Assejev in Rußland[15] und Wilma Pohl in Deutschland[16] Nikolaj Holodkovskij.

Anders gesagt, wird ein und derselbe Übersetzer für ein und dasselbe Ergebnis von verschiedenen Kritikern bald hochgeschätzt, bald scharf negativ bewertet.

Ab und zu untersucht man "**Faust**"-Übersetzungen als Übereinstimmung bzw. Nichübereinstimmung einiger Sprach-oder Sinneinheiten mit deren Äquivalenten im Original, um nur zu sagen, ob Einzelheiten des Goetheschen Textes vom Übersetzer gewahrt worden sind; wenn man in solchen Fällen schon von Übersetzungsschwierigkeiten spricht, dann nur in dem Sinne, dass sie bloß kurzfristige Hindernisse seien: Marta Langkavel Uber französische "Faust" – Übersetzungen,[17] Viktor Źyrmunskij über die russischen,[18] Dimiter Statkov über die bulgarischen[19] u.a.[20]

Noch seltener analysiert man die Übersetzungen als Folge des Über-Setzens: ob der Übersetzer Sinn und Form des Goetheschen Werks vom "Ufer" der deutschen Sprache an das seiner eigenen Muttersprache befördert hat; man zieht aber meist Schlußfolgerungen über komplizierte fachliche Schwierigkeiten beim Übersetzen,die im Laufe der Zeit überwunden werden können (so z.B. Wolodymyr Zyla in Deutschland,[21] Alexandr Jaśćenko in Rußland,[22] Nadija Bondaränko in der Ukraine,[23] Krzysztof Lipinski in Polen,[24] Naoji Kimura in Japan[25]).

Man spricht dabei nicht so oft davon, dass diese Schwierigkeiten ständig vorhanden sein müssen, weil sie prinzipiell nicht zu lösen sind: das Letztere bei Wilma Pohl[26] und Klaus Briegleb[27] in Deutschland, S. Prokopović in Rußland,[28] Erich Heller in den USA[29] u.a.

Ich will schon gar nicht davon sprechen, dass die Übersetzer selbst oft zugestehen, Goethes Original wegen seiner Kompliziertheit nicht adäquat übertragen zu haben (so z.B. die ersten russischen "**Faust**"-Übersetzer Äduard Huber[30] und A. Ovćinikov[31]).

Und wirklich, wenn die russische Übersetzerin von Kalidasas "Sakuntala" S. Äjtes noch 1893 behauptet, daß Goethes "**Faust**" diesem Sanskritdrama ähnlich sei,[32] und wenn Gerhard Kurz 1994 ganz objektiv und mit vielen Argumenten darlegt, dass sogar Essen und Trinken im "**Faust**" ihren tiefen und vielschichtigen Gehalt besitzen,[33] kann man von noch komplizierteren Haupt-gestalten und – motiven bei Goethe etwas anderes sagen?

Wenn aber dieser tiefgreifende Sinn vom Übersetzer falsch erfaßt wird? oder widersprüchlich in seinem Wesen ist, wie es z.B. die jüngste (1993) Polemik zwischen Albrecht Schöne[34] und Christoph Müller[35] darüber, ob Gretchen eine Hexe sei, zeigt?

Nehmen wir jetzt an, dass der Inhalt und die Form eines belletristischen Werks als sein Konzept betrachtet werden sollen in dem Sinne, welchen diesem Begriff viele Kunsttheoretiker beimessen, indem sie behaupten, dass die Konzeption eines Werks nie anders adäquat wiederzugeben sei als nur mit jenen Mitteln, die der Künstler schon verwendet habe.[36]

Eigentlich haben die größten Dichter die Unmöglichkeit, das Konzept anders zu verkörpern, als es schon gemacht ist, immer geahnt. So hat Lev Tolstoj, der weltberühmte russische Epiker, einmal geantwortet, als man ihn fragte, worum es eigentlich in seinem Roman "**Anna Karenina**" gehe: um das zu erklären, müsse er den Roman "**Anna Karenina**" noch einmal schreiben!

Wenn wir den Begriff "*Konzept*" als Endziel und Hauptmittel des Übersetzens aufzufassen versuchen, so lassen wir ein interessantes Herangehen an Wesen und Resultat des Übertragungsprozesses entstehen, das als konzeptuelles Übersetzen bezeichnet werden kann.

Im Rahmen des Herangehens ist es selbstverständlich wichtig, ob das Endprodukt des Übersetzens den Normen der Zielsprache angemessen ist, ob dessen sprachliche Einzelheiten (lexische, morphologische, syntaktische u.a. Mittel) mit ihren Äquivalenten im Original übereinstimmen, ob außerlinguistische Erscheinungen des Ausgangstextes in die Übersetzung genau übertragen worden sind etc.

All das ist für das konzeptuelle Herangehen an das Übersetzen sehr wichtig, aber doch zweitrangig, weil hier vor allem die Wahrung des Konzepts die entscheidende Rolle spielt. Ist das Konzept beibehalten, so haben wir es mit der echten, adäquaten, Übersetzung zu tun, wenn nicht, dann liegt uns nur eine Bearbeitung des Originaltextes vor, ein neues, selbständiges Werk zu demselben Sujet.

Wer wagt z.B. zu behaupten, dass "**Don Juan**" von Moliere (1665), Hoffmann (1813) oder Frisch (1953), "**Der steinerne Gast**" von Puśkin (1831) oder "**Der steinerne Hausherr**" von Läs'a Ukrainka (1912) Übersetzungen des Stücks von Tirso de Molina "**Der Verführer von Sevilla**"(1630) seien und nicht Bearbeitungen seines Grundstoffes?!

Ganz natürlich könne man das doch sagen, indem man Normen der Zielsprachen in Betracht zieht (alle eben von mir genannten Werke verletzen nicht diese Normen!) oder die Sprachmittel der Texte mit jenen im Stück von Tirso de Molina vergleicht (stellenweise kann man sogar wortgetreue Übersetzungen treffen!).

Man könnte das sagen, aber man wagt es nicht, weil leicht zu verstehen ist, dass Tirso de Molina und seine Nachfolger ganz unterschiedliche Konzepte der Juan-Gestalt im Auge gehabt haben.

Ebendas ist das Ziel meines Beitrags: die Konzepte des Goetheschen "**Faust**" und seiner ostslawischen Übersetzungen zu vergleichen, weil sie konzeptuell noch unerforscht geblieben sind.

Natürlich darf ich nicht sagen, dass sie überhaupt nicht untersucht worden sind. So hat Viktor Zyrmunskij in Rußland noch 1932 in seiner soliden und zu soziologisch geprägten Abhandlung über Goethe[37] und später (1937) in einem zitatenreichen und sehr ideologisierten[38] Buch zu diesem Thema[39] alle damaligen russischen "Faust"-Übersetzungen analysiert, ab und zu mit dem Original und untereinander verglichen, um festzustellen, dass sie Goethes "**Faust**" aus der Sicht verschiedener Literaturstile (Romantik, Realismus, Symbolismus u.a.) interpretiert haben[40].

Auf Grund der Konzeption von Zyrmunskij schrieben in Deutschland Wilma Pohl 1962[41] und Franz Leschnitzer 1964[42] sowie in Rußland Alexandr Jascenko 1964[43] interessante Dissertationen über führende russische und sowjetische "Faust"-Übersetzer.

Ähnlich ist die Situation auch mit den ukrainischen Fausteana: wenn man fragmentarische und beweislose Äußerungen in drei Vorworten zu den drei veröffentlichten ukrainischen "Faust"-Übersetzungen von D. Zagul 1919 (der Verfasser des Vorworts ist I. M.[44]), M. Uläzko 1926 (M. Jogansän[45]) und M. **Luka**ś 1955 (O. Biläc'kyj[46]**)** außer Acht läßt, so bleiben als ernsthafte Vorlage nur einige Publikationen: von J.Jaräma (die Ukraine) 1956 über Ivan Frankos "**Faust**"-Übersetzung,[47] von Nadija Bondaränko (die Ukraine) 1962 über Dmytro Zaguls,[48] von Lev Kopelev (Rußland) 1965 Uber Mykola Lukaśs,[49] von Läonid Rudnyc'kyj (Deutschland) 1974 über Ivan Frankos,[50] von Jurij Bojko (Deutschland) 1986 über Mykola Lukaśs[51] und zum ersten Mal kein Artikel, sondern ein Sammelband von Wolodymyr Zyla (Deutschland) 1989 über alle ukrainischen "**Faust**"-Übersetzer.[52]

Im Belorussischen gibt es nur eine Abhandlung über hiesige Übersetzungen von Goethes "**Faust**", die Al'axej Zarycki 1976 als Vorwort zur "**Faust**"-Übersetzung von Vasil' S'omuha geschrieben hat.[53]

Natürlich wurden in all diesen Werken ostslawische Übersetzungen des Goetheschen "**Faust**" teilweise verglichen, aber nur in einigen Versen, um nur Schönheiten der einen Übersetzung oder nur Unzulänglichkeiten einer anderen zu zeigen.

Es fehlt aber all diesen Analysen an einem systemhaften und konzeptuellen Vergleich, der gerade das Ziel meiner Arbeit ist.

Anders gesagt, ist in den Goetheana noch nicht geklärt, was man in den ostslawischen Literaturen liest:originelleFaust-Bearbeitungen oder adäquate "**Faust**"-Übersetzungen, wie es z.B. Hans-Peter Naumann 1970 für die schwedischen,[54] Krzysztof Lipinski 1990 für die polnischen[55] und Adrian Hsia 1993 für die chinesischen "**Faust**"-Übersetzungen[56] gut gemacht haben.

Das gilt auch für einige andere Nationalliteraturen.

So hat z.B. Sh. Kishitani 1960 festgestellt, dass im Japanischen zwei Übersetzungen des "**Faust**" vorliegen, von denen die eine nur den Inhalt in Prosa wiederzugeben versucht, während die andere sich um dichterische

Ausdrucksweise bemüht, ohne aber eine Vorstellung vom Original geben zu können.[57]

Auch Hans Wehr hat 1961 bewiesen, dass es im Arabischen nur eine "**Faust**"-Übersetzung in Prosa gebe, die jedoch ohne Vergleich mit der Vorlage kaum verständlich sei.[58]

Bekannt ist auch jene Tatsache, dass die prosaische "**Faust**"-Übersetzung von Gerard de Nerval (1828) als Musterübersetzung im Französischen bis zur Mitte des **20.** Jahrhunderts galt, weil die poetische Form eines Fremdwerks in die französische Sprache schwer zu übersetzen ist.

Bei meiner vergleichenden Analyse will ich deswegen:

Übersetzungen in mehreren Zielsprachen gegenüberstellen, um zu erkennen, ob Übersetzungsschwierigkeiten im Original oder in der Denkweise des Übersetzers sowie in den linguistischen Gesetzmäßigkeiten der Zielsprache wurzeln; nach einem größeren chronologischen Abstand zwischen Übersetzungen suchen, um zu sehen, ob der Zeitfaktor, die entsprechende Übersetzungstendenz sowie das zeitgebundene literaturwissenschaftliche Niveau auf die Übersetzung einwirken können;

Übersetzungen von höchster Qualität einbeziehen, um Einwände zu vermeiden, dass die meisten Übersetzungsfehler durch ein niedriges poetisches Niveau ihrer Autoren bedingt seien.

Um diese Ziele zu erreichen, habe ich alle 84 ostslawischen Übersetzungen aus dem Russischen, Ukrainischen und Belorussischen untersucht, die aus 3 Gruppen bestehen: den vollständigen "**Faust**"-Übersetzungen, wo jede Ausgabe von einem Verfasser stammt, den "summarischen", die aus 3–4 Texten verschiedener Autoren zusammengestellt sind, und den fragmentarischen, die nur eine Episode aus dem Goetheschen Original darstellen.

Gewiß sind nicht alle Übersetzungen gleichen künstlerischen Niveaus, einige davon sind überhaupt in Prosa geschrieben und andere stehen dem Original so fern, dass sie keinen ernsthaften Vergleich mit ihm möglich machen. Insbesondere gilt das für die "**Faust**"-Inszenierungen, die nicht nur die Sprache, das Personensystem, die Episodenzahl u.ä.m., sondern auch die Architektonik des Goetheschen Sujets wesentlich verändern; als ein krasses Beispiel kann die "**Faust**"-Bearbeitung für das Theater von Mihail Strugovćšikov (1903)[59] angeführt werden.

Deshalb habe ich wenige und nur vollständige ostslawische "Faust"-Übersetzungen für meine ausführliche vergleichende Analyse ausgewählt: aus den russischen 29 vollständigen,[60] 9 "summarischen"[61] und 29 fragmentarischen[62] werden nur zwei als die repräsentativsten erforscht:die von Nikolaj Holodkovskij (1878)[63] als die erste vollständige ("**Faust I**" und "**Faust II**") russische Übersetzung und die von Boris Pasternak (1950–1953)[64] als die letzte russische; aus den ukrainischen 7 vollständigen[65] einer "summarischen"[66] und 5 fragmentarischen Übersetzungen[67] auch nur zwei: die von Ivan Franko (1882–1899)[68] als die

erste vollständige (freilich nur der erste Teil) ukrainische und die von Mykola Lukaś (1955)[69] als die erste ukrainische vollständige und zugleich letzte ukrainische; aus den 4 belorussischen (zwei vollständigen und zwei fragmentarischen[70]) – nur die von Vasil' S'omuha (1976)[71] als die erste vollständige belorussische und zugleich die letzte ostslawische.

Zwischen der ersten und der letzten Hauptübersetzung, die ich für eine detaillierte Analyse nahm, liegt fast ein Jahrhundert; alle Übersetzer zählt man zu den größten Kapazitäten auf dem Gebiet der Übersetzungspraxis und –theorie (so z.B. hat N.Holodkovskij viele Meisterwerke der Weltliteratur ins Russische übertragen[72] und M.Lukaś ins Ukrainische;[73] so z.B. hat B.Pasternak mehrere interessante theoretische Abhandlungen über die Übersetzungswissenschaft geschrieben[74]); einige Übersetzer sind bedeutende Dichter in ihren Nationalliteraturen gewesen und gelten als solche noch heute (so z. B. B. Pasternak, Nobelpreisträger, in der russischen und I. Franko, vorgeschlagen für den Nobelpreis, in der ukrainischen).

Abschniitt 1.2:
Traditionelles herangehen an die übersetzung

Während meiner vergleichenden Analyse strebe ich nicht danach, im vollen Maße festzustellen, inwieweit Goethes Original und seine ostslawischen Übersetzungen einander adäquat (identisch, genau) entsprechen.

Nicht, weil erstens das Problem der Übersetzungsadäquatheit selbst noch auf seine theoretische Klärung wartet (wenn z.B. die Adäquatheit zu erreichen ist, was soll man dann mit dem philosophischen Grundsatz über Einheit von Inhalt und Form machen: in diesem Fall kann ein Inhalt mehrere Formen haben; falls sie aber nicht möglich ist, bis zu welchem Grade lassen dann die Übersetzungsverluste zu, das Ergebnis solcher Verluste doch als I Ibersetzung und nicht als Bearbeitung einzuschätzen).

Und nicht, weil sie zweitens (wie man sie auch betrachten wolle!) eine nllseitige Gegenüberstellung der Bildmittel in den zu vergleichenden Werken fordert,was auch im Rahmen eines größeren Beitrags nicht zu verwirklichen ist.

Ich habe (als Mitautor) einmal versucht, nur 6 Zeilen aus Goethes "**Faust**" bloß mit 2 Übersetzungen konzeptuell zu vergleichen, und mußte dazu mehr als 10 Seiten schreiben.[75]

Ebendeswegen will ich heute in meinem Beitrag eine weniger umfassende, aber besser überschaubare Aufgabe lösen: nur wichtige konzeptkomponenten in Goethes "**Faust**" und seinen ostslawischen Übersetzungen zu identifizieren. Die Feststellungen dabei, ob diese Komponenten praktisch übertragen worden sind, helfen auch ein rein Iheoretisches Problem berühren, ob das Konzept des Originals prinzipiell übersetzbar ist.

In der Konzeption von Goethes "**Faust**" finde ich in erster Linie folgende Hauptfaktoren: Schaffensprinzipien, Architektonik, Hauptgestalten, allegorische Figuren als den *''dramatisch-humoristischen Unsinn"*, wie es Goethe selbst einmal genannt hat,[76] u.ä.m. Ebendiese Faktoren sind vor allem mit ihren Äquivalenten in den ostslawischen Übersetzungen zu vergleichen. Dabei obliegt mir auch eine qualitativ vergleichende Charakterisierung der genannten ostslawischen "Fausten", obschon es viele Werke und Äußerungen zu diesem Thema gibt.[77]

Aber deren aufmerksame Analyse bringt mich zu der traurigen Erkenntnis, dass sie die "**Faust**'-Übersetzungen meistens als eine autonome Schöpfung, als ein selbständiges nationales Kunstwerk einschätzen. Gewöhnlicherweise werden die Übersetzungen darin nur aus einem Grund gelobt oder getadelt: ob sie Meisterwerke in ihrer Zielsprache sind; die Frage, ob sie dem Original entsprechen, wird sehr selten untersucht. Hier nur wenige, wahllos zitierte Meinungen:

– über die russische Übersetzung von N. Holodkovskij: «E*s ist überhaupt schwierig, sich vorzustellen, dass es wirklich nur eine Übersetzung ist, dass diese Verse in einer anderen Sprache besser klingen können! Russisch vorgetragen, mit der Auswahl nämlich dieser Wörter für diese Bedeutungsschattierungen, klingen sie nicht wie übersetzte Wörter, sondern wie ein auf russisch geschaffenes Gedicht*";[78]

– über die russische Übersetzung von B.Pasternak: «*Das ist eine nach Vers- und Stilkraft hervorragende russische Umgestaltung des "Faust"*»;[79] oder: «*dass sie besser als das Original* sei";[80]

– über die ukrainische Übersetzung: «*Goethes "Faust", von Mykola Lukaš ins Ukrainische übertragen, bereichert sowohl die ukrainische Literatur als auch die Welt-"Faust"-Dichtung*";[81]

– über die belorussische Übersetzung von V.S'omuha: «*Der eigenartige und poetische, geniale Goethe ist mit neuer Kraft auf belorussisch zum Klingen gebracht worden"*.[82]

Ähnliche Dithyramben kann man auch über andere "**Faust**"-Übersetzungen lesen.[83]

Wie leicht es zu sehen ist, sprechen die Kritiker nur in dem Sinne, was der Leser mit der Übersetzung bekommen hat, und sehr selten davon, was er jedoch dabei verloren hat im Unterschied zum Original. Gerade der Verlustaspekt des Übersetzens, aber der konzeptuelle Verlust, nicht ein zweitrangiger, wobei noch zu beweisen ist, ob das Kunstwerk "zweitrangige Bestandteile" besitzt, ist der Üntersuchungsgegenstand meines Beitrags.

Während der Analyse stand ich vor dem methodologischen Problem, wie die Ergebnisse der Gegenüberstellung von Original und Übersetzung am deutlichsten und überzeugendsten darzulegen sind. Am einfachsten schien es zuerst, die Quantität aller Nicht-Entsprechungen als überzeugendstes Argument

in den Vordergrund zu rücken und somit qualitative Unterschiede zwischen Goethe und seinen poetischen Interpreten zu zeigen. Aber in diesem Fall, indem Szene um Szene, Vers um Vers verglichen werden (und Goethes "**Faust**", das ist gar nicht überflüssig hier zu erwähnen, umfaßt 12 111 Zeilen), hätten grundsätzliche Schlußfolgerungen im weiten Raum der Analyse verloren gehen können.

Ebendeswegen wurde ein völlig anderer Weg ausgewählt: nur die Gesamtbilanz des Vergleichs zu ziehen und niederzuschreiben. Leider verlieren dabei die Argumente oft an Überzeugungskraft, viele interessante Feststellungen und Einschätzungen bleiben unerwähnt, dafür aber bietet sich die Möglichkeit eines systemhaften Herangehens an die Erforschung des Originals und seiner Übersetzungen.

ABSCHNIITT 1.3:
DIE REZEPTION VON GOETHES "FAUST" IN OSTSLAWISCHEN LÄNDERN

Goethes "Faust" besteht als Ganzheit schon anderthalb Jahrhunderte, in Fragmenten und Entwürfen mehr als 200 Jahre. Diese Frist reicht, um ästhetische, historische, soziale und andere Werte in der Verstragödie des genialen Dichters, des namhaften Gelehrten und Politikers Goethe zu bestimmen.

Die lobpreisenden Urteile des "**Faust I**" und Philippiken gegen "**Faust II**" haben in meinem Land schon längst einer nüchternen und objektiven Analyse den Weg freigemacht, wo Goethes Meisterwerk als ein ganzheitliches harmonisches philosophisch-ästhetisches Vorhaben bewertet wird.

Ungeachtet dessen aber soll ich heute noch die tiefgreifenden Behauptungen prominenter ostslawischer Literaten über den "**Faust**" insgesamt und seinen zweiten Teil insbesondere als über einen mißlungenen Plan berücksichtigen, weil sie mit dem Konzept sowohl des Goetheschen "**Faust**" als auch mit dem seiner ostslawischen Übersetzungen aufs engste verbunden sind.

Überhaupt nicht zufällig, sondern im Zusammenhang damit steht jene Tatsache, dass "**Faust I**" in die ostslawischen Sprachen 24mal vollständig[84] und 29mal fragmentarisch übersetzt worden ist,[85] während "**Faust II**" nur 14mal vollständig[86] und 7mal fragmentarisch,[87] davon 6mal als kurze prosaische Nacherzählung.[88] Eben aus diesem Grund haben die ostslawischen Sprachen nur 6 vollständige "**Faust**"-Übersetzungen (Teil I und II)[89] aus 84 Stichproben.

So schätzen z.B. Vissarion G. Belinskij,[90] Nikolaj P. Ogar'ov,[91] Lev **N.** Tolstoj,[92] Vladimir V. Stasov,[93] Ivan Franko[94] und andere[95] nur den "Faust I" hoch und sogar diesen mit beträchtlichem Wenn und Aber.

Nicht jeder namhafte ostslawische Interpret von Goethes "Faust" konnte sofort den zweiten Teil positiv annehmen, wie es z.B. sein erster russischer Übersetzer Äduard Huber 1838 gemacht hat,[96] oder denselben Weg beschreiten,

den solche prominenten "**Faust**"-Übersetzer wie z.B. Afanasij Fet, Valerij Br'usov, Ivan Franko gingen.

Während A. Fet in seiner Jugend den 2.Teil wegen der darin enthaltenen *"Philosophie"*, wie er dessen Inhalt spöttisch nannte, ablehnte ("*Goethe hat mit seiner Philosophie den 2. Teil des "Faust" getötet",* so A. Fet[97]), lernte er ihn später so hochschätzen, dass er ihn dem ersten vorzog.

Oder V.Br'usov: noch 1906 stimmte er im Hinblick auf den 2. Teil mit der allgemeinen russischen Ansicht überein ("*Nichts als Allegorien",* so V.Br'usov), aber während seiner Übersetzungstätigkeit am "**Faust**" 1919–1920 änderte er seine Auffassung: "So *begriff ich allmählich, dass der 2. Teil von Goethes "Faust" über dem 1. Teil steht",* so V. Br'usov[98]).

Ähnlich äußerte sich auch Ivan Franko.[99]

Ich beschränke mich in diesem Zusammenhang auf die Meinung des großen russischen Prosaikers und Dramatikers von Weltruf Maxim Gor'kij, die er Ende 1910, d.h. im reifen Schaffensalter, zum Ausdruck gebracht hat: «*Der erste Teil des "Faust" ist ein realistisches Werk, seinen 2. Teil aber liest man nicht. Und mit Recht: in jedem Sammelband der Volksdichtung gibt es dreimal mehr Tiefe und Sinn als in diesem neunmalklugen Wirrwar*."[10]

Wo liegt die Triebkraft dieser und ähnlicher Behauptungen? Warum linden viele Kritiker diesen *"neunmalklugen Wirrwarr"* auch im "**Faust I**"?

Soll die Schuld daran nur den Tadlern zugeschrieben werden, denn sie haben vielleicht Tiefe und Erhabenheit der Goetheschen Schöpfung nicht ganz verstanden?

Oder liegt in diesem Fall die Schuld auch bei Goethe, weil er wahrscheinlich keine vollendete Kunstform für seine Lebenserfahrungen, die im "Faust" verkörpert sind, gefunden hat und deswegen seine Verstragödie inhaltlich und ästhetisch nicht abgeschlossen, nicht bis zu Ende "geschliffen" hat, obwohl sie den Leser mit Wucht und Schönheit ihrer Potenzen doch überrascht und erschüttert?

Hat doch Goethe nach 40 Jahren seiner Arbeit am "**Faust**" gesagt: "*An "Faust" wird schon seit einigen Jahren probiert, es hat aber noch nicht gelingen wollen*!"[101]

Mein Ziel, Goethes Original und seine ostslawischen Übersetzungen konzeptuell zu vergleichen, kann ich erst dann erreichen, wenn ich mir selbst über die Ursachen des *"neunmalklugen Wirrwarrs"* in seiner Dialektik klarwerde: erstens, ob sie in Goethes Werk liegen und worin ihr Wesen besteht, und zweitens, ob es sie nur in Bezug auf Goethes Meisterwerk gibt.

Über die genannten Ursachen Klarheit zu gewinnen ist wichtig nicht nur lllr eine objektive Analyse des Originals, sondern auch für eine gerechte Einschätzung der ostslawischen Übersetzungen: hat sich das Problem des "*Wirrwarrs"* erst mit und vor den zu vergleichenden Übersetzern gezeigt (d.h. ob diese den "**Faust**" als ein klares und verständliches Kunstwerk wahrnahmen,

das den Lesern auch so klar und verständlich nahe gebracht werden sollte, indem die Übersetzer nur einige Figuren oder Textstellen, die die Zeit verdunkelt hatte, ein bißchen "heller" machten), oder sahen sie im "**Faust**" ein Werk, das für ihr Verständis schwierig war, stellenweise widersprüchlich, manchmal sogar fehlerhaft, aber das auch so unverständlich, mit Widersprüchen und Fehlern zu übertragen war, oder (und das ist die dritte Möglichkeit) ist der *"Wirrwarr"* dem Original selbst eigen?

KAPITEL 2:
VERGLEICHENDE ANALYSE
DER KONZEPTUELLEN BESTANDTEILE

ABSCHNITT 2.1:
GOETHES SCHAFFENSPRINZIPIEN IM "FAUST"

Aus diesen Gründen ist jetzt das Gespräch über Goethes "Faust" als Ganzheit notwendig.

Ich vertrete den bewährten Standpunkt Ivan F. Volkovs**,** des prominenten russischen Literaturtheoretikers und – historikers, dass Goethes "**Faust**" nicht nur als Meisterwerk der Kunstpraxis, sondern auch in seinen kunsttheoretischen Grundlagen ein Übergangsergebnis der Literaturepoche des 18. Jahrhunderts zu der des 19. darstelle und dass darum alles in ihm im Werden, in der Entwicklung, im Fluß sei.[102]

I. F. Volkov hat recht: "*Fließbarkeit*" des Inhalts, "*Fluktuation*" der Form sind das Wesen der Goetheschen Schöpfung, denn Wasser und nicht Eis, bildhaft gesagt, Quecksilber, nicht aber Bronze, Staub und nicht Marmor waren "Baustoffe" Goethes, und nur die urwüchsige Magie des schöngeistigen Wortes konnte die flüchtigen und in ihren Abflug verschwimmenden Gestalten der Tragödie aktivieren und zum Bild prägen. Gerade dadurch ist Goethes "**Faust**" zugleich ein vollendetes Werk (als Verkörperung dieser Übergangsentwicklung) und ein unabgeschlossenes (als eine objektive Unmöglichkeit, den aus den beiden Epochen stammenden schöpferischen Entwurf in künstlerischen Normen eines der beiden Zeitalter oder überhaupt in irgendeiner belletristischen "Übergangsform" niederzuschreiben).

Daraus ergibt sich die ganze Kompliziertheit der Goetheschen Tragödie, ihre ganze Widersprüchlichkeit, ihre Fehlerhaftigkeit, der *"neunmalkluge Wirrwarr"* ihres Autors.

Leider verstehen viele ostslawische Goethe-Forscher diese Schaffensprinzipien oft nur als Mangel an poetischer Meisterschaft.[103]

Gerade von diesem Nicht-zu-Fassen und Fluktieren der Figuren im Werk zeugt die "**Zueignung**", der Anfang von Goethes "**Faust**", in ihren vier ersten Zeilen:

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten,
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.
Versuch ich wohl, euch diesmal festzuhalten?
Fühl ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?[104]

"Schwankende Gestalten", die sich dem lyrischen Ich nur für einen Augenblick *"gezeigt"* haben und schwer *"festzuhalten"* waren und sind, weil all dieses Vorhaben doch *"Wahn"* ist, so charakterisiert Goethe 1797 seinen Entwurf und die Mittel für seine bildliche Verwirklichung. Und das geschieht schon nach der Zeit, in der der "**Urfaust**" (1775) und "**Faust, ein Fragment**" (1790) sowie einige wesentliche Szenen des "**Faust I**", die in diesen ersten beiden Skizzen fehlten, geschaffen worden waren. Darüber hinaus: am 01.05.1815, im Brief an den Grafen Brühl, den ich schon zitiert habe, äußert Goethe denselben Gedanken über das *"Schwanken"* und den *"Wahn"* seines Entwurfs, obwohl der erste Teil und vieles aus dem zweiten fertig waren.

Gerade darum sind die ersten vier Verse der "**Zueignung**" (wie auch die gesamte "**Zueignung**") nicht nur ein der damals herrschenden Literaturmode Tribut zollendes Kunstgenre Goethes, sondern auch ein wichtiger Bestandteil des gesamten ästhetischen Plans für den "**Faust**", eine "Einführung" in die erste Hälfte der Tragödie und gewiß der architektonische Beginn des ganzen Werks, der den Leser auf die seltsame und dem Ideengehalt nach komplizierte Welt der Figuren bei Goethe vorbereitet.

Um das ästhetische Prinzip der Fluktuation und somit der Mehrdeutigkeit, der Vielfunktionalität der poetischen Bilder und ihrer Kunstmittel bei Goethe anschaulicher zu machen, analysiere ich aus dieser Sicht nur Goethes Schlüsselwort *"Wahn"*.

In seinem Dialog "**Phaidros**" hat der antike Denker Platon das Wesen der Dichtung *("der kunstgemäßen Rede")* als Ergebnis der poetischen Ekstase bezeichnet, die viele Bedeutungen hat, aber auch mit dem Wort *"Wahn"* beschrieben werden kann.[105]

Man kann vermuten, dass Coethe das Wort "*Wahn*" gebraucht, um die Verwandschafft seiner Ästhetik mit der Platons zu zeigen.

Andererseits ist nicht zu vergessen, dass die "**Zueignung**", 1797, d.h. in jener für Goethe ästhetisch neuen Zeit der Weimarer Klassik geschrieben ist, die nach seiner aktiven Teilnahme an der Bewegung des Sturm und Drangs in den 1770er Jahren folgte.

Deshalb kann man die ersten Zeilen der "**Zueignung**" ganz chronologisch interpretieren: *"früh"* bedeutet in diesem Fall die Zeit des Sturm und Drangs, *"diesmal"* – die der Weimarer Klassik. Aber dann bekommt auch das Wort *"Wahn"* noch eine chronologisch-literarische Bedeutungsschattierung: "Wahn" des Sturm und Drangs im Vergleich zu der ruhigen und erhabenen Harmonie der Weimarer Klassik.

Es erweist sich in diesem Fall, dass das lyrische Ich der "**Zueignung**" zwei Welten, zwei Poetiken, zwei Anschauungen einander gegenüberstellt: Herz und Ich, Gefühl und Ratio, Sentimentalismus und Klassizismus (kurz gesagt: zwei Symbole in den Bewegungen des Sturm und Drangs und der Weimarer Klassik).

All das heißt, dass der *"Wahn"* in Goethes "**Zueignung**" wenigstens dreimal semantisch markiert ist: inhaltlich als Schlüsselwort der poetischen Begeisterung, ästhetisch als Vermittler zwischen Goethe und Platon, lileraturgeschichtlich als Verkörperung der Bewegung "**Sturm und Drang**".

Dasselbe typologische Prinzip der Mehrdeutigkeit gilt auch allen anderen Schlüsselwörtern des Goetheschen Vierzeilers. Und nicht nur den Schlüsselwörtern, sondern auch allen Wörtern darin, wovon später die Rede sein wird. Darüber hinaus: das Prinzip des fluktierenden und dadurch mehrdeutigen Gedankens beeinflußt nicht nur die Wörter der "**Zueignung**", sondern auch ihre Worte. So ist sie zugleich ein traditioneller Genreteil der Tragödie, sowie eine detaillierte und autobiographische Beschreibung dessen, wie der «**Faust**" entstand, aber auch das ästhetische Credo Goethes etc.

Was das Credo des Dichters angeht, so kann man leicht sehen, dass er inhaltlich fest auf dem Boden des Materialismus und Realismus steht, aber formal das Prinzip der bildlichen Fluktuation unterstützt: die Figuren sind poetische Gebilde aus objektiven Quellen ("*Gestalten"* stammen vom Verb *"stellen",* d.h. "etwas objektiv machen"), aber sie sind zugleich "fließend", formlos *("schwankend"),* deren Wahmehmen auch fließend ist (der Blick des Dichters ist *"trüb",* die Gestalten sind nicht *"festzuhalten",* weil dieses Vorhaben im Grunde genommen *"Wahn"* ist); ein solches Wahmehmen als Wahn, als Begeisterung wird bei Goethe vom *"Herzen"* und *"Ich"* (Gefühl und Ratio) gelenkt und jedem Alter eigen *("wieder", "einst", "diesmal", "jenem Wahn"* u-ä.m.).

Also haben nicht nur Wörter, sondern auch Beschreibungen in der "**Zueignung**" mehrere Bedeutungsebenen, und ihre Synthese bildet Goethes Ganzheit, genannt Kunstwerk und zugleich sein Schaffensprinzip, und eben als solche Verschmelzung von vielen Goethe-Forschem anerkannt.[106]

Wenn man nur eine Ebene oder sogar wenige, aber nicht ihre synthetische Ganzheit übersetzt, so entsteht eine wichtige Frage, ob Goethe oder seine matte Kopie oder sogar nur das Antlitz des Übersetzers in der Übersetzung erscheint? Für eine objektive Antwort darauf braucht man nur festzustellen, ob die Übersetzer alle Schlüsselwörter oder wenigstens alle Schlüsselgedanken beibehalten haben.

Wie steht es damit bei den ostslawischen Übersetzern?

N. Holodkovskij in der kyrillischen Schrift:

Вы вновь со мной, туманные виденья,
Мне в юности мелькнувшие давно…

Вас удержу ль во власти вдохновенья?
Былым ли снам явиться вновь дано? [107]

In der latainischen Schrift:

Vy vnov' so mnoj, tumannyje videnja,
Mne v *junosti mel'knuvsyje davno...*
Was uderzu 1' vo vlasti vdohnovenja?
Bylym li snam javits'a vnov' dano?

Damit meine Analyse anschaulicher würde, mache ich eine interlineare Übersetzung ins Deutsche:

Ihr seid wieder mit mir, nebelige Visionen,
Die längst in der Jugend vor mir vorbeigehuscht...
Vermag ich euch in der Macht der Begeisterung festzuhalten?
Können sich die ehemaligen Träume wieder erscheinen lassen?

Schon der erste Vers Holodkovskijs ist inhaltlich falsch, denn *"so mnoj"* **(*mit mir*)** bedeutet das Ergebnis jenes Prozesses der Annäherung zwischen dem Dichter und seinen Kunstgebilden, der im Original erst noch anfängt. Anders gesagt: der biographische Aspekt von Goethes Inhalt ist richtig übertragen, der des poetischen Credos gar nicht.

Noch bedeutender ist die Diskrepanz zwischen Goethes *"schwankenden Gestalten"* und ihrem Übersetzungsäquivalent *"tumannyje videnja"* **(*nebelige Visionen*):** wenn das Attribut *"schwankende"* noch mit vielen einschränkenden Bemerkungen als Holodkovskijs *"tumannyje"* **(*nebelige*)** ingenommen werden kann (obschon das deutsche *"schwankend"* auf die f orm, Art und Weise der Handlung hinweist, während das russische Wort *"tumannyje"* nur das Wesen der Erscheinung berührt, nur deren "Baustoff" bewertet), so entsprechen die Substantive *"Gestalten"* und *"videnja"* **(*Visionen,*** sogar ***Gespenster)*** einander in keinem Falle, weil Goethes *"Gestalten"* materielle Dinge sind, Holodkovskijs *"videnja"* aber nur Ergebnisse einer ideellen Welt bezeichnen. Wiederum ist das poetische Credo Goethes verfälscht.

Der zweite Vers bei Holodkovskij sagt nichts von *"dem trüben Blick"* des lyrischen Ich bei Goethe (und im Original ist es eine wichtige Komponente von Goethes poetischem Credo); außerdem ist Goethes *"sich gezeigt"* inhaltsreicher als Holodkovskijs *"mel'knuvsyje"* **(*die Vorbeigehuschten*),** weil das Partizip II *"gezeigt"* als der infinite Teil des prädikativen Perfekts nicht einfach eine Handlung in der Vergangenheit nennt, sondern eine solche Tat, die sich in der Vergangenheit vollendet hat, aber ihre Konsequenzen noch in die Gegenwart hineinwirken läßt. Und das heißt, dass sich Goethes *"schwankende Gestalten"* dem lyrischen Ich nicht nur *"früh einst"* zeigten, sondern auch bis *"diesmal"* in des Dichters Herz lebendig sind.

Das russische Wort *"mel'knuvsyje"* **(*vorbeigehuscht*)** aber besitzt nur einen zeitlichen Aspekt der Handlung in der Vergangenheit ohne Einwirkung in der Gegenwart. Darüber hinaus: das deutsche Verb *"zeigen"* beschreibt eine durative, andauernde, Handlung, das russische *"mel'kat"'* **(*vorbeihuschen*)** nur eine momentane. Und das sind verschiedene poetische Credos.

Die dritte Zeile, die von Goethe logisch nüchtern und lexisch neutral geschildert wird, hat beim Übersetzer zu viel Emotionalität und Expressivität: die verstärkende Partikel (etwa **"*ob*"),** die expressiver als das deutsche Modalwort *"wohl"*, das im Original steht, ist, weil sie begrenzt nur im russischen Fragesatz gebraucht wird, sowie die Metapher *"vo vlasti vdohnovenja"* **(*in der Macht der Begeisterung*),** die bei Goethe fehlt, das Wort *"vdohnovenije"* **(*Begeisterung*),** die im Russischen poetisch gefärbt ist.

Außerdem fehlt in der Übersetzung das Wort *"diesmal"*, und das bedeutet, dass Holodkovskijs dritter Vers jenen schöpferischen Zustand, den das lyrische Ich bei Goethe *"früh einst"* erlebte und woran es heute zweifelt, schon als eine fast mögliche Gegebenheit malt, wenigstens viel mehr Sicherheit daran besitzt als bei Goethe. Dadurch gehen viele Nuancen im ästhetischen Credo Goethes verloren.

In einem noch größeren Maße betrifft das die vierte Zeile der Übersetzung: es fehlen die wichtigsten Bestandteile von Goethes Poetik – *Ich* **(*Ratio*),** *Herz* **(*Gefühl*),** *Wahn* (Bezug auf Platon und die Bewegung des Sturm und Drangs). Darüber hinaus: das Wesen der Dichtung ist als *"sny"* **(*Träume*)** bezeichnet, was Goethes Schaffensprinzipien überhaupt nicht entspricht.

Gewiß könnte man nach einem oberflächlichen Vergleich von Goethes und Holodkovskijs Zeilen behaupten, dass die Wörter *"vdohnovenije"* **(*Begeisterung*)** und *"sny"* **(*Träume*)** doch etwas aus Platons Lehre über Kunst besitzen, aber eine solche Behauptung wäre falsch, weil zur Zeit der Holodkovskijschen Übersetzung und sogar lange Zeit danach Platons Idee über den poetischen Zustand als Wahn von russischen Übersetzern seines Dialogs "**Phaidros**" nicht mit den Wörtern "*vdohnovenije*" oder "*sny*", sondern mit den Wörtern "*isstuplenije"* (***Ekstase***), "*manija*" (***Manie***), "*bezumije*" (***Verrücktheit, Irrsinn, Unvernunft***) verbunden war.

Und das bedeutet, dass der gebildete russische Leser, wenn er Holodkovskijs "**Zueignun**g" las, nie sich an Platon erinnerte, während der deutsche Leser bei der Lektüre von Goethes "**Zueignung**" an Platon denken konnte.[108]

Resümierend will ich sagen, dass der Gelehrte Holodkovskij[109] nur nach sichtbaren Sachwahrheiten strebte und deswegen nur den biographischen Aspekt aus dem gesamten Inhalt von Goethes "**Zueignung**" ins Russische übertragen hat, die ästhetische und die literaturgeschichtliche Bedeutungsschicht aber ist unerschlossen geblieben.

B. Pasternak in der kyrillischen Schrift:

Вы снова здесь, изменчивые тени,
Меня тревожившие с давних пор.
Найдется ль, наконец, вам воплощенье,
Или остыл мой молодой задор? [110]

In der lateinischen Schrift:

Vy snova zdes', izmenćivyje teni,
Men'a trevoźyvśje s davnih por.
Najd'ots'a l', nakonec, vam voplośćenje,
Ili ostyl moj molodoj zador?

Die interlineare Übersetzung ins Deutsche:

Ihr seid wieder hier, die Schatten, die sich ständig verändern
Und mich seit langem beunruhigt haben.
Könnt Ihr endlich verkörpert werden,
Oder ist mein junger Eifer abgekühlt?

Der Poet Pasternak[111] ist im Ünterschied zum Gelehrten Holodkovskij einen entgegengesetzten Weg gegangen (obwohl er seine Übersetzung nicht nur nach Holodkovskj, sondern oft auch auf dessen Grundlagen machte): nicht das, was Goethe direkt sagt, sondern das, was er implizit meint, – das ist der Kern von Pasternaks Übersetzungscredo.ï

Die Frage stellt sich aber dabei, ob er diese implizite Meinung richtig versteht.

Wiederum ist bei Pasternak wie auch bei Holodkovskij nicht der Prozeß selbst *("Ihr naht euch"*, so bei Goethe), sondern sein Ergebnis beschrieben ("*Vy snova zdes"* – **"*Ihr seid wieder hier*",** so Pasternak); wiederum ist das poetische Credo Goethes falsch definiert, weil anstatt der objektiven, materiellen *"Gestalten"* nur ihre *"teni"* **("*Schatten*")** erscheinen und anstatt iles fließenden Charakters ihrer Form ("*schwankend',* so Goethe) die Fluktuation von Form und Inhalt zugleich bei Pasternak herrscht ("*izmenćivyje"-'die* **sich** *Verändernden*").

Auf den ersten Blick ist der zeitliche Gedanke in der zweiten Zeile des Originals ins Russische schön und genau übersetzt: *"Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt"* bei Goethe und **"*Die mich seit langem beunruhigt haben*"** bei Pasternak.

Aber schon auf den zweiten Blick versteht man, dass das russische Wort *"trevozyvsyje"* als Partizip II vom transitiven Verb "*trevoźyt'* **(*beunruhigen*)** dem Reflexivverb im Original *"sich zeigen"* nur teilweise entspricht: erstens ist die Handlung im russischen Text mehrmalig, stets sich wiederholend, während die im deutschen Text einfach andauernd ist; zweitens ist die Handlung des deutschen Verbs auf sich selbst gerichtet (das Subjekt erfüllt sie in erster Linie nur für sich allein, ohne den Beobachter, das lyrische Ich, in Betracht zu ziehen,

und wenn auch bei Goethe das Dativ-Objekt "*dem Blick*" steht, es ist für die lexische, morphologische und syntaktische Semantik dieses Verbs von zweitrangiger Bedeutung), im russischen Verb *"trevožyt'"* **(*beunruhigen*)** dagegen (und auch in seinem Partizip II, das im Pastemakschen Text steht) geht es schon um ein Handeln des Subjekts, das unbedingt, in erster Linie, auf ein Objekt (in unserem Fall auf das lyrische Ich) gerichtet ist; drittens deckt sich nicht die lexische Semantik dieses Wortpaars *"sich gezeigt"-"**trevožyvšyje**"* (das deutsche Wort bedeutet einen äußeren Prozeß, etwas, was das Auge wahmehmen kann, sein russisches Äquivalent aber weist nur auf einen psychologischen Prozeß hin, der nur mit einem innerlichen Gefühl zu spüren ist).

Es fehlt bei Pasternak auch die Entsprechung zur Goetheschen Wortverbindung *"dem trüben Blick"* und in der dritten Zeile erscheint die Modalpartikel *"nakonec"* **(*endlich*)** als Gedanke über Möglichkeit, die schattenhaften Bilder schließlich zu erobern, zu verkörpern, während bei Goethe das entgegenliegende Herangehen an seine Gestalten geschildert wird.

Außerdem betont das Wort *"voplośćenije"* **(*Verkörperung*)** bei Pasternak das Ergebnis eines schöpferischen Prozesses, und seine deutsche Quelle (*festhalten*) fordert die Aufmerksamkeit des Lesers nur auf den

Prozeß selbst zu lenken, denn der damalige Goethe war sich über die Verkörperung seiner Gestalten noch nicht im klaren.

In der vierten Zeile, die die Hauptbilanz zieht, berührt Pasternak nur den Inhalt des Originals, ohne sein Wesen übertragen zu haben: es fehlt bei Pasternak wie auch bei Holodkovskij der Bezug auf Platon und die Bewegung des Sturm und Drangs, und das Wort "*zador"* (***Eifer***) als Äquivalent zum Goetheschen *"Wahn"* (umgangsprachlich gefärbt, was bei Goethe nicht der Fall ist) kann weder Inhalt noch Stil des Originals wiedergeben, sondern nur den biographischen Aspekt.

Dieses Wort bedeutet im Pastemakschen Übersetzungskontext "***Temperament***", und das Epitheton *"molodoj"* (***jung***) verstärkt diesen braven Charakterzug des lyrischen Ich; bei Goethe aber, wie schon mehrmals gesagt, ist das entsprechende Wort *"Wahn"* eine Weltanschauungskategorie.

Es ist darum nicht schwer zu verstehen, dass Pasternak die logische Betonung vom bitteren und reifen Nachdenken des Goetheschen lyrischen Ich darüber, wie die gemachten Lebenserfahrungen gar nicht leicht verbildlicht werden können, auf den psychologischen Aspekt der schöpferischen Begeisterung verlegt (d.h. auf die Notwendigkeit zu glauben, dass der Dichter in jedem Alter auch imstande ist, unbeschränkt poetisch zu sein).

Diese Betonung wäre nur im Munde Goethes aus den Zeiten der "**Stürmer und Dränger**" gerechtfertigt gewesen, aber im Jahre 1797, als die "**Zueignung**" geschrieben worden ist, hat sich Goethe aus Illusionen und Täuschungen der "*stürmischen Genies*" der 1770er Jahre, zu welchen auch er während der

Entstehung einiger Szenen aus dem "**Faust**" und der Formulierung seines zukünftigen ganzheitlichen Konzepts gehört hatte, schon längst gerissen.

Die Nicht-Entsprechungen zwischen dem Goetheschen Original und der Pastemakschen Übersetzung entstehen, weil Pasternak jede Zeile der "**Zueignung**" durch beinahe unmerkbare Bedeutungsnuancen der Wörter inhaltlich "korrigiert", bis sie zusammen mit anderen Zeilen den ganzen Sinn des Originals gründlich verändert.

Ob es infolge objektiver oder subjektiver Faktoren geschieht, wird später untersucht.

Jetzt aber noch zwei Übersetzungen, doch schon in eine andere ostslawische Sprache: ins Ukrainische.

I. Franko in der kyrillischen Schrift:

Ви знов явились, привиди хитκиї
Так, як з'являлись здавна, мов з-за мгли.
Чи вдержу вас тепер? Чи давні мрії
Ще й досі живо з серцем ся зжили? [112]

In der lateinischen Schrift:

Vy znov javylys', pryvydy hytkyi
Tak, jak javl'alys' zdavna, mov z-za mgly.
Ćy vdärźu vas täpär? Ćy davni mriji
Śće j dosi zyvo z särcäm s'a zźyly?'

Die Rückübersetzung:

Ihr seid wieder erschienen, schwankende Gespenster!
So, wie Ihr seit langem wie aus der Dunkelheit mehrmals erschienen wart.
Vermag ich, euch diesmal festzuhalten?
Sind die alten Träume auch heute im Herzen lebendig?

In der ersten Zeile wiederholt Franko die Fehler von Holodkovskij, auf dessen Übersetzung er seine Übertragung basieren läßt; sein Wort *"javylys"'* **(*seid erschienen*)** akzentuiert das Ergebnis, während das Goethesche *"naht euch"* nur eine andauernde Handlung betont; die Frankoschen "*pryvydy"* **(*Gespenster*)** heben eine ideelle Quelle des Kunstbildes hervor, die (ioethesehen *"Gestalten"* aber unterstreichen ihr materielles Wesen.

Im zweiten Vers begeht Franko den Fehler, den auch Pasternak chronologisch später macht: sein Wort *"javl'alys'"* **(*Ihr wart mehrmals erschienen*)** wie auch das Pastemaksche *"trevoźyvśyje"* **(*die mich beunruhigten*)** bedeutet eine sich wiederholende Handlung, obwohl Goethe mit seinem Wort *"gezeigt"* nur ein einmaliges Geschehen beschreiben will.

Außerdem deckt sich Frankos *"mov z-za mgly"* **(*wie aus Dunkelheit, wie im Nebel*)** mit dem Goetheschen *"dem trüben Blick"* nicht nur deswegen, weil sein Bedeutungsvolumen unterschiedlich und mehr ist, sondern in erster Linie darum, weil es einen objektiven vom lyrischen Ich unabhängigen Prozeß darstellt, während Goethes Äquivalent eine subjektive, psychologische Handlung des Ich schildert.

Und wiederum bleibt der *"Wahn"* des Originals ohne Übersetzung: *"mriji"* **(*Träume*)** sagen nichts über das Wesen der Dichtung sowie über Platon und "Stürmer und Dränger", und die vierte Zeile bei Franko betont, dass das lyrische Ich auch jetzt nur mit "*Herz*" schafft und nicht mit Ratio und Gefühl, wie es bei Goethe der Fall ist.

Die von mir durchgeführte Analyse der Frankoschen Übersetzung bedeutet nicht, dass er aus dem Original nichts genau übertragen hat. Schön ist bei ihm z.B. das Wort "*hytkyj*"**(=*schwankende*)** als volles Äquivalent dem Original; nicht schlecht ist auch die dritte Zeile *"Cy vdärźu vas tüpär?"***(=*Vermag ich, euch diesmal festzuhalten?*)** als fast die volle Adäquatheit zum Goetheschen Vers "*Versuch ich wohl, euch diesmal festzuhalten?"* u.ä.m.

Aber das Wichtigste liegt hier nicht in Einzelheiten und Kleinigkeiten, die von Franko übertragen oder nicht beibehalten worden sind (wie auch bei Holodkovskij und Pasternak, Uber deren Erfolge ich nichts gesagt habe, obwohl sie beide gute, ab und zu sogar hohe Leistungen vollgebracht hatten: so z.B. eine fast wörtliche Genauigkeit Holodkovskijs oder eine gewandte poetische Freiheit Pasternaks). Das Wichtigste in der Übertragung Frankos liegt in seiner Konzeption der "**Zueignung**", die der im Original (wie auch bei Holodkovskij und Pasternak) nicht entspricht.

Sehen wir, ob sie noch von zwei übrigen ostslawischen Übersetzern voll und ganz oder wenigstens in ihren Grundzügen übertragen worden ist.

M. Lukaś in der kyrillischen Schrift:

Знов близитесь ви, постаті туманні,
Що вже мені з'являлися колись.
Чи вдержу вас? Чи знову тій омані
Мої чуття прихильно піддались? [113]

In der lateinischen Schrift:

Znov blyzytäs' vy, postati tumanni,
Ćśo vzä mäni zjavl'ialys'a kolys'.
Ćy vdärzu vas? Ćy znovu tij omani
Moji ćutt'a pryhyl'no piddalys'?

Die Rückübersetzung:

Ihr naht euch wieder, nebelige Gestalten,
Die mir schon irgendwann mehrmals erschienen.

Halte ich euch fest? Haben jener Täuschung
Meine Gefühle wieder gehorsam nachgegeben?

Auf den ersten Blick kann man glauben, endlich die echte oder sogar die ideale Übersetzung bekommen zu haben, weil jedes Wort, jede morphologische Einheit und jede syntaktische Konstruktion, jeder Gedanke und jede Schattierung des Originals von Lukaś liebevoll und entsprechend ins Ukrainische übertragen scheinen.

Aber leider nur auf den ersten Blick, d.h. wenn man das Konzept des Originals nicht in Betracht zieht: die Gestalten sind bei Lukaś **"*tumanni*" (=nebelige),** und das bedeutet, dass das lyrische Ich Lukaśs ihr Wesen nicht fassen kann, obwohl es bei Goethe nur um ihre Form geht; das Wort **"*zyavl'alys'a*" (=mehrmals erschienen)** beschreibt bei Lukaś eine sich in der Vergangenheit wiederholende Handlung, während es sich bei Goethe um ein einmaliges Geschehen mit Auswirkungen in der Gegenwart handelt; das Wort ***"omani"*** **(=der Täuschung)** entspricht gar nicht dem deutschen *"Wahn"* sowohl im denotativen als auch im konnotativen Sinne; das Wort "*ćutt'a*" (=***Gefühle***) schließt in seinen Bedeutungskreis auch den Goetheschen Begriff *"Herz"* ein, aber das ist ein Begriff, der der Mentalität der "**Stürmer und Dränger**" nicht ganz entspricht; das Verb *"piddalys*" (=***sie haben nachgegeben***) akzeptiert die Gefühle als eine "handelnde" Person, bei Goethe aber handelt das lyrische Ich.

Und als Ergebnis steht zum Schluß ein von starken und täuschenden Gefühlen ergriffener "**Stürmer und Dränger**" in Lukaśs Übertragung anstatt des nüchternen Dichters aus der Zeit der Weimarer Klassik, wie es bei Goethe der Fall ist.

V. S'omuha in der kyrillischen Schrift:

Вы зноў са мною, дарагія здані,
Зноў вабіце ў мінулае мой зрок,
Яно мне мроіцца, нібы ў тумане, –
Але ці здольны я на дзёрзкі крок? [114]

In der latainischen Schrift:

Vy znov sa mnoju, daragija zdani,
Znov vabice v minulaje moj zrok,
Jano mne mrojicca, niby v tumane,-
Ale ci zdol'ny ja na dz'orzki krok?"

Die Rückübersetzung:

Ihr seid wieder mit mir, teure Geschöpfe,
Wieder zieht Ihr meinen Blick in die Vergangenheit an,

Sie scheint mir wie im Nebel, –
Bin ich aber imstande, diesen dreisten Schritt zu machen?

Es ist leicht zu sehen, dass nur der Anfangsvers bei S'omuha der Goetheschen ersten Zeile ein bißchen lexikalisch (ganz wie bei Holodkovskij, dessen Übersetzung S'omuha während seiner Arbeit am "**Faust**" aktiv nutzte) und noch weniger inhaltlich, aber keinesfalls konzeptuell ähnlich ist.

Und sogar in dieser Zeile lässt S'omuha eine bedeutende Abkehr vom Original zu: wie auch Holodkovskij beschreibt er nicht den Prozeß (*"Ihr naht euch wieder"*, so Goethe), sondern sein Ergebnis *("Vy znov sa mnoju"* – «***Ihr seid wieder mit mir***", so bei S'omuha); die Gotheschen *"Gestalten"* werden dabei zu *"zdani"* (=***Geschöpfe, Gebilde***) verwandelt, und es ist ganz unklar, aus welcher Quelle sie entstehen (aus den Träumen des Ich allein, d.h. aus der Innenwelt, oder aus dem äußeren Dasein), während *"Gestalten"* bei Goethe Schöpfungen der beiden Welten zugleich sind.

Und als letzter Pinselstrich an dem Gemälde des Vergleichs – ein paar Worte über das Epitheton *"daragija"* **(=*teure, liebe*)** zum Substantiv "*zdani*" (=***Geschöpfe, Gebilde***): es zeigt nur ein emotionales Verhalten des lyrischen Ich zu seinen Bildern und kein qualitatives wie im Original.

Die übrigen drei Zeilen sind bei S'omuha von ihrer deutschen Urquelle lexisch und inhaltlich und konzeptuell weit entfernt: anstatt des Grundes *("sich gezeigt")* malt der Übersetzer die Folge ("*vabice v minulaje*" – "***Ihr zieht meinen Blick in die Vergangenheit an***"); anstatt der Goetheschen *"schwankenden Gestalten"* wird bei S'omuha schon die ganze Vergangenheit des lyrischen Ich "*schwankend*", dabei ist dieses Goethesche Epitheton wiederum wie bei Holodkovskij durch ein gar nicht sinnverwandtes Wort "*nebelig*" (*"niby v tumane"* – "***wie im Nebel***") ersetzt; anstatt des *"Wahns"* tritt in der Übertragung S'omuhas *"dz'orzki krok"* **(=*dreister Schritt; tolle, kühne Tat*)** auf.

Sogar der biographische Aspekt des Originals ist bei S'omuha fast nicht erhalten geblieben, geschweige denn der ästhetische und der literaturgeschichtliche.

Es ist wohl darum geschehen, weil S'omuha strebte, vor allem nur den Vordergrund der Goetheschen "Zueignung" zu übertragen, d.h. nur die Freude des lyrischen Ich, dass es poetische Gestalten seiner Jugend wieder sieht, und S'omuha hat diese Freude dem belorussischen Leser erfolgreich nahegebracht, auch wenn er tiefgreifende Schlüsselgedanken der Anfangsverse in der Goetheschen "Zueignung" der Vergessenheit preisgab.

Ich meine damit: das Nicht-zu-Fassen des "Faust"-Konzepts für Goethe aus dem Jahre 1797; die illusorische Hoffnung, irgendwann sie doch zum Ausdruck bringen zu können; eine leidenschaftliche Bereitschaft, sich immer und immer wieder auf dieses "wahnsinnige" poetische Abenteuer einzulassen, damit der Augenblick der schöpferischen Begeisterung jedoch mit entsprechendem Wort geprägt werden könnte.

Abschnitt 2.2:
Belletristische Stilrichtungen im Original

Den konzeptuellen Charakter der ersten vier Zeilen aus der Goetheschen "**Zueignung**" zu bewahren (und sie gelten doch für den Autor und seinen Leser als die ersten Verse des ganzen "**Faust**"), ist also weder S'omuha, noch den vier übrigen ostslawischen Übersetzern (und den 52 anderen) gelungen.

Das ästhetische Wesen der erwähnten Konzeption besteht darin, dass der "**Faust**" als das langjährige Ergebnis eines komplizierten Prozesses entstanden ist, wo alle ins Wort eingeprägten ("*die festgehaltenen*", mit Goethe gesagt) Augenblicke der schöpferischen Unruhe (Augenblicke des "*Wahnes*", so bei Goethe) zur Einheit verschmolzen wurden.

Die Frage, ob sich die "*festgehaltenen*" Augenblicke in eine künstlerische Ganzheit vereinigen konnten, ist methodologisch nicht wesentlich, weil der Goethesche "**Faust**" gerade die Folge der künstlerischen Existenz einzelner "Augenblicke" ist und einfach keine andere Form hat.

Hier gibt es keine Möglichkeit und auch keine Notwendigkeit, ein volles System von Argumenten vorzulegen, das diese Einschätzung des Goethesehen Meisterwerks rechtfertigt: dieses Thema ist Untersuchungsgegenstand einer ganz anderen Abhandlung.[115]

Später, wenn die ostslawischen Übersetzungen mit dem deutschen Original von mir weiter verglichen werden, kann ich auch entsprechende Beweise anführen, jetzt aber ist es notwendig, den folgenden Schluss zu ziehen: Es war für jeden "**Faust**"-Übersetzer sehr wichtig, sich während seiner schöpferischen Bearbeitung von Goethes Werk immer wieder auf der "Schneide" der fließenden Schaffensprinzipien zu befinden, die der Verfasser des Originals in seinem Werk proklamierte; anders gesagt: auf der "'Schneide" jener Fluktuation von Inhalt und Form zu sein, wovon früher die Rede war.

Dabei musste der Übersetzer danach streben, die von Goethe "dunkel" dargestellten Episoden nicht zu "'schleifen", nicht zu beleuchten, aber auch die Einfälle des genialen Autors nicht anderen sozusagen "normalen" Textstellen ähnlich zu machen. Kurz gesagt musste der Übersetzer den "**Faust**" als "wechselvolles Kind" einer Übergangsepoche beibehalten.

Gewiss ist diese Forderung an den Übersetzer erst dann gerechtfertigt, wenn man unter dem "*Übersetzen*" das Streben versteht, die ganzheitliche Konzeption des Originals zu bewahren, und nicht den Willen, ein halbselbständiges Werk mit demselben Sujet zu schaffen.

Ebendeswegen ist es ganz klar, dass die positive Lösung dieses praktischen Problems zugleich die Entfesselung einer theoretischen Frage bedeutet, und zwar: ob das fremdsprachige Kunstwerk in eine andere Sprache prinzipiell zu übertragen ist; wenn schon die "Fluktuation" des künstlerischen Vorhabens und

seiner Wortfassung in der Übersetzung erhalten geblieben sein kann, dann entstehen keine Schwierigkeiten bei dem Übersetzen "erstarrter" Werke!

Die Kompliziertheit des Goetheschen "**Faust**" (die "Fluktuation" des Inhalts, die schöpferischen Übergangsprinzipien u.ä.m), die den Übersetzer zur "Veredelung" des Originals provoziert (d.h. zum "Zu-Ende-Schreiben", so dass die Harmonie zwischen Form und Inhalt des Werks als seine Vollkommenheit zugleich und auf einmal zu sehen, zu hören und zu verstehen ist), die nichts anders ist als Vereinfachung, als Verlust an Mehrdeutigkeit, das ist nur eine Seite der "tödlichen Gefahr", die Goethes Meisterwerk für den Übersetzer bereithält.

Es gibt aber außer dieser Skylla noch eine Charybdis: die Evolution der Goetheschen Weltanschauung und Ästhetik. Und obwohl die zweite Schwierigkeit mit der ersten aufs engste verbunden ist (man kann sogar sagen, dass sie einander beeinflussen), sind sie jedoch einzeln zu analysieren, weil ihre belletristischen Ergebnisse verschieden sind: "Nicht-Aufgreifbarkeit", Unvollendetheit des Inhalts und der ihm entsprechenden Form im ersten Fall und zeitlich unterschiedliche "Schichten" des Stils (d.h. Stilnormen verschiedener Literaturbewegungen im Deutschland des 18. und des 19. Jahrhunderts, die im "**Faust**" einander chronologisch ablösen) im zweiten.

Es darf nicht vergessen werden, dass Goethe am "**Faust**" sein ganzes schöpferisches Leben, etwa 60 Jahre lang, arbeitete.[116] Und das heißt, dass sich Goethes soziale, philosophische, ästhetische, literarische, naturwissenschaftliche und andere Ansichten von Szene zu Szene, von Akt zu Akt, vom ersten Teil zum zweiten gründlich veränderten, denen zufolge sich auch sein Stil sowohl auf der linguistischen als auch auf der literaturwissenschaftlichen Ebene immer wieder änderte:[117] von der Expressivität der Literaturperiode "**Sturm und Drang**" durch *"edle Einfalt und stille Größe"* (so J. J. Winkelmann) der "**Weimarer Klassik**" bis zur vielschichtigen Ganzheit der 1810–20er Jahre.

Diese Seite in der Kompliziertheit des "**Faust**" vergessen oft nicht nur seine Übersetzer, indem sie ihre "**Faust**"-Interpretationen in einer Stilmanier niederschreiben (dazu noch durch Sprachnormen jener Zeit beeinflusst, in welcher der Übersetzer schafft), sondern auch mehrere Literaturforscher, die ihre Aufmerksamkeit nur auf die Verbindung im "**Faust**" unterschiedlicher Funktionalstile der deutschen Sprache richten, was aber nur eine Teilwahrheit ist.[118]

Denn solche Forscher verstehen dabei nicht, dass die Verbindung unterschiedlicher belletristischer Stile in Goethes "**Faust**" dem Original Einmaligkeit, Einzigartigkeit, Urwüchsigkeit, eine bildhafte sprachliche Herbheit verleiht, sowie den Lauf von Zeit, Epochen, Geschichte fixiert, der vom Verfasser angehalten und durch Worte ausgedrückt worden ist.

Und das muss auch in der Übersetzung erhalten bleiben!

Die Untersuchung dieser Frage aber lenkt meinen Beitrag leider weit von seinem Zentralproblem ab, es bleibt deswegen nur eine kleine Vergleichsbilanz

zwischen dem Original und seinen ostslawischen Übersetzungen aus früher genannter stilistischer Sicht festzustellen: keinem der 57 Übersetzer, die ich analysiert habe, ist es gelungen, den konzeptuellen Charakter der Schlüsselworte aus der Goetheschen "**Zueignung**" aufzubewahren wie auch sich ständig auf der "Schneide" der fließenden Schaffensprinzipien von Goethe (im ganzen Übersetzungswerk) zu befinden, und nur der große russische Dichter des 19. Jahrhunderts F'odor Ivanović T'jutćev konnte in seinen fragmentarischen "**Faust**"-Übersetzungen diese Aufgabe teilweise lösen.

ABSCHNITT 2.3:
FAUSTS GESCHICHTE ALS THEATERSPIEL

Also, wie ich eben zu zeigen versuchte, sind Goethes Schaffensprinzipien von seinen ostslawischen Übersetzern nicht als Grundlage genommen und deswegen nicht konzeptuell übertragen.

Jetzt kommt der zweite Aspekt des Vergleichs: der Hauptkonflikt im Original und seinen ostslawischen Interpretationen. Ich werde aber keine ausführliche Vergleichsanalyse durchführen, sondern nur ihre wichtigsten Konsequenzen zeigen.

Allzubekannt ist jene Tatsache, dass Goethe in der Zeit lebte und schuf, die im sozialen, literarischen und philosophischen Sinne kompliziert und von wenigstens drei epochalen Hauptgesetzmäßigkeiten durchdrungen und beeinflusst war: zum ersten Niedergang und Zusammenbruch des Feudalsystems (sowohl eines staatlich-hierarchischen als auch eines ideologischen), zum zweiten Triumph des Kapitalismus sowie Herausbilden mehrerer Anfangsmerkmale seiner historischen Instabilität, zum dritten erste "Sprosse" der proletarischen Bewegung.

Und wenn Goethes Jugendjahre und reifes Alter durch Bürgerrevolutionen in Nordamerika und Frankreich beleuchtet sind, so fanden in seinen letzten Jahren erste politische Erhebungen der Arbeiter als einer neuen Sozialkraft in England und Frankreich statt.

Ähnlich stand es auch mit philosophischen Doktrinen in Europa (vom aufklärerischen mechanistischen Rationalismus bis zur Hegelschen Dialektik) sowie mit literarisch-ästhetischen Lehren (d.h. Klassizismus, logischer Realismus und Sentimentalismus in der Aufklärung, die Romantik und sozialer Realismus im 19. Jahrhundert).

Der Adel, der seine Weltanschauung als Credo einer von Gott auserwählten sozialen Kaste proklamierte; das Bürgertum, das mit seinem praxisorientierten Egozentrismus nebst einem stürmischen technischen Fortschritt auch unausweichliche Daseinstragödien fiir Gesellschaft und Individuum brachte; das Proletariat, das das Prinzip des allgemeinen Wohls hervorhob, – dies alles beeinflusste den Goetheschen "**Faust**"-Entwurf.

Es muss aber dazu gesagt werden, dass sich die eben erwähnten Gesetzmäßigkeiten im Deutschland der Goethe-Zeit langsam, gehemmt, mit einander aufs engste verbunden entwickelten und eine besondere Form der "Revolutionen" in Literatur, Kunst, Ästhetik, Philosophie u.ä.m. darstellten.

Deshalb wurden die Fragen über Wesen und Gang des Daseins in all ihren Aspekten (vom kosmisch-geologischen bis zum privaten) zu ständigen "Begleitern" des Goetheschen schöpferischen Genies.

Für das "**Faust**"-Vorhaben, das sowohl in den "**Faust**"-Skizzen als auch in seiner letzten Fassung zum Vorschein kam, bedeutete das praktisch: Schicksale von Deutschland, Europa und der irdischen Welt im Schicksal eines Individuums zu verschmelzen; Existenz der Menschheit, Schrittfolge der Geschichte, Evolution der Erde im Lebensweg der Hauptgestalt zu schildern; Myriaden sinnverwandter Probleme aus Wissenschaft, Philosophie, Religion, Kunst, Politik, Moral etc. zu lösen oder zu zeigen oder wenigstens zu berühren; dabei diesem erhabenen Entwurf die künstlerische Ewigkeit in einer entsprechend erhabenen Form zu schaffen.[119]

1771 versucht der 22-jährige Dichter,[120] der die Größe seines Zeitalters noch nicht versteht (die Goethe-Übergangsepoche ist doch erst im Werden!), aber sich über dessen Außergewöhnlichkeit schon im klaren ist, die altdeutsche Volkslegende über den Schwarzmagier Johann Fausten dramatisch zu verkörpern, und schreibt die erste Version der Tragödie, den sogenannten "**Urfaust**" (1772–1775, gedruckt 1887) nieder.

Wenn man diese schöpferische Tat Goethes von der chronologischen und ästhetischen Höhe des "**Faust**"-Abschlussjahres 1832 an einschätzt, so ist man nicht besonders überrascht und berührt, dass der ganze "**Urfaust**" in die endgültige Wortfassung der Tragödie hineingekommen ist (die Rede ist jetzt nicht davon, dass einige Ergänzungen und architektonische Umstellungen stattgefunden und den Konflikt im "**Faust**" wesentlich verändert haben), sondern man ist erstaunt, dass der junge Goethe für sein kolossales schöpferisches Vorhaben das notwendige Sujet und das unentbehrliche Krise-Motiv des Hauptheldеn auf einmal und endgültig gefunden hat.

Dieses Wanderung-Prinzip, mit dessen Hilfe sich die "fahrende" Hauptgestalt zuerst durch den Raum[121] und später auch durch die Zeit[122] bewegt, ermöglicht dem Verfasser, seinen Faust aus einer Episode in eine andere, aus einer Konfliktsituation in die folgende, aus einem Problemkreis in den nächsten zu versetzen und dadurch die vorgeplanten Aufgaben erfolgreich mit der Wortkunst *''festzuhalten"*.

Diese "Versetzung" aber muss für Goethe auch sujetbezogen sein, so wie sie schon in der Volkssage über Johann Fausten durch seinen Pakt mit dem Teufel motiviert worden ist. Und obgleich Goethe diesen Abschluss wesentlich verändert (er schildert keinen Seelenverkauf, der nur eine unvermeidliche Niederlage des Individuums am Ende des teuflischen Geschäfts bringt, sondern

eine Wette, die dem Menschen Verlust ebenso wie Gewinn verspricht), bleibt das Geschäftsmotiv mit dem Teufel in Goethes "**Faust**" doch erhalten.

Dadurch entsteht für Goethe die Notwendigkeit, nicht nur diabolische Gestalten, sondern auch verschiedene religiöse Figuren (mit Goethe gesagt, *"diesen dramatisch-humoristischen Unsinn'* [123]) ins Werk einzuführen, was den "**Prolog im Himmel**" aus dem Aufbaugrund verursacht.

Deshalb hat P.Michelsen nicht recht (wie auch viele andere Goetheforscher), wenn er 1994 behauptet, dass Goethes **"Vorspiel auf dem Theater"** als Vorspiel zum ganzen **"Faust"** aufzufassen sei[124]. Es ist nur als Vorspiel zum *"dramatisch-humoristischen Unsinn"* zu verstehen, wovon später noch die Rede sein wird, während das echte Vorspiel zum "**Faust**" (wie es auch einige andere Gelehrten feststellen[125]) doch der "**Prolog im Himmel**" mit seiner Idee der Wette ist.

Zweifellos setzt sich Goethe im "**Prolog**" (wie auch in der ganzen Tragödie) mit der Barocktradition in der europäischen Literatur überhaupt und in der deutschsprachigen Dramatik seiner Gegenwart insbesondere auseinander, den Menschen als ein ursprünglich tragisches, sündhaftes und prädestiniertes Wesen darzustellen, und deshalb braucht er Barockrequisiten: eine real-rationale Welt und eine jenseitig-mystische, um drei kosmische Sphären Himmel, Erde, Hölle miteinander in Verbindung zu bringen.

Den Hauptakzent legt er dabei betont nicht auf die religiöse Sphäre, sondern auf die menschliche: der pantheistische Goethe, der in seinem antiklerikalen Kampf zum Atheismus kommt, will all *"diesen dramatisch – humoristischen Unsinn"* sowohl sujetbezogen machen als auch seine künstlerischen Funktionen mit dem Hauptkonflikt motivieren, damit er (Goethe) sich im Werk dadurch rechtfertigen könnte, dass dieser *"Unsinn"* eine notwendige Verkörperung, eine bildliche Konsequenz einer philosophischen Idee und keine Widerspiegelung religiöser Ansichten der Goetheschen Zeitgenossen sei.

So entsteht auch die Notwendigkeit, das "**Vorspiel auf dem Theater**" zu dichten, worin Goethe mit der Figur des Direktors dem Leser unmissverständlich vorschlägt, die ganze dem "**Vorspiel**" folgende Darstellung nur als Allegorie, Gleichnis, Sinnbild zu betrachten, nur als ein philosophisches Märchen wahrzunehmen, worin der Verfasser ständig in Andeutungen redet.

Diese Worte des Direktors sind die zweiten Schlüsselworte im Entwurf der Goetheschen Tragödie und sollen deswegen in erster Linie mit ihren ostslawischen Äquivalenten verglichen werden.

Goethe:

Drum schonet mir an diesem Tag
Prospekte nicht und nicht Maschinen!
Gebrauchet das groß' und kleine Himmelslicht,
Die Steine dürftet ihr verschwenden;

An Wasser, Feuer, Felsenwänden,
An Tier und Vögeln fehlt es nicht.
So schreitet in dem engen Bretterhaus
Den ganzen Kreis der Schöpfung aus,
Und wandelt mit bedächtger Schnelle
Vom Himmel durch die Welt zur Hölle![126]

Der Hauptinhalt dieses Zitats kommt in den folgenden Schlüsselwörtern und – wortgruppen des letzten Vierzeilers insbesondere zur Geltung:

– *"schreitet ... aus"* – das schildert einen skrupulösen, fast pedantischen Prozess, keine Auswirkung aber, keine konkrete Konsequenz, die nämlich in den ostslawischen "**Faust**"-Übersetzungen zu finden ist; später erweitert Goethe diesen Gedanken mit einer philosophisch und ethisch tiefen und der Form nach glänzenden Übersetzungsvariante des Evangeliums von Johannes *("Im Anfang war die Tat!"*[127]);

– *"in dem engen Bretterhaus"* – das hat im Goetheschen Text wenigstens zwei Bedeutungen (eine direkte und eine übertragene), weil es einerseits einen besonderen Typ des Volkstheaters dem Gebäude und dem Genre nach[128] meint und andererseits alles weitere im Werk als ein tiefgreifendes Gleichnis wahmehmen lässt (im "engen" Bretterhaus wird der "ganze" Kreis der Schöpfung gezeigt);

– *"den ganzen Kreis der Schöpfung"* – diese Zeile verbindet alle handelnden Personen der Tragödie von Gott (dem Herrn) bis zu Faust und spricht über jene Bibelereignisse (Gottes Taten), die das Weltall von der Finsternis und dem Licht durch die Welt und die Hölle bis zu dem Paradies und dem Menschen haben entstehen lassen;

– "*vom Himmel durch die Welt zur Hölle"* – dieser Vers zeigt, dass der Gocthesche Kosmos seine streng theologische Hierarchie hat, die senkrecht zieht (Himmel-Erde-Hölle oder Gott-Mensch-Teufel); zugleich zeigt der Vers die Entwicklungsrichtung des Sujets (Prolog im Himmel-Fausts Leben-Finale der Tragödie).

Wie steht es mit diesem Vierzeiler in den ostslawischen Übertragungen? Konnte jemand die Schlüsselworte adäquat übersetzen?

Holodkovskij in der kyrillischen Schrift:

Весь мир на сцену поместите,
Людей и тварей пышный ряд –
И через землю с неба в ад
Вы мерной поступью пройдите! [129]

In der lateinischen Schrift:

Ves' mir na scänu pomestite,
L'udej i tvarej pysnyj r'ad –

I ćerez zeml'u s neba v ad
Vy mernoj postupju projdite!

Die Rückübersetzung:

Stellt die ganze Welt auf die Bühne,
Der Menschen und der Tiere üppige Reihe, –
Und durch die Erde vom Himmel in die Hölle
Kommt gemessenen Ganges!

Die Wortverbindung *"ves' mir"* ist bei Holodkovskij zweideutig (=das ganze Weltall, d.h. Kosmos, und zugleich die ganze Welt, d.h. nur die Erde) und kann auf den ersten Blick dem Goetheschen *"ganzen Kreis der Schöpfung"* inhaltlich ähnlich sein.

Aber der nächste Vers Holodkovskijs *"l'udej i tvarej*[130] *pysnyj r'ad"* ("***der Menschen und der Tiere üppige Reihe***"), dessen syntaktische Funktion schwer festzustellen ist (entweder die der Aufzählung – **"*Ihr sollt auf der Bühne die ganze Welt sowie eine Fülle von Menschen und Tieren unterbringen*" –** oder die der Präzisierung:"***Ihr sollt auf der Bühne nur die ganze Welt unterbringen, d.h. eine Fülle von Menschen und Tieren*".** Im zweiten Fall aber wird die ganze Welt bei Holodkovskij zu eng: nur die organische Natur aus Menschen und Tieren und die sogar reduziert, ohne Vögel, Fische, Flora etc.); also der zweite Vers Holodkovskijs verengt die Bedeutungskapazität der Wortgruppe "*ves' mir"* bis zum Begriff "*Erde*" und schließt dadurch den Himmel und die Hölle als den *"dramatisch – humoristischen Unsinn"* jetzt auch inhaltlich wie von Anfang an formal aus.

Der materialistisch-rationelle Gelehrte in Holodkovskij lässt diesen Unsinn nicht ins Weltall der Übersetzung kommen.

Ich spreche nicht darüber, dass Goethe mit dem Direktor einen zweideutigen Prozess aufzufuhren vorschlägt ("so *schreitet ... aus")*, den er als Wiederholung des biblischen Schöpfungskreises einerseits und als Darstellung seines eigenen "Schöpfungskreises" (d.h. vom "**Prolog**" bis zum Ende des zweiten Teils) andererseits versteht, während Holodkovskij nur das eindeutige Ergebnis beschreibt, weil die verbale Form *"pomestite"* **("*stellt*")** nicht nur die perfektive Aktionsart besitzt (bei Goethe ist das Verb *"schreiten"* durativ), sondern auch den vollendeten Aspekt, der dem deutschen Verb überhaupt nicht eigen ist.

Es sei auch betont, dass die Architektonik des Weltalls bei Holodkovskij durch die syntaktische Inversion verzerrt wird (die Zeile *"I ćerez zeml'u s neba v ad"* **= "*und durch die Erde vom Himmel in die Hölle*"** kann dasselbe wie bei Goethe bedeuten, wenn man sich an die "normative" Wortstellung in diesem russischen Satz erinnert:"*i s neba ćerez zeml'u v ad' – "**Und vom Himmel durch die Erde in die Hölle*";** aber die Zeile kann auch etwas ganz anderes verkörpern, wenn man die Inversion logisch wahrnimmt: durch die Erde

schreitet man zuerst zum nebenan befindlichen Himmel und dann später schon weiter bis zur unten liegenden Hölle), während die Architektonik des Kosmos bei Goethe theologisch echt ist (Himmel-Welt-Hölle).

Ich spreche nicht davon, dass die Hölle bei Goethe kein Ziel des Schreitens und Wandeins ist, sondern nur "Meilenstein" der Sujetbewegung (wie auch Himmel und Welt), während sie bei Holodkovskij nur das Endziel der Darstellung ist; sogar die russische Präposition "v" **(="*in*")** vor dem Wort *"ad'* **(–"*Hölle*")** verstärkt diese Semantik des Endziels, weil sie (die Präposition) das Vorhandensein im Innern eines Raums bedeutet, während Goethe die Präposition *"zu"* in der Bedeutung der Bewegungsrichtung gebraucht.

Pasternak in der kyrillischen Schrift:

В дощатом этом балагане
Вы можете, как в мирозданье,
Пройдя все ярусы подряд,
Сойти с небес сквозь землю в ад.[131]

In der lateinischen Schrift:

V dośćatom ätom balagane
Vy mozäte, kak v mirozdanje,
Projd'a vse jarusy podr'ad,
Sojti s nebes skvoz' zeml'u v ad.

Die Rückübersetzung:

In dieser Bretterschaubude
Könnt ihr, wie im Weltall,
Alle Ränge nacheinander durchgehend,
Vom Himmel durch die Erde in die Hölle hinuntersteigen.

Auf den ersten Blick scheint es, dass Pasternak die Bedeutung des Goetheschen *"ganzen Kreises der Schöpfung"* bewahrt hat: es gibt bei ihm sowohl ein nuancenreiches, passendes, präzises Wort *"mirozdanje"* (=***Weltall***) als auch die dieses Wort ergänzende Wortverbindung "*vse jarusy"* (=***alle Ränge***), die in der letzten Zeile als die Bezeichnung für die göttliche ("*nebes*"=***Himmel***), die menschliche (*"zeml'u"*=***Erde***) und die teuflische ("*ad*"=***Hölle***) Sphäre wahrgenommen werden kann.

Wenn man jedoch die Übersetzung aufmerksamer liest, so kommt man zur Schlussfolgerung, dass der erste Blick, wenn er auch nicht ganz täuscht, doch nicht ganz objektiv einschätzt, weil der Inhalt dieser beiden Verse durch den Vergleich *"kak v mirozdanje"* **(=*wie im Weltall*)** zweideutig wird.

Welche Ränge meint der Übersetzer: die im *"dośćatom balagane"* (=die der Bretterschaubude**)** oder die im *"mirozdanje"* (=die des Weltalls)?

Was für einen Inhalt besitzt der letzte Vers: einen direkten (d.h. der Direktor schlägt vor, dem Zuschauer Himmel, Erde und Hölle des Weltalls zu zeigen) oder einen übertragenen ("Himmel", "Erde" und "Hölle" der Bretterschaubude selbst darzustellen)?

Mit der Berücksichtigung jener Auseinandersetzung, die Direktor, Dichter und Lustige Person über das Theater führen, ist diese Frage gar nicht überflüssig.

Und wiederum wie bei Holodkovskij ist die Hölle hier nicht ein Meilenstein, sondern das Endziel des Sujets.

Franko in der kyrillischen Schrift:

На дощанім тісненькім полі
Весь круг природи ві пройдіть, –
Ведіть нас, кваплячись поволі,
Із неба в пекло через світ[132].

In der lateinischen Schrift:

Na dośćanim tisnän'kim poli
Väs' krug pryrody vy projdit', –
Vädit' nas, kvapl'aćys' povoli,
Iz näba v päklo ćäräz svit.

Die Rückübersetzung:

Auf dem schmalen Bretterboden
Geht den ganzen Kreis der Natur durch,
– Führt uns, langsam eilend,
Aus dem Himmel in die Hölle durch die Welt.

Der Schlüsselvers ist hier die zweite Zeile (*Väs' krug pryrody vy projdit'* = ***Geht den ganzen Kreis der Natur durch*)**, aber der **"*Kreis der Natur*"** schließt vom Standpunkt eines atheistischen Lesers aus alle himmlischen und teuflischen Gewalten aus und bedeutet aus wissenschaftlicher Sicht die Evolution, während Goethe nur die Entwicklung der biblischen und der Sujetsereignisse im Auge hat.

Und wiederum wie auch bei Holodkovskij ist die Hierarchie des Kosmos zerstört, und die Hölle wird nur als Endziel des Sujets hervorgehoben.

Lukaś in der kyrillischen Schrift:

Так розміркуйте ж все дотепно,
На сцені всесвіт умістіть
І швидко й бережно пройдіть
Із неба через землю в пекло[133].

In der lateinischen Schrift:

Tak rozmirkujtä ź vsä dotäpno,
Na scäni vsäsvit umistit'

I śvydko j bäräźno projdit'
Iz näba ćäräz zäml'u v päklo.

Die Rückübersetzung:

Also denkt darüber scharfsinnig nach,
Stellt auf die Bühne das ganze Weltall
Und geht schnell und behutsam durch
Aus dem Himmel durch die Erde in die Hölle.

Die zweite Zeile ("*Na sceni vsäsvit umistit*" = ***Stellt auf die Bühne das ganze Weltall***) kann den Goetheschen Schöpfungskreis bedeuten, aber auch etwas geringeres: nur diese, reale Welt als Gegenüberstellung zur biblischen.

Man darf nicht vergessen, dass Goethe das Wort *"Schöpfung"* mit den Bedeutungsschattierungen "Religiosität", "Erhabenheit", "Poesie" erfüllt, während ***"vsäsvit"*** **(=*das Weltall*)** bei Lukaś all das nicht in sich trägt und erst aus dem weiteren Kontext erhalten kann (erst nach und nicht vor der letzten Zeile *"Iz näba ćäräz zämli'u* ***v*** *päklo"* = ***Aus dem Himmel durch die Erde in die Hölle*****),** was von großem psychologischem Belang für den Leser ist.

Wenn man das Gesagte berücksichtigt, darf man sagen, dass der ganze bildhafte Reichtum des zweiten Lukaśschen Verses vom Leser der Übersetzung übersehen werden kann.

Die letzte Zeile Lukaśs wiederholt dieselben Fehler, die Holodkovskij, Pasternak und Franko begangen haben: die Verletzung der theologischen Raum Hierarchie und den Funktionalwechsel der ***"Hölle"*** als Endziel im Sujet und nicht als Meilenstein darin.

S'omuha in der kyrillischen Schrift:

У цесныя ўмясціце рамы
Жывёльны свет і свет людскі
І праз дзівосы напрасткі
Ідзіце да пякельнай брамы.[134]

In der lateinischen Schrift:

U cesnyja vm'ascice ramy
Zyv'ol'ny svet i svet l'udski
I praz dzivosy naprastki
Idzice da p'akel'naj bramy.

Die Rückübersetzung:

Stellt in den engen Rahmen
Die Tier – und Menschenwelt
Und durch alle Wunder geradeaus
Geht bis zum Höllentor.

Es gibt bei S'omuha eine Menge Nichtentsprechungen und Ungenauigkeiten, aber der größte Unterschied steckt im zweiten Vers **(***"Zyv'ol'ny svet i svet l'udski"* **=*Die Tier – und Menschenwelt*),** worin der *«dratisch-humoristische Unsinn"* aus der Handlung ausgeschlossen ist, und es, obwohl S'omuha auf ihn in der letzten Zeile ("*Idzice da p'akel'naj bramy*" **= *Geht bis zum Höllentor*)** hinweist, bleibt im Vierzeiler trotzdem unklar, ob er die "handelnde" Person im Werk sein wird.

Bevor ich in die Tiefe des Goetheschen Werks gehe, will ich eine methodologische Bilanz der schon durchgeführten Vergleichsanalyse von Original und Übersetzung ziehen, denn die weitere Untersuchung baut auf diesen Grundlagen auf.

Es muss gefragt werden, warum keiner der 5 ostslawischen Übersetzer das Konzept Goethes in der "**Zueignung**" und im "**Vorspiel auf dem Theater**" bewahren konnte und sich ihm nur mehr oder weniger genähert hat.

Gewiss spielen in jeder konkreten Übersetzung andere Gründe eine bestimmte Rolle (so z.B. eine subjektive Interpretation des Originals von S'omuha oder objektive Sprachgesetze bei Pasternak etc.), aber all diese Faktoren basieren auf einem gemeinsamen theoretischen und praktischen Fundament: wenn der Übersetzer etwas gewinnt (bewahrt), so muss er etwas anderes unbedingt vernachlässigen (verzerren).

Und es gibt keinen anderen Weg beim Übersetzen, das Problem besteht nur darin, ob man das Wesentliche überträgt und nur das Zweitrangige verliert.

Davon ist später die Rede.

ABSCHNITT 2.4:
DAS WETTE-MOTIV

Die Wette zwischen dem Herrn und Mephistopheles einerseits und zwischen Mephistopheles und Faust andererseits sowie das Reisemotiv durch Zeit und Raum, das, mit Mephistopheles gesagt,[135] zuerst *die kleine Welt* und später *die große Welt* notwendig und unausbleiblich macht, – das ist das schöpferische Gerüst der Tragödie und zugleich das wichtigste Kunstmittel seiner Verkörperung.

Ebendieses Mittel (unter dem aktiven Einfluss des Zeitfaktors, der die Weltanschauung und den Wortstil Goethes ändert), ruft die "Fließbarkeit", die Fluktuation der Goetheschen Schaffensprinzipien hervor, was sich im ersten Teil am klarsten zeigt: Faust und Erkenntnisprozess, Faust und der ganze *"dramatisch-humoristische Unsinn"* (und hier in erster Linie Faust und Mephistopheles), Faust und Gretchen.

Die erste Kollision ist konzeptuell die führende. Wollen wir sie betrachten.

Die ganze fiktionale Existenz der Faust-Figur bei Goethe als Idee und im Sujet wird vom Prinzip der Welterkenntnis mit Fausts Motto *"Im Anfang war die Tat"* bestimmt.

Schon in den ersten Zeilen des ersten Teils strebt Faust durstig nach der Wahrheit, dabei nicht nach einem persönlichen oder sogar einem allgemeinen menschlichen Lebenszweck, sondern nach dem Sinn des Daseins selbst. *"Wo faß ich dich, unendliche Natur? Euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles Lebens?"*[136] fragt er in der Szene "**Nacht**", als er das Zeichen des Makrokosmos betrachtet. Zur allseitigen Analyse dieser Zeilen kehre ich noch zurück, jetzt aber will ich damit nur unterstreichen, dass der schwere Weg der Erkenntnis, um es mit L. Feuchtwanger zu sagen, die Hauptidee und zugleich das Sujet des Goetheschen Werks ist.

Deshalb war es für Goethe wichtig, dass sein Faust dem Teufel die Seele nicht verkauft, sondern mit ihm nur einen Wettevertrag abschließt; das Wette-Motiv ist im Werk konzeptuell, weil es weder das Endziel der Handlung noch ihre Schlussszene vorahnt und den Erkenntnisprozess als eine nichtvoraussagbare Denk- und Handlungsweise darstellt.[137]

Dieses Motiv ist für Goethe so prinzipiell, dass er es sogar in den Streit zwischen dem Herrn und Mephistopheles im "**Prolog im Himmel**" hineinlegt, dann auch in den Vertrag zwischen Faust und dem Teufel ("**Studierzimmer**") und zum dritten Mal in den "**Faust II**" in die Szene "**Studierzimmer**" (2.1).

Darin, dass es in der Paktszene zwischen Mephistopheles und Faust um die Wette geht, sind alle führenden "**Faust**"-Forscher einig: Benno von Wiese,[138] Jakob Steiner,[139] Hermann August Korff,[140] Heinrich Wickert[141] u.a. Mit anderen Vertragsszenen steht es etwas fragwürdig.

Betrachten wir diese drei Fragmente näher, denn die ostslawischen Übersetzer, das kann ich von vornherein sagen, verwandeln den Goetheschen nichttraditionellen Wette-Vertrag beinahe in ein gewöhnliches aus Volkssagen stammendes Verkaufsabkommen.

Goethe, "**Prolog im Himmel**":

***Mephistopheles**:*
Was wettet Ihr? Den sollt Ihr noch verlieren,
Wenn Ihr mir die Erlaubnis gebt,
Ihn meine Straße sacht zu führen!
(...)

***Der Herr**:*
Nun gut, es sei dir überlassen!
Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab
Und führ ihn, kannst du ihn erfassen,
Auf deinem Wege mit herab.

Und steh beschämt, wenn du bekennen musst:
Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange
Ist sich des rechten Weges wohl bewusst.

***Mephistopheles**:*
Schon gut! nur dauert es nicht lange.
Mir ist für meine Wette gar nicht bange,
Wenn ich zu meinem Zweck gelange,
Erlaubt Ihr mir Triumph aus voller Brust.[142]

Es sei betont, dass Goethe in diesem Gespräch zweimai den Begriff *"Wette"* gebraucht: im Anfangsvers als das Verb *"wetten"* und in der zweiten Zeile der letzten Replik Mephistopheles' als das Substantiv *"Wette"*. Und obwohl der Herr den Teufel direkt nicht unterstützt, sagt er aber auch kein "Nein" dazu und baut seine Sätze so auf, dass sie die Zweideutigkeit seiner Stellung, seine Unsicherheit, wer gewinnt, zum Ausdruck kommen lassen. Seine Worte zum Teufel *"Und führ ihn, kannst du ihn erfassen"* heißen, dass Mephistopheles Faust erfassen und somit die Wette gewinnen kann (oder nicht, aber beides wird als möglich angesehen!).

Noch stärker wird diese unsichere, zweideutige Haltung Gottes in der Zeile *"Und steh beschämt, wenn du bekennen musst",* weil Goethe eine syntaktische Homonymie in der Form des Wenn-Satzes (Konditional- und Temporalsatz zugleich) hier gebraucht, was die Zeile zweideutig färbt: entweder verliert der Teufel die Wette, und dann muss er beschämt stehen (die temporale Bedeutung des Wenn-Satzes), oder er gewinnt sie und feiert Triumph aus voller Brust (die konditionale Bedeutung des Wenn-Satzes). Dass es sich zwischen Gott und Teufel um die Wette handelt, behaupten auch andere "**Faust**"-Interpreten,[143] nicht alle Forscher aber sind damit einverstanden.[144]

Die Stellung von Mephistopheles ist auch nicht eindeutig, obwohl er seine Überzeugung, dass nämlich er siegt, fast immer zum Ausdruck bringt: *"den sollt Ihr noch verlieren", "nur dauert es nicht lange*", *"mir ist für meine Wette gar nicht bange"* u.ä.m. In einem einzigen Satz aber entlarvt sich seine Unsicherheit, als er sie in eine dem Herrn identische syntaktische Homonymie verkleidet – in den Wenn-Satz "*Wenn ich zu meinem Zweck gelange",* der, wie ich oben mit dem Wenn-Satz des Herrn gezeigt habe, zugleich "*nachdem man etwas getan hat*" und "*falls man etwas tut*" bedeutet.

Sehen wir, wie es mit all diesen Goetheschen Kunstmitteln bei den ostslawischen Übersetzern steht.

Holodkovskij in der kyrillischen Schrift:

Бьюсь об заклад: он будет мой.
Прошу я только позволенья, –
Пойдет немедля он за мной.
(...)

Господь:
Тебе позволено: иди
И завладей его душою
И, если можешь, поведи
Путём превратным за собою, –
И посрамлён да будет сатана!
Знай: чистая душа в своем исканье смутном
Сознаньем истины полна!

Мефистофель:
Сознаньем слабым и минутным!
Игра мне эта не страшна,
Не проиграю я заклада;
Но только знайте: если мне
Поддастся он, пусть будет мой вполне.
Триумф победы – вот моя награда! [145]

In der lateinischen Schrift:

Bjus' ob zaklad: on budet moj.
Prośu ja tol'ko pozvolenja, –
Pojd'ot nemedl'a on za mnoj.
(...)

Cospod':
Tebe pozvoleno: idi
I zavladej jego duśoju
I, jesli możäś, povedi
Put'om prevratnym za soboju, –
I posraml'on da budet satana!
Znaj: ćistaja duśa v svojom iskanje smutnom
Soznanjem istiny polna!

Mefistofel':
Soznanjem slabym i minutnym!
Igra mne äta ne straśna,
Ne proigraju ja zaklada;
No tol'ko znajte: jesli mne
Poddasts'a on, pust' budet moj vpolne.
Triumf pobedy – vot moja nagrada!

Die Rückübersetzung:

Wette um ein Pfand: Er wird mein sein.
Ich bitte nur um Ihre Erlaubnis, –
Und er folgt mir, ohne zu zögern, nach.

Der Herr:
Es ist dir erlaubt:
Und nimm seine Seele ein
Und, falls du kannst, lass ihn
Deines irrigen Weges gehen, –
Und Satan wird beschämt sein!
Du sollst doch wissen: eine reine Seele ist in ihrem dunklen Suchen
Mit dem Bewusstsein der Wahrheit vollgefüllt!

Mephistopheles:
Mit dem Bewusstsein, das schwach und minutenlang ist!
Ich habe vor diesem Spiel keine Angst,
Ich verliere nicht mein Pfand;
Ihr aber sollt nur wissen: falls er mir
Nachgibt, so sei er völlig mein.
Der Siegestriumph – das ist meine Belohnung.

Oberflächlich gesehen ist Holodkovskijs Übertragung gut, weil er den Schlüsselbegriff "*Wette*" sogar dreimal gebraucht: zweimal in der Form des russischen Äquivalents *"zaklad"* **(=*Pfand*)** und noch einmal als ein kontextuales synonymes Präzisierungswort *"igra"* **(=*Spiel*)** im Vers *"Igra mne äta ne straśna*" **(=*Ich habe vor diesem Spiel keine Angst*).**

Aber alle Akzente sind von Holodkovskij verschoben, und es wird nicht der Begriff *"Wette"* hier betont, sondern das Motiv des Seelenverkaufs und das der unvermeidlichen Niederlage Mephistopheles'.

In erster Linie ist hier die Haltung des Herrn zu unterstreichen: er spricht wie ein echter rigoroser Bibelgott Abrahams, der alles im voraus weiß und sieht, und obwohl er Sätze verwendet, die eine Unsicherheit formal doch bergen ("*I zavladej jego dušoju /, jesli możäš, povedi*..." – ***Und nimm seine Seele ein Und, falls du kannst, lass ihn...***), sind diese Sätze inhaltlich, kontextual, insbesondere nach dem Triumphgedanken des Herrn "*I posraml'on da budet satana!*" **(=*Und Satan wird beschämt sein!*),** der bei Goethe fehlt, Ausdruck seiner Überzeugung, dass nur er gewinnt.

Fast die gleiche Überzeugung äußert auch Mephistopheles, weil Holodkovskij den Akzent nicht auf seine Prahlerei legt, sondern auf seine philosophischen antagonistischen Feststellungen, dass der Mensch nur eine Puppe in des Teufels Händen sei.

Holodkovskij fuhrt sogar in seine Übertragung Worte Mephistopheles' ein, die bei Goethe fehlen: das ist seine Replik ***"Mit dem Bewußtsein, das schwach und minutenlang ist"*** auf des Herrn Worte, dass der Mensch sich des rechten Weges bewusst sei.

Diese Worte färben das ganze Gespräch in philosophische Töne und lassen anstelle des Goetheschen Wette-Streits, dessen Partner fast gleiche zweifelhafte

Standpunkte vertreten, eine Holodkovskijsche scharfe Polemik zweier bewusster und sicherer Antagonisten erscheinen.

Gar nicht zufällig wird der Goethesche "*gute Mensch*" zu einer "*ćistaja duśa*" (=***eine reine***, d.h. ***sündlose Seele***) bei Holodkovskij und die Mephistophelesische zweideutige Zuversicht bei Goethe, dass er Faust erst nach einer Zeit gewinnen könne, zu einem momentanen Sieg im Munde des Teufels bei Holodkovskij: "*Pojd'ot nemedl'a on za mnoj*" **(=*Und er folgt mir, ohne zu zögern, nach*).** Von keiner Wette im echten Sinne dieses Wortes also ist die Rede bei Holodkovskij.

Ein bisschen anders, aber im wesentlichen ähnlich sieht es auch bei den übrigen ostslawischen Übersetzern aus.

So bei Pasternak in der kyrillischen Schrift:

Мефистофель:
Поспоримте! Увидите воочью
У вас я сумасброда отобью,
Немного взявши в выучку свою.
Но дайте мне на это полномочья.

Господь:
Он отдан под твою опеку!
И, если можешь, низведи
В такую бездну человека,
Чтоб он тащился позади.
Ты проиграл наверняка,
Чутьем, по собственной охоте
Он вырвется из тупика.

Мефистофель:
Поспорим. Вот моя рука,
И скоро будем мы в расчете,
Вы торжество моё поймёте.[146]

In der lateinischen Schrift:

Posporimt'e! Uvidite voośju,
U vas ja sumasbroda otobju,
Nemnogo vzjavśy v vyućku svoju-
No dajte mne na äto polnomośja.

Gospod':
On otdan pod tvoju opeku!
I, jesli możeś, nizvedi
V takuju bezdnu ćeloveka,
Ćtob on taćśils'a pozadi.

Ty proigral navern'aka,
Ćutjom, po sobstvennoj ohote
On vyrvets'a iz tupika.

Mefistofel:
Posporim. Vot moja ruka,
I skoro budem my v rasćote,
Vy torźästvo mojo pojm'ote.

Die Rückübersetzung:

Mephistopheles:
Wetten wir! Ihr werdet mit eigenen Augen sehen:
Ich entreiße Euch diesen Querkopf,
Nachdem ich ihn ein bisschen in meine Lehre genommen haben werde.
Ihr sollt aber mir dafür Vollmacht geben.

Der Herr:
Er steht schon unter deiner Vormundschaft!
Und, falls du kannst, führe herunter
Den Menschen in so eine Bodenlosigkeit,
Dass er sich hinter dir schleppen würde.
Du wirst ganz sicher verspielen,
Dank seinem Spürsinn, auf seinen eigenen Antrieb
Findet er aus der Sackgasse heraus.

Mephistopheles:
Wetten wir. Da ist meine Hand,
Und bald sind wir quitt,
Ihr werdet dann meinen Jubel verstehen...

Die Gesprächspartner bei Pasternak stehen als sichere Antagonisten einander gegenüber, so wie es bei Holodkovskij der Fall ist, aber bei Pasternak halten die Polemiker ihre Positionen versteckt, und sie lassen diese nur selten in einigen Schlüsselwörtern zur Geltung kommen. So Pasternaks Mefistofel' über Faust: *sumasbrod"* **(=*Querkopf*)** und *Gospod'* **(=*der Herr*)** über des Teufels Fiasko: "*Ty proigral naverriaka."* **(=*Du wirst ganz sicher verspielen*).**

Apropos: das Wort *"navern'aka"* **(=*ganz sicher*)** ist salopp gefärbt wie auch viele andere Wörter und Wendungen in der Pastemakschen Übersetzung, was bei Goethe nicht der Fall ist.

Gewiss erweist sich hier die gesamte Sprachtendenz in der Sowjetliteratur der 1920er-1930er Jahre (und eben damals begann Pasternak seine Arbeit am Goetheschen "**Faust**", wovon seine 3 Gedichte aus dem Jahre 1920 nach Goethes "**Faust**" – "**Margarete**", "**Mefistofel'**" und "**Fausts Liebe"** – zeugen, obwohl er selbst behauptete, seine Übersetzungsarbeit am "**Faust I**" erst 1949

begonnen zu haben[147]), die Tendenz, die russische Literatursprache durch die Umgangssprache der revolutionären Massen zu bereichern, jene Sprachtendenz, die bei Pasternaks Zeitgenossen, dem großen russischen Sprach- und Poesieerneuer V. V. Majakovskij am deutlichesten verkörpert ist und die dem zu vergleichenden Fragment aus Goethe gar nicht eigen ist.

Bei Franko ist Mephistopheles im Streit mit Gott nicht so seines Gewinns sicher, wie es der Fall bei Holodkovskij und Pasternak ist.

Kyrillisch:

Мефістофель:
О що заложитесь, що ні?
Ино позвольте ви мені
Легесенько на свій го путь звести.

Господь:
Ну добре, най буде по твому!
Стрібуй його від світла відвернути
И хитро обмотавши в пута
Манути го й тягти ид злому, –
А з встидом мусиш сам відтак признати,
Що добрий чоловік, хоть блудить в темноті,
Все ж праву стежку вміє відшукати.

Мефістофель:
Ну, ну, – лиш най стоїть на своїй правоті!
О заклад свій я й крихти не боюся.
Но як при своїм я опруся,
То вже позвольте ми натішитись, як слід.[148]

In der lateinischen Schrift:

Mefistofel':
O śśo zalożytäs', śśo ni?
Yno pozvol'tä vy mini
Lägäsän'ko na svij go put' zvästy.

Gospod':
Nu dobrä, naj budä po tvomu!
Stribuj jogo vid svitla vidvärnuty
Y hytro obmotavśy v puta
Manyty go j t'agtu yd zlomu, –
A z vstydom musyś sam vidtak pryznaty,
Śśo dobryj śolovik, hot' bludyt' v tämnoti,
Vsä ź pravu stäźku vmije vidśukaty.

Mefistofel':
Nu, nu, – lyś naj stojit' na svojij pravoti!
O zaklad svij ja j kryhty nä bojus'a.
No jak pry svojim ja oprus'a,
To vźä pozvol'tä my natiśytys' jak slid.

Die Rückübersetzung:

Mephistopheles:
Was verpfändet Ihr, was nicht?
Nur erlaubt mir,
Ihn meines Weges ein bisschen gehen zu lassen.

Der Herr:
Nun gut, es sei wie du willst!
Versuch, ihn vom Lichte wegzuführen
Und, listig mit Ketten ihn umwickelt,
Zu verlocken und zum Bösen zu ziehen, –
Und mit Scham musst du selbst später erkennen,
Dass der gute Mann, obschon er im Dunkel umherirrt,
Einen rechten Pfad doch auffinden kann.

Mephistopheles:
Wohlan, – will er nur bei seiner Meinung immer wieder bleiben!
Um mein Pfand habe ich kein bisschen Angst.
Falls aber ich meinen Willen durchsetze,
So sollt Ihr mir schon erlauben, das voll und ganz zu genießen.

Es ist leicht zu sehen, dass das Wette-Motiv bei Franko bewahrt ist ("*Was verpfändet Ihr?*", "*Um mein Pfand habe ich kein bisschen Angst*"), aber während Frankos Mephistopheles seines Gewinns nicht ganz sicher ist ("*Falls aber ich meinen Willen durchsetze*"), wird des Herrn Überzeugung desto auffallender, dass der Teufel verlieren wird: der Herr gebraucht sogar das Modalverb *"musyś"* (=*musst*), um seine Überzeugung hervorzuheben, jedoch nicht in einem syntaktisch zweideutigen Satz wie bei Goethe, sondern in einem festen Aussagesatz: *"A z vstydom musyś sam vidtak pryznaty"* (=*Und mit Scham musst du selbst später erkennen*).

Lukaś in der kyrillischen Schrift:

Мефістофель:
Та він не ваш, я ладен закладатись!
Дозвольте лиш за нього взятись,
І піде він за мною вслід.

Господь:
Що ж, спробуй відірвати Духа
Від його першоджерела
І, якщо він тебе послуха,
Зведи його на стежку зла.
Знай, сам ти осоромишся натомість:
В душі, що прагне потемку добра,
Є правого шляху свідомість.

Мефістофель:
Свідомість швидко завмира!
Я знаю, в мене повна гра.
А вже коли свого доб'юся,
То матиму утіху немалу…[149]

In der lateinischen Schrift:

Mefistofel':
Ta vin nä vaś, ja ladän zakladatys'!
Dozvol'tä lyś za n'ogo vz'atys',
I pidä vin za mnoju vslid.

Gospod':
Ćśoź, sprobuj vidirvaty duha
Vid jogo perśodźäräla
I, jakćśo vin täbä posluha,
Zvädy jogo na stäźku zla.
Znaj, sam ty osoromyśs'a natomist':
V duśi, ćśo pragnä potämky dobra,
Jä pravogo śl'ahu svidomist'.

Mefistofel':
Svidomist' śvydko zavmyra!
Ja znaju, v mänä povna gra.
A vźä koly svogo dobjus'a,
To matymu utihu nämalu...

Die Rückübersetzung:

Mephistopheles':
Er gehört Euch schon nicht, ich kann sogar etwas verpfänden!
Erlaubt nur, ihn tüchtig vorzunehmen,
Und er folgt mir nach.

***Der Herr*:**
Nun gut, versuch, den Geist loszureißen
Von seiner Urquelle
Und, wenn er dir gehorcht haben wird,
Ihn auf einen bösen Pfad zu verführen.
Wisse, du wirst dich statt dessen blamieren:
In der Seele, die im Dunkel nach dem Guten strebt,
Gibt es das Verständnis eines richtigen Weges.

***Mephistopheles*:**
Das Verständnis nimmt schnell ab!
Ich weiß, ich habe gewonnenes Spiel.
Und nachdem ich schon meinen Willen durchsetze,
So habe ich einen gar nicht kleinen Genuss...

Lukaś überträgt dieses Fragment wie Holodkovskij mit den gleichen philosophischen Ergänzungen ("*Svidomist' švydko zavmyra!*" – "***Das Verständnis nimmt schnell ab!***") und Redewendungen ("*Znaj, sam ty osoromyśs'a natomist'*." – "***Wisse, du wirst dich statt dessen blamieren***"**),** die im Original fehlen und der Übersetzung eine überflüssige sichere Atmosphäre verleihen.

Außerdem verwendet er zum zweiten Mal nicht das Wort *"Wette"*, sondern seine ungenaue Umschreibung "*igra*" (**=*Spiel***): "*Ja znaju*, v *mänä povna gra*" (**=*Ich weiß, ich habe gewonnenes Spiel***). Und darüber hinaus äußert sich sein Mefistofel' (=***Mephistopheles***) über den Schluss der Wette nicht in der Form einer syntaktischen homonymen Konstruktion, sondern in der eines Temporalsatzes: "*A vźä koly svogo dobjus'a*" (=***Und nachdem ich schon meinen Willen durchsetze***), was seine Sicherheit nur verstärkt.

S'omuha in der kyrillischen Schrift:

Мефістофель:
Іду ў заклад – не скажа «дзякуй богу»!
Я толькі вас дазволіць папрашу,
Павесці Фаўста на маю дарогу.
(…)

Гасподзь:
Калі да гріху ад святой крыніцы
За чортам кінецца стары,
То паширай тады свае граніцы
І ўладу поўную над ім бяры.
Але на кару сам гатовы будзь,
Калі свайго ты не стрымаеш слова
І не патраціш Фаўста павярнуць.

Мефістофель:
Я згодзен. Не пужає вмова.
Калі жаданая скарыцца мэта,
Узнагародой будзе мне за гэта
Бязмежны мой трыумф і твой давер …[149a]

In der lateinischen Schrift:

Mefistofel':
Idu v zaklad – ne skaźa "dz'akuj bogu"!
Ja tol'ki vas dazvolic' paprašu,
Pavesci Favsta na maju darogu.
(…)

Gaspodz':
Kali da grähu ad sv'atoj krynicy
Za ćortam kinecca stary,
To paśyraj tady svaje granicy
I ÿladu poÿnuju nad im b'ary.
Ale na karu sam gatovy budz',
Kali svajgo ty ne strymajeś slova
1 nepatrapiś Faÿsta pav'arnuc'.

Mefistofel':
Ja zgodzen. Ne puzaje ÿmova.
Kali źadanaja skarycca mäta,
Uznagarodaj budze mne za gäta
B'azmeźny moj tryumf i tvoj daver…

Die Rückübersetzung:

Mephistopheles:
Ich kann verpfänden, ohne "Gott sei dank" gesagt zu haben!
Ich bitte Euch nur, mir zu erlauben,
Faust meines Weges führen zu lassen.

Der Herr:
Als von der heiligen Quelle zur Sünde
Der Alte dem Teufel folgend stürzt,
Dann darfst du deine Grenzen ausweiten
Und die volle Macht über ihn nehmen.
Doch sei auch selbst bereit, bestraft zu sein,
Als du dein Wort nicht halten kannst
Und Faust nicht abzukehren vermagst

Mephistopheles:
Ich bin einverstanden. Die Vorbedingung schreckt mich nicht.
Als sich das ersehnte Ziel unterwirft,
Wird mir als Belohnung dafür
Mein maßloser Triumph und dein Vertrauen sein.

S'omuha akzentuiert nicht die Wette selbst, sondern ihr Ende und – wie Pasternak – macht aus dem Herrn und Mephistopheles zwei scharfe und harte Antagonisten. Sein *Gaspodz'* (=***der Herr***) spricht sogar über die Strafe, die den Teufel erwartet, wenn er sein Wort, Faust zu verführen, nicht hält.

All das fehlt bei Goethe und verwandelt das Goethesche philosophische Gespräch über das Menschenwesen in eine aktive theologische Polemik über Macht und Möglichkeiten der himmlischen und höllischen Gewalten.

Betrachten wir jetzt das zweite Fragment aus dem Wette-Motiv: die Episode des Vertrags zwischen Faust und Mephistopheles.

Goethe:

Mephistopheles*:*
Ich will mich hier zu deinem Dienst verbinden,
Auf deinen Wink nicht rasten und nicht ruhn;
Wenn wir uns drüben wiederfinden,
So sollst du mir das Gleiche tun.

Faust:
Das Drüben kann mich wenig kümmern;[150]*...*
Werd ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen, ...
Das sei für mich der letzte Tag!
Die Wette biet ich!

Mephistopheles':
Topp!

Faust:
Und Schlag auf Schlag!
Werd ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen…[151]

Logisch und argumentativ lässt Goethe in dieser Szene die Hintergründe der Gesprächspartner zur Geltung kommen, um sein Wette-Motiv auch hier zu realisieren: Mephistopheles schlägt ein traditionelles Seelenverkauf-Abkommen (die Schlüsselwörter *"hier-drüben")* vor, Faust aber lehnt es ab und besteht auf einem ungewöhnlichen Wette-Vertrag, indem er nicht nur verschiedene Beweise dafür findet ("*je", "auf ein Faulbett", "zum Augenblick*" etc.), nicht nur semantisch entsprechend gefärbte syntaktische Konstruktionen und Größen

(zwei konjunktionslose Konditionalsätze "*werd ich...*", das Adverbiale der Zeit "*dann*" etc.) gebraucht, sondern auch das Wort "*Wette*" selbst und seine synonyme phraseologische Fügung "*Schlag auf Schlag*" auswählt.

Ihn unterstützt sogar Mephistopheles mit dem zum Wort *"Wette*" periphrastischen Lexem "*Topp*" (eigentlich ist das der Ausruf der Bekräftigung nach einer vorausgegangenen, mit einem Handschlag besiegelten Abhandlung, d.h. "Einverstanden!", "Die Wette gilt!" u.ä.m.).

Am interessantesten ist aber hier die syntaktische Form der Feststellung von Mephistopheles über seinen Seelenverkauf-Vorschlag: "*Wenn wir uns drüben wiederfinden*". Goethe lässt Mephistopheles keinen Temporalsatz, sondern einen Konditionalsatz verwenden, und das bedeutet, dass Goethe und Mephistopheles nicht sicher sind, ob Mephistopheles gewinnt (genauer gesagt: sie sind sicher, dass Mephistopheles die Wette verliert!).

Als Urbild für alle ostslawischen "**Faust**"-Nachdichter kann die Interpretation des ersten russischen (und ersten ostslawischen) Übersetzers Ä.Huber gelten.

In der kyrillischen Schrift:

Мефістофель:
Я буду здесь твоїм слугою,
По прихоти твоїй ни есть, ни пить, ни спать.
Но если там мы встретимся с тобою,
Ты должен той же мне монетой отвечать.

Фауст:
Меня тем миром не встревожишь…[152]
Я твой от той поры, когда на ложе лени
Я лягу в первуй раз с покойною душой,…
Тогда я твой, тогда я твой!
Вот мой заклад.

Мефистофель:
И будет с нас.

Фауст:
Я по рукам готов сейчас.
И если я скажу мгновенью:
Тебе я рад! остановись!
Я отдаюсь уничтоженью
И ты над жертвой веселись![133]

In der lateinischen Schrift:

Mefistofel':
Ja budu zdes' tvoim slugoju,
Po prihoti tvojej ni est', ni pit', ni spat',

No jesli tam my vstretims'a s toboju,
Ty dolźän toj źä mne monetoj otvećat'.

Faust:
Men'a tem mirom ne vstrevoźyś...
Ja tvoj ot toj pory, kogda na loźä leni
Ja l'agu v pervyj raz s pokojnoju duśoj,...
Togda ja tvoj, togda ja tvoj!
Vot moj zaklad.

Mefistofel':
I budet s nas.

Faust:
Ja po rukam gotov sej ćas.
I jesli ja skaźu mgnovenju:
Tebe ja rad! ostanovis'!
Ja otdajus' unićtoźenju
I ty nad źertvoj veselis'!

Die Rückübersetzung:

Mephistopheles:
Ich werde hier dein Diener sein,
Nach deiner Laune nicht essen, nicht trinken, nicht schlafen.
Falls aber wir uns dort mit dir treffen werden,
Sollst du mir mit gleicher Münze antworten (=heimzahlen).

Faust:
Mich kannst du mit jener Welt nicht beunruhigen.
Ich werde dein erst von jener Zeit an sein,
nachdem ich mich auf ein Faullager Legen werde zum ersten Mal mit friedlicher Seele,
Dann bin ich dein, dann bin ich dein!
Das ist mein Pfand.

Mephistopheles':
Das muss reichen.

Faust':
Ich bin bereit, in deine Hand sofort einzuschlagen.
Und falls ich dem Augenblick sagen werde:
Ich bin über dich froh! bleib stehen!
(So) Ergebe ich mich der Vernichtung
Und du amüsiere dich über das Opfer.

Die Argumentation von Mephistopheles ("*hier-drüben*") und seine Unsicherheit *("Wenn wir uns drüben wiederfinden... ")* hat Huber fast genau übersetzt (*"zdes'-tam"=**hier-dort***; *"No iesli tam my vstretims'a s toboju"="**Falls aber wir uns dort mit dir treffen werden**"*), die Beweise von Faust auch (freilich fehlt bei ihm die Adverbialbestimmung *"je"*, genauer gesagt ist seine Semantik durch ein kontextuales Synonym *"ot toj pory"="**von jener Zeit an"*** verengt), aber nicht seine Syntax: der erste Konditionalsatz *("Werd ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen")* ist durch einen Temporalsatz ersetzt, der eine dem Original ähnliche konditionalhafte Bedeutung erst nach seiner logischen, lexischen und gar nicht syntaktischen Interpretation zeigen kann *("Ja tvoj ot toj pory, kogda na loźá leni ja l'agu*" **=** "***Ich werde dein erst von jener Zeit an sein, nachdem ich mich auf ein Faullager legen werde***"*)*; es fehlt auch das Adverbiale der Zeit *"dann"*, das sich implizit in der logischen (gar nicht syntaktischen!) Fortsetzung des zweiten Konditionalsatz (*"Werd ich zum Augenblicke sagen..."*, der genau übersetzt worden ist: *"I jesli ja skaźu mgnovenju... "**Und falls ich dem Augenblick sagen werde..."***) verbergen kann.

Was aber das Wort "*Wette*" und seine Synonyme anbetrifft, so ist hier die Situation schwerer: es ist durch seine teilweise Entsprechung "*zaklad*" (***Pfand***) ersetzt, die eigentlich etwas Materielles, ein Ding bedeutet, das bei dem zweiten Streit-Partner als Garantie für den möglicherweise verlorenen Streit bleibt.

Das Wort "*Wette*" dagegen ist etwas Abstraktes, bezeichnet nur einen Streit-Prozess, höchstens bloß Ehrenwort bei Goethe.

Deshalb fordert Mephistopheles von Faust dazu (zum Ehrenwort) noch etwas Sichereres – "*ein paar Zeilen*", wie er sagt, mit Fausts "*Tröpfchen Blut*" unterzeichnet.

In den ostslawischen Sprachen erweckt das Wort "*zaklad*" (=***Pfand***) eher Assoziationen über den Seelenverkauf und nicht über einen nichtvoraussagbaren Wetteausgang. Gar nicht zufällig gibt es im Russischen das Sprichwort "*Vz'al ćort dušu v zaklad, da i sam jej ne rad*"(=***Der Teufel hat eine Seele als Pfand genommen und ist darüber selbst nicht froh***).

Das Wort "*zaklad*"(=***Pfand***) lässt dadurch Fausts Zuversicht, die Wette gewinnen zu können, sinken.

Dasselbe macht auch der Satz, der dem Goetheschen-Faustschen "*Schlag auf Schlag!*" mit seiner lexischen Tautologie, Wortkargheit und Ausrufezeichen, was ihn sehr expressiv und überzeugend färbt, gar nicht entspricht ("*Ja po rukam gotov sej ćas*." = ***Ich bin bereit, in deine Hand sofort einzuschlagen***), weil er weder Tautologie, noch Wortkargheit und Ausrufezeichen besitzt, geschweige denn darüber, dass der Teufel bei Goethe keine "*Hand*"' hat (wenigstens sagt der Autor nichts darüber, und der scholastische Gelehrte Faust dessen auch sicher sein kann!).

Dasselbe gilt auch dem Ausruf von Mephistopheles Hubers ("*I budet s nas*" = ***Das muss reichen***), der dem Wort "*Topp!*" im Original nicht ähnlich ist, weil er überflüssige Ergänzungen einleitet, die dem Verhältnis von Goethes Mephistopheles zur Wette nicht eigen sind.

Ich bin auf Hubers Übertragung so detailliert eingegangen, weil fast alle ostslawischen Übersetzer dieselben oder ähnliche sinnverwandte Fehler gemacht haben: Konditionalsätze als Temporalsätze entweder in der Replik von Mephistopheles oder in der von Faust übertragen (A. Strugovśćikov-Vater, 1856; N. Grekov, 1877; N. Holodkovskij, 1878; I. Franko, 1882; A. Fet, 1882; P. Trunin, 1882; A.Sokolovskij, 1902; P. Vejnberg, 1902; M. Strugovśćikov-Sohn, 1903; D. Zagul, 1919; M. Uläzko, 1926; V. Br'usov, 1928; B. Pasternak, 1953, M. Lukaś, 1955; V. S'omuha, 1976), nicht immer die Adverbialbestimmungen "*je*" und "*dann*" beibehalten (A. Strugovśćikov-Vater, N. Grekov, N. Holodcovskij, I. Franko, A. Fet, P. Trunin, M. Strugovśćikov-Sohn, D. Zagul, M. Uläzko, B. Pasternak, M. Lukaś, V. S'omuha), das Wort "*Wette*" überhaupt nicht übersetzt (N. Grekov, P. Trunin, B. Pasternak u.a.) oder sehr entfernt übertragen (so z.B. bei I. Franko "*Na tä daju ruku*" = ***Dafür gebe dir meine Hand***, bei P. Vejnberg "*Vot mojo uslovije*" = ***Das ist meine Vorbedingung***), sowie durch sein engeres Synonym "*zaklad*" (=***Pfand***) ersetzt (N. Holodkovskij, A.Fet, N. Golovanov, A. Sokolovskij, M. Strugovśćikov-Sohn, D. Zagul, M. Uläzko, V. Br'usov, M. Lukaś, V. S'omuha) u.ä.m., was die Wette-Atmosphäre trübe oder wenigstens nicht so sicher, wie es bei Goethe der Fall ist, macht.

Ein bisschen einfacher, doch auch fragwürdig, bleibt die Situation mit dem Inhalt des dritten Fragments aus dem Wette-Motiv: Erinnerung von Mephistopheles im "**Faust II**" an das Abkommen zwischen ihm und Faust.

Goethe:

Die Tinte starrt, vergilbt ist das Papier,
Doch alles ist am Platz geblieben;
Sogar die Feder liegt noch hier,
Mit welcher Faust dem Teufel sich verschrieben.[154]

Das Verb "*sich verschreiben*" bedeutet bei Goethe hier (mit Berücksichtigung der früheren entsprechenden Szenen im ersten Teil des Werks) gar nicht, dass Faust dem Teufel seine Seele verkauft hat; es zeigt nur, dass Faust etwas unterschrieben hat (das kommt logisch, dem Sujet nach, zur Geltung) und dass Mephistopheles seines Sieges sicher ist (das sieht man der Wortverbindung "*dem Teufel sich verschrieben*" an).

Weil bei Holodkovskij im ersten Teil des "**Faust**" von keiner Wette im echten Sinne dieses Wortes die Rede ist, vergisst er im zweiten Teil die Wette ganz und gar und schreibt schon direkt, dass Faust dem Teufel die Seele verkauft hat.

In der kyrillischen Schrift:

На месте даже и перо лежит,
Которым Фауст, душу продавая,
Дал дьяволу свою расписку в том.[155]

In der lateinischen Schrift:

Na meste daźä i pero leźit,
Kotorym Faust, dušu prodavaja,
Dal djavolu svoju raspisku v tom.

Die Rückübersetzung:

Am Platz liegt sogar die Feder,
Mit welcher Faust, als er seine Seele verkaufte,
Dem Teufel die entsprechende Bescheinigung gab.

Im zweiten Vers schreibt Holodkovskij wie später A. Sokolovskij und andere direkt über den Seelenverkauf.

Weil Pasternak auch keine Wette, sondern einen Verkauf im Mephistopeles-Faust-Pakt aus dem ersten Teil der Tragödie sieht, bleibt der Inhalt im zweiten Teil nicht ganz verständlich: ob Faust mit der Feder seine Seele dem Teufel verschrieben hat oder nur seine Hauptvorbedingung ("*Augenblick, verweile doch!*" auszuschreien) unterschrieb-

In der kyrillischen Schrift:

Всё тут, до высохших чернил,
Бумаги и пера огрызка,
Которым Фауст закрепил
Диаволу свою расписку.[156]

In der lateinischen Schrift:

Vs'o tut, do vysohśyh ćernil,
Bumagi i pera ogryzka,
Kotorym Faust zakrepil
Diavolu svoju raspisku.

Die Rückübersetzung:

Alles ist hier bis zur ausgetrockneten Tinte,
Bis zum Papier und bis zum benagten Federrest,
Mit welchem Faust bestätigte
Dem Teufel seine Bescheinigung.

I. Franko hat diese Szene aus dem "**Faust II**" nicht übersetzt, deswegen gehen wir sofort zu M. Lukaś über.

In der kyrillischen Schrift:

Чорнило всхло, папір пожовклим взявся,
Але на місці все добро...
А он лежить і те перо,
Що Фауст ним чорту підписався.[157]

In der lateinischen Schrift:

Ćornylo vshlo, papir pożovklym vz'avs'a,
Alä na misci vsä dobro...
A on leżyt' i tä päro,
Śćo Faust nym ćortu pidpysavs'a.

Die Rückübersetzung:

Die Tinte ist ausgetrocknet, das Papier ist gelblich geworden,
Aber das ganze Hab und Gut ist am Platz geblieben...
Und da liegt sogar die Feder,
Mit der sich Faust dem Teufel verschrieben hat.

Ohne mehrere für das Wette-Motiv unwichtige semantische Kleinigkeiten zu berücksichtigen (z.B. die Verben "*starren*" und "*vergilben*", die bei Goethe den Prozess bezeichnen und von Lukaś als die Verben des Zustands übertragen worden sind – "*vshlo*", d.h. "***ist starr geworden***"; "*pożovklym vz'avs'a*", d.h. "***ist gelb geworden***"; oder "*vsä dobro*", d.h. "***das ganze Hab und Gut***", das mehr bedeutet als das Goethesche "*alles*" etc.), kann man sagen, dass die Schlüsselwortverbindung "*dem Teufel sich verschrieben*" richtig übersetzt worden ist.

Dasselbe gilt auch der Übertragung von V. S'omuha.

In der kyrillischen Schrift:

Ляжаць паперы як папала.
Атрамант высах. Вось пяро, якім
Пісав распіску мне. ...[158]

In der lateinischen Schrift:

L'aźac' papery jak papala.
Atramant vysah. Vos' p'aro, jakim
Pisaÿ raspisku mne. ...

Die Rückübersetzung:

Die Papiere liegen kunterbunt durcheinander.
Die schwarze Tinte ist ausgetrocknet. Und da ist die Feder, mit welcher
(Er) Die Bescheinigung mir schrieb. ...

Wiederum ist eine Menge semantischer Unterschiede leicht zu sehen: die Papiere vergilben nicht und sind sogar nicht gelb geworden wie bei Goethe bzw. Lukaś, sondern liegen schon "kunterbunt durcheinander", obwohl sie bei Goethe wie auch andere Dinge "*am Platz geblieben*" sind, um dem Leser zu zeigen, dass in Fausts scholastischem Arbeitszimmer kein Leben zu spüren ist, wie es auch früher und immer der Fall gewesen war; die Tinte als eine beliebige gefärbte Flüssigkeit bei Goethe ist bei S'omuha zu einer schwarzen Substanz geworden; die Bescheinigung hat sein Faust nicht unterschrieben und überhaupt nicht bis zu Ende geschrieben, sondern er sie nur zu schreiben begann ("*pisav*" bedeutet im Belorussischen nur einen unabgeschlossenen Prozess, weil das belorussische Verb zum Unterschied vom Verb im Deutschen unbedingt eine unvollendete Aktionsart oder eine vollendete besitzt) etc.

Aber es scheinen Wörter und Gedankensschattierungen über den Seelenverkauf zu fehlen.

ABSCHNITT 2.5: DAS ERKENNTNISMOTIV

Schon der Beginn des Erkenntnisprinzips bei Goethe (das Wette-Motiv aus dem "**Prolog im Himmel**" und seiner weiteren Entwicklungsepisoden, wovon eben die Rede war) ist in den ostslawischen Übersetzungen gedämpft, geändert und sogar verfälscht.

Dadurch entsteht Faust in diesen Übersetzungen eher als Verschwender und nicht als Wahrheitssuchender, der bei Goethe auftritt.

Noch stärker sieht man die Diskrepanz in den Szenen, wo das Erkenntnisprinzip als Hauptkonflikt zur Geltung kommt.

Nehmen wir wieder die Episode aus der Anfangsszene des ersten Teils ("**Nacht**"), als Faust leidenschaftlich fragt, wo er das Weltall erschließen könne:

Wo fass ich dich, unendliche Natur?
Euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles Lebens?[159]

Goethe zeigt schon im ersten Vers den Wissensdurst von Faust und sagt im 2. Vers direkt, dass dieser Durst erst nach dem Erfassen "*alles Lebens*" gestillt werden kann.

Und obwohl der Inhalt der ersten Zeile eine logische Gegenüberstellung des endlichen Erkenntnisaugenblicks ("*Wo fass ich?*") und des unendlichen Erkenntnisobjekts ("*unendliche Natur*") hat, verabsolutiert Goethe diese Gegenüberstellung nicht, darüber hinaus akzentuiert er sie nicht, sondern er lässt sie unbedeutend bleiben, indem er das Fragefürwort "*wo?*" dreimal (zweimal direkt und zum dritten Mal implizit im dritten Fragesatz) verwendet.

Und dieses Fürwort zeugt: Faust hat keinen Zweifel daran, dass die Erkenntnis möglich und notwendig sei, Faust weiß, was er zu erschließen habt ("*Quellen alles Lebens*"), Faust ist grenzenlos sicher, dass er die unendliche Natur fassen kann, jetzt aber weiß er noch nicht, wo er die Mittel solcher Erkenntnis finden soll.

Dieser Aspekt der Ansichten von Faust ist im Werk von konzeptuellem Belang, weil die Antwort auf die Frage "Wo ist der Sinn des Daseins zu finden?" und "Worin besteht er?" das Vorhaben der ganzen Tragödie ist und weil die ostslawischen Übersetzer es nicht immer inhaltsgetreu übertragen.

So bei Holodkovskij in der kyrillischen Schrift:

Мне не обнять природы необъятной!
И где же вы, сосцы природы?[159a]

In der lateinlischen Schrift:

Mne ne obn'at' prirody neobjatnoj!
I gde źä vy, soscy prirody?

Die interlineare Rückübersetzung:

Ich kann die Natur nicht umfassen, die unumfassbar ist!
Und wo seid ihr, Brustwarzen der Natur?

Schon der erste Vers tötet im russischen Faust den Wissensdurst nicht nur logisch (mit seinen direkten Inhalt), sondern auch syntaktisch (anstatt des Fragesatzes haben wir hier einen Ausrufesatz) sowie durch seine lexische Tautologie "*ne obn'at'*" – "*neobjatnoj*"; in der russischen Übertragung steht ein schwer zu übersetzendes Wortspiel: "***Ich kann die Natur nicht umarmen, die nicht zu umarmen ist***" (direkt) und "***Ich kann die Natur nicht verstehen, die schwer zu verstehen ist***" (übertragen). [160]

Die Konjunktion "*i*" (***und***), die den zweiten Vers einleitet und eher in der Funktion einer Modalpartikel auftritt, verstärkt den Zweifel von Faust, den Sinn des Daseins erschließen zu können.

Freilich bedeutet die Wortverbindung "*soscy prirody*" (***Brustwarzen der Natur***)[161] vielleicht implizit dasselbe, was bei Goethe "*Quellen alles Lebens*" und "*Euch Brüste*" verbergen, aber Holodkovskij akzentuiert damit den Erkenntnisprozess selbst und nicht Erkenntnisobjekt wie bei Goethe.

Bei Pasternak in der kyrillischen Schrift:

Природа, вновь я в стороне
Перед твоим бездонным лоном!
О как мне руки протянуть
К тебе, как пасть к тебе на грудь,
Прильнуть к твоим ключам бездонным?[161a]

In der lateinischen Schrift:

Priroda, vnov ’ja v storone
Pered tvoim sv’aśćennym lonom!
O kak mne ruki prot’anut’
K tebe, kak past’ k tebe na grud’,
Pril’nut’ k tvoim kl’ućam bezdonnym!

Die interlineare Rückübersetzung:

Du Natur, wieder stehe ich abseits
Vor deinem heiligen Schoß!
Wie kann ich dir meine Hände entgegenstrecken,
Wie an deine Brust fallen,
Mich zärtlich an deine bodenlosen Quellen anpressen?!

Wie auch Holodkovskij überträgt Pasternak den Akzent vom Erkenntnisobjekt auf den Erkenntnisprozess selbst. Dabei erweist sich die Hauptschwierigkeit für seinen Faust darin, wie er die Natur fassen kann (gerade dieses Fragewort "*wie?*" gebraucht Pasternak zweimal im Fragment), und das bedeutet, dass der Übersetzer die subjektiven Möglichkeiten des Wahrnehmens betont, während die Goethesche Frage "*wo?*" für Faust dringender ist und schon mit objektiven Möglichkeiten der Erkenntnis zusammenhängt.

Als Ergebnis dieser Verwandlung scheint in der Pasternakschen Übersetzung festgestellt zu werden, dass Faust die Wahrheit schon weiß, er kann sie lediglich noch nicht wahrnehmen; bei Goethe aber sieht er sie noch nicht.

Bei Franko in der kyrillischen Schrift:

Но деж тебе, природо, може уняти?
Де грудь твоя, предвічна мати,
Котрою кормиш твори всі живиї?[161 б]

In der lateinischen Schrift:

No däź täbä, pryrodo, moź un’aty?
Da grud’ tvoja, prädvićna maty,
Kotroju kormyś tvory vsi źyvyji?

Die interlineare Rückübersetzung:

Wo aber kann man dich, Natur, doch finden?
Wo ist deine Brust, Urmutter,
Mit der du alle lebendigen Geschöpfe ernährst?

Indem Franko seinem Faust den Wissensdurst bewahrt (freilich ohne kontextuale antonyme Gegenüberstellung "*fass*" – "*unendlich*", die bei Goethe den Wissensdurst verstärkt), legt er wie auch Holodkovskij den Hauptakzent

nicht auf das Wesen der Erkenntnis, sondern nur auf ihren Prozess, dabei bezieht er nur die organische Natur darin ein: "*tvory vsi żyvyji*" (***alle lebendigen Geschöpfe***).

Bei Lukaś in der kyrillischen Schrift:

Природо безконечна! Де ж, коли ж
Знайду ту грудь, що нею світ ти поїш?[161 с]

In der lateinischen Schrift:

Pryrodo beskonäćna! Dä z, koly ź
Znajdu tu grud', śćo näju svit ty pojiś?

Die interlineare Rückübersetzung:

Du Natur unendlich! Doch wo und wann
Finde ich jene Brust, mit welcher du die Welt trinken lässt?

Lukaś verengt den weiten und tiefen Inhalt des Originals bis zum zweischichtigen Symbol Natur und Gelehrter als Mutter und Säugling sowie als Frau und Mann,[162] und jetzt ist es an der Zeit, von der Interpretation des Goetheschen Worts "*Brüste*" durch seine ostslawischen Übersetzer genauer zu sprechen.

Gewiss haben sie recht, wenn sie die Erkenntnis bei Goethe als einen bildlichen physiologischen und zugleich physiologischen Akt zwischen Mann und Frau sehen: das Original hat das Wort "*Brüste*" sowie "*Quellen alles Lebens*", was sich mit Frauenbild verbinden kann; darüber hinaus verbirgt sich diese Physiologie auch in verschiedenen morphologischen Geschlechtern der Wörter "*Faust*" (Held, die führende handelnde Person des Poems Maskulinum) und "*Natur*" (an welche sich Faust wendet, Femininum).

Im ästhetischen Sinne hilft es dem Dichter, die wissenschaftliche Erkenntnis als ein Liebesspiel darzustellen, wo das Fassen des Naturfleisches die Naturseele erschließen lässt.

Es wäre gar nicht überflüssig, sich daran zu erinnern, dass diese Gedanken Goethes einige Jahrzehnte später in einer erhabenen und harmonischen Liebesphilosophie bei L.Feuerbach verkörpert werden.

Jedoch konnte Goethe nicht in der Zeit des "**Urfaust**" (Mitte der 1770er Jahre) zum Unterschied von seinem Standpunkt in der früheren Liebeslyrik die Liebe als den wichtigsten Antrieb des Menschen- und Naturdaseins betrachten.

Gar nicht zufällig lässt er seinen Faust auf Gretchens Frage, was Gott für ihn bedeute, mit einer seltsamen Wortreihe antworten ("*Glück, Herz, Liebe, Gott*"), die entweder absolut synonyme Mitglieder besitzt (der Gedankenlogik des Faust nach) oder die aufzählende Stilfigur Klimax ist (der Wertbedeutung dieser Mitglieder nach); mit der Wortreihe, worin die Liebe die vorletzte Stelle einnimmt und das Glück in den Vordergrund gerückt ist.

Es ist schwer, in dieser Reihenfolge die Reminiszenz aus Thomas von Aquins (1225–1274) Theosophie zu übersehen, der den menschlichen Lebenszweck mit dem Begriff "*Glück*" bezeichnete, das er als Erkenntnis und Anschauen des Gott-Daseins verstand, und den Begriff "*Liebe*" als die letzte, die siebente, Tugend der christlichen Sittlichkeit (nach Weisheit, Mut, Mäßigkeit, Gerechtigkeit, Glauben und Hoffnung) nannte.

Dem Sujet nach ist es nicht verwunderlich, dass der mittelalterliche Gelehrte Faust bei Goethe vieles von diesem Vater des mittelalterlichen Christentums nimmt (Fausts erste Worte im Werk beziehen sich nämlich auf Philosophie und Theologie!), dem Goetheschen Konzept aber ist es nicht schwer anzusehen: wenn der Übersetzer die Wortfolge in der Episode mit Gretchen über Gott ändert oder auf die Erkenntnis der Liebe und nicht auf die des Daseins in der Szene mit der Natur Akzent legt, so zerstört er damit die philosophischen Parallelen Goethe-Thomas von Aquin und Goethe-Feuerbach.

Fast alle ostslawischen Übersetzer haben Goethes Aufzählungsreihe "*Glück-Herz-Liebe-Gott*" geändert: "*vostorg-duša-sijanje-Bog-l'ubov* (***Begeisterung-Seele-Glanz-Gott-Liebe***) bei Holodkovskij, "*l'ubov'-sćastje-bożästvo*" (***Liebe-Glück-Gottheit***) bei Pasternak, "*l'ubov'-sćastje-serdcä-Bog*" (***Liebe-Glück-Herz-Gott***) bei A. Fet, "*Bog-sćastje-serdcä-l'ubov*"' (***Gott-Glück-Herz-Liebe***) bei N. Golovanov, "*l'ubov'-blaźänstvo-serdcä-Bog*" (***Liebe-Wonne-Herz-Gott***) bei V. Br'usov, "*sćast'a-särcä-Bog-l'ubov*" (***Glück-Herz-Gott-Liebe***) bei Franko, "*l'ubov-blaźänstvo-särcä-Bog*" (***Liebe-Wonne-Herz-Gott***) bei Lukaś, "*Bog-śćast'a-l'ubov-kohann'a*" (*Gott-Glück-Liebe-Liebeslust*) bei D. Zagul, "*sćast'a-särcä-lubov-Bog*" (***Glück-Herz-Liebe-Gott***) bei M. Uläzko, "*kahann'e-śćasc'e-särca-Bog*" (***Liebeslust-Glück-Herz-Gott***) bei S'omuha.

Geändert ist auch der Liebesaspekt in der zu analysierenden Episode mit der Natur.

Es wurde schon betont, dass dieser Aspekt (die Erkenntnis als Liebesspiel) für Faust und seinen Schöpfer von konzeptuellem Interesse ist, denn der Titelheld der Tragödie tritt zuerst als "Buchbesessener", als Mensch der mittelalterlichen scholastischen Epoche auf, der sich von seinem Famulus Wagner nur dadurch unterscheidet, dass er den Erkenntnisprozess als einen lebendigen zu empfinden strebt; in diesem Streben nach einer Lebendigkeit der Wissenschaft und der menschlichen Existenz überhaupt verbirgt sich der Kern der weiteren Handlung im Goetheschen Meisterwerk: es verspricht, dass nicht nur der scholastische Faust zum Leben kommt, sondern auch seine ganze Erkenntnis lebensbezogen wird.

Freilich ist all das zur Zeit des zitierten Fragments weder dem alten Faust noch seinem jungen Verfasser klar, der auf diese Belebung des Erkenntnisprozesses vom zukünftigen Faust nur bescheiden hinweist.

Den Hinweis haben alle Übersetzer (außer S'omuha) bewahrt, dabei haben einige ihn noch deutlicher gemacht (ein erhobener Archaismus "*soscy*" –

"***Brustwarzen***" bei Holodkovskij, der als "*Brustwarzen*" nicht voll übersetzt wird), andere präzis kommentiert (Franko: "***Wo ist deine Brust, Urmutter, mit der du alle lebendigen Geschöpfe ernährst?***" Oder Lukaś: "***Wo finde ich jene Brust, mit welcher du die Welt trinken läßt?***"), dritte in ein ganzheitliches Bild entfaltet (Pasternak: "***Du Natur, wieder stehe ich abseits vor deinem heiligen Schoß!***").

All diese Ergänzungen, Präzisierungen, Kommentare und Erweiterungen führen aber zu zwei inhaltlichen Verletzungen des Originals.

Erstens ist der Monolog von Faust bei Goethe so aufgebaut, dass er, obschon er die Möglichkeit einer solchen bildlich-physiologischen Deutung zulässt, einen ganz anderen Inhalt in den Vordergrund rückt: Natur, Brüste, Quellen sind kontextuale Synonyme und zeugen, dass nichts außer ihnen im Dasein vorhanden ist; es gibt bei Goethe keine Natur, die Brüste und Quellen besitzt, weil Natur, Brüste und Quellen dasselbe ist.

Wenn es anders wäre, so erschlösse Faust nur einen Teil der Natur, falls er nur die "*Brüste*" oder bloß die "*Quellen*" erkenne. Aber er strebt nicht nach Teilwahrheiten, sondern nach der ganzheitlichen Wahrheit, weil er sich selbst als göttergleich versteht und die ganze "*unendliche*" Natur fassen will.

Das Götter-Motiv ist auch von konzeptueller Bedeutung im Goetheschen Werk, aber davon soll jetzt nicht die Rede sein.

Alle ostslawischen Übersetzer (außer S'omuha) haben diesen Fehler begangen und "*Brüste*" und "*Quellen*" zu den Bestandteilen der Natur gemacht, was das Götter-Motiv verletzt.

Zweitens haben die Übersetzer mit ihrem erweiterten Bild der Erkenntnis als eines physiologischen Aktes einen groben lexischen Fehler gemacht.

Die Sache besteht darin, dass Goethe in seinem Werk die Wörter sehr genau, inhaltsorientiert und lokal verwendet, die sehr streng zwischen einem fleischlichen Liebesspiel und der wissenschaftlichen Erkenntnis unterscheiden. So gebraucht er in diesem Monolog Fausts das Verb "*fassen*", in der Episode mit dem Herrn – "*erfassen*" und mit dem Erdgeist – "*begreifen*", die zu "*fassen*" synonym sind; aber in der Szene, wo der verjüngte Faust zum ersten Mal Gretchen sieht ("**Straße**") und zu Mephistopheles sagt, dass er das Fleisch dieser Dirne wolle, steht schon das inhaltlich und kontextual andere Verb "*haben*".

Man kann nicht diese behutsame, genaue und inhaltsreiche Wortwahl bei Goethe übersehen: Aktivität, Zielstrebigkeit in den Verben der Daseinserkenntnis und Passivität, Unpersönlichkeit im Verb für das Liebesspiel mit Gretchen als Keim des zukünftigen Übergangs von der kleinen Welt privater Gefühle in die große Welt allgemeingesellschaftlicher Ziele.

Diese kontextualen Wortwahlschattierungen haben die Übersetzer nicht beibehalten; das Verb des Herrn "*erfassen*" ist von ihnen überhaupt nicht übersetzt: "*obn'at'-postigajeś-ovladet'*" (***umarmen – verstehen – besitzen***) bei

Holodkovskij, "*prot'anut'-poznajoś-obn'at'*" (***entgegenstrecken – erkennen – umarmen***) bei Pasternak, "*un'aty-pijmajeś-distanu*" (***finden – fangen – bekommen***) bei Franko, "*znajdu-zbagnäś-volodit'* (***finden – verstehen – besitzen***) bei Lukaś, "*shapl'u-spaznav-avalodaju*" (***ergreifen – verstehen – besitzen***) bei S'omuha.

Vielleicht deswegen, weil die Darstellung der Erkenntnis als eines physiologischen Aktes zu vielen Schwierigkeiten führt, hat S'omuha auf sie verzichtet.

In der kyrillischen Schrift:

Дзе ж я схаплю цябе, бясконцая натура?
Дзе ж я знайду цябе, жыцця крыніца?[163]

In der lateinischen Schrift:

Dze ź ja shapl'u c'abe, b'askoncaja natura?
Dze z ja znajdu c'abe, zycc'a krynica?

Die interlineare Rückübersetzung:

Wo kann ich dich, unendliche Natur, doch ergreifen?
Wo kann ich dich, Lebensbrunnen, doch finden?

Weil S'omuha "*Brüste*" und "*Quellen*" verworfen hat, ist seine Übertragung gewiыы inhaltsarmer geworden, aber er hat den Erkenntnisdurst Fausts sehr genau wiedergegeben.

Freilich ergänzte er die Übertragung mit der Wortverbindung "*ýycc'a krynica*", die zweideutig ist: einerseits kann sie den Goetheschen "*Quellen alles Lebens*" voll und ganz entsprechen, andererseits aber kann sie mit ihrer zweiten Komponente "*krynica*", die im engeren Sinne "***Brunnen***" bedeutet, als "lebendiges Wasser" wahrgenommen werden und den Leser in ein weites Assoziationsfeld der ostslawischen Märchen, wo das Motiv des "lebendigen Wassers" oft anzutreffen ist, führen und verführen.

Und das bedeutet, daыы S'omuha den Akzent nur auf Fausts Lebensdrang (und nicht auf seinen allgemeinen Wissensdurst, d.h. auf die Erkenntnis der lebendigen und der toten Natur) legt, was dem Goetheschen Helden in den Anfangsszenen der Tragödie gar nicht eigen ist: er will sogar Selbstmord begehen, um nur dadurch etwas neues zu erkennen!

Ich habe diese zwei Zeilen aus Goethes "**Faust**" so ausführlich analysiert, weil sie ihrem Erkenntnismotiv nach von konzeptueller Bedeutung sind.

Gerade Durst nach Erkenntnis des ganzen Daseins und nicht nur nach der der lebendigen Natur (und keinesfalls nach der des fleischlichen Lebens!) lässt den Goetheschen Faust sich als einen Göttergleichen empfinden, als ein Wesen, das all diesen übermenschlichen Gewalten, all diesen Geistern, Abgöttern, Götzen etc. aus der Sphäre des "*dramatisch-humoristischen Unsinns*" ähnlich sein will.

Aus diesem Grund tadelt Faust in der Szene "**Nacht**" seine langjährigen und überflüssigen Bemühungen, scholastische Wissenschaften des Mittelalters zu erfassen; er versteht noch nicht, aber ist sich schon bewusst, dass die Wahrheit nicht darin liegt, nicht im Schrifttum als Form dieser Wissenschaft (deshalb verachtet er Wagner, der die Wahrheit aus Büchern herausgräbt, d.h. aus der Vergangenheit, was Faust schon zu wenig ist); Faust ist sich schon dessen bewusst, dass die Wahrheit außerhalb des Rahmens des in den Buchstaben erstarrten Wissens zu finden sei, nämlich im Leben selbst, in der Gegenwart, in der Tat, worum es in der Szene "**Vor dem Tor**" teilweise geht und insbesondere in der Szene 3 "**Studierzimmer**" mit ihrer konzeptuell wichtigen Episode der Übersetzung aus den Evangelium des Johannes.

Bevor aber Fausts Bewusstsein zu seinem Verständnis wird, wendet er sich an die Schwarze Magie, erleidet eine Niederlage, denkt daran, Selbstmord zu begehen, aber er tut es nicht.

Und all diese Taten werden unternommen nur der Erkenntnis wegen!

Sogar den Vertrag mit Mephistopheles und die Reise in die Walpurgisnacht macht Faust aus demselben Grund.

Und die ganze Liebeslinie Faust-Gretchen (insbesondere ihr dramatisches Finale) wird durch die Erkenntnisprinzipien bestimmt, obschon die Initiative nicht dem Titelhelden Faust, sondern seinem Schöpfer Goethe hier gehört, dessen vernunftloser (im genauesten Sinne dieses Wortes, was ich später zeige) Helfer in dieser Schluss-Szene ("**Kerker**") Mephistopheles ist. Ebendeswegen ist bei Goethe jedes einzelne Wort bedeutungsvoll, jede seine tautologische oder synonyme Wiederholung, jede seine Schattierung, jede morphologische Größe und jede syntaktische Einheit.

Nach dem von mir Dargelegten ist leicht zu verstehen, dass gerade 4 Schwerpunkte in Goethes zitiertem Zweizeiler (die Schlüsselwörter "*fass*" und "*unendlich*" und die Schlüsselgedanken über Naturerkenntnis als fleischliches Spiel und über Vielfalt der ganzheitlichen Natur) von allen ostslawischen "**Faust**"-Übersetzern nicht überwunden sind.

So hat schon der erste ostslawische (russische) Übersetzer Ä. Huber, der leider nur den ersten Teil in Verse übersetzt hat, noch 1838 Goethes Verb "*fassen*" als das russische "*obnat'*" (***umarmen***) übertragen und damit eine ständige Tendenz eingeleitet, die Naturerkenntnis in dieser Episode als ein fleischliches Liebesspiel in erster Linie darzustellen.

Der vierte russische Übersetzer A.Strugovśćikov verzichtete 1856 auf das Verb "*fassen*", verstärkte aber das Liebesmotiv durch die Anhäufung von Wörtern aus der Intimsphäre.

Der siebente Übersetzer A. Fet, eigentlich ein großer russischer Dichter, übersetzte 1882 weder "*fassen*", noch das Liebesmotiv, worauf schon sein Vorgänger N. Holodkovskij 1878 teilweise verzichtete.

Die nächsten russischen Übersetzer (Pavlov I., 1889; Golovanov N., 1889; Sokolovskij A., 1902 u.a.) kehrten wiederum zum "*fassen*" als Hubers "*obn'at'*" (***umarmen***), zurück.

Es gab selbstverständlich auch Versuche, "*fassen*" anders durch verschiedene Synonyme mit der Bedeutung "verstehen" zu übertragen, aber die waren noch weiter vom Original entfernt als Hubers Variante: so "*ulovit'*" (***auffangen***) bei P. Vejnberg 1902 oder "*objat'*" (***umfasse***n) bei V. Br'usov 1928 u.a.

Die zweite Richtung konnte sich nicht durchsetzen, weil ihre Anhänger großen Wert auf das Motiv des physiologischen Liebesspiels legten, dabei in zwei Formen: als Säuglingsspiel mit der Mutterbrust (Huber, Golovanov u.a.) oder als ein Liebesspiel zwischen Mann und Frau (Strugovśćikov, Pasternak u.a.). Aber viele Übersetzer versteckten dieses Motiv in so tiefe Bedeutungsschattierungen ihres Textes, dass es schon fast nicht wahrzunehmen war: so machten es Holodkovskij, Fet, Trunin, Pavlov, Sokolovskij, Vejnberg, Br'usov u.a.

Die ukrainischen Übersetzer stützten sich auf ihre russischen Kollegen.

So ging I. Franko, der erste ukrainische "**Faust**"-Übersetzer, im großen und ganzen den Weg von Huber und schilderte die Naturerkenntnis als ein fleischliches Spiel des Säuglings mit der Mutterbrust; um das deutlicher zu machen, gebrauchte er wie auch Huber das Wort "*Mutter*", das bei Goethe fehlt.

Er machte aber noch etwas, was niemand vor ihm (1880) wagte und was nach ihm viele variierten: Franko versuchte "*fassen*" nicht mit Hubers "*obn'at'*" (***umarmen***), sondern durch ein Synonym zum deutschen "verstehen" zu übersetzen, aber in einer so schweren westukrainischen Form "*un'aty*", dass alle nächstfolgenden ukrainischen Übersetzer sie nicht nutzten und nach einer anderen sinnverwandten Variante suchten, doch sie nicht endgültig finden konnten.

So schlug D. Zagul 1919 ein lexisch schwerfälliges Verb "*zbahnuty*" (***erfassen***) vor, und M. Uläzko kehrt 1926 zum direkten Inhalt des deutschen Verbs "*fassen*" zurück und übersetzt es durch das ukrainische Wort "*vz'aty*" (***nehmen***), was in seinem Kontext wie später auch in der belorussischen Übersetzung von S'omuha ein bisschen komisch und frivol klingt.

Deshalb verzichtet der letzte ukrainische Übersetzer M.Lukaś 1955 auf das Verb "'" überhaupt.

Das Motiv des Säuglingsspiels mit der Mutterbrust haben Franko, Uläzko und Lukaś wiedergegeben, das des fleischlichen Liebesspiels zwischen Mann und Frau erscheint bei niemandem.

Der belorussische Übersetzer S'omuha verzichtete auf das Liebesmotiv und variierte den Vorschlag von P.Vejnberg.

Goethes Epitheton "*unendlich*" vor dem Substantiv "*Natur*" erwies sich als die zweite unüberwindliche Schwierigkeit für die ostslawischen Übersetzer.

Huber, der erste von ihnen, verzichtete darauf, Strugovśćikov übertrug es, aber durch ein etwas anderes Synonym "*bespredel'naja*" – (***grenzenlos***), dazu

noch ohne Gegenüberstellung "*fass-unendlich*". Fet A. verzichtete auf das erste Wort als auch auf das zweite. Holodkovskij schlug zum ersten Mal eine Übersetzung dieser Gegenüberstellung vor, aber in einer banalen tautologischen Ausdrucksform "*ne obn'at'-neobjatnoj*" (***nicht umarmen – die nicht zu umarmen ist***), was den Wert von Goethes Aphorismus senkte.

Als erster hat vielleicht P. Trunin 1882 diese Gegenüberstellung richtig wiedergegeben: "*obn'at'-bez predela*" (***umarmen – ohne Grenzen***), und seine Variante wurde von vielen Übersetzern akzeptiert (Sokolovskij, Vejnberg, Br'usov u.a.).

Aber die russische Wortverbindung "*bez predela*" (***ohne Grenzen***) und die attributive Ableitung "*bespredel'naja*" (***grenzenlos***), die ab und zu von einigen ostslawischen Übersetzern verwendet wird (Strugovśćikov, Vejnberg, Zagul u.a.), hat nicht nur eine räumliche Bedeutung "grenzenlos", sondern auch noch eine psychologische ("ohne Zügel sein"), und nicht zufällig kehrt Pavlov 1889 zu Holodkovskijs "*obn'at'-neobjatnaja*" (***umarmen – die nicht zu umarmen ist***) zurück, und Golovanov in demselben Jahre und Pasternak bedeutend später (1950) verzichten auf diese Gegenüberstellung.

Aber einige andere Übersetzer finden doch ein Wort, das zu "*bespredel'naja*" (***grenzenlos***) synonym und ohne seine psychologische Schattierung, dazu noch dem Original adäquat ist: "*beskonećnaja*" (***unendlich***) – Sokolovskij 1902, Br'usov 1928 u.a. Sie fügen aber diesem guten Äquivalent die einseitige und sogar falsche Hubersche Übersetzung des Verbs "*fassen*" als "***umarmen***" bei, so dass ihre Verse dadurch banal, abstrakt und unverständlich klingen.

Die ukrainischen Übersetzer wiederholen die Fehler ihrer russischen Vorgänger: Franko macht es so wie Huber, Zagul variiert Trunin, Uläzko und Lukaś nehmen voll oder teilweise die Übertragung von Sokolovskij.

Der belorussische Übersetzer S'omuha wiederholt die Variante von Sokolovskij.

Was Goethes "*Natur*" als eine Ganzheit angeht, so zerlegt Huber (als erster) sie 1838, indem er die Natur mit "*soscy*" (***Brustwarzen***) darstellt und diese als "*kl'uć życzni*" (***Quelle des Lebens***) bezeichnet.

In verschiedenen Variationen (Brustwarzen und Quelle des Lebens als eine Ganzheit oder als unterschiedliche Bestandteile der Natur) wird dieses Bild Hubers fast von allen seinen Nachfolgern gebraucht: Strugovśćikov, Holodkovskij, Fet, Trunin, Golovanov, Vejnberg, Br'usov, Pasternak u.a. Nur Pavlov versucht 1889, die Natur und die Quelle des Lebens (die "*Brüste*" fehlen bei ihm) als synonyme Größen darzustellen; ihm folgt Sokolovskij 1902, der freilich nicht Natur und Quelle als Synonyme schildert, sondern Brüste und Quelle. Aber diesen Weg beschreitet nur ein einziger Übersetzer nach Pavlov und Sokolovskij: Uläzko aus der Ukraine.

Eigentlich zeigen die ukrainischen "**Faust**"-Übersetzer eine ähnliche Situation: Franko begeht den Fehler Hubers, weil er die Natur auch in einige

Bestandteile zerlegt; darüber hinaus vergisst er "*Quellen alles Lebens*" zu übertragen, was Goethes Bild verfälscht. Lukas wiederholt die Variante Frankos, Zagul übersetzt "*Brüste*" nicht, und Uläzko, wie schon gesagt, entlehnt von Sokolovskij.

Der belorussische Übersetzer S'omuha behält nur das Wort "*Natur*" bei.

In dieser Untersuchung ist es leider unmöglich, alle konzeptuellen Leitmotive des Goetheschen "**Faust**" mit denen in seinen ostslawischen Übersetzungen ausführlich zu vergleichen. Deswegen ist es notwendig, jetzt zu einem anderen wichtigen Problem des Übersetzens überzugehen.

Eben wurde darüber gesprochen, was mit dem Goetheschen Original in den Übersetzungen geschieht, und jetzt darüber, warum es so ist. Anders gesagt: warum doch ist in den ostslawischen "**Faust**"-Übersetzungen ein ganz fremdes konzeptuelles Bild als im Original zu finden?

Selbstverständlich spielen dabei individuelle Neigungen des Übersetzers eine große Rolle: so strebt Holodkovskij, der ein großer Gelehrter, Vater der Parasitologie war, nach einem trockenen und genauen wissenschaftlich-terminologischen Stil,[164] und der Dichter Pasternak, der zukünftige Nobelpreisträger, will die ganze Sprache der Tragödie bald poetischer, bald salopper machen,[165] was der Gesamttendenz in der damaligen Sowjetliteratur entsprach, während Franko die Sprache stark dialektisiert auf die westukrainische Art und Weise,[166] da es damals keine einheitliche ukrainische Literatursprache gab. Ganz anders verhält sich S'omuha: er nimmt aus dem Original nur das Wichtigste (seiner Meinung nach!) und konzipiert das schon nach seinem eigenen Geschmack.

Für solche Neigungen des Übersetzers, genannt "individueller Stil des Übersetzers", interessiere ich mich nicht, denn sie sind subjektiv (in Hinsicht nur auf den Täter, nicht auf das Übersetzen selbst!) und leicht von einem anderen Übersetzer zu korrigieren.

Ich will zu anderen Nichtentsprechungen Stellung nehmen, denen objektive Gesetze zu Grunde liegen.

Deswegen betrachte ich wiederum dasselbe Beispiel aus dem Erkenntnismotiv:

Wo faß ich dich, unendliche Natur?
Euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles Lebens?

Es scheint, dass man, sogar wenn man kein diplomierter Übersetzer ist, diese Verse mit Hilfe eines beliebigen zweisprachigen Wörterbuchs sehr leicht in jede Fremdsprache übersetzen kann. Und trotzdem haben es 5 erfahrene Berufsübersetzer nicht geschafft! Übrigens die anderen fast 50 ostslawischen Übersetzer auch nicht! Und nicht nur die ostslawischen![167]

So gebraucht Holodkovskij einen Ausruf anstatt einer Frage im ersten Satz: "*Mne ne obn'at' prirody neobjatnoj!*" (***Ich kann die Natur nicht umfassen, die unumfassbar ist!***), wobei im Original eine Frage steht: "*Wo faß ich dich, unendliche Natur?*"

Warum passiert das bei Holodkovskij?

Weil der Goethesche Vers zweisemantisch ist: direkt zeigt er eine feste Frage und kontextual verbirgt er eine Unsicherheit. Eben den zweiten Aspekt gibt Holodkovskij wieder, aber auch in einem zweisemantischen Gewand: explizit die Unsicherheit, implizit die rhetorische Frage über "wo?"

Diese Zweideutigkeit aber deckt sich nicht mit der des Originals, weil sie beide verschiedene lineare, chronologische Vorstellungen im Leser hervorrufen: zuerst die Frage über die Möglichkeit der Erkenntnis bei Goethe und danach die kontextuale Unsicherheit und zuerst die Unsicherheit bei Holodkovskij.

Dadurch entstehen unterschiedliche psychologische und philosophische Konzepte der Faust-Figur.

Den gleichen Schritt macht auch Pasternak, nur phantasiert er zu viel zum Thema der Erkenntnis als eines physiologischen Liebesspiels, das bei Goethe beinahe zu spüren ist; dadurch verwandelt sich Goethes Zweizeiler schon in 5 Verse bei Pasternak.

Nicht das aber ist hier am interessantesten, sondern der syntaktische Aufbau des Gedankens: Goethe gebraucht 3 Fragesätze als Aufzählung, wo zwei letzte Sätze Ellipsen zum ersten Prädikat "*fass*" sind. Das verleiht dem Original eine unwahrscheinliche Expressivität und seinem Helden eine tiefe Aufregung.

Dieselbe Expressivität und Aufregung gibt der Ausrufesatz mit Verneinung schön und vollständig im Russischen wieder, was Holodkovskij gemacht hat.

Es ist aber im Russischen auch eine andere, poetische, Möglichkeit vorhanden, diese Eigenschaften der Rede adäquat zu übertragen: eine Aufzählung von Verben, dabei als eine Gradation (Klimax) aufgebaut. Das macht Pasternak, indem er drei Verben, die dem Goetheschen Verb "*fass*" kontextual synonym sind, als Klimax verwendet. Als Ergebnis aber fallt eine hohe Phrasendrescherei und nicht Goethes Wortkargheit auf.

Der ukrainische Übersetzer Franko hat einen anderen Weg beschritten: die Frage als Frage zu bewahren. Die Schwierigkeit dabei liegt aber darin, dass die deutsche Wortverbindung "*Natur fassen*" mit dem Fragewort "*wo?*" in die ostslawischen Sprachen direkt nicht zu übersetzen ist, denn ihre Bedeutung wird in diesem Fall grob (***Wo vergewaltige ich dich?***) oder zu eng (***Wo kann ich dich mit der Hand ergreifen?***).

Das Letztere hat übrigens S'omuha gemacht, und seine Übertragung wirkt ein bisschen komisch, wie es auch bei seinem ukrainischen Vorläufer M. Uläzko (1926) der Fall ist.

Ebendeswegen gebraucht Franko kein Äquivalent zum Verb "*fassen*", sondern sein kontextuales zweideutiges Antonym "*un'aty*" (***stillen*** oder ***finden***), das die Semantik des Originals nicht ganz beibehält.

Aus diesem objektiven linguistischen Grund hat Lukaś überhaupt auf die Übertragung dieser Schlüsselwortverbindung verzichtet, was seine Interpretation nicht verbesserte.

KAPITEL 3:
THEORETISCHE GRUNDPRINZIPIEN DER UNÜBERSETZBARKEIT

ABSCHNITT 3.1:
DREI HAUPTGESETZE DER (WORT) KUNST

Jetzt ist es schon möglich und notwendig, einige gesamttheoretische Schlussfolgerungen für die konzeptuelle Übersetzung zu ziehen.

Leider kann ich nicht die freudige Behauptung von S.Atkins, dass alle ukranischen "**Faust**"-Übersetzungen "*große Leistungen*" gezeigt haben,[168] unterstützen; ich kann auch nicht sagen, dass alle ostslawischen Übersetzungen von "**Faust**", wie sich A.Hsia über 4 chinesische "**Faust**"-Übersetzungen äußert, "*lesbar und im allgemeinen dem Original ziemlich getreu sind*";[169] ich will außerdem nicht sagen, dass die Schuld an Fehlübersetzungen nur den Übersetzern zugeschrieben werden soll, wie es K. Lipinski mit den polnischen "**Faust**"-Übersetzungen macht.[170]

Ich vertrete den Standpunkt des japanischen "**Faust**"-Forschers N.Kimura, der in den Nichtäquivalenzfällen objektive Gesetzmäßigkeiten findet und zum Schluss kommt: "*Man soll Goethe nicht in irgendeiner Übersetzung lesen, sondern immer nur im Originaltext*".[171]

Wie sehen doch diese objektiven Gesetzmäßigkeiten, wovon N.Kimura nichts sagt, aus?

Gesetze der Kust sind kompliziert und werden durch die Wissenschaft erst mit Mühe und Not erschlossen, denn der wissenschaftlichen Erkenntnis zu Grunde liegt Logik, Ratio, die Kunst aber ist mit der Sprache der Logik nicht zu beschreiben.

Unter vielen Aspekten will ich deswegen nur die drei wichtigsten beleuchten: den philosophischen, den psychologischen und den linguistischen.

ABSCHNITT 3.2:
DAS WESEN DER LINGUOPOETIK

Um hier bloß einige mit Mühe und Not lösbare Probleme zu zeigen, will ich aber zuerst nur auf einen vierten, gesamtphilologischen, d.h. linguopoetischen, Aspekt detailliert eingehen, auf dessen Basis die "**Faust**"-Texte (der des Goetheschen Originals und die der ostslawischen Übertragungen) in diesem kritischen Werk schon analysiert worden sind.

Seit den 1920er Jahren hat sich die Sprachwissenschaft gründlich mit solchen strukturellen linguistischen Einheiten beschäftigt, die größer als ein Satz sind. Zuerst mit der Phrase, dann dem Absatz und schließlich dem Text, wenn man nur einen kurzen Abriss skizzieren will.

In diesem Zusammenhang sind hier zu nennen die grundlegenden Werke A. M. Peškovskijs über den Absatz,[172] N. S. Pospelovs über das "*zusammengesetzte syntaktische Ganze*",[173] L. A. Bulahovskijs von der "*überphrasenhaften Einheit*"[174] und andere.

Nachdem die Sprachforschujng an die Schwelle des Textes gelangt sind, ist die linguistische Interpretation der Belletristik zum Problem Nr.l geworden.

Die aktuellsten Untersuchungen zu diesem Problem fallen in die Zeit der 1950er und 1960er Jahre, jedoch ist eine erfolgreiche Lösung damals noch nicht erreicht worden.

Ganz im Gegenteil.

Je mehr linguistische Abhandlungen zum Problem der Sprache und des Stils in der Belletristik geschrieben wurden, desto deutlicher wurde, dass die linguistische Analyse eines schöngeistigen Textes mit Hilfe der traditionellen Kategorien der Sprachwissenschaft die Lösung dieser Frage in eine Sackgasse führte.

Das belletristische Werk schätzte man bei solchem Herangehen entweder als einen beliebigen Text ein, der sich vom nicht belletristischen nur durch sein Thema unterschied, oder als ein Register allgemeiner sprachlicher Stilmittel, wobei das Werk die Besonderheiten seiner ästhetischen Form und das schöngeistige Spezifische seines Inhalts verlor.

Sehr wenig Hilfe leistete hier auch der Strukturalismus und seine Nachfolger, weil die Bildinformation des Kunstwerkes durch ihn objektiv nicht erfasst werden konnte.

Trotzdem wurden die Bemühungen einiger sowjetischer Sprachforscher auf dem Gebeit der Belletristik von Erfolg gekrönt. Es wurde eine neue wissenschaftliche Richtung ausgearbeitet – die Erforschung der belletristischen Sprache.

Eingeleitet wurde diese Richtung noch Anfang der 1930er Jahre durch die prinzipiell wichtige Monographie V. V. Vinogradovs "**Über die schöngeistige Prosa**" sowie durch Abhandlungen G. O. Vinokurs und B. A. Lapins. Heute arbeiten auf diesem Gebiet schön viele Wissenschaftler, beispielweise M. A. Karpenko,[175] V. D. Levin,[176] J. T.Listrova[177] u.a.

Die Vertreter dieser Richtung analysieren im sprachlichen Kunstwerk eine besondere Variante der Nationalsprache (als jene Variante, die gleichzeitig von dieser Sprache abhängig und unabhängig ist sowie sie beeinflusst).

Deswegen ist festzustellen, dass selbst diese Richtung, die ergebnisreichste in der belletristischen Linguistik, dasselbe Register allgemeinsprachlicher Mittel wie Lexik, Grammatik und Stil beim Erforschen eines schöngeistigen Werkes aufweist. Das Kunstwerk als eine besondere Form der Welterkenntnis bleibt auch hier ein Buch mit 7 Siegeln.

Viele Sprachwissenschaftler der 1960er-1970er Jahre erkannten, dass die traditionelle Methode der linguistischen Analyse eines belletristischen Textes durch eine neue ersetzt werden muss, weil die Sprachwissenschaft und

belletristische Linguistik, obgleich sie beide ein und dasselbe Untersuchungsobjekt (den schöngeistigen Text) haben, verschiedene Untersuchungsgegenstände zweifellos erforschen sollen: seine Kommunikationsfunktion für die erste Disziplin und seine ästhetische Funktion für die zweite.

Allmählich bildete sich im Rahmen der Sprachwissenschaft und später davon unabhängig eine neue wissenschaftliche Richtung heraus, die noch heute keinen streng bestimmten Namen trägt: "*literaturwissenschaftliche Stilistik*" bei V. V. Vinogradov, "*Dekodierungsstilistik*" bei I. V. Arnold, "*Textinterpretation*" bei V. M. Żyrmunskij, Ä. G. Risel, V. A. Kuharenko und A. I. Domaśnev, "*stilistische Analyse*" bei M. P. Brandes, "*Linguostilistik*" bei vielen anderen Wissenschaftlern und noch eine Menge weiterer Bezeichnungen.

Einig sind sich aber alle genannten Forscher dort, wo sie die erfolgreiche Untersuchung der belletristischen Wortfassung ohne die des Ideengehaltes des Kunstwerkes für unmöglich erklären und eine Synthese methodischer Mittel von Sprach- und Literaturwissenschaft fordern.

Als ein treffendes Beispiel zitiere ich aus dem Buch der berühmten Sprachforscherin I. V. Arnold: "*Die Dekodierungsstilistik vereinigt in sich Möglichkeiten der linguistischen und literaturwissenschaftlichen Stilistik*".[178]

Leider bleibt dieser richtige und bedeutsame Gedanke in vielen Abhandlungen über die belletristische Linguistik nur eine unverwirklichte Deklarationsbehauptung.

Natürlich hat man hier einige Leistungen erzielt, z. B. bei A. M. Peśkovskij die erfolgreiche Analyse der inhaltlichen Rolle verschiedener Klangmittel,[179] bei L. V. Śćerba die Analyse rhythmischer Mittel[180] sowie der potentiellen phraseologischen Einheiten bei J. J. Avaliani.[181]

Ich bin der Meinung, dass diese neue linguistische Richtung in ihrer Weiterentwicklung in eine methodologische Sackgasse geraten ist, weil man mit Hilfe der traditionellen Sprachmethodik nicht nur allein ein sprachliches Objekt, d. h. ein Kunstwerk erforschen wollte.

Meines Erachtens ist dieses Bemühen fehlerhaft, denn die Disziplin, die sich mit dem belletristischen Text als der Einheit von Inhalt und Form befasst (nenne man diese Disziplin auch wie man wolle, ich persönlich schlage den Begriff "*Linguopoetik*" vor), hat nicht nur einen der Sprachwissenschaft entgegengesetzten Untersuchungsgegenstand, sondern auch ein sich von ihr wesentlich unterscheidendes Untersuchungsobjekt: nicht das Wort, sondern die Gesamtheit jener Kunstmittel, welche den Ideengehalt des belletristischen Werkes darstellen helfen, jene Gesamtheit, die ich kurz als "*Bildhaftigkeit*" bezeichne.

Dabei bin ich mir über alle Unzulänglichkeiten dieses Terminus völlig im klaren.

Zwischen Bildhaftigkeit und Bild sehe ich einen wesentlichen Unterschied. Bildhaftigkeit ist Mittel für das Schaffen eines Bildes und somit das

Untersuchungsobjekt der Linguopoetik, das Bild aber ist nur das Ergebnis der Bildhaftigkeit und darum das Untersuchungsobjekt der Literaturwissenschaft.

Jetzt kann auf die in meiner Arbeit angedeutete Problemstellung geantwortet werden: Linguistik des Textes kommt ohne Literaturwissenschaft aus, aber die Linguistik des belletristischen Textes, d. h. die Linguopoetik, – nicht, wenn sie die Funktion des Kunstwerkes (das Ästhetische) analysieren will.

Dass diese Funktion seine wichtigste, sogar die einzige ist, behaupten nicht nur Literaturwissenschaftler, sondern auch Kunstforscher, Ästhetiker u. a.[182]

Die Literaturwissenschaft betrachtet ein schöngeistiges Werk im Großen und Ganzen als das Produkt einer bestimmten sozialen Epoche und setzt deswegen bei seiner Analyse die sogenannten extralinguistischen Faktoren an die erste Stelle: Weltanschauung und Absichten des Verfassers, Ideengehalt und individuelle Mittel seiner Verkörperung (Idee, Thema, Problematik, Gestalten, Typisierungsarten usw.).

Nur die Poetik als Teilbereich der Literaturwissenschaft erforscht neben anderen Faktoren auch die linguistischen, d. h. Sprachmittel, doch nur deren allgemeinstilistische und allgemeinkünstlerische Funktion, was gewiss zu wenig ist für eine erfolgreiche Erschließung der Einheit von Inhalt und Form eines belletristischen Textes.

Indem der Literaturwissenschaftler extralinguistische Faktoren sachkundig benutzt, analysiert er den Ideen- und Bildreichtum eines belletristischen Werkes auch objektiv und erfolgreich, so dass seine Untersuchung ein Muster des wissenschaftlichen Herangehens an die schöngeistige Literatur gibt und somit zu einem Meilenstein in der Geschichte der Literaturwissenschaft wird.

Hier nur einige treffende Beispiele: in Russland sind es in der Mitte des XIX. Jahrhunderts V. G. Belinskijs Werke über Puśkin; und N.G.Ćernyśävskijs über Gogol'; in Deutschland am Ende des XIX. Jahrhunderts F. Mehrings Werke über Lessing, Schiller, Hauptmann; in England der 30er Jahre – R. Fox's Werke über die englischen Romanciers der Gegenwart, in Frankreich der 70er Jahre die Arbeit von J.-P. Sartre über Flaubert.

Das Merkwürdigste an diesen meisterhaften Analysen ist, dass die genannten Literaturwissenschaftler fast keine Untersuchung des Wortes – dieses Rohstoffes der Bildhaftigkeit – unternommen haben. Das ist nach den Ansichten eines jeden Sprachforschers eine Lästerung, weil man das Produkt einer Wortkunst analysiert, ohne das Wort selbst in Betracht gezogen zu haben. Und dennoch wird dieses Werk erfolgreich analysiert, was umso bewundernswerter ist.

Diesen auffallenden Widerspruch verstehen auch Literaturwissenschaftler selbst, und letzten Endes analysieren sie das Wort, aber nur als Hilfsmaterial, so dass die von ihnen schon gezogenen Schlussfolgerungen durch nichts Neueres ergänzt werden können. Oder sie rufen geheimnisvolle und quasi allmächtige Begriffe wie "Begabung", "Feingefühl", "Intuition des Gelehrten" zu Hilfe. Ich beziehe mich hierbei auf die Behauptung G. M. Fridlenders, eines großen

russischen Literaturwissenschaftlers. In seinem Artikel aus dem Jahre 1972 "**Über heutige Probleme der Poetik**" sagt er, dass die Schwierigkeiten bei der ganzheitlichen Untersuchung eines belletristischen Werkes erst dann überwunden werden können, wenn "*der Interpret über eine wissenschaftliche Intuition verfügt*".[183]

Ohne diese Idee über die Notwendigkeit einer wissenschaftlichen Intuition beim Erforschen der schöngeistigen Literatur zu bestreiten, will ich die Aufmerksamkeit der Leser nur darauf lenken, dass G. M. Fridlenders Gedanke als Bekenntnis des völligen Misserfolgs der traditionellen Literaturwissenschaftsmethodik auf dem Gebiet der Belletristik eingeschätzt werden soll und darf.

Wie Fridlender denken auch viele andere Literaturforscher und Linguisten, indem sie, wie ich schon früher betonte, eine Synthese der Sprach- und Literaturwissenschaften vorschlagen. Erinnert sei an V. M. Žyrmunskij, I. V. Arnol'd, N. M. Śanskij u.a.

Mit der entscheidenden Hinwendung der Linguisten zu der inhaltlichen Seite des sprachlichen Materials im belletristischen Text und der Literaturwissenschaftler zu der formellen Seite des Ideengehaltes begann schon in den Jahren 1910–1930 eine Wende.

Sie erlebte einen immens quantitativen, leider nicht immer qualitativen Aufschwung erst ein halbes Jahrhundert später, aber ihre methodologische und methodische Bedeutsamkeit für die Linguopoetik blieb jedoch damals unfruchtbar.

Während ich an Werken sowjetischer und teilweise auch westeuropäischer Philologen jener vergangenen Jahrzehnte arbeitete, fand ich in vielen Abhandlungen verschiedene Ideen, die man heute aufs neue entdeckt und deswegen ihre echten Väter in entsprechenden Literaturverzeichnissen zu nennen vergisst.

1917 äußerte O. Brik[184] eine im Jahre 1927 tiefer begründete Idee von methodologischem Belang, dass Lyrik zwei Ebenen besitze, eine Klang- und eine Bildschicht mit ihrer eigenen Form und ihrem eigenen Inhalt.[185]

Die Prager Schule entwickelte, zuerst in ihren "**Thesen**" (1929), später auch in Werken ihrer Mitglieder,[186] wichtige Gedanken über die Notwendigkeit, die Komposition des poetischen Werkes zu untersuchen, seine Sprache immanent zu analysieren und seine Aktualisierungsmittell als Basis für poetische Bildhaftigkeit in erster Linie zu erforschen.

Das Prinzip, den Inhalt des belletristischen Textes mit Hilfe seiner Wortform zu erfassen und diese Form mit Hilfe des Ideengehaltes zu erklären, ist in vielen Arbeiten aus der Zeit von 1910–1930 anzutreffen: so bei V. Br'usov[187] und S. Bobrov[188] über die Verstechnik Puśkins, bei L. Grossman[189] über Klangmittel, Komposition und philosophischen Inhalt in Turgen'evs "**Verse in Prosa**" und bei vielen anderen.

Insbesondere seien hervorgehoben einige Abhandlungen A. M. Peśkovskijs, in denen er allgemeintheoretische Fragen stellt und sie erfolgreich löst (z. B. wie die sprachliche Form eines belletristischen Werkes auf allen Ebenen der

Phonetik, Lexik, Grammatik und des Stils mit seinem Gedankengehalt verbunden ist) und wo er eine wichtige und interessante Meinung über die unausbleibliche Bildhaftigkeit jedes Wortes der Belletristik (und nicht nur ihres Tropus) zum Ausdruck bringt.[190]

Eine besondere Aufmerksamkeit verdient die Monographie A. Belyjs (1929) über den Rhythmus. Zum ersten Mal in der Geschichte der Literaturwissenschaft und, wenn ich mich nicht irre, leider bisher auch zum letzten Mal, wurde hier vorgeschlagen, keine mystischen extralinguistischen Faktoren, die sich außerhalb des Kunstwerkes befinden, als Untersuchungsobjekt zu betrachten, sondern die rhythmischen Kurven des Werkes, die nach der eigenen Methodik A. Belyjs gezeichnet werden und seinen Ansichten nach eine Form-Inhalt-Synthese der poetischen Schöpfung darstellen.[191]

Von Bedeutung ist auch sein Gedanke, dass die soziale Wirklichkeit vom Dichter nur mit Hilfe eines künstlerischen Bildes (=Kunstbildes) wahrzunehmen und zu verkörpern sei und deswegen eine literaturwissenschaftliche Dekodierung brauche.[192]

Über andere grundlegende Arbeiten dieser Periode (L. V. Ščerbas, V. M. Žyrmunskijs u. a.) habe ich bereits gesprochen.[193]

Demnach ist festzustellen, dass innerhalb der Periode 1910–1930 vieles für die Entstehung der heutigen Linguopoetik getan wurde.

Jedoch fand ich sogar bei jenen Philologen, deren wissenschaftliche Freigebigkeit fast alle soliden Forschungen der letzten Jahrzehnte befruchtete, keine Antwort auf die quälende theoretisch und praktisch komplizierte Frage, wie das Wort (d. h. der Rohstoff der Sprachkunde) ein künstlerisches Bild (d. h. den Rohstoff der Literaturwissenschaft) produziert.

Gewiss hatte schon A. A. Potebn'a mit seiner Idee von der inneren Form des Wortes das Problem gelöst, wie im Wort ein totes Bild lebendig wird. Jedoch, wie V. V. Vinigradov einmal richtig sagte, seien "*Bild im Wort oder mit Hilfe des Wortes verschiedene Begriffe und unterschiedliche Aufgaben*,"[194] geschweige denn, dass die Termini "*Bild*' und "*Kunstbild*'' keine Synonyme sind.

Die innere Form des Wortes, selbst ein Tropus, kann nicht immer ein umfassendes künstlerisches Bild entstehen lassen. Andererseits sind echte Meister der Belletristik imstande, nach Potebn'as Auffassung, sogar bildlose Wörter für das Schaffen wundersamer und erschütternder Kunstbilder nützlich zu machen. Als Beweis kann Puśkins "**Ich hatte Sie geliebt**" oder Goethes "**Über allen Gipfeln**" angeführt werden.

Auf die Frage, wie sich aus dem "Rohstoff" (der nationalen Sprache) ein künstlerisches Bild entwickelt, der Weltanschauung seines Verfassers nach individuell und dem ästhetischen Ideengehalt nach epochemachend, weiß ich keine genaue und eindeutige Antwort. Gewiss besitze ich eine Arbeitshypothese, auch wenn sie noch von vielen Seiten zu untermauern ist.

Ich gehe von folgenden Erwägungen aus: Es gibt nicht nur sentimentale und rationale Menschentypen, sondern auch künstlerische Persönlichkeiten, welche die Welt mit Hilfe des künstlerischen Bildes darzustellen vermögen.

Unsere Empfindungen und unsere Vernunft analysieren die Wirklichkeit, zerlegen deren ganzheitliches Dasein in verschiedene Erkenntnisteile und zeigen es uns als eine Summe von Erscheinungen in der Form von Gefühlen und Begriffen.

Die wahre Umgebung aber ist untrennbar, sie existiert ganzheitlich und beeinflusst den Menschen auch so.

Eben deswegen könnte das Dasein nicht umhin, im Menschen das dritte Erkenntnismittel zu schaffen, die Intuition, deren Inhalt das Kunstbild ist. Nur diesem obliegt es, unsere Welt ganzheitlich, synthetisch wahrzunehmen, und darum ist es ein ästhetisches Modell der ganzen Welt zum Unterschied von Empfindungen und Vernunft, die dem Menschen helfen, andere, nichtkünstlerische Bilder herzustellen, um nur einige Teile unserer Wirklichkeit zu verallgemeinern.

Ich glaube, dass Goethe eben diese Hauptrolle des Kunstbildes im Auge hatte, als er im Mai 1827 sagte, dass ein Kunstwerk umso wertvoller sei, je weniger es vom Verstand erfasst werden könne.[195]

In der Belletristik kann sich der Schriftsteller nicht anders äußern, als nur das Wort für das Schaffen eines Weltmodells anzuwenden. Dabei tritt er als Wortschöpfer auf; deshalb wird sein Werk von Linguisten nur als Sprachergebnis behandelt. Das ist aber ein tiefer Irrtum.

Am deutlichsten äußerte sich in dieser Richtung V. M. Źyrmunskij schon 1919: "*Denn das Wort ist Grundmaterial der Poesie, so soll dem systematischen Aufbau der Poetik jene Sprachklassifikation zu Grunde gelegt werden, die uns die Linguistik vorschlägt*".[196]

Theoretisch und praktisch vertreten diesen Standpunkt noch heute fast alle namhaften Linguostilisten: Ä. G. Risel', I. V. Arnold, M. P. Brandes, V. A. Kuharenko u.a. Selbst V. M. Źyrmunskij, obwohl er für seine Textinterpretation 1969 literaturwissenschaftliche Kategorien aktiv benutzt, fährt fort, im Wort "*das Grundmaterial der Poesie*" zu suchen.[197]

Es ist irrig, im belletristischen Text bloß das Sprachergebnis einzuschätzen. Der Dichter gebraucht das Wort nur als einen "Rohstoff' für das Schaffen der Bildlichkeit, die später das künstlerische Bild entstehen lässt. Wie z.B. auch in der Bildhauerei, wo natürliche Materialien (Ton, Marmor, Granit, Metall) als primäre Rohstoffe dienen, woraus später ein neuer Rohstoff entsteht (in einem komplizierten Vorgang der poetischen Begeisterung, was aber ein selbständiges Problem ist), ein neuer Rohstoff, sekundär in bezug auf das ursprüngliche natürliche Material, jedoch primär im Verhältnis zum Kunstbild, den man Pose, Geste nennen darf. In der Malerei z.B. ist offenbar nicht die Zusammensetzung

des Farbstoffes wichtig, sondern die Färbung selbst und die Linie. Ähnliches sieht man auch bei anderen Künsten.

Wenn ich aus dem Gesagten eine theoretische Bilanz ziehen darf, so will ich sagen: In der Belletristik sind zwei Formen und zwei Inhalte zu unterscheiden, erstens das Wort als linguistische Größe (hier sind der Inhalt die lexikalischen Bedeutung, die Form aber die grammatischen Kategorien) und zweitens die Bildhaftigkeit als linguopoetische Größe (hier ist der Inhalt das künstlerische Bild, die Form aber sind linguistische und extralinguistische Faktoren).

Freilich ziehen Literaturwissenschaftler die Schlussfolgerung, dass die Belletristik, weil das Kunstbild mit Hilfe von extralinguistischen Faktoren entsteht, nur von Theoretikern und Historikern der Literatur erforscht werden könne, nicht von Sprachforschern.

So erklärt A. A. Gornfeid, der russische, später auch sowjetische Literaturwissenschaftler, am Anfang unseres Jahrhunderts, dass der Ideengehalt des belletristischen Werkes erst im Laufe der literaturwissenschaftlichen Analyse zu verstehen sei.[198] Nach 60 Jahren hat der älteste sowjetische Literaturtheoretiker, G. N. Pospelov, dasselbe Credo leidenschaftlich, sogar kämpferisch behauptet.[199]

Diese dargestellte Forderung der Literaturwissenschaftler ist ebenso ein Irrtum wie bei den Linguisten, denn das belletristische Kunstwerk benutzt nur Wörter, weiter nichts. Alle sogenannten extralinguistischen Faktoren kommen erst über das Wort zu den Lesern und existieren nur in ihm, sie liegen nicht außerhalb von ihm.

Diese Idee, die Sprache des poetischen Textes immanent zu analysieren, drückten 1929 der Präger Linguistenkreis[200] und der sowjetische Sprachforscher V. V. Vinogradov[201] aus. Zwar nahm der Letztere in den 60er Jahren von diesem Gedanken wieder Abstand,[202] jedoch bedarf das einer besonderen Erörterung.

Obwohl das belletristische Werk nichts außer dem Wort besitzt, wird dieses Wort anders als im Alltagsverkehr verwendet. Es wird für die Bildhaftigkeit verwendet. Die Linguistik ist deswegen nicht imstande, die Bildhaftigkeit zu erforschen, weil diese das ästhetische Untersuchungsobjekt ist. Die Literaturwissenschaft ist auch nicht imstande, die Bildhaftigkeit zu analysieren, ohne das Problem gelöst zu haben, wie das Wort (d. h. das Sprachmittel) zu einem ästhetischen Ideenmittel wird. Das Problem ist nicht zu lösen, weil die Literaturwissenschaftsmethodik auf eine Analyse extralinguistischer Faktoren abzielt.

Daraus folgt die Notwendigkeit einer neuen Methodik bei dem Erforschen der Belletristik.

Über diese Methodik soll die Linguopoetik verfugen.

Als Schlüsselkategorie ist hierbei die Komposition zu nennen, die Reihenfolge von Wörtern im Werk.

Die Komposition ist der einzige extralinguistische Faktor im belletristischen Text, aber nicht darum, weil sie angeblich außerhalb des Wortes liegt, sondern deshalb, weil sie dem Denken entnommen wird, nicht der Sprache.

Die Ganzheit unserer Umgebung kann der Dichter mit Hilfe des Kunstbildes deswegen darstellen, weil er Sprachmittel in einer bestimmten Reihenfolge gebraucht, dadurch das Wort mit einer kontextuellen Bedeutung füllt, was ihn das Untersuchungsgebiet der Linguistik für das der Linguopoetik überschreiten lässt.

Mag die Linguistik die Kommunikations- und Stilfunktion der Sprache in jeglichem Verwendungsbereich, auch in dem der Belletristik, erforschen, und mag die Literaturwissenschaft die Abhängigkeit des Kunstbildes von der Epoche, seine Struktur und Entwicklung im Rahmen des einzelnen schriftstellerischen Schaffens, des Genres, der Literaturschule usw. untersuchen. Die Lösung des Problems aber, wie dieses Bild aus dem Wort entsteht, soll die Aufgabe der Linguopoetik sein.

Es würde der Linguopoetik auf solchem Wege vielleicht gelingen, Linguistik und Literaturwissenschaft, die seit langem autonomen Komponenten einer ehemals untrennbaren Philologie, aufs neue zu vereinen.

Um die angeführte Hypothese über das besondere Gewicht des künstlerischen Bildes in der Belletristik und über die Rolle der Linguopoetik anschaulicher zu machen, will ich Goethes Gedicht "**Wandrers Nachtlied**" (geschrieben am 6. Sept. 1780) nachfolgend analysieren.

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

Wie tiefgreifend dieses Gedicht als ein literaturwissenschaftliches Objekt auch erforscht werden kann (einschliesslich der Poetik), würden die Schlussfolgerungen ungefähr so lauten, wie es z.B. in den beiden akademischen "**Geschichten der deutschen Literatur**" (aus Moskau und Berlin) der Fall ist: "*Das Versöhnungs- und Beruhigungsmotiv ist in den vollendet schönen Formen der lyrischen Miniatur ausgedrückt*";[203] "*In größter Schlichtheit und Prägnanz wurde darin die Impression einer Abendstimmung auf der Höhe des Thüringer Waldes vergegenwärtigt*".[204] Oder ähnlich bei anderen Kritikern.[205]

Wie tiefgreifend dieses Gedicht als ein linguistisches Objekt auch erforscht werden kann (einschliesslich der Stilistik), so würden die Schlussfolgerungen als ein Register von lexikalischen Einheiten, morphologischen Konstruktionen,

grammatischem Parallelismus, Mitteln der Sprachökonomie und den des Wohlklangs aussehen.

Im 1. Fall sind die Bildhaftigkeitsmittel unerforscht geblieben, im 2. Fall ist der Ideeninhalt nicht untersucht worden, und in beiden Fällen wird das Spezifische der lyrischen Kunst nicht analysiert, weiches allein das Gedicht zu einem Meisterwerk der poetischen Meditation macht und somit zur repräsentativsten Schöpfung Goethes aus den Weimarer Jahren mit seinem damaligen Prinzip "*edler Einfalt und stiller Größe*".

Man muss aber die Komposition des Gedichtes in Betracht ziehen, d. h. seine Gedankenkette sowie die inhaltliche Wiederholung als das auffallendste bildhafte Mittel, und man versteht sofort die Idee und Bildform des Gedichtes.

Vorher sind nur einige Fragen zu beantworten.

Warum besitzen die 2. und die letzte Verszeile gleichstämmige Wörter: das Substantiv "*Ruh*" und das Verb "*ruhest*", die das ganze Gedicht in eine logische Umrahmung einschließen?

Warum hat die 1. Verszeile das Wort "*Gipfel*", das die ewige nichtlebende Natur verkörpert, im letzten Vers aber steht das Personalpronomen "*du*", das die lebende, aber nicht ewige Natur personifiziert?

Warum liegen zwischen diesen Polen der künstlerischen Idee die Wörter "*Wipfel*", "*Vögelein*", "*Wald*", welche ebenfalls die Natur darstellen?

Warum ist die Reihenfolge so und nicht anders?

Die Antwort könnte so lauten: weil das dichterische Weltmodell nur als ein derartiges Bild aufzubauen ist.

Dieses Modell zu enträtseln, zu entschlüsseln ist die Aufgabe der Linguopoetik.

Da das ganze Gedicht in einer inhaltlichen Umrahmung, der gleichstämmigen Wiederholung "*Ruh-ruhest*" befindlich ist, wird deutlich, dass sein Schlüsselwort die Invariante dieser Wiederholung sein kann mit der Bedeutung des Stillwerdens, der Beruhigung.

Dieses Schlüsselwort hilft, das angebliche Landschaftsbild der Verse, ihre oberflächliche Zuschauerverbindung zwischen den Wörtern (ein Wanderer beobachtet die stillwerdende abendliche Natur) als eine tief und streng philosophische Abhängigkeitskette zu verstehen.

"*Gipfel*" und "*Hauch*" einerseits, weil sie die nichtlebende Natur in zwei Haupterscheinungsarten als Erde und Luft zeigen, sind den Wörtern "*Wipfel*", "*Vögelein*", "*Wald*' und "*du*", welche die lebende Natur verkörpern, als kontextuelle Antonyme entgegengesetzt. Da aber alle diese Wörter, außer dem Pronomen "*du*", durch andere Wörter miteinander verbunden sind, welche die Bedeutungsvariante der Beruhigung besitzen (*Gipfel-Ruh, Wipfel-keinen Hauch, Vögelein* und *Wald-schweigen*), so dürfen sie als kontextuelle Synonyme aufgefasst werden, und aus diesem Grund sind sie dem Wort "*du*" entgegenzustellen, das den Menschen personifiziert, der das Hauptmerkmal der außermenschlichen Natur, und zwar die Beruhigung, nicht innehat.

Das Pronomen "*du*" tritt auf als ein kontextuelles Antonym zu den Wörtern für die Darstellung der menschlichen Naturumgebung. Damit will Goethe sagen, dass nur der Mensch als Naturbestandteil mit seiner Unruhe und stürmischen Leidenschaftlichkeit der Natur gegenübersteht.

Der Dichter weiß, daß der Teil eines Ganzen nicht autonom werden muss und überzeugt den Menschen, wieder das zu werden, was dieser wirklich ist: sich nicht über die Natur zu stellen, sondern sich zu ihrem beruhigten Bestandteil zu machen, indem sich der Mensch mit der Natur vereinigt.

Eigentlich ist diesem "*Teil-und-Ganzes-Problem*" auch Goethes Tragödie "**Faust**" gewidmet, aber mit welcher Genialität und Schlichtheit ist es in der lyrischen Miniatur "**Wandrers Nachtlied**" gelöst!

Weil diese Miniatur genial und schlicht ist, fallen nicht nur ihre Vorzüge auf, sondern auch Fehler ihres Verfassers.

Erstens sollte Goethe nicht in einem 8-zeiligen Gedicht, wo jedes Wort so viel wiegt und wo kein funktionell überflüssiges Wort Platz finden darf, zwei sinnverwandte Wörter für Pflanzenreich gebrauchen: "*Wipfel*" und "*Wald*,"- eines davon ist unnötig.

Zweitens sollte er, während er die biblische Entstehungskette des Lebens auf der Erde von der nichtlebenden Natur ("*Gipfel*") über die Flora ("*Wipfel*") und Fauna ("*Vögelein*'') bis zum Menschen ("*du*") führt, das Wort, das den Menschen verkörpert (das Pronomen "*du*"), auch kompositionell erst am Ende dieser Aufstellung gebrauchen, d. h. nach dem Wort "*Vögelein*". Goethe aber schrieb es zuerst vor diesem ("*spürest du*") und dann auch nach ihm, dazu noch zweimal: implizit in der Imperativform des Verbes "*warten*" und explizit im letzten Vers ("*ruhest du*"). Das alles macht das "*du*" (wie auch das Wort "*Wald*") in funktioneller Hinsicht überflüssig und wirkt sogar auf das geordnete Bild "*der biblischen Lebensentwicklung*" ein bisschen zerstörend (wie auch das Wort "*Hauch*" nach der Pflanzenwelt "*Wipfel*").

Auf diese Weise wird also ersichtlich, dass die Linguopoetik nicht nur bei der Analyse des belletristischen Ideengehaltes Hilfe leisten kann, sondern auch das dichterische Vorhaben festzustellen, sowie Erfolge und Misserfolge, Verdienste und Verluste bei seiner Verwirklichung einzuschätzen vermag.

Abschnitt 3.3:
Drei Hauptfaktoren der Unübersetzbarkeit

Und jetzt zurück zu den drei Hauptaspekten der (Wort-)Kunst, die die führende Rolle im Übersetzen spielen: dem philosophischen, dem psychologischen, dem linguistischen Aspekt.

Der philosophische Aspekt der Kunstgesetze besteht darin, dass das Kunstbild als Modell der ihm gegenwärtigen Wirklichkeit und der außerzeitlichen

Ganzheit des Daseins zugleich zu deuten ist. Anders gesagt, nimmt man das Kunstbild als Hauptinstrument der Erkenntnis an, das noch präziser, noch objektiver als die Wissenschaft ist.

Der psychologische Aspekt der Kunstgesetze liegt darin, dass sich der Werkentwurf im Kopf des Autors noch vor dem Beginn der unmittelbaren Arbeit am Werk befindet, d.h. vor der Verkörperung des Konzepts in einen entsprechenden "Baustoff" (Wort, Laut, Farbe, Marmor u.ä.m.). Jedoch zeigt seine Dialektik, die das Bild entstehen lässt, dass das Konzept, obwohl es vor dem Arbeitsbeginn existiert, aber nur als Bewusstwerden zu spüren ist, sich erst im Verkörperungsprozess verwirklicht und erst nach dessen Vollendung überschaubar wird.

Dadurch schafft der Autor die Bestandteile seines zukünftigen Gesamtbilds nicht nach der Willkür des Herrn "Zufall", sondern unter dem unvermeidlichen Druck und der ständigen Kontrolle des Entwurfs.

Deshalb sind die entstandenen Komponenten des Konzepts keine mathematische Summe, kein kompletter Satz von Bauteilen, die leicht umgestellt und sogar durch ähnliche ersetzt werden können; ganz umgekehrt bilden sie eine Ganzheit, eine Synthese, ein gegenseitiges Hineindringen in so großem Maße, dass ihre beliebige "Verkürzung" oder "Verlängerung" für das Konzept tödlich ist.

Die eben genannten Kunstgesetze haben einen allgemeinästhetischen Charakter. Aber die Kunst hat noch einen Aspekt, der mit ihren "Baustoffen" verbunden ist.

Für die Belletristik ist das Wort ihr "Baustoff". Und obwohl der Gedanke des Autors die Auswahl jedes Wortes bestimmt, nicht umgekehrt, und obschon das Wort in der schönen Literatur nur eine Form der Verkörperung darstellt (es gibt doch andere Formen, z.B. Reihenfolge von Wörtern im Werk), unterliegt die Verbindung zwischen Wörtern und somit die Endform und der Endinhalt des Konzepts jedoch im größeren Maße auch den linguistischen Gesetzmäßigkeiten, nicht nur den Kunstgesetzen allein.

Die drei Aspekte der Kunstgesetze funktionieren auch im Bereich des Übersetzens, weil das doch auch ein schöpferisches Tun ist, hier aber werden sie durch das Original sehr erschwert.

Der paradoxe Charakter der Übersetzungstätigkeit besteht darin, dass sie vom Erfolg erst dann gekrönt wird, wenn der Übersetzer auf das Original verzichtet (so z.B. die Übertragungen Źukovskijs aus Schiller oder Lermontovs aus Goethe und Heine in Russland des 19. Jahrhunderts als allgemein anerkannte Meisterwerke des übersetzten und originellen Schaffens).

Betrachten wir diesen paradoxen Charakter näher.

Drei Faktoren formen ihn und entsprechen den drei Kunstgesetzen.

Erstens verändert sich der philosophische Aspekt des Schaffens wesentlich.

Wenn der Autor des Originals in Werk nur sein eigenes Weltmodell verkörpert und somit jenes zu Erkenntnismittel und – quelle einer einzigen

Wirklichkeit macht, so hat der Übersetzer in seinem Werk schon zwei Wahrheiten über zwei Wirklichkeiten zu bewältigen: seine eigene und die des Originals.

Und das verändert das Konzept des Originals prinzipiell.

Zweitens besitzt der Übersetzer noch vor seinem Arbeitsbeginn das Konzept des Originals in Form des vorliegenden Textes, obwohl er noch keinen Übersetzungsentwurf im Kopf hat.

Bildlich gesagt, kann und soll er vom "Dach" bis zum "Fundament" sein Werk bauen, weil alle Bestandteile und Gerüste vom Original schon angefertigt worden sind, der Autor des Originals aber baut nur vom "Fundament" bis zum "Dach", weil er bis zum Ende seiner Arbeit nie weiß, was herauskommt.

Die Abhängigkeit des Autors vom Entwurf, der sich verschiedenartig realisieren kann, ist der des Übersetzers vom schon im Original verkörperten Konzept, das ihm keine Freiheiten lässt,obwohl die Psychologie des Schaffens solche Freiheiten fordert und fördert, gar nicht ähnlich, weil das Übersetzungskonzept erst im Übersetzen anschaulich wird und bis zu dessen Ende nicht zu fassen ist.

Dieser psychologische Widerspruch, das vorliegende Originalkonzept mit dem noch zu entwickelnden Übersetzungskonzept nicht in Übereinstimmung bringen zu können, verändert das Konzept des Originals prinzipiell.

Und drittens spielt der linguistische Aspekt eine große Rolle beim Übersetzen.

Es geht darum, dass jedes Wort in einer Nationalsprache nicht nur sein Bedeutungsfeld, sondern auch seine Valenzen hat, d.h. seine Möglichkeit, mit anderen Wörtern in Verbindung zu treten.

Das alles schafft dem Wort ein besonderes Assoziationsfeld, das mit dem des äquivalenten Worts in einer Fremdsprache nie identisch ist und den Übersetzer in eine Fehlsituation führt, die das Konzept des Originals prinzipiell verändert.

Unter dem Druck dieser drei Faktoren unterscheidet sich die Übersetzung vom Original durch drei Diskrepanzen: Nichtübereinstimmung der sozialen Wirklichkeiten, Unadäquatheit des Gedankengangs, Nichtäquivalenz der Sprachmittel.

Das alles lässt mich Übersetzung als Bearbeitung, als originelles Werk in der Zielsprache betrachten.

Das gilt selbstverständlich für alle ostslawischen "**Faust**"-Übersetzungen.

ANMERKUNGEN

1. Als krasse Beispiele dieser "Faust"-Forschungen können folgende Publikationen aus den 1990er Jahren angeführt werden, um nur die Geographie der Fausteana zu zeigen.

AMERIKA:
- Gearey, John. Goethes othes "Faust": drama, pt. II. – Toronto : Univ. of Toronto Press, 1992. – 211 S.;
- Allner, Irmin. Fausts "Weg zu sich selbst": a Jungian interpretation of Goethes "Faust" with special emphasis on the individuation process. – New York : Syracuse Univ., 1993. – 436 S.;

EUROPA:
- Balmas, Enea. Faust in Francia // Atti del XVI Convegno della Societä universitaria per gli studdi di lingua e letteratura Francese. – Fasano 1991. – S. 9–19;
- Mädl, Antal. Imre Madäch: "Die Tragödie des Menschen" und ihr Verhältnis zu Goethes "Faust" // Jahrbuch der ungarischen Germanistik. Jg. 1992. – Budapest 1992. – S. 53–66;
- Reitani, Luigi. Faust in Italien //Sprachkunst. Jg. 23. – Wien, 1992, Halbband 2, S.191–211;
- Saviane, Renato. Vitalismo e nihilismo nel "Faust" di Goethe. – Firenze : Olschki, 1992. – 139 S.;
- Germanica Wratislaviensia. 99. – Wroclaw 1 – S. 18–195, 291–298;
- Bohnenkamp, Arne."... das Hauptgeschäft nicht außer Augen lassen": die Paralipomena zu Goethes "Faust". – Frankfurt a.M. : Insel-Verlag, 1994. – 937 S.;
- Gamarra, Piere. Ä la recherche de Faust // Europa. Revue littöraire mensuelle. Annee 72. – Paris 1994, N 787/788. – S. 197–200;
- Interpreting Goethes "Faust" today / ed. by Jane K. Brown. – Columbia / SC: Camden House, 1994. – 277 S.;
- Kaiser, Gerhard. Vision und Kritik der Moderne in Goethes "Faust ITV/Merkur. Jg.48. – Stuttgart 1994, H. 7. – S. 594–604;
- Rogiski, Piotr. Die polnische Versuchung Fausts: Goethes "Faust" und das Drama der polnischen Romantik // Zeitschrift für Slawistik. Bd. 39. – Berlin, 1994, H. 4. – S. 601–609;
- G'otävskije c'tenija. – Moskva, 1996;

NAHOSTEN:
- Radwan, Kamal. Die Rezeption der Faustgestalt in der arabischen Literatur // Acta Universitatis Wratislaviensis, 1497. – Wroclaw, 1993. – S. 303–312;

OSTASIEN:
- Zur Rezeption von Goethes "Faust" in Ostasien / hrsg. von Adrian Hsia. – Bern : Lang, 1993. – 274 S.;
- Hasimoto Takashi. Überlegungen zur Faust-Dichtung in Japan // Symposium "Goethe und die Weltliteratur". – Berlin, 1993. – S. 112–124.

2. Kimura, Naoji. Mori Ogai als "Faust"-Übersetzer // Praxis interkultureller Germanistik / hrsg. von Bernd Thum u.a. – Mtlnchen 1993. – S. 945–958; Leeuwe, Hans de. Niederländische Übersetzungen von Goethes "Faust"// Wechseltausch: Übersetzen als Kulturvermittlung: Deutschland und die Niederlande / hrsg. von Jattie Enkler und Hans Ester. – Amsterdam : Atlanta, 1995. – S. 31–64.

3. Atkins, Stuart. Vorwort // Zyla, Wolodymyr. Goethe in der ukrainischen Literatur. – Miinchen:Freie Ukrainische Univ., 1989. – S. 5–6.

4. Rudnyc'kyj, Läonid. Ivan Franko i nimec'ka litäratura. – München : Ukrainisches technisch-wirtschaftliches Institut, 1974. – S. 80.

5. Jaräma, Jakym J. Ivan Franko i "Faust" Gätä // Doslidzenn'a tvoröosti Ivana Franka. – Kyjiv : AN URSR, 1956. – S. 103–107.

6. Bojko, Jurij. Goethes "Faust" in der ukrainischen Übersetzung von M. Lukaś // Festschrift für Wolfgang Gesemann. – Bd. 2. – München, 1986. – S. 20.

7. Kopelev, Lev. "Faust" po-ukrainski // Masterstvo perevoda. – Moskva, 1965. – S. 151.

8. Vil'mont, Nikolaj. G'otä i jego "Faust" // G'otä. Faust. Perevod B. Pastemaka. – Moskva, 1955. – S. 34.

9. Rüge, Gerd. Boris Pasternak. – München, 1958. – S. 84.

10. Cvetajeva, Anastasija. Dvojnoje plam'a // Nauka i zizn'. – Moskva, 1985. – N 2. – S. 76.

11. Zarycki, Al'aksej. "Favst" na belaruskaj move // G'otä. Favst. Peraklav V. S'omuha. – Minsk : Mastackaja litaratura, 1976. – S. 11.

12. Biläc'kyj, Oläxandr. Zibrann'a prac' v 5 tomah. – Bd. 5. – Kyjiv : Naukova dumka, 1966. – S. 441.

13. Motyl'ova, Tamara L. "Faust" v perevode B. Pastemaka // Novyj mir. – Moskva, 1950. – N 8. – S. 239–243.

14. Źyla, Wolodymyr T. J. W. von Goethe in der ukrainischen Literatur. – München : Freie Ukrainische Univ., 1989. – S. 40–42.

15. Asejev, Nikolaj. Novaja źyzn' "Fausta" // Masterstvo perevoda. – Vypusk 5. – Moskva, 1965. – S. 395–404. Oder : Asejev, N. N. Rodoslovnaja poäzii. – Moskva, 1990. – S. 230–237.

16. Pohl, Wilma. Russische "Faust"-Übersetzungen. – Meisenheim : Hain, 1962. – S. 82.

17. Langkavel, Marta. Die französischen Übersetzungen von Goethes "Faust": Ein Beitrag zur Geschichte der französischen Übertragungskunst. – Straßburg : Trübner, 1902. – 153 S.

18. Źyrmunskij, Viktor M. G'otä v russkoj poäzii // Literatumoje nasledstvo. – Vypusk 4–6. – Moskva, 1932. – S. 505–650.

19. Statkow, Dimiter. Probleme bei einer bulgarischen "Faust"-Übersetzung // Goethe: Jahrbuch der Goethe Gesellschaft. – Bd. 26. – Weimar, 1964. – S. 266–276.

20. z.B. Leschnitzer, Franz. Probleme der Übersetzung von Goethes Werken ins Russische // Weimarer Beiträge: Sonderheft. – Weimar, 1960. – S. 1277–1286.

21. Źyla, Wolodymyr. J. W. von Goethe in der ukrainischen Literatur. – München : Freie Ukrainische Univ., 1989. – 96 S.

22. Jaćśenko, Alexandr L. "Taust" G'otä v intärpretacyi russkoj kritiki i perevodah. – Gor'kij, 1964. – 843 S.

23. Bondaränko, Nadija I. Do istoriji ukrajins'koji faustiany // Arhivy Ukrajiny. – Kyjiv, 1968. – N 1. – S. 69–76.

24. Lipinski, Krzysztof. Goethes "Faust"' als Übersetzungsvorlage. – Krakov, 1990. – S. 8, 215–216.

25. Kimura, Naoji. Fausts Verwandlung in japanischer Sprache // Übersetzen, verstehen, Brücken bauen: geisteswissenschaftliches und literarisches Übersetzen im internationalen Kulturaustausch / hrsg. von Armin Paul Frank u.a. – Berlin : E. Schmidt, 1993. – T. 2. – S. 587–593.

26. s. Anm. 16.

27. Briegleb, Klaus. Vom Engen ins Weite: Zur Übersetzbarkeit des "Faust" // Pönyök-Yöngu: Übersetzungsforschung. – Seoul, 1994. – H. 2. – S. 7–46 und ebenda: 1995. – H. 3. – S. 121–140.

28. Prokopović, S. S. Adäkvatnyj perevod ili intärpretacyja texta? // Tetradi perevodćika. – Vypusk 17. – Moskva, 1980. – S. 37–48.

29. Heller, Erich. Die Zweideutigkeit von Goethes "Faust" // Autsätze zu Goethes "Faust I" / hrsg. von Werner Keller. – Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984. – S. 82–84.

30. Huber, Äduard. Kommentar // G'otä. Faust. Perevod Ä. Hubera. – Sankt-Peterburg, 1838. – S. 248.

31. Ovćinikov, A. Predislovije // G'otä. Faust. Perevod A. Ovćinikova. – Riga, 1851. – S. XII.

32. Śakuntala. Sanskritskaja drama v 7 dejstvijah. Soćinenije Kalidasy, perevod S. Äjtes. – Sankt-Peterburg, 1893.

33. Kurz, Gerhard. Das Drama als Ragout: Zur Metaphorik des Essens und Trinkens in Goethes "Faust II" // Interpreting Goethes "Faust" today / ed. by Jane K. Brown. – Columbia / SC 1994. – S. 172–186 ("In der "Hexenküche" wird das Trinken mit dem großen metaphorischen Feld des Feuers und der Flamme verbunden". – S. 185). Über die Vieldeutigkeit der Episode mit Euphorion: Mommsen, Katharina. "Krieg ist das Losungswort": zu Euphorion-Szene in "Faust II" und den letzten Novellen der "Wanderjahre" // Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1993. – S. 128–147 ("Als er im Frühjahr 1826 an die Ausarbeitung der Euphorion-Partie ging, die so drastisch Anspielungen auf die Differenzen mit Carl August enthielt, hatte er zu bedenken, dass ihr baldiges Erscheinen unvermeidbar war. Der Helena-Akt sollte demnächst als erste Probe des zweiten Teils von "Faust" veröffentlicht

werden. So war es geraten, von der Direktheit, mit der Euphorion es als Kriegslustiger "zu weit" treibt, etwas abzulenken. Das Einfügen erotischer Szenen war ein besonders probates Mittel. Die entscheidende Milderung erreichte Goethe aber durch die Einbeziehung der Persönlichkeit Lord Byrons." – S. 142). Detaillierter über diese Szene und Uber 1001 Nacht-Motive in Goethes "Faust": K. Mommsen. Etymologisches zu Goethes Euphorion // Euphorion. – Heidelberg: Universitätsverlag, 1994. – Bd. 88. – H. l. – S. 73–81; Diesselbe. Goethe und 1001 Nacht. – Berlin : Suhrkamp, 1981. – 332 S. (S. 185–295).

34. Schöne, Albrecht. Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult: neue Einblicke in alte Goethetexte. – München, 1993. – S. 107–230.

35. Müller, Christoph. "Gretchen als Hexe?": Eine Anmerkung zu Albrecht Schönes Rekonstruktion der "Walpurgisnacht" // Euphorion. – Bd. 87. – Heidelberg, 1993. – H. 4. – S. 347–364.

36. s. z. B. Borev, Jurij. Priroda i struktura metoda literaturovedenija // Metodologija sovremennogo literaturovedenija. – Moskva, 1978. – S. 63.

37. s. Anm. 18.

38. "... ja stremils'a za konstatirovannym faktom literaturnogo vozdejstvija raskryt' jego ideologićeskuju, a sledovatel'no – socyal'nuju znaćimost"' – s. Anm. 39, S. 5.

39. Źyrmunskij, Viktor M. G'otä v russkoj literature. – Leningrad : Hudoiästvennaja literatura, 1937. – 671 S.

40. Ebenda, S. 5.

41. Pohl, Wilma. Russische "Faust"-Übersetzungen. – Meisenheim : Hain, 1962. – 186 S.

42. Leschnitzer, Franz. Goethes "Faust" und die sowjetische Literatur. – Rostock, 1964. – 297 S.

43. s. An m. 22.

44. I. M. Pärädmova // J. W. von Gätä. Favst. Tragädija. Pärśa ćastyna. Z nimäc'koji movy virsovanyj päräklad D. Zagula. – Kyjiv – Viden' : Värnygora, 1919. – S. 5–14.

45. Jogansän, M. Pärädmova do päräkladu // J. W. Gätä. Faust. Tragädija. Päräklav z nimäc'koji movy M. T. Uläzko. Ćastyna pärśa. – Harkiv : Därźvydav Ukrajiny, 1926. – S. 1–6.

46. Bi1äc'kyj O. I. "Faust", tragädija Gätä // Gätä. Faust. Päräklad z nimäc'koji Mykoly Lukaśa. – Kyjiv : Därźvydav hudoźn'oji litäratury Ukrajiny, 1955. – S. III–XL.

47. s. Anm. 5.

48. Böndaränko, Nadija I. "Faust" Gätä v ukrajins'komu päräkladi D. Zagula // Nekotoryje voprosy jazykoznanija. – Vypusk 2. – Kijev, 1962. – S. 15–51.

49. s. Anm. 7.

50. s. Anm. 4.

51. s. Anm. 6. – S. 11–20.

52. s. Anm. 21; auch: Dorośänko, V. Gätä v ukrajinskyh päräkladah, päräspivah i nasliduvann'ah // Matärialy do ukrajins'koji bibliografiji. – Bd. VI. – L'viv, 1952; Jevstahevyć, V. Goethes Werk in der Ukraine // Jahrbuch der Ukrainenkunde 1987. – München, 1987. Dazu soll folgendes hinzugefügt werden. Die ukrainischen Goetheana beginnen noch zu Lebzeiten des Autors von "Faust" (1827 übersetzt P. Gulak-Artämovs'kyj Goethes Ballade "Der Fischer") und haben etwa 100 Übertragungen (ab und zu sogar bis 10 Varianten eines Goetheschen Originals). Die ukrainischen Fausteana dagegen besitzen eine wenig ruhmreiche Geschichte: 5 vollständige Übersetzungen des ersten Teils (Franko, Kovalänko, Zagul, Uläzko, Lukaś), eine vollständige Übersetzung des zweiten Teils (Lukaś), eine skizzierte Nacherzählung des zweiten Teils (M. Uläzko) und zwei Fragmente aus dem zweiten Teil (I. Franko, T. Vämy-voda). Dazu kommen noch fragmentarische Versuche, den ersten Teil zu übersetzen, von M. Staryc'kyj, K. Dymytraśkov und H. Alćevs'ka. Das Gesagte bedeutet, dass die ukrainische Literatur nur eine vollständige Übersetzung (d.h. des ersten und des zweiten Teils) von Goethes "Faust" hat, die von M. Lukaś stammt. Es gibt freilich noch eine sozusagen "summarische" Übersetzung, die 1931 in Harkiv aus Fragmenten von M. Staryc'kyj, M. Uläzko, D. Zagul, T. Värnyvoda zusammengestellt worden war, aber sie ist keine vollständige Übersetzung. Nicht zahlreich ist auch die Kritik an ukrainischen "Faust"-Übersetzungen, und selbst jene ist nicht immer faktographisch und inhaltlich objektiv. So hat O. Biläc'kyj 1955 geschrieben, dass M.Staryc'kyj nach I. Franko an Goethes "Faust" gearbeitet habe (s. Anm. 46. – S. 4), obwohl er 10–12 Jahre früher als I. Franko seine Arbeit begann. Diesen Fehler beseitigte erst 34 Jahre später W. Źyla (s. Anm. 21. – S. 74). Die erste Rezension über die erste ukrainische "Faust"-Übersetzung von I. Franko, 1882 erschienen, war negativ, weil ihr Autor die Frankosche Sprache unliterarisch und dialektal fand und seine schöpferischen Erfolge nicht bemerken wollte (C. B. Neskol'ko slov o perevode G'otävskogo "Fausta" na ukrainskij jazyk Ivanom Frankom // Trud. – N 36. – 05.03.1882). Die zweite Rezension aus demselben Jahre stammte aus der deutschen Presse und war befriedigend (ohne Verfasser // Das Magazin für die Literatur des In- und Auslandes. – N 43. – 21.10.1882). Beide Kritiken waren leider nicht analytisch. Mit jeder neuen ukrainischen "Faust"-Übersetzung nahm die Tendenz zu, alle vorangehenden Übersetzungen zu Gunste dieser neuen zu tadeln: so lobte I. M., Verfasser des Vorworts zu Zaguls Übertragung, diese Übertragung (s. Anm. 44); M. Jogansän lobte die Übersetzung von M. Uläzko und tadelte alle Vorgänger (s. Anm. 45); dasselbe wiederholte O. Biläc'kyj in seinem Vorwort zur Übersetzung von M. Lukaś (s. Anm. 46). Ein bisschen abseits von dieser Tradition stehen die Abhandlungen von J. Jaräma (s. Anm. 5) und N. I.Bondaränko (s. Anm. 23 und 48), deren Autoren versuchen, das Forschungsobjekt allseitig einzuschätzen, aber wieder nur im Vergleich zur Ziel-, nicht Ausgangssprache. Also besitzt die Ukraine keine objektive Analyse der "Faust"-Übersetzungen, denn dieselbe Übertragung

wurde bald hochgeschätzt, bald scharf kritisiert. Eine andere, jedoch keine bessere Situation stellt auch die ukrainische Diaspora dar. Dort entwickelte sich die Tendenz, die ukrainischen Übersetzungen nur hochzupreisen, unabhängig davon, ob es dazu objektive Gründe gibt; die Tendenz leitete V. Dorośänko noch 1932 ein (s. den Beginn dieser Anmerkung), und sie wurde von anderen unterstützt (s. Anm. 4, 6, 14). Und das heißt, dass die ukrainische Diaspora auch keine objektive Analyse der ukrainischen "Faust"-Übersetzungen durchgeführt hat. Einen streng wissenschaftliehen Weg schlug, 1965, wie es gewöhnlich oft in solchen Fällen passiert, ein Fremder, Lev Kopelev, der Literaturwissenschaftler aus Moskau, ein. In einer ziemlich umfangreichen und inhaltsreichen Abhandlung über Lukaśs "Faust"-Übersetzung versuchte er das Goethesche Original mit der ukrainischen Variante zu vergleichen und dazu Letzteres der russischen Übersetzung von B.Pastemak gegenüberzustellen, um die Adäquatheit beider Fassungen feststellen zu können. Die Episoden, die er für den Vergleich genommen hatte, waren aber zufällig und nicht konzeptuell.

53. s. Anm. 11.

54. Naumann, Hans-Peter. Goethes "Faust" in schwedischer Übersetzung. – Stockholm, 1970. – 202 S.

55. Lipinski, Krzysztof. Goethes "Faust" als Übersetzungsvorlage. – Krakov, 1990. – 244 S.

56. Hsia, Adrian. Goethes "Faust" in 4 chinesischen Übersetzungen // Zur Rezeption von Goethes "Faust" in Ostasien / hrsg. von A. Hsia. – Bern : Lang, 1993. – S. 107–145.

57. s. z.B. Anm. 41, S. 10.

58. Ebenda.

59. Faust. Fantastićeskaja tragedija Vol'fganga G'otä, prinorovlennaja dl'a scäny M. A. Strugovćśikovym. – V 5 aktah. – Sankt-Peterburg, 1903. – 84 S.

60. Faust I: Äduard I. Huber, 1838, Verse; Mihail P. Vronćenko, 1844, Verse; Alexandr N. Strugovćśikov-Vater, 1856, Verse; Nikolaj P. Grekov, 1859, Verse; Nikolaj A. Holodkovskij, 1878, Verse; Afanasij A. Fet, 1882, Verse; P. V. Trunin, 1882, Verse; T. Anosova, 1883, Verse; N. J. Vrangel', 1889, Verse; N. Golovanov, 1889, Verse; N. P. Maklecova, 1897, Verse; Anatolij I. Mamontov, 1897, reimlose Verse; Dmitrij N. Certelev, 1901, Verse; Peter I. Vejnberg, 1902, prosaisch; A. L. Sokolovskij, 1902, prosaisch interlinear; Mihail. A. Strugovćśikov-Sohn, 1903, prosaisch und Verse; Valerij J. Br'usov, 1928, Verse; Boris L. Pastemak, 1950, Verse.

Faust II: Äduard I.Huber, 1840, prosaisch skizziert; Mihail P. Vronćenko, 1844, prosaisch skizziert; A. Ovćinikov, 1851, Verse; Hikolaj A. Holodkovskij, 1878, Verse; Afanasij A. Fet, 1883, Verse; N. Golovanov, 1898, Verse; Anatolij I. Mamontov, 1901, prosaisch interlinear; Peter I. Vejnberg, 1902, prosaisch; A. L. Sokolovskij, 1902, prosaisch interlinear; N. P. Maklecova, 1914, Verse (die Angaben sind nicht belegt); Boris L. Pastemak, 1953, Verse.

Faust I und II zugleich: Äduard I.Huber, 1838 (1, Verse), 1840 (II, prosaisch skizziert); Mihail P. Vronćenko, 1844 (I – Verse, II – prosaisch skizziert); Nikolaj A. Holodkovskij, 1878 (1 und II – Verse); Afanasij A. Fet, 1882 (I, Verse), 1883 (II, Verse); N. Golovanov, 1889 (I, Verse), 1898 (II, Verse); Anatolij I. Mamontov, 1897 (I, reimlose Verse), 1901 (II, prosaisch interlinear); Peter I. Vejnberg, 1902 (I und II, prosaisch); A. L. Sokolovskij, 1902 (I und II, prosaisch interlinear); N. P. Maklecova, 1897 (I, Verse), 1914 (II, Verse; diese Angaben sind umstritten); Boris L. Pasternak, 1950 (I, Verse), 1953 (II, Verse).

61. Iz tragedii "Faust" // Nemeckije poäty v biografijah i obrazcah / pod redakcyjej Nikolaja V. Gerbel'a. – Sankt-Peterburg : Bezobrazov i K, 1877. – S. 186–199 (Afanasij A. Fet, Aleksandr N. Strugovćśikov-Vater, Nikolaj P. Grekov, M. Zagorskij, Äduard I. Huber).

- G'otä: Jego zizn' i izbrannyje stihotvorenija. – Sankt-Peterburg, 1889 (Abschnitt "Iz tragedij "Faust": I. PavIov, Afanasij A. Fet, Aleksandr N. Strugovćśikov-Vater, Nikolaj P. Grekov, Äduard I. Huber, Nikolaj A. Holodkovskij, Ivan S. Turgen'ev).
- "Fauste" G'otä / pod redakcyjej Pavla A.Viskovatova. – Sankt-Peterburg, 1895 (Mihail P. Vronćenko, Nikolaj P. Grekov, Äduard Huber, Pavel A.Viskovatov, Apollon N. Majkov).
- -"Faust" v vyderźkah i izloźenijah. – Moskva : Rodnaja reć, 1917 (Mihail P. Vronćenko, Nicolaj A. Holodkovskij u.a.).
- Faust. Izbrannyje stranicy v perevodah russkih pisatelej / pod redakcyjej Alexandra I. Dejća. – Moskva, 1929 (Alexandr I. Dejć, Afanasij A. Fet, Nikolaj A. Holodkovskij).
- G'otä: Izbrannyje proizvedenija / pod redakcyjej Nikolaja M. Vil'monta. – Moskva, 1950 (Faust I – Boris L. Pastemak; Faust II – Nikolaj A. Holodkovskij).
- Scäny iz "Fausta" // Gotä: Izbrannoje / pod redakcyjej Sergeja V. Turajeva. – Moskva : Detgiz, 1963. – S. 176–329 (Nikolaj A. Holodkovskij, Valerij J. Br'usov, Boris L. Pastemak, Dmitrij V. Venevitinov).
- Otryvki iz "Fausta" // Mastera russkogo stihotvornogo perevoda. – Knigi 1–2. – Leningrad, 1968 (Faust I – Dmitrij V. Venevitinov, Äduard I. Huber, Mihail P. Vrondenko; Faust II – Nikolaj A. Holodkovskij).
- Scäny iz pervoj ćasti // G'otä: Stihotvorenija / pod redakcyjej Sergeja V. Turajeva. – Moskva, 1973. – S. 235–371 (Nikolaj A. Holodkovskij, Valerij J. Br'usov, Boris L. Pastemak, Dmitrij V. Venevitinov).

62. Vasilij A. Źukovskij (1817, 1849), M. Zagorskij (l824). Alexandr S. Gribojedov (1825), Dmitrij V. Venevitinov (1827, 1829), Stepan Ś. (ävyr'ov – ?) (1827), F'odor I. T'utćev (1830), Alexandr A. Śyśkov (1831), I. Bek (1837), F'odor A. Koni (1837), Konstantin S. Axakov (1839, 1841), Nikolaj P. Ogar'ov (1841, 1856, 1890), Ivan S. Turgen'ev (1844), Strujskij (1847 – ?), Mihail

L. Mihajlov (1848), D. Kaftyr'ov (1865), I. Pavlov (1867, 1873, 1874, 1875, 1889), Dmitrij D. Minajev (1871), Dmitrij S. Mereźkovskij (1892), Konstantin D. Bal'mont (1895, 1896, 1899), Pavel A.Viskovatov (1895), Apollon N. Majkov (1895), E. M. Ś.(ärśnevskij?) (1899), F. F. Komissarźävskij (1912), Alexandr A. Blok (1920 – ?), Anatolij V. Lunaćarskij (1928), Alexandr I. Dejć (1929), Valerij J. Br'usov (1932).

63. Gerbel', Nikolaj V. Sobranije soćinenij G'otä v perevodah russkih pisatelej. – Tom. 2: Faust. Perevod N. A. Holodkovskogo. – Sankt-Peterburg, 1878. – 427 S. (die letzte neu bearbeitete Übersetzung von N. A. Holodkovskij. – 1922).

64. G'otä. Faust. Ćast' I. Perevod B. L. Pastemaka. – Moskva, 1950;

– G'otä. Faust. Ćast' I i II. Perevod Borisa Pastemaka. – Moskva, 1953. – 616 S. (die letzte neu bearbeitete Übersetzung von B. L. Pasternak – 1957).

65. Faust I: Ivan J. Franko, 1882, Verse; Grygorij O.Kovalänko, 1891, Verse; Dmytro J. Zagul, 1919, Verse; Myhajlo T. Uläzko, 1926, Verse; Mykola O. Lukaś, 1955, Verse.

– Faust II: I. Franko, 1899, fragmentarisch; Myhajlo T. Uläzko, 1926, prosaisch skizziert; Mykola O. Lukaś, 1955, Verse.
– Faust I und II zusammen: Myhajlo T. Uläzko, 1926 (I – Verse, II – prosaisch skizziert); Mykola O. Lukaś, 1955 (I und II – Verse). Zwischen der ersten ukrainischen Übersetzung von Ivan J. Franko (1882) und der letzten von Mykola O. Lukaś (1955) liegen mehr als 70 Jahre; ein guter Zeitabschnitt für jeden Übersetzer, um Vorteile und Mängel seiner Vorgänger kritisch einschätzen zu können. Alle Übersetzer aus der Ukraine zählt man zu den besten Kapazitäten auf dem Gebiet der Übersetzungspraxis und – theorie (so z.B. hat Ivan J. Franko viele Meisterwerke der Weltliteratur ins Ukrainische übertragen, dasselbe gilt auch für seine Nachfolger Dmytro J. Zagul und Mykola O. Lukaś, der übrigens aus etwa 20 Fremdsprachen übertrug. Mehrere ukrainische Übersetzer waren und sind bedeutende Dichter in ihrer Nationalliteratur: so z.B. Ivan J. Franko, Dmytro Zagul u.a. All diese Eigenschaften zeugen davon, dass die ukrainischen Übersetzer über das höchste qualitative Fachniveau verfügen und einfache und grobe Fehler nicht begehen können. Außer diesem subjektiven Faktor beeinflusste ihre schöpferische Tätigkeit auch ein objektiver Faktor: die Einwirkung der russischen "Faust"-Übersetzungen, die sich vor Myhajlo P. Staryc'kyj (1865, das erste ukrainische "Faust"-Fragment) und I. J. Franko (1882, die erste vollständige ukrainische "Faust I"-Übersetzung) schon in 5 vollständigen "Faust I"-Wortfassungen, 4 vollständigen sowie prosaisch skizzierten "Faust II"-Interpretationen und etwa 30 Fragmenten der 16 Autoren befanden. Gewiss wirkte auf alle ukrainischen Übersetzungen im XX. Jahrhundert die "Faust"-Variante von Ivan J. Franko und einigen

russischen und sowjetischen Übersetzern, denn nach Ivan J. Franko erschienen in Russland noch 20 vollständige und 12 fragmentarische "Faust"-Übertragungen. Das wichtigste Problem liegt also nicht darin, alles in russischen und ukrainischen "Faust"-Übersetzungen zu vergleichen, um festzustellen, wer wen beeinflusst hat, sondern darin, die Entsprechung der ukrainischen "Faust"-Übersetzungen mit dem Goetheschen Konzept zu analysieren und dabei originelle oder plagiatorische Übersetzungsmöglichkeiten zu finden.

66. "Faust" Gätä // Hrästomatija z istoriji zahidnyh litäratur. – Tom 3. – Harkiv, 1931. – S. 456–482 (Myhajlo P. Staryc'kyj, Myhajlo T. Uläzko, Dmytro J. Zagul, Todor Värnyvoda).

67. Myhajlo P. Staryc'kyj (1865), Konst'antyn D.Dymytraśkov (1884), Ivan J. Franko (1880, 1899), Hryst'a Alćevs'ka (1924), Todor Värnyvoda (1931).

68.

- Favst. Tragädija J. V. Gätä. Pärśa ćastyna. – Päräklad ta komäntar I. Franka. – L'viv, 1882. – 222 S. (Die erste Variante als Fragment – 1880).
- Gälena i Favst, trätij akt tragedij ćasti Gätävogo "Favsta". – Päräklad I. Franko. – L'viv : Naukovä Tovarystvo imäni śävćänka, 1899. – 59 S.

69. Gätä. Faust. Castyny I i II. – Päräklad Mykoly Lukaśa. – Kyjiv : Där źvydav hudoźn'oji litäratury, 1955. – 500 S.

70. Eigentlich gibt es hier keine Auswahl: nur eine vollständige Übersetzung von Vasil' S'omuha (1976, Faust I und II, Verse) und zwei Fragmente von Ales' Dudar (die 1930er Jahre) und Al'aksej A. Zarycki (1949).

71. G'otä, J. V. Favst. Tragedyja. Perźaja i drugaja ćastki. – Peraklav z n'ameckaj Vasil' S'omuha. – Minsk : Mastackaja litaratura, 1976. – 432 S.

72. So z. B. aus Goethe, Schiller, Lipiner, Madäch u.a.

73. So z. B. aus Goethe, Lope de Vega, Boccaccio, Flaubert, Garcia Lorca u.a.

74. So z. B. o perevode śäkspirovskih tragedij // Sowetskaja literatura. – Moskva, 1956. – S. 210; Betrachtung zum "Faust" // Der Tagesspiegel. – Berlin, 14.12.1958. – S. 4; Zur Übersetzung von Goethes "Faust" // Faust im XX. Jahrhundert: Festschrift für Karl Theens zum 60. Geburtstag. – Knittlingen, 1964. – S. 55.

75. Naumenko, A. M., Luckova, L. V. Na ćal'nyj monolog Fausta iz odnoim'onnoj tragedii G'otä i jego russkije perevody // Teorija i praktika perevoda. – Vypusk 10. – Kijev, 1983. – S. 34–40.

76. Goethe. Faust. Gesamtausgabe. – Leipzig : Insel-Verlag, 1964. – S. 597.

77. Ippolitov, N. Stoletije pervogo perevoda "Fausta" na russkij jazyk // Literatumaja gazeta, 5.8.1938; s. auch Anmn. 7, 8, 10, 11, 18, 39 u.a.

78. s. Anm. 10.

79. s. Anm. 8.

80. Lew Kopelew. Faust in Rußland angeeignet...: Zur "Faust"-Übersetzung von Boris Pastemak // Faust-Blätter. – 1975. – H. 29. – S. 1028.

81. s. Anm. 7.

82. s. Anm. 11.

83. Gabrićevskij, G. A. Perevody "Fausta" // G'otä. Faust. – Perevod V. Br'usova. – Moskva-Leningrad, 1928. – S. 346: "Die Übersetzungvon V. J. Br'usov ist ein großer Schritt nach vorn".

84. Ä. I. Huber (1838), H. P. Vronćenko (1844), A. N. Strugovśćikov-Vater (1856), N. P. Grekov (1859), N. A. Holodkovskij (1878), I. J. Franko (1882), A. A. Fet (1882), P. V. Trunin (1882), T. Anosova (1883), N. J. Vrangel' (1889), N. Golovanov (1889), G. O. Kovalänko (1891), N. P. Maklecova (1897), A. I. Mamontov (1897), D. N. Certelev (1901), P. I. Vejnberg (1902), A. L. Sokolovskij (1902), M. A. Strugovśćikov-Sohn (1903), D. J. Zagul (1919), M. T. Uläzko (1926), V. J. Br'usov (1928), B. L. Pasternak (1950), M. O. Lukaś (1955), V. S'omuha (1976).

85. V. A. Źukovskij (1817, 1849), M. Zagorskij (1824), A. S. Gribojedov (1825), D. V. Venevitinov (1827, 1829), S. ś.(ävyr'ov?) (1827), F. I. T'utćev (1930), A. A. Syśkov (1831), I. Bek (1837), F. A. Koni (1837), K. S. Aksakov (1839, 1841), N. P. Ogar'ov (1841, 1856), I. S. Turgen'ev (1844), Strujskij (1847), M. L. Mihajlov (1848), D. Kaftyr'ov (1865), M. P. Staryc'kyj (1865), I. Pavlov (1867, 1873, 1874, 1875, 1889), K. D. Dymytraśkov (1884), D. S. Mereźkovskij (1892), K. D. Bal'mont (1895, 1896,1899), P. A.Viskovatov (1895), A. N. Majkov (1895), L. M. ś.(ärśnevskij?) (1899), F. F. Komissarźevskij (1912), A. A. Blok (1920?), H. Alćevs'ka (1924), A. V. Lunaćarskij (1928), A. I. Dej ć (1929), A. Dudar (1930).

86. Ä. I. Huber (1840), M. P. Vronćenko (1844), A. Ovćinikov (1851), N. A. Holodkovskij (1878), A. A. Fet (1883), N. Golovanov (1898), A. I. Mamontov (1901), P. I. Vejnberg (1902), A. L. Sokolovskij (1902), N. P. Maklecova (1914?), M. T. Uläzko (1926), B. L. Pastemak (1953), M. O. Lukaś (1955), V. S'omuha (1976).

87. D. D. Minajev (1871), N. P. Ogar'ov (1890), I. J. Franko (1899), A. V. Lunaćarskij (1928), T. Värnyvoda (1931), V. J. Br'usov (1932), A. A. Zarycki (1949).

88. Ä. I. Huber (prosaisch skizziert), M. P. Vronćenko (prosaisch skizziert), A. I. Mamontov (prosaisch interlinear), P. I. Vejnberg (prosaisch nacherzählt), A. L. Sokolovskij (prosaisch interlinear), M. T. Uläzko (prosaisch skizziert). "Faust I" ist dagegen nur dreimal prosaisch übertragen worden: P. I. Vejnberg (prosaisch nacherzählt), A. L. Sokolovskij (prosaisch interlinear), M. A. Strugovćśikov-Sohn (prosaisch und Verse in Dialogform).

89. N. A. Holodkovskij (1878), A. A. Fet (1882–1883), N. Golovanov (1889–1898), B. L. Pasternak (1950–1953), M. O. Lukas (1955), V. S'omuha (1976).

90. Belinskij, V. G. Polnoje sobranije soćinenij. – Moskva, 1956. – Bd. l1. – S. 380; – Bd. 12. – S. 20 und 38.

91. Ogar'ov, N. P. Pam'ati hudoźnika A.Ivanova // Pol'arnaja zvezda. – London, 1859. – kniga 5 (Ne stuknul li G'otä po hristianskomu miru pervoj ćastju "Fausta"?=Hat Goethe nicht mit "Faust I" die christliche Welt kräftig geschlagen?). Dasselbe auch in: N. P. Ogar'ov. Izbrannyje proizvedenija v dvuh tomah. – Tom 2. – Leningrad, 1958. – S. 441.

92. Tolstoi, L. N. Polnoje sobranije soćinenij. – Tom 86. – Moskva, 1937. – S. 212.

93. Stasov, V. V. Pis'ma k rodnym. – Moskva, 1953. – Tom 1. – S. 167 ("Lev Tolstoj hat Goethes "Faust" genau wie ich nicht gern, zeigt keinen Respekt vor ihm, schätzt ihn wie auch ich als etwas Gekünsteltes, Ausgebrütetes, Unnatürliches und Gezwungenes ein"). s. auch Tom 2. – S. 242.

94. Franko, I. J. "Favst" G'otä // Zibrann'a tvoriv u 50 tomah. – Tom 13. – Kyjiv : Naukova dumka, 1978. – S. 179 ("Der zweite Teil, der mit seiner Lebhaftigkeit, seinem warmen Kolorit und seiner Wucht unter dem ersten Teil steht, überwiegt ihn wohl insgesamt im Gedankenreichtum").

95. s. Anm. 30, S. 248 und Anm. 31. – S. IX–XI; auch: A.A.Fet. Faust. Tragedija G'otä: ćast' vtoraja. – Moskva : Gatćuk, 1883. – S. V; A. L. Sokolovskij. Faust, tragedija G'otä. – Sankt-Peterburg: Pantel'ejevy, 1902. – S. III; M. P. Vronćenko. Faust. Tradedija. Soćinenije G'otä. – Sankt-Peterburg : Fiśer, 1844. – S. 404; I. S. Turgen'ev. Sobranije soćinenij. – Tom X. – Moskva, 1956 ("Dass der zweite Teil von "Faust" dumm ist, ist zwefeilos").

96. Huber, Ä. I. Vtoraja ćast' "Fausta" // Faust. Tragedija I. V. G'otä v stihotvornom perevode Ä. I. Hubera. – Sankt-Peterburg : German Goppe, 1902. – S. 97–98, 100, 107.

97. Zitiert nach V. M. Źyrmunskij (s. Anm. 39, S. 443); s. auch: A. A. Fet. Faust. Tragedija G'otä: ćast' vtoraja. – Moskva : Gatćuk, 1883. – S. III–IV.

98. Br'usov, V. J. Izbrannyje soćinenija. – Tom 2. – Moskva, 1955. – S. 588.

99. Franko, I. J. Gälena i Favst, trätij akt drugoji ćasti Gätävogo "Favsta". – L'viv : Naukovä Tovarystvo imäni śävćänka, 1899. – S. 4.

100. Gor'kij, Maxim. Sobranije soćinenij v 30 tomah. – Tom 29. – Moskva, 1955. – S. 123–124.

101. Brief an den Grafen Brühl vom 1. Mai 1815 // s. Anm. 76, S. 595.

102. Volkov, Ivan F. "Faust" G'otä i problema hudoźästvennogo metoda. – Moskva, 1970. – S. 200.

103. s. z.B.: A. L. Sokolovskij. Faust, tragedija G'otä. – Sankt-Peterburg : Pantel'ejevy, 1902. – S. III.

104. s. Anm. 76, S. 129.

105. s. z.B.: Platons "Phaidros" in der Übersetzung von F.Ast. – Jena: in der Erdkerschen Buchhandlung, 1817. – S. 32 ("Dieses aber verdient bemerkt zu werden, daß auch die Alten, welche die Namen festgestellt haben, den

begeisterten Wahnsinn (unterstrichen von mir – A. M. N.) weder für schändlich noch für schimpflich hielten").

106. s. z.B.: G. A. Gabrićevskij. G'otä i Faust // G'otä. Faust. Perevod V. J. Br'usova. – Moskva-Leningrad, 1928. – S. 36.

107. G'otä. Faust. Perevod N. A. Holodkovskogo. – Moskva : Okto, 1912. – S. 1.

108. s. Anm. 105.

l09. Nikolaj Alexandrović Holodkovskij (1858–1921) war ein großer russischer Gelehrter, Vater der Parasitologie.

110. G'otä. Faust. Perevod Borisa L. Pastemaka. – Leningrad : GIHL, 1953. – S. 35.

111. Der bedeutende russische Übersetzer Boris Leonidović Pasternak (1890–1960) ist zugleich als ein prominenter Lyriker und Prosaiker in Europa und in der Welt bekannt. – Nobelpreisträger, 1958.

112. Faust. Tragädyja Yvana Vol'vganga Gätä. Päräklav Yvan F. // Pravda. – Vypusk I–III. – L'viv, 1880. – S. 1.

113. Gätä. Faust, päräklad z nimäc'koji Mykoly Lukaśa. – Kyjiv : Därźvydav hudoźn'oji litäratury, 1955. – S. 3.

114. G'ätä J. V. Favst. Tragedyja. Perśaja i drugaja ćastki. Peraklav z n'ameckaj Vasil' S'omuha. – Minsk : Mastackaja litaratura, 1976. – S. 13.

115. Außerdem ist ein ähnliches System im früher von mir schon erwähnten Buch von I. F. Volkov (s. Anm. 102) überzeugend dargestellt.

116. "Urfaust" ist 1775 geschrieben und 1887 gefunden; "Faust-Fragment" ist 1790 gedruckt; "Zueignung" ist 1797 geschaffen; "Faust 1" ist 1808 veröffentlicht; "Faust 11" ist 1832 abgeschlossen und publiziert.

117. s. über diese stilistische Vielschichtigkeit und Verschmelzung in Goethes "Faust" die glänzenden Gedanken von G. A. Gabrićevskij in: G'otä. Faust. Perevod V. J. Br'usova. – Moskva-Leningrad, 1928. – S. 47 und 50.

118. s. Anm. 11: "Der poetisch gesinnte Übersetzer hat sowohl die außerordentliche Poesie des "Faust" als auch den ungewöhnlich tiefgreifenden philosophishen Sinn der Tragödie wierderzugeben. Die Sache wird dadurch erschwert, dass das Tragische und das Erhabene im Werk oft neben den satirischen und sogar den humoristischen Strophen steht und dass sich pathetische Monologe und lyrische Intermezzos, die mit einer klaren Sprache geschrieben sind, neben den Szenen aus dem Alltag befinden, wo saloppe Ausdrücke, Dialektismen, Jargonismen und, wenn es das Sujet fordert, auch grobe Witze und derbe Wörter und Wendungen zu treffen sind. Es gibt Textstellen, wo auch die wissenschaftliche Terminologie gebraucht wird (...). All diese Besonderheiten bauen unglaubliche Hindernisse für den Übersetzer auf. "(S. 10).

119. s. ähnliche Gedanken bei: Faust. Tragedija G'otä. Perevod prozoj Petra Vejnberga. – Sankt-Peterburg : Suvorin, 1902. – S. 5–6; N. N. Vil'mont. G'otä i jego "Faust" // G'otä. Faust. Perevod B. Pastemaka. – Leningrad :

GIHL, 1953. – S. 4 und 15; S. A. Jurjev. Vorwort in : G'otä. Faust. Perevod N. A. Holodkovskogo. – Moskva : Okto, 1912. – S. III.

120. J. P. Eckermann war der Meinung, dass das noch, 1769, geschah.

121. In "Urfaust", "Fragment" und später auch "Faust 1".

122. In "Faust II" ist diese Zeit-Wanderung am deutlichsten verkörpert, aber schon in "Fragment" und in "Faust I" ist die "Hexenküche" vorhanden als Szene der Faust-Verjüngung und somit als Vorbotin seiner zukünftigen Reisen durch die Zeit.

123. Goethes Gespräch mit Falk am 21. Juni, 1815: "Dreißig Jahre haben sie sich nun fast mit den Besenstielen des Blocksberges und den Katzengesprächen in der Hexenküche, die im "Faust" Vorkommen, herumgeplagt, und es hat mit dem Interpretieren und dem Allegorisieren dieses dramatisch-humoristischen Unsinns (unterstrichen von mir – A. M. N.) nie so recht fortgewollt"! // Goethe. Faust. Gesamtausgabe. – Leipzig : Insel-Verlag, 1964. – S. 597.

124. Michelsen, Peter. Goethes "Vorspiel auf dem Theater" als Vorspiel zum "Faust" // Geschichtlichkeit und Gegenwart: Festschrift für Hans Dietrich Irmscher zum 65. Geburtstag / hrsg. von Hans Esselbom und Werner Keller. – Köln, 1994. – S. 139–158.

125. s. z.B.: G. A. Gabri // G'otä. Faust, perevod V. J. Br'usova. – Moskva-Leningrad, 1928. – S. 53.

126. s. Anm. 76. – S. 136.

127. Ebenda. – S. 167.

128. Historisch ist "Bretterhaus" dasselbe wie "Haus aus Brettern", aber oft bedeutet das nicht einen provisorischen Bau für das Theater. Freilich gebraucht man noch heute das Wort "Bretter" synonym zum Wort "Bühne", doch es gibt das Wort "Brettl" im Sinne "Kleinkunstbühne", "Kabarett". Also ist die Semantik des "Bretterhauses" bei Goethe zweierlei: ein leichtes Theatergebäude und ein leichtes unterhaltungsdidaktisches Spiel.

129. s. Anm. 107, S. 5.

130. Wiederum gebraucht N. A. Holodkovskij ein zweideutiges Wort: im Singular bedeutet das russische Wort "Tvar"' Kreatur (oder ein grobes Schimpfwort "Vieh"), im Plural aber – eher "Tiere" als "Menschen" (im Sinne "Gottes Kreatur"). Weil das Holodkovskijsche Wort "tvarej" als Aufzählung nach dem Wort "l'udej" (=Menschen) auftrit, so fordert diese logische Gegenüberstellung "l'udej-tvarej" die Pluralform "tvarej" nur als "Tiere" im Sinne "Geschöpfe aus der Tierwelt, nicht aus der Menschenwelt" zu interpretieren.

131. s. Anm. 110. – S.44.

132. s.Anm. 112. – S. 6.

133. s. Anm. 113. – S. ll.

134. s.Anm. 114. – S. 20.

135. s. Anm. 76. – S. 189
136. Ebenda. – S. 146.
137. Nicht alle Goetheforscher sind der Meinung, dass die Wette in "Faust" kein bestimmtes Ende erwarten lässt; s. z.B.: A. A. Fet (s. Anm. 97, S. LVI) oder G. A. Gabrićevskij (s. Anm. 125, S. 53).
138. Wieso, Benno von. Die deutsche Tragödie von Lessing zu Hebbel. – Hamburg, 1961. – S. 137–138.
139. Steiner, Jakob. Erläuterungen zu Goethes "Faust I". – Stockholm, 1959. – S. 66.
140. Korff, Hermann August. Geist der Goethezeit. – Bd. 2. – Leipzig, 1957. – S. 384–388.
141. Rickert, Heinrich. Goethes "Faust". – Tübingen, 1932. – S. 176 und 188.
142. s. Anm. 76, S. 139.
143. s. z.B.: M. T. Uläzko. ćśo takä "Faust" // Gätä. Faust, päräklav M. T. Uläzko. – Harkiv, 1926. – S. 19.
144. So z.B. Hans-Peter Naumann: Goethes "Faust" in schwedischer Übersetzung. – Stockholm, 1970. – S. 55. ("Der Herr geht auf die Weite nicht ein. Er gibt Mephistopheles lediglich die Erlaubnis, Faust zu versuchen"). Oder Albrecht Schöne : Kommentare // Goethe. Sämtliche Werke in 40 Bdn. – Bd. 7,1. – Frankfurt a.M. : Deutscher Klassiker Verlag, 1994. – S. 173 ("Tatsächlich geht der Herr doch mit keinem Wort auf Mephistos Frage ein").
145. s. Anm. 107. – S. 7.
146. s. Anm. 110. – S. 48–49.
147. B. L. Pasternak. Zur Übersetzung von Goethes "Faust" // Faust im XX. Jahrhundert. – Festschrift für Karl Theens zum 60. Geburtstag. – Knittlingen, 1964. – S. 55.
148. s. Anm. 112. – S. 9.
149. s. Anm. 113. – S. 15.
149a. s. Anm. 114. – S. 23.
150. s. Anm. 76. – S. 178.
151. Ebenda, S. 179.
152. Faust. Soćänenije G'otä. Perevod Äduarda Hubera. – Sankt-Peterburg : A. Pl'u śar, 1838. – S. 72.
153. Ebenda. – S. 74.
154. s. Anm. 76. – S. 326.
155. s. Anm. 107. – S. 115.
156. s. Anm. 110. – S. 337–338.
157. s. Anm. 113. – S. 266.
158. s. Anm. 114. – S. 230.
159. s. Anm.76. – S. 146.
159a. s. Anm. 107. – S. 9.

160. Eigentlich hat noch der erste russische "Faust"-Übersetzer Ä. I. Huber 1838 das Verb "obn'at"' (=umarmen) vorgeschlagen, und alle nächsten "Faust"-Übersetzer bis P. I. Vejnberg (1902) benutzten dieses Wort.

161. Die Wortverbindung hat auch Ä. I. Huber eingefiihrt.

161a. s. Anm. 110. – S. 56.

161b. s. Anm. 112. – S. 12.

161c. s. Anm. 113. – S. 22.

162. Das Symbol taucht schon bei Ä. I. Huber auf, aber ist von A. N. Strugovćśikov-Vater aktiver verkörpert worden.

163. s. Anm. 114. – S. 29.

164. Über N. A. Holodkovskijs Übersetzungsprinzipien s.: N. A. Holodkovskij. Kommentarii i primećanija k obeim ćast'am poämy // G'otä. Faust. Perevod N. A. Holodkovskogo. – Tom 2. – Petrograd, 1914.

165. Über B. L. Pasternaks Übersetzungsprinzipien s. Anm.74 sowie seinen Brief an R.-D. Keil, zitiert im Buch W. Pohls (s. Anm. 41, S. 127): "Wie kompliziert auch die zu übersetzende Schrift sei, die Wiedergabe darf in dieser Beziehung ihr nicht ähneln. Die Übersetzung muß fließend zugänglich sein".

166. Über I. J. Frankos Übersetzungsprinzipien s.: I. Franko, Uvagy do päräkladu "Favsta" // Favst. Tragädyja Gätä. Päräklav Y. Franko. – L'viv : Pravda, 1880. – S. 21.

167. 1974 erscheint eine niederdeutsche Übersetzung von Friedrich Hans Schaefer, und dort fehlen auch diese Verse! (De Holsteensche Faust. – Hamburg : Schuster, 1974. – 94 S.)

168. s. Anm. 3. – S. 5.

169. s. Anm. 56. – S. 126.

170. s. Anm. 55. – S. 216.

171. Kimura, Naoji. Probleme der japanischen "Faust"-Übersetzung // Zur Rezeption von Goethes "Faust" in Ostasien / hrsg. von Adrian Hsia. – Bem, 1993. – S. 43.

172. Peśkovskij, A. M. Russkij sintaxis v naućnom osvećśenii. – Moskva, 1935.

173. Pospelov, N. S. Slożnoje sintaxićeskoje celoje i osnovnyje osobennosti jego struktury // Doklady i soobćśenija Instituta russkogo jazyka AN SSSR. – Vypusk 2. – Moskva-Leningrad, 1948.

174. Bulahovskij, L. A. Kurs russkogo jazyka. – Tom 1. – Kijev, 1952.

175. Karpenko, M. A. Roman Maxima Gor'kogo "Foma Gordejev" : Opyt leksiko-stilistićeskogo analiza. – Kijev, 1963.

176. Levin, V. D. Oćerk stilistiki russkogo literatumogo jazyka konca 18-naćala 19 w. – Moskva, 1964.

177. Listrova, J. T. Inosistemnyje jazykovyje javlenija v russkoj hudoźästvennoj literature 19 v. – Voronez, 1979.

178. Arnol'd, I. V. Stilistika dekodirovanija. – Leningrad, 1974. – S. 5.

179. Peśkovskij, A. M. Princypy i prijomy stilistićeskogo analiza i ocänki hudoźästvennoj prozy // Voprosy metodiki rodnogo jazyka, lingvistiki i stilistiki. – Moskva-Leningrad, 1930.

180. Ćśerba, L. V. Opyty lingvistićeskogo tolkovanija stihotvorenij // Ćśerba, L. V. Izbrannoje. – Moskva, 1937.

181. Avaliani, J. J. u.a. K lingvistićeskoj intärpretacyi hudoźästvennogo texta. – Samarkand, 1978.

182. Kagan, M. Morfologija iskusstva. – Leningrad, 1972. – S. 201.

183. Fridlender, G. M. O nekotoryh problemah poätiki segodn'a // issledovanija po poätike i lingvistike. – Leningrad, 1972. – S. 18.

184. Brik, O. Zvukovyje povtory // Two Essays on poetic Language. – Ann Arbor, 1964. – S. 4.

185. Brik, O. Ritm i sintaxis // Ebendar – S. 72.

186. s. z. B.: B. Havranek. Zadaći literatumogo jazyka i jego kul'tura; J.Mukarźevskij. Literatumyj jazyk i poätićeskij jazyk; V. Mathesius. Jazyk i stil'; Tezisy Praźskogo lingvistićeskogo kruźka // Praźskij lingvistićeskij kruźok. – Moskva, 1967.

187. Br'usov, V. J. Polnoje sobranije soćinenij i perevodov. – Tom 4. – Sankt-Peterburg, 1914.

188. Bobrov, S. Novoje v stihosloženii A. S. Puśkina. – Moskva, 1915.

189. Grossman, L. Portret Manon Lesko. – Moskva, 1922.

190. s. Anm. 179. – S. 158 sowie seine weitere Werke: Stihi i proza (Leningrad-Moskva, 1925), Stihi i proza s lingvistićeskoj toćki zrenija (Leningrad, 1926), Ritmika "Stihotvorenij v proze" Turgen'eva (Russkaja reć. – Tom 2. – Leningrad, 1928) u.a.

191. Belyj, A. Ritm kak dialektika i "Mednyj vsadnik". – Moskva, 1929. – S. 34.

192. Ebenda. – S. 30–31.

193. Ćśerba, L. V. Opyty lingvistićeskogo tolkovanija stihotvorenij // Russkaja reć. – Petrograd, 1923; s. auch Anm. 180.

– Źyrmunskij, V. M. Opyt stilistićeskoj intärpretacyi stihotvorenij G'otä // Voprosy germanskoj filologii. – Vypusk 2. – Leningrad, 1969.

194. Vinogradov, V. V. Problemy russkoj stilistiki. – Moskva, 1981. – S. 102.

195. Zitiert nach: Gornfel'd, A. G. O tolkovanii hudoźästvennogo proizvedenija. – Sankt-Peterburg, 1912. – S. 7.

196. Źyrmunskij, V. M. Zadaći poätiki // Teorija literatury. Poätika. Stilistika. – Leningrad, 1977. – S. 28.

197. Źyrmunskij, V. M. s. Anm. 193.

198. s. Anm. 195.

199. Pospelov, G. N. Problemy literatumogo stil'a. – Moskva, 1970. – S. 14.

200. Tezisy Praźskogo lingvistićeskogo kruźka // Praźskij lingvistićeskij kruźok. – Moskva, 1967. – S. 32.

201. Vinogradov V. V. O hudozästvennoj proze. – Moskva-Leningrad, 1929. – S. 63.

202. s. Anm. 194. – S. 161.

203. Istorij a nemeckoj literatury. – Tom 2. – Moskva, 1963. – S. 402.

204. Geschichte der deutschen Literatur. – Bd. 6. – Berlin, 1979. – S. 715.

205. s. z.B.: Erben, Johannes. Textlinguistische Bemerkungen zu "Wandrers Nachtlied" (Goethe 1776 und 1789) // Grammatik, Wortschatz und Bauformen der Poesie in der stilistischen Analyse ausgewählter Texte / hrsg. von Hans Wellmann. – Heidelberg, 1993. – S. 67–8.

206. Eigentlich haben die Übersetzer schon längst verstanden, dass sie nicht in der Lage sind, die poetischen Reichtümer des Goetheschen "Faust" genau übertragen zu können. So Ä. I. Huber. A. Ovćinikov, A. L. Sokolovskij u.a. (s. Anmn. 30, 31, 103).

КОМЕНТАР

Уперше текст цієї монографії надруковано німецькою мовою у 1999 році:

– Naumänko, Anatoliy M. Das konzeptuelle Übersetzen / Anatoliy M. Naumänko. – Saporoshje : Uni, 1999. – 114 S.

Для цього видання текст вказаної монографії дещо відредаговано.

НАРИСИ ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ МОВОЗНАВСТВА

КОМЕНТАР

Стаття є оглядом наукових праць (дисертацій докторських і кандидатських, монографій та підручників для вищої школи), які мені довелось рецензувати за десятиріччя наукової діяльності. Стаття народилась як спроба ввести у світ публікацій не зовсім новий і не зовсім науковий жанр відгуку на дисертацію або на її автореферат. Не зовсім науковим він є через те, що йому бракує значного наукового апарату, та й своєю логічно-змістовною структурою він мало нагадує наукову публікацію. Але, з іншого боку, він є наслідком новітнього, копіткого, глибинно-панорамного аналізу, часто значного евристичного характеру.

Цей новий жанр аналітичного реферування, який ще не існував ані у нас, ані за кордоном. У сумарній композиції статті і криється панорамність й глибинність такого наукового жанру. Через вказану жанрову новизну я вимушений був надати коментар не після статті, а перед нею.

Уперше надруковано:

– Науменко А. М. Нариси теорії та практики мовознавства / А. М. Науменко // Новітня філологія. – 2014. – № 49. – С. 184–290.

ЗАГАЛЬНЕ МОВОЗНАВСТВО

1.1. Лоленко О. О.: «**Когнітивно-функціональні особливості гри слів (на матеріалі англійської і німецької мов)**»

Запропонований у дисертації аналіз гри слів знаходиться в річищі сучасних лінгвістичних наук: когнітивної лінгвістики, функціональної лінгвістики, прагмалінгвістики та ін. Це дозволило глибоко і панорамно розглянути функціональні та когнітивні особливості гри слів на матеріалі двох мов, адекватно дослідити відбиття в явищі, що розглядалося, відповідних мовних картин світу.

Актуальність дослідження зумовлено потребою в комплексному і багатоаспектному вивченні специфіки функціонування гри слів у текстах різних функціональних стилів на тлі достатнього рівня опрацювання лексико-

семантичних та структурних особливостей гри слів у текстах певних функціональних стилів окремих мов. Дослідження гри слів з позицій функціональної лінгвістики суттєво поглиблює погляд на це явище і дозволяє врахувати будь-які її прояви (зокрема й ігрові обмовки, тобто гру слів, що вжита мовцем без інтенції). Долучення ж когнітивного підходу робить можливим визначення гри слів як конститутивної частини мовної картини світу. Органічна вписаність цього явища в мовну картину світу зокрема дозволяє пояснити її проблемність і для перекладу: неперекладність гри слів, на якій традиційно наголошує перекладознавство.

Особистий внесок дисертанта полягає в тому, що він виявив, описав, систематизував і проаналізував об'ємний, складний, науково вагомий і недосліджений матеріал, що дозволило встановити функціональні і когнітивні особливості гри слів, уточнивши і доповнивши класифікацію її функцій, а також скорегувавши саме розуміння сутності того явища, що досліджувалось.

Теоретико-методологічною базою дисертації є когнітивний підхід до мовлення як до вербального втілення концептів. Основи такого підходу закладено в роботах відомих вітчизняних і зарубіжних філологів (Арутюнової Н. Д., Вежбицкої А., Бабушкіна А. П., Болдирєва Н. Н., Бєрєстнєва Г. І., Кубрякової О. С., Попової З. Д., Стерніна І. А., Лакоффа Дж., Джонсона М., Філмора Ч., Лангакера Р., Джекендорфа Р. та ін.). У роботі також враховано функціональний підхід до вивчення гри слів. Основи такого підходу знаходимо в роботах відомих філологів (О. Норда, Ф. Гайберта, В. Редферна, Г. Ф. Рахимкулової та інших). Необхідність комплексного вивчення гри слів зумовлено специфікою об'єкта цього аналізу.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше робиться спроба комплексно дослідити функціональну та когнітивну специфіку гри слів як явище широкого спектру проявів з урахуванням неінтенційних ігрових фактів. Об'єктивність і достовірність висновків дослідження зумовлено відповідною широтою матеріалу, що аналізується: в дисертації оброблено матеріал текстів трьох функціональних стилів (белетристичного, публіцистичного і розмовного) двома мовами (англійською і німецькою).

Вірогідність та обґрунтованість зроблених висновків забезпечується багатоаспектним аналізом теоретичного і фактичного матеріалу, достатньою науково-теоретичною базою, об'єктивністю полеміки з попередниками дисертаційної теми, а також аргументованістю викладу власних думок.

Теоретична значущість роботи полягає у виявленні та комплексному обґрунтуванні функціональної та когнітивної специфіки гри слів, тих лінгвістичних явищ і засобів, які використовуються мовцем для створення ігрового ефекту. У дисертації уточнено і розширено класифікацію функцій гри слів у текстах різних функціональних стилів. Результати дослідження

роблять певний внесок у розвиток стилістики, фразеології, лексикології германських мов (англійської і німецької мов), загального мовознавства тощо.

Практичну цінність одержаних результатів зумовлено тим, що вони можуть бути використані у фундаментальних курсах «**Стилістика німецької мови**», «**Стилістика англійської мови**», «**Лексикологія німецької мови**», «**Лексикологія англійської мови**», «**Загальне мовознавство**», «**Теорія та практика перекладу**» та ін., у практичних курсах німецької та англійської мов, у спецкурсах зі стилістики різних функціональних стилів тощо, а також для написання дипломних та магістерських робіт.

1.2. Шальов А. С.: «**Просодичні особливості телевізійної бесіди (експериментально-фонетичне дослідження на матеріалі українських, російських і британських телепрограм**»

Актуальність дисертаційного дослідження зумовлено не тільки недостатньою вивченістю телебесіди, її жанрової специфіки та просодичних особливостей, осмислення яких є одним із перспективних напрямів у сучасній лінгвістиці, а й насамперед у виявленні лінгвістичних ознак, що характеризують телебесіду як вид телевізійної комунікації, як складне психолінгвістичне явище, а також у визначенні і класифікації різних типів телебесід, в описі просодичних характеристик кожного дослідженого типу на матеріалі неблизькоспоріднених мов. Саме тому на позитивну увагу заслуговують завдання дисертаційної праці, серед яких є декілька панорамних й глибинних, оформлених як «*дисертація в дисертації*»:

– представити розгорнену типологію телебесід за тематичним принципом;

– описати лексико-граматичні засоби, що використовуються в різних типах телебесід;

– схарактеризувати конкретно-мовні особливості просодії телебесіди трьох мов, що зіставлялися.

Відповідно до поставлених завдань було розроблено логічну структуру роботи: у першому розділі розглядаються основні теоретичні проблеми вивчення засобів масової інформації, місце телебесіди в жанровій класифікації ЗМІ і її характерні ознаки, особливості телебесіди як виду усного дискурсу, а також роль мовленнєвого впливу в телебесіді як у виді масово-інформаційного дискурсу; у другому розділі пропонується розгорнена типологія різновидів телебесід, а також детальний аналіз лексико-граматичних і просодичних засобів, що використовуються в різних видах українських, російських і британських телебесід; у третьому розділі описуються методика, матеріал і процедура експериментально-фонетичного дослідження мовленнєвих одиниць, що використовуються в різних видах телебесід, приводяться результати перцептивного і електроакустичного видів аналізу

просодії телебесід, а також надається системний опис просодичної організації різних видів досліджених телебесід.

Позитивно треба оцінити і кількісно значний матеріал рецензованого дослідження (більше 300 телебесід, трансльованих українськими, російськими і британськими телеканалами), а його якісний аналіз дозволив виділити найхарактерніші особливості телебесіди. Наприклад: аналіз жанру телебесіди як лінгвістичного феномена (дослідження його мовностилістичних особливостей) дозволив дисертанту дійти справедливого висновку, що жанр телебесіди на матеріалі трьох неблизькоспоріднених мов можна умовно віднести до числа «*розмовних*» жанрів, оскільки в публічному мовленні телекомунікантів розмовний прошарок лексики і фразеології складає 8,8 %, прошарок внелітературної лексики (сленгізмів) – близько 1 %, а також на рівні синтаксису приблизно половина висловів партнерів у телевізійній комунікації у телебесіді побудована з використанням розмовних конструкцій.

Не може не кинутись в очі головний висновок Шальова А. С. про національні (лінгвокогнітивні) особливості телебесіди на просодичному рівні. Так, українські телебесіди характеризуються середніми значеннями ЧОТ (34,7 %), максимальними показниками інтенсивності (48,6 %), мінімальними значеннями тривалості (15,2 %) і паузації (18,5 %), а також переважанням висхідних тонів (44 %). Російським телебесідам властиві найбільші показники ЧОТ (51,4 %), середні значення інтенсивності (39 %), тривалості (31,4 %) і паузації (37,6 %), а також найбільш частотне використовування рівних тонів (45,6 %). Британські телебесіди відрізняються мінімальними значеннями ЧОТ (23,6 %) і інтенсивності (21,4 %), максимальними значеннями тривалості (47,3 %) і паузації (43,6%), а також переважанням низхідних тонів (57,1 %).

Не менш дослідницьки цікавим й науково обґрунтованим виступає ще один висновок: встановлено, – пише Шальов А. С., – що до універсальних лінгвістичних ознак (найбільш частотних усно-розмовних явищ) відносяться: прислівники, фразеологізми, вигуки і іменники (рівень лексики і фразеології); позалітературні явища (сленгізми); конструкції, що характеризуються надмірністю синтаксичної побудови і компресією (рівень синтаксису); диференціальні лінгвістичні ознаки жанру телебесіди (найменш частотні усно-розмовні явища) включають: прикметники, фразові дієслова, сполучники, дієслова, займенники (рівень лексики і фразеології); заперечення, транспозицію, парцеляцію (рівень синтаксису).

Щоправда, серед висновків дослідника зустрічаються й такі, які не мають ніякого наукового сенсу, а просто констатують загальновідомі факти:

– телебесіда відноситься до телевізійних жанрів аналітичної публіцистики і є питально-відповідною формою обговорення різних проблем з певною політичною або освітньо-виховною метою;

– бесіда може бути колективною (не більше 25–30 учасників), груповою (8–10 учасників), а також індивідуальною;

– обговорювані в телебесідах теми (політичні, економічні, соціальні, морально-етичні, наукові та інші), як правило, мають певне суспільне значення;

– крім того, аналіз виявляє лінгвістичні ознаки телевізійного жанру телебесіди.

Дисертаційне дослідження Шальова А. С. є цілком науково обґрунтованою працею. Її практичне значення полягає у можливості використання результатів у процесі навчання студентів-лінгвістів сприйняттю спонтанної діалогічної мови на автентичному матеріалі (на матеріалі українських, російських і британських телебесід), що є важливою складовою процесу навчання іноземній мові в умовах аудиторного білінгвізму. Крім того, результати, одержані в ході проведеного дослідження, можуть бути використані в університетських філологічних лекційних курсах (з фоностилістики, теоретичної фонетики та ін.).

1.3. Бабенко О. В.: «**Фразеосемантичне поле емоцій**».

Дисертація Бабенко О. В. присвячена найбільш актуальній у сьогоденному мовознавстві і найменше в ньому дослідженій проблемі семантичних маркерів емоцій. Саме в цій антропоцентричності й прагматичності (тобто провідних напрямків сучасної лінгвістичної парадигми) і полягають актуальність, наукова вагомість та теоретична новизна рецензованого дослідження.

Звісно, що лінгвістика останніх 2–3 десятиріч усе активніше відходить від традиційних категорій мови і досліджує нові категорії мовлення, серед яких прагматичні та текстові аспекти посідають найголовніше місце. Саме в річищі функціональної лінгвістики тексту виконано рецензовану працю Бабенко О. В. Більш за те: головні категорії рецензованої розвідки «*емоція*» та «*емотивність*», хоч вони і є найбільш використовуваними в сучасній світовій лінгвістиці, все ще об'єктивно та комплексно дослідженими у вітчизняній науці про мову не були.

Але не тільки панорамність й глибина аналізу вказаних понять характеризують позитивно працю Бабенко О. В., а перш за все методологічна база її дослідження, що робить його об'єктивним, оригінальним та евристичним твором. Для цього їй прийшлося поставити та вирішити цілу низку складних завдань фундаментального характеру. Це і структура фразеосемантичного поля емоцій, це і лексико-граматична будова фразеологічних одиниць у макрополі емоцій, і особливості дифузій мікрополей у макрополі емоцій тощо. З усіма цими завданнями дисертантка з успіхом впоралася, але не за рахунок поверхового опису, а за рахунок своєї енци-

клопедичності, а також за рахунок того факту, що вона знайшла концептуальний стрижень аналізу і зосередила увагу на вивченні типових аспектів досліджуваної проблеми.

Не може не привернути уваги і матеріал дисертації Бабенко О. В. і навіть не тільки своєю кількістю, хоча вона вражає своєю впадаючою в очі значністю (130 творів англійських та американських письменників з опертям на 46 солідних словників англійської, американської та російської мов), а своїм хронологічним боком: взято приклади останніх трьох століть. Цю хронологію треба схарактеризувати як суттєво значний доробок дисертантки. Все це дозволяє сказати, що заявлену тему Бабенко О. В. дослідила глибинно й широко, на новому для лінгвістики тексту матеріалі, шляхом самостійних міркувань і спостережень.

Блискуче, як на мене, вирішено проблему розмежування емоцій як психологічного і як лінгвістичного явищ у підрозділі «**Лінгвістичні аспекти дослідження емоцій**», де чітко проведено межу між двома іпостасями емоції – психологічною та лінгвістичною: під першою дисертантка справедливо пропонує розуміти категорію психології і називати її «*емоцією*», під другою – категорію мовлення і тлумачити її як «*емотивність*» (с. 16).

У цілому рецензована дисертація свідчить, що вона є завершеною науковою працею, в якій отримано нові, об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку науки про загальне мовознавство. Так, уперше в англістиці зокрема і у лінгвістиці взагалі зроблено успішну спробу комплексного аналізу емотивності як текстового утворення, встановлено її семантичні параметри й прагмалінгвістичний потенціал, розширено й поглиблено усталене уявлення про її комплексну природу. Особистий внесок дисертантки полягає в тому, що вона виявила і описала новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити принципові особливості емотивності як комплексного явища. Спостереження, оцінки й висновки дисертантки мають і практичне значення для вузівських курсів «**Лексикологія германських мов**», «**Теоретична граматика**», «**Теорія та практика перекладу**», «**Функціональна та порівняльна стилістика**», «**Загальне мовознавство**» тощо.

Разом із тим не можна не звернути уваги на ті висновки й твердження дисертантки, які викликають сумніви або можуть слугувати підґрунтям дискусії. Дискусійним виступає назва дисертації «**Фразеосемантичне поле емоцій**», бо емоції не можуть мати ані фразеологічного, ані семантичного поля, оскільки вони – не лексеми; у них може бути лише змістовно-психологічна структура. По-друге: якщо вже розділ 1 зветься «**Психолінгвістичні аспекти емоцій**», то в ньому аж ніяк не може бути підрозділ «**Психологічні аспекти емоцій**», бо він є предметом дослідження не лінгвістики, з якої захищається рецензована праця, а психології. Тут, як і

першому зауваженні, змішуються предмети розвідок двох різних наук: лінгвістики та психології. Саме через це незрозумілою залишається назва розділу ІІ «**Основні поняття іншомовної особитістно-орієнтованої фразеосемантики**», бо особисто орієнтованою може бути лише звернення, а не фразеологія. Взагалі, в дисертації Бабенко О. В. забагато зайвого про нелінгвістичні чинники емотивності (наприклад, цілий підрозділ «**Джерела емоцій**». – С. 11–15). Є і декілька незначних погрішностей: так, наприклад, інколи посилання в тексті дисертації не спираються на джерела «**Бібліографії**» (с. 6: Tomkins, Izard).

1.4. Хенкіна Г. О.: «**Номінація невербального коду в художньому дискурсі XX-XXI століть (на матеріалі англійських, українських та італійських художніх творів)**»

Рецензована праця свідчить про те, що вона належить до найбільш актуального сьогодні напряму у світовій лінгвістиці – комплексного дослідження мовленнєвих явищ, при якому поєднуються найвагоміші підходи до об'єкту аналізу: когнітивний, функціональний та прагматичний. Звісно, що лінгвістика останніх 2–3 десятиріч все активніше відходить від традиційних категорій мови і досліджує нові категорії мовлення, серед яких когнітивно-прагматичні, антропоцентричні, аспекти посідають найголовніше місце. Саме в річищі такої лінгвістики виконано працю Г. О. Хенкіної, через що актуальність її тематики та наукова вагомість її проблематики сумнівів не викликає. Більш за те: дисертанткою розглядається не вузька проблема лінгвістики тексту, а характеризується складний комплекс питань, який дозволяє цій науковій розвідці залишатись у межах загального мовознавства. При цьому матеріалом вивчення виступають далеко *не* споріднені мови: англійська (германська), українська (слов'янська), італійська (романська).

Теоретично вагомим є тут складний і мало вивчений об'єкт дослідження: невербальні засоби комунікації в художньому (тобто вербальному) тексті, під якими дисертантка справедливо розуміє кінесику, проксеміку, такесику тощо. Не менш значним є і матеріал дослідження: зібрано й схарактеризовано понад 2000 випадків вербальної передачі невербальних ситуацій; при цьому з кожної мови взято рівну кількість і відносно рівний обсяг художніх текстів приблизно однакового художнього рангу, що вже само по собі може гарантувати об'єктивність висновків, яка стрімко підсилюється за умови їх відповідної аргументації. Про останнє яскраво свідчить статистика Г. О. Хенкіної щодо невербальних засобів комунікації: вона (статистика) у трьох досліджених мовах майже однакова (див., наприклад, с. 8, 10 та ін.).

Вражає об'єм проблематики, та низка теоретично складних, науково вагомих методично панорамних і практично необхідних завдань, які

поставила перед собою дисертантка та аргументовано їх розв'язала. Це і вивчення функціональної взаємодії невербальних і вербальних кодів, і аналітичний опис складників паралінгвістики, і характеристика міжмовної типології жестових систем, і показ специфіки вербалізації поведінкових кодів у різних мовах, і аргументація невербального коду як наслідка еволюції розумового процесу, і дещо інше. Кожна з цих проблем могла б стати предметом дослідження окремої кандидатської дисертації, але для Г. О. Хенкіної важливою була не сума вказаних завдань, а їх аналітична сукупність, цілісність, комплексність. І стрижневим компонентом такої системності стала комунікативна спрямованість невербального коду.

Не можна не відмітити і прозорої логічності наукового мислення дисертантки, яке найбільш яскраво, на мою думку, проявило себе в Розділі 1, де ґрунтовно схарактеризовано головні «*робочі*» категорії розвідки, без чого була б затемнена методологія й методика дослідження.

Усе сказане робить висновки Г. О. Хенкіної аргументованими і об'єктивними і свідчить про те, що тематика і проблематика рецензованої праці цілком відповідають суті загального мовознавства, з якого і захищається її авторка.

У цілому рецензований автореферат свідчить, що розвідка Г. О. Хенкіної є завершеною науковою працею, в якій отримано нові, об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку антропоцентричної парадигми сучасного мовознавства. Особистий внесок дисертантки полягає в тому, що вона виявила і описала новий емпіричний матеріал, який не лише є вагомим внеском у теорію комунікації, а й дозволяє встановити лінгвокогнітивні та функціонально-прагматичні особливості невербального коду як комплексного явища. Спостереження, оцінки й висновки дисертантки мають і практичне значення для вузівських курсів з теорії мови, порівняльного мовознавства, стилістики тощо.

1.5. Жмаєва Н. С.: «**Особливості фонетичної адаптації англо-американських запозичень у сфері інформаційних технологій (експериментально-фонетичне дослідження)**»

Дисертацію Жмаєвої Н. С. присвячено проблемі варіювання мовних одиниць, тобто вивченню реалізацій алофонів голосних і приголосних англійських фонем у німецькому і українському мовленні. Слід зазначити, що дотепер вивчення англо-американських запозичень в обох мовах проводилося переважно на матеріалі літературної мови, нормативної вимови, зафіксованої в орфоепічному словнику.

Актуальність цього дослідження визначається необхідністю аналізу сучасного стану німецької та української вимовної норми щодо англо-американських запозичень, тому що наявні словники вимови німецької й

української мов не повною мірою відображають процеси асиміляції англо-американізмів: багато із сучасних запозичень не фіксуються в них, а наявана транскрипція та варіанти графічного оформлення неоднозначні. Крім того, невирішеним є питання про фонемний інвентар мов, що запозичують (зокрема, німецької та української), які потенційно здатні розширюватися за рахунок звуків з інших мов (у цьому випадку англійської).

Наукова новизна дисертаційного дослідження полягає в тому, що вперше вивчені якісні й кількісні характеристики алофонів голосних і приголосних фонем англійських запозичень у німецькому та українському мовленні в рамках термінології сучасних інформаційних технологій; уточнений фонемний інвентар сучасного етапу розвитку німецької та української мов; використаний термін «*ксенофон*» для опису англійських звуків у німецькому та українському мовленні.

Об'єктом дослідження є мовлення професійних дикторів радіо Великобританії, Німеччини та України у випусках новин, що носять інформаційний характер, віднесених до теми інформаційних технологій.

У якості предмета дослідження обрана варіативність реалізації фонем англійської мови в німецькому і українському мовленні.

Матеріалом дослідження послужили звукозаписи інформаційних передач британської радіостанції BBC розділу "**Digital Planet**", німецької радіостанції "**Deutschlandfunk**" розділу "**Computer und Kommunikation**" і першого каналу національної радіокомпанії України, розділ "**Інтернет, комп'ютер, звук**" (записи 2003–2010 років). Загальний обсяг звучання становить 18 годин. Текстовий обсяг складають 250 випусків радіоповідомлень, кількість досліджених сегментів дорівнює 2000 одиниць фонетичної реалі-зації алофонів англійських фонем англо-американських запозичень у німецькому та українському мовленні.

Особистий внесок здобувачки полягає у теоретичному та експериментально-фонетичному обґрунтуванні сучасних асиміляційних процесів, прогнозуванні тенденцій засвоєння англіцизмів у німецькій та українській мовах на фонетичному рівні та появі інноваційних одиниць у фонологічній системі мовах-реципієнтах.

Теоретичне значення цього дослідження полягає в подальшій розробці теоретичних аспектів функціонування досліджуваних мов-реципієнтів, а також виявленні чинників, що впливають на динаміку, спрямованість і характер їхнього розвитку. Установлені закономірності фонетичної адаптації англо-американських запозичень у німецькому та українському мовленні можуть слугувати базою для подальших наукових досліджень у цій галузі, що робить внесок у теорію мови як динамічної системи.

Практичне значення одержаних результатів дослідження визначається можливістю їх застосування в різних сферах науково-педагогічної діяльності, насамперед у викладанні теоретичних аспектів загального мовознавства

(розділи «**Мовні контакти**» та «**Лексичні запозичення**»), теоретичної та практичної фонетики німецької й української мов (розділи «**Варіативність вимовної системи мови**», «**Фонетична адаптація англо-американських запозичень у німецькій (українській) мові**», «**Методика проведення експериментально-фонетичних досліджень**»). Дані експерименту можуть поповнити новітні програми обробки звуку, що застосовуються при навчанні студентів-філологів прийомам і методам прикладної фонетики. Результати дослідження мають безпосереднє відношення до питань кодифікації вимовної норми (складання друкованої й електронної версій нового словника вимови) і культури мовлення в засобах масової інформації.

Здобувачка виявила достатні вміння самостійно формулювати і вирішувати проблеми, аналізувати здобуті факти, об'єктивно оцінювати їх, робити висновки й узагальнення. Оцінюючи дисертаційне дослідження позитивно, необхідно відзначити, що воно не позбавлене деяких дискусійних аспектів.

Зокрема, слід звернути увагу на такі моменти:

1. терміни «*варіантність*» та «*варіативність*» (І розділ дослідження) не завжди точно сформульовані;

2. треба б було надати на початку роботи список умовних скорочень та позначень, що зустрічаються в дисертації;

3. крім того, є різнобій у процедурі посилань у тексті дисертації (див. с. 35, 38, 72, 77).

1.6. Ларіна Е. В.: «**Просодія толерантності/інтолерантності у політичному дискурсі (експериментально-фонетичне дослідження)**»

Вибір теми цього дослідження Ларіною Е. В. слід вважати своєчасним і актуальним, оскільки проблема мовної толерантності/інтолерантності як дискурсивної категорії має велике значення у сучасній лінгвістиці і досліджена неповністю.

Наукова новизна запропонованого дисертаційного дослідження полягає в тому, що робота присвячена комплексному вивченню особливостей цієї категорії та засобам її вираження на лексико-семантичному, морфологічному, синтаксичному, просодичному та прагматичному рівнях у німецькій, українській та російській мовах. У зв'язку з існуванням суспільних потреб вивчення функціонування мови в різних сферах людської діяльності, можна вважати актуальним і звернення до дослідження особливостей просодії толерантності/інтолерантності в політичному дискурсі як однієї з нових форм та технологій толерантного урегулювання конфліктів.

Об'єктом дослідження є усне мовлення політиків. Предмет дослідження є лінгвістичні, просодичні характеристики модальних значень толерантності/інтолерантності у мовленні політиків Німеччини, України та Росії. Матеріалом дослідження слугували аудіо- та відеозаписи 480 виступів політиків

Німеччини, України та Росії. З широкого корпусу експериментального матеріалу обсягом 1200 фраз, одержаних методом суцільної вибірки, були добрані 300 німецьких, 280 українських та 275 російських фраз, які склали вузький корпус матеріалу дослідження тривалістю звучання 355 хвилин.

Особистий внесок здобувача полягає в теоретичному та експериментально-фонетичному обґрунтуванні лінгвістичних особливостей просодії толерантності/інтолерантності в політичному дискурсі.

Варто зазначити, що положення і висновки даного дослідження можуть бути використані під час викладання іноземної мови у вищих закладах освіти, під час розробки теоретичного курсу із загального мовознавства, у викладанні таких дисциплін, як теоретична фонетика (розділ «**Надсегментний рівень мови**»), практична фонетика (розділ «**Просодична організація тексту**», «**Фоностилістика**»), загальне мовознавство, прикладна лінгвістика (розділ «**Оптимізація соціальної функції мови, функціонування мови як засобу впливу**»). Одержані результати можуть бути також використані для створення методичних розробок, навчальних посібників і практичних рекомендацій у курсах із політичної лінгвістики, лінгвокультурології, прагмалінгвістики, культури мовлення, риторики, ПР-технологій та застосовані в лінгвістичній експертизі усного мовлення, у практиці викладання німецької, української й російської мов.

Варто також зауважити, що робота є самостійним дослідженням автора, в основі якого лежить використання системного підходу і комплексної методики проведення експерименту при використанні різноманітних методів дослідження (у тому числі – слуховий, аудиторський та інструментальний аналізи мовленнєвих відрізків). Результати дослідження є цікавими та всебічними.

Водночас у роботі та її оформленні є певні недоліки:

1. Необхідно деталізувати методи дослідження матеріалу та методику проведення слухового та аудиторського видів аналізу (розділ 2).
2. Доповнити інтерпретацію даних, отриманих під час інструментального аналізу шляхом застосування статистичних методів.
3. Варто вилучити з додатків таблиці результатів експериментально-фонетичного дослідження матеріалу та використати їх при описуванні результатів експерименту у 3 розділі роботи.
4. У додатках, на жаль, не винесено зразки текстів виступів політиків, надані лише адреси відповідних веб-сайтів.
5. Існують деякі друкарські та стилістичні помилки, які необхідно виправити (с. 7, 21, 70, 87).

1.7. Чубенко К. В.: «**Типи глосем у текстах масової періодики та принципи їх лексикографування (на матеріалі української, російської та англійської мов)**»

Звісно, що лінгвістика останніх 2–3 десятиріч все активніше відходить від традиційних категорій мови і досліджує нові категорії мовлення, серед яких когнітивно-прагматичні аспекти посідають найголовніше місце. Саме у річищі такої лінгвістики виконано працю К. В. Чубенко, через що актуальність її тематики та наукова вагомість її проблематики сумнівів не викликає. Більш за те: дисертантка вибрала один із складних і мало вивчених об'єктів дослідження: публіцистичні глосеми, які, на її справедливу думку, «*хоч і не завжди високого ґатунку, однак відповідають потребам нового суспільства, більш розкутого і комунікабельного, більш технічно обізнаного і відкритого для міжкультурних контактів, і сигналізують про перехід мови на новий ступінь еволюції*» (с. 6), а зіставлення глосем трьох різноструктурних мов «*сприятиме*, – як вона пише, – *подальшій розбудові теорії глосології та глософрафії у загальному мовознавстві*» (с. 8). Крім того, досліджений матеріал охоплює значну у соціолінгвістичному плані хронологічну добу – від 1997 до 2007 років, тобто добу громадського та мовленнєвого зламу саме в Україні, Росії та Англії. Сказане свідчить про те, що тематика і проблематика рецензованої праці цілком відповідає суті загального мовознавства, з якого і захищається її авторка.

Вражає не тільки обсяг зібраного фактичного матеріалу (майже 2000 глосем з трьох мов та 255 опитаних респондентів), а й об'єм проблематики, яку поставила перед собою дисертантка та аргументовано її розв'язала. Найбільш науково й евристично цікавими тут будуть проблема адекватного розуміння семантично затемнених лексем та їх об'єктивного вивчення в сучасній лінгвістиці, місця енциклопедичної інформації у структурі значення лексичних одиниць, статусу глосем як антропоцентричних лексичних одиниць, ролі та місця глософрафічних словників у відповідних мовах тощо.

При цьому, щоб встановити національні та універсальні особливості глосем в українській, російській та англійській мовах, дисертантка детально проаналізувала зібраний матеріал за великою і аргументативно достатньою кількістю показників, що дозволило їй дійти об'єктивних висновків (зокрема стосовно глибинної історичної панорами розуміння тексту від давньоіндійських Вед до сучасних текстів, концепції «культурної грамотності», антропоцентризм глосем, мовленнєва активність глосемних прошарків, принципи створення словникової статті для глосем масової періодики тощо). Все це дозволяє сказати, що за допомогою такого комплексного аналізу публіцистичних глосем української, російської та англійської мов, кожен із зазначених вище компонентів якого міг би стати вагомим предметом окремого наукового дослідження, дисертантка заявлену тему дослідила

глибинно й широко, на новому для загального мовознавства матеріалі, шляхом самостійних міркувань і спостережень, що робить її дисертаційну розвідку вагомою науковою базою для аргументативних висновків практичного і теоретичного характеру, які є через це у цілому глибинними, панорамними, доказовими, об'єктивними.

У цілому рецензована дисертація свідчить, що розвідка К. В. Чубенко є завершеною науковою працею, в якій отримано нові, об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку антропоцентричної парадигми сучасного мовознавства. Особистий внесок дисертантки полягає в тому, що вона виявила і описала новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити лінгвокогнитивні та функціонально-прагматичні особливості глосемії як комплексного явища. Спостереження, оцінки й висновки дисертантки мають і практичне значення для вузівських курсів з лексикології, порівняльної стилістики, теорії та практики перекладу тощо.

Разом із тим не можна не звернути уваги на ті висновки й твердження дисертантки, які викликають сумніви або можуть слугувати підґрунтям дискусії. По-перше, дискусійною виступає інколи методологія дослідження, бо дисертантка некритично запозичує у свого наукового керівника деякі дискусійні думки, подаючи їх як аксіоматичні положення (тобто які треба сприймати на віру, без відповідних доказів). Так, на с. 54 вона, посилаючись на Н. П. Матвєєву, тлумачить глосеми як «*лексичні одиниці* (…)*, що функціонують в облігаторних, соціально значимих текстах, містять лексико-семантичні труднощі та мають культурологічну, естетичну і дидактичну цінність*». Ну які цінності має, наприклад, псевдонауковий стиль найсучасніших філологів, які традиційні і семантично прозорі терміни щодо зв'язку між словами («*управління*», «*керування*», «*примикання*») замінили на безмістовні поетизми «*колокація*» та «*колігація*», напридумав лише для першої лексеми десятки непрозорих синонімів: «*дистрибуція*», «*компатібілітація*», «*конкомітанція*», «*коокуренція*», «*селекція*», «*конвенієнція*», «*колокабілітація*» та ще цілий легіон!

Аналогічна ситуація із словами «*текст*», «*дискурс*», «*фрейм*», які виникли як однозначні терміни, а сьогодні мають у десятків філологів десятки різних значень, перетворившися з однозначних термінів на багатозначні поетизми.

З іншого боку, незрозумілість окремих слів повністю покладається дисертанткою на читача. Вона навіть виділила 4 рівня «*недостатньої освіченості читача*» (с. 61) і забула про головний чинник сьогоденної незрозумілості глосем – їх суб'єктивну беззмістовність (тобто залежність від семантичного наповнення або ж ненаповнення лексеми автором), бо, за філософією значення слова, треба виділяти не три, як це робить дисертантка, прошарки семантики (денотативний, конотативний, контекстуальний), а 4,

додаючи до перших трьох ще й авторський. І якщо перші три об'єктивно зрозумілі читачеві при наявності у нього відповідних фонових знань, то четвертий прошарок семантики принципово залишається непрозорим, бо ніякого конвенціонального змісту його автор в лексему не вклав.

По-друге, дискусійною виступає інколи методика дисертації: статистика дисертантки практично унаочнює висновки К. В. Чубенко, але не може не викликати теоретичного сумніву до себе. У «**Вступі**» (с. 10) заявлено, що «*джерельною базою дослідження стали тексти масової переодики* (…) *за 1997–2007 роки*». Але на багатьох сторінках дисертанткою наводяться приклади глосем з далекого минулого. Так, на с. 86 наведені як найновітніші глосеми-запозичення наступні лексеми, які прийшли в українську мову пару століть назад: «*космополітизм*», «*нігілізм*», «*шовінізм*», «*пацифізм*», «*авангардист*» та ін. Тут дисертантка змішує хронологію виникнення глосеми з частотністю її використання у XXI ст.

І по-третє, деякі незначні огріхи, без яких, на жаль, не буває солідної наукової розвідки, якою є рецензована праця. Так, на с. 54 використано термін «*глосонімія*», хоча відповідний дериват від слова «*глосема*» повинен бути «*глосемія*». А на с. 69 застосовано взагалі незграбний і змістовно незрозумілий термін «*історизми-радянізми*»: чи то є лексеми, які виникли за радянські часи, чи то є слова, які позначають радянські реалії.

Але зроблені зауваження не стосуються концептуальних положень рецензованої праці, а лише творчо дискутують з ними, бо останні базуються на об'єктивному теоретичному й практичному матеріалі і є оригінальними за змістом й формою.

2. ПОРІВНЯЛЬНО-ІСТОРИЧНЕ І ТИПОЛОГІЧНЕ МОВОЗНАВСТВО

2.1. Петрова О. В.: «**Особливості номінації в псевдонімії німецької та української мов**»

Рецензований автореферат свідчить про те, що дисертацію О. В. Петрової виконано у річищі найсучаснішої когнітивної лінгвістики, через що актуальність її тематики та наукова вагомість її проблематики сумнівів не викликає. Більш за те: дисертантка вибрала один із складних і маловивчених об'єктів дослідження: літературні та публіцистичні псевдоніми, які, на її справедливу думку, «*віддзеркалюють узагальнені риси національної ментальності*» (с. 1), а зіставлення псевдонімів двох різноструктурних мов дозволяє їй виявити, як вона пише, «*спеціальні риси національного назвотворення*» (с. 1). Крім того, досліджений матеріал охоплює значну хронологічну добу – від XVI до XX сторіччя. Сказане свідчить про те, що тематика і

проблематика рецензованої праці цілком відповідає суті порівняльно-історичного і типологічного мовознавства, з якого і захищається її авторка.

Вражає не тільки обсяг зібраного фактичного матеріалу (майже 12,5 тисяч псевдонімів з двох мов), а й об'єм проблематики, яку поставила перед собою дисертантка та аргументовано її розв'язала. Найбільш науково й евристично цікавими тут будуть проблеми національних чинників виникнення псевдонімії, їх типологія в кожній з двох вибраних мов, їх відмінні риси, способи та засоби псевдонімної номінації, її принципи та мотиви тощо.

При цьому, щоб встановити національні та універсальні особливості псевдонімії у німецькій і українській мовах, дисертантка детально проаналізувала зібраний матеріал за великою і аргументативно достатньою кількістю показників, що дозволило їй дійти об'єктивних висновків (зокрема стосовно неоднаковості співвідношення функцій у самоназвах різних розрядів та визначення її сферою їх уживання, визначення ономастичного статусу самоназв як окремого виду антропонімів тощо). Все це дозволяє сказати, що за допомогою такого комплексного аналізу літературних і публіцистичних псевдонімів німецької та української мов, кожен із зазначених вище компонентів якого міг би стати вагомим предметом окремого наукового дослідження, дисертантка заявлену тему дослідила глибинно й широко, на новому для порівняльно-історичного і типологічного мовознавства матеріалі, шляхом самостійних міркувань і спостережень, що робить її дисертаційну розвідку вагомою науковою базою для аргументативних висновків практичного і теоретичного характеру, які є через це у цілому глибинними, панорамними, доказовими, об'єктивними.

У цілому рецензований автореферат свідчить, що дисертація О. В. Петрової є завершеною науковою працею, в якій отримано нові об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку антропоцентричної парадигми сучасного мовознавства. Особистий внесок дисертантки полягає в тому, що вона виявила і описала новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити лінгвокогнитивні особливості псевдонімії як комплексного явища. Спостереження, оцінки й висновки дисертантки мають і практичне значення для вузівських курсів з лексикології, порівняльної стилістики, теорії та практики перекладу тощо.

Разом із тим не можна не звернути уваги на ті висновки й твердження дисертантки, які викликають сумніви або можуть слугувати підґрунтям дискусії. По-перше, дискусійною виступає інколи методологія дослідження, бо дисертантка розглядає свій фактичний матеріал з 5 сторіч лише як синхронну панораму, а не в її еволюції, через що висновки подаються нею як універсалії, тоді як на справді вони діахронічні, тобто хронологічно обмежені. Так, на с. 4 стверджується, що «*німецьким й українським самоназвам притаманна двоплановість семантики, оскільки вони не лише називають, а й характеризують предмет*». Але такий висновок можна віднести лише

до XVI–XIX ст. (та й то тільки як тенденцію і більш за все у публіцистичній сфері), а XIX–XX ст. в цілому і особливо у художньому стилі зокрема відзначаються одноплановістю семантики. Ну, яку «*характеристику*», можна розшукати, наприклад, у наступних псевдонімах: *Михайло Бабич* (український драматург, справжнє ім'я – **Михайло Бабичев**), *Едуард Багрицький* (російський поет, справжнє ім'я – **Едуард Дзюбі**), *Юхим Вавровий* (український поет, справжнє ім'я – **Юхим Виливчук**), *Олександр Востоков* (російський філолог, справжнє ім'я – **Олександр Остепенік**), *Михайло Врабель* (український журналіст, справжнє ім'я – **Іван Газда),** *Анна Зегерс* (німецька письменниця, справжнє ім'я – **Нетті Рейлінг**), *Куба* (німецький поет, справжнє ім'я – **Курт Бартель**), *Стефан Хермлін* (німецький поет, справжнє ім'я – **Рудольф Лєдер**), *Пауль Целан* (австрійський поет, справжнє ім'я – **Пауль Ачель**) і т. ін.

Та й у значно раніші часи можна знайти аналогічну тенденцію: *Гедеон Балабан* (український культурно-освітній діяч XVI ст., справжне ім'я – **Григорій Маркович**), *Йоганн Гутенберг* (німецький винахідник друкарства, XV ст., справжнє ім'я – **Йоганн Генсфлейш**).

По-друге, дискусійною виступає інколи методика дисертації: статистика в ній практично унаочнює висновки О. В. Петрової, але не може не викликати теоретичного сумніву до себе. Якщо навіть не враховувати того методичного аспекту, що джерелами фактичного матеріалу слугували для дисертантки лише словники псевдонімів, а не, на жаль, літературні енциклопедії, які більш повніше передають панораму псевдонімів, то все одно залишається ще один базовий методичний чинник рецензованої праці, який викликає сумнів: дисертантка надає статистику до своїх висновків і не помічає, що ця статистика базується на дискусійному фундаменті: 5000 українських псевдонімів і аж 7000 німецьких; цілком зрозуміло, що через різницю у 2000 імен порівняльна статистика буде не об'єктивною, бо треба було б вводити якийсь-то коригуючий коефіцієнт.

Але зроблені зауваження не стосуються концептуальних положень рецензованої праці, а лише творчо дискутують з ними, бо останні базуються на об'єктивному теоретичному й практичному матеріалі і є оригінальними за змістом й формою.

2.2. Руденко О. В.: «**Просодичні засоби вираження суб'єктивної модальності в американському та українському телеінтерв'ю (експериментально-фонетичне дослідження)**»

Рецензований автореферат свідчить про те, що дисертація О. В. Руденко належить до найбільш актуального сьогодні напряму у світовій лінгвістиці – комплексного дослідження мовленнєвих явищ, при якому поєднуються найвагоміші підходи до об'єкту аналізу: когнітивний, функціо-

нальний та прагматичний. Звісно, що лінгвістика останніх 2–3 десятиріч усе активніше відходить від традиційних категорій мови і досліджує нові категорії мовлення, серед яких когнітивні аспекти посідають найголовніше місце. Саме в річищі когнітивної лінгвістики виконано працю О. В. Руденко, через що актуальність її тематики та наукова вагомість її проблематики сумнівів не викликає. Більш за те: дисертантка вибрала науково, теоретично і прагматично занадто вагому тему, бо категорія суб'єктивної модальності як складова частина найбільш актуальних напрямків у сучасній лінгвістиці тексту (антропоцентричний, прагматичний, комунікативний) знаходиться на вістрі сьогоденної філологічної парадигми взагалі, а її втілення у фонологічній складовій вказаної парадигми є саме тому не тільки актуальним, а й теоретично вагомим.

І хоча розвідок у вказаній сфері сучасної лінгвістики усного мовлення є науково, теоретично і прагматично достатньо (наприклад, А. П. Загнітко в Україні, Ю. С. Степанов у Росії, Дж. Лайонз в англомовному регіоні та ін.), О. В. Руденко змогла сказати тут своє доволі дослідницько вагоме слово, бо вибрала неочикувано оригінальний і евристично значущій підхід до аналізованої теми: комплексний аналіз просодії суб'єктивної модальності (на матеріалі телеінтерв'ю). Звісно, що і тут є багато наукових розвідок (зокрема, В. В. Гоян, А. А. Каліта, О. С. Шалєв та ін.), але на відміну від своїх попередників вона дослідила супрасегментність фонетичної типології, яка до неї майже не вивчалась. Про це свідчить, зокрема, перелік завдань, які дисертантка поставила перед собою, деякі з котрих можуть оцінюватись як предмет дослідження окремої кандидатської дисертації. Це і стилістика телеінтерв'ю як жанру масової комунікації, і характер прагматичного та емоційного впливу телеінтерв'ю на адресата, і специфіка просодики телеінтерв'ю у зіставлюваних мовах тощо. Саме тому вражає матеріал дослідження: майже 10 годин мовлення, що у перекладі на письмові параметри означає десятки тисяч сторінок тексту.

У цілому рецензований автореферат свідчить, що дисертація О. В. Руденко є завершеною науковою працею, в якій отримано нові об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку антропоцентричної парадигми сучасного мовознавства. Так, у рецензованій праці вперше у вітчизняному порівняльно-історичному і типологічному мовознавстві не тільки застосовано новий підхід до вивчення просодики (зіставно-типологічний), а й вперше проведено експериментально-фонетичне дослідження якісних та кількісних показників просодики в комунікативних ситуаціях підтримки та наполегливості. Крім того, поглиблено й поширено усталене уявлення про особливості просо дики суб'єктивно-модальних висловлювань. Особистий внесок дисертантки полягає в тому, що вона виявила і описала новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити комунікативні і прагматичні особливості просо-

дики суб'єктивної модальності як комплексного фонологічного явища. Спостереження, оцінки й висновки дисертантки мають і практичне значення для вузівських курсів з порівняльної фонетики, фоностилістики, інтонології тощо.

Разом із тим не можна не звернути уваги на ті висновки й твердження дисертантки, які викликають сумніви або можуть слугувати підґрунтям дискусії. По-перше, дискусійним виступає тлумачення О. В. Руденко назви власного дослідження, бо об'єктивно (тобто на імпліцитному рівні) назва дисертацій має на увазі розгляд національної забарвленості просодики суб'єктивної модальності (а як ще інакше можна дві різноструктурні мови?!), але в тексті автореферату вказана національна лінгвокогнітивність не розглядається. По-друге, звісно, що американське телеінтерв'ю характеризується емоціональною та інтонаційною стриманістю, тоді як українське емоційно знижено та інтонаційно збуджено. На жаль, вказана просодична специфіка залишилась поза увагою дослідниці.

3. АНГЛІСТИКА

3.1. Жаборюк О. А.: «**Категорія стану в когнітивно-контрастивному висвітленні**»

Притаманність категорії стану багатьом мовам і її тісний зв'язок зі значною кількістю інших категорій мови (зокрема, предикативністю, реченням, порядком слів тощо) роблять її актуальним об'єктом вивчення, до якого майже постійно звертаються лінгвісти вітчизняні та закордонні. Згадати можна хоча б провідні праці В. М. Русанівського в Україні, Ю. С. Степанова в Росії, Г. Хельбіга в Німеччині, К. Бідема в Англії та ін.

Дисертація О. А. Жаборюк не втрачає на тлі названих й неназваних розвідок своєї самостійності й теоретичності, бо висовує на передній план новий методологічний підхід до категорії стану – логіко-граматичної динаміки, який вже сам по собі є предметом окремого докторського дослідження. Але О. А. Жаборюк не зупиняється на цьому і доповнює його системним й глибинним аналізом категорії стану в англійській мові, ставлячи, торкаючись або вирішуючи при цьому декілька значущих для загального мовознавства проблем: зв'язок між мисленням та мовою, сутність предикації, когнітивність частин мови та їх синтаксичної функції у реченні тощо.

На позитивну оцінку заслуговує і аргументаційна база рецензованої роботи, що спирається на велику кількість мовних прикладів, а також сама структура дисертації О. А. Жаборюк не лише через свою логічну послідовність, а й через наявність наочних таблиць та графіків, які допомагають об'єктивно зрозуміти вербальний текст праці.

У цілому розвідка О. А. Жаборюк свідчить про те, що її дисертація є самостійним, актуальним, науково вагомим дослідженням, яке розширює теоретичні й прикладні межі загального мовознавства, що робить її цінною і практично, бо спостереження й висновки авторки можна використовувати в цілій низці вузівських дисциплін.

Високо оцінюючи рецензовану працю, хочеться вказати на два її положення, які викликають до себе дискусійне ставлення. По-перше, в авторефераті якось завуальовано той факт, що об'єктом дослідження повинна бути категорія стану в деякіх індоєвропейських мовах, але йдеться здебільше про англійську; можливо, в дисертації це висвітлено більш панорамно, як це, до речі, яскраво зроблено у монографії авторки 1998 року «**Категорія стану в сучасній англійській мові та індоєвропейський синтаксичний процес**». По-друге, в рецензованому авторефераті постійно вказується на те, що його авторка використовувала для своїх доказів белетристичні тексти, але при цьому не звертала уваги на їх художні функції, через що її висновок про «*вторинність пасивних конструкцій у плані функціонування*» (с. 11) є занадто спірним, бо не враховує не тільки означеного вище естетичного наміру письменника, а й особливостей функціонування категорії стану в інших функціональних стилях мови; не випадково ж 20-томний Оксфордський словник дає більше прикладів на функціонування категорії стану, ніж це наводить О. А. Жаборюк, бо словник спирається на всі функціональні стилі.

Зроблені зауваження не мають концептуального характеру, не торкаються навіть суті рецензованої праці, а лише вказують на можливість дискусії щодо її окремих і не фундаментальних положень.

3.2. Мартинюк А. П.: «**Регулятивна функція гендерно маркованих одиниць мови (на матеріалі сучасного англомовного публіцистичного дискурсу)**»

Рецензований автореферат свідчить про те, що дисертація А. П. Мартинюк належить до найбільш актуального сьогодні напряму у світовій лінгвістиці – комплексного дослідження мовленнєвих явищ, при якому поєднуються найвагоміші підходи до об'єкта аналізу: когнітивний, функціональний та прагматичний. Звісно, що лінгвістика останніх 2–3 десятиріч все активніше відходить від традиційних категорій мови і досліджує нові категорії мовлення, серед яких когнітивні та текстові аспекти посідають найголовніше місце. Саме в річищі когнітивної лінгвістики тексту виконано працю А. П. Мартинюк, через що актуальність її тематики та наукова вагомість її проблематики сумнівів не викликає.

Більш за те: категорії «**маскулінність**» та «**фемінінність**» як реалізація лінгвокогнітивного поняття «**гендер**» є зараз найбільш досліджуваними

у світовому мовознавстві і водночас ще занадто мало вивченими як система у вітчизняній науці про мову. Але не тільки комплексність (тобто системність) аналізу цих категорій робить рецензовану працю актуальною, не тільки його панорамність і глибинність, про що буде йтися нижче, які позитивно відзначають дисертацію А. П. Мартинюк від подібних розвідок, а перш за все методологічна база її дослідження. Саме його методологія перетворила занадто модну лексему «**гендер**», що вже встигла стати майже беззмістовним поетизмом, на об'єктивний науковий термін, а категорії «**маскулінність**» та «**фемінінність**» з поверхових та етичних явищ на дійсно об'єктивні предмети дослідження, що робить дисертацію А. П. Мартинюк об'єктивним, оригінальним та евристичним твором.

Серед його цінних методологічних засад треба насамперед акцентувати нову лінгвокогнітивну міждисциплінарну парадигму дискурсивної онтології, яка дозволила категорії «**маскулінність**» та «**фемінінність**» вивчити як регулятивні чинники людської поведінки.

Не може не привернути уваги і матеріал дисертації А. П. Мартинюк і навіть не своєю кількістю, хоча вона вражає своєю впадаючою в очі значністю (20 000 висловлювань, 10 000 друкарських аркушів тексту, тобто майже чверть мільйона сторінок традиційного формату!), а своїм хронологічним боком: взято приклади останніх 30 років, при цьому із мовно найновішого джерела – функціонального стилю преси та публіцистики. Цю хронологію треба схарактеризувати як суттєво значний доробок дисертантки, бо поняття гендеру стало активно використовуватися лише наприкінці XX ст., хоча, зрозуміло, як явище воно існувало в мові з давніх давен. І тут на А. П. Мартинюк чекала логіко-психологічна пастка взяти в якості матеріального джерела белетристичні тексти, підмінивши тим самим науковий аналіз соціально-дійових якостей гендеру поверховим описом естетично навантажених авторських уявлень про статевість його героїнь та героїв.

А. П. Мартинюк вказану пастку успішно оминула.

Саме хронологічний та функціональний підхід до матеріалу дослідження дозволив дисертантці не тільки зіставити гендерно марковані мовленнєві одиниці власного матеріалу із гендерно маркованими одиницями традиційних лексикографічних джерел, але й виявити в ньому гендерні новоутворення, які яскраво і виграшно підтвердили концептуальний кістяк рецензованої праці.

На позитивну оцінку заслуговує і методика аналізу гендерно маркованих одиниць, якій притаманна комплексність і системність. Одного вивчення тільки гендерно маркованих одиниць різних мовленнєвих рівнів (граматичного, лексичного, фразеологічного) було б досить для повноцінності докторської дисертації, але А. П. Мартинюк створює цілу гендерну панораму сучасного англійського мовлення, характеризуючи гендерно марковані

одиниці структурно, семантично, прагматично, ідеографічно, когнітивно, етнокультурно тощо.

Усе це дозволяє сказати, що заявлену тему А. П. Мартинюк дослідила глибинно й широко, на новому для лінгвістики тексту матеріалі, шляхом самостійних міркувань і спостережень.

У цілому рецензований автореферат свідчить, що дисертація А. П. Мартинюк є завершеною науковою працею, в якій отримано нові, об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку науки про германські мови. Так, уперше у вітчизняній англістиці зокрема і у вітчизняній лінгвістиці взагалі зроблено успішну спробу теоретичного обґрунтування та експериментального доказу того факту, що гендерно марковані одиниці набувають у мовленні регулятивної функції. Крім того, створено теоретично доведену мовознавчу гіпотезу лінгвальної регуляції гендерної поведінки співрозмовника, що має когнітивне, аксіологічне та прагматичне значення для теорії дискурсу, лексикології, лексикографії тощо. Особистий внесок дисертантки полягає в тому, що вона виявила і описала новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити принципові особливості гендеру як комплексного явища. Спостереження, оцінки й висновки дисертантки мають і практичне значення для вузівських курсів «**Лексикологія германських мов**», «**Теоретична граматика**», «**Теорія та практика перекладу**», «**Функціональна та порівняльна стилістика**», «**Загальне мовознавство**» тощо.

Разом із тим не можна не звернути уваги на ті висновки й твердження дисертантки, які викликають сумніви або можуть слугувати підґрунтям дискусії.

Насамперед вони стосуються методології аналізу. Її базою виступає у дисертації нова лінгвокогнітивна категорія дискурсивної онтології, в якій висловлюванням надано статус соціальної дії. А оскільки остання може реалізувати себе лише за наявності суб'єкта, то і поняття гендеру отримує зовсім нове висвітлення непросто як наслідок біологічного та морфологічного роду, а як різновид соціального світу з усіма необхідними особливостями статевої реальності. Саме тому спірним здається мені головне методологічне положення дисертантки на с. 3, згідно з яким «*гендер є продуктом дискурсу*», бо тлумачення дискурсивної онтології на попередніх сторінках методологічною платформою гендеру означає, що не гендер є продуктом дискурсу, а навпаки: гендер породжує дискурс, бо дискурс, на справедливу думку А. П. Мартинюк, як «*мовленнєвомисленнєва діяльність людини*» (с. 1) не може існувати без гендерного суб'єкта. Щоправда, на с. 6 та 10 дисертантка спробує уточнити свою думку, вказуючи, що «*гендер відтворюється у дискурсі*», але вона тут же наполягає на першій точці свого зору, що гендер все ж таки «*створюється у дискурсі*».

Друге дискусійне міркування стосується методики аналізу. В рецензованій праці досліджуються тексти преси та публіцистики, тобто мовлення, а висновки, як до речі і сама назва дисертації, стосуються мови. Це змішення двох різнозмістовних явищ призводить до деяких спірних тверджень дисертантки. Так, регулятивну функцію вона приписує мові (с. 30), тоді як у дійсності процес соціалізації індивіда, про що власне і йде мова в рецензованій праці, реалізується лише за рахунок мовлення. Більш за те: вказаний процес соціалізації А. П. Мартинюк розуміє як «*сукупність усіх соціальних процесів, завдяки яким індивід через спілкування як діяльність засвоює і привласнює накопичений соціокультурний досвід*» (с. 1). Формальна логіка і – головне – історія соціальної практики постійно доводять, що індивід засвоює і привласнює соціокультурний досвід не через «*спілкування як діяльність*», як стверджує дисертантка, а через **діяльність як спілкування**, бо спілкування є вузькою категорією лінгвістичного існування індивіда, тоді як діяльність – значно ширшою категорією духовно-практичного буття людини. Через це важко погодитись з думкою А. П. Мартинюк, що «*основним джерелом гендерної соціокультурної інформації є мова*» (с. 1), бо європейська цивілізація своєю тисячолітньою практикою довела: джерелом такої інформації є не мова, а система табу і дозволів, які втілюються перш за все в єтиці, моралі, пам'яті тощо і лише у другу чергу – у мові.

Але зроблені зауваження не стосуються концептуальних положень рецензованої праці, а лише творчо дискутують з ними, бо останні базуються на об'єктивному теоретичному й практичному матеріалі і є оригінальними за змістом й формою.

3.3. Самохіна В. О.: «**Жарт у сучасному комунікативному просторі Великої Британії і США: текстуальний та дискурсивний аспекти**»

Рецензований автореферат свідчить про те, що категорії «*текст*», «*дискурс*», «*комунікація*», «*комічна ситуація*», якими активно й об'єктивно займається дисертантка, хоч і є найбільш використовуваними в сучасній світовій лінгвістиці, все ще об'єктивно досліджені мало як система у вітчизняній науці про мову.

Але не тільки комплексність аналізу цих категорій робить рецензовану працю актуальною, не тільки його панорамність і глибинність, які позитивно відзначають дисертацію В. О. Самохіної від подібних розвідок, а перш за все методологічна база її дослідження, що робить його об'єктивним, оригінальним та евристичним твором. Для цього їй прийшлося порушити та вирішити цілу низку складних завдань фундаментального характеру, кожне з котрих могло б бути предметом окремого дисертаційного вивчення. Це – і формальні особливості жарту, і функціонально-когнітивні, і жанрово-

композиційні, і лінгвостилістичні; тут і категоріальні ознаки жарту, і когнітивний механізм створення комічного, і специфіка британської та американської сміхових культур тощо. З усіма цими завданнями дисертантка з успіхом впоралася, але не за рахунок поверхового опису, а за рахунок своєї енциклопедичності, а також за рахунок того факту, що вона знайшла концептуальний стрижень аналізу і зосередила увагу на вивченні типових аспектів досліджуваної проблеми. Таким стрижнем виступає у неї новий напрям комунікативної лінгвістики – функціонально-комунікативна стилістика тексту.

Не може не привернути уваги і матеріал дисертації В. О. Самохіної і навіть не тільки своєю кількістю, хоча вона вражає своєю впадаючою в очі значністю (20 000 жартів-висловлювань, 12 000 друкарських сторінок тексту), а своїм хронологічним боком: взято приклади останніх 20 років. Цю хронологію треба схарактеризувати як суттєво значний доробок дисертантки. Все це дозволяє сказати, що заявлену тему В. О. Самохіна дослідила глибинно й широко, на новому для лінгвістики тексту матеріалі, шляхом самостійних міркувань і спостережень.

У цілому рецензований автореферат свідчить, що дисертація В. О. Самохіної є завершеною науковою працею, в якій отримано нові, об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку науки про германські мови. Так, уперше у вітчизняній англістиці зокрема і у вітчизняній лінгвістиці взагалі зроблено успішну спробу комплексного аналізу жарту як текстово-дискурсивного утворення, встановлено текстово-композиційні параметри й прагмалінгвістичний потенціал жарту, розширено й поглиблено усталене уявлення про інтертекстуальну природу тексту жарту.

Особистий внесок дисертантки полягає в тому, що вона виявила і описала новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити принципові особливості жарту як комплексного явища. Спостереження, оцінки й висновки дисертантки мають і практичне значення для вузівських курсів «**Лексикологія германських мов**», «**Теоретична граматика**», «**Теорія та практика перекладу**», «**Функціональна та порівняльна стилістика**», «**Загальне мовознавство**» тощо.

Разом із тим не можна не звернути уваги на ті висновки й твердження дисертантки, які викликають сумніви або можуть слугувати підгрунтям дискусії. Дискусійним (через полісемію думки) виступає положення 1.1., яке виноситься на захист. Що мається на увазі у його вербальному оформленні: «*Будь-якому жарту властиві всі категорії тексту*» чи лише жарту як жанру, а не як конкретному витворі? Ще більш дискусійним здається мені положення № 1, в якому використано чотири терміни-поняття без достатнього їх змістовного розмежування: дискурс, текст, жанр, комунікація. Якщо згадати про те, що всі вони означають «висловлювання», то

незрозумілими залишаються і їх єдність, і їх розбіжності. Я вже не акцентую того факту, що в текстовому вимірі жарт може бути не лише «*статистичним результатом*», як пише дисертантка на с. 6, а і результатом динамічним.

Але зроблені зауваження не стосуються концептуальних положень рецензованої праці, а лише творчо дискутують з ними, бо останні базуються на об'єктивному теоретичному й практичному матеріалі і є оригінальними за змістом й формою.

3.4. Кукушкін В. В.: «**Об'єктивація концепту ЗНАМЕНИТІСТЬ у сучасному англомовному газетному дискурсі**»

Рецензований автореферат свідчить про те, що дисертація В. В. Кукушкіна створена у річищі когнітивної лінгвістики тексту (або, як справедливо пише сам дисертант на с. 1, «*когнітивно-дискурсивного підходу до вивчення мовних і мовленнєвих явищ*»), через що актуальність її тематики та наукова вагомість її проблематики сумнівів не викликає. Більш за те: дисертант вдало вибрав один із складних і мало вивчених об'єктів аналізу: соціально значущий і аксіологічно маркований концепт ЗНАМЕНИТІСТЬ, щоб панорамно й глибино висвітлити його, за словами В. В. Кукушкіна, «*значну роль у формуванні ціннісних орієнтирів і стереотипів соціальної поведінки представників лінгвокультури*» (с. 1).

Це не тільки вводить розвідку дисертанта у найпоширенішу сьогодні сферу когнітивної та антропоцентричної наукової парадигми, але й зумовлює актуальність і теоретичну значущість його дисертації.

У цьому сенсі не можна не оцінити позитивно наукову вагомість проблематики його розвідки: три комплекси дослідницьких категорій (тобто поняттєво-ціннісні, образно-ціннісні, символічні особливості концепту ЗНАМЕНИТІСТЬ), кожен з яких міг би стати повноцінним предметом аналізу окремого кандидатського дослідження (не випадково ж обсяг дисертації В. В. Кукушкіна значно перевищує нормативи ВАК України!). Для комплексного й об'єктивного вирішення вказаних категорій дисертант був вимушений поставити, висвітлити, розв'язати цілу низку фундаментальних і прикладних завдань або ж просто торкнутися їх. Це і оновлені методичні принципи опису концепту ЗНАМЕНИТІСТЬ, і логічна сутність його вербалізації, і його змістовна структура, і характеристика його конвенціональних метафор, і його символічна асоціативність, і багато чого іншого.

Есе це могло б стати реферативним верхоглядством, якби В. В. Кукушкін не знайшов наскрізного стрижневого чинника, який би об'єднував усі названі змістовні фрагменти у логічну цілісність наукового твору. І таким стрижнем стала для дисертанта на перший погляд аксіоматична

теза про те, що концепт ЗНАМЕНИТІСТЬ виступає у сучасному англомовному публіцистичному функціональному стилі у якості засобу, як справедливо пише В. В. Кукушкін, «*маніпулятивного впливу на масову аудиторію*» (с. 2). Аналітичне й доказове розгорнення вказаної тези протягом всього тексту рецензованого дослідження показує, що вона є зовсім не очевидною аксіомою, а дуже складною і вельми обтяжною теоремою, з об'єктивним доказом якої В. В. Кукушкін цілком успішно впорався.

Вражає і зібраний та скрупульозно проаналізований матеріал рецензованої праці навіть не своєю кількістю текстових фрагментів вербальної реалізації концепту ЗНАМЕНИТІСТЬ, хоча вона вражає своєю впадаючою в очі значністю (п'ять тисяч!), що, зрозуміло, достатньо для науково об'єктивної оцінки вибраної проблематики, а своїм джерельним наповненням (більше тридцяти англомовних газет), що свідчить про дійсно сучасний англомовний публіцистичний дискурс. Усе це дозволяє сказати, що заявлену тему В. В. Кукушкін дослідив глибино й широко, на новому для лінгвістики тексту матеріалі, шляхом самостійних міркувань і спостережень, що робить його висновки об'єктивними, аргументованими, оригінальними.

У цілому рецензований автореферат вказує на те, що дисертація В. В. Кукушкіна є завершеною науковою працею, в якій отримано нові об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку науки про англістику. Так, вперше в сфері вітчизняної германістики висвітлено лінгвокультурну специфіку концепту ЗНАМЕНИТІСТЬ. Крім того, побудовано його змістовну модель. Особистий внесок дисертантки полягає в тому, що вона виявила і описала новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити лінгвокогнітивні, прагматичні та семантичні особливості концепту як комплексного явища. Спостереження, оцінки й висновки дисертантки мають і практичне значення для вузівських курсів «**Лексикологія англійської мови**», «**Стилістика англійської мови**», «**Загальне мовознавство**», «**Теорія та практика перекладу**» тощо.

Разом із тим не можна не звернути уваги на ті висновки й твердження дисертантки, які викликають сумніви або можуть слугувати підґрунтям дискусії. По-перше, спірним виступає іноді методологія аналізу. Так, стверджуючи і показуючи протягом усього тексту автореферату, що проаналізований концепт є засобом «*маніпулятивного впливу на масову аудиторію*» (с. 2), дисертант у положенні 7, яке він виносить на захист, спробує довести зовсім протилежне: вичленовуючи із концепту ЗНАМЕНИТІСТЬ дві ролі того мовця, який використовує вказаний концепт (а саме: мовця-спостерігача та мовця-критика, с. 5), В. В. Кукушкін тим самим – на рівні підсвідомості, а не суб'єктивно! – заявляє, що названий концепт існує за межами мовця як нейтральне явище (або ж, говорячи словами самого дисертанта, не як засіб «*маніпулятивного впливу*», а лише як нічим незабарвлена будівельна цеглинка), що стає маніпулятивно впливовим лише після

його «одягання» мовцем у відповідну прагматичну оцінку, або, як – на мій погляд – помилково пише сам дисертант, лише після того, як мовець «*надає негативну оцінку культу знаменитості*» (с. 5).

По-друге: в цілому, автореферат написано гарною науковою прозою, що свідчить про логічність думки та академізм стилю дисертанта. Але інколи зустрічаються фрагменти алогічного мислення та його непрозорого вербального оформлення, що призводить до дискусійного сприйняття висловлювання В. В. Кукушкіна. Так, уже на самому початку рецензованого автореферату читаємо: «… *нові аспекти в тлумаченні мови як активного середовища формування розумових об'єктів й засобу регуляції соціальної поведінки* ...» (с. 1). Тут все занадто дискусійне, бо звісно, що мова не є, як вважає дисертант, «*середовищем формування*», а є лише засіб формування; і взагалі: мова не формує «*розумові об'єкти*», а навпаки – це вони формують мову у вигляді мовної картини світу; більш за те: не мова є, як стверджує В. В. Кукушкін, «*засобом регуляції соціальної поведінки*», а мовлення.

3.5 Черновол-Ткаченко О. О.: «**Вербалізація концепту ВЛАДА у сучасному британському газетному дискурсі**»

Рецензований автореферат свідчить про те, що дисертантка вибрала один із складних і малодосліджених об'єктів дослідження: концепт ВЛАДА в сучасному британському газетному дискурсі. Теоретично вагомим і евристично цінним є аналіз інформаційної структури вказаного концепту і виведення кожного з її компонентів на відповідний значеннєвий рівень мовних одиниць: понятійна складова справедливо співвідноситься у рецензований праці з денотатом, а образна та ціннісна – з конотатом. Ці головні категорії дослідження успішно проаналізовано у двох практичних розділах дисертації. При цьому вельми логічно, що, оскільки ціннісна інформація не має, на погляд дисертантки, специфікованих засобів вербалізації і актуалізується на тлі понятійної та образної, два практичних розділи присвячено відповідно понятійно-ціннісній та образно-ціннісній інформації. Для першої справедливо обрано в якості головного фреймовий аналіз, а для другої – лексико-семантичний з акцентуванням головним чином метафори. Такий спеціалізований підхід до вельми значного фактологічного матеріалу, а також багатогранність комплексного аналізу (статистичний, етимологічний, морфологічний, фреймовий тощо) робить висновки рецензованої дисертації аргументованими та об'єктивними і дозволяє сказати, що заявлену тему О. О. Черновол-Ткаченко дослідила глибинно й широко, на новому для англістики матеріалі, шляхом самостійних міркувань і спостережень.

У цілому рецензований автореферат свідчить, що дисертація О. О.Черновол-Ткаченко є завершеною науковою працею, в якій отримано нові

об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку науки про англістику. Так, уперше у сфері вітчизняної германістики висвітлено лінгвокультурну специфіку концепту ВЛАДА та побудовано його фреймову модель. Особистий внесок дисертантки полягає в тому, що вона виявила і описала новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити функціональні, лінгвокогнітивні та прагматичні особливості концепту як комплексного явища. Спостереження, оцінки й висновки дисертантки мають і практичне значення для вузівських курсів «**Теоретична граматика англійської мови**», «**Лексикологія англійської мови**» тощо, а також для науково-дослідної роботи.

Разом із тим не можна не звернути уваги на ті висновки й твердження дисертантки, які викликають сумніви або можуть слугувати підґрунтям дискусії. По-перше, спірним виступає головна методологічна максима дисертантки, яку вона оформлює як перше положення, що виноситься на захист: «*Концепт ВЛАДА є одиницею ментальних ресурсів індивідуальної свідомості*» (с. 4). За логікою своєї суті, концепт є колективним утворенням і лише використовується індивідом, запозичується ним з мовної картини світу, а мова, як звісно, передує народженню сучасного індивіда. По-друге, дискусійним є методичний принцип фреймового аналізу концепту ВЛАДА. Звісно, що поняття «фрейм» було використано його «батьком» М. Мінським як синонім до поняття «типова ситуація» для схематизації процесу сприйняття інформації комп'ютером: будь-який фрейм, за М. Мінським, має термінали для підключення тематично споріднених фреймів, за рахунок чого вся інформація швидко й об'єктивно оцінюється комп'ютером. Перенесення фреймової теорії із галузі штучного інтелекту у сферу лінгвістики, тобто інтелекту живого, було брутальнішою логічною помил-кою постструктуралістських лінгвістів, бо вони не помітили, що «типова ситуація» може означати лише стару інформацію і ніколи не дозволить сприйняти інформацію нову. Але ж людський розум нову інформацію сприймає! Звичайно ж не за рахунок фреймів. Отже, теорія фреймів навряд чи придатна для аналізу концепту ВЛАДА, бо остання є не «типовою», а історично змінною ситуацією». І про це свідчить схема фреймової моделі концепту ВЛАДА на с. 5: таку схему можна застосувати до оцінку влади глибокого Середньовіччя, а не сучасності, бо їй бракує новизни нашої доби: двобічного зв'язку між суб'єктом та об'єктом влади.

3.6. Литвинко О. А.: «**Словотвірні та семантичні характеристики англійської термінологічної підсистеми машинобудування**»

Назва рецензованої праці вказує на три комплекси складних проблем: лексику машинобудування як підсистеми, особливості її словотвору, її семантична специфіка. Кожне з цих проблемних угрупувань має право

стати окремим і науково достатнім об'єктом кандидатської дисертації, бо потребує для свого вирішення як копіткого розв'язання значного фактографічного матеріалу, так і глибинного обґрунтування його сучасної теоретичної бази. Поєднання трьох об'ємних комплексів у корпусі однієї розвідки могло би породити лише поверховий опис випадкових лінгвістичних явищ, якби дисертантка не зосередила свою увагу на такому предметі дослідження, котрий, як концептуальний стрижень, пронизував би всі три комплекси, стягуючи їх до структурної єдності й цілісності. Цим предметом вивчення стала для Литвинко О. А. теорія мікрополів та фреймів, тобто ономасіологічне структурування термінологічної підсистеми у сфері машинобудування.

Саме виведення терміносистеми із сфери традиційної лексикології на рівень полевої та фреймової лінгвістики і робить рецензовану працю актуальною і науково вагомою.

Крім того, розглядаючи термінологію як важливу складову сучасної англійської літературної мови, Литвинко О. А. досліджує цілу низку споріднених проблем, спровокованих зібраним матеріалом: моделі утворення термінів машинобудування, закономірності семантичної структури та принципи класифікації термінів тощо, що робить дисертацію Литвинко О. А. панорамною й глибинною, а висновки аргументованими й об'єктивними. Не можна не вказати і на те, що вражає не лише обсяг проблематики, а й проаналізований матеріал: майже 5 000 термінів.

У цілому рецензований автореферат свідчить, що рецензована праця є завершеною науковою розвідкою, в якій отримано нові, об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку науки про германські мови. Так, уперше у вітчизняній англістиці терміносистему досліджено комплексно. Крім того, поширено й удосконалено традиційне уявлення щодо статусу та функцій термінів. Особистий внесок дисертантки полягає в тому, що вона виявила і описала новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити лінгвістичні особливості вказаної терміносистеми як Полевого та фреймового явища. Спостереження, оцінки й висновки дисертантки мають і практичне значення для вузівських курсів «Лексикологія англійської мови», «Теорія та практика перекладу», «Стилістика англійської мови (розділ «Функціональна стилістика»)» тощо.

Разом із тим не можна не звернути уваги на ті висновки й твердження дисертантки, які викликають сумніви або можуть слугувати підґрунтям дискусії.

По-перше, стосовно термінів-дієслів. Очевидно, ця прикладка має квазіхарактер з огляду на їх малочисельність та характер семантизації спільних для мови процесів. Крім того, суфікси творення дієслів є майже спільними для різних парадигм англійської мови (с. 8);

По-друге, дослідниця зазначає, що терміни машинобудування утворюються в основному шляхом суфіксації, а префіксація носить ілюзорний характер (с. 14). Але ж ця тенденція притаманна взагалі іманентній системі англійської мови, на що варто було б звернути увагу в роботі.

Зроблені зауваження не стосуються концептуальних положень рецензованої праці, а лише творчо дискутують з ними, бо останні базуються на об'єктивному теоретичному й практичному матеріалі і є оригінальними за змістом й формою.

3.7. Куделько З. Б.: «**Англійська терміносистема ринкових взаємин: синтагматичні та парадигматичні особливості**»

Назва рецензованої праці вказує на три комплекси складних проблем: лексику ринкових взаємин як системи, особливості її синтагматики, її парадигматична специфіка. Кожне з цих проблемних угрупувань має право стати окремим і науково достатнім об'єктом кандидатської дисертації, бо потребує для свого вирішення як копіткого розв'язання значного фактографічного матеріалу, так і глибинного обґрунтування його сучасної теоретичної бази. Поєднання трьох об'ємних комплексів у корпусі однієї розвідки могло би породити лише поверховий опис випадкових лінгвістичних явищ, якби дисертантка не зосередила свою увагу на такому предметі дослідження, котрий, як концептуальний стрижень, пронизував би всі три комплекси, стягуючи їх до структурної єдності й цілісності. Цим предметом вивчення стала для З. Б. Куделько мовна картина світу, тобто національна забарвленість як лексико-семантичної системи у сфері ринкових взаємин, з одного боку, так і її синтагматики й парадигматики.

Саме виведення терміносистеми із сфери традиційної лексикології на рівень когнітивної лінгвістики і робить рецензовану працю актуальною і науково вагомою.

Крім того, розглядаючи термінологію як важливу складову сучасної англійської літературної мови, З. Б. Куделько досліджує цілу низку споріднених проблем, спровокованих зібраним матеріалом: моделі утворення термінів ринкових взаємин, закономірності семантичної структури та принципи класифікації термінів, навіть труднощі перекладу, що робить дисертацію З. Б. Куделько панорамною й глибинною, а висновки аргументованими й об'єктивними. Якщо ж згадати ще й те, що вказані проблеми аналізуються авторкою в їх динаміці та статиці, то можна справедливо стверджувати, що на відміну від своїх славнозвісних попередників (Д. С. Лотте, Л. О. Симоненко, Б. І. Шуневич та ін.) вона розглядає не тільки іншу терміносистему, яка ще не була у науковому вивченні, а й досліджує її інакше, з нових, лінгвокогнітивних та комплексних методичних засад, що виграшно вирізняє її дисертацію навіть серед найсучасніших

розвідок у галузі англійської економічної метамови (наприклад, Н. О. Жданової, 2003, дисертація про терміноутворювальні механізми у сфері біржової лексики; С. М. Кришталь, 2003, дисертація про метафоричність термінів у фінансовій сфері та ін.).

Не можна не вказати і на те, що вражає не лише обсяг проблематики (крім власне термінологічних питань, З. Б. Куделько укладає як змістовий додаток і водночас як логічне завершення концепції дисертації програму автоматичного реферування економічного тексту), а й проаналізований матеріал: майже 120 000 терміновживань!). Не випадково ж рецензована праця є творчим наслідком одного з найкращих багатомовних словників термінів ринкової економіки, виданого в Україні у 2001 р., і співавторкою якого є дисертантка.

У цілому рецензований автореферат свідчить, що дисертація З. Б. Куделько є завершеною науковою працею, в якій отримано нові, об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку науки про германські мови. Так, уперше у вітчизняній германістиці терміносистему досліджено на мікро- та макрорівнях, щоб встановити її функціональні зміни при переході від словникового стану до текстового. Крім того, поширено й удосконалено порівняльний аналіз англійської, німецької та української терміносистеми ринкових взаємин. Особистий внесок дисертантки полягає в тому, що вона виявила і описала новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити лінгвістичні особливості вказаної терміносистеми як комплексного явища. Спостереження, оцінки й висновки дисертантки мають і практичне значення для вузівських курсів «Лексикологія германських мов», «Теорія та практика перекладу», «Функціональна та порівняльна стилістика» тощо.

Разом із тим не можна не звернути уваги на ті висновки й твердження дисертантки, які викликають сумніви або можуть слугувати підґрунтям дискусії.

По-перше, широта, майже панорамність висвітлення англійської терміносистеми ринкових взаємин породила, як на мене, зайву деталізацію деяких питань, котрі в межах заявленої дисертаційної теми не потребують такого, як у рефераті, докладного аналізу. Так, у розділі 1, який за своїм логічним статусом повинен надавати теоретичні засади дослідження і який дійсно такі засади демонструє, значна частина тексту присвячена чомусь зайвій проблемі історії запозичень у англійську мову від XI ст. та з багатьох мов (латинської, французької тощо). А у розділі 3, присвяченому питанням нормалізації англійської терміносистеми ринкових взаємин, багато місця виділено лексикографічному опису українсько-російсько-англійсько-німецького термінологічного словника. Справа не в тому, що З. Б. Куделько не повинна була писати про історію запозичень та про словник, а у тому, що цей опис треба було б в авторефераті логічніше пов'язати зі стрижневими проблемами дисертаційного дослідження.

По-друге, ані під час опису зібраного матеріалу (с. 4), ані при реферуванні другого розділу дисертації (с. 7–10) не вказано, що терміни, які, до речі, було вибрано авторкою із словників, перевірялися конкретними економічними текстами. Тому не зовсім зрозумілими здаються мені висновки розділу 2 про полісемію, синонімію та омонімію термінів та й ще внутрішнього характеру (тобто всередині терміносфери) і зовнішнього (на межі терміносистеми). Як можна було дійти таких висновків без аналізу функціонування терміна у тексті?! Більш за те: зовсім несподіваним виступає і головний висновок № 4 на с. 15 про розрізнення термінів у дихотомії «мова – мовлення»: якщо тексти не аналізувались, то про яке мовлення може йти мова, а якщо досліджувались, то чому про це не сказано в авторефераті?

І по-третє: зовсім незайвим було б розшифровувати абревіатури при їх першому використанні: ТО на с. 2, ТРВ на с. 10, ЛО на с. 15 тощо.

Але зроблені зауваження не стосуються концептуальних положень рецензованої праці, а лише творчо дискутують з ними, бо останні базуються на об'єктивному теоретичному й практичному матеріалі і є оригінальними за змістом й формою.

3.8. Яценко М. О.: «**Актуалізація аксіологічного змісту концептів *маскулінність* та *фемінінність* у сучасному англомовному художньому дискурсі**»

Рецензований автореферат свідчить про те, що дисертацію М. О. Яценко виконано у річищі когнітивної лінгвістики тексту, через що актуальність її тематики та наукова вагомість її проблематики сумнівів не викликає. Більш за те: категорії «*маскулінність*» та «*фемінінність*» як реалізація лінгвокогнітивного поняття «*гендер*» є зараз найбільш досліджуваними у світовому мовознавстві і водночас ще занадто мало вивченими як система у вітчизняній науці про мову. Але не тільки комплексність (тобто системність) аналізу цих категорій робить рецензовану працю актуальною, не тільки його панорамність і глибинність, які позитивно відзначають дисертацію М. О. Яценко від подібних розвідок, а перш за все методологічна база її дослідження. Саме його методологія перетворила занадто модну лексему «*гендер*», що вже встигла стати майже беззмістовним поетизмом, на об'єктивний науковий термін, а категорії «*маскулінність*» та «*фемінінність*» з поверхових та етико-фізіологічних явищ на дійсно об'єктивні предмети дослідження, що робить дисертацію М. О. Яценко об'єктивним, оригінальним та евристичним твором.

Застосування дисертанткою категоріального апарату нової для лінгвістики кінця XX ст. функціональної парадигми дозволило надати комплексну і разом із тим панорамну й глибинну характеристику онтологічних,

семантичних, прагматичних, лінгвокультурологічних та когнітивних ознак аналізованої проблематики. Більш за те: це допомогло М. О. Яценко, слідом за докторською дисертацією свого наукового керівника А. П. Мартинюк та її попередниками (зокрема: М. А. Л. Макаров, І. К. Архипов та ін.), оцінити мовне значення як «*інтерсуб'єктивну сутність, що формується,* – як справедливо пише дисертантка на с. 3, – *у процесі дискурсивної взаємодії індивідів*» і таким шляхом об'єктивно дослідити аксіологічний потенціал концептів «*маскулінність*» та «*фемінінність*».

Для цього М. О. Яценко вимушена була розробити й застосувати у своїй дисертації нову одиницю аналізу концепту, яку вона назвала «*дискурсивним контекстом маскулінного/фемінінного*» (с. 3), а також розв'язати цілу низку складних й вагомих питань: це і роль експлікації та імплікації при об'єктивації аксіологічного потенціалу концептів, і виявлення первинних та вторинних аксіологічних маркерів, і специфіка використання останніх різними статями тощо.

Не може не привернути уваги і матеріал дисертантки: 7 000 контекстів з майже 50 творів загальним обсягом 16 000 сторінок. Усе це дозволяє мені сказати, що заявлену тему М. О. Яценко дослідила глибино й широко, на новому для лінгвістики тексту матеріалі, шляхом самостійних міркувань і спостережень.

У цілому рецензований автореферат свідчить, що її дисертація є завершеною науковою працею, в якій отримано нові, об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку науки про германські мови. Так, уперше у вітчизняній англістиці зокрема і у вітчизняній лінгвістиці взагалі зроблено успішну спробу експериментального доказу того факту, що гендерно марковані одиниці набувають у мовленні регулятивної функції. Особистий внесок дисертантки полягає в тому, що вона виявила і описала новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити принципові особливості гендеру як комплексного явища. Спостереження, оцінки й висновки дисертантки мають і практичне значення для вузівських курсів «**Лексикологія**», «**Теоретична граматика**», «**Функціональна та порівняльна стилістика**», «**Загальне мовознавство**» тощо.

Разом із тим не можна не звернути уваги на ті висновки й твердження дисертантки, які викликають сумніви або можуть слугувати підґрунтям дискусії.

Насамперед вони стосуються методології аналізу, бо поняття гендеру стало активно використовуватися лише наприкінці XX ст., хоча, зрозуміло, як явище воно існувало в мові з давніх давен. І тут на М. О. Яценко чекала логіко-психологічна пастка взяти в якості матеріального джерела лише белетристичні тексти і тим самим перенести акцент з наукового аналізу соціально-дійових якостей гендеру на поверховий опис естетично навантажених авторських уявлень про статевість його героїнь та героїв. Саме

тому важко погодитись з думкою М. О. Яценко на с. 5, що «*художній дискурс слід вважати достатньо точним відтворенням реальних соціокультурних відносин*». Це твердження суперечить не тільки багатотисячорічній теорії тексту (Паніні, Аристотель, Горацій та ін.), але насамперед ще більш старій практиці художнього тексту, який завжди видавав себе за ілюзію реальності, а не за саму реальність: «*Казка – брехня, та в ній є натяк, доброму молодцю наука*» (це – Пушкін), «*Література – це найпрекрасніша брехня*» (це – Стендаль), «*Я не бажаю від моїх читачів нічого, крім одного: щоб вони присвятили все своє життя розшифруванню моїх творів*» (це – Дж. Джойс).

Друге дискусійне міркування стосується методики аналізу. Дисертантка сприймає судження героїв та героїнь проаналізованих творів як власні думки цих персонажів і забуває теоретико-літературний постулат, що персонажі – лише маріонетки, за яких говорить сам автор. «*Мадам Боварі – це я*», – так оцінив цю ситуацію Флобер.

Але зроблені зауваження не стосуються концептуальних положень рецензованої праці, а лише творчо дискутують із ними, бо останні базуються на об'єктивному теоретичному й практичному матеріалі і є оригінальними за змістом й формою.

3.9. Болдирева А. Є.: «**Мовні засоби створення гумористичного ефекту: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі романів П. Г. Вудхауза**»

Уже сам підхід дисертантки до вибраної нею категорії «*гумор*» вказує на теоретичну вагомість та наукову новизну її праці, бо широко відомо, що гумор як підкатегорія комічного розглядався протягом тисяч років як естетичне явище (в літературознавців) або психологічне (у риториків), і лише в останні десятиріччя став об'єктом дослідження і у лінгвістів (та й то частіше лише у стилістів).

Саме тому дисертантка робить ще один значний дослідницький крок: справедливо наполягає на необхідності вивчення заявленої проблеми з позицій «*національно-культурної специфіки мовленнєвої поведінки*» (с. 1), тобто в когнітивному ракурсі. Більш за те: акцентуючи «*дві фази гумористичного ефекту: фазу породження гумору адресантом* (…) *та фазу сприйняття гумористичного повідомлення адресатом*» (с. 2), вона вкладає тим самим свою розвідку в річище ще двох найактуальніших лінгвістичних потоків сьогодення – комунікативного та рецептивного, що робить її розвідку комплексною, міждисциплінарною, а висновки об'єктивними та аргументованими.

Щоб вони дійсно стали такими, А. Є. Болдиревій прийшлось порушити та вирішити цілу низку вагомих та складних проблем, деякі з котрих могли б самі слугувати об'єктом окремого дисертаційного дослідження.

Це стосується насамперед особливостей впливу адресанта на адресата, фреймового моделювання мовних засобів гумору тощо.

Вражає і матеріал дослідження: майже 3 000 текстових фрагментів, обсяг яких становить понад 6 000 сторінок. І це робить практичну частину рецензованої розвідки панорамною, вагомою, аргументованою, а про її самостійність свідчить той факт, що вперше в англістиці гумор проаналізовано комплексно та междисциплінарно.

Усе це свідчить про те, що свою тему та її складну й панорамну проблематику А. Є. Болдирева вивчила й схарактеризувала теоретично вагомо та науково оригінально.

У цілому рецензований автореферат свідчить, що дисертація А. Є. Болдиревої є завершеною науковою працею, в якій отримано нові об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку науки про германські мови. Особистий внесок дисертантки полягає в тому, що вона виявила і описала новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити лінгвістичні особливості гумору як комплексного явища. Спостереження, оцінки й висновки дисертантки мають і практичне значення для вузівських курсів «Загальне мовознавство», «Сучасна англомовна література», «Стилістика англійської мови», «Теорія та практика перекладу» тощо.

Разом із тим не можна не звернути уваги на ті висновки й твердження дисертантки, які викликають сумніви або можуть слугувати підґрунтям дискусії.

Перш за все в очі впадає суперечливість методологічної базі рецензованої праці: Категорію «*гумор*» у художньому тексті розглянуто А. Є. Болдиревою як автономне мовне явище без урахування його естетичної, концептуальної функції, тобто забуто, що в художньому творі вагомим є не тільки (та й не стільки!) мовний рівень, а те, навіщо все це робиться автором. По-друге, дискусійним є і використання в рецензованій дисертації теорії фреймів М. Мінського. Він вважав, що сприйняття інформації відбувається за рахунок її «накладання» на знання сприймаючого про відповідну типову ситуацію, яку М. Мінський і назвав «*фреймом*», додавши до його структури переходи-термінали для з'єднання фреймів між собою. Коли дисертантка пише на с. 7, що «*при сприйнятті логічного повідомлення активація кожного наступного фрейму (...) підготовлена попереднім фреймом*», то тим самим вона заявляє про себе як про прихильницю М. Мінського і не помічає логічної помилки останнього, повторюючи її разом із ним: якщо фрейми існують, як вважає М. Мінський, у голові сприймаючого ще до зустрічі з інформацією, то це може означати лише одне: реципієнт осягає лише стару інформацію і ніколи не в змозі осягнути нову. Але в дійсності людина ж її осягає! І по-третє: логічно незрозумілим виступає твердження А. Є. Болдиревої на с. 4 та 13, що в романах

П. Г. Вудхауза гумористичний ефект «*частіше створюється засобами мовного рівня, ніж дискурсивного*»; звісно, що текст є явищем мовним, більше в ньому нічого немає, отже все тут (і гумор також) може мати тільки мовну форму.

3.10. Врабель Т. Т.: «**Словотворча прагматика у сучасній англійській мові**»

Спроба розглянути словотворчу прагматику як відносно автономну гілку сучасної лінгвістики, як цілісну систему з чіткою структурною організацією дозволяє оцінити рецензовану працю як актуальну і науково вагому. Більш за те: її виконано в річищі найсучасніших філологічних методологій: комунікативної лінгвістики, теорії мовних актів, комплексного вивчення одиниць мовних рівнів тощо. Зважаючи на те, що у сфері комунікативного та комплексного підходів до англійського словотворення зроблено поки що у вітчизняній англістиці небагато, то розвідку Врабеля Т. Т. можна і треба вважати оригінальною за концепцією та шляхами реалізації, теоретичної значущості, практичної цінності.

Дуже цікавою науково і плідною для перспективних досліджень у галузі словотвірної прагматики є концептуальна думка Врабеля Т. Т., що похідні лексеми виникають хоча і як прямий наслідок комунікативної функції мовлення, але з урахуванням конкретного задуму мовця; тим самим Врабель Т. Т. пов'язує словотвірну специфіку не лише із загальномовними закономірностями, що було і є провідним штампом традиційного мовознавства, а перш за все з ідіолектом мовця, що є відносною новиною для сучасної лінгвістики.

Поставив перед собою таку складну комунікативну мету, як прагматика словотворення, Врабель Т. Т. повинен був розв'язати цілу низку споріднених проблем, наукових і експериментальних завдань, деякі з котрих могли б стати (та й практично стали!) предметом окремого дисертаційного дослідження. І це робить висновки його розвідки панорамно й глибинно аргументованими і тому науково значущими. Так, лише для класифікації похідних ілокутивних дієслів сучасної англійської мови (а це лише одне із семи головних завдань рецензованої розвідки), дисертант описав зв'язки між складовими словотвірної структури вказаних лексем, провів аналіз за безпосередніми складниками, встановив ілокутивний статус і типи висловлювань, виявив інтенційну спрямованість похідних дієслів, висвітлив комунікативну стратегію адресанта, виділив ядрові та периферійні словотвірні форманти і зробив ще багато іншого. Не випадково його науковий твір за своїм об'ємом перебільшує майже на 50 % нормативні вимоги ВАК України.

У цілому рецензований автореферат свідчить, що дисертація Врабеля Т. Т. є завершеною науковою працею, в якій отримано нові, об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку науки про германські мови. Так, уперше у вітчизняній англістиці виокремлено та схарактеризовано змістові, структурні і номінативні особливості похідних перформативів. Крім того, поширено й удосконалено систему термінотвірних моделей. Особистий внесок дисертанта полягає в тому, що він виявив і описав новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити лінгвістичні особливості вказаної словотвірної прагматики як комплексного явища в галузі художнього тексту. Спостереження, оцінки й висновки дисертанта мають і практичне значення для вузівських курсів «**Лексикологія англійської мови**», «**Теоргграматика**», «**Теорія та практика перекладу**» тощо.

Разом із тим не можна не звернути уваги на ті висновки й твердження дисертанта, які викликають сумніви або можуть слугувати підґрунтям дискусії.

По-перше, дискусійною виступає головний методологічний принцип збору та оцінки емпіричного матеріалу: Врабель Т. Т. робить загальномовні висновки (він вважає, що аналізує *сучасну англійську мову*) на підставі лише одного її функціонального стилю – белетристичного. Звісно, що художній текст є найсуб'єктивнішим серед усіх функціонально-стильових текстів, бо в ньому завжди панує прагматика не персонажу, а автора (або часто проміжної фігури – оповідача). Тому висновки дисертанта без урахування вказаної тришарової модальності белетристики будуть випадковими, а не об'єктивними.

По-друге, вибрані для аналізу автори активно й суттєво вплинули своїм ідіолектом на висновки дисертанта. Якби він взяв, наприклад, не детективи А. Крісті, а комедії Б. Шоу, не філософську прозу А. Мердок, а трагічну І. Во тощо, то статистика й висновки були б зовсім іншими. А, на жаль, про ідіолект автора тексту Врабель Т. Т. нічого не говорить.

Але зроблені зауваження не стосуються концептуальних положень рецензованої праці, а лише творчо дискутують з ними, бо останні базуються на об'єктивному теоретичному матеріалі і є оригінальними за змістом й формою.

3.11. Демчук А. І.: «**Вербалізація просодичних характеристик голосу в сучасній англійській мові (на матеріалі словників і художніх текстів)**»

Для об'єктивного аналізу заявленої теми дисертантка вимушена була порушити, висвітлити, вирішити цілу низку проблем або просто торкнутися їх, кожна з яких могла б стати предметом вивчення окремої дисертаційної

розвідки. Це і функції мовленнєвого голосу, і його семантична структура, і його гендерні характеристики, і його засоби вербалізації тощо. Все це могло б стати реферативним верхоглядством, якби А. І. Демчук не знайшла наскрізного стрижневого чинника, який би об'єднував всі названі змістовні фрагменти у логічну цілісність наукового твору. І таким стрижнем стала для А. І. Демчук теза про просодику як складову мовної картини світу. Не може не привернути позитивної уваги і матеріал дисертації А. І. Демчук: близько 150 текстів більше ніж 50-ти авторів (загалом майже 12 тисяч сторінок). Усе це дозволяє сказати, що заявлену тему А. І. Демчук дослідила глибинно й широко, на новому для лінгвістики тексту матеріалі, шляхом самостійних міркувань і спостережень, що робить її висновки об'єктивними, аргументованими, оригінальними.

У цілому рецензований автореферат свідчить, що розвідка А. І. Демчук є завершеною науковою працею, в якій отримано нові, об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку науки про германські мови. Так, уперше у вітчизняній англістиці зокрема і у вітчизняній лінгвістиці взагалі зроблено успішну спробу системного схарактеризування лексичного наповнення просодики. Крім того, уточнено мовні засоби її вербалізації, подальше розвинуто усталене уявлення про екстралінгвістичну структуру просодики. Особистий внесок дисертантки полягає в тому, що вона виявила і описала новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити принципові особливості мовленнєвого голосу як комплексного явища. Спостереження, оцінки й висновки дисертантки мають і практичне значення для вузівських курсів «**Теоретична фонетика англійської мови**», «**Лексикологія англійської мови**», «**Теорія та практика перекладу**», «**Функціональна та порівняльна стилістика**», «**Загальне мовознавство**» тощо.

Разом з тим не можна не звернути уваги на ті висновки й твердження дисертантки, які викликають сумніви або можуть слугувати підґрунтям дискусії. Насамперед це стосується методології аналізу. Вже перше речення рецензованої праці викликає дискусійні міркування. Так, А. І. Демчук пише, що її «*дослідження присвячено аналізу засобів вербалізації просодичних характеристик голосу в сучасній англійській мові, що виступають потужним складником семантичного простору англійської мовної картини світу*» (с. 1).У цьому реченні криється декілька суджень. По-перше, судження про те, що просодика є складовою частиною національної мовної картини світу; і ця максима відповідає дійсності і зауважень не викликає. Але друге твердження про те, що просодика є компонентом семантики, виступає в авторефераті як аксіома, яка, на думку А. І. Демчук, доказів не потребує, тоді як у дійсності вона є теоремою, для підтвердження об'єктивності якої треба було б навести солідні аргументи. Звісно, що ще з давньоантичних часів у лінгвістиці точиться спір про те, чи

мають звуки семантику (так звана гіпотеза про звукосимволізм). На сьогодні ще остаточно не вирішено, що ця гіпотеза відповідає дійсності.

Діскусійним є і інша максима А. І. Демчук про те, що «*голос – це звуко-смисловий репрезентант людини*» (с. 1). У дійсності голос (тобто усне мовлення) є, так би мовити, «*звуковим паспортом*» етносу, а не індивіду, якого представляє не голос, а його тембр, частота, лексичне та граматичне оформлення.

Але зроблені зауваження не стосуються концептуальних положень рецензованої праці, а лише творчо дискутують з ними, бо останні базуються на об'єктивному теоретичному й практичному матеріалі і є оригінальними за змістом й формою

3.12. Лужаниця О. І. «**Соціолінгвістичні аспекті генезису та функціонування англійських міських діалектів**»

Мовна варіативність вже більше століття притягує до себе увагу лінгвістів, але й сьогодні не може вважатися вичерпаною навіть не через те, що перед її науковим зором постійно з'являється новій фактографічний матеріал, а перш за все тому, що предметом дослідження стають нові мовленнєві рівні: ідіолект, гендеролект, соціолект тощо. Саме на межі двох названих актуальних напрямків сьогоденної лінгвістики мовної варіативності і написана рецензована дисертація: рівень міського діалекту, з одного боку, то недосліджений лінгвоматеріал Тайнсайдської англійської з іншого.

Вказана новизна тематики кандидатської розвідки О. І. Лужаниці зумовила наукову вагу та теоретичну значущість, бо дисертантка була змушена самостійно корегувати існуючу, а у деяких випадках і розробляти нову теоретичну базу дослідженої проблеми: зокрема сутність поняття «*діалект*» і правомочність застосування цього терміна для визначення міського соціолекту, специфіка соціолінгвістичного генезису, критерій розмежування територіальних та соціальних «*лектів*», змішані типи над діалектних форм мови та ін.

Взагалі треба зазначити, що дисертація О. І. Лужаниці, якщо навіть не враховувати її фактографічного матеріалу, є значним внеском до теорії мовної варіативності, бо детально і значною мірою по-новому висвітлює такі складні й дискусійні категорії цієї теорії, як класифікація територіальних «*лектів*», дистинктивні ознаки діалекту, його статику й динаміку, методику опису сучасної лінгвістичної ситуації тощо.

Прискіпливість та аргументованість аналізу дозволила дисертантці зробити головний концептуальний теоретичний висновок, що «*сучасний діалект через тісну взаємодію з літературною мовою оформлюється у зовсім нову, принципово відміну як від традиційного територіального,*

так і від соціального діалекту даність, як у структурному відношенні, так і в узуальному, перетворюючись на явище більш соціальне, ніж територіальне».

Не менш вражає і солідний за кількістю та об'єктивний за аналітичною якістю емпіричний матеріал рецензованої праці. Він будується – і це є головним практичним доробком дисертантки – не лише на великій кількості словників та довідників значної хронологічної протяжності (від XIX ст. до сьогодення), що саме по собі є достанім для кандидатської дисертації, а перш за все на польових дослідженнях самої авторки, і це робить її розвідку живим свідком живої лінгвістичної ситуації. І хоч інформантів було лише 8, їх віковий, соціальний та професійний статус, а також об'єм запропонованого їм матеріалу (близько 1000 одиниць) дозволив О. І. Лужаниці зробити аргументовані висновки щодо синхронії Тайнсайдського діалекту.

У цілому дисертація О. І. Лужаниці є самостійним завершеним науковим дослідженням, яке відкриває нові горизонти у межах мовної варіативності.

Разом із тим не можна не відмітити деяких положень та тверджень дисертантки, які викликають сумнів або можуть слугувати підґрунтям дискусії.

Так, значна теоретична база рецензованої розвідки розрослося, скоріш мимоволі авторки, до двох товстих розділів, залишивши на долю емпіричного матеріалу, заради якого дисертація і писалася, лише один розділ. І хоча він є великим за обсягом (128 сторінок, що цілком достатньо для кандидатської дисертації) його зіставлення з об'ємом теоретичної частини (110 сторінок, тобто 49 % тексту) йде не на його користь. Краще було б скоротити другий розділ і зробити його підрозділом першого (а зайві сторінки винести у додаток), а три підрозділи третього розділу зробити самостійними розділами.

По-друге, в розділі ІІІ авторка забагато уваги приділяє соціальним чинникам становлення й функціонування Тайнсайдського діалекту і занадто мало власне лінгвальним. І по-третє, дисертантці треба уточнити використання термінів «діалект» та «мова»: у неї на багатьох сторінках зустрічається то «*Тайнсайдський діалект*», то «*Тайнсайдська мова*».

3.13. Миголинець О. І.: «**Функціонально-стильові характеристики префіксальної номінації в сучасній англійській мові**»

Рецензована праця досліджує два комплекси складних актуальних і науково вагомих проблем, пов'язаних, з одного боку, з мовними особливостями функціональних стилів сучасної англійської мови, а з іншого, з характерними ознаками префіксальної номінації в них. Кожне з цих суттєвих угрупувань має право стати окремим і науково достатнім об'єктом кандидатської дисертації, бо потребує для свого вирішення як копіткого

розв'язання значного фактографічного матеріалу, так і глибинного обґрунтування його сучасної теоретичної бази. Поєднання двох об'ємних комплексів у корпусі однієї розвідки могло би породити лише поверховий опис випадкових лінгвістичних явищ, якби дисертантка не зосередила свою увагу на такому предметі дослідження, котрий, як концептуальний стрижень, пронизував би всі два комплекси, стягуючи їх до структурної єдності й цілісності. Цим предметом вивчення стала для О. І. Миголинець залежність особлиостей номінативно-деривaційних процесів у системі префіксації сучасної англійської мови від стильової та тематичної орієнтаціїї текстів.

Саме це і робить рецензовану працю актуальною і науково вагомою.

Крім того, розглядаючи функціонально-стильові характеристики префіксальної номінації як важливу складову сучасної англійської літературної мови, О. І. Миголинець досліджує цілу низку споріднених проблем, спровокованих зібраним матеріалом: складовий характер ономасіологічних категорій, мікро- та макрофункція префіксальних вербалізаторів, їх моно-, бі- та поліномінативність, механізм утворення та реалізації некодифікованих номінацій, роль лексико-граматичних класів і т. ін., що робить дисертацію О. І. Миголинець панорамною й глибинною, а висновки аргументованими й об'єктивними.

Не можна не вказати і на те, що вражає не лише вказаний обсяг проблематики, а й проаналізований матеріал: майже 6 000 000 слововживань!). Не випадково ж рецензована праця вдвічі перебільшує за своїм об'ємом передбачені нормативи ВАК України.

У цілому рецензований автореферат свідчить, що дисертація О. І. Миголинець є завершеною науковою працею, в якій отримано нові, об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку науки про германські мови. Так, уперше у вітчизняній германістиці проведено комплексний аналіз префіксальних номінацій, щоб встановити їх функціонально-стильові зміни. Крім того, поширено й удосконалено ті положення деривaційної ономасіології та функціональної стилістики, які розкривають особливості номінативних процесів у системі префіксації. Особистий внесок дисертантки полягає в тому, що вона виявила і описала новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити лінгвістичні особливості вказаної префіксальної номінації як комплексного явища, а також розробила власну методику опису функціонально-стильових характеристик префіксальних ономасіологічних категорій у сучасній англійській мові. Спостереження, оцінки й висновки дисертантки мають і практичне значення для вузівських курсів «**Лексикологія англійської мов**», «**Функціональна стилістика**» тощо.

Разом із тим не можна не звернути уваги на ті висновки й твердження дисертантки, які викликають сумніви або можуть слугувати підґрунтям дискусії.

По-перше, назва дисертації потребує опису та аналізу префіксальних номінацій в усіх функціональних стилях сучасної англійської мови і на с. 1 про це справедливо заявлено. Але вже на с. 2 акцентовано, а на подальших сторінках реалізовано мету дослідити лише два функціональні стилі: газетний та науковий (до речі: газетного стилю не існує, є публіцистичний, а це означає, що треба було б аналізувати тексти не лише із газет, а й із часописів). Тому висновок дисертантки про те, що предметом її дослідження є «*префіксальні номінації у сучасній англійській мові*» (с. 2) нелегітимно розширює предмет вивчення і суперечить об'єкту.

По-друге, 10 ономасіологічних категорій, які є матеріальною основою рецензованого дисертаційного дослідження, не виказують єдиної логічної бази і тому не можуть створити системно-структурної цілісності, хоча пункт 1 положень, котрі винесено на захист, стверджує прямо протилежне. Так, зокрема, категорія «*заперечення*» тяжіє до лексичного рівня мови, тоді як «*каузативність*» або «*партитивність*» – до граматичного, а, наприклад, «*квантитивність*» – до семантико-морфологічного і т. ін. Саме через це визначення на с. 3 префіксально-ономасіологічної категорії як «*системи із польовою організацією її компонентів*» сприймається як дискусійне, бо категорію поля було запропоновано представниками змістовної лінгвістики як категорію лексичну, а не граматичну.

І по-третє: в деяких таблицях порівнюються показники не газетного та наукового стилю (як це повинно бути за логікою аналітичної думки), а газетний, з одного боку, та медичний і астрономічний, з іншого. Тим самим дисертантка вважає, що тематична рубрикація притаманна лише науковому стилю, а газетний виступає гомогенним, що не відповідає дійсності.

Але зроблені зауваження не стосуються концептуальних положень рецензованої праці, а лише творчо дискутують із ними, бо останні базуються на об'єктивному теоретичному й практичному матеріалі і є оригінальними за змістом й формою.

3.14. Насалевич Т. В.: «**Портретний опис у різних типах тексту**»

Рецензований автореферат свідчить про те, що дисертантка обрала один із складних і малодосліджених об'єктів дослідження: портретний опис як провідну композиційно-мовленнєву форму художнього тексту. Про самостійність рецензованої розвідки говорить той факт, що Т. В. Насалевич вивчає новий і значний за обсягом і якістю матеріал: майже 2500 портретних описів з чотирьох типів художнього тексту у 60-ти англомовних творах. При цьому, щоб встановити лінгвостилістичні особливості антропоморфної композиційно-мовленнєвої форми, дисертантка не тільки детально проаналізувала зібраний матеріал за великою і аргументативно достатньою кількістю показників, що дозволило їй дійти об'єктивних

висновків (зокрема стосовно автономності та вкрапленності портретного опису, його суб'єктивованості та об'єктивованості, ступеня деталізації та стійкості початкових характеристик тощо), але й панорамно вписати його в цілісну картину композиційно-мовленнєвих форм взагалі, щоб встановити місце портретного опису серед них. Більш за те: портретний опис у дисертації проаналізовано за стилістичними чинниками: з боку архітектонічних особливостей портретного опису та з боку їх лексико-граматичного наповнення.

Усе це дозволяє сказати, що заявлену тему Т. В. Насалевич дослідила глибинно й широко, на новому для лінгвістики тексту матеріалі, шляхом самостійних міркувань і спостережень.

У цілому рецензований автореферат свідчить, що дисертація Т. В. Насалевич є завершеною науковою працею, в якій отримано нові об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку науки про лінгвістику художнього тексту. Особистий внесок дисертантки полягає в тому, що вона виявила і описала новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити лінгвостилістичні особливості портретного опису як комплексного явища. Спостереження, оцінки й висновки дисертантки мають і практичне значення для вузівських курсів «**Стилістика англійської мови**», «**Інтерпретація тексту**», «**Теорія та практика перекладу**» тощо.

Разом із тим не можна не звернути уваги на ті висновки й твердження дисертантки, які викликають сумніви або можуть слугувати підґрунтям дискусії. По-перше, як свідчить назва дисертації і пункт 4 на с. 2 автореферату, Т. В. Насалевич планувала дослідити портретний опис у різних типах тексту, а це означає їх широкий набір, різних за своїми функціональними особливостями: від художніх через публіцистичні до побутових, але вже перший абзац автореферату звузив заявлену тему лише до художнього тексту (та й ще за мінусом ліричного), акцентувавши тим самим не функціональний підхід, а жанровий. По-друге, зібравши значний матеріал з двох англомовних регіонів (англійського та американського), Т. В. Насалевич не могла не помітити, що цей матеріал не є стилістично гомогенним явищем, а забарвлений національними мовленнєвими традиціями; на жаль, в авторефераті не сказано про це жодного слова. І по-третє, в авторефераті бракує вказівок на історію питання про теорію композиційно-мовленнєвих форм, через що думка на с. 4 автореферату, що «*у теорії тексту прийнято виділяти такі композиційно-мовленнєві форми, як опис, розповідь та міркування*», є неповною, бо у германістиці (Брандес, Іпсен, Кайзер, Фляйшер, та ін.) давно вже виділяють значно більше композиційно-мовленнєвих форм: крім трьох, наведених дисертанткою, ще – роз'яснення, прохання, оцінювання, звернення і т. ін.

Але зроблені зауваження не стосуються концептуальних положень рецензованої праці, а лише творчо дискутують з ними, бо останні базуються на об'єктивному теоретичному й практичному матеріалі і є оригінальними за змістом й формою.

3.15. Ворначев А. О.: «**Взаємодія лексико-семантичного, синтаксичного, фонетичного та прагматичного рівнів у текстах реклами автомобілів (на матеріалі англійської мови)**»

Рецензований автореферат свідчить про те, що лише на перший, поверховий, погляд тематика й проблематика розвідки А. О. Ворначева можуть здатися занадто звуженими: не реклама взагалі, а реклама тільки автомобілів, не специфіка рекламних текстів про автомобілі взагалі, а мовленнєві особливості лише їх деяких рівнів. Але вже на другий, аналітичний, погляд стає зрозумілим, що дослідження А. О. Ворначева є панорамним й глибинним за зібраним матеріалом, принципами його систематизації, об'єктивністю висновків, бо дисертант насправді аналізує актуальну і теоретично вагому проблематику – лінгвістичний статус англомовної реклами як складної системи провідних мовних рівнів, у якому (статусі) він перш за все справедливо вбачає комунікативно-прагматичну спрямованість, що цілком відповідає головному напрямку у сучасній лінгвістиці тексту – антропоцентричному.

Досліджені А. О. Ворначевим чотири рівні (лексико-семантичний, синтаксичний, фонетичний, прагматичний) могли б залишитися простою описовою сумою фрагментарних сегментів рекламних текстів, а не їх комплексною та цілісною характеристикою, якби автор рецензованої розвідки не знайшов для них стрижневої категорії, котра поєднувала б ці фрагменти в аналітичну й цілісну систему. І таким стрижнем стали для дисертанта мовна компресія та мовленнєвий чинник. Комплексний характер рецензованої розвідки проявляється і у тому, що в ній вивчається не лише письмова реклама, а й усна (зокрема телевізійна).

Усе сказане робить висновки А. О. Ворначева аргументованими і об'єктивними.

У цілому рецензований автореферат свідчить, що дисертація А. О. Ворначева є завершеною науковою працею, в якій отримано нові, об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку науки про германські мови. Так, уперше у вітчизняній англістиці надано комплексний аналіз рекламних текстів про автомобілі, подальше розвинуто наші знання про специфіку мовленнєвих рівнів у рекламному тексті. Особистий внесок дисертанта полягає в тому, що він виявив і описав новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити принципові особливості реклами як комплексного явища. Спостереження, оцінки й

висновки дисертанта мають і практичне значення для вузівських курсів «**Стилістика**», «**Фонетика**» та ін.

Разом із тим не можна не побачити того факту, що вивчення безпосередньої проблематики дисертації (тобто специфіки реклами автомобілів) іноді змішується дисертантом з аналізом рекламного тексту взагалі, внаслідок чого перше положення, яке виноситься на захист (про особливості реклами автомобілів, с. 3) висвітлено не зовсім повно, бо головні стильові риси реклами автомобілів мало чим відрізняються в авторефераті від головних стильових рис реклами взагалі.

Але зроблене зауваження не стосується концептуальних положень рецензованої праці, а лише творчо дискутує з ними, бо останні базуються на об'єктивному теоретичному й практичному матеріалі і є оригінальними за змістом й формою.

4. ГЕРМАНІСТИКА

4.1. Лещук Т. Й.: «**Німецькомовні еквіваленти термінів-запозичень (типологічний аспект)**»

Рецензована дисертація належить до найбільш актуального сьогодні напряму у вітчизняному мовознавстві зокрема і світовій германістиці взагалі – комплексного дослідження лінгвістичних явищ, при якому поєднуються найвагоміші підходи до об'єкта аналізу: когнітивний, функціональний та прагматичний. При цьому теоретичне значення праці Т. Й. Лещука полягає в подальшій розробці вкрай важливих для фундаментальних та прикладних засад лексикології категорій «*терміносистема*» (як структурна одиниця загальнонаціональної мови), «*запозичення*» (як вимушене чи смакове використання іншомовної лексеми), «*еквівалент*» (як синонім до запозиченого слова) та «*термінологічний словник*» (як особлива складова лексикографічних джерел). Тим самим дисертант наполягає на концептуальному вирішенні досліджуваної проблеми: розглядати терміносистему як її творчий (тобто якісний) діалог із загальною національною мовою чи оцінити її як відносно автономне явище у межах вказаної мови. І структура розвідки Т. Й. Лещука дає точну відповідь на це запитання.

Він поставив собі за мету панорамно й систематизовано проаналізувати майже всі тенденції у підмові «наукова термінологія», через що, на перший погляд, його праця здається солідним рефератом існувавших та існуючих в Україні і за кордоном точок зору на сутність, шляхи та моделі термінотворення, а також на укладання термінологічних словників. Але, вчитуючись у цей аналіз кожної із зібраних тенденцій, не можеш не відчути, а потім не зможеш і не побачити оригінальну концептуальність його наукового

творіння: Т. Й. Лещук на перший план висуває теоретичну тезу про термінос истему будь-якої галузевої науки як типологічний компонент конкретної національної мови в цілому, в якому вирують ті самі ж чинники й закономірності, що і в інших сферах єдиної національної мови, зокрема сучасної німецької. При цьому він всебічно розглядає терміносистему і як відносно особливу підмову, але це для нього є другорядним.

Саме тому Т. Й. Лещуку дійсно потрібні аргументи як вузько термінологічного характеру, так і загальномовного, через що його дисертація стає панорамною у синхронному, діахронному, а також лінгвофутурологічному вимірах, у широкоформатності теорії, критики та зібраного й дослідженого матеріалу, у вагомості проблематики та оригінальності її викладу. Саме для об'єктивної та повномасштабної реалізації вказаної концепції дисертант запропонував, розробив та з успіхом застосував у своїй роботі новий метод, який він називає то «*універсальним*» (с. 144–145), то «*комплексним*», то інакше (с. 21, 34, 42, 80, 87 тощо). Якщо не звернути уваги на цей стрижнево вагомий методологічний принцип відбору матеріалу, його аналізу та викладу, то рецензована праця може викликати помилкове враження мозаїчності, сумарності, реферативності, одним словом: ілюстративності деяких теоретичних положень і не сприйматися як оригінальна, концептуальна, науково значуща розвідка.

Прискіпливо, з німецьким педантизмом дисертант наполегливо, на майже безмежному тлі наукових аргументів і термінологічних прикладів доводить, що науково-технічна терміносистема виказує ті ж самі шляхи словотворення, що і загальномовна лексика (тобто деривація, зсув значення, запозичення тощо) і ті ж самі засоби (метафора, метонімія, евфемізм тощо), навіть естетичність терміна (як, наприклад, поетичність слова у белетристиці), під якою він справедливо розуміє «*лаконічність структури, звучність, ясність і дохідливість*» (с. 177). Саме тому він стратегічно поступово, а не тактично войовничо веде свого читача до головної категорії своєї розвідки – до рідномовного еквівалента іншомовного запозичення, розташовуючи її детальний аналіз лише у розділі 3, поставивши попереду теоретичний розділ 1 (і це традиційно вірно) та теоретико-практичний розділ 2 про загальнолінгвістичні чинники терміносистеми (і це є його оригінальним і науково вагомим доробком), щоб з блиском завершити свою працю двома наступними і логічно вельми доречними розділами: про фразеологізацію терміносистеми як вищий рівень термінотворення (розділ 4) і про принципи укладання лексикографічних термінологічних словників як прикладний аспект цієї фундаментально-теоретичної дисертації (розділ 5).

Щоб висвітлити все сказане вище об'єктивно, Т. Й. Лещуку треба було не лише торкнутися багатьох наявних проблем термінознавства, але й переоцінити деякі з них, вирішити по-новому. Зокрема це стосується значеннєвої структури терміна: риси істотні-неістотні, прямі-похідні, засадничі-

допоміжні тощо. Саме принципи універсально-комплексної методології допомогли йому значно збагатити класифікацію термінів, виділивши в них (за структурно-семантичним принципом) 7 груп з певною кількістю підгруп у кожній з них, так що остаточна кількість підвидів нараховує у нього 27 одиниць. Така універсальна класифікація дійсно дозволяє оцінити всю науково-технічну лексику як єдину терміносистему в її семантиці й структурі і наочно відобразити лексичну специфіку будь-якої фахової галузі єдиної науково-технічної терміносистеми за рахунок одного зі своїх головних компонентів, який Лещуком Т. Й. названо «*опорними словами*». І хоча це терміносполучення за своєю семантичною функцією наближається до усталеної категорії «*ключові слова*», дисертант активно розмежовує їх за принципом їх структурної приналежності: ключове слово він відносить до сфери семантики відповідної фахової галузі, а опорне – до сфери термінотворення. Крім того, він розмежовує також опорне слово і термін, бо вважає, що перше лише творить термін, але не обов'язково повинно бути ним. Вказаний підхід до опорних слів знімає бар'єри між термінами та загальновживаними словами, ще раз вказуючи на те, що терміносистема є відносно неособливою частиною загальнонаціональної мови. Підрозділ про опорні слова (с. 148–153) та додаток 1 «**Словник опорних слів**», який нараховує 60 сторінок і є за своєю теоретичною та практичною вагомістю повноцінним науковим «дослідженням у дослідженні», можна і треба оцінити як найпліднішу складову рецензованої дисертації.

Більш за те: на останній висновок заслуговує весь розділ 3, в якому аналіз запозичених у німецьку мову термінів виконується, як і вивчення всіх інших проблем у рецензованій праці, комплексно, тобто синтетично, хоч його складові висвітлюються водночас і як окремі аспекти: з одного боку, це хронологічний підхід (відповідно: діахронний, синхронний, лінгвофутурологічний), з другого, – семантичний (тобто взаємовплив власно мовних та запозичених термінів), з третього, – роль термінів у розвитку загальнонаціональної мови тощо. При цьому запозичення характеризуються дисертантом об'ємно, на 5-ти змістовно-функціональних рівнях (відповідно: на когнітивно-лінгвальному, семантичному, конотативно-психологічному, мовно-культурному, структурно-морфологічному) та висвітлюються детально шляхи їх проникнення у німецьку мову, а також моделі їх адаптації.

Саме тому, об'єктивно кажучи, тільки цей розділ 3 про іншомовні запозичення з його комплексно-панорамною проблематикою міг би претендувати на статус докторської дисертації. Найкращим у ній він є ще і через те, що в ньому не можна не відчути творчого захоплення дисертанта аналізованим матеріалом, яке дозволило Лещуку Т. Й. досягти такої сконцентрованості, ущільнення думки, що йому інколи досить слова, сполучення, короткого речення, щоб яскраво висвітлити найвагоміші аспекти аналізованої проблеми. Це стосується зокрема характеристики власне мовних

відповідників термінам-запозиченням: проблема семантичної та структурної еквівалентності власних та іноземних термінів, їх орфографія, трактування термінів-дублетів у перекладацькому аспекті тощо.

Розглядаючи науково-технічну терміносистему як складову не тільки фахової, але й всієї лексики національної мови, автор рецензованої праці оцінює останню як єдину, цілісну, універсальну, уніфіковану систему, обґрунтовану самою дійсністю, що дозволяє йому з аргументативною легкістю та логічною необхідністю плідно нанизувати на єдиний методологічний стрижень сучасного мовознавства все розмаїття проблематики своєї дисертації. А воно не може не вражати: крім кола заголовних питань, пов'язаних із семантичними взаємозв'язками між запозиченими термінами та їх німецькомовними еквівалентами, в рецензованій праці висвітлюється безліч споріднених проблем, вирішення яких необхідно дисертанту інколи лише почасти, заради повноти аргументації (наприклад, взаємодія між загальновживаною та науково-технічною фаховою лексикою, вплив останньої на першу та ін.), але часто їх розв'язання вкрай потрібно для реалізації дисертаційної концепції: це і семантичні, структурні, лінгвокультурні, психолінгвістичні та інші характеристики функціонування терміносистеми, естетичні аспекти останньої, під якими дисертант розуміє важливу для будь-якої сучасної національної мову проблему чистоти терміносистеми, тобто пуризму. На вагомість проблематики рецензованої праці «працює» і ціла низка прагматичних, прикладних питань, зокрема у сфері методики викладання термінології (тобто німецької мови як спеціальної) у ВНЗ та методики перекладу науково-технічних текстів, а також укладання термінологічних словників.

На останньому аспекті треба зосередитися детальніше. У рецензованій праці не тільки теоретично аналізується зібраний матеріал, а з нього ще й робляться плідні висновки для практичного використання: пропонуються моделі створення термінології, щоб уникнути полісемії або омонімії тощо, висвітлюються проблеми вивчення й викладання цього процесу у вищій школі, а також укладання термінологічних словників, що має велике методичне значення для рецензованої дисертації, яка створювалась її автором водночас як науково фундаментальна та практично прикладна праця. З огляду на останнє зауваження не можна не оцінити позитивно розділ 5 розвідки Лещука Т. Й. про науково-технічні словники. І знову не можу не використати дипломатичного звороту «лише на перший погляд». Дійсно, лише на перший погляд здається, що цей розділ є змістовно й структурно зайвим, що він краще дивився б у додатках до дисертації. Але його об'єктивний аналіз дозволяє дійти аргументованого й неупередженого висновку, що цей розділ є прикладною квінтесенцією теоретичної концепції рецензованої праці і ввібрав до себе не лише наукові максими вказаної концепції, а й прагматичні пропозиції її автора щодо методологічно й методично

нових принципів укладання термінологічних словників. Досить навести лише один приклад стосовно наукової вагомості цього розділу: вказані пропозиції Лещук Т. Й. розглядає як систему з, говорячи термінами аналітичної логіки, достатніх та необхідних структурних компонентів (відповідно, їх у нього 14 та 17).

Усе накреслене вище дозволило Лещуку Т. Й. вийти на перспективний рівень свого дослідження: тобто на ті тенденції, які для майбутнього термінознавства відкриває принципово новий напрям рецензованої праці: міжмовні інтеграційні процеси, системне впорядкування галузевих термінів, удосконалення машинного перекладу науково-технічного тексту тощо.

Вражає і матеріал дослідження: 60 000 термінологічних одиниць з 300 науково-технічних текстів, перевірених посиланнями на 200 лексикографічних джерел.

Усе це робить рецензовану розвідку не тільки цілісною, системною, комплексною, але й переконливо об'єктивною, актуальною за методологією, теоретично вагомою за проблематикою, панорамною за змістом, науково оригінальною за концепцією та її викладом. Така майже безмежна панорамність рецензованого дослідження, його оригінальна концептуальність і логічна прозорість стилю були позитивно сприйняті науковою громадськістю вже задовго до сьогоденного прилюдного захисту, бо головні компоненти майбутньої докторської дисертації були яскраво втілені Т. Й. Лещуком майже у 100 публікаціях за останні 28 років: так, надруковані на її концептуальній базі 4 наукових монографії та 7 лексикографічних джерел користуються активним попитом не тільки в Україні, а і за її межами (зокрема у Канаді, США, Франції).

У цілому рецензована дисертація є завершеною науковою працею, в якій отримано нові об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку науки про германські мови (зокрема, про такі його галузі, як лексикологія, фразеологія, лексикографія тощо). В дисертації вперше в германістиці запропоновано новий підхід до аналізу терміносистеми, який полягає у визначенні й обґрунтуванні уніфікованих єдиних норм термінології; систематизовано когнітивні, структурні, семантичні, комунікативні та інші особливості терміносистеми; переоцінені й подальше розвинуті теоретично й прагматично провідні категорії термінознавства (зокрема, «*термін*», «*ключове слово*», «*опорне слово*», «*загальновживане слово*» тощо). Особистий внесок дисертанта полягає у тому, що ним до наукового обігу введено розмаїття теоретичних постулатів та фактографічного матеріалу, яке раніше було невідоме не тільки вітчизняному, але й закордонному лінгвісту. Матеріал, спостереження, оцінки й висновки дисертанта можна використовувати під час читання фундаментальних та спеціальних лекційних курсів з лексикології, фразеології, лексикографії,

теорії та практики перекладу, а також у науково-дослідницькій роботі студентів, магістрів, аспірантів та докторантів.

Разом із тим рецензована праця викликає і деякі дискусійні міркування.

Насамперед вони стосуються методології аналізу. Спірним здається мені головне методологічне положення дисертанта на с. 37: «*Є зв'язок лексичних явищ* (…) *у рамках усього мовознавства з іншими галузями наук*». Погоджуючись із цим твердженням у його абстрактній суті, не можу не вказати на його дискусійність у випадку застосування до конкретного матеріалу. Це тільки в точних, вимі**р**ювальних і тому вимірн**и**х науках (наприклад, у математиці, фізиці, формальній логіці тощо) функція є наслідком попередньої речі або її дії, а в лінгвістиці як науці образній і тому невимірн**і**й вона є породжуючим чинником: отже, не мова породила номінативну функцію (а разом з нею і світомоделюючу, яка притаманна термінологічному стилю, тобто науці); зовсім навпаки: саме функція світомоделювання (або інакше кажучи: духовно-практична жадоба людини до об'єктивного пізнання й прозорого найменування світу) породила мову як синтез соціолектів.

Зрозуміло, що в дійсності мова є дитям цілої сукупності онтологічних функцій: світомоделюючої, повідомляючої, впливаючої, естетиїзуючої, спілкуючої. А це означає, що всі 5 провідних функціональних стилів (тобто науковий, офіційний, публіцистичний, белетристичний, побутовий), як наслідки вказаних п'яти головних функцій) є не тільки типологічними, тобто подібними, загальномовними явищами, як це справедливо трактується у рецензованій праці, але ще й нетипологічними, неподібними, незагальномовними, бо в них панує лише одна, відмінна від інших функція, тоді як у загальнонаціональній мові гармонійно співіснують усі 5. І тоді, крім загальномовних чинників, які, зрозуміло, відіграють свою семантично і структурно твірну роль у конституюванні науково-технічного функціонального стилю, що, до речі, дуже яскраво показав Лещук Т. Й. у своїй дисертації, цей стиль повинен мати і свої власні, які у рецензованій праці майже зовсім не акцентуються. Звісно, дисертант може заперечити, що типологічним, а не конкретизуючим було його дисертаційне завдання щодо термінології, але забуття дисертантом діалектики цілого і частини призвело до того, що деякі дисертаційні висновки здаються дискусійними, інші – занадто панегіричними, а треті потребують зовсім іншої аргументації. Так, вже перший підрозділ рецензованої розвідки не може не викликати дискусійного подиву, бо стверджує, що в системі мови є термінологія (с. 29 і далі). Практика ж мови, а також її соціо- та психолінгвістика доводять, що термінологія існує лише у межах відповідного функціонального стилю, де, до речі, всі так звані терміни сприймаються його фахівцями не як герметичні лексеми, а як нормативна галузева лексика, як, цитуючи гарний вислів дисертанта, «*раціональне мовне вираження*» (с. 29).

Отже, в мові існує не термінологія у статусі окремої герметичної лексики, а лише фаховий словник відповідного функціонального стилю. Саме тому заява дисертанта на с. 37, що «*термін (...) є найвищим ступенем розвитку розуму та свідомості людини*» не відповідає ані соціальноісторичній дійсності, ані логічній, бо кожне слово, навіть на перший погляд примітивний вигук на зразок «*Агу!*» є *також* «*найвищим ступенем розвитку розуму та свідомості людини*», бо втілює спочатку індивідуальну, а потім і загальнонаціональну картину світу. Саме через це логічніше було б починати дисертацію з визначення місця функціональних стилів у системі мови і місця наукового стилю серед інших. Тому важко погодитись із думкою дисертанта на с. 22, що ним *«уперше впроваджено у вітчизняну лексикологію такі терміни, як 'фахова лексика', 'фахове слово', 'фахова мова'»*. Важко погодитись через те, що вперше їх використали німецькомовні германісти ще в середині XX ст., щоправда як споконвічно німецькі слова (*Fachlexik, Fachwort, Fachsprache*), що у перекладі німецькою і означає *'фахова лексика', 'фахове слово', 'фахова мова'* (дивись, наприклад, монографію Е. Г. Різель «Стилістика німецької мови, 1963).

І другий теоретично вельми вагомий розділ рецензованої дисертації щодо семантичних чинників фахової лексики як системи те ж не може не викликати методологічних зауважень, бо зводить усю значеннєву структуру терміна до її денотативних та конототивних складових, залишаючи у повній безвісті ще два семантичних прошарки: контекстуальний та авторський. І якщо перший з них відіграє у семантичній долі терміна зовсім невирішальну роль, то другий, з урахуванням загальної у сучасному світі тенденції семантичної і взагалі онтологічної інфляції слова, витискує у деяких, перш за все гуманітарних науках конвенціональний прошарок семантики на задвір'я епохи. Достатньо згадати псевдонауковий стиль сучасних лінгвістів, літературознавців, політологів, футурологів та ін. (зокрема, наприклад, псевдотермінологію сучасної лінгвістики тексту), де що не слово – то нісенітниця, бо є не терміном, а поетизмом, який ніхто ніколи ніде дешифрувати не може. До речі: і сам дисертант не уникнув шаленого впливу сьогоденної інфляції слова (а отже і терміна), про що мова детальніше буде йти далі, але і зараз не можу не навести декілька наочних прикладів. Так, що таке «*інтертне відношення*» (с. 97)? А що таке «*сесиматизація термінології*» (с. 17)? Чому традиційний, за справжньо науковою українською термінологією, «*бесперервний*» процес став на с. 6 та 294 і далі «*континуативним*» (до речі: в латинській орфографії ця лексема фіксується як «*континуітивний*»?

Другий комплекс дискусійних міркувань стосується методики аналізу. На деяких сторінках акцентується синхронний, а не діахронний підхід до вивчення термінології. Так, на с. 38: «*Для нас мова на цьому етапі як результат минулих процесів є важливішим, ніж ці процеси (...). Тому*

основним є синхронний підхід»; або на с. 39: «*В дослідженні явищ, запропонованих нами, діахронія відіграє побічну або допоміжну роль*». На інших сторінках стверджується прямо протилежне. Так, на с. 43: «*Дослідження в галузі словництва вимагають зосередження уваги на вивченні досягнень у цій галузі за минулі періоди*». Аналогічні твердження можна знайти на с. 117 та ін. З іншого боку, інколи слабкою виступає логіка аргументації. Так, у розділі 2 панорамно й аргументовано описано систему засобів термінотворення, які дисертант називає «*мотивацією*»: семантична, етимологічна, текстолінгвістична тощо.

Але суперечливою залишається ілюстрація вказаних засобів прикладами. Так, етимологічна мотивація демонструється на зразках структурного засобу (с. 98–99), а граматико-лексична (до речі: зовсім невдалий термін) – на матеріалі запозичень або семантичної мотивації (с. 99). Ще один приклад алогічності аргументації: на с. 112–114 дисертант веде мову про кількість антонімічних пар у сучасній німецькій мові і посилається при цьому не на солідні відповідні словники, а на статтю маловідомого радянського лінгвіста, стверджуючи, що таких пар лише 200, тоді як у німецькому антонімічному словнику Еріха та Хільдегард Буліттів наведено 18 000 лексем, до кожної з яких додається від одного до 80 антонімів. І якщо Т. Й. Лещук знаходить до слова *Tiefe* тільки один антонім, то вказаний словник – 7. Розділ 2, який за своєю назвою повинен висвітлювати «*концептуальні основи семантичного формування термінологічних одиниць*» (с. 89), розпочинається з підрозділу, зміст якого немає ніякого відношення до заявленої теми, а розкриває принципи побудови статті лексикографічного словника і тому був би кращим у розділі 5. Взагалі про підрозділи треба сказати, що деякі з них занадто дрібні, нараховують від двох сторінок (наприклад, 2.2.4) до одної (наприклад, 3.3.7) і навіть до півсторінки (наприклад, 1.1.2, 2.3.1.2, 2.3.1.3, 3.3.8, 3.3.9 та ін.).

Третій комплекс міркувань стосується незначних огріхів, без яких, на жаль, практично не буває великої наукової праці, якою і є дисертація Т. Й. Лещука. Так, дивовижно, чому італійський класицист Ю. Скалігер, провідний теоретик літературознавчої поетики XVI ст., стає на с. 44 «*дослідником в галузі порівняльного мовознавства*», а всесвітньо відомий автор тлумачного словника російської мови Володимир Іванович Даль стає на цій же сторінці «*Олександром*»; чому латинська лексема *consensus* стала на с. 32 «російською», а давньоруське слово «*кольчуга*», по-перше, як сказано на с. 258, запозичено німецькою мовою у сучасну, а не старовинну добу, а по-друге, є вже не російським, а «*українським*». Так, інколи в дисертації застосовується ненормативна орфографія: то «*варіянт*» (с. 2 та 3), то «*варіант*» (с. 32). Так, народження термінів *Einfriedigung* та *Einlagerung* приписується на с. 39–40 словотвірній моделі «*артікель-іменник-суфікс*», хоч насправді модель тут зовсім інша: «*основа дієслова*

+ суфікс». Так, не завжди витримується держстандарт бібліографічного опису (дивись, наприклад, №№ 50, 168, 237, 238, 241, 328, 372 та ін.). Так, невдалими здаються мені терміни «*мовний інтелект*» та «*інтелект мови*», бо відповідна латинська лексема означає «*розум*», тобто складову живої істоти, а мова такою не є. Краще було б застосувати терміни «*мовна когнітивність*» та «*когнітивність мови*».

Зроблені зауваження не мають концептуального характеру і не торкаються навіть суті рецензованої праці, а лише вказують на можливість дискусії щодо її окремих і нефундаментальних положень. Основні результати дисертації повністю викладено в публікаціях автора, надрукованих у наукових фахових виданнях, а зміст автореферату є ними ідентичним. Вважаю, що рецензована дисертація відповідає встановленим вимогам ВАК України, а її автор заслуговує на присудження йому наукового ступеня доктора філологічних наук зі спеціальності 10.02.04 – германські мови.

4.2. Гамзюк М. В.: «**Емотивність фразеологічної системи німецької мови (досвід дослідження в синхронії та діахронії)**»

Різні лінгвальні аспекти емотивності активно вивчаються вітчизняними та закордонними філологами (М. П. Брандес, Е. А. Вайгла, Д. В. Зиблєва, Н. М. Разінкіна, В. П. Саніна та ін.). Але найчастіше їх досліджують як наслідок традиційної конотації, рідше – як результат нової соціально-лінгвістичної прагматики і практично ніколи як універсальне системне мовне явище, пов’язане з психологією та мисленням. Таких розвідок мало через те, що їм бракує теоретичної бази, котра дозволила б оцінити емотивність не як оказію мови, а як субстанцію мовлення.

Таку базу і створює автор рецензованої праці, що робить його роботу актуальною, науково вагомою і самостійною, як того і потребує ВАК України. Для цього він вибирає матеріалом дослідження фразеологічні одиниці (далі – ФО) як ту сферу мови, котра моделює (репрезентує) всю мову: лексику, морфологію, синтаксис тощо. Це дозволяє йому зробити свої висновки значущими типологічно, як це і повинно бути у повноцінній докторській дисертації. Через це, хоча предметом дослідження названо «*емотивний компонент значення ФО*» (с. 3), в дійсності автор часто розширює його за рахунок межових лінгвістичних категорій (предметно-логічна семантика, функціонально-стилістична, мотиваційно-образна та ін.), що робить дисертацію панорамною й глибинною, висвітлюючи тим самим яскравіше й об’єктивніше і саму категорію емотивності. Так, вона детально зіставлена не тільки з іншими компонентами семантики ФО, що є само собою очікуваним, а й з іншими складовими значення мовних одиниць взагалі і це створює об’ємний, стереофонічний ефект дослідження.

Більш за те: аналіз лінгвістичних проблем емотивності дисертант справедливо вважає неможливим без їх пов'язання з відповідними завданнями психології (емоційний тон, емоційна оцінка, інтенсивність, тривалість), яким присвячено цілий теоретичний розділ (перший), здається, найяскравіший для всієї дисертації.

Взагалі, логічність структури дисертації та аргументованість висновків у ній, які спираються на кількісно й аксіологічно значний практичний матеріал (40 000 ФО!), заслуговують на позитивну оцінку.

У цілому розвідка М. В. Гамзюка свідчить про те, що його дисертація є закінченим і оригінальним науковим дослідженням, яке розширює теоретичні й прикладні межі науки про германські мови, що робить його значущим і практично, бо спостереження і висновки автора можна використовувати в цілій низці вузівських дисциплін.

Високо оцінюючи рецензовану працю, хочеться вказати на деякі її положення, котрі викликають до себе дискусійне ставлення. По-перше, надаючи об'єктивну панораму точок зору на емотивність і справедливо вказуючи при цьому, що традиційний, конототивний, підхід до емотивності як до факультативного компоненту значення мовної одиниці давно вже змінено на новий, прагматичний, для котрого будь-яка мовна одиниця може набувати емотивності в певних умовах функціонування (с. 1), дисертант під час аналізу ФО стає несподівано не на цю нову платформу, а на традиційну за суттю, хоч і злегка модифіковану за формою: для М. В. Гамзюка емотивність стає категорією, яка притаманна будь-якій ФО, незалежно від її функціонування (тобто він повертається від нової точки зору на емотивність як на явище мовлення до старої, їм же самим запереченої, – як до явища мови). Так, на с. 6: «*до мовних одиниць, які покликані до життя передусім необхідністю вираження емоцій, належать фразеологізми*»; на с. 7: «*обов'язковою рисою ФО є емотивність*» та ін.

Але така платформа суперечить не лише сучасним фразеологічним розвідкам, не тільки самій теоретичній базі, яка створюється дисертантом у першому розділі, а й самій фразеологічній практиці сучасної німецької мови: яка емотивність притаманна, наприклад, таким німецьким ФО, як «***грати важливу роль***» («*eine große Rolle spielen*"), «**у мене зникло всяке бажання**» («*mir fällt die Butter vom Brote*"), «**не давати волі комусь-то**» («*einen kurzhalten*"), «**усі шляхи ведуть до Риму**» («*alle Wege führen nach Rom*"), «**діяти на когось, немов червона фарба на бика**» («*wie das rote Tuch auf jemanden wirken*") або, наприклад, ті німецькі ФО, які дисертант навів на с. 7 свого реферату?!

По-друге, оцінюючи емоції як психологічне й соціальне явище, дисертант залишає інколи деякі зі своїх тверджень слабо аргументованими (наприклад, на с. 8: «*і кодування, і декодування низки емоційних виразів однакові для людей усього світу*»), а інколи суперечить сам собі (наприклад,

на тій же сторінці 8 стверджується прямо протилежне щойно процитованій думці: «*можна говорити про вплив національного, соціального, культурного середовища на характер експресії емоцій*»).

І по-третє: аналізуючи емотивний тон як структурний компонент емотивності, дисертант наводить приклади, котрі свідчать не про завлену ним емотивність, а лише про денотативне значення лексем у ФО. І дійсно, хіба німецькі ФО «**серце мовчить**» (*"jemandem steht das Herz still*") і «**серце хвилюється**» ("*jemandem geht das Herz hoch*") відрізняються одне від одного тим, що, як помилково пише на с. 9 дисертант, вони мають емотивні тона – відповідно – «*радості*» та «*гніву*», а не тим, що володіють лексемами з класичною загальноконвенціональною, денотативною семантикою спокою і хвилювання?! Тобто, здається мені, головне твердження М. В. Гамзюка щодо мовного оформлення емотивності («*Емоції також виражаються у значенні слова у вигляді основних та потенційних сем*», с. 12) не завжди аргументовано реалізується в авторефераті, як це, наприклад, чудово зроблено з мовним оформленням інтенсивності на с. 10.

Зроблені зауваження не мають концептуального характеру, не торкаються навіть суті рецензованої праці, а лише вказують на можливість дискусії щодо її окремих і не фундаментальних положень.

Вважаю, що автореферат М. В. Гамзюка дає підстави дійти висновків про те, що його дисертація відповідає встановленим вимогам ВАК України, а М. В. Гамзюк заслуговує на присудження йому наукового ступеня доктора філологічних наук зі спеціальності 10.02.04 – германські мови.

4.3. Іщенко Н. Г.: «**Німецькі спільнокореневі іменникові похідні одиниці і синонімія**».

Лінгвістична вагомість проблематики рецензованої праці не викликає сумніву, хоч на перший погляд таке твердження суперечить її темі, занадто звуженій до опису незначного кількісно й якісно німецькомовного явища, але воно суперечить лише на перший, та й то поверховий погляд, бо 3000 лексичних одиниць, зібраних дисертанткою як аналітичний матеріал, проаналізовано нею так об'ємно, глибинно й різнобічно, що ці тридцять сотень німецьких спільнокореневих іменникових похідних одиниць стали типологічною моделлю не лише синонімії німецької мови зокрема, а й лінгвістичної синонімії як теоретичного явища взагалі. І це, спонукаючи авторку виходити за межі власне заявленої теми, дозволило їй зробити висновки щодо німецької синонімії ґрунтовними й об'єктивними, а стосовно теоретичної бази німецької синонімії (тобто синонімії у будь-якій мові) масштабними й загальнозначущими.

З цього приводу (скрупульозність аналізу, яка призвела до об'ємності дисертації) не можна не звернути уваги, з одного боку, на розділ 5

рецензованої праці, який за назвою є буцімто зайвим, але за змістом і – головне! – функцією виступає логічним завершенням дослідження, характеризуючи синонімію вже не в межах її системи, а виводячи читача на простір іншої, опозиційної, системи, яка і дозволяє об'єктивно й суттєво оцінити німецьку синонімію, а з другого боку, на додатки до дисертації, які, хоч і перевершують нормативний обсяг майже на 25 %, змістовно доповнюють основний корпус дисертації.

Саме через це позитивним доробком дисертантки треба вважати запропоновані нею: по-перше, підхід до словотвірної синонімії як до наслідку взаємодії декількох мовних рівнів, по-друге, комплекс структурно-словотвірних і семантичних ознак синонімічності, по-третє, набір її інтегральних рис, по-четверте, двоїстість структури синоніма як опозиції спільності-розбіжності, а також інші новації (зокрема, дослідження синонімічності та варіативності афіксів тощо).

Усе сказане робить дисертацію Іщенко Н. Г. актуальною, теоретично вагомою та самостійною.

Разом із тим рецензована праця викликає деякі дискусійні міркування.

Насамперед вони стосуються методології аналізу. Не зосереджуючись на твердженні Іщенко Н. Г., що «*словотвірна синонімія – це явище в системі мови*» (с. 20), яке суперечить декотрим новітнім розвідкам, автори яких вважають за доцільне бачити у лексичній синонімії через загальнодіючий принцип мовної економії явище мовленнєве, а не мовне, треба вказати на зовнішні й суттєві протиріччя основоположного постулату авторки на с. 2: «*Традиційне трактування синонімії спільнокореневих похідних як тотожності чи близькості їх лексичних значень не можна вважати за критерій синонімічності. Їх синонімічність зумовлена синтезом семантичних і словотвірних факторів*». Дисертантка вважає, що цим постулатом вона вводить новий критерій синонімічності як наслідку синтезу семантики й словотвору, хоч цей критерій за суттю є вербальним синонімом до неприйнятого нею традиційного трактування, бо, по-перше, словотвірний фактор принципово не може мати відношення до лексичної семантики через те, що вказує лише на форму словотвору, а не на його зміст, а по-друге, запропонований Н. Г. Іщенко синтез семантики і словтвору все рівно дає тільки ту ж саму «*тотожність чи близькість лексичних значень*», від яких дисертантка критично відхиляється у процитованому вище постулаті.

Але під час аналізу практичного матеріалу вона і сама доходить висновку, що цей постулат якщо не помилковий, то суперечливий. Інакше як ще можна тлумачити її вислови на багатьох сторінках автореферату, що синонімія для неї є все ж таки «*тотожність чи близькість лексичних значень*»? Так, на с. 3: «*Предмет дослідження становлять спільнокореневі похідні з тотожним або близьким значенням*»; на с. 6–7: «*Ступінь*

синонімічності (...) *визначається семантичною тотожністю або семантичною близькістю лексичних значень*»; на с. 9: «*Спільнокореневими словотвірними синонімами вважаються похідні* (...) *з тотожним чи близьким лексичним значенням*»; на с. 13: «*Виходячи з основного критерію синонімічності – тотожності чи близькості лексичного значення...*».

Друге дискусійне міркування стосується більш методики аналізу. Авторка досліджує в розділі 4, як вона пише на с. 6, «*стилістичний та функціонально-стилістичний тип синонімічних відношень*», але робить це не на матеріалі текстів, як воно логічно очікується, а на матеріалі лексем, виписаних нею зі словників, хоч сама ж дисертантка на с. 11 стверджує, що «*при функціональному підході важливу роль відіграє не просто значення слова-синоніма, а його семантична функція в реченні*». Чи не через відсутність аналізу саме речення можна в авторефераті зустріти жалкування авторки, що інколи занадто складно «*встановити характер синонімічних відношень між такими спільнокореневими утвореннями*» (с. 9).

Третій комплекс міркувань стосується незначних огріхів, без яких, на жаль, практично не буває великої наукової праці, якою і є дисертація Н. Г. Іщенко. Так, інколи німецькі приклади в ній перекладаються то українською, то російською мовами (с. 11); так, спірно, якщо взагалі не помилково, вважати спільнокореневі похідні іменники "*Menschheit-Menschlichkeit*" (с. 12) синонімами; так, назва розділу 3 «**Структурно-словотвірна і семантико-словотвірна характеристика словотвірних синонімів**» нічого б не втратила, якби позбулася зайвої подвійної лексеми «*словотвірна*» (тобто, якби записана була так: «**Структурна і семантична характеристика словотвірних синонімів**»).

Зроблені зауваження не мають концептуального характеру і не торкаються навіть суті рецензованої праці, а лише вказують на можливість дискусії щодо її окремих і не фундаментальних положень.

Вважаю, що автореферат Н. Г. Іщенко дає підстави дійти висновків про те, що дисертація Н. Г. Іщенко відповідає встановленим вимогам ВАК України, а її авторка заслуговує на присудження їй наукового ступеня доктора філологічних наук зі спеціальності 10.02.04 – германські мови.

4.4. Волошук В. І.: «**Лінгвостильові особливості ідіолекту Ленца-новеліста**

Запропонований у цій дисертації аналіз знаходиться в річищі сучасних лінгвістичних наук: лінгвостилістики, прагматики тексту, комунікативної стилістики та ін. Це дозволило глибоко і панорамно розглянути ідіолектні особливості Ленца, адекватно дослідити їх спрямованість на адресата і аргументовано оцінити мовну картину світу цього письменника.

Актуальність дослідження зумовлено тим, що на сучасному етапі розвитку лінгвістики проблеми мовлення взагалі та індивідуального зокрема викликають особливу увагу дослідників. Адже мова існує не в абстракції, а в конкретних індивідуальних проявах, і щоб повно дослідити будь-яку національну мову, потрібно розглянути типове в ідіолектах її носіїв. Аналіз ідіолекту конкретного адресанта дозволяє побачити в його мовленнєвій творчості не лише специфічні, неповторні особливості – складові його індивідуальної манери і їх еволюцію, не тільки відтворити мовну картину світу письменника і осмислити, яким чином переломлюється дійсність у певній художньо-мовленнєвій системі, а й констатувати загальні мовні риси. Крім того, в цій роботі декларується актуальний у сучасній лінгвістиці тексту загальнофілологічний підхід до аналізу ідіолекту, що надає змогу лінгвістично описати нелінгвальну категорію «задум мовця».

Особистий внесок дисертантки полягає в тому, що вона виявила, описала, систематизувала і проаналізувала об'ємний, складний, науково вагомий і недосліджений матеріал, що дозволило встановити лінгвістичні особливості новелістичного дискурсу З. Ленца, а також уточнити семантичні, структурні, та функціональні характеристики поняття «*ідіолект*».

Теоретико-методологічною базою дисертації є когнітивний підхід до мовлення як до вербального втілення індивідуального задуму, з одного боку, та як конкретної системи мовленнєвих засобів, відібраних із загальної скарбниці національної мови, з іншого. Основи такого підходу до художнього тексту закладені в роботах відомих вітчизняних і зарубіжних філологів (Арнольд І. В., Бассманна С., Білодіда І. К., Брандес М. П., Виноградова В. В., Винокура Г. О., Ельма Т., Жирмунського В. М., Міхеля Г., Науменка А. М., Петцольда Х., Поспєлова Г. М., Потебні О. О., Пустовойта П. Г., Райх-Раніцкого М., Різель Е. Г., Русса К., Фляйшера В., Храпченка М., Хотинської Г., Шварца В. та інших). Необхідність комплексного вивчення ідіолекту З. Ленца зумовлено специфікою об'єкта цього аналізу, який репрезентує типове в індивідуальному.

Методи дослідження. Для досягнення поставленої мети були використані наступні методи опрацювання матеріалу: порівняльний (у синхронії та діахронії) для виділення особливостей стилю Ленца, його відмінностей від інших письменників; системно-функціональний для виявлення особливостей функцій мовленнєвих засобів у текстах новел З. Ленца; суцільної вибірки для статистичних підрахувань та інші.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що вперше в германістиці робиться спроба оцінити тексти Ленца як різновид сучасного німецькомовного ідіолекту. В дисертації вперше запропоновано цілісний філологічний підхід до новел письменника з урахуванням мовних та позамовних факторів.

Наукова достовірність і об'єктивність роботи визначається **матеріалом** дослідження, який складають тексти 101 новели. Джерелом фактичного матеріалу, а також прикладів, що ілюструють лінгвостилістичні особливості ідіолекту Ленца, слугують новелістичні тексти письменника. Вірогідність та обґрунтованість зроблених висновків забезпечується багатоаспектним аналізом теоретичного і фактичного матеріалу, достатньою науково-теоретичною базою, об'єктивністю полеміки з попередниками дисертаційної теми, а також аргументованістю викладу власних думок.

Теоретична значущість роботи полягає у виявленні та комплексному обґрунтуванні домінантних рис ідіолекту З. Ленца, тих лінгвістичних засобів, які використані письменником для створення його світобачення. Результати дослідження роблять певний внесок у розвиток стилістики художнього мовлення взагалі та індивідуального мовлення З. Ленца зокрема.

Практичну цінність одержаних результатів зумовлено тим, що вони можуть бути використані у фундаментальних курсах «**Стилістика німецької мови**», «**Історія німецької мови**», «**Література Німеччини**» та ін., у практичному курсі німецької мови (аспект «**Інтерпретація тексту**»), в спецкурсах з художньої стилістики тощо, а також для написання дипломних та магістерських робіт.

4.5. Жигоренко І. Ю.: «**Лінгвокогнітивні та функціонально-прагматичні особливості концепту КОХАННЯ у сучасному німецькомовному художньому дискурсі**»

Дисертація присвячена комплексному аналізу об'єктивації концепту КОХАННЯ в німецькій художній мові. Тема роботи перебуває на перехресті найважливіших дисциплінарних галузей сучасної лінгвістики (лінгвокультурології, лінгвоконцептології, етнопсихолінгвістики, емотиології) і звернена до розгляду вербалізованх уявлень на внутрішній світ людини як носія певної культури в рамках антропоцентричної парадигми гуманітарної науки.

Актуальність дослідження пояснюється: 1) необхідністю поглибленого вивчення способів відбиття світогляду в мові як елементі цілісної етнічної свідомості мовця в умовах прогресуючого міжкультурного діалогу; 2) наявністю комунікативних збоїв, що відбуваються в силу розбіжностеі картини світу, є неминучою характеритсикою міжкультурного спілкування й потребують лінгвокультурного пояснення.

Роботу виконано в річищі лінгвістичних концептологічних досліджень, присвячених співвідношенню мови, свідомості й культури, вона є спробою комплексного виділення компонентів концепту КОХАННЯ як артефакту німецькомовної культури на базі апеляції до художнього дискурсу.

Особистий внесок дисертанта полягає у визначенні семантичних характеристик концепту КОХАННЯ і способів його вербалізації в німецькомовній картині світу, у побудові міжфреймової моделі концепту КОХАННЯ, в уточненні глибинної основи фреймового аналізу концепту у плані аналізу динаміки наповнення фреймової структури концепту «кохання» у різних літературних жанрах.

Теоретико-методологічною базою дисертації є когнітивний підхід до мовлення як до вербального втілення концептів. Основи такого підходу до закладені в роботах відомих вітчизняних і зарубіжних філологів (Арутюнової Н. Д., Вежбицкої А., Бабушкіна А. П., Болдирєва Н. Н., Бєрєстнєва Г. І., Кубрякової О. С., Попової З. Д., Стерніна І. А., Дж. Лакоффа, М. Джонсона, Ч. Філмора, Р. Лангакера, Р. Джекендорфа та інших). Е роботі також враховано необхідність комплексного вивчення фрагменту мовної картини світу, який складають етичні та емоційні концепти, що значною мірою зумовлено специфікою об'єкта цього аналізу.

Методи дослідження. Для досягнення поставленої мети були використані наступні методи опрацювання матеріалу: інтерпретативний аналіз, дискурсивний аналіз, методи концептуального аналізу та сіткового моделювання, аналіз оцінної семантики лексичних одиниць, комп'ютерний та інші.

Наукова новизна дослідження полягає у виявленні способів експлікації концептуального змісту мовних одиниць, обґрунтуванню процедури когнітивно-семантичного структурування концепту; моделюванні фреймів концепту «кохання», актуалізованого в німецькій мові; порівнянні його структури й наповнення слотів у різних жанрах; продовженні цілісного дослідження провербіальних концептів, що враховує когнітивні й семантичні чинники. Проведене системне дослідження розширює уявлення про способи взаємодії когнітивного й семантичного змістів.

Вірогідність та обґрунтованість зроблених висновків забезпечується багатоаспектним аналізом теоретичного і фактичного матеріалу, достатньою науково-теоретичною базою, об'єктивністю полеміки з попередниками дисертаційної теми, а також аргументованістю викладу власних думок.

Теоретична значущість роботи полягає у розвитку основних положень лінгвістичної емотиології, лінгвокультурології й теорії поля стосовно концепту «кохання» в німецькій мові; в розробці проблем реконструкції концепту на основі мовних даних і збагаченні теорії фреймовго представлення концепту; вона робить внесок у теорію концептуальної метафори, порівняльний аналіз типів мовних картин світу у синхронії.

Матеріалом дослідження слугували 500 творів художньої літератури епічних жанрів зі збірок та сайтів (загалом більше 64000 сторінок).

Практична цінність дослідження пов'язана зі створенням методики когнітивно-семантичного структурування концепту, яка може бути використана в лексикографічній практиці при підготовці словників, що мають

лінгвокультурологічну спрямованість, а також словників прислів'їв та приказок. Результати дослідження можуть знайти застосування при підготовці лекційних і практичних занять з вузівських курсів «**Стилістика німецької мови**», «**Лексикологія німецької мови**», «**Загальне мовознавство**», «**Теорія та практика перекладу**» та ін., а також для написання дипломних та магістерських робіт.

4.6. Шишліна О. П.: «**Словотвірний потенціал іменників-термінів рослинництва в сучасній німецькій мові (структурно-семантичний і когнітивний аспекти)**»

Дисертантка у дусі найновітніх термінологічних розвідок відходить від традиційного аналізу словотворчого форманта і зосереджується на більш об'єктивній категорії термінознавства – на твірній основі як чиннику типології. При цьому О. П. Шишліна творчо вийшла за межі заявленої теми, додавши до широкого вивчення німецьких рослинницьких термінів-іменників ще і не менш прискіпливо досліджені прикметники, що зробило її висновки більш панорамними, глибинними, доказовими. Про справедливість цього зауваження свідчать не лише теоретично вагомий обсяг зібраного й схарактеризованого матеріалу (майже 7 000 похідних словотвірних основ), а й ті складні комплекси вирішених дисертанткою питань, де кожне з проблемних угрупувань має право стати окремим і науково достатнім об'єктом кандидатської дисертації, бо потребує для свого вирішення як копіткого розв'язання значного фактографічного матеріалу, так і глибинного обґрунтування його сучасної методологічної бази.

Це і сполучувальні властивості основ кореневих іменників, і творення похідних основ рослинницької терміносистеми, і поєднання твірних основ зі словотворчими компонентами, і рівень словотвірності термінів-іменників, і когнітивні особливості відіменникових термінів, і багато чого іншого. Поєднання таких об'ємних комплексів у корпусі однієї розвідки могло би породити лише поверховий опис випадкових лінгвістичних явищ, якби дисертантка не зосередила свою увагу на такому предметі аналізу, котрий, як концептуальний стрижень, пронизував би всі досліджені комплекси, стягуючи їх до структурної єдності й змістовної цілісності. Цим предметом вивчення стали для О. П. Шишліної принципи когнітивної лінгвістики для всебічного висвітлення як лексико-семантичної системи у сфері рослинницьких термінів, так і її синтагматики й парадигматики.

У цілому рецензований автореферат свідчить, що дисертація О. П. Шишліної є завершеною науковою працею, в якій отримано нові, об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку науки про германські мови. Так, уперше у вітчизняній германістиці встановлено словотвірні моделі похідних основ у рослинницькій

терміносистемі. Крім того, поширено й удосконалено теорію та практику сполучуваності основ кореневих термінів рослинництва, а також уточнено наявне наукове уявлення про провідні категорії термінології (зокрема, про поняття «*термін*», «*словотвірний концепт*» та ін.). Особистий внесок дисертантки полягає в тому, що вона виявила і описала новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити лінгвістичні особливості вказаної терміносистеми як комплексного явища. Спостереження, оцінки й висновки О. П. Шишліної мають і практичне значення для вузівських курсів «**Лексикологія німецької мови**», «**Теорія та практика перекладу**», «**Лексикографія**» тощо.

Разом із тим не можна не звернути уваги на ті висновки й твердження дисертантки, які викликають сумніви або можуть слугувати підґрунтям дискусії. Цілком погоджуючись з думкою О. П. Шишліної, що «*словотвірний потенціал іменників-термінів рослинництва зумовлюється сукупністю структурного* (…)*, семантичного* (…) *й когнітивного чинників*» (с. 3), не можна не звернути уваги на те, що перші два чинники (структурний та семантичний) детально й аргументовано досліджені в рецензованій праці, а третьому (когнітивному), хоч він і згадується на багатьох сторінках автореферату (наприклад, 5, 7, 11 та ін.) і навіть описується у розділі 4, уваги в цілому приділено значно менше, точніше кажучи: ця увага є досить дискусійною.

Вважаю, що це пов’язано зі звуженим тлумаченням когнітивності у термінологічній сфері, в якій (когнітивності) дисертантка вбачає лише «*спосіб репрезентації знання*» (с. 5) взагалі, а не засіб вербального втілення національно забарвленої мовної картини світу. Саме тому і стає дискусійною заява О. П. Шишліної про сутність терміна. Так, справедливо, слідом за О. В. Бекишевою, М. М. Володіною та ін., трактуючи термін як «*вербалізований результат професійного мислення*» (с. 1), вона чомусь називає такий підхід «*когнітивно-комунікативним*» (с. 1). Якщо з другою частиною цього терміна («*комунікативний*») можна погодитись, то з першою («*когнітивний*») – ні, бо когнітивність є проявом національного мислення, а не просто абстрактною комунікацією взагалі. Аналогічну звуженість тлумачення поняття «*когнітивний*» я знаходжу і на с. 11 автореферату, де під когнітивністю розуміється не національна забарвленість мови, а лише «*фахово-зумовлений сегмент картини світу*».

4.7. Осовська І. М.: «**Висловлювання-відмова: у сучасній німецькій мові**»

Теоретичне значення праці І. М. Островської полягає в подальшій розробці значущої для фундаментальних засад мовознавства теорії мовленнєвих актів. Звісно, що її «*батьки*» Остін та Сьорль встановили лише

п’ять глибинних семантико-структурних матриць, але подальші розробки (зокрема лінгвістичної школи Харківського національного університету та В. В. Козловського, наукового керівника дисертантки) ввели додаткові мовленнєві акти або аргументовано систематизували структурні компоненти матричних мовленнєвих актів Остіна та Сьорля.

Все це вказує на актуальність та наукову вагомість дисертаційної розвідки І. И. Осовської, а про її самостійність говорить той факт, що на відміну від своїх попередників (Л. Біб, В. Бренненштуль, Т. А. Панчишина, Т. М. Пудровська, Дж. Рубін та ін.) І. М. Осовська вивчає зібраний матеріал системно у діалектичних комунікативно-прагматичних парах: прохання-відмова, запрошення-відмова, пропонування дії-відмова, пропонування послуги-відмова тощо. Саме через такі комплексність та об’ємність дисертантка прагне відносити висловлення-відмову не до підтипу комісива або директива, а до самостійного матричного мовленнєвого акту, бо вбачає тут різні іллокутивні втілення: комісива й директива.

Узагалі вражає панорамність й глибина аналізу висловлення-відмови у рецензованій праці: 3 000 прикладів з 15 000 сторінок белетристичних текстів, зі 100 годин художніх фільмів та 220 листів ділового спілкування авторка членує спочатку на прямий та непрямий варіанти, які потім структурує на перформативні та експліцитні, непрямі та імпліцитні підтипи, кожен з котрих характеризує на підставі варіативності категорії заперечення в семантиці відмови та логічного і комунікативного принципів реалізації категорії заперечення в мовленнєвому акті відмови.

Це дозволяє їй об’єктивно визначити місце відмови серед інших підвидів категорії «*відхилення*», дійти значних теоретичних висновків, які вдало і – майже всі – доказово сформульовані на с. 11–16 автореферату.

У цілому рецензований автореферат свідчить, що дисертація І. М. Осовської є завершеною науковою працею, в якій отримано нові об’єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку науки про германські мови. Особистий внесок дисертантки полягає в тому, що вона виявила і описала новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити лінгвістичні особливості висловлювання-відмови як комплексного явища. Спостереження, оцінки й висновки дисертантки мають і практичне значення для вузівських курсів «**Теоретична граматика англійської мови**», «**Теорія та практика перекладу**», «**Стилістика англійської мови**» тощо.

Разом із тим не можна не звернути уваги на ті висновки й твердження дисертантки, які викликають сумніви або можуть слугувати підґрунтям дискусії.

Перш за все в очі впадає суперечлива доказова база головного концептуального положення, що висловлення-відмова є самостійним мовленнєвим актом, а не підтипом інших синтактико-семантичних матриць. Сама ідея

розширення п'яти глибинних мовленнєвих актів Остіна та Сьорля є плідною, але коли на с. 5 авторкою перераховується майже півтора десятка мовленнєвих актів, серед яких важко знайти щось інше, крім підтипів комісива, експресива та деклінатива; коли сама І. М. Осовська коливається між самостійністю та залежністю висловлення-відмови (дивись с. 8, де відмову віднесено до класу комісива, та с. 13, де її різновид названо вже класом директива, хоча там і тут її визначено не їх підтипом, а самодостатнім мовленнєвим актом), то тоді залишається лише сподіватися, що в тексті дисертації вказану суперечливість знято.

По-друге, не можна не помітити невідповідності проаналізованого матеріалу (до речі: об'ємного і репрезентативного для кандидатського дисертаційного дослідження) темі та деяким висновкам дисертації. Так, у назві теми сказано, що буде аналізуватися сучасна німецька мова, а на с. 3 матеріал спочатку звужено лише до белетристики, а потім трохи розши-рено за рахунок ділової мови, але все одно цього замало для характе-ристики сучасної німецької мови, котра, як звісно, складається зі значно більшої кількості функціональних стилів, і цього занадто мало для висновку на с. 12 щодо специфіки функціонування акту відмови у всій німецько-мовній етнокультурі.

По-третє, вдало проаналізувавши пряму експліцитну відмову, І. М. Осовська менше уваги приділила в авторефераті відмові імпліцитній (дивись приклад на с. 10) і зовсім не торкнулася поширеної у белетристиці імпліцитної відмови у формі риторичного запитання типу «*Мені тебе шанувати?!*», в якому іллокутивним індикатором слугує лише інтонація.

По-четверте, думка І. М. Осовської на с. 8 про те, що «*тема в секвенціях з реактивним актом відмови міститься не у внутрішньому задумі того, хто відповідає, а в ініціюючий репліці*», суперечить нейрофізіологічному, логічному й лінгвістичному сенсу, згідно з яким все, що мовиться (крім спонтанного вигуку) є наслідком задуму мовця.

Але зроблені зауваження не стосуються концептуальних положень рецензованої праці, а лише творчо дискутують із ними, бо останні базуються на об'єктивному теоретичному й практичному матеріалі і є оригінальними за змістом й формою.

4.8. Давиденко Г. В.: «**Німецька народна побутова казка: тематичні, структурно-композиційні та лінгвокультурні характеристики**»

Розвідку Г. В. Давиденко виконано у річищі когнітивної лінгвістики, бо серед трьох чинників, які, на справедливу думку дисертантки, створюють народну побутову казку (тематичний, структурно-композиційний та лінгвокультурний), вона аналітично зосереджується на останньому як стрижневому

в схарактеризованому матеріалі, через що актуальність його тематики та наукова вагомість його проблематики сумнівів не викликає.

Тому не можна не погодитись із твердженням авторки рецензованої праці (с. 1), що казка як жанр взагалі і німецька зокрема активно досліджувались у європейській та вітчизняній стилістиці, але здебільше як жанр чарівної прози, а не як побутової, (що і є об'єктом аналізу у Г. В. Давиденко), а по-друге, частіше в руслі стилістики тексту, а не в річищі когнітивного мовознавства. Через це мовна картина світу, яка яскраво заявляє про себе саме в тексті побутової казки, залишалася майже за межами об'єктивного наукового дослідження. Саме тому слідом за Є. Гронською, Ю. Кругловим та ін. Г. В. Давиденко теж спробувала висвітлити мовну картину світу в побутовій казці, але на відміну від своїх попередників вона зосередилась на ще зовсім недослідженому тематичному аспекті – казці Німеччини.

Для цього їй треба було схарактеризувати цілу низку теоретично складних і науково вагомих проблем: своєрідність лексикону німецької побутової казки, оригінальність її семантики, особливі правила слововживання тощо. Кожна з цих проблем могла б стати предметом дослідження окремої кандидатської дисертації, але для Г. В. Давиденко важливою була не сума вказаних проблем, а їх аналітична сукупність, цілісність, комплексність. І стрижневим компонентом такої системності стала комунікативна спрямованість казки як синтезу її лінгвістичних та екстралінгвістичних рис.

Усе сказане робить висновки Г. В. Давиденко аргументованими і об'єктивними.

У цілому рецензований автореферат свідчить, що її дисертація є завершеною науковою працею, в якій отримано нові, об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку науки про германські мови. Так, уперше у вітчизняній германістиці надано комплексний аналіз казкових текстів, подальше розвинуто наші знання про специфіку когнітивно-мовленнєвих рівнів у них. Особистий внесок дисертантки полягає в тому, що вона виявила і описала новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити принципові особливості побутової казки як комплексного явища. Спостереження, оцінки й висновки Г. В. Давиденко мають і практичне значення для вузівських курсів «**Стилістика**», «**Лексикологія**», «**Історія мови**» та ін.

Разом із тим не можна не побачити того факту, що думка авторки рецензованої праці у положенні 1, яке виноситься на захист, про те, що характерною особливістю німецької побутової казки «*є відсутність конкретного автора*» (с. 3) є дискусійною. Важко погодитися з цим, бо, як звісно, брати Грімм, тексти яких аналізує Г. В. Давиденко, видали справжні, «живі» народні казки, тоді як їх попередники Арнім та Брентано відкоригували зібрані твори. Але заявити, що тексти останніх є не народними, а

авторськими, було б занадто спірним. Вважаю, що сутність народної казки полягає не у відсутності автора, а в її проблематиці та стилі: для народу, про народ, з позицій народу.

Але зроблене зауваження не стосується концептуальних положень рецензованої праці, а лише творчо дискутує з ними, бо останні базуються на об'єктивному теоретичному й практичному матеріалі і є оригінальними за змістом й формою.

4.9. Король А. А.: «**Висловлювання-звинувачення у сучасному німецькомовному художньому дискурсі**»

Подальша розробка значущої для фундаментальних засад мовознавства теорії мовленнєвих актів вказує на актуальність та наукову вагомість дисертаційної розвідки А. А. Король, а про її самостійність свідчить той факт, що вперше германістиці висловлювання-звинувачення проаналізовано в комунікативному річищі. Більш за те: дисертантка справедливо наполягає на необхідності вивчення дослідженої проблеми з позицій «*національно-культурної специфіки мовленнєвої поведінки*» (с. 1), заявляючи тим самим про належність її розвідки до найактуальнішої сьогодні гілки мовознавства – когнітивної лінгвістики.

Узагалі вражає панорамність й глибина аналізу висловлення-заперечення у рецензованій праці: її авторка поставила перед собою цілу низку складних завдань: тут і структурно-семантичні характеристики висловлювання-звинувачення, і його когнітивно-прагматичні риси та лінгвокультурні особливості, тут і рольові, статусні та ґендерні відношення між комунікантами, і багато чогось іншого. Так, наприклад, дуже плідною є думка дисертантки про семантичну структуру категорії «*звинувачення*», яку вона розглядає як двошарову: *обвинувачення* та *дорікання*, а також твердження про складну класифікацію видів звинувачень: *прямі* (з двома підвидами: *перформативні* та *експліцитні*) та *непрямі* (також з двома підкласами: *експліцитні* та *імпліцитні*). На позитивну увагу заслуговує і розділ про мовні засоби об'єктивації висловлювання-звинувачення з аргументованим описом лексичного інвентарю та його морфолого-синтаксичного втілення.

Усе це свідчить про те, що свою тему та її складну й панорамну проблематику А. А. Король вивчила й схарактеризувала теоретично вагомо та науково оригінально.

У цілому рецензований автореферат свідчить, що дисертація А. А. Король є завершеною науковою працею, в якій отримано нові об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку науки про германські мови. Особистий внесок дисертантки полягає в тому, що вона виявила і описала новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити лінгвістичні особливості висловлювання-звинувачення як

комплексного явища. Спостереження, оцінки й висновки дисертантки мають і практичне значення для вузівських курсів «**Теоретична граматика німецької мови**», «**Стилістика німецької мови**», «**Теорія та практика перекладу**» тощо.

Разом із тим не можна не звернути уваги на ті висновки й твердження дисертантки, які викликають сумніви або можуть слугувати підґрунтям дискусії.

Перш за все в очі впадає суперечливість методологічної базі рецензованої праці: Категорію «*звинувачення*» в художньому тексті розглянуто А. А. Король як автономне мовне явище без урахування його естетичної, концептуальної функції, тобто забуто, що все у художньому творі робиться не персонажами, а їх автором, і тому конкретне висловлювання-звинувачення в устах героя може оцінюватися самим автором як щось зовсім інше. По-друге, вказаний тільки що ступінь активності авторської позиції тісно пов'язаний з відповідним літературним родом: звісно, що найменше автор присутній у п'єсі, а найбільше – в епічних творах. Тому відбір дисертанткою романів та оповідань, а не одних п'єс викликає здивування, бо через такий відбір вирішення одного з головних завдань рецензованої праці («*основні закономірності реалізації змісту висловлювання-звинувачення в сучасному німецькомовному художньому дискурсі*», с. 3) сприймається мною як занадто дискусійне, бо опертя на драматургію могло б дати зовсім інші висновки, ніж посилання на велику та малу прозу. По-третє, в авторефераті, на жаль, не сказано, яку частку серед 50 відібраних авторів складають німецькі, австрійські та швейцарські (німецькомовні) письменники. Тому важко оцінити об'єктивність тверджень дисертантки про «*етноспецифічність стереотипізації моделей сприйняття*» (с. 3), бо – при всіх значних типологічних рисах світосприйняття в письменників Німеччини, Австрії та Швейцарії – вони в цілому є представниками трьох різних етносів. І по-четверте: логічно незрозуміло, як художній текст, тобто вербальне явище, може мати, як стверджує А. А. Король на с. 7, «*різні варіанти невербального вираження*».

Але зроблені зауваження не стосуються концептуальних положень рецензованої праці, а лише творчо дискутують з ними, бо останні базуються на об'єктивному теоретичному й практичному матеріалі і є оригінальними за змістом й формою.

4.10. Маєвська Л. І.: «**Макромовленнєвий акт взаєморозуміння: засоби об'єктивації та прагматичний контекст (на матеріалі сучасної німецької мови)**»

З урахуванням активізації антропоцентричного аспекту в сучасних лінгводослідженнях, належність рецензованої праці до найновітніших мовознавчих напрямків (прагмалінгвістичного та лінгвокогнітивного) не

підлягає сумніву, що робить її тематику актуальною, а проблематику – науково вагомою.

Дисертантка поставила собі за мету при цьому вивчити не традиційні одиниці мікроспілкування (тобто не просте висловлювання чи який-небудь тип мовленнєвих актів), а комплекс діалогічних мовленнєвих дій, який вона у дусі нової лінгвістичної традиції назвала макроспілкуванням. А це примусило її розширити широко відому теорію мовленнєвих актів. Слідом за Т. А. ван Дейком, В. І. Карабаном, І. М. Кобозєвою, Р. В. Никифоровою та ін. Л. І. Маєвська ґрунтовно аналізує послідовність висловлювань, які утворюють цілісний, синергетичний, інтеракційний акт взаєморозуміння.

Саме остання категорія в її комплексі (лінгвістичні, соціологічні, психологічні, філософські та ін. особливості) ще не досліджувалась ані українськими, ані зарубіжними вченими. І це робить рецензовану працю самостійною за концепцією та реалізацією.

Більш за те: на позитивну оцінку заслуговує зібраний та скрупульозно розглянутий матеріал. При цьому на позитивну не стільки через його кількість (усе ж таки десятки тисяч сторінок та десятки годин плівок!), скільки через свою якість: дисертанткою вивчається не традиційна для багатьох українських дисертацій останнього десятиріччя давно вже досліджена й передосліджена застигла мова (її категорії, словники тощо), а її живе і постійно плідне втілення – мовлення, текст художніх діалогів. А це не лише підвищує науковий та теоретичний статус рецензованої розвідки, а й робить її дійсно самостійною, бо зібрані тексти, які, до речі, є прагматично репрезентативними для вибраної теми, ще не досліджувались взагалі ніяк.

Останнє спонукало Л. І. Маєвську вирішити цілу низку складних проблем, вкрай для об'єктивного аналізу потрібних, з якими вона з успіхом впоралася: це і структура категорії «*взаєморозуміння*», і засоби її об'єктивації, і сутність макромовленнєвого акту та ін.

У цілому рецензований автореферат свідчить, що дисертація Л. І. Маєвської є завершеною науковою працею, в якій отримано нові об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку науки про германські мови. Особистий внесок дисертантки полягає в тому, що вона виявила і описала новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити лінгвістичні особливості макромовленнєвого акту взаєморозуміння як комплексного явища. Спостереження, оцінки й висновки дисертантки мають і практичне значення для вузівських курсів «**Теоретична граматика німецької мови**», «**Стилістика німецької мови**», «**Інтерпретація тексту**» тощо.

Разом із тим не можна не звернути уваги на ті висновки й твердження дисертантки, які викликають сумніви або можуть слугувати підґрунтям дискусії.

По-перше, методологічно витриманий і об'єктивно розглянутий матеріал видавати за «*сучасну німецьку мову*» (так цю думку сформульовано в назві дисертації) є все ж таки дискусійним, бо він належить лише до одного функціонального стилю сучасної німецької мови, а їх в ній, як звісно, значно більше. Логічніше було б замінити слова в назві дисертації «*на матеріалі сучасної німецької мови*» на слова «*на матеріалі сучасної німецькомовної белетристики*»).

По-друге, дискусійним виступає і положення 5, яке виноситься на захист (с. 4), не через свою теоретичну суть (вона є істинною), а через свою реалізацію на практиці: дисертантка вважає, що «*функціональними компонентами макро- і мікромовленнєвого акту взаєморозуміння є невербальні одиниці*», а логіка текстової практики підказує, що в цьому твердженні треба використати не дієслово «*є*», а сполучення «*можуть бути*». Та й наведені в подальшому тексті автореферату приклади свідчать про справедливість моєї точки зору, а не дисертантки.

І по-третє, через лапідарність подання матеріалу інколи не зовсім стає зрозумілим суть твердження Л. І. Маєвської. Так, на с. 13 у двох останніх абзацах наведено думки і приклади щодо розподілу невербальних одиниць акту взаєморозуміння на інформативні та неінформативні. Але з тексту обох абзаців не витікає, за яким принципом виділяються вказані два типи, а з наступних прикладів не стає зрозумілим, чому перший буде інформативним, а другий (при майже подібному імпліцитному наповненні) вже неінформативним.

Але зроблені зауваження не стосуються концептуальних положень рецензованої праці, а лише творчо дискутують з ними, бо останні базуються на об'єктивному теоретичному й практичному матеріалі і є оригінальними за змістом й формою.

4.11. Лазаренко О. О.: «**Дефразеологічні деривати в сучасній німецькій мові: структура і семантика**»

Поєднання дисертанткою в методологічній базі дослідження двох провідних сьогодні підходів до об'єктивного вивчення лексичних одиниць (структурного та семантичного), щоб всебічно оцінити фрагмент мовної картини світу, робить рецензовану працю теоретично значущою, оригінальною та евристичною, а висновки панорамними і глибинними.

Статистично вражає і базовий матеріал дослідження: близько 2000 одиниць та 8500 їх уживань. Але не можна не відмітити, що всі ці одиниці були запозичені із, так би мовити, «*мертвої мови*», тобто із словників, які авторка рецензованої праці не складала. Тоді у чому полягає науковість і оригінальність її розвідки?

Та у тому, що вона семантично й функціонально перевірила зібраний базовий матеріал великою кількістю німецькомовних текстів різних функ-

ціональних стилів XX-XIX ст. І через це її висновки стали не тільки панорамними й глибинними, а й об'єктивними.

Про останнє свідчать і сім доповідей дисертантки на Міжнародних конференціях 2006–2009 років та 14 публікацій про заявлену дослідницьку тему, а також основний корпус дисертації, який значно перевищує нормативи ВАК України. Можна вказати на системність аналізу дефразеологічних дериватів, в якому О. О. Лазаренко скрупульозно схарактеризовує 5 формальних способів та 4 семантичних типи утворень дефразеологічних дериватів.

У цілому рецензований автореферат свідчить, що дисертація О. О. Лазаренко є завершеною науковою працею, в якій отримано нові, об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку науки про германські мови. Так, уперше у вітчизняній германістиці визначено позамовні й внутрішньомовні чинники виникнення дефразеологічних дериватів у німецькій мові, подальше розвинуто систему лексико-морфологічних, структурно-семантичних та граматичних моделей базових ФО німецької мови, здійснено комплексний опис типів семантичної співвіднесеності твірних ФО і їхніх дериватів. Особистий внесок дисертантки полягає в тому, що вона виявила і описала новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити принципові особливості дефразеологічних дериватів як комплексного явища. Спостереження, оцінки й висновки дисертантки мають і практичне значення для вузівських курсів «**Лексикологія**», «**Стилістика**», «**ТПП**», «**Лексикографія**» тощо.

Разом із тим не можна не звернути уваги на ті висновки й твердження дисертантки, які викликають сумніви або можуть слугувати підґрунтям дискусії.

Не завжди об'єктивно характеризується зв'язок між ФО та відповідною дериватівною лексемою: тобто чи лексема є дериватом ФО, чи навпаки, ФО є дериватом лексеми. Так, на с. 8: за етимологічними і тлумачними словниками, німецьке дієслово *ausstechen* передувало ФО *jn aus dem Sattel stechen*, бо мало значно більший обсяг семантики, ніж пізніший ФО.

Але зроблені зауваження не стосуються концептуальних положень рецензованої праці, а лише творчо дискутують з ними, бо останні базуються на об'єктивному теоретичному й практичному матеріалі і є оригінальними за змістом й формою.

4.12. Черська Ж. Б.: «**Прикметники зі значеннями 'егоїстичний' – 'альтруїстичний': системно-квантитативні аспекти функціонування в німецькомовній картині світу**»

Поєднання дисертанткою в методологічній базі дослідження ономасіологічного та семасіологічного підходів до об'єктивного вивчення лексичних одиниць, щоб тим самим всебічно оцінити фрагмент мовної картини світу

(ЛСГ прикметників із семами «*егоїстичний*» – «*альтруїстичний*»), робить рецензовану працю теоретично значущою, оригінальною та евристичною, а висновки панорамними і глибинними.

Вивчається при цьому не частиномовний комплекс концептів «*альтруїзм*» – «*егоїзм*», який вже достатньо проаналізований у германістиці, а лише одна ЛСГ з їх складових: прикметники з відповідною семою. Здається на перший погляд, що це звужує дослідницький підхід до об'єкта вивчення, але дисертантка настільки на німецький лад скрупульозно аналізує лінгвокогнітивні особливості вказаної ЛСГ, що через концептуальний прикметниковий фрагмент проступає вся мовна картина світу як цілісність. Тут і сполучуваність прикметників, і їхні парадигматичні відношення, і епідигматичні характеристики, і особливості їх прояву у вказаних концептах, становлення концептосистеми «*егоїзм-альтруїзм*» у німецькій мові, інвентаризація відповідних прикметників, опис їх лінгвістичних особливостей, інтерпретація частотних характеристик досліджуваних прикметників у публіцистичних та художніх текстах і т. ін.

Вражає і матеріал дослідження: 452 тексти з VIII до XXI ст., 40 млн слововживань, так що можлива похибка в об'єктивності висновків складає лише 0,04, що свідчить про великий рівень їх правильності.

У цілому рецензований автореферат свідчить, що дисертація Ж. Б. Черської є завершеною науковою працею, в якій отримано нові, об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку науки про германські мови. Так, уперше у вітчизняній германістиці надано діахронічну панораму концептосистеми «*егоїзм-альтруїзм*», подальше розвинуто частиномовну структуру вказаної концептосистеми, здійснено комплексний аналіз синтагматичних зв'язків, парадигматичних відношень та епідигматичних характеристик відповідних прикметників. Особистий внесок дисертантки полягає в тому, що вона виявила і описала новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити принципові особливості концепту як комплексного явища. Спостереження, оцінки й висновки дисертантки мають і практичне значення для вузівських курсів «**Лексикологія**», «**Історія мови**», «**Стилістика**», «**ТПП**», «**Лексикографія**» тощо.

Разом із тим не можна не звернути уваги на ті висновки й твердження дисертантки, які викликають сумніви або можуть слугувати підґрунтям дискусії.

Насамперед це стосується методології аналізу. Звісно, що мовну картину світу «*розлито*» по всій системі мови, хоч вона, як голограма у фізиці, віддзеркалюється у всіх мовних сферах (рівнях), категоріях і навіть лексемах. Але лише тоді, коли останні виступають у животекстовому вбранні, а не в мертвословниковій формі запису. Бо у словнику фіксується лише денотативний та конотативний прошарок семантики, тоді як у тексті до цих двох семантичних сфер додаються ще дві: контекстна та авторська.

А в рецензованому авторефераті хоча і сказано, що використовувались тексти публіцистичні та художні, не помітно, щоб приклади аналізувались як текстові явища, бо їх описано як словникові одиниці, без їх текстової прагматики.

Щоправда, може, в дисертації все зроблено інакше.

По-друге, додавши, слідом за А. М. Приходьком, до усталеної категорії «*мовна картина світу*» ще занадто спірний термін «*концептуальна картина світу*», дисертантка, як на мене, змішує два різновеликих поняття: «*картина світу*» та «*складові картини світу*», через що у неї на с. 1 виникло логічне протиріччя: то вона заявляє, що «*через мовну картину світу реалізує себе* (…) *концептуальна картина світу*», то навпаки – «*Мовна картина світу базується на концептуальній картині світу*».

Третє дискусійне міркування стосується методики аналізу. Дисертантка у назві дисертації та «**Вступі**» заявляє, що буде досліджувати лише прикметники, а на с. 4 стверджує зовсім інше: «*Виділено 10490 іменників, прикметників, дієслів*».

Але зроблені зауваження не стосуються концептуальних положень рецензованої праці, а лише творчо дискутують з ними, бо останні базуються на об'єктивному теоретичному й практичному матеріалі і є оригінальними за змістом й формою.

4.13. Ольховська Н. С.: «**Прагматико-комунікативні та лінгвостилістичні характеристики драматургічних текстів Томаса Бернгарда**»

З урахуванням активізації антропоцентричної парадигми у сучасних лінгводослідженнях належність рецензованої праці до новітніших мовознавчих напрямків (комунікативно-прагматичного та лінгво-когнітивного) не підлягає сумніву, що робить її тематику актуальною, а проблематику – науково вагомою. При цьому дисертантка поставила собі за мету схарактеризувати ідіолект провідного сучасного австрійського драматурга і стиліста під відносно новим та маловивченим кутом зору, застосовуючи не тільки комплексний когнітивно-прагматичний та комунікативно-оцінний підходи, але й теорію мовленнєвих актів, яка до тепер для аналізу белетристичного тексту майже не використовувалась.

Аналіз прагматики, комунікативності та стилістики художнього тексту як на рівні загальної лінгвістики тексту, так і на рівні конкретного ідіолекту став в останні роки поширеним явищем у сфері вітчизняного і закордонного мовознавства, що пов'язано з антропоцентричністю та когнітивністю сучасної наукової парадигми. Серед цілої низки провідних відповідних праць (наприклад, В. І. Лагутін – 1991; В. Я. Мізецька – 1992; М. М. Горюнова – 1996; Л. С. Піхтовнікова – 2000; Н. В. Возненко – 2002; В. І. Волошук – 2003; Л. Р. Безуглая – 2004; Солощук Л. В. – 2004 та ін.) розвідка

Н. С. Ольховської не загубиться, бо на відміну від перелічених дослідників її авторка вивчає не частковості драматургічного тексту, а його системність, або, як вона справедливо пише на с. 6, «*мовні механізми його утворення і функціонування*», щоб врахувати прагматичні, інформативні, когнітивні та комунікативні аспекти діалогу в драмі.

І це робить рецензовану працю самостійною за концепцією та реалізацією. Насамперед це стосується логічності дисертаційної структури: у розділі 1 надається загальна оцінка стильових рис драматичного мовлення у Т. Бернхарда з акцентуванням їх базових компонентів: прагматики (тобто інформативності), експресивності та комунікативності, а потім йдуть окремі три розділи для кожної з названих складових. Більш за те: на позитивну оцінку заслуговує обсяг зібраного та скрупульозно розглянутого матеріалу, а також кількість та якість вирішених проблем. Так, крім логічно необхідного аналізу драматургічного мовлення персонажів у Т. Бернхарда, дисертантка надає ще й детальний нарис мовленнєвих зв'язків між головною діючою особою і її «*аудиторією*», з одного боку, та між ними, з іншого, а також ретельно описує їх мовленнєво-рольові маски. І цей опис вражає своєю панорамністю: мовленнєвий статус персонажів, їх соціальні ролі, комунікативні зв'язки між ними тощо.

Не може не привернути до себе уваги методологічна й методична новизна рецензованої праці: поставивши перед собою за мету дослідити, крім іншого, прагматику діалогу в п'єсах Т. Бернхарда, дисертантка не змогла оминути центральної категорії лінгвопрагматики – мовленнєвого акту, хоча їй повинно було бути добре відомим, що теорія мовленнєвих актів стосується побутового мовлення або інших функціональних стилів, крім белетристичного, бо в останньому діалог спрямовано не стільки на персонажів, скільки – і у першу чергу! – на читача (глядача). Своєю роботою дисертантка впевнено довела, що вказана теорія може бути застосована і до драматургічного мовлення, якщо, як справедливо погоджується вона з Лагутіним В. І. на с. 29, шукати в художньому діалозі не лише особливе поетичне мовлення, а насамперед специфіку комунікації у драматургічному тексті. Застосування теорії мовленнєвих актів допомогло дисертантці успішно проаналізувати «потік свідомості» у п'єсах Т. Бернхарда як чисто мовленнєве, комунікативне явище, а не лише як літературний прийом для зображення психологізму.

Панорамним і глибинним за змістом та концентрованим за формою викладу є підрозділ 2.4 щодо мовних засобів насичення інформативністю п'єс Т. Бернхарда. Справедливо оцінюючи його драматургічне мовлення як нерозривну єдність, дисертантка для повноти об'єктивного аналізу все ж розподіляє його інформативність на 5 класів, описуючи в них логічні, хронотопні, ментальні, асоціативні та імпліцитні ознаки. Аналогічно треба оцінити і весь розділ 3 про мовні засоби експресивності у Т. Бернхарда, де

дисертантка скрупульозно вивчила експресивність на розмаїтті щаблів лексичного та синтаксичного рівнів мовлення. При цьому вона не лише назвала й описала складові стилістики діалогу, а й детально схарактеризувала їх прагматичні, комунікативні та когнітивні функції. Ці два фрагменти рецензованої праці можна і треба оцінити як найкращі за тонке лінгвістичне й естетичне відчуття драматургічного тексту, за аргументованість доказів, за повноту коментаря, за логічність викладу, за панорамну науковість і літературну прозорість стилю тощо.

Багата рецензована праця і на евристичні знахідки. Так, теоретично вагомим є висновок на с. 45, що вираження інтенції у Т. Бернхарда «*відбувається зазвичай не як підсумок наприкінці тексту, а 'голографічно', тобто будь-який досить об'ємний фрагмент тексту висловлює цю інтенцію з тим або іншим ступенем прозорості*». Цей висновок є тим важливішим, що його зроблено на підставі не літературознавчого, тобто сюжетно-композиційного аналізу, а чисто лінгвістичного, бо драматургічне мовлення у Т. Бернхарда розглядається у рецензованій праці як засіб і наслідок лінгвальної комунікації. Ще одна евристична знахідка: до традиційних лінгвістичних категорій загального мовознавства (зокрема «*зміст*» та «*значення*») дисертантка додає «*інформативність*» як категорію лінгвістики тексту. Через це аналіз мовних засобів насичення діалогу інформативністю повинен бути оцінений як вагомий науковий здобуток дисертантки. Нею також введено і аргументовано розглянуто ще одну новітню категорію лінгвістики тексту – «*масив драматургічного мовлення персонажів*» (с. 6), який детально висвітлено з позицій теорії мовленнєвих актів.

Доказово описано і провідний компонент ідіолекту Т. Бернхарда, так званий «*мовно-граматичний формалістичний експеримент*» (с. 16), наслідком якого виступають нові асоціації у діалозі драматурга шляхом замін на рівні звуків та складів за рахунок використання еліптичних речень з дієсловами в інфінітивній формі тощо. Заслуговує на увагу також і аналіз дисертанткою ієрархічного характеру стильових рис драматургічного мовлення у Т. Бернхарда: їх вона нарахувала 7, аргументовано показавши при цьому їх прагматичні, інформативні та когнітивні ознаки (підрозділ 1. 4), що практично свідчить про ідіолект конкретного письменника, а теоретично – про новітні тенденції у сучасному німецькому художньому мовленні.

Дуже плідним для об'єктивного аналізу діалогу у п'єсах Т. Бернхарда виявилося застосування дисертанткою терміна Ч. Осгуда «*реляційний потенціал*» для означення сукупності мовленнєвих актів персонажа. Воно дозволило дисертантці розкласти комунікативну діяльність кожної діючої особи драми на підвиди, щоб тим самим побачити її роль, амплуа, або, як пише дисертантка, «*концепти*» у художньому тексті (с. 147), що допомогло їй точніше й повніше оцінити дві провідні категорії рецензованого дослідження: «*інформативність*» та «*експресивність*». Не можна не відмітити

також того факту, що прагнення Т. Бернхарда до художньо об'єктивного зображення своїх соціально, логічно та психологічно незвичайних персонажів як фонетично реальних істот (таке прагнення дисертантка вдало називає «*мовленнєвим реалізмом*») імпонує дисертантці, і вона успішно показує Т. Бернхарда як особливого і прекрасного стиліста сучасної німецької мови. І в цьому – не тільки наукова новизна рецензованої праці, а й її прагматична спрямованість.

У цілому дисертація Н. С. Ольховської є завершеною науковою працею, в якій отримано нові об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку науки про германські мови. Зокрема в дисертації вперше у вітчизняній германістиці драматургічний текст проаналізовано комплексно як наслідок прагматичних, когнітивних та комунікативних чинників у їхньому взаємозв'язку; надано класифікацію їх мовних засобів за ступенем їхньої спонукальної ілокуції, розвинуто уявлення сучасних мовознавців щодо мовленнєвого втілення комунікативних характеристик драматургічного діалогу. Особистий внесок дисертантки полягає в тому, що вона виявила і описала новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити лінгвокогнітивні риси художнього діалогу як комплексного явища. Спостереження, оцінки й висновки дисертантки мають і практичне значення для вузівських курсів «**Стилістика німецької мови**», «**Лексикологія німецької мови**», «**Інтерпретація тексту**» тощо, а також можуть використовуватися при написанні наукових робіт відповідної тематики.

Разом із тим не можна не звернути уваги на ті висновки й твердження дисертантки, які викликають сумніви або можуть слугувати підґрунтям дискусії. Вони стосуються двох принципових змістовних компонентів дисертації – методології та методики дослідження – та деяких незначних частковостей.

Перш за все дискусійною виступає інколи методологія аналізу. Дисертантка поклала до її теоретичних підвалин, серед іншого, і теорію мовленнєвих актів, вважаючи на сторінці 29, що «*накладання на діалогічне висловлювання того або іншого мовного конвенціоналізму в художньому тексті може змінити структуру цих висловлювань, але не природу мовленнєвого акту*». Це твердження здається мені занадто спірним, бо і в теорії, і тим більше на практиці «*мовний конвенціоналізм*» може змінювати сутність мовленнєвого акту і часто дійсно змінює її, бо драматургічний діалог є за своєю прагматикою двофункціональним, двозначним: він спрямований не тільки (та й не стільки!) на персонажа (у цьому випадку це буде один мовленнєвий акт), а перш за все – на читача (глядача) – і тоді це буде вже зовсім інший мовленнєвий акт.

Логічно зрозуміло, що можуть бути випадки, коли ці два мовленнєві акти співпадають, але то буде винятком, а не правилом. Бо, як справедливо

пише сама дисертантка на с. 29, «*модель мовленнєвого акту містить у собі, поряд з адресантом та адресатом висловлювання, також і мету*». А мета у вказаних мною двох мовленнєвих актах одного й того ж драматургічного висловлювання майже завжди буде різною, бо спрямована на різних адресатів. Про це, до речі, свідчать і ті приклади з п'єс Т. Бернхарда, які наводяться на с. 34–35: на рівні діалогу персонажів вони є асертивами, бо акцентують правдивість повідомлення, на рівні ж діалогу автора з читачем вони виступають вже як директиви, бо спонукають останнього до критичного ставлення до висловлювання персонажа.

Спірним залишається протиставлення категорій «*інформативність*» (розділ 2) та «*експресивність*» (розділ 3), бо якщо згадати постулат дисертантки щодо інформативності як текстової, а не лексемної категорії, то тоді не можна не дійти висновку, що і експресивність виступає як компонент категорії «*інформативність*»: вона ж привносить до тексту через свої мовні засоби не лише семантику цих засобів, а й ще інформацію про сферу відчуттів та когнітивної реакції на ситуацію. Чистою даниною лінгвістичній моді виступає в рецензованій дисертації застосування терміна «*концепт*» по відношенню до тематичного змісту мовлення персонажа (с. 147 і далі). Те, що дисертантка називає цим терміном (наприклад, «*концепт професіоналізм*», «*концепт домінування*», «*концепт святеництво*» тощо) і знаходить у мовленні персонажів Т. Бернхарда, є насправді лише тематичною спрямованістю їх мовленнєвого портрету, тематичним амплуа, врешті-решт тематичною маскою, а не лінгвокогнітивним концептом, який не народжується в мовленні індивіда, а існує в мові його етносу як компонент мовно-національної картини світу.

Другий комплекс моїх зауважень щодо дискусійності деяких положень рецензованої праці стосується її методики аналізу. Аналіз ідіолекту Т. Бернхарда йде у рецензованій дисертації за схемою: твердження дисертантки – ілюстрація його цитатою з п'єс Т. Бернхарда – коментар цитати дисертанткою. Але головний акцент при цьому вона кладе не на коментарі, а на цитуванні, яке інколи тягнеться на цілу сторінку при коментарі у 5–6 рядків і тому залишається неповним (с. 58, 59 та ін.); інколи навіть надається ціла низка прикладів без жодного коментаря (с. 153–155 тощо). З методичного боку спірною виглядає інколи архітектоніка думки в дисертації, тобто черговість змістовних шарів. Традиційно теоретична база дослідження викладається у його першому розділі, але в рецензованій праці її «*рознесено*» по всім відповідним розділам і навіть підрозділам. Це, з одного боку, безумовно полегшує читачеві сприйняття теоретичної аргументації того чи іншого практичного питання стосовно драматургічного мовлення у Т. Бернхарда, а з іншого, одночасно трохи ускладнює це сприйняття, бо логіка аналізу зібраного практичного матеріалу інколи надовго переривається панорамою теоретичних роздумів попередників дисертантки, що викликає сумнів у її необхідності.

Так, щоб логічно перейти від загального опису стилістики драматургічного мовлення у Т. Бернхарда (розділ 1) до характеристики її провідного компонента «*інформативність*» (розділ 2), дисертантка надає на 10 сторінок реферативний огляд теорії інформації К. Шеннона та тези І. Гофмана про «*театральний фрейм*» (підрозділ 2.1). Логіка наукової думки підказує, що краще б було всю цю зайву теорія викласти у скороченому вигляді як схему практичного аналізу творчого доробку Т. Бернхарда, бо вся ця теоретична платформа має дуже віддалене відношення до створення та функціонування драматургічного мовлення, оскільки розрахована не на нього, а на сприйняття будь-якого тексту читачем.

І ще одне методичне зауваження. Можна дискутувати або ні щодо того, є терміни «*експресивність*» та «*емотивність*» синонімами, як це вважає дисертантка на с. 87, визначаючи першу лексему через похідну від другої, чи вони мають власні сфери значення і закріплені за різними мовними рівнями: експресивність – за синтаксисом, а емотивність – за лексикою. Але я вважаю, що було б доцільним шукати експресивність у Т. Бернхарда не тільки на лексичному та синтаксичному рівнях, як це зроблено у рецензованій розвідці, а й на всіх останніх: фонетичному, морфологічному, стилістичному, бо вони у Т. Бернхарда відіграють дуже вагому експресивну роль, особливо рівень стилістичний. І це дуже яскраво ілюструють наведені дисертанткою цитати з п'єс драматурга (с. 90 і далі), які свідчать, що в нього використовуються не тільки мовленнєві засоби всіх функціональних стилів від розмовного через діловий та науковий до публіцистичного і белетристичного, але й усі рівні стильового забарвлення: від просторічного через нейтрально-літературний та книжковий до поетичного

Третій комплекс міркувань-зауважень стосується незначних огріхів, без яких, на жаль, практично не буває значної наукової праці, якою і є дисертація Н. С. Ольховської. Так, як невдалий за формою повинен бути оцінений термін «*персонаже-авторське мовлення*», бо від іменника «*персонаж*» коротка форма похідного прикметника може бути тільки «*персонажно-*». Але навіть і у такому, виправленому вигляді термін все одно залишається невдалим за змістом і, як на мене, зайвим, бо в художньому тексті є три типи мовлення: автора, оповідача, персонажа; інколи зустрічається і четвертий, змішаний тип, коли неможливо визначити, хто з цих трьох осіб промовляє. Але для такої ситуаціє з давніх давен існує усталений і гарний термін «*невласне-пряма мова*». Інколи повторюються приклади (с. 35 та 76, 39 та 75, 40 та 75 та ін.), хоч у «**Вступі**» сказано, що проаналізовано 26 п'єс Т. Бернхарда обсягом 1734 сторінки. Інколи посилання в основному корпусі дисертації не відповідає номеру джерела у «**Бібліографії**» (дивись, зокрема, посилання № 38 на с. 5, № 72 на с. 6 та ін.).

Зроблені зауваження не мають концептуального характеру і не торкаються навіть суті рецензованої праці, а лише вказують на можливість

дискусії щодо її окремих і нефундаментальних положень. Основні результати дисертації повністю викладено в одноосібних публікаціях авторки, надрукованих у наукових фахових виданнях, а зміст автореферату є їм ідентичним.

4.14. Пирлік Н. В.: «**Засоби вираження супроводжувальної дії в німецькій мові**»

Структурний аналіз мови, запропонований ще на початку ХХ ст. Ф. де Соссюром, не втратив свого значення і сьогодні, але він доповнився дослідженням глибинної семантики структурних компонентів, породивши когнітивну лінгвістику, в річищі одного з напрямків якої і пролягає головна думка рецензованої праці. Саме в цьому і є, безперечно, актуальність розвідки Н. В. Пирлік.

Треба, однак, одразу наголосити на тому, що тематика й проблематика такої розвідки вже неодноразово ставали то об'єктом, то предметом вивчення у багатьох лінгвістів, на що вказує і сама дослідниця, посилаючись на 38 своїх попередників (с. 6). Але так комплексно і панорамно, з намаганням урахувати стільки теоретичних аспектів аналіз мовних засобів супроводжувальної дії німецького речення ще не проводився. І в цьому криється самостійність, теоретичність і наукова вагомість твору Н. В. Пирлік.

Достатньо сказати, що авторка накреслила у його «**Вступі**» та «**Розділі 1**», а також у теоретичних преамбулах до двох наступних практичних розділів вражаючий перелік питань, які вона пробує розв'язати в основному корпусі дослідження, а саме: по-перше, супроводжувальна дія як частина мовної картини світу (і у цьому зв'язку – потрібність розмежовування її семантичної двукомпонентності: наукової та наївної системи слів і понять), по-друге, супроводжувальна дія як єдність структурних категорій (і в поєднанні з цим – виділення моно- та полісуб'єктної дії, її передньо- і задньоплановості, повноти і частковості протікання, кількісних типів одночасовості тощо), по-третє, лексичне оформлення супроводжувальної дії (і разом із цим – доказ того, що одночасовість дії притаманна не лише лексемам з семантикою дії, а й словам зі значенням процесу або явища) тощо.

При цьому вражають не стільки масив і якість зібраного практичного матеріалу, що ілюструє вказані теоретичні положення (який, до речі, міг би бути більш репрезентативним за кількістю речень та джерел), скільки принципи його систематизації. Так, лише мовні засоби супроводжувальної дії простого речення у розділі 2 згруповано у 4 класи, кожний з яких поділено на 4–5 підкласів, а останні роздрібнено ще на 4 семантичних утворення. Більш за те: крім вказаної педантичної класифікації, структуру супроводжувальної дії в цьому ж розділі описано ще і як 4 синтаксичних моделі, в котрих мовні засоби виступають у ролі різних членів речення, а

також як 6 лексико-семантичних угрупувань. Інакше кажучи, структурно-когнітивний аналіз мовних засобів супроводжувальної дії простого речення нараховує тут 101 складову частину.

Аналогічне треба сказати і про систематизацію зібраного практичного матеріалу в розділі 3 про складне речення. Все це дозволяє дисертантці зробити свої висновки аргументованими й об'єктивними.

Така наукова сумлінність притаманна не лише опису фундаментальних постулатів дисертації, а часто й густо і її окремим твердженням та епізодам. Так, у параграфі 1.2.1. про мовну картину світу надано яскраву панораму образу часу в різних європейських мовах. І хоча параграф за своєю зовнішньою формою є наслідком аналітичного реферування думок інших дослідників, дисертантка розташовує ці думки у такій логічній черзі, що читач не може не дійти висновку про наявність у неї власної теоретичної моделі лінгвістичної категорії часу.

Зазначена наукова скрупульозність зумовила і чіткість побудови основного корпусу рецензованої праці: після теоретичного розділу з панорамою критики та оцінкою філософської, фізичної і лінгвістичної суті супроводжувальної дії, дається опис її базових складових у простому (розділ 2) та складному (розділ 3) реченнях. Вербальні висновки цього опису вдало доповнено концентрованими висновками у вигляді 17 таблиць, що робить проведену систематизацію специфіки супроводжувальної дії в німецькій мові об»ємною.

У цілому рецензована дисертація є завершеною науковою працею, в якій отримано нові об»єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку науки про германські мови. Зокрема в дисертації вперше в германістиці систематизовано структурні, тематичні й синтаксичні характеристики супроводжувальної дії в їхньому взаємозв'язку; удосконалено модель супроводжувальної дії на рівні простого і складного речення; розвинуто класифікацію ознак супроводжувальної дії у сфері синтаксичній, а також – частково – лексичній та морфологічній. Особистий внесок дисертантки полягає в тому, що вона виявила і описала новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити лінгвістичні особливості супроводжувальної дії як комплексного явища. Спостереження, оцінки й висновки дисертантки мають і практичне значення для вузівських курсів «**Теоретична граматика німецької мови**», «**Теорія та практика перекладу**», «**Стилістика німецької мови**» тощо.

Разом із тим не можна не звернути уваги на ті висновки й твердження дисертантки, які викликають сумніви або можуть слугувати підґрунтям дискусії. Вони стосуються двох принципових змістовних компонентів дисертації – методології та методики дослідження, – а також деяких частковостей.

Перш за все дискусійною виступає інколи методологія аналізу. Дисертантка поклала до її теоретичних підвалин традиційний аксіоматичний

постулат про мову як синхронічний стан абстрактної системи лінгвістичних явищ, а практичним матеріалом вивчення зробила белетристичні тексти, тобто діахронічний процес реальної системи мовлення. Через це в різних місцях дисертації виникають логічні протиріччя. Так, у назві роботи вказується, що аналізуватися буде «*супроводжувальна дія* ***в німецькій мові***» (тобто, всі мовні рівні в усій хронології), у першому реченні дисертації (с. 5) – лише «*супроводжувальна дія* в ***сучасній*** *німецькій мові*» (себто, всі мовні рівні, але тільки в їх синхронії), у першому абзаці на с. 7 – уже «*супроводжувальна дія* ***простого та складного речення***» (отже, діахронія лише одного синтаксичного рівня), а на с. 6, 19, 20, 49 сповіщається, що дисертантка визнає можливість оформлення супроводжувальної дії і на ***інших*** рівнях – «*морфологічному та лексичному*».

У дійсності ж в рецензованій праці розглядається майже виключно синтаксичний рівень, що само по собі науково вагомо, але суперечить заявленій темі і – частково – науково-дослідній темі кафедри германської філології Донецького національного університету, де виконувалася дисертація Н. В. Пирлік (див. с. 7).

У зв'язку з дискусійністю методології рецензованої роботи її авторка помилково визначає актуальність і наукову новизну власної розвідки: при цьому актуальність вона оцінює як «*всебічне вивчення супроводжувальної дії*» на базі «*когнітивної та комунікативної функцій*» (с. 7), тоді як справжня актуальність її дисертації полягала б у комплексному вивченні всіх функцій та зв'язків супроводжувальної дії у мові, а наукову новизну – як «*змістовне тлумачення категорії супроводжувальної дії*» (с. 7), що насправді відноситься до прагматики дисертації, а її науковість криється у поглибленні й поширенні теорії німецького синтаксису взагалі і категорії супроводжувальної дії зокрема.

Але головний наслідок дискусійності методологічної бази дослідницького твору Н. В. Пирлік полягає в тому, що авторка свої висновки, зроблені на ґрунті обмеженого мовленнєвого матеріалу, переносить на всю загальну та безмежну площину мови. Доцільно тут згадати, що матеріалом її дослідження слугували 5 000 вибіркових речень з 20 романів Німеччини XX ст. При цьому співвідношення простого і складного речення було нею встановлено як 2 до 1 на користь простого. Читача, знайомого з мовними тенденціями в сучасній німецькій художній літературі, це наводить на думку, що означений матеріал, котрий міг би непогано ілюструвати тему «**Супроводжувальна дія в німецькому романі**», навряд чи може бути репрезентативним для заявленої дисертанткою теми про супроводжувальну дію у німецькій мові взагалі.

По-перше, авторка не розглядає інші функціональні стилі (публіцистичний, канцелярський, науковий, побутовий тощо), та й у белетристичному функціональному стилі вона не аналізує інші літературні роди

(лірику та драму). По-друге, сучасна німецька красна писемність активно віддає перевагу складному реченню перед простим. Достатньо згадати хоча б двох авторів, З. Ленца і Г. Грасса, твори яких, до речі, використовує і дисертантка. Так, у прозі Грасса превалює складне речення довжиною у величезні абзаци, а у новелах Ленца зустрічаються складні речення на декілька сторінок кожне (наприклад, новела «**Ейнштейн перетинає Ельбу біля Гамбурга**» має обсяг у 10 сторінок, а складається лише з трьох речень).

З іншого боку, методологічно помилково будувати дисертантці свої гіпотези на таких засадах, які вона вважає за аксіоматичні, але істинність яких насправді потребує значних доказів. Так, на с. 34 заявлено, що «*супроводжувальна дія характерна для поліпредикативних конструкцій*», але, наприклад, у широко відомому реченні Маяковського «*Ужас из железа выжал стон*» відсутня будь-яка поліпредикативність, а супроводжувальна дія є, тому що за семантикою всіх його лексем спочатку була дія, що викликала жах, який вже і породив супроводжувальну дію вигнічування «*заліза*», а та – супроводжувальну дію стогіну. Аналогічна ситуація і у реченні з не менш відомого брехтівського вірша «**Легенда про мертвого вояка**»: «*Und brüderlich den Arm um ihn / Zwei Sanitäter gehn*» («***І, братньо руку навкруг нього, два санітари йдуть***»), де є лише один предикат («*gehn*»=«***йдуть***»), але дві дії («*den Arm um ihn*»=«***руку навкруг нього***» та «*gehn*»=«***йдуть***»). До речі, цікаво було б знати, яку з цих дій і за якими ознаками дисертантка вважає супроводжувальною, і взагалі, чи можна такі речення відносити до категорії супроводжувальної дії.

Другий комплекс критичних зауважень щодо дискусійності деяких положень рецензованої дисертації стосується її методики аналізу. Роботу побудовано як висновки дослідниці з вивченого матеріалу, до яких його окремості наводяться як наочна ілюстрація інколи без повного коментаря, котрий у занадто узагальненій формі залишається у вступній теоретичній частині розділів. У науковому плані це, може, і непомилково, бо теоретичні висновки зроблено дисертанткою на тому ж самому практичному матеріалі, що ілюструється. Але з точки зору читача таке дедуктивне подання фактографії є логічною перешкодою для об'єктивного сприйняття думки дослідниці, бо ілюстрований матеріал дозволяє часто й інші, ніж у Н. В. Пирлік, інколи навіть протилежні висновки, а іноді її твердження взагалі нічим не підкріплюються.

Через це в дисертації залишається незрозумілим, за якими ознаками авторка тлумачить ієрархічність двох дій у реченні, щоб одну з них назвати головною, а другу супроводжувальною; не зовсім ясно і те, як вона визначає передньоплановість і задньоплановість супроводжувальної дії (семантично, синтаксично, якось інакше), а також як вона встановлює поліпредикативність при одному синтаксично оформленому в реченні присудку. Так,

у прикладі № 84 «*Sie stieß außer sich bei diesem Gedanken*» («***Ця думка дратувала її до нестями***»), навіть якщо погодитися з тим, що друга частина речення *(«bei diesem Gedanken» – «**ця думка**»)* означає дію, то все одно незрозуміло, є вона дією головною чи супроводжувальною. Аналогічні сумніви щодо ієрархії дії викликають і інші приклади: 1, 108 тощо.

У зв»язку з відсутністю в дисертації індуктивного аналізу як поліфункціонального коментаря до кожного наведеного речення багато прикладів в ній викликають аналітичні або полемічні зауваження. Так, приклад 14 «*Er saß da, rasch atmend, vollkommen erschöpft*» («***Він сидів тут, прискорено дихаючи, повністю знесилений***») дисертантка аналізує як такий, що має дві дії («*Er saß da*»=«***він сидів тут***» та «*rasch atmend*»=«***прискорено дихаючи***»), визнаючи другу дію як супроводжувальну, а першу як головну. При цьому вона зовсім ігнорує наявність у цьому реченні ще третьої дії: «*vollkommen erschöpft*» («***повністю знесилений***»), яка і є насправді головною, котра породжує дві інші, що разом виступають як супроводжувальні.

Аналогічне можна і треба сказати про багато наступних прикладів з типологічною структурою (тобто, з третьою, головною, дією): № 32 з лексемою «*Bewegung*», 37 з «*geringschätzig*», 48 з «*versäumen*», 94 з «*Erinnerung*», 128 з «*Mienen*» тощо.

Так, спірно і судження дисертантки на с. 35 про немиттєвість характеру супроводжувальної дії, бо, наприклад, у реченнях типу «*Постріл. Дим. І полумінь-блискавка*» всі супроводжувальні дії миттєві.

Третя група критичних зауважень (на відміну від двох перших комплексних і системних) має випадковий, поодинокий характер, бо стосується тих тверджень дисертантки, які можна і треба охарактеризувати як, на жаль, неминучі витрати будь-якого наукового виробництва. Так, на с. 30 наведено посилання на Л. Блумфільда, а у «**Бібліографії**» немає його жодного твору. Так, визначення головної категорії дисертації – супроводжувальної дії – надається лише на с. 33, хоча мова про неї йде вже з першої сторінки. Так, символи та скорочення, які використані в рецензованій праці, не було б зайвим винести на окрему (першу або останню) сторінку дисертації, а не надавати їх інколи без усякого роз'яснення, як це зроблено зі скороченнями *ГД* на с. 7, *ТФГ* на с. 31 та ін.

Зроблені зауваження не стосуються концептуальних положень рецензованої праці, а лише творчо дискутують з ними, бо останні базуються на об'єктивному теоретичному й практичному матеріалі і є оригінальними за змістом й формою.

Основні результати дисертації повністю викладено в одноосібних публікаціях авторки, надрукованих у наукових фахових виданнях, а зміст автореферату, який, до речі, викладено українською, а не російською, як текст дисертації, мовою, є їм ідентичним.

Дисертація Н. В. Пирлік відповідає встановленим вимогам ВАК України, а її авторка заслуговує на присудження наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.02.04 – «германські мови».

4.15. Возненко Н. В.: «**Стилістика сонгів у Б. Брехта**»

Драматургічна творчість Б. Брехта – це явище настільки значуще для світової культури, що будь-яке звернення до неї дослідника не може бути остаточним і завершеним. Вже через це рецензована дисертація є актуальною і науково вагомою. Але її авторка вибрала таку проблематику (мовленнєву стилістику), яка у сьогоденній філології належить до базових складових провідного напрямку – функціональної семантики художнього мовлення, а об'єктом свого дослідження вона зробила сонги Брехта як лінгвістичний засіб його епізації драматичного тексту. Цей об'єкт у запропонованому Н. В. Возненко вигляді ще не був предметом наукових філологічних розвідок, що робить рецензовану працю самостійною та оригінальною.

Впадає у вічі дбайливий, змістовний та термінологічно вивірений аналіз сонгів саме як мовленнєвого явища, як цього і потребує спеціальність дисертації – германські мови, хоча сам сонг активно виступає у Брехта також і як позамовний, суто літературознавчий феномен, про що постійно пам'ятає дисертантка, звертаючи власну увагу і увагу читача на вербальне втілення літературних рис сонгу.

На позитивну оцінку заслуговує структура дисертації, до засад якої покладено гіпотезу про подвійну системність сонгів у Брехта (мікро- та макрорівні) і яка успішно проаргументована у другому та третьому розділі дисертації.

Найкраще, як на мене, дисертантці вдався практичний аналіз сонгів, під час якого вона виявила тонке чуття художнього тексту, глибоке знання відповідного наукового понятійного апарату без модного зараз у філологічній науці перекосу у затермінологізовану порожнечу, а також виявила панорамність і академізм полеміки зі своїми попередниками.

Стосовно дискусійності деяких тверджень дисертантки можу виділити наступне:

– по-перше, сонги розглянуто лише у синхронії, але ж звісно, що вони створювались Брехтом протягом десятиріч, як і його «*неаристотелівська*» драматургія, і, отже, діахронічний підхід виявив би їх мовленнєву стилістику повніше;

– по-друге, про макросистемність сонгів сказано декілька разів, але в дисертації немає повного аналізу їх макросистемного рівня, як це, на мій погляд, блискуче зроблено з рівнем мікросистемним.

4.16. Гремалюк Т. В. «**Фонетико-морфологічна структура кінця слова й особливості її функціонування в німецькій мові (діахронічне дослідження)**»

Рецензована праця досліджує ті комплекси складних, актуальних і науково вагомих проблем, які пов'язані, з одного боку, з мовленнєвими особливостями німецької мови (фонетика та морфологія), а з іншого, з характерними ознаками їх еволюції на різних етапах її історії. Кожне з цих суттєвих угрупувань має право стати окремим і науково достатнім об'єктом кандидатської дисертації, бо потребує для свого вирішення як копіткого розв'язання значного фактографічного матеріалу, так і глибинного обґрунтування його сучасної теоретичної бази. Поєднання двох об'ємних комплексів у корпусі однієї розвідки могло би породити лише поверховий опис випадкових лінгвістичних явищ, якби дисертантка не зосередила свою увагу на такому предметі дослідження, котрий, як концептуальний стрижень, пронизував би всі два комплекси, стягуючи їх до структурної й змістовної єдності й цілісності.

Цим предметом вивчення стала для Гремалюк Т. В. фонетико-морфологічна структура кінця німецької лексеми Звісно, що фонологічні дослідження, теоретично розпочаті активними младограматиками і підняті на значну прагматичну височінь експериментальною фонетикою середини XX ст., зійшли потім майже нанівець, хоча мовні зміни породжуються і зараз індивідуальними мовленнєвими, тобто фонетичними і когнітивними чинниками. Саме тому діахронічний підхід до фонологічних явищ, у річищі якого написано дисертацію Гремалюк Т. В. і що робить її актуальною й науково вагомою, – це магістральний напрям майбутньої когнітивної лінгвістики.

Крім того, розглядаючи комплексно як цілісну мету закономірності еволюції закореневої структури німецького слова, особливості взаємодії її фонетичної та морфологічної складових, зміни вказаної взаємодії у різні періоди німецької мови, Гремалюк Т. В. досліджує цілу низку споріднених проблем, спровокованих зібраним матеріалом. Так, лише опис фонотактичних структур закореневої частини слова в будь-якому періоді історії німецької мови дає його автору право претендування на кандидатський ступінь, а дисертантка розглядає вказану структуру в усіх трьох періодах. Більш за те: виявляючи функціональне навантаження кінцевих фонем і їх сполук, Гремалюк Т. В. використовує дані фонології та фоностилістики, а для встановлення взаємодії цих фонем з граматичною структурою у діахронії вона вимушена звертатися до теоретичної граматики та історії німецької мови, що робить її дисертацію Гремалюк Т. В. панорамною й глибинною, а висновки аргументованими й об'єктивними.

Не можна не вказати і на те, що вражає не лише вказаний обсяг проблематики, а й проаналізований матеріал: майже 30 000 словоформ (!).

Не випадково ж рецензована праця значно перебільшує за своїм об'ємом передбачені нормативи ВАК України.

У цілому рецензований автореферат свідчить, що дисертація Гремалюк Т. В. є завершеною науковою працею, в якій отримано нові, об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для науки про германські мови. Так, уперше у вітчизняній германістиці проведено комплексний аналіз фонетико-морфологічної взаємодії в закореневій структурі німецьких словоформ. Крім того, поширено й удосконалено опис фонетичної системи німецької мови та механізму фонетичних змін. Особистий внесок дисертантки полягає в тому, що вона виявила і описала новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити фонетико-морфологічні особливості вказаної структури як комплексного явища. Спостереження, оцінки й висновки дисертантки мають і практичне значення для вузівських курсів «**Історія німецької мови**», «**Вступ до германської філології**», «**Теорфонетика**» тощо.

Разом із тим не можна не звернути уваги на ті висновки й твердження дисертантки, які викликають сумніви або можуть слугувати підґрунтям дискусії. По-перше, дискусійним виступає основна методологічна максима щодо функціональної суті кінцевого сполучення звуків: як і Дж. Грінберг, Гремалюк Т. В. вважає, що і кінцеві звукові сполучення, і початкові є незалежними між собою системами (с. 1), тоді як провідна українська фонетистка Л. І. Прокопова у своїй праці 2004 року на базі експериментальної фонетики доводить, як до речі, і деякі інші провідні фонетисти (С. С. Висоцька, Л. Р. Зіндер, І. П. Сунцова, Н. І. Тоцька), що не початок і не кінець сполучення відіграє певну фонетичну роль, а довгота та короткість голосного, які викликають більшу або меншу м'язову напруженість і через це спорідненість початку та кінця сполучення чи їх контраст. По-друге, серед посилань на прізвища провідних попередників бракує іноді вказівок на дійсно основоположні праці, зокрема, наприклад, «*старійшину*» вітчизняної фонетики – Т. О. Бровченко (Одеса), та й другу «*старійшину*» – Л. І. Прокопову (Київ) названо лише один раз, тоді як прізвища інших малозначних фонетистів називаються декілька разів.

Але зроблені зауваження не стосуються концептуальних положень рецензованої праці, а лише творчо дискутують із ними, бо останні базуються на об'єктивному теоретичному й практичному матеріалі і є оригінальними за змістом й формою.

4.17. Гриценко М. І.: «**Дискурсивні властивості директивних модальних часток сучасної німецької мови**»

На позитивну оцінку заслуговує перш за все антропоцентричний підхід до зібраного матеріалу: модальні частки проаналізовані Гриценко М. І. як

суб'єктоспрямовані засоби мовлення. І хоча вони досліджувалися не рідко у світовій лінгвістиці (так, В. М. Пророкова, Й. Діттманн та інші – на матеріалі німецької мови, В. О. Плунгян, Р. Ратмайр та інші – слав'янської, А. В. Кушнірик – англійської, І. Д. Матько – романських), такого панорамного й глибинного аналізу вітчизняна, та й світова германістика ще не знала.

Широко відомо, що німецька мова вважається мовою модальних часток, і тому вони вивчаються дуже активно як у самому німецькомовному регіоні, так і за його межами. Але і сьогодні в галузі цих досліджень залишається пітьма невирішених проблем: кількість модальних часток (так, наприклад, від 32 до 51), їх іллокутивна модифікаторність, їх прагмасемантичні відтінки тощо.

Творчий доробок Гриценко М. І. саме і полягає в тому, що вона заповнила вказані лакуни, бо проаналізувала комплексно функціонування модальних часток у тексті.

Для цього дисертантці знадобилось розв'язати цілу низку питань, деякі із котрих могли б стати предметом окремого кандидатського дослідження. Це і директивні частки як певний підклас модальних часток німецької мови, це і їх когнітивно-семантичні властивості, це і особливості їх як іллокутивних індикаторів та модифікаторів, це і їх спонукальність та багато іншого.

Саме тому вражає матеріал дослідження Гриценко М. І.: 2350 висловлювань із 3700 сторінок німецькомовних текстів. На перший і поверховий погляд це не так уже і велика кількість, але лише на перший погляд, бо дисертантка зібрала тексти із трьох провідних національних варіантів німецької мови (Німеччини, Австрії, Швейцарії).

Більш за те: поєднання дисертанткою у методологічній базі її дослідження двох провідних сьогодні підходів до об'єктивного вивчення лексичних одиниць (ономасіологічного та семасіологічного), щоб всебічно оцінити фрагмент мовної картини світу, робить рецензовану працю теоретично значущою, оригінальною та евристичною, а висновки панорамними і глибинними.

У цілому рецензований автореферат свідчить, що дисертація Гриценко М. І. є завершеною науковою працею, в якій отримано нові, об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку науки про германські мови. Так, уперше у вітчизняній германістиці директивні модальні частки схарактеризовано комплексно як когнітивно-семантичне та прагмадискурсне явище, подальше розвинуто роль модальних часток у директивному мовленнєвому акті. Особистий внесок дисертантки полягає в тому, що вона виявила і описала новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити принципові особливості директивних модальних часток як комплексного явища. Спостереження, оцінки й

висновки дисертантки мають і практичне значення для вузівських курсів «**Лексикологія**», «**Стилістика**», «**ТПП**», «**Лексикографія**» тощо.

Разом із тим не можна не звернути уваги на ті висновки й твердження дисертантки, які викликають сумніви або можуть слугувати підґрунтям дискусії.

Насамперед це стосується методології аналізу. Не зовсім зрозумілою є назва дисертації «**Дискурсивні властивості…»**, бо лексема «*дискурс*» (до речі: похідне від неї повинно бути «*дискурсним*», а не «*дискурсивним*») сьогодні у всьому філологічному світі є не однозначним терміном, а багатосемантичним поетизмом: текстотвірні властивості, текстові, жанрові тощо. Семантично непрозорим стає ця лексема ще й тому, що на сторінці 1 автореферату дисертантка заявляє зовсім інше, ніж у назві: не «*дискурсивні властивості*», а «*когнітивно-семантичні і прагмалінгвістичні властивості*».

Друге дискусійне міркування стосується методики аналізу. Дисертантка в назві дисертації та «**Вступі**» заявляє, що буде досліджувати «*сучасну німецьку мову*», а зібраний нею матеріал стосується лише одного функціонального стилю – белетристики. А де ж ще чотири соціолекти: науковий, офіційно-діловий, публіцистичний, побутовий?

Зроблені зауваження не стосуються концептуальних положень рецензованої праці, а лише творчо дискутують з ними, бо останні базуються на об'єктивному теоретичному й практичному матеріалі і є оригінальними за змістом й формою.

4.18. Козак Н. І.: «**Лексико-семантична група 'Рослинний світ' у німецькій мові: діахронічний аспект**»

Дисертантка поставила собі за мету вивчити на принципах польового та діахронічного аналізів лінгвокогнітивні, семанико-функціональні та прагматичні особливості лексикосемантичної групи «*Рослинний світ*» у німецькій мові протягом 13 століть. Такий обсяг проблемних завдань не може не вражати: це не тільки логічно зумовлена самою темою вказана характеристика відповідної ЛСГ, а ще і виявлення лінгвістичних та екстралінгвістичних чинників, які формують номінацію рослинного світу; це і опис словотвірних моделей для слів-фітонімів та їх продуктивності тощо. Кожне із цих питань могло б стати предметом самостійного дисертаційного дослідження, тому поєднання їх у межах однієї розвідки робить її висновки аргументованими, об'єктивними, панорамними та оригінальними.

Привертає до себе увагу фактографічний матеріал рецензованої дисертації: на перший погляд три фітоніми «*рослина*», «*дерево*», «*квітка*» не можуть становити об'єкта такої жанрової розвідки як кандидатська дисертація. Але лише на перший, та й то поверховий погляд, бо у дисертації

Н. І. Козак вони аналізуються як «*ключові слова*», як гіпероніми, до яких дисертантка додає ще сотні похідних (майже 400 компонентів та більше 2100 слововживань). А це вже досить значний за кількістю фактографічний матеріал. А якщо згадати, що ЛСГ «*Рослинний світ*» вивчається в рецензованій праці діахронічно, на трьох хронологічних зрізах від давньоверхньонімецького з VII ст. до нововерхньонімецького у XX ст. на базі письмових пам'яток та провідних словників, то тоді фактографія дисертації буде нараховувати 1 135 000 слів. Це не може не вражати.

Указаній методиці та висновкам присвячено розділ 1 дисертації, в якому надається також панорамний морфологічний та етимологічний аналіз ЛСГ «*Рослинний світ*» взагалі та ключовій лексемі «*рослина*» зокрема. У двох наступних практичних розділах характеризуються два останні ключові слова – «*дерево*» та «*квітка*». І з логікою такої композиції в цілому не можна не погодитись.

Евристично цікавими та науково вагомими є деякі висновки дисертантки щодо праформ та первинної мотивації розглянутої ЛСГ щодо її власних композитних моделей, щодо її польової структури тощо.

У цілому рецензований автореферат свідчить, що дисертація Н. І. Козак є завершеною науковою працею, в якій отримано нові об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку науки про германські мови. Так, вперше у вітчизняній германістиці комплексно розглянуто діахронію семантично вагомої для німецької мовної картини світу ЛСГ, отримано праформи і первинні значення розглянутих лексем тощо. Особистий внесок дисертантки полягає в тому, що вона виявила і описала новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити еволюційні параметри ЛСГ «*Рослинний світ*» як комплексного явища. Спостереження, оцінки й висновки дисертантки мають і практичне значення для вузівських курсів «**Лексикологія німецької мови**», «**Історія німецької мови**», для лексикографічної практики, а також для науково-дослідної роботи студентів, магістрів та аспірантів.

Разом із тим не можна не звернути уваги на ті висновки й твердження дисертантки, які викликають сумніви або можуть слугувати підґрунтям дискусії.

По-перше, трохи алогічною виступає структура дисертації: як вже було сказано, концептуально важливими для неї є три ключові лексеми «*рослина*», «*дерево*», «*квітка*». Здається, кожній з них треба було б присвятити по окремому практичному розділу, але дисертантка зробила це лише для двох останніх лексем, а, так би мовити, «*найключевіше слово з ключових слів*» «*рослина*» не отримало автономного розділу і описано через це значно блідіше, ніж його «*супутники*». По-друге, не зовсім зрозумілою є методика відбору вживань трьох ключових слів у текстах відповідного періоду. Якщо давньоверхньонімецький ще можна оцінити як

бідний на письмові пам'ятки (і тому 399 вживань сприймаються нормально), то вже середньоверхньонімецький рясніє не лише анонімними текстами, а й авторськими (література клерикальна, придворна, бюргерська тощо, і тому 416 слововживань викликають сумнів у своїй точності). А нововерхньонімецький з його сотнями письменників та тисячами творів аж ніяк не втискується у 1355 слововживань.

Але зроблені зауваження не стосуються концептуальних положень рецензованої праці, а лише творчо дискутують з ними, бо останні базуються на об'єктивному теоретичному й практичному матеріалі і є оригінальними за змістом й формою.

4.19. Швайка О.: «**Концепція лексичного поля: виклад та аналіз на прикладі німецьких дієслів грошових відносин**»

З самого початку треба наголосити на науковій нетрадиційності (для України) рецензованої дисертації: її написано німецькою мовою, в Німеччині та за лінгвістичною методологією й методикою німецької германістики, позитивно оцінено двома німецькими професорами, докторами наук з філології. Через вказану нетрадиційність я вимушений розмежовувати і по-різному оцінювати дві складові дисертаціїї О. Швайки: по-перше, концепцію (тобто теоретичне зерно та його логічне проростання) і, по-друге, її вербальне втілення (тобто словесний текст дисертації). Якщо цього не зробити, то рецензована праця викличе забагато критичних та суттєвих зауважень.

Почну з вербального втілення. Воно зовсім не відповідає науковим вимогам ВАК України, бо з 215 сторінок основного корпусу дисертації лише 72 сторінки (127–141 та 158–215), тобто 34 % є самостійними та аналітичними, а останні 66 % тексту є реферативним переказом чужих думок. При цьому наведені думки попередників дисертантки не завжди мають відношення до заявленої теми про лексичне поле, а просто дають читачеві уявлення про сукупність лінгвістичних поглядів відповідного вченого. Більш за те: часто наводяться приклади із праць попередників, які (приклади) мало що прояснюють у теорії та практиці лексичного поля, але тягнуться цілими сторінками (72, 78, 88, 101–102, 118 та ін.) без аналітичного коментування дисертанткою.

Отже, вербальне втілення концепції дисертації протягом всього тексту (я підкреслюю: протягом усього тексту) не витримує навіть поблажливої наукової критики.

Але, як це не парадоксально лунає, це майже не знижує наукової цінності самої концепції розвідки О. Швайка, бо якщо відкинути реферативну частину дисертації, то вказані вище останні 34 % її тексту (тобто самостійні та аналітичні 72 сторінки) з урахуванням їх занадто ущільне-

ного друку зможуть наблизитися до того об'єму, який потребує ВАК України, хоч і не зрівнятися з ним.

Отже, розглянемо цю саму другу іпостась рецензованої праці, тобто її концепцію.

Роботу присвячено напівтеоретичному-напівпрактичному висвітленню фундаментальних засад лексичного поля, породженого лінгвістами 1930-х років, різко і об'ктивно розкритикованного у 1960-ті і витиснутого на периферію сучасної лінгвістики у 1980-ті. Але розвідка О. Швайки не є спробою реанімувати застарілу категорію, хоча з наукового боку і така спроба може бути теж актуальною, коли, як це заявлено дисертанткою, аргументовано будуть наводитися нові можливості старої доктрини.

У рецензованій праці ж, крім того, ставиться за мету перекинути логічний місток між класичним мовознавством першої третини XX ст. і новими гілками лінгвістики кінця XX ст. (зокрема, когнітивної). І робиться це на базі інтегративної лінгвістики Х.-Х. Ліба, запропонованої ним у 1970-ті роки як вчення про універсалізацію теорії всіх окремих мов і в яку теорія лексичного поля входить однією з головних категорій.

Отже, актуальність і наукова вагомість задуму дисертантки не підлягають сумніву.

Цього не можна сказати про оригінальність роботи, бо в дисертації забагато запозичень з праць попередників. Але і з цього боку розвідка О. Швайки заслуговує на низку позитивних суджень. По-перше, зібрано кількісно значний теоретичний матеріал щодо лексичного поля і цей матеріал скрупульозно описано як хронологію лінгвовчень. При цьому дисертантка знайшла цікаві думки не тільки у признаних «*батьків*» лексичного поля (Й. Тріра, В. Порціга та ін.), але й у таких вчених, котрих, за лінгвістичною традицією, з лексичним полем не пов'язували (наприклад, у Ф. де Соссюра). Інколи вона вдало аналізує своїх попередників: наприклад, категорію архілексеми у Е. Косеріу, хоча і не вказує, що він запозичів її у свого французького колеги Б. Потьє.

Узагалі, сторінки 127–137 щодо панорами критики (розділ 8 першої частини) є в роботі найкращими з аналітичного боку, хоч тут і не показано, що ж попередниками не зроблено і залищено на долю дисертантки як завдання її дослідження.

Менш вдалою є практична частина роботи і через те, що замало базового матеріалу (лише 10 лексем зі значенням «*платити*») та прикладів до нього (в дисертації наведено лише 68 речень до вказаного гнізда слів), і через те, що приклади не аналізуються в дисертації, а даються купою, інколи до 11 на сторінку, без будь-якого аналітичного їх коментування, а лише щоб проілюструвати яке-небудь логічне положення, взяте не з практики німецької мови, не із зібраного матеріалу, а з гіпотез попередників дисертантки.

Але й тут вона спробує показати, як по-різному ведуть себе в реченні відповідні лексеми своїми трьома компонентами, важливими для теорії лексичного поля: поняттям, парадигмою, морфолого-синтаксичними зв'язками з іншими членами речення. На жаль, з цих трьох компонентів активно описується лише останній, тобто синтаксична функція лексеми, а семантичний компонент, головний для лексичного поля, залишається поза аналізом.

Тому бездоказовими залишаються головні висновки дисертантки наприкінці її розвідки, бо їх не підкреплено конкретним матеріалом. Так, на с. 201 вказується, що проведений дисертанткою аналіз не підтверджує тлумачення дієслова *zahlen* авторами провідного в німецькомовних країнах словника «**Дуден**» через *bezahlen*. Такий висновок О. Швайки не відповідає дійсності, бо, по-перше ніякого семного аналізу цих двох німецьких дієслів (як, до речі, і всіх останніх членів гнізда слів) дисертантка не робила, а по-друге, наведені нею приклади щодо вказаних двох лексем свідчать саме про те, що словник «**Дуден**» все ж таки має рацію (див. приклад 1 на с. 164 та 6 на с. 166). Так, на с. 196 заявлено, що в центрі гнізда слів, похідних від дієслова *zahlen*, знаходиться значення *zahlen*. Але для такого висновку не треба було писати дисертацію, бо він є логічно очікуваним.

У цілому треба сказати, що заявлену О. Швайкою концепцію, хоч і можна оцінити як актуальну, теоретичну і майже самостійну, не можна вважати науково реалізованою, бо, по-перше, логічно обмеженою є теоретична база дисертації (лексичне поле розглядається не через лексичні параметри, а тільки через морфолого-синтаксичні), а по-друге, описано кількісно незначний і тому необ'єктивний матеріал (розглянуто навіть не всіх членів гнізда слів, похідних від *zahlen*: бракує *aufzahlen, zuzahlen* та ін.). Кількість прикладів є настільки обмеженою, що дисертантка повторює їх до 2–3 і навіть 4 разів (с. 141–152, 161–162–163–177 та ін.). До речі: інколи так само повторюються і думки дисертантки в однаковому словесному оформленні (с. 5 = 159/160, 142/143 = 161 та ін.).

Власне кажучи, рецензованій праці підійшла б більше назва «**Морфолого-синтаксична валентність гнізда слів дієслова *zahlen***». Але для цього треба замінити всю теоретичну частину: огляд праць не з теорії лексичного поля, а з граматичної валентності.

Якщо ж залишатися в межах теорії лексичного поля, то не можна не відмітити некритичного ставлення авторки до засад цієї теорії і нелогічність композиції. Так, на с. 5 методологічною базою дисертації названо інтегративну лінгвістику, а оцінку цієї лінгвістики наведено лише через 137 сторінок. Так, на с. 142 Х.-Х. Ліба названо розробником теорії лексичного поля, а в розділах про «*батьків*» цієї теорії йому слова не надано. Так, роботу присвячено теорії лексичного поля, а про наукову вагомість та теоретичну актуальність цієї теорії сказано лише на с. 18 (і лише в об'ємі

однієї сторінки, хоча тема потребує свого більш детального висвітлення). Так, зависає в повітрі думка Тріра про відсутність в окремого слова власного значення (с. 11), думка Косеріу про відсутність архілексем у деяких полей (с. 30) та ін.

Звісно, що теорію лексичного поля активно критикували В. Бетц (1954), Г. Кандлер (1959), С. Онманн (1959) та ін. Але в дисертації немає майже ніякого систематизованого критичного ставлення ані до теорії лексичного поля, ані до її критиків. Більш за те: дисертантка так часто з позитивною оцінкою цитує своїх попередників (яких, до речі, в «**Бібліографії**» не так вже й багато – лише 170 найменувань, серед яких бракує східнослов'янських праць і на які не завжди є посилання), що інколи забуває брати їх думки в лапки та робити посилання, що вже межує з плагіатом. Так, на с. 12 дисертанткою розтлумачено сутність лексичного поля складним і поширеним реченням, яке повністю – слово у слово – повторює визначення лексичного поля у праці Х. Буссманн (1990. – С. 854):

– дисертація – "*Das Wortfeld ist bei Trier also eine Menge von sinnverwandten Wörtern, deren Bedeutungen sich gegenseitig begrenzen und lückenlos einen bestimmten begreifflichen oder sachlichen Bereich abdecken*";

– Х. Буссманн (H-Bußmann. Lexikon der Spracwissenschaft. – Stuttgart : Kröner, 1990. – S. 854) – "*Das Wortfeld ist von Trier eingeführter Terminus zur Bezeichnung einer Menge von sinnverwandten Wörtern, deren Bedeutungen sich gegenseitig begrenzen und lückenlos einen bestimmten begreifflichen oder sachlichen Bereich abdecken sollen*".

Усе сказане вище дозволяє мені оцінити рецензовану працю як сировинний матеріал, недоведений ще до наукового завершення: розвідка О. Швайки потребує значного змістовного і формального скорочення та доповнення, а також структурного та логічного редагування. В запропонованому вигляді вона не дає підстав оцінювати її відповідною не тільки нормативам ВАК України, але взагалі науковому твору як жанру, але за умови урахування вказаних недоліків її авторка може заслуговувати на присудження наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.02.04 – «германські мови».

4.20. Васильчук Л. Ф.: **«Німецькі фразеологізми-деривати в лексикографічній інтерпретації»**

Дослідження Л. Ф. Васильчук є панорамним й глибиннім за зібраним матеріалом, принципами його систематизації, об'єктивністю висновків, бо дисертантка аналізує актуальну і теоретично вагому проблематику – лексикографічний статус німецьких фразеологізмів-дериватів як складної когнітивної системи, що цілком відповідає головному напрямку в сучасній лінгвістиці – антропоцентричному.

На позитивну оцінку заслуговує складність теми, яка поєднує два комплекси проблем (характеристика фразеологізмів-дериватів та їх лексикографічне тлумачення), які самі по собі могли б стати предметом окремого дисертаційного вивчення. Їх поєднання в межах однієї розвідки могло б стати поверховим описом, а не науковим аналізом, якби дисертантка не знайшла для їх комплексної характеристики цементуючого стрижня. І таким став у її дослідженні лінгвокогнітивний чинник. Саме через це висновки Л. Ф. Васильчук є глибинними, панорамними, аргументованими, оригінальними.

У цілому рецензований автореферат свідчить, що дисертація Л. Ф. Васильчук є завершеною науковою працею, в якій отримано нові, об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку науки про германські мови. Так, уперше у вітчизняній германістиці надано комплексний аналіз фразеологізмів-дериватів, подальше розвинуто наші знання про їх лексикографічну специфіку. Особистий внесок дисертантки полягає в тому, що вона виявила і описала новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити принципові особливості фразеологізмів-дериватів як комплексного явища. Спостереження, оцінки й висновки дисертанта мають і практичне значення для вузівських курсів «**Лексикологія**», «**Лексикографія**» та ін.

Разом із тим не можна не побачити того факту, що розділ про основні продуктивні способи утворення фразеологізмів-дериватів у рецензованій праці є занадто дискусійним, бо слідом за провідною українською дослідницею С. Н. Денисенко Л. Ф. Васильчук не помічає, що розподіл способів утворення фразеологізмів-дериватів на «*перерозклад*», «*виокремлення*», «*розширення*», «*варіювання*» не цілком відповідає дійсності (в усякому разі за наведеними на с. 6–7 прикладами), бо всі вказані різні форми існування одного змісту фразеологізму є лише морфологічною або синтаксичною видозміною базового фразеологізму, а не його смисловим перетворенням, тобто, говорячи словами Л. Ф. Васильчук, не є «*основними продуктивними способами утворення фразеологізму*» (с. 6).

Але зроблене зауваження не стосується концептуальних положень рецензованої праці, а лише творчо дискутує з ними, бо останні базуються на об'єктивному теоретичному й практичному матеріалі і є оригінальними за змістом й формою.

4.21. Дук П. О.: «**Лінгвостилістична характеристика німецьких гумористичних віршів**»

Дисертантка поставила собі за мету розв'язати в ній два панорамних завдання: лінгвостилістику сучасного німецького гумористичного вірша як типу тексту і мовні засоби створення комічного в ньому. Але її робота

стала не сумою вказаних двох завдань, а їх синтезом, бо засоби комічного розглянуто в ній не лише як одну з лінгвостилістичних особливостей сучасного німецького гумористичного вірша, а і як його провідну рису.

Такий – лінгвостилістичний – підхід до категорії «*комічне*», яка з давніх часів і по сьогодні була і є головною категорією нелінгвістичних дисциплін (естетики та літературознавства), робить рецензовану працю теоретично вагомою, науково новою, актуальною за методологічною базою та оригінальною за вирішенням проблематики.

Саме тому на позитивну оцінку заслуговує антропоцентричний та рецептивний підходи до тексту, який П. О. Дук вивчає як продукт комунікації, в котрій особливе значення вона приділяє не лише мовцю як породжувачу тексту, а й реципієнту як породжувачу текстового смислу. Все це дозволяє сказати, що заявлену тему П. О. Дук дослідила глибинно й широко, на новому для лінгвістики тексту матеріалі, шляхом самостійних міркувань і спостережень.

Вражає обсяг проаналізованого матеріалу (близько 3 000 віршів останнього десятиріччя) та аргументоване розв'язання цілої низки проблем, вкрай потрібних для об'єктивного вивчення заглавної теми, деякі з котрих є настільки глибинними та складними, що могли б стати об'єктом окремого дисертаційного дослідження. Це стосується таких питань, як виявлення стильових рис сучасного німецького гумористичного вірша, як створення лінгвостилістичної типології вказаного типу тексту та інше, з якими дисертантка з успіхом впоралася. А це не лише підвищує науковий та теоретичний статус рецензованої розвідки, а й робить її дійсно самостійною, бо зібрані тексти, які, до речі, є прагматично репрезентативними для вибраної теми, ще не досліджувались взагалі ніяк.

У цілому рецензований автореферат свідчить, що дисертація П. О. Дук є завершеною науковою працею, в якій отримано нові об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку науки про лінгвістику художнього тексту та германські мови. Так, уперше в германістиці дисертанткою запропоновано типологію гумористичних віршів та подальше розвинуто стилістику малих текстів. Особистий внесок П. О. Дук полягає в тому, що вона виявила і описала новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити лінгвостилістичні особливості сучасного німецького гумористичного вірша як комплексного явища. Спостереження, оцінки й висновки дисертантки мають і практичне значення для вузівських курсів «**Стилістика німецької мови**», «**Історія німецької літератури**», «**Теорія та практика перекладу**» тощо.

Разом із тим не можна не звернути уваги на ті висновки й твердження дисертантки, які викликають сумніви або можуть слугувати підґрунтям дискусії.

По-перше, головним завданням свого дослідження П. О. Дук вважає опис «*генези сучасних гумористичних віршів*» та їх «*місця у гумористичному дискурсі*» (с. 2). Не можна не оцінити це завдання як зайве в лінгвістичній дисертації, бо воно стосується суто літературознавчого процесу. Логічніше було б описати еволюцію лінгвістичних засобів комічного в німецьких гумористичних текстах, щоб на цьому тлі виразно засяяли новації сучасного німецького гумористичного вірша.

По-друге, дискусійним виступає перше положення, яке виноситься на захист: «*тип тексту гумористичний вірш – це сукупність відносно коротких гумористичних віршованих творів*» (с. 3). Логіка наукової думки не дозволяє сприйняти це твердження П. О. Дук як правильне, бо текст (тобто поодиноке явище) не може бути «*сукупністю творів*» (тобто множинним явищем).

І по-третє: не всі із запропонованих дисертанткою основних стильових рис сучасного німецького гумористичного вірша відносяться до стилістики художнього тексту. Так, «*віршованість*» є категорією літературознавства, бо означає лише форму поетичного висловлювання, а не лінгвостильову рису, як стверджується на с. 8. Не випадково ж в розділі про віршованість багато уваги приділяється поетичному розміру, римі тощо, тобто категоріям літературознавства, а не стилістики. До речі: віршованість П. О. Дук сприймає чомусь як ознаку гумористичності («*певна віршована форма тексту, що сприяє його сприйняттю як гумористичного*», с. 3). Якщо погодитись з цією максимою, то як же тоді бути з такими видами лірики у світовій літературі, як пейзажна, інтимна, філософська тощо, котрі мають віршовану форму, але не є гумористичними?! З іншого боку, не всі із запропонованих дисертанткою основних стильових рис сучасного німецького гумористичного вірша є дійсно основними. Так, «*озаглавленість*» є наслідком частотності, традиції, а не стилістики: вірш може мати заголовок (часто так воно і є), а може і не мати (як, наприклад, анекдот), бо назва не є для вірша обов'язковою рисою.

Але зроблені зауваження не стосуються концептуальних положень рецензованої праці, а лише творчо дискутують із ними, бо останні базуються на об'єктивному теоретичному й практичному матеріалі і є оригінальними за змістом й формою.

4.21. Мукатаєва Я. В.: «**Німецький прозовий шванк: лінгвостилістичний, прагматичний та когнітивний аспекти**»

Назва рецензованої праці вказує на три комплекси складних питань, які спробувала вдало розв'язати дисертантка: лінгвістичні, прагматичні та когнітивні особливості національно забарвленого жанру – німецького прозового шванку. Кожне з цих проблемних угрупувань потребує для свого

успішного вирішення як копіткого розв'язання значного фактографічного матеріалу, так і глибинного обґрунтування його теоретичної бази. Поєднання трьох об'ємних комплексів у корпусі однієї розвідки могло би породити лише поверховий опис випадкових лінгвістичних явищ, якби дисертантка не зосередила свою увагу на такому предметі дослідження, яких, як концептуальний стрижень, пронизував би всі три комплекси, стягуючи їх до структурної єдності й цілісності. Цим предметом вивчення стала для Я. В. Мукатаєвої структура стильових рис шванку, яку можна і треба назвати значним творчим доробком дисертантки: їх надано не лише в детальному та аргументованому описі, але ще й у вигляді дуже наглядної схеми, яка добре унаочнює взаємозв'язок всіх стильових компонентів шванку (с. 9).

На високу оцінку заслуговує і фреймовий аналіз шванку. Дисертантка вдало поєднала дві провідні категорії сучасної лінгвістики тексту – фрейм та концепт, показавши при цьому, що фреймовий підхід до концепту може привести до глибинних й панорамних об'єктивних висновків (див. Третій розділ дисертації). Для цього їй знадобилось порушити та оцінити цілу низку складних завдань: архітектоніка шванку як жанру, його стильове оформлення та композиційно-мовленнєві форми, авторські мовленнєві стратегії тощо, щоб на цій базі вирішити конкретні проблеми, які ще не розв'язувались у вітчизняній германістиці, та й у світовій їх торкалися лише фрагментарно. Це і роль шванку у створені німецької мовної картини світу, і механізм інформаційного забезпечення тексту, і фреймові схеми концептів тексту, і (врешті-решт, як головний наслідок усієї розвідки) комплексна модель шванку як особливого типу тексту.

Вражає і матеріал дослідження: 950 прозових шванків десятків і десятків авторів з XV–XII ст.

У цілому рецензований автореферат свідчить, що дисертація Я. В. Мукатаєвої є завершеною науковою оригінальною працею, в якій отримано нові, об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку науки про германські мови. Так, уперше в германістиці шванк проаналізовано комплексно, в цілісності його структурних складових (стилістичних, прагматичних та когнітивних). Крім того, поширено й удосконалено пануюче уявлення про авторські мовленнєві стратегії та фреймові схеми текстових концептів. Особистий внесок дисертантки полягає в тому, що вона виявила і описала новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити лінгвістичні особливості вказаного жанру як комплексного явища. Спостереження, оцінки й висновки дисертантки мають і практичне значення для вузівських курсів «**Стилістика німецької мови**», «**Історія німецької літератури**», «**Теорія та практика перекладу**» тощо.

Разом з тим не можна не звернути уваги на ті висновки й твердження дисертантки, які викликають сумніви або можуть слугувати підґрунтям

дискусії. Це стосується методологія та методики дослідження, а також деяких частковостей.

По-перше, стосовно методології. У першому положенні, що виноситься на захист, є два дискусійних твердження, які слабо підтверджуються практикой. Так, там сказано, що шванк оперує переважно денотативними значеннями (с. 4). Вважаю, що це – певне звуження сатиричних можливостей шванку, бо сатиру в ньому, про що свідчать навіть приклади, наведені в авторефераті, створюють перш за все конотативний та контекстуальний прошарки семантики слова. Та й сама дисертантка розуміє це, бо на с. 11 пише, що для шванка важливим є «*імпліцитний смисл тексту*», тобто контекстуальний, а не денотативний. У цьому ж першому положенні для захисту є і інше дискусійне методологічне твердження: у шванку, пише Я. В. Мукатаєва, «*відображається глибока психологія*» (с. 4). Це твердження, на відміну від першого, марно звеличує шванк, який у дійсності майже не займався «*глибокою*» психологією і тому, що сатира взагалі психологічно поверхова, і тому, що література XV–XII ст. ще не доросла до психологічного зображення дійсності: воно прийде наприкінці XIII – початку XIX ст.

Друге дискусійне міркування стосується методики аналізу. Авторка пише на с. 2, що матеріалом дослідження слугували 950 шванків, а на с. 6 написано, що «*список джерел ілюстративного матеріалу становить чотири позиції*». Якщо це не логічна помилка дисертантки, то з цих двох тверджень автоматично витікає висновок, що всі 950 шванків було взято із сучасних збірок, де вони представлені в оновленій мовній формі, а не в оригінальній мові XV–XVII ст., і тоді їх аналіз стає трохи необ'єктивним. До речі: про обробку шванків свідчить і приклад, наведений на с. 11.

Третє зауваження стосується незначних огріхів, без яких, на жаль, практично не буває значної наукової праці, якою і є дисертація М. В. Мукатаєвої. Так, говорячи про провідних філологів, розробивших теорію композиційно-мовленнєвих форм, дисертантка не називає німецьких учених, хоча це вони започаткували вказану теорію: Д. Гуєр, Х. Хельмер, Г. Мьоллер та ін.

Але зроблені зауваження не стосуються концептуальних положень рецензованої праці, а лише творчо дискутують із ними, бо останні базуються на об'єктивному теоретичному й практичному матеріалі і є оригінальними за змістом й формою.

4.22. Сологор І. М.: «**Словотворчі функції твірних основ суфіксальних дієслів у сучасній німецькій медичній термінології**»

Спроба розглянути термінологію як відносно автономну гілку сучасної лінгвістики, як цілісну систему з чіткою структурною організацією робить рецензовану працю актуальною і науково вагомою. І хоча розвідок щодо термінології (в тому числі і медичної) проводилось чимало як у самій

Німеччині (Р. Хіндерлінг, В. Райнгардт, І. Нотмайер та ін.), так і в Україні та Росії (А. А. Пузік, В. К. Зернова, Г. Ф. Шанаурова та ін.), той предмет дослідження, який став провідним у дисертації І. М. Сологор (словотворчі особливості твірних основ суфіксальних дієслів у сучасній німецькій медичній термінології), ще активно не вивчався, а як свідчить практика, саме ці основи дають найбільший відсоток у термінотворенні.

Розглядаючи термінологію як важливу складову сучасної німецької літературної мови, дисертантка досліджує цілу низку споріднених проблем, спровокованих зібраним матеріалом: тенденції та механізми термінотвірних процесів, структура й семантика твірних основ, специфіка словотвірних моделей та ін., що робить її працю панорамною й глибинною, а висновки аргументованими й об'єктивними. Якщо ж згадати ще й те, що вказані проблеми аналізуються авторкою в їх динаміці та статиці, то можна справедливо стверджувати, що на відміну від своїх славнозвісних попередників (Д. С. Лотте, Л. О. Симоненко, Б. І. Шуневич та ін.) вона розглядає терміносистему інакше, з нових комплексних методичних засад, що виграшно вирізняє її дисертацію навіть серед найсучасніших розвідок у галузі термінологічної метамови (наприклад, Н. О. Жданової, 2003, дисертація про терміноутворювальні механізми у сфері біржової лексики; С. М. Кришталь, 2003, дисертація про метафоричність термінів у фінансовій сфері; З. Б. Куделько, 2003, дисертація про терміносистему ринкових взаємин).

Копітко зібраний і ретельно проаналізований матеріал аргументовано висвітлює об'єктивність висновків дисертантки.

У цілому рецензований автореферат свідчить, що дисертація І. М. Сологор є завершеною науковою працею, в якій отримано нові, об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку науки про германські мови. Так, уперше у вітчизняній германістиці виокремлено та схарактеризовано твірні основи суфіксальних дієслів німецької медичної термінології та їх семантичні функціональні особливості. Крім того, поширено й удосконалено систему термінотвірних моделей. Особистий внесок дисертантки полягає в тому, що вона виявила і описала новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити лінгвістичні особливості вказаної терміносистеми як комплексного явища. Спостереження, оцінки й висновки дисертантки мають і практичне значення для вузівських курсів «**Лексикологія німецької мови**», «**Теорія та практика перекладу**» тощо.

Разом із тим не можна не звернути уваги на ті висновки й твердження дисертантки, які викликають сумніви або можуть слугувати підґрунтям дискусії.

По-перше, дисертантці бракує інколи етимологічного аналізу зібраного матеріалу. Так, на с. 9 наведено декілька лексем, які вона вважає сучасними

медичними термінами. Стосовно лексем *blinzeln* або *halbieren* з цією думкою погодитися важко, бо ці лексеми з відзначеною дисертанткою семантикою використовуються в німецькій літературній мові вже з XIII–XIV ст.

По-друге, дискусійною здається мені і спроба вивести термін *schnarchen* від основи дієслова *schnarren* (с. 9); обидві лексеми існують у німецькій мові як рівноправні вже багато сторіч і у них зовсім різні основи – *schnar* з однім *r* у першої та *schnarr* з подвійним *rr* у другої.

І по-третє: зовсім незайвим було б розшифровувати в авторефераті, який зміст криється за загальним обсягом дисертації в 530 сторінок (так сказано на с. 4), якщо її основний корпус нараховує 195 сторінок; невже декілька таблиць та малюнків додатку (с. 4) дисертантка розтягнула на 335 сторінок?! Мені здається, що в такому обсяжному додатку просто повинний бути вагомий коментар, про який треба було б сказати в авторефераті.

Але зроблені зауваження не стосуються концептуальних положень рецензованої праці, а лише творчо дискутують з ними, бо останні базуються на об'єктивному теоретичному й практичному матеріалі і є оригінальними за змістом й формою.

5. РОМАНІСТИКА

5.1. Клименко О. В.: «**Міркування як текстово-дискурсивна одиниця художнього твору (на матеріалі французької новели другої половини XX століття)**»

Рецензований автореферат свідчить про те, що дисертантка вибрала один із складних і малодосліджених об'єктів дослідження: міркування як текстово-дискурсивну одиницю художнього твору. Про фундаментальність рецензованої розвідки говорить вже той факт, що О. В. Клименко вивчає новий і значний за обсягом матеріал (400 новел обсягом 6 000 тисяч сторінок), охоплюючи при цьому хронологічно науково вагомий і теоретично актуальний період другої половини XX ст., що робить її висновки аргументованими й об'єктивними. При цьому, щоб встановити текстово-дискурсивні особливості категорії міркування, вона вимушена була поставити і вирішити цілу низку фундаментальних проблем, кожна з яких могла б стати предметом окремого дисертаційного дослідження. Тут і тлумачення міркування як текстотвірної категорії, і механізм народження міркування в новелі, і дискурсивні характеристики міркування, і співвідношення внутрішнього мовлення та міркування тощо.

Така панорамність аналізу могла б привести О. В. Клименко до поверхового опису вказаних шарів міркування, якби дисертантка не знайшла логічного стрижня, на який легко й аргументовано нанизуються всі

сегменти міркування як текстово-дискурсивної одиниці – закону переходу ментальних одиниць у вербальні.

У цілому рецензований автореферат свідчить, що дисертація О. В. Клименко є завершеною науковою працею, в якій отримано нові об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку науки про лінгвістику художнього тексту. Так, вперше у вітчизняному мовознавстві категорія міркування досліджена як текстотвірна, вперше запропоновано логіко-когнітивну методику тлумачення міркування, поглиблено й поширено усталене сприйняття міркування як дискурсивної одиниці. Особистий внесок дисертантки полягає в тому, що вона виявила і описала новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити лінгвостилістичні особливості міркування як комплексного явища.

Спостереження, оцінки й висновки дисертантки мають і практичне значення для вузівських курсів «**Стилістика французької мови**», «**Інтерпретація тексту**», «**Теорія та практика перекладу**» тощо.

Разом із тим не можна не звернути уваги на ті висновки й твердження дисертантки, які викликають сумніви або можуть слугувати підґрунтям дискусії. Дискусійним є твердження на с. 3, що «*художній текст є продуктом дискурсивної діяльності автора та читача*». По-перше, художній текст ще з античних часів справедливо вважався продуктом копіювання дійсності (за індійцем Паніні, – «*матрицею божественного слова*», за греком Аристотелем – «*мімезісом дійсності*»). По друге, художній текст є не «*продуктом дискурсивної діяльності автора і читача*», як вважає дисертантка, а продуктом лише евристичної (тобто філософської та творчої) діяльності письменника, якому все одно, буде у нього читач чи ні.

5.2. Фєфєлова В. В.: «**Складні речення з підрядним часу в сучасній французькій мові (структура, семантика, прагматика)**»

Хоча складні речення з підрядним часу (далі СРПЧ) ніколи у французькій мові не залишалися поза увагою теоретиків та практиків синтаксису, як у зарубіжних дослідників (наприклад, A. Borillo, J. Dubos, K. Kerbrat-Orecchioni, A. Reboul, F. Tollis та ін.), так і у вітчизняному мовознавстві (зокрема Н. М. Корбозерова, В. І. Круковський, Л. М. Мінкін, Г. Г. Почепцов та ін.), сьогодні все ще відсутні розвідки щодо їх структурної класифікації, частотності їх уживання, ролі модальних чинників, розташованості у функціонально-семантичному полі темпоральності, навіть щодо їх семіотичного статусу в системі сучасної французької мови тощо. Інакше кажучи, заявленій В. В. Фєфєловою проблематиці про СРПЧ бракувало комплексного, цілісного дослідження.

Саме вказану лінгвістичну лакуну й заповнює рецензована праця.

Не можна не вказати і на те, що вражає не лише панорамність її завдань (структурні, семантичні, прагматичні особливості СРПЧ, хоча кожне з них могло б стати об'єктом окремого дисертаційного вивчення), а й проаналізований матеріал: майже 4620 одиниць, вибраних (точніше: реалізованих) у майже 7000 сторінок текстів сучасних французьких письменників.

Науково цінним виступає і визначення віртуальної й актуальної темпоральної референції СРПЧ, щоб об'єктивно схарактеризувати його просторово-часові координати з відповідною категорією відліку (автор чи адресат повідомлення).

У цілому рецензований автореферат свідчить, що дисертація В. В. Фєфєлової є завершеною науковою працею, в якій отримано нові, об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку науки про романські мови. Особистий внесок дисертантки полягає в тому, що вона виявила і описала новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити лінгвістичні особливості вказаних СРПЧ як комплексного явища. Спостереження, оцінки й висновки дисертантки мають і практичне значення для вузівських курсів **«Теоргграматика французької мови», «Теорія та практика перекладу»** тощо.

Разом із тим не можна не звернути уваги на ті висновки й твердження дисертантки, які викликають сумніви або можуть слугувати підґрунтям дискусії.

По-перше, не можна не бачити суперечливості між назвою дисертації та її матеріалом: у назві йдеться про "*французьку мову*», а матеріалом слугує лише один функціональний стиль – белетристика. По-друге, тексти представляють не мову, а мовлення, і, отже, залишається невизначеним об'єкт дослідження у В. В. Фєфєлової: мова чи мовлення, хоча на с. 1 стверджується, що СРПЧ належать до мови.

Але зроблені зауваження не стосуються концептуальних положень рецензованої праці, а лише творчо дискутують з ними, бо останні базуються на об'єктивному теоретичному й практичному матеріалі і є оригінальними за змістом й формою.

5.3. Кірковська І. С.: «**Категорія рестрикції у сучасній французькій мові: семантико-структурний і комунікативно-прагматичний аспекти**»

Рецензована праця належить до найбільш поширеного сьогодні напряму у вітчизняному мовознавстві зокрема і світовій романістиці взагалі: в якому панує інтегральний підхід до вивчення предмету аналізу комплексного дослідження лінгвістичних явищ, при якому поєднуються найвагоміші підходи до об'єкту аналізу: когнітивний, функціональний та прагматичний. Взаємозв'язок семантики, прагматики та синтаксису робить розвідку І. С. Кірковської науково актуальною та евристично вагомою. Більш

за те: на відміну від усталеного, традиційного підходу до рестрикції у французькій мові з позицій логіко-граматичних (Є. А. Реферовська, Н. М. Штейнберг та ін.) дисертантка пропонує новий, семантико-прагматичний погляд на цю категорію, і це дозволяє І. С. Кірковській оцінити її комплексно, всебічно, об'єктивно, проаналізувавши при цьому такі аспекти рестрикції, які ще не досліджувались взагалі або ж характеризувались лише частково. Це і *оцінка, і екземпліфікація, і кінетизм мислення* тощо.

Більш за те: дисертантка акцентує у своїй розвідці не лише мовні риси рестрикції, а й мовленнєві, що робить її висновки панорамними й глибинними.

Вражає не лише кількість дослідженого матеріалу: більше 10 000 сторінок художніх та публіцистичних текстів різних хронологічних періодів, а й коло завдань, деякі серед котрих за своєю науковою вагою можуть сприйматися як окремі самостійні дисертаційні дослідження. Наприклад, «*дослідити етапи становлення форм категорії рестрикції*» або «*з'ясувати семантичний обсяг значень категорії рестрикції у висловлюванні*» (с. 3) тощо. Не випадково ж обсяг дисертації І. С. Кірковської значно перебільшує норму ВАК України (майже 300 сторінок!).

У цілому рецензований автореферат свідчить, що дисертація І. С. Кірковської є завершеною науковою працею, в якій отримано нові, об'єктивно аргументовані результати, що в сукупності мають суттєве значення для розвитку науки про французьку мову. Так, поширено й удосконалено теоретичне тлумачення рестрикції, а також уточнено існуюче наукове уявлення про класифікацію її моделей. Особистий внесок дисертантки полягає в тому, що вона виявила і описала новий емпіричний матеріал, який дозволяє встановити лінгвістичні особливості рестрикції як комплексного явища. Спостереження, оцінки й висновки І. С. Кірковської мають і практичне значення для вузівських курсів **«Стилістика французької мови», «Теоретична граматика французької мови», «Теорія мовленнєвої комунікації»** тощо.

Разом із тим не можна не звернути уваги на ті висновки й твердження дисертантки, які викликають сумніви або можуть слугувати підґрунтям дискусії. І перш за все це стосується методології аналізу: в назві теми ключовим словосполученням є «*сучасна французька мова*», а матеріалом дослідження вибрано лише два функціональних стиля: белетристичний та публіцистичний. А де інші?! Крім того, дисертантка забула про те, що в художньому тексті будь-яка мовна чи мовленнєва категорія має, крім лінгвістичних, ще й власно художні, авторські характеристики, які можуть суттєво змінювати прагматичний статус рестрикції; а про це в авторефераті не сказано нічого.

Але зроблені зауваження не стосуються концептуальних положень рецензованої праці, а лише творчо дискутують з ними, бо останні базуються на об'єктивному теоретичному й практичному матеріалі і є оригінальними за змістом та формою.

6. МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ МОВОЗНАВЧИХ ДИСЦИПЛІН

6.1. Заїченко М. Л., Мержвинський В. В.: «**Латинська мова**»

Вивчення латинської мови в системі освіти правника – один із актуальних моментів навчального процесу. Особливості мови права та передусім правничої термінології, зміст і структура римського права, яке до певної міри лежить в основі сучасної юриспруденції, – все це унаочнює практичне значення рецензованого посібника.

Форма і зміст останнього укладені з урахуванням специфіки саме професійної підготовки юриста. Основна частина лексики, яка використана в якості прикладів, безпосередньо стосується юриспруденції. Більш за те: латинсько-український словник, уміщений у кінці посібника, навчальні тексти тощо орієнтовані на ознайомлення та засвоєння латинської мови права.

Знаменно, що всі фонетичні й граматичні правила і пояснення, формулювання всіх завдань і вправ у посібнику подано українською мовою з використанням звичайної лінгвістичної термінології (наприклад: **Особливості вимови; Сполучення приголосних; Правила наголосу; Тренувальні вправи; Граматичні категорії іменника** і т. ін.). Вагомо також і те, що найбільш важливі граматичні терміни подано двома мовами (наприклад: **Особові займенники – *Pronomina personalia*** або **Прислівник – *Adverbium*).**

Такий методологічний та методичний підхід до створення підручника потребував тісної співпраці викладача-латиніста й викладача-українїста і є, безсумнівно, корисним з обох боків: і для вивчення власне латині, і для вдосконалення знань української мови, зокрема української термінології. І навіть якщо студент говорить у побуті переважно (чи навіть виключно) російською мовою, необхідність перекладу для себе українського варіанту латинського слова російською мовою змусить його бути більше вдумливим у лінгвістичному плані й позитивно відіб'ється на його лінгвістичній компетенції.

Рецензований навчальний посібник «**Латинська мова**» відповідає основним формозмістовим вимогам щодо відповідних видань, його виконано на належному навчально-методичному рівні, і він заслуговує бути рекомендований до друку.

6.2. Юханов О. С.: "**Deutsche Lexikologie**"

Звісно, що українські студенти спеціальності німецька мова і література з давніх часів вивчають курс «**Лексикологія німецької мови**», який викладається німецькою мовою, але за російськомовними підручниками, та й ще виданими у XX ст. Приємним винятком у цьому сумному становищі стала книга чернівецького професора О. Д. Огуя, надрукована

німецькою мовою у 2003 році. Але, на превеликий жаль, вона мала незначний наклад і є за своєю суттю та формою викладу матеріалу більш науковою монографією, ніж навчальним посібником.

Саме тому рецензована праця активно й творчо заповнює – до певної міри – вказану навчально-методичну порожнину.

Посібник О. С. Юханова вдало відрізняється від наявних подібних творів не лише мовою (німецька), а й своєю архітектонікою, яка дозволяє студенту плідно й легко спочатку засвоювати теорію лексикології, а потім реалізувати її не менш успішно на практиці. Для відповідного втілення вказаного задуму його автор структурував свою працю як єдність трьох компонентів: перша частина («**Лекції**») висвітлює теоретичні питання та надає перелік обов'язкової і додаткової літератури; другий розділ («**Тестові завдання**») передбачує використання теоретичного знання для подальшого аналізу практичного матеріалу; третя складова («**Лексикон лексикологічних термінів**») дозволяє студенту легко сприймати зміст лекцій та вимог до практичних (семінарських) занять.

Сказане свідчить про те, що рецензована праця О. С. Юханова відповідає сучасним нормативам, які МОН України ставить перед подібного роду виданнями, і тому вона може бути рекомендована до публікації під грифом МОН України.

6.3.: Вакуленко Т. І.: **«Практична фонетика німецької мови»**

Рецензований навчальний посібник призначено для роботи зі студентами факультетів іноземної філології. Пропонований у ньому матеріал розгортається і послідовно і концентрично за рівнями ускладнення. Комунікативні та інші вправи щонайкраще відповідають меті навчання з практичної фонетики.

Під час вироблення навичок з німецької орфоепії виникає чимало проблем, пов'язаних з методикою викладання та з лінгвістичним описом (коментуванням) тих чи інших явищ.

Перш ніж вирішувати, чому слід надати перевагу для засвоєння і якими прийомами здійснювати активізацію відібраного мінімуму, необхідно мати уявлення про основні закономірності (в тому числі й психолінгвістичні) й специфічні особливості фонетико-орфоепічного явища. У цьому посібнику ми спостерігаємо розумне виділення того, що підлягає тренуванню, засвоєння якого можливе лише за умови ознайомлення з фонетичним явищем в усіх можливих для мовлення оточеннях.

Більшу частину посібника присвячено сфері практики, а отже може мати широку сферу використання не лише студентами, але й аспірантами, викладачами німецької мови, вчителями. З-поміж вправ помітну кількісну перевагу автор надає відпрацюванню тих фонетико-орфоепічних явищ, які відсутні в мові рідній (українській чи російській).

Усвідомлюючи загальну необхідність ведення спостережень за живим спонтанним мовленням, що необхідна для створення істинної (за можливістю) фонетико-акцентуаційно-інтонаційної картини німецької мови, автор вважає можливим (і слушно) не нехтувати дещо препарованим матеріалом, котрий притаманний загальноприйнятим вимовним нормам у німецькомовних країнах.

Посібник Т. І. Вакуленко може бути рекомендований до друку.

6.4. Бондур Ю. В., Абабілова Н. М.: «**Комплексні завдання для самостійної роботи студентів II курсу**»

Рецензовану працю створено на кращих принципах комунікативного методу навчання іноземної мови, ставших вже класичними. І в цьому полягає її актуальність і теоретична вагомість, а про її наукову новизну свідчить розроблена в посібнику тематика (Крим як об'єкт природно-культурологічного туризму), яка має неабияке значення для підготовки перекладача (зокрема в напрямку «*гід-перекладач*»).

Вказані новітні методологія і методика створення посібника Ю. В. Бондур та Н. М. Абабілової дозволяє позитивно оцінити його з дидактичного боку, але на не менш позитивну увагу заслуговує і його структура, яка розрахована саме на самостійну роботу з матеріалом: цікаві за змістом тексти, прозора англійська мова, розмаїття вправ як цілісної системи, дидактично плідні додатки тощо.

Разом із тим не можна не відмітити дві недоробки авторів рецензованої праці: у методологічній площині – це перевага філологічних, а не перекладацьких завдань, а у сфері методики – відсутність контрольних вправ та ключів, без чого самостійна робота студента буде менш активною.

І хоча вказані недоробки трохи гальмують коефіцієнт корисної дії рецензованого посібника, він все ж таки може бути рекомендованим до друку, бо в цілому відповідає вимогам МОН України для праць подібного роду і є гарною допомогою студентові для розширеного засвоєння англійської мови.

6.5. Зернова В. К., Завада Л. В., Астахова С. А.: «**Підручник з німецької мови як другої іноземної для студентів-філологів**»

Звісно, що за останнє десятиріччя українські фахівці з іноземної філології стали частіше видавати підручники й посібники з англістики, германістики, іспаністики, романістики тощо, але і сьогодні багато українських студентів-філологів, як і у давні часи, вивчають курс «**Практика німецької мови як другої іноземної**», який викладається німецькою мовою, часто за російськомовними підручниками, та й ще виданими у XX ст. Приємним

винятком у цьому сумному становищі стане книга трьох полтавських викладачів, доктора філологічних наук, професора В. К. Зернової, ст. викладача С. А. Астахової та викладача Л. В. Завади, написана німецькою та українською мовами у 2009 році. Саме тому рецензована праця активно й творчо заповнює – до певної міри – вказану навчально-методичну порожнечу.

Радує, що рецензований підручник складено на провідних принципах сучасної вітчизняної і німецькомовної дидактики, через що його теоретична база та методичні засади не можуть не викликати позитивної оцінки. Це стосується насамперед структури підручника, який задумано й заплановано як цілий навчальний комплекс із 5-ти книг, щоб таким чином подарувати кожному календарному етапу вивчення німецької мови окремий підручник, щоб від курсу до курсу змінювалися й ускладнювалися теоретико-текстовий зміст та лексико-граматична форма відповідного тому згідно з програмою МОН України.

Підручник побудовано не традиційно (тобто не за схемою: тема та вправи до неї), а за принципом енциклопедії: весь матеріал першого курсу розподілено між декількома логічно й методично пов'язаними між собою частинами-розділами від простого до складного. Це і фонетика, і лексика, і словотвір, і розмовні теми разом із граматикою. Не можна не відмітити і значного евристичного доробку авторів рецензованого підручника: якщо всі теми останнього (граматично-розмовного) розділу подаються як тематичний текст із розмаїттям вправ до нього (лексичні, граматичні, навчальні, контрольні тощо), то остання тема цього розділу («**Охорона здоров'я**») розроблена як сума 20 фрагментів самостійної роботи студента. Зрозуміло, що таке завдання він не зміг би виконати ані в середині першого курсу, ані на його початку, а лише наприкінці, коли студент вже засвоїв весь матеріал підручника. Це і є яскравий приклад вдалого використання головного дидактичного принципу – рухатися від простого до складного.

Вказана новизна підручника інколи викликає дискусійні зауваження. Так, на с. 7 надається німецька абетка, але не вказується, як читати ці літери та вимовляти їх звуки. Так, транскрипція німецьких слів наведена лише на перших сторінках (8–11), а потім автори залишають студента-початківця один на один з його мовленнєвими помилками. Так, у підручнику бракує фонетичних, лексичних та граматичних диктантів; розділи підручника структуровані не за єдиною методичною логікою: наприклад, фонетичний ще перемішує теорію та вправи, що дозволяє студенту добре засвоїти правило і непогано накопичити вміння та навички. А, наприклад, розділи про лексику та словотвір складено вже лише із правил, без жодної вправи. Найкращим з цього боку виступає граматичний розділ: правила, вправи до них, текст з відповідними лексичними завданнями.

Не можна не відмітити і того факту, що у всіх підрозділах «**Література**» бракує українських джерел.

І останнє: з перших сторінок автори рецензованого підручника знайомлять студента лише із загальнолітературною німецькою лексикою, забуваючи про спеціальну для проведення занять німецькою мовою та про професійну для майбутнього перекладача: з'являється вона занадто пізно: майже в середині підручника.

Але зроблені зауваження не є концептуальними, бо лише творчо дискутують із платформою авторів рецензованого підручника, який вдало відрізняється від існуючих подібних творів не лише мовою (німецька й українська), а й своєю науковою базою та архітектонікою.

Сказане свідчить про те, що рецензована праця відповідає сучасним нормативам, які МОН України ставить перед подібного роду виданнями, і тому вона може бути рекомендована до друку.

6.6. Євгененко Д. А., Білоус О. М., Кучинський Б. В., Білоус О. І., Артамановська С. П.: «**Практична граматика німецької мови**»

Практичний курс граматики має бути підпорядкованим меті – формування і розвитку граматичних навичок у всіх видах мовленнєвої діяльності на комунікативно-достатньому рівні.

Цей посібник включає теоретичну частину (граматичні правила) і практичну частину (вправи і завдання) з морфології, синтаксису та словотворення і призначається як граматичний компонент фахової підготовки для студентів факультетів іноземних мов. Посібник успішно пройшов трирічну апробацію у вивченні курсу граматики для першого та другого фаху на факультетах іноземних мов. Він може бути використаний і в старших класах 12-річної середньої школи з викладанням німецької мови як основної іноземної мови, тому що правила побудови та вживання граматичних структур написані німецькою та українською мовами.

Навчальний посібник містить у собі такі граматичні теми:

І РОЗДІЛ. Морфологія:

1. Артикль. Відмінювання і вживання.
2. Іменник. Відмінювання, утворення множини.
3. Поділ займенників, відмінювання і вживання.
4. Дієслова. Види, функції, номінальні форми, функції в реченні, часові форми і способи дієслів, інфінітивні звороти.
5. Прикметник. Відмінювання, ступені порівняння, поширене означення.
6. Прислівник. Поділ прислівників, ступені порівняння.
7. Прийменник. Керування прийменників.
8. Числівник. Поділ і вживання числівників.

ІІ РОЗДІЛ. Синтаксис:

1. Просте речення: Підмет, Присудок, Додаток, Означення, Обставина. Порядок слів у реченні.

2. Складне речення. Складносурядне речення.

3. Складнопідрядне речення: додаткові, підрядні речення часу, мети, причини, означальні підрядні речення, умовні, допустові.

ІІІ РОЗДІЛ. Словотворення:

1. Утворення іменників за допомогою префіксів і суфіксів.

2. Утворення прикметників за допомогою суфіксів і префіксів.

3. Утворення дієслів за допомогою префіксів, що відокремлюються або не відокремлюються.

IV РОЗДІЛ. Додаток: містить довідниковий матеріал про тенденції змін у розвитку сучасної німецької мови, керування дієслів, прикметників та іменників, основні форми сильних та неправильних дієслів, список граматичних термінів, таблиці, що узагальнюють утворення та вживання граматичних структур. Граматичні правила забезпечені достатньою кількістю прикладів.

Кожна граматична тема перших трьох розділів має комплекс вправ, розміщених за наростаючою складністю, що, на думку авторів, має формувати професійно достатні граматичні навички мовлення. З метою засвоєння правил граматичних дій спочатку подаються декілька мовних вправ для рецептивного оволодіння граматичними структурами, далі розміщується переважна більшість вправ, що мають комунікативне спрямування, які слід виконувати парами або індивідуально усно або в письмовій формі.

Підготовлене перевидання належно вичитане, виправлене і значно доповнене за рахунок вправ з синтаксису, матеріалу для словотворення дієслів, багатозначності дієслівних префіксів.

Тема утворення і вживання кон'юнктива повністю перероблена, збагачена вправами, цікавими уривками оригінальних німецькомовних поетичних і прозових творів.

Додаток містить понад 360 випадків керування дієслів, прикметників, прислівників та іменників з прикладами вживання в реченнях. 25 граматичних таблиць – це доцільне доповнення до посібника, яке переконливо наочно узагальнює основні, складні для засвоєння розділи граматики.

Можна без перебільшень сказати, що рецензований навчальний посібник відповідає своєму призначенню і вартий перевидання.

6.7. Богдан Ю. Б., Возненко Н. В., Козоріз І. С. "**Die Reise**"

Посібник укладено авторським колективом викладачів кафедри теорії та практики перекладу ХНТУ не лише з метою методичного забезпечення дисциплін «**Практика усного та писемного мовлення**» та «**Практичний курс другої іноземної мови**», які входять до навчального плану підготовки студентів спеціальності «**Переклад**» за освітньо-кваліфікаційним рівнем «**Бакалавр**», скільки з метою допомогти студентам перекладa-

цької спеціальності професійно засвоїти одну з головних тем перекладознавчо вагомого розмовного функціонального стилю – «**Туризм**».

Рецензований посібник присвячено цій темі, яка має бути невід'ємною частиною практичного курсу вивчення будь-якої іноземної мови і німецької зокрема, оскільки в умовах розвитку міжнародного співробітництва поїздки за кордон і, в тому числі, до Німеччини та інших німецькомовних країн, стають для багатьох не лише видом відпочинку, а й частиною їх роботи або навчання.

Як зазначається у «**Передмові**», цей посібник має розпочати серію книг, котрі планується присвятити вивченню інших, не менш важливих тем. Таким чином потенційні споживачі, передусім викладачі, отримають змогу робити підбірку таких посібників, виходячи з вимог відповідного ВНЗ (навчальної та робочої програм відповідних дисциплін тощо). При цьому, пропонований посібник не призначений для студентів певного курсу або певного рівня знань з німецької мови (А1, А2 і т. д.), як це є традиційним для більшості наявних вітчизняних та зарубіжних навчальних видань, а орієнтований на більш-менш досконале вивчення конкретної теми. Посібник розраховано на один-два змістові модулі, але велика кількість і розмаїття запропонованих завдань дає викладачеві можливість самостійно обирати з них ті, які відповідають робочій програмі з дисципліни, затвердженій у його ВНЗ, а також рівню знань конкретної групи студентів.

Необхідність створення такого посібника зумовлена тим, що він постає на сьогодні спробою подати тематичний матеріал комплексно, різноманітно та з урахуванням специфіки підготовки перекладачів у вищих навчальних закладах України.

У зв'язку з цим доцільно зазначити, що структура та змістове наповнення цього посібника цілком відповідають навчальній та робочій програмам зазначених вище дисциплін та вимогам кредитно-модульної системи навчання у ВНЗ України.

Слід наголосити, що автори не тільки ретельно відібрали матеріал для вивчення заявленої теми, але й намагались вдало поєднати автентичні, неадаптовані тексти з сучасних німецькомовних видань та власноруч розроблені вправи до них.

Методичний аспект посібника не викликає нарікань: вправи розташовані з урахуванням нарощування складності завдань та спрямовані на формування, розвиток й вдосконалення всіх типів мовленнєвої й перекладацької діяльності (навичок читання, письма, говоріння та аудіювання). Особливу увагу приділено формуванню та розвитку навичок письмового та усного видів перекладу з німецької мови на українську та навпаки.

Хоча граматичним вправам не відводиться окреме місце, та в межах кожної з лексичних тем наявні завдання, пов'язані з певними граматичними темами, зокрема такими як *Infinitiv mit zu und ohne zu; Infinitivgruppen um... zu..., statt... zu..., ohne... zu...; Satzgefüge* та ін.

Важливою наробкою авторів є також низка автентичних аудіотекстів (по 1–2 до кожної теми), до яких запропоновано низку завдань, зокрема в тестовій формі. Ці аудіоматеріали можуть також бути використані на заняттях з практики усного німецько-українського перекладу.

Видання передбачає: власне посібник, диск з аудіо- та відеоматеріалами і книгу для викладача.

Рецензована праця Богдан Ю. Б., Возненко Н. В. та Козоріз І. С. повністю відповідає вимогам Вищої школи України і може бути рекомендованою до друку під грифом МОН України.

ДЛЯ НОТАТОК

ДЛЯ НОТАТОК

Наукове видання

Анатолій Максимович НАУМЕНКО

Зібрання творів

Том 2
Мовознавство

Редактор, технічний редактор *О. Супрун*.
Комп'ютерна верстка *Н. Андрєєва.* Дизайн обкладинки *А. Іщенко.*
Друк, фальцювально-палітурні роботи *С. Волинець*.

Підп. до друку 15.09.2015 р.
Формат 60x84$^{1}/_{16}$. Папір офсет.
Гарнітура «Times New Roman». Друк ризограф.
Ум. друк. арк. 28,37. Обл.-вид. арк. 30,24.
Тираж 300 пр. Зам. № 4518.

Видавець і виготовлювач: ЧДУ ім. Петра Могили.
54003, м. Миколаїв, вул. 68 Десантників, 10.
Тел.: 8 (0512) 50-03-32, 8 (0512) 76-55-81, e-mail: rector@chdu.edu.ua.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3460 від 10.04.2009 р.