

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕХНІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ГУМАНІТАРНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ ПЕРЕКЛАДУ

Пояснювальна записка

до дипломної роботи

другого (магістерського) рівня

МОВНІ ОСОБЛИВОСТІ ІДІОСТИЛЮ Р. М. РІЛЬКЕ ТА ЇХ ЗБЕРЕЖЕННЯ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ

Виконала:

студентка VI курсу, групи ГФ-313м

спеціальності 035 – «Філологія»

за ОПП 035.04 – Германські мови та

літератури (переклад включно)

ГОЛОВАНЬ ОЛЬГА ОЛЕКСАНДРІВНА

Керівник: *к. філол. н., проф. В. І. Волошук*

Рецензент: *к. філол. н., доц. Н. П. Гура.*

Запоріжжя – 2018

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Запорізький національний технічний університет
 (повне найменування вищого навчального закладу)

Інститут,
 факультет ЕТІ, гуманітарний факультет
 Кафедра Кафедра теорії та практики перекладу
 Ступінь вищої освіти (освітній
 ступінь) другий (магістерський) рівень
 Спеціальність 035 - "Філологія"
 (код і назва)
 Напрямок підготовки 035. Гуманістичні мови та літератури
 (код і назва)

ЗАТВЕРДЖУЮ
 Завідувач кафедри

Приходько А.М.
 "18" грудня 2018 року

З А В Д А Н Н Я
 НА ДИПЛОМНИЙ ПРОЕКТ (РОБОТУ) СТУДЕНТУ

Головані Олзи Олександрівні
 (прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема проекту (роботи) Мовні особливості ідіоматизму Р.М. Рілоке та їх збереження в українських перекладах

керівник проекту (роботи) Волошук В.І. проф., к. філол. н.
 (прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)

затверджені наказом вищого навчального закладу від «31» жовтня 2018 року № 311

2. Строк подання студентом проекту (роботи) грудень 2018

3. Вихідні дані до проекту (роботи) теоретичні та критичні праці вітчизняних та зарубіжних вчених: А.А. Потебні, О.О. Сеїданової, Н.П. Брандеса, В. Фрейдман; літературознавчі поетичні тексти Р.М. Рілоке

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити) визначити особливості художнього поетичного тексту; визначити основні проблеми перекладу поетичних творів; розкрити естетичні відтворення літературного потенціалу поет. творів при перекладі; розкрити естетичні, морфологічні та стилістичні відмінності ориг. та перекл. а також певний трансфер вук. пер.

5. Перелік графічного матеріалу (з точним зазначенням обов'язкових креслень) порівняти переклади В.І. Волошука та А.І. Бондаря з оригіналом і визначити який з них краще відтворює ориг.

6. Консультанти розділів проекту (роботи)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	прийняв виконане завдання
I	Волошиук В.І.	<i>ВВ</i>	<i>ВВ</i>
II	Волошиук В.І.	<i>ВВ</i>	<i>ВВ</i>
III	Журовель С.М.	<i>ЖМ</i>	<i>ЖМ</i>
Нормоконтроль	Підгорна А.Б.	<i>ПА</i>	<i>ПА</i>

7. Дата видачі завдання вересень 2018

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів дипломного проекту (роботи)	Строк виконання етапів проекту (роботи)	Примітка
1.	Вибір теми дипломної роботи	вересень 2018	виконано
2.	Розробка завдання на дипломну роботу	вересень 2018	виконано
3.	Визначення календарного плану виконання дипломної роботи	вересень 2018	виконано
4.	Збір матеріалів для написання I та II розділів роботи	вересень - жовтень 2018	виконано
5.	Підготовка розділу I	жовтень 2018	виконано
6.	Підготовка розділу II	листопад 2018	виконано
7.	Розробка рекомендацій для написання розділу III та написання III розділу	листопад 2018	виконано
8.	Написання вступу і висновків	листопад 2018	виконано
9.	Формулювання дипломної роботи	грудень 2018	виконано
10.	Рецензування дипломної роботи	грудень 2018	виконано
11.	Захист дипломної роботи	грудень 2018	виконано

Студент

Голован О.О.
(підпис) (прізвище та ініціали)

Керівник проекту (роботи)

Волошиук В.І.
(підпис) (прізвище та ініціали)

РЕФЕРАТ

ДР: 122 с., 2 додатки, 83 джерела.

Об'єкт дослідження – індивідуальний стиль Р. М. Рільке.

Мета роботи – дослідження мовних особливостей поетичних художніх текстів Р. М. Рільке та збереження їх в перекладах українських перекладачів.

Методи дослідження – системно-функціональний метод; метод стилістичного аналізу; метод словникових дефініцій; компаративний метод; метод перекладацького аналізу.

В першому розділі дипломної роботи розглядаються теоретичні аспекти поняття поетичного тексту та поетичного перекладу. В другому розділі було проаналізовано та порівняно ідіостиль Р. М. Рільке та українські переклади поетичних творів німецького письменника, М. П. Бажаном та В. С. Стусом на морфологічному, синтаксичному, семантичному та стилістичному рівні. Також були досліджені перекладацькі прийоми, застосовані відомими українськими перекладачами В. С. Стусом та М. П. Бажаном. Третій розділ присвячений охороні праці та безпеці у надзвичайних ситуаціях. В результаті проведеного дослідження та аналізу визначено мовні особливості перекладу поезії Р. М. Рільке, а також визначено ступінь збереження ідіостилю німецькомовного поета в українських перекладах. В додатках надано наукові роботи, написані за темою дипломної роботи.

ХУДОЖНІЙ ПЕРЕКЛАД, ПОЕТИЧНИЙ ТЕКСТ, ЛЕКСИЧНИЙ ЕЛЕМЕНТ, ІДІОСТИЛЬ, ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНІ ЗАМІНИ, СИНТАКСИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ, МОРФОЛОГІЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ, СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ, ПЕРЕКЛАД

ЗМІСТ

Завдання на роботу

Реферат

ВСТУП.....	7
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧОЇ АНАЛІТИКИ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ.....	11
1.1. Особливості художнього поетичного тексту	11
1.2. Основні проблеми перекладу художніх поетичних творів.....	14
1.3. Складнощі відтворення міжкультурного потенціалу поетичних творів при перекладі.....	22
1.4. В. С. Стус, М. П. Бажан та Р. М. Рільке. Збереження особистості перекладача при перекладі поезії Р. М. Рільке українською мовою.....	26
РОЗДІЛ 2. ІДІОСТИЛЬ Р. М. РІЛЬКЕ ТА ЙОГО ВІДТВОРЕННЯ В ПЕРЕКЛАДАХ УКРАЇНСЬКИХ ПОЕТІВ В. С. СТУСА ТА М. П. БАЖАНА	30
2.1. Домінантні особливості стилю Р. М. Рільке в його поетичних творах....	30
2.2. Види змістовних трансформацій в текстах перекладів.....	34
2.2.1. Лексико-семантичні заміни.....	34
2.2.2. Морфологічні трансформації.....	44
2.2.3. Синтаксичні заміни.....	53
2.3. Стилістичні засоби та їх переклад.....	69
2.3.1. Метафори	71
2.3.2. Епітети та порівняння.....	73
РОЗДІЛ 3. ОХОРОНА ПРАЦІ ТА БЕЗПЕКА У НАДЗВИЧАЙНИХ СИТУАЦІЯХ.....	78
3.1. Аналіз потенційних небезпек.....	79
3.2. Заходи по забезпеченню безпеки.....	80
3.3. Заходи по забезпеченню виробничої санітарії та гігієни праці.....	83
3.4. Заходи з пожежної безпеки.....	87

3.5. Заходи по забезпеченню безпеки у надзвичайних ситуаціях.....	89
ВИСНОВКИ.....	94
ZUSAMMENFASSUNG.....	99
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	102
ДОДАТКИ.....	109
Додаток А. Наукова стаття автора у фаховому виданні.....	109
Додаток Б. Тези автора	118

ВСТУП

Переклад – одна з форм вираження взаємозв'язків між літературами, якій належить важлива роль у сприйнятті однією літературою спадщини іншої. Переклад художньої літератури відіграє важливу роль у сучасному світі. Він не тільки є засобом спілкування між народами, а й допомагає обмінюватись досвідом, культурними та літературними надбаннями.

Художній поетичний переклад є одним із найскладніших видів перекладацької діяльності, основним завданням якого є «відображення думок і почуттів автора прозового або поетичного першотвору за допомогою іншої мови, перевтілення його образів у матеріал іншої мови», що породжує певні труднощі, які постають перед перекладачем. Такий переклад дає можливість представникам різних культур обмінюватися духовними цінностями.

Переклад художніх творів, зокрема поезії, є однією з актуальних наукових проблем у загальній теорії перекладу, лінгвістиці та літературознавстві. Практика засвідчує, що переклад творів різних жанрів вимагає додаткового аналізу першотвору. І передусім це стосується творів віршових. Створення ідеального перекладу віршів – це не тільки тема для філологічних дискусій, а й та мета, до якої прагнуть перекладачі. Щодо наукового підходу до цієї проблеми, то думки дослідників розходяться: від натхненного «за» до категоричного «проти». Поетичний текст постає перед перекладачем як багаторівнева система звуків, символів та образів, які не тільки потрібно представити, а й передати читачеві, який «не уявляє» всіх тонкощів роботи перекладача.

Найпродуктивніший внесок у розвиток вітчизняної теорії поетичного перекладу належить таким дослідникам, як В. П. Бех, М. Н. Дудченко, Л. В. Коломієць, А. А. Мішустіна, А. О. Содомора, О. І. Чередниченко.

Поетичні твори німецького поета Р. М. Рільке перекладені на багато мов світу. В Україні інтерес до поезії Рільке зріс у 60-70-ті роки минулого століття. Його вірші перекладають М. П. Бажан, М. О. Лукаш,

Д. В. Павличко, В. С. Стус. До творчості Рільке зверталися також М. К. Зеров, М. Г. Йогансен, Л. М. Мосендз та ін.

Актуальність нашого дослідження визначається необхідністю ідентифікації специфіки особливостей перекладу поетичних художніх творів й виявлення їх особливостей в художній літературі, також недостатнім рівнем розробленості зазначеної проблематики на прикладі поезій німецького письменника Р. М. Рільке.

Об'єктом дослідження виступає індивідуальний стиль Р. М. Рільке.

Предметом дослідження є лексичні, морфологічні та стилістичні особливості ідіостилу Р. М. Рільке та їх збереження в перекладах українських перекладачів.

Мета дипломної роботи полягає у визначенні домінантних мовних особливостей поетичних художніх текстів Р. М. Рільке та збереження їх в перекладах українських перекладачів.

У відповідності з поставленою метою формуються наступні **завдання:**

- визначити особливості художнього поетичного тексту;
- визначити основні проблеми перекладу поетичних творів;
- розглянути складнощі відтворення міжкультурного потенціалу поетичних творів при перекладі;
- розглянути семантичні, морфологічні та стильові відмінності оригіналу та україномовних перекладів, а також перекладацькі трансформації в українських перекладах;
- порівняти переклади В. С. Стуса та М. П. Бажана, а також визначити в них ступінь збереження стилю Р. М. Рільке.

Матеріалом дослідження слугували тексти поезій Р. М. Рільке (загальна кількість: 28 віршів і 46 сонетів), тексти перекладів (загальна кількість: 91), а також критичні праці, присвячені теоретичним питанням перекладу художніх поетичних творів.

У процесі аналізу було застосовано такі **методи дослідження**: системно-функціональний метод – для вивчення функціонування мовних одиниць в поетичних текстах; метод стилістичного аналізу – для вивчення стилістичних особливостей аналізованих текстів; компаративний метод – для виявлення особливостей та відмінностей текстів оригіналу та перекладу; метод перекладацького аналізу – для аналізу труднощів, що можуть виникнути під час перекладу текстів даного типу та виявлення шляхів їх подолання через застосування перекладацьких трансформацій.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що вперше у германістиці робиться спроба детально проаналізувати в порівнянні збереження індивідуальних особливостей німецького поета Р. М. Рільке в перекладах В. С. Стуса і М. П. Бажана.

Теоретичне значення дослідження визначається внеском дослідження в розробку науково-обґрунтованої перекладацької рецепції поезії Р. М. Рільке.

Практичне значення полягає в можливості використання даних перекладацької рецепції поезії Р. М. Рільке. А також використання результатів дослідження для викладання ряду перекладознавчих дисциплін («Теорія і практика перекладу», «Основи поетичного перекладу»), а також в курсах «Стилістика німецької мови» і «Порівняльна стилістика». Практична цінність отриманих результатів визначається, крім того, тим, що вони можуть використовуватися для об'єктивної, науково-обґрунтованої критики вже наявних і новостворюваних перекладів поезії та прози Р. М. Рільке.

Зв'язок роботи з науковими темами. Дипломну роботу виконано в межах ініціативної наукової теми № 61118 кафедри теорії та практики перекладу ЗНТУ «Система й структура германських мов у когнітивно-комунікативній парадигмі знання». Тему роботи затверджено наказом ректора № 311 від 31.10.2018.

Апробацію результатів роботи здійснено на конференціях різного рівня: Міжнародній науково-практичній конференції «Мова як засіб

міжкультурної комунікації» (Херсонський національний технічний університет, 2018 р.) та щорічній науково-практичній конференції «Тиждень науки – 2018». За результатами конференції було опубліковано тези доповіді. Окрім того, за темою роботи було опубліковано 1 наукову статтю у фаховому виданні України (Науковий вісник Херсонського державного університету Серія «Лінгвістика»).

Структуру дипломної роботи зумовлено науковою логікою дослідження, її метою та поставленими завданнями. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (83 найменування) та додатків. Загальний обсяг роботи – 122 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧОЇ АНАЛІТИКИ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ

1.1. Особливості художнього поетичного тексту

Поезія (лірика), поряд з епосом і драмою, відноситься, як відомо, до основних родів художньої літератури. Поезія – це жанр художньої літератури, що характеризується особливою організацією мови, яка відрізняється ритмом і римою – віршованою формою; лірична форма відображення дійсності. Поезія є мовним мистецтвом, яке передбачає максимальне використання мовних засобів, а також створення нових поетичних образів, тобто нових семантичних зв'язків між мовними одиницями. Питаннями дослідження та перекладу художніх поетичних текстів займалися Б. В. Томашевський [49], Б. М. Ейхенбаум [55], Г. А. Шенгелі [53]. Кожен твір мистецтва, зокрема, поетичний текст, можна розглядати як «запрошення» реципієнта до відтворення діяхронічної форми цього твору. Будучи «частиною» дії, результат в згорнутому вигляді містить в собі всю інформацію про процес свого породження [4, с. 125].

Художній поетичний текст – це текст, основною функцією якого є естетична дія на читача або на слухача [45, с. 21]. Поетичні тексти мають абсолютно інший естетичний статус. Реципієнтом поетичного тексту може виступати будь-яка людина, але для цього необхідно виявити цікавість до тексту, захотіти сприйняти його. Поетичний текст як складне явище стає об'єктом аналізу не тільки традиційної лінгвістики, але і психології, антропології, філософії, культури, логіки, текстології.

Важливою особливістю художнього поетичного тексту є його унікальна структура. О. О. Потебня виділяє три складові частини художнього твору, які співвідносяться, на його думку, з елементами «слова з живим

уявленням». Це, по-перше, «зміст (або ідея), відповідний чуттєвому образу або розвиненому з нього поняттю»; по-друге, «внутрішня форма, образ, який указує на цей зміст, відповідний уявленню (яке теж має значення тільки як символ, натяк на відому сукупність чуттєвих сприйнять або на поняття)» і, «зовнішня форма, в якій об'єктивувався художній образ» [37, с. 140].

Виділяють три елементи тексту: зміст, смисл і словесна (знакова) форма. Компонентами поетичного тексту можна вважати: змістовний простір, смисловий простір і простір засобів виразу. Отримане структурне уявлення про художній текст використовується як структурна суть самого художнього тексту [21, с. 59].

Основною рисою поетичних творів є обов'язкова наявність у них художніх образів. У філософії поняття художнього образу визначається як загальна категорія художньої творчості, засіб і форма освоєння життя мистецтвом. Як зазначає М. К. Грабовський, «образ – це віддзеркалення, будь-то результат пізнавальної діяльності людини, або узагальнене художнє представлення дійсності. Образ повторює в тій або іншій формі те, що існує окрім нього та історично передуює йому» [25, с. 57]. Для поезії характерним є особливий зв'язок між художнім образом і мовною категорією, на основі якої він будується. Іншою властивістю художнього поетичного тексту є його смислова ємкість, яка виявляється в здатності письменника сказати більше, ніж говорить прямий зміст слів в їх сукупності, в його умінні змусити працювати думки, і відчуття, і уяву читача [25, с. 60]. Також ще одна важлива характерна риса такого тексту – це яскраво виражене національне забарвлення змісту і форми. Важливо враховувати й тісний зв'язок між історичною обстановкою і образами твору, що відображають її, а також виділити індивідуальну манеру письменника. Індивідуальний стиль письменника включає використання певних мовних стилів загальнонародної мови [25, с. 61].

В основі кожного поетичного тексту лежить поетична мова. Художня функціональність поетичної мови покликана відображати естетично значуще

та емоційно впливати на перетворення дійсності. Я. Мукаржовський писав, що єдиною постійною ознакою поетичної мови є його «естетична» або «поетична» функція. Тим самим поетична мова ставиться в один ряд з численними іншими функціональними мовами; метою поетичного вираження є естетичний вплив. Однак, естетична функція, яка таким чином домінує у поетичній мові (будучи в інших функціональних мовах тільки супутнім явищем), робить центром уваги сам мовний знак, виступаючи в якості прямої протилежності дійсності, орієнтації на ціль, якою в мові служить повідомлення [34, с. 231]. Вчений також виділяє дві лінгвістичні сторони поетичної мови: звукову і смислову, розглядаючи їх з точки зору будови мовного знака та участі окремих елементів у побудові поетичного твору. До звукової сторони поетичної мови він відносить: звуковий склад мовного вияву (співвідношення окремих звуків); послідовність звуків, (евфонії), ритм, риму, склад, інтонацію (виражену графічно, тобто пунктуацією), експірації (наголос як носій ритмічного малюнка), забарвлення голосу або тембр (емоційні відтінки змісту), темп (тривалість ритмічних відрізків і паузи). До смислової сторони входять наступні елементи поетичної мови: морфеми, що представляють внутрішню будову поетичного слова, словесне значення – лексика поета (тобто вибір словесного матеріалу), семантична спрямованість, поетичне найменування (вживання слова в конкретному випадку), смислова динаміка (на противагу статиці) контексту, монолог і діалог (приховане значення). На думку Я. Мукаржовського, мова, до складу якої входять перелічені елементи, за своїм знаковим характером являє собою художній матеріал для побудови поетичного твору [34, с. 233].

Ю. М. Лотман розмежовує особливості не-поезії та художніх поетичних текстів. У не-поезії виділяють:

- структурно-значимі елементи, які відносяться до мови, і їх варіанти розташовані на рівні мовлення. Останні не мають власного значення, а отримують його лише в результаті співвіднесення з певними інваріантними одиницями мовного рівня;

- в межах мовного рівня розрізняють елементи, що мають семантичне значення, тобто співвіднесені з мовною реальністю, і формальні, тобто мають тільки внутрішньомовне (наприклад, граматичне) значення.

Поезія характеризується наступними особливостями:

- будь-які елементи мовного рівня можуть зводитися в ранг значущих;
- будь-які елементи, які є в мові формальними, можуть набувати у поезії семантичний характер, отримуючи додаткові значення [31, с. 110].

Отже, поетичний художній текст є унікальним явищем і має характерні особливості, які відрізняють його від звичайного тексту. Такими особливостями є певна структура, елементи, художні образи та поетична мова, яка накладає на поетичний текст певні правила. Все це робить поетичний художній текст відмінним від звичайного.

1.2. Основні проблеми перекладу художніх поетичних творів

За визначенням В. В. Коптілова, художній переклад – це 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 [27, с. 150]. У художньому перекладі Т. А. Козакова 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 [23, с. 168]. На думку О. В. Федорова, характерні особливості художньої літератури, прояв в кожному випадку індивідуальної художньої манери письменника, зумовленої його світоглядом, впливом естетики епохи і

літературної школи, незора різноманітність як лексичних, так і граматичних (зокрема, синтаксичних) засобів мови в їх різних співвідношеннях один з одним, різноманіття поєднань книжно-письмової і усної мови в літературно переломлених стилістичних різновидах тієї або іншої – все це, робить питання про художній переклад надзвичайно складним [50, с. 334]. Поетичний текст постає перед перекладачем як багаторівнева система звуків, символів та образів, які не тільки потрібно представити, а й передати читачеві, який «не уявляє» всіх тонкощів роботи перекладача.

Порівняльне вивчення текстів вихідної мови та мови перекладу може охоплювати різні сторони формальної чи змістової структури текстів. Проте центральним питанням теорії перекладу лишається всебічний опис та аналіз змістових відносин між цими текстами, розкриття поняття еквівалентності перекладу. «В першу чергу, – наголошує В. Н. Комісаров, – завдання перекладача, безсумнівно, полягає у відтворенні змісту першотвору. Та що це означає? Що становить зміст, котрий відтворюється? Які його компоненти і якою мірою вони відтворюються при перекладі? Відповідь на ці питання дає уміння описувати смислову структуру тексту та зіставляти елементи цієї структури в оригіналі й перекладі» [26, с. 20]. З іншого боку, поетичний твір становить систему словесних знаків, багато з яких, окрім конкретного денотативного значення, несуть ще й більш загальне, тобто входять до більших знакових комплексів. І самі ці знакові комплекси, тобто «окремі модифікації гри слів є елементами відомого стилістичного замислу і таким чином у свою чергу входять до комплексів вищого порядку» [11, с. 47]. У тексті поетичного твору «присутні» слова, які своєю семантикою чи стилістичним забарвленням розкривають його глибинну ідею, тобто несуть власне характеристичну функцію. Окреме слово в поетичному тексті часто виступає водночас у декількох семантичних контекстах. Кожен перекладач може сприймати його по-різному, й зовсім інакше воно може прозвучати для читачів.

На думку Г. В. Гачечиладзе, у віршованому перекладі контекст останнього дуже наближається до контексту першого. Критерієм збігу або, навпаки, розходження обох контекстів є міра співвідношення даних дійсності й даних, узятих з літератури. Якщо переважають дані дійсності, то йдеться про авторську діяльність. Якщо переважають дані літературного походження, то йдеться про контекст перекладача [14, с. 93].

Таким чином, поетичний переклад зумовлений не лише об'єктивними факторами (конкретно-історичним літературним каноном), але й суб'єктивними (поетикою перекладача). 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, а також його схильність продемонструвати чи не продемонструвати всі особливості оригіналу [14, с. 102].

Д. Дюришин до всіх цих чинників додає ще й особистість перекладача який, як уже зазначалося, в цій ситуації є більшою чи меншою мірою й автором. Твір не можна вирвати зі стихії рідної мови й «пересадити» на новий ґрунт, він повинен народитися наново в новій мовній ситуації завдяки здібностям і талантові перекладача. Кожний мовний елемент, послуговуючись найтоншими асоціативними зв'язками, впливає на образне мислення носія цієї мови й утворює в його уяві конкретно-чуттєвий образ. Закономірно, що при перекладі твору на іншу мову, в силу мовних розбіжностей, ці асоціативні зв'язки значною мірою руйнуються. Щоб твір продовжував жити як мистецький витвір у новому мовному середовищі, перекладач повинен перейняти на себе функції автора й у чомусь навіть повторити творчий процес його творення, наповнити твір новими асоціативними зв'язками, які викликали б нові образи, властиві для носіїв даної мови [17, с. 234].

Іншою є проблема адекватності поетичного перекладу. Адекватним є такий переклад, у якому передані всі наміри автора (як продумані ним, так і несвідомі), в розумінні певного ідейно-емоційного впливу на читача, з дотриманням, у міру можливості (шляхом підбору точних еквівалентів або вдалих субститутів) усіх застосованих автором ресурсів образності, колориту, ритму. Безсумнівно, що при цьому доводиться чимось жертвувати, вибираючи для цього менш істотні моменти тексту [14, с. 126].

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 [50, 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 [50, с. 380]. О. В. 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» [50, 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. О. М. Федоров виділяє декілька основних випадків співвідношення між своєрідністю оригіналу і формою його передачі:

- згладжування, знеособлення відповідно вимогам літературної норми мови, або смакам певного літературного напрямку;
- спроби формалістично-точного відтворення окремих елементів оригіналу всупереч вимогам мови, яка перекладається, – явище, що є кінцевим результатом має насильство над мовою, мовну стилістичну неповноцінність;
- спотворення індивідуальної своєрідності оригіналу в результаті довільного тлумачення, довільної заміни одних особливостей іншими;
- повноцінна передача індивідуальної своєрідності оригіналу з повним переліком усіх його істотних особливостей і вимог мови [50, 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. О. О. 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» [36, 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 мусить за допомогою особливих прийомів показати, наскільки він давній. Специфіка синтаксичних структур, особливості тропів і всієї лексики мають конкретну приналежність до певної епохи. Час твору показаний в мовних історичних особливостях: лексичних, морфологічних і синтаксичних архаїзмах. Головна умова створення часової дистанції – відсутність в лексиці перекладу модернізмів – слів, які не могли уживатися в той час, коли було створено твір.

І. С. Алексєєва 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 [5, с. 255-257].

Тексти для перекладів надзвичайно різноманітні в жанрах, стилях і функціях. Тому перекладачеві важливо знати, який вид тексту йому потрібно перекладати. За словами В. 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 [11, с. 15].

На думку Р. К. Міньяр-Белоручєва художній переклад різко відрізняється від інших видів перекладу неможливістю спиратися в мовній діяльності переважно на репродукцію. Він вимагає не просто використовувати старе, завчене раз і назавжди, він припускає мовну творчість [33, с. 63].

Для наочної демонстрації відмінності особливостей перекладу художнього поетичного тексту від звичайного необхідно навести наступну класифікацію. Так, сновними вимогами, які повинен задовольняти адекватний переклад тексту, на думку О. М. Федорова, є такі:

- точність – перекладач зобов’язаний донести до читача повністю всі думки, висловлені автором. При цьому повинні бути збережені не тільки основні положення, а також нюанси й відтінки висловлювання. Піклуючись про повноту передачі висловлювання, перекладач, разом з тим, не має нічого додавати від себе, не повинен доповнювати й пояснювати автора;
- стислість – перекладач не повинен бути багатослівним, думки мають бути максимально стислими й мати лаконічну форму;
- ясність – лаконічність і стислість мови перекладу, однак, не повинні зашкоджувати ясності викладу думки, легкості її розуміння. Слід уникати складних і двозначних оборотів, що ускладнюють сприйняття; думка повинна бути викладена простою і зрозумілою мовою;
- літературність – переклад повинен повністю відповідати загальноприйнятим нормам української літературної мови. Кожна фраза повинна звучати жваво й природно, не зберігаючи жодних натяків на чужі синтаксичні конструкції оригіналу [50, с. 156].

М. С. Гумільов ще на початку XX ст. сформував дев’ять заповідей перекладача, яких необхідно обов’язково дотримуватися:

- число рядків;

- метр і розмір;
- чергування рим;
- характер переносу;
- характер рим;
- характер словника;
- тип порівнянь;
- особливі засоби;
- переходи тону [16, с. 12].

Можна зробити висновок, що переклад, адекватний у художньому відношенні, може й не бути адекватним у мовному, в його окремих елементах. Тобто, в процесі перекладу сам мовний момент грає таку ж підлеглу роль, як і в процесі оригінальної творчості, й тому висувати його на перший план не можна. Мова тут розглядається перш за все як засіб для здійснення художнього завдання, тому специфічні мовні завдання, що виникають при перекладі, повинні вирішуватися разом зі специфічними питаннями перекладу цього жанру й носити підлеглий характер.

Художній переклад передає думки оригіналу у формі правильної літературної мови, і викликає найбільшу кількість розбіжностей в науковому середовищі – багато дослідників вважають, що кращі переклади повинні виконуватися не стільки за допомогою лексичних і синтаксичних відповідностей, скільки творчими дослідженнями художніх співвідношень, по відношенню до яких мовні відповідності грають підпорядковану роль. Інші вчені, наприклад, загалом, визначають кожен переклад, у тому числі і художній, як відтворення твору, створеного на одній мові засобами іншої мови. В зв'язку з цим виникає питання точності, повноцінності або адекватності художнього перекладу.

Розглянувши проблематику перекладу поетичних 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 поетичних 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.

1.3. Складнощі відтворення міжкультурного потенціалу поетичних творів при перекладі

Відтворення в перекладі міжкультурного потенціалу поетичного першотвору – одна з найскладніших проблем практики перекладу: адже перекладний текст має сприйматися читачем як оригінальний високохудожній твір і водночас із цим зберігати інонаціональний колорит оригіналу, мовно-національну самобутність культурного середовища, в якому він створювався, та «творчу домінанту» [42, с. 154].

Процес перекладу як специфічного виду опосередкованої міжмовної та міжкультурної комунікації детермінується двома (первинною і вторинною) моделювальними системами – мовою та культурою [52, с. 52]. Близька спорідненість кореспондуючих мов – вихідної та цільової – буває дуже оманливою, що може «підштовхнути» перекладача до буквалізму або ж

стилізації під мову першоджерела. Труднощі іншого плану пов'язані з тим, що через близькостпорідненість мов відчутнішою стає «недосяжність оригіналу», особливо коли йдеться про неперевершених майстрів поетичного слова. Перекладач є посередником між автором оригіналу і читачем перекладу, а отже, його завдання полягає в тому, щоб «наново засобами цільової мови створити поетичний текст, еквівалентний оригіналові за своєю естетичною і концептуальною інформацією» [15, с. 47] і здатний викликати в іншомовного читача автентично наближену реакцію.

Контактуючи з чужою культурою (інокультурним текстом), реципієнт дивиться на неї через призму своєї локальної культури, чим і пояснюється нерозуміння специфічних феноменів іншої культури. Саме міжкультурні відмінності – це одна з найважливіших причин невдач у міжкультурній комунікації [15, с. 78]. Там, де спостерігаються такі розбіжності, говорять про наявність безеквівалентних елементів або лакун.

У сучасній лінгвістиці лакуни трактуються як «національно-специфічні елементи культури, які знайшли відповідне відображення в мові носіїв цієї культури, або повністю незрозумілі чи не усвідомлені носіями іншої культури в процесі комунікації» [48, с. 50]. Національно-маркована лексика створює лінгвокультурні бар'єри при перекладі. Тобто, це власні назви, слова-символи, реалії, екзотизми, варваризми, фонові лексика, конотативні слова. Саме з такою лексикою, а також фразеологізмами, каламбурами, метафорами нелегко впоратися перекладачу. Але міф про їх неперекладність подолано. Перекладність, як стверджує В. Д. Радчук, є ключовим поняттям у теорії перекладу: «Бо ж хто буде братися за переклад, коли наперед відомо, що нічого перекласти неможливо?» [39, с. 152].

У художньому тексті як феномені національної культури вербалізуються культурно значущі концепти, закорінені в колективній свідомості певної етнокультури, специфічні особливості їхнього ментального простору, духовно-ціннісних орієнтирів. За визначенням М. К. Зерова, переклад постає перед дослідником у двох його сутностях: а) як переклад-

процес («віддавання засобами однієї мови тих елементів і функцій іншої мови, які дані в певному тексті – у готовому вигляді») та б) як переклад-наслідок («віддане засобами однієї мови слово іншої мови або цілий чужомовний твір з її стилістичними та функціональними особливостями») [54, с. 289]. Таке розмежування має, звісно, не абсолютний, а відносний характер, хоча б тому, що «відданого» не може бути без «віддавання». Крім того, і переклад-процес, і переклад-результат є відображення взаємодії феноменів двох мовних особистостей. Тому об'єктом зацікавлення може слугувати кожна із цих «іпостасей» – відповідно до окресленої мети: а) проникнення до творчої лабораторії перекладача як міжкультурної мовної особистості в його пошуках засобів щонайповнішого відтворення художньо-естетичного задуму автора чи б) визначення адекватності (рівноцінності) перекладного тексту з урахуванням міжмовної та міжкультурної асиметрії [54, с. 289]. У теорії перекладу адекватність пов'язується з аксіологічними критеріями – правильністю, точністю, еквівалентністю, прийнятністю та ін., що потребує від перекладача дотримання певних нормативних стандартів, зокрема й тих, які стосуються мовних відхилень.

Метою нашого аналізу є не оцінний аспект, а пошук відповіді на питання, що з національно-культурного потенціалу оригінального тексту перенесено до словесної площини перекладу і як, якими вербальними засобами це що відтворено в перекладному тексті. Під мовними відхиленнями розуміють будь-які мовні зміни вихідної інформації з тексту оригіналу, що виникають у перекладному тексті [8, с. 159]. Культурологічна інформація оригінального тексту вербалізується одиницями різних мовних рівнів, найбільш виразно і відчутно словами з національно-культурним компонентом семантики – лінгво-реаліями та фоново-конотативною лексикою.

Щодо перекладу безеквівалентної лексики існують різні міркування, зумовлені перекладацькими нормами цільової мови, зокрема, що стосується «одомашнювання» інонаціонального колориту [11, с. 143].

Безперечно, певні інформативні втрати в перекладі неминучі, з огляду не лише на суто лінгвістичні розходження між мовами (формально-граматичні, структурно-семантичні та ін.), а й на те, що в іншомовного читача перекладу інший естетичний досвід, фонові знання, ніж у читача оригіналу, і перекладач має зважати на це. Не можна, проте, погодитися з пропуском лексем, у край важливих для розкриття цілісного, національно забарвленого образу.

Отже, перекладаючи національно-марковану лексику в поетичному творі, перекладач повинен знати культуру соціуму, в якому вона функціонує, брати до уваги специфіку перекладу відносно цілей та реципієнтів, а також семантичну та структурну складність цих одиниць. Адже основне завдання перекладача – вирішити, як передати значення та емотивні характеристики національно-забарвленої лексики, щоб досягнути комунікативної мети перекладу.

На сучасному етапі розвитку українського перекладознавства, на жаль, не існує цілісної теорії перекладу вірша, яка б обґрунтовувала специфіку поетичного перекладу, зумовлену багатоплановою новою смисловою природою поезії. Сприйняття художньої літератури в перекладі, як показує досвід, не завжди адекватне тому, що хотів автор донести до читача. Інколи ми забуваємо про особу самого автора, про те, чи дійсно в перекладі твору відтворено індивідуальність авторської манери, що є в оригінальному тексті та не задумуючись, сприймаємо переклад як першотвір. В наступному розділі ми розглянемо специфіку та особливості перекладу художніх поетичних текстів українською мовою на прикладі творчого доробку німецького письменника Р. М. Рільке.

1.4. В. С. Стус, М. П. Бажан та Р. М. Рільке. Збереження особистості перекладача при перекладі поезії Р. М. Рільке українською мовою

Постійне захоплення В. С. Стуса творчістю Р. М. Рільке пояснюється передусім тим, що австрієць відкривав для нього світ європейської духовної культури, яка в радянські часи перебувала в статусі напівлегальної. Однак у листах поет неодноразово зізнавався, що перекладати Р. М. Рільке дуже важко: «Тема віршів кристалізується і змістовно, і ритмічно, і інтонаційно, і навіть фонічно і доносити таку «в кілька способів тему, не дубльовану, а розповнювану подібними концентратами», мало не сізіфова праця. Така поезія може трансформуватись лише в дуже розвинені мови» [46, с. 239]. Попри те, зацікавлення перекладача В. С. Стуса поезією Р. М. Рільке не можна пояснити лише прагненням поета-дисидента залучити українську літературу до світового культурного простору. Ця поезія австрійця давала йому передусім естетичну насолоду, була духовною підпорою в страшних умовах ув'язнення, дарувала «знаки певності себе, самозбереження» [47, с. 86]. Навіть коли В. С. Стус дізнається, що М. П. Бажан почав перекладати поезії видатного австрійця, у листі до рідних твердить: «Рільке я перекладу. Бо знаю, що це дуже потрібно – мені. А що це вже зробив Бажан – то нічого. Крім того, умови спонукують мене естетизуватися далі і нереалізуватися (одним словом)» [47, с. 18]. Поет зізнавався Христині Бремер у листі від 23 липня 1979 року: «Я дуже радію, що мій чудовий ангел Райнер Марія Рільке у його висловах і картинах є тут. Шкода, мій світ є інший від того, в якому жив Рільке». Його душа шукає не тільки краси, але й прагне вищих сфер, справедливості і правди. І саме в цьому, – як зауважував В. С. Стус, – криються всі проблеми його життя [47, с. 173].

Важливим є те, що В. С. Стус не сприймав термін «переклад», називаючи свої переклади «віддачею». З листа до дружини: «Настільки дурне це слово: переклад! Недарма наші метри стали казати віддавання, віддати» [47, с. 59]. Такий тонкий підхід до трактування самого терміну, на нашу

думку, свідчить переш за все про колосальне духовне значення цієї роботи для В.С. Стуса. Так, Є. О. Сверстюк зауважує: «Перекладати елегії Рільке – це було типове його заняття. Символіка поезії, світ поезії, світ естетики і філософії – були його світом» [43, с. 18].

На переконання С. Л. Рудницького, існує певна суголосність мотивів поезії Р. М. Рільке та В. С. Стуса, проте в українця вони усі «схристиянізовані», адже поет, так би мовити, втілив Р. М. Рільке в українську традицію. Опоетизовування Рільке світу стає його освяченням у творчості Василя Стуса. Саме тому, на думку дослідника, мотиви поезії австрійця набирають у В. С. Стуса суто українського – християнського характеру. Духовну спорідненість особливо спостерігаємо у XVIII та XXIX сонетах Р. М. Рільке з другої частини, у поезії «Орфей Еввідіка й Гермес», «Барс» та в оригінальних поезіях «Лютує сніговиця», «Ще видиться: далекий край чужий», «Ти тут. Ти тут. Вся біла, як свіча...», «Схились до мушлі спогадів і слухай», де відчувається освячення дійсності та виразно проступають біографічні моменти В. С. Стуса.

Поезія Р. М. Рільке «Орфей, Еввідіка й Гермес» завжди була близька йому, що й зрозуміло, адже мотив розлуки з рідними – один з найболючіших для українських в'язнів сумління. В. С. Стус у листі до Є. О. Сверстюка від 17 серпня 1977 року навіть наголошує: «Скажу Тобі: світ наших Еввідік – більший. От би тільки б увійти в нього – бодай на день побути Еввідікою (казав Флобер, пишучи до Луїзи Коле: «Сьогодні я був і чоловіком, і жінкою, і кіньми, і листям, і вітром, і сонцем»)! Але така здатність стає все меншою. Втім, молитимемо Бога, аби вона до нас навідувалася – хоч і зрідка» [47, с. 121]. Між Р. М. Рільке і В. С. Стусом утворилася особлива аура, бо, окрім перекладу, виникли інтертекстуальні зв'язки їхніх поезій.

Перекладами поезії Р. М. Рільке також займався М. П. Бажан. Його переклади вперше були надруковані в журналі «Всесвіт» (1973, № 10), і ця публікація водночас поклала початок славнозвісному творчому змагання між В. С. Стусом та М. П. Бажаном, про що так промовисто свідчить

епістолярна спадщина поета: «Маю прекрасну мороку, – пише поет у листі до дружини й сина від 7 грудня 1973 року, – сидіти над Бажановими перекладами і фіксувати власні втрати» [47, с. 57]. Дізнавшись про те, що М. П. Бажан перекладає сонети Р. М. Рільке, не розчаровується, продовжує працювати: «Змагатися з Бажаном тяжко, але й можливо, – зізнається Вірі Вовк, – хоч і не завжди маю його Рільке щойно виданого і щойно одержаного» [47, с. 82]. Літературознавці підкреслюють, що основна тенденція цього змагання полягала в тому, щоб заповнити прогалини, допущені М. П. Бажаном, та вийти на вищий рівень осмислення багатьох змістових моментів сонетів Рільке та їх поетики [28, с. 35].

Поет високо оцінював переклади Миколи Бажана, вважав їх ідеальною для себе школою, яка допомагала краще збагнути власні переклади та побачити власні втрати. Найголовніше для нього – досягти «благозвучності без смислових утрат». З гіркотою усвідомлював, як багато губиться з чарів Р. М. Рільке, з його мудрості, з його доброти і ніжної людяності, з його природної граціозності. Недоліками Бажанових перекладів вважав передусім «строкату мову, що окошилась на ряду поезій, а також його «маломузичність» – він чує тільки ритми маршових бубнів. От би Бажанові та Тичинине вухо!» [47, с. 57]. На думку В. С. Стуса, Микола Бажан інколи занадто пафосний, обернений до читача, не має в ньому Рількової «самовистарчальності, самовдоволення дуїнського жерця», йому не вдаються «нюансовий дриблінг, ці пів-чвертьтони, ця евфонія, ця геніальна музичність австрійця», натомість – вільне поводження із заданим ритмом. Д. С. Наливайко, порівнюючи переклади В. С. Стуса із М. П. Бажановими, зауважує, що «переклад Бажана майстерний, в окремих деталях точніший від перекладу Стуса. Проте йому дещо бракує внутрішньої змістової адекватності, внаслідок чого послаблюється голос «уседуші» [35, с. 143]. Попри найвищі оцінки Р. М. Рільке, якого називав «Богом», В. С. Стус відчував його відмінність від себе, відчував власну самотність і відстороненість від рафінованого австрійця. У листі до рідних від 6 – 10

травня 1984 року зізнався: «Що більше читаю та працюю над Рільке – то більше розчарування в ньому. В його надто пухкому, надто не-житньому хлібі». Однак це почуття знайоме йому, адже «колись так само, психологічно «переситившись» Пастернаком, я на довші літа – це було десь у 2 половині 60-х рр. – відчув до нього нехіть, синоніми супутників «пересичення»» [47, с. 466]. Австрієць же нагадує йому лева, поданого «стилістикою рококо». Такий «надто не вірильний, надто жіночий» М. Р. Рільке його дратує. Ця гіркота цілком зрозуміла – нестерпна табірна реальність, яка надто сильно контрастувала із затишною буржуазною атмосферою поезій М. Р. Рільке.

Таким чином, поезія німецького поета Р. М. Рільке знайшла відклик в серцях українських перекладачів М. П. Бажана та В. С. Стуса. Загалом переклад займає в історії становлення української літератури особливе місце, виконуючи націотворчу та модернізаційну функції. Коли на початку XIX ст. перед українськими інтелектуалами постала проблема витворення самобутньої національної культури, більшість з них звернулися саме до практики художнього перекладу. Саме переклади В. С. Стуса та М. П. Бажана ми розглянемо в наступному розділі дипломної роботи.

РОЗДІЛ 2

ІДІОСТИЛЬ Р. М. РІЛЬКЕ ТА ЙОГО ВІДТВОРЕННЯ В ПЕРЕКЛАДАХ УКРАЇНСЬКИХ ПОЕТІВ В. С. СТУСА ТА М. П. БАЖАНА

2.1. Домінантні особливості стилю Р. М. Рільке в його поетичних творах

Основною метою художнього перекладу є збереження ідіостилу. Ідіостиль (індивідуальний стиль) – система змістовних і формальних лінгвістичних характеристик, властивих творам певного автора, яка робить унікальним втілений у цих творах авторський спосіб мовного вираження [18, с. 14].

Ідіостиль Р. М. Рільке має свої особливості на різних рівнях мови. Так, *семантичний рівень* поезій німецькомовного поета представлений піднесеною, високою лексикою, що створює значні труднощі для перекладачів. Однією з рис ідіостилу Р. М. Рільке є синонімічні ряди (іменників, прикметників чи дієслів). В повній мірі володіючи розмаїттям німецької мови, він добирає влучні і експресивні контекстуальні синоніми, щоб підкреслити важливу думку чи підсилити образ у творі. У віршах та сонетах Р. М. Рільке є заковані багатозначні слова. Адже полісемія відіграє значну роль в художньому, особливо поетичному тексті.

До семантичних чинників, що посилюють поетичне напруження в поезіях Рільке належать також колоративи. При цьому, часто символічно кольорове забарвлення конкретизується не лише через відповідні прикметники, не менш вагоме функціональне навантаження несуть в Рільке і іменники. Саме це надає творам Р. М. Рільке неповторного звучання. Також поет використовує індивідуально-авторські колоративи, які яскраво демонструють індивідуальність німецького поета.

На *фонологічному рівні* у своїх поетичних творах Рільке використовує так звану сукупність прийомів фонетичної організації тексту, поєднуючи приголосні звуки в таких словах як наприклад: «*das plötzlich begeisterte Schicksal singt ihn hinein in den Sturm seiner aufrauschenden Welt*». В наведеному прикладі багаторазовий повтор приголосних *s, tz, t, st, sch, cks* є помітним на слух. Повторення одних і тих же звуків потрібно Рільке в якості додаткового засобу ритмізації мови. Тому такий фонетичний прийом (звуковий повтор) важливо виділити в першу чергу як основний в творчості митця. У Рільке до числа таких повторів належать ще алітерація і асонанс.

Підтвердженням того, що Рільке є майстром фонетичної побудови вірша є висновки дослідниці З. П. Кулікової, яка пише, що фонетичні повтори в поезії Рільке є зображувально-виразними, римо- та ритмоутворюючими засобами. Вірші поета поєднують у собі ритмічний малюнок, що постійно варіює, строфічну форму, риму і велику кількість звукових повторів [30, с. 7].

На *морфологічному рівні* основні категорії граматики (рід, число, відмінок, відміна; тип дієслова, що знаходять своє вираження в певних афіксах та флексіях тощо) слугують Рільке для оформлення певного змісту при творенні оригінального тексту [29, с. 134]. Для поезії Рільке також характерне вживання пасивних конструкцій, партиципів, інфінітивних груп та кон'юнктиву (умовного способу). Відзначимо, що домінантним на цьому рівні є вживання партиципів та інфінітивних груп.

Звернення до стилістичного синтаксису Р. М. Рільке – складової його поетичного ідіостилу, яка дотепер перебувала поза увагою дослідників творчості цього поета є спробою встановлення взаємозв'язку між окремими явищами авторського синтаксису поета і ключовими рисами його світогляду, світобачення та світовідчуття.

У сучасному мовознавстві велика кількість дослідників докладає значних зусиль для встановлення мовних засобів в поетичній мові. Дослідженням саме поетичного синтаксису з точки зору стилістики

займалися відомі вчені, такі як В. Г. Адмоні [2], В. В. Жайворонок [19], Л. І. Мацько [32], О. О. Селіванова [44], Б. В. Томашевский [49], Е. Г. Різель [40], S. Horstman [64], R. Jakobson [66], В. Sandig [71] та ін.

Художньому синтаксису Р. М. Рільке притаманна інверсія (перестановка) – стилістична фігура, яка створюється зворотним порядком слів у реченні, щоб підкреслити значення інверсованих одиниць і посилити виразність мовлення та привернути увагу читача. Інверсія частіше зустрічається у поетичних текстах, аніж в прозових, що зумовлене не лише стилістичною метою виділення окремих слів, а й підпорядкуванню їх ритмомелодиці вірша [38, с. 112].

Синтаксично інверсований порядок членів речення сприяє виділенню найвагоміших, на думку автора, слів поезії, наприклад: «*Matt durch der Tale Gequalme wankt / Abend auf goldenen Schuh, –*» [41, с. 46]; «*Ihr vielen unbestürmten Städte, / habt ihr euch nie den Feind ersehnt?*» [41, с. 98]; «*Dass ich nicht war vor einer Weile, weißt du davon?*» [41, с. 109]; «*Fast gleichen sie einander alle;*» (с. 168); «*Die Engel alle bangen so,*» [41, с. 177]; «*Daß von den klar geschlagenen Hämmern des Herzens keiner versage an weichen, zweifelnden oder reißenden Saiten*» [41, с. 286].

Повтор як стилістична фігура нерідко привертає увагу дослідників, зокрема до цієї проблеми у своїх дослідженнях звертаються С. Я. Єрмоленко [18], Т. С. Жук [20], А. А. Загнітко [22] та інші. І це не випадково, адже саме вживання повтору в поетичному тексті часом має настільки сильний стилістичний ефект, що увага читача зосереджується на основних мотивах, оскільки повтор концентрує в собі головну думку, висловлену автором.

Поетичному синтаксису поета притаманне також перелічення, що представляє собою стилістичний прийом, який уможливорює подачу точної інформації не тільки в науковому, офіційному та публіцистичному стилях, але й в стилі художньої літератури. Цей стилістичний прийом побудований на вживанні іменників (найчастіше), прикметників, дієслів та службових слів.

Слова, які перелічують, завжди належать до однієї граматичної категорії. Прийом перелічення змінюється в залежності від мети і стилю висловлювання, а починаючи з XIX століття, часто слугує основою акумулятивного стилю [38, с. 184].

На стилістичному рівні для Р. М. Рільке характерне вживання різноманітних тропів. Таким чином, використання тропів в ідіостильовому дискурсі поета відіграє структуротвірну роль. Серед концептуальних тропів чільне місце посідає метафора. Аналіз функціонування метафоричних різновидів у просторі художнього тексту дозволяє задекларувати й виокремити головні елементи, показати, як вони функціонують у поетичному тексті і як впливають, з одного боку, на художню модальність цієї поезії, з іншого – реалізуються в рецептивних практиках, передусім при перекладах цих поетичних творів іншими мовами.

Метафорична мова Р. М. Рільке – це своєрідна «надмова». Поет не завжди зберігає в образній системі предметно-логічні зв'язки, тому метафора виступає у нього найголовнішим інструментом відтворення світу. Метафоризація у Р. М. Рільке може охоплювати весь текст і поступово розгортатися від авторської автології до суцільного метафоричного дискурсу. Поет створює таку метамову, метафоричну мову, наче другий шар, другий ступінь над першим. Власне така «надмова» є вираженням рільківської поетичної модальності – своєрідного «вторгнення» в матеріальний світ, співбуття з цим світом і водночас релятивізації до певної міри реалій цього світу, яка веде до розширення його «видимих» меж. Р. М. Рільке також використовує численні епітети та порівняння, що створюють неабиякі труднощі для українських перекладачів.

Отже, поезія Р. М. Рільке має свій неповторний стиль, особливостями якого є використання виразних лексико-семантичних, стилістичних, синтаксичних та граматичних прийомів. Домінантними рисами ідіостилу поета є використання синонімічних рядів та багатозначних слів на семантичному рівні; фонетичні повтори на фонологічному рівні. Для

морфологічного рівня домінантним є партиципи, інфінітивні групи та кон'юктив. Синтаксичний рівень поезії Р. М. Рільке широко представлений переліченнями, а стилістичний – різними видами тропів, серед яких найпоширенішими є епітети, метафори та порівняння.

2.2. Види змістовних трансформацій в текстах перекладів

2.2.1. Лексико-семантичні заміни

Відтворити семантичний задум письменника є зовсім не простим завданням для перекладача. При аналізі перекладів українською мовою на цьому рівні, найчастіше звертається увага на незбіг вибору ознаки для найменування денотата в німецькій і українській мовах; семантичну структуру і семантичний об'єм слова, збіг і незбіг семантичного об'єму семантично-співвідносних слів у німецькій і українській мовах, полісемію і омонімію як семантичні універсалиї; співвідношення семантично-мотивованих і немотивованих слів в німецькій і українській мовах тощо. Річ у тім, що природне функціонування мови постійно генерує семантичні зміщення, за яких навіть однозначні слова набувають додаткових значень, відтак порушується значеннєве співвідношення «один до одного» і виникають співвідношення типу «один до більше ніж одного», тобто слова стають багатозначними, з'являється полісемія. Крім того, одні лексеми (слова і словосполучення) як мовні знаки мають ширше семантичне поле, інші – обмежені вужчим семантичним полем. У процесі перекладу, в плані міжмовних перетворень виявляється можливим рух в рамках семантичних категорій, коли одна й та сама ситуація описується в різних мовах різним набором семантичних компонентів, що створює основу для здійснення лексико-семантичних перекладацьких трансформацій.

Поетичний талант Рільке полягає перш за все в тому, що простими, загальноновживаними словами йому вдається емоційно схвилювати читача, визвати бурхливі почуття від суму до щастя, від любові до ревнощів. Він майстерно використовує всі переваги німецької мови. Проте, щоб донести всю емотивність творів Рільке іншою мовою перекладачі змушені інколи використовувати більш емоційну лексику. Наприклад, це помітно в перекладах Стуса та Бажана вірша «**Der Panther**»:

Ihm ist, als ob es tausend	Неначе світ – це грами,	Здається їй, що стало більш
Stäbe gäbe	грами, грами,	в стократ
und hinter tausend Stäben	помножені в очах	тих грам, – за ними, певне,
keine Welt [81, с. 12].	увостократ.	світ кінчився.
	В. Стус [80].	М. Бажан [80].

По-перше, В. С. Стус перекладає словосполучення «**tausend Stäbe**» – «**грами, грами, грами**», тим самим вилучаючи лексичний елемент «**tausend**», натомість використовує гіперболу та повтор. Таким чином, перекладач посилює емоційне забарвлення всієї строфи. Він вилучає такі елементи: «**tausend – тисяча**» та «**Welt – світ**» та додає цілий рядок «**грами, грами, грами, помножені в очах увостократ**». Отже, вводячи в переклад власне розуміння тексту оригіналу та використовуючи лексичні одиниці, які є не еквівалентними лексичним одиницям оригіналу, перекладач не повністю відтворює задум, який хотів передати Р. М. Рільке у своїх рядках та не зовсім адекватно передає смисл строфи Р. М. Рільке у своєму перекладі. Проте, за допомогою такого прийому В. Стус зберігає римування та ритм поезії. Перекладач М. Бажан намагається зберігти нейтральність лексики оригіналу. Враховуючи різницю мовних норм української та німецької мови, М. П. Бажан перекладає заперечення «**keine Welt**» дієсловом «світ **кінчився**». Оскільки в німецькій мові для заперечення іменників, які у розповідному реченні вживався з неозначеним артиклем *ein/eine* чи без артикля використовують «**kein**», а при перекладі українською мовою доцільно перекласти цей лексичний елемент дієсловом, як зробив М. П. Бажан.

Загалом, перекладач адекватно передає зміст та задум оригінальної строфи, намагаючись добирати еквіваленти німецьких слів та не додаючи власних лексичних елементів, які б могли спотворити смисл тексту оригіналу.

Ще один приклад посилення експресії засобами української мови можна навести, порівнявши переклади твору «**Vielleicht, dass ich durch schwere Berge gehe**»:

Ich bin noch kein Wissender im Wehe, –	Я навіть болю покищо не знаю –
so macht mich dieses grosse Dunkel klein;	так вималила ця нітьма нічна .
bist Du es aber: mach dich schwer, brich ein:	нехай я порух твій в собі зазнаю,
dass deine ganze Hand an mir geschehe	себе ж – в тобі, могило мовчазна
und ich an dir mit meinem ganzen Schrein [81,	В. Стус [80].
c. 39].	

Вже в першому рядку можна помітити як В. С. Стус наближує свій переклад до норм української мови. Враховуючи різницю мовних норм української та німецької мови, він перекладає заперечення «**kein Wissender**» дієсловом «**не знаю**». Оскільки в німецькій мові для заперечення іменників, які у розповідному реченні вживався з неозначеним артиклем *ein/eine* чи без артикля використовують «**kein**», а при перекладі українською мовою доцільно перекласти цей лексичний елемент дієсловом. Перекладач підбирає цікавий еквівалент німецькому словосполученню «so **macht mich dieses grosse Dunkel klein**», та перекладає його «так **вималила** ця **нітьма нічна**». Також, він додає прикметник «**нітьма нічна**», тим самим збільшуючи експресивне значення словосполучення. Крім того, німецьке слово «**Schrei**» має український відповідник «**крик**», отже, В. С. Стус свідомо застосовує антонімічний переклад та вводить в переклад словосполучення «**могило мовчазна**», що є повним протиставленням лексичному елементу «**Schrei**». Можна сказати, що перекладач перебільшує значення слова оригіналу та використовує в своєму перекладі гіперболу, що значно посилює стилістичне забарвлення та емоційне сприйняття всього вірша. Це вже інший – самостійний – твір, хоча «принципова відмінність перекладу від інших видів мовленнєвої діяльності полягає в тому, що він – вторинне явище щодо

оригінального художнього твору» [5, с. 21]. Судячи з багатьох прикладів Стус все ж таки тяжіє до прикрашання мови Рільке, використовуючи більше стильових засобів (епітетів, гіпербол повторів тощо) ніж в оригіналі.

Не стільки у книгах віршів, скільки у збірках сонетів німецький поет тяжіє до деякого пафосу. Цей піднесений стиль на семантичному рівні створюється в тому числі за рахунок піднесеної, високої лексики, що не завжди має українські відповідники:

Wissen wirs, Freunde, wissen wirs nicht?	Друзі, а ми це збагнули чи ні?
Beides bildet die zögernde Stunde	Урнам і людям вид формували
in dem menschlichen Angesicht.	в роздумах довгих згаяні дні [77].

Сонет 10 частина 1 [83].

Уже в перекладі першої строки В. Стус уникає повтору риторичного питання «**Wissen wirs, Freunde, wissen wirs nicht?**» через розділовий сполучник «**збагнули чи ні?**», тобто застосовує синтаксично-лексичне опущення. А німецьке слово високого стилю «**Angesicht**» (обличчя) перекладається цілком нейтральним з додаванням «**урнам і людям**»:

Alles das Eilende	Що прискіпалося,
wird schon vorüber sein;	вигине і мене
denn das Verweilende	нам відкривається
erst weiht uns ein.	стале одне [77].

Сонет 22 частина 1 [83].

В сонеті XXII Рільке використовує субстантивованій партицип 1 від дієслова високого складу «**Verweilende**». В. Стус намагається зберегти піднесеність за рахунок українського слова «**стале**». І це йому майже вдається. Але вже дієслово «**weiht ... ein**» (урочисто відкривати, освячувати) перекладається українською цілком нейтрально «**відкривається**».

Стосовно семантики перекладів В. Стуса варто звернути увагу на численне використання не типових для сьогочасної української мови слів (це і західноукраїнські слова, і архаїзми, які не були типовими навіть у роки розвитку творчості самого Стуса, і просторіччя).

Wieder und wieder, von **Dunkel und Sturz** знову вгору, **стручена** з **темної наді**,

unterbrochen,
glänzte es irdisch. Bis es nach schrecklichem Pochen
trat in das trostlos **offene Tor**.

Сонет 25 частина 1 [83].

заки аж по жахливій серця надсаді
до безнадійно **відкритої брами**
зайде [77].

В даному випадку є цілих два західноукраїнськи діалектні слова «**заки**» (*поки*), та «**стручена**» (*зіштовхнута*). Нічого подібного в оригінальному творі немає – Рільке не використовує тут діалектів чи архаїзмів. Сполучник «**bis**» загальноновживаний та семантично нейтральний. Прислівник «**стручена**» виник за рахунок граматичної трансформації заміни однієї частини мови іншою та вилучення дієслова «von **Dunkel und Sturz** unterbrochen». Ще одне застаріле слово замість цілком нейтрального німецького іменника «**Tor**» Стус використовує «**брама**». Крім того в цій строфі перекладач застосовує синтаксичне розгортання (два слова замість одного «**Pochen**» – «**серця надсаді**»). Перекладач також застосовує опущення цілого словосполучення «**glänzte es irdisch**» (*виблискує земно*), жертвуючи дослівним перекладом задля збереження римування та ритму оригіналу.

Стус також використовує в перекладах застарілі українські слова та вислови:

Erkennst du mich, Luft, du, voll noch einst Повітря, мене пізнаєш? Пам'ятне мого
meiniger Orte? покрова

Du, einmal **glatte Rinde**, ти, **гладенька опона**,
Rundung und Blatt meiner Worte. листя й овал мого слова [77].

Сонет 1 частина 2 [83]

Вашу природу, **свічада**, в цім світі
Spiegel noch nie hat man wissend beschrieben, досі ніхто списати не вмів.
was ihr in euerem Wesen seid. Ви наче діри гучливі в ситі
Ihr, wie mit lauter Löchern von Sieben заповнили перерви часів [77].
erfüllten Zwischenräume der Zeit.

Сонет 3 частина 2 [83].

В першому сонеті цілком нейтральний німецький іменник «**Rinde**» перетворюється в маловживану лексему «**опона**». До того ж в цій строфі є

трансформації заміни множини на однину та перестановка однорідних іменників: «*Rundung und Blatt meiner Worte*» – «*листя й овал мого слова*».

В другому ж з наведених прикладів перекладач використовує застаріле слово «*свічадо*», перекладаючи іменник «*der Spiegel*» хоча і є цілком уживаний український відповідник «*дзеркало*». Крім того в цьому сонеті є наступні трансформації: заміна заперечувальної частини мови – замість «*nie*» – «*nicht*»; і опущення дієприслівника «*wissend*».

Однією з рис ідіостилю Р. М. Рільке є синонімічні ряди (іменників, прикметників чи дієслів). В повній мірі володіючи розмаїттям німецької мови, він добирає влучні і експресивні контекстуальні синоніми, щоб підкреслити важливу думку чи підсилити образ у творі.

Und du <i>wartest, erwartest</i> das Eine,	А ти <i>ждеши, дожидаєшся</i> тайни:
das dein Leben unendlich vermehrt;	щось життя перемножить твоє,
das <i>Mächtige, Ungemeine</i> ,	щось <i>могутнє і незвичайне</i> ,
das Erwachen der Steine,	аж прокинеться й камінь негайно [77].

«Erinnerung» [83].

В наведеному уривку є два випадка синонімічного використання і обидва блискуче перекладені В. Стусом: дієслова «*wartest, erwartest*» в перекладі «*ждеши, дожидаєшся*». А субстантивовані синонімічні прикметники «*Mächtige, Ungemeine*» також відтворені цілком адекватно та синонімічно «*могутнє і незвичайне*».

Але як правило синоніми не стоять поруч один з одним у віршах, а зустрічаються при читанні твору повністю. Наприклад: «*Blätter*» і «*Laub*» (Herbst), «*Schande*» і «*Scham*» (Ölbaumgarten), «*Antlitz*» і «*Gesicht*» (Der Tod des Dichters) та багато інших. До честі українських перекладачів, вони розуміють важливість синонімії для стиля німецького поета і у 90 відсотків випадків зберігають їх в перекладах українською мовою.

У віршах та сонетах Р. М. Рільке є закодовані багатозначні слова. Адже полісемія відіграє значну роль в художньому, особливо поетичному тексті.

Полісемія, тобто здатність слова мати не одне, а кілька пов'язаних між собою генетично і семантично значень, його здатність служити для позначення різних предметів і явищ дійсності, впливає із самої сутності мови, є результатом потреб суспільства і однією з особливостей людської мови. Полісемія є об'єктивно існуючим в мові явищем, однією з найважливіших мовних універсалій, у якій виявляються творчі потенції мови, і яка забезпечує потреби процесу пізнання за допомогою обмежених формальних засобів. Полісемія є не що інше як прояв принципу економії в мові, результат класифікуючої та узагальнюючої діяльності людського мислення. Дійсність безмежна, в той час як можливості пам'яті обмежені. Полісемія слів значно ускладнює лексику, проте дає їй чудову можливість стати засобом передачі нескінченно різноманітних думок і почуттів людей.

Вибір необхідного значення багатозначного слова у творчості Рільке відбувається в умовах мовлення залежно від контексту. Отже, контекст відіграє провідну роль для вирішення багатозначності слова. І це повинен враховувати перекладач, щоб виокремити потрібне значення багатозначного слова.

Так у вірші «**Pont du Carrousel**» німецький поет використовує слово «**Reiche**», що може бути перекладено як «*багатий/а*» або «*імперія*» у множині:

Der blinde Mann, der auf der Brücke steht, Сліпий жебрак стоїть на мості, сірий,
 grau wie ein Markstein namenloser як стовп на межах двох чужих *країн*,
Reiche [83]. Бажан [75].

Перекладач М. Бажан обирає вірне значення, хоча і дещо приглушує пафос слова «*імперія*» до нейтральної лексеми «*країна*». Так само епітет «*namenlos*» (безіменний) трансформується у нейтральний прикметник «*чужий*». І навпаки нейтральне в Рільке слово «**Mann**» переходить в більш емоційно навантажене «*жебрак*».

У більшості випадків багатозначні слова правильно перекладаються українськими майстрами:

Eines vergangenen Jahres
Angst und **Gestalt** und Gebet.
«Erinnerung» [83].

давно проминулого року
і молитва, і **образ**, і страх.
Стус [75].

ihr ganzes Kleid in diese Feuersbrunst,
aus welcher sich, wie **Schlangen** die
erschrecken,
die nackten Arme wach und klappernd
strecken.

розкішний одяг спалахнув на ній,
кружляючи, як вихор вогневий,
в якому, наче злякані **зміюки**,
вилились і гримотіли голі руки.
Бажан [75].

«Die spanische Tänzerin» [83].

Nacht, und staunte dich an. Wo die **Türme**
zürnten, wo abgewendeten Schicksals
«Die große Nacht» [83].

Кружляє сукня. Все її єство
проймає танцю дике торжество:
одне шалене коло вогневіє,
лиш дві руки стенаються, як **змії**.
Стус [75].

Da geht der **Sturm**, ein Umgestalter,
geht durch den Wald und durch die Zeit,
«Der Schauende» [83].

і я здивувався тобі. Там, де **вежі** гнівалися,
отам, де долі невірної місто обступило мене
Стус
Крізь ліс, крізь час і крізь віки –
все мінить **буря** в чистім вирі.
Стус [75].

В усіх випадках перекладачі обрали вірний контекстуальний відповідник багатозначного німецького слова. У вірші «**Erinnerung**» іменник «**Gestalt**» (*образ, фігура, творіння*) В. Стус перекладає як «**образ**», щоправда змінює порядок розташування однорідних іменників «**Angst und Gestalt und Gebet**» на «*і молитва, і образ, і страх*». У вірші «**Die spanische Tänzerin**» Рільке застосовує багатозначне слово «**Schlange**» (*черга, змія*) у порівнянні. І В. Стус і М. Бажан вибирають контекстуально-правильне слово «**змії**», у випадку перекладу Бажана більш емоційну лексему «**зміюки**». Третій приклад з твору «**die große Nacht**» демонструє нам багатозначний іменник в множині «**Türme**» (*башня, тюрма, ладдя*). Стус перекладає його відповідно «**вежі**», хоч і трансформацією особистого займенника змінює оповідача з

«*du, dich*» на «*я, мене*». Останній твір «*der Schauende*» демонструє багатозначне слово «*Sturm*» (*буря, напад, атака*). В. Стус вірно розпізнає контекст про явища природи і перекладає його як «*буря*», знову ж таки при цьому він переставляє місцями складові речення. Отже, стосовно контексної полісемії обидва українські перекладачі створюють цілком адекватні відповідники.

До семантичних чинників, що посилюють поетичне напруження в поезіях Рільке належать також кольоративи. При цьому, часто символічно кольорове забарвлення конкретизується не лише через відповідні прикметники, не менш вагоме функціональне навантаження несуть в Рільке і іменники (*das Blut* (*кров*); *der Brand* (*пожежа*); *der Weihnachtsschnee*, (*різдвяний сніг*); *der Himmel* (*небо*) тощо).

Selig liches Blau ,	Он яснётся
in das sich immer reinere Wolken drängen,	блакить , і чисті плинуть в ній хмарини,
Und drunter alle Weiß in Übergängen,	вгорі мигочуть білого всі зміни,
und drüber jenes dünne, große Grau ,	а низом сіре лагідно сріблиться,
warmwallend wie auf roter Untermalung,	забарвлене рожевим теплим тоном,
«Abend in Skane» [83].	Бажан [75].

Всі субстантивовані колороніми збережені в перекладі М. Бажана. Щоправда в Рільке майже кожному з них передують епітети «*lichtes Blau*», «*dünne, große Grau*», які опускаються при перекладі або трансформуються в інші частини мови «*яснється блакить*» та просто «*сіре*». Подібні трансформації опущення та заміни частин мови допомагають утримати римування. Прикметник «*rot*» втрачає свою символічну семантику і перекладається як «*рожевий*». В даному випадку М. Бажан навпаки використовує трансформацію додавання «*рожевий теплий тон*».

Колороніми в Рільке бувають і індивідуально-авторськими, неологічними, але саме вони яскраво демонструють індивідуальність німецького поета. Їх же переклад доводить майстерність перекладача в наступному прикладі з XXIII сонету:

klar zu werden, wach und transparent, став ясний, прозорий і меткий –
doppeldeutig, sonnig, erdig, hiesig –: *уводно земний і сонцеграйний*.
 O Erfahrung, Fühlung, Freude –, riesig! Чуйність, радість, досвід –
 Сонет 13 частина 1 [83]. незвичайний [77].

Колороніми «**sonnig, erdig**» перекладені як «*земний і сонцеграйний*». Прикметник сонцеграйний також є авторським творінням, цього разу перекладацьким. Щоправда два інші епітети «**doppeldeutig, hiesig**» були опущені при перекладі. В даній строфі Стус замінює також іменник «**Fühlung**» (*весна*) за допомогою трансформації контекстуальної заміни та використовує український іменник «*чуйність*». В. Стус вважає, що Рільке мав на увазі саме цю рису весни.

Отже семантичний доробок українських перекладачів часто полягає в трансформації нейтральної простої лексики оригіналів в піднесену, іноді архаїчну, іноді діалектну (у випадку перекладів Стуса). Він також користується прийомами антонімічного перекладому та гіперболізації. Але в той же час можна сказати, що манера письма В. Стуса гармонійно поєднала українську традицію із найкращими зразками європейської віршованої спадщини.

І М. Бажан і В. Стус вдало відтворюють контекстуальні синонімічні ряди Р. М. Рільке. Щоправда інколи вони міняють однорідні члени речення місцями для збереження римування. Рільке майстерно використовує багатозначні лексеми, створюючи проблеми перекладачам. Проте українські перекладачі приймають виклик, і їм вдається, у більшості випадків, знайти саме контекстуально-правильне значення багатозначного слова. Щоправда і вони змушені застосовувати час від часу трансформацію конкретизації.

Чимале семантичне навантаження в творчості Рільке припадає на влучно використані кольоративи. Українські перекладачі майже завжди зберігають їх значення, використовуючи для цього трансформації опущення, лексичного додавання, заміни частини мови, перестановки слів та інші.

2.2.2. Морфологічні трансформації

Перш ніж порівнювати граматичні явища в текстах оригіналу та перекладу (особливо в поетичному тексті), необхідно мати на увазі, що деякі граматичні категорії та форми відсутні в одній із мов. Наприклад, в українській мові, у порівнянні з німецькою, відсутня категорія артикля (в свою чергу на рід вказує закінчення та категорія роду). Часткова розбіжність в німецькій та українській мовах є також у формах пасивної конструкції, неповний збіг форм інфінітива і дієприкметника, деякі розходження у вираженні модальності і т.д. Тож граматичні трансформації зумовлюються різними причинами – як граматичного, так і лексичного характеру, хоча основну роль відіграють граматичні фактори, тобто розходження в структурі мов.

Найрозповсюдженішим прийомом граматичних трансформацій при перекладі творів Р. М. Рільке українською мовою слід вважати заміну іменників дієсловами, оскільки дієслівна система української мови багата і гнучка:

dränge sie zur Vollendung hin, und jage	Звели плодам досніми в яснім саді;
die letzte Süße in den schweren Wein.	Дай їм ще два погожі дні і влий
«Herbsttag» [83].	Останній сік, солодкий і густий,
	У ягоди важкого винограду
	Бажан [75].

Іменник жіночого роду «**Vollendung**» перекладача замінює дієсловом з модальним оборотом «**звели дозріти**».

ist zart und offen wie die	вона чутлива й ніжна, наче	відкрилась в мертвій масці.
Innenseite	плід,	Так добірні
von einer Frucht , die an der	приречений загинути у	плоди на стиглу землю
Luft verdirbt.	тлінні.	опадуть.
«Der Tod des Dichters» [83].	Бажан [80].	Стус [80].

Іменник «**Frucht**» поширений підрядним прикметним реченням з іншим іменником «**Luft**», Бажан замінює словосполученням дієприслівника і

дієслова «*приречений загинути*». До того ж нейтральне слово «*повітря*» замінюється більш стильово-забарвленим «*тлін*».

Майже ідентичним оригіналу є переклад В. Стуса. Збережені граматично два іменники, хоча «*повітря*» замінено на «*землю*». Граматично переклад виглядає відповідним, проте за змістом є майже антонімічним, оскільки Рільке говорить про «*пропалі від довгого лежання фрукти*», а в Стуса вони виявляються «*добірними*».

Заміна іменника дієсловом може бути спричиненою, по-перше, відсутністю іменника в рідній мові, по-друге, необхідністю змінити будову речення згідно з нормами мови перекладу. Так само в процесі перекладу прикметники можна замінювати іменниками, дієсловами й прислівниками. Такі ж зміни можна здійснювати з дієприслівником II в атрибутивній функції. Всі ці трансформації використовуються перекладачами творів Р. М. Рільке.

При перекладі творів Рільке на граматичному рівні спостерігаються відмінності функціональних характеристик – різних форм однини та множини. Основні морфологічні категорії граматики (рід, число, відмінок, відміна; тип дієслова, що знаходять своє вираження в певних афіксах та флексіях тощо) слугують Рільке для оформлення певного змісту при створенні оригінального тексту. В багатьох випадках ані Бажан, ані Стус їх не перекладають, оскільки в цьому немає особливої потреби – граматичні категорії різнотипних мов не завжди збігаються, а їх відтворення (наприклад, Maskulinum лише через чоловічий рід) рідко коли несе змістову інформацію, хоча в деяких випадках саме ця категорія може бути визначальною: нім. «*Der Panther*» чоловічого роду, укр. «*Пантера*» у перекладі Бажана жіночого роду або «*Барс*» у Стуса чоловічого роду.

Wie	stille	Silbererze	gingen	sie	у ній, як жили тихих срібних руд,
als	Adern	durch	<i>sein</i>	<i>Dunkel</i> .	Зwischen
					тяглись вони крізь <i>тьму</i> . Поміж
					корінням [77].
Wurzeln [83].					

Наприклад в даному випадку чітко видно різницю між іменником середнього роду (*das Dunkel*) і українським іменником жіночого роду (*тьма*). Тут немає провини перекладача, адже мова йде про розбіжності роду в мовах оригіналу і перекладу взагалі. Також як і в багатьох інших випадках (*«das Mädchen»* – «*дівчинка мала*», *«das Gehen»* – «*крок*», тощо).

Проте іноді перекладач свідомо використовує іменник іншого роду задля кращого римування або для передачі власного світовідчуття, наприклад як на початку твору «Вечір у Скьоне»:

Der Park ist hoch. Und wie aus einem Haus Високий парк. І я, неначе з дому,
tret ich aus seiner *Dämmerung* heraus [83]. виходжу з нього в *присмерку* хисткому
Бажан [75].

Для іменника жіночого роду «*Dämmerung*» Бажан підбирає відповідний іменник «*присмерок*». Проте такі родові заміни суттєво не впливають на сприйняття віршованих творів, крім вже згаданого випадку з «пантерою» та «барсом».

В творчості Стуса часто зустрічаються випадки, коли він чи то навмисно, чи то мимоволі замінює «однину» оригіналу «множиною» в перекладі і навпаки. Якщо перше, то можливо це робиться митцем для індивідуалізації власних перекладів, для, так би мовити, «несхожості» з іншими перекладами, якщо друге, то тоді, мабуть, він просто не вбачав своєю основною задачею перекласти, зберігаючи всі важливі особливості ідіолекту Рільке, адже на моменти перекладу Стусом це поняття вже існувало, але тільки-но розвивалось і теоретично оформлювалось.

Manchmal erschien es ihm als reichte es Йому здавалось іноді, що він
bis an *das Gehen* jener beiden andern, вчуває *кроки* кожного з двох інших,

Wir gehen um mit *Blume, Weinblatt, Frucht*. Ми в колі *квітів, листя і плодів*,
Sie sprechen nicht die Sprache nur des Jahres. котрим не тільки мова року звична [77].
Сонети до Орфея [83].

Як бачимо, перекладач замінює однину «*das Gehen*» на множину «*кроки*», а в іншому сонеті навіть повністю ряд однорідних іменників в

однині перетворюється рукою Стуса в перерахування в множині: «**Blume, Weinblatt, Frucht**» – «**квітів, листя і плодів**».

Зворотній процес – заміни множини однією – можна спостерігати при перекладі вірша Рільке «**Herbst**»:

Die Blätter fallen, fallen wie von weit,	Спадає листя , падає з-за хмар,
als welkten in den Himmeln ferne Gärten [83];	немов з небесного рясного саду.
	Стус [75].

При перекладі займенників трапляється не менше граматичних замін, ніж при перекладі іменників. Необхідно знову наголосити на розбіжності роду в німецькій та українських мовах. Проте тут без сумніву має перевагу Стус, що намагається зберегти рід, якщо той має важливе значення. Класичним зразком може бути переклад вірша «**Der Panther**»:

Sein Blick ist vom	З невпинного ходіння мимо	Йому несила втоми
Vorübergehn der Stäbe	грат	подолати
so müd geworden, dass er	у неї зір спустошився й	од миготіння нескінченних
nichts mehr hält [83].	стомився.	грат.
	Бажан [80].	Стус [80].

Протягом всього твору В. Стус зберігає маскулінну сутність звіра, заради чого й використав назву «**барс**» (його сила, його кроки, він не спить тощо). Всі займенники в перекладі М. Бажана відповідно «**пантери**» жіночого роду.

Цікаво що при перекладі вірша «**Іспанська танцівниця**» жоден з перекладачів не зберіг рід займенника:

Und dann: als würde ihr	Коли ж вогонь її немов опік,	Неначе цей вогонь її знеміг.
das Feuer knapp, ihro зірвала і жбурнула вбік	Вона його пошпурила до ніг,	
nimmt sie es ganz zusamm	Бажан [80].	Стус [80].
und wirft es ab [83].		

Хоча існує українське слово «**полум'я**», що є середнього роду, як і німецьке слово «**das Feuer**». Проте обидва перекладача жертвують граматичним родом заради рими і обирають «**вогонь**» чоловічого роду. В подальшому всі займенники також не співпадають в роді.

При перекладі з німецької на українську мову дискусійність завжди становлять складні слова, що складаються з двох різних основ і спонукають перекладача до детальних роздумів стосовно правильного та доречного перекладу таких слів. Р. М. Рільке – майстер образів – достатньо часто використовує у своїй творчості такі композити, адже вони є типовими та загальноновживаними у німецькій мові. Для української мови складні слова німецької мови – це майже безеквівалентна лексика при перекладі, саме тому інакше як одним, двома або більшою кількістю слів одне таке німецьке слово перекласти не виходить. Проте іноді перекладачам вдається вхопити це суто німецьке явище і донести за допомогою української мови багатство мови оригіналу:

die hellen Flüsse und die *Flügelmühlen*, світлі ріки, й *вітряки-примари*,
 die langsam mahlend stehn am *Himmelsrand* що вийшли, звільня крутячись, на *пруг*.
 «Abend in Skåne» [83]. Бажан [77].

Якщо в першому випадку Бажан блискуче використовує дефіс для поєднання двох слів в одне «*вітряки-примари*», то складне німецьке слово «*Himmelsrand*» (*край неба*) перекладає односкладовим іменником «*пруг*».

Такі приклади можна наводити до безкінечності, оскільки кількість складних слів в німецькій мові, особливо в барвистому ідіолекті Р. М. Рільке, безмежна: («*Markstein*» – «*стовп на межах двох чужих країн*», «*Sternenstunde*» – «*стрижень тихоплинних зір*», «*Mittelpunkt*» – «*вир*» [83]). Всі ці приклади наведені лише з одного 8-строкового вірша «*Pont du Carrousel*», перекладеного М. Бажаном.

До граматичних категорій, що важко відтворити засобами іншої мови, без сумніву відноситься категорія пасивного стану в німецькій мові. Переклад конструкцій пасивного стану означає здійснення необхідного вибору між відповідностями різних типів речень, їх структури й членування. При перекладі з німецької мови на українську частіше доводиться спостерігати розходження між граматичними формами і синтаксичними конструкціями цих мов, ніж їх подібність. Крім того, необхідно враховувати,

що навіть при зовнішній, формальній подібності конструкцій і форм, їх стилістичне значення у різних мовах може бути різним.

В німецькій мові пасивні конструкції зустрічаються набагато частіше, ніж в українській. Це пов'язано з тим, що в німецькій мові можна перетворити в пасивну конструкцію речення з дієсловом в активному стані з прямим або прийменниковим додатком. В українській мові подібне – є неможливим. Не можна сказати, що Рільке тяжіє до вживання пасиву, проте зрідка ця конструкція присутня в його творах обтяжує роботу перекладача. Як правило і досить логічно і Стус, і Бажан, відтворюють пасивний стан українським активним, як в 18 сонеті до Орфею:

Doch der Maschinenteil
will jetzt **gelobt sein** [83].

кожна бо із машин
слави бажасє.
Стус [77].

Відтворюваність часу не завжди співпадає з оригіналом вже з задуму перекладача. Адже зберегти минулий чи майбутній час в українському тексті цілком можливо. Проте перекладачі не завжди цього бажають, нехтуючи граматичним часом дієслів на користь римуванню або збереженню образу:

Der **sang** und der **horte** -, dein Sagenkreis
war in ihm geschlossen [83].

Іржав і вслухався. Посвята оця –
казці твоїй, що **доходить** кінця.
Стус сонет 20 [77].

Якщо перші два дієслова Стус передав минулим часом, який вони і мають в оригіналі, то пасивна конструкція в минулому часі «**war in ihm geschlossen**» обертається в перекладі теперішнім часом «**доходить кінця**».

Якщо пасивна конструкція не надто активно представлена в творах Р. М. Рільке, то партиципи (перший та другий), письменник використовує набагато частіше. Відсутність дієприкметникових зворотів в українській мові позбавляє перекладачів можливості перекласти їх без граматичних трансформацій. Як правило партиципи перекладаються М. Бажаном розширеною структурою підрядного означального речення:

Die **Sich-Verlierenden** lässt alles los,
und die sind preisgegeben von den Vätern

Все тратять **ті, хто сам себе згубив**, –

und ausgeschlossen aus der Mütter Schoß.
«Der Ölbaumgarten» [83].

їх обмина отецьке піклування
і поронило лоно матерів.
Бажан [78].

В. Стус більш різноманітно трансформує дієприслівники, іноді замінює їх іменниками, іноді дієсловами:

Ein Winken, schon nicht mehr auf mich **bezogen**,
ein leise Weiterwinkendes -, schon kaum
erklärbar mehr: vielleicht ein Pflaumenbaum,
von dem ein Kuckuck hastig **abgeflogen**.
«Abschied» [83].

І жоден оклик — **більше не про мене**,
найтихше накликання не збагнеш
тепер, напевно. І зозуля з теміні
сливових віт **летить від** тебе теж.
Стус [80].

umkehrte, kam und immer wieder weit
und **wartend** an der nächsten Wendung stand,
«Orpheus. Eurydike. Hermes» [83].

вертався, і спинявся, і **чекав**
на повороті ближчому дороги, —
Стус [80].

В першому прикладі в одному випадку перекладач використовує опущення, взагалі прибираючи партицип дієслова «**bezogen**» (звернений не до мене), а другий партицип «**abgeflogen**» перетворюється під пером Стуса в дієслово з прийменником відстані «**летить від**». В другому прикладі партицип 1 «**wartend... stand**» (*стояв чекаючи*) трансформується в перекладі в дієслово минулого часу «**чекав**».

Різницю в підході до партиципів в обох перекладачів яскраво демонструє переклад вірша Р. М. Рільке «**Der Lesende**». Бажан перекладає його, використовуючи трансформацію розгортання, але точно за змістом «**Той, хто читає**». А Стус називає вірш «**Читаючи книгу**», тим самим зберігаючи граматичну форму партиципу 1, але нехтуючи змістом, оскільки мова вже йде не про людину, а про процес читання.

Рільке не тільки часто використовує дієприслівники, а й часто складні слова (окказіоналізми). І перекладачу не залишається нічого іншого як використовувати описовий переклад розгортання:

und **flügel Schlagend** an den Fußgelenken; **маленькі крила, що об ступні б'ють**,
und seiner linken Hand gegeben: **sie**. і зв'єрена його руці — вона.

«Orpheus. Eurydike. Hermes» [83].

Бажан [80].

Партицип 1 **«flügel-schlagend»** навряд чи можна було б перекласти інакше, ніж це зробив М. Бажан – розгортанням у складнопідрядне речення **«маленькі крила, що об ступні б'ють»**.

Завершуючи спостереження за дієприслівниками в творчості Рільке, потрібно відмітити, що нерідко поет користується й конструкцією *erweitertes Attribut* (розповсюжене означення). Знову ж таки через відсутність дієприслівникових зворотів в українській мові, перекладачі замінюють цю конструкцію підрядним означальним реченням, або переробляють фразу повністю:

Sein rein eingetauschter Weltraum. Усесвіт, мінливий одвічно,

Gegengewicht,

сповив твою непомітність.

in dem ich mich rhythmisch ereigne.

Противага, що мене народжує ритмічно.

1 сонет частина 2 [83].

Стус [77].

В. Стус повністю переробляє рільковську строфу. Таким чином із розповсюдженого означення **«Sein rein eingetauschter Weltraum»** (його чистий мінливий всесвіт) постає в перекладі речення з однорідними прикметниками **«Усесвіт, мінливий одвічно, сповив твою непомітність»**. Тобто застосовує трансформацію граматичного та синтаксичного розгортання. Крім того Стус змінює, на наш погляд не виправдано, особовий займенник **«його»** на **«твій»**.

До зворотів за граматичним значенням, можна віднести в Рільке також інфінітивні групи (*ohne ...zu+Infinitiv*). Перекласти їх дієприслівниковим зворотам не можна за правилами української мови, тому перекладач вдається до різноманітних трансформацій, як в перекладі твору **«Орфей, Еврідіка, Гермес»**:

Ohne zu kauen fraß sein Schritt den Weg і крок його **жадібно жер** дорогу

in großen Bissen [83];

великими шматками;

Бажан [80].

Отже інфінітивну групу **«не жуючи, жер»** Бажан взагалі не перекладає, використовуючи трансформацію опущення, і розширюючи

речення за рахунок прикметника «*жадібно жер*». Потрібно відмітити, що зміст не постраждав від такого трансформування.

Наприкінці, потрібно згадати про ще одну граматичну форму в творах Рільке – це кон'юнктив (умовний спосіб). Але до переваг знаних перекладачів німецького поета можна віднести відповідний переклад подібних конструкцій. Як правило, вони зберігають граматичну форму умовного способу в своїх перекладах:

Stadt wie verwehrt, und die unüberredete	Ще місто, мені
Landschaft	незнайоме, було, як заказане, і
finsterte hin, <i>als wäre ich nicht</i> .	непереконливий обшир
«Grosse Nacht» [83].	брався смерком, <i>неначе мене й не було</i>
	Стус «Велика ніч» [79].

Aber auch so: Klage? <i>Wäre sie nicht</i> : jüngerer	Скарги? <i>Йї не було б</i> , коли б не той захват.
Jubel nach unten.	Стус «Елегія до Марини» [79].
«Elegie an Marina Zwetajewa-Efron» [83].	

Як бачимо в обох випадках В. Стус повністю зберігає як граматичну форму так і суть віршів оригіналів, використовуючи український умовний спосіб.

Щоправда, перекладач не завжди вважає за потрібне зберігати умовний спосіб:

uns so vom großen Sturm bezwingen, –	ми й переможені відчуєм,
wir <i>würden</i> weit und namenlos [83].	як <i>станем вічними</i> – без назв.
	Стус [79].

В даному випадку Стус передає умовний спосіб просто майбутнім часом «*стане вічними*», проте це не суперечить ні граматичним нормам мови, ні розкриттю змісту оригіналу.

Отже, відмінна сполучуваність слів в різних мовах, індивідуальний стиль автора оригіналу і автора перекладу – ці і ще багато інших аспектів ускладнюють завдання перекладача, даючи йому змогу шукати, підбирати різні варіанти перекладу, komponувати непок'єднуване та комбiнувати те, що,

на перший погляд, скомбінувати не можна. В цьому і виявляється завдання перекладача – знайти або вигадати шуканий еквівалент і вдало застосувати його у тексті-перекладі. В цілому обом українським перекладачам вдалося зберегти змістовне навантаження, хоча за необхідністю вони обидва відходили від граматичних категорій, використаних Рільке в оригінальних творах. В перекладах використовувалися такі граматичні трансформації як розширення, опущення, перестановки, конкретизація, заміни частини слова чи цілого слова, перебудова речення. В цілому, стосовно граматичного рівня, можна зробити висновок, що В. Стус, який використовує більш різноманітні трансформації, і уважніше ставиться до граматичних категорій, обраних самим Рільке, ретельніше відтворив граматичні особливості ідіолекту німецького поета, ніж М. Бажан.

2.2.3. Синтаксичні заміни

Як відомо, синтаксичні трансформації – це зміна синтаксичної структури речення чи словосполучення. Трансформація може бути повною або частковою залежно від того, чи змінюється структура речення повністю чи частково. Зазвичай, коли замінюються головні члени речення, відбувається повна трансформація, якщо ж лише другорядні – часткова. Крім заміни членів речення, можуть змінюватися і частини мови. Найчастіше це відбувається одночасно.

Оскільки в даній роботі мова йде про віршовану форму оригіналу, то синтаксична побудова часто пов'язана з ритмоутворенням. Чи не найбільш розповсюдженим синтаксичним показником ідіолекту Р. М. Рільке є повтори. Хоча повтор – це явище, що належить всім рівням: рівню фонем, морфем, слова і повинен досліджуватися не лише на рівні однієї фрази, але і на міжфразовому рівні, а також на рівні всього тексту і здатен відбивати авторське ставлення до зображуваних подій та персонажів. Проте традиційно

повтори відносяться до синтаксичного рівня тексту. Рільке користується майже всіма видами повторів. Ми можемо зустріти в текстах віршів простий контактний повтор, редукований повтор підхват, анафору та епіфору. Врешті решт ланцюжки повторів утворюють лейтмотиви віршів і творять їх ритм. Тому для перекладача адекватний і цілеспрямований переклад повторів є важливим завданням.

Наприклад у творі «**Erinnerung**» (Спогад) Рільке застосовує морфемний повтор з двох однокореневих дієслів:

Und du **wartest, erwartest** das Eine, А ти *ждеши, дожидаєшся* тайни:
das dein Leben unendlich vermehrt [83]; щось життя перемножить твоє,
Стус [75].

На наш погляд, перекладач Стус блискуче справляється з завданням: замість суто українського дієслова *чекати*, він використовує неочікувані, проте однокореневі дієслова (*ждеши, дожидаєшся*) повністю зберігаючи градацію закладену автором в цьому повторі.

Оскільки прикладів повторів можна навести дуже багато, то в роботі ми зупинимося на найяскравіших. Рільке повторює не тільки окремі слова і структури, а й цілі фрази, використовуючи повтори як рамку:

Warum ein Engel? Ach es kam die Nacht *Хіба то ангел? Ах, то ніч прийшла,*
und blätterte gleichgültig in den Bäumen. зашелестіла листям на оливах.
Die Jünger rührten sich in ihren Träumen. Здрігнулись учні в снах своїх лякливих.
Warum ein Engel? Ach es kam die Nacht [83]. *Хіба то ангел? Ах, то ніч прийшла,*
Бажан [75].

Таку форму не важко зберегти в перекладі, що й робить М. Бажан, хоча з питального слова «**Warum**» (*чому*) перекладач формує розділове питання з «*хіба*».

Повтори у віршованих творах Рільке нерідко перетворюються в лейтмотиви. Вони виражають авторське відношення до того, що оточують, оскільки вони – породження самого автора і несуть в собі функцію відуособлення, а одночасно і сполучної ланки між різними творами одного й

того ж автора. Лейтмотив вимагає від читача постійного повернення до раніше прочитаного і зіставлення з подальшим текстом. Лейтмотив, заснований на повторюваності, характеризується приростом сенсу, наповненням символічним значенням. Лейтмотив може повторюватися в текстах Рільке кілька разів і кожного разу може набувати варіативності. Різні фразові повтори, розташовуючись дистанційно, сприяють розширенню і збагаченню сенсу, емоційній напрузі, підводячи до кульмінаційного моменту у творі. Пейзажні, портретні, сценічні лейтмотиви – характерні для всього творчого доробку поета і є словесним віддзеркаленням індивідуально-особистого, суб'єктивного.

Для того щоб краще продемонструвати повтор-лейтмотив, ми наведемо приклад вірша «**Herbst**» (Осінь). Тут лейтмотивом осіннього відцвітання та уходу слугує дієслово «**fallen**» (*падає*).

Herbst

Die Blätter **fallen, fallen** wie von weit,
als welkten in den Himmeln ferne Gärten;
sie **fallen** mit verneinender Gebärde.
Und in den Nächten fällt die schwere Erde
aus allen Sternen in die Einsamkeit.
Wir alle **fallen**. Diese Hand da **fällt**.
Und sieh dir andre an: es ist in allen [83].

Спадає листя, *падає* з-за хмар,
немов з небесного рясного саду.
Воно *сппадає*, сповнене досади.
І з темряви, з ночей, із зорепаду
розприскує земля останній жар.
Und doch ist Einer, welcher dieses **Fallen**
unendlich sanft in seinen Händen hält
І нам *опасту* вже своя черга.
На себе глянь — ти губишся в ваганні.
Та є Господь, що на дбайливій длані
все *впаде* милосердно зберіга
Стус [75].

В цілому перекладачу вдалося зберегти лейтмотив з повторів, хоча він урізноманітнює однотипність дієслова різними однокоріневими прикладами (*сппадає, опада* тощо). Щоправда, в шостому рядку «*Wir alle **fallen**. Diese Hand da **fällt***» Рільке двічі повторює дієслово, перекладач же опускає його

один раз, перекладаючи «*I nam **опаси** вже своя черга*». В останньому ж випадку іменник «**Fallen**» (*падіння*) Стус замінює дієприслівником «*впале*», трансформуючи одну частину мови в іншу.

Ще один яскравий приклад повтора лейтмотива можемо спостерігати в творі «**Der Ölbaumgarten**» (Оливовий сад):

Ich finde Dich nicht mehr . Nicht in mir, nein .	Тебе не можу більше я знайти, —
Nicht in den andern. Nicht in diesem Stein.	ані в собі, ні в інших, ні в камінні
Ich finde Dich nicht mehr . Ich bin allein [83].	знайти не можу . Сам один я нині.
	Бажан [80].

В оригіналі присутнє нагнітання заперечення «**nicht**», «**nicht mehr**», підкріпленого запереченням «**nein**». Подібну градацію збирає і Бажан в перекладі. Щоправда, перекладач використовує для цього інші граматичні засоби: подвійний сполучник заперечення «**ані...ні**», та додаткове модальне дієслово «**не можу**». Таким чином, завдяки розширенню, Бажану вдається найголовніше — зберегти леймотив та ритм вірша оригіналу.

Якщо говорити про синтаксис німецької мови, то перш за все потрібно пам'ятати про порядок слів в реченні. Порядок слів — це синтаксична категорія, що відрізняє німецьку мову навіть від близькосторіднених сучасних германських мов. В німецькій мові існують канонізовані правила порядку слів в реченні, пов'язані з фіксованим положенням змінної частини присудка у реченні: в стверджувальному реченні дієслово-присудок, як правило, займає друге місце, у наказово-спонукальному, нереальному, реченні з вираженням бажання, у допустовому, умовному та питальному реченнях без ввідного слова, дієслово стоїть на першому місці, а у підрядному реченні — на останньому. Але в рамках цих суворих граматичних правил можливі варіації, що проявляються в контексті, та несуть підвищену виразність. На наш погляд рамкова конструкція німецького речення — це синтаксичне явище, яке по перше, не можна зберегти при перекладі на будь-яку іншу мову, а по-друге, не збереження на синтаксичному рівні рамкової конструкції ніяким чином не впливає на зміст твору.

М. Д. Боголюбов відмічає, що «в сучасній німецькій літературній мові помітна тенденція до деякого розрихлення рамкової організації речення» [7, с. 102].

Особливу складність в перекладі віршованих творів, на наш погляд, являє собою рамкова конструкція з виносом відокремлюваного префікса в кінець речення. Рільке за рахунок цих префіксів часто підтримує риму. Українські перекладачі вимушені використовувати для цього інші граматико-синтаксичні явища:

Und *breite* mich *aus* und *falle* in mich *hinein* *ширюю*, метаюсь, *кружляю* над виром
und *werfe* mich *ab* und bin ganz allein [83]. пучин, *лечу увсебіч* – і я зовсім один
Бажан [80].

Як видно з наведеного прикладу, перекладач М. Бажан одного разу використовує звичайне дієслово «*ширюю*», в другому випадку додає слово, що розгортає значення відокремлюваного префіксу «*werfe* mich *ab*» – «*лечу увсебіч*».

З рамковою конструкцією в творчості Рільке пов'язана інверсія. Вона визначається положенням синтаксично-пов'язаних між собою членів речення відносно один одного, в даному випадку винесення головного за змістом слова чи словосполучення за рамку. Так у вірші «**Орфей. Еврідіка. Гермес**» винос за рамку власного займенника «*sie*» уособлює відношення Орфея, від особи якого ведеться оповідання, до коханої, за якою він спустився в аїд. Для нього в цьому займеннику все життя і неможливість існувати без неї:

Und flügelschlagend an den	маленькі крила, що об	...а зліва квапилась за ним
Fußgelenken;	ступні б'ють,	Вона –
und seiner linken Hand gegeben:	і звірена його руці – вона .	Стус [80].

sie [83]. Бажан [80].

Обидва перекладачі чудово зрозуміли задум німецького поета. М. Бажан виділяє важливий займенник дефісом і також винесенням за рамку речення, а В. Стус, який перекладав лише фрагмент твору Рільке, саме з

цього місця, додає вагомості займеннику «**Вона**» тим, що пише його з великої літери.

Окрім синтаксичної інверсії, Р. М. Рільке іноді порушує і граматичні норми німецької мови задля рими та змісту. В перекладі такі порушення, як правило, на жаль не відтворюються:

Auf meinen Atemzügen heben und senken	Подих мій тужний <i>хитає, колише</i>
die Sterne sich [83].	промені зір.
	Бажан [80].

В оригіналі Рільке використовує два зворотних дієслова «**sich heben, sich senken**», але зворотний займенник «**sich**» стоїть не одразу слідом за дієсловом, як цього вимагають правила німецької мови, а виноситься в кінець. Перекладач Бажан не відтворює цю інверсію в перекладі, та й використані ним дієслова не є зворотними (*хитає, колише*).

Яскравим синтаксичним засобом для створення піднесеності та емотивності в Рільке слугують риторичні запитання. Адже, як відомо, риторичні питання відрізняються особливою експресивністю і супроводжуються яскравою окличною інтонацією, що виражає здивування та викликає напруження почуттів. Крім того, риторичні питання виконують в Рільке ще й апелятивну функцію. Таким чином поет намагається вплинути на адресата, викликати його реакцію. Апелятивна функція в поетичному тексті допомагає збуджувати в читачеві додаткові почуття, образи, емоції, що базуються на його власному життєвому досвіді, ерудиції, світогляді.

Так в поезії «**Der Dichter**» (Поет) мовець звертається безпосередньо до коханої, яка його покинула, і він не дасть собі ради (*навіщо мені рот, навіщо день і ніч*) кричить у розпачі покинутий поет:

Du entfernst dich von mir, du	Мене зранивши крил своїх	Від мене віддалилась ти,
Stunde.	змахом,	годино,
Wunden schlägt mir dein	ти, хвилино, відлинула	крила ударом ранивши
Flügel Schlag.	пріч.	мене.
Allein: was soll ich mit meinem	Мій рот замовкнув,	Я сам. <i>І де уста свої</i>

<i>Munde?</i>	сповнений страхом.	<i>подіну?</i>
<i>mit meiner Nacht? mit meinem</i>	<i>Чи це мій день? Чи,</i>	<i>Що з ніччю діятиму? Що</i>
<i>Tag</i> [83]?	<i>може, ніч?</i>	<i>– із днем?</i>
	Бажан [80].	Стус [80].

Потрібно зазначити, що обидва перекладача чудово розуміють важливу функцію риторичних питань у віршованому творі і цілком відповідно користуються українською мовою у перекладах. Щоправда з трьох риторичних питань М. Бажан залишає лише два. Замість питання «*was soll ich mit meinem Munde?*» він використовує звичайне оповідне речення «*Мій рот замовкнув, сповнений страхом*». Що ж стосується перекладу В. Стуса, то він цілком відповідає оригіналу як за змістом так і за синтаксичною побудовою. Єдине маленьке відхилення, яке він собі дозволяє, це використання додаткового дієслова «*діятиму*», яке виступає як розширення. Адже в Рільке риторичні питання є ще й еліптичними побудовами, в яких відсутній присудок.

У вірші «*die Kindheit*», де поет сумує за втраченим дитинством, що швидко промайнуло, риторичне питання закінчує його роздуми:

O Kindheit, o entgleitende	О порівняння, в далеч	дитинство, тих подоб ясне
Vergleiche.	одлетілі, –	багаття,
<i>Wohin? Wohin</i> [83]?	<i>куди? Куди?</i>	<i>де ти поділось?</i>
	Бажан [76].	Стус [76].

В даному випадку краще виглядає переклад Бажана. Він як і в оригіналі двічі повторює риторичне питання «*Куди? Куди?*». В. Стус обходиться без повтору. І все ж в його перекладі присутнє риторичне питання. Хоча і з використанням трансформації синтаксичного розгортання: замість одного питального слова – повне питальне речення з підметом та присудком «*де ти поділось?*».

Найчастіше прийом риторичних питань Рільке використовує в своїх сонетах:

Wo ist ihr Tod? O, wirst du dies Motiv *Де ж смерть її?* Ти зміг би поновить
erfinden noch, eh sich dein Lied verzehrte? – мотив, як виспів з'їсть її, урочий.

Wo sinkt sie hin aus mir? ... Ein Mädchen fast *Де вийде з мене?* Дівчинка ж мала.
Сонет 2 [83]. Стус [77].

Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes. *Спів – то буття, таке легке для бога.*
Wann aber sind wir? Und wann wendet er *Коли ж ми є? Коли вже і до нас*
an unser Sein die Erde und die Sterne? *він зволить землю й зорі повернути?*
Сонет 3 [83]. Стус [77].

Приклади риторичних питань можна зустріти майже в кожному рільківському сонеті. Приклади, що наведені вище підтверджують думку, що риторичні питання як правило повністю зберігають свою функцію і форму в перекладах українською мовою.

Хоча віршований твір повинен тримати риму та нести образність, геній Рільке широко використовує цілу низку різноманітних складних речень, як складносурядних так і складнопідрядних (порядок слів в останніх теж становить проблему для перекладача) з різними видами сполучників та безсполучниковим зв'язком. Відомо про наступні функції, що є характерними для складнопідрядних речень: «для асиндетону – сумативна функція, вираження динамізму, вирізняюча та інші; для полісиндетону – передачі плавного рівномірного руху, увиразнення окремих членів, передачі одночасності дій чи процесів, що описуються разом» [51, с. 5].

Рільке полюбляє перерахування однорідних членів речення (це можуть бути іменники або дієслова), пов'язані сполучником «**und**». Головні риси таких синтаксичних одиниць – гармонійність, логічність, врівноваженість – пов'язані з перевагою гіпотаксичних структур:

alles noch einmal da war: *Wald und Tal* де знову все було: *і ліс, і діл,*

und Weg und Ortschaft, Feld und Fluss und *і шлях, і поле, і ріка, і звір;*

Tier [83];

Бажан «Орфей. Еврідіка. Гермес» [80].

В цьому відрізку перерахування природних явищ та живих істот має безпосереднє відношення до подій Біблії, і таке звертання до створення світу Богом підкреслюється синтаксичним використанням сполучника «**und**». Як відомо, цей уривок з Біблії про світоутворення, побудований з однотипних полісендетонних конструкцій із цим сполучником. Перекладачеві Бажану вдавня не лише змістовний переклад, але й був збережений відсил оригіналу.

Поєднані в один ряд однорідні предикативи характеризують у віршах Рільке з різних боків окрему річ, різновид чи тип, до якого вона відноситься, висвітлюючи її сутність, в результаті чого виникає скрупульозний, іноді вичерпний за своєю повнотою опис, властивий більше науковим працям, ніж літературному твору:

und der Gestirne stiller Mittelpunkt. які над ним плывуть в далекий вирій,
Denn alles um ihn **irrt und rinnt und** а навкруги *зривить і рине* вир.
prunkt [83]. Бажан «Pont du Carrousel» [75].

В даному випадку переклад зберігає вкладений зміст, проте не зовсім дотримується синтаксичної структури оригіналу. По перше, Бажан звужує масштаб замість узагальнення «**alles**», використовуючи цілком конкретне слово «**вир**». По-друге в предикатному перерахуванні лише два дієслова зі сполучником «**i**» замість трьох у Рільке.

Динамізм таких полісиндетичних конструкцій пояснюється, перш за все, природою сполучника «**und**», що є ефективним засобом здійснення миттєвого контактного зв'язку між членами ряду і виконує роль динамічного інтенсифікатора. Різні синтаксичні структури однорідних членів допомагають уникнути одноманітності при перерахуванні подій, явищ. Для цього адресант використовує насамперед різні сполучники, що пожвавлюють виклад, уточнюють характер зв'язку між однорідними членами. Вживання однорідних членів впливає і на інтонаційний малюнок фрази.

Якщо серед складносурядних речень Рільке віддає перевагу простим сполучникам «**und, aber, denn**», то він оперує широким рядом складнопідрядних речень (з підрядними часу, причини, мети тощо). Проте в

німецького поета є улюблений вид серед складнопідрядних речень – це *Attributsatz* – підрядне означальне. Його не завжди вдається зберегти перекладачам при перекладі українською мовою:

Die Einsamkeit ist wie ein Regen. Самотність – ніби дощ.
 Sie steigt vom Meer den Abenden entgegen; Назустріч вечорам здіймається від моря,
 von Ebenen, **die fern sind und entlegen**, *від рівнин далеких і віддалених*
 geht sie zum Himmel, **der sie immer hat**. *йде до неба, як завжди самотнє.*
 Und erst vom Himmel fällt sie auf die Stadt. Стус «Самотність» [75].

«Einsamkeit» [83].

В одній строфі Рільке поєднує два підрядних означальних речення, що відносяться до різних іменників і виконують описову уточнювальну функцію: «*Ebenen, die fern sind und entlegen*» та «*Himmel, der sie immer hat*». Перше підрядне речення Стус замінює прислівниками «*далеких і віддалених*», що допустимо правилами граматики. В другому випадку перекладач використовує розширене речення замість підрядного. Можливо, доцільніше було б замість сполучника «*як*», використати «*яке*» і зберегти підрядне означальне речення як в оригіналі.

Вірш «**Der Schauende**» майже весь побудований за рахунок складнопідрядних речень і більш за все серед них саме підрядних означальних:

Wen dieser Engel überwand, Кого ж той ангел переміг,
welcher so oft auf Kampf verzichtet, хай часом сам борні зрікався,
der geht gerecht und aufgerichtet *той возвеличений вертався*,
 und groß aus jener harten Hand, змужнілий, більшав і прямів,
die sich, wie formend, an ihn schmiegte [83]. бо і долаючи підносить
 шлях без тріумфів і звитяг,
 Стус [74].

Як видно з даного прикладу – на три означальні речення в творі Рільке припадає лише одне підрядне речення цього виду в перекладі Стуса. Інші випадки перекладач замінює прислівниками «*змужнілий*» та

дієприслівниками «*долаючи підносить*» з сполучником «*бо*», тобто підрядним причини.

Нерідко однотипні підрядні речення допомагають творити ритм віршованих творів Рільке. Наприклад в вірші «**Herbsttag**»:

<i>Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr.</i>	<i>Xто був бездомний, той не знайде дому,</i>	Та вже <i>бездомний хати не зведе,</i>
<i>Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben</i> [83].	<i>не збудеться самотник самоти,</i>	самотній – весь свій вік самотнім буде,
	Бажан [75].	Стус [75].

Нажаль, жоден з перекладачів не зберігає повторюваність підрядного додаткового речення зі сполучником «*wer*». Перше речення в перекладі Бажана влучно зберігає і зміст і синтаксичну побудову «*Хто був бездомний, той не знайде дому*», а ось в другому випадку повтору структури не сталося, бо Бажан будує українською мовою просте речення «*не збудеться самотник самоти*». Стус в своєму перекладі навіть не намагався слідувати за Рільке в плані синтаксичної побудови. Обидва підрядних речення замінені українськими прикметниками «*самотній*» та «*бездомний*». Така заміна можлива та побудована в рамках правил української мови.

Іноді німецький поет всю віршовану строфу будує за рахунок складнопідрядних речень різних типів, як в вірші «**Der Ölbaumgarten**»:

Nach allem dies. Und dieses war der Schluss.	По всьому – це. І це кінець надходить.
Jetzt soll ich gehen, <i>während ich erblinde,</i>	Та я повинен, <i>і осліпши</i> , йти.
und warum willst Du, <i>dass ich sagen muss,</i>	Чому мене примушуєш доводити,
Du seist, <i>wenn ich Dich selber nicht mehr finde</i> [83].	<i>що Ти еси, хоч зник для мене Ти?</i>
	Бажан [80].

Отже в оригіналі Рільке використовує підрядне часу «*während ich erblinde*», підрядне додаткове «*dass ich sagen muss*» та підрядне умовне «*wenn ich Dich selber nicht mehr finde*» речення. Цікавим є той факт, що Бажан в перекладі жодного разу не будує відповідну синтаксичну структуру. В першому випадку перекладач замінює підрядне речення дієприслівниковим зворотом «*осліпши йти*». При цьому відбувається

трансформація зі складного речення в просте, тобто спрощення. Друге та третє речення зливаються в перекладі в одне складне зі сполучником «**хоч**» (тобто це підрядне поступки).

Однією з характерних рис синтаксичної будови лірики Рільке є також парентези. Вставні конструкції надають стилю Рільке живості, немов невідповідності висловлення, спонтанності, допомагають творити структурно-семантичну цілісність висловлення. За допомогою вставних речень в поезіях Рільке створює рівнобіжні значеннєві потоки, що дозволяють йому миттєво змінювати кут зору, створювати узагальнення і конкретизацію. Володіючи відносною незалежністю від контексту, вставки також можуть служити для створення дистантних зв'язків у творі.

Наприклад у вірша «**Der Panther**» парентеза демонструє саме таку раптову спонтанність, немов автору щось щойно спало на думку і він додав інформацію до вищесказаного:

Nur manchmal schiebt der	Коли вона з зіниць своїх	І тільки інколи спаде
Vorhang der Pupille	заслін	запона
sich lautlos auf —. Dann geht ein	одсуне враз, — в них образ	з його очей — тоді у нього
Bild hinein,	світу врине,	світ
geht durch der Glieder	крізь пружну тишу тіла	зайде, пройнявши тіло,
angespannte Stille —	пройде він	шалом повне,
und hört im Herzen auf zu	і в глибу серця врешті	а серця досягне — і
sein [83].	згине.	згубить слід.
	Бажан [80].	Стус [80].

Обидва перекладачі і Стус, і Бажан зберегли парентезу і стиль оригіналу. Різниця лише в пунктуаційному оформленні вставної конструкції. Стус з обох боків виділяє її дефісами, як в оригіналі і як цього вимагають правила синтаксису, Бажан же ставить тире лише з одного боку, в іншому випадку замінюючи його на сполучник «і».

Іноді парентаза складається лише з одного слова, як у вірші «**Die große Nacht**». До того ж у даному випадку вставна конструкція є ще й одночасно риторичним питанням:

dasteht und wegschaut, – **wohin** –?: stand
ich plötzlich,
dass *du* umgehst mit mir, spieldest, begriff
ich [83].

інші, стоїть, відводячи зір,
а куди? – так став я і раптом збагнув, о noche
доросла, що ти це, бавишся зараз зі мною,
взявши себе,
Стус [79].

Стус, використовує трансформацію розширення, щоправда лише на один вигук (з одного слова стає два) «**а куди**». В цілому ж парентеза і риторичне питання повністю відтворені в тексті перекладу.

В творах Рільке зустрічається також експресивна парентеза, яка слугує посиленню емоційності, створенню експресії. Для привнесення додаткових даних Рільке йде шляхом посилення емпіз:

Und zwischen Wiesen, **sanft und voller**
Langmut, erschien des einen Weges blasser
Streifen,
wie eine lange Bleiche hingelegt [83].

І поміж піль, **полога і сумирна**,
виднілася бліда стяга? дороги,
простелена, мов довге полотно.
Бажан «Орфей. Еврідіка. Гермес» [80].

Парентеза, що емоційно описує стан померлої Еврідіки, збережена в перекладі М. Бажана. Хоча перекладач дещо спростив її, використавши два простих прикметника-епітета (**полога і сумирна**). В оригіналі ж Рільке надає емоційності словосполучення «**voller Langmut**» (**сповнена кротості**).

Ще одна широко представлена в творах Рільке синтаксична конструкція – це парцеляція. Іноді поет використовує складні довгі речення, але іноді ритм вірша вимагає менших речень, що пов'язані між собою змістовно, але відокремлені графічно. Парцельована конструкція властива мові схвильованій, емоційній, частково піднесеній, риторичній.

Можна виділити наступні функції парцеляції в творчості Рільке, як інтонаційне і ритмове оформлення, та передача схвильованого емоційного стану герою.

Таку парцеляцію можна побачити в творі Рільке «**Komm du, du letzter, den ich anerkenne..**»:

Verzicht. Das ist nicht so wie	Це – зречення. Це не таке,	(Це зречення. Не схоже до
Krankheit war	як хворість	хвороб
einst in der Kindheit Aufschub.	дитячих літ. Відстрочка.	твого дитинства.
Vorwand um	Привід стати	Зволікання. Спосіб
größer zu werden. Alles rief und	ще більшим. Все шепоче й	рости. Облиш, все
raunte [83].	зве кудись.	шепотом кричало,
	Бажан [79].	Стус [79].

Вищезазначені речення є прикладами переходу від теми до реми. В першому реченні зазначається тема речення, що стає темою і для другого речення. Речення тісно пов'язані за змістом, та виражають одну думку, одну ситуацію. В першому реченні Рільке використовує еліпсис, що складається лише з іменника «**Verzicht**». Обидва перекладача українською мовою передають його однаково: за допомогою частки «**це**» та відповідного іменника «**зречення**». В обох перекладах також використано парцеляцію. Проте графічне оформлення її різне. Бажан розбиває думку на 5 пов'язаних між собою речень, а Стус на 4. Але стилістична конструкція в обох випадках цілком адекватно відтворена.

Інший приклад емотивної парцеляції – це оформлений вигуками початок 1 сонета Рільке:

Da stieg ein Baum. O reine	Ось дерево звелось. О	О дерево звелось! О
Übersteigung!	виросання!	надвисання!
O Orpheus singt! O hoher Baum	О спів Орфея! Співу повен	О крон нагірній гук –
im Ohr [83]!	слух	Орфеїв спів!
	Бажан [78].	Стус [77].

В даному випадку більш точно синтаксично парцеляцію відтворює М. Бажан. В. Стус знову таки зменшує кількість парцельованих речень-вигуків до трьох (трансформація ущільнення) і дієслово «**singt**» перетворюється у іменник «**cniv**» (трансформація номіналізації).

Останній синтаксичний прийом, про який на нашу думку потрібно згадати, щодо синтаксичного стилю Рільке – це редукція синтаксичних структур. Еліпсиси є одним із видів реалізації стилістичної функції компресії у творі. Цей вид компресії здійснюється за рахунок опущення у структурі надлишкових елементів, які можуть бути легко відновлені з контексту. У сучасній німецькій мові еліпсиси є продуктивним засобом мовної економії. В поетичному ж творі він ще допомагає створити ритм вірша. Особливо майстерно Рільке використовує еліпсиси в своїх сонетах:

Doch *meines* Herrn Hand will ich führen und I вовною вкриті,
sagen: Бог упізнав би ці руки: **Ісаа!**

Hier. Das ist Esau in seinem Fell.

Це дух в ніщо. Дух в Бозі. Вітровий.

Сонет 16 [83].

Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Але ж бо й вітер і обшир є в світі!
Wind. Стус [77].

Сонет 3 [83].

Aber die Lüfte... aber die Räume....

Сонет 4 [83].

Розглянемо наведені приклади, яких могло б бути набагато більше. Отже в сонеті 16 еліптичне однослівне речення «**hier**» взагалі не відтворено в перекладі Стуса. Перекладач все ж таки робить еліпсис, але з імені «**Ісаа**», а не з обставини міста. В другому випадку в усіх трьох еліптичних речення Рільке опускає присудок. Останнє речення складається лише з одного іменника «**ein Wind**». В перекладі всі три еліпсиси збережені. Щоправда іменник був трансформований в прикметник «**вітровий**» (заміна частини мови). В третьому випадку з двох еліптичних речень Стус не перекладає жодного. В оригіналі (**але повітря..., але приміщення...**), в перекладі Стус поєднує в одне повне речення з присудком «є». Тобто можна зробити

висновок, що далеко не завжди редуковані рільківські структури зберігаються перекладачами.

Також відзначимо, що в перекладах пунктуацію не завжди збережено за оригіналом. Це також можна пояснити розбіжностями між нормами мови оригіналу та мови перекладу. Важливим є те що, обидва перекладачі зберігають в своїх перекладах перехресне римування поезії Р. М. Рільке та еквілінеарність віршованих рядків (по чотири рядка в кожній строфі поезії):

Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte, der sich im allerkleinsten Kreise dreht, ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte, in der betäubt ein großer Wille steht [83].	М'яка хода, та, сповнена снаги, вона кружляє по вузькому колі. Це – наче танець сили навкруги могутньої, оглушеної волі	
Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte, der sich im allerkleinsten Kreise dreht, ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte, in der betäubt ein großer Wille steht [83].	М. П. Бажан [80]. Йому несила втоми подолати од миготіння нескінченних ґрат. Неначе світ – це ґрати, ґрати, ґрати, помножені в очах увостократ. Стус [80].	

Отже, синтаксичний рівень в творах Рільке яскраво представлений різноманітними явищами. Перше за все це повтори і лейтмотиви, які надають більшої ваги та значення подіям, які автор намагається донести до читача. Різні види складносурядних та складнопідрядних речень. Для асиндетону характерна функція вираження динамізму; для полісиндетону – передачі плавного рівномірного руху, увиразнення окремих членів, передачі одночасності дій чи процесів, що описуються разом. Але особливо яскраво виділяється емотивний синтаксис у вигляді риторичних питань, вигуків парентез, парцеляцій та іншого. Всі ці синтаксичні конструкції роблять стиль Рільке унікальним та різноманітним, і ускладнюють роботу перекладачів.

Для передачі всіх цих явищ українські перекладачі В. Стус та М. Бажан використовують ряд синтаксичних трансформацій. Найчастіше це перестановки (зміна порядку слів в реченні, інверсії). Також перекладачі задіюють різні види заміни: замінюються як частини мови, так і члени речення і типи синтаксичного зв'язку (сполучникове на безсполучникове речення або навпаки, складного речення простим, поєднання двох речень в одне). Трансформація додавання, як правило проявляється у розгортанні еліптичних редукованих рільківських структур у розгорнуті або повні речення. Така перебудова речення обумовлена тим, що в речення потрібно ввести той чи інший елемент для рими чи через мовну особливість. Іноді неможливо підібрати повний еквівалент і потрібно розгорнути його описово в перекладі. І навпаки, перекладачі іноді використовують опущення (протилежну додаванню трансформацію), коли в оригіналі присутня надлишкова інформація. Щоправда, вона використовується перекладачами Рільке найрідше.

Якщо говорити про порівняння двох перекладачів Стуса і Бажана на синтаксичному рівні, то їх вміння майже рівні. Проте невелику перевагу все ж таки можна віддати М. Бажану. На наш погляд, Бажан більш обережно і вивірено підходить саме до структурно-композиційного рівня поезій Рільке. Стус же перекладає більш спонтанно і його цікавить перш за все змістовно-образне навантаження. Тому у Бажана ми бачимо менше трансформацій і частіше це його українські переклади відтворюють синтаксичний малюнок оригіналу. Проте і В. Стус цілком вправно і відповідно передає синтаксичну будову і задум Рільке.

2.3. Стилiстичнi засоби та їх переклад

Художній твір неможливий без авторської образності. Чи не найяскравішим засобом образності є тропи. Дуже часто вживання тропів є

головною особливістю індивідуального стилю письменника. Образність в широкому сенсі цього слова – це живість, наочність, мальовничість зображення – невід’ємна ознака всякого виду мистецтва, форма усвідомлення дійсності з позицій якогось естетичного ідеалу, образність мови – її окремий прояв. Більш вузьке розуміння образності мови побудоване на вживанні слів в переносному значенні, зі зміненою семантикою. Слова, які отримали образне значення в художньому контексті, в якійсь мірі втрачають свою номінативну функцію і отримують яскраве експресивне забарвлення.

Тропеїчне вживання слова – лише один з можливих шляхів створення образності; слово ж містить у собі невичерпні можливості, які реалізуються в атмосфері загальної образності художнього цілого і без перенесення значень. У художньому стилі тропи виконують естетичну функцію, вони тут особливо різноманітні, яскраві й численні, адже художній текст відрізняється поетичними забарвленнями, які досягаються саме завдяки використанню тропів і стилістичних фігур.

Одним з критеріїв репрезентативності художнього перекладу є збереження по можливості більшої кількості тропів і фігур мовлення як важливої складової художньої стилістики того чи іншого твору. Переклад стилістичних прийомів, які несуть образний заряд твору, часто викликає труднощі у перекладачів через національні особливості стилістичних систем різних мов. Всі лінгвісти наполягають на необхідності збереження образу оригіналу в перекладі, тому що перш за все, перекладач повинен намагатися відтворити функцію прийому, а не сам прийом. Для перекладу образного засобу треба визначити його інформаційний зміст, його семантичну структуру. У випадку, коли компенсація образу/тропу не знайдена і передача його неможлива, передається лише понятійний зміст образу. Основним завданням перекладача є відтворення не самого прийому, а функції, ефекту, який даний троп утворює в мові оригіналу. Для цього використовуються різноманітні трансформації. На нашу думку проблема перекладу

стилістичних засобів художнього тексту може бути подолана, беручи до уваги особливості індивідуального стилю письменника.

2.3.1. Метафора

За М. П. Брандес метафора представляє собою засіб вторинної номінації, який з'являється на основі зовнішньої подібності оригіналу і об'єкта номінації. Заміщення відбувається на основі переносного значення слова, яке позначає об'єкт – джерело перенесеного значення. Метафора є поліфункціональною: вона слугує конкретизації представлення, риторичній меті (підкреслення, виділення, висування) і естетичній виразності [9, с. 168].

Метафора є не лише ресурсом образного (поетичного) мовлення, але й джерелом нових значень слів, які здатні виконувати описову та номінативну функції, закріплюючись за індивідом у якості його назв. У цьому випадку метафоризація призводить до заміщення одного значення іншим.

Метафоризація значення в поезіях Рільке може відбуватися в межах однієї функціональної категорії слів або супроводжуватися синтаксичним зсувом. Оскільки метафора належить до виразно-індивідуальних, суб'єктивно-позначених тропів, введення її у текст потребує вміння, такту і високого естетичного чуття. Так само, як і вміння зберегти таку авторську метафору при перекладі:

dränge sie zur Vollendung hin,	щоб геть дозріти, щоб	нехай останній плід іще
und jage die letzte Süße in den	солодкість соку	дозріє і виповниться соком.
schweren Wein [83].	відтак вином зробилася	Заяріє останнім хмелем в
	тяжким.	ярому вині.
	Бажан [75].	Стус [75].

В наведеному прикладі з вірша «**Herbsttag**», на жаль, жоден за перекладачів не зберіг метафору «**jage die letzte Süße**» (досл. *вполюй останню сладість*). Бажан використовує описовий переклад «**щоб солодкість соку відтак вином зробилася тяжким**», а Стус також уникає метафори

використовуючи однорідні дієслова «**дозріє і виповниться соком**». Тобто деме́тафоризація відбувається шляхом описового перекладу.

Одним з різновидів метафори є персоніфікація. Це – наділення неживих предметів рисами, ознаками, властивостями людини. Таке уособлення може бути частковим: певні явища природи, неживі предмети, стихійні сили, які оточують людину, в описах наділяються здатністю почувати, мислити, діяти. Саме персоніфікацію найчастіше використовує німецький поет:

dann **geht die Einsamkeit** mit den Flüssen
«Einsamkeit» [83].

Тоді **самотність спливає** річками.
Стус [75].

Wie in der Hand ein Schwefelzündholz, weiß,
eh es **zur Flamme kommt, nach allen Seiten**
zuckende Zungen streckt —: beginnt im Kreis
«Spanische Tänzerin» [83].

Немов сірник доторкнутий вогнем,
що, **не спихнувши, язичками грає**, —
Бажан
Немов сірник, що тільки спалахне —
враз язика́те полум'я займеться.
Стус [80].

В першому прикладі в вірші «**Einsamkeit**» Стус зберігає метафору, просто замінює дієслово «**geht**» (*йде*) на «**спливає**», щоправда це є більш логічним щодо річки. В другому прикладі із твору «**Spanische Tänzerin**» метафора також збережена обома перекладачами. Бажан використовує словосполучення «**язичками грає**», в Стуса ж метафора перейшла в епітет «**язика́те полум'я**». Тобто він заміняє одну частину мови іншою, але зберігає метафору Рільке з вогнем.

У вірші «**Herbst**» німецький поет використовує розгорнуту метафору, як і в багатьох інших випадках. Перекладачу дуже складно зберегти такі метафори як в оригіналі:

Und in den Nächten **fällt die schwere Erde**
aus allen Sternen in die Einsamkeit [83].

І з темряви, **з ночей, із зорепаду**
розприскує земля останній жар.
Стус [80].

В. Стус в цілому також перекладає метафорично. Але багато втрачається у процесі перекладу. По-перше втрачається лейтмотивне слово

«*fallen*» (перекладач замінює його на «*розприскує*»), по-друге, Стус опускає важливий епітет «*die schwere Erde*». Одночасно з опущенням він використовує трансформацію додавання (емоційного нагнітання): замість німецького «*die Nächte*» – однорідні іменники «*із темряви, із ночей*», а замість «*зірок*» в перекладі більш поетичний відповідник «*зорепад*».

Можна зробити висновок, що метафора в творах Рільке є чи не найважчим тропом для збереження в україномовних перекладах. Труднощі викликає індивідуальний авторський стиль Р. М. Рільке, а також розбіжності в нормах української та німецької мови.

2.3.2. Епітети та порівняння

Епітет – один із основних тропів поетичного мовлення, призначений підкреслювати характерну рису, визначальну якість певного предмета або явища і, потрапивши в нове семантичне поле, збагачувати це поле новим емоційним та смисловим нюансом. Завдяки епітету предмет набуває образної характеристики. Епітети, як і інші тропи, дають змогу показати предмет зображення з несподіваного боку, знайти в ньому нові риси.

Ідіостиль Рільке важко уявити без різнобарвних та багатозмістовних епітетів. Багато загальноприйнятих описів, але, як правило, епітети є авторськими. Епітети можна зустріти майже в кожній строфі поезій Рільке. Тому прикладів може бути безліч, і в роботі ми наведемо лише найяскравіші випадки епітетів та засоби їх передачі українською мовою. Одна зі строф вірша «*Abend in Skåne*» перенасичена епітетами при описі кольорів.

На наш погляд, уривок не надто вдався М. Бажану в плані збереження епітетового ряду. Він замінює прикметники дієсловами «*ясниться*», «*блакить*», «*зникає сонце*», або взагалі їх опускає («*reinere Wolken*» – просто «*хмарини*»). З 6 епітетів оригінала залишається лише два.

До авторських епітетів без сумніву можна віднести такі як:

1) «*teilnahmslose Jahr* [83]» (der Tod des Dichters) – на жаль не збережений перекладачами «у час, який байдуже далі йде [80]» у Бажана, та зовсім проігнорований Стусом «розходились над кратером нітьми [80]»;

2) «*ein dunkles unverwundnes grausames Etwas* [83]» (Abschied), блискуче перекладене Стусом «як темно-невловиме, жорстоке щось [80]»;

3) «*ängstlichen Fenster* [83]» (der Schauende) В. Стус перекладає розгортанням «в холодні шиби лячно пнуться [74]».

Улюбленим прийомом Рільке є контрастне комбінування абстрактного іменника з прикметником-епітетом, що його характеризує. Таким чином він передає одночасно подію й емоційний стан:

Der Abdruck meiner kleinsten Bewegung	Зримо відбитком найменший мій порух
bleibt in der <i>seidenen Stille</i> sichtbar	лишить на тиші <i>шовковий свій слід</i> .
«Die Stille» [83].	Бажан [76].

und bläst uns eine <i>schwarze Einsamkeit</i> ,	і <i>чорна самота</i> поймає нас, –
durch die wir rasen wie ein <i>rascher Traum</i> :	крізь неї ринем, як <i>примари</i> , ми.
«Der Knabe» [83].	Бажан [76].

В першому випадку М. Бажан зберігає епітет «*шовковий*», але співвідносить його з іменником «*слід*» замість «*тиша*». Авторський епітет «*schwarze Einsamkeit*» вдало перекладений і збережений повністю «*чорна самотність*». Останній приклад Бажан зберігає змістовно, проте використовує трансформацію ущільнення і втрачає епітет (замість «*rascher Traum*» просто «*примара*»).

Одним з найуживаніших тропів в творах Рільке є також порівняння – троп, побудований на зіставленні певного предмета з іншим для художнього опису цього предмета. Порівняння характеризуються особливо широким діапазоном зіставляваних понять, з одного боку, і оцінністю – з іншого. За допомогою порівнянь відбувається зближення таких віддалених понять, як живе й неживе, як фізичне й психічне; порівняння може стосуватися якості і кількості, емоцій і експресії, іншими словами, у порівнянні особливо виразно проявляє себе єдність процесів пізнання людиною світу. Рільке майстер

несподіваних порівнянь. Наприклад в вірші «**Einsamkeit**» він порівнює самотність з природним явищем, а саме з дощем:

Die Einsamkeit ist wie ein Regen. Самотність — то як дощ, як злива:

Sie steigt vom Meer den Abenden entgegen [83]; здійсмається надвечір, некваплива,
Стус [75].

Німецький поет в одні строфі поєднує порівняння з метафорою. Перекладач Стус блискуче справляється з надзавданням і зберігає обидва стильові явища. До того ж він додає градацію, що посилює враження «*Самотність – то як дощ, як злива*». Метафора «*Sie steigt vom Meer den Abenden entgegen*» також збережена в перекладі «*здійсмається надвечір*».

Часто порівняння в Рільке пов'язані з колоронімами: «*grau wie ein Markstein*» (*Pont du Carrousel*), «*wie auf roter Untermalung*» (*Abend in Skåne*) тощо. Такі порівняння не важко зберегти, що й роблять перекладачі українською «*сірий, як стовп на межах двох чужих країн*» (Стус), «*забарвлене рожевим теплим тоном*» (Бажан).

Але як правило, особливо в своїх сонетах, поет порівнює людей чи їх поведінку з явищами природи або тваринами:

Wehe, wo sind wir? Immer noch freier,	Де ж ми є? <i>Наче дракони дрімучі,</i>
<i>wie die losgerissenen Drachen</i>	ми, навіжені, прорвались з полону
jagen wir halbhoch, mit Rändern von Lachen	прагнучи волі. А сміх наш холоне,
Сонет 26 [83].	Бажан [78].

Blinde, der Bettler, ist selbst dem kupfernen	А сліпий той, жебрак, — він для мідного
Zehner	шага весь —
<i>wie ein verlorener Ort, wie das staubige Eck</i>	<i>наче місце порожнє, як порох поза</i>
<i>unterm Schrank.</i>	<i>кутками.</i>
Сонет 19 [83].	Бажан [78].

В першому прикладі з сонету перекладач Бажан зберігає порівняння з драконами, щоправда прикметник «*losgerissenen*» (*втрачені*) замінює трохи більш експресивним прикметником «*дрімучі*». В другому випадку завдання перекладача ускладнилося, тому що Рільке розставляє два порівняння

безпосередньо одне за одним. Але М. Бажан справляється з цим викликом. Лише уникає тавтології сполучників (як робить це Рільке) використовуючи різні сполучники «*ніби*» і «*як*».

Іноді, але не часто, в Рільке використовує й синтаксис. Поет використовує умовні порівняльні речення зі сполучником «*als*» та кон'юнктивом. В такому випадку перекладати стає набагато важче:

Und dann: <i>als würde ihr das</i>	<i>Коли ж вогонь її немов</i>	<i>Неначе цей вогонь її</i>
<i>Feuer knapp,</i>	<i>онік,</i>	<i>знеміг.</i>
nimmt sie es ganz zusamm und	його зірвала і жбурнула	Вона його пошпурила до
wirft es ab	вбік	ніг,
«Spanische Tänzerin» [83].	Бажан [80].	Стус [80].

Обидва перекладача відтворюють порівняння. Щоправда за змістом і за граматиною ближче до оригіналу переклад М. Бажана. Він зберігає не лише порівняння але й умовний стан «*немов її онік*». Переклад В. Стуса також є цілком адекватним. Проте змістовно Стус часто градує, нагітає і збільшує і без того емотивну мову Рільке. Адже дієслово «*знеміг*» набагато ширше німецького «*knapp*».

Отже поетичне мовлення Рільке неможливо уявити без тропів. Метафора в Рільке є не лише ресурсом образного (поетичного) мовлення, але й джерелом нових значень слів, які здатні виконувати описову та номінативну функції, закріплюючись за індивідом у якості його назв. У цьому випадку метафоризація призводить до заміщення одного значення іншим. Несподівані асоціативні зв'язки між віддаленими поняттями і є найчастіше поетичною знахідкою автора. Для передачі метафор перекладачі використовували наступні перекладацькі трансформації: конкретизація, генералізація значень, смисловий (або логічний) розвиток, цілісна перебудова речення тощо. На жаль часто мова йде про деме́тафоризацію. Рідко вдається зберегти в перекладі поетично-авторську метафору.

Характерні для поетичного тексту взагалі, та особливо улюблені Рільке багаточислені та експресивні епітети. При передачі епітетів українські

перекладачі користуються додаванням, замінами частин мови та, зрідка, описовим перекладом. Проте епітети як правило відтворюються в перекладах відповідно і зберігаються і Стусом і Бажаном.

Поетичні порівняння оригіналу також в більшості випадків зберігаються в українських перекладах. Стус і Бажан намагаються перекласти порівняння або принаймні зберегти образ порівняння підбираючи відповідні поняття, що пояснюють предмет, який порівнюється. Якщо ж доводиться застосовувати трансформації, то мова йде перш за все про синтаксичне розгортання (підрядне речення), підбір еквіваленту, рідко про описовий переклад. В цілому стосовно перекладу стильових засобів обидва українські поети рівні. В. Стус більш вправно перекладає метафори німецького поета, М. Бажан бережніше ставиться до епітетів та порівнянь в своїх перекладах.

РОЗДІЛ 3

ОХОРОНА ПРАЦІ ТА БЕЗПЕКА У НАДЗВИЧАЙНИХ СИТУАЦІЯХ

З закінченням навчання та початком трудового процесу, а також з розвитком науково-технічного прогресу виникає нагальна необхідність в знаннях охорони праці. Саме ці знання уможливають безпечне виконання людьми своїх трудових обов'язків. Кожен має право на належні, безпечні і здорові умови праці. Це гарантує нам Конституція України (ч. 4 ст. 43).

Тема дипломної роботи «Теоретико-методологічні засади перекладознавчої аналітики поетичних творів». Для випускників економіко-гуманітарного факультету важливими є знання охорони праці та безпеки у надзвичайних ситуаціях в офісах та на підприємствах. Безпосереднім місцем роботи для працівників є офіси та кабінети, обладнані персональними комп'ютерами, периферійною технікою, іншим устаткуванням (апаратами управління, контрольно-вимірювальними приладами, світильниками), електропроводами та кабелями, меблями та інш. Тому важливим є дотримання ряду санітарно-гігієнічних норм: до приміщення, освітлення, організації робочого місця, вентиляції, опалення, кондиціювання, мікроклімату, електробезпеки, рівнів шуму, вібрації, неіонізуючих електромагнітних випромінювань, електростатичних та магнітних полів. Керівники підприємств, установ і організацій повинні забезпечувати працівникам безпечні умови праці, оскільки саме вони визначають їх ставлення до своїх обов'язків, що позначається на ефективності роботи. Офісна робота має свою специфіку: «сидяча» робота за комп'ютером із постійним розумовим навантаженням, тому охорона праці офісних працівників має свої особливості порівняно з іншими роботами.

3.1. Аналіз потенційних небезпек

Основними потенційними небезпеками при роботі в офісі є:

- Ураження електричним струмом, у наслідок несправності електорообладнання, яке використовується під час виконання трудових обов'язків, невиконання правил техніки безпеки при користуванні електричним обладнанням, що може призвести до електротравм різного ступеню або навіть до летального наслідку;
- механічне травмування в наслідок не раціонального розташування робочих місць;
- нервово-психічні навантаження, через специфічність роботи працівників економіко-гуманітарної сфери, яка передбачає постійний контакт з клієнтами, колегами по роботі, керівництвом, контрагентами при вирішенні робочих питань (деякі з них можуть бути конфліктними, суперечливими). Подібний характер роботи може викликати емоційний дискомфорт, внутрішнє роздратування та емоційну нестабільність під час короткотривалих певних негативних ситуацій, що може призвести до захворювань нервової системи, зниження наснаги на працю та стресових станів;
- кістково-м'язові порушення, у зв'язку з тривалим статичним напруженням м'язів спини, ший, рук і ніг, що призводить до ушкодження опорно-рухового апарату;
- негативний вплив електромагнітних, в тому числі і рентгенівських випромінювань при використанні моніторів персональних комп'ютерів (далі ПК) з електронно-променевою трубкою, що призводить до погіршень зору, зниження імунітету;
- недостатнє або надмірне освітлення робочих місць, в зв'язку з несправністю, або хибним вибором освітлювальних приладів, в зв'язку з неправильним розташуванням робочих місць по відношенню до джерел

природного та штучного освітлення, що призводить до погіршення зору або ефекту засліплення;

- підвищений рівень шуму, який створюється перетворювачем напруги електронно-обчислювальної машини (далі ЕОМ), її технічною периферією, а також людьми, що працюють у приміщенні, і який призводить до погіршення слуху;

- незадовільні параметри мікроклімату робочого місця, у зв'язку із відсутністю приладів, що забезпечують необхідний повітряобмін та опалювальної системи, які можуть викликати загальні захворювання;

- вірогідність загоряння, в зв'язку з використанням несправного електрообладнання, обігрівачів з відкритим теном, недотриманням, або порушенням правил протипожежної безпеки, відсутністю систем пожежної сигналізації і пожежогасіння, що призводить до пожежі;

- неправильні дії персоналу в умовах надзвичайних ситуацій, які призводять до паніки та загибелі людей.

- емоційне напруження, одноманітна робота, що призводить до професійного вигорання працівника;

- неправильно облаштоване робоче місце, що призводить до проблем зі здоров'ям працівника.

3.2. Заходи по забезпеченню безпеки

У приміщенні офісу застосовується широке різноманіття електроприладів: персональні комп'ютери, принтери, ксерокси, факси, освітлювальні прилади, кондиціонери, побутові електроприлади тощо. Небезпека ураження електричним струмом при використанні цих приладів з'являється при недотриманні заходів обережності, а також при відмові або несправності цього обладнання. Наслідки ураження електричним струмом залежать від багатьох факторів: опору організму, величини, тривалості дії,

роду і частоти струму, шляхів його проходження через життєво важливі органи, умов зовнішнього середовища.

Для запобігання ураження електричним струмом встановлено електроустаткування, яке відповідає вимогам: ПУЕ («Правила устрою электроустановок») і ГОСТ 12.1.030-81 (2001) «ССБТ. Электробезопасность. Защитное заземление, зануление», величина опору захисного заземлення електрообладнання приміщення – 4 Ом; НПАОП 40.1-1.32-01 «Правила устройства электроустановок. Электрооборудование специальных установок», приміщення, в якому розташовуються ЕОМ, різноманітне устаткування, відноситься до класу пожеже небезпечної зони П-Па, тому передбачений мінімальний ступінь захисту ізоляції обладнання IP44; ГОСТ 12.1.009-76 (1999) «ССБТ. Электробезопасность. Термины и определения» обладнання офісу має подвійну ізоляцію, яка складається з робочої та додаткової ізоляції; ГОСТ 12.2.007.0-75* (2001) «ССБТ. Изделия электротехнические. Общие требования безопасности» ЕОМ, периферійні пристрої ЕОМ та устаткування для обслуговування, ремонту та налагодження ЕОМ по способу захисту людини від ураження електричним струмом, належать до I класу, оскільки мають подвійну ізоляцію, елемент для заземлення та провід для приєднання до джерела живлення, що має заземлюючу жилу і вилку з заземлюючим контактом. Експлуатація електроустановок і електроустаткування проводиться відповідно до НПАОП 40.1-1.01-97 «Правила безопасной эксплуатации электроустановок» та НПАОП 40.1-1.21-98 «Правила безопасной эксплуатации электроустановок потребителей».

Ймовірність механічного травмування може виникнути внаслідок не раціонального розташування робочих місць, захаращення робочих місць або у зв'язку з недбалістю та неухважністю обслуговуючого персоналу. Для виключення травматизму згідно ДСанПіН 3.3.2.007-98 «Державні санітарні правила і норми роботи з візуальними дисплейними терміналами електронно-обчислювальних машин» зроблено більш зручне та раціональне

розташування робочих місць, таким чином збільшена відстань між ними, яка відповідає нормованим значенням (площа на одне робоче місце має становити не менше ніж $6,0 \text{ м}^2$, а об'єм не менше ніж $20,0 \text{ м}^3$).

У зв'язку із стресовими ситуаціями та нервово-емоційними навантаженнями у працівників може виникнути ймовірність захворювань загально-невротичного характеру.

З метою зниження нервово-емоційного напруження, стомлення зорового аналізатора, поліпшення мозкового кровообігу, подолання несприятливих наслідків гіподинамії, запобігання втоми, згідно ДСанПіН 3.3.2.007-98 «Державні санітарні правила і норми роботи з візуальними дисплейними терміналами електронно-обчислювальних машин» для робітників із застосування ЕОМ, передбачені регламентовані перерви для відпочинку тривалістю 15 хвилин через кожні дві години, а також обладнані побутові приміщення для відпочинку під час роботи, кімната психологічного розвантаження. В кімнаті психологічного розвантаження передбачені пристрої для приготування й роздачі тонізуючих напоїв, а також місця для занять фізичною культурою.

Для оптимізації відносин у колективі проводяться тренінги з залучанням психологів на теми: «Адаптація у новому колективі», «Поведінка в суспільстві».

Для запобігання кістково-м'язових порушень у зв'язку з тривалим статичним напруженням м'язів спини, ший, рук і ніг необхідно виконувати фізичні вправи 2-3 рази протягом робочого часу.

На сьогоднішній день Всесвітня організація охорони здоров'я (ВООЗ) визнала, що синдром емоційного вигорання є проблемою, що потребує медичної уваги. Згідно з визначенням ВООЗ (2001), «синдром вигорання (burnout syndrome) – це фізичне, емоційне або мотиваційне виснаження, що характеризується порушенням продуктивності в роботі та втомою, безсонням, підвищеною схильністю до соматичних захворювань, а також вживанням алкоголю або інших психоактивних речовин з метою одержати

тимчасове полегшення, що має тенденцію до розвитку фізіологічної залежності і (у багатьох випадках) суїцидальної поведінки. Цей синдром звичайно розцінюється як стрес-реакція у відповідь на безжалісні виробничі та емоційні вимоги, що відбуваються через надмірну відданість людини своїй роботі з супутньою цьому зневагою до сімейного життя або відпочинку».

Неправильно організоване робоче місце може негативно впливати на роботу та здоров'я офісного працівника. Наприклад, Відповідно до п. 4.8 ДСанПіН 3.3.2.007-98 робочий стілець має бути підйомно-поворотним, регульованим за висотою, з кутом нахилу сидіння та спинки, від спинки до переднього краю сидіння поверхня сидіння має бути плоскою, передній край – заокругленим. Регулювання за кожним із параметрів має здійснюватися незалежно, легко і надійно фіксуватися. Поверхня сидіння і спинки стільця має бути напівм'якою з нековзним, повітронепроникним покриттям, що легко чиститься і не електризується (п. 4.12 ДСанПіН 3.3.2.007-98).

3.3. Заходи по забезпеченню виробничої санітарії та гігієни праці

Внаслідок роботи за ПК, на фізіологію людини негативно впливають електромагнітні випромінювання. Щоб зменшити наслідки впливу на людину та знизити негативні показники у робочій зоні до допустимих значень, згідно з ГОСТ 12.2.007.0-75 «Изделия электротехнические. Общие требования безопасности», вироби, які створюють електромагнітні поля, повинні мати захисні елементи (екрани, поглиначі і т.д.). Вимоги до захисних елементів повинні бути вказані в стандартах та технічних умовах на конкретні види виробів. Згідно з НПАОП 0.00-1.28-10 «Правила охорони праці під час експлуатації електронно-обчислювальних машин» та ДСанПіН 3.3.2.007-98 «Державні санітарні правила і норми роботи з візуальними дисплейними терміналами електронно-обчислювальних машин», на робочих місцях

обладнаних ПК встановлені рідкокристалічні монітори, які не є джерелами рентгенівського та електромагнітного випромінювань.

Основними причинами недостатньої або надмірної освітленості робочих місць є несправність або хибний вибір освітлювальних приладів, неправильне розташування робочих місць по відношенню до джерел освітлення.

Незадовільна освітленість на робочому місці або на робочій зоні може бути причиною зниження продуктивності та якості праці, отримання травм. Недостатнє або надмірне освітлення викликає зоровий дискомфорт, що виражається у відчутті незручності або напруженості. Тривале перебування в умовах зорового дискомфорту призводить до розсіювання уваги, зменшення зосередженості, зоровій і загальній втомі.

У офісному приміщенні, згідно ДБН В.2.5-28-2006 «Інженерне обладнання будинків і споруд. Природне і штучне освітлення» передбачене природне та штучне освітлення. Природне освітлення здійснено через світлові прорізи, які забезпечують коефіцієнт природної освітленості (КПО) не нижче 1,5%. Для захисту від прямих сонячних променів, які створюють прямі та відбиті відблиски на поверхні екранів і клавіатури, передбачено сонцезахисні пристрої, на вікнах встановлені жалюзі або штори.

Розрахунок освітлення:

1) Вихідні дані до розрахунку: $A=12$; $B=6$; $H=2,5$; $\rho_{\text{ст}}=50\%$; $\rho_{\text{с}}=30\%$; $\rho_{\text{п}}=10\%$; Тип світильника ЛПО (растровий).

2) Розрахувати кількість рядів світильників у приміщенні N_p :

$$N_p = \frac{B}{(H - h_p) \cdot [L/h]} = \frac{6}{(2,5 - 0,8) \cdot [1,4]} = 3 \text{ шт};$$

3) Визначити максимально припустиму відстань між рядами світильників $L_{\max}$:

$$L_{\max} = \frac{B}{N_p} = \frac{6}{3} = 2 \text{ м};$$

4) Визначити значення індексу приміщення i , що характеризує співвідношення розмірів освітлювального приміщення і висоти розміщення світильників:

$$i = \frac{A \cdot B}{(H - h_p) \cdot (A + B)} = \frac{12 \cdot 6}{(2,5 - 0,8) \cdot (12 + 6)} = 2,35;$$

5) Визначити значення коефіцієнта використання світлового потоку η , створюваного світильниками вибраного типу.

Відповідно до таблиці $\eta = 52\%$

6) Визначити сумарний світловий потік освітлювальної установки у даному приміщенні Φ_{Σ} :

$$\Phi_{\Sigma} = \frac{E_H \cdot A \cdot B \cdot k_s \cdot z}{\eta} = \frac{300 \cdot 12 \cdot 6 \cdot 1,4 \cdot 1,1}{52\%} = 63969,23 \text{ лм};$$

7) Визначити умовну загальну кількість світильників у приміщенні $N_{\text{св}}^*$:

$$N_{\text{св}}^* = \frac{A \cdot B}{L_{\max}^2} = \frac{12 \cdot 6}{2^2} = 18 \text{ шт};$$

8) Розрахувати світловий потік умовного джерела світла $\Phi_{\text{л}}^*$:

$$\Phi_{\text{л}}^* = \frac{\Phi_{\Sigma}}{N_{\text{л}}^*} = \frac{63969,23}{72} = 888,46 \text{ лм};$$

9) Вибрати тип стандартної лампи з найближчим значенням фактичного світлового потоку лампи $\Phi_{\text{л}}$ (таблиця 6), і знайти коефіцієнт m (співвідношення між розрахунковим світловим потоком лампи $\Phi_{\text{л}}^*$ та фактичним світловим потоком вибраної стандартної лампи $\Phi_{\text{л}}$):

$$m = \frac{\Phi_{\text{л}}^*}{\Phi_{\text{л}}} = \frac{888,46}{1050} = 0,8..$$

10) Визначити оптимальну (фактичну) кількість світильників у приміщенні $N_{\text{св}}$:

$$N_{ce} = N_{ce}^* \cdot m = 18 \cdot 0,8 = 15 \text{ шт};$$

11) Визначити фактичну кількість ламп у приміщенні N_l :

$$N_l = N_{ce} \cdot n = 15 \cdot 4 = 60 \text{ шт}$$

12) Визначити загальну розрахункову освітленість E_p у приміщенні, що створюється при застосуванні стандартних ламп:

$$E_p = \frac{\Phi_l \cdot N_l \cdot \eta}{A \cdot B \cdot k_z \cdot z} = \frac{1050 \cdot 60 \cdot 52\%}{12 \cdot 6 \cdot 1,4 \cdot 1,1} = 295,45 \text{ лк};$$

Рівні звукового тиску в октавних смугах частот, рівні звуку та еквівалентні рівні звуку на робочих місцях приміщення відповідають вимогам ДСанПіН 3.3.2.007-98 «Державні санітарні правила і норми роботи з візуальними дисплейними терміналами електронно-обчислювальних машин» та ДСН 3.3.6.037-99 «Санітарні норми виробничого шуму, ультразвуку та інфразвуку». Зниження рівня шуму в приміщенні здійснено за допомогою:

- використання більш сучасного обладнання;
- розташування принтерів та різноманітного устаткування колективного користування на значній відстані від більшості робочих місць працівників;
- переведення жорсткого диска в режим сну (Standby), якщо комп'ютер не працює протягом визначеного часу;
- використання блоків живлення ПК з вентиляторами на гумових підвісках;

Неправильне проектування або несправність систем опалення та вентиляції в приміщенні офісу може призвести до негативних впливів на здоров'я працівників у вигляді простудних захворювань, перегрівань, проблем із дихальними шляхами тощо.

Метеорологічні умови в приміщенні офісу – температура повітря, відносна вологість повітря й швидкість його переміщення відповідають встановленим санітарно-гігієнічним вимогам ДСН 3.3.6.042-99 «Державні санітарні норми мікроклімату виробничих приміщень» і ГОСТ 12.1.005-88

(1991) «ССБТ. Общие санитарно-гигиенические требования к воздуху рабочей зоны». Роботи в офісному приміщенні, належать до категорії Іб - легка робота, тому передбачені наступні оптимальні значення параметрів мікроклімату:

- у холодний період року: температура 21-23°C; відносна вологість: 40-60%; швидкість переміщення повітря: 0,1 м/с;

- у теплий період року: температура 22-24°C; відносна вологість: 40-60%; швидкість переміщення повітря: 0,2 м/с.

Забезпечення таких параметрів мікроклімату досягається оснащенням приміщень пристроями кондиціонування, вентиляції та дезодорації повітря, системами опалювання.

Оптимальні рівні позитивних (n+) і негативних (n-) іонів у повітрі приміщення з ВДТ відповідають вимогам ГН 2152-80 «Санітарно-гігієнічні норми допустимих рівнів іонізації повітря виробничих та громадських приміщень» і становить: $n+ = 1500-30000$ (шт. на 1см^3); $n- = 3000-5000$ (шт. на 1см^3). Підтримку оптимального рівня легких позитивних і негативних аероіонів у повітрі на робочих місцях забезпечуються за допомогою біполярних коронних аероіонізаторів.

3.4. Заходи з пожежної безпеки

Пожежа – це неконтрольоване горіння поза спеціальним вогнищем, що розповсюджується в часі і просторі та створює загрозу життю і здоров'ю людей, навколишньому середовищу, призводить до матеріальних збитків

Пожежна небезпека – можливість виникнення та (або) розвитку пожежі в будь-якій речовині, процесі, стані. Слід зазначити, що пожеж безпечних не буває, якщо вони і не створюють прямої загрози життю та здоров'ю людини, то завдають чи призводять до значних матеріальних втрат.

Оскільки робоче місце офісного працівника обладнане електронною та периферійною технікою, а також легкозаймистими меблями, то виникає нагальна необхідність в знаннях пожежної безпеки.

Відомо, що ДСТУ EN 2:2014 у повній відповідності до європейського першоджерела (EN 2:1992; EN 2:1992/A1:2004) встановлює класи пожеж залежно від матеріалу, що горить, і не передбачає визначення конкретного класу пожежі, що супроводжується горінням електрообладнання під напругою. Отже, зважаючи на облаштування робочого місця офісного працівника можна зробити висновок що класом можливої пожежі є клас А, тобто пожежа, що супроводжуються горінням твердих матеріалів, зазвичай органічного походження, під час горіння яких, як правило, утворюються тліючі вуглини. Також враховуючи до уваги велику кількість електричних приладів на робочому місці та згідно з затвердженим наказом МВСУ 15.01.2018 № 25 та зареєстрованим в МЮУ 23.02.2018 р. за № 225/31677, можна віднести пожежу до класу Е – горіння електроустановок, що перебувають під напругою до 1000 В.

Відповідно до вимог ДСТУ Б В.1.1-36:2016 «Визначення категорій приміщень, будинків та зовнішніх установок за вибухопожежною та пожежною небезпекою» та СНиП 2.09.02-85* «Производственные здания» приміщення за вибухопожежною та пожежною небезпекою поділяються на п'ять категорій (А, Б, В, Г, Д). Офісне приміщення зазвичай відноситься до категорії Д.

Площа офісного приміщення складає: $S=12*6=72 \text{ м}^2$. Отже, відповідно до вимог «Правил експлуатації та типових норм належності вогнегасників», затверджених наказом МВСУ 15.01.2018 № 25 та зареєстрованих в МЮУ 23.02.2018 р. за № 225/31677 в офісах встановлюють порошкові або вуглекислотні вогнегасники. До складу вуглекислотних вогнегасників входять «чисті» вогнегасні склади (вогнегасна речовина (по ГОСТ 8050-85) – двоокис вуглецю (CO_2), яка, потрапляючи на палаюче речовина, охолоджує його і виробляє гасіння; випаровуючись, вона не залишає слідів), не

пошкоджують офісну техніку та інші об'єкти, але коштують такі вогнегасники на порядок дорожче. Якщо площа приміщення – менше 100 м², то встановлюється один вогнегасник ВП-4 або ОУ-3,5, якщо 100 м² і більше – два і більше вогнегасників, з масою заряду вогнегасної речовини 5кг і більше. Таким чином, для приміщення, яке складає 72 м² необхідно встановити один вогнегасник.

3.5. Заходи по забезпеченню безпеки у надзвичайних ситуаціях

Дії керівника промислового об'єкта при виникненні надзвичайної ситуації.

Керівники об'єктів повинні передбачити управління надзвичайними ситуаціями. Для завдання забезпечення безпеки людини в НС стратегія управління повинна включати здійснення 3-х цілей:

- запобігання причин виникнення;
- запобігання самих екстремальних ситуацій;
- пом'якшення, максимальне ослаблення наслідків НС.

Стратегія запобігання причин виникнення НС передбачає недопущення таких дій чи процесів, які несуть загрозу населенню. Дана стратегія здійснюється або відмовою від будівництва небезпечних об'єктів, або знищенням чи перепрофілюванням виробництв – джерел підвищеної небезпеки.

Друга стратегія – запобігання самої НС – передбачає недопущення виходу небезпечного процесу з-під контролю шляхом використання надійних аварійних систем, сигналізації, автоматики й інших заходів з підвищення надійності і стійкості роботи підприємств, а також шляхом заходів превентивної евакуації тощо.

Третя стратегія – пом'якшення наслідків – передбачає орієнтацію на ослаблення, локалізацію наслідків НС. Ця стратегія має пріоритет у керуванні стихійними лихами і ситуаціями «комбінованого» типу.

У практиці управління найбільший ефект дає спільне використання всіх трьох стратегій, особливо при промислових аваріях. У НС, викликаних стихійними лихами, пріоритет надається другій і третій стратегіям. Для реалізації кожної зі стратегій управління необхідно розробляти і приймати комплекс превентивних та оперативних заходів.

- аналіз і встановлення зовнішніх та внутрішніх причин, які ведуть до катастрофи;
- прогнозування осередків ураження, втрат і збитків на підприємстві;
- заходи з підвищення стійкості;
- обґрунтування сил і засобів для проведення дій з локалізації вогнищ поразки і пошуково-рятувальних робіт;
- навчання формувань і громадян способам захисту;
- підготовка надійного КП управління.
- оповіщення про НС;
- проведення всіх видів розвідки й оцінка обстановки;
- проведення екстрених захисних заходів (укриття в ЗС, евакуація, використання ЗІЗ);
- використання сил постійної готовності для локалізації катастрофи;
- надання першої медичної і першої долікарняної допомоги;
- нарощування сил і засобів в ОП за рахунок залучення формувань підвищеної готовності;
- термінове постачання потерпілих продовольством та іншими життєво необхідними засобами;
- введення аварійно-відбудовних робіт.

При виникненні НС організовується надзвичайне управління, яке складається з чотирьох стадій ліквідації наслідків.

Стадія вжиття екстрених заходів. Мета – задіяти механізм надзвичайного управління і вчасно зреагувати на НС. Основні завдання початкової стадії: встановлення факту НС, попередня оцінка обстановки в зоні лиха і масштабів наслідків, мобілізація і встановлення оперативних завдань органам надзвичайного управління, віддача розпоряджень на залучення мобільних сил пожежної охорони, швидкої медичної допомоги, охорони суспільного порядку й інших служб для допомоги потерпілим, сприяння місцевим органам влади в організації рятувальних робіт і локалізації зони нещастя власними силами; інформування населення та вищестоящих органів управління про НС і вжиті заходи. Тривалість початкової стадії – 1-10 годин.

Стадія оволодіння ситуацією й організації механізму надзвичайного управління в зоні лиха, у плануванні і проведенні рятувальної операції відповідного масштабу. Завдання: детально оцінити обстановку, терміново прийняти обґрунтоване рішення й уточнити план ліквідації наслідків НС; розрахувати необхідні сили і засоби, ресурси для всього комплексу робіт у зоні лиха, організувати чітку взаємодію всіх залучених сил і аварійних служб. Тривалість 2-ї стадії – від кількох годин до кількох діб.

Основна і визначальна стадія. Мета – перебороти надзвичайний характер ситуації: відновити безпеку населення в зоні лиха, ліквідувати загрозу життю і здоров'ю всім потерпілим, створити мінімально необхідні умови для життєдіяльності населення, що залишилося. Завдання: розгортання в найкоротший термін рятувальних робіт на всіх потерпілих об'єктах зони лиха, надання допомоги потерпілим для захисту їхнього життя, здоров'я і підтримка життєздатності в екстремальних умовах; евакуація потерпілих із зони нещастя та їх життєзабезпечення; термінове проведення аварійно-відбудовних робіт на системах водо-, тепло-, га-зо-, електросистемах і зв'язку в зоні лиха. Тривалість кілька діб – кілька тижнів.

Стадія відновлення, тобто економічна, соціальна, культурна й екологічна реабілітація зони лиха. Органи надзвичайного управління вичерпали свою роль і передають функції постійної дії місцевим органам управління. Розробляється спеціальна програма з черговістю комплексу заходів для реабілітації зони нещастя.

Як приклад розглянемо дії керівників при аваріях на промислових об'єктах.

Управління підприємством і дії керівників при аваріях на промисловому об'єкті є надзвичайно важливими.

При виникненні виробничої аварії найважливішим заходом щодо захисту є своєчасне оповіщення.

Основним способом оповіщення в мирний час є мовна інформація (радіо, телебачення, проводовий зв'язок). Перед інформацією вмикаються електросирени, заводські гудки і по радіо передається попередній сигнал «Увага всім». За цим сигналом необхідно ввімкнути радіо, телевізор для прослуховування МОВ-НОІ інформації. Відповідальними за організацію і здійснення оповіщення є територіальні органи ЦО, начальники ЦО об'єктів.

Якщо протягом 5 хвилин після подачі сигналу «Увага всім» мовної інформації нема, значить відбувся несанкціонований запуск сирен (помилкова тривога):

- Одержання сигналу про аварію, оцінка обстановки, доповідь НЦО НШЦЦНС голові КНС;
- оповіщення про аварію підрозділів, оцінка обстановки, доповідь НЦО НШЦЦНС голові КНС;
- ухвалення рішення і передача розпоряджень, доповідь у штаб ЦОНС району департамент;
- оповіщення робітників та службовців про небезпеку і порядок їх дій (мовна інформація);
- розгортання пункту управління, цілодобове чергування на робочих місцях;

- безаварійна зупинка виробництва, вихід із зони дії СДОР, укриття в будинках, цехах, захисних спорудженнях.

Отже, зважаючи на специфіку офісної роботи, охорона праці офісних працівників має певні особливості. Забезпечення охорони праці гарантується законодавством, зокрема, Законом України «Про охорону праці» та Правилами охорони праці під час експлуатації електронно-обчислювальних машин. Усі роботодавці незалежно від форм власності повинні дотримуватися чинного законодавства щодо охорони праці в Україні та створювати на робочих місцях відповідні умови праці. Охорона праці офісних працівників передбачає дотримання ряду санітарно-гігієнічних норм: до приміщення, освітлення, організації робочого місця, вентиляції, опалення, кондиціювання, мікроклімату, електробезпеки, рівнів шуму, вібрації, неіонізуючих електромагнітних випромінювань, електростатичних та магнітних полів. Відповідальне ставлення до дотримання вимог безпечних умов праці, приведення робочих місць працівників у відповідність до загальних вимог законодавства України у сфері охорони праці є не лише безпосереднім обов'язком роботодавця, а й засобом організації ефективної роботи офісу.

ВИСНОВКИ

Переклад творів художньої літератури – один із важливих засобів збагачення скарбниці національних літератур. Вивчення своєрідних рис перекладацької майстерності дає цінний матеріал для усвідомлення закономірностей становлення стилю письменника, жанрових і стильових модифікацій у творчості поетів.

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, ритміко-інтонаційна своєрідність. При перекладі поезії варто брати до уваги, що треба зберігати оригінальний розмір, риму, щоб у перекладі, як і в оригіналі, розкривався змістовий аспект поетичної форми.

Зауважимо, що твори Р. М. Рільке перекладено на десятки мов світу. Багато літературознавців стверджують, що творчість Рільке позначена передусім філософською глибиною, і водночас – насичена інтенсивним ліризмом, широтою його діапазону й експресивністю. Таким чином, перед перекладачами поезії письменника поставало нелегке завдання: потрібно було максимально відчувати форму та мелодіку вірша, вловити задум та ідею оригіналу, передати всі переживання автора, не підкоряючись власним, але й дати змогу розкритись власному потенціалу.

З огляду на історичні обставини, український поетичний переклад XIX-XX ст. посів центральне місце в літературній полісистемі, виступивши адекватною компенсацією оригінальної літератури й забезпечивши таким чином цілісність літературної полісистеми, що, у свою чергу, було і є необхідною передумовою збереження національної культури. В цей час поезію Р. М. Рільке починають перекладати справжні метри перекладу М. О. Лукаш, Л. С. Первомайський, Д. В. Павличко, серед яких чільне місце належить В. С. Стусу та М. П. Бажану.

В першому розділі дипломної роботи розглядаються теоретичні аспекти поняття поетичного тексту та поетичного перекладу. Було визначено, що художній поетичний текст – це текст, основною функцією якого є естетичний вплив на адресата. Поетичні тексти мають абсолютно інший естетичний статус. Реципієнтом поетичного тексту може виступати будь-яка людина, але для цього необхідно виявити цікавість до тексту, захотіти сприйняти його. Художній твір має три складові частини. Вони співвідносяться з елементами «слова з живим уявленням». Це, по-перше, зміст (або ідея), відповідний чуттєвому образу або розвиненому з нього поняттю; по-друге, «внутрішня форма, образ, який указує на цей зміст, відповідний уявленню (яке теж має значення тільки як символ, натяк на відому сукупність чуттєвих сприйнять або на поняття) і, «зовнішня форма, в якій об'єктивувався художній образ. Щодо художнього поетичного перекладу, то він різко відрізняється від інших видів перекладу неможливістю спиратися в мовній діяльності переважно на репродукцію. Він вимагає не просто використовувати старе, завчене раз і назавжди, він припускає мовну творчість.

В другому розділі було проаналізовано та порівняно українські переклади поетичних творів німецького письменника Р. М. Рільке, М. П. Бажаном та В. С. Стусом. Було визначено, що обидва перекладачі намагалися зберегти стиль та задум тексту оригіналу, іноді, нехтуючи лексичними одиницями, які використовує Р. М. Рільке та його індивідуальним стилем. Так, проаналізувавши *лексико-семантичний рівень* було визначено, що М. Бажан і В. Стус вдало відтворюють контекстуальні синонімічні ряди Р. М. Рільке. Щоправда інколи вони змінюють однорідні члени речення місцями для збереження римування. Рільке майстерно використовує багатозначні лексеми, створюючи проблеми перекладачам. Проте В. С. Стус та М. П. Бажан майстерно перекладають поезії Р. М. Рільке українською мовою, застосовуючи при цьому різноманітні трансформації та передаючи смисл текстів оригіналу.

Щодо *граматичного рівня*, в цілому обом українським перекладачам вдалося зберегти змістовне навантаження, хоча інколи вони обидва відходили від морфологічних категорій, використаних Рільке в оригінальних творах. Це обумовлено розбіжностями в граматиці української та німецької мови. В перекладах використовувалися такі граматичні трансформації як розширення, опущення, перестановки, конкретизація, заміни частини слова чи цілого слова, перебудова речення. Загалом, стосовно *граматичного рівня*, можна зробити висновок, що В. Стус, який використовує більш різноманітні трансформації, і уважніше ставиться до граматичних категорій, обраних самим Рільке, ретельніше відтворив граматичні особливості ідіолекту німецького поета.

Синтаксичний рівень в творах Рільке представлений різноманітними явищами. Рільке використовує велику кількість повторів та лейтмотивів, які надають більшої ваги та значення подіям. Для цього автор використовує різні види складносурядних та складнопідрядних речень. Проте емотивний синтаксис є домінантним на цьому рівні. Він представлений у вигляді риторичних питань, вигуків, парентез, парцеляцій та іншого. Всі ці синтаксичні конструкції роблять стиль Рільке унікально різноманітним, і ускладнюють роботу перекладачів. Для передачі подібних явищ українські перекладачі В. Стус та М. Бажан використовують ряд синтаксичних трансформацій. Найчастіше це перестановки (зміна порядку слів в реченні, інверсії). Також перекладачі використовують ряд трансформацій при перекладі: замінюють як частини мови, так і члени речення і типи синтаксичного зв'язку (сполучникове на безсполучникове речення або навпаки, складного речення простим, поєднання двох речень в одне). Трансформація додавання, як правило проявляється у розгортанні еліптичних редукованих рільківських структур у розгорнуті або повні речення. Іноді перекладачі використовують трансформацію описового перекладу, якщо неможливо підібрати повний еквівалент і потрібно розгорнути його описово в перекладі. І навпаки, вони іноді використовують опущення (протилежну

додаванню трансформацію), коли в оригіналі є надлишкова інформація. Щоправда, вона використовується перекладачами Рільке найрідше.

Якщо говорити про порівняння двох перекладачів Стуса і Бажана на *синтаксичному рівні*, то їх вміння майже рівні. Проте невелику перевагу все ж таки можна віддати М. Бажану. На наш погляд, Бажан більш обережно і вивірено підходить саме до структурно-композиційного рівня поезій Рільке. Стус же перекладає більш спонтанно і його цікавить перш за все змістовно-образне навантаження. Тому у Бажана ми бачимо менше трансформацій і частіше це його українські переклади відтворюють синтаксичний малюнок оригіналу. Проте і В. Стус цілком вправно і відповідно передає синтаксичну будову і задум Рільке.

Під час аналізу *стилістичних особливостей* було визначено, що в цілому обидва українські поети однаково передають цей рівень при перекладі текстів оригіналу. Проте, необхідно зазначити, що В. Стус більш вправно перекладає метафори німецького поета, М. Бажан бережніше ставиться до епітетів та порівнянь в своїх перекладах.

Таким чином, розбіжності між текстами перекладів та оригіналу можна пояснити відмінностями між мовними нормами німецької та української мови, а також відмінностями стилів перекладачів, їх власного розуміння тексту оригіналу. Загалом, переклади В. С. Стуса та М. П. Бажана мають свої власні особливості, кожен з перекладачів використовує різноманітні еквіваленти німецькомовних лексичних одиниць, іноді вони вилучають або додають власні слова та словосполучення, проте значно не відходять від тексту оригіналу. Всі переклади поезій мають зовні традиційну структуру вірша, а перекладачі вдало зберігають оригінальну довжину віршованих рядків, римування та еквілінеарність. Основними відмінностями між оригіналом та перекладами є використання перекладачами заміни однієї частини мови іншою, що пояснюється розбіжностями норм німецької та української мови, на синтаксичному рівні Р. М. Рільке використовує довгі речення, але, відокремлюючи при цьому кожную завершену думку

пунктуаційними знаками, а В. С. Стус та М. П. Бажан ділять великі речення на малі при перекладі, або з'єднують два коротких речення в одне, підлаштовуючись таким чином під сприйняття тексту українським читачем. Також ми виявили відмінності у стилістичній забарвленості оригіналу та перекладів (переклади мають більше емоційне забарвлення, ніж оригінал). Зазначимо, що проаналізовані переклади повністю задовольняють вимоги О. М. Федорова щодо адекватності. Так, тексти перекладів відповідають вимогам щодо точності, стислості, ясності та літературності, які висуває вчений.

Можемо стверджувати, що розглянуті переклади В. С. Стуса та М. П. Бажана можна вважати адекватними та еквівалентними. Загалом, вони відповідають основним вимогам поетичних інтерпретацій та правил. Продемонструвавши величезні виражальні можливості української мови, вони стали ще одним кроком на шляху засвоєння українським словом естетичного досвіду зарубіжної лірики й об'єктивно збагатили художній культурний потенціал.

ZUSAMMENFASSUNG

Die künstlerische poetische Übersetzung ist eine der kompliziertesten Arten der Übersetzungstätigkeit, dessen Hauptaufgabe «die Reflexion der Gedanken und der Gefühle des Autors prosa- oder des poetischen Originals mit Hilfe anderer Sprache, der Umgestaltung seiner Gestalten ins Material anderer Sprache ist», was bestimmte Schwierigkeiten bewirkt, die vor dem Übersetzer entstehen. Solche Übersetzung ermöglicht den Vertretern verschiedener Kulturen die Umwandlung, von den geistigen Werten.

Die Übersetzung der Kunstwerke, unter anderem ist der Poesie, eines der aktuellen wissenschaftlichen Probleme in der allgemeinen Theorie der Übersetzung, der Sprachwissenschaft und der Literaturwissenschaft.

Die poetischen Werke des deutschen Dichters R. M. Rilkes sind auf viele Weltsprachen übersetzt. In der Ukraine ist das Interesse für die Poesie Rilke in 60-70 Jahre des vorigen Jahrhunderts gewachsen. Seine Gedichte übersetzen M. P. Bazhan, M. J. E. Lukaschs, D. W. Pawlytschkos, W. S. Stuss. Zum Schaffen Rilke wandten sich auch M. K. Serow, M. G. Jochansens, L. N. Mossendss.

Viele Literaturwissenschaftler argumentieren, Rilkes Werk sei vor allem durch eine philosophische Tiefe gekennzeichnet und gleichzeitig von intensiver Lyrik Weite und Ausdruckskraft gesättigt. Vor den Übersetzern der Versen des Autors war es daher schwierig zu fordern: die Form und Melodie des Gedichts so weit wie möglich zu fühlen, die Idee und die Idee des Originals zu erfassen, alle Erfahrungen des Autors zu übertragen, seinem eigenen Potenzial nicht zu gehorchen.

Im ersten Kapitel der Diplomarbeit werden die theoretischen Aspekte des Begriffes des poetischen Textes und der poetischen Übersetzung betrachtet. J. P. Solodub bemerkt, dass der künstlerische poetische Text ein Text ist, dessen Hauptfunktion die ästhetische Einwirkung auf den Leser oder auf den Zuhörer ist. Die poetischen Texte haben ganz anderen ästhetischen Status.

In der zweiten Kapitel wurden die ukrainischen Übersetzungen der poetischen Werke deutschen Schriftstellers R. M. Rilkes, M. P. Bazhana und W. S. Stus analysiert. Es war bemerkt, dass beide Übersetzer versuchten, den Stil und das Vorhaben des Textes des Originals manchmal aufzusparen, die lexikalischen Einheiten vernachlässigend, die von R. M. Rilke verwendet werden.

So war es nach der Analyse des leksiko-semantischen Niveaus bestimmt, dass M. Bazhan und W. Stus kontextbedingt die gleichbedeutenden Reihen R. M. Rilkes erfolgreich wiedergeben. Dabei tauschen sie die manchmal gleichartige Satzglieder mit den Stellen für die Reimenerhaltung. Rilke verwendet die bedeutungsvollen Lexeme, die die Probleme den Übersetzern bilden, meisterhaft. Jedoch nehmen die ukrainischen Übersetzer die Herausforderung an, und ihnen gelingt es meistens, gerade die kontextbedingte-richtige Bedeutung des bedeutungsvollen Wortes zu finden. Nach dem morphologischen Niveau, insgesamt gelang es beiden ukrainischen Übersetzern, die Bedeutungsbelastung aufzusparen, obwohl sie nach der Notwendigkeit die grammatikalischen Kategorien, verwendeter Rilke in den originellen Werken weggingen. In den Übersetzungen wurden solche grammatikalischen Transformationen wie die Erweiterung, die Senkung, die Umstellung, die Konkretisierung, der Ersatz der Teilen des Wortes oder des ganzen Wortes, die Umgestaltung des Satzes verwendet. Im Allgemeinen, kann man bezüglich des grammatikalischen Niveaus, die Schlussfolgerung machen, dass Stus, der die vielfältigeren Transformationen verwendet, und sich zur grammatikalischen Kategorien aufmerksamer verhält, die von Rilke gewählt sind, hat die grammatikalischen Idiolektbesonderheiten des deutschen Dichters sorgfältiger wiedergegeben.

Bei der Analyse der stilistischen Besonderheiten war es festgestellt, dass insgesamt beide ukrainischen Dichter dieses Niveau beim Übersetzen der Texte des Originals identisch übertragen. Jedoch muss man bemerken, dass W. Stus die Metaphern des deutschen Dichters geschickter übersetzt, M. Baschan geht behutsam mit den Epitheta und den Vergleichen in den Übersetzungen um.

So können die Unterschiede zwischen den Texten der Übersetzung und dem Original durch die Unterschiede zwischen den Sprachnormen der deutschen und der ukrainischen Sprache sowie durch die Unterschiede zwischen den Stilen der Übersetzer und ihrem eigenen Verständnis des ursprünglichen Texts erklärt werden.

Im Allgemeinen haben Übersetzungen von V. S. Stus und M. P. Bazhan ihre eigenen Besonderheiten. Jeder der Übersetzer verwendet verschiedene Äquivalente deutschsprachiger lexikalischer Einheiten. Manchmal entfernen oder fügen sie ihre eigenen Wörter und Phrasen hinzu, weichen jedoch nicht wesentlich vom ursprünglichen Text ab. Alle Übersetzungen der Dichtung sind äußerlich die traditionelle Struktur des Verses, und die Übersetzer behalten erfolgreich die ursprüngliche Länge der Verslinien, des Reims und des Gleichgewichts bei. Die Hauptunterschiede zwischen dem Original und den Übersetzungen bestehen in der Verwendung von Übersetzern, die einen Teil der Sprache durch einen anderen ersetzen, was durch Unterschiede in den Normen der deutschen und der ukrainischen Sprache erklärt wird. Auf der syntaktischen Ebene verwendet R. M. Rilke lange Sätze, trennt jedoch jeden abgeschlossenen Gedanken mit Satzzeichen und V. S. Stus und M. P. Bazhan unterteilen große Sätze in kleine Übersetzungen oder kombinieren zwei kurze Sätze in einem und passen sich so an die Wahrnehmung des Textes durch den ukrainischen Leser an. Wir fanden auch Unterschiede in der Stilfarbe des Originals und der Übersetzungen (Übersetzungen haben mehr emotionale Farben als das Original). Es sei darauf hingewiesen, dass die analysierten Übersetzungen die Anforderungen von O. M. Fedorov hinsichtlich der Angemessenheit vollständig erfüllen. Somit entsprechen die Texte der Übersetzungen den Anforderungen des Wissenschaftlers an Genauigkeit, Prägnanz, Klarheit und Lesekompetenz.

DIE KÜNSTLERISCHE ÜBERSETZUNG, DER POETISCHE TEXT, DIE LEXIKALISCHEN ELEMENTE, INDIVIDUELLER STIL, LEKSIKO-SEMANTISCH ERSATZUNGEN, DIE SYNTAKTISCHEN ERSATZUNGEN, DIE STILLISTISCHEN BESONDERHEITEN, DIE ÜBERSETZUNG

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адмони В. Г. Пути развития грамматического строя в немецком языке. М. : Высшая школа, 1991. 175 с.
2. Адмони В. Г. Поэзия Райнера Марии Рильке. М. : Худож. лит., 1985. 524 с.
3. Адмони В. Г., Т. И. Сильман Структура художественного текста и перевод. М. : Совет, писатель, 1967. Т. 2. С. 97-108.
4. Алексеев В. В. Поэтика выбора. М. : Просвещение, 1982. 160 с.
5. Алексеева И. С. Введение в переводоведение. М. : Изд. центр «Академия», 2004. 352 с.
6. Алексеева И. С. Профессиональный тренинг переводчика. СПб. : Союз, 2003. 287 с.
7. Боголюбов М. Д. Проблема рамочной конструкции предложения в современном немецком литературном языке. М. : Высшая школа, 1996. С. 102-106.
8. Брандес М. П. Предпереводческий анализ текста [для институтов и факультетов иностранных языков] / М. П. Брандес, В. И. Провоторов. М. : НВИ-ТЕЗАУРУС, 2001. 224 с.
9. Брандес М. П. Стилистика немецкого языка. М. : Высшая школа, 1983. 272 с.
10. Брандес, М. П. Стилистика текста. Теор. курс: учебник / М. П. Брандес. 3-е изд. перераб. и доп. М. : Прогресс-Традиция; ИНФРА-М, 2004. 416 с.
11. Виноградов В. С. Введение в переводоведение. М. : Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. 224 с.
12. Волошук В. І., Головань О. О. Семантичні особливості віршів Р.М. Рільке та відтворення їх в українських перекладах // Матеріали щорічної наук.-практ. конференції «Тиждень Науки» (м. Запоріжжя, 16-20 квітня 2018 року). Запоріжжя, 2018. С. 1584-1586.

13. Волошук В. І., Головань О. О. Збереження семантичної своєрідності поезій Р. М. Рільке в українських перекладах // Матеріали Міжнародної наук.-практ. Конференції «Мова як засіб міжкультурної комунікації» (м. Херсон, 11-12 травня 2018 року). Херсон, 2018. С. 169-173.
14. Гачечиладзе Г. В. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. М. : Наука, 1980. 180 с.
15. Гончаренко С. Ф. Информационный аспект межъязыковой поэтической коммуникации // Тетради переводчика. М. : Высш. шк., 2001. С. 38–49.
16. Гумилев Н. С. Девять заповедей переводчика // Антология английской поэзии. М. : АРТ-ФЛЕКС, 2000. С. 12–16.
17. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М. : Наука, 1989. 259 с.
18. Єрмоленко С. Я. Нариси з української словесності (стилістика та культура мови). К. : Довіра, 1999. 304 с.
19. Жайворонок В. В. Лінгвостилістична основа поезики. Київ : Наукова думка, 1994. 67 с.
20. Жук Т. В. Лексичний та синтаксичний повтор в українській народній творчості (на матеріалі українських народних казок) : автореф. дис... канд. філол. наук: [спец.] 10.02.01 / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. К., 2005. 18 с.
21. Заботина Т. Е. Подход к интерпретации как к действованию // Филологическая герменевтика и общая стилистика. Тверь : ТГУ, 1992. С. 54–65.
22. Загнітко А. П. Лінгвістика тексту: Теорія і практикум : підруч. [для студ. вищ. навч. закл.] / А. П. Загнітко. Донецьк : ДонНУ, 2006. 289 с.
23. Казакова Т. А. Практические основы перевода. СПб. : Союз, 2001. 320 с.
24. Кожина М. Н. Стилистика русского языка : учеб. [для студ. высш. науч. зав.]. М. : Просвещение, 1977. 223 с.

25. Комиссаров В. Н. Общая теория перевода. М. : ЧеРо, 1999. 136 с.
26. Комиссаров В. Н. Теория перевода. М. : Высшая школа, 1990. 253 с.
27. Коптилов В. В. Вопросы теории художественного перевода. М. : Художественная литература, 1991. 230 с.
28. Кравчеко Л. С. Василь Стус – інтерпретатор поезії Р. М. Рільке. Дрогобич : Коло, 2008. 340 с.
29. Кравченко Л. С. Художня модальність поетичного універсалу Р. М. Рільке. Дрогобич: Коло, 2010. 360 с.
30. Куликова З. П. Повтор как средство экспрессивности и гармонизации поэтических текстов М. Цветаевой и Р. М. Рильке [Текст] : автореф. дис... канд. филол. наук: [спец.] 10.02.19 / Педагогический институт ФГОУ ВПО «Южный федеральный университет». Ростов-на-Дону, 2007. 21 с.
31. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. М. : Просвещение, 1996. 256 с.
32. Мацько Л. І., Сидоренко О. М. Стилїстика української мови. К. : Вища школа, 2003. 462 с.
33. Миньяр-Белоручев Р. К. Как стать переводчиком. М. : Стелла, 1994. 144 с.
34. Мукаржовский Я. Структурная поэтика. М. : Языки русской культуры, 1996. 480 с.
35. Наливайко Д. С. Василь Стус – перекладач. К. : Всесвіт, 1991. №1. С. 141–144.
36. Попович А. А. Проблемы художественного перевода. М. : Высшая школа, 1980. 199 с.
37. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. М. : Изд-во Наука, 1990. 181 с.

38. Потоцкая Н. П. Стилистика современного французского языка : учеб. [для студ. высш. науч. зав.] / Н. П. Потоцкая. М. : Высшая школа, 1994. 247 с.
39. Радчук В. Д. Забобон неперекладності (чи під силу мові Тараса переклад цитат?) // Актуальні проблеми філології та перекладознавства. К: Довіра, 2007. Т. 2., №2. С. 152-158.
40. Ризель Э. Г. Структурные тенденции в синтаксисе современного немецкого языка. М. : Просвещение, 1997. 164 с.
41. Рильке Р. М. Лирика. М. : Прогресс, 1981. 517 с.
42. Рильський М. Ф. Зібрання творів у двадцяти томах // Поетичні переклади. Київ : Наукова думка, 1985. Т. 11. 352 с.
43. Сверстюк Є. О. Правда полинова. К. : Видавничий дім «КМ Академія», 2009. 192 с.
44. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика. Полтава : Довкілля, 2006. 716 с.
45. Солодуб Ю. П., Альбрехт Ф. Б., Кузнєцов А. Ю. Теория и практика художественного перевода. М. : Издательский центр «Академия», 2005. 296 с.
46. Стус В. С. Листи до друзів та знайомих. Львів : Просвіта, 1997. 263 с.
47. Стус В. С. Листи до рідних. Львів : Просвіта, 1997. 495 с.
48. Томашева И. В. Понятие «лакуна» в современной лингвистике. Волгоград : Перемена, 1995. 278 с.
49. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М. : Аспект Пресс, 2002. 179 с.
50. Федоров А. В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). М. : Филология три, 2002. 418 с.
51. Чайковский Р. П. Стилистические функции асиндетической и полисиндетической связи в современной немецкой художественной прозе (к проблеме экспрессивности синтаксиса) : автореф. дисс. ...канд. филол. Наук:

[спец.] 10.08.01 / Педагогический институт ФГОУ ВПО «Южный федеральный университет». Ростов-на-Дону, 1972. 28 с.

52. Швейцер А. Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. М. : Наука, 1988. 215 с.

53. Шенгели Г. А. Школа писателя. Основы литературной техники. М. : Изд-во Всерос. союза поэтов, 1990. 111 с.

54. Шмігер Т. Перекладознавчий доробок Миколи Зерова // Вісник Львівського університету імені Івана Франка. Львів, 2005. № 2. С. 289-296.

55. Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу. Л. : Академия, 1994. 234 с.

56. Asadowski K. Rilke und Russland : Briefe, Erinnerungen, Gedichte. Frankfurt a.M. : Insel, 1986. 659 S.

57. Bassnett S. Translation Studies. London : Routledge, 1991. 168 p.

58. Brown C. S. The translation of poetry : Rilke. Sewanee rev., 1985. 660 p.

59. Brunner H. Auf der Suche nach der gewaltlosen Sprache : Discurs entlang an Texten Rainer Maria Rilkes. Peter Lang Cop., 1987. 194 S.

60. Campbell J. Potęga mitu. Kraków, 1994. 63 S.

61. Eckel W. Wendung : Zum ProzeS der poetischen Reflexion im Werk Rilkes. Konigshausen u. Neumann, 1994. 248 S.

62. Freedman R. Rainer Maria Rilke. Der Meister. 1906-1926. Aus dem Amerikanischen von Curdin Ebnetter. Frankfurt a. Main, Leipzig, 2002. 625 S.

63. Galinski C. Terminology and specialized communication // The international conference on «Professional Communications and knowledge Transfer» (Vienna, 24-26 August 1998). Vienna, 1998. Vol. 1. P. 117-131.

64. Horstman S. Poetologie und poetische Faktur in Weberlied und in «Der Spinnerin Nachtlid». Ruhr-Universität Bochum, 2007. 24 S.

65. Hülse M. Final belief : Thoughts on Rainer Maria Rilke. Encounter. L., 1988. 58 S.

66. Jakobson R. Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Berlin, 2007. 789 S.

67. Kaiser V. Die Katastrophe der Repräsentation: Überlegungen zum figura-tiven Sprechen in Rilkes Dichtung. Stuttgart, 1991. 716 S.
68. Nalewsky H. Rainer Maria Rilke in seiner Zeit. Leipzig: Insel-Verl., 1985. 352 S.
69. Rilke die Donaumonarchie und ihre Nachfolgentaaten. Vorfr. Der Jahrestagung der Rilke. Budapest, 1994. 205 p.
70. Roelands C. Rilkes «Neue Gedichte» im Lichte der Archetypenlehre C.G.Jungs. Neophilologus, Groningen, 1994. 612 S.
71. Sandig B. Textstilistik des Deutschen. Walter de Gruyter, 2006. 584 S.
72. Szász F. Hugo von Hofmansthal und Rainer Maria Rilke in Ungarn. Budapest, 1988. 257 S.
73. Szendi Z. Versachlichung und Poetisierung bei Lenau und Rilke. Wien, 2002. 214 S.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

74. Рільке Р. М. Книга образів Другої книги, друга частина / з нім. пер. В. С. Стус, М. П. Бажан. URL : http://rilke.org.ua/verses/bilder2_2_uk.html (дата звернення: 6.08.2018).
75. Рільке Р. М. Книга образів Першої книги, друга частина / з нім. пер. В. С. Стус, М. П. Бажан. URL : http://rilke.org.ua/verses/bilder1_2_uk.html (дата звернення: 15.07.2018).
76. Рільке Р. М. Книга образів Першої книги, перша частина / з нім. пер. В. С. Стус, М. П. Бажан. URL : http://rilke.org.ua/verses/bilder1_1_uk.html (дата звернення: 22.08.2018).
77. Рільке Р. М. Сонети до Орфея / з нім. пер. В. С. Стус. URL : http://rilke.org.ua/verses/orpheus_stus.html#orpheus2_26_stus (дата звернення: 22.08.2018).

78. Рільке Р. М. Сонети до Орфея / з нім. пер. М. П. Бажан. URL : http://rilke.org.ua/verses/orpheus_bazhan.html (дата звернення: 22.08.2018).

79. Рільке Р. М. Вірш (1910-1926) / з нім. пер. В. С. Стус, М. П. Бажан. URL : http://rilke.org.ua/verses/spaetere_uk.html (дата звернення: 1.09.2018).

80. Рільке Р. М. Нові вірші / з нім. пер. В. С. Стус, М. П. Бажан. URL : http://rilke.org.ua/verses/neue1_uk.html (дата звернення: 22.07.2018).

81. Rilke R. M. Neue Gedichte. Augsburg: Werden-Verlag, 2003. 130 S.

82. Rilke R. M. Sonette an Orpheus. Frankfurt am Main: Diogenes-Verlag, 2003. 145 S.

83. Rilke R. M. URL : <http://rainer-mariarilke.de/sw06d013derlesende.html> (дата звернення: 22.08.2018).

ДОДАТКИ**Додаток А****Наукова стаття автора у фаховому виданні**

ISSN 2413-3337

**Міністерство освіти і науки України
Херсонський державний університет****Науковий вісник
Херсонського державного університету
Серія "Лінгвістика"****Випуск 32****Херсон – 2018**

УДК 81'1
ББК 81.2 Ук
НЗ4

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації: серія KB №10031 від 05.07.2005 р.

Внесено до Переліку наукових фахових видань України (наказ Міністерства освіти і науки України від 9 березня 2016 року № 241).

Друкується за ухвалою вченої ради Херсонського державного університету (протокол № 11 від 23 квітня 2018 року).

Редакційна колегія: Олексенко Володимир – головний редактор, доктор філологічних наук, професор, Херсонський державний університет; Архангельська Алла – доктор філологічних наук, професор, Університет ім. Франтішека Палацького (м. Оломоуц, Чеська Республіка); Белехова Лариса – заступник головного редактора, доктор філологічних наук, професор, Херсонський державний університет; Беляєв Юрій – кандидат філологічних наук, професор, Херсонський державний університет; Гайдаєнко Ірина – відповідальний секретар, кандидат філологічних наук, доцент, Херсонський державний університет; Гайдученко Галина – відповідальний секретар, кандидат філологічних наук, доцент, Херсонський державний університет; Городенська Катерина – доктор філологічних наук, професор, Інститут української мови НАН України (м. Київ); Загнітко Анатолій – доктор філологічних наук, професор, Донецький національний університет імені Василя Стуса (м. Вінниця); Космеда Тетяна – доктор філологічних наук, професор, Познанський університет ім. А. Міцкевича (м. Познань, Польща); Крісс Майкл – доктор філософії, професор Арізонського університету (м. Тусон, США); Мамедова Таміла – доктор філологічних наук, професор, Бакинський слов'янський університет (м. Баку, Азербайджан); Манакін Володимир – доктор філологічних наук, професор, Донецький національний університет імені Василя Стуса (м. Вінниця); Ожоган Василь – доктор філологічних наук, професор, Національний університет "Кисво-Могилянська академія" (м. Київ); Ратникова Ірина – доктор філологічних наук, професор, Білоруський державний університет (м. Мінськ, Республіка Білорусь); Руденко Людмила – доктор філологічних наук, професор, Херсонський державний університет; Синиця Ірина – доктор філологічних наук, професор, Далянський університет іноземних мов (м. Далянь, Китайська Народна Республіка); Тропіна Ніна – заступник головного редактора, доктор філологічних наук, професор, Херсонський державний університет.

Рецензенти: Валигура Ольга – доктор філологічних наук, професор, Київський національний лінгвістичний університет;

Ковалевська Тетяна – доктор філологічних наук, професор, Одеський національний університет імені І.І. Мечникова.

Засновник: Херсонський державний університет МОН України.

Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія "Лінгвістика" : Збірник наукових праць. Випуск 32 / Херс. держ. ун-т. – Херсон: ХДУ, 2018. – 244 с.

Розглядаються актуальні проблеми сучасної лінгвістики, теоретичні та історичні аспекти функційної граматики, з'ясовуються напрями еволюції морфологічних і синтаксичних категорій, а також їхні функційні вияви в тексті, простежуються особливості українських говорів, висвітлюються тенденції сучасного словотвору, встановлюються особливості функційної семантики фразеологічних і лексичних одиниць, визначаються шляхи кодифікації граматичних норм мови.

Для науковців, викладачів, аспірантів і студентів-філологів.

Збірник зареєстровано та представлено у наукометричних та бібліометричних системах і БД: Index Copernicus International S.A., Реферативна база даних "Україніка наукова".

Адреса редакції: 73000, м. Херсон, вул. Університетська 27, факультет філології та журналістики, тел. (0552) 326756.

УДК 81'1
ББК 81.2 Ук
НЗ4

© Колектив авторів
© ХДУ, 2018

ЛІНГВІСТИКА. Випуск XXXII

<i>Климович Світлана, Мартос Світлана</i> Абревіація та словоскладання як способи творення молодіжних сленгізмів	88
<i>Куликовская Наталия</i> История имени и имя истории (на базе лексем-номинантов концептов немецкого языка „Geschichte“ и „Name“).....	94
<i>Юлія Невинна (Коцй), Ірина Нічаснко</i> Семантичне поле концепту <i>брехня</i> в іспанській та українській мовах	104
<i>Птуха Владислав</i> Зовнішня мотивація номінацій одягу з національно-культурним компонентом семантики в англійській та українській мовах.....	109
<i>Скобнікова Оксана</i> Аналіз концепту FAMILY на базі американських національних корпусів.....	115
Розділ IV. Актуальні проблеми тексту і дискурсу	
<i>Беценко Тетяна</i> Мовно-образні ознаки поетичного дискурсу Василя Голобородька.....	121
<i>Богдан Юлія, Черненко Наталя, Вінниченко Марія</i> Жанрові особливості роману Ю. Андруховича «Лексикон інтимних міст».....	127
<i>Городиловська Галина, Городиловська Марія</i> Виразальні можливості речень у художньому дискурсі Романа Іваничука	132
<i>Демченко Володимир</i> Мовний портрет автора тексту як засіб етнокультурної ідентичності.....	138
<i>Жук Людмила, Ільєнко Олена</i> Функції цитування в політичному дискурсі (на матеріалі публічних промов президента України П. Порошенка)	144
<i>Подвойська Оксана, Добровольська Олена</i> Номінальний стиль у німецькомовних текстах юридичних документів	150
<i>Сіденко Наталя</i> Фразеологічна деформація у реалізації стратегії генерації емоційної напруги в англомовній «жовтій» пресі.....	156
<i>Тарасова Олена</i> Дискурс-аналіз як метод дослідження французького віршованого мовлення доби модернізму.....	162
Розділ V. Переклад як засіб міжкультурної комунікації	
<i>Волошук Вікторія, Головань Ольга</i> Збереження семантичної своєрідності поезій Р. М. Рільке в українських перекладах	169
<i>Гончарук Руслана</i> Особливості перекладу німецьких фразеологізмів українською (на матеріалі поеми Г. Гейне «Атта троль» у перекладі Лесі Українки)	174

Розділ V

ПЕРЕКЛАД ЯК ЗАСІБ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

УДК 811.112.2'255.4'37-1

Вікторія Волошук,
Ольга Головань
(Запоріжжя)

ЗБЕРЕЖЕННЯ СЕМАНТИЧНОЇ СВОСРІДНОСТІ ПОЕЗІЙ Р. М. РІЛЬКЕ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ

Поетичний текст становить собою особливу проблему для перекладача як на мовному, так і на ідейно-емоційному рівні. Створення ідеального перекладу віршів – це не тільки тема для філологічних дискусій, а й та мета, до якої прагнуть перекладачі. 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, ритміко-інтонаційна своєрідність. При перекладі поезії варто брати до уваги, що треба зберігати оригінальний розмір, риму, щоб у перекладі, як і в оригіналі, розкривався змістовий аспект поетичної форми.

У статті наводиться аналіз перекладів німецькомовної поезії Р. М. Рільке українською мовою на семантичному рівні. Досліджуються перекладацькі прийоми, застосовані відомими українськими перекладачами В. С. Стусом та М. П. Бажаном.

Основними відмінностями між оригіналом та перекладами є використання перекладачами заміни однієї частини мови іншою, що пояснюється розбіжностями норм німецької та української мови, використання семантично забарвленої лексики, гіперболізація та інколи навіть антонімічного перекладу. Перекладачі вдало зберігають оригінальну довжину віршованих рядків, римування та еквілібрність. Розбіжності між текстами перекладів та оригіналу можна пояснити відмінностями між мовними нормами німецької та української мови, а також відмінностями стилів перекладачів, їх власного розуміння тексту оригіналу. Розглянуті переклади М. П. Бажана та В. С. Стуса можуть вважатися адекватними та вдалими. Їх можна віднести до надбань українськомовного перекладознавства, що демонструють виражальні можливості української мови та надають змогу українцям ознайомитися з поезією Р. М. Рільке.

Ключові слова: художній переклад, поетичний текст, лексичний елемент, генералізація, антонімічний переклад, семантична забарвленість, заміна частини мови, порядок слів.

Поетичний текст як складне явище стає об'єктом аналізу не тільки традиційної лінгвістики, але і психології, антропології, філософії, культури, логіки, текстології. Практика засвідчує, що переклад творів різних жанрів вимагає додаткового аналізу першотвору. І передусім це стосується творів віршових. Поетичний текст постає перед перекладачем як багаторівнева система звуків, символів та образів, які не тільки потрібно представити, а й передати читачеві, який «не уявляє» всіх тонкощів роботи перекладача.

Найпродуктивніший внесок у розвиток вітчизняної теорії поетичного перекладу належить таким дослідникам, як В. П. Бех [4], М. Н. Дудченко [6], Л. В. Коломієць [7], А. А. Мішустіна [9], А. О. Содомора [10], Б. В. Томашевський [14].

В Україні інтерес до поезії Рільке зріс у 60-70-ті роки минулого століття. Його вірші перекладають М. П. Бажан, М. О. Лукаш, Д. В. Павличко, В. С. Стус, П. Г. Тичина. До творчості Рільке зверталися також М. К. Зеров, М. Г. Йогансен, Л. М. Мосендз та ін.

Мета статті полягає у порівнянні найкращих зразків українських перекладів віршів Рільке на семантичному рівні.

Кожен твір мистецтва, зокрема, поетичний текст, можна розглядати як «запрошення» реципієнта до відтворення діяхронічної форми цього твору. Будучи «частиною» дії, результат в згорнутому вигляді містить в собі всю інформацію про процес свого породження [1, с. 125].

За визначенням В. В. Коптілова, художній переклад – це 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 [8, с. 150]. Проблема адекватності поетичного перекладу є також важливою. Адекватним є такий переклад, у якому передані всі наміри автора (як продумані ним, так і несвідомі), в розумінні певного ідейно-емоційного впливу на читача, з дотриманням, у міру можливості (шляхом підбору точних еквівалентів або вдалих субститутів) усіх застосованих автором ресурсів образності, колориту, ритму. Безсумнівно, що при цьому доводиться чимось жертвувати, вибираючи для цього менш істотні моменти тексту [11, с. 126].

Перекладачеві необхідно прочитати художній твір, вникнути в його суть, зрозуміти, що хотів донести до читачів автор, а потім вже починати перекладати. Перекладачам художніх поетичних 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.

Проблемою перекладу поезії Р. М. Рільке займалися справжні метри перекладу, серед яких чільне місце належить В. С. Стусу [12] та М. П. Бажану [3]. Саме ці знані українські творці та перекладачі були обрані для порівняння на прикладі декількох віршованих творів Р. М. Рільке.

Аналізуючи переклади В. С. Стуса та М. П. Бажана поезії «*Der Panther*», перш за все, можна помітити розбіжності у назві вірша: за М. П. Бажаном твір названий «*Пантера*», що є більш наближеним до оригіналу; за В. С. Стусом же вірш отримав назву «*Барс*». Проте слід звернути увагу на те, що в німецькій мові пантера є чоловічого роду, а не жіночого, тому перекладач підбирає відповідник, який найкраще відображає дух поезії. І тут два різні начала (жіноче та чоловіче), на думку двох перекладачів, мають право на існування. М. П. Бажан уживає прямий переклад слова, дотримуючись правил та норм української мови, змінює рід в своєму перекладі на жіночий, а В. С. Стус використовує слово «*Барс*», увібравши в це слово всю чоловічу силу, мужність, незламність та нескореність. Перекладач також відтворює чоловічий рід «*Der Panther*», перекладаючи займенник «*sein*» – «*йому*», проте використовує генералізацію та перекладає словосполучення «*Sein Blick – його погляд*» як просто «*Йому*». Це призводить до втрати певного змісту оригіналу. В перекладі строфи «*Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe und hinter tausend Stäben keine Welt*» [16]. В. С. Стус також додає слово «*нескінченних*», хоча Р. М. Рільке взагалі не використовує прикметників для опису іменника «*der Stäbe – Ірати*», таким чином перекладач посилює смислове навантаження лексичної одиниці та надає їй більш емоційного звучання.

М. П. Бажан перекладає слово «*tausend* – тисяча» – літотою «*в стократ*», відхиляючись від прямого перекладу німецького слова для того, щоб зберегти римування

Розділ V. Переклад як засіб міжкультурної комунікації

поезії. Також, звернемо увагу на німецьких союз *«als ob»*, який має український еквівалент *«ніби»* (має відтінок порівняння). Перекладач в свою чергу, нехтує стилістичним забарвленням цього союзу та перекладає його звичайним підрядним сполучником *«що»*, тим самим, надаючи строфі іншого емоційного та стилістичного відтінку. Враховуючи різницю мовних норм української та німецької мови, М. П. Бажан перекладає заперечення *«keine Welt»* дієсловом *«світ кінчився»*. Оскільки в німецькій мові для заперечення іменників, які у розповідному реченні вживався з неозначеним артиклем *ein/eine* чи без артикля використовують *«kein»*, а при перекладі українською мовою доцільно перекласти цей лексичний елемент дієсловом, як зробив М. П. Бажан. На відміну від В. С. Стуса, він перекладає строфу наближено до оригіналу: *«Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe und hinter tausend Stäben keine Welt»* [16]. – *Здається їй, що стало більш в стократ тих грам, – за ними, певне, світ кінчився»* [2]. Загалом, перекладач адекватно передає зміст та задум оригінальної строфи, намагаючись добирати еквіваленти німецьких слів та не додаючи власних лексичних елементів, які б могли спотворити смисл тексту оригіналу.

Сонет Р. М. Рільке *«Ось дерево звелось...»* наповнений символами й алегоріями, які доволі часто використовуються письменниками та іншими митцями. Ріст дерева, з якого починається рух перетворення, явно асоціюється з міфологічним світовим деревом, яке поєднує всі три світи, і своїм ростом, віттям тягнеться до неба, світу духовного. Обом українським перекладачам вдалося зберегти символіку твору, хоча й різними семантико-морфологічними засобами. Так, В. С. Стус використовує прийом інверсії – він переставляє частини рядка, тим самим роблячи логічних наголос на силі співу Орфея: *«Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung! O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr»* [15]. – *О крон нагірний гук – Орфеїв спів! О дерево звелось О надвисання* [13].

Варто зазначити, що перекладач робить заміну однієї частини мови іншою, тим самим узагальнює значення лексичної одиниці. Така ж сама заміна спостерігається і в перекладі М. П. Бажана, який змінює дієслово на іменник *«O cnie Орфея»*.

У перекладах також можна відзначити зміну порядку слів, адже порядок слів у німецькому реченні є сталим, а в українській мові він є відносно вільним. Отже, в німецькій мові присудок повинен завжди стояти на другому місці при прямому чи зворотному порядку слів, а при перекладі українською мовою його місце можна змінювати: *«Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor»* [15]. – *І змовкло все. Та вже й в самім мовчанні новий початок, знак і порух зрів»* [13]. Також, в даному уривку В. С. Стус використовує словословний розвиток, перекладаючи дієслово *«gehen – йти»*. Аналізуючи загальний сенс рядка він перекладає цей лексичний елемент як *«зріти»*, що також передає задум Р. М. Рільке та не спотворює смисл поезії.

Хоча українські майстри художнього слова і намагаються зберегти перш за все ідею та цільність творчого задуму, проте іноді римування та творче натхнення вимагає і чималих відступів від первинного задуму авторів. Тут можна вказати на семантично забарвлені еквіваленти загальноновживаних слів (*«aufhören – закінчуватися»*) Бажан перекладає як *«згинути»*, *«gehen – йти»* перекладене в Стуса як *«зріти»* тощо). Крім того, в поезії *«Vielleicht, dass ich durch schwere Berge gehe»* В. Стус вдається до антонімічного перекладу строфи *«und ich an dir mit meinem ganzen Schrein»* [15] *«себе ж – в тобі, могило мовчазна»* [13]. Німецьке слово *«Schrein»* має український відповідник *«крик»*, отже, В. С. Стус свідомо застосовує антонімічний переклад та вводить в переклад словосполучення *«могило мовчазна»*, що є повним протиставленням лексичному елементу *«Schrein»*. Можна сказати, що перекладач перебільшує значення слова оригіналу та використовує в своєму перекладі гіперболу, що значно посилює стилістичне забарвлення та емоційне сприйняття всього вірша.

Усі переклади поезій мають зовні традиційну структуру вірша, а перекладачі вдало зберігають оригінальну довжину віршованих рядків, римування та еквілінеарність. Основними відмінностями між оригіналом та перекладами є використання перекладачами заміни однієї частини мови іншою, що пояснюється розбіжностями норм німецької та

ЛІНГВІСТИКА. Випуск XXXII

української мови, на синтаксичному рівні Р. М. Рільке використовує довгі речення, але, відокремлюючи при цьому кожен завершений думку пунктуаційними знаками, а В. С. Стус та М. П. Бажан ділять великі речення на малі при перекладі, або з'єднують два коротких речення в одне, підлаштовуючись таким чином під сприйняття тексту українським читачем.

Отже, можна підсумувати, що обом перекладачам вдалося зберегти стиль та задум тексту перекладу, іноді, нехтуючи лексичними одиницями, які використовує Р. М. Рільке та його індивідуальним стилем. Розбіжності між текстами перекладів та оригіналу можна пояснити відмінностями між мовними нормами німецької та української мови, а також відмінностями стилів перекладачів, їх власного розуміння тексту оригіналу. Загалом, переклади В. С. Стуса та М. П. Бажана мають свої власні особливості, кожен з перекладачів використовує різноманітні еквіваленти німецькомовних лексичних одиниць, іноді вони вилучають або додають власні слова та словосполучення, проте значно не відходять від тексту оригіналу. М. П. Бажан більш буквально передає зміст оригіналу у своєму перекладі та не занадто відходить від семантичних одиниць Р. М. Рільке, окрім тих випадків, коли це обумовлено правилами української мови. В. С. Стус більш вільно ставиться до тексту оригіналу, використовуючи власні семантико-стильові засоби для передачі загальної ідеї творів. Проте, враховуючи всі проаналізовані особливості, можна зробити висновок, що розглянуті переклади М. П. Бажана та В. С. Стуса можуть вважатися адекватними та вдалими. Продemonструвавши величезні виражальні можливості української мови, вони стали ще одним кроком на шляху засвоєння українським словом естетичного досвіду зарубіжної лірики й об'єктивно збагатили художній культурний потенціал.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев В. В. Поэтика выбора / В. В. Алексеев. – М. : Просвещение, 1982. – 160 с.
2. Бажан М. П. Нові вірші – Пантера [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://rilke.org.ua/verses/neue1_uk.html#panther_bazhan.
3. Бажан М. П. Твори у чотирьох томах. Переклади / М. П. Бажан. – К. : Дніпро, 1975. – Т. 3. – 345 с.
4. Бех В. П. Гармонія змісту й форми в поетичному перекладі / В. П. Бех // «Хай слово мовлено інакше...» : [статті з теорії, критики та історії художнього перекладу]. – К. : Дніпро, 1982. – С. 65-78.
5. Гачечиладзе Г. В. Художественный перевод и литературные взаимосвязи / Г. В. Гачечиладзе. – М. : Наука, 1980. – 180 с.
6. Дудченко М. Н. Поэтическая метафора и способы ее воссоздания в украинских стихотворных переводах : автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / М. Н. Дудченко. – К., 1974. – 32 с.
7. Коломієць Л. В. Еволюція напрямів в англо-українському поетичному перекладі кінця XIX початку ХХІ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. филол. наук : спец. 10.02.16 «Перекладознавство» / Л. В. Коломієць. – К. : 2006. – 41 с.
8. Коптилов В. В. Этапы работы переводчика / В. В. Коптилов // Вопросы теории художественного перевода. – М. : Художественная литература, 1981. – 230 с.
9. Мишустина А. А. Структурные особенности поэтического образа оригинала и перевода : автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.05 «Романские языки» / А. А. Мишустина. – К., 1985. – 21 с.
10. Содомора А. О. Студії одного вірша / А. О. Содомора. – Львів : ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. – 366 с.
11. Солодуб Ю. П. Теория и практика художественного перевода / Ю. П. Солодуб, Ф. Б. Альбрехт, А. Ю. Кузнецов. – М. : Издательский центр «Академия», 2005. – 296 с.
12. Стус В. С. Листи до друзів та знайомих / В. С. Стус. – Львів : Просвіта, 1997. – 263 с.
13. Стус В. С. Сонети до Орфея – Ось дерево звелось. О виростання [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://rilke.org.ua/verses/orpheus_stus.html#orpheus1_1_stus.
14. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – М. : «Аспект Пресс», 2002. – 179 с.
15. Rainer Maria Rilke: Gedichte – Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung! [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://kalliope.org/da/text/rilke2001102301>.

Розділ V. Переклад як засіб міжкультурної комунікації

16. Rainer Maria Rilke: Gedichte – Der Panther [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://gutenberg.spiegel.de/buch/rainer-maria-rilke-gedichte-831/43>

Viktoriia Voloshuk,
Olha Holovan

PRESERVATION OF SEMANTIC PECULIARITY
OF R. M. RILKE'S POETRY IN THE UKRAINIAN TRANSLATIONS

The poetic text is a special problem for an interpreter at both linguistic and ideological-emotional levels. The creation of an ideal translation of poetry is not only a topic for philological discussions, but also the goal that translators aspire to. The translation of poetry differs significantly from the translation of prose, because the very nature of the poetry is different of the nature of prose work that is it has much greater weight of a single word, the widespread use of phonetic means of text organization and rhythmic-intonation peculiarity. When translating poetry, one should take into account that it is necessary to preserve the original size and rhyme in order to reach the content aspect of the poetic form in the translation as well as in the original text. The article contains an analysis of the translations of R. M. Rilke's German poetry into the Ukrainian language at the semantic level. It also covers the translation techniques used by well-known Ukrainian translators V. S. Stus and M. P. Bazhan. The main differences between the original text and its translations are the usage of interchange of one part of speech with another, which is explained by differences in the norms of the German and Ukrainian languages; the usage of semantically colored vocabulary, exaggeration and sometimes even the antonymic translation. Translators successfully preserve the original length of the verses, rhyming and equilinearity. The differences between the translations and the original text can be explained by the differences between the language norms of the German and Ukrainian languages, as well as differences in the styles of translators and their own understanding of the original text. The analyzed translations of M. P. Bazhan and V. S. Stus can be considered adequate and successful. They can be attributed to the achievements of the Ukrainian translation studies, which demonstrate the expressive capabilities of the Ukrainian language and provide an opportunity for Ukrainians to get acquainted with the R. M. Rilke's poetry.

Key words: artistic translation, poetic text, lexical element, generalization, antonymic translation, semantic color, replacement of the part of speech, word order.

Викторія Волошук,
Ольга Головань

СОХРАНЕНИЕ СЕМАНТИЧЕСКОГО СВОЕОБРАЗИЯ
ПОЭЗИЙ Р. М. РИЛЬКЕ В УКРАИНСКОМ ПЕРЕВОДЕ

Поэтический текст представляет собой особую проблему для переводчика как на языковом, так и на идейно-эмоциональном уровне. Создание идеального перевода стихов – это не только тема для филологических дискуссий, но и та цель, к которой стремятся переводчики. Перевод поэзии существенно отличается от перевода прозы, поскольку сама природа поэтического произведения имеет немало отличий от природы произведения прозаического – значительно больший вес отдельного слова, широкое использование фонетических средств организации текста, ритмико-интонационное своеобразие. При переводе поэзии следует принимать во внимание, что нужно сохранять оригинальный размер, рифму, для того чтобы в переводе, как и в оригинале, раскрывался содержательный аспект поэтической формы. В статье приводится анализ переводов немецкоязычной поэзии Р. М. Рильке на украинском языке на семантическом уровне. А также исследуются переводческие приемы, примененные известными украинскими переводчиками В. С. Стусом и М. П. Бажаном. Основными отличиями между оригиналом и переводами является использование переводчиками замены одной части речи другой, что объясняется различиями в нормах немецкого и украинского языка; использование семантически окрашенной лексики, гиперболизации и иногда даже антонимического перевода. Переводчики удачно сохраняют оригинальную длину стихотворных строк, рифмовки и эквилинейность. Различия между

текстами переводов и оригинала можно объяснить различиями между языковыми нормами немецкого и украинского языка, а также различиями стилей переводчиков, их собственного понимания текста оригинала. Рассмотренные переводы М. П. Бажана и В. С. Стуса могут считаться адекватными и удачными. Их можно отнести к достижениям украиноязычного персводождения, которые демонстрируют выразительные возможности украинского языка и предоставляют возможность украинцам ознакомиться с поэзией Р. М. Рильке.

Ключевые слова: художественный перевод, поэтический текст, лексический элемент, генерализация, антонимический перевод, семантическая окрашенность, замена части речи, порядок слов.

УДК 82.091'821.112.2'161.2

Руслана Гончарук
(Рівне)

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ НІМЕЦЬКИХ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ УКРАЇНСЬКОЮ (НА МАТЕРІАЛІ ПОЕМИ Г. ГЕЙНЕ «АТТА ТРОЛЬ» У ПЕРЕКЛАДІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ)

У статті робиться спроба аналізу перекладів фразеологічних одиниць з німецької мови на українську. Матеріалом для дослідження послужив текст поеми Г. Гейне «Атта Троль» та її переклад українською, виконаний Лесею Українкою. Художня література є тією духовною сферою, в якій зосереджений весь спектр надбань людського суспільства за всю історію його існування. Вона поєднує в собі риси як національної єдності певного народу, так і його інтернаціональні зв'язки. Твори, які вийшли з-під пера яскравих представників певної національної культури, можуть і повинні бути перекладені іноземними мовами світу, щоб отримати достойну оцінку іншими народами. Завдяки саме такому духовному обміну в рамках процесу міжкультурної комунікації відбувається процес зближення націй, їх взаємозбагачення. В презентації картини національного колориту важливу роль відведено образним мовним засобам. Серед таких засобів фразеологічні одиниці відіграють провідну роль. На основі проведеного дослідження автор приходить до висновку, що на фразеологізми покладено в художньому тексті виконання смислових та стилістичних функцій, тому повноцінний переклад фразеологічних одиниць іноземною мовою є однією з основних умов для створення адекватного перекладу. Для його створення перекладач повинен підібрати мовний відповідник фразеологічній одиниці, щоб зберегти значення та естетичну цінність вихідного твору художньої літератури та донести їх до читача мови-реципієнта. Переклад фразеологічних одиниць, які вжиті в поетичному творі, викликає найбільше труднощів, оскільки розуміння важливих базових принципів, на яких базується побудова поетичного твору, є важливою передумовою рівноцінного перекладу поетичного твору загалом, окрім того перекладач повинен також майстерно ввести фразеологізм в текст твору, зберігши при цьому його ідейно-естетичне наповнення, зміст та форму.

Ключові слова: фразеологічна одиниця, переклад, комунікативна функція, поетичний твір.

Постановка проблеми. Багаторічні дослідження міжкультурних зв'язків чітко демонструють ті обставини, що кожен народ у процесі пізнання реалій навколишнього світу формує власну уяву про них, відображаючи це в мові, та вимальовуючи таким чином картину національного мовного колориту. В. Гумбольдт писав, що «розбіжності між мовами є дещо більше, чим просто знакові розбіжності, що слова та форми слів утворюють та

Додаток Б
Тези автора

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
ТЕХНІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ТИЖДЕНЬ НАУКИ

Збірник тез доповідей щорічної
науково-практичної конференції серед студентів,
викладачів, науковців, молодих учених і аспірантів

16–20 квітня 2018 року

Електронне видання комбінованого
використовування на DVD-ROM

м. Запоріжжя

УДК 001
Т39

*Рекомендовано до видання Вченою радою
Запорізького національного технічного університету
(Протокол №10 від 29.05.2018 р.)*

Упорядник Висоцька Н. І.

Редакційна колегія:

Наумик В. В., д-р техн. наук, професор (відпов. ред.)

Зайцева В. М., канд. пед. наук, професор

Івченко Л. Й., д-р техн. наук, професор

Луньов В. В., д-р техн. наук, професор

Піза Д. М., д-р техн. наук, професор

Прушківський В. Г., д-р екон. наук, професор

Сажнев В. М., канд. техн. наук, доцент

Висоцька Н. І., начальник патентно-інформаційного відділу

Тези доповідей друкуються методом прямого відтворення тексту, представленого авторами, які несуть відповідальність за його форму і зміст.

Т39 Тижень науки. Тези доповідей науково-практичної конференції, Запоріжжя, 16–20 квітня 2018 р. [Електронний ресурс] / Редкол.: В. В. Наумик (відпов. ред.) Електрон. дані. – Запоріжжя: ЗНТУ, 2018. – 1 електрон. опт. диск (DVD-ROM); 12 см. – Назва з тит. екрана.

ISBN 978-617-529-196-2.

Зібрані тези доповідей, заслуханих на щорічній науково-практичній конференції серед студентів, викладачів, науковців, молодих учених і аспірантів. Збірка відображає широкий спектр тематики наукових досліджень, які проводяться у Запорізькому національному технічному університеті. Збірка розрахована на широкий загал дослідників та науковців.

ISBN 978-617-529-196-2.

© Запорізький національний
технічний університет (ЗНТУ), 2018

<i>Приходько А. М., Алімпієва О. І.</i> Етноспецифічні та лінгвокультурні виміри англомовної Паремії	1580
<i>Приходько А. М., Лисак Ю. В.</i> Композиційно-мовленнєві форми в лінгвістиці тексту	1582
<i>Волошук В. І., Головань О. О.</i> Семантичні особливості віршів Р. М. Рільке та відтворення їх в українських перекладах.....	1584
<i>Костенко Г.М., Іваніків Л.І.</i> Алофронія як лінгвістична категорія протиріччя	1586
<i>Костенко Г. М., Дієв Ю. В.</i> Концепт кінотексту: лінгвокультурний та перекладацький аспекти	1588
<i>Підгорна А. Б., Кононенко Д. І.</i> Специфіка авторської концептосфери роману Дж. орвелла «1984».....	1589
<i>Лещенко Г. А., Елькінсон С. Є.</i> Передача вертикального контексту при перекладі англомовної казки.....	1592
<i>Четвертак Є. О., Сухов І. О.</i> Інституційні характеристики англомовного політичного дискурсу США	1593
<i>Тарасенко К. В., Афанасенко К. С.</i> Лексичні особливості наукового тексту літературознавчої тематики.....	1594
<i>Хавкіна О. М., Бондаренко Я. І.</i> Стратегія доместикації при перекладі англомовного кінотексту українською мовою	1596
<i>Кузнецова І. В., Приходько Є. С.</i> Метафори-неологізми як відображення мовної картини світу у тестах англомовної преси	1598
<i>Кузнецова І. В., Голованевська К. П.</i> Особливості перекладу англомовних фразеологізмів на позначення кольору (колоронімів).....	1601
<i>Кузнецова М. О., Ходус А. М.</i> Love як лінгвокультурний емоційний концепт	1603
<i>Кузнецова М. О., Багнюк С. Ю.</i> Комікс як полімодальний текст.....	1605
<i>Кузнецова М. О., Шибєко А. П.</i> Навмисне нехтування правилами орфографії в соціальних мережах: спунеризми та еративи	1607
<i>Кузнецова М. О., Торубалко Є. В.</i> Лінгвопрагматичні особливості аранжування англомовного рекламного дискурсу у галузі звукової інженерії	1609
<i>Куц Е. О., Волков В. Ю.</i> Поняття фразеологізму в сучасній лінгвістиці.....	1610

УДК 821.112.2'25РІЛЬКЕ

Волошук В. І.¹, Головань О. О.²

¹ канд. філол. наук, проф. ЗНТУ

² студ. гр. ГФ-313м ЗНТУ

СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВІРШІВ Р. М. РІЛЬКЕ ТА ВІДТВОРЕННЯ ЇХ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ

Поетичний текст як складне явище стає об'єктом аналізу не тільки традиційної лінгвістики, але і психології, антропології, філософії, культури, логіки, текстології. Практика засвідчує, що переклад творів різних жанрів вимагає додаткового аналізу першотвору. І передусім це стосується творів віршованих. За визначенням В. В. Коптілова, художній переклад – це 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 [1, с. 150].

Перекладом поезій Р. М. Рільке займалися справжні метри, серед яких чільне місце належить В. С. Стусу та М. П. Бажану. Саме роботи цих знамих українських творців та перекладачів були обрані для порівняння на прикладі декількох віршованих творів Р. М. Рільке. Матеріалом дослідження слугували тексти поезій «Der Panther», «Vielleicht, dass ich durch schwere Berge gehe» та «Da stieg ein Baum» та тексти перекладу «Пантера» («Барс»), «Здається гору наскрізь я долаю», «Ось дерево звелось».

Аналізуючи переклади В. С. Стуса та М. П. Бажана поезії «Der Panther», були виявлені наступні особливості: додавання слова для посилення смислового навантаження лексичної одиниці та надання їй більшого емоційного звучання «*Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe und hinter tausend Stäben keine Welt*» [4]. В. С. Стус додає слово «нескінченних», хоча Р. М. Рільке взагалі не використовує прикметників для опису іменника «*der Stäbe* – *Grati*». Крім того в перекладі М. П. Бажана було виявлено застосування літоти: слово «*tausend* – *тисяча*» – «*в сто разів*».

Сонет Р. М. Рільке «*Ось дерево звелось...*» наповнений символами й алегоріями, які доволі вдало змогли зберегти митці в перекладах. Проте перекладачі часто вдаються до зміну порядку слів, адже порядок слів у німецькому реченні є сталим, а в українській мові він є відносно вільним: «*Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung ging neuer Anfang. Wink und Wandlung vor*» [3]. – *І змовкло все. Та вже й в самім мовчанні новий початок, знак і порух зрив*» [2].

Хоча українські майстри художнього слова і намагаються зберегти перш за все ідею та цільність творчого задуму, проте іноді римування та творче натхнення вимагає і чималих відступів від первинного задуму авторів.

Також були виявлені семантично забарвлені еквіваленти загальноновживаних слів («*aufhören* – закінчуватися» Бажан перекладає як «згинути», «*gehen* – йти» перекладене в Стуса як «зріти» тощо). Крім того при перекладі поезії «*Vielleicht, dass ich durch schwere Berge gehe*» В. Стус вдається до антонімічного перекладу строфи «*und ich an dir mit meinem ganzen Schrein*» [3] «себе ж – в тобі, *могило мовчазна*» [2]. Німецьке слово «*Schrein*» має український відповідник «крик», отже, В. С. Стус свідомо застосовує антонімічний переклад та вводить в переклад словосполучення «могило мовчазна», що є повним протиставленням лексичному елементу «*Schrein*». Можна сказати, що перекладач перебільшує значення слова оригіналу та використовує в своєму перекладі гіперболу, що значно посилює стилістичне забарвлення та емоційне сприйняття всього вірша.

Отже, можна підсумувати, що обом перекладачам вдалося зберегти стиль та задум тексту перекладу, іноді, нехтуючи лексичними одиницями, які використовує Р. М. Рільке та його індивідуальним стилем. Загалом, переклади В. С. Стуса та М. П. Бажана мають свої власні особливості, кожен з перекладачів використовує різноманітні еквіваленти німецькомовних лексичних одиниць, іноді вони вилучають або додають власні слова та словосполучення, проте значно не відходять від тексту оригіналу. Враховуючи всі проаналізовані особливості, можна зробити висновок, що розглянуті переклади М. П. Бажана та В. С. Стуса можуть вважатися адекватними та вдалими. Продемонструвавши величезні виражальні можливості української мови, вони стали ще одним кроком на шляху засвоєння українським словом естетичного досвіду зарубіжної лірики й об'єктивно збагатили художній культурний потенціал.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Коптилов В. В. Этапы работы переводчика / В. В. Коптилов // Вопросы теории художественного перевода. – М. : Художественная литература, 1981. – С. 148-166.
2. Стус В. С. Сонети до Орфея – Ось дерево звелось. О виростання [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://rilke.org.ua/verses/orpheus_stus.html#orpheus1_1_stus
3. Rainer Maria Rilke: Gedichte – Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung! [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://kalliope.org/da/text/rilke2001102301>
4. Rainer Maria Rilke: Gedichte – Der Panther [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://gutenberg.spiegel.de/buch/rainer-maria-rilke-gedichte-831/43>