

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНИЙ ВИЩИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД
«НАЦІОНАЛЬНИЙ ГІРНИЧИЙ УНІВЕРСИТЕТ»

*Електротехнічний факультет
Кафедра перекладу*

Фоміна Л. В.

Особливості перекладу художніх творів



2015

Фоміна, Л. В. **Особливості перекладу художніх творів.** Методично-навчальний посібник з дисципліни «Особливості перекладу художніх творів» для магістрів за спеціальністю «Переклад». / к.ф.н. Л.В. Фоміна. — Дніпропетровськ: вид-во НГУ, 2015. — 178 с.

Методично-навчальний посібник з дисципліни «Особливості перекладу художніх творів (англійська мова)» для магістрів за спеціальністю «Переклад» має мету ознайомити студентів мовного гуманітарного напрямку з основними поняттями художнього перекладознавства. Висвітлюються актуальні питання науки про художній переклад, акцентують увагу на труднощах перекладу та на способах їх подолання, знайомлять читачів з історією розвитку українського художнього перекладознавства. У практичних прикладах контактують українська та англійська мови.

Методично-навчальний посібник рекомендован для організації практичних і самостійних занять студентів-магістрів у рамках виборчого курсу „Особливості художнього перекладу”.

Укладач:	к.ф.н. Л.В. Фоміна
Рецензент:	
Відп. за видання:	д.ф.н., проф. А. Я. Алексєєв

© Л.В. Фоміна, 2015 р.

Зміст

Розділ 1. Теми практичних занять і завдання до них.

Основні теоретичні поняття і терміни (38 годин)

Тема 1. Переклад художніх творів і його складнощі	4
Тема 2. Доля українського художнього перекладу.....	7
Тема 3. Творець сучасного українського художнього перекладознавства. Майстри перекладу.....	16
Тема 4. Культурологічні та часові аспекти художнього перекладу.....	20
Тема 5. Лінгвосеміотичні засади художнього перекладознавства.....	24
Тема 6. Художній переклад як процес.	30
Тема 7. Лексичні трансформації при перекладі.	38
Тема 8. Граматичні труднощі перекладу.	44
Тема 9. Синтаксичні особливості перекладу.	49
Тема 10. Лінгвістика художнього тексту.	56
Тема 11. Аналіз художнього тексту. Стилiстичні прийоми.....	61
Тема 12: Основні проблеми перекладу художніх текстiв.....	70
Тема 13. Особливості перекладу поезії.....	74
Тема 14. Особливості перекладу прози.....	80
Тема 15. Особливості перекладу драматургії.....	82
Тема 16. Особливості перекладу фольклору.....	84
Тема 17. Переклад та інтерпретація у полі міжвидової взаємодії мистецтва: до розмежування понять	
Тема 18. Художній твір як об'єкт авторського права	95
Тема 19. Презентація і захист і захист перекладацьких проектiв.....	96
Питання до заліку.....	97

Розділ 2. Самостійні завдання для вдосконалення навичок

художнього перекладу (52 години)

➤ Мета самостійної роботи.....	99
➤ Орієнтовна тематика рефератiв.....	100
➤ Шекспіріада. Варіанти художнього перекладу сонетiв.	103
➤ Оскар Вайльд "Ендіміон" і перекладацькі інтерпретації.....	111
➤ Аналіз перекладацьких трансформацій прозового тексту. Вивчення художніх особливостей передачі стилістичного потенціалу оригіналу. Артур Конан Дойл. Оповідання.	117
➤ Проект-конкурс перекладу українською мовою творів англійської художньої літератури.....	160
ЛІТЕРАТУРА.....	165
ГЛОСАРІЙ ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧИХ ТЕРМІНІВ.....	169

Розділ 1. Теми практичних занять і завдання до них.

Основні теоретичні поняття і терміни (38 годин)

Тема1: **Переклад художніх творів і його труднощі.**

1. Поняття «ХУДОЖНІЙ ПЕРЕКЛАД». Предмет і завдання курсу «Особливості перекладу художніх творів».
2. Труднощі перекладу художнього твору.
3. Основні вимоги до перекладу художньої літератури.

Художній переклад — це переклад творів художньої літератури і художніх текстів. Цей переклад є інструментом культурного освоєння світу, розширення колективної пам'яті людства, чинником самої культури. Теоретичною базою такого перекладу є літературознавча теорія перекладу, спрямована на вирішення історико-літературних завдань. Художній переклад має двосторонній характер: з одного боку він є продуктом міжлітературної комунікації, в той же час він багато в чому обумовлює і визначає її. Переклад виконує дві основні *функції*: інформативну і творчу.

Переклад **художніх творів** є найбільш складним. Жанрові особливості оригіналів у перекладі відіграють надзвичайно важливу роль. Переклад афоризмів чи прислів'їв, у яких кожне слово - на вагу золота, безперечно, відрізняється від перекладу народного епосу з типовими для цього жанру багатократними повторами так званих фольклорних формул. Відтворення в перекладі такої класично строгої, канонічної форми, як сонет - 14-рядковий вірш певної строфічної будови з чітко визначеним членуванням змісту, з установленою системою римування, потребує іншого підходу, ніж праця над перекладом верлібру - вільного віршу, який не має ні рими, ні окресленого розміру.

Взагалі, переклад **поезії** істотно відрізняється від перекладу **прози**, оскільки сама природа поетичного твору має чимало відмінностей від природи твору прозового (значно більша вага окремого слова, широке використання фонетичних засобів організації тексту (рима, благозвучність близько розташованих звукових комбінацій...), ритміко-інтонаційна своєрідність, незначний обсяг і т. ін.). Певні особливості має й переклад **драматургії**, в якій надзвичайно важливу роль відіграє індивідуалізація мови персонажів з елементами просторіччя та народної фразеології як основний засіб розкриття їх внутрішнього світу.

Існує також специфіка перекладу **дитячої літератури**, оскільки перекладач має враховувати особливості сприймання художнього твору неповнолітнім читачем, вихованим у іншому культурно-лінгвальному середовищі. В оповіданнях для молоді складність при перекладі становить молодіжний **сленг** носіїв даної мови, який є дуже рухливим мовним прошарком і тому часто не має фіксації у словниках. У казках закріплено моральні норми даного суспільства, вжито назви національних казкових героїв та специфічні фольклорні формули, що можуть бути відсутні у приймаючій культурі. Наприклад, російськомовна казкова фольклорна формула: *В некотором царстве, в тридесятом государстве...* не має відповідника в українському фольклорі.

Переклад **художніх творів** має **творчий характер**. Як підкреслює професор О.П. Гончаренко, переклад художньої літератури – це майстерність та хист, з ним треба народитися, він десь в тобі в глибині, він цілком природній, невимушений, але разом з тим, працювати над перекладом будь-якого художнього тексту - це тяжка, сумлінна, наполеглива праця, це надзвичайна чутливість до слова, до його внутрішньої структури та мелодики, це навіть своєрідне милування цими словами, які потім складаються у гарні рядки перекладених віршів або прози. Перекладач художнього твору сам є художником [4 ,с.1].

У зв'язку з тим, що форма і зміст художнього твору перебувають у нерозривній діалектичній єдності, найважливішим завданням художнього перекладу є збереження цієї єдності. Перекладач повинен не тільки правильно відтворити **ідеї** автора оригіналу, а й відобразити **спосіб** художнього втілення цих ідей, передати **образність** оригіналу з не меншою силою, ніж це зробив його автор. Звідси пильна увага перекладача художнього твору до його *семантики* і *стилістики*. Всі важливі складники оригіналу в їх взаємозв'язках між собою і художньою цілістю твору мають бути відтворені в перекладі.

Таким чином, у художньому перекладі важливе збереження *форми, змісту, структури і естетичного впливу* оригіналу тексту. Переклад художніх текстів здійснюється фахівцями-філологами з урахуванням усіх мовних особливостей.

❖ **Літературний переклад, або художній переклад** - це вид перекладу, який передає думки оригіналу, викладені за допомогою *правильної літературної мови*.

Серед філологів поширена так звана «теорія неможливості перекладу». За цією теорією повноцінний переклад з однієї мови на іншу взагалі неможливий внаслідок значної розбіжності виразних засобів різних мов; переклад нібито є лише слабким і недосконалим віддзеркаленням оригіналу, що дає про нього вельми окреме уявлення.

Інша точка зору, що лягла в основу діяльності багатьох професійних перекладачів, полягає в тому, що будь-яка розвинена національна мова є цілком достатнім засобом спілкування для повноцінної передачі думок, висловлених на іншій мові. *Практика перекладачів доводить, що будь-який твір може бути повноцінно (адекватно) перекладено на іншу мову зі збереженням усіх стилістичних та інших особливостей, властивих даному авторові.* Але в інтересах точності передачі змісту часто буває необхідно вдатися до зміни структури речення, що перекладається, відповідно до норм мови, тобто переставити або навіть замінити окремі слова і вирази.

Основні вимоги до перекладу художньої літератури

1) **Точність.** Перекладач зобов'язаний донести до читача повністю всі думки, висловлені автором. При цьому повинні бути збережені не тільки основні положення, але також нюанси і відтінки вислову. Піклуючись про повноту передачі вислову, перекладач разом з тим *не повинен нічого додавати від себе, не повинен доповнювати і пояснювати автора.* Це також було б спотворенням тексту оригіналу.

2) **Стислість.** Перекладач не повинен бути багатослівним, думки повинні бути викладені в максимально стислій і лаконічній формі.

3) **Ясність.** Лаконічність і стислість мови перекладу, однак, ніде не повинні йти на шкоду ясності викладу думки, легкості її розуміння. Слід уникати складних і двозначних оборотів, що ускладнюють сприйняття. Думка має бути викладена простою і зрозумілою мовою.

4) **Літературність.** Як уже зазначалося, переклад повинен повністю відповідати загальноприйнятим нормам літературної мови. Кожна фраза повинна звучати жваво і природно, не зберігаючи ніяких слідів чужих синтаксичних конструкцій оригінального тексту.

Завдання художнього перекладу

При застосуванні до художнього перекладу відповідь на поставлене запитання може виглядати так: форма₁ – зміст 1 → зміст 2 - форма 2, тобто завдання перекладача полягає у виявленні змісту у всій його повноті (чи виявленні усіх функцій форми) та відтворенні їх у новій формі. При цьому наявність змісту₁ та змісту₂ пояснюється тим, що, як буде показано далі, деякі зміни у змісті, що адаптують текст до культури мови, що перекладає, практично завжди неминучі.



Завдання до практичного заняття. Проаналізуйте:

1. Що є літературний переклад, або художній переклад?
2. Які основні вимоги до перекладу художньої літератури?

Тема 2: **Доля українського художнього перекладу**

1. Історичні віхи розвитку українського художнього перекладу.
2. ХІХ ст – період активної перекладацької діяльності в Україні.
3. Українські перекладачі ХХ ст.
4. Перекладачі „розстріляного відродження”.
5. Переклад в Україні після ІІ світової війни.
6. Сучасні перекладачі України

Розглядаючи історичні віхи розвитку українського художнього перекладу проф. О. П. Гончаренко акцентує, що сучасний український читач, на жаль, навряд чи уявляє, який величезний досвід та які шедеври перекладацької майстерності належать перу вітчизняних перекладачів, що складають гордість та загал нашого перекладацтва (І.Франко, Л.Українка, Т.Шевченко, П.Куліш , М.Зеров, Гр.Кочур, В.Мисик, М.Рильський, М. Бажан, Б.Тен, М.Лукаш, М.Стріха та інші) "[4, с. 2].

Перекладацька традиція складалася в нашій країні з найдавніших часів: ченці монастирів Київської Русі були несвідомими "переписувачами відомих у країні з 10 сторіччя старослов'янських перекладів Святого Письма" [16, с.428]: вони несвідомо вносили у тексти окремі фонетичні та морфологічні риси української мови. "Пересопницьке Євангеліє" (1556-1561) вважається найвизначнішим перекладом на українську мову Святого Письма. Пізніше у ХVІІ-ХVІІІ ст. в Україні поширюються у перекладах з латинської, італійської, польської мов рицарські романи (про Бову Королевича, про Петра Золоті Ключі тощо), байки Езопа, деякі новели з "Декамерона" Боккаччо, які зазнали суттєвих перероблень на українському підґрунті. ХVІІІ століття позначилося в українській перекладній літературі перекладами й переспівами Григорія Сковороди з Овідія та Горація.

Перші десятиліття ХІХ сторіччя - це своєрідний розвій поетичних перекладів на українську мову, на яку неабиякий вплив мав стиль "Енеїди" І.Котляревського: по-перше, маємо на увазі травестійні "Гараськові пісні" (переспіви від Горація) П.Гулака-Артемовського, переклад поеми "Полтава" О. С. Пушкіна, виконаний Є.Гребінкою. Як зауважив Максим Рильський, "Пушкіна перекладали на українську мову ще за його життя, причому перекладач "Полтави" Євген Гребінка присвятив свою роботу авторові"[14, с.111]. Саме в цей період з'являються переклади романтичної поезії: Л.Боровиковський переклав баладу "Світлана" В.Жуковського (яка, варто згадати, була переспівом*1 німецької балади Г.Бюргера) і назвав її "Маруся", перенісши дію в Україну; вірш П.Гулака-Артемовського "Твардовський" є переспівом балади А. Міцкевича "Шні Твардовська"; М.Костомаров,

Шевченків товариш з Кирило-Мефодієвського братства, а згодом визначний історик, не тільки переклав лірику Дж.Байрона, але й зробив деякі спроби у перекладі-переспіві пісні Дездемони; О.Шпигоцький переклав сонети А.Міцкевича, і таким чином "прищепив" цей жанр до української поезії, тощо. Слід лише нагадати, що Т.Шевченко в "Давидових псалмах" представив високохудожні зразки перекладів біблійних текстів, запроваджуючи в них "елементи переспіву*" - своєрідний перехід між перекладною та оригінальною творчістю поета" [16,с.428].

Звернімо увагу також і на різноманітність перекладацьких підходів до перлини староруської літератури, які виявили переклади "Слова про Ігорів похід", здійснені М.Шашкевичем, М.Максимовичем, Т.Шевченком (деякі уривки), С.Руданським, Ю.Федьковичем та ін. Крім того, С.Руданський переспівав "Пісню про віщого Олега" на народний український лад ("їде конем білогривим по чистому полю") [14,с.113], а І.Франко намагався передати пушкінські рядки, максимально наближаючи їх до оригіналу. Дослідниками й перекладачами сербської народної пісні вважаються М. Шашкевич і Я.Головацький. Так, кращі переклади сербської народної балади "Хасанагиниця" Вука Караджича належать Якову Головацькому і Леоніду Первомайському. На цю добу також припадає і активізація перекладання античних авторів, зокрема: "Іліаду" Гомера ("Ільйонянка") та "Енеїду" Вергілія переклав С.Руданський, гомерівський епос та "Антигону" Софокла - П.Ніщинський. Як наголошує Максим Стріха, "рік 1882 можна без перебільшення назвати етапним у розвитку українського 'перекладу'" [17, с. 89]. Саме на цей період припадає переклад Вільяма Шекспіра (перший том "Шекспірових творів" з'являється у Львові), 13 драматичних творів у перекладі "невтомного трудівника" [17,с.88] Пантелеймона Куліша (ще два його переклади "Цимбелін" та "Венеціанський купець" десь, на жаль, загубилися). Згодом у Києві виходить "Гамлет" у перекладі М.Старицького. І хоча перші спроби перекладу Шекспіра, виконані Павлином Свенціцьким та Юрієм Федьковичем, у порівнянні з російськими здавалися надто наївними, але "роботи Куліша й Старицького стоять цілком на рівні найкращих тогочасних російських перекладів Дружиніна й Вейнберга, а в цілому ряді моментів й істотно перевищують їх" [17,с. 89].

Проблема відтворення словесних образів здавна турбувала багатьох письменників-перекладачів. Так, *Іван Франко*, який є не тільки блискучим

* Переспів - вірш, написаний за мотивами поетичного твору іншого автора, з елементами наслідування версифікаційних елементів, "наближений до перекладу, але відмінний від нього за відсутністю еквіритмічності. Переспіви були досить поширені на печатках нової української літератури [8, 546].

перекладачем, але й *засновником українського перекладознавства*, дуже уважно ставився до цієї проблеми. На думку Роксоляни Зорівчак, "і в своїй практичній діяльності, і в численних оглядах перекладів інших авторів І.Франко приділяв велику увагу відтворенню кожного словесного образу"[6, с.52]. Він підходив до перекладацької справи з науковим аналізом та художньою внутрішньою інтуїцією, бо володів усіма стильовими ознаками української мови. До І. Франка українське перекладацтво працювало лише над творами європейських авторів, поет першим започаткував переклад текстів східних авторів. Добре відомо, скільки зробив Франко для ознайомлення західноукраїнських читачів з творчістю Тургенєва, Салтикова-Щедріна, Успенського, Пушкіна, Льва Толстого, Герцена, Горького. У цей саме період розквітає перекладацька діяльність і П.Грабовського - він перекладає не тільки "Шільонського в'язня" Дж.Байрона, але й ліричні і політичні вірші з естонської, латиської, вірменської, грузинської, угорської та інших мов. І хоча існує припущення, що перекладач в процесі роботи над поемою Байрона зазнав певного впливу російського перекладу, зробленого В. Жуковським ще у 1822 році [1,с.75], ми не можемо відкинути, що переклад, виконаний Грабовським, за обсягом все ж таки ближчий до оригіналу. Сам перекладач занотував, що "Шільонського в'язня" Дж.Байрона "він почав перекладати за допомогою товаришів, що добре знали британську мову" [1, 75]. За висловленням М.Рильського, "переклади Старицького, Грабовського і Франка були значним кроком уперед" [14,с.111]. Кінець ХІХ - початок ХХ століття відзначається значним доробком до розвитку художнього перекладу, який вносять такі майстри, як В.Самійленко, що переклав п'єси Ж.-Б.Мольєра та пісні Беранже, Леся Українка (лірика Г.Гайне, уривки з Гомера, Дайте, драма "Ткачі" Г.Гауптмана). Переклад творів Гайне було створено і П.Кулішем, І. Франком, А.Кримським, який також майстерно втілював українською твори Гафіза, Сааді та інших поетів Сходу. Відчуття тонкостей зарубіжної лірики і вміння їх передати було притаманно і перекладачеві М. Вороному. Саме у цей період український читач має можливість ознайомитися з українськими перекладами світової прози - це твори Г. Мопассана, К. Гамсуна, Л.Толстого, Е.Золя, Е.По, А.Франса, Р.Кіплінга, драм Г.Ібсена, Б.Б'єрнсона тощо.

За радянських часів в нашій країні склалася й змужніла нова школа художнього перекладу, яка була вихована М.Горьким, К.Чуковським, А.Федоровим, М.Рильським, І.Кашкіним, Г.Гогечиладзе та іншими майстрами й теоретиками перекладацтва. І цього факту з історії нашої країни

аж ніяк не можна відкинути, хоча ми знаємо, якою трагедією стали спроби деяких письменників "вирватися з лабет соцреалізму"[16,с.428] та вдатися до "внутрішньої еміграції". У свою чергу, спираючись на надбаний багатючий практичний досвід, у нашій республіці виникла й розвинулась теорія художнього перекладу, представлена ґрунтовними працями О.Фінкеля "Теорія і практика перекладу" (1929)*, О.Кундзіча "Слово і образ" (1966), Б.Тена "Нотатки про ритміку гекзаметра" (1967), С.Ковганюка "Практика перекладу" (1968), В.Коптілова "Першотвір і переклад" (1972), "Творчі проблеми перекладу" (197?), М.Рильського "Мистецтво перекладу" (1975) та інших теоретиків і практиків перекладу.

Переклади М.Рильського, М.Бажана, В.Мисика, О.Кундзіча, О.Новицького, Н.Андріанової, Б.Тена, М.Лукаша, М.Зерова, Є.Дроб'язка, І.Костецького, Г.Кочура, І.Качуровського, М.Москаленка, М.Стріхи та інших майстрів належать до визнаних шедеврів світового перекладацького мистецтва. Інша справа, в обстановці якого політичного напруження і навіть гоніння вимушені були працювати вище згадані митці. Відомий український перекладач М. Москаленко зауважує: "Починаючи з антиукраїнських погромів кінця 1920-х -початку 1930-х років і до другої половини 1950-х ниділа і теоретична перекладацька думка. Власне, художній переклад в Україні існував, і то у своїх високих виявах, завдяки подвижницькій праці кількох вцілілих майстрів: М.Рильського, М.Бажана, П.Тичини, Л.Первомайського"[12, 175]. Переклади Л.Первомайського - це переклади "Лейли і Меджнуна" Нізамі, поезії Війона, Гайне, Петефі тощо. Напередодні війни ще встигли вийти в світ майстерні переклади В.Свідзинського (комедії Арістофана, "Русалка" О.С.Пушкіна), "Борис Годунов" у перекладі М.Зерова, хрестоматія з античної літератури. Окремо зазначимо, що саме від О.Фінкеля бере початок один із принципів перекладу М.Рильського, який ґрунтується на тому, що у процесі перекладу перекладач повинен виходити з певного конкретного факту й кожного разу приймати рішення стосовно перекладу окремо, дбаючи водночас про зв'язок його з цілим твором і маючи на увазі свою мову і свою культуру.)укладена О.І.Білецьким. Тут варто згадати, що саме на кінець 30-х років ХХ століття припадають влучні переклади Джойсового "Улісса", які блискуче були здійснені львівською дослідницею Дарієщ Віконською, що знайшли своє логічне продовження у монографії авторки, яка вийшла у світу 1934 році (Джеймс Джойс)

Визнаним майстром художнього перекладу вважається Микола Константинович Зеров (перекладацька діяльність якого припадає на 1940-50-ті роки ХХ століття); йому належать взірцеві інтерпретації творів Катулла, Вергілія, Горация, Овідія, французьких ліриків - П.Ронсара, Ж.-М.Ередіа. До

речі, саме М.Зеров вважається найавторитетнішим знавцем та перекладачем античної літератури в Україні. Власні твори Зерова - сонети, олександрійські вірші* (що їх у класичному вигляді застосовував перекладач - цикл "Олександрійські вірші") і елегійні дистихи** ("Любовні елегії", "Сумні елегії") - гармонічно поєднуються з його перекладами і французьких "парнасців" і сонетів Петрарки. Але найменш відомий Зеров як перекладач російських поетів - О.Пушкіна (лірика, повість "Постріл", драма "Борис Годунов", над перекладом якої поет працював кілька років і видав його під іншим іменем: "Б.Петрушевський"), М.Лермонтова ("Пророк", "Поет", "Демон") В.Брюсова, І.Буніна (сонети "Єгипет", "Камінь Кааби"), М.Гоголя ("Портрет", "Іван Федорович Шпонька та його тітонька", А.Чехова ("Красуня", "Шампанське", "Чорний монах").

Найбільшого розквіту у ці роки мистецтво перекладу набуло під пером Олекси Кундзіча та Максима Рильського. Не можна не приєднатися до М.Москаленко: "перекладацький доробок О.Кундзіча вражає"[12,с.174]. Так, Олексій Кундзіч зробив величезну працю, яку М.Рильський назвав "літературним подвигом" [14,с.135]: він створив українською мовою класичний переклад "Війни і миру" Л.Толстого, з-під його пера вийшли вишукані переклади роману "Герой нашого часу" М.Лермонтова, оповідання і повісті М.Лєскова, роман "Російський ліс" Л.Леонова, проза К.Паустовського, В.Катаєва та інших російських письменників. У своїх наукових статтях, присвячених проблемам перекладу О.Кундзіч повставав проти буквалізму, механічного копіювання і калькування при перекладі російських оригіналів, обстоював свої позиції, принципи перекладу як мистецтва слова, бо "як письменник, що прийшов до теорії і практики перекладу зі стихії власної неперекладної, оригінальної прози, Олекса Кундзіч краще від інших відчував накинуту перекладачам, редакторам, видавцям неприродність мови, неприродність, яка впливала із загального ідеологічного догматизму, всієї структури "надбудови" 30-х - початку 50-х років..."[12,с.175].

Ми не можемо також залишити осторонь перекладацький досвід Володимира Мисика (крайцем нагадаємо, що талановитий перекладач свого часу відбувся і як талановитий український поет), в якому повною мірою відчуваються "взаємозв'язки оригінальної і перекладацької творчості поета, діапазон його художніх уподобань, внутрішня близькість Мисикові тих авторів, яких він береться перекладати, хоч вони й віддалені від нього не на одне століття" [2,с.113]. Отже, його перу належать переклади романів "Манхеттен" Дос Пассоса, за його редакцією були створені переклади таких романів, як "Пригоди Робінзона Крузо" Даніеля Дефо, "Подорожі Гуллівера"

Дж.Свіфта, поезії Роберта Бернса, роман ОТенрі "Королі і капуста", п'єси Шекспіра "Тимон Афіський", "Ромео і Джульєтта", "Поезії" Дж.Кітса, твори славнозвісних англійців Мільтона, Байрона, Шеллі, бенгальця Р.Тагора, американського барда У.Уїтмена, німців Гете, Гейбеля, а також твори великих поетів Сходу, серед яких Омар Хайям, Рудакі, Гафіз, Сааді, Фірдоусі. На жаль, в Україні ще й досьогодні немає серйозного монографічного дослідження багатогранної творчої праці цього видатного майстра перекладацького мистецтва.

Статусу перекладацької класики набули натхненні переклади М.Рильського - "Пан Тадеуш" А.Міцкевича, "Орлеанська дівка" Вольтера, "Євгеній Онегін", "Мідяний вершник" О.Пушкіна, вірші Ломоносова, Фета, Брюсова, Тютчева, художні образи якого постійно наснажували поетичний світ письменника. Українському поетові вдається передати тонкі нюанси змісту першотвору у поєднанні з визначальними особливостями його художньої форми та мови.

Для перекладацького стилю М.Бажана, видатного українського поета і перекладача, характерне уміння використати "ресурси давньої української мови й сучасної абстрактної лексики" [14,с.429]. І як результат, блискучий переклад "Витязя у тигровій шкурі" Ш.Руставелі, "Давитіані" Д.Гурамішвілі (у Грузії фахівці вважають "переклад Бажаном "Витязя..." найкращим перекладом поеми - всіх часів і всіма мовами" [12,с.163]), "Фархад і Ширін" А.Навої, поезії ІД.Норвіда, Р.Тагора, добірки поезій Дайте Алігієрі, Р.-М.Рільке, вірші Я.Івашкевича, П.Целана, Ф.Гельдерліна, а переклади "Римських елегій" та "Венеціанських епіграм" Й.-В.Гете є взірцем українського перекладацького мистецтва.

Звернімо увагу на перекладацьку діяльність Надії Андріанової, що створила майстерні переклади з цілої низки європейських мов. Маємо на увазі твори А.Франса, А.Доде, Ш.де Костера, Г.Гайне, Б.Брехта, Б.Апіца, Е.Штрітматера та інших. З ініціативи О.Кундзіча Надія Андріанова увійшла до керівного складу секції художнього перекладу при Спільці письменників України, як досвідчений редактор та талановитий перекладач.

На думку деяких українських дослідників та перекладачів, "зарубіжна література до другої половини 1950-х рр. майже не перекладалася і не видавалася, а якщо інколи й перекладалася, то не з оригіналів, а переважно з російських перекладів"; приклад - переклад Сервантесового "Дон Кіхота"(1955), що його зробили деякі українські перекладачі з російського перекладу М.Любимова [12,с.175]. Ось чому те зрушення, яке відбулося у перекладацькому процесі в Україні наприкінці 50-х - 60-х років ХХ століття, було радо сприйнято українським читачем. Так, у 1963 році побачило світ

перше видання "Одіссеї" Гомера у перекладі Б.Гена (зредагованому М.Рильським). Недаремно Олекса Кундзіч дав високу оцінку цьому перекладу: "переклад Бориса Гена - це якраз тріумф українського гекзаметра" [12,с.177]. М.Ушаков, вище згаданий Борис Ген, Л.Первомайський та інші майстри перекладу представили на суд читача переклади класиків світової літератури, серед яких "Декамерон", "Фауст", "Божественна комедія" та інші шедеври.

У 2003 році у Львові вийшов з друку перший (так званий лукашезнавчий) бібліографічний покажчик, присвячений Миколі Лукашу [10] - геніальному українському перекладачеві, відомому перекладознавцю, "знавцю мов і літератур світу і, що не менш важливо, української мови та літератури в усіх їхніх вимірах" [11,с.157-163]. Для сучасного українського читача це дійсно подія, і не тільки через те, що мало хто із сучасного студентства знає які чудові переклади вийшли з-під лукашевого пера, а ще й через те, що це масштабне видання - унікальна подія в українському письменстві, бо це видання містить інформацію і про творчість Миколи Лукаша, і про перекладацьку діяльність митця. Мовна досконалість, особливість майстерного відтворення першотвору, точне відтворення неологізмів — ось ті риси, які притаманні перекладам М.Лукаша (ранній -переклад М.Лукаша "Слово о полку Ігоревим", який, до речі, зберігається в Національному музеї літератури України, повний текст "Фауста" Й.-В.Гете, що зараз є раритетом, "Мадам Боварі" Г.Флобера, лірика П.Верлена, а також переклади з французьких поетів XIX-XX століття, "Дон Кіхот" Мігеля де Сервантеса, "Декамерон" Д.Боккаччо, вірші Ю.Тувіма, поезії Ф.Г.Лорки, уривки з "Гаргантюа й Пантагрюеля Ф.Рабле, переклади поезій Бернса тощо).

До скарбниці перекладів на українську мову варто додати ще декілька відомих творів. Маємо на увазі "легенду та лідера українського перекладу"[17, с.9-10] (творця школи перекладу шістдесятих- вісімдесятих) Григорія Порфіровича Кочура, не тільки великого Майстра, але й людину вкрай скромну і порядну (до речі, сам Гр.Кочур свого* часу був учнем Миколи Зерова). Недаремно Максим Стріха, сучасний український перекладач, з пошаною та ледь помітним трітінням згадує: "він ніколи не дозволяв собі й тіні зверхності навіть щодо початківця, який лише опанував "ази" перекладацької науки. Не категоричний присуд, а тактовна підказка - така була манера його уроків...(я досі зберігаю у своєму архіві як коштовну реліквію десятки аркушків з охайними помітками Григорія Порфіровича)" [17,с.10]. Отже, надзвичайно приємним для шанувальників перекладацької майстерності Г.Кочура є той факт, що у жовтні 2003 року у Київському національному університеті було проведено міжнародну конференцію

"Григорій Кочур і український переклад"[7,с.186-188], яка підкреслила значення окремих статей перекладача для теорії й історії українського художнього перекладу, продемонструвала зацікавленість науковців у творчому спадку митця. Своєрідністю, увагою до ролі художньої деталі в тексті оригіналу, до чарівної мелодики поезії відзначаються переклади Г.Кочура (лірика Саффо, Овідій в інтерпретації Кочура, лірика Ф.Петрарки, П.Верлена, О.Блока, трагедія "Гамлет" Шекспіра, переклади польської лірики, грузинської поезії тощо).

На багатобарвному тлі визначних постатей українських перекладачів не забудьмо і про перекладачів української діаспори, які з певних причин вимушені були свого часу залишити країну та шукати долі у чужих світах. Найвідоміші серед них - перекладачі української шекспіріани на Заході: Ю.Клен, О.Бургардт, Св.Гординський, Т.Осьмачка, В.Барка, І.Костецький; М.Орест - переклади з німецької й французької поезії, І.Качуровський* (псевдонім Хведосій Чичка, знавець європейської літератури, поет)[13,с.161-163] - переклади сонетів Ф.Петрарки, європейської лірики, Ол.Зуєвський - твори С.Малларме та інших французьких поетів, В.Вовк -драми Ф.Гарсія Лорки.На жаль, обмежений обсяг статті не дозволяє спинитися на роботі сучасних послідовників видатних українських майстрів перекладу. Можна лише нагадати деякі імена та перлини: Дм.Павличко, С.Павличко, М.Стріха, Ан.Перепада, А.Содомора, Ю.Покальчук, М.Москаленко, Ю.Педан, В.Коломієць, В.Пепа, М.Литвинець, Л.Скирда, Р.Скакун, О.Король, Н.Пустовойтова та багато інших. Зрештою, їхні переклади, безсумніву, належать до найкращих взірців художньої перекладацької скарбниці, закладеної талановитим "українським письменством[5]"([4]).



Завдання до практичного заняття. Проаналізуйте:

- 1.Чому тільки у ХІХ ст. переклад займає чільне місце в літературній діяльності України?
- 2.Розкажіть про перекладацьку діяльність Т.Шевченка, М. Старицького, Л. Українки.
- 3.Опишіть перекладацьку діяльність І.Франка і П. Грабовського.
- 4.Опишіть внесок у перекладацьку діяльність Агатанела Кримського,

*Деякі дослідники творчості Ігоря Качуровського називають його "грибною людиною" української культури, українського агз Ігапзіаііопіз - високого мистецтва перекладу [9,с.152-153]. І не через те, що він є фанатом мікології і тонким знавцем усіляких грибів", а через те, що І.Качуровський став для "українського художнього перекладу справжнім "грибним чоловіком",

який куижує, а потім рекомендує споживачеві, а точніш - читачеві, найвишуканіші страви зі світової поезії" [9,с.152].

М. Рильського, М. Бажана, Б. Тена. Розкажіть про діячів „Розстріляного Відродження”.

5.Опишіть доробок українських перекладачів у період кінця 1940-х початку 1950-х р.р.

6.Розкажіть про діяльність українських перекладачів у „роки відлиги” 1950-60 – х р.р.

7.Розкажіть про сучасних українських перекладачів (повоєнні роки і сьогодення).

Література:

1. Бех П. Гармонія змісту й форми в поетичному перекладі // "Хай слово мовлене інакше...". Проблеми художнього перекладу. — К.: "Дніпро", 1982.
2. Брюгген В. Школа поетичного досвіду // "Хай слово мовлене інакше...". Проблеми художнього перекладу. — К.: "Дніпро", 1982.
3. Ган Йонг-Сук. Кирило-Мефодіївське братство і питання сучасної української національної ідентичності // Всесвіт, № 11-12. — К.: 2003.
4. Гончаренко О. П. Доля українського художнього перекладу/ О. П. Гончаренко.— Дніпропетровськ: ДНУ, травень 2007.— Режим доступу: <http://dnuzhurfak.livejournal.com/3789.html> — Назва з екрану.
- 5.Зеров М. Українське письменство. — К.: Основи, 2003.
6. Зорівчак Р. Словесний образ у художньому перекладі // "Хай слово мовлене інакше...". Проблеми художнього перекладу. — К.: "Дніпро", 1982.
7. Кочур А. Конференція - найкраща пам'ять // Всесвіт, № 11-12, — К.: 2003.
8. Літературознавчий словник-довідник / Гром'як Р.Т., Ковалів Ю.І. та ін. — К.: ВІД "Академія", 1997.
9. Микитенко Ю. Профілі "грибної дюдини", або Ігорю Качуровському — 85! // Всесвіт, № 11-12. — К.: 2003.
10. Микола Лукаш / Укл. Савчин В. — Львів: Видавничий центр Львівського нац-го ун-ту, 2003.
- 11.Москаленко М. Лукаш невичерпний // Всесвіт, № 11-12. — К.:2003.
- 12.Москаленко М. Актуальність Кундзіча // Всесвіт, № 5-6. — К.: 2004.
- 13.Москаленко М. З Мюнхенських наукових студій // Всесвіт, № 9-10. — К.: 2004.
- 14.Рильський М. Твори. Том 3. Статті. — К.: Держ.вид-во Художньої літератури", 1955.
- 15.Теорія і практика перекладу. Конспект лекцій. Методичні вказівки для аудиторних занять. // Укладач: Бекрешева Л.О. — Луганськ: вид-во СНУ ім. В. Даля, 2006.
- 16.Українська мова. Енциклопедія / Редкол.: Русанівський В.М., Тараненко О.О., Зяблжж М.П. та ін. — К.: "Укр.енцикл.", 2000.
- 17.Улюблені англійські вірші та навколо них / Пер.і упор. М.Стріха. — К.: Факт, 2003.

Тема 3: **ТВОРЕЦЬ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА.**

Майстри перекладу.

1. Новаторство В. В. Коптілова в галузі художнього перекладу.
2. Перекладацька діяльність І. Франка, М. Лукаша, Д. Павличко, Н. Демуровой.



Віктор Вікторович Коптілов

Віктор Вікторович Коптілов (1930, Київ — 2009, Київ) — український мовознавець, перекладач, теоретик перекладу, критик, член Національної спілки письменників України (від 1974), лауреат літературних премій ім. Максима Рильського (2000), ім. Миколи Лукаша (2001) та Міжнародної літературної премії ім. Івана Кошелівця (2001).

Новаторством В. Коптілова стало й те, що він зумів сформулювати визначення поняття перекладу з урахуванням як літературознавчих, так і лінгвістичних чинників, визначивши його як процес, «в якому перекладний твір зберігає ідейно-образну структуру оригіналу іншомовного літературного твору і виступає як його семантико-стилістична паралель» [7,11,12]. Отже, професор Коптілов указав на появу нового етапу українського перекладознавства, а саме на розростання його в широку розгалужену систему знань. Про це свідчить класифікація галузей перекладознавства та його завдань, яку розробив В. В. Коптілов [8]. За цією класифікацією:

- загальна теорія художнього перекладу вивчає загальні закономірності (психологію перекладацької творчості, етапи перекладу, обґрунтування філософських основ перекладу, формування засад наукового аналізу перекладу — безвідносно до конкретної пари мов);
- часткові теорії перекладу досліджують ефективні прийоми відтворення оригіналів конкретної іноземної мови у матеріалі рідної мови;
- видові теорії перекладу узагальнюють досвід художнього перекладу певного виду літератури — прози, поезії та драматургії;

– критика художнього перекладу аналізує конкретні переклади, зіставляючи їх з оригіналами:

– історія художнього перекладу вивчає становлення перекладацької майстерності:

а. літературознавче вивчення історії перекладу передбачає дослідження впливу перекладів іншомовних творів на національну літературу та суспільне життя;

б. лінгвістичне вивчення історії перекладу передбачає дослідження історії розвитку мовних засобів відображення змісту та стилю оригінальних творів у перекладах у зіставленні з розвитком засобів національної літературної мови.

Така класифікація наочно демонструє необхідність поєднання літературознавчого та лінгвістичного підходів. Свідченням цього є, насамперед, його книга *«Актуальні питання українського художнього перекладу» (1971 р.)*, в котрій він надзвичайно яскраво висвітлив основні проблеми художнього перекладу (прозового, поетичного та драматичного) [6]. Ці питання трактуються крізь призму національної мови, віршування, стилістики. В. Коптілов пропагував дослідження нового типу, спрямовані не від літературного твору до мови, а від лінгвістики, структури мови до конкретного літературного вжитку.

Ключові праці В.В. Коптілова

1. Коптілов В.В. Очерк истории украинского поэтического перевода: Дооктябрьский период: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Киев. гос. ун-т им. Т.Г.Шевченко. — Киев, 1963. — 16 с.
2. Коптілов В.В. Схема періодизації історії українського поетичного перекладу // Питання історії та культури слов'ян / Київ. держ. ун-т ім. Т.Г. Шевченка. — К.: Вид-во Київ. ун-ту, 1963. — Ч. 2. — С. 143–151.
3. Коптілов В. Олексій Кундзич — теоретик и практик [перевода] // Мастерство перевода. 1969. — М.: Сов. писатель, 1970. — Сб.6. — С. 271–283.
4. Коптілов В.В. Сила окриленого слова // Мовознавство. — 1967. — № 4. — С.5–53.
5. Коптілов В.В. Художній переклад і структурна типологія // Мовознавство. — 1969. — № 5. — С. 29–35.
6. Коптілов В.В. Актуальні питання українського художнього перекладу. — К.: Вид-во Київ. ун-ту, 1971. — 131 с.
7. Коптілов В.В. Перекладознавство як окрема галузь філології // Мовознавство. — 1971. — № 2. — С. 50–57.
8. Коптілов В. Першотвір і переклад: Роздуми і спостереження. — К.: Дніпро, 1972. — 215 с.
9. Коптілов В.В. Стилізація в перекладі // Теоретичні проблеми лінгвістичної стилістики. — К.: Наук. думка, 1972. — С. 176–193.
10. Коптілов В. Гейне на Україні // Всесвіт. — 1973. — № 2. — С. 183–190.
11. Коптілов В. Переводя с русского... // Мастерство перевода. [1972]. Сов. писатель, 1973. — Сб. 9. — С. 153–170.
12. Коптілов В.В. Теорія і практика перекладу. — К.: Вид-во при Київ. ун-ті, 1982. — 165 с.

13. Коптілов В.В. Теорія і практика перекладу: Навч. посібник. — К.: Вища шк., 1982. — 166 с.; К.: Юніверс, 2003. — 280 с.



Иван Яковлевич Франко

Иван Яковлевич Франко (1856 — 1916) - український письменник, поет, перекладач, критик, вчений, публіцист, громадський діяч. Иван Якович переклав українською мовою твори близько 200 авторів із 14 мов та 37 національних літератур. Говорячи про просвітнє значення перекладацької діяльності, письменник твердить, що переклади творів світової літератури роблять їх частиною української культури.

Література: Франко І. Я. Зібрання творів у 50-и томах. – К.: Наукова думка, 1976 р.



Лукаш Микола Олексійович

Мико́ла Олексі́йович Лука́ш (1919, Кролевець —1988, Київ) — український перекладач, мовознавець і поліглот. Псевдонім - Микола Нежурись.

У царині художнього перекладу українцям є чим пишатися. Микола Лукаш знайомить українського читача з шедеврами багатьох світових літератур. Це його переклади: Гете і Шиллер – з німецької, Бранко Чопич із сербохорватської, Лопе де Вега з іспанської, Боккаччо з італійської, Флобер, Гюго й Верлен з французької, Тувім і Міцкевич із польської, Елін Пелін та Христо Смирненський з болгарської, Роберт Бернс з англійської, Імре Мадач з угорської, Петр Безруч та Іржі Вольтер з чеської, Гофштейн з єврейської мов. І що б не взявся перекладати Лукаш – в кожному випадку він відтворює характерну індивідуальність автора, він у нього перевтілюється, як перевтілюється талановитий актор, коли ліпить на сцені того чи іншого героя.

Література:

Лукаш, М. Від Бокаччо до Аполлінера / М. Лукаш.– К. : Дніпро, 1990. – 510 с.

Солов'ї Миколи Лукаша // Вертіль О. В. Без назви. – Суми : ВВП «Мрія», 2007. – С. 139.

Фразеологія перекладів Миколи Лукаша : словник-довідник – К. : Довіра, 2002. – 735 с.

Дмитро́ Васи́льович Павлі́чко



Дмитро́ Васи́льович Павлі́чко (1929, Стопчатів на Івано-Франківщині) — український поет, перекладач, літературний критик, громадсько-політичний діяч. Дмитро Павличко — один з найвизначніших українських перекладачів. Перекладає з англійської, іспанської, італійської, французької, португальської, їдиш та багатьох слов'янських мов. Завдяки зусиллям Павличка вперше українською мовою з'явилося повне зібрання творів Шекспіра в шести томах (вид. «Дніпро» 1986 р.).

Український читач познайомився з Шарлем Бодлером, Гвездославом, Луїсом де Камоенсом та багатьма іншими іменами світової літератури. Своїми перекладами Павличко запропонував нове прочитання творів Данте Аліг'єрі, Франческо Петрарки, Мікеланджело Буонарроті, Федеріко Гарсія Лорки, Хосе Марті, Сесара Вальехо, Рубена Даріо, Йогана Вольфганга Гете, Генріха Гайне, Райнер Марія Рільке, Генріка Ібсена, Леопольда Стаффа, Ярослава Івашкевича, П'єра Ронсара, Жозе-Марія де Ередіа, Вітезслава Незвала та багатьох інших.

Ніна Михайлівна Демурова



Ніна Михайлівна Демурова (р.1930) - літературознавець, дослідник літератури Великобританії і США, дитячої англійської літератури, перекладач з англійської. Видатний фахівець з творчості Льюїса Керролла. Їй же належить канонічний переклад його казок: «Аліса в Країні Чудес» і «Аліса в Задзеркаллі». Перекладала твори таких авторів, як Честертон, По, Діккенс, Дж. Макдональд, Керролл, Бернетт, Дж. М. Баррі, Б. Поттер, А. Гарнер, Р. К. Нарайан, Апдайк та ін. Є почесним членом Товариства Льюїса

Керролла в Англії та США, а також англійської Товариства Беатрікс Поттер. У 2000 році отримала Почесний диплом Міжнародної ради дитячої книги за переклад книги Діккенса «Життя Господа нашого».

Література:

Демурова Н.М. Льюис Кэрролл. — М.: Молодая гвардия, 2013. — 41



Самостійні завдання:

Підготувати презентацію на тему: «Сучасні українські та світові майстра художнього перекладу»

Тема 4: **КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ТА ЧАСОВІ АСПЕКТИ ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ.**

1. Подолання часової відстані між оригіналом та перекладом.
2. Культурологічні труднощі перекладу.

У художньому перекладі здійснюється не тільки подолання просторових відстаней, мовних бар'єрів між співіснуючими в часі культурами, а й перемога над часом. Завдяки перекладу автори творів, написаних словами, звучання яких давно завмерло в глибинах тисячоліть, розмовляють з нами, «як живі з живими». Есхілів «Прометей прикутий» чи Вергілієва «Енеїда» - разючі приклади такого включення у сучасне культурне життя - через переклад великих творів давнини. А коли ми перейдемо й до ближчого часу, то побачимо, що переклад - хоч це й здається на перший погляд парадоксом - здатний зробити іншомовний оригінал ближчим до зарубіжного читача, ніж припалий порохом століть першотвір для читача, з ним єдиномовного. Українцєві наших днів легше зорієнтуватися в перекладах Данте й Шекспіра, ніж сучасним італійцям та англійцям у величних творах класиків їхніх літератур. Адже за сім століть, які минули від епохи Данте, й майже за чотири століття, які відділяють нас від часів Шекспіра, їхня мова частково застаріла. В перекладах же вони звертаються до нас сучасною мовою.

Але тут виникає проблема: чи можуть автор і герої книги, написаної в далеку від нас епоху, розмовляти сучасною мовою? Чи не створиться таким чином розрив між формою і змістом, спроможний завдати смертельної рани художньому творові? Адже кожна епоха має свій об'єктивно-історичний зміст, породжені ним ідеї та настрої і відповідний спосіб їх мовного втілення.

Щоб підійти до відповіді на це питання, звернімося до художнього досвіду авторів історичних романів, написаних у наші дні. Ні С. Скляренко, ні П

Загребельний не писали своїх романів з епохи Київської Русі давньоруською мовою. Вони лише уникали слів, які несуть у собі явні прикмети новітнього часу, а також зрідка додавали - для створення атмосфери достовірності - окремі вкраплення застарілих слів та синтаксичних конструкцій. І цього виявилось досить для художньої переконливості історичних романів, коли мати на увазі їх мовну специфіку.

До аналогічного розв'язання свого завдання прийшли і найдосвідченіші перекладачі творів минулого. Відмова від неологізмів і тактовне використання архаїзмів є двоєдиним принципом втілення засобами рідної мови оригіналів минулих епох. Так працювали М. Рильський над середньовічною кельтською легендою про Тристана та Ізольду, Борис Тен над епосом Гомера, Є. Дроб'язко - над «Божественною комедією» Данте.

Іноді висловлювалися пропозиції при перекладі твору, скажімо, XVIII ст. стилізувати його мову в дусі української мови XVIII ст. За всієї, здавалося б, науковості таких пропозицій вони виявилися непридатними для використання в перекладацькій практиці. Насамперед це пов'язано з нерівномірністю розвитку національних літературних мов. Мову Сковороди ми сприймаємо як архаїчну, сучасний же француз не відчуває застарілості мови Вольтера, і якщо почати перекладати Вольтера мовою Сковороди, то славнозвісний французький сатирик не наблизиться до нашого читача, а віддаляться від нього. Що ж стосується античної літератури, то її, згідно з наведеними пропозиціями, взагалі не можна було б перекладати: адже, як ми вже згадували раніше, української мови в цю епоху ще не існувало.

Складнішим є питання про потребу збереження в перекладі мовностильових засад літературного напрямку, до якого належить першотвір. Скульптурна чіткість образів і вишукана логізованість синтаксису класицистів, близькість до фольклору й гостре зіткнення протилежних, антитетичних образів у романтиків, подвоєння значення поетичного слова у символістів – усе це також відображає історичні умови створення оригіналу.

Але знайти в мові перекладу аналогічні засоби не завжди буває просто і легко. Так, через специфіку історичних умов розвитку української літератури в ній не було класицистичного етапу, отже, не сформувалися й мовні засоби виразу відповідної образності. І коли М. Рильський перекладав трагедії Корнеля і Расіна, йому доводилося створювати ці засоби за зразками оригіналів. Отже, й при подоланні часової відстані між автором оригіналу й читачем перекладу велику роль відіграє творче зусилля перекладача, який активізує рідну мову, видобуває незнані їй засоби втілення художнього образу і вміщує, таким чином, свій переклад у належну історичну перспективу. Зрозуміло, що таким способом здійснюється і збагачення тієї літературної мови, якою створюється переклад.

Культурологічні труднощі перекладу

Проблема взаємовідносин мови та культури традиційно включалася у сферу інтересів мовознавців. Однак в останні десятиріччя поняття “культура” набуває все більш широкої інтерпретації. На зміну розуміння культури як сукупності матеріальних та духовних здобутків цивілізації прийшло розширене трактування цього терміну, що включає всі особливості історичних, соціальних і психологічних явищ нації. Ми з вами найчастіше говоримо про переклад у межах одного культурного ареалу, який умовно можна назвати європейсько-північноамериканським. У цьому ареалі панівне становище посідають споріднені між собою індоєвропейські мови – англійська, французька, російська, іспанська, італійська, українська, німецька, польська... Між людьми, які розмовляють цими мовами, існують істотні відмінності, і все ж певні спільні риси менталітету просвічують крізь ці відмінності. Завдяки цьому сприймання першотворів при перекладі відбувається легше й інтенсивніше.

Складніша ситуація виникає, коли перекладається твір з іншого культурного ареалу. Спробуймо охарактеризувати й згрупувати основні труднощі, які підстерігають перекладача.

1. Відсутність спільної духовної основи у двох культур, що належать до різних ареалів. Якщо європейсько-північноамериканський ареал спирається на духовну спадщину Старого й Нового Заповітів, то в далекосхідному ареалі аналогічну роль виконують твори Конфуція, а в мусульманському ареалі – Коран. Усе це накладає на перекладача додаткові зобов'язання: він має не тільки перекласти конкретний твір, а й представити належним чином новим читачам невідому їм культуру. Наприклад, загальновідомий у мусульманському світі обов'язок кожного правовірного молитися у визначений час п'ять разів на день очевидно потребує пояснення в перекладі. Пояснення потребує і звичай звертатися до Аллаха на початку кожного публічного виступу на будь-яку тему, що контрастує із заборонаю згадувати ім'я Господа всує, наявною у заповідях, одержаних Мойсеєм від Бога, і багато інших; особливостей культури, далекої від європейської.

2. Відмінні стосунки між людьми. Наприклад, поняття родини в Африці дуже відрізняється від європейського. У Західній Європі родина складається з батька, матері і дітей, тоді як до африканської сім'ї належать усі родичі. Коли в одну африканську державу було завезено підручники, за якими діти мали вивчати французьку мову, діти обурилися: хіба можна оті куці європейські сім'ї вважати справжніми родинами? У японській мові (а точніше було б сказати: у японській культурі) існує кілька ступенів ввічливості залежно від соціального становища людини, до якої звертаються. Відтворити їх у перекладі – річ майже неможлива.

Навіть у суспільствах з однією релігійно-духовною основою існує різна ступінь комерціалізації відносин. Акції, що приносять прибуток, не засуджуються у країнах, де існує ринкова економіка. В Україні моральна сторона акції має набагато важливіше значення. Це, насамперед, просвічує в творах для дітей. Всі герої української дитячої літератури обов'язково поділяються на „добрих” і „недобрих”, а добро завжди перемагає. До того ж, твори для дітей пишуться так, щоб обов'язково викликати емоції щодо героя та ситуації. Зарубіжна дитяча література здебільшого розважає дитину, уводить її у фантастичний світ, не дає чіткого поділу героїв твору на „добрих” і „недобрих”, дає характеристику вчинків героїв згідно з моральними нормами носіїв мови, отже перекладач має складності з такими текстами. Наприклад, в Британії і Америці підказка у школі чи списування матеріалу засуджується, в той час як в українській молоді такі вчинки не викликають негативної реакції, тому описане в творі зневажливе ставлення до героя за такий вчинок буде українським школярам незрозумілим без пояснення чужих традицій.

3. **Екзотичні реалії** - звичаї, одяг, страви, напої, житло, посуд. Певні труднощі викликає, скажімо, опис традиційного японського житла. Що скажуть українському читачеві такі слова, як «*фусума*» (розсувна стінка в будинку) чи «*токонома*» (глибока ніша, що прикрашає кімнату), чи «*сасімі*» (настругана сира риба, яка є національною стравою японців)? Залишати ці слова у тексті, один раз пояснивши їх у примітках, чи, можливо, дати описовий переклад?

4. **Велика граматична відстань між мовою-джерелом і мовою перекладу.** У тюркських мовах мусульманського ареалу, а також у мові фарсі відсутній граматичний рід, через що почуття кохання, дружби і містичної любові до божества можуть виражатися однаково. Це завдає великого клопоту перекладачам, яким у цьому випадку «заважає» граматичний рід їхньої мови. Англійська і українська також мають певні відмінності у граматиці. Англійська граматика у більшій мірі ніж українська привносить екстралінгвістичну інформацію до тексту. Наприклад: яка різниця у цих двох реченнях?

She fell in love when she met John.

She had fallen in love when she met John.

На українську мову обидва речення можуть бути перекладені однаково: *Вона закохалась, коли зустріла Джона.* Однак, Past Perfect другого речення додає такий нюанс у ситуацію, що *вона була вже в когось закохана, коли зустріла Джона.*

5. **Відмінні принципи побудови літературного твору.** Слова класичної китайської мови односкладові, і найпоширенішою формою поезії епохи династії Тан (VII - IX ст.) були чотиривірші з п'яти чи семи слів-складів у рядку загальним обсягом 31 слово-склад. Зрозуміло, що зберегти водночас і зміст, і зовнішню форму такої поезії у перекладі мовою, в якій односкладові слова відносно мало

поширені, - неможливо. Доводиться йти на компроміс, видовжувати віршовий рядок і відмовлятися від багатоскладових слів.

6. **Алюзії, аббревіатура.** Як ви вже знаєте, **алюзії** – це включені до тексту цитати з творів, широковідомих певному культурно-мовному середовищу. Відмова від лапок навколо цитати, яка широко застосовується в англomовному середовищі, робить цитату малопомітною, що завдає клопоту перекладачу, який не дуже обізнаний з творами, які цитуються. Інколи така прихована алюзія затемнює зміст речення. Особливо, коли цитата вкраплюється не повністю, а лише частково, вихвачуючи декілька слів з цитати, що найбільше підходять до мовленнєвої ситуації.

Абревіатура – скорочення фрази до одного слова часто по перших літерах чи складах, також викликає труднощі при перекладі, бо потребує фонових культурологічних знань перекладача, які б допомогли декодувати скорочене слово і співвіднести його з аббревіатурою другої мови. Наприклад: англ. *UFO* співвідноситься з іншим набором літер в українській: *НЛО*.

Рекомендації до подолання таких перешкод як переклад **алюзій** та **аббревіатур** можуть бути тільки одні: якомога більше пізнавати культуру країн, мову яких вивчає перекладач. Усі ці й багато інших невідповідностей, що існують між різними культурними ареалами, дуже ускладнюють працю перекладача і часом вимагають від нього справжньої віртуозності.



Завдання до практичного заняття. Проаналізуйте:

1. Як перекладачі розв'язують проблему подолання часової відстані між епохою створення оригіналу і створення перекладу?
2. Чому переклад може стати читачеві ближче і зрозуміліше, ніж оригінал?
3. Чому стосунки між людьми можуть стати перекладацькою проблемою?
4. Що таке екзотизми, і як перекладач має поводитись з ними при перекладі?
5. Чому граматика може стати на заваді успішному перекладові?
6. Як подолати відмінності у побудові літературних творів різних культурних ареалів?

Тема 5:

ЛІНГВОСЕМІОТИЧНІ ЗАСАДИ

ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДОВЕДЕННЯ

1. Поняття про семіотику та знак.
2. Типи знаків: іконічні, знаки-символи, знаки-сигнали та конвенційні знаки.
3. Мова як знакова система.

4. Характеристика мовного знаку. Поняття про денотативні і конотативні значення слів.
5. Значення умовності мовного знаку для перекладу.
6. Поняття про структуру мови.
7. Мова і мовлення та перекладацькі труднощі в цьому питанні.

В світі існують різні знаки, які слугують для передачі інформації. Наприклад, дорожні знаки безпеки руху, морська сигналізація прапорцями, математичні символи та ін. Різноманітні системи знаків вивчає наука **семіотика**.

Знаком називають матеріальний предмет, який пов'язаний у нашій свідомості з уявленням про певний об'єкт і який використовується для отримання, збереження та передачі інформації про цей об'єкт.

Типи знаків

Виділяють знаки-символи, знаки-сигнали, іконічні та конвенційні знаки.

Функцію **іконічних** знаків виконують картини, фотографії та інші засоби відтворення зовнішнього вигляду об'єктів. **Знаки-символи** символічно презентують об'єкт: знамена, герби, торгівельні марки компаній тощо. **Знаки-сигнали** вказують на присутність певних об'єктів: дим – про наявність вогню, гавкіт – про собаку і т.ін. **Конвенційні знаки** не мають прямого зв'язку з позначуваним об'єктом, і їхнє значення закріплене за ними суспільною домовленістю. Наприклад, чому саме така конфігурація вважається літерою, що позначає звук **Ф**? Ніякого логічного пояснення немає. Це – домовленість суспільства, яке використовує кирилицю для письмової фіксації мовлення. Суспільство, яке користується латиницею позначає цей звук графічним символом **F**.

Головними характеристиками **конвенційного знаку** є його **матеріальність** (його можна бачити, чути, тобто сприймати органами відчуття) та **інформативність** або **семантика**, тобто мисленний зміст, викликаючий у пам'яті вигляд певного об'єкту.

Конвенційні знаки можуть існувати тільки в **системі знаків** і в різних знакових системах можуть мати різне значення. Так, знак оклику (!) в дорожній сигналізації має значення “небезпечна дорога”, а в математиці – “факторіал”. За рамками **системи** об'єкт не є **знаком**, тому що не несе специфічної інформації.

Мова як знакова система

Мова є одною з знакових систем. Під **системою** розуміється *сукупність елементів, формуючих щось цілісне*. При вивченні системи дослідник виявляє *відносини, що існують між елементами системи*. Найбільш короткий шлях до розуміння мови як знакової системи відкриває підхід *Теорії інформації*. Вона стверджує, що мова слугує засобом зв'язку, передачі інформації від одної людини другій людині чи людям. Ця інформація передається за допомогою спеціальних **мовних сигналів**. Мовні сигнали становлять в кожній мові упорядковану систему: „свій” набір звуків, літер, слів та правил їхнього оформлення у речення. В тому, що мова є знаковою системою легко переконатися, тому що будь-який знак іншої семіотичної системи можна передати словом, або іншим мовним виразом. Наприклад: можна показати на двері жестом, а можна замінити цей знак словом “вийдіть!”, тобто з допомогою мовних знаків пізнаються та пояснюються всі інші види знаків. Мову найчастіше презентують саме **конвенційні знаки**, адже саме за історичною суспільною домовленістю носії певної мови використовують єдину абетку, один і той самий набір звуків, щоб назвати той чи інший об'єкт і т.д.

Будь яка мова – це **адаптивна система**, що пристосовується до потреб суспільства, яке говорить нею. Реальність змінюється, тому і словник мови постійно змінюється. Перекладач повинен тримати в полі зору *неологізми, архаїзми, історизми* рідної та іноземної мови, на яку він перекладає. Слід пам'ятати, що словник мови являє собою **лексико-семантичні поля**, які об'єднують слова однієї сфери реальності у смислові групи. Наприклад: *бузок, конвалія, тюльпан ...*- слова з **лексико-семантичного поля „квіти”**. **Лексико-семантичні поля** поділяють свої елементи на **активні і пасивні**. До **активної лексики** відносяться слова, які вживають всі носії мови, незалежно від професії, роду та рівня освіти. **Пасивна лексика** це слова, що рідко вживаються, до яких відносяться:

- **історизми** – слова, які називають реалії певної історичної епохи і стають мало вживаними із зникненням тих реалій - *князь, ворошиловський стрілок*;
- **архаїзми** - застарілі слова, які замінили новими – *челядь, перст*;
- **неологізми** - слова, які тільки що виникли в мові – *брифінг, саміт*;
- **професіоналізми** та **жаргонізми** - слова, які вживаються людьми певної професії – професія сталевара: *мартен, прокатний стан, вагранка і т.ін.*
- **сленг** – емоційно-забарвлені слова певної соціальної або вікової групи людей. У студентів – *«хвіст» – борг, «плавати» – не знати матеріал*;

- **екзотизми** – слова, що позначають специфічні об'єкти далекої від носіїв мови культури: *eggnog* – *улюблений американський напій зі збитого молока, цукру і алкоголю*;
- **арготизми** – умовний жаргон вузької соціальної групи, створений для засекречування повідомлення: У кримінальному середовищі – *«бугор»-начальник, «вашингтон»- 100 доларів однією купюрою*;
- **табу** – заборона на вживання деяких слів через забобони, цензурні або етичні норми. Українці прагнуть рідше вживати слово „чорт”. Цензура не пропускає в тексти брутальних слів. З етичних міркувань не прийнято згадувати назви деяких частин тіла і т.п.
- **евфемізми** – це слова, якими замінюють заборонені слова. Так, замість „помер” краще сказати, *пішов в інший світ* і т.ін.

Лексико-семантична система мови знаходиться в безперервному розвитку; кількість знаків-слів, що називають об'єкти реальності навколо нас, невинно змінюється, тому лексична система будь якої мови потребує постійної уваги, як філологів, так і самих носіїв даної мови, які претендують на роль освічених представників суспільства.

Характеристика мовного знаку

Однак, не все, що є в мові можна вважати знаком, а лише те, що слугує для передачі інформації. Окремо взяті звуки не являються знаком, тому що ні про що не інформують. Разом з тим, **літера** є знаком, бо вона інформує про звучання цього саме графічного символу. Нема підстав вважати повноцінним знаком і морфему, тому що самотійно вона значення не виражає, а набуває його тільки в складі слова. **Слово або лексема** має *план вираження* (фіксоване написання, доступне для сприйняття очима) та *план змісту* (значення), і тому може вважатися повноцінним мовним знаком. Мову часто називають **мовою слів**, підкреслюючи тим самим особливу значущість слова для мови. Слово найбільш виразно відображує специфіку мови і виступає будівельним матеріалом для речень і висловлювань. Слова мають **денотативне** значення, тобто значення, зафіксоване в словнику та мовній практиці носіїв мови як реалізація назви об'єкту чи поняття оточуючої дійсності, а також **конотативні** значення: емоційні, стилістичні, образні і т.ін., що пов'язані з умовами і учасниками комунікації. Так, у висловах „*Круте яйце*” і „*Крутий хлопець*” слово „*крутий*” вжите у **денотативному** та **конотативному** значеннях. **Денотативне** значення слова є обов'язковим, а **конотативне** – додатковим. Але слова можуть мати ще й **контекстуальне** значення, яке може бути не зафіксоване словником і нести ситуативне чи емоційне значення. Так, слово “*Молодець!*”, вимовлене з певною інтонацією може виражати не похвалу, а обурення. Багатозначність слова створює неабиякі труднощі для перекладу.

Значення умовності мовного знаку для перекладу

Особливою важливістю для перекладу є те, що мовні знаки, як і інші **конвенціональні** знаки, є **умовними**. Вони не мають органічного зв'язку з позначеними ними об'єктами. У зовнішності кицьки нема нічого, що дозволило б нам іменувати її саме *кицькою*, а не тигром чи собакою. Тому одні й ті самі поняття у різних мовах виражаються різним набором звуків, зафіксованим домовленістю носіїв цієї мови: **Рос.** Гвоздь, **укр.** Цвях, **нім.** Nagel, **англ.** Nail, **словацьк.** Klines, і т.ін.; і навпаки, схожі по звучанню слова можуть в різних мовах мати різне значення: **Російське** *Луна* називає *Місяць*, а в **українській мові** *Эхо*, **Російське** *Магазин* називає *Місце для торгівлі*, а в **англійській мові** *Magazine* – *журнал*, **Сербохорватське** *Куча* називає **українське** слово *Дім, Любити* – **українське** *Цілувати* і т.д.

Саме **умовність** мовного знаку робить зв'язок між звучанням та значенням слова особливо міцним, так як не одна зі сторін знака не існує одна без одної: звук без значення не є знаком, а значення завжди виражене якоюсь матеріальною формою. В той самий час, **умовність** знака означає, що дане значення не обов'язково має бути зв'язаним тільки з даною формою. Одне й те саме поняття пов'язане з різним набором звуків і літер у різних мовах. Це робить можливим переклад взагалі.

Умовність знака може також призводити до його асиметрії: одна форма може мати декілька значень (**полісемія**: *ручка* – *прилад для письма, кінцівка маленької дитини*;) чи висловлювати зовсім різні значення (**омонімія**: **night** – *ніч*, **knight** – *лицар*), або одне значення може мати декілька форм (**синонімія**: **будівля** – *дім, хата, будинок*).

Поняття про структуру мови

Як і будь-яка система, мова представляє собою не простий набір ізольованих одиниць. Це – єдине ціле, всі елементи якого зв'язані між собою або однаковим положенням у системі (**парадигматичний зв'язок**), або завдяки сумісному вживанню їх в мові (**синтагматичний зв'язок**). **Парадигматичний зв'язок** просліджується, коли ми вибираємо у мові лексику, що називає дієслова чи прикметники, чи іменники у родовому відмінку, тощо, або, коли ми формуємо *лексико-семантичні поля*.

Синтагматичний зв'язок демонструє можливу сполучуваність слів. Наприклад. „*Двоповерховий будинок*”, „*Вболівати серцем*” - нормативні сполучення, а „*Двоповерховий торт*”, „*Вболівати грипом*” – ні.

Сукупність зв'язків між мовними одиницями (синтагматичних, парадигматичних, граматичних) формує структуру мови. Одиниці мови, що входять у її структуру, формують **рівні** мови, які пов'язані міжрівневими відносинами. Головними рівнями мови вважають: *фонемний, морфемний,*

лексичний (словесний) і синтаксичний (рівень речення). При перекладі між одиницями двох мов можуть встановлюватися як однорівневі, так і різнорівневі відносини. Тобто, інколи можливий переклад слово в слово, а інколи доводиться замінювати одне слово оригіналу словосполученням мови перекладу. Наприклад: **укр.** „*Вийдіть!*”, **англ.** „*Go out!*”. Це витікає як з граматичного устрою мови, тобто **літературної норми** мови, так і з норми мовлення, тобто **узусу (картини світу)**. В кожній мові є загально використовувані форми і структури і мало використовувані, хоча і відповідаючі нормі мови. Якщо порушення норми мови робить мовлення невірним, неграматичним, то порушення узусу робить його ненатуральним. Перекладаючи фразу *Help yourself!*, перекладач повинен врахувати те, що дія відбувається за столом, і застосувати не прямий переклад *Допоможіть собі!*, а фразу *Пригощайтеся!*, яка використовується в українському мовленні в таких випадках. Так, з граматичної точки зору в російській мові можливе створення дієприкметників теперішнього часу від слів *читать, гресть, жить* (читаю, грею, живу), а від слів *писать, пить, пить* аналогічні форми створити неможливо, не порушуючи норми мовлення. Якщо порушення граматичної норми мови в перекладі явище доволі рідкісне, то дотримання узусу потребує від перекладача особливої уважності.

Мова і мовлення

та перекладацькі труднощі в цьому питанні

Семіотичний підхід до мови, запропонований Соссюром, дозволив розкрити найважливіші аспекти мови як засобу комунікації. Включення мови до кола знакових систем необхідно ставило питання про те, як з допомогою мовного коду створюються повідомлення. Соссюр вказав путь до рішення цього питання, розмежувавши в мовленнєвій діяльності мову та мовлення, тобто **код** та саме **створення повідомлення**. За визначенням Соссюра, **мова** – це система знаків, виражаючих поняття оточуючої дійсності, сукупність умовностей, прийнятих колективом носіїв мови, тобто **код** для створення повідомлень. **Мовлення** розглядалось Соссюром як *індивідуальне користування мовним кодом для створення повідомлень*.

Принципійне розмежування мови і мовлення мало велике значення для подальшого розвитку мовознавства і перекладацтва зокрема. Тобто, перекладач повинен засвоїти **код** іноземної мови, що саме по собі не є невиконаною проблемою. Складність виникає при засвоєнні, так званої **картини світу (узусу)** носіїв мови, що складається історично і не відображена у будь-яких підручниках. Саме **картина світу** формує можливість сполучення слів з другими словами. Так, переможець в'їздить до покороного міста на *білому коні*, друг людини – це *собака*, а не *пес*, а слово

“тріска” називає не тільки *продукт обробки дерева сокирою*, але й є прийнятим у мові еталоном худоби. Нікому з носіїв української мови не прийде в голову зрівнювати худу людину з голкою, хоча вона тонша за тріску.

Таким чином мова – це **універсальна всеохоплююча знакова система, здатна передати будь-яку іншу систему знаків**, і зворотної дії немає, тобто передати всю мову азбукою Морзе, жестами, або іншими знаками неможливо.



Завдання до практичного заняття. Проаналізуйте:

1. Що називається знаком у семіотиці?
2. Охарактеризуйте і наведіть приклади знаків-символів, знаків-сигналів та іконічних знаків.
3. Розкажіть про конвенційні знаки.
4. Чому мову можна вважати знаковою системою?
5. Що таке лексико-семантичні поля і для чого вони потрібні?
6. Яким чином Теорія інформації застосовується в лінгвістиці?
7. Розкажіть про слово як мовний знак.
8. Чому умовність мовного знаку так важлива для перекладацтва?
9. Що таке парадигматичні та синтагматичні зв'язки слів?
10. Чому інколи можливий переклад слово в слово, а інколи доводиться замінювати одне слово оригіналу декількома словами мови перекладу?
11. Що таке узус?
12. Що є мова за визначенням Ф. де Соссюра, і чому це визначення таке важливе для перекладачів?

Тема 6: ХУДОЖНІЙ ПЕРЕКЛАД ЯК ПРОЦЕС

1. Проблема перекладності в лінгвістиці.
2. Транслятема як одиниця перекладу.
3. Три ступені наближення перекладу до першотвору.
4. Головні протиріччя процесу перекладу.
5. Адекватність і еквівалентність перекладу.
6. Інтерпретація тексту перекладачем.
7. Поняття про перекладацькі трансформації.

Головна ціль і сутність художнього перекладу це донесення до адресата змісту оригіналу за допомогою нового мовного коду. Ми вже знайомі з семіотичним підходом до мови, як засобу створення текстів, тому б, здавалося, принципова можливість перекладу з однієї мови на іншу не

викликає ніяких сумнівів. Разом з тим, час від часу фатальне питання про «неперекладність» стає приводом для дискусій. При цьому «перекладність» здебільшого розуміють як механічне перетягання кожної деталі, найменшої дрібнички з тексту оригіналу до тексту перекладу. Щоб зарадити біді, часом пропонують - ні багато, ні мало - зруйнувати художню форму оригіналу в перекладі (найчастіше поетичну), бо це ж саме вона й заважала згаданому перетяганню. Прихильники буквального перекладу обстоюють тезу, що якщо перекладач створює текст з наявними відмінними словами від оригіналу, тобто „підганяє” переклад під **систему мови**, на яку він перекладає, то це не можна назвати перекладом взагалі.

Дійсно, кожна мова має свою особливу неповторну для других мов **структуру**, яка не дублюється іншими мовами. При перекладі можна лише в тій чи іншій мірі наближатися до оригіналу, що дає право на існування афоризму **Traduttore, traditore – Перекладач – зрадник**. Та багатовікове практичне застосування перекладів довело, що міжнаціональна комунікація можлива, навіть за наявності деяких втрат інформації при недбалому чи невмілому перекладі.

Маючи теоретичну **семіотичну платформу**, слушність засад якої було неодноразово підтверджено практикою, українські перекладачі виходять з **можливості перекладу** з будь-якої мови на будь-яку іншу. Як зауважив М. Рильський, «різні мови - різне вираження думок, але мислення єдине, закони мислення однакові. Це ще раз стверджує перекладність з мови на мову».

«Абсолютного» перекладу без будь-яких втрат не буває через істотні відмінності між системами та мовленнєвою практикою різних мов, між історичним досвідом двох літератур, які вступають у взаємодію та ін., отже, завданням перекладача є зведення цих втрат до мінімуму.

Транслятема як одиниця перекладу.

Як відомо, основною ознакою літературно-художнього стилю є підпорядкованість усіх його мовних засобів завданню створення художнього **образу**. *Образність* є основою художнього тексту, а *конкретний спосіб її вияву* відрізняє один текст від іншого. У зв'язку з тим постає питання: що саме є «**одиноцею перекладу**»: слово, словосполучення, речення чи, можливо, художній образ?

Однозначної відповіді на це питання нема і не може бути: надто велика різноманітність відзначає тексти художньої літератури. Залежно від багатьох обставин конкретний зміст одиниці перекладу може мати різноманітне наповнення. Назвемо одиницю перекладу «**транслятемою**». Отже, у реалістичній драмі чи комедії *транслятема* включатиме в себе обмін репліками між персонажами, у ліричному вірші вона дорівнюватиме

порівнянню чи метафорі, а в тексті повісті чи оповідання розтягнеться від речення до абзацу. **Транслятема** щоразу виступає як певний «*атом змісту*», який не можна поділити без руйнування цього змісту. Перекладач щоразу ставить перед собою питання: чому **транслятема** охоплює саме такі слова, саме такі типи речень, і саме таку ритміку для побудови художнього образу. Давши відповідь на це питання, він прагне віднайти у своїй мові відповідні засоби, які допомогли б йому з найбільшою повнотою, правдивістю, природністю й переконливістю виразити художній задум автора оригіналу.

Три ступені наближення перекладу до першотвору.

Визначну роль у розвитку теорії перекладу відіграла доповідь Ф. Шлайєрмахера «Про різні методи перекладу» (1813). Автор підкреслював неможливість знайти точні відповідники ні в лексиці, ні в морфології, ні в синтаксисі різних мов. Звідси – приреченість перекладача на пошуки прийняттого рішення через *три ступені наближення перекладу до першотвору*. Перший з них – **парафраз**, тобто переказ своїми словами, створення **підряднику** тексту. Другий ступень – **імітація**, яка komponує ціле тіло твору таким чином, щоб справити на читача враження, схоже на те, яке одержав читач оригіналу. Третім ступенем є «**справжній переклад**», який скомпонує дві попередні стадії з урахуванням часової та культурологічної відстані перекладу від оригіналу. Шлайєрмахер наголошував на необхідності різних перекладів одного й того ж твору, бо кожний переклад матиме щось вдале, чого не має інший.

Загалом, процес перекладу складається з двох етапів, ідучих один за одним у швидкому темпі, що передбачає автоматизм. Ці два етапи - **аналіз** – сприймання інформації та **синтез** – переклад. Під час **аналізу** кожна **транслятема** впізнається й визначається на основі попередніх смислових одиниць (**контексту**). **Синтез** полягає в тому, щоб провести відбір лексико-граматичних одиниць з мови, на яку ведеться переклад, у максимально короткий термін. **Синтез** – це не тільки знання еквівалентів одиниць перекладу, але й вміння швидко знайти близький за значенням відповідник.

Головні протиріччя процесу перекладу.

Свого часу англійський теоретик перекладу Теодор Сейворі у книжці «Мистецтво перекладу» (Лондон, 1957) виклав шість протиставлень - протилежних вимог до перекладу. Протягом кількох минулих десятиліть до них не раз зверталися і практики, і теоретики. Спробуємо проаналізувати ці протиставлення.

Перша пара протилежних вимог звучить так:

- **переклад має передавати слова першотвору;**
- **переклад має передавати думки першотвору.**

Одразу здається, ніби ці дві вимоги не мають між собою нічого спільного. Але це не так. Ясно, що друга думка має у практиці перекладу якнайширше застосування. Але це зовсім не означає, що першу можна відкинути. Наприклад, власні назви - це слова, які не є носіями думки, вони є мовними етикетками, які не дають нам переплутати одне місто чи одну людину з іншим містом чи людиною, тому ця лексика має бути перенесеною з тексту в переклад без будь яких змін.

Ще один приклад стосується перекладу священних текстів. Слова, сказані Богом у Біблії, не підлягають переказові «своїми словами». Перекладач повинен дбайливо перенести висловлювання Бога у свій текст.

Друга пара вимог має такий вигляд:

- **переклад має читатися як оригінал;**
- **переклад має читатися як переклад.**

Якщо йдеться про природність звучання мови перекладу, про використання тих самих типів речень чи засобів милозвучності, які вживають автори, що пишуть мовою перекладу, то орієнтація на першу вимогу не викликає сумнівів. Та коли у тексті твору є такі елементи як імена, прізвища, прізвиська, географічні й топографічні назви, реалії іноземного побуту, вони мають читатися як переклад, фіксуючи певну дистанцію між читачем перекладу й іншомовним першотвором.

Третя пара протиставлень виглядає так:

- **переклад має відтворювати стиль оригіналу;**
- **переклад має відтворювати стиль перекладача.**

З приводу цих протиставлень можна сказати: бажано, щоб переклад відтворював стиль оригіналу, але так чи інакше крізь нього пробиватиметься й стиль перекладача, бо ніхто не може зректися своєї особистості. Саме тому дуже важливо, щоб перекладач добирав до своєї роботи твори, написані близьким йому стилем: у такому випадку не виникатиме конфлікт між стилем автора першотвору і стилем перекладача.

Ось четверта пара протиставлень:

- **переклад має читатися як твір, сучасний оригіналові;**
- **переклад має читатися як твір, сучасний перекладачеві.**

Відповідь на сформульовані вимоги може бути така: все залежить від епохи, коли було створено оригінал. Якщо на робочий стіл перекладача ліг англійський чи французький реалістичний роман XIX ст., він має право тактовно використовувати у своєму перекладі мову української прози XIX ст. Коли ж йдеться про Гомерову «Одіссею», то перша пропозиція виявить свою цілковиту абсурдність: в епоху Гомера української мови ще не існувало, як і інших мов нинішньої Європи.

Що ж стосується другої пропозиції, то вона цілком реальна, але перекладач повинен уникати слів, що ведуть до «осучаснення» дійсності, змальованої у першотворі.

Наступна пара протиставлень:

- **переклад може мати додатки й пропуски;**
- **переклад не повинен мати додатків і пропусків.**

Так само, як і в попередньому випадку, категорично однозначна відповідь тут неможлива. Питання про додатки виникає тоді, коли йдеться про щось незрозуміле в тексті. Ось, наприклад, одна з епіграм Вольтера в перекладі Миколи Терещенка:

Серед трави, край ручая,
Фрерона вжалила змія.
Та не Фрерону смерть настала, -
Змія негадано сконала.

Ключем до розуміння цієї епіграми виявляється додана до неї примітка перекладача, де сказано, що Елі Фрерон -«реакційний критик, який виступав проти просвітителів-енциклопедистів». Іноді, здебільшого коли дозволяє характер прозового тексту, можна «вмонтувати» коротке пояснення навіть у текст перекладу.

Пропуски в перекладі можуть приховувати перекладачеве нерозуміння тих чи інших місць у тексті першотвору. Інша причина пропусків — прагнення адаптувати текст, полегшити його сприймання читачеві.

Нарешті, останні два протиставлення:

- **поезію слід перекладати прозою;**
- **поезію слід перекладати у віршованій формі.**

Прихильники максимальної точності в перекладі обґрунтовують потребу відтворення поезії прозою тим, що ритміка поетичного твору, його рими, алітерації, асонанси дуже ускладнюють процес перекладу, отож неминуче доводиться жертвувати певними елементами змісту. Але при цьому забувають, що коли б автор поетичного оригіналу вважав ритміку, риму й т. ін. чимось другорядним, то він сам би написав свій твір прозою. Тому переклад віршів прозою слід кваліфікувати як акт грубого втручання перекладача у текст першотвору, внаслідок якого руйнується у перекладі єдність його змісту й форми. Безперечно, поетичний твір треба перекладати віршами, і не просто віршами, а формально ідентичними віршам оригіналу. Тоді Данте зазвучить терцинами, Петрарка - сонетами, а Тассо - октавами.

Адекватність і еквівалентність перекладу.

Як відомо, мова має „рівневу” структуру: фонема, морфема, слово, словосполучення, речення і текст. Кожний наступний рівень складається з

попередніх. Перекладач повинен бути знайомим з ієрархією всіх рівнів, тому що часом значення слова може бути зрозуміле лише через переклад морфем, що входять до його складу. Наприклад: *ice-hearted*. В українській чи російській мові відсутній еквівалент зазначеного слова, тому переклад здійснюється через аналіз значення окремих морфем, де *ice* – лід, а *heart* – серце. Афікс *-ed* свідчить про граматичну форму *Participle II* або *Past Indefinite* дієслова. Дефіс між двома морфемами наводить перекладача на думку, що він має справу з зіставним прикметником, отже **парафраз** цього слова може звучати як *льодяносердечний*. Але такого слова в українській/російській мові не існує. Звідси витікає проблема **адекватності і еквівалентності** перекладу. Деякі лінгвісти вважають ці поняття синонімами, але деякі вчені, як наприклад, Комісаров і Швейцер, не вважають їх за такі.

Еквівалентність - це повна кореляція між текстами та їх сегментами; це слова, значення яких співпадають в обох мовах у всіх випадках, незалежно від контексту. Але таке співпадання трапляється дуже рідко навіть на рівні окремих слів, а не те, що текстів. Так, повністю співпадають терміни, власні імена та географічні назви. Всі інші лексичні відповідності будуть *варіантними*; тобто, одному слову іноземної мови будуть відповідати декілька значень рідної мови, чи навпаки. В таких випадках вибір значення визначається **контекстом**.

Наприклад: *Pen* – співпадає в українському значенні *ручка – прилад для писання*, та не співпадає у значенні *рука маленької дитини; частина меблів чи механізму*.

Еквівалентний або буквальний переклад – це послідовний переклад морфем, слів або речень у тексті. Можливість **еквівалентного (буквального)** перекладу забезпечується наявністю у мовах однозначних слів, граматичних форм, синтаксичних комбінацій і однакових усталених способів вираження явищ:

Who was there? – Хто був там?;

Look at the time! I shan't go with you! – Поглянь на час! Я не піду з тобою!

(Це однаковий спосіб вираження ситуації, що вже пізно.)

Зрозуміло, що далеко не у всіх реченнях можлива така однозначна інтерпретація компонентів, тому перекладач має вберегтися від тяжіння до буквалізму, щоб запобігти ненатуральності перекладу. Сучасний рівень машинного перекладу виконує грубий **буквальний** переклад, тому з'являються такі загальновідомі жарти перекладачів:

New Jersey State University – Державний університет Нової Фуфайки замість *Університет штату Нью-Джерсі*;

Fans of football - Вентилятори футболу замість *Любителі футболу і т. ін.*

Як ви вже знаєте, дослівний переклад художнього твору просто неможливий. Разом з тим, деякі речення не втрачають своєї зрозумілості при застосуванні цього типу перекладу.

Адекватність – це максимально точна передача змісту тексту з дотриманням літературної норми і стилю мови перекладу.

Адекватний переклад - передача смислу мовної одиниці, тому не варто тратити зусилля на пошук еквіваленту слова у другій мові, тому що воно може бути передане за допомогою зовсім інших лексичних і граматичних форм. Наприклад ситуація, коли людина сидить „*поклавши ногу на ногу*”, у англійському перекладі звучатиме „*with one’s knees crossed*”, а „*мінка на молоці*” передається за допомогою поняття „*milk in a coat*”.

Адекватний переклад стає необхідним коли аналіз самого слова як такого не дає задовільної інформації про значення слова. Єдиний спосіб пошуку потрібного еквіваленту – це звертання до **контексту**, або **ситуації**, у якій відбувається спілкування. Існує загальновідомий жарт, коли при перекладі не врахована **ситуація**:

Так, речення *A bare conductor ran on the wall* мало переклад: *Голий кондуктор бігав по стіні*. З точки зору значення кожного слова все вірно, але якщо врахувати ситуацію спілкування у технічній сфері, то переклад мав би бути таким: *Оголений провід тягнувся по стіні*.

Контекст, тобто лінгвістичне оточення даної мовної одиниці, яке допомагає відібрати одне значення слова з багатьох можливих, може бути різної довжини – від словосполучення до речення, а інколи і до всього тексту.

Розглянемо приклади, коли недосвідчений перекладач, не врахувавши **контекст**, застосовує **еквівалентний (буквальний)** переклад замість **адекватного**: Наприклад, в реченні „*Вона була обрана делегатом республіканського з’їзду*” слово *республіканський* має бути перекладене як *national*, тому що мається на увазі *загальнонаціональний з’їзд*, в той час як слово *republican* для англійського читача може означати з’їзд членів *Республіканської партії*.

Ще один приклад: коли ми ведемо мову про *відрахування якоїсь суми грошей*, на думку приходить математична дія **віднімання**, а отже і іменник **deduction from**. А як бути з виразом *відрахування в пенсійний фонд*? Адже *deduction* – це відрахування **з чогось**, а не **до чогось**. Тут керуємось логікою дії, а не прямим калькуванням, тому замість слова **deduction** використовуємо слово **contribution to** (тобто не віднімання, а додавання).

Інтерпретація тексту перекладачем

Для вибору способу перекладу тексту перекладач повинен мати досвід і талант **інтерпретування** тексту. **Інтерпретацією** зветься *мистецтво розуміння, тлумачення та пояснення текстів*. На відміну від звичайного читання й поверхневого загального розуміння тексту, інтерпретація невіддільна від заглиблення в нього, яке допомагає виявити його приховані значення. Тут у нагоді стає загальна начитаність, знання культурних та історичних національних традицій і широка освіченість перекладача, що збагачує його словниковий запас обох мов, з якими він працює. Важливими факторами історичного розвитку інтерпретації були необхідність пояснення Святого письма християнам і потреба тлумачення творів античних філософів.

У широкому сенсі слова **інтерпретація** присутня в кожному випадку спілкування людей; у вузькому - тоді, коли виникає потреба виявити неочевидні значення тексту, які не лежать на його поверхні. Саме в цьому останньому сенсі **інтерпретація** використовується в перекладознавстві.

Аналізуючи труднощі перекладу – і, насамперед, труднощі розуміння тексту, відомий італійський письменник і філософ Умберто Еко формулює три рівні розуміння тексту:

- а) треба шукати в тексті, що хотів сказати його автор;
- б) треба шукати, що каже текст незалежно від намірів автора;
- в) треба шукати в тексті, що в ньому знаходить читач.

Рода Робертс у статті «Перекладач та інтерпретація» (Міжнародна Лінгвістична Енциклопедія, за ред. В. Брайта, т. 4, Оксфорд, 1992) підкреслює: «Для того, щоб зрозуміти повідомлення, перекладач повинен проникнути за значення знаків і додати до нього належну екстралінгвістичну інформацію» (с. 178). Це ствердження цілком виправдовує **семіотичний** підхід до мови, як до системи знаків з усталеним набором денотативних і конотативних значень слів, граматичних правил та узусу, що зумовлюють добір відповідних мовних одиниць при перекладі.

Поняття про перекладацькі трансформації

Неможливість встановити однозначні відносини між словами вимагає трансформування початкової одиниці таким чином, щоб зберегти у перекладі специфіку вираженого нею поняття. Подібна перестройка якогось елемента називається **перекладацькою трансформацією**. Трансформуванню може бути піддане лексичне або граматичне значення слів і словоформ, а також стилістичні значення одного слова.

Таким чином, **перекладацькі трансформації** – це *перефразування окремих слів і фрагментів тексту оригіналу згідно з законами лексичної і граматичної сполучуваності, а також згідно „узусу”, тобто неписаним законам*

використання тих чи інших мовних одиниць у мовленні носіїв конкретної мови. Загалом **перекладацькі трансформації** поділяються на *граматичні* і *лексико-семантичні*. Детальніше види **перекладацьких трансформацій** будуть розглянуті у наступних лекціях про граматичні та лексичні труднощі перекладу.

А як же бути зі словом *льодяносердечний*, якого немає в українському словнику? У випадку зі словом *льодяносердечний* повинна бути застосована лексична трансформація **адаптація**. Вона має на меті *заміну незвичного звичним*. В українській мові в таких ситуаціях говорять *жорстокосердий*. Таким чином, перекладач застосовує адекватний тип перекладу, який в цьому випадку найточніше передасть **смісл** англійського слова *ice-hearted*.

Отже процес перекладу – це, перш за все, глибокий лінгвістичний та контекстуальний аналіз тексту оригіналу, створення його грубого **парафраза** з подальшою обробкою у вигляді перекладацьких трансформацій, щоб досягти ступеню **імітації**, тобто рівня емоційного впливу оригіналу на його читача, і вихід на кінцеву стадію процесу – ступінь **справжнього перекладу**.



Завдання до практичного заняття. Проаналізуйте:

1. Що дає ґрунт для заяв про принципову неперекладність?
2. Чому абсолютний переклад без будь яких втрат неможливий?
3. Якщо завдання будь якого художнього твору – створення образу, то чим тоді відрізняється один художній твір від іншого?
4. Дайте опис транслятеми, як одиниці перекладу.
5. Які шість головних протиставлень існують у теорії перекладу?
6. Які три ступені наближення перекладу до оригіналу виклав Ф. Шлайєрмахер?
7. Опишіть еквівалентний або буквальний переклад.
8. Розкажіть про адекватний переклад.
9. Чому потрібно враховувати контекст і ситуацію при перекладі?
10. Що таке перекладацькі трансформації і які вони бувають?

Тема 7: **ЛЕКСИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ПРИ ПЕРЕКЛАДІ**

1. Необхідність лексичних трансформацій у процесі перекладу.
2. Типи лексичних трансформацій.
3. Антонімічний переклад.

Переклад є зіставленням двох мовних систем на всіх рівнях. **Лінгвістичний рівень перекладу** є найнижчим в ієрархії перекладацьких завдань, тим не менше, він вкрай необхідний для повноцінної передачі змісту тексту оригіналу. Зрозуміло, що перекладачу знадобиться передати не тільки суму смислів, закодованих у реченнях, але й інформацію, що відноситься до культури, традицій, смаків нації, що потребує виходу за суто лінгвістичну мовну систему (вищий рівень перекладу) і називається **екстралінгвістичною інформацією**, або **фоновими знаннями**. Але починається переклад з суто лінгвістичного рівня.

Як відомо, лексико-семантичні системи мов, що контактують при перекладі, суттєво відрізняються за обсягом, мотивацією вживання певних слів та *картинами світу*, що формують синтагматичні та парадигматичні відносини слів між собою. В процесі перекладу часто стає неможливим використати буквальний словарний відповідник, і перекладач вдається до перетворення внутрішньої форми слова чи словосполучення або ж його повної заміни, тобто до **перекладацької трансформації**. *При лексичних перекладацьких трансформаціях робиться заміна окремих лексичних одиниць мови-джерела такими лексичними одиницями мови перекладу, які не є їх словарними еквівалентами, але саме вони забезпечують адекватне розуміння перекладу.*

Лексичні перекладацькі трансформації необхідні, тому що обсяг значень лексичних одиниць мови-джерела і мови-перекладу рідко співпадає у всьому об'ємі значень. Так, російське слово „час” співпадає з українським у значеннях виміру великих часових відрізків: *час Пушкіна, літній / вільний час*, тощо, але не співпадає з позначенням відрізка часу у 60 хвилин. В цьому випадку треба вжити слово „година”. Англійське слово „flat” співпадає з українським значенням „квартира”, але зовсім не має відповідника для такого свого значення, як „*нависаюча над чимось частина будь якого предмету*”. Вміння замінити слово синонімічним елементом важливе як у мові, на яку перекладається, так і в рідній мові.

За визначенням А.В.Федорова існують три найбільш характерних причини **лексичних трансформацій**:

1. В мові перекладу немає словарного відповідника тому чи іншому слову оригіналу – взагалі чи в данному його значенні. Наприклад: у деяких африканських мовах відсутні слова, які позначають назви пір року. Замість цього вживають вислів: „*Час, коли тепло*” і „*Час, коли холодно*”. Тому перекласти слово „весна” на ці мови є просто неможливим. В мові папуасів племені *асмат* є слово з таким значенням: „*пливучи на каное, пристати до берега, щоб лягти на ньому спати*”. У мові ескімосів є 15 назв моржів: „*морж, сплячий з*

головою під водою”, „морж, сплячий у воді, у якого видно тільки ніс”, „морж, плаваючий з місця на місце”, „морж, який от-от має уплисти”, „морж, пливучий без визначеного напрямку”, „морж, пливучий на північ” (а також в напрямку всіх інших частин світу), і так далі. Англійське дієслово „*fetch*” потребує аж два українських дієслова для перекладу „*пійти і принести*”.

Відсутність слова у мові називається **лакуною**. Вияв і фіксація **лакун** є важливою справою для *Теорії перекладу*, тому що важко уявити, що в мові перекладу відсутнє слово, яке існує в рідній мові, і що шукати його в словнику – марна справа.

2. Співпадання є неповним, лише частково покриваючи значення слова мови-джерела. Так, при перекладі українського слова „*палець*” на англійську треба бути впевненим, про яку частину тіла йдеться, тому що „*палець руки*” буде перекладатися – „*finger*”, а „*палець ноги*” – „*toe*”. Знайоме сьогодні багатьом англійське слово „*weekend*” також не має повного відповідника в українській мові, бо воно в оригінальному значенні має на увазі „*вечір п'ятниці, суботу і неділю разом*”, а в нас є тільки поняття „*вихідні*”, до яких п'ятниця не входить. Вирази „*перейти міст*” і „*переїхати міст*” в англійській мові будуть перекладатися „*cross the bridge*”, а отже не дають уяви про засіб пересування через міст.
3. Різним значенням багатозначного слова оригіналу відповідають різні слова у мові перекладу, в тій чи іншій мірі передаючи ці значення. Наприклад: маючи на меті перекласти слово „*вал (фортеці)*”, перекладач зіткнеться з варіантами перекладу: *bank, rampart, shaft, breaker*, і тільки вивчивши різницю у значеннях цих слів, він відбере слово „*rampart*”.

Типи лексичних трансформацій

У своїй роботі „Теорія перекладу” В.Н.Комісаров виділяє такі *типи лексичних трансформацій*, що застосовуються у процесі перекладу:

1. Транскрибування і транслітерація;
2. Калькування;
3. Лексико-семантичні заміни: генералізація, конкретизація, модуляція, експлікація, адаптація, компенсація, ампліфікація.
4. Антонімічний переклад.

Транскрибування і транслітерація – способи перекладу лексичної одиниці оригіналу шляхом відтворення її форми за допомогою букв мови перекладу. При **транскрибуванні** відтворюється звукова форма іншомовного слова, а при **транслітерації** – його графічна форма (буквений склад). Ведучим способом у сучасній перекладацькій практиці є транскрипція зі збереженням деяких елементів транслітерації. Найчастіше такий спосіб

перекладу застосовується для передачі власних назв і імен, що не змінюють своєї форми при переносі в іншомовний текст.

Оскільки фонетичні і графічні системи мов суттєво відрізняються, передача форми слова мови-джерела на мові перекладу, як правило, завжди трохи умовна і приблизна. Відсутність в українській мові таких англійських звуків, як: [w], [ɟʒ], [θ] призводить до варіативності передачі англійських власних імен з такими звуками у складі. Наприклад William – Уільям і Вільям. Разом з тим, в англійській мові відсутні українські звуки [и], [ц], [г], [ї], що також ускладнює відтворення українських слів англійською мовою.

Калькування – переклад лексичної одиниці шляхом заміни її складових частин – морфем чи слів – їх лексичними відповідниками у мові перекладу; при цьому нове слово копіює структуру лексичної одиниці мови-джерела. Так, до англійського словнику ввійшли кальки українських слів „словосполучення” – „word-combination”, „консерви” – „conserves” та ін. В деяких випадках використання калькування супроводжується змінами порядку слідування калькованих елементів: „population-stifled city” - *перенаселене місто*.

Генералізація – це заміна мовної одиниці оригіналу, яка має більш вузьке значення, одиницею перекладу з більш широким значенням.

Генералізація застосовується в тих випадках, коли:

а) конкретне найменування якогось предмету нічого не говорить адресату перекладу;

Наприклад: „Рвала Женя золотунці”. – діалектну назву краще просто замінити словом „квіти”

б) є зайвим в умовах даного контексту;

Наприклад, у російській мові не прийнято вказувати зріст і вагу персонажів (якщо це не спорт або медицина), тому вислів *young man of 6 feet* буде замінено у перекладі на вислів „молодий чоловік високого зросту”.

в) загальне значення є більш прийнятним зі стилістичних причин.

Наприклад: *Britain has various dealings with the rest of the world.*

= *Британія має широкі економічні зв'язки з іншими країнами світу.*

Конкретизація – це процес, протилежний **генералізації** - заміна слова або словосполучення з широким предметно-логічним значенням на одиницю мови перекладу з більш вузьким значенням. В результаті одиниця мови-джерела виражає **родове** поняття, а одиниця мови-перекладу – більш вузьке **видове** поняття, яке входить до складу данного роду. В багатьох випадках застосування конкретизації пов'язане з тим, що у мові перекладу відсутнє

слово з таким же широким значенням. Так, слово *thing* має дуже абстрактне значення і при перекладі на українську має конкретизуватися через звуження значення: *предмет, факт, випадок, створіння*, і т. ін.

*She was a slender **thing** in large spectacles.*

= *Вона була тендітним **створінням** у великих окулярах.*

Модуляцією, або смисловим узгодженням називається заміна слова / словосполучення мови-джерела одиницею мови перекладу, значення якої впізнається не на базі словарних відповідностей, а логічно виводиться із контексту.

*His offer was so unusual. I had to think **over** once more.*

*Його пропозиція була такою незвичайною. Я повинен був ще раз подумати **над нею**.*

Друге речення з цієї пари доцільніше доповнити словом „нею” згідно контексту.

Експлікація (описовий переклад) – коли лексична одиниця мови оригіналу замінюється словосполученням, яке дає пояснення чи визначення цього значення. Часто застосовується для пояснення термінів або екзотизмів.

***Eggnog** – традиційний американський напій зі збитого молока, цукру та алкоголю.*

Недоліком цього виду трансформацій є багатослівність, тому треба намагатись дати найкоротше пояснення.

Адаптація - заміна невідомого відомим, незвичного звичним. Часто застосовується при перекладі фразеологізмів, сленгу, усталених фраз, які передбачає суспільна традиція.

bad egg - паршива вівця;

loony – псих.

Jack: *Meet my colleague Mike, Mum.*

Mother: *How do you do, Mike?*

Mike: *How do you do? Pleased to meet you.*

Джек: *Знайомся з моїм колегою Майком, мамо.*

Мати: *Дуже приємно, Майк.*

Майк: *Дуже приємно. Радий бачити Вас.*

Компенсація – елементи смислу, об’єктивно втрачені при перекладі із за різниці культур, які передаються іншими лексичними одиницями, при чому необов’язково у тому ж самому місці тексту, що і в оригіналі. Таким чином компенсуються іронія, гумор, каламбури, або емоційні висловлювання:

Bingo! – Отакої! Оце то да!

Ампліфікація – заміна скороченої назви якоїсь організації чи місця мови-джерела на повну назву мови перекладу. Прийом вимагає добрих краєзнавчих знань.

UK Ambassador – Посол Великобританії

AEC (атомні електростанції) – Nuclear power stations

Антонімічний переклад – заміна стверджувальної форми в оригіналі на заперечну в перекладі чи навпаки. В рамках антонімічного перекладу одиниця мови оригіналу може замінюватись не тільки прямо протилежною одиницею мови перекладу, але й другими словами і словосполученнями, виражаючими протилежну думку. Антонімічний переклад не є обов'язковим і вибір його застосування залежить від бажання перекладача, але бувають ситуації, де антонімічний переклад звучатиме більш природно:

Could you do me a favour, please?

Чи не зробили б ви мені послугу?

= *Чи могли б ви зробити мені послугу?*

They failed to explain it. – Вони не змогли пояснити це.

I am not kidding. – Я вам серйозно кажу.

В процесі перекладу інформації перекладач відшукує потрібне значення слова серед всіх можливих, якщо це слово полісемантичне. Зміст слова не автономний; він залежить від контексту, тому перекладач повинен вміти аналізувати контекст. Часом перекладачу достатньо аналізу самого слова, щоб відібрати потрібне значення, часом треба вийти на рівень словосполучення чи речення, а часом знадобиться прочитати весь текст, щоб зрозуміти всі нюанси значень незнайомих слів. Отже, перекладацька праця потребує терпіння, мовної догадки та широкої освіти.



Завдання до практичного заняття. Проаналізуйте:

1. Чому лінгвістичний рівень вважається найнижчим рівнем перекладу?
2. Чим відрізняються лексико-семантичні системи різних мов?
3. Що відбувається при лексичних перекладацьких трансформаціях?
4. Опишіть три найбільш характерних причини лексичних перекладацьких трансформацій.
5. Що таке лакуни і чому їх вияв важливий для теорії перекладу?
6. Назвіть всі типи лексичних трансформацій за класифікацією В. Комісарова.
7. Що таке транскрибування і транслітерація і коли вони найчастіше застосовуються?
8. Розкажіть про калькування як тип лексичних перекладацьких трансформацій.

9. Опишіть генералізацію та причини її застосування.
10. Що є конкретизацією і з чим пов'язане її застосування?
11. Опишіть модуляцію як тип лексичних перекладацьких трансформацій.
12. Що є експлікацією і чому, на вашу думку, її не люблять видавництва книг?
13. У чому полягає суть адаптації?
14. Що компенсує компенсація?
15. Чому ампліфікація потребує фонових знань?
16. Опишіть антонімічний переклад.

Тема 8: **ГРАМАТИЧНІ ТРУДНОЦІ ПЕРЕКЛАДУ**

1. Місце граматики в структурі мови.
2. Причини застосування граматичних перекладацьких трансформацій.
3. Види граматичних трансформацій.

Як відомо, граматика поділяється на **морфологію** – правила, що стосуються *слів* і **синтаксис** – правила формування речень. **Частини мови** – основне поняття в граматиці, без якого неможливо було б вивчати різні мови. *За допомогою частин мови людина розрізняє речі, їх якості, дії та признаки.* В структурі мови граматиці відводиться центральне місце. Вона виконує абстрактне „технічне” описання устрою мови і виявляє **граматичні ознаки** слів.

Грамматичні ознаки – це абстрактне мовне значення, властиве рядам слів і синтаксичних конструкцій, і яке має у мові стандартне вираження.

Так, слова *бігти, йти повзти* передають значення процесу та невизначеної форми дієслова, а слова *беріз, вікон, дітей* передають родовий відмінок множини іменника.

Якщо лексичний запас мови та фонетичні правила змінюються при розширенні контактів з іншими мовами, то граматика є найбільш стійкою до впливу інших мов. Вона формує **непроникну систему**, тому в українській мові важко знайти нормативний відповідник таким граматичним явищам англійської мови, як *артикль, допоміжне дієслово* в питальному чи негативному реченні, *узгодження часів* у складному реченні тощо.

Вивчаючи граматичні системи різних мов, мовознавці прийшли до висновку, що неможливо побудувати *єдину систему частин мови* для всіх мов, т.я. кожна конкретна мова має ряд особливостей. Так, в українській мові 6 відмінків, в англійській їх тільки 2, а в угорській мові – 22. У мовах, що суттєво відрізняються своєю будовою від європейських, існують такі граматичні категорії, які нам важко навіть уявити. Наприклад, в одній з папуаських мов Нової Гвінеї дієслівна форма „**він їв**” буде мати різне граматичне оформлення в залежності від того, чи *бачив говорячий, як він їв*;

не бачив, але чув, як він жував; не бачив, але залишилися об'їдки; об'їдків не залишилося, але були другі сліди (наприклад, брудний посуд); говорячий просто упевнений, що він не міг не їсти, і т.ін. В меланезійських мовах Океанії існують особливі граматичні форми, якими виражається можливість, або неможливість відділити річ, про яку йдеться, від людини, якій вона належить. Наприклад, „*твоя одежа*” – *нугу-мая* (суфікс „*мая*” свідчить про те, що її можна відділити від хазяїна), а „*твоя голова*” – *уму-м* (застосовується суфікс „*м*”, тому що голову відділити від людини неможливо).

Отже, ці самі *особливості граматичної системи мови* і становлять проблему для перекладача.

Причини застосування граматичних перекладацьких трансформацій

Між граматичними системами англійської і української мови є немало розходжень, які в процесі перекладу диктують застосування певних **граматичних перекладацьких трансформацій**. За наслідками аналізу перекладів **граматичні трансформації** складають 83,7 %, зокрема, *замін частин мови* – 5,3 %, *станів дієслова*– 9,6 %, *відсутніх синтаксичних конструкцій* (герундіальних і інфінітивних) – 11,7 %, *відмінностей в позначенні часу виконання дії* – 32, 4 % і інших граматичних відмінностей систем аналітичної і синтетичної мови.

З конкретних **причин граматичних трансформацій** відмітимо дві головні: це *відсутність формального граматичного відповідника в одній з мов* та *різниця у сфері застосування того чи іншого граматичного елемента*.

Головна особливість граматичного аспекту перекладу полягає у жорстко детермінованих відносинах між системами мови-джерела і мови-перекладу, які в більшості випадків прописують однозначний вибір перекладацького рішення. Отже, виникаючі в процесі перекладу **трансформації граматичних елементів** є *системно обумовленими*. Їх загальною властивістю є те, що вибір відповідної граматичної одиниці у мові-перекладі робиться автоматично і які-небудь відхилення від прописаних *системою мови правил* виключені. Так, зовсім не залежать від волі перекладача такі трансформації, як заміна граматичного роду іменників, позначаючих неживі істоти, які в англійській мові відносяться до середнього роду, а в українській мають якийсь другий рід: (*The cat mewed.* – *Кицька нявкнула.* / *Кіт нявкнув.*); перехід від однини до множини деяких іменників: *топеу* – *гроші*; передача англійського теперішнього часу в підрядному умовному реченні українським майбутнім часом: *If I see him.../ Якщо я побачу його...* і т. ін. В той же час очевидно, що, не дивлячись на строгу

детермінованість відносин між граматичними системами двох мов, в них завжди є елементи, допускаючи деяку варіативність перекладу. Ці відступлення пояснюються наявністю синонімічних засобів вираження, більшою частотністю використання одного елементу в ущерб іншому, наявністю **лакун** в граматичній системі однієї з мов, контактуючих при перекладі і т. ін. Так, англійська конструкція „*I am cold*” може бути перекладена як „*Я змерз*”, але, якщо врахувати, що українська мова віддає перевагу безособовим конструкціям, то доцільнішим буде варіант – „*Мені холодно*”. Але в таких випадках **граматичні трансформації** стають в значній мірі компетенцією перекладача.

Види граматичних трансформацій

Види граматичних трансформацій дуже різнообразні, тому важко дати їх повний список. Граматичні нюанси настільки численні і специфічні, що завжди лишають місце для нового неочікуваного варіанту перекладу. Принципіально вони можуть бути зведені до чотирьох типів: **заміни, перестановки, добавлення, опущення**.

Заміни – один з самих розповсюджених видів граматичних трансформацій, стосуючихся як **морфології** так і **синтаксису**. Деякі з граматичних **замін** вже згадувалися в попередньому тексті лекції, як то: зміна роду і відмінку іменника, перехід з однини до множини, заміна пасивної конструкції активною чи навпаки, заміна інфінітивної чи герундіальної конструкції підрядним реченням. Модальні дієслова в англійській мові мають більшу палітру відтінків значень, яких не має український словник, отже при перекладі речень з модальними дієсловами доводиться замінювати відсутні слова найближчими за значенням. Замінюється граматична категорія часу, відсутня в українській граматиці: маємо на увазі перфектні та подовжені часи. Перелічені випадки не вичерпують списку граматичних **замін**. В цих трансформаціях приймають участь всі частини мови, всі члени речення і всі синтаксичні конструкції, що і пояснює їх численність і різноманітність.

Перестановки – другий вид граматичних трансформацій, який зводиться до зміни лінійного розташування елементів висловлювання, найчастіше – членів речення. Причини застосування перестановок полягають в різниці нормативних установках систем англійської і української мови, і, насамперед, це відсутність в українській мові жорсткого порядку слів, як це є в англійській мові. Наприклад: конструкція *There are many people at the bus stop*. на українську мову може бути перекладена як: *На автобусній зупинці багато людей*, або *Людей на автобусній зупинці багато*, тощо. В

англійському варіанті порядок слів не може бути зміненим, і це витікає з граматичної норми англійської мови.

Різниця в граматичній побудові відмінків іменників також найчастіший привід зміни лінійного розташування елементів висловлювання.

My friend's wedding – весілля мого друга

Порядок слів змінюється при перекладі питальних речень, і особливо, коли в них є прийменники, винесені в українському варіанті на перше місце. В англійському варіанті перекладу вони займають останнє місце.

Про що ця книга? – What is this book about?

Українським безособовим реченням, в яких повідомляється про моральний або фізичний стан людини або об'єкту, відповідають в англійській мові особові речення. Присудок в таких реченнях звичайно виражений поєднанням *to be* + *прикметник*. При перекладі на українську мову відбувається **перестановка** майже всіх членів речення.

Cyprus is rather hot in summer

= *Влітку на Кипрі дуже жарко.*

I am not quite clear about the rest of the story – Мені не зовсім ясний кінець цієї історії.

Як бачимо два останні приклади демонструють поєднання **перестановок** елементів із **замінами** частин мови, які входять до складу речення оригіналу. Такий прийом комбінування трансформацій досить поширений в практиці перекладу.

Добавлення – граматична трансформація, при якій у перекладеному тексті з'являються нові лексичні елементи, експліцитно розкриваючі те, що в оригіналі виражено граматично. Так, система української граматики дозволяє формування загального питання одним смисловим дієсловом *Знаєте?*; граматична норма англійської мови потребує в цьому разі **добавлення** допоміжного дієслова та специфічного порядку слів: *Do you know?*

Українські речення, що починаються з оціночного прислівника (*дивно, добре, нажаль...*) в англійському перекладі потребують **добавлення** формального підмету і формального присудку *It is strange, It is good, It is a pity...*

Англійська граMATика тяжіє до лаконізму, тому часто приєднує підрядне речення до головного без сполучника, який і добавляється при перекладі на українську мову.

This is the house I live in. – Це дім, в якому я живу.

Різноманітні **добавлення** відбуваються при перекладі на українську англійських інфінітивних конструкцій.

To solve this problem, we had to involve the experts.

= Щоб вирішити цю проблему, ми були змушені притягнути експертів.

The first person to come was N.

= Першим, хто прийшов, був N.

Еліптичні речення також потребують **добавлень** при перекладі:

Public limited companies, though not so numerous as private ones, have far more capital invested in them.

Публічні акціонерні компанії, хоч будучи не настільки численними, як приватні, мають значно більше інвестованого в них капіталу.

Англійська граматики уникає подвійного заперечення, тому при перекладі з англійської на українську відбувається реконструкція одного з відсутніх заперечних елементів:

Nobody knew it. – Ніхто не знав цього.

Опущення – вид граматичних трансформацій, протилежний **добавленням**. Мова йде про опущення в перекладі надлишкових мовних одиниць. В більшості випадків це *елементи, які відносяться до структури мови*: так, деякі займенники, вживання яких в англійському реченні рекомендоване системними правилами, будуть надлишковими в українському перекладі:

He opened his bag, took his notebook and wrote the address.

= Він відкрив свою сумку, взяв записну книжку і записав адресу.

I washed myself. = Я вмився.

Англійські емоційні конструкції також вміщують надлишкові елементи з точки зору системи української мови:

It is only in the United Kingdom that you can see the Loch Ness Monster.

= Тільки в Об'єднаному Королівстві ви можете побачити Лохнеське чудовисько.

Як відомо, артиклі, допоміжні дієслова у заперечних чи питальних реченнях відсутні в українській мові, тому вони не перекладаються взагалі.

Граматичні трансформації є найкращим шляхом досягнення еквівалентності перекладу. Слід звернути увагу на те, що лексичні одиниці, що передають понятійний зміст тексту, виступають у певних граматичних формах і тому значення, виражені цими формами можуть становити джерело додаткової денотативної інформації. Тим самим, ще раз підтверджується актуальність передачі в перекладі значень граматичних одиниць.

Слід пам'ятати, що для більш успішного перекладу і пошуку потрібного відтінку значення або граматичного нюансу перекладачу необхідне дуже хороше знання рідної мови в активній формі. Перекладач повинен розуміти це і прагнути

поглиблення знань рідної мови, розширюючи таким чином знання іноземної



Завдання до практичного заняття. Проаналізуйте:

1. Що є морфологією, і що є синтаксисом.
2. Що таке граматичні ознаки?
3. Чому поняття про частини мови є таким важливим?
4. Чому неможливо побудувати універсальну систему частин мови для всіх мов світу?
5. Розкажіть про статистичні дані застосування граматичних перекладацьких трансформацій.
6. Розкажіть про головні причини застосування граматичних перекладацьких трансформацій.
7. Чому граматичні трансформації є системно обумовленими?
8. Чому у граматиці все одно завжди є елементи, допускаючі деяку варіативність перекладу?
9. Чому неможливо назвати всі типи граматичних трансформацій?
10. Розкажіть про заміни як тип граматичних перекладацьких трансформацій.
11. Розкажіть про перестановки як тип граматичних перекладацьких трансформацій.
12. Охарактеризуйте додавання як тип граматичних перекладацьких трансформацій.
13. Розкажіть про опущення у граматиці при перекладі.
14. Чому жоден з наведених типів не зустрічається у чистому вигляді, а комбінується з яким-небудь ще типом граматичних трансформацій?

Тема 9: СИНТАКСИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ

1. Синтетичні та аналітичні типи мов;
2. Логіка англійського речення;
3. Типи синтаксичних трансформацій при перекладі;
4. Типові труднощі перекладу різних членів речення в англійській мові.

Пізнання нової мови є освоєння її специфічної зовнішньої форми передачі змісту думки. Логіка мислення найбільш явно виражена в синтаксичному устрої мови, тобто в правилах, за якими окремі слова перетворюються в речення. Базові типи речень та самі члени речення в англійській і українській мові однакові. Але лінійне розташування членів у реченні розрізняється. Як відомо, лінійне розташування членів речення в мовленнєвому ланцюгу виконує в обох мовах *граматичну, комунікативну, стилістичну і смислорозрізнявальну* функції, але значущість цих функцій в

даних мовах різна: для англійського речення характерні найперше *граматична і смислорозрізнявальна* функція, для українського – *комунікативна і стилістична*. Це зумовлюється тим, що англійська і українська мови є прикладами двох типів мов: **аналітичного і синтетичного**. Вже сама назва цих типів показує, що за принципом побудови вони різні. **Синтетичні мови**, до яких відноситься українська, мають **внутрішнє** граматичне закріплення, тобто зв'язують слова у смислові одиниці за допомогою закінчень, що позначають категорію роду і відмінку, тому позиція слова у реченні є рухливою.

Я бачив дівчинку. = Дівчинку я бачив.

Саме зміна внутрішньої форми слова *дівчинку* дозволяє поставити доповнення на перше місце без втрати смислу повідомлення, але *логічний наголос* цих двох речень різний, оскільки в **синтетичних мовах центр повідомлення- нова інформація для читача**, найчастіше знаходиться на останньому місці. В першому реченні *центр повідомлення* буде слово *дівчинку*, в другому реченні ми розуміємо, що читачу вже відомо про наявність дівчинки і *предмет повідомлення* в тому, що автор її *бачив*.

Отже, зв'язок слів у реченні мови **синтетичного типу** визначається **граматичними ознаками** у вигляді суфіксів та закінчень. Наочно побачити дію **граматичних ознак** можна на прикладі спеціального речення, яке більш як п'ятдесят років тому назад академік Л. Щерба запропонував своїм студентам для аналізу. В цьому реченні немає жодного значущого слова. Вони замінені квазі-словами, в яких збережені **граматичні ознаки**, типові для російської мови, граматично близької до української:

Глокая куздра штеко будланула токастенького бокренка.

Незважаючи на те, що ми не знаємо значень цих слів, завдяки **граматичним ознакам** ми можемо з легкістю відповісти на питання: - *Хто виконував дію?* – *Куздра.* – *Яка вона була?* – *Глокая.* – *Що вона зробила?* – *Будланула* і так далі. Таким чином, навіть без знання слів з опорою на граматичні ознаки можна встановити, якими частинами мови та речення є кожне слово.

У мовах з **аналітичним** устроєм логіка мислення одержує своє **зовнішнє** граматичне закріплення. Відсутність закінчень, які б сигналювали про функцію слова у реченні, змушує шикувати слова, виходячи з логіки ваги слова для створення повідомлення. Більш важливі **головні члени**, які й займають перші позиції у реченні, а **другорядні** - займають свою другорядну позицію. Словосполучення, побудовані з одних і тих же слів, можуть тільки в залежності від порядку слів мати різні значення:

To read the book – читати книгу;

The book to read – книга для читання.

Логіка англійського речення

В аналітичних мовах у реченні, як правило, застосовується **прямий порядок слів**, тому що логіка мислення підказує саме таку послідовність компонентів речення: **діюча сила, дія, об'єкт дії, обставини дії**. Порухення цього закріпленого порядку в англійській мові виглядає як специфічний стилістичний засіб.

Ця логічна послідовність граматичної структури речення проявляється в англійській мові настільки довершено, що у реченні регламентується не тільки положення основних компонентів, але й порядок окремих видів додатків чи обставин. Так, *непрямий додаток* (жива істота у будь-якому відмінку, окрім називного) є адресатом дії і, частіше, ставиться попереду *прямого додатку* – предмету, з яким маніпулюють живі діючі сили – суб'єкт чи адресат дії.

*They told **me everything** yesterday.* - Вони розповіли **мені все** вчора.

Порухення послідовності додатків викликає необхідність застосування прийменника, який передасть відносини слів, аналогічні нашому відмінку. Адже, як відомо, відмінків в англійській мові тільки два: **присвійний** (my father's home) і **загальний**.

I gave the book to the girl. - Я віддав *книгу* (кому? Давальний відм.) **дівчинці**.

She received the letter from her parents. - Вона одержала *листа* від (кого? Родовий відм.) **батьків**.

В таких випадках ми вбачаємо у додатку з прийменником *відтінок направленості дії*, що наближує такі додатки до *обставин місця*. Отже, наочне проявлення логіки мислення підказує нам послідовність обставин у англійському реченні: *обставина місця, обставина часу, обставина цілі і обставина образу дії*. Тобто, послідовність обставин вказує на логіку руху мислення від *предметності* (місце) до *якості дії* (ціль, образ дії). *Обставина часу* є межею поміж предметністю і якістю.

Структура розповідного речення виглядає таким чином:

0 (поезія, перелік)	1	2	3	4
Обставина місця, часу	Підмет	Присудок	Додаток	Обставина Місця, часу, цілі, образу дії

Отже, в англійській мові логічна послідовність мислення проявляється ледве не абсолютно, і навіть зовнішнє відхилення від неї має логічні підстави. Тому в англійському реченні порядок слів виявляє їх **логічно-синтаксичні** функції (суб'єкт дії, дія і т.п.), а в українській – їхне **комунікативне** навантаження (від відомого до невідомого). Завдяки цьому українське речення найчастіше починається з обставини, яка завжди викликає загальноприйняте уявлення про місце або час події (тобто – „відоме”), а логічно наголошене слово (що інтонаційно виділяє „невідоме” в реченні) може знаходитись в будь-якому місці речення. За рахунок флексій (закінчень) відносини слова з іншими словами у реченні є прозорими, що й робить позицію слова в реченні більш вільною.

Ганну ви можете запросити. (наголошене слово – Ганну)

Запросити Ганну можете ви. (наголошене слово - ви) і т.п.

Англійці ж вимушені слідувати канонам побудови речення, де за логікою на першому місці **головні члени речення**, а вже потім - **другорядні**.

Ви можете запросити Ганну. - *You can invite Ann.*

Вільне переміщення слів у англійському реченні неможливе. Порівняйте:

Укр. *Мащину відремонтував робітник.*

Англ. *The engine repaired the worker.* = *Машина відремонтувала робітника.*

Типи синтаксичних трансформацій

Виходячи з того, що англійська і українська мови відносяться до різних типів (*аналітичного і синтетичного*) застосування **синтаксичних перекладацьких трансформацій** є аргументованим і вкрай необхідним, однак великої різноманітності **синтаксичних перекладацьких трансформацій** немає. **Заміна** та **перестановка** – головні синтаксичні трансформації.

Перестановка полягає в зміні лінійного розташування членів речення. Причини **перестановок** витікають, насамперед, із необхідності додержування *прямого порядку* слів в аналітичних мовах. Як відомо, українська граматики, завдяки мережі закінчень, дозволяє вільне розташування членів у реченні. Тому при перекладі з української мови на англійську слід опрацювати український варіант, перш ніж перекладати його. Наприклад:

До кінця суть її пропозиції зрозумів тільки я.

= **(Хто?) Тільки я (Що зробив?) зрозумів (Що?) суть її пропозиції (Яким чином?) до кінця.**

Причиною є також відмінність побудови пасивних конструкцій, які, як відомо, зустрічаються в англійській мові частіше, ніж в українській. Якщо

пасив не замінюється на активне безособове речення, то в ньому змінюється порядок слів. В українській мові присудок передує підмету.

***The important international constructions** have been started in our country in recent years.*

*В останні роки у нашій країні розпочалось **будівництво** важливих міжнародних об'єктів.*

В аналітичних мовах частини мови не мають такого чіткого формального вираження, як у синтетичних мовах. Порівняйте:

Молодаа жінка а *young* woman;

Молодий чоловік а *young* man;

Молоді люди *young* people.

Mineral *water* – мінеральна вода;

Water flowers – полити квіти

Закріплений порядок слів в англійському реченні допомагає визначити, до яких частин мови відносяться ті чи інші слова, а інколи є єдиним допоміжним засобом при перекладі на українську мову. Наприклад:

Usually mothers father children.

У недосвідченого перекладача не складається навіть логічної фрази з цього набору слів. І тільки проаналізувавши місце кожного слова у реченні, можна побачити, що слово „*mothers*” займає місце *підмету*. Так як слово „*father*” займає другу позицію в реченні, воно є *присудком*, отже перекладається „**виховувати**”. Тепер смисл речення стає очевидним:

Звичайно матері виховують дітей.

або більш натурально для українського синтаксису:

Звичайно дітей виховують матері.

Заміни є ще одною поширеною **синтаксичною перекладацькою трансформацією**, яка полягає у заміні однієї синтаксичної конструкції іншою. Ви вже зіткнулись з *антонімічним перекладом* лексичних одиниць, при якому речення також змінює свій **тип**, тобто із **позитивного** стає **негативним** чи навпаки.

Could you help me, please?

Чи не могли б ви мені допомогти?

Поширені випадки також **заміни** однієї синтаксичної конструкції іншою. Наприклад, при перекладі англійських пасивних речень пасив нерідко замінюють активним безособовим реченням:

She was answered immediately.

Їй відповіли одразу ж.

Передача англійського інфінітиву часто робиться за допомогою українського підрядного речення:

She watched him to be going away.

Вона бачила, як він уходить.

Перелічені випадки не вичерпують всіх можливих синтаксичних замін: в цих трансформаціях приймають участь всі члени речення і всі синтаксичні конструкції, що визначає їх численність і різноманітність.

Типові труднощі перекладу різних членів речення в англійській мові

• Складність перекладу *головних членів* речення викликає, насамперед, відмінне визначення **підмету** в англійській і українській мові. Як бачимо, серед другорядних членів речення відсутнє **означення**. Справа в тому, що англійці відносять **означення** до тої самої функції, яку виконує означуваний об'єкт, тобто це може бути підмет, додаток, або обставина:

- *The new director already makes his duties.* - Новий директор вже виконує обов'язки. (Новий директор – підмет);
- *I haven't seen the new director yet.* - Я ще не бачив нового директора. (Нового директора – додаток);
- *It's written down in the new plan.* - Це записано у новому плані. (У новому плані – обставина).

• Правильне визначення **підмету** стає особливо актуальним у випадках формування питання, тому що за синтаксичними правилами формування питання потрібно поставити допоміжне дієслово **перед підметом**.

Has that red spoiled guy brought my book back?

Чи повернув той **рудий розбещений хлопець** мою книгу?

• До речі, категорія допоміжного дієслова відсутня в українській граматиці, тому при перекладі можливо застосувати порядок слів стверджувального речення; тільки питальна інтонація буде відрізняти стверджувальне і питальне речення.

Той рудий розбещений **хлопець** повернув мою книгу?

• В англійській мові в якості **означення** до іменника часто слугує іменник в загальному відмінку, тоді як в українській мові в називному відмінку, який співпадає з англійським загальним за формою, стоїть тільки підмет. Через відсутність відмінкових закінчень, навіть у тому випадку, коли словосполучення має всього два компоненти, воно може викликати труднощі при перекладі.

Commodity exchange – товарна біржа

або біржа товарів

• Перед означуваним словом може стояти цілий ланцюжок іменників-означень, і в цьому випадку в першу чергу потрібно знайти означуване слово, а тоді на основі логічних зв'язків між самими словами-означеннями, перекладати весь ланцюг, змінюючи при цьому порядок слів. Наприклад:

The Ministry of Economics Foreign Trade Regulations

Знаходимо означуване слово: воно зазвичай буває останнім в ланцюзі; то ж бо це слово *Regulations* – *правила*. Далі в зворотному порядку стоїть

слово *Trade*. Сполучення *Trade Regulations* означає *торгові правила* чи *правила торгівлі*, а слово *Foreign*, в свою чергу, є **означенням** до слова *Trade*. Сполучення *Foreign Trade* означає *зовнішня торгівля*, а оскільки воно виступає в ролі **означення**, його слід перекласти як *зовнішньоторговий*. Виходить сполучення *зовнішньоторгові правила*. Сполучення *The Ministry of Economics – Міністерство економіки* – є, в свою чергу, **означенням** до слова *Regulations*. Таким чином, все словосполучення перекладається як:

Зовнішньоторгові правила Міністерства економіки.

Як бачимо, порядок слів тут зовсім інший, ніж у англійському варіанті.

- До синтаксичних складностей перекладу слід також віднести ширше, ніж в українській мові використання дієприкметникових зворотів, які часто не виділяються комами із-за специфіки англійської пунктуації.

There being no air in the tube the liquid filled it to the top.

Так як у трубі не було повітря, рідина заповнила її до кінця.

- Інколи *присудок* у складному англійському реченні далеко відстоїть від *підмета*, що особливо створює складності у розумінні і перекладі. Доводиться спершу знайти окремі частини *складного присудку* і подумати над їх місцем в українському перекладеному реченні. Нерідко це місце виявиться більш доречним *перед* підметом, а *не після* нього.

Характерним у цьому смислі є таке речення:

*The White House's prompt **disclosure** that American's payments deficit soared to an annual rate of \$5,200 million in the second quarter, intended to shock Congress into quick action on the President's proposed interest equalisation tax, **had the immediate effect** of causing the House of Representatives to slash the foreign aid programme.*

Присудок *had the effect* далеко відстоїть від підмета *disclosure*, до якого відноситься підрядне речення „*that American's payments deficit...*” і дієприкметниковий зворот „*intended to shock...*”. До присудка відноситься герундіальний зворот „*of causing...*”. Щоб відійти при перекладі від громіздких конструкцій, таке речення слід розбити на 2-3 більш коротких, що звісно, потягне за собою зміну граматичної структури речення. Ось один із можливих перекладів цього речення:

Білий Дім поквапився поінформувати Конгрес про те, що у другому кварталі сума річного дефіциту платіжного балансу США підскочила до 5,2 млн. доларів. Уряд розраховував на те, що Конгрес, вражений розміром дефіциту, миттєво розробить дії, спрямовані на прийняття запропонованого президентом урівнювального податку з процентів. Однак ці дії уряду викликали зовсім інший ефект: Палата представників відразу прийняла рішення про різке скорочення іноземної допомоги.

Підмет англійського речення „*prompt disclosure*” стає присудком в українському перекладі – „*покванився поінформувати*”. Означення „*annual*” перенесене до слова „дефіцит”, до якого воно і відноситься за смислом.

Прикметник „*immediate*” за смислом скоріше відноситься до самих дій, які зробила Палата представників, ніж до присудка „*had the effect*”.

- Джерело інформації в англійській мові, на відміну від української, стоїть у кінці речення. Тому при перекладі потрібно змінити порядок слів на більш поширений у рідній мові.

There will be a further development of trade between two countries next year under the protocol signed yesterday in Kyiv, The Business Ukraine magazine reports.

За повідомленням журналу The Business Ukraine, на основі протоколу, підписаного вчора у Києві, наступного року матиме місце подальший розвиток торгівлі між двома країнами.

Отже, при перекладі з синтетичної на аналітичну мову і навпаки виникають синтаксичні складності, які перекладач обов’язково має брати до уваги і шукати найбільш прийняттого перекладацького рішення у кожному окремому випадку.



Завдання до практичного заняття. Проаналізуйте:

1. Яку функцію виконує лінійне розташування членів речення в мовленнєвому ланцюгу?
2. Яким чином зв’язують слова у смислові одиниці синтетичні мови?
3. Що розуміється під поняттям *центр повідомлення* і де його звичайне місце в українському реченні?
4. Як граматичні ознаки допомагають синтаксису?
5. У чому проявляється суть логічного мислення в аналітичних мовах?
6. Опишіть типову схему побудови розповідного речення в англійській мові.
7. Опишіть типові випадки застосування синтаксичних перестановок при перекладі.
8. Розкажіть про заміни як тип синтаксичних перекладацьких трансформацій.
9. Опишіть типові труднощі при перекладі підмету.
10. Чому англійська пунктуація може стати проблемою при перекладі?
11. Які труднощі виникають при перекладі присудку?

Тема 10: ЛІНГВІСТИКА ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

1. Поняття тексту в лінгвістиці.
2. Границі тексту.
3. Семіотичний підхід до визначення тексту.
4. Характеристики тексту.
5. Типи інформації, заключені в тексті.

Щоб перекласти текст, потрібно знати, *що таке текст* і за якими законами він будується. Вивченням текстів займається Лінгвістика тексту, наробками якої активно користується Теорія перекладу. Число робіт по лінгвістиці тексту росте, а кількість спірних питань, пов'язаних з теорією тексту, не зменшується. Що таке **текст**? На перший погляд, відповіді на це питання не важко. Звичне завжди представляється зрозумілим. Текст – це текст. Він має початок і кінець і складається з речень, отже головна увага приділялася саме побудові і перекладу речення. Але, коли в ХХ сторіччі учені звернули увагу на **текст** як відрізок мови, з'ясувалося, що текст має свої особливості побудови, не характерні для речення. Головна властивість тексту в тому, що ніяких особливих ознак у нього немає. Це і стаття в газеті, і роман, і реклама, і напис на пам'ятнику, і дитяча пісенька. Неясно, що є складовою **тексту**, що відділяє його від інших фактів мови? Які межі **тексту**? Чи визначаються вони розміром? Чи є фіксація на письмі обов'язковою ознакою тексту? Яке взаємовідношення тексту і інших рівнів мови?

Почнемо з останнього питання про взаємостосунки тексту і інших одиниць мови: фонемі, морфемі, слова і речення. Як ви вже знаєте, в мові кожний подальший рівень має елементи попереднього: фонемі об'єднуються в морфемі, морфемі – в слова, слова – в речення, а речення – в текст. Т.ч., текст складається з речень. Але в процесі вивчення тексту учені прийшли до висновку, що текст відрізняється **інформативністю, цілісністю і зв'язністю**, а речення в більшості своїй цими якостями не володіють. Текст містить в собі різні види повідомлень, а речення звичайно містить тільки один їх вид. В текстах відображається життя у всіх його багатосторонніх проявах: суспільному, культурному, особистому, художньому і т.д. Тому тексти співвідносяться з різними функціональними стилями мови. Кожний такий стиль має свої особливості, які і визначають характер текстів: діловий лист, репортаж, поема, тощо. В цьому світлі, головним конституюючим чинником тексту є його **комунікативне призначення**, оскільки текст призначений для емоційно-естетичної дії на тих, кому він адресований.

Але які межі **тексту**? Скільки речень можуть сформувати **текст**? Яким повинне бути визначення **тексту**?

В.Л. Єйгер визначає **текст** як *впорядковану певним чином деяку кількість речень, з'єднаних єдністю комунікативного завдання.*

На питання чи обов'язкова письмова фіксація **тексту**, більшість мовознавців відповідає негативно, інакше не можна б було вважати текстами фольклорні твори, що існували до винаходу писемності і які несуть в собі багату історично-культурну інформацію. Будь-яка народна пісня несе в собі більшу кількість характерних текстових властивостей, ніж телефонний довідник, як би добре його не написали.

Границі тексту

Довжина мовного акту, який можна вважати текстом, досі викликає дискусії лінгвістів. Як вважає В. Л. Єйгер, **текст** – *поняття функціонально-семантичне і розміром не визначається. Подібно тому, як речення може складатися з одного слова, так і текст може складатися з одного речення.*

Цікаво, що хоча для визначення поняття **текст** і для того, щоб відрізнити **текст** від **нетексту**, довжина до уваги і не береться, вона має істотне значення для класифікації текстів по жанрах і літературних формах. Так, стислість – обов'язкова умова прислів'їв. Майже всі прислів'я складаються з одного речення. Роман, навпаки, характеризується великим об'ємом в порівнянні з іншими жанрами. В поезії істотним параметром є кількість віршів. Так, наприклад, японські тривірші *хайку*, персидські чотиривірші *рубаї*, стародавня форма японської поезії *танка*, що складається з п'яти рядків і тридцяти одного складу. *Сонет* не тільки обов'язково містить 14 рядків, але і число стоп і складів в ньому теж регламентоване, оскільки *сонети* пишуться ямбічним пентаметром.

Отже, довжина є істотним параметром для типології художніх текстів, але відділити **текст** від **нетексту** не дозволяє.

Семіотичний підхід до визначення тексту

Спробуємо звернутися до семіотики, в якій термін „**текст**” одержав більш широке трактування, ніж в лінгвістиці. Так, будь яке мистецтво розглядається як особливим чином організована **мова**; під **мовою** розуміється *будь-яка впорядкована система, що служить засобом комунікації і що користується знаками для відтворення і збереження інформації*, а твори, написані на цій **мові**, називаються **текстами**. В цьому випадку **текстами** є картини, архітектурні ансамблі, музика, тобто все, що передає художню інформацію засобами, доступними для сприйняття органами відчуття.

Отже, з семіотичної точки зору, **текстом** називається *цілісне і зв'язне повідомлення, відтворене за допомогою спеціальних знаків, прийнятих для даного виду комунікації, яке слугує для передачі і зберігання інформації.*

Отже, **текст**, закодований **кодом мови** і відповідаючий вимогам літератури, є **літературний текст**, а **текст**, записаний нотами і відповідний властивостям музики, є **музичний текст**, тощо.

Характеристики тексту

Будучи призначеним для передачі і для зберігання інформації, **текст** є *внутрішньо зв'язаним, закінченим цілим, володіючим ідейно-художньою єдністю*. Подібно тому, як **слово** виділяється в мові специфічною для нього *відокремленістю і оформленістю*, так і **текст** виділяється, в першу чергу, **цільнооформленістю і завершеністю**. **Цільнооформленість** включає **інформативність, цілісність, зв'язність, замкнутість і завершеність** повідомлення.

Інформативність тексту витікає з того, що текст складається з речень, кожне з яких виражає закінчену думку. Сукупність цих „закінчених думок” може скласти додаткову інформацію, яку автор кодує „поміж строк” і яку потім декодує читач тексту.

Цілісність тексту витікає з уміння автора відібрати мовні засоби і організувати їх таким чином, щоб привести читача до усвідомлення того, на чому автор хотів акцентувати його увагу. Зовні **цілісність** демонструється наявністю початку та кінця тексту, його поділом на абзаци, частини, пункти і т. ін. Внутрішня **цілісність** пізнається через аналіз та визначення **тематичної сітки**, що слугує розкриттю ідеї тексту.

Зв'язність демонструється таким лінійним розташуванням фрагментів тексту, який забезпечує адекватне декодування читачем інформації, яку хотів донести до нього автор.

Замкнутість перекликається з поняттям **цілісності** тексту, і рекомендує всі сторонні фрагменти інформації, які виходять за межі **комунікативного завдання** даного тексту, розміщувати поза текстом у вигляді передмов, післямов, зносок, довідників тощо.

Завершеність - це дуже важлива властивість *тексту*, що відділяє його від речення, або іншого факту мови. **Завершеність** літературного *тексту* демонструється для читача різними, закріпленими в історії культури, *зовнішніми ознаками*: публікація окремою книгою, на окремому листі, із заголовком і ім'ям автора, окремим файлом, папірусом, тощо. Рішення про **завершеність тексту** ухвалюється його автором, який і інформує читача про те, чи вважає він своє повідомлення закінченим. Але в цьому питанні є також „білі плями”. Наприклад, якщо узяти опубліковані незакінчені твори або обривки пам'ятників писемності, що дійшли до нас із старовини - чи є вони

тоді *текстами*? Адже, природно, що *цілісністю, закінченістю і замкнутістю*, характерними рисами для *тексту*, вони не володіють.

Отже, **цільнооформленість і завершеність** є головними зовнішніми ознаками тексту, які сигналізують, що за його межами або починається інший текст, або ніякого тексту немає.

Типи інформації, заключені в тексті

Отже, за текстом закріплюється властивість *зберігати і передавати інформацію*. Відомий учений-філолог І.Р.Гальперін, що займається проблемами лінгвістики тексту, пропонує виділяти три типи інформації, що міститься в тексті: **фактуальну, концептуальну і підтекстову**.

Фактуальна інформація тексту – це опис фактів, подій, місця дії і часу протікання цієї дії, міркування автора і т.ін.

Концептуальність - це головне, що тримає текст і не дає йому розсипатися на окремі епізоди, описи і міркування. **Концептуальну інформацію** іноді називають *ідеєю*, або використовують термін *головна думка*. Зрозуміти *концептуальну інформацію* іноді не просто. По-перше, сам текст може містити елементи, які тлумачаться неоднозначно. По-друге, прочитання залежить не тільки від тексту, але і від читача: від його життєвого досвіду, уміння читати, настрою... Іноді письменник, створюючи твір, замислює одне, а виходить зовсім інше. Так, І.С. Тургенєв, написавши роман "Батьки і діти", вважав, що в Базарові він створив привабливий образ нового героя, а багато читачів і літературні критики віднесли до нього войовничо-вороже. Такі факти говорять про те, що текст, створений письменником, починає жити своїм життям, незалежним від автора.

Підтекстова інформація, або просто **підтекст**, так само прямо в тексті не висловлюється. Це приховане значення, яке здатні таїти в собі слова, словосполучення, речення, окремі відрізки тексту, і яке передається за допомогою порядку слів, інтонації, художніх засобів. Марина Цвєтаєва якось виказала цікаву думку про процес читання тексту: «а що є читання – як не розгадування, витягання того таємного, що залишилося за рядками, за межами слів?».

Загалом, всі три типи інформації становлять **внутрішню цілісність тексту**, що сприймається читачем через значення, які складають його **тематичну сітку**, що повторюється в тексті. **Тематична сітка** може виражатися *повтором слів, образів, символів, сцен і тем, які приводять читача до усвідомлення того, на чому хотів акцентувати увагу читача автор*. Перекладач стає першим читачем, який пізнає **текст** і стає посередником між автором і іншомовним читачем. Він повинен найточніше донести **текст** до іншомовного читача, тому навіть таке поверхневе

ознайомлення з поняттям **тексту** у лінгвістиці, розширює мовленнєву компетенцію майбутнього фахівця і створює передумови успішної перекладацької діяльності.



Завдання до практичного заняття. Проаналізуйте:

1. Чому напис на пам'ятнику має право називатися текстом?
2. Чому телефонний довідник не можна вважати текстом?
3. Які відмінності тексту від речення виявили вчені?
4. Що є головним конституюючим чинником тексту?
5. Яке визначення тексту дає В. Єйгер?
6. Скільки речень можуть скласти текст?
7. У яких випадках довжина тексту береться до уваги?
8. Яке визначення тексту дається у семіотиці?
9. Чому натюрморт можна вважати текстом?
10. Які характеристики тексту перекликаються з такими ж самими у слова?
11. Назвіть всі характеристики тексту?
12. У чому цілісність перекликаються з замкнутістю?
13. Які типи інформації пропонує виділяти І. Гальперін?
14. Що є тематичною сіткою?

Тема 11: АНАЛІЗ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ. СТИЛІСТИЧНІ ПРИЙОМИ

1. Мова художнього тексту, як об'єкт дослідження.
2. Два типи аналізу художнього тексту.
3. Значення теорії контексту для адекватного розуміння тексту.
4. Стилiстичний контекст і стилістичний прийом.
5. Тропи як засоби створення художнього образу.

Мова художньої літератури – зіставна частина загальнонародної мови. Разом з тим, це категорія більш широка, ніж „сучасна літературна мова”, адже в художніх творах нерідко використовуються елементи минулих епох: архаїзми, історизми; позалітературні елементи (діалектизми, жаргонізми тощо). Це дозволяє вважати *мову художньої літератури особливою системою*, в якій можуть бути використані абсолютно всі мовні елементи, які є, чи колись були, чи взагалі принципіально можливі у мові (наприклад, *неологізми*, що створені самим письменником). Тобто, мова художньої літератури знаходиться як би *над* усіма функціональними стилями. При цьому мова художньої літератури виконує не тільки *комунікативну функцію* (функцію спілкування), а передусім, *функцію естетичну*. Тобто, слово у художньому творі вживається письменником не стільки з метою повідомити

про щось, скільки з певними художніми цілями: передати авторське сприйняття чого-небудь (почуття, вчинку), створити в читача певний настрій і т. ін. Слово має як фіксоване значення, відображене словником, так і створює новий смисл, невідомий словнику. Під впливом *естетичної функції* в художньому тексті використовується **перетворення загальномовних засобів згідно індивідуально-авторського ідейного замислу**. Думки і емоції автора передаються численними мовними засобами, які створюють найважливішу ознаку художньої мови – її **образність**. Саме поняття **художнього образу** є досить неопрацьованим у сучасній лінгвістиці, але нас задовольнить погляд певної частини літературознавців на **образ**, як на **характер**. При такому розумінні **образу** слова стають „атомами”, з яких і вимальовується **образ**. Таким чином, слово художньої мови майже завжди *естетично мотивоване*, а тому збагачене додатковими смисловими відтінками, які повинен відчувати перекладач. Як правило, *естетична функція* створюється повтором домінуючих мовних елементів на фонетичному, лексичному, синтаксичному чи стилістичному рівні. Тільки поглиблений мовний аналіз художнього тексту допоможе перекладачу роздивитись всі мовні засоби, які застосовував автор при створенні **образів** свого твору, і які слід відтворити у перекладі, щоб зберегти ідейно-образну систему першотвору.

Два типи аналізу художнього тексту

Існує два основні типи аналізу художнього тексту. В **першому** спочатку виділяється **тема** або основна **ідея** тексту, потім виділяються лексичні, синтаксичні, морфологічні і фонетичні особливості тексту, підтверджуючі висунуту **тему**. **Другий** метод заснований на русі в протилежну сторону: увага зосереджена на якій-небудь впадаючій в очі особливості тексту, наприклад: *на неодноразовому повторі слів, несподіваному порядку слів, групі однотипних (наприклад, окличних або негативних) речень* і т. ін. Знайшовши таку особливість, дослідник шукає їй пояснення, зіставляючи її з контекстом, і в кінці формулює основну **ідею** або **тему**. Ці два підходи не є взаємовиключними і можуть доповнювати один одного, але так чи інакше, аналіз тексту спиратиметься на **контекст**.

Значення теорії контексту для адекватного розуміння тесту

В основі **теорії контексту** лежить положення про те, що текст не може бути *простим лінійним сорозташуванням слів*. Текст – структура з такою організацією, при якій елементи значущі не тільки самі по собі, але і в своїх відносинах з іншими елементами, у тому числі з «картиною світу» данної мови. Події, характери, емоції, ідеї, *закодовані* в тексті автором засобами мови, повинні бути творчо *декодовані* читачем, що власне він і робить в процесі читання, неусвідомлено використовуючи **теорію контексту**, яка була

розроблена ученими в Лондоні (школа Ферта), в Санкт-Петербурзі (школа Н.Амосової) і в Москві (школа Г.Колшанського).

Суть **теорії контексту**, за визначенням Н.Амосової, в тому, що багатозначність слів, властива будь-якій мові, усувається в мовленні, завдяки контексту і мовній ситуації. Н. Амосова обмежувала **контекст** межами речення. Її учні вивели контекст за рамки одного речення. **Контекстом** називається *співвідношення слова з єдиною можливістю для даної ситуації значенням*. Під **ситуацією** розуміються *позамовні умови, вказуючі на те, в якому з можливих для нього значень слово спожито. Ключовий момент, джерельна вода, ключова майстерня*.

Контекст дозволяє не тільки точно вибрати одне з вже знайомих значень слова, але і встановити наявність *прироцень смислу* до значення слова, особливо властивих поетичній і експресивній розмовній мові. Так виникає поняття **стилістичного контексту і стилістичного прийому**.

Стилістичний контекст і стилістичний прийом

Відрізок тексту, перерваний елементом низької передбаченості, є стилістичний контекст. Функція стилістичного контексту полягає не в тому, щоб зняти багатозначність слова, а, навпаки, щоб додати нові *прироцень смислу* для ефективною передачі емоційної інформації. Гамма відчуттів, яку автор хоче передати читачу засобами мови, може бути дуже різноманітною: захоплення, обурення, роздратування і т.д. Обстановка спілкування може розглядатися як урочиста, інтимна, офіційна і т.д. *Підбір автором мовних засобів, найточніше виражаючих сукупність додаткових деталей інформації називається стилістичним прийомом*. Хороший перекладач повинен уміти уловити **стилістичний контекст** інформації, що переводиться їм, співвіднести його з відомими йому **стилістичними засобами** в рідній мові, можливо змінюючи метафоричні порівняння, граматичні і синтаксичні конструкції на більш прийнятні в рідній мові. Наприклад, як донести до російськомовного читача фразу:

- 1) *He said it in a **wooden-tabled voice***. (добитися думки аудиторії)
- 2) *Only my mother noticed **tightness along my jaw**, widening my **already wide** eyes*.

Зрозуміло, що в обох цих прикладах потрібно застосувати **лексичні трансформації** адаптуючого характеру.

Ще один приклад **стилістичного контексту**, вираженого лаконічними уривчастими **синтаксичними конструкціями**, що передають *характерологічну функцію мислення творчої особи*, успіх діяльності якої залежить від швидкого і образного сприйняття оточуючого. Джойс Кері описує сонячний ранок на Темзі, як його бачить старий художник.

Sun all in a blaze. Lost its shape. As bright as bottled ale (нуво). Full bubbles and every bubble flashing its own electric torch (ліхтарик). Light clouds as china on Dresden blue. Dutch angels Rubens and della Robbia. A beauty. Made me jump to turn it on canvas.

Про що тут мовиться? Про уранішнє сонце над річкою і про хмари на голубому небі? Але не тільки про це. Ми можемо навіть уявити собі характер

творчості даного художника. Різкі, лаконічні фрази, несподівані порівняння, паралельно розкриваючи глибоке знання історії мистецтва через об'єднання в одній фразі імен художника фламандця Рубенса і італійського скульптора Луки делла Робія, відомого своєю любов'ю до зображення пухкого дитячого тіла, згаданих з метою підкреслити «пухкість» хмаринок на небі. Художник вже в думках відтворює цю картину ранку на полотні.

Прямого призначення у **стилістичних прийомів** немає. Їх стилістична функція міняється залежно від **контексту**. В одному випадку метафора створює пафос, в іншому - може створювати комічний ефект або пародійність. **Стилістичну функцію** слово одержує переважно зовні тієї сфери, де воно зазвичай вживається, виділяючись, таким чином, на фоні іншої лексики. Р.Кіплінг, наприклад, широко використовує в своїх творах, написаних від імені учасників військових подій – солдат, матросів – просторіччя, військову і морську термінологію. В «Гімні Мак Ендрюса», своєрідній молитві корабельного механіка, сполучено три лексичні групи: група термінів – назв частин двигуна, група слів церковного словнику і просторіччя. Ефект виходить комплексний: напівграмотний механік вимовляє гімн судновому двигуну і господові.

Стилістичні прийоми підрозділяються на фонетичні, лексичні, синтаксичні

I. Фонетичні засоби стилістики

Фонетичні засоби стилістики це — частота вживання фонем; звукові повтори, звуковідтворення та звуконаслідування, рима.

За допомогою добору відповідних звуків, їх **повторів** можна створити яскравий художній образ. Тому письменники нерідко користуються такими художніми засобами, як:

- **Асонанс** — повторення однакових голосних звуків у поезії з метою надання їй милозвучності: *І день іде, і ніч іде.* (Т. Шевченко)
Повторення наголошених голосних усередині рядка або на кінці його у вигляді неповної рими (*[ei]* *Tell this soul? With sorrow laden, if within distant Aiden.* *Edgar Po*)
- **Алітерація** — повторення приголосних для посилення інтонаційної та смислової виразності: (*Doom is dark and deeper than any sea dingle.* (*W. Auden*))
- **Ономатопея, звуковідтворення (звуконаслідування)** — повторення звуків з метою створення звукового образу, певного явища — грому, шуму, свисту і под.: *Тихше, тихше -*
Хто це дише?..
Тихше... Тихше... (О. Олесь) А також приклади: «хрю-хрю», «ква-ква». «Шкварчать сало на сковороді».

II. Лексичні засоби стилістики

До стилістичних лексичних прийомів створення художнього образу відносять стилістичні тропи – вживання слів в переносному значенні: метафори, метонімії, синекдохи і т.д. **Тропи** - це прийоми виразності, що реалізуються на рівні слова чи словосполучення. Розрізняють такі критерії для утворення тропів: тотожність, схожість, суміжність, протилежність. Тобто, це створення образу на лексичному рівні мови.

Тропи як засоби створення художнього образу

Тропи грають важливу роль в тлумаченні і інтерпретації тексту, художніх образів.

Велика різноманітність тропів і їх функцій викликала до життя і безліч їх класифікацій:

- **Метафора** – це приховане порівняння, здійснюване шляхом вживання назви одного предмету до іншого і виявляє таким чином яку-небудь важливу якість другого. Метафора може складатися з одного слова або з групи слів і навіть речень.

Sometimes too hot *the eye of heaven* shines

(W. Shakespeare)

- **Метафора, заснована на перебільшенні, називається гіперболою.**

All days **are nights to see** till I see thee. (W. Shakespeare)

Уподібнення днів, коли закоханий не бачить свою кохану, темним ночам – поетичне перебільшення, тобто гіпербола.

- **Нарочите зменшення якостей, часто виражене запереченням протилежного, називається літотою.**

Idea is rather fine. (i.e. very good)

Too *terribly friendly* of you! (i.e. *unfriendly at all*)

- На відміну від метафори, заснованої на асоціації по схожості, **метонімія** – троп, заснований на асоціації по суміжності. Вона полягає в тому, що замість назви одного предмету вживається назва іншого, пов'язаного з першим постійним внутрішнім або зовнішнім зв'язком. Цей зв'язок може бути між предметом і матеріалом, з якого він зроблений; між місцем і людьми, які в ньому знаходяться і т.д.

She was a **dynamo** activity. She was here and there and everywhere.

(Monika Dickens)

He was **Einstein** in engineering.

- **Синекдохою** називається заміна однієї назви іншою по ознаці кількісного відношення між ними. Наприклад, назва цілого замінюється назвою його частини, множина одною і навпаки.

It was **the hand** of fate. (Чому одна рука, а не дві?)

- *Вираз насмішки шляхом вживання слів в значенні, прямо протилежному його основному значенню, удаване вихваляння, за яким насправді стоїть осуд, називається іронією.*
He is dreadfully married. He is the most married man I have ever saw. (A. Ward)
- *Епітет є троп, що виконує функцію визначення або обставини. Епітети часто носять оцінювальний або описовий характер.*
Gloomy clouds in the sky
Laughing valleys
- *Оксюморон - троп, що полягає в з'єднанні двох контрастних по значенню слів (антонімів).*
And painful pleasure turns to pleasing pain. (E. Spencer).
- *Евфемізм - це троп, суть якого полягає у використанні "пом'якшеного", більш прийняттого виразу для позначення певного предмета. Іншими словами, за допомогою евфемізмів події, явища, предмети описуються оратором у "рожевих" тонах і викликають в аудиторії позитивні емоції.*
- *Дисфемізм - це троп, суть якого полягає у використанні такого виразу для позначення певного предмету, який завідомо містить негативну оцінку.*
- *Антономазія - це троп, суть якого полягає у використанні широко відомих власних імен у ролі загальних або загальних назв у ролі імен. Наприклад: У кожної видатної людини, як і у Наполеона, як правило є свій Тулон і своє Ватерлоо.*
- *Перифраза - це троп, суть якого полягає у використанні опису предмета замість його назви. Наприклад: Йому доведеться розлучитися зі своєю половиною.*
- *Алегорія - троп, що виражає загальну, абстрактну думку конкретним чином. Досить часто алегорію можна зрозуміти лише в межах цілісного тексту. У таких випадках вона постає як велика метафора, що розгортається протягом усього твору. Яскравими зразками алегорії є байки, притчі, загадки, прислів'я, приказки. Наприклад: Це ще тільки цвіт, а ягоди будуть.*
- *Катахреза - це троп, який є незвичною метафорою, що сприймається як нагромадження слів. Наприклад: Ці плани приречені на успіх.*
- *Прозопонеза, або персоніфікація - це троп, суть якого полягає у перенесенні людських ознак (ширше - ознак істот) на неістот, одухотворення. Наприклад: Його релігія забороняє йому пити горілку. Досить яскраві приклади персоніфікації можна знайти в художніх творах, де вони покликані конкретизувати певні образи: "Плачуть голі дерева,*

плачуть солом'яні стріхи, вмивається сльозами убога земля і не знає, коли усміхнеться" (М. Коцюбинський).

III. Синтаксичні засоби виразності

На *синтаксичному* рівні у таких випадках можуть відсліджуватись специфічні порушення *лінійного розташування елементів* висловлювання. Синтаксичні конструкції збільшують *експресивність* вислову за рахунок незвичайної побудови: *різні типи повторів, інверсія, паралелізм і т. ін.*

- **Інверсія** — одна із стилістичних фігур поетичного мовлення, яка полягає в незвичному розташуванні слів у реченні з очевидним порушенням синтаксичної конструкції задля емоційно-сміслового увиразнення певного вислову: «Умовляють серця перебої» (В. Еллан) — тут додаток і підмет вжиті не на своїх місцях задля акцентного підкреслення слова «серця».
- **Синтаксичний паралелізм** (від грецького слова «parallelos» – що йде поруч) – це абсолютно одноманітне побудова декількох пропозицій, в яких однаково виражені члени розташовуються в одній послідовності. Синтаксичний паралелізм зустрічається дуже часто, і сенс його укладено в наступному: у віршах чи прозі суворо дотримана однакова структура пропозицій. Тут виділяють звернений (хіазм) і прямий паралелізм. Це залежить від того, як пропозиції співвідносяться між собою Синтаксичний паралелізм може посилити риторичне питання (він за своєю будовою – пропозиція запитальне, але передавальний повідомлення).

Засоби паралелізму:

- **Звернення** – виразний засіб мови (це імена власні, клички тварин або назви предметів). Йому притаманна призовна інтонація.
- **Анафора** – повторення оборотів мови або окремих слів на початку речень або їх уривках, які становлять висловлювання.
- **Епіфора** — стилістична фігура, протилежна анафорі, повторення однакових слів, звукових сполучень, словосполучень наприкінці віршових рядків, строф у великих поетичних творах (в романі у віршах), фраз — у прозі чи драмі.
- **Асиндетон(Бессоюзіе)** – навмисний пропуск спілок в пропозиції для стрімкості і динамічності висловлювань .
- **Полісиндетон** – протилежне за змістом стилістична будова пропозиції. Використовується в художніх творах для виразності мовлення. Союзи при цьому повторюються, тим самим підкреслюючи незакінченість думки, і роблять саме пропозиції більш емоційно вираженим.

Змішані засоби для посилення експресії ораторського мовлення:

- **Непряма форма мовленнєвого впливу** - це таке використання оратором мовних виразів, коли він має на увазі не тільки те, що він говорить, а й щось більше.
- **Пряма форма мовленнєвого впливу** - це таке використання оратором мовних виразів, коли він має на увазі лише їх буквальне значення, лише те, що він говорить.
- **Риторичне запитання** - це висловлювання у вигляді запитання, яке не потребує відповіді на відміну від звичайного.
- **Риторичні фігури** - це прийоми виразності, які реалізуються на рівні речення чи одиниці, більшій за речення.
- **Синтаксичне перетворення** - це такий прийом, суть якого полягає у виборі потрібного оратору порядку слів у реченнях. Реалізується в промовах через: фігури скорочення, фігури додавання, фігури розташування:
- **Ускладнення мовних конструкцій** - це такий прийом, суть якого полягає в тому, що для фіксації певних ситуацій, подій, предметів застосовуються складні для сприйняття та розуміння мовні вирази. Різновиди цього прийому: **безглуздий аргумент** - прийом, коли оратор у своїй промові пропонує певний набір фраз, які не мають смислу; **помноження аргументів** - прийом, коли оратор один і той самий аргумент повторює декілька разів у різних формулюваннях, та ін.
- **Фігури додавання** - це риторичні фігури, суть яких полягає у повторі якихось елементів промови. До них належать: **анафора** - фігура додавання, що полягає у повторі початкових частин суміжних речень; **епіфора** - фігура додавання, що полягає у повторі кінцевих частин суміжних речень; **гомеотелевтон** - фігура додавання, що полягає у початковому римуванні, звуковому повторі окремих частин слів у реченні; **кіклос** - фігура додавання, що полягає у повторі початку й кінцівки речення; **хіазм** - фігура додавання, що полягає у "хрестоподібному" поєднанні елементів речення, та ін.
- **Фігури збільшення** - це риторичні фігури додавання, суть яких полягає в наданні предмету тих елементів, яких він не містить. До них належить насамперед **гіпербола** - навмисне перебільшення якості, значущості певного предмета.

- **Фігури зменшення** - це риторичні фігури скорочення, суть яких полягає у відсіканні від предмета якихось частин. До них належить насамперед **літота** - навмисне зменшення якості, значущості певного предмета.
 - **Фігури розташування** - це риторичні фігури, суть яких полягає у незвичайному розташуванні елементів промови. До них належать: **інверсія** - фігура розташування, що означає використання незвичайного порядку слів у реченні; **паратеза** - фігура розташування, що означає вставку в завершену синтаксичну структуру певних елементів для закріплення саме того значення, яке оратор бажає донести до аудиторії; **парцеляція** - фігура розташування, що означає розчленування речення з винесенням за його межі тих елементів, які посилюють основну думку, та ін.
 - **Фігури скорочення** - це риторичні фігури, суть яких полягає у пропущенні якихось елементів промови. До них належать: **апосіопеза** - фігура "замовчування", коли оратор свідомо не до кінця висловлює думку, розраховуючи на те, що слухачі самі здогадаються, про що він хотів повідомити; **асиндетон** - фігура скорочення, що означає пропуск сполучників; **еліпсис** - фігура скорочення, що означає пропуск якогось члена речення, який можна відновити з контексту, та ін.
- ❖ Таким чином, стилістичні прийоми на всіх рівнях мови (фонетика, лексика, синтаксис) створюють **тематичну сітку** твору, яка реалізовує ідейно-образний задум автора, і яку **повинен охопити і відтворити у своєму перекладі перекладач**.



Завдання до практичного заняття. Проаналізуйте:

1. Чому поняття „художня мова” і „сучасна літературна мова” не тотожні?
2. Які мовні елементи можуть входити до системи художньої мови?
3. Чому естетична функція змінює значення загальної мови?
4. Що означає естетична мотивованість слова?
5. З яких мовних елементів може створюватись художній образ?
6. Опишіть типи аналізу художнього тексту.
7. У чому суть теорії контексту?
8. Дайте визначення контексту і ситуації.
9. Що є стилістичним контекстом?

10. Що таке стилістичний прийом?
11. Назвіть типи стилістичних прийомів на лексичному, синтаксичному і фонетичному рівні.
12. Дайте визначення тропів.
13. Що спільного у метафори і гіперболи?
14. Що називається іронією?
15. Який характер найчастіше мають епітети?

Тема 12: Основні проблеми перекладу художніх текстів

1. Співвідношення контексту автора і контексту перекладача.
2. Проблеми художнього перекладу.

За визначенням В. Коптілова, художній переклад - особливий вид перекладу, оскільки він є не точною передачею змісту, а відображенням думок і почуттів автора прозового або поетичного першотвору за допомогою іншої мови, перевтіленням його образів у матеріал іншої мови [7, с. 3]. У художньому перекладі Т. Казакова розрізняє окремі підвиди перекладу залежно від приналежності оригіналу до певного жанру художньої літератури. До них відносяться: переклад поезії, переклад п'єс, переклад сатиричних творів, переклад художньої прози, переклад текстів пісень і т.д. Виділення перекладу творів того або іншого жанру в особливий підвид перекладу носить умовний характер і залежить від того, наскільки істотний вплив робить специфіка даного жанру на хід і результат перекладацького процесу [4].

Одна з проблем художнього перекладу - *співвідношення контексту автора і контексту перекладача*. Критерієм співпадання, або, навпаки, розходження обох контекстів виступає міра співвідношення даних дійсності і даних, взятих з літератури. Письменник іде від дійсності і свого сприйняття до закріпленого словами образу. Якщо переважають дані дійсності, то ідеться про авторську діяльність. Перекладач іде від існуючого тексту і відтворюваної в уяві дійсності через її «вторинне», «наведене» сприйняття до нового образного втілення, закріпленого в тексті перекладу [9, с. 65]. Жоден переклад не може бути абсолютно точним, оскільки сама мовна система приймаючої літератури за своїми об'єктивними даними не може досконало передати зміст оригіналу, що неминуче призводить до втрати певного об'єму інформації. Тут також замішана особистість перекладача, який при перекодуванні тексту обов'язково випустить щось зі змісту, та його схильність продемонструвати чи не продемонструвати усі особливості оригіналу [3].

Наступна, співвідносна з попередньою, проблема художнього перекладу - **проблема точності і вірності**. При перекладі перед перекладачем постає проблема неспівпадання у смисловому навантаженні і стилістичній виразності слів та зворотів різних мов. Не можна змінити один компонент, щоб це не вплинуло на загальну структуру твору. Зміна одного компоненту обов'язково спричинює зміну усієї системи. В. Комісаров наголошував, що художній твір повинен перекладатися «не від звуку до звуку, не від слова до слова, не від фрази до фрази, а від ланки ідейно-образної структури оригіналу до відповідної ланки перекладу» [5, с. 260].

Також перекладачеві необхідно звертати велику увагу на **проблему збереження національного забарвлення** в перекладах художньої літератури.

Зрозуміло, що збереження національної своєрідності оригіналу - завдання дуже складне в плані як практичного вирішення, так і теоретичного аналізу. Можливості вирішення цієї проблеми на практиці пов'язані зі ступенем тих фонових знань про життя, зображених в оригіналі, що реально виникають у перекладача і читача. Необхідно відзначити, що література кожної країни має ряд творів на теми і сюжети, узяті з життя інших народів і, проте, відмічені ознакою власної народності [10, с. 378]. Вирішення проблеми національного забарвлення можливе лише при розумінні органічної єдності, яка утворюється змістом і формою літературного твору, враховуючи національну зумовленість, життя народу, мову народу, тобто тих даних, що склалися у читачів про фонові знання [10, 380]. А. Федоров вважав, що «передача національного забарвлення знаходиться в найтіснішій залежності від повноцінності перекладу в цілому: а) з одного боку, від ступеня вірності в передачі художніх образів, пов'язаного з речовим сенсом слів і з їх граматичним оформленням, і б) з іншого боку, від характеру засобів загальнонаціональної мови, вжитих в перекладі» [10, с. 382].

Разом з проблемою збереження національної своєрідності оригіналу постає також **проблема передачі його історичного колориту**. Епоха, в якій було створено літературний твір, накладає певний відбиток на художні образи. Перекладачі завжди працювали з творами, створеними в різні періоди історії. Досягнення збереження історичного забарвлення твору можливе лише шляхом стилістичних відповідностей оригіналу, адже стилістичні засоби утілюють ті образи, які були специфічними для письменників певної епохи. Отже, питання про передачу історичного забарвлення твору не обмежується лише однією категорією мовних елементів, а охоплює цілу систему стилістичних засобів.

Також при перекладі художнього твору необхідно враховувати **проблему дотримання індивідуальної своєрідності оригіналу**. Індивідуальна

своєрідність творчості багато в чому пов'язана зі світоглядом і естетикою автора. Тому при перекладі необхідно досліджувати твір як в лінгвістичному аспекті, так і в розрізі літературознавства. А. Федоров виділяє декілька основних випадків співвідношення між своєрідністю оригіналу і формою його передачі:

1. Згладжування, знеособлення відповідно вимогам літературної норми мови, або смакам певного літературного напрямку;
2. Спроби формалістично точного відтворення окремих елементів оригіналу всупереч вимогам мови, яка перекладається, - явище, що кінцевим результатом має насильство над мовою, мовну стилістичну неповноцінність;
3. Спотворення індивідуальної своєрідності оригіналу в результаті довільного тлумачення, довільної заміни одних особливостей іншими;
4. Повноцінна передача індивідуальної своєрідності оригіналу з повним обліком усіх його істотних особливостей і вимог мови [10, с. 400].

Форми прояву індивідуальної своєрідності в художньому тексті дуже різноманітні, і кожна з них висуває складні завдання для перекладача.

Перекладачеві, який працює з художнім текстом, також не слід забувати про проблему передачі часової дистанції. А. Попович стверджував, що «під поняттям часу в перекладі ми маємо на увазі різницю в комунікативних умовах, яка визначається тією обставиною, що оригінал і переклад реалізується не в один і той же історичний (календарний) момент» [8, с. 122]. Переклад повинен нести на собі відбиток певного часу. Але відбиток не означає повної тотожності, адже в цьому випадку не йдеться про філологічно достовірні копії мови перекладу на той момент часу, коли був написаний оригінал, текст перекладу у такому разі наповниться надмірною інформацією про стан мови оригіналу в той давній час. Сучасний переклад не має давати читачеві інформацію про те, що текст не сучасний, а за мусить за допомогою особливих прийомів показати, наскільки він давній. Специфіка синтаксичних структур, особливості тропів і всієї лексики мають конкретну прихильність до певної епохи. Час твору показаний в мовних історичних особливостях: лексичних, морфологічних і синтаксичних архаїзмах. Головна умова створення тимчасової дистанції - відсутність в лексиці перекладу модернізмів - слів, які не могли уживатися в той час, коли було створено твір. І. Алексеева виділяє ще одну важливу проблему, яку необхідно враховувати при художньому перекладі, - проблему передачі рис літературного напрямку.

Для минулих років характерна приналежність автора до певного літературного напрямку: романтизму, натуралізму, реалізму, символізму, імпресіонізму, експресіонізму тощо. У творі виявляються авторські індивідуальні риси, але специфіка літературного напрямку також виразно

помітна. Наприклад, для періоду романтизму характерне часте використання персоніфікуючих метафор, колірна символіка, ритм прози, гра слів. Для виявлення таких особливостей перекладачеві необхідно детально ознайомитися з літературним напрямом за науковими джерелами, ознайомитися з творами інших авторів - представників того ж літературного напрямку [1, с. 255-257].

Тексти для перекладів надзвичайно різноманітні в жанрах, стилях і функціях. Тому перекладачеві важливо знати, який вид тексту йому належить перекладати. За словами В. Виноградова, типи текстів визначають підхід і вимоги до перекладу, впливають на вибір прийомів перекладу і визначення ступеня еквівалентності перекладу оригіналу. Цілі і завдання перекладача виявляються різними, в залежності від того, що він перекладає, поему або роман, наукову статтю або газетну інформацію, документ або технічну інструкцію. І закономірності перекладу кожного з жанрів мають свої відмінності [2, с. 15].

Розглянувши проблематику перекладу художніх творів, можна сказати, що перед тим, як починати перекладати художній твір, потрібно перш за все проаналізувати його особливості, а саме структуру художнього тексту на лексичному, семантичному, стилістичному рівнях. Потрібно проаналізувати структуру як німецького, так і українського художнього твору, для того, щоб переклад був доречним і професійним. Варто пам'ятати, що художній твір має художні образи, які потрібно дослідити у творі, а потім правильно відтворити їх при перекладі.

Перекладачеві необхідно прочитати художній твір, вникнути в його суть, зрозуміти, що хотів донести до читачів автор, а потім вже починати перекладати. Перекладачам художніх творів, як і письменникам, необхідний багатобічний життєвий досвід, знання проблем художнього перекладу, а саме: співвідношення контексту автора і контексту перекладача, проблема точності і вірності, збереження національного забарвлення, проблема передачі історичного колориту твору, проблема дотримання індивідуальної своєрідності оригіналу, проблема передачі часової дистанції, проблема передачі рис літературного напрямку та ін.; а також вирішення цих проблем.

У художньому перекладі розрізняють окремі підвиди перекладу залежно від належності оригіналу до певного жанру художньої літератури. Наприклад, переклад поезії, переклад п'єс, переклад сатиричних творів, переклад текстів пісень, переклад художньої прози. Тож перекладачеві потрібно враховувати особливості окремого жанру, для того щоб переклад відповідав літературним стандартам.

Література:

- 1.Алексеева И.С. Профессиональный тренинг переводчика - СПб.: Союз, 2003. — 287 с.
- 2.Гарбовский Н.К. Теория перевода [Учебник для студентов высших учебных заведений] - М.: Издательство Московского университета, 2004. — 542 с.
- 3.Заботина Т.Е. Подход к интерпретации как к действию / Филологическая герменевтика и общая стилистика. — Тверь: ТГУ, 1992. — С. 54-65.
- 4.Казакова Т.А. Практические основы перевода. // Серия: Изучаем иностранные языки. - СПб.: Издательство Союз, 2000. — 320 с.
- 5.Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): Учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. / Владлен Наумович Комиссаров. — М.: Высш. шк., 1990. — 253 с.
- 6.Коптілов В.В. Актуальні питання українського художнього перекладу — К.: Видавництво Київського університету, 1971. — 131 с.
- 7.Миньяр-Белоручев Р.К. Теория и методы перевода. - М.:Московский лицей, 1996. – 208с.
- 8.Потебня А.А. Теоретическая поэтика - М.: Изд-во Наука, 1990. — 181 с.
- 9.Солодуб Ю.П., Альбрехт Ф.Б., Кузнецов А.Ю. Теория и практика художественного перевода: учеб. пособие для вузов - М.: Издательский центр «Академия», 2005. — 296 с.
- 10.Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы) —М.: Филология три, 2002 — 418 с.



Завдання до практичного заняття. Проаналізуйте:

- співвідношення контексту автора і контексту перекладача;
- проблеми точності і вірності, збереження національного забарвлення; передачі історичного колориту; дотримання індивідуальної своєрідності оригіналу.

Тема 13: Особливості перекладу поезії

1. Види перекладів поезії.
2. Вимоги до художнього перекладу вірша.

Переклад віршів: види перекладу та їх особливості **Види переказу віршів**

Прозаїчний переклад віршів - найпростіший підхід до перекладу поетичних творів. Він характеризується тим, що у фіналі виходить прозаїчний текст, що передає максимально близько до оригіналу смислово, інформаційну та естетичну складові його. Завданням цього підходу є максимальне розкриття ідеї оригінального тексту, дотримання усіх тонкощів думки автора та передача усіх літературних прийомів, окрім прийомів поетичних. При цьому приноситься в жертву одна

з найцінніших складових джерела - поетична форма твору. Характерною відмінністю цього виду є те, що текст, який виходить у фіналі, абсолютно позбавлений таких характерних елементів поетичного тексту як рима, ритмічна структура і розбиття на строфи.

Сфера застосування прозового перекладу віршів і доцільність його

використання: По-перше, подібний підхід може бути доцільним у разі, якщо оригінальний поетичний текст є частиною якогось більшого прозового твору (роману, п'єси, повісті) і грає в ньому другорядну роль. Це може бути, наприклад, яка-небудь епіграма, розказана кимось із персонажів чи щось подібне. При цьому необхідно звертати увагу на те, щоб у самому творі, частиною якого є текст що перекладається, не було вказівок на те, що він викладається у віршованій формі. Наприклад, якщо хтось скаже: «Я зараз заспіваю вам пісню ...» і після цього почне говорити прозою, це буде, м'яко кажучи, дещо дивно ... По-друге, прозаїчний переклад віршів може бути застосований у разі, коли форма відступає на другий план в порівнянні з думкою, викладеною автором в оригінальному поетичному творі. Цінність і краса цієї думки можуть бути настільки самоцінні, що заради збереження її незмінності та самобутності можна пожертвувати віршованою формою.

Коли неприпустимо застосування прозового перекладу віршів?

По-перше, не можна перекладати прозою вірші, основна цінність яких полягає в їхній поетичній самобутності: тобто коли смислове наповнення віршів втрачає свою неповторність, якщо викласти їх в прозі. Але треба зауважити, що і у віршованій формі такі поетичні твори переводити теж досить складно: треба володіти поетичним талантом, не меншим, ніж талант, яким володіє автор. По-друге, не можна виконувати переклад віршів у прозі і в тому випадку, коли вони є частиною іншого прозового твору і по ходу сюжету є вказівка на те, що це саме вірші. Але, втім, ми вже говорили про це вище.

Поетичний переклад віршів

Під поетичним перекладом віршів ми маємо на увазі переклад, який має усі властивості віршованого тексту, крім рими. Інакше кажучи, переклад виконується у формі білого вірша. Потрібно зауважити, що білий вірш

досить своєрідний і часто по своїм поетичним властивостям може перевершувати навіть повністю римований віршований текст, якщо під поетичними властивостями тут на увазі піднесеність і красу твору. Ніхто, ймовірно, не буде сперечатися з тим, що переклад у цій формі зробити набагато легше, ніж у повній віршованій формі. Однак, незважаючи на те, що рима в данному випадку не застосовується, необхідно дотримуватися віршованого розміру, чи то ямб, хорей, дактиль, анапест або амфібрахій. У зв'язку з цим, даний вид перекладу, безумовно, вимагає від перекладача певних навичок письма і знання типів віршованих розмірів. Але в поетичному перекладі також можливі різні варіанти підходу до перекладеного тексту: насамперед тут можливий переклад, як в оригінальному віршованому розмірі, так і з використанням розміру зміненого. Зміни ці можуть стосуватися збільшення або зменшення кількості стоп: наприклад, вірш, написаний на досить компактній англійській мові у розмірі чотиристопного ямба, буває простіше перекласти російською, використовуючи п'ятистопний ямб. У деяких же випадках може бути навіть доцільним зміна самого типу віршованого розміру, наприклад, хорей може бути замінений на ямб, анапест на дактиль або амфібрахій і т. п. У будь-якому випадку, використання білого вірша, дає перекладачеві більший простір для творчості, зважаючи на те, що він не обмежений підбором рим.

Сфера застосування поетичного неримованого перекладу віршів і доцільність його використання

Якщо оригінал має повну віршовану форму (використовуються рими), використовувати даний вид перекладу потрібно з великою обережністю, з огляду на те, що білий вірш може сильно змінити характер звучання вірша. Якщо враховувати цей момент, в принципі, обмежень на застосування поетичного перекладу без рим немає.

Віршований переклад

Під терміном віршований переклад ми розуміємо створення поетичного тексту, відповідного оригіналу за змістом, формою і своїм художнім властивостям, в якому використовуються всі елементи, характерні для поетичного твору, включаючи риму.

Віршований переклад - це вершина художнього перекладу тексту, так як вимагає від перекладача не тільки літературного таланту та вміння писати вірші, але, крім того, здатності вмістити в віршовану форму іншої мови початковий сенс, ідею, і навіть літературні прийоми. До недоліків цього виду перекладацької діяльності можна віднести його складність, трудомісткість і

високі вимоги до майстерності перекладача.

Труднощі віршованого перекладу

Головна проблема при даному виді перекладання віршів - це структура поетичного тексту, що вимагає вживання рим і певного віршованого розміру. Саме поетична структура приносить так багато складнощів при створенні адекватного оригіналу тексту іншою мовою. Справа в тому, що мова перекладу може істотно відрізнятись від мови джерела, як стилістикою, так і мовними конструкціями, що ставить перед перекладачем завдання переплавити авторські ідеї та образи в форму кінцевої мови. Коли перекладач приступає до перекладу віршів, йому в першу чергу необхідно визначитися з однією річчю: буде віршований розмір і структура римування відповідати оригіналу чи ні. Перший випадок найскладніший, але і найкращий. Якщо перекладач вирішує змінити структуру вірша, то потрібно визначитися, якій структурі краще віддати перевагу, при цьому необхідно враховувати смислове наповнення вірша: зовнішня форма твору повинна підходити до його змісту.

У деяких випадках при перекладі з англійської або німецької на українську мову здається доцільним збільшити кількість стоп у рядку: наприклад, перетворити чотиристопний ямб в п'ятистопний. Таке рішення може бути доцільним, у зв'язку з більшою ємністю згаданих мов у порівнянні з українською та російською, яких вимагає для вираження того ж обсягу інформації більшої кількості лексичних одиниць. І все-таки, найкращим рішенням буде переклад віршів в оригінальному розмірі. Головні труднощі при перекладі віршів являє собою завдання вміщення вихідного сенсу в рамки обраного віршованого розміру, і потрібно сказати, що точний і дослівний переклад в даному випадку можливий дуже рідко. Але він і не потрібен! Необхідно робити основний упор на передачу головної думки і настрою оригіналу, його неповторного «аромату»; і нічого страшного, якщо при цьому доведеться трохи відступити від джерела. Головне, щоб твір виглядало цілісним і у читача навіть і думки не виникло, що він читає переклад, а не оригінальний авторський текст.

Важливе значення для відтворення композиційних особливостей англійських поезій у перекладі має правильна оцінка системи римування або ж відсутність рими взагалі. На думку І. Левого, «Перекладачеві необхідно знати відмінності традицій римування окремих національних літератур, інакше він буде сприймати естетичні особливості першотвору під кутом свого національного відчуття і в своєму тексті може не скористатись деякими особливостями національного вірша або деформувати вірш неорганічними

чужоземними прийомами» [4,с.274]. Інтерпретація художніх текстів, особливо поезії постмодерну, вимагає зміни її стратегій, тактик, модифікації, а інколи й деформації когнітивних процесів аналогового й асоціативного осмислення, задіяних в обробці словесних поетичних образів [3,с.60]. Поетичні твори, якою б мовою вони не були створені, передають почуття автора, що потім сприймаються читачем. Передача почуттів можлива шляхом створення образу. Образність – відмітна риса не тільки української, а й сучасної англійської поезії. Як писав В.Г. Белінський, «мистецтво – це мислення в образах». Дієвість образу ґрунтується на тому, що він відтворює у свідомості читача минулі відчуття, пожвавлюючи спогади про зорові, слухові та інші чуттєві переживання. Сприйняття стає живим і конкретним. У філософії образ – це відбиття дійсності у свідомості століття. Образи, створювані реальною дійсністю, називаються первинними образами. Образи, створювані текстом художнього твору, є вторинними. Такий образ можна визначити як відрізок тексту, що відтворює у свідомості читача відчуття, емоції й почуття, які закодував у тексті поет. Образам належить ключова позиція в розробці ідей і творів. Образ конкретної ситуації, конкретного героя складається в образ цілого твору. Образи окремих творів створюють образ автора [2,с. 23]. Отже, правильно відтворений у перекладі образ не спотворює зміст цілого поетичного твору. Прикладом відтворення образу в сучасній поезії може бути вірш Джейн Кенйон «The Suitor» та його переклад: ...Suddenly I understand that I am happy. For months this feeling has been coming closer, stopping for short visits, like a timid suitor. (Jane Kenyon) ...Раптом розуміти починаю, Що щасливою я стала. Місяцями, це почуття виникало, На короткі миттєвості зупинялось, Як боязкий шанувальник ввірвалось. У своєму вірші Д. Кенйон створює образ щастя у вигляді шанувальника, звичайної людини, яка може принести це почуття з собою, тим самим автор намагається показати всім, чим вони схожі – поступовістю, неквапливістю, миттєвістю присутності, появи. І перекладач у цьому випадку не змінює образи, адже вони зрозумілі читачу, вони викликають ті асоціації, почуття, емоції, переживання, які задумав автор. Однак традиційність образів робить поезію зрозумілою широкому колу людей. В авангардній поезії, образи, зрозумілі авторам, не завжди зрозумілі звичайним людям. А мистецтво, і поезія зокрема, існує для людей. У віршах не обов'язково повинні переважати почуття. У них можуть домінувати й думки. Важливе місце в сучасних англійських віршах займають емоційні конотації, які виражають наше ставлення до того, що ми відчуваємо, вимовляючи слово чи фразу, як слова формують наші емоції та впливають на них. Відчуття страху, задоволення чи відрази – це типові емоції людини, які вона відчуває

понад сотні тисяч разів на день. Наприклад, у деяких віршах Джейн Кеньйон продемонстровано відчуття неминучості чогось і навіть неабиякої сміливості через розуміння подій, що обов'язково відбудуться: *I divested myself of despair / and fear when I came here. / Now there is no more catching / one's own eye in the mirror...* (Jane Kenyon «Notes from the Other Side») – Я скидаю з себе розпач / І страх, бо навіщо він мені / Знов приходячи сюди. / Немає більше відображення / У дзеркалі моєму, все зникає... /. Проте, з іншого боку, вірш Д. Кеньйон «Happiness» поєднує простоту та зріле відчуття щастя, яке приходить до усіх взагалі й до кожного зокрема. Її звичайні, буденні уявлення про щастя відомі і знайомі кожній людині: *...It comes to the monk in his cell. It comes to the woman sweeping the street with a birch broom, to the child whose mother has passed out from drink. It comes to the lover, to the dog chewing a sock, to the pusher, to the basket maker, and to the clerk stacking cans of carrots in the night.* (Jane Kenyon «Happiness») ...Воно приходить до ченця в його комірку. До жінки тієї, що вулицю мете, До дитини, що втратила матір через те, Що пияцтво – залежність для неї пусте. Воно приходить до коханця, До собаки, до торговця, До того, хто створює все, що потрібно, Й до клерка, складавши всю ніч щось невпинно. Перекладач, у свою чергу, показує прості ідеї автора, дещо видозмінюючи їх, використовуючи такі прийоми перекладацької трансформації, як генералізація, модуляція, експлікація. Відсутність рими в сучасній англійській поезії викликає значну складність для українських перекладачів, адже саме вона є прийомом, що дозволяє зрозуміти зміст оригінального віршу, його особливі образи, думки автора. При перекладі, як було сказано вище, можливо передати сутність неримованого твору двома способами: використовуючи риму або ж ритм. Звичайно ж, для українського читача римований переклад стане більш зрозумілим, аніж неримований оригінал: *...Let dew collect on the hoe abandoned / in long grass. Let the stars appear / and the moon disclose her silver horn.* (Jane Kenyon «Let Evening Come») – ...Нехай роса збирає сапи, / Залишені у тій траві. / Нехай з'являться зорі, як лампи / А та луна – у срібній млі. Проаналізувавши переклади поезії сучасної американської поетеси Д. Кеньйон, можемо сказати, що такі перекладацькі трансформації, як конкретизація, генералізація, додавання, видалення найчастіше використовуються при перекладі саме сучасної англійської поезії, головними рисами якої є індивідуальність, специфічне світобачення та культура автора, його менталітет та різне відтворення ритму у віршах. Можна зробити висновок, що поетичний переклад – це спосіб перекладу поезії для самого читача, спосіб зближення мов і націй. Можливість перекладу з однієї мови іншою розуміється як можливість вираження тих самих думок засобами двох різних

мов. Тому саме поетичні переклади сприяють повному стиранню меж між оригінальною та перекладацькою творчістю. Отже, головними особливостями перекладу сучасної англomовної поезії є відсутність рими; образність, емоційний потенціал оригіналу, який необхідно зберегти в перекладі; виразність змісту й суті того, що саме хоче донести автор своїм твором; наявність ритму, силабічність, наголос; чуттєвість рядків, яка нерідко стає визначальною при перекладі оригінальної поезії.

Література:

1. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка (стилистика декодирования) / И.В. Арнольд. – Л. : Просвещение, 1973. – 303 с.
2. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. Тт. 1 – 13. / В.Г. Белинский. – М. : «Искусство», 1953 – 1959. – С. 23.
3. Белехова Л.І. Іконічність в американських поетичних текстах // Вісник КНЛУ / Л.І. Белехова. – К. : Вид, центр КНЛУ, 2004. – С. 60–65.
4. Левый И. Искусство перевода / И. Левый. – М. : «Прогресс», 1974. – 397 с.
5. Чередниченко А.И., Бех П.А. Лингвистические проблемы воссоздания образа в поэтическом переводе / А.И. Чередниченко, П.А. Бех. – К. : КГУ, 1980. – 67 с.
6. Kenyon J. Let evening come. / J. Kenyon. – New York : Graywolf Press, 1990. – 60 p.
7. Kenyon J. Constance. / J. Kenyon. – New York : Graywolf Press, Graywolf, 1993. – 72 p.
7. Kenyon J. Otherwise: New & Selected Poems. / J. Kenyon. – New York : Graywolf Press, 1996. – 65 p.



Завдання до практичного заняття:

Проаналізуйте та прокоментуйте переклад українською англійської поезії (вірш, або уривок на вибір).

Тема 14: **Особливості перекладу прози**

1. Види перекладів прози.
2. Вимоги до художнього перекладу прози.

Проблемам перекладу художньої прози завжди приділялося набагато менше уваги, ніж питань, пов'язаних з перекладом поетичних творів. Можливо, це пояснюється більш високим статусом поезії, але, швидше за все, це обумовлено добре поширеним помилковим уявленням про те, що прозовий твір має більш просту структуру, ніж поетичний, і тому перекладати його набагато легше. Відповідно, набагато сильніше і спокуса приділяти більше уваги змісту на шкоду формальним особливостям художнього твору. При перекладі прози зазвичай мають місце такі негативні зміни:

- 1) неправильний переклад інформації;
- 2) «недостатня інтерпретація» оригінального тексту;
- 3) поверхнева інтерпретація зв'язків між інтенціональними корелятами.

Англійський письменник Хілер Беллок сформулював 6 основних правил для перекладача прозових текстів: 1. Перекладач не повинен «насилу продиратися від слова до слова, від речення до речення». Замість цього перекладач повинен розглядати текст як одне ціле і перекладати його по частинах, а перед тим, як взятися за переклад чергової такої частини, запитувати себе, який її сенс.

2. Перекладач не повинен передавати ідіому ідіомою. Як приклад Беллок приводить грецький вираз «Клянуся собакою», яке в буквальному перекладі звучить досить комічно, - і радить переводити його як «Клянуся богом».

3. Перекладач повинен передавати значення значенням, пам'ятаючи про те, що «значення фрази на одній мові може бути менш або більш виразним, ніж її форма». Іншими словами, значимість того чи іншого виразу в певному контексті мовою оригіналу виявиться невідповідною при буквальному перекладі. 4. Беллок застерігає проти «хибних друзів» - слів або конструкцій вихідної мови і мови перекладу, які здаються аналогічними, але насправді такими не є (наприклад, англійське *angina*, «стенокардія»). 5. Перекладачеві рекомендується «сміливо поводитись» з текстом, оскільки сутністю перекладу Беллок вважає «відродження чужої розповіді в рідному тілі».

6. Перекладач ніколи не повинен прикрашати.

Художні прозові тексти відрізняються від логічних не тільки метою створення, а й характером переданої інформації, так як в художньому тексті зазвичай передається інформація і інтелектуальна, і емоційна, і естетична. Цілком природно, що для цього потрібні й особливі **способи передавання інформації**. Всі ці види інформації передаються через раціональний, емоційний і естетичний вплив на одержувача. Такий вплив досягається за допомогою мовних засобів усіх рівнів. Для цього використовується і ритмічна організація тексту, і фоносемантика, і лексична семантика, і граматична семантика, і багато інших засобів. Інформація в художньому тексті, на відміну від тексту логічного, може повідомлятися експліцитно, а може імпліцируватися за допомогою все-можливих іносказань - алегорій, символів, алюзій і т.п. Однією з основних особливостей художнього прозового тексту є наявність у ньому ліричного героя. На відміну від логічного, художній текст не може бути об'єктивним, позбавленим авторської позиції, авторського відношення до героїв і подій, авторської інтонації. При цьому, звісно, не можна змішувати уяву автора з уявою

оповідача, від імені якого ведеться розповідь. Однак навіть у тих випадках, коли розповідь ведеться від імені одного з персонажів, за спиною у нього завжди стоїть автор зі своїм ставленням до персонажів і до того, що відбувається, автор, що веде опосередковану розмову з читачем. І часто ця прихована розмова в художньому творі виявляється важливіше описуваних подій. При перекладі художньої книги перекладати треба не ізольований словесний знак і його граматичну оболонку в даній мові, а думку, образ, емоцію - всю конкретність, що стоїть за цим словом, при неодмінному врахуванні усіх виразних засобів, всієї багатозначності знака або багатозначності слова.



Завдання до практичного заняття:

Проаналізуйте та прокоментуйте переклад українською англійської прози (уривок на вибір) .

Тема 15: Особливості перекладу драматургії

1. Види перекладів драми.
2. Вимоги до художнього перекладу драматургії.

Переклад драматургічних творів.

Драматургічний текст не можна перекладати так само, як прозу. Почнемо з того, що сама п'єса читається по-іншому: вона сприймається як щось незавершене, оскільки повний її потенціал може розкритися тільки в ході театральної вистави. З цим пов'язана і головна проблема перекладача: чи перекладати п'єсу як звичайний художній текст або як елемент іншої, більш складної, системи. В області театральної семіотики, лінгвістична структура п'єси являє собою лише один з обов'язкових компонентів в наборі взаємопов'язаних систем, що складають основу спектаклю. Наприклад, Анн Юберсфелд, авторка театральної семіотики, зазначає, що текст п'єси неможливо розглядати у відриві від театральної постановки, оскільки на діалектичних зв'язках між ними і заснований театр як такий. Отже, завдання режисера полягає в тому, щоб «перекласти на іншу мову» текст, «зберігаючи вірність» цього тексту. Звичайно ж, ця позиція заснована на концепції семантичної еквівалентності письмового тексту і його театральної постановки. Якщо ж ми будемо віддавати пріоритет письмового тексту, ми прийдемо до припущення про те, що існує один-єдиний «правильний» спосіб прочитання і, отже, постановки п'єси. У цьому випадку перекладач

виявляється прив'язаним до готової моделі перекладу куди більш міцно, ніж перекладач поезії чи прози. Більше того, заперечення нерозривного зв'язку між текстом і його сценічною постановкою неминуче призведе до невиправданих звинувачень перекладача в порушенні «чистоти» початкового тексту.

Театральний діалог, що розгортається в часі і просторі, завжди інтегрований в екстралінгвістичну ситуацію, яка складається з об'єктів оточення акторів і самих акторів. Діалог поступово розкриває ситуацію і часто змінює і трансформує її. Реальний зміст окремих компонентів значення в рівній мірі залежить як від екстралінгвістичної ситуації, так і від лінгвістичного контексту. Діалог характеризується певним ритмом, інтонаційними контурами, частотою і гучністю, і перекладач не повинен забувати про це. На думку радянського філолога Петра Богатирьова, лінгвістична система театральної п'єси являє собою структуру, що складається не тільки з дискурсних знаків, а й із знаків інших типів. Наприклад, соціальний стан героя позначається жестами актора, його одягом і самим сценарієм. Робота перекладача драматургічних творів, на відміну від роботи перекладачів інших типів текстів, пов'язана з додатковим критерієм «іграбельності» тексту. Драматургічний текст, який пишеться в розрахунок на подальшу театральну постановку, має характерні структурні особливості, які і роблять його «іграбельним». Відповідно, завдання перекладача полягає в тому, щоб виявити ці структури і перевести їх на мову перекладу, навіть якщо це може призвести до значних зрушень в лінгвістичному і стилістичному плані.

При перекладі театральних п'єс проблеми, пов'язані з перекладанням художніх текстів, знаходять новий вимір, оскільки текст - це лише один з численних елементів театрального дискурсу. А мова, якою написана п'єса, являє собою лише один з елементів складної системи слухових і візуальних знаків. Крім того, текст п'єси містить і жестікуючий підтекст, який визначає рухи актора на сцені в ході вистави. На відміну від процесу читання, що по суті представляє собою контакт окремого читача з текстом, роль театральної публіки має публічний характер. Тому перекладач повинен сприймати текст як окремий елемент театральної постановки, що знаходиться у складних відносинах з публікою. Ігноруючи всі ці екстралінгвістичні фактори, він йде на серйозний ризик. Полегшити роботу перекладача спробував польський семіолог Тадеуш Ковзан, який сформулював основні критерії адекватного перекладу драматургічних творів:

- 1) «іграбельність»;
- 2) прихильність п'єси до традицій сучасного театру;

3) зрозумілість взаємовідносин між героями твору.



Завдання до практичного заняття:

Проаналізуйте та рокоментуйте переклад українською англійської драми (уривок на вибір) .

Тема 16: Особливості перекладу фольклору

1. Види перекладів фольклору.

2. Вимоги до художнього перекладу фольклору.

Існують проблеми з відтворенням фольклорних компонентів при перекладі народних творів, котрі узгоджені з соціальною психологією народу. Як частина національної культури, вони виражають його світогляд, менталітет та художні смаки. Тому фольклор є дуже важливим в цих творах і перекладач не повинен нехтувати цим. Особливо це стосується народних казок, де спостерігається зіткнення різних культур та світів.

Фольклор - народне мистецтво, створене діяльністю працюючого народу і поєднує в собі поезію, музику, танці, архітектуру та інше. Фольклор зібрав в собі багатотисячний досвід народу, і тому він відрізняється глибиною художньої дійсності, правдивістю образів, силою творчого узагальнення.

Багаті образи, теми, мотиви, форми фольклору виникають у колективній художній свідомості. Люди віками відбирають, вдосконалюють, та збагачують знайдений матеріал. Характерною рисою для всіх видів фольклору є те, що засновники твору є одночасно його виконавцями, тобто учасниками творчого процесу. Твори та фольклор безпосередньо передаються з покоління в покоління.

Існують декілька теорій щодо схожості казок різних народів світу. Всі вони відстоюють те, що в казках спостерігається однаковий зміст, однакові цілі, однакова філософія, багаті образи, фольклорні жанри, теми, мотиви. Тобто бажання, надії і мрії усіх народів схожі. Всі народи однаково розуміють те, що вважають за істину і неправду, злочин і кару, геройство і боягузтво і т. д. Розмаїття казок народів нашої планети - це свідчення невмирущої мудрості і краси людства.

Аналіз українських казок та їх англійських аналогів показав, що перекладачі використовують різні методи перекладу. Наприклад:

Перифраз або його комбінована модифікація:

Меч – самосіч - Magic sword; яйце – райце – Magic egg; Колобок – Kolobok the Johnnycake, Little Round Bun; Скороход – Fleet – Foot; Слухайло – Keen – ear; Стульморда – Snartmuzzle та інші.

Транслітерація або комбінована модифікація:

Козак Мамалига – Mamariha the Cossack; Ілля Муромець – Illya Muromets, Illya of Murom.

Вибір способу перекладу складних казкових імен залежить від особливостей мови перекладу. Велику роль відіграє різноманіття англійських композитів, лексична та граматична трансформація. Як приклад, можна показати цей феномен на українській народній казці « Коза – Дереза ». Тут основними героями є: *Коза – Дереза – Nibby – Quibby the Goat; Зайчик – Побігайчик – Runny – Bunny, Fleet – Fleet the Rabbit; Ведмедик – Братик – Grumbly – Rumbly; Вовчик – Братик – Howly – Prowly; Лисичка – Сестричка – Smilly – Willy.*

Разом з римованими композитами ми можемо використовувати транслітерацію, кальки та контекстуальні відповідники. Наприклад:

Верни дуб – Vernidub, Uprooter of Oaks; Вернигора – Vernihora, Mover of Mountains; Іван Побиван – Ivan the Dragon Killer; Василь Невмивака – Vasyl Never – die.

Головною метою трансформації, транслітерації, римованого композита, каьки, перифрази та ін. є спроба зробити зрозумілим український світогляд. Тому при перекладі казок широко використовують словесні портрети, гіперболи, епітети, метафори та іноді порівняння.

Отже, ми повинні бути максимум обережними при виборі методів перекладу. Основним завданням є збереження своєрідності народного менталітету, фольклорної особливості, тобто збереження національного колориту казок українців та англійців.

Труднощі при перекладі образних порівнянь зумовлюються різними методами розуміння українців та англійців. Так, наприклад, темна хмара (dark cloud) може означати не лише наближення дощу, але й символ сили та небезпеки двох собак, в казці « Іван – мужичий син ». Наприклад:

Собаки біжать – як хмара синіє:

1) *Like a dark cloud the dogs came after them.*

2) *The dogs were approaching as if clouds were getting darker and darker.*

Структура речення збереглася в першому перекладі. А національний колорит та відтворення образного порівняння збереглися в другому перекладі.

Ми іноді використовуємо заплутаний переклад. Цей метод ми використовуємо при перекладі приказок та прислів'їв, щоб зберегти фольклорну

семантику. Але в цьому випадку, коли ми хочемо зберегти значення речення, ми повністю втрачаємо його структуру. Наприклад:

Краще голодна воля, як сита неволя – Freedom, even if it means to go hungry, is better any day than captivity however fed you may be!

Існує багато методів щоб об прикрасити мову, Одним з таких методів є вживання пестливих імен. Дуже багато пестливих імен використовують англійці в своїх казках. Такі слова, як *little, dear, darling*, дуже часто використовуються, щоб передати значення слова *маленький (small)*. Для інтимних звертань часто використовують слово *(old)*. Для передачі зневажливих відтінків ми використовуємо займенник *you*. Наприклад: *Ледащо, нетіпахо – you lazy slouch; сякий – такий – you bad so – and so*, і т. д.

Також, в англійській мові існує багато суфіксів, які використовуються, щоб надати мові різних відтінків. Найчастіше використовують такі пестливі суфікси – *у, -ie*. Наприклад:

Dearie, dovie, sonny, buddy, oldie, kiddy, sweetie, т. д. Багато з цих слів не використовуються в сучасній англійській мові, але вони представлені в різних джерелах літератури та в тлумачних словниках.

Такі слова іноді важко перекласти, тому що їхні аналогів в українській мові не існує. Тому перекладачі можуть та повинні розширювати можливості адекватного перекладу.

Література.

1. Дмитренко М. Українські народні казки. - К.: Веселка. -1989.-С.412.
2. Ковганюк С. Практика перекладу. – К.: Дніпро. - 1968. – С.275.
3. Коптилов В.В. Теорія і практика перекладу. – К.: Вища школа. – 1982. – С.212.
4. Теорія та практика перекладу. – К.: Вища школа. – 1991. - №17.



Завдання до практичного заняття:

Прокоментуйте переклад українською англійської казки (на вибір).

Тема 17: Переклад та інтерпретація у полі міжвидової взаємодії мистецтва: до розмежування понять

1. Відтворення архітектонічної структури оригіналу.
2. Свобода акцентуації інтерпретатора.
3. Трансвидовий переклад.
4. Імпровізація.

Теоретичне обґрунтування явища перекладу у будь-яких його проявах й досі не є вирішеним, не зважаючи на багатолітні спроби пояснити цей складний феномен. В той же час необхідність з'ясування багатьох питань соціокультурної динаміки, зокрема, аспектів обміну інформацією у загальнолюдському середовищі, що сьогодні набуває все більшої потужності, обумовлюють актуальність проблематики перекладу. Ця робота продовжує дослідження явища художнього перекладу у його загальноестетичному вимірі, чому було присвячено низку наших попередніх публікацій[1,2,3]. Питання про визначення статусу перекладу, його сутність і специфіку співвідносно до поняття та явища художньої інтерпретації заслуговує на окрему увагу, з чим і пов'язана дана робота.

Тут і далі, коли мова йдеться про художній переклад, маються на увазі його прояви у сферах художнього ілюстрування, екранізації, створення різноманітних сценічних постанов (театральна вистава, балет, опера), симфонічної музики, що безпосередньо пов'язані з літературними першоджерелами. Для їхнього визначення було запропоновано термін "трансвидовий художній переклад", що фіксує ситуацію транслявання художнього змісту попри наявність у морфологічній структурі мистецтва видових розподілів та обмежень і своєю назвою підкреслює можливість позавербального масштабу у розгляді явища художнього перекладу. Оскільки об'єктне поле поняття художнього перекладу нерідко співпадає з феноменами, що традиційно відносяться до художньої інтерпретації, остільки виникає підозра у зайвості, смислового дубляжі терміну "трансвидовий художній переклад". На виправлення чи, принаймні, прояснення цієї ситуації спрямовано наш подальший аналіз.

Введення терміну "трансвидовий художній переклад", що було запропоновано у наших попередніх роботах, спиралось на значну кількість багатоаспектних досліджень явища, яке позначається цим поняттям. Під різними назвами, з боку різних методологічних моделей воно стало предметом уваги та інтересу науковців. Його фіксацію та спроби осмислення можна знайти як на рівні теоретико-естетичних узагальнень (Р.Барт, Б.Галєєв, Ю.Лотман, С.Раппопорт, У.Рижінашвілі), так і у конкретному вивченні проявів цього феномену у специфічних жанрово-видових формах чи в окремих витворах мистецтва (А.Гончаров, Н.Дмитрієва, Є.Добренко, Г.Єльшевська, Л.Жегін, В.Зінченко, М.Туровська, Б.Успенський, К.Шахова). Певним свідченням визнання значущості тематизації феномену трансвидового художнього перекладу є факт його

більш чи менш розгорнутої характеристики у навчально-освітній літературі, наприклад, у сучасних підручниках з естетики [4,5].

Якщо спробувати систематизувати усе існуюче розмаїття поглядів та думок з приводу визнання явища перекладу як загальноестетичного феномену та, зокрема, у його співвідношенні з поняттям художньої інтерпретації, то можна зазначити наступні позиції:

- 1) переклад визнається неможливим — реально відбувається лише інтерпретація;
- 2) свідомо чи менш усвідомлено стверджуються існування як інтерпретації, так і перекладу. При цьому:
 - a) переклад та інтерпретація не розрізняються;
 - b) переклад вважається редукованим варіантом інтерпретації;
 - c) переклад та інтерпретація розцінюються як два специфічних і рівноцінних за значущістю явища.

Стисло розкриємо суть означених позицій. Почнемо з “негативної” точки зору, що полягає у запереченні існування перекладу як такого і абсолютизації явища художньої інтерпретації. Згідно з таким розумінням, художній твір може перебувати тільки у тій видовій формі, у якій він “народився”. Інша видова форма одразу свідчить про кардинальну зміну форми, а значить і власне твору, тобто внаслідок такого переходу не можна говорити про будь-яке відтворення, що буде ідентичним оригіналу, і мова може йтися тільки про інтерпретацію.

Проте, багато хто з дослідників дотримується протилежної точки зору, а саме, вони так чи інакше визнають наявність перекладу в означеній сфері. Прибічники цього погляду можуть захищати три конкретні позиції. По-перше, це фактичне ототожнення перекладу з інтерпретацією, тобто вживання понять як синонімічних і поєднання ознак обох явищ в одне. Безсумнівно, у строго термінологічному використанні таке співіснування слів є небажаним і потребує подальших уточнень.

По-друге, дехто з дослідників, розрізняючи означені явища, фактично оцінює переклад як невдалу, невиразну інтерпретацію, не помічаючи позитивних параметрів власне перекладу. В цих випадках його розуміння редукується до буквального, нетворчого перекладання змісту першоджерела, без урахування своєрідної природи того виду мистецтва, на мову якого перекладається твір. Здається, що таке тлумачення проявів перекладу у сфері міжвидової взаємодії мистецтва в цілому не є об’єктивним та справедливим.

Прихильники четвертої позиції, до яких автор відносить і себе, відстоюють погляд, згідно з яким переклад та інтерпретація є два близьких явища, які у певних моментах збігаються, але заслуговують на певне термінологічне відокремлення та визнання своєрідності і деякої самостійності стосовно один одного.

До того, як аналізувати специфіку саме художнього перекладу відносно інтерпретації, зосередимо увагу на міркуваннях дослідників, що займалися проблематикою машинного перекладу. (Одразу зазначимо, що, як правило, фахівці-філологи у дефініціях перекладу не звертаються до поняття інтерпретації.) Тому для нас особливо корисним є погляд лінгвістів, що займалися моделюванням та розробкою алгоритмів машинного перекладу і були повинні увійти у ментальну сферу перекладу. Так, дослідники, зокрема, І.Ревзін та В.Розенцвейг, розмежовують процеси інтерпретації та автоматичного перекладу, де останній бачиться як знаходження досить простих та прозорих відповідностей між елементами та рівнями мов. Однак, вони указують на те, що у більш складних, тобто реальних, ситуаціях, переклад та інтерпретація зближуються до злиття у єдиний феномен, в якому їх не можна розрізнити [6]. Для нас в цьому суттєвим є, з одного боку, ствердження того, що справжній переклад є інтерпретацією, та, з іншого боку, те, що інтерпретація реалізується через переклад; тобто в обох ракурсах доводиться, що переклад є активною, творчою ментальною операцією. Визнання тісного зв'язку та взаємного включення явищ перекладу та інтерпретації підтримується і з боку етимології: в латинській мові одним з найголовніших значень поняття "інтерпретація" був власне переклад. Ці факти можуть виступати контраргументами тому спрощеному тлумаченню перекладу, що зводить його до нетворчого процесу на противагу інтерпретації. І надалі, якщо слід визнати інтерпретаційну сутність перекладу взагалі, відтак у набагато більшій мірі це є істотним щодо перекладу художнього твору, явища багатозначного, навіть невичерпного у своїй смисловій структурі. Таким чином, зафіксуємо один з важливих параметрів у характеристиці перекладу: він полягає в тому, що переклад, за своєю природою, є інтерпретаційною, у значенні творчого активного тлумачення, діяльністю. Те саме можна визнати щодо художнього перекладу. Він завжди є інтерпретацією, тому що в тій мірі, в якій він не може бути простим копіюванням тексту, проте завжди реалізується як розуміння останнього, в тій мірі він передбачає перетлумачення тексту у новій, властивій перекладачу, образно-поняттєвій системі.

Тепер звернімося до словникової дефініції феномену художньої інтерпретації, що репрезентує його традиційне, загальноприйняте у

сучасному науковому дискурсі розуміння. Поняття містить у собі широке поле значень, які охоплюють досить різноманітні та різноякісні щодо одного терміну явища. По-перше, це “необхідний елемент процесу художньої творчості та сприйняття мистецького твору”, по-друге, інтерпретація напряму пов’язується з діяльністю художньої критики, по-третє, її співвідносять з “суттєвою характеристикою виконання художнього твору”. У четвертому значенні, в якому вживається поняття “інтерпретація у мистецтві”, воно найбільше співпадає з тим полем об’єктів, що включаються до трансвидового художнього перекладу [7, с.114]. Надалі зосередимо увагу саме на цьому значенні інтерпретації. Одразу зазначимо, що і тут, на нашу думку, воно співвідноситься з більш широким класом явищ, ніж поняття трансвидового художнього перекладу. І цей факт виступає одним з доводів на користь термінологічного розподілу та деталізації у рамках поняття “інтерпретація у мистецтві” і в обґрунтуванні введення поняття трансвидового художнього перекладу.

Отже вважаємо, що поняття художньої інтерпретації взагалі і в четвертому з його означених тлумачень є більш об’ємним відносно більш вузького поняття художнього перекладу, крім того, їхні смислові стосунки дозволяють характеризувати ці поняття як родові і видові.

Таким чином, спочатку було визнано переклад однією з форм інтерпретації. Далі, з боку характеристики поняття художньої інтерпретації, окреслено сфери збігу з поняттям трансвидового художнього перекладу. Наступним кроком повинно стати виявлення специфіки художнього перекладу між іншими формами художньої інтерпретації. Спробуємо зробити це за допомогою введення двох специфічних параметрів розмежування.

1) У перекладі є наявною установка, інтенція на розуміння авторського задуму та його відтворення. Вона виступає елементом, який конститує цей процес, навіть тоді, коли у подальшому між реципієнтами виникають непогодження та сумніви відносно її реалізації. Тобто нас не повинно збивати з пантелику те, що у зв’язку з оцінкою як перекладу, так і інтерпретації, нерідко можна почути докори, ніби то насправді, у дійсності, в тому чи іншому конкретному випадку не вдалося передати “дух” оригіналу, його глибину чи своєрідність. Вважаємо, що саме факт існування таких суперечок є показовим — він є свідченням присутності та надзвичайної важливості такої інтенції. Непогодження повинні сприйматися лише як прояви відносності, певній суб’єктивності, що взагалі є невід’ємною складовою процесу розуміння та оцінки художнього твору.

Крім того, на нашу думку, власне інтерпретація як процедура тлумачення тексту і не претендує на якусь вірність першоджерелу, не передбачає інтенції на відтворення авторського задуму як свого обов'язкового компоненту. Наполягаючи на такому тлумаченні інтерпретації, ми не скидаємо з рахунку те, що у різні часи, у різних філософських напрямках та течіях цю “фундаментальну операцію мислення” розуміли неоднаково. І пам'ятаємо, наприклад, що у герменевтиці, коли інтерпретація виступає як теорія тлумачення текстів чи взагалі як методологія гуманітарних наук, її головним завданням є “пересування у чужу суб'єктивність”. Тобто тут установка на досягання авторського начала тексту задається як суттєва константа процесу інтерпретації. Та, мабуть, в цілому, в галузі гуманітарного, і особливо, вербально центрованого пізнання, можна зробити узагальнення відносно того, що тут “наміри” перекладу, інтерпретації і розуміння збігаються в одне і означені ментальні процедури існують у нерозчленованому сплетінні. Однак, оскільки ми намагаємось розрізнити феномени інтерпретації і перекладу, побачити їх у аспектах несхожості та специфічності, остільки нам слід звернутися до іншої традиції тлумачення феномену інтерпретації.

Як фіксується у “Філософському енциклопедичному словнику” (1989), інтерпретація виступає “надаванням смислу (підкреслено нами – В.С.) будь-яким проявам духовної діяльності людини) [8, с.220]”. При цьому зауважимо на тому, що власне надавання смислу орієнтовано на текст як такий. Якщо ми відчуваємо труднощі у його розумінні, то звертаємось до адресанта, тобто до автора повідомлення, намагаючись встановити значення та смисли, які були ним закодовані у тексті. Але, коли ми безпосередньо інтерпретуємо текст, це означає, що ми можемо його в певній мірі зрозуміти, “наділити смислом”, виходячи тільки з нашої особистісної чи історико-культурної картини світу, світосприйняття та світовідчужування. Згадаймо, що в математиці і логіці “проінтерпретувати” є тим самим, що й наповнити формулу чи вираз своїми значеннями, своїми змінними. Тут, як і у будь-якому іншому випадку інтерпретування, ми виходимо з того, що текст містить у собі презумпцію смислу. Проте, це ще не передбачає, що смисл є конкретно замкненим на його першому авторові — створювачі тексту. Тобто така позиція стверджує, що “витягання” смислу тексту може відбуватися поза прямого звернення до особистісного світу його творця чи до культурно-історичного оточення останнього. Поширеність такого погляду на інтерпретацію демонструється з іншого боку у сфері мистецтва, наприклад, виразні приклади цього впродовж великого часу зустрічаємо у музичному виконавстві, що припускає відхід від автентичного читання

нотного запису та легітимізує його вільну, відповідну індивідуальному баченню виконавця подачу.

На нашу думку, в цілому, сучасному статусу явища художньої інтерпретації, її різноманітним проявам точніше відповідає тлумачення, яке в більшій мірі тяжіє до започаткованого у межах логіки та математично-природничих наук, що у своїй реалізації не передбачає необхідності звернення до фігури автора тексту. Відповідно, наявність чи відсутність інтенції на розуміння і відображення первісного авторського розуміння твору може виступати вагомим чинником у розрізненні понять “художня інтерпретація” та “художній переклад”.

2) У художньому перекладі повинно відбутися відтворення архітектонічної структури оригіналу у її цілісності та своєрідності. Щодо художньої інтерпретації як такої, то взагалі її природа припускає відсутність такої цілісності у відбитті першоджерела. Свобода акцентуації інтерпретатора, принципово, ніким не обмежується. Вибір тих чи інших фрагментів, їхнє смислове наголошення регламентовано суб'єктивною волею самого інтерпретатора, тому загальне враження та загальний зміст оригіналу і його художньої інтерпретації можуть бути зовсім різними, у граничних випадках навіть мало чим схожими між собою.

Під архітектонікою твору тут розуміються такі визначальні елементи та зв'язки художньої структури, що можуть обумовити її інваріантність та еквівалентність відтворення; архітектоніка твору може бути показником у його ідентифікації. Тут ми не маємо можливості більш чи менш розгорнуто говорити про архітектонічну структуру тексту і можливості її перекладу, це окремий напрямок дослідження (певна деталізація цього аспекту міститься у наших попередніх розробках теми [1,2,3]). Зараз нам треба лише зазначити, що, незважаючи на те, що переклад є виявленням справжнього, хоча і своєрідного, творчого процесу, у його результаті виникає твір, який повинен бути архітектонічно рівним своєму оригіналові. Якими б не були зміни, що відрізняють переклад і оригінал, вони можуть бути ідентифіковані як співвіднесені до того ж самого завдяки збереженню архітектоніки. Трансвидовий переклад, безсумнівно, відрізняється художньою мовою від свого першоджерела, і, внаслідок тільки цього, він відрізняється від оригіналу своєю художньою структурою як сукупністю усіх засобів вираження художнього смислу твору. Проте архітектоніку обумовлюють не кількісні показники, а якісні, і саме вони дозволяють бачити переклад там, де зовні твір може дуже далеко відходити від першоджерела.

В цілому, для митця, що створює переклад, основним стимулом і спонуканням є прагнення актуалізувати певний твір, відтворити те, що

колись вже виникло та існувало. Перш за все, не свою думку висловити, а дати прозвучати Іншому. Наприклад, якщо звернутися до сфери кіно, то до художніх перекладів можна, безперечно, віднести екранізації шекспіровських трагедій «Гамлет» і «Король Лір», які було створено Г.Козинцевим, толстовської епопеї «Війна і мир» С.Бондарчука або іспанських драматургів Лопе де Вега в «Собаці на сні» і Тирсо де Моліна у «Благочестивій Марті» у кінострічках Я. Фрідмана. В той же час, цілком інший підхід демонструє кінематографічна практика такого режисера, як наприклад, А.Тарковський, навіть в тому випадку, якщо формально він виходить із завдань екранізації, що мало місце в «Івановому дитинстві» або у «Солярисі». Тарковський ламає первісну структуру твору, залишаючи лише деякі мотиви, важливі для нього самого, для його особистого відчуття теми чи проблеми. Можна сказати, що першоджерело для нього є тільки привідом для створення власної думки. Але, на наш погляд, існування такого підходу не є підставою для того, щоб вважати майстрів, які дотримуються іншого підходу в інтерпретуванні, менш талановитими, а їхні твори — менш гідними і художньо повноцінними (часом серед фахівців-мистецтвознавців такі апріорні оцінки зустрічаються). Тут не можна нехтувати принциповими відмінами у авторських позиціях, бо вони позначають не просто індивідуально-особистісні нахили митців щодо способу інтерпретації, а, на нашу думку, виступають навіть свідченням різних тенденцій у процесах художньої практики взагалі, які є однаково важливими для її розвитку.

Отже, показав критерії, за якими переклад у вузькому смислі, принципово, на нашу думку, не збігається з інтерпретацією, і водночас нагадав про тісні стосунки цих ментальних процедур, будемо вважати справедливим розгляд відношень між художньою інтерпретацією та трансвидовим художнім перекладом як родового та видового понять. Для того, щоб побачити ці відносини більш наочно та чітко, спробуємо виявити у полі художньої інтерпретації ті явища, які не підлягають іменуванню художнього перекладу. Тобто, якщо звернутись до згаданих раніше кінотворів, то роботи Козинцева, Бондарчука і Фрідмана можна віднести до проявів перекладу. Та залишається відкритим питання про те, як означити підхід до інтерпретації у Тарковського та багатьох інших, хто не ставить перед собою завдання у власному творі відтворити першоджерело у його художньо-смысловій цілісності. В жодному разі не розраховуючи на остаточність назви, пропонуємо для виокремлення такого різновиду художньої інтерпретації скористатися як робочим терміном поняттям «імпровізація». В імпровізації, як відомо, гранично вільно «обіграється»

першоджерело, зв'язок між вихідним текстом та тим, що отримується в результаті імпровізування, є надзвичайно тонким. Коли імпровізатор варіює оригінальну тему, він максимально повно виражає себе, своє розуміння того чи іншого фрагменту вихідного тексту. Тому що імпровізація не тільки не є зумовленою авторським задумом творця оригіналу, але і взагалі не направлена на відтворення цілісного художнього смислу твору. Перекладач своєю діяльністю актуалізує деякий твір, і тим самим він намагається привернути увагу до “репліки”, що колись вже звучала у Великому діалозі культури, якщо скористатись образом М.Бахтіна. Імпровізатор, у свою чергу, є спрямованим на створення власної промови, в якій він може використати з попередніх творів лише співзвучні йому мотиви, алюзії чи цитати.

Однак, треба зазначити, що, в цілому, переклад та імпровізація, які ми намагалися логіко-поняттєво виокремити в рамках загального явища художньої інтерпретації, означають скоріше два його кордони, ніж дві сфери з чіткою межею розподілу. Реальні твори часто опиняються у серединному становищі, тяжіючи в більшій чи меншій мірі до одного або іншого полюсу. Проте, цей факт не знімає необхідності розрізняти феномени інтерпретації, перекладу та імпровізації (в указаному вище смислі). Сподіваємось, що представлені міркування відносно явищ художньої інтерпретації і трансвидового художнього перекладу можуть стати у нагоді в подальшій розробці питань і проблем мистецької діяльності.

Література

1. Савченко В.В. Візуальний переклад літературного тексту. Автореф. дис. на здобуття наук. ступ. к. філос. н. – К., 2003. – 16 с.
2. Савченко В. В. Художній переклад як загально-мистецьке явище (досвід естетичного аналізу) // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. — Вип. 10. — К.: Видавничий центр КДЛУ, 2002. — С. 205-209.
3. Савченко В. В. До проблеми трансвидового перекладу в мистецтві // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. — К.: Видавничий центр КДЛУ, 2000. — С. 187-193.
4. Каган М. С. Эстетика как философская наука. — Санкт-Петербург, ТОО ТК «Петрополис», 1995. — 544 с.
5. Кривцун О.А. Эстетика. — М.: Аспект Пресс, 2001. — 447 с.
6. Ревзин И.И., Розенцвейг В.Ю. Основы общего и машинного перевода. — М.: Высшая школа, 1969. —235 с.
7. Эстетика. — М.: Политиздат, 1989. — 447 с.
8. Философский энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1989. — 815 с.
9. Переклад та інтерпретація у полі міжвидової взаємодії мистецтва: до розмежування . понять. — Режим доступу: <http://www.philosof.onu.edu.ua/elb/articles/savchenko/interpretation.htm>. — Назву з екрану.



Завдання до практичного заняття:

1. Прокоментуйте поняття імпровізації.
2. Назвіть приклади не перекладений англomовної класики

Тема 18: Художній твір як об'єкт авторського права

Об'єктом авторського права може бути як твір у цілому, так і його окрема частина, що відповідає критеріям охороноздатності і може використовуватися самостійно. При цьому для авторського права не мають значення сутність твору, його наукова, літературна, художня цінність.

Авторське право на твір виникає внаслідок факту його створення. Для виникнення і здійснення авторського права не вимагається реєстрація твору чи будь-яке інше спеціальне його оформлення, а також виконання будь-яких інших формальностей. Під охорону закону підпадають усі передбачені твори (ст. 8 Закону України "Про авторське право і суміжні права"), як оприлюднені, так і не оприлюднені, як завершені, так і не завершені, незалежно від їх призначення, жанру, обсягу, мети (освіта, інформація, реклама, пропаганда, розваги тощо).

До об'єктів авторського права належать:

о *літературні письмові твори белетристичного*, публіцистичного, наукового,

о технічного або іншого характеру, зокрема: романи, поеми, статті, та інші письмові твори; лекції, промови, проповіді та інші усні твори; драматичні, музично-драматичні твори, пантоміми, хореографічні, інші сценічні твори; музичні твори (з текстом або без тексту); аудіовізуальні твори; твори живопису, архітектури, скульптури та графіки; фотографічні твори; твори ужиткового мистецтва; ілюстрації, картини, плани, ескізи і пластичні твори, що стосуються географії, топографії, архітектури або науки; переклади, - адаптації, аранжування та інші переробки літературних або художніх творів; збірники творів, якщо вони за добором або упорядкуванням їх складових частин є результатом інтелектуальної діяльності;

о комп'ютерні програми;

о компіляції даних (бази даних), якщо вони за добором або упорядкуванням

о їх складових частин є результатом інтелектуальної діяльності;

о інші твори.

Об'єкт авторського права повинен відповідати таким вимогам:

- а) мати творчий характер;
- б) бути вираженим в об'єктивній формі.

Тобто **головна вимога** до об'єкта авторського права - його творчий характер, тобто не передрук, наприклад, роману, не його коректура чи редагування, а саме написання роману.

Водночас, переклад твору також є об'єктом авторського права, оскільки являє собою результат творчості. Скажімо, фразу "Naked conductor runs under the carriages" перекладач художніх творів перекладе як "Голий кондуктор біжить під вагоном". Перекладач технічної літератури запропонує свій варіант перекладу: "Неізольований провід проходить під вагонеткою крану".

Іншою ознакою твору як об'єкта авторського права є його об'єктивна форма, тобто будь яке її вираження, доступне для оточуючих. Законодавець не вимагає, щоб твір був завершений.

Так, художник А.Іванов працював над картиною "З'явлення Христа народу" понад двадцять років, зробивши за цей час понад шістсот етюдів та ескізів. Звичайно, що всі вони охороняються авторським правом нарівні із завершеною картиною.

Авторське право не поширюється на ідеї, процеси, методи діяльності або математичні концепції як такі. Тобто сам задум щось створити - ще не є об'єктом авторського права.

Так, ідею "Ревізора" М.В.Гоголю підказав О.С.Пушкін. Роман "Дванадцять стільців" починається з присвяти В.П.Катаєву, який "подарував" цей сюжет одному із авторів - своєму двоюрідному брату Є.Петрову, за умови що йому подарують золотого портсигара та присвятять цей роман.

Не є об'єктами авторського права (ст. 434 ЦК):

- 1) акти органів державної влади та органів місцевого самоврядування (закони, укази, постанови, рішення тощо), а також їх офіційні переклади;
- 2) державні символи України, грошові знаки, емблеми тощо, затверджені органами державної влади;
- 3) повідомлення про новини дня або інші факти, що мають характер звичайної прес-інформації;
- 4) інші твори, встановлені законом, наприклад, твори народної творчості (фольклор), розклади руху транспортних засобів, розклади телерадіопередач, телефонні довідники тощо.



Завдання до практичного заняття:

Прокоментуйте поняття інтелектуальна власність.

Тема 19. Презентація і захист перекладацьких проектів магістрів

Коментування перекладів. Розбір перекладацьких трансформацій.

Питання до заліку:

1. Інтерпретація художнього тексту перекладачем.
2. Роль художнього перекладу в історії світової культури.
3. Місце перекладача в художньо-літературній комунікації.
4. Українська школа художнього перекладу.
5. Актуальні проблеми художнього перекладу
6. Методи художнього перекладу.
7. Функції художнього перекладу
8. Порівняльний аналіз перекладу художнього тексту та його першотвору.
9. Співвідношення літературних традицій та індивідуальних стилів.
10. Точка зору перекладача: картина світу, час і простір в перекладі і в оригіналі.
11. Поняття поетичного тексту в перекладі.
12. Проблеми перекладу класичної поезії.
13. Українська поезія в перекладі на англійську мову.
14. Стилiстичні прийоми в художньому перекладі.
15. Переклад в умовах відмінності літературних традицій.
16. Переклад "національного колориту".
17. Класична і сучасна проза в перекладі.
18. Дитяча література в перекладі.

19. Поняття драматургічного тексту в перекладі.
20. Переклад реалій в умовах драматургічного тексту.
21. Кінопереклад. Поняття "тихого" перекладу. Субтитри як вид перекладу.
22. Фольклорний текст: міф, епос, казка, обрядова поезія - в перекладі.
23. Українська казка і билина в перекладі на англійську: імена, культурні символи, ключова лексика, синтаксис, оповідному формули, казково-міфічна картина світу.
24. Народні казки Британії в перекладі: імена персонажів, символіка віршовані вставки, оповідному формули.
25. Авторське право перекладача художнього тексту.
26. Естафета перекладів як історія літератури: українські "Гамлети"
27. Монолог Гамлета "Бути чи не бути?" у тлумаченнях Ю. Федьковича, М. Старицького, П. Куліша, В. Вера, Г. Кочура
28. Лексичні, морфологічні, синтаксичні та стилістичні особливості перекладу драматичних творів.
29. "Ромео і Джульєтта" В. Шекспіра в українських перекладах.
30. Українська класична драма в перекладі на англійську мову.

Розділ 2. Самостійні завдання для вдосконалення навичок художнього перекладу (52 години).



Самостійна робота

Мета самостійної роботи: формування у студентів загальних теоретичних уявлень про

- сутність поняття художнього перекладу;
- стадії дослідження особливостей перекладу художніх творів у науковому середовищі;
- методики вивчення різного підходу до перекладу поезії, прози, драматургії, фольклору;
- особливості перекладу українською мовою художніх текстів різних жанрів;
- критерії оцінки успішності художнього перекладу у науковому середовищі;
- напрямки узагальнення і поглиблення знань з стилістики;
- методи оволодіння художнім перекладом як видом комплексної діяльності.
- надання можливості студентам виконувати творчі роботи, які відповідають умовно-професійному рівню засвоєння знань, не обмежуючи їх виконанням стандартних завдань.

№ з/п	Назва теми	Кількість годин
1	Поповнити галерею «Сучасні українські та світові	4

	майстра художнього перекладу»	
2	Аргументування необхідності використання перекладацьких трансформацій, володіння навичками аналізувати стилістичний потенціал художнього твору	6
3	Аргументування різного підходу до перекладу поезії, прози, драматургії, фольклору.	6
4	Аналіз особливостей перекладу поетичного тексту на прикладі сонетів Шекспіра 66 і 130.	6
5	Порівняння варіантів перекладацьких інтерпретацій сонетів Шекспіра 66 і 130.	6
6	Порівняння варіантів перекладацьких інтерпретацій поеми Оскара Вайльда «Ендіміон»≈ Oscar Wilde «Endymion (For music)», 1881. Дослідження стилістичного потенціалу твору	6
7	Аналіз особливостей перекладу прозового тексту на прикладі оповідання Конан Дойля «Людина з вивернутою губою» в перекладі М. Дмитренка ≈ Arthur Conan Doyle «The Man With The Twisted Lip» (1891)	12
8	Самостійний переклад художнього твору (на вибір)	6
	РАЗОМ	52



Орієнтовна тематика рефератів:

1. Художній переклад як міжкультурна комунікація.
2. Роль художнього перекладу в історії світової культури.
3. Художня література як спосіб спілкування.
4. Місце перекладача в художньо-літературній комунікації.

5. Роль перекладної літератури в історії російської літератури.
6. Феномен художнього перекладу в культурі Росії.
7. Українська школа художнього перекладу.
8. Співвідношення літературних традицій та індивідуальних стилів.
9. Поняття і межі інтерпретації в художньому перекладі; спосіб інтерпретації (літературознавство, лінгвістика, герменевтика).
10. Проблема перекладу культурних символів.
11. Психологія перекладача: комунікативно-прагматичні основ художнього перекладу.
12. Предпереводческій аналіз. Перекладацькі коментарі.
13. Точка зору перекладача: картина світу, час і простір в перекладі і в оригіналі.
14. Поняття поетичного тексту в перекладі.
15. Проблеми перекладу класичної поезії.
16. Авторські та культурно-історичні символи в перекладі.
17. Особливості української перекладацької школи.
18. Українська поезія в перекладі на англійську мову.
19. Англійська традиція перекладу російської поезії.
20. Стилiстичні прийоми в перекладі.
21. Переклад в умовах відмінності літературних традицій.
22. Переклад "національного колориту".
23. Класична і сучасна проза в перекладі.
24. Дитяча література в перекладі.
25. Переклад есе.
26. Українська проза в перекладі на англійську мову.
27. Поняття драматургічного тексту в перекладі.

28. Логіка і ритм діалогу в перекладі.
29. Переклад реалій в умовах драматургічного тексту.
30. Кінопереклад. Поняття "тихого" перекладу. Субтитри як вид перекладу.
31. Українська класична драма в перекладі на англійську мову.
32. Фольклорний текст: міф, епос, казка, обрядова поезія - в перекладі.
33. Українська казка і билина в перекладі на англійську: імена, культурні символи, ключова лексика, синтаксис, оповідному формули, казково-міфічна картина світу.
34. Народні казки Британії в перекладі: імена персонажів, символіка віршовані вставки, оповідному формули.
36. Авторське право перекладача художнього тексту.

Практика художнього перекладу

Проаналізуйте художній потенціал творів (оригінал і його переклад).
Виявити види перекладацьких трансформацій. Назвіть особливості перекладу при передачі стилю, художнього образу.

Шекспіріада.

Варіанти художнього перекладу сонетів



William Shakespeare (1564-1616)

Sonnet 66

Tired with all these, for restful
death I cry:
As to behold desert a beggar born,
And needy nothing trimmed in
jollity,

And purest faith unhappily
forsworn,

And gilded honour shamefully
misplaced,

And maiden virtue rudely
strumpeted,
And right perfection wrongfully
disgraced,
And strength by limping sway
disabl'd,

підрядковий переклад

Втомлений всім, я кличу
заспокійливу смерть,
Бачачи гідність, від народження
приречену на злиденність,
І пусту нікчемність, що процвітає
в radoшax,
І найчистішу довіру (віру), яку
зневажливо (непорядно)
обманули,

І позолочені почесні, що їх
ганебно надають,

І цнотливу добродійність (дівочу
честь), жорстоко зневажену,
І справжню досконалість,
несправедливо ображену,
І силу, котру затирає негідна

And art made tongue-tied by
authority,
And folly (doctor-like) controlling
skill,
And simple truth miscalled
simplicity,
And captive good attending captain
ill:
Tired with all these, from these
would I be gone,
Save that, to die, I leave my love
alone.

влада,
І мистецтво, приречене владою
на мовчання,
І тупість, що з напучуваннями
перевіряє знання,
І чесну правдивість, названу
дурістю,
І уярмлене добро в рабстві у
переможного зла.
Втомлений цим усім, я хотів би
позбутися від усього,
Коли б, помираючи, я не мусив
би робити самотнім того, кого
люблю (свою любов).



Переклад ДМИТРА ПАВЛИЧКА (українська класика):

Я кличу смерть – дивитися набридло
На жебри і приниження чеснот,
На безтурботне і вельможне бидло,
На правоту, що їй затисли рот,
На честь фальшиву, на дівочу вроду
Поганьблену, на зраду в пишноті,
На правду, що підлоті навдогону
В бруд обертає почуття святі,
І на мистецтво під п'ятою влади,
І на талант під наглядом шпика,
І на порядність, що безбожно краде,
І на добро, що в зла за служника!
Я від всього цього помер би нині,
Та як тебе лишити в самотині?

Переклад Станіслава Нечаєва, грудень 2007р.

Стомився з цим усім, за смертю я кричу,

Як гідних бачити з народжень жебраками,
І нищих покидьків, зодягнених в парчу,
І найчистішу віру, зражену верхами,
Й продажний гонор не в ганебнім місці,
Й дівочу честь у грубім продаванні,
І досконалість не на чільнім місці,
І силу, втрачену в кульгавім керуванні,
І як мистецтву влада в'яже язика,
Й до знань приставлено учену глупоту,
Й просту і щиру Правду кличуть Простота,
І як Добро слугує панівному Злу.
Стомився з цим усім, у вічність я б пішов,
Та, врятувавшись, я лишу мою любов.



Переклад ІРИНИ ГЕЙ (авторська пісня)

Утомлений, ридаю, кличу смерть,
Вже бачив, як старцює можновладство,
І як гуде нікчемності бенкет,
І віру поневолює багатство,
Пиху, всю у ганебнім сухозлоті,
А добродійність, цноту й благородство
Разом з красою в ямі, у болоті,
Мистецтво, більше схоже на юродство,
І глупство, що напучує знання,
І ширість, перехрещену в облуду,
Добро, що його лихо поганя,

Вже надивився, жалкувать не буду.
Утомлений, пішов би й за хвилину,
Та як же я любов саму покину?



*Переклад МИХАЙЛА КАРПОВОГО, переможця конкурсу
"Гоголівської Академії" на кращий переклад цього сонету*

Я хочу вмерти, дивлячись на світ,
де чесний – від народження жебрак,
де розкошують ниці та пусті,
де чиста віра втоптана у прах,
де в недостойних сяйво нагород,
де цнота на панелі між повій,
де заплямив красу брехливий рот,
де сила у підступності слабій,
де змушені замовкнути митці,
де тупість набундючена в майстрах,
де звуть простацтвом істини прості,
де добре у поганого – батрак.
І я би вмер, якби між цього зла
моя любов тендітна не жила.

Переклад С. Маршака

Зову я смерть. Мне видеть невтерпеж
Достоинство, что просит подаянья,
Над простотой глумящуюся ложь,
Ничтожество в роскошном одеянье,

И совершенству ложный приговор,
И девственность, поруганную грубо,
И неуместной почести позор,
И мощь в плену у немощи беззубой,
И прямоту, что глупостью слывет,
И глупость в маске мудреца, пророка,
И вдохновения зажатый рот,
И праведность на службе у порока.
Все мерзостно, что вижу я вокруг...
Но как тебя покинуть, милый друг!



Переклад А. Финкеля

Устал я жить и умереть хочу,
Достоинство в отрепье видя рваном,
Ничтожество - одетое в парчу,
И Веру, оскорбленную обманом,
И Девственность, поруганную зло,
И почестей неправых омерзенье,
И Силу, что Коварство оплело,
И Совершенство в горьком униженье,
И Прямоту, что глупой прослыла,
И Глупость, проверяющую Знанье,
И робкое Добро в оковах Зла,
Искусство, присужденное к молчанью.
Устал я жить и смерть зову скорбя.

Но на кого оставлю я тебя?!



Sonnet 130

My mistress' eyes are nothing like
the sun;
Coral is far more red than her lips'
red;

If snow be white, why then her
breasts are dun*;

If hairs be wires**, black wires
grow on her head.

I have seen roses damasked***, red
and white,

But no such roses see I in her
cheeks,
And in some perfumes is there
more delight

Than in the breath that from my
mistress reeks.
I love to hear her speak, yet well I
know
That music hath a far more pleasing
sound;

I grant I never saw a goddess go -

My mistress when she walks treads
on the ground.

And yet, by heaven, I think my love
as rare****

Переклад О. Тарнавського

Моєї пані очі — не як сонце;
Від губ її червоний більш
кораль.

Як білий — сніг: груди в неї сіра
чом це?

Як волос — дріт: то в неї звій
спіраль.

Я бачив шовк троянд: червоний,
білий;

Не бачу роз цих на її щоках.

Парфумів запах більше мені
милий,

Ніж віддих, що димить в її устах.

Люблю, як розмовля вона, хоч
знаю,

Що музика дає ще кращий звук;

Не бачив я богинь, як ходять в
раю,
Моєї ж пані хід — незграбний
стук.

Та все ж незвичне це моє

As any she belied with false
compare.*****

кохання,

Споганене від фальшу
порівняння.



Переклад С. Маршака

Ее глаза на звезды не похожи,
Нельзя уста кораллами назвать,
Не белоснежна плеч открытых кожа,
И черной проволокой вьется прядь.
С дамасской розой, алой или белой,
Нельзя сравнить оттенок этих щек.
А тело пахнет так, как пахнет тело,
Не как фиалки нежный лепесток.
Ты не найдешь в ней совершенных линий,
Особенного света на челе.
Не знаю я, как шествуют богини,
Но милая ступает по земле.
И все ж она уступит тем едва ли,
Кого в сравненьях пышных оболгали!



Переклад А. Финкеля

Ее глаза не схожи с солнцем, нет;
Коралл краснее алых этих губ;
Темнее снега кожи смуглый цвет;
Как проволока, черный волос груб;
Узорных роз в садах не перечесть,
Но их не видно на щеках у ней;
И в мире много ароматов есть
Ее дыханья слаще и сильнее;
В ее речах отраду нахожу,
Хоть музыка приятнее на слух;
Как шествуют богини, не скажу,
Но ходит по земле, как все, мой друг.
А я клянусь, - она не хуже все ж,
Чем те, кого в сравненьях славит ложь.



Переклад М. Чайковського

Ее глаза на солнце не похожи,
Коралл краснее, чем ее уста,
Снег с грудью милой не одно и то же,
Из черных проволок ее коса.
Есть много роз пунцовых, белых, красных,
Но я не вижу их в ее чертах, -
Хоть благовоний много есть прекрасных,
Увы, но только не в ее устах.

Меня ее ворчанье восхищает,
Но музыка звучит совсем не так.
Не знаю, как богини выступают,
Но госпожи моей не легок шаг.
И все-таки, клянусь, она милее,
Чем лучшая из смертных рядом с нею.



Оскар Вайльд "Ендіміон" і перекладацькі інтерпретації.



ОСКАР ВАЙЛЬД (OSCAR WILDE, 1854–1900)

Endymion (For music), 1881

THE apple trees are hung with gold,
And birds are loud in Arcady,
The sheep lie bleating in the fold,
The wild goat runs across the wold,
But yesterday his love he told,
I know he will come back to me.
O rising moon! O Lady moon!

Be you my lover's sentinel,
You cannot choose but know him well,

Переклад Л. В. Фоміної

Ендіміон (Для музики), 1881

Яблуні наливаються золотом,
І птахи гучно співають в Аркадії,
Вівці бекають у загороді,
Дика коза біжить через пагорб.
Лише вчора він виявляв свою любов,
Я знаю, він повернеться до мене.
О, місяцю, що сходиш! О, Леді-
Місяцю!

Будь на варті у мого коханого,
Адже ти не можеш обрати, але знаєш

For he is shod with purple shoon,
You cannot choose but know my love,
For he a shepherd's crook doth bear,

And he is soft as any dove,
And brown and curly is his hair.

The turtle now has ceased to call
Upon her crimson-footed groom,

The grey wolf prowls about the stall,
The lily's singing seneschal
Sleeps in the lily-bell, and all
The violet hills are lost in gloom.

O risen moon! O holy moon!

Stand on the top of Helice,
And if my own true love you see,
Ah! if you see the purple shoon,

The hazel crook, the lad's brown hair,

The goat-skin wrapped about his arm,

Tell him that I am waiting where
The rushlight glimmers in the Farm.
The falling dew is cold and chill,

його добре,

Бо він взутий у пурпурові черевики,
Ти добре знаєш мого коханого,
Тому що саме він несе пастухову
гирлигу,

І саме він ніжний, як голуб,
А його волосся каштанове та
кучеряве.

Горлиця перестала кликати зараз
Свого нареченого у темно-червоних
черевиках,

Сірий вовк крадеться біля стійл,
Заспівувач хору лілій конвалія
засинає у чашечці лілії, й усі
Фіалкові пагорби зникають у
темряві.

О Леді-Місяцю, що зійшла! О свята
Леді-Місяцю!

Постій на вершині небосхилу,
І якщо ти бачиш мого коханого,
Ах! Якщо ти побачиш пурпурові
черевики,

Горіхову гирлигу, хлопчаче
каштанове волосся,

Козячу шкуру, що перекинута через
плече,—

Скажи йому, що я його чекаю там, де
Тьмяне світло блимає на фермі.

Свіжа роса вже стала прохолодною й

And no bird sings in Arcady,
The little fauns have left the hill,

Even the tired daffodil
Has closed its gilded doors, and still
My lover comes not back to me.

False moon! False moon! O waning
moon!

Where is my own true lover gone,
Where are the lips vermilion,
The shepherd's crook, the purple shoon?
Why spread that silver pavilion,

Why wear that veil of drifting mist?

Ah! thou hast young Endymion,
Thou hast the lips that should be kissed!

студеною,
І птахи не співають в Аркадії,
Маленькі духи лісів і полів покинули
пагорб,
Навіть утомлений нарцис
Закрив свої позолочені пелюстки,
А мій коханий все ще до мене не
повернувся.
Брехлива Леді-Місяць! Брехлива
Леді-Місяць! О Леді-Місяць, що
убуває!
Куди пішов мій коханий,
Де його губи яскраво-червоні,
Гирлига пастуха, пурпурові черевики?
Чому ти встановлюєш цей срібний
шатер?
Чому вбралася у фату засніженого
туману?
Ах! У тебе ж є юний Ендіміон,
У тебе є ті губи, які будуть ціловані!

Переклад Олександра Лук'янова

Плоды на ветках золотые,
Аркадских птиц не молкнет хор,
Здесь блеют овцы молодые,
Набеги коз в поля пустые,
Он лишь вчера сказал впервые
Люблю! Я жду его с тех пор.
Луна, Хозяйка тёмных далей!
Храни любимого, как страж.

Его ты знаешь – он мой паж,
Обутый пурпуром сандалий,
Его ты знаешь – он мой бог,
С пастушьим посохом, лукавый,
Он нежен, словно голубок,
Темноволосый и кудрявый.

У горлицы устали крылья,
Где друг в малиновых чулках?
К овчарне волки подступили,
И сенешаль прекрасных лилий
Спит в лепестках - легла мантильей
Тьма на сиреневых холмах.
Луна святая! Так мы ждали!
Стань Путеводною звездой!
Где мой красавец молодой?
Коль видишь пурпур тех сандалий,
Всё тот же посох, тёмный локон,
В козлиной шкуре силуэт,
Скажи ему, я жду, где окон
Вдали мерцает тусклый свет.

Росой прохладной луг покрылся,
Аркадских птиц не слышен хор,
С пригорка юный фавн спустился,
Златыми дверцами прикрылся
Нарцисс усталый, не явился
Ко мне мой милый до сих пор.
Луна обмана и печали!
Где тот, в кого я так влюблён?
Где губ пунцовых жаркий стон?
Где посох, пурпур тех сандалий?
Зачем так серебрится клён?
Зачем покров туманный убыл?
Ах! Стал твоим Эндимион,
И ждущие лобзаний губы.



Переклад А.Прокопьева

Как золотом усыпан сад!
В Аркадии не молкнут птицы,
В загонах блеют и шумят,
В горах копыта коз стучат;
Во мне слова его звучат:
Он любит... так проговориться!
Царица! Госпожа Луна!
Следи за ним, следи и дале,
Не ты ль багрец его сандалий
Узнаешь вмиг, всегда одна,
Мою любовь узнаешь вмиг —
В руке его пастуший посох,
Он голубка нежней, он тих,
Как я люблю темноволосых!

В устах у горлицы печаль —
Где Грум ее в сапожках красных?
Крадется волк, спит пастораль,
Заснул и лилий Сенешаль,
Так спит фиалковая даль
В сиреневых холмах неясных.
Царица! Госпожа Луна!
Взойди на лоно Геликона,
И если ты его со склона
Увидишь вдруг, всегда одна, —
Узнаешь если этот посох,
Багрец сандалий, что на нем, —
Что так заметен на покосах, —
Скажи ему, я жду и днем.

Ночная выпала роса,
В Аркадии не слышны птицы.
Уж фавны подались в леса,
И золотая полоса —
Нарцисса дверца. Небеса,
Где мой возлюбленный таится?
О лживая насквозь Луна!

Вы, звезды, разве не видали —
Где губы, что красней вина,
И посох, и багрец сандалий?
Зачем так серебрится склон,
Зачем туманы и покровы?
Ах, твой теперь Эндимион!
И губы, что к любви готовы!



Переклад Сэнди

Плоды на ветках золотые,
Аркадских птиц не молкнет хор,
Здесь блеют овцы молодые,
Набеги коз в поля пустые,
Он лишь вчера сказал впервые
Люблю! Я жду его с тех пор.
Луна, Хозяйка тёмных далей!
Храни любимого, как страж.
Его ты знаешь – он мой паж,
Обутый пурпуром сандалий,
Его ты знаешь – он мой бог,
С пастушьим посохом, лукавый,
Он нежен, словно голубок,
Темноволосый и кудрявый.

У горлицы устали крылья,
Где друг в малиновых чулках?
К овчарне волки подступили,
И сенешаль прекрасных лилий
Спит в лепестках - легла мантильей
Тьма на сиреневых холмах.
Луна святая! Так мы ждали!
Стань Путеводною звездой!
Где мой красавец молодой?
Коль видишь пурпур тех сандалий,
Всё тот же посох, тёмный локон,
В козлиной шкуре силуэт,

Скажи ему, я жду, где окон
Вдали мерцает тусклый свет.

Росой прохладной луг покрылся,
Аркадских птиц не слышен хор,
С пригорка юный фавн спустился,
Златыми дверцами прикрылся
Нарцисс усталый, не явился
Ко мне мой милый до сих пор.
Луна обмана и печали!
Где тот, в кого я так влюблён?
Где губ пунцовых жаркий стон?
Где посох, пурпур тех сандалий?
Зачем так серебрится клён?
Зачем покров туманный убыл?
Ах! Стал твоим Эндимион,
И ждущие лобзаний губы.



**Аналіз перекладацьких трансформацій прозового тексту.
Вивчення художніх особливостей передачі стилістичного
потенціалу оригіналу.**



Артур Конан Дойл (1859-1930)

Arthur Conan Doyle

The Man With The Twisted Lip (1891)

Isa Whitney, brother of the late Elias Whitney, D.D., Principal of the Theological College of St. George's, was much addicted to opium. The habit grew upon him, as I understand, from some foolish freak when he was at college; for having read De Quincey's description of his dreams and sensations, he had drenched his tobacco with laudanum in an attempt to produce the same effects. He found, as so many more have done, that the practice is easier to attain than to

get rid of, and for many years he continued to be a slave to the drug, an object of mingled horror and pity to his friends and relatives. I can see him now, with yellow, pasty face, drooping lids, and pin-point pupils, all huddled in a chair, the wreck and ruin of a noble man.

One night - it was in June, '89 -- there came a ring to my bell, about the hour when a man gives his first yawn and glances at the clock. I sat up in my chair, and my wife laid her needle-work down in her lap and made a little face of disappointment.

"A patient!" said she. "You'll have to go out."

I groaned, for I was newly come back from a weary day.

We heard the door open, a few hurried words, and then quick steps upon the linoleum. Our own door flew open, and a lady, clad in some dark-colored stuff, with a black veil, entered the room.

"You will excuse my calling so late," she began, and then, suddenly losing her self-control, she ran forward, threw her arms about my wife's neck, and sobbed upon her shoulder. "Oh, I'm in such trouble!" she cried; "I do so want a little help."

"Why," said my wife, pulling up her veil, "it is Kate Whitney. How you startled me, Kate! I had not an idea who you were when you came in."

"I didn't know what to do, so I came straight to you." That was always the way. Folk who were in grief came to my wife like birds to a light-house.

< 2 >

"It was very sweet of you to come. Now, you must have some wine and water, and sit here comfortably and tell us all about it. Or should you rather that I sent James off to bed?"

"Oh, no, no! I want the doctor's advice and help, too. It's about Isa. He has not been home for two days. I am so frightened about him!"

It was not the first time that she had spoken to us of her husband's trouble, to me as a doctor, to my wife as an old friend and school companion. We soothed and comforted her by such words as we could find. Did she know where her husband was? Was it possible that we could bring him back to her?

It seems that it was. She had the surest information that of late he had, when the fit was on him, made use of an opium den in the farthest east of the City. Hitherto his orgies had always been confined to one day, and he had come back, twitching and shattered, in the evening. But now the spell had been upon him eight-and-forty hours, and he lay there, doubtless among the dregs of the docks, breathing in the poison or sleeping off the effects. There he was to be found, she was sure of it, at the Bar of Gold, in Upper Swandam Lane. But what was she to

do? How could she, a young and timid woman, make her way into such a place and pluck her husband out from among the ruffians who surrounded him?

There was the case, and of course there was but one way out of it. Might I not escort her to this place? And then, as a second thought, why should she come at all? I was Isa Whitney's medical adviser, and as such I had influence over him. I could manage it better if I were alone. I promised her on my word that I would send him home in a cab within two hours if he were indeed at the address which she had given me. And so in ten minutes I had left my armchair and cheery sitting-room behind me, and was speeding eastward in a hansom on a strange errand, as it seemed to me at the time, though the future only could show how strange it was to be.

< 3 >

But there was no great difficulty in the first stage of my adventure. Upper Swandam Lane is a vile alley lurking behind the high wharves which line the north side of the river to the east of London Bridge. Between a slop-shop and a gin-shop, approached by a steep flight of steps leading down to a black gap like the mouth of a cave, I found the den of which I was in search. Ordering my cab to wait, I passed down the steps, worn hollow in the centre by the ceaseless tread of drunken feet; and by the light of a flickering oil-lamp above the door I found the latch and made my way into a long, low room, thick and heavy with the brown opium smoke, and terraced with wooden berths, like the fore-castle of an emigrant ship.

Through the gloom one could dimly catch a glimpse of bodies lying in strange fantastic poses, bowed shoulders, bent knees, heads thrown back, and chins pointing upward, with here and there a dark, lack-lustre eye turned upon the newcomer. Out of the black shadows there glimmered little red circles of light, now bright, now faint, as the burning poison waxed or waned in the bowls of the metal pipes. The most lay silent, but some muttered to themselves, and others talked together in a strange, low, monotonous voice, their conversation coming in gushes, and then suddenly tailing off into silence, each mumbling out his own thoughts and paying little heed to the words of his neighbor. At the farther end was a small brazier of burning charcoal, beside which on a three-legged wooden stool there sat a tall, thin old man, with his jaw resting upon his two fists, and his elbows upon his knees, staring into the fire.

As I entered, a sallow Malay attendant had hurried up with a pipe for me and a supply of the drug, beckoning me to an empty berth.

"Thank you. I have not come to stay," said I. "There is a friend of mine here, Mr. Isa Whitney, and I wish to speak with him."

< 4 >

There was a movement and an exclamation from my right, and peering through the gloom I saw Whitney, pale, haggard, and unkempt, staring out at me.

"My God! It's Watson," said he. He was in a pitiable state of reaction, with every nerve in a twitter. "I say, Watson, what o'clock is it?"

"Nearly eleven."

"Of what day?"

"Of Friday, June 19th."

"Good heavens! I thought it was Wednesday. It is Wednesday. What d'you want to frighten the chap for?" He sank his face onto his arms and began to sob in a high treble key.

"I tell you that it is Friday, man. Your wife has been waiting this two days for you. You should be ashamed of yourself!"

"So I am. But you've got mixed, Watson, for I have only been here a few hours, three pipes, four pipes -- I forget how many. But I'll go home with you. I wouldn't frighten Kate -- poor little Kate. Give me your hand! Have you a cab?"

"Yes, I have one waiting."

"Then I shall go in it. But I must owe something. Find what I owe, Watson. I am all off color. I can do nothing for myself."

I walked down the narrow passage between the double row of sleepers, holding my breath to keep out the vile, stupefying fumes of the drug, and looking about for the manager. As I passed the tall man who sat by the brazier I felt a sudden pluck at my skirt, and a low voice whispered, "Walk past me, and then look back at me." The words fell quite distinctly upon my ear. I glanced down. They could only have come from the old man at my side, and yet he sat now as absorbed as ever, very thin, very wrinkled, bent with age, an opium pipe dangling down from between his knees, as though it had dropped in sheer lassitude from his fingers. I took two steps forward and looked back. It took all my self-control to prevent me from breaking out into a cry of astonishment. He had turned his back so that none could see him but I. His form had filled out, his wrinkles were gone, the dull eyes had regained their fire, and there, sitting by the fire and grinning at my surprise, was none other than Sherlock Holmes. He made a slight motion to me to approach him, and instantly, as he turned his face half round to the company once more, subsided into a doddering, loose-lipped senility.

< 5 >

"Holmes!" I whispered, "what on earth are you doing in this den?"

"As low as you can," he answered; "I have excellent ears. If you would have the great kindness to get rid of that sottish friend of yours I should be exceedingly glad to have a little talk with you."

"I have a cab outside."

"Then pray send him home in it. You may safely trust him, for he appears to be too limp to get into any mischief. I should recommend you also to send a note by the cabman to your wife to say that you have thrown in your lot with me. If you will wait outside, I shall be with you in five minutes."

It was difficult to refuse any of Sherlock Holmes's requests, for they were always so exceedingly definite, and put forward with such a quiet air of mastery. I felt, however, that when Whitney was once confined in the cab my mission was practically accomplished; and for the rest, I could not wish anything better than to be associated with my friend in one of those singular adventures which were the normal condition of his existence. In a few minutes I had written my note, paid Whitney's bill, led him out to the cab, and seen him driven through the darkness. In a very short time a decrepit figure had emerged from the opium den, and I was walking down the street with Sherlock Holmes. For two streets he shuffled along with a bent back and an uncertain foot. Then, glancing quickly round, he straightened himself out and burst into a hearty fit of laughter.

"I suppose, Watson," said he, "that you imagine that I have added opium-smoking to cocaine injections, and all the other little weaknesses on which you have favored me with your medical views."

"I was certainly surprised to find you there."

"But not more so than I to find you."

< 6 >

"I came to find a friend."

"And I to find an enemy."

"An enemy?"

"Yes; one of my natural enemies, or, shall I say, my natural prey. Briefly, Watson, I am in the midst of a very remarkable inquiry, and I have hoped to find a clew in the incoherent ramblings of these sots, as I have done before now. Had I been recognized in that den my life would not have been worth an hour's purchase; for I have used it before now for my own purposes, and the rascally Lascar who runs it has sworn to have vengeance upon me. There is a trap-door at the back of that building, near the corner of Paul's Wharf, which could tell some strange tales of what has passed through it upon the moonless nights."

"What! You do not mean bodies?"

"Ay, bodies, Watson. We should be rich men if we had 1000 pounds for every poor devil who has been done to death in that den. It is the vilest murder-trap on the whole riverside, and I fear that Neville St. Clair has entered it never to leave it more. But our trap should be here." He put his two forefingers between his teeth

and whistled shrilly -- a signal which was answered by a similar whistle from the distance, followed shortly by the rattle of wheels and the clink of horses' hoofs.

"Now, Watson," said Holmes, as a tall dog-cart dashed up through the gloom, throwing out two golden tunnels of yellow light from its side lanterns. "You'll come with me, won't you?"

"If I can be of use."

"Oh, a trusty comrade is always of use; and a chronicler still more so. My room at The Cedars is a double-bedded one."

"The Cedars?"

"Yes; that is Mr. St. Clair's house. I am staying there while I conduct the inquiry."

< 7 >

"Where is it, then?"

"Near Lee, in Kent. We have a seven-mile drive before us."

"But I am all in the dark."

"Of course you are. You'll know all about it presently. Jump up here. All right, John; we shall not need you. Here's half a crown. Look out for me to-morrow, about eleven. Give her her head. So long, then!"

He flicked the horse with his whip, and we dashed away through the endless succession of sombre and deserted streets, which widened gradually, until we were flying across a broad balustraded bridge, with the murky river flowing sluggishly beneath us. Beyond lay another dull wilderness of bricks and mortar, its silence broken only by the heavy, regular footfall of the policeman, or the songs and shouts of some belated party of revellers. A dull wrack was drifting slowly across the sky, and a star or two twinkled dimly here and there through the rifts of the clouds. Holmes drove in silence, with his head sunk upon his breast, and the air of a man who is lost in thought, while I sat beside him, curious to learn what this new quest might be which seemed to tax his powers so sorely, and yet afraid to break in upon the current of his thoughts. We had driven several miles, and were beginning to get to the fringe of the belt of suburban villas, when he shook himself, shrugged his shoulders, and lit up his pipe with the air of a man who has satisfied himself that he is acting for the best.

"You have a grand gift of silence, Watson," said he. "It makes you quite invaluable as a companion. 'Pon my word, it is a great thing for me to have someone to talk to, for my own thoughts are not over-pleasant. I was wondering what I should say to this dear little woman to-night when she meets me at the door."

"You forget that I know nothing about it."

< 8 >

"I shall just have time to tell you the facts of the case before we get to Lee. It seems absurdly simple, and yet, somehow I can get nothing to go upon. There's plenty of thread, no doubt, but I can't get the end of it into my hand. Now, I'll state the case clearly and concisely to you, Watson, and maybe you can see a spark where all is dark to me."

"Proceed, then."

"Some years ago -- to be definite, in May, 1884 -- there came to Lee a gentleman, Neville St. Clair by name, who appeared to have plenty of money. He took a large villa, laid out the grounds very nicely, and lived generally in good style. By degrees he made friends in the neighborhood, and in 1887 he married the daughter of a local brewer, by whom he now has two children. He had no occupation, but was interested in several companies and went into town as a rule in the morning, returning by the 5:14 from Cannon Street every night. Mr. St. Clair is now thirty-seven years of age, is a man of temperate habits, a good husband, a very affectionate father, and a man who is popular with all who know him. I may add that his whole debts at the present moment, as far as we have been able to ascertain amount to 88 pounds 10s., while he has 220 pounds standing to his credit in the Capital and Counties Bank. There is no reason, therefore, to think that money troubles have been weighing upon his mind.

"Last Monday Mr. Neville St. Clair went into town rather earlier than usual, remarking before he started that he had two important commissions to perform, and that he would bring his little boy home a box of bricks. Now, by the merest chance, his wife received a telegram upon this same Monday, very shortly after his departure, to the effect that a small parcel of considerable value which she had been expecting was waiting for her at the offices of the Aberdeen Shipping Company. Now, if you are well up in your London, you will know that the office of the company is in Fresno Street, which branches out of Upper Swandam Lane, where you found me to-night. Mrs. St. Clair had her lunch, started for the City, did some shopping, proceeded to the company's office, got her packet, and found herself at exactly 4:35 walking through Swandam Lane on her way back to the station. Have you followed me so far?"

< 9 >

"It is very clear."

"If you remember, Monday was an exceedingly hot day, and Mrs. St. Clair walked slowly, glancing about in the hope of seeing a cab, as she did not like the neighborhood in which she found herself. While she was walking in this way down Swandam Lane, she suddenly heard an ejaculation or cry, and was struck cold to see her husband looking down at her and, as it seemed to her, beckoning to her from a second-floor window. The window was open, and she distinctly

saw his face, which she describes as being terribly agitated. He waved his hands frantically to her, and then vanished from the window so suddenly that it seemed to her that he had been plucked back by some irresistible force from behind. One singular point which struck her quick feminine eye was that although he wore some dark coat, such as he had started to town in, he had on neither collar nor necktie.

"Convinced that something was amiss with him, she rushed down the steps -- for the house was none other than the opium den in which you found me to-night -- and running through the front room she attempted to ascend the stairs which led to the first floor. At the foot of the stairs, however, she met this Lascar scoundrel of whom I have spoken, who thrust her back and, aided by a Dane, who acts as assistant there, pushed her out into the street. Filled with the most maddening doubts and fears, she rushed down the lane and, by rare good-fortune, met in Fresno Street a number of constables with an inspector, all on their way to their beat. The inspector and two men accompanied her back, and in spite of the continued resistance of the proprietor, they made their way to the room in which Mr. St. Clair had last been seen. There was no sign of him there. In fact, in the whole of that floor there was no one to be found save a crippled wretch of hideous aspect, who, it seems, made his home there. Both he and the Lascar stoutly swore that no one else had been in the front room during the afternoon. So determined was their denial that the inspector was staggered, and had almost come to believe that Mrs. St. Clair had been deluded when, with a cry, she sprang at a small deal box which lay upon the table and tore the lid from it. Out there fell a cascade of children's bricks. It was the toy which he had promised to bring home.

< 10 >

"This discovery, and the evident confusion which the cripple showed, made the inspector realize that the matter was serious. The rooms were carefully examined, and results all pointed to an abominable crime. The front room was plainly furnished as a sitting-room and led into a small bedroom, which looked out upon the back of one of the wharves. Between the wharf and the bedroom window is a narrow strip, which is dry at low tide but is covered at high tide with at least four and a half feet of water. The bedroom window was a broad one and opened from below. On examination traces of blood were to be seen upon the windowsill, and several scattered drops were visible upon the wooden floor of the bedroom. Thrust away behind a curtain in the front room were all the clothes of Mr. Neville St. Clair, with the exception of his coat. His boots, his socks, his hat, and his watch -- all were there. There were no signs of violence upon any of these garments, and there were no other traces of Mr. Neville St. Clair. Out of the

window he must apparently have gone for no other exit could be discovered, and the ominous bloodstains upon the sill gave little promise that he could save himself by swimming, for the tide was at its very highest at the moment of the tragedy.

"And now as to the villains who seemed to be immediately implicated in the matter. The Lascar was known to be a man of the vilest antecedents, but as, by Mrs. St. Clair's story, he was known to have been at the foot of the stair within a very few seconds of her husband's appearance at the window, he could hardly have been more than an accessory to the crime. His defense was one of absolute ignorance, and he protested that he had no knowledge as to the doings of Hugh Boone, his lodger, and that he could not account in any way for the presence of the missing gentleman's clothes.

"So much for the Lascar manager. Now for the sinister cripple who lives upon the second floor of the opium den, and who was certainly the last human being whose eyes rested upon Neville St. Clair. His name is Hugh Boone, and his hideous face is one which is familiar to every man who goes much to the City. He is a professional beggar, though in order to avoid the police regulations he pretends to a small trade in wax vestas. Some little distance down Threadneedle Street, upon the left-hand side, there is, as you may have remarked, a small angle in the wall. Here it is that this creature takes his daily seat, cross-legged with his tiny stock of matches on his lap, and as he is a piteous spectacle a small rain of charity descends into the greasy leather cap which lies upon the pavement beside him. I have watched the fellow more than once before ever I thought of making his professional acquaintance, and I have been surprised at the harvest which he has reaped in a short time. His appearance, you see, is so remarkable that no one can pass him without observing him. A shock of orange hair, a pale face disfigured by a horrible scar, which, by its contraction, has turned up the outer edge of his upper lip, a bulldog chin, and a pair of very penetrating dark eyes, which present a singular contrast to the color of his hair, all mark him out from amid the common crowd of mendicants and so, too, does his wit, for he is ever ready with a reply to any piece of chaff which may be thrown at him by the passers-by. This is the man whom we now learn to have been the lodger at the opium den, and to have been the last man to see the gentleman of whom we are in quest."

< 11 >

"But a cripple!" said I. "What could he have done single-handed against a man in the prime of life?"

"He is a cripple in the sense that he walks with a limp; but in other respects he appears to be a powerful and well-nurtured man. Surely your medical experience

would tell you, Watson, that weakness in one limb is often compensated for by exceptional strength in the others."

"Pray continue your narrative."

"Mrs. St. Clair had fainted at the sight of the blood upon the window, and she was escorted home in a cab by the police, as her presence could be of no help to them in their investigations. Inspector Barton, who had charge of the case, made a very careful examination of the premises, but without finding anything which threw any light upon the matter. One mistake had been made in not arresting Boone instantly, as he was allowed some few minutes during which he might have communicated with his friend the Lascar, but this fault was soon remedied, and he was seized and searched, without anything being found which could incriminate him. There were, it is true, some blood-stains upon his right shirt-sleeve, but he pointed to his ring-finger, which had been cut near the nail, and explained that the bleeding came from there, adding that he had been to the window not long before, and that the stains which had been observed there came doubtless from the same source. He denied strenuously having ever seen Mr. Neville St. Clair and swore that the presence of the clothes in his room was as much a mystery to him as to the police. As to Mrs. St. Clair's assertion that she had actually seen her husband at the window, he declared that she must have been either mad or dreaming. He was removed, loudly protesting, to the police-station, while the inspector remained upon the premises in the hope that the ebbing tide might afford some fresh clew.

"And it did, though they hardly found upon the mud-bank what they had feared to find. It was Neville St. Clair's coat, and not Neville St. Clair, which lay uncovered as the tide receded. And what do you think they found in the pockets?"

< 12 >

"I cannot imagine."

"No, I don't think you would guess. Every pocket stuffed with pennies and half-pennies -- 421 pennies and 270 half-pennies. It was no wonder that it had not been swept away by the tide. But a human body is a different matter. There is a fierce eddy between the wharf and the house. It seemed likely enough that the weighted coat had remained when the stripped body had been sucked away into the river."

"But I understand that all the other clothes were found in the room. Would the body be dressed in a coat alone?"

"No, sir, but the facts might be met speciously enough. Suppose that this man Boone had thrust Neville St. Clair through the window, there is no human eye which could have seen the deed. What would he do then? It would of course instantly strike him that he must get rid of the tell-tale garments. He would seize

the coat, then, and be in the act of throwing it out, when it would occur to him that it would swim and not sink. He has little time, for he has heard the scuffle downstairs when the wife tried to force her way up, and perhaps he has already heard from his Lascar confederate that the police are hurrying up the street. There is not an instant to be lost. He rushes to some secret hoard, where he has accumulated the fruits of his beggary, and he stuffs all the coins upon which he can lay his hands into the pockets to make sure of the coat's sinking. He throws it out, and would have done the same with the other garments had not he heard the rush of steps below, and only just had time to close the window when the police appeared."

"It certainly sounds feasible."

"Well, we will take it as a working hypothesis for want of a better. Boone, as I have told you, was arrested and taken to the station, but it could not be shown that there had ever before been anything against him. He had for years been known as a professional beggar, but his life appeared to have been a very quiet and innocent one. There the matter stands at present, and the questions which have to be solved -- what Neville St. Clair was doing in the opium den, what happened to him when there, where is he now, and what Hugh Boone had to do with his disappearance -- are all as far from a solution as ever. I confess that I cannot recall any case within my experience which looked at the first glance so simple and yet which presented such difficulties."

< 13 >

While Sherlock Holmes had been detailing this singular series of events, we had been whirling through the outskirts of the great town until the last straggling houses had been left behind, and we rattled along with a country hedge upon either side of us. Just as he finished, however, we drove through two scattered villages, where a few lights still glimmered in the windows.

"We are on the outskirts of Lee," said my companion. "We have touched on three English counties in our short drive, starting in Middlesex, passing over an angle of Surrey, and ending in Kent. See that light among the trees? That is The Cedars, and beside that lamp sits a woman whose anxious ears have already, I have little doubt, caught the clink of our horse's feet."

"But why are you not conducting the case from Baker Street?" I asked.

"Because there are many inquiries which must be made out here. Mrs. St. Clair has most kindly put two rooms at my disposal, and you may rest assured that she will have nothing but a welcome for my friend and colleague. I hate to meet her, Watson, when I have no news of her husband. Here we are. Whoa, there, whoa!"

We had pulled up in front of a large villa which stood within its own grounds. A stable-boy had run out to the horse's head, and springing down, I followed Holmes up the small, winding gravel-drive which led to the house. As we approached, the door flew open, and a little blonde woman stood in the opening, clad in some sort of light mousseline de soie, with a touch of fluffy pink chiffon at her neck and wrists. She stood with her figure outlined against the flood of light, one hand upon the door, one half-raised in her eagerness, her body slightly bent, her head and face protruded, with eager eyes and parted lips, a standing question.

"Well?" she cried, "well?" And then, seeing that there were two of us, she gave a cry of hope which sank into a groan as she saw that my companion shook his head and shrugged his shoulders.

< 14 >

"No good news?"

"None."

"No bad?"

"No."

"Thank God for that. But come in. You must be weary, for you have had a long day."

"This is my friend, Dr. Watson. He has been of most vital use to me in several of my cases, and a lucky chance has made it possible for me to bring him out and associate him with this investigation."

"I am delighted to see you," said she, pressing my hand warmly. "You will, I am sure, forgive anything that may be wanting in our arrangements, when you consider the blow which has come so suddenly upon us."

"My dear madam," said I, "I am an old campaigner, and if I were not I can very well see that no apology is needed. If I can be of any assistance, either to you or to my friend here, I shall be indeed happy."

"Now, Mr. Sherlock Holmes," said the lady as we entered a well-lit dining-room, upon the table of which a cold supper had been laid out, "I should very much like to ask you one or two plain questions, to which I beg that you will give a plain answer."

"Certainly, madam."

"Do not trouble about my feelings. I am not hysterical, nor given to fainting. I simply wish to hear your real, real opinion."

"Upon what point?"

"In your heart of hearts, do you think that Neville is alive?"

Sherlock Holmes seemed to be embarrassed by the question. "Frankly, now!" she repeated, standing upon the rug and looking keenly down at him as he leaned back in a basket-chair.

"Frankly, then, madam, I do not."

< 15 >

"You think that he is dead?"

"I do."

"Murdered?"

"I don't say that. Perhaps."

"And on what day did he meet his death?"

"On Monday."

"Then perhaps, Mr. Holmes, you will be good enough to explain how it is that I have received a letter from him to-day."

Sherlock Holmes sprang out of his chair as if he had been galvanized.

"What!" he roared.

"Yes, to-day." She stood smiling, holding up a little slip of paper in the air.

"May I see it?"

"Certainly."

He snatched it from her in his eagerness, and smoothing it out upon the table he drew over the lamp and examined it intently. I had left my chair and was gazing at it over his shoulder. The envelope was a very coarse one and was stamped with the Gravesend postmark and with the date of that very day, or rather of the day before, for it was considerably after midnight.

"Coarse writing," murmured Holmes. "Surely this is not your husband's writing, madam."

"No, but the enclosure is."

"I perceive also that whoever addressed the envelope had to go and inquire as to the address."

"How can you tell that?"

"The name, you see, is in perfectly black ink, which has dried itself. The rest is of the grayish color, which shows that blotting-paper has been used. If it had been written straight off, and then blotted, none would be of a deep black shade. This man has written the name, and there has then been a pause before he wrote the address, which can only mean that he was not familiar with it. It is, of course, a trifle, but there is nothing so important as trifles. Let us now see the letter. Ha! there has been an enclosure here!"

< 16 >

"Yes, there was a ring. His signet-ring."

"And you are sure that this is your husband's hand?"

"One of his hands."

"One?"

"His hand when he wrote hurriedly. It is very unlike his usual writing, and yet I know it well."

"Dearest do not be frightened. All will come well. There is a huge error which it may take some little time to rectify. Wait in patience. -- NEVILLE.' Written in pencil upon the fly-leaf of a book, octavo size, no water-mark. Hum! Posted to-day in Gravesend by a man with a dirty thumb. Ha! And the flap has been gummed, if I am not very much in error, by a person who had been chewing tobacco. And you have no doubt that it is your husband's hand, madam?"

"None. Neville wrote those words."

"And they were posted to-day at Gravesend. Well, Mrs. St. Clair, the clouds lighten, though I should not venture to say that the danger is over."

"But he must be alive, Mr. Holmes."

"Unless this is a clever forgery to put us on the wrong scent. The ring, after all, proves nothing. It may have been taken from him. '

"No, no; it is, it is his very own writing!"

"Very well. It may, however, have been written on Monday and only posted to-day."

"That is possible."

"If so, much may have happened between."

"Oh, you must not discourage me, Mr. Holmes. I know that all is well with him. There is so keen a sympathy between us that I should know if evil came upon him. On the very day that I saw him last he cut himself in the bedroom, and yet I in the dining-room rushed upstairs instantly with the utmost certainty that something had happened. Do you think that I would respond to such a trifle and yet be ignorant of his death?"

< 17 >

"I have seen too much not to know that the impression of a woman may be more valuable than the conclusion of an analytical reasoner. And in this letter you certainly have a very strong piece of evidence to corroborate your view. But if your husband is alive and able to write letters, why should he remain away from you?"

"I cannot imagine. It is unthinkable."

"And on Monday he made no remarks before leaving you?"

"No."

"And you were surprised to see him in Swandam Lane?"

"Very much so."

"Was the window open?"

"Yes."

"Then he might have called to you?"

"He might."

"He only, as I understand, gave an inarticulate cry?"

"Yes."

"A call for help, you thought?"

"Yes. He waved his hands."

"But it might have been a cry of surprise. Astonishment at the unexpected sight of you might cause him to throw up his hands?"

"It is possible."

"And you thought he was pulled back?"

"He disappeared so suddenly."

"He might have leaped back. You did not see anyone else in the room?"

"No, but this horrible man confessed to having been there, and the Lascar was at the foot of the stairs."

"Quite so. Your husband, as far as you could see, had his ordinary clothes on?"

"But without his collar or tie. I distinctly saw his bare throat."

< 18 >

"Had he ever spoken of Swandam Lane?"

"Never."

"Had he ever showed any signs of having taken opium?"

"Never."

"Thank you, Mrs. St. Clair. Those are the principal points about which I wished to be absolutely clear. We shall now have a little supper and then retire, for we may have a very busy day to-morrow."

A large and comfortable double-bedded room had been placed at our disposal, and I was quickly between the sheets, for I was weary after my night of adventure. Sherlock Holmes was a man, however, who, when he had an unsolved problem upon his mind, would go for days, and even for a week, without rest, turning it over, rearranging his facts, looking at it from every point of view until he had either fathomed it or convinced himself that his data were insufficient. It was soon evident to me that he was now preparing for an all-night sitting. He took off his coat and waistcoat, put on a large blue dressing-gown, and then wandered about the room collecting pillows from his bed and cushions from the sofa and armchairs. With these he constructed a sort of Eastern divan, upon which he perched himself cross-legged, with an ounce of shag tobacco and a box of matches laid out in front of him. In the dim light of the lamp I saw him sitting

there, an old briar pipe between his lips, his eyes fixed vacantly upon the corner of the ceiling, the blue smoke curling up from him, silent, motionless, with the light shining upon his strong-set aquiline features. So he sat as I dropped off to sleep, and so he sat when a sudden ejaculation caused me to wake up, and I found the summer sun shining into the apartment. The pipe was still between his lips, the smoke still curled upward, and the room was full of a dense tobacco haze, but nothing remained of the heap of shag which I had seen upon the previous night.

"Awake, Watson?" he asked.

< 19 >

"Yes."

"Game for a morning drive?"

"Certainly."

"Then dress. No one is stirring yet, but I know where the stable-boy sleeps, and we shall soon have the trap out." He chuckled to himself as he spoke, his eyes twinkled, and he seemed a different man to the sombre thinker of the previous night.

As I dressed I glanced at my watch. It was no wonder that no one was stirring. It was twenty-five minutes past four. I had hardly finished when Holmes returned with the news that the boy was putting in the horse.

"I want to test a little theory of mine," said he, pulling on his boots. "I think, Watson, that you are now standing in the presence of one of the most absolute fools in Europe. I deserve to be kicked from here to Charing Cross. But I think I have the key of the affair now."

"And where is it?" I asked, smiling.

"In the bathroom," he answered. "Oh, yes, I am not joking," he continued, seeing my look of incredulity. "I have just been there, and I have taken it out, and I have got it in this Gladstone bag. Come on, my boy, and we shall see whether it will not fit the lock."

We made our way downstairs as quietly as possible, and out into the bright morning sunshine. In the road stood our horse and trap, with the half-clad stable-boy waiting at the head. We both sprang in, and away we dashed down the London Road. A few country carts were stirring, bearing in vegetables to the metropolis, but the lines of villas on either side were as silent and lifeless as some city in a dream.

"It has been in some points a singular case," said Holmes, flicking the horse on into a gallop. "I confess that I have been as blind as a mole, but it is better to learn wisdom late than never to learn it at all."

< 20 >

In town the earliest risers were just beginning to look sleepily from their windows as we drove through the streets of the Surrey side. Passing down the Waterloo Bridge Road we crossed over the river, and dashing up Wellington Street wheeled sharply to the right and found ourselves in Bow Street. Sherlock Holmes was well known to the force, and the two constables at the door saluted him. One of them held the horse's head while the other led us in.

"Who is on duty?" asked Holmes.

"Inspector Bradstreet, sir."

"Ah, Bradstreet, how are you?" A tall, stout official had come down the stone-flagged passage, in a peaked cap and frogged jacket. "I wish to have a quiet word with you, Bradstreet." "Certainly, Mr. Holmes. Step into my room here." It was a small, office-like room, with a huge ledger upon the table, and a telephone projecting from the wall. The inspector sat down at his desk.

"What can I do for you, Mr. Holmes?"

"I called about that beggarman, Boone -- the one who was charged with being concerned in the disappearance of Mr. Neville St. Clair, of Lee."

"Yes. He was brought up and remanded for further inquiries."

"So I heard. You have him here?"

"In the cells."

"Is he quiet?"

"Oh, he gives no trouble. But he is a dirty scoundrel."

"Dirty?"

"Yes, it is all we can do to make him wash his hands, and his face is as black as a tinker's. Well, when once his case has been settled, he will have a regular prison bath; and I think, if you saw him, you would agree with me that he needed it."

"I should like to see him very much."

< 21 >

"Would you? That is easily done. Come this way. You can leave your bag."

"No, I think that I'll take it."

"Very good. Come this way, if you please." He led us down a passage, opened a barred door, passed down a winding stair, and brought us to a whitewashed corridor with a line of doors on each side.

"The third on the right is his," said the inspector. "Here it is!" He quietly shot back a panel in the upper part of the door and glanced through.

"He is asleep," said he. "You can see him very well."

We both put our eyes to the grating. The prisoner lay with his face towards us, in a very deep sleep, breathing slowly and heavily. He was a middle-sized man, coarsely clad as became his calling, with a colored shirt protruding through the

rent in his tattered coat. He was, as the inspector had said, extremely dirty, but the grime which covered his face could not conceal its repulsive ugliness. A broad wheal from an old scar ran right across it from eye to chin, and by its contraction had turned up one side of the upper lip, so that three teeth were exposed in a perpetual snarl. A shock of very bright red hair grew low over his eyes and forehead.

"He's a beauty, isn't he?" said the inspector.

"He certainly needs a wash," remarked Holmes. "I had an idea that he might, and I took the liberty of bringing the tools with me." He opened the Gladstone bag as he spoke, and took out, to my astonishment, a very large bath-sponge.

"He! he! You are a funny one," chuckled the inspector.

"Now, if you will have the great goodness to open that door very quietly, we will soon make him cut a much more respectable figure."

< 22 >

"Well, I don't know why not," said the inspector. "He doesn't look a credit to the Bow Street cells, does he?" He slipped his key into the lock, and we all very quietly entered the cell. The sleeper half turned, and then settled down once more into a deep slumber. Holmes stooped to the waterjug, moistened his sponge, and then rubbed it twice vigorously across and down the prisoner's face.

"Let me introduce you," he shouted, "to Mr. Neville St. Clair, of Lee, in the county of Kent."

Never in my life have I seen such a sight. The man's face peeled off under the sponge like the bark from a tree. Gone was the coarse brown tint! Gone, too, was the horrid scar which had seamed it across, and the twisted lip which had given the repulsive sneer to the face! A twitch brought away the tangled red hair, and there, sitting up in his bed, was a pale, sad-faced, refined-looking man, black-haired and smooth-skinned, rubbing his eyes and staring about him with sleepy bewilderment. Then suddenly realizing the exposure, he broke into a scream and threw himself down with his face to the pillow.

"Great heavens!" cried the inspector, "it is, indeed, the missing man. I know him from the photograph."

The prisoner turned with the reckless air of a man who abandons himself to his destiny. "Be it so," said he. "And pray what am I charged with?"

"With making away with Mr. Neville St.-Oh, come, you can't be charged with that unless they make a case of attempted suicide of it," said the inspector with a grin. "Well, I have been twenty-seven years in the force, but this really takes the cake."

"If I am Mr. Neville St. Clair, then it is obvious that no crime has been committed, and that, therefore, I am illegally detained."

"No crime, but a very great error has been committed," said Holmes. "You would have done better to have trusted you wife."

< 23 >

"It was not the wife; it was the children," groaned the prisoner. "God help me, I would not have them ashamed of their father. My God! What an exposure! What can I do?"

Sherlock Holmes sat down beside him on the couch and patted him kindly on the shoulder.

"If you leave it to a court of law to clear the matter up," said he, "of course you can hardly avoid publicity. On the other hand, if you convince the police authorities that there is no possible case against you, I do not know that there is any reason that the details should find their way into the papers. Inspector Bradstreet would, I am sure, make notes upon anything which you might tell us and submit it to the proper authorities. The case would then never go into court at all."

"God bless you!" cried the prisoner passionately. "I would have endured imprisonment, ay, even execution, rather than have left my miserable secret as a family blot to my children."

"You are the first who have ever heard my story. My father was a school-master in Chesterfield, where I received an excellent education. I travelled in my youth, took to the stage, and finally became a reporter on an evening paper in London. One day my editor wished to have a series of articles upon begging in the metropolis, and I volunteered to supply them. There was the point from which all my adventures started. It was only by trying begging as an amateur that I could get the facts upon which to base my articles. When an actor I had, of course, learned all the secrets of making up, and had been famous in the greenroom for my skill. I took advantage now of my attainments. I painted my face, and to make myself as pitiable as possible I made a good scar and fixed one side of my lip in a twist by the aid of a small slip of flesh-colored plaster. Then with a red head of hair, and an appropriate dress, I took my station in the business part of the city, ostensibly as a match-seller but really as a beggar. For seven hours I plied my trade, and when I returned home in the evening I found to my surprise that I had received no less than 26s. 4d."

< 24 >

"I wrote my articles and thought little more of the matter until, some time later, I backed a bill for a friend and had a writ served upon me for 25 pounds. I was at my wit's end where to get the money, but a sudden idea came to me. I

begged a fortnight's grace from the creditor, asked for a holiday from my employers, and spent the time in begging in the City under my disguise. In ten days I had the money and had paid the debt.

"Well, you can imagine how hard it was to settle down to arduous work at 2 pounds a week when I knew that I could earn as much in a day by smearing my face with a little paint, laying my cap on the ground, and sitting still. It was a long fight between my pride and the money, but the dollars won at last, and I threw up reporting and sat day after day in the corner which I had first chosen, inspiring pity by my ghastly face and filling my pockets with coppers. Only one man knew my secret. He was the keeper of a low den in which I used to lodge in Swandam Lane, where I could every morning emerge as a squalid beggar and in the evenings transform myself into a well-dressed man about town. This fellow, a Lascar, was well paid by me for his rooms, so that I knew that my secret was safe in his possession.

"Well, very soon I found that I was saving considerable sums of money. I do not mean that any beggar in the streets of London could earn 700 pounds a year -- which is less than my average takings -- but I had exceptional advantages in my power of making up, and also in a facility of repartee, which improved by practice and made me quite a recognized character in the City. All day a stream of pennies, varied by silver, poured in upon me, and it was a very bad day in which I failed to take 2 pounds.

"As I grew richer I grew more ambitious, took a house in the country, and eventually married, without anyone having a suspicion as to my real occupation. My dear wife knew that I had business in the City. She little knew what.

< 25 >

"Last Monday I had finished for the day and was dressing in my room above the opium den when I looked out of my window and saw, to my horror and astonishment, that my wife was standing in the street, with her eyes fixed full upon me. I gave a cry of surprise, threw up my arms to cover my face, and, rushing to my confidant, the Lascar, entreated him to prevent anyone from coming up to me. I heard her voice downstairs, but I knew that she could not ascend. Swiftly I threw off my clothes, pulled on those of a beggar, and put on my pigments and wig. Even a wife's eyes could not pierce so complete a disguise. But then it occurred to me that there might be a search in the room, and that the clothes might betray me. I threw open the window, reopening by my violence a small cut which I had inflicted upon myself in the bedroom that morning. Then I seized my coat, which was weighted by the coppers which I had just transferred to it from the leather bag in which I carried my takings. I hurled it out of the window, and it disappeared into the Thames. The other clothes would have

followed, but at that moment there was a rush of constables up the stair, and a few minutes after I found, rather, I confess, to my relief, that instead of being identified as Mr. Neville St. Clair, I was arrested as his murderer.

"I do not know that there is anything else for me to explain. I was determined to preserve my disguise as long as possible, and hence my preference for a dirty face. Knowing that my wife would be terribly anxious, I slipped off my ring and confided it to the Lascar at a moment when no constable was watching me, together with a hurried scrawl, telling her that she had no cause to fear."

"That note only reached her yesterday," said Holmes.

"Good God! What a week she must have spent!"

"The police have watched this Lascar," said Inspector Bradstreet, "and I can quite understand that he might find it difficult to post a letter unobserved. Probably he handed it to some sailor customer of his, who forgot all about it for some days."

< 26 >

"That was it," said Holmes, nodding approvingly; "I have no doubt of it. But have you never been prosecuted for begging?"

"Many times; but what was a fine to me?"

"It must stop here, however," said Bradstreet. "If the police are to hush this thing up, there must be no more of Hugh Boone."

"I have sworn it by the most solemn oaths which a man can take."

"In that case I think that it is probable that no further steps may be taken. But if you are found again, then all must come out. I am sure, Mr. Holmes, that we are very much indebted to you for having cleared the matter up. I wish I knew how you reach your results."

"I reached this one," said my friend, "by sitting upon five pillows and consuming an ounce of shag. I think, Watson, that if we drive to Baker Street we shall just be in time for breakfast."

Людина з вивернутою губою
(ПЕРЕКЛАД МИКОЛИ ДМИТРЕНКА)

Айза Вітні, брат покійного Еліаса Вітні, доктор богослов'я й директор богословського коледжу Святого Георгія, страшенно приохотився курити опій. Як я розумію, ця звичка розвинулась у нього з якоїсь дурної примхи ще тоді, коли він сам учився в коледжі, бо, прочитавши книгу Де-Квінсі, в якій той описав свої сновидіння й відчуття, Айза Вітні почав додавати до тютюну настоянку опію, намагаючись викликати в себе такий самий ефект. Він швидко переконався, як і чимало інших до нього, що призвичаїтись до куріння значно легше, ніж позбутися такої звички, і впродовж багатьох років був рабом цього зілля, збуджуючи у своїх друзів та родичів почуття жаху й співчуття. Я наче зараз бачу його жовте брезкле обличчя, навислі повіки, манюсінські зіниці очей, всього його, скоцюрбленого в кріслі,— жалюгідні руїни шанованої колись людини.

Одного вечора, в червні 1889 року, о тій порі, коли вже починаєш позіхати й поглядати на годинник, у мене пролунав дзвінок. Я випростався в кріслі, а моя дружина опустила своє шитво на коліна й на обличчі в неї з'явився трохи розгублений вираз.

— Якийсь пацієнт! — мовила вона.— Тобі доведеться кудись іти.

Я зітхнув, бо тільки нещодавно повернувся додому після цілого дня виснажливої роботи.

Ми почули, як відчинилися вхідні двері, потім до нас долинуло кілька покvapливих слів і звук швидких кроків у передпокої. Двері нашої кімнати рвучко розчинилися, і ввійшла дама, одягнута у щось темне і з чорною вуаллю на обличчі.

— Пробачте, що я прийшла так пізно,— почала була вона, а тоді, раптом втративши самовладання, кинулася до моєї дружини, обняла її за шию й розридалась у неї на плечі.— Ох, у мене таке лихо! — вигукнула вона.— Мені так потрібна хоч невеличка допомога!

— Та це ж Кейт Вітні,— мовила дружина, піднявши вуаль.— Як ти мене налякала, Кейт! Я тебе зовсім не впізнала, коли ти ввійшла.

— Я не знаю, що мені робити, тому й прийшла просто до тебе.

Це було звичайним явищем. Люди, з якими траплялося нещастя, линули до моєї дружини, наче птахи до маяка.

— І дуже добре зробила, що прийшла. Зараз тобі треба випити вина з водою, а поки що сідай отут зручніше й розповідай нам усе. Може, ти хочеш, щоб я спочатку відіслала Джеймса спати?

— О ні, ні! Лікарева порада й допомога мені також потрібна. Я про Айзу. Ось уже два дні, як він не з'являється додому. Я так за нього боюся!

Це вже не вперше вона заводила мову про хворобу свого чоловіка — зі мною як з лікарем, а з дружиною як з давньою шкільною подругою. Ми зразу

ж почали заспокоювати й розраджувати її як тільки могли. Чи знає вона, де її чоловік? Чи можливо, щоб ми поїхали й привезли його до неї?

Скидалось на те, що можливо. Їй було достеменно відомо, що останнім часом, коли в чоловіка траплялися напади хвороби, він користувався опіумним кублом у найвіддаленішому східному кутку Сіті. Досі його оргії завжди тривали не більше одного дня, і він повертався додому ввечері вкрай знеможений, всього його аж викручувало. Та цього разу дурман опію не відпускав Айзу Вітні ось уже сорок вісім годин, і він, безперечно, лежав нині там серед різної покиді з доків, вдихаючи отруту, або спав, приходячи до тями після куріння. Кейт була впевнена, що чоловік перебуває там, у «Золотому зливку» на Аппер-Свонден-лейн. Але що вона має робити? Як може вона, молода й сором'язлива жінка, піти в таке місце й витягти свого чоловіка з гурту горлорізів?

Отаке зараз становище, і, зрозуміла річ, з нього є лише один вихід. Чи не міг би я провести її в те місце? Адже я лікар Айзи Вітні і тому маю на нього вплив. Я впораюся з усім краще, якщо буду сам. І я під слово честі пообіцяв, що за дві години відправлю Айзу Вітні додому в кебі, якщо він справді перебуває за тією адресою, яку вона мені дала. Таким чином через десять хвилин я вже покинув своє крісло у затишній вітальні і поспішав у двоколісному екіпажі на схід з досить, як мені тоді здавалося, дивним дорученням, і майбутнє довело, що це справді так.

Але на початку моєї пригоди у мене не виникло ніяких труднощів. Аппер-Свонден-лейн виявилася вузьким брудним провулком, що скрадався поза високими будівлями корабельних на північному березі Темзи на схід від Лондонського мосту. Кубло, яке шукав, я знайшов між якоюсь коморою й пивною; у цю чорну діру, наче в печеру, вели стрімкі сходи. Наказавши кебмену чекати, я спустився вниз східцями, посередині яких незліченна кількість п'яних ніг вичовгала виїмки. Там у нерівному тьмяному світлі гасової лампи, що висіла над дверима, я знайшов засувку й увійшов до низької довгої кімнати, де густою пеленою висів задушливий коричневий опіумний дим і вздовж стін стояли дерев'яні нари, як на баці емігрантського корабля.

У напівморозі можна було невиразно розгледіти людські тіла, що лежали в дивних, химерних позах — із зсутуленими плечима, з піднятими колінами, відкинутими назад головами й випнутими вгору підборіддями; то тут, то там я помічав похмурі каламутні очі, звернені на мене. У темних тінях зблискували маленькі червонясті цяточки — спочатку яскраві, а потім ледь помітні, залежно від того, збільшувалася чи зменшувалась кількість отрути, що тліла в чашечках металевих опіумних люльок. Більшість курців лежала

мовчки, але деякі щось бурмотіли, ще інші говорили всі разом дивними низькими монотонними голосами, їхня розмова то повнилася зливою слів, то переходила в мовчання, кожний бурмотів про своє, майже не звертаючи уваги на мову сусіда. В дальньому кутку кімнати стояла маленька жаровня, в якій горіло деревне вугілля, поряд з нею на триногому ослоні сидів високий на зріст худий стариган; поклавши підборіддя на кулаки й уперши лікті в коліна, він невідривно дивився на вогонь.

Як тільки я ввійшов, до мене кинувся жовтувато-блідий служник малаєць з люлькою й порцією отруйного зілля, манячи на вільне місце на нарах.

— Дякую. Я прийшов сюди не для цього,— сказав я.— Тут у вас має бути мій друг містер Айза Вітні, і я хочу поговорити з ним.

Праворуч від мене щось заворушилось, почувся вигук, і я, вдивившись у напівморок, побачив блідого, змарнілого й неохайного Вітні, який витріщився на мене.

— Боже, це Вотсон! — проказав він.

Айза Вітні перебував у найжалюгіднішому стані занепаду всіх сил, коли кожний нерв натягнений, як струна.

— Скажіть, Вотсоне, котра зараз година?

— Майже одинадцята вечора.

— А який день?

— П'ятниця, дев'ятнадцяте червня.

— Боже милий! А я думав, що середа. Сьогодні таки середа. Нащо ви хочете налякати мене?

Він затулив обличчя руками й пискляво зарідав.

— Кажу вам, що сьогодні п'ятниця. Ваша дружина чекає вас ось уже два дні. Вам мусить бути соромно за себе.

— Авжеж мені соромно. Але ви щось плутаєте, Вотсоне, бо я тут всього кілька годин... три люльки, чотири люльки... забув скільки. Але з вами я поїду додому. Я не хочу, щоб Кейт переживала... бідолашна маленька Кейт. Дайте мені руку! У вас є кеб?

— Так, він мене чекає.

— Тоді я теж поїду на ньому. Але я тут заборгував. Спитайте, скільки я винен, Вотсоне. Я весь наче побитий. Не можу рухатись.

Вузким проходом між двох рядів сплячих курців я подався шукати хазяїна, намагаючись не вдихати гидких, дурманних випарів отруйного зілля. Проходячи повз високого старигана біля жаровні, я раптом відчув, як хтось смикнув мене за полу, і почув тихий шепіт:

— Пройдіть повз мене, а тоді озирніться.

Ці слова долинули до мого вуха абсолютно чітко. Я швидко глянув навколо. Їх міг вимовити тільки старий, що був поряд, але він, дуже худий, весь у зморшках, згорблений під тягарем літ, сидів, як і перше, поринувши в свої думки, люлька з опієм звислася між колін, наче просто випала з його безсилих пальців. Я ступив уперед два кроки і озирнувся. Мені знадобилася вся моя витримка, щоб не скрикнути від здивування. Старий повернувся спиною до кімнати так, щоб ніхто, крім мене, не міг побачити його обличчя. Фігура в нього стала не такою худою, зморшки зникли, каламутні очі заблищали вогнем. Біля жаровні, весело підсміюючись над моїм здивуванням, власною персоною сидів Шерлок Холмс. Він зробив мені ледь помітний знак, щоб я підійшов до нього, і зразу ж, повернувшись обличчям до нар, знову перетворився на тремтячого старезного діда з відвислою губою.

— Холмсе! — прошепотів я. — Що в біса ви робите в цьому кублі?

— Говоріть якомога тихіше, — відказав він. — У мене чудовий слух. Якщо ви зробите мені ласку й здихаєтеся свого очманілого друга, я буду надзвичайно радий трохи побалакати з вами.

— У мене за дверима кеб.

— Дуже прошу, відправте його в цьому кебі додому. Можете за нього не боятися, бо він надто кволий, щоб ускочити в якусь халепу. Раджу вам також передати з кучером записку своїй дружині, що доля звела вас зі мною. Почекайте надворі, я вийду за п'ять хвилин.

Відмовити Шерлоку Холмсу, коли він про щось просив, було дуже важко, бо висловлювався він надзвичайно точно, зі спокійною впевненістю й владністю. До того ж я розумів, що як тільки запхну Вітні в кеб, мою місію практично буде виконано, і далі я можу присвятити свій час найкращому для мене: приєднатися до свого друга і взяти участь в одній із тих незвичайних пригод, які були невід'ємною складовою його існування. За кілька хвилин я написав записку, розплатився за Вітні, посадив його в кеб і подивився, як той зникає в темряві. Майже відразу з дверей опіумного кубла вийшов утлий стариган, і я вже йшов вулицею поряд з Шерлоком Холмсом. Два квартали він, горблячись і похитуючись, насилу волочив ноги. А тоді швидко озирнувся на всі боки, випростався й від щирого серця розсміявся.

— Гадаю, Вотсоне, — мовив він, — ви подумали, що до ін'єкцій кокаїну й усіх тих маленьких слабостей, від яких ви застерігали мене, спираючись на свої медичні знання, я долучив ще й куріння опію.

— Сказати правду, я здивувався, побачивши вас там.

— Але я був здивований не менше, коли з'явилися ви.

— Я прийшов, щоб знайти друга.

— А я — ворога.

— Ворога?

— Так, одного із своїх ворогів, вірніше, свою здобич. Коротко кажучи, Вотсоне, зараз у мене незвичайна справа, і я сподівався знайти тут до неї ключ, дослухаючись до безладного бурмотіння очманілих курців опію, як уже робив це раніше. Якби мене там упізнали, моє життя не було б варте й шеляга, бо я вже використовував те кубло, й не без успіху, і негідник-індієць, його хазяїн, заприсягся помститися мені. За задньою стіною того будинку, на розі корабельні Святого Павла, є люк, який міг би розповісти кілька дивних історій про те, що саме він пропустив через себе в безмісячні ночі.

— Що? Невже трупи?

— Так, трупи, Вотсоне. Ми з вами були б багатими людьми, якби одержали по тисячі фунтів за кожного нещасного, вбитого у цьому опіумному кублі. Воно — наймерзенніша пастка на всьому цьому березі Темзи, і я дуже побоююсь, що Невіл Сент-Клер потрапив до неї й ніколи вже не вийде на білий світ. Але зараз ми теж налаштуємо пастку.

Шерлок Холмс заклав у рота два пальці й пронизливо свиснув, у відповідь здалеку долинув такий самий свист, а трохи згодом почулося торохтіння коліс і цокання кінських копит.

— Ну а тепер, Вотсоне,— сказав Холмс, коли з темряви виник високий двоколісний екіпаж, кидаючи з бічних ліхтарів два золоті жмутки жовтавого світла,— ви, звичайно, поїдете зі мною, чи не так?

— Якщо я буду вам корисний.

— О, надійний товариш завжди корисний, а тим більше ще й хронікер. У моїй кімнаті в «Кедрах» два ліжка.

— В «Кедрах»?

— Так називається будинок містера Сент-Клера. Я житиму там, поки вестиму розслідування його справи.

— А де цей будинок?

— У Кенті, поблизу Лі. Нам їхати туди сім миль.

— Нічого не розумію.

— Звичайно, не розумієте. Зараз я вам усе поясню. Стрибайте сюди. Ну добре, Джоне, ви нам більше не потрібні. Ось вам півкрони. Чекайте мене завтра близько одинадцятої. Дайте мені віжки. До побачення.

Він хльоснув коня батогом, і ми помчали безконечними похмурими й безлюдними вулицями, що поступово ставали дедалі ширшими, і виїхали нарешті на широкий, з парапетом, міст, під яким лінькуватю плинула темна річка. За мостом простягалась така ж сама пустеля з цегли й вапна, її тиша порушувалась лише важкими, розміреними кроками полісмена та співами й криками якоїсь припізнілої ватаги гультіпак. По небу повільно пливли темні

розшарпані хмари, і в їхніх розривах де-не-де інколи проглядала пара-друга зірок. Холмс їхав мовчки, похиливши голову на груди й глибоко замислившись, а мені страшенно кортіло дізнатись, що ж це за нове розслідування, яке, здається, піддає надто суворому випробуванню всі його здібності, але не наважувався перервати плин думок мого друга. Так ми проїхали кілька миль і вже починали наближатися до поясу приміських вілл, коли Холмс схаменувся, пересмикнув плечима й запалив люльку з виглядом людини, яка впевнена, що діє найкращим чином.

— Ви володієте великим даром мовчання, Вотсоне,— мовив він.— Це робить вас неоціненним товаришем. І для мене, слово честі, дуже важливо мати когось, щоб поговорити, бо мої власні думки не з украй приємних. Весь цей час я питав себе, що я скажу тій маленькій милій жінці, коли вона зустрине мене на порозі.

— Ви володієте великим даром мовчання, Вотсоне,— мовив він.— Це робить вас неоціненним товаришем. І для мене, слово честі, дуже важливо мати когось, щоб поговорити, бо мої власні думки не з украй приємних. Весь цей час я питав себе, що я скажу тій маленькій милій жінці, коли вона зустрине мене на порозі.

— Ви забуваєте, що я нічогосінько не знаю.

— Я ще встигну розповісти вам про всі факти, що стосуються цієї справи, поки ми доїдемо до Лі. Вона здається сміховинно простою, проте мені ніяк не вдається з чогось розпочати. Кінців, безперечно, безліч, але я не можу вхопитися за жоден. Зараз, Вотсоне, я викладу вам усі обставини ясно й точно, ви, можливо, побачите хоч іскорку там, де все для мене в суцільній темряві.

— Тоді розповідайте.

— Кілька років тому — точніше, в травні вісімсот вісімдесят четвертого року — до Лі прибув джентльмен, на ймення Невіл Сент-Клер, який, очевидно, мав чимало грошей. Він найняв величезну віллу, заклав гарний парк і загалом зажив на широку ногу. Поступово у нього з'явилися друзі серед сусідів, і в тисяча вісімсот вісімдесят сьомому році він одружився з дочкою місцевого пивовара, від якої у нього тепер двоє дітей. Певних занять у нього не було, але він мав справи з кількома компаніями і, як правило, їздив у місто вранці, щоразу повертаючись додому поїздом о п'ятій чотирнадцять з вокзалу на Кеннон-стріт. Зараз містеру Сент-Клеру тридцять сім років, він стриманої вдачі, добрий глава сім'ї, люблячий батько і користується повагою всіх, хто його знає. Від себе можу додати, що його борги на сьогоднішній день, як ми мали змогу переконатися, складають вісімдесят вісім фунтів стерлінгів

десять шилінгів, тоді як на рахунку в банку двісті двадцять фунтів стерлінгів. Отже, немає підстав вважати, що його гнітили якісь грошові труднощі.

Минулого понеділка містер Невіл Сент-Клер вирушив раніше, ніж звичайно, сказавши перед від'їздом, що йому треба виконати два важливих комісійних доручення і що він привезе своєму малому сину коробку кубиків. Зовсім випадково його дружина того самого понеділка, невдовзі після від'їзду чоловіка, одержала телеграму, що на її ім'я надійшла маленька, але дуже цінна посылка, яка чекає її в конторі Абердінської пароплавної компанії. Якщо ви добре знаєте Лондон, то вам відомо, що контора цієї компанії розташована на Фресно-стріт, яка відгалужується від Аппер-Свонден-лейн, де ви знайшли мене сьогодні. Місіс Сент-Клер після сніданку поїхала в Сіті, зробила покупки, далі відвідала контору пароплавної компанії, одержала посылку і о четвертій годині тридцять п'ять хвилин йшла по Свонден-лейн, прямуючи до вокзалу. Ви уважно стежите за моєю розповіддю?

— Усе дуже зрозуміло.

— Якщо ви пам'ятаєте, того понеділка стояла неймовірна спека, і місіс Сент-Клер ішла повільно, роздивляючись навсібіч з надією побачити кеб, бо їй не подобався район міста, в якому вона опинилась. І от, ідучи по Свонден-лейн, вона раптом почула чи то вигук, чи то крик і вся аж похолола, побачивши свого чоловіка, який дивився на неї з вікна третього поверху якогось будинку і, як їй здалося, знаками кликав її до себе. Вікно було відчинене, і вона виразно роздивилась його обличчя, яке, за її словами, здалося їй страшенно схвильованим. Він несамовито махнув їй обома руками й тут же зник з вікна так раптово, ніби його щосили смикнули ззаду. Проте її зірке жіноче око встигло помітити, що хоч він і був у темному піджаці, такому, в якому поїхав у місто, але без комірця й краватки.

Переконана, що з її чоловіком щось негаразд, вона кинулася сходами вниз — будинок виявився тим самим, де причаїлося опіумне кубло, в якому ви знайшли мене сьогодні ввечері,— вбігла у входні двері й спробувала піднятися сходами, що вели на другий поверх. Проте біля сходів вона натрапила на негідника-індійця, про якого я вам говорив, і той виштовхав її на вулицю з допомогою свого підручного, одного датчанина. Сповнена найжахливіших сумнівів і страхів, вона пустилася бігти вулицею і, на щастя, зустріла на Фресно-стріт поліцейський наряд з інспектором, що робив обхід. Інспектор з двома констеблями провів її назад, і, незважаючи на впертий опір хазяїна, вони пройшли в ту кімнату, в якій місіс Сент-Клер востаннє бачила свого чоловіка. Але там його не було. Взагалі на всьому поверсі вони не виявили жодної живої душі, крім якогось бридкого каліки, який, здається,

знайшов там собі притулок. Обидва, індієць і каліка, вперто присягались, що біля вікна в другій половині дня нікого не було. Вони заперечували все так рішуче, що інспектор завагався і вже почав був схилитися до думки, чи не помилилася місіс Сент-Клер, але вона раптом підбігла до дерев'яної скриньки, яка стояла на столі, і зірвала з неї кришку. Із скриньки посипалися дитячі кубики. То була іграшка, яку її чоловік обіцяв привезти додому.

Ця знахідка і явна розгубленість каліки переконали інспектора в тому, що справа серйозна. Кімнати було уважно оглянуто, і результати цього огляду показали, що там вчинено жахливий злочин. Цю чільну кімнату скромно умебльовано під вітальню, двері з неї ведуть у маленьку спальню, вікно якої виходить на задвірки однієї з корабельень. Між цією корабельнею й вікном спальні є вузька смужка землі. Під час відпливу вона суха, але коли буває приплив, ця смужка затоплюється, і глибина досягає чотирьох з половиною футів. Вікно у спальні широке і піднімається вгору. На підвіконні було знайдено сліди крові, кілька крапель виднілося на дерев'яній підлозі. Запханий за штору, в чільній кімнаті лежав увесь одяг містера Невіла Сент-Клера за винятком піджака. Його черевики, його шкарпетки, капелюх і годинник — усе було сховано там. Ознак насильства на предметах одягу не знайшли, а ніяких інших слідів містер Невіл Сент-Клер не залишив. Очевидно, його шлях пролягав через вікно, бо ніякого іншого виходу не виявили, а лиховісні криваві плями на підвіконні дають мало надії на те, що він урятувався плавом,— адже під час трагедії приплив досяг найвищого рівня.

А тепер про негідників, які, з усього видно, мають до цієї справи безпосередній стосунок. Індієць відомий як людина з найвідворотнішим минулим, але, за словами місіс Сент-Клер, всього за кілька секунд після того, як її чоловік з'явився у вікні, цей індієць стояв унизу біля сходів, отже він не більше ніж другорядна особа в цьому злочині. Він твердить, ніби взагалі нічого не знає, не має ні найменшого уявлення, що робить його пожилець Х'ю Бун, і не може відповідати за наявність у кімнаті одягу джентльмена, який зник.

Оце щодо хазяїна-індійця. А тепер про нещасного каліку, який живе на третьому поверсі над опіумним кублом і який, безумовно, був останньою людиною, чії очі бачили Невіла Сент-Клера. Його звать Х'ю Бун, і його жахливе обличчя знає кожний, хто часто буває в Сіті. Він професійний жебрак, хоч для того, щоб обминути поліцейські правила, удає з себе дрібного торговця, який продає воскові сірники. десь на початку вулиці Тредл-Нідл-стріт, по лівий бік, як ви, мабуть, помітили, у стіні є невелика ніша. Саме там і сидить удень, схрестивши ноги, цей каліка з малесенькою

купкою сірників на колінах, всім своїм жалюгідним виглядом викликаючи співчуття перехожих, і в засмальцьовану шкіряну кепку, що лежить на бруківці поряд з ним, дощем сиплються дрібняки. Я не один раз спостерігав за цим чоловіком раніше, коли у мене й на думці не було, що доведеться познайомитися з ним, і завжди дивувався, який багатий урожай він збирає за дуже короткий час. Розумієте, зовнішність цього каліки така примітна, що ніхто не може пройти повз нього, не звернувши уваги. Кучма оранжево-рудого волосся, бліде обличчя, спотворене жахливим рубцем, який вивернув верхню губу, бульдожаче підборіддя й проникливі темні очі, що так контрастують з кольором волосся,— усе вирізняє його із сірої юрби жебраків, так само як і те, що він не лізе за словом у кишеню, відповідаючи на шпильки, які йому коли-не-коли кидають перехожі. Оцей жебрак, а тепер ми знаємо, що він живе над опіумним кублом, був останнім, хто бачив джентльмена, якого ми розшукуємо.

— Але ж він каліка! — зауважив я.— Чи міг він сам-один заподіяти щось чоловікові в розквіті сил?

— Він каліка тільки в тому розумінні, що кульгає, але в усіх інших відношеннях це добре вгодований здоровань. Та й ваш медичний досвід, Вотсоне, повинен підказати вам, що безсилість якогось одного члена людського тіла часто надолужується винятковою силою інших.

— Будь ласка, розповідайте далі.

— Місіс Сент-Клер знепритомніла, побачивши на підвіконні кров, і полісмен відвіз її додому в кебі, тим більше, що її присутність не могла допомогти дальшому розслідуванню. Інспектор Бартон, якому доручили вести цю справу, надзвичайно старанно обстежив увесь будинок, але не знайшов нічого такого, що могло б кинути бодай трохи світла на цей випадок. Проте полісмени припустилися й помилки, негайно не заарештувавши Буна, і той виграв таким чином кілька хвилин часу, протягом яких міг перекинутися парою-другою слів із своїм приятелем індійцем, та цю помилку швидко виправили: Буна схопили, обшукали, але не знайшли нічого такого, що могло б свідчити про його причетність до злочину. Щоправда, на правому рукаві його сорочки було виявлено сліди кількох крапель крові, але він показав свій підмізинний палець, порізаний біля нігтя, пояснив, що кров з цього порізу, додавши, що він недавно підходив до вікна і що краплі крові на підвіконні також з його пальця. Бун уперто твердив, що ніколи не бачив містера Невіла Сент-Клера і заприсягся, що наявність одягу цього джентльмена в його кімнаті для нього така ж таємниця, як і для поліції. Що ж до запевнень місіс Сент-Клер, ніби вона бачила свого чоловіка у вікні, то жебрак заявив, що жінка, мабуть, з'їхала з глузду або що це їй приснилося. Буна, який голосно

обурювався, відвели в поліцейську дільницю, а інспектор залишився в будинку, сподіваючись, що відплив, який уже почався, дасть йому ключ до загадки.

І відплив дав, хоч на замуленій обмілині вони знайшли зовсім не те, чого боялися. Коли вода відступила, вони побачили не тіло Невіла Сент-Клера, а лише піджак Невіла Сент-Клера. І що, на вашу думку, було в кишенях?

— Навіть уявити не можу.

— Думаю, вам ніколи не вгадати. В кожну кишеню було напхом напхано пенсів і півпенсів — чотириста двадцять один пенс і двісті сімдесят півпенсів. Не дивно, що відплив не зміг потягти цей піджак. А от людське тіло — інша річ. Коли починається відплив, між верф'ю й будинком утворюється сильна течія. Досить імовірно, що в той час, як важкий піджак залишився на місці, роздягнуте тіло зміло в Темзу.

— Але, якщо не помиляюсь, весь інший одяг було знайдено в кімнаті. Чи могло бути тіло одягнуто тільки в піджак?

— Ні, сер, але цей факт певним чином можна пояснити. Припустімо, цей чоловік, Бун, викинув Невіла Сент-Клера через вікно, і жодне людське око цього не бачило. Що заходився б він робити далі? Йому, безперечно, миттю спало б на думку здихатися одягу, доказу злочину. Він хапає піджак і хоче теж викинути, аж тут до нього доходить, що той не потоне, а попливе. У нього обмаль часу, він почув унизу біля сходів якусь колотнечу, — це коли дружина містера Невіла Сент-Клера намагалася пройти нагору, — і, можливо, уже встиг дізнатись від свого спільника, індійця, що на вулиці з'явилась поліція. Не можна втрачати ані миті. Він кидається до своєї схованки, де лежать плоди його жебракування, і запихає в кишені піджака перші-ліпші монети, що потрапляють під руку, аби тільки бути впевненим, що той потоне. Потім він викидає піджак у вікно і хоче зробити так само з рештою одягу, але внизу вже лунає звук кроків, і він ледве встигає зачинити вікно, перш ніж до кімнати вбігає поліція.

— Цілком можлива річ.

— Що ж, за браком кращого приймемо це як робочу гіпотезу. Буна, як я вже вам сказав, було заарештовано й припроваджено у дільницю, але поліція раніше нічого проти нього не мала. Протягом багатьох років його знали як професійного жебрака, проте він жив спокійно і нічого поганого за ним не помічали. Отака поки що картина, а тому, як і раніше, немає відповіді на запитання, що саме робив Невіл Сент-Клер в опіумному кублі, що з ним там трапилось, де він зараз і яке відношення має Х'ю Бун до його зникнення.

Мушу вам признатися, що не можу пригадати іншого такого випадку — на перший погляд дуже простого, але насправді неймовірно важкого.

Поки Шерлок Холмс так детально розповідав про перебіг цих дивовижних подій, ми проминули околиці великого міста, залишивши позаду останні безладно розкидані будинки, і покотили сільським путівцем з живоплотом обабіч. Коли він замовк, ми вже їхали між двох невеличких сіл; у вікнах деяких будинків ще світилося.

— Наближаємося до Лі,— мовив мій супутник.— За час нашої невеликої подорожі ми встигли побувати в трьох графствах Англії: виїхали з Мідлсекса, зачепили ріжок Суррея і зупиняємось в Кенті. Бачите світло оно за деревами? То «Кедри», і там біля лампи сидить жінка, чий напружений слух, я майже в цьому не сумніваюсь, уже вловив цокіт копит нашого коня.

— А чому, розплутуючи цю справу, ви живете тут, а не на Бейкер-стріт? — спитав я.

— Тому що чимало довідок я змушений наводити саме тут. Місіс Сент-Клер, люб'язно надала в моє розпорядження дві кімнати, де ви можете відпочити, і вона нічого не матиме проти вас, а тільки буде рада моєму другу й колезі. Страшенно не хочу зустрітися з нею, Вотсоне, бо поки що нічого не можу повідомити їй про її чоловіка. Ну ось ми й приїхали. Тпру! Тпру!

Ми зупинилися перед великою віллою, оточеною парком. До коня підбіг молодший конюх, а ми з Холмсом пішли звивистою вузькою доріжкою, посипаною гравієм, до будинку. Коли ми підійшли ближче, двері швидко відчинились і в них з'явилася маленька білява жінка в шовковій сукні з коміром і рукавами, оздобленими пишним рожевим шифоном. Тримаючись однією рукою за одвірок і нетерпляче простягнувши другу, вона трохи нахилилася вперед і застигла на порозі в потоці світла; її очі напружено дивилися на нас, губи напіврозтулились у німому запитанні.

— Ну? — вигукнула вона.— Ну що?!

Побачивши, що нас двоє, вона радісно скрикнула і зразу ж застогнала, коли мій товариш заперечливо похитав головою і знизав плечима.

— Ніяких добрих новин?

— Ніяких.

— А поганих?

— Теж.

— Слава Богу хоч за це. Та заходьте ж. Ви, мабуть, стомилися, бо день у вас був важкий.

— Це мій друг доктор Вотсон. Він був мені надзвичайно корисний у кількох справах, які я розплутував, а сьогодні завдяки щасливому випадку я дістав можливість привезти його сюди, щоб прилучити до нашого розслідування.

— Дуже рада вас бачити,— мовила жінка, привітно потиснувши мені руку.— Сподіваюсь, ви пробачите мені всі можливі тут для вас незручності, якщо зважите на те, якого тяжкого удару нам було завдано.

— Мадам,— відповів я,— я старий солдат і звик до похідного життя, та якби я й не був солдатом, то все одно побачив би, що не треба жодних вибачень. Я буду щасливий, якщо зможу чимось допомогти вам або моєму другу.

— А тепер, містере Шерлок Холмс,— мовила жінка, коли ми ввійшли до яскраво освітленої їдальні, де на столі було накрито холодну вечерю,— я дуже хочу поставити вам одне чи два запитання, на які благаю вас дати мені відверту відповідь.

— Будь ласка, мадам.

— Можете не щадити моїх почуттів. Я не істеричка і не схильна непритомніти. Я просто хочу почути вашу справжню, підкреслюю — справжню думку.

— Про що?

— Чи вірите ви у глибині душі, що Невіл живий?

Запитання явно спантеличило Шерлока Холмса.

— Кажіть відверто,— повторила вона, стоячи на килимку й пильно дивлячись на мого друга, який відкинувся на спинку плетеного стільця.

— Відверто кажучи, мадам, не вірю.

— Ви вважаєте, що він мертвий?

— Так, вважаю.

— Його вбито?

— Я цього не кажу. Але припускаю.

— І коли ж його спіткала смерть?

— У понеділок.

— В такому разі, містере Холмсе, будьте ласкаві пояснити, яким це чином трапилося так, що сьогодні я одержала від нього листа?

Шерлок Холмс схопився з стільця, наче його вдарило електричним струмом.

— Що?! — закричав він.

— Так, одержала сьогодні.

Вона стояла й посміхалась, тримаючи перед собою аркушик паперу.

— Можна подивитись?

— Звичайно.

Холмс нетерпляче вихопив у неї листа, поклав його на стіл, розгладив, присунув лампу й заходився уважно вивчати. Я підвівся зі свого стільця і теж почав розглядати лист через Холмсове плече. Конверт був з простого цупкого паперу і з поштовим штемпелем Грейвсенда, на штемпелі стояла дата — сьогоднішнє, точніше, вчорашнє число, бо було вже далеко за північ.

— Кострубатий почерк,— пробурмотів Холмс.— Явно не вашого чоловіка, мадам.

— Кострубатий почерк,— пробурмотів Холмс.— Явно не вашого чоловіка, мадам.

— Ні, не його, але сам лист написано його рукою.

— Я також упевнений, що той, хто надписував конверт, мусив кудись ходити й питати адресу.

— Чому це ви так вирішили?

— Бачите, чорнило, яким написано ім'я, зовсім чорне, бо висухло воно само по собі. Слова ж адреси мають сірий відтінок, а це свідчить про те, що застосовувався промокальний папір. Якби напис на конверті зробили весь за один раз, а тоді промокнули, ні одне слово не було б темнішим за інші. Той чоловік написав спочатку тільки ваше ім'я, а через якийсь час дописав і адресу, що може означати лише одне: вона не була йому відома. Це, зрозуміло, дрібниця, але немає нічого важливішого за дрібниці. Нумо подивимося лист. Ти ба! В конверті ще щось було!

— Так, каблучка. Його каблучка з печаткою.

— А ви впевнені, що це почерк вашого чоловіка?

— Один із його почерків.

— Один із почерків?

— Так він пише, коли поспішає. Цей почерк дуже відрізняється від його звичайного почерку, але він добре мені знайомий.

— «Люба, не хвилюйся. Усе буде гаразд. Сталася величезна помилка, щоб її виправити, треба трохи часу. Чекай терпляче. Невіл». Написано олівцем на аркуші паперу, вирваному з книжки форматом в одну восьму, без водяних знаків. Гм! Відправлено сьогодні з Грейвсенда людиною з брудним великим пальцем. Еге! Якщо я не дуже помиляюся, той, хто заклеював конверт, жує тютюн. І ви абсолютно впевнені, мадам, що це почерк вашого чоловіка?

— Абсолютно. Листа написав Невіл.

— Його відправлено сьогодні з Грейвсенда. Ну що ж, місіс Сент-Клер, хмари світлішають, хоч я ще не наважусь сказати, що небезпека минула.

— Але ж він живий, містере Холмсе, живий!

— Якщо це тільки не вправна підробка, щоб збити нас зі сліду. Каблучка, кінець кінцем, нічого не доводить. Її могли просто зняти у нього з пальця.

— Ні, ні, це його, його власний почерк!

— Добре. Але ж лист міг бути написаний у понеділок, а відправлений тільки сьогодні.

— Це можливо.

- А коли так, то за цей час багато що могло трапитись.
- О, не позбавляйте мене надії, містере Холмсе. Я знаю, що з чоловіком усе гаразд. У нас із ним така гостра спорідненість душ, що я неодмінно відчула б, якби його спіткало лихо. Того самого дня, коли я бачила його востаннє, він у спальні порізав собі палець, а я була в їдальні й миттю кинулась до нього нагору, бо здогадалась, що з ним щось трапилося. Невже ви думаєте, що я, відчувши таку дрібницю, не знала б про його смерть?
- Я встиг чимало побачити і переконаний, що жіноче сприйняття може бути ціннішим, ніж висновки аналітичного мислення. І цей лист — переконливий доказ на підтвердження ваших слів. Але якщо ваш чоловік живий і здатний писати, то чому він не з вами?
- Не можу навіть уявити. Це просто неймовірно.
- А в понеділок перед від'їздом він ні про що вас не попереджав?
- Ні.
- І ви здивувалися, побачивши його на Свонден-лейн?
- Дуже.
- Вікно було відчинено?
- Так.
- Отже, він міг гукнути до вас?
- Міг.
- Але, наскільки я зрозумів, він лише крикнув щось незрозуміле?
- Так.
- Ви подумали, що він кличе на допомогу?
- Подумала. Він змахнув руками.
- Але він міг крикнути й від несподіванки. А руками махнути від здивування, коли раптом побачив вас, чи не так?
- Це можливо.
- І ви подумали, що його відтягнули від вікна?
- Він зник так раптово.
- Він міг просто відскочити від вікна. Ви нікого більше не бачили в кімнаті?
- Нікого, але той страшний жебрак признався, що був у кімнаті, а внизу біля сходів стояв індієць.
- Цілком правильно. Наскільки ви встигли розгледіти, ваш чоловік був одягнений як звичайно?
- Так, але на ньому не було ні комірця, ні краватки. Я бачила його голу шию.
- Чи він коли-небудь говорив вам про Свонден-лейн?
- Не говорив.

— А ви ніколи не помічали яких-небудь ознак того, що ваш чоловік курить опій?

— Не помічала.

— Дякую вам, місіс Сент-Клер. Це основні пункти, щодо яких я хочу, щоб усе було абсолютно ясно. Зараз ми повечереємо й підемо відпочити, бо завтра, мабуть, зранку нам випаде багато мороки.

Нам було надано велику й затишну кімнату з двома ліжками, і я негайно заліз під ковдру, бо після нічних подій відчував себе стомленим. Але Шерлок Холмс, коли в нього була нерозв'язана складна справа, міг не спати по кілька днів поспіль, навіть цілий тиждень, зусебіч обмірковуючи її, по-різному групуючи відомі йому факти і розглядаючи таку справу під усіма можливими кутами зору, поки або до кінця з'ясовував її, або пересвідчувався, що для розв'язання проблеми йому бракує вихідних даних. Я швидко зрозумів, що Холмс готується просидіти без сну всю ніч. Він зняв піджака і жилет, надягнув просторий голубий халат і заходився зносити в одну купу подушки зі свого ліжка, з кушетки й крісел. З цього матеріалу він спорудив щось схоже на східну тахту, на яку й уместився, схрестивши ноги й поклавши перед собою унцію тютюну та коробку сірників. У тьмяному світлі лампи я бачив його обличчя з орлиними рисами, бачив, як він, мовчазний і непорушний, сидить там, затиснувши в зубах стару вересову люльку й утупившись відсутнім поглядом у куток стелі, а над його головою в'ється синюватий димок. Так він сидів, коли я заснув, так він сидів і тоді, коли я прокинувся від його раптового вигуку й зрозумів, що в кімнату вже зазирають сонячні промені. Люлька ще була в його зубах, димок ще вився вгору, в кімнаті висіла густа пелена тютюнового диму, а унція тютюну, яку я бачив минулого вечора, зникла.

— Проснулись, Вотсоне? — спитав він.

— Проснувся.

— Хочете покататися?

— Авжеж хочу.

— Тоді одягайтесь. Усі ще додивляються сні, але я знаю, де спить молодший конюх, і зараз у нас буде екіпаж.

Кажучи це, він посміювався, очі його блищали, здавалося, переді мною зовсім інша людина, нітрохи не схожа на похмурого мислителя, який був переді мною вчора.

Одягаючись, я поглянув на свій годинник. Не було нічого дивного, що всі спали, бо стрілки показували двадцять п'ять хвилин на п'яту. Ледве я встиг одягнутися, повернувся Холмс і сказав, що конюх уже запрягає.

— Хочу перевірити одну свою версію,— мовив він, натягуючи чоботи. — Здається, Вотсоне, ви перебуваєте зараз у товаристві найнепротореннішого дурня в усій Європі. Мені треба дати такого стусана коліном, щоб я пролетів звідси аж до Черінг-крос. Але я певний, що тепер маю ключ до справи.

— І де ж він? — спитав я, посміхаючись.

— У ванній,— відповів Холмс.— Та ні, я жартую,— додав він, побачивши мій недовірливий погляд.— Я уже побував у ванній і прихопив його з собою, він ось тут, в оцьому саквояжі. Їдьмо, мій друже, й подивімося, чи не підійде цей ключ до замка.

Ми тихо, як тільки могли, спустилися сходами вниз і вийшли надвір, де вже яскраво світило сонце. На під'їзній дорозі стояв запряжений у бідку кінь, і напіводягнений конюх тримав його за вуздечку. Ми обидва скочили в екіпаж і виїхали на лондонську дорогу. Там повзло кілька селянських возів з городиною для столиці, але на віллах обабіч усе було тихо й мертво, наче в якомусь зачарованому місті.

— У певному відношенні це винятковий випадок,— мовив Холмс, підбатожуючи коня й переводячи його в галоп.— Мушу зізнатися, що я був як сліпий кріт, але краще порозумнішати пізно, ніж ніколи.

Коли ми в'їхали в Лондон і проїжджали вулицями з боку Суррея, у вікнах будинків уже починали з'являтися сонні обличчя перших ранніх пташок. По мосту Ватерлоо ми переїхали Темзу, з Веллінгтон-стріт різко звернули праворуч і опинилися на Бау-стріт. Шерлока Холмса добре знали в поліцейській дільниці, і двоє констеблів біля дверей віддали йому честь. Один з них узяв коня за вуздечку, другий провів нас у приміщення.

Коли ми в'їхали в Лондон і проїжджали вулицями з боку Суррея, у вікнах будинків уже починали з'являтися сонні обличчя перших ранніх пташок. По мосту Ватерлоо ми переїхали Темзу, з Веллінгтон-стріт різко звернули праворуч і опинилися на Бау-стріт. Шерлока Холмса добре знали в поліцейській дільниці, і двоє констеблів біля дверей віддали йому честь. Один з них узяв коня за вуздечку, другий провів нас у приміщення.

— Хто чергує? — спитав Холмс.

— Інспектор Бредстріт, сер.

У вестибюль з вимощеною кам'яними плитами підлогою назустріч нам вийшов високий на зріст огрядний поліцейський офіцер у форменому кашкеті й прикрашеному аксельбантами мундирі.

— А, Бредстріте! Як ся маєте? — мовив Холмс.— Я хочу спокійно поговорити з вами, Бредстріте.

— Будь ласка, містере Холмсе, заходьте в мою кімнату. Кімната була маленька й схожа на контору; на столі лежав грубий журнал для записів, на стіні висів телефонний апарат. Інспектор сів за стіл.

— Чим я можу бути вам корисний, містере Холмсе?

— Я заїхав з приводу цього жебрака Буна, якого підозрюють у причетності до зникнення містера Невіла Сент-Клера з Лі.

— Пам'ятаю. Його було заарештовано й затримано для проведення додаткового розслідування.

— Я знаю. Він зараз тут?

— У камері.

— Поводиться спокійно?

— О, з ним ніякої мороки. Але ж який він брудний, цей негідник!

— Брудний?

— Так. Ми змогли змусити його помити лише руки, а обличчя в нього чорне, як у цигана. Ну, коли справу буде закінчено, то тюремної ванни йому не уникнути, а що вона йому потрібна, то ви погодилися б зі мною, якби його побачили.

— Мені дуже хотілось би його побачити.

— Хіба? Це нескладно влаштувати. Ідїть-но за мною. Саквояж можете залишити тут.

— Ні, краще я візьму його з собою.

— Добре. Проходьте сюди, будь ласка.

Він провів нас вестибюлем, відчинив загратовані двері, далі ми спустилися гвинтовими сходами й опинилися у вузькому, вибіленому вапном коридорі, по обидва боки якого йшли ряди дверей.

— Його камера третя праворуч,— сказав інспектор.— Ось тут!

Він обережно відсунув дерев'яну панель у верхній частині дверей і зазирнув у камеру.

— Спить,— мовив інспектор.— Можете досхочу помилуватися на нього.

Ми обидва ступили до ґратів. Повернувшись до нас обличчям, заарештований міцно спав, дихаючи повільно й важко. Це був середній на зріст чоловік, одягнений, як і належало представникові жебрацької професії, погано й неохайно — крізь дірки старого піджака просвічувала квітчаста сорочка. Він був, як сказав інспектор, неймовірно брудний, але бруд нітрохи не приховував усієї відразливої потворності його обличчя. Широкий рубець, слід давньої рани, тягнувся від ока до підборіддя, оголюючи в лютому усміху три зуби. Пасмо яскраво-рудого волосся росло мало не від брів і закривало очі й лоб.

— Красень, га? — сказав інспектор.

— Йому, безумовно, треба вмитися,— зауважив Холмс.— Мені й раніше спадало це на думку, тому я дозволив собі прихопити сюди необхідний інструмент.

Кажучи так, він відкрив саквояж і на моє превелике здивування вийняв звідти чималу губку.

— Хе-хе, а ви жартівник! — засміявся інспектор.

— А тепер, якщо ви не дуже проти, відчиніть, будь ласка, двері, та тихо, і ми швидко надамо йому набагато кращого вигляду.

— Не розумію, чому б мені не піти вам назустріч,— мовив інспектор.— Його вигляд не робить честі поліцейській дільниці на Бау-стріт, еге ж?

Інспектор вставив у замок ключ, і ми дуже тихо ввійшли в камеру. Заарештований ворухнувся, але зразу ж знову міцно заснув. Холмс нахилився біля умивальника, намочив губку, а тоді двічі з силою провів нею по обличчю жебрака.

— Дозвольте познайомити вас,— вигукнув він,— з містером Невілом Сент-Клером з Лі, графство Кент!

Ніколи в житті не бачив я нічого подібного. Під губкою обличчя сповзло з жебрака, як кора з дерева. Густа коричнева фарба зникла! Зник жахливий рубець, що тягнувся від ока до підборіддя, вивертаючи губу й надаючи обличчю злостиво-відворотного виразу. Губка знищила також пасмо сплутаного рудого волосся, і ось уже перед нами сидів на ліжку блідий, сумний і гожий чоловік з чорним волоссям і гладенькою шкірою; він ще не зовсім одійшов від сну і спантеличено протирав очі. Потім він раптом усе збагнув, скрикнув і сховав обличчя в подушці.

— Боже,— вигукнув інспектор,— та це ж саме той чоловік, який пропав! Я бачив його фотографію.

Заарештований повернувся до нас з відчайдушним виглядом людини, що вирішила не чинити опору лихій долі.

— Нехай буде що буде,— мовив він.— Благаю, скажіть, у чому мене звинувачують?

— У тому, що ви вбили містера Сент... Ну, та годі, вас можна звинуватити не в убивстві, а в спробі вчинити самовбивство,— відповів інспектор, розтягнувши губи в посмішці.— Я служу в поліції ось уже двадцять сім років, але такого ще не бачив.

— Якщо я містер Невіл Сент-Клер, то, зрозуміло, ніякого злочину немає і, отже, мене затримано незаконно.

— Злочину немає, але ви припустилися великої помилки,— зауважив Холмс.— Ви даремно не довірилися своїй дружині.

— Справа не в дружині, а в дітях,— простогнав заарештований.— Боже мій, я не хочу, щоб вони соромилися свого батька. Господи, яка ганьба! Що мені робити?

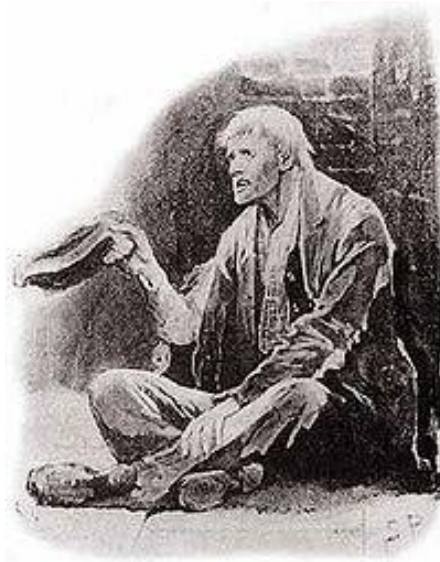
Шерлок Холмс сів поряд з Сент-Клером на ліжку й доброзичливо поплескав його по плечу.

— Якщо ви допустите, щоб цю справу розглядав суд, то розголосу вам навряд чи уникнути,— сказав він.— З другого боку, якщо ви переконаєте поліцейське начальство в тому, що суд не потрібний, то я не бачу підстав, щоб подробиці цього випадку потрапили в газети. Інспектор Бредстріт, я певен, може записати все, що ви нам розповісте, і передати свої записи куди слід. Тоді справа зовсім не дійде до суду.

— Нехай благословить вас Господь! — гаряче вихопилось у заарештованого.— Я охоче згодився б на ув'язнення, навіть на смертну кару, аби тільки моя таємниця не впала ганебною плямою на дітей. Ви перші почуєте мою історію.

Батько мій був учителем у Честерфілді, і я дістав там чудову освіту. Замолоду я багато подорожував, працював у театрі й нарешті став репортером вечірньої газети в Лондоні. Одного разу мій редактор сказав, що хотів би надрукувати серію статей про жебрацтво в столиці, і я зголосився написати їх. З цього й почалися всі мої пригоди. Добути матеріал для статей можна було тільки одним шляхом — удати з себе жебрака. Коли ще був актором, я вивчив усі таємниці гримування і славився цим своїм умінням. Тепер воно мені стало в пригоді. Я розфарбував своє обличчя, а для того, щоб викликати якнайбільше співчуття, намалював чималий рубець і з допомогою вузької смужки пластиру тілесного кольору підняв краєчок губи, вивернувши її. Потім, надягнувши руду перуку і відповідний одяг, зайняв місце в діловій частині Лондона під виглядом торговця сірниками, а насправді як жебрак. Я просив милостиню сім годин, а коли повернувся додому, то на своє здивування побачив, що зібрав двадцять шість шилінгів чотири пенси.

Я написав статті і майже перестав думати про цей випадок, поки трохи згодом не гарантував оплату векселя одного свого друга і не одержав судової ухвали про сплату двадцяти п'яти фунтів. Я не міг дати собі ради, де дістати гроші, та раптом мені сяйнула блискуча думка. Ублагавши кредитора почекаати два тижні, я взяв відпустку і провів її під вигаданим ім'ям в Сіті, просячи милостиню. За десять днів я зібрав потрібну суму й сплатив борг.



Можете уявити собі, як важко було задовольнитися двома фунтами за тиждень виснажливої роботи в редакції, коли я знав, що можу заробляти стільки ж за один день, досить тільки розмалювати обличчя фарбою, покласти біля себе на землю картуза й сидіти непорушно. В душі у мене довго точилася боротьба між почуттям гордості й бажанням мати гроші. Нарешті гроші перемогли, я покинув репортерську роботу й став цілими днями просиджувати на давно знайомому мені розі, викликаючи співчуття своїм жахливим обличчям і наповнюючи кишені мідяками.

Мою таємницю знала тільки одна людина. Це був хазяїн отого опіумного кишла на Свонден-лейн, в якому я оселився і звідки міг щоранку виходити в личині жалюгідного жебрака й де щовечора перетворювався на гарно вдягненого багатого гульвісу. Я добре платив цьому типу, індійцю, за приміщення, а тому був упевнений: він не зрадить моєї таємниці.

Дуже швидко я побачив, що в мене накопичуються чималі суми грошей. Не хочу сказати, що кожний вуличний жебрак у Лондоні може заробляти сімсот фунтів на рік, а я в середньому збирав і більше, бо мав перед своїми колегами величезні переваги: володів мистецтвом гриму і був бистрий на слово. Вміння дати дотепну відповідь, в якому мені доводилося постійно вправлятися, невдовзі зробило мене досить помітною постаттю в Сіті. В мої кишені лився потік мідяків упереміж із сріблом, і дні, коли виходило менше двох фунтів, я вважав дуже поганими.

Грошей у мене ставало дедалі більше, з'явилися честолюбні наміри, я купив собі будинок за містом, з часом одружився, і ніхто й не підозрював, яка в мене справжня професія. Моїй бідній жінці було відомо, що в Сіті я займаюся бізнесом. Не знала вона тільки, яким саме.

Минулого понеділка, закінчивши роботу й переодягаючись у своїй кімнаті над опіумним кублом, я визирнув у вікно і з жахом та подивом

побачив, що на вулиці стоїть моя дружина і великими очима дивиться на мене. Я скрикнув від здивування, підніс руки, ховаючи обличчя, й побіг до свого повірника-індійця ублагати його нікого не пускати до мене. Я чув голос дружини внизу, але знав, що нагору вона піднятися не зможе. Швидко скинувши одяг, я натягнув на себе жебрацьке дрантя, розмалював обличчя й надів перуку. Навіть жінчине око не розпізнало б мене в цій машкарі. Але мені раптом спало на думку, що в кімнаті можуть зробити обшук, і одяг, коли його знайдуть, викриє мене. Тоді я відчинив вікно, зачепивши при цьому палець, який порізав уранці у себе в спальні, від чого з ранки знову пішла кров. Далі схопив піджак, напханий мідяками, які тільки що переклав із шкіряної жебрацької торби, і він булькнув у Темзу. Туди полетіла б і решта одягу, але сходами вже бігли констеблі, і за кілька хвилин замість з'ясувати, що я й є містер Невіл Сен-Клер, вони заарештували мене, на мою радість, як його вбивцю.

Думаю, мені більше нічого пояснювати. Треба було зберегти грим, звідси й небажання вмиватися. А знаючи, що моя дружина страшенно переживатиме, я зняв з пальця каблучку і непомітно, коли констеблі не стежили за мною, передав її індійцю разом із квапливо надряпаною запискою, щоб вона не хвилювалася.

— Записку вона одержала лише вчора,— зауважив Холмс.

— Боже мій! Який жахливий тиждень вона провела!

— Поліція стежила за тим індійцем,— сказав інспектор Бредстріт,— і я добре розумію, що йому було важко непомітно надіслати лист. Мабуть, індієць передав його якому-небудь матросу, завсіднику свого кубла, а той кілька днів забував укинути його в скриньку.

— Так воно й було,— підтвердив Холмс,— я в цьому не сумніваюсь. Але хіба вас ніколи не карали за жебрацтво?

— Карали, й багато разів, та хіба для мене щось важив якийсь там штраф?

— Але тепер доведеться зупинитись,— сказав Бредстріт.— Якщо ви хочете, щоб поліція замовчала цю історію, Х'ю Бун повинен зникнути.

— Я вже запрягся в цьому найурочистішою присягою, на яку тільки здатна людина.

— У такому разі, я певен, ніяких подальших заходів до вас не буде вжито. Проте якщо ви візьметесь за старе, усе спливе нагору. Ми дуже зобов'язані вам, містере Холмсе, що ви розплутали цю справу. Хотів би я знати, як ви досягаєте таких результатів.

— Сьогоднішнього результату я досяг, посидівши на п'яти подушках і викуривши унцію тютюну,— мовив Холмс.— Здається мені, Вотсоне, що коли ми зараз вирушимо на Бейкер-стріт, то саме встигнемо до сніданку.

Проект-конкурс перекладу українською мовою творів
англійської



художньої літератури



- ❖ Ознайомтеся з відомими перекладами і запропонуйте свій варіант українською мовою.



Перевод С. Маршака

Жил-был человек
кривой на мосту.
Прошел он однажды
кривую версту.
И вдруг на пути меж
камой мостовой
Нашел потускневший
полтинник кривой.
Купил на полтинник
кривую он кошку,
А кошка кривую нашла
ему мышку.
И так они жили втроем
понемножку,
Покуда не рухнул кривой
их домишко.

The Crooked Man

There was a crooked man,
And he walked a crooked mile,
He found a crooked sixpence
Against a crooked stile;
He bought a crooked cat,
Which caught a crooked mouse,
And they all lived together
In a little crooked house.

Перевод К. Чуковского

Жил На Свете Человек

Жил на свете человек,
Скрюченные ножки,
И гулял он целый век
По скрюченной дорожке.
А за скрюченной рекой
В скрюченном домишке
Жили летом и зимой
Скрюченные мышки.
И стояли у ворот.
Скрюченные елки,
Там гуляли без забот
Скрюченные волки.
И была у них одна
Скрюченная кошка,
И мяукала она,
Сидя у окошка.



The House That Jack Built
(*Extract*)

This is the house that Jack built.

This is the malt
That lay in the house mat Jack built.

This is the **rat**
That ate the malt
That lay in the house that Jack built.

This is the **cat**,
That killed the rat,
That ate the malt
That lay in the house that Jack built.

This is the **dog**,
That worried the cat,
That killed the rat,
That ate the malt
That lay in the house that Jack built.

Дом, который построил Джек

Вот дом,
Который построил Джек.

А это пшеница,
Которая в темном чулане хранится
В доме,
Который построил Джек.

А это веселая **птица-синица**,
Которая ловко ворует пшеницу,
Которая в темном чулане хранится
В доме, Который построил Джек.

Вот **кот**,
Который пугает и ловит синицу,
Которая ловко ворует пшеницу,
Которая в темном чулане хранится
В доме,
Который построил Джек.

Вот **пес без хвоста**,
Который за шиворот треплет кота,
Который пугает и ловит синицу,
Которая ловко ворует пшеницу,
Которая в темном чулане хранится
В доме,
Который построил Джек.

This is the **cow with the crumpled horn,**

That tossed the dog,
That worried the cat,
That killed the rat,
That ate the malt
That lay in the house that Jack built.

This is the **maiden all forlorn,**
That milked the cow with the crumpled horn

That tossed the dog,
That worried the cat,
That killed the rat,
That ate the malt
That lay in the house that Jack built.

This is **the man all tattered and torn**

That kissed the maiden all forlorn,
That milked the cow with the crumpled horn,
That tossed the dog,
That worried the cat,
That killed the rat,
That ate the malt
That lay in the house that Jack built.

This is the priest all shaven and shorn,
That married the man all tattered and torn,

That kissed the maiden all forlorn,
That milked the cow with the crumpled horn,
That tossed the dog,
That worried the cat,
That killed the rat,
That ate the malt
That lay in the house that Jack built.

А это **корова безрогая,**
Лягнувшая старого пса без хвоста,
Который за шиворот треплет кота,
Который пугает и ловит синицу,
Которая ловко ворует пшеницу,
Которая в темном чулане хранится
В доме,
Который построил Джек.

А это **старушка, седая и строгая,**
Которая доит корову безрогую,
Лягнувшую старого пса без хвоста,
Который за шиворот треплет кота,
Который пугает и ловит синицу,
Которая ловко ворует пшеницу,
Которая в темном чулане хранится
В доме,
Который построил Джек.

А это **ленивый и толстый пастух,**
Который бранится с коровницей
строгую,
Которая доит корову безрогую,
Лягнувшую старого пса без хвоста,
Который за шиворот треплет кота,
Который пугает и ловит синицу,
Которая ловко ворует пшеницу,
Которая в темном чулане хранится
В доме,
Который построил Джек.

?

This is the cock that crowed in the
morn,
That waked the priest all shaven and
shorn,
That married the man all tattered and
torn,
That kissed the maiden all forlorn,
That milked the cow with the crumpled
horn,
That tossed the dog,
That worried the cat,
That killed the rat,
That ate the malt
That lay in the house that Jack built.

Rudyard Kipling
If

If you can keep your head when all
about you
 Are losing theirs and blaming it on
you,
If you can trust yourself when all men
doubt you,
 But make allowance for their
doubting too;
If you can wait and not be tired by
waiting,
 Or being lied about, don't deal in
lies,
Or being hated, don't give way to hating,
 And yet don't look too good, nor talk
too wise:
If you can dream - and not make dreams
your master;
 If you can think - and not make
thoughts your aim;
If you can meet with Triumph and
Disaster
 And treat those two impostors just
the same;
If you can bear to hear the truth you've
spoken
 Twisted by knaves to make a trap for

Вот два петуха,
Которые будят того пастуха,
Который бранится с коровницей
строгую,
Которая доит корову безрогую,
Лягнувшую старого пса без хвоста,
Который за шиворот треплет кота,
Который пугает и ловит синицу,
Которая ловко ворует пшеницу,
Которая в темном чулане хранится
В доме,
Который построил Джек.

Перевод С. Маршака

Заповедь
Перевод М. Лозинского

Владей собой среди толпы
смятенной,
Тебя клянущей за смятенье всех,

Верь сам в себя, наперекор
вселенной,
И маловерным отпусти их грех;

Пусть час не пробил - жди, не
уставая,
Пусть лгут лжецы - не снисходи до
них;
Умей прощать и не кажись, прощая,
Великодушной и мудрей других.

Умей мечтать, не став рабом
мечтанья,
И мыслить, мысли не обожествив;

Равно встречай успех и поруганье,

Не забывая, что их голос лжив;

Останься тих, когда твое же слово
Калечит плут, чтоб уловлять глупцов,

fools,
Or watch the things you gave your life
to, broken,
And stoop and build'em up with worn-
out tools:
If you can make one heap of all your
winnings
 And risk it on one turn of pitch-and-
toss,
And lose, and start again at your
beginnings
 And never breathe a word about your
loss;
If you can force your heart and nerve
and sinew
 To serve your turn long after they are
gone,
And so hold on when there is nothing in
you
 Except the Will which says to them:
"Hold on!"
If you can talk with crowds and keep
your virtue,
 Or walk with Kings - nor lose the
common touch,
If neither foes nor loving friends can
hurt you,
 If all men count with you, but none
too much;
If you can fill the unforgiving minute

With sixty seconds' worth of distance
run,
Yours is the Earth and everything that's
in it,
 And - which is more - you'll be a
Man, my son!

Когда вся жизнь разрушена и снова
Ты должен все воссоздавать с основ.

Умей поставить в радостной
надежде,
На карту все, что накопил с трудом,
Все проиграть и нищим стать, как
прежде,
И никогда не пожалеть о том,

Умей принудить сердце, нервы, тело

Тебе служить, когда в твоей груди

Уже давно все пусто, все сгорело

И только Воля говорит: "Иди!"

Останься прост, беседуя с царями,

Останься честен, говоря с толпой;
Будь прям и тверд с врагами и
друзьями,

Пусть все, в свой час, считаются с
тобой;

Наполни смыслом каждое мгновенье,
Часов и дней неумолимый бег, -
Тогда весь мир ты примешь во
владенье,
Тогда, мой сын, ты будешь Человек!

Будь верен своему делу и делай все,
чтобы чувствовать себя комфортно.

Базова

1. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка: (Стилистика декодирования): Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. "Иностр. яз.". – 3-е изд. – М.: Просвещение, 1990. – 300 с.
2. Гончаренко О. П. Доля українського художнього перекладу/ О. П. Гончаренко.— Дніпропетровськ: ДНУ, травень 2007.— Режим доступу: <http://dnuzhurfak.livejournal.com/3789.html> — Назва з екрану.
3. Дубенко О.Ю. Порівняльна стилістика англійської та української мов. Посібник для студентів та викладачів вищих навчальних закладів – Вінниця: НОВА КНИГА, 2005. – 224 с.
4. Владимірова Ю. В. Практический курс перевода первого иностранного языка. Перевод художественного перевода: учеб.-метод. пособие / Ю.В. Владимірова. – СПб.: ИВЭСЭП: Знание, 2009. – 67 с.
5. Єфімов Л.П., Ясінецька О.А. Стилiстика англійської мови і дискурсивний аналіз. Учбово-методичний посібник. – Вінниця: Нова Книга, 2004. – 240 с.
6. Коптілов В.В. Актуальні питання українського художнього перекладу. — К.: Вид-во Київ. ун-ту, 1971. — 131 с.
7. Казакова Т. А. Художественный перевод. Теория и практика / Т. А. Казакова. – СПб: ИВЭСЭП, Знание, 2006. – 160 с.
8. Коптілов В. Теорія і практика перекладу: Навчальний посібник. – К.: Юніверс, 2002. – 280 с.
9. Кухаренко В.А. Інтерпретація тексту. Навчальний посібник для студентів старших курсів факультетів англійської мови. – Вінниця: Нова Книга, 2004. – 272 с.

10. Кухаренко В.А. Практикум з стилістики англійської мови: Підручник. – Вінниця: Нова книга, 2000. – 160 с.
11. Минералова И. Г. Анализ художественного произведения: стиль и внутренняя форма [Электронный ресурс]: учеб. пособие / И. Г. . Минералова. – М.: Флинта: Наука, 2011. – 254 с. // ЭБС "Книгафонд". – Режим доступа: <http://www.knigafund.ru>
12. Седых Э.В. Основы художественного перевода: учеб. пособие / Э.В. Седых. – СПб.: ИВЭСЭП: Знание, 2010. – 117 с.
13. Скребнев Ю.М. Основы стилистики английского языка: Учебник для ин-тов и фак-тов иностр. яз. – М.: ООО «Издательство Астрель», 2003. – 221 с.
14. Стилистика английского языка: учебник / А.Н. Мороховский, О.П. Воробьева та ін. – К.: Вища шк., 1991. – 272 с.
15. Теорія і практика перекладу. Конспект лекцій. Методичні вказівки для аудиторних занять. // Укладач: Бекрешева Л.О. — Луганськ: вид-во СНУ ім. В. Даля, 2006.

Допоміжна

1. Аристов И.Б. Основы перевода. Изд лит-ры на ин. языках. Москва, 1983.
2. Бархударов Л.С. Язык и перевод. – М., 1975.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979.
4. Беляева Т.М., Хомяков В.А. Нестандартная лексика английского языка. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1985.
5. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического анализа.-- М.: Наука, 1981.
6. Galperin I.R. Stylistics. – М.: Higher school, 1977.
7. Єфімов Л.П., Ясінецька О.А. Стилiстика англiйської мови i дискурсивний аналіз. . – Вінниця: НОВА КНИГА, 2004
8. Журавлев А.П. Звук и смысл. – М.: Просвещение, 1981.

9. Комиссаров В.Н. Теория перевода . – М., 1990
10. Комиссаров В.Н., Коралова А.Л. Практикум по переводу с английского языка на русский. – М., 1990
11. Корунець І.В. Теорія і практика перекладу: навч. посібник для студентів факультетів іноземних мов університетів та пед.інститутів. – К., 1986.
12. Методические указания по стилистическому анализу (для семинарских занятий).- Днепропетровск: Изд-во ДГУ, 1981.
13. Методические указания к изучению курса «Стилистика английского языка».- Днепропетровск: Изд-во ДГУ, 1984.
14. Перевод как аспект изучения иностранного языка. Учебное пособие по спецкурсу // Под ред. Э.М.Медниковой – М., 1976
15. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. – М., 1974
16. Серов Н.П., Шевнин А.Б. Теория и практика перевода – Элиста, 1979.
17. Федоров А.В. Основы общей теории перевода. – М., 1983
18. Храпченко М.Б. Познание литературы и искусства. Теория. Пути современного развития. – М.: наука, 1987.
19. Швейцер А.Д. Теория перевода. – М., 1988.

Інформаційні ресурси

- комплект презентацій в Microsoft Office Powerpoint 2003;
- ресурси Інтернет:
<http://www.essayedge.com/promo/samplework.shtml> (прикладі відредагованих професіоналами аплікаційних есе);
<http://www.press.uchicago.edu/Misc/Chicago/cmosfaq.html> (правила бібліографічного оформлення цитованої літератури, інформація про інші корисні для авторів письмових творів сайти);
<http://www.gsas.harvard.edu/academic/fellowships/essays.html> (поради щодо написання дослідницьких проєктів);

http://www.staffs.ac.uk/services/library_and_info/reference.html

(різноманітні віртуальні довідники — словники, енциклопедії, списки скорочень, популярні цитати та ін.);

<http://www.wisc.edu/writing/Handbook/AcademicWriting.html> (довідник з наукового письма в різних галузях);

<http://owl.english.purdue.edu> (віртуальний ресурсний центр з навчання письма)

- друкований та роздатковий матеріал;
- навчальні посібники, довідники, методичні вказівки з дисципліни «Особливості перекладу художніх творів» бібліотеки ДВНЗ "НГУ":

ГЛОСАРІЙ ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧИХ ТЕРМІНІВ

А

Авторський переклад - це найнадійніший вид перекладу, оскільки ніхто краще від самого автора оригінал не знає.

Адекватність перекладу - відтворення єдності форми і змісту оригіналу засобами іншої мови.

Аналіз - у процесі перекладу послідовний поділ тексту (висловлювання) на прості самостійні змістові цільнооформлені частини для виявлення логічних зв'язків між ними.

Аналіз тексту - стилістичний розбір і тлумачення текстів на заняттях з іноземної мови як методичний прийом.

Анотаційний переклад - вид перекладу, який полягає в складанні анотації оригіналу іншою мовою.

Анотація - коротка характеристика первинного документа, яка викладає в максимально узагальненому вигляді його зміст і дає іноді його оцінку.

Аспект мови - одна зі складових частин мови. Сьогодні виділяють такі аспекти мови: фонетику, лексику, граматику, лінгвокультурологію.

Б

Білінгвізм - однакове володіння двома мовами. Розрізняють природний і штучний білінгвізм.

Буквалізм - перекладацька помилка, яка є результатом відповідності формальних чи семантичних компонентів двох мов.

В

Валентність - здатність мовної одиниці вступати в синтаксичні зв'язки з іншими мовними одиницями.

Варіант - формальна видозміна мовної одиниці як один із припустимих способів її вираження.

Види перекладу - художній та спеціальний.

Види мовленнєвої діяльності - писання, читання, говоріння, слухання, переклад.

Види еквівалентності - розрізняють такі п'ять видів еквівалентності: денотативну, конотативну, текстуально-нормативну, прагматичну, формальну.

Відтворення – у процесі перекладу кінець дії мовлення або писання іншою мовою.

Висловлювання - лінійний рядок знаків, особливим способом відібраних, об'єднаних за визначеними правилами та розташованих у певному порядку.

Відправник - учасник комунікативного акту, від якого виходить повідомлення, відповідно до письмового перекладу. Відправник - це автор вихідного тексту.

Г

Генералізація - заміна перекладного слова, яке має вузьке, конкретне значення, іншомовним еквівалентом, який має ширше, узагальнююче значення.

Генералізація поняття - прийом перекладу, який містить перехід від видового поняття до родового.

Глосарій - тлумачний словник застарілих і маловживаних слів і виразів, які трапляються в якому-небудь стародавньому творі.

.

Д

Двомовність (білінгвізм) - однакове володіння двома мовами.

Декодування (декодувати) - перекласти будь-яку інформацію з кодової системи ініціального джерела в кодову систему дублера джерела та/або адресата.

Декомпресія - введення в переклад додаткових слів і навіть речень.

Денотат - Позначений даним повідомленням відрізок дійсності. Те саме, що й референт.

Детермінанти перекладу - це система мови, норма мови, літературна традиція, національний колорит, дистанція часу.

Дискурс - довільний фрагмент тексту, що складається більш ніж з одного речення чи незалежної частини речення.

Диференціація - звуження значення при перекладі.

Додавання - додавання необхідні, коли той чи інший смисловий зміст у тексті оригіналу передається іншими засобами, які неможливо використати в мові оригіналу.

Джерела інформації перекладача - поділяються на загальні, з якими працюють усі перекладачі, та спеціальні, якими користуються переважно технічні перекладачі.

Е

Еквівалентність перекладу - максимальна ідентичність усіх рівнів змісту текстів оригіналу й перекладу.

Еквівалентні відповідності - варіант перекладу, коли значення слів повністю однакове у двох мовах.

Еквівалентний переклад - переклад, який здійснюється на рівні, необхідному і достатньому для передачі незмінного плану змісту.

Етапи дії перекладача - процедура обробки інформації оригіналу.

І

Ідіолект - Сукупність особистих особливостей, що характеризують мову даного індивіда.

Ідіома - стійке словосполучення, значення якого не мотивується його складовими словами.

Інваріант у перекладі - Інваріантом називають те, що повинно залишатися незмінним у результаті процесу перекладу.

Інваріант у синхронному перекладі - найбільш інформативна у семантико-смислового плану частина змістової структури повідомлення.

Інваріант перекладу - сукупність функціональних характеристик тексту чи комунікативне завдання.

Інваріант повідомлення - незмінна змістова сутність повідомлення за його змінною.

Інтерпретація - переклад, який передбачає залучення лінгвістичних даних.

Історія перекладу - розділ, який досліджує місце, роль та еволюцію перекладу в умовах розвитку людського спілкування.

Історія перекладацької діяльності - розділ науки про переклад, який досліджує умови формування вимог до перекладу та перекладача в різні історичні епохи.

К

Калька - Запозичення шляхом буквального перекладу слова чи словосполучення.

Калькування - переклад за частинами з послідовним їх складанням в одне ціле.

Категорія тексту - певні сторони системної організації тексту.

Код - розмежовують вихідний суб'єктивний та код перекладного тексту.

Код вихідного тексту - мова перекладу.

Код перекладного тексту - мова перекладу.

Кодувати - перекласти інформацію з однієї кодової системи в іншу.

Конвергенція - зближення, схожість, подібність.

Конкретизація - перекладацький прийом, зміст якого полягає в тому, що перекладна одиниця за своїм значенням більш конкретна, ніж вихідна.

Консультант - перекладач - спеціаліст-мовознавець, який допомагає своїми знаннями різним спеціалістам.

Континуальність синхронного перекладу - безперервність і глибока внутрішня зв'язність діяльності синхронного перекладача.

Критика перекладу - окрему галузь літературно-критичного підходу до аналізу тексту перекладу.

Л

Лексика - сукупність слів мови, її словниковий склад.

Лексикон - тлумачний словник переважно маловживаних слів з певної галузі знань.

Лінгвістика тексту - розділ мовознавства, який вивчає закономірності побудови та структури тексту.

Логіко-семантична ознака - логічне вираження семантичного значення.

М

Макро переклад - перекладацькі зсуви, тобто перехід з одного мовного рівня на інший і з однієї категорії в іншу.

Метамова перекладу - являє собою комплекс структурно-лінгвістичних характеристик, які дозволяють досить повно описати процес перекладу.

Метод вибору рельєфного слова - один з методів змістового аналізу (використовується у системі записів при послідовному перекладі).

Метод запису - метод послідовного перекладу, який передбачає використання записів як допоміжного засобу пам'яті.

Метод перекладу - метод перекладу не є об'єктивно існуючою закономірністю, а цілеспрямованою системою взаємопов'язаних прийомів, які враховують вид і спосіб перекладу.

Метод сегментації тексту - один з методів письмового перекладу, який полягає в поділі вихідного тексту на сегменти, що створює опорні змістові пункти для оформлення перекладу.

Метод трансформації - використовується в системі записів при послідовному перекладі, при якому кілька слів трансформуються в більш зручне позначення.

Метод трансформацій - лексичні, синтаксичні та семантичні перетворення.

Методика перекладу - сукупність методів, прийомів практичної діяльності перекладача, отриманих у результаті навчання цієї діяльності.

Мета теорії перекладу - виявлення сутності перекладу, його механізмів, способів його реалізації, які впливають на нього і регулюють його норми.

Мета художнього перекладу - ознайомити з іншомовним твором читача, який не володіє іноземними мовами.

Мікро переклад - передача лексичних одиниць і граматичних форм.

Мова оригіналу - мова, якою написаний текст, що підлягає перекладу.

Мотивація - потреба у тому чи іншому вчинку, в тій чи іншій діяльності.

Н

Наука про переклад - досліджує особливий вид мовленнєвої діяльності - переклад.

Неологізми - переклад неологізмів нерідко пов'язаний зі створенням мовних відповідностей, мовних термінів мовою перекладу.

Неперекладність - перекладається завдяки вмінню перекладача користуватися різними методами перекладу.

Невідповідність - уривки вихідного чи перекладного тексту, які містять непередану або доповнену інформацію.

Носій інформації - представник будь-якої мовної спільноти.

О

Образ ситуації - продукт пізнання, осмислення, опису та перетворення ситуації у комунікативному акті.

Одномовний словник - словник, у якому вся інформація передається засобами однієї і тієї ж мови.

Опущення - скорочення та компресії тексту шляхом опущення семантично надлишкових елементів вихідного тексту.

Оригінал - вихідний текст у перекладі. Текст, з якого здійснюється переклад.

Орієнтування перекладача у вихідному тексті - процес здобуття інформації, необхідної для прийняття рішення щодо смислового змісту.

Оформлення перекладу - впорядкування перекладного тексту. Оформлення перекладу може бути письмовим та усним.

Одиниці перекладу - одиниця мови, яка потребує самостійного перекладацького рішення.

П

Порівняльне мовознавство - галузь мовознавства, метою якого є порівняльне вивчення двох мов для виявлення їх схожості й відмінностей на всіх рівнях мовленнєвої структури.

Порівняльний аналіз текстів у перекладі - заснований на порівнянні відповідних явищ у межах різних мов.

Р

Рівні еквівалентності перекладу - виділяються п'ять так званих рівнів еквівалентності, з яких два перших (рівень слів, словосполучень і рівень речення) співвідносяться з прямими міжмовними трансформаціями, а решта припускають достатньо вільну інтерпретацію змісту перекладацького тексту на основі ширшого контексту.

С

Семантично адекватний переклад - переклад, який передає денотативне значення вихідного вислову та відповідає нормам ПМ.

Семантичний буквализм - помилка перекладача в результаті передачі семантичних компонентів слова, словосполучення без урахування інших факторів.

Стислість перекладу - показник якості перекладу, який характеризує лаконічність форми передачі перекладного тексту, відсутність багатослів'я.

Синтаксична заміна - передача частини речень перекладного тексту іншою синтаксичною конструкцією.

Словник - збірка слів, розташованих в алфавітному порядку, з поясненнями, тлумаченням або перекладом іншою мовою.

Складнощі перекладу - переклад, як інтелектуальна діяльність складний не лише сам по собі, його складність посилюється.

Скорочений переклад - текст, який перекладено неповністю, скорочений у порівнянні з оригіналом.

Спеціальні теорії перекладу - напрямки перекладознавства, які визначаються функціонально-комунікативним спрямуванням перекладацької діяльності, охоплюють форми перекладу та види перекладу і жанри.

Спеціальний переклад - переклад матеріалів певної галузі знань зі своєю термінологічною номенклатурою.

Спосіб перекладу - спосіб перекладу визначається як об'єктивно існуюча закономірність переходу від однієї мови до іншої.

Спрощений переклад - переклад, при якому текст стилістично об'єднується, це більш високий ступінь перекладу у порівнянні з інтерлінеарним перекладом.

Стилістична модифікація - заміна в процесі перекладу елементів висловлювання, що належать до одного функціонального стилю, елементами іншого стилю.

Стилістичний аспект перекладу - полягає у правильному підборі лексико-граматичних засобів.

Структура діяльності перекладача - послідовність або інша система перекладацьких дій.

Структура перекладу - під структурою перекладу розуміють у певний спосіб організоване схематичне висловлення реально існуючих смислових відношень у перекладі.

Т

Текст перекладу - реальне висловлювання, вимовлене або записане перекладачем речення, або сукупність речень будь-якої довжини.

Тексти в перекладі - розрізняють початковий текст, призначений для перекладу (його називають оригіналом чи першотвором); перекладний текст, отриманий у результаті перекладу, - друготвір.

Теорія відповідностей - теорія, яка ґрунтується на твердженні, що перекладний текст завжди містить певну кількість інформації, яка відсутня у початковому тексті.

Теорія перекладу - логічно обґрунтована модель двомовної комунікації.

Техніка перекладу - сукупність професійних прийомів, які використовуються у процесі перекладацької діяльності.

Технічний переклад - переклад, що використовується для обміну спеціальною науково-технічною інформацією між людьми, які розмовляють різними мовами.

Точний переклад - переклад, що характеризується властивістю семантичної точності.

Традиційний переклад - переклад, виконаний перекладачем, який не є автором оригінального тексту. Транскрибування - Запис слів будь-якої мови

за допомогою спеціальних знаків, який використовується для передачі особливостей вимови цих слів.

Транскрипція - перекладацький прийом, що ґрунтується на фонетичному принципі.

У

Універсальний перекладацький скоропис - варіант системи записів і символів для запису інформації у процесі послідовного перекладу.

Умовно калькована ситуація - перекладацька ситуація, яка передбачає взаємно однозначну інформацію.

Усний переклад - поняття, яке об'єднує всі види перекладу, передбачає усне оформлення.

Усний переклад на слух - усний переклад тексту, який сприймається на слух. Охоплює два важливих професійних види перекладу: послідовний і синхронний.

Ф

Фактори, які визначають складність синхронного перекладу - психофізичний дискомфорт, викликаний необхідністю слухати й одночасно говорити.

Форми перекладу - письмовий і усний переклад; їх різновиди: переклад з листа, двосторонній переклад, послідовний переклад, синхронний переклад.

Фразеологічний варіант - образна фразеологічна одиниця в мові перекладу, яка відповідає за змістом фразеологізму оригіналу.

Функціональна еквівалентність перекладу - ґрунтується на визначенні функцій взаємодії елементів тексту шляхом порівняння реакції реципієнта тексту вихідною мовою.

Х

Художній переклад - Вид перекладу, який функціонує у сфері художньої літератури.

Художній текст - індивідуальний твір художнього мовлення, який написаний певною мовою; цілісна одиниця в системі подібних текстів.

Ц

Цільнотекстовий переклад - переклад тексту без виділення окремих слів, речень або абзаців.

Ч

Чуже мовлення - Мовлення іноземною мовою. Висловлення інших людей, яке включається в авторський текст.

Ш

Шаблон - прийнятий зразок, еталон, який сліпо наслідують.

Штамп - Готова мовленнєва формула, яка значно втратила початковий зміст і має позитивне чи негативне забарвлення.

Я

Ясність перекладу - показник якості перекладу, який характеризує ясність викладання в перекладному тексті.

Якість перекладу - показник оцінки здійсненого перекладу, який визначається точністю, якістю та літературністю перекладеного тексту.

