

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Кафедра англійської філології і перекладу
імені професора І. В. Корунця

**Кваліфікаційна робота магістра з перекладознавства
на тему: «Інтертекстуальність як спосіб
формування підтексту:
перекладацький аспект (на матеріалі
українськомовного перекладу повісті
Пола Остера «Нью-Йоркська
трилогія»)»**

Студентки групи МПа 06-20
факультету перекладознавства
освітньо-професійної
програми Перекладознавство:
професійно-орієнтований переклад
(англійська мова і друга іноземна мова)
за спеціальністю 035 Філологія
Хижняк Валерії Ігорівни

Допущена до захисту
« ____ » _____ 2021 року

Завідувач кафедри англійської
філології та перекладу імені професора
І. В. Корунця

_____ проф. Ніконова В.Г.
(підпис) (ПІБ)

Науковий керівник:
Доцент кафедри,
к.ф.н., доц. Галич О. Б.

Національна шкала
Кількість балів:
Оцінка:ЄКТС

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE

KYIV NATIONAL LINGUISTIC UNIVERSITY

Korunets Department of English Philology and Translation

Master Degree Thesis in Translation Studies
under the title: Intertextuality as the subtext-forming way:
translation aspect (a case study of
Ukrainian translation of P. Auster's novel
“The New York Trilogy”).

Group MPa 06-20
School of translation studies
Educational Programme Translation
Studies: Specialized Translation (English
and Second Foreign Language)
Majoring 035 Philology
Valeriia Khyzhniak

Research supervisor:
Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor
O. B. Halych

Kyiv – 2021

Київський національний лінгвістичний університет
Кафедра англійської філології і перекладу
імені професора І. В. Корунця

Затверджую:
Завідувач кафедри англійської філології
і перекладу імені професора І.В. Корунця
_____ (підпис)
д.ф.н., проф. Ніконова В.Г.
“10” вересня 2020 р.

ЗАВДАННЯ
на кваліфікаційну роботу магістра з перекладознавства

студента(ки) II курсу МПа 06-20 групи факультету перекладознавства КНЛУ
Хижняк Валерії Ігорівни (ПІБ студента)
спеціальності 035 Філологія, спеціалізації 035.041 Германські мови і літератури (переклад
включно), перша – англійська, освітньо-професійної програми Перекладознавство:
професійно-орієнтований переклад (англійська мова і друга іноземна мова)
Тема роботи «Інтертекстуальність як спосіб формування підтексту: перекладацький аспект (на
матеріалі українськомовного перекладу повісті Пола Остера «Нью-Йоркська трилогія»)»

Науковий керівник доцент кафедри, к.ф.н., доц. Галич О. Б.

Дата видачі завдання “10” вересня 2020 р.

Графік виконання кваліфікаційної роботи магістра з перекладознавства

№ п/п	Найменування частин і план кваліфікаційної роботи	Графік виконання	Підписи студента і керівника
1.	Аналіз наукових першоджерел і складання бібліографії	Жовтень 2020 р.	
2.	Написання теоретичної частини кваліфікаційної роботи (розділ 1)	Листопад 2020 р.	
3.	Добір мовного матеріалу тексту і складання Додатку (100 англійськомовних речень та їх переклад)	Грудень 2020 р.	
4.	Аналіз мовного матеріалу тексту, який досліджується, і написання аналітичної частини кваліфікаційної роботи (розділ 2)	Березень 2021 р.	
5.	Проведення перекладацького аналізу досліджуваного мовного явища і написання практичної частини кваліфікаційної роботи (розділ 3)	Травень 2021 р.	
6.	Написання вступу і висновків дослідження, подання завершеної кваліфікаційної роботи науковому керівнику для попереднього перегляду	Вересень 2021 р.	
7.	Попередній захист кваліфікаційної роботи і подання завершеної кваліфікаційної роботи на кафедру	05 жовтня 2021 р.	
8.	Оформлення документації (відгуки) і підготовка презентації до захисту кваліфікаційної роботи	Жовтень 2021 р.	
9.	Захист кваліфікаційної роботи магістра з перекладознавства	Грудень 2021 р.	

Науковий керівник _____ (підпис)

Студент _____ (підпис)

ВІДГУК НАУКОВОГО КЕРІВНИКА
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА З ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА

студента(ки) II курсу групи МПа 06-20 факультету перекладознавства спеціальності 035 Філологія, спеціалізації 035.041 Германські мови і літератури (переклад включно), перша – англійська, освітньо-професійної програми Перекладознавство: професійно-орієнтований переклад (англійська мова і друга іноземна мова)

Хижняк Валерії Ігорівни

(ПІБ студента)

за темою «Інтертекстуальність як спосіб формування підтексту: перекладацький аспект (на матеріалі українськомовного перекладу повісті Пола Остера «Нью-Йоркська трилогія»)»

Відповідність кваліфікаційної роботи нормативним вимогам (необхідне позначити √ або +)		
1.	Наявність основних структурних компонентів	<input type="checkbox"/> усі компоненти присутні , <input type="checkbox"/> один компонент відсутній <input type="checkbox"/> декілька компонентів відсутні
2.	Відповідність оформлення, посилань і списку використаних джерел нормативним вимогам	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> незначні помилки в оформленні <input type="checkbox"/> оформлення неправильне
3.	Відповідність побудови вступу нормативним вимогам	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> відповідність неповна <input type="checkbox"/> не відповідає вимогам
4.	Відповідність огляду наукової літератури нормативним вимогам	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> відповідність неповна <input type="checkbox"/> не відповідає вимогам
5.	Відповідність аналітичної частини дослідження заявленій меті та завданням	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> відповідність неповна <input type="checkbox"/> не відповідає вимогам
6.	Відповідність практичної частини дослідження нормативним вимогам	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> відповідність неповна <input type="checkbox"/> не відповідає вимогам
7.	Відповідність висновків результатам теоретичної та практичної складових дослідження	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> відповідність неповна <input type="checkbox"/> не відповідає вимогам

Особиста думка керівника _____

Кваліфікаційна робота Хижняк Валерії Ігорівни може бути (не може бути)

(ПІБ студента)

рекомендована до захисту

(підпис керівника)

(_____)
(ПІБ керівника)

” ____ ” _____ 2021 рік

РЕЦЕНЗІЯ НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
З ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА

студента(ки) II курсу групи МПа 06-20 факультету перекладознавства спеціальності 035 Філологія, спеціалізації 035.041 Германські мови і літератури (переклад включно), перша – англійська, освітньо-професійної програми Перекладознавство: професійно-орієнтований переклад (англійська мова і друга іноземна мова)
Хижняк Валерії Ігорівни

за темою «Інтертекстуальність як спосіб формування підтексту: перекладацький аспект (на матеріалі українськомовного перекладу повісті Пола Остера «Нью-Йоркська трилогія»)»

	Критерії	Оцінка в балах
1.	Наявність основних компонентів структури роботи — <i>загалом 10 балів</i> (усі компоненти присутні – 10, один компонент відсутній – 5, декілька компонентів відсутні – 0)	
2.	Відповідність оформлення роботи, посилань і списку використаних джерел нормативним вимогам до кваліфікаційної роботи — <i>загалом 10 балів</i> (повна відповідність – 10, поодинокі огріхи у форматуванні – 8, незначні помилки в оформленні – 6, значні помилки в оформленні – 4, оформлення переважно не відповідає вимогам – 0)	
3.	Відповідність побудови вступу нормативним вимогам — <i>загалом 10 балів</i> (повна відповідність – 10, поодинокі огріхи стилістичного характеру – 8, несуттєві помилки у формулюваннях – 6, суттєві помилки у формулюваннях – 4, не відповідає вимогам за структурою і змістом – 0)	
4.	Відповідність огляду наукової літератури нормативним вимогам — <i>загалом 10 балів</i> (повна відповідність – 10, несуттєві помилки у формулюваннях – 8, недостатня кількість проаналізованих іноземних джерел (мін. 30%) – 6, відсутній критичний аналіз наукових праць – 4, не відповідає вимогам за структурою і змістом – 0)	
5.	Відповідність аналітичної частини дослідження заявленій меті та завданням — <i>загалом 10 балів</i> (повна відповідність – 10, несуттєві огріхи стилістичного характеру – 8, несуттєві помилки при аналізі фактичного матеріалу – 6, суттєві помилки при аналізі фактичного матеріалу – 4, відсутність власного аналізу фактичного матеріалу (100 речень) – 0)	
6.	Відповідність практичної частини дослідження нормативним вимогам — <i>загалом 10 балів</i> (повна відповідність – 10, несуттєві огріхи стилістичного характеру – 8, несуттєві помилки при перекладі фактичного матеріалу – 6, суттєві помилки при перекладі й аналізі фактичного матеріалу – 4, відсутність перекладацького аналізу фактичного матеріалу (100 речень) – 0)	
7.	Відповідність висновків результатам теоретичної та практичної складових дослідження — <i>загалом 10 балів</i> (повна відповідність – 10, несуттєві огріхи стилістичного характеру – 8, неповне висвітлення результатів дослідження – 6, часткове висвітлення результатів дослідження – 4, не відповідає результатам дослідження – 0)	

Усього набрано балів: _____

(ПІБ рецензента)

(підпис рецензента)

” ____ ” _____ 2021 р

ЗМІСТ

ВСТУП	9
РОЗДІЛ 1	
ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ ЯК СПОСОБУ ФОРМУВАННЯ ПІДТЕКСТУ	12
1.1. Інтертекстуальність як літературне явище	12
1.2. Проблематика інтертекстуальності у перекладознавстві	24
1.3. Особливості художнього дискурсу та специфіка його перекладу	36
Висновки до Розділу 1	43
РОЗДІЛ 2	
ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ ЯК СПОСОБУ ФОРМУВАННЯ ПІДТЕКСТУ В УКРАЇНСЬКОМОВНОМУ ПЕРЕКЛАДІ ПОВІСТІ ПОЛА ОСТЕРА «НЬЮ-ЙОРКСЬКА ТРИЛОГІЯ»	45
2.1. Структурна організація інтертекстуального простору художнього тексту (на матеріалі повісті Пола Остера «Нью-Йоркська трилогія»)	45
2.2. Класифікація способів перекладу інтертекстуальних одиниць	53
2.3. Функціонально-прагматичний аспект інтертексту в українськомовному перекладі повісті Пола Остера «Нью-Йоркська трилогія»)	59
Висновки до Розділу 2	66
РОЗДІЛ 3	
ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЯК СПОСІБ ДОСЯГНЕННЯ АДЕКВАТНОСТІ ПЕРЕКЛАДУ	66
3.1. Особливості використання перекладацьких трансформацій різних типів для відтворення інтертекстуальності художнього тексту	66
3.2. Специфіка способів адекватного відтворення інтертексту в українськомовному перекладі повісті Пола Остера «Нью-Йоркська трилогія»)	73

Висновки до Розділу 3	79
ВИСНОВКИ.....	81
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	83
СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	87
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ	89
ДОДАТОК.....	90
РЕЗЮМЕ	112
RESUME.....	113

ВСТУП

Актуальність проблеми, яка зумовила вибір теми дослідження. Протягом тривалого часу не слабне інтерес науковців і дослідників до поняття «інтертекстуальність», яке характеризують як багатовимірний зв'язок певного художнього тексту з іншими. В інтертексті триває діалог автора з певною чужою смисловою позицією на засадах взаємодії «своєї» і чужої мови, читач долучається до міркувань автора.

Ознакою інтертексту є наявність інтертекстуальних одиниць (інтертекстем): цитати, паремії, алюзії, ремінісценції, парафрази тощо. Крім номінативної функції, інтертекстеми виконують функцію нагадування читачеві про літературні факти, їх текстові компоненти та інші твори мистецтва. Переважна більшість інтертекстем зі структурно-синтаксичного погляду є реченнями. При перекладі інтертекстуальні одиниці можуть доволі помітно трансформуватися. Такі трансформації стали об'єктом функціонально-граматичного напрямку в лінгвістиці.

Поза увагою дослідників залишився перекладацький аспект інтертекстуальності як способу формування підтексту, що й зумовило вибір теми дослідження.

Об'єкт дослідження – лінгвістичне явище інтертекстуальності як способу формування підтексту.

Предмет дослідження – категорія художнього тексту та засоби й способи її відтворення.

Матеріалом дослідження слугували особливості використання перекладацьких трансформацій різних типів для відтворення інтертекстуальності в повісті Пола Остера «Нью-Йоркська трилогія» (Paul Auster “The New York Trilogy”, 1987).

Мета дослідження – проаналізувати перекладацький аспект інтертекстуальності як способу формування підтексту (на матеріалі українськомовного перекладу повісті Пола Остера «Нью-Йоркська трилогія»).

Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**:

- 1) схарактеризувати поняття інтертекстуальність, типи і форми літературної інтертекстуальності;
- 2) проаналізувати перекладацький аспект інтертекстуальності як спосіб формування підтексту;
- 3) класифікувати способи перекладу інтертекстуальних одиниць;
- 4) висвітлити функціонально-прагматичний аспект інтертексту в українськомовному перекладі повісті Пола Остера «Нью-Йоркська трилогія»;
- 5) визначити особливості використання перекладацьких трансформацій різних типів для відтворення інтертекстуальності художнього тексту;
- 6) розглянути структурну організацію інтертекстуального простору художнього тексту та специфіку способів адекватного відтворення інтертексту в українськомовному перекладі повісті Пола Остера «Нью-Йоркська трилогія».

Методи дослідження:

- *описовий метод* – для висвітлення результатів дослідження та аналізу перекладацького аспекту інтертекстуальності як способу формування підтексту;
- *перекладознавчого контент-аналізу* – для з’ясування особливостей структурної організації інтертекстуального простору художнього тексту та розкриття специфіки способів адекватного відтворення інтертексту в українськомовному перекладі;
- *метод узагальнення* – для фіксації загальних ознак і властивостей інтертекстуальних одиниць, а також класифікації способів перекладу.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що вперше проаналізовано перекладацький аспект інтертекстуальності як способу формування підтексту повісті Пола Остера «Нью-Йоркська трилогія».

Структура магістерської роботи: вступ, три розділи, висновки, додаток, список використаної літератури із 53 найменувань, загальний обсяг роботи – 96 сторінок.

Практичне значення результатів дослідження полягає у використанні їх під час вивчення студентами повісті Пола Остера «Нью-Йоркська трилогія», перекладу типів і форм літературної інтертекстуальності українською мовою.

Ключові терміни. *Інтертекстуальність, типи і форми літературної інтертекстуальності, підтекст, художній дискурс.*

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ ЯК СПОСОБУ ФОРМУВАННЯ ПІДТЕКСТУ

1.1. Інтертекстуальність як літературне явище

Протягом тривалого часу не слабне інтерес науковців і дослідників до поняття «інтертекстуальність» про що свідчать останні дослідження явища співвідношення літературних творів, за якого відбувається свідоме запозичення письменником сюжетів, мотивів та образів. За допомогою інтертекстуальності вплив художнього твору на читача стає ефективнішим.

Л. Овдійчук (2017) поширеним видом інтертекстуальності називає цитату. Так, у діалогії Галини Малик «Злочинці з паралельного світу-2» (2003) використано паремії: українські народні прислів'я, приказки, біблійні афоризми, які подано в художньому тексті у вигляді цитат без атрибуції. Пережитий досвід народу узагальнено у стійких фразеологічних одиницях, що набули форми речення дидактичного змісту, які слугують елементом образотворення: тварини наділені людським умінням говорити. Як відомо, саме мовлення якомога повно розкриває характер персонажа, характеризує його спосіб життя, визначає принципи [19, с. 269]. У казкових й фантастичних творах, адресованих підліткам, дослідниця виокремлює три типи міжтекстової взаємодії: архітекстуальність, паратекстуальність і зрідка гіпертекстуальність. Поширеними видами та формами інтертекстуальності виявились архетипні, міфологічні, казкові сюжети та образи, вони наявні в авторських текстах як цитати, алюзії, ремінісценції, пародіювання, іноді – парафрази. У творах сучасних казкарів та письменників-фантастів прототексти виконують жанротворчу, сюжетотворчу та образотворчу функції. Новостворені тексти є носіями культурної пам'яті, оскільки водночас актуалізують забуті тексти й розкривають перед юним читачем значний пласт

історичної та комунікативної пам'яті, збереженої у фольклорних джерелах, спогадах сучасників, історичних хроніках [19, с. 270].

Т. Л. Луценко вказує на недостатню розробленість поняття «інтертекстуальність» у вітчизняному мовознавстві, наголошуючи на різних підходах дослідження інтертекстуальності: в літературознавстві – це інструмент дослідження творчого діалогу авторів, напрямів, жанрів, а також матеріал для аналізу художніх прийомів, у лінгвістиці найважливішими є: 1) мовні форми наявності тексту в тексті, характер відношень між текстами; 2) семантичні; 3) текстотвірні функції інтертексту; 4) участь у процесі кодування і декодування тексту [17, с. 145].

А. А. Шистовська звертає увагу на конститутивну ознаку інтертекстуальності – навмисне посилання. Наратор свідомо звертається до читача, який повинен відчувати звернення, спробувати з'ясувати, чому автор говорить не своїми, а чужими словами. Таке врахування авторських інтенцій при дослідженні інтертекстуальності та наративних стратегій дає право аналізувати останню з комунікативного погляду, коли інтертекстуальність трактується ширше, ніж просто ознака літературного твору, тобто вона виступає властивістю мовлення певної соціальної групи, епохи, культури, ознакою літературності [34, с. 134].

Х. В. Петрина (2019) дослідила концептну та текстотвірну функції алюзій у постмодерністському художньому тексті. Дисертантка вважає, що алюзія слугує засобом апеляції до лінгвокультурного концепту, виступаючи його перцептивно-образним складником. Виконуючи концептну функцію, алюзія (натяк, відсилання до літературного твору, сюжету, образу, певної історичної події, розраховане на ерудицію читача) водночас відбиває духовну пам'ять й узагальнює досвід народу, стає структурним засобом формулювання висловлення, фрагмента тексту або цілих творів, слугує матеріалом для побудови тексту-реципієнта чи його частин. У текстотвірній функції дослідниця розрізняє

наскрізну та локальну алюзії. Відмінність між типами цих одиниць полягає у способі формування тексту: локальні алюзії формують фрагмент тексту або його частину, наскрізні – цілісний текст [24, с. 4].

Зарубіжні дослідники вивчають перекладацький аспект інтертекстуальності, зосереджуючись на її типах і формах.

В основу класичного визначення інтертекстуальності покладено спосіб впливу одного тексту на інший. Це може бути пряме запозичення, таке як цитата чи плагіат, або непряме, таке як пародія, пастиш (від фр. *pastiche* – продовження або інакша сюжетна версія первинного (авторського) твору, яка однак зберігає авторський стиль, персонажів, антураж, час дії), натяк чи переклад. Функція та ефективність інтертекстуальності значною мірою залежать від попередніх знань читача та розуміння ним вторинного тексту, пародії та натяків залежать від того, чи знає читач, що саме пародіює чи на що натякає автор [47].

Р. Міола (Robert S. Miola, 2004), визначає сім типів інтертекстуальності в літературі раннього модерну: огляд, переклад, цитування, джерела, конвенції, жанри, прологи. Так, переклад «переносить» текст на іншу мову, відтворюючи його заново. Майстерність перекладу «Іліади» Н. Чепмена (Nicol Allardyce Chapman) виявляється в тому, що перекладач «піймав справжнє почуття і дух Гомера», використання інфінітивних конструкцій та особових займенників у тексті має на меті представити драму індивідуальних смертей, а не сумну долю всіх смертних [50, р. 17].

Д. Мамет (David Mamet, 2020) характеризує поняття інтертекстуальності з погляду літературної теорії, яка визнає, що всі літературні твори є похідними або такими, що зазнали впливу попередньої літературної праці. Проте є навмисна інтертекстуальність, коли автор навмисно запозичує з текстів, а також прихована інтертекстуальність, яка полягає у випадковому виникненні посилань – зв'язок чи вплив випадкові, – оскільки весь написаний текст уможливорює інтертекстуальність. Деякі інтертекстуальні посилання – це точні лінії діалогу чи

дії (у драмі), тоді як інші посилання нечіткі. Часто вживані форми інтертекстуальності – пародії, пастиші, перекази, алегорії. Викладач мистецтва драми переконаний в тому, що літературний твір, який бере участь у створенні нового тексту, є інтертекстуальним. Абсурдистська п'єса Т. Стоппарда «Розенкранц і Гільденстерн мертві» (Tom Stoppard "Rosencrantz and Guildenstern are Dead") якнайкраще ілюструє поняття інтертекстуальності, оскільки Т. Стоппард переписує історію В. Шекспіра «Гамлет» з точки зору двох раніше неважливих персонажів (В. Шекспір не створив «Гамлета» з нуля, а скористався легендою про Амлета) [49].

М. Джуван (Marko Juvan, 2005) стверджує, що концепція інтертекстуальності може довести і пояснити жанрову ідентичність по-іншому: жанри існують і функціонують настільки, наскільки вони є вбудованими в соціальну практику, яка створює інтертекстуальні та метатекстові посилання / посилання на прототипові тексти чи текстові серії. На думку Джувана, жанри являють собою когнітивні та прагматичні засоби інтертекстуального узгодження шаблонів, унаслідок цього тексти стають загальними прототипами. Будь-який текст, через родовий та прагматичний компоненти комунікативної компетентності автора, виявляється залежним від наявних жанрових зразків, оскільки теоретики були схильні виробляти класифікації із закритим набором, засновані на структурних інваріантах текстів, що впливають із різних періодів та середовищ. Вони розглядали обсяг тексту, використання вірша / прози, форму, переважний режим (діалог, розповідь, виклад, сповідь), стиль, тема, розповідь, герої, емоційно-оцінний настрій, ситуація, предмет висловлювання та інші фактори. Проте такі спроби будують жанрові концепції та системи ретроспективно, «до події» [48, р. 4].

М. Зенгін (M. Zengin, 2016) зазначає, що інтертекстуальність стосується не тільки автора, процесу перетворення, переписування або поглинання попереднього тексту чи текстів, а також читацького посилання на текст чи інші

тексти, які він читав і знав раніше, до читання відповідного тексту, тому генерування значення тексту реалізується не тільки в акті творення, а також і в акті сприйняття [53, р. 302].

Інтертекстуальність (від лат. *inter* – між і *textum* – тканина, будова) є основним поняттям текстології постструктуралізму. Введене в науковий обіг 1967 р. Юлією Крістевою (болг. Юлія Кръстева), філософинею-постструктуралісткою, літературознавицею з метою виявлення різних форм і напрямів письма (цитата, центон, ремінісценція, алюзія, пародія, плагіат, трансформація інваріанта, стилізація) в одній текстовій площині. Письменниця спирається на теорію поліфонічності М. Бахтіна, праці представників формальної школи, концепцію анаграм Ф. де Соссюра. На думку Ю. Крістевої, інтертекстуальність трактується як можливий простір, дискурс «цитатної літератури» [2, с. 309].

Виходячи з того, що світ становить «суцільний універсальний текст», постструктуралісти розглядають появу нових текстів у розрізі перетину інших, упізнаваних попередніх чи паралельних текстів. Інтертекст являє собою результат відношень архетексту (логічне поняття текстової сукупності в дистрибутивному розумінні), прототексту (попередній текст) і метатексту (текстові елементи другого порядку). Творення нового тексту виявляється неможливим без нашарування інтертекстуальних смислів. У зв'язку з цим французький літературознавець Жерар Женетт (Gerard Genette), який стояв біля витоків вивчення інтертекстуальності, називає її типи: 1) співіснування в одному тексті одного чи кількох; 2) паратекстуальність (відношення тексту до своєї частини – заголовка, епіграфа, вставної новели, як-от: "The New York Trilogy": "City of Glass". "Ghosts". "The Locked Room" – «Нью-Йоркська трилогія»: «Скляне місто», «Привиди», «Замкнена кімната»); 3) метатекстуальність (співвідношення тексту із підтекстом, коментування свого інтертексту); 4) гіпертекстуальність (пародійне співвідношення тексту з профанованими ним

іншими текстами) 5) архітектуальність (жанровий зв'язок текстів) [2, с. 310]. На сьогодні класифікація Ж. Женетта є найбільш повною, тому її беруть за основу для своїх типологій М. Гловінський, Н. Фатєєва, Х. Плетт.

Н. О. Фатєєва на основі класифікації Ж. Женетта подає власну класифікацію типів включень інтертексту в авторський текст: власне інтертекстуальність (цитати, алюзії, центони), паратекстуальність (цитати-заголовки, епіграфи), метатекстуальність (інтертекст-переказ, варіації на тему претексту, дописування – чужого тексту, мовна гра з претекстами), гіпертекстуальність (як висміювання чи пародіювання одним текстом іншого), архітекстуальність (жанровий зв'язок текстів), інші моделі й випадки інтертекстуальності (інтертекст як троп чи стилістична фігура, інтермедіальні тропи і стилістичні фігури, звуко-складовий і морфемний тип інтертексту [38, с. 122–159].

Типологію інтертекстуальності запропонувала також Н. П'єте-Гро, яка називала два типи взаємодії текстів: співприсутність (цитата, референція, плагіат, алюзія) і деривація (стилізація та пародія) [37].

І. П. Ільїн виокремлює форми літературної інтертекстуальності: запозичення, перероблення тем і сюжетів, явне і приховане цитування, переклад, плагіат, алюзія, парафраза, наслідування, пародія, екранізація, використання епіграфів і т.ін. [35, с. 104].

Класичним визначенням інтертекстуальності та інтертексту, яке дослідники беруть за основу, є дефініція Ролана Барта (Roland Barthes): кожний текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш упізнаваних формах: тексти попередньої культури і тексти навколишньої культури. Кожен текст – це нова тканина, зіткана зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т.ін. – всі вони просякнуті текстом і перемішані в ньому, оскільки завжди до тексту і навколо нього існує мова. Як неодмінна передумова для будь-якого

тексту, інтертекстуальність не може бути зведена до проблеми джерел і впливів; вона становить загальне поле анонімних формул, походження яких рідко можна простежити, без свідомих або автоматичних цитат, що подаються автором «без лапок» [41, с. 78].

Г. М. Сюта вказує на подвійне тлумачення поняття інтертекстуальності: 1) спектр міжтекстуальних відношень, унаслідок цього будь-який текст є складником широкого культурного контексту й існує за рахунок численних текстів-попередників; 2) інтертекстуальність як спосіб взаємодії різних дискурсів у межах одного тексту (Р. Барт, П. ван ден Гевель, Л. Делленбах, Ж. Курте та ін.): в тексті є своєрідна конотація, що відсилає читача до інших текстів [30].

І. Смірнов визначає інтертекстуальність як «два або більше художніх твори, які об'єднані знаками-показниками інтертекстуального зв'язку» [13, 233].

Н. Лихоманова провідною властивістю інтертекстуальності називає асоціювання (вміння установлювати зв'язок між уявленнями чи явищами дійсності), що виникає внаслідок нової відтворюючої структури художнього цілого [13, 233].

Істотно вплинула на теорію інтертекстуальності концепція діалогічності М. Бахтіна. З інтертекстуальністю концепцію діалогічності М. Бахтіна пов'язує спільність проблем, яку він називає «стилізацією, тобто наслідування мови іншого засобами власної мови» [4, с. 288]. Діалог тексту з текстом, елементи одного тексту (вторинного) в іншому (основному), відомі читачеві, впізнані ним, тому вважаються проявами інтертекстуальності.

Крім теорії діалогічності М. Бахтіна, на розуміння поняття інтертекстуальності вплинули дослідження формалістів, як-от: концепція пародії Ю. Тинянова. На думку Ю. Тинянова, пародія – мовний засіб, що служить створенню нового оригінального тексту. У такому тексті посилання на зразок є важливим чинником, бо це посилання до значення, сенсу первинного тексту

художнього твору. Такий підхід до розуміння пародії, в якому є не просто мовна гра, а представлені інтертекстуальні зв'язки та властивості, вважається конструктивним. Пародія не виступає літературним жанром, а сприймається як інтертекстуальність, провідна ознака аналізованого тексту.

Під час читання всі тексти стають поліфонічними та реалізують свій інтертекстуальний потенціал. Текст набуває смислу через залучення читачів-носіїв індивідуально неповторних тезаурусів соціально значущих прецедентних текстів до процесу виробництва смислу, в той час як автор «зникає» з тексту (звідси, відносини «автор» – «читач» асиметричні, головну роль у читанні як у динамічному процесі виробництва смислу відіграє саме читач).

Текст розгортається заново, змінюючись при кожному новому читанні, оскільки інтертекстуальний потенціал тексту реалізується в двох напрямках: 1) вздовж вертикальної осі «текст / контекст» і 2) горизонтальної осі «автор / читач».

Процес сприйняття тексту передбачає співвіднесеність у свідомості реципієнта двох планів: плану тексту-приймача та плану прецедентного тексту. Успішність такого процесу залежить від компетентності читача, ступеня його володіння соціолектом (соціальний діалект), що розглядається як корпус прецедентних текстів і правил їх аранжування. Чим краще читач був ознайомлений з релевантними прецедентними текстами, тим більше елементів семантики та лінгвостилістичної організації тексту-приймача сприймалося ним у зв'язку з аналогічними елементами цих прецедентних текстів і усвідомленішим було сприйняття тексту. У випадку недостатньої для розпізнання інтертексту і встановлення необхідного міжтекстового зв'язку компетентності читач продовжував лінійне читання.

Якщо компетентність читача є високою, то відбувається впізнавання інтертексту, сприйняття його як парадигматичного елемента і встановлення необхідного міжтекстового зв'язку. Сприйняття тексту читачем реалізує

категорію інтертекстуальності. Взаємодія плану тексту-приймача і плану прецедентного характеризується неповторним смислом, оскільки читач вибудовує третій план – результат, який залежить від особливостей індивідуального сприйняття. Прецедентні тексти можуть бути представлені конкретними вербальними текстами, враховуючи текст-приймач з його хронологічними попередниками і наступниками; кодовими системами, включаючи кочівні сюжети, жанри, архетипи і мови, що дає науковцям підстави тлумачити інтертекстуальність як контакт між текстами першого і другого типів.

Прецедентні тексти утворюють автономні смислові блоки художнього твору, актуалізують значущу для автора фонову інформацію і апелюють до «культурної пам'яті» читача. Прецедентний текст являє собою результат смислової компресії вихідного тексту і характеризується багаторазовою повторюваністю в інтертекстуальному ряду.

Увагу дослідників привертають насамперед «культурознакові» прецедентні тексти, які спираються на спільність універсальних – соціальних, культурних або мовних – фонових знань автора й читача.

Інтертекстуальні взаємодії стають можливими внаслідок семантичного та структурного ізоморфізму контактуючих текстів. Семантичний ізоморфізм, заданий поняттям матриці тексту, запропонованим М. Ріффатерром, який застосовує цей термін для позначення слова, фрази або речення, що не обов'язково присутнє в тексті, але становить смислове ядро. Структурна цілісність тексту створюється шляхом трансформації такої матриці, і тільки за умови її розпізнання у процесі семіотичного читання реципієнт сприймає аномальні характеристики тексту адекватно, як структуру, референтом яких є певний «інваріант» (спосіб трансформації всіма елементами тексту цієї матриці). За таких умов текст розглядається як певна глобальна єдність із глибинним і поверхневим рівнями [33, с. 85].

Інтертекстуальність пов'язана з поняттями «семіотична пам'ять культури» (Ю. М. Лотман), дериваційна історія тексту, «діахронічна матриця» (В. М. Топоров), що дає змогу побачити інший текст, смислова багатовимірність, «розтягнутість для нових відвертостей думки» (О. М. Веселовський).

Еволюцію теорії інтертекстуальності та її теоретичні підвалини докладно розглянуто в працях Г. В. Денисової, Г. В. Кремневої, Н. О. Кузьміної, Ю. М. Лотмана, Н. О. Фатєєвої, Б. М. Ямпольського, Дж. Стілла, М. Уортона, І. В. Арнольда, Умберто Еко.

Сучасні українські дослідники інтертекстуальності – Л. Білоус, М. Ігнатенко, М. Ізбенко, М. Шаповал, Н. Корабльова, Л. Сокол, В. Просалова співвідносять «інтертекстуальність» з поняттям «інтертекст» (за Р. Бартом), тобто будь-який текст сприймають як інтертекст, «цитування без лапок» і застосовують дану концепцію інтертекстуальності для аналізу художніх творів.

Дослідники С. Бартлетт і Білл Х'юз (Sarah Bartlett , Bill Hughes, 2011) стверджують, що літературний світ рясніє прикладами взаємозв'язків між художніми творами, а застосування підходу зв'язаних даних у літературознавстві дає змогу класифікувати ці відносини, зробити їх відкритими та легко виявити. Взявши за основу типологію транстекстуальності Жерара Женетта, автори створили веб-масштабну модель взаємозв'язків: є інтертекстуальні посилання на «Памелу» Річардсона (виступає гіпотекстом Джейн Ейр), а також натяки на Шекспіра, Мілтона, Біблію, Байрона, Вордсворта, Скотта та багатьох інших. Інтертекстуальність Джейн Ейр виявилась не просто формальним оформленням тексту твору, оскільки Джейн як оповідач веде діалог з Біблією та Мілтоном, перечитуючи ці тексти, щоб знову відкрити в них оригінальні істини про святість справжнього подружнього шлюбу, спотворені хибними цитатами. У своїй вимушеній самотності Джейн стає читачем інтертексту, проводячи паралелі між домашньою тиранією, яку вона переживає, і тиранією, про яку розповідає «Римська історія» Голдсмита [40]. Моделювання

літературних взаємозв'язків, на думку дослідників, дасть чіткішу та детальнішу картину історії культури, оскільки веб-модель через деякий час може доповнюватись.

А. Хаберер (Adolphe Haberer, 2007) докладно розглядає інтертекстуальність у теорії та практиці, виходячи з тези «Інтертекстуальність – поняття, яке часто асоціюється з постмодернізмом, зокрема зі сферою постмодернізму, де література стикається з критичною теорією». Дослідник посилається на статтю Т. Еліота «Традиція та індивідуальний талант» (1919) і доходить висновку, що всі справжні поети та художники мають історичне почуття, яке змушує їх усвідомлювати «одночасний порядок», традиції, що якомога повно підтверджує теорія інтертекстуальності [45, р. 61].

Д. Латем (Don Latham, 2008), аналізуючи інтертекстуальність у творах Девіда Алмонда, навмисно уникає терміна «пастиш» через його іноді негативні відтінки (Фредерік Джеймсон у «Постмодернізмі або культурна логіка пізнього капіталізму» визначає пастиш як порожню пародію) і віддає перевагу нейтральному терміну «колаж» (літературний твір, що складається з елементів, запозичених або у різних письменників, або у конкретного письменника): У «Скеллігу», «Пустелі Кіта», «Клеї» Девід Алмонд використовує різні типи інтертекстуальності, щоб збагатити свої розповіді. Використовуючи алюзію, адаптацію, колаж та мізансцену, він заохочує читачів-підлітків шукати тексти-попередники і розглядати взаємозв'язок між цими текстами та його власними. У такий спосіб автор демонструє повагу до своїх читачів і дає їм змогу стати активними творцями сенсу [51, р. 214].

К. Чолліє (Christine Chollier, 2014), досліджуючи текстову семантику та літературу, зазначає, що напрями, які обертаються навколо перекладача, породили моделі реального, абстрактного чи неявного читача, які не враховують усіх текстових явищ. Найновіші підходи, на думку дослідниці, витісняють літературний текст у соціальні практики, що мають, крім літературних,

дискурсивні традиції та інтерпретують його разом із чужими практиками. На відміну від цього, текстова семантика забезпечує методологічні засоби для опису інтерпретаційних траєкторій, призначених допомогти перекладачеві об'єктивізувати інтерпретаційну діяльність, щоб передавати її на основі, відмінній від індивідуальної інтуїції чи почуття. Хоча текстова семантика не зводить значення до референційної відповідності, все ж і не заперечує існування реального, але пропонує тимчасово відкласти цю проблему та зосередитись на текстових ефектах: тому, як «референтні враження» породжуються мережами знаків, які актуалізуються або віртуалізуються перекладачами. Соціальне не заперечується, але воно просіюється як щось специфічне для культурної сфери, наприклад історична ситуація письменника, ситуація першої читацької аудиторії чи родова традиція, яку письменник сприймає та трансформує. Замість того, щоб покладатися на почуття та емоції, перекладачеві пропонуються інструменти для виходу за межі винятково кількісних результатів, щоб досягти якісних оцінок [43, p. 82].

Ж. Л. Ортега (Janelle Lynn Ortega, 2016) через призму структурної інтертекстуальності розкриває значення літературних натяків у творах Івліна Во. За допомогою інтертексту Івлін Во натякає своїм читачам на необхідність удосконалюватися, виходити за межі власного досвіду. Показавши, що випробування і страждання можна подолати, І. Во демонструє, як література може бути відповідальною і здатною продовжувати надію та приємне існування людства. У цьому сенсі його проєкт виходить за рамки того, що (на його погляд) Улісс зміг здійснити. За словами Во, Улісс завуальовує розуміння сили та добра сучасної літератури, але його транстилізація намагається відновити літературну культуру як більш інклюзивну, конвеєрну, діалогічну та незамінне мистецтво [52, p. 152].

Е. Картельє-Вейлен (Eleonore Cartellier-Veuillen, 2016) дослідила літературну інтертекстуальність «Гаррі Поттера». Романи про Гаррі Поттера

заповнені посиланнями на попередні твори, взяті зі світу дитячої літератури. Використання Роулінг попередніх текстів є внутрішньо інтертекстуальним, оскільки вона повторно звертається до них, посилається на цитати, пародіює та грає на цих текстах [42, р. 135]. Роулінг у «Гаррі Поттері» посилається на низку текстів. Якщо подивитися посилання, то можна нарахувати щонайменше двадцять романів чи серій, на які є безперечні натяки.

Уявлення про інтертекстуальність як літературне явище на сьогодні залишається недостатньо вивченим, і розглядається дослідниками у крізь призму міжтекстового співвідношення літературних творів, як своєрідний діалог з «чужим словом» у новому літературному тексті.

1.2. Проблематика інтертекстуальності у перекладознавстві

Питання, на які шукають відповідь сучасні мовознавці: «Чи потрібно адаптувати інтертекстуальність оригіналу, тобто замінювати певні національні та індивідуальні інтертекстуальні знаки оригіналу іншими знаками, що зв'язують текст перекладу із текстами приймаючої культури? Може, краще, користуючись «прийомом відчуження», зберегти культурну дистанцію між автором і читачем?». Транслювання тексту в іншу культуру чи літературу є складним процесом, який привертає увагу сучасних дослідників.

Л. В. Грек дослідила інтертекстуальність як проблему перекладу (на матеріалі англомовних перекладів української постмодерністської прози). Дисертантка вважає, що спосіб перекладу інтертекстуальних одиниць залежить від їх належності до однієї з енциклопедій (національна та індивідуальна) й окреслює три шляхи:

- точного відтворення лексичного матеріалу з коментарем;
- підбору функціонального аналога в культурі-реципієнті;
- експлікації змісту усічених інтертекстуальних одиниць.

Шляхом точного відтворення лексичного матеріалу з коментарем доцільно перекладати інтертекстуальні елементи індивідуальної енциклопедії, а також імена національних реально-історичних осіб та літературні імена національної літератури. Перевагою такого способу перекладу є те, що коментар зберігає інтригу оригіналу, яка базується на фонових знаннях читача, заохочуючи його у такий спосіб до інтерпретативних зусиль. Найсуттєвішим недоліком коментаря виявилось руйнування «радості впізнання» або, навпаки, «відкриття», які вважаються елементами естетичної насолоди від читання постмодерністського тексту.

Шляхом підбору функціонального аналога в культурі-реципієнті доцільно перекладати цитати з національної літератури та фольклорні цитати. Перевагою цього способу, в основі якого лежить орієнтація на національну енциклопедію культури-реципієнта, є збереження умов для «впізнання» адресатом інтертекстуального елемента, за яким очікується реакція, запрограмована автором.

Шляхом експлікації змісту усічених інтертекстуальних одиниць особливо ефективно можуть перекладатися усічені цитати з тоталітарної мови радянського періоду. Такий спосіб надає можливість передати ідеологічну сему цитат, за рахунок чого відтворюється одна з провідних рис творів «східної варіації» постмодернізму, що полягає в руйнуванні тоталітарного дискурсу [5, с. 13].

Мовознавцями запропоновано також «авторський переклад», що являє собою пояснення, органічно інтегроване до контексту [36, с. 247].

Інтергloseма може бути передана як без змін, так і з різним ступенем трансформацій: транслітерацією або транскрипцією, додаванням контексту, авторським коментарем [10, с. 210].

Сучасне розуміння перекладу як тексту ґрунтується на положенні: текст оригіналу під час перекладу змінюється, отримує «нове життя», набуває статусу

самостійного тексту в приймаючій лінгвокультурі, тому перекладач входить у міжмовний простір і виступає не посередником, а співавтором або автором.

Інтертекстуальність розглядається як проблема перекладу, окреслюється національний контекст інтертексту та визначила способи його іншомовного відтворення. Важливо зважати на те, що автор завжди перебуває в оточенні чужих текстів, які він поглинає або свідомо, або несвідомо. З цього ж інтертексту, тобто пам'яті, і бере автор складові свого «нового» тексту. Провідну роль у творчому процесі відіграє інтертекстуальний простір, в якому народжується текст оригіналу. Його потрібно розглядати як результат належності автора до цього інтертекстуального простору. Перекладач перебуває не лише в універсальному, але й в національному просторі, один з них належить оригіналу, інший – перекладу. Відповідно, «інтертекстуальна енциклопедія» перекладача повинна бути багатою не тільки на тексти, що є у складі універсальної складової енциклопедії, але й тексти, що входять в обидві національні енциклопедії. Саме це дозволяє перекладачеві будувати певний культурний міст між двома інтертекстуальними просторами. Перекладач розв'язує проблему збереження інтертекстуальних компонентів оригіналу в тексті перекладу, прагне до поєднання інтертекстуальних просторів, якими слугують вихідна та приймаюча культури, а отже, і вихідний та перекладний тексти [26, с. 264].

Національна інтертекстуальна енциклопедія представлена текстами національної культури, спільними для представників однієї лінгвокультурної спільноти: цитати, фольклорні, алюзії, ремінісценції, символіка та фразеологія, інтергloseми (іншомовні елементи в художньому тексті), слова-реалії. Інтертекстуальність реалій несе в собі ментальну репрезентативність і слугує засобом вираження національної ідеї. Труднощі відтворення, «перекодування» національно ідентичних інтертекстів виявляються саме на іншомовному ґрунті. Часто вживаними є такі способи перекладу і цілі їх використання:

- транскрипція (транслітерація), а також комбінована реномінація (транскрипція, доповнена примітками та поясненнями) найкраще підійде для передавання реалій-антропонімів та топонімів, тому що зберігається їх фонетична структура, автентичне звучання;

- дескриптивна перифраза або авторський коментар полегшить сприйняття чужої культури іншомовному реципієнтові, а також збереже національну своєрідність оригіналу при передаванні побутових (одяг, їжа, освіта), військових та релігійних реалій. Сприятиме «одомашненню» чужого інтертексту – фольклорної цитати, алюзії, хоча й втрачає при цьому його національну специфіку;

- фразеологічні одиниці передбачають пошук функціонального аналога в культурі реципієнта або дослівне відтворення лексичного матеріалу (фразеологічне калькування), що вказує на належність до іншого (чужого) культурного простору. Оказіональний фразеологічний переклад виходить за межі калькування і є індивідуально-авторським новотвором чи нетрадиційним способом мовленнєвої актуалізації фразеологізму. Спосіб адекватного відтворення емоційно-експресивної картини першотвору, його національно-культурної специфіки [26, с. 265].

Сучасні підходи до відтворення інтертекстуальності у перекладі: лінгвістичний, культурологічний, семіотичний, функціональний, лінгвокогнітивний, використовувані культурологічні перекладацькі стратегії одомашнення та очуження, з урахуванням їхніх переваг і недоліків.

Обираючи спосіб перекладу інтертекстуальності, перекладачі зазвичай примикають до однієї з двох загальних культурологічних перекладацьких стратегій: доместикації (одомашнення) та форенізації (очуження).

Одомашнення передбачає спрямування перекладацької діяльності на адаптацію тексту-джерела до потреб цільової культури з метою скорочення культурної дистанції, відтворення комплексу схожих асоціацій. Проте передача

лінгвістичної форми інтертекстуальної одиниці та ігнорування конотативних і прагматичних значень створюють культурні перепони, за яких читачі цільового тексту не розуміють інтертекстуальних покликань тексту джерела. У таких випадках не допомагає навіть додаткове пояснення «чужого слова» в оригіналі.

Вибір стратегії доместикації мотивують бажанням створити текст перекладу, який читатиметься і сприйматиметься так само легко, як і тексти культурного простору реципієнта. Тенденція до переважання доместикації спричиняє ризик ідентифікації перекладу як нового тексту й нівелювання іншокультурної специфіки та атмосфери оригіналу.

Прихильником способу одомашнення є видатний італійський письменник і семіотик У. Еко. Однією з провідних тез своєї книги, присвяченої проблемам перекладу «Миша чи пацюк?» ("Mouse or Rat? Translation as Negotiation Переклад як перемовини", 2003) є теза про необхідність «пристосування» вихідних текстів до семіотичного універсуму культури-реципієнта. Аналізуючи переклади власних творів, У. Еко пропонує замінювати функціональним еквівалентом культури-реципієнта добре відомі в рамках вихідної культури інтертекстуальні ланки. Як автор власних текстів, письменник схвалює будь-які вдалі спроби перекладача «прикрасити» їх інтертекстуальним відлунням навіть там, де в оригіналі його немає.

Проте, У. Еко застерігає від дотримання жорстких критеріїв при перекладі інтертекстуальних одиниць і наголошує на окремому підході до кожного речення. Перекладач має визначити, «де зручніше опустити інтертекстуальну ланку заради того, щоб текст був зрозумілим читачу, а де, навпаки, необхідно ризикнути і вдатись до поверхового розуміння, щоб її підкреслити» [44, с. 121].

Стратегія форенізації, безсумнівно, має свої переваги, що полягають у збереженні самотності оригіналу, можливості ознайомлення читачів з особливостями іншої культури, «видимості» перекладачів та твору-джерела.

Надмірне використання однієї зі стратегій не дає бажаного результату: одомашнення занадто спрощує текст, в той час як очуження – надміру його ускладнює, збіднюючи його асоціативне поле. Найкращим перекладацьким рішенням вважається балансування між двома стратегіями одомашнення та очуження, що виявляється в «креолізації» (змішування культур).

Використання компромісного підходу накладає велику відповідальність на перекладача, який щоразу має метою передати інтертекстуальні натяки оригіналу, не применшуючи їх і не додаючи їм вартості. Переклад також може інтертекстуально збагачувати текст оригіналу, якщо перекладачі вводять покликання, впізнаване тільки представниками цільової культури, закладені для «зразкових» читачів.

Переносячи розуміння тексту в площину перекладу, можна визначити завдання перекладачів: 1) дешифрування текстових кодів з усвідомленням наявної можливості різних тлумачень; 2) пошук кодів, закладених у текст автором (-кою); 3) вираження мовними засобами смислового різноманіття оригіналу зі збереженням балансу «своє – чуже», щоб забезпечити породження різних смислів у цільовій мові [25, с. 434–435].

Для виокремлення способів відтворення інтертекстуальності у перекладі вчені найчастіше застосовують лінгвістичний підхід, зосереджуючись на передачі форми інтертекстуальної одиниці:

- транскрипція / транслітерація з коментарем чи без нього;
- переклад внутрішньої форми імені;
- добір еквівалента із цитованого джерела в цільовій мові (за умови достатнього рівня впізнаваності);
- буквальный переклад;
- дослівний переклад з коментарем;
- добір функціонального аналога;
- експлікація;

- перифраза;
- компенсація (зовнішнє маркування, внутрішнє маркування, різні види трансформацій);
- узагальнення / уточнення;
- заміна іншою інтертекстуальною одиницею;
- опущення [31, с. 54].

С. І. Сидоренко досліджуючи відтворення інтертекстуальності роману Ш. Бронте «Джен Ейр» в українському перекладі, наголошує: «Перекладознавчий ракурс інтертекстуальності передбачає не лише вивчення прецедентності оригінального твору, але й ступеню та шляхів відтворення інтертекстуальної структури оригіналу у перекладі. На особливу увагу при цьому заслуговує взаємодія автора та перекладача, які у більшості випадків мають відмінні культурологічні та соціолінгвістичні позиції» [28, с. 151].

Науковець Л. В. Андрейко, розглядаючи можливості відтворення інтертекстуальності у перекладі, підкреслює, що дотримання авторського принципу перекладачем передбачає визначення тієї позиції, яку займає відносно джерел автор художнього твору. Чим більшу кількість джерел розпізнає перекладач в оригіналі, тим точніше він відчуває вписаність в інтертекст, у національну культуру. Доцільною буде оптимальна кількість джерел, які відіграють найактивнішу (концептуальну) роль у смислобудуванні й зорієнтовані на впізнавання читачем, оскільки встановити всі можливі зв'язки даного тексту з іншими текстами для перекладача виявляється практично неможливим [1, с. 251].

Заслуговує на увагу концепція перекладу інтертекстуальності за видами інтертекстуальних інтерпретацій:

- інтертекстуальність, що інтерпретується з перспективи авторських намірів та можливих знань (author-oriented intertextual interpretation);

- інтертекстуальність, що інтерпретується з перспективи можливих читацьких асоціацій (reader-oriented intertextual interpretation);
- інтертекстуальність, що інтерпретується з перспективи самого тексту та його властивостей (text-oriented intertextual interpretation) [46, p. 85].

Інтертекстуальна іронія становить проблему перекладу: до культурних проблем перекладу належать зокрема непрямі висловлювання, чий прихований смисл легко відчитується в контексті культури-джерела, однак цей смисл часто неможливо донести до цільової аудиторії, «просто переклавши» текст. Різновидом такого прихованого смислу є іронія. Розпізнати іронію часто можливо лише на відповідному культурному фоні. Як і будь-який вислів із яскравим культурним підґрунтям, іронію часто неможливо перенести в іншу культуру повною мірою. Вислів із прихованим смислом, що зрозумілий американцеві з Нью-Йорка, може виявитися незрозумілим для канадця, британця, австралійця чи й навіть американця із Сан-Франциско, хоч усі вони начебто розмовляють тією самою мовою. Дослівний переклад іронічного вислову іншою мовою часто спотворює первинний смисл чи й узагалі виявляється нісенітницею, оскільки кожна культура має власні метафори, ідіоми та способи створення тонкої двозначності [8, с. 16].

Відтворення інтертекстуальних зв'язків при перекладі сучасної англійської художньої літератури становить науковий інтерес. Головною функцією власних цитатних імен в текстах є сприяння створенню ситуації гри та іронії. Для їх реалізації застосовують такі прийоми: розташування поруч імен реально-історичних осіб різних епох в одній часово-просторовій площині; викривлене написання імен реально-історичних осіб; перелік імен реально-історичних осіб за принципом звукової подібності. Порівняльний аналіз показав, що власні цитатні імена поділяються на підгрупи: топоніми, імена відомих людей та історичних осіб, назви газет, журналів, літературних та інших творів мистецтва, культурні явища, речі, пов'язані з відомими брендами або назви цих

брендів. Виокремлені підгрупи власних імен дослідниця перекладала за допомогою способів транскодування; транскодування з поясненням цитатного потенціалу в коментарі; компенсації. У прикладі ...*Morecambe and Wise or John Noakes and Valerie Singleton in the Blue Peter House...* – ...*Лорел і Харді на канікулах...* спостерігається протиставлення британської та американської культур, що чітко показують назви міст двох країн. У перекладі використано зміщення цього протиставлення на особисті імена Лорел та Харді, бо Олівер Харді американського походження, а Стен Лорел – британського, а разом вони утворили комічний дует [3, с. 38].

Сьогодні мовознавці звертають увагу на те, що інтертекстуальна наукова парадигма змінює метамову перекладознавства. Постулат, за яким кожен текст – це інтертекст, підводить перекладача до висновку про вторинність, зорієнтовує на створене раніше як одну з основних ознак перекладу, невід’ємну характеристику кожного тексту [7, с. 70].

О. Дзера на основі інтертекстуальності в інтерпретації Андрія Содомори визначила проблематику інтертекстуальності у перекладознавстві:

- наявність «імпліцитного читача перекладу» (тобто читача, роль якого запрограмована у перекладі, однак він є лише текстовою структурою, а не реальною людиною);
- читачі-представники розвинутих полісистем часто обирають саме приємність, а не пізнавальність. Небажання сприймати оригінал в усій його «інакшості» є безсумнівною ознакою етноцентризму, коли чуже просіюється крізь сито рідного і добре відомого;
- найбільша трагедія перекладу у майже неминучому зміщенні поетичних акцентів, у неможливості «змалювати голос»;
- недосяжним залишається античний ідеал «золотої середини», рівноваги між точністю і поетичністю, створення перекладів, «які ні до берега боязко не туляться, ані на глибини відчайдушно не пориваються»;

- неперекладність – не приречення на невдачу і не виправдання цієї невдачі, а нескінченна праця над словом, вічним і плинним, наповненим безліччю смислів і єдиним у своїй неповторності;
- правильне визначення жанру перекладу є питанням відповідальності перед читачем, недарма дослідники-постструктуралісти називають жанр «набором очікувань»;
- прикладання терміна «переклад» до кожної інтерпретації, яка хоч чимось нагадує оригінал, приведе до читацького розчарування в оригіналі, а отже, завдасть шкоди репутації автора [7, с. 70–72].

Головна проблема інтерпретації чи художнього перекладу літературних текстів пов'язана з презумпцією помилковості читання як ознакою всіх дискурсів. Це впливає з помилковості мови (бінарної системи істинності та неістинності), що веде до неминучої невдачі в намаганні досягнути значення.

Проблему інтертекстуальності в системі перекладознавства розглядають також через призму взаємодії «свого» та «чужого» слів, контексту, дискурсу. Такий підхід дав дослідниці змогу розглядати художні версії оригіналів як своєрідні реакції на тексти-джерела та попередні переклади. Кожен твір, і його вторинні версії постають у вигляді колективних витворів цитації, коли не важливо знати, хто цитує (чи хто перекладає). Інтертекстуальні відносини будуються на взаємопроникненні текстів різних часових нашарувань, і кожен новий пласт перетворює і видозмінює старий. Кожна нова іншомовна версія трансформує попередні варіанти й сам твір. Оригінал разом із множиною своїх різномовних та різночасових перекладів і їх контекстів творить спільний універсум, у якому тексти відсилають один до одного й до всіх відразу, оскільки становлять частину загального тексту.

Явище інтертекстуальності артикулюється значно сильніше, ніж у загальному просторі взаємозв'язку літературних текстів. Його поліфункціональну роль посилюють роз-ширення часових меж культурного

простору оригіналу та розширення спектра інтерпретації першотвору; передумови виникнення додаткових значень та асоціацій, генерування допоміжних сенсів; взаємодія кодів та універсумів оригіналу і його вторинних версій [12, с. 152].

Запропонована Ж. Женеттом у праці «Палімпсести: Література у другому ступені» (1982) класифікація типів міжтекстової взаємодії окреслює перекладознавчі проблеми:

1. Інтертекстуальність як «співприсутність» в одному тексті двох чи більше текстів. У перекладацькій практиці постає проблема перекладу в художніх творах цитат (особливо «без лапок»), алюзій та асоціативних полів, оскільки в чужій культурі ці явища несуть інше навантаження, ніж у тій, яка постає джерелом.

2. Паратекстуальність як відношення тексту до своєї частини – заголовка, епіграфа, присвяти, післямови, вставної новели, імені автора.

Проблеми виникають, якщо елементи тексту перебувають у різних часових чи культурних вимірах (наприклад, епіграф узятий з іншої культурної традиції), то це може спричинити певні труднощі в розумінні. Ім'я автора в іншій культурі буде нести інше навантаження. У перекладі необхідно зважати на додатковий дискурс імені перекладача, якщо йдеться про відому в цій царині мистецтва постать (перекладач М. Зеров). При цьому необхідно також брати до уваги зв'язки тексту перекладу з обома іменами – автора й автора іншомовної версії (В. Шекспір, М. Рильський) в контексті відносин між обома посталями й дискурсами (інші переклади з цього ж автора чи авторів його епохи, літератури, зроблені цим самим перекладачем).

3. Метатекстуальність як коментуюче й часто критичне посилення на свій прототекст; або співвідношення тексту з іншими текстами, які йому передували; «дискусії» текстів між собою. Тут чітко постає проблема відтворення зв'язку оригіналу з його «предтечами» в тій літературній традиції,

до якої він належить. Як правило, зберегти цей зв'язок в іншомовному вияві майже неможливо. Перекладацька метатекстуальність передбачає вивчення зв'язку кожної іншомовної версії зі своїми «попередниками» в цій літературі чи іншій (тими версіями, які могли бути відомі перекладачеві); а також із вивченням коментарів перекладача за подібними вказівками.

4. Гіпертекстуальність як пародійне співвідношення тексту з іншими текстами, висміювання в одному тексті іншого, імітація. Це стосується тих перекладів, які створюються як зумисні пародії на оригінали, або ж переспіви. Їхня рецепція та розуміння в іншомовному середовищі можуть бути різними залежно від того, наскільки аудиторія ознайомена з оригіналом і яке ставлення виявляє до нього.

5. Архітекстуальність як жанровий зв'язок текстів. Зміщення виникають у випадку, коли жанр посідає різне місце в ієрархії жанрових структур обох літератур, або якщо в системі, у якій твориться іншомовна версія, він відсутній. Такий підхід передбачає розгляд проблем міжлітературної комунікації у зв'язку з підключенням до світової культури, необхідністю ознайомлення перекладача з різними традиціями, що надавало б «інтертекстуальної компетенції» в сенсі смислової ідентифікації асоціацій, явних і прихованих цитацій, алюзій, парафразів, запозичень, наслідувань, опрацювань відомих сюжетів, тем, мотивів. Ознайомлення перекладача з попередніми текстами стає необхідною передумовою сприйняття і розуміння нових творів чи нових перекладів. Тоді міжтекстовий універсум стає тлом для сприйняття окремих літературних творів, своєрідним «полем інтерпретації». Міжтекстові зв'язки у сучасному перекладознавстві відкривають можливості нової актуалізації сенсів, сприяють використанню втрачених чи загублених значень слова.

1.3. Особливості художнього дискурсу та специфіка його перекладу

Художній дискурс – сукупність художніх творів (текстів), що є результатом взаємодії цілей та намірів автора, різноманітних можливих реакцій читача. У межах художнього дискурсу розрізняють два базові підтипи: прозовий та поетичний художні дискурси. Вторинність або фіктивність притаманні переважно прозовому художньому дискурсові, де мовлення персонажів являє собою комунікативно-вторинну діяльність.

Художній прозовий дискурс має складну багат шарову структуру, в якій конструювання смислів та функція регуляції здійснюється на різних рівнях. Складність організації художнього дискурсу засвідчена безліччю перехідних моментів, поєднанням реальності існування й уявного, ігрового, творчого світу фантазії, сприйняття і переживання дійсності повсякденної та уявної, що зумовлене актуалізацією суб'єктивних психоемоційних процесів.

Доктор філологічних наук Н. В. Кондратенко визначає художній текст як процес і результат дискурсивної діяльності автора та читача. Художній текст, на думку науковця, здатний виступати одним із компонентів акту художньої комунікації, представляючи особливу художню реальність, яка, поєднуючись із дискурсами автора та читача, створює новий тип дискурсу – художній [11, с. 63].

Художня картина світу піддається класифікації, у ході якої можливо виокремити в її межах різновиди за такими параметрами як: лінгвокультурний (англомовна, україномовна тощо художня картина світу); часовий (художня картина світу ХІХ, ХХ ст. тощо); художньо-світоглядний (категоріально-світоглядний орієнтир, якого автор дотримується в процесі створення художнього твору та який характеризує втілену в цьому творі художню картину світу (романтичну, трагічну, комічну тощо) [32, с. 56].

У художньо-дискурсивному мовленні панівними є «несправжність», «неправдоподібність», «вимисел», що дає підстави виокремити в художньому дискурсі три чинники: 1) наявність несемантичних конвенцій, що розривають

зв'язок між словами та світом; 2) підтримування особливої мовної гри, яка спирається на певний набір конвенцій (проте останні не є семантичними правилами); 3) уживання слів не відповідно до їх усталених значень [2, с. 43].

Термін «художній дискурс» найширше представлений працями постмодерного спрямування, зорієнтованими на естетично валентну мовотворчість, унаслідок цього відбувається послаблення співвідносності з предметами та явищами реальної дійсності, суб'єктивізація семантики слова, спостерігається залежність конотації лексико-семантичних одиниць від змісту текстового цілого, відбувається «розмивання» їх оцінності й посилення образності [2, с. 47].

До ознак дискурсивності відносяться такі:

- у художньому тексті слово втрачає семантичну окресленість і репрезентується двояко: з одного боку, як знак, а з другого – як символ, наповнений архетипним, містичним змістом;
- мовна одиниця виражає психічні процеси, які відбуваються у підсвідомості людини;
- слово виконує функцію моделювання альтернативного, ймовірнісного характеру дійсності й розгортається як простір мовних ігор, словесних масок, «семантичних утопій»;
- внутрішнє мовлення суб'єкта артикулюється й набуває значущості;
- лексико-семантична одиниця в художньому тексті співвідноситься не з предметом реальної дійсності, а з іншим словом;
- мовлення звернено на себе задля творення у художньому тексті вторинних смислів [6, с. 23].

Основними інтертекстуальними знаками в літературному дискурсі стають цитата та поетична формула, в епічному – цитата, алюзія ремінісценція, плагіат, бібліографічна позначка і т. ін. Змінюється сьогодні традиційна функція цитати, яка перестає відігравати роль посилання до іншого тексту, до джерела, а

перетворюється на запоруку наростання смислів, посилення полілогу текстів, культур, свідомостей [13, 233].

Мовознавець О. С. Переломова розглядає поняття інтертекстуальності як текстово-дискурсивну категорію, яка для художнього тексту є текстотвірною. Під час творення й сприйняття художнього тексту відбувається інтертекстуальне приєднання до попередніх і наступних текстів на кількох рівнях: авторської інтенції, читацького сприйняття і декодування художнього тексту. Асоціативна природа художнього тексту, за спостереженням науковця, сприяє реалізації авторської інтенційної інтертекстуальності в процесі взаємодії двох мовних картин світу – письменника й читача. Саме у художньо-естетичній сфері інтертекстуальність, виражена у формі імпліцитних і експліцитних текстових знаків, уможлиблює створення нового текстового смислу.

Структура художнього твору залишається відкритою для наповнення новими асоціативними (інтертекстуальними) смислами як у випадку засвоєння претексту, так і у випадку його заперечення. Художній текст розрахований на тип комунікантів, який передбачає розподіл ролей між ними (автор і читач).

У художній комунікації застосовують особливий код передачі інформації й засоби впливу на читача, зорієнтовані на певну реакцію читацької аудиторії, вибір відповідних способів дешифрування смислу висловлювання, що потребують неодноразового прочитання, осмислення прочитаного та його аналізу. Створення художнього тексту не можна назвати «спонтанним і невимушеним», оскільки автор керується певними настановами, за допомогою яких відбувається реалізація моделі тексту, створення оригінального, нового тексту, а також комунікативними намірами й відомими йому прийомами естетичного впливу на адресата [23, с. 91].

Художній дискурс утворює «єдиний простір культурної пам'яті» [38, с. 37], а найвиразнішою його ознакою виступає інтертекстуальність, бо для будь-

якого дискурсу характерною є гетерогенність, тобто наявність «іншого» як невідмінна умова діалогізму тексту-висловлювання [23, с. 95].

У процесі наукового пошуку мовознавці виокремлюють найхарактернішу особливість художнього дискурсу – відтворюється конкретна культура на певному етапі свого розвитку. Зокрема, це яскраво відображається в мові художнього дискурсу, що містить соціально-мовні оцінки, шаблони й емоційно забарвлену лексику різних соціальних груп та епох, до яких належать персонажі, що пов'язано з функцією створення чуттєвого сприйняття дійсності. Авторіві вдається заволодіти увагою читача завдяки використанню соціально-експресивних маркерів мовлення, властивих зображуваному ним середовищу. У виборі теми, проблеми, сюжету, образів простежується особистість автора, який вербалізує власний світогляд у художньому творі [27, с. 9].

Художній переклад є проявом міжлітературної (міжкультурної) взаємодії, становить основну національно-літературного процесу. Художній переклад має справу з естетичною функцією мови, оскільки в художньому творі відображаються не лише певні події, а й естетичні та філософські погляди автора, його світогляд. Художній переклад передає думки оригіналу літературною мовою і викликає найбільшу кількість різнотлумачень у науковому середовищі.

Перекладач художніх творів дотримується таких основних вимог:

- точність. Перекладач доносить до читача думки, висловлені автором. Важливо зберегти не тільки основні положення, але також нюанси і відтінки викладу. Дбаючи про повноту передачі змісту, перекладач разом з тим не може нічого додавати від себе, доповнювати і пояснювати автора, інакше це призведе до спотворення тексту оригіналу;

- лаконічність. Перекладач не може бути багатослівним, його думки викладені стисло;

- ясність. Важливо уникати складних і двозначних висловлень, які ускладнюють сприйняття;

- літературність. Переклад відповідає нормам літературної мови.

Технічні способи, до яких вдається перекладач під час процесу перевираження, використовують як окремо, так і в поєднанні залежно від характеру перекладу – прямий (буквальний) або непрямий.

1. Запозичення. Перекладач вдається до нього тоді, коли хоче досягнути певного стилістичного ефекту. Наприклад, щоб відтворити місцевий колорит, можна скористатися чужомовними термінами «долар», «партії», коли йдеться про Америку.

2. Калькування. Особливе запозичення – через буквальний переклад елементів певної синтагми. Перекладач калькує вираз шляхом використання або синтаксичних структур мови перекладу, або структур чужої мови, додаючи до мови перекладу нові конструкції, наприклад, *Science-fiction* (букв. «наука-фантастика»).

3. Дослівний переклад. Від перекладача вимагається дотримання основних норм мови.

4. Транспозиція. Може застосовуватися як в межах однієї мови, так і при перекладі.

5. Модуляція. Використовують тоді, коли очевидно, що дослівний чи транспонований переклад дає граматично правильне висловлення, однак воно суперечить духу мови перекладу.

6. Еквіваленція. Обидва тексти (вихідний і текст перекладу) описують ту саму ситуацію, використовуючи, однак, абсолютно різні стилістичні і структурні засоби: *Ouch – Ой*.

7. Адаптація. Спосіб доцільний, коли в мові перекладу не існує ситуації, про яку йдеться у вихідній мові, виникає потреба передати її за допомогою еквівалентної ситуації.

Мовознавець С. К. Ревуцька проаналізувала критерії художності у перекладознавстві. Науковець звертає увагу на те, що вибір мовних засобів для

відтворення змісту і форми тексту оригіналу нерозривно пов'язаний із точністю, еквівалентністю і адекватністю перекладу. Сучасні перекладознавці у тлумаченні цих понять намагаються поєднувати як мінімум дві терміносистеми: 1) літературознавчу і 2) лінгвістичну. Частіше поняття еквівалентності текстів оригіналові балансує між двома позиціями: співвідношення повноти і точності змісту як домінант текстів оригінал –переклад, або у вигляді збереження відносно рівноцінної змістової та смислової, стилістичної і синтаксичної, функціонально-комунікативної інформації оригіналу в перекладі [20, с. 10].

Завдання перекладача при досягненні адекватності полягає у розвиненому вмінні застосовувати різні перекладацькі трансформації для того, щоб текст перекладу якомога точно передавав всю інформацію, укладену в тексті оригіналу, при дотриманні відповідних норм мови перекладу: *he said – повторив він – сказав він*. У наведеному прикладі використано граматичну трансформацію заміни порядку слів що є більш сприятливим для української мови [20, с. 86].

Культура перекладу художнього твору на сьогодні актуальна у сфері міжмовної інтеграції, у взаємопізнанні народів, позаяк у сучасних умовах глобалізації дедалі більше підвищується ступінь подвійної відповідальності перекладача як перед автором, так і перед іншомовним читачем.

Такі психологічні аспекти культури перекладу художнього твору, як сміливість спрямування думки на читання між рядками, опертя на здогад як основу літератури, намагання не лише співтворити текст, а й певною мірою його удосконалити, важливі тим, що допомагають якомога повно розкрити творчу лабораторію як письменника, так і перекладача [18, с. 124].

Характерно, що семантика окремих елементів речення (слів і словосполучень) перебуває у тісному зв'язку з його синтаксичною структурою. Наприклад, використання слова *пан* поза власне звертанням вказує на належність референта до певного соціального класу, після двокрапки подається пряма мова неперсоніфікованого узагальненого абстрактного продуцента. Вона включає

інтергloseму, вжиту для яскравішого відтворення історичного колориту тексту [9, с. 91].

Переклад ґрунтується на функціонально-прагматичній адекватності, яка вимагає від нього передачі основної комунікативної функції оригіналу, тому перекладач повинен передати не просто своє бачення моделі ситуації вихідного тексту, а й зіставити її з намірами автора та реципієнта. Важливість передачі прагматичного значення висловлювання має на меті збереження та передачу наміру тексту, здійснення запланованого комунікативного ефекту, тобто прагматичного впливу [21, с. 53].

У процесі письмового перекладу необхідно передати зміст оригіналу, його стиль, брати до уваги форму тексту, яка має бути збережена. Перекладач прагне максимально чітко відтворити зміст оригіналу, інакше кажучи, ставить завдання – зберегти граматичні форми, синтаксичні конструкції і лексичне наповнення речень оригіналу.

Сучасний перекладач художнього твору повинен володіти ґрунтовними знаннями, щоб якісно відтворювати оригінальний текст мовою перекладу. Переклад художнього твору являє собою складний процес, оскільки художній твір після перекладу становить завершене змістове та художнє ціле.

Провідним чинником перекладу є ідейно-художній задум автора, його індивідуальний стиль. Перекладачеві необхідно ознайомитись із фоновою інформацією про твір, а також вивчити соціокультурні особливості, дізнатись про правила етикету, історичні дані, моральні та культурні цінності, які притаманні відповідному часу. Безперечно, важливим у художньому перекладі є пошук функціональних відповідників, які б поєднували граматичні та лексико-стилістичні особливості оригіналу, водночас зберігали емоційно-експресивну та естетичну цінність оригіналу.

Явище художнього перекладу пов'язане зі зміною дискурсу та наявною можливістю інтеграції одним дискурсом інших чи їх елементів. Головну роль

при цьому відіграє факт відкритості дискурсів для трансформації та пов'язані з цим способи атрибуції і присвоєння, надання цінності, адаптації в іншій культурі чи іншій мистецькій традиції. Приступаючи до роботи з авторським текстом, перекладач передусім має на меті не подолання культурних розбіжностей, а ознайомлення носіїв мови перекладу (читачів) із цінностями культури, до якої належить оригінал тексту.

Висновки до Розділу 1

Інтертекстуальність є основним поняттям текстології постструктуралізму. Постструктуралісти розглядають появу нових текстів у розрізі перетину інших, впізнаваних попередніх чи паралельних текстів.

Інтертекст являє собою результат відношень архетексту, прототексту і метатексту. Творення нового тексту виявляється неможливим без нашарування інтертекстуальних смислів.

Еволюцію теорії інтертекстуальності та її теоретичні підвалини докладно розглянуто у працях українських і зарубіжних науковців. Значну увагу привертають насамперед «культурознакові» прецедентні тексти, які спираються на спільність універсальних – соціальних, культурних або мовних – фонових знань автора й читача.

Проблематика інтертекстуальності у перекладознавстві також становить науковий інтерес, а саме: шляхи точного відтворення лексичного матеріалу з коментарем; підбору функціонального аналога в культурі-реципієнті; експлікації змісту усічених інтертекстуальних одиниць.

Художній дискурс є сукупністю художніх творів (текстів), що виявляється у взаємодії цілей та намірів автора, різноманітних можливих реакцій читача. У межах художнього дискурсу розрізняють підтипи: прозовий та поетичний художні дискурси.

Художній переклад є проявом міжлітературної (міжкультурної) взаємодії, становить основну національно-літературного процесу. Художній переклад має справу з естетичною функцією мови, оскільки в художньому творі відображаються не лише певні події, а й естетичні та філософські погляди автора, його світогляд. Художній переклад передає думки оригіналу літературною мовою і викликає найбільшу кількість різнотлумачень у науковому середовищі. Провідним чинником перекладу є ідейно-художній задум автора, його індивідуальний стиль.

У процесі письмового перекладу необхідно передати зміст оригіналу, його стиль, брати до уваги форму тексту, яка має бути збережена. Перекладач прагне максимально чітко відтворити зміст оригіналу, тобто зберегти граматичні форми, синтаксичні конструкції і лексичне наповнення речень оригіналу.

Важливим у художньому перекладі є пошук функціональних відповідників, які б поєднували граматичні та лексико-стилістичні особливості оригіналу, водночас зберігали емоційно-експресивну та естетичну цінність оригіналу.

Визначено основні вимоги до перекладу художніх творів (точність, лаконічність, ясність, літературність) і технічні способи, до яких вдається перекладач під час процесу перевираження (запозичення, калькування, дослівний переклад, транспозиція, модуляція, еквіваленція, адаптація), аналізують критерії художності у перекладознавстві.

Перекладач має метою не подолання культурних розбіжностей, а ознайомлення носіїв мови перекладу з цінностями культури, до якої належить вихідний текст.

РОЗДІЛ 2. ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ ЯК СПОСОБУ ФОРМУВАННЯ ПІДТЕКСТУ В УКАЇНСЬКОМОВНОМУ ПЕРЕКЛАДІ ПОВІСТІ ПОЛА ОСТЕРА «НЬЮ-ЙОРКСЬКА ТРИЛОГІЯ»

2.1. Структурна організація інтертекстуального простору художнього тексту (на матеріалі повісті Пола Остера «Нью-Йоркська трилогія»)

Для сучасного читача «Нью-Йоркська трилогія» Пола Остера не тільки детективи – «Скляне місто» (1985), «Привиди» (1986) та «Замкнена кімната» (1986), – що відкривають браму у хисткий і місцями моторошний світ постмодерністської гри [14], який поступово розгортається на тлі інтертекстуального простору художнього тексту, а твір, що потребує осмислення та заохочує шукати тексти-попередники.

Повість вирізняється багатством структурної наповненості інтертекстуального простору: цитати, паремії, алюзії, ремінісценції, парафрази.

Цитата органічно входить у текст повісті: одна з типових безсонних ночей письменника, за вікном йде дощ, тому про блукання нью-йоркськими вулицями можна забути, перед Квінном лежить обкладинкою догори розгорнута «Книга чудес світу» Марко Поло, далі наводиться чужий текст, узятий в лапки: *Quinn picked up the Marco Polo and started reading the first page again. “We will set down things seen as seen, things heard as heard, so that our book may be an accurate record, free from any sort of fabrication. And all who read this book or hear it may do so with full confidence, because it contains nothing but the truth”* – Квінн підняв книжку Марко Поло і знову перечитав першу сторінку. *«Побачене ми опишемо як побачене, почуте – як почуте, щоб наша книжка була точною хронікою, вільною від вигадок, нехай навіть наймізерніших. І той, хто прочитає цю книжку чи почує її, най не має ані найменших сумнівів: вона містить тільки щирю правду»*

(НТ: 11). Після цитування уривку з «Подорожей» Квінн замислюється над сенсом прочитаного, намагаючись гідно оцінити відточені аргументи автора.

Природно, що читач насамперед має згадати про венеційського купця Марко Поло, який 1271 року відправився у подорож до Азії та повернувся на Батьківщину за 24 роки із багатьма скарбами, а результати власних мандрів виклав у «Книзі чудес світу», що стала настільною книгою мандрівників і географів, далі необхідно осмислити прочитане – налаштуватися на сприйняття повісті. Введення цитати вважаємо доцільним.

Частовживаним є також художньо-стилістичний прийом алюзії, що слугує в повісті засобом апеляції до високого культурного рівня читача, як-от: відсилання до музичного твору або звернення до сюжету картини, що розраховане на обізнаність реципієнта із живописом та музикою.

Квінн очікує на дзвінок, час від часу, коли нерви його не витримували, він вставав і починав ходити по кімнаті, щоб остаточно заспокоїтись, слухає музику. Проте автор точно називає композитора й музичний твір: *He put on a record – Haydn's opera "Il Mondo della Luna" – and listened to it from start to finish.* – *Поставив платівку – оперу Гайдна «Il Mondo della Luna» – і прослухав її від початку до кінця* (НТ: 15). Після прослуховування твору, Квінн продовжує чекати. Допитливий читач поцікавиться, чому саме цей твір Йозефа Гайдна слухав головний персонаж. Опера у трьох діях «Світ Місяця» визначається музикознавцями як чітка, виразна, такий ефект досягається завдяки мелодійним та фактурним змінам, тобто будь-яка музика не могла заспокоїти. Додаткове навантаження аналізованого засобу інтертекстуальності полягає в тому, що читач дізнається про музичні уподобання персонажа.

Відсилання до картини Яна Вермера «Офіцер і розсміяна дівчина» сприймається як закономірне. Головний персонаж – творча особистість, живе одинаком, працює вдома, не має жорсткого режиму, крім прогулянок містом у будь-яку погоду, проте повинен піти на ділову зустріч, тому ретельно готується,

добираючи стрій. Квінн відмовляється від білої сорочки, вважаючи її надто офіційною, й зупиняє свій вибір на сірій у червону клітинку, з краваткою сірого кольору. Вибір можна вважати гармонійним, оскільки персонаж одягався в стані, близькому до трансу, тобто автоматично, особливо не переймаючись тим, чи модно, чи пасує, та яке враження від створеного ним образу. Далі письменник вводить опис сюжету картини: *He thought for a moment of Vermeer's Soldier and Young Girl Smiling, trying to remember the expression on the girl's face, the exact position of her hands around the cup, the red back of the faceless man* – Квінну мимохідь згадалися «Офіцер і розсміяна дівчина» Вермера – він спробував згадати, який у дівчини вираз, як вона тримає чашку, червону спину безликого чоловіка (НТ: 18). Картина спалахом входить у думки персонажа, він навіть бачить намальовану карту на стіні (другий план) і сонячні промені, які ллються крізь вікно. Важливо це тому, що персонаж проводить паралель між твором живопису і своїм теперішнім станом: зараз він купався в такому ж сонячному світлі.

Читач також пробує згадати сюжет картини голландського стилю бароко: сюжет твору змальовує відносини дівчини та офіцера-залицяльника (побачення). Вони сидять за столом, поряд із відкритим вікном. На передньому плані, ліворуч, спиною до глядача зображено офіцера (у червоному строї), а дівчина, розташована праворуч, посміхається йому (тримає обома руками чашку). Позаду неї, вгорі, розміщено велику карту Голландії, що виконує роль декоративного елемента. Метою Вермера був показ рівня майстерності роботи зі світлом і простором.

Алюзія до історичної постаті розрахована на ерудицію читача: *Finally, in what was undoubtedly a hoax, the early-sixteenth-century King of Scotland, James IV, claimed that Scottish children isolated in the same manner wound up speaking “very good Hebrew”* – І нарешті – це, напевно, така легенда – Яків IV, король Шотландії початку XVI століття, заявив, що шотландські діти, ізольовані в

такий спосіб, заговорили «дуже доброю давньогейбрійською» (НТ: 41). Викладений факт справді не підтверджений істориками, але відомо, що Яків IV (1488–1513) – король Шотландії (1488–1513) із династії Стюартів, перший король епохи Відродження. У 1495 р. монарх заснував університет Кінг-коледж (Collegium Regium Abredonense), ввів обов'язкову початкову освіту для синів правлячої верстви (щоправда, тільки для старших), тому можна стверджувати – питання освіти були королю не чужі.

Відсилання до відомого образу узагальнює знання читача, а роздум автора спонукає замислитися: Adam's one task in the Garden had been to invent language, to give each creature and thing its name – Адам у Раю винайшов мову й дав кожній істоті та речі ім'я (НТ: 53).

Загальновідомо, що першу людину на Землі (в авраамічних релігіях), від якої походить людство, звали Адамом: за Біблією, на шостий день творення світу Бог створив людину «з пороку земного» як сукупну людську істоту. Адам жив у райському саду, що звався Едемським. Тут йому дуже подобалося, але інколи він почував себе безпорадним та самотнім, тоді нудьгував і блукав доріжками саду. Письменник звертає увагу на те, що першомова не дана Богом, а створена людиною: Адам у Раю винайшов мову. Називаючи предмети та явища, Адам щоразу доходив до їх суті, проникав у споконвічний сенс, «оживляв», на той час, наголошує автор, річ і її найменування були рівнозначними.

Дослідниця А. Лип'ятських вважає, що багато запитань постають у тексті повісті: «Хто такий автор? Коли він пише про реальність, він наближається до неї чи, навпаки, віддаляється? Писання – це гра чи глибока внутрішня потреба?» [51]. У читача немає відповідей на всі запитання, однак в одному він впевнений – автор серйозно ставиться до роботи над художнім текстом, оскільки є відсилання до конкретних джерел: Chapter eleven of Genesis, verses one through nine. This is the very last incident of prehistory in the Bible – Буття, розділ 11, рядки 1–9. Це – останній доісторичний епізод у Біблії (НТ: 54).

Паремії віддзеркалюють життєвий досвід нації: *That is the meaning of the phrase “Life is a bowl of cherries” – Це й мають на увазі, коли кажуть «життя яйця виїденого не варте»* (НТ: 103). Звідси: 1) вислів часто використовують із негативним значенням («не зовсім чаша вишень»), щоб коментувати неприємну або складну ситуацію та 2) яке не має жодного значення (змарноване).

Стійкі фразеологічні одиниці стають структурним засобом формулювання висловлення із дидактичним змістом: *He tried to think about eggs and wrote out such phrases as “a good egg,” “egg on his face,” “to lay an egg,” “to be as like as two eggs” – Він намагався розумувати про яйця й записував фрази штибу «яйця курей не вчать», «носиться, як курка з першим яйцем», «яйце-райце»* (НТ: 152).

Міркування про яйце утворює логічний ланцюжок: 1) симпатична людина (сленговий вираз «добре яйце») → потрапити в неприємну ситуацію (бути з яйцем на обличчі) → зазнати невдачі (відкласти яйце) → бути однаковими (як два яйця), 2) діти батька не вчать → виявляти надмірну турботу, приділяти надто багато уваги чомусь несуттєвому → символ духовності (небесного світу); Сонце-життя, народження і воскресіння. Прислів'я та приказки зрозумілі носіям мови, тому не потребують тлумачення. У наведеному прикладі автор графічно позначив паремії: чужий текст узято в лапки.

Водночас латинський афоризм збережено мовою оригіналу, оскільки вислів набув поширення в католицькій традиції (буквальний переклад – «щаслива провина») і стосується біблейського гріхопадіння Адама та Єви, тобто йдеться про помилку, яка привела до благодатного результату: *And, be-cause of Christ, did the fall not have a happy outcome, was it not a felix culpa, as doctrine instructs? – Хіба гріхопадіння, завдяки Христу, не завершилося щасливо, хіба не стало воно, як вчать нас отці Церкви, felix culpa?* (НТ: 58).

Ремінісценція проявляється в нагадуванні читачеві про текстові компоненти (частини трилогії: ”The New York Trilogy”: ”City of Glass”. ”Ghosts”. ”The Locked Room” – «Нью-Йоркська трилогія»: «Скляне місто», «Привиди»,

«Замкнена кімната»): *The same holds for the two books that come before it, City of Glass and Ghosts. These three stories are finally the same story, but each one represents a different stage in my awareness of what it is about – Те ж можна сказати і про книжки, що їй передували, – «Скляне місто» і «Привидів». Ці три історії, по суті, засновані на одному сюжеті, але подають різні етапи його осмислення (НТ: 333).*

Нагадування читачеві про головного персонажа 35-річного Девіда Квінна, який колись мав родину, але його близькі загинули; замолоду Квінн видав кілька поетичних збірок, працював над перекладами, однак все залишив, взяв псевдонім і почав писати детективи, а тепер Квінн видає себе за іншу людину, приватного детектива: *With the help of her mother-in-law, who offered to pay the costs, she engaged the services of a man named Quinn. Quinn worked doggedly on the case for five or six weeks, but in the end he begged off... – За допомогою свекрухи, яка запропонувала покрити видатки, вона звернулася до чоловіка на ім'я Квінн. Квінн уперто трудився над справою тижднів п'ять-шість, проте врешті відмовився... (НТ: 232).*

Коротка назва за іменем головного героя роману Даніеля Дефо нагадує читачеві одночасно і про відомого письменника, і про головного героя, британського моряка, якому через аварію корабля довелося жити на безлюдному тропічному острові в гирлі річки Оріноко 28 років, 2 місяці і 19 днів. Історія пригод моряка Крузо написана у вигляді щоденника, нею захоплювалися хлопчики, які мріяли про морські подорожі: *If Fanshawe brought a copy of Robinson Crusoe with him to school, then I would begin reading Robinson Crusoe that same evening at home – Якщо Феншо приносив у школу «Робінзона Крузо», то й я того ж вечора брався вдома читати «Робінзона Крузо» (НТ: 241).* Ремінісценція тут виступає дзеркалом культурного тла середовища.

Відтворенням художньої атмосфери часу слугують назви книг, їх небагато, але кожна з них є знаковою: *A bookcase on the north wall, but no more than several*

books in it: Walden, Leaves of Grass, TwiceTold Tales, a few others – На північній стіні – шафа, але в ній – лише кілька книжок: «Волден», «Листя трави», «Двічі розказані оповідання» і ще кілька (НТ: 213). Так, книга «Волден, або Життя в лісах» Генрі Девіда Торо американського письменника-натураліста й філософа, вирізняється науковою точністю та метафорикою, рясніє алюзіями на сучасників, релігійних діячів і науковців, тобто своєрідна енциклопедія флори і фауни Північної Америки.

Поетична збірка «Листя трави» Вітмена Волта об'єднує два літературних напрями трансценденталізм і реалізм. Ліричним героєм дванадцяти поезій без назв виступає сам Поет, син Людства, Землі та Всесвіту. Автор неодноразово повертався до свого твору, постійно вдосконалюючи ліро-епічний монолог, що відповідало духовній еволюції поета протягом життя. Незвичним є також вигляд книги: на обкладинці зеленого кольору зображені стебла трави і відтиснута назва «Leaves of Grass», але немає імені й прізвища автора, читач про нього дізнається з віршів, натомість на титульному аркуші Вітмен помістив гравюру зі свого портрета.

«Двічі розказані оповідання» Натаніеля Готорна, відомого, так званого «темного романтика», який відображав у творах народне захоплення ірраціональним і демонічним, часте вживання гротеску. Назва твору відсилає читача до п'єси Вільяма Шекспіра «Життя і смерть короля Джона» (Акт 3, сцена 4): «Життя настільки втомливе, як двічі розказана казка, / Неприємне вухо сонного чоловіка». Як відомо, багато оповідань Готорна були іронічними переказами знайомих тропів. Отже, приватна бібліотека – це зібрання класики, розраховане на знавця й поціновувача літературних шедеврів.

На високий культурний рівень читача розрахована також згадка про літературний і музичний твори: *She bought me an expensive, illustrated edition of Moby Dick, took me to dinner in a good restaurant, and then ushered me along to a performance of Boris Godunov at the Met* – Вона купила мені дороге ілюстроване

видання «Мобі Діка», повела вечеряти у добрий ресторан, а тоді зводила на постановку «Бориса Годунова» у Метрополітен-опері (НТ: 266).

Подарункове видання вже є витвором мистецтва, а перегляд постановки опери російського композитора Модеста Мусоргського у провідному театрі США, що було визнано одним із центрів світової музичної культури, є ознакою освіченості особистості.

Художній текст потребує уважного прочитання для розуміння образу літератури в літературі, що створює відчутний відгомін іншого літературного твору: *He turned his attention to the photograph again and was relieved to find his thoughts wandering to the subject of whales, to the expeditions that had set out from Nantucket in the last century, to Melville and the opening pages of Moby Dick* – Він знову подивився на фотографію і з полегшенням виявив, що думає не про дружину і сина, а про китів, експедиції, які споряджались з Нантакета в минулому столітті, про Мелвілла і перші сторінки «Мобі Діка» (НТ: 63). Читач відчуває сильний вплив на письменника роману Германа Мелвілла «Мобі Дік», що розповідає історію про капітана корабля-китобоя «Пекорд» Ахава, який переслідує у безмежних просторах Атлантичного і Тихого океанів білого кита-вбивцю.

Спостерігаємо також переказ автором своїми словами чужих думок і текстів. Автор подає парафразу промови Бовтуна-Товстуна перед Алісою за казкою про пригоди Аліси Льюїса Керолла «Аліса в Задзеркаллі» у вигляді адаптованого викладу епізоду літературного тексту: *In his little speech to Alice, Humpty Dumpty sketches the future of human hopes and gives the clue to our salvation: to become masters of the words we speak, to make language answer our needs. Humpty Dumpty was a prophet, a man who spoke truths the world was not ready for* – У цій короткій промові перед Алісою Бовтун-Товстун окреслює перспективи людських надій і підказує, як нам порятуватися: стати хазяями слів, якими ми

говоримо, змусити мову задовольняти наші потреби. Бовтун-Говстун – пророк, людина, що розкриває істину світові, який ще до цього не готовий (НТ: 98).

Казковий персонаж спонукає читача до серйозних роздумів над тим, що наявні в лексиконі людини сучасні слова, «вислизують», відокремлюються від істот і предметів, тому єдиний спосіб порятунку полягає в поверненні до початкової «мови невинності», тобто прямого значення слів.

2.2. Класифікація способів перекладу інтертекстуальних одиниць

У європейській лінгвістиці одну з перших класифікацій способів перекладу розробив Я. Й. Рецкер (1974). Він запропонував розрізняти три способи перекладу: 1) віднайдення еквівалента – в мові перекладу необхідно знайти рівнозначні відповідники одиницям мови оригіналу, які не залежать від контексту (як правило – терміни); 2) віднайдення аналога – багатозначній одиниці в одній мові знаходять декілька різних одиниць в іншій. Аналоги, на відміну від еквівалентів, визначаються контекстом; 3) адекватна заміна – немає словарних та фразових відповідників, тому застосовуються зміни (трансформації) на рівні форми, які дозволяють передати зміст оригіналу.

Останній спосіб перекладу було розширено. Так, професор І. В. Гарник пропонує виділяти чотири типи трансформацій: лексичні, граматичні, лексико-граматичні, лексико-семантичні.

За класифікацією В. І. Карабана, є такі способи перекладу: добирання словникового відповідника; вибір варіантного відповідника (для багатозначних слів); транскодування; калькування (дослівний переклад); контекстуальна заміна; смисловий (змістовий) розвиток; антонімічний переклад (формальна негативація); описовий переклад.

Then, struggling through his torpor one last time, he told himself that El was the ancient Hebrew for God – А тоді, востаннє виборсуючись із дримоти, він нагадав собі, що «Ель» – давньогєбрейське ім'я Бога (НТ: 87). У даному реченні

перекладачем використано для відтворення короткого імені *Елоага* транскрибування – передано звукову форму слова літерами мови перекладу: *El – Ель*, використано еквівалент *God – Бог*, функціональну заміну двох прикметників на складний *the ancient Hebrew – давньогебрейське*.

Для перекладу художніх текстів використовують такі способи перекладу: функціональний частковий (перекази, адаптації), повний (для текстів високої значущості), буквальний повний (зрідка, для унікальних текстів, наприклад, епос), семантичний повний (для текстів високої культурної значущості), комунікативно-прагматичний повний призначений (для текстів, розрахованих на масове сприйняття).

Пристаючи до перекладу – перетворення художнього тексту вихідною мовою на текст мовою перекладу – перекладач виходить з того, що точний переклад, по суті, є неможливим, оскільки мови різняться за граматичною будовою, кількістю слів, важливо також брати до уваги різницю культур, що може впливати на спосіб і результати перекладу.

Основним способом перекладу художнього тексту є семантичний переклад, що полягає в якомога повній передачі контекстуального значення елементів вихідного тексту в одиницях мови перекладу. Під час семантичного перекладу взаємодіють дві стратегії: 1) зорієнтована на спосіб вираження, прийнятий у мові перекладу та 2) зорієнтована на збереження особливостей вихідної форми вираження. Перша стратегія застосовується до загальноновживаних лексико-граматичних елементів вихідного тексту: стандартні синтаксичні структури, пунктуація, довжина речень, типові метафори, сполучники, синтаксичні звороти, морфологічні структури, повсюдно поширені загальнокультурні й науково-популярні терміни та вирази і т. ін. Використання другої стратегії виявляється доречним при перекладі нестандартних, авторських зворотів, оригінальних стилістичних прийомів, незвичайної лексики і т. ін. – в таких випадках семантичний переклад краще за все орієнтується на специфіку

вихідного тексту і зберігає в перекладі якомога більше його особливостей, навіть до буквального перекладу [29, с. 6].

Семантичний переклад зазвичай застосовується до текстів з високим культурним статусом (є цитата з «Біблії»): *The Tower had been built in the year 1996 after the creation, a scant 340 years after the Flood, “lest we be scattered abroad upon the face of the whole earth”* – *Вежу збудували у 1996 році від створення світу, за якихось 340 років після Потопу, «щоб ми не розпоршилися по поверхні всієї землі»* (НТ: 54).

У наведеному прикладі збережено послідовність викладу фактів, правопис повені, яку, за біблійною легендою, через гріхи людей наслав Бог, – Потоп, точно відтворена цитата зі священної книги християнства, не зазнало змін складнопідрядне речення з кількома підрядними (обставинні часу та причини), що вводяться за допомогою прийменниково-займенникової конструкції та сполучника підрядності, збережені розділові знаки, цитату взято в лапки.

Увага до найдрібніших мовних деталей оригіналу в даному способі перекладу підвищена: *In Paradise Lost, for example, each key word has two meanings – one before the fall and one after the fall* – *Наприклад, у «Втраченому раю» кожне ключове слово має два значення – одне до гріхопадіння, а інше – після* (НТ: 53).

Контекстуальне значення елементів вихідного тексту в одиницях мови перекладу відтворено якомога повно. Зазнали змін при перекладі лексеми *fall* → *гріхопадіння*, *and* → *а*, що пов'язано, по-перше, з мовною традицією «гріхопадіння Адама та Єви», по-друге, з логікою викладу, опущено повтор слів *гріхопадіння*, *one* → *одне*, що полегшує сприйняття висловлення. Назву епічної поеми у білих віршах письменника XVII століття Джона Мільтона взято в лапки, з метою розуміння українським читачем посилання на твір, структуру речення збережено.

Комунікативний спосіб полягає у виборі перекладачем шляху передачі вихідної інформації, результатом якої є текст з адекватним вихідним впливом на реципієнта. Головним об'єктом при такому способі перекладу виявляється не стільки мовний склад вихідного тексту, скільки його змістовне і емоційно-естетичне значення. Комунікативний переклад не допускає ані скорочень, ані спрощень вихідного матеріалу. Цей спосіб є оптимальним для перекладу художньої літератури [29, с. 9]: *...Stillman had not yet finished, the answer seemed inescapable: THE TOWER OF BABEL. – ...a Стіллман іще не закінчив, відповідь видавалася неминуча: «ВАВИЛОНСЬКА ВЕЖА» (НТ: 85). У наведеному прикладі емоційний вплив на читача здійснює написання великими літерами найвищої споруди Давнього Вавилону, зведеної на правому березі р. Євфрат, графічному виділенню передуює розділовий знак двокрапка (пауза). Мовний склад вихідного висловлення збережено.*

Змістовне і емоційно-естетичне значення вихідного висловлення відтворено засобами мови перекладу (мовне кліше *neither more nor less* → *не більше й не менше*) та графічно (написання слова «можете» великими літерами), багатокрапкою (пауза як спосіб привернення уваги читача), при збереженні структури речень: *“When I use a word, Humpty Dumpty said, in rather a scornful tone, it means just what I choose it to mean – neither more nor less. The question is, said Alice, whether you can make words mean so many different things. The question is, said Humpty Dumpty, which is to be master – that’s all” – «- Коли Я користуюся якимось словом, – доволі сухо зауважив Бовтун-Товстун, – то воно означає те, що я захочу... не більше й не менше. - Але проблема в тому, – сказала Аліса, – чи МОЖЕТЕ ви змусити слова означати такі різні речі. -Проблема в тому, – сказав Бовтун-Товстун, – хто кому хазяїн... от і все».(НТ: 98).*

Функціональний переклад – це спосіб скороченої передачі вихідного тексту іншою мовою, що полягає в компонуванні тексту, який перекладається, з

функціонально перетворених одиниць вихідного тексту [29, с. 7]: *Sancho Panza is of course the witness* – *Звісно, свідок наш – це Санчо Панса* (НТ: 118).

При перекладі зміщено логічний наголос з початку на кінець речення (закон краю). Увага читача зосереджується на персонажі роману Мігеля де Сервантеса «Хитромудрий гідальго Дон Кіхот з Ламанчі». Санчо Панса супутник і зброєносець головного героя, за походженням селянин, хлібороб, отже, правдивий. Внаслідок внесених перекладачем змін *the witness* → *свідок наш* до свідчень простолюдина виявляють більше довіри. Вставне слово збережено, розділові знаки відповідають різним за тривалістю паузам, інтонація висхідна. Стилiстична трансформація вихідного тексту, застосована з метою якомога точної передачі змісту висловлення.

Типовим прикладом функціонального способу перекладу є так званий «літературний переказ», виразне відтворення відомого літературного зразка: *In the third chapter he comes across a sentence that finally says something to him – Books must be read as deliberately and reservedly as they were written – and suddenly he understands that the trick is to go slowly, more slowly than he has ever gone with words before* – *У третьому розділі натрапляє на фразу, яка нарешті до нього промовляє – «Книжки треба читати так само зосереджено й уважно, як вони писалися» – і розуміє: суть у тому, щоб читати повільно, повільніше, ніж будь-коли* (НТ: 190). Зміст цілого розділу переказується в спрощеному варіанті. Функціональне перетворення ґрунтується на стилістичній трансформації вихідного тексту, застосованій з метою його спрощення.

Так само стисло подано історію створення роману Мігелем де Сервантесом: *They put the story into proper literary form – in Spanish – and then turned the manuscript over to Samson Carrasco, the bachelor from Salamanca, who proceeded to translate it into Arabic. Cervantes found the translation, had it rendered back into Spanish, and then published the book The Adventures of Don Quixote – *От вони й довели історію до літературної форми – іспанською – а тоді передали**

рукопис Самсонові Карраско, парубкові зі Саламанки, щоб переклав арабською. Сервантес віднайшов той переклад, перетлумачив назад на іспанську і видав «Пригоди Дон Кіхота» (НТ: 118). Функціональне перетворення ґрунтується на синтаксичній трансформації вихідного тексту (*who proceeded to translate it into Arabic* → *щоб переклав арабською*, підрядне означальне замінене на підрядне обставинне, мети), застосоване його спрощення.

Буквальний переклад полягає в послівному відтворенні вихідного тексту в одиницях мови перекладу, з бажаним збереженням порядку слідування елементів. Для комунікативних цілей буквальный переклад застосовується зрідка, у художньому тексті дає змогу передати синтаксичну структуру оригіналу [29, с. 7]: *Like Noah in his ark, they had traveled across the vast oceanic flood to carry out their holy mission* – *Як Ной у ковчезу, вони перетнули безкрайї океанічний потоп, щоб здійснити свою священну місію* (НТ: 59). Розділові знаки розставлені відповідно до правил української пунктуації (кома перед сполучником «щоб»).

Suicide Squeeze by William Wilson, the first of the Max Work novels – «Зуба самогубців» Вільяма Вілсона, перший роман із циклу про Макса Ворка (НТ: 64). Замість «перший з романів» перекладач використав літературознавчий термін «цикл», оскільки йдеться про сукупність художніх творів одного жанру, які об'єднуються, за задумом автора, наскрізним персонажем Максом Ворком, утворюючи естетичну цілість: *the first of the Max Work novels* → *перший роман із циклу про Макса Ворка*. Таку заміну вважаємо доцільною.

Перекладач дотримується послідовності мовних одиниць оригіналу: “Lewis Carroll.” “Through the Looking Glass, chapter six” – Льюїс Керролл. «Аліса у Задзеркаллі», розділ шостий (НТ: 98). Оскільки у вихідному тексті вжито коротку назву дитячого фентезійного роману “*Through the Looking Glass*” ← “*Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*”, то перекладач обрав відому читачеві назву «Аліса у Задзеркаллі» ← «Крізь дзеркало, і що там

побачила Аліса», натомість варіант «Крізь дзеркало» відкинутий, бо невідомий широкому загалу.

За жанрово-стилістичними особливостями оригіналу розрізняють художній (літературний) та інформативний (спеціальний) види перекладу.

Художній переклад застосовують для перекладу творів художньої літератури. У художньому перекладі виокремлюють підвиди залежно від приналежності оригіналу до одного з жанрів художньої літератури (поезія, проза, п'єса). Спільною ознакою перекладу будь-якого художнього твору є досягнення естетичного впливу на читача, створення виразного художнього образу, наприклад: *On this same spot, in the summers of 1843 and 1844, Edgar Allan Poe had spent many long hours gazing out at the Hudson – Улітку 1843 і 1844 року Едгар Аллан По провів на цьому ж місці не одну годину, вдивляючись у Гудзон* (НТ: 100). Образ відомого американського письменника чітко окреслений, бо саме в такі години лету творчої фантазії створювались задуми нових драматичних подорожей та незвичайних пригод.

2.3. Функціонально-прагматичний аспект інтертексту в українськомовному перекладі повісті Пола Остера «Нью-Йоркська трилогія»)

Кожна інтертекстема виконує в художньому тексті певну функцію. Розглянемо функціональний потенціал інтертекстом повісті на прикладах.

One of them, from Spinoza, I tacked onto my wall: “And when he dreams he does not want to write, he does not have the power to dream he wants to write; and when he dreams he wants to write, he does not have the power to dream he does not want to write” – Цитату зі Спінози повісив на стіну: «А коли він снить, що не хоче писати, то не має сили снити, що хоче писати; а коли він снить, що хоче писати, то не має сили снити, що не хоче писати» (НТ: 279).

Цитату використано для підтвердження авторської думки з дотриманням усіх особливостей чужого висловлення та з посиланням на автора. Цитата органічно входить у контекст авторського речення. Читач відсилається до голландського філософа Бенедикта Спінози (1632–1677), відомого пантеїста, на переконання якого «Бог – це все, а все – це Бог», тому субстанція ніким не створюється, вона є причиною самої себе. Називання філософа вказує на важливість висловленої думки, осмислення письменником діалектичної ідеї. Зазначене місце розміщення цитати також характеризує її значущість: *повісив на стіну*, щоб була перед очима, давала привід для роздумів.

За формою цитата є прямою мовою (автор зберігає лексичні, синтаксичні та стилістичні особливості оригіналу), за змістом – підсилює авторську думку, виконує роль підрядного з'ясувального речення: *Цитату зі Спінози повісив на стіну* (яку саме?) і пояснює присудок у головному реченні.

Однак не завжди є потреба зазначати джерело цитати, оскільки важливим стає саме висловлення: *We are not where we are, he finds, but in a false position. Through an infirmity of our natures, we suppose a case, and put ourselves into it, and hence are in two cases at the same time, and it is doubly difficult to get out – «Ми – не там, де є, а у фальшивому становищі. Через власні слабкощі ми припускаємо, наче бачимо стан справи й наше місце у ній, а отже, перебуваємо у двох становищах одночасно, і вибратися вдвічі складніше»* (НТ: 195). У вихідному тексті цитата відтворена як непряма мова, натомість у тексті перекладу чуже висловлення взято в лапки. Цитата пояснює складне становище, у якому перебуває головний персонаж: Квінн намагається забути самого себе, ототожнити себе спершу з Максом Ворком, детективом із власних романів, а потім із Полом Остером, за якого його приймає замовниця.

Вживання у повісті паремій, які зберігають пережитий досвід народу, полегшує сприйняття твору читачем: *I knew it the moment you walked in. “There’s*

the old devil himself,” I said – Я це зрозумів, щойно ти сюди зайшов. «Про вовка промовка», – сказав я собі (НТ: 336).

There’s the old devil himself має негативну конотацію, яка характеризує раптову появу небажаної людини, натомість український фразеологізм трохи м’якший за значенням *Про вовка промовка* (використано частину фразеологізму *Про вовка промовка, а вовк у хату*), водночас негативне забарвлення (зневажливе) зберігається: не раді бачити в хаті вовка, бо хижак – небажаний гість.

Паремію подано у вигляді цитати, яка доповнює думку персонажа. За формою паремія є підрядним з’ясувальним реченням, що стоїть у препозиції: *сказав я собі* (що?). Спостерігаємо частковий збіг значень за наявної різниці компонентного складу (суб’єкт дії та обговорення суб’єкта дії).

Алюзії відсилають читача до літературного твору (Генрі Девід Торо «Волден, або Життя в лісах»), відомої в літературі постаті (Ральф Волдо Емерсон – американський есеїст, філософ. В есе «Природа» сформулював філософію трансценденталізму), розраховані на високу культуру читача, його ерудицію: *Even experienced and sophisticated readers have been known to have trouble with Walden, and no less a figure than Emerson once wrote in his journal that reading Thoreau made him feel nervous and wretched.* – *Навіть досвідчені й освічені читачі мали, бувало, клопіт із «Волденом» – аж сам Емерсон писав у своєму щоденнику, що від читання Торо відчувається нікчемною* (НТ: 189).

Локальна алюзія у наведеному прикладі слугує структурним засобом формулювання висловлення та формує фрагмент тексту. У реченні алюзії виконують роль головного члена речення, підмет (*Емерсон*) непрямого додатка (із «Волденом») та підрядного з’ясувального речення, що стоїть у постпозиції, приєднуються до головного речення за допомогою сполучного слова «що»: *писав у своєму щоденнику, (що?) що від читання Торо відчувається нікчемною.*

Алюзія відсилає читача до відомої детективної кінострічки (Out of the Past, 1947) та актора (Robert Mitchum), який зіграв роль приватного детектива Джефа: *It's called Out of the Past, and it stars Robert Mitchum as an ex-private eye who is trying to build a new life for himself in a small town under an assumed name – Називається він «Із минулого». Роберт Мітчем грає колишнього детектива, який намагається почати під прибраним іменем нове життя у маленькому містечку* (НТ: 187).

Алюзії є структурним засобом формулювання висловлення, у реченні алюзії виконують роль обставини способу дії («Із минулого»), головного члена речення (*Роберт Мітчем*). Алюзія проводить паралель між кіногероєм, який намагається почати під прибраним іменем нове життя у маленькому містечку, та літературним персонажем Деніелом Квінном, який перебирає на себе життя друга дитинства: одружується з його дружиною, всиновлює його сина, ледь не піддається спокусі видати себе за автора його текстів [14].

Ремінісценції є одними із чисельних носіїв смислу, своєрідні компоненти зі змістово-семантичним значенням. Функція ремінісценцій – здійснюване автором нагадування читачеві про літературні факти, їх текстові компоненти, інші твори мистецтва. Розрізняють два підвиди ремінісценцій: явні (пряме цитування) та опосередковані (підтекстові).

Хоча за своєю функцією та літературною суттю ремінісценція подібна до алюзії, все ж відрізняється тим, що виникає спонтанно, внаслідок сильного впливу на автора творів інших письменників, витворів мистецтва загалом.

Читач, який взяв до рук повість розраховував почитати звичайний детектив: унаслідок помилки Квінн погоджується на зустріч, до того ж він збирає матеріал для нової книжки. Події трилогії розгортаються стрімко: химерна історія, заможний замовник, вистеження незнайомця на вокзалі – все вказує на звичайну детективну історію, проте очікувана розв'язка з арештом злочинця не

настає, замість цього детально змальовано Квінновий занепад: порушення зв'язків із реальністю, втрата самого себе.

Прихильникам детективів, безперечно, знайомі кінострічки, на які посилається автор: *During this period he sees a number of such movies and enjoys them all: Lady in the Lake, Fallen Angel, Dark Passage, Body and Soul, Ride the Pink Horse, Desperate, and so on – Протягом того періоду він встигає передивитися чимало таких фільмів, і вони всі йому подобаються: і «Леді в озері», і «Впалий янгол», і «Темний прохід», і «Тіло та душа», і «Рожевий кінь», і «Навісний», і *таке інше* (НТ: 187).*

Назви фільмів слугують маркерами детективного жанру: «Леді в озері» (1947) – дебютна стрічка актора Роберта Монтгомері, у якій він зіграв приватного детектива Пилипа Марлоу, «Впалий янгол» (2019) оповідає про безпідставно звинуваченого агента спецслужби Майка Беннінга, який шукає правди та справедливості, головний герой стрічки «Темний прохід» (1947) Вінсент Перрі був несправедливо засуджений за вбивство дружини, тому наважується на втечу з в'язниці, «Тіло та душа» (2017) – фільм занурює глядача у фантазійну історію: самотні колеги Марія та Ендре щоночі бачать однакові сни, «Рожевий кінь» (1947) – американський фільм-нуар режисера Роберта Монтгомері (він же грає головну роль), у якому Гегін приїжджає в сільське містечко Сан-Пабло, щоб намір шантажувати злочинного ділка, який збагатися на військових замовленнях, стрічка «Навісний» (1947) розповідає історію Стіва Рендалла, водія вантажівки, який отримав замовлення, не знаючи, що замовники – злодії, та мимоволі стає співучасником пограбування. Кожна назва для поціновувача детективів є захопливою історією, тому письменник спонукає читача продовжити список, залишаючи останнє слово за ним: *і таке інше*.

Інтертекстеми у реченні виконують роль однорідних прикладок, що називають ознаку предмета і водночас, будучи вираженими іменниками, є

назвами, які характеризують предмет з одного боку (фільм), поєднуються сурядним зв'язком (єднальний сполучник *i*).

Ремінісценції автора нагадують читачеві про історичне значення Брукліна: *Walt Whitman handset the first edition of Leaves of Grass on this street in 1855, and it was here that Henry Ward Beecher railed against slavery from the pulpit of his red-brick church – Там у 1855 році Волт Вітмен вручну набрав перше видання «Листя трави», там Генрі Ворд Бічер виголошував у своїй церкві з червоної цегли промови проти рабовласництва* (НТ: 161).

Названі постаті відомі й впізнавані читачем, йдеться про факти з історії літератури та державотворення США: 1) перше видання збірки Вітмена «Листя трави» було опубліковано 4 липня 1855 року в Брукліні, в друкарні шотландських іммігрантів Джеймса і Ендрю Ромів, яких поет знав особисто. Друкарня була розташована на розі Фултон-стріт (зараз Кедман-плаза-Вест) і Кренберрі-стріт. Вітмен заплатив за тираж і сам займався типографським набором першого видання накладом у 800 примірників; 2) Генрі Ворд Бічер (1813–1887) – американський проповідник, оратор, громадський діяч. У 50-х рр. Бічер набуває популярності (особливо в північних штатах США) як публіцист й оратор, виступаючи за рівноправність негритянського населення. Проповіді виголошені американським пастором у власній церкві чинили сильний вплив на світогляд людей, тому Генрі Бічера називають «фігурою національного масштабу».

У реченні ремінісценції виконують роль головного члена, підмета (*Волт Вітмен, Генрі Ворд Бічер*) і прикладки («*Листя трави*»).

Парафрази виконують функцію переказу своїми словами чужих думок, текстів. Автор подає вислів мовою оригіналу, а потім переказує його: *Baudelaire: Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas. In other words: It seems to me that I will always be happy in the place where I am not – Бодлер: Il me semble*

que je serais toujours bien la ou je ne suis pas. Інакше кажучи, мені здається, що я завжди буду щасливий у тому місці, де мене нема (НТ: 131).

Звернення до Шарля Бодлера (1821–1867) – французького поета-лірика, пізнього романтика і попередника символізму є закономірним: сучасники поета не розуміли і не визнавали. Автор пропонує читачеві власне розуміння висловлення, спонукаючи читача замислитись. Як відомо, Бодлер застосував у поезії принцип синеситезії, створюючи вірші, в яких кольорові асоціації, звуки й запахи виражаються одне через одне, до того самого вдається Пол Остер: *Інакше кажучи, мені здається...*

Парафраза набуває форми непрямой мови – чуже мовлення, передане зі збереженням змісту висловлюваної думки, але без збереження форми висловлення. Автор вживає складнопідрядне речення з послідовною підрядністю (підрядні з'ясувальне та обставинне місця).

Колишній професор при кафедрі теології в Колумбійському університеті Стілмен одержимий ідеєю едемської мови, так званої «мови невинності», якою говорили Адам та Єва до гріхопадіння. Свої міркування з цього приводу Стілмен виклав у книзі, зміст якої стисло подає Квінн: *The Garden and the Tower: Early Visions of the New World was divided into two parts of approximately equal length, “The Myth of Paradise” and “The Myth of Babel”* – «*Сад і вежа: Ранні візії Нового світу*» ділилася на дві частини приблизно однакової довжини – «*Міф про Рай*» і «*Міф про Вавилонську вежу*» (НТ: 51).

Парафраза виконує функцію ознайомлення читача з літературним текстом у скороченій формі (зміст). Автор використовує просте речення, ускладнене однорідними прикладками, поєднаними сурядним зв'язком за допомогою єднального сполучника *і*.

Висновки до Розділу 2

Повість Пола Остера «Нью-Йоркська трилогія» вирізняється багатством структурної наповненості інтертекстуального простору: цитати, паремії, алюзії, ремінісценції, парафрази.

Частовживаним інтертекстеми є цитата, що органічно входить у текст повісті, а також художньо-стилістичний прийом алюзії, який слугує засобом апеляції до високого культурного рівня читача, паремії стають структурним засобом формулювання висловлення із дидактичним змістом. Ремінісценція проявляється в нагадуванні читачеві про текстові компоненти (частини трилогії), відсилає читача до раніше прочитаного, або побаченого твору мистецтва, натомість парафраза автор подає у вигляді адаптованого викладу епізоду літературного тексту.

Основним способом перекладу художнього тексту є семантичний переклад, що полягає в якомога повній передачі контекстуального значення елементів вихідного тексту в одиницях мови перекладу.

Кожна інтертекстема виконує в художньому тексті певну функцію. Цитату використовують для підтвердження авторської думки з дотриманням усіх особливостей чужого висловлення та з посиланням на автора. За формою цитата є прямою мовою (автор зберігає лексичні, синтаксичні та стилістичні особливості оригіналу), за змістом – підсилює авторську думку, виконує роль підрядного речення. Вживання паремій полегшує сприйняття твору читачем. Паремії подають у вигляді цитати, яка доповнює думку персонажа.

Алюзії відсилають читача до літературного твору, відомої в літературі постаті та розраховані на високу культуру читача, його ерудицію. Функція ремінісценцій – здійснюване автором нагадування читачеві про літературні факти, їх текстові компоненти, інші твори мистецтва, водночас парафраза набуває форми непрямой мови.

РОЗДІЛ 3. ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЯК СПОСІБ ДОСЯГНЕННЯ АДЕКВАТНОСТІ ПЕРЕКЛАДУ

3.1. Особливості використання перекладацьких трансформацій різних типів для відтворення інтертекстуальності художнього тексту

Трансформація являє собою зміну формальних або семантичних компонентів вихідного тексту при збереженні наявної інформації, що має бути переданою.

Дослідники зазначають, що перекладацькі трансформації становлять особливий вид міжмовного перефразування, яке суттєво відрізняється від трансформацій у межах однієї мови [16, с. 102].

Здійснення перекладацьких трансформацій – це творчий процес, пов'язаний з глибоким розумінням значення тексту вихідної мови та вільним володінням художніми засобами виразності мови перекладу.

Залежно від характеру одиниць мови оригіналу перекладацькі трансформації поділяють на стилістичні, морфологічні, синтаксичні, семантичні, лексичні та граматичні.

Стилістичні трансформації полягають у зміні стилістичного забарвлення одиниці, що перекладається. Морфологічні трансформації є результатом заміни однієї частини мови на одну чи на кілька інших частин мови. Суть синтаксичних трансформацій полягає у зміні синтаксичних функцій слів та словосполучень. Семантичні трансформації здійснюються на основі різноманітних причинно-наслідкових зв'язків між елементами тих ситуацій, що описуються. Лексичні трансформації становлять відхилення від прямих словникових відповідників та виникають, головним чином, якщо об'єм значень лексичних одиниць вихідної та перекладної мови різняться. Граматичні трансформації полягають у перетворенні

структури речення у процесі перекладу відповідно до норм мови перекладу [16, с. 104].

I. Гарник виокремлює чотири типи трансформацій: лексичні – конкретизація, генералізація, зміщення, додавання, вилучення; граматичні – заміна частин мови, заміна членів речення, заміна типу речення, синтаксичні перестановки, членування речень, об’єднання речень; лексико-граматичні – функціональні заміни, антонімічний переклад; лексико-семантичні – логічний розвиток значень, метонімічні зрушення, метафоричні зрушення, цілісне перетворення, компенсація втрат.

Як правило, перекладацькі трансформації здійснюються одночасно: перестановка супроводжується заміною, граматична трансформація може супроводжуватися лексичною тощо.

Розглянемо особливості використання перекладацьких трансформацій різних типів для відтворення інтертекstem на прикладах.

There was the Scottish sailor Alexander Selkirk (thought by some to be the model for Robinson Crusoe) who had lived for four years alone on an island off the coast of Chile and who, according to the ship captain who rescued him in 1708, “had so much forgot his language for want of use, that we could scarce understand him” – *Наприклад, шотландський моряк Александр Селкірк, якого дехто вважає прототипом Робінзона Крузо, прожив чотири роки на безлюдному острові біля узбережжя Чилі, і, за словами капітана корабля, який порятував його у 1708 році, «настільки забув мову, яку довго не використовував, що ми ледве його розуміли» (НТ: 42).*

Перед перекладачем стоїть завдання – відтворити мовою перекладу історію прототипа відомого літературного персонажа. З плином часу історії про виживання людини на безлюдному острові з деякими змінами повторюються, тому важливо правдиво і зрозуміло розповісти читачам першу з них. Доречне

використання перекладацьких трансформацій різних типів дає змогу відтворити інтертекстеми, використані автором.

sailor Alexander Selkirk – моряк Александр Селкірк – дібрано словниковий відповідник (*sailor* – моряк); ім'я та прізвище відтворені за допомогою змішаного транскодування. Якщо читач зацікавиться історією Александра Селкірка, який провів на незаселеному людьми острові чотири роки і чотири місяці, то він може знайти додаткову інформацію, завдяки точному перекладу;

for Robinson Crusoe – Робінзона Крузо – лексична трансформація (вилучення), змішане транскодування;

who had lived for four years alone on an island off the coast of Chile – прожив чотири роки на безлюдному острові біля узбережжя Чилі – лексичні трансформації (вилучення, додавання), граматична (синтаксична перестановка), адаптивне транскодування;

“had so much forgot his language for want of use, that we could scarce understand him” – «настільки забув мову, яку довго не використовував, що ми ледве його розуміли» – дібрано словникові відповідники, лексична трансформація (вилучення, додавання). Лексична трансформація необхідна, щоб адаптувати авторський текст до мови перекладу, наприклад, вилучено особовий займенник *his* як зайве слово, водночас додано підрядне означальне речення: *яку довго не використовував*.

As Milton himself put it in the Areopagitica, “It was out of the rind of one apple tasted that good and evil leapt forth into the world, like two twins cleaving together” – Як писав у «Ареопатиці» сам Мільтон: «Зі шкоринки одним-одного скуштованого яблука у світ прийшло добро і зло, як нероздільні близнята» (НТ: 53).

Milton – Мільтон – адаптивне транскодування; *in the Areopagitica* – у «Ареопатиці» – дібрано словниковий відповідник, адаптивне транскодування; *“It was out of the rind of one apple tasted that good and evil leapt forth into the world, like two twins cleaving together”* – «Зі шкоринки одним-одного скуштованого

яблука у світ прийшло добро і зло, як нероздільні близнята» – дібрано словникові відповідники, лексична трансформація (додавання), граматична (синтаксична перестановка). Розповідь про райське яблуко спокуси цікава сама по собі. У тексті перекладу додано прикметник *нероздільні*, що посилює якості близнюків, які, навіть роз'єднані, залишаються єдиним цілим. Синтаксична перестановка у *світ прийшло добро і зло* ставить на перше місце обставину місця (куди?), у постпозиції залишаються однорідні іменники, зміщується логічний наголос.

Quinn's thoughts momentarily flew off to the concluding pages of A. Gordon Pym and to the discovery of the strange hieroglyphs on the inner wall of the chasm... –

Квіннові мимоволі згадалися останні сторінки «А. Гордона Піма» й химерні ієрогліфи на внутрішній стіні розщелини... (НТ: 85).

of A. Gordon Pym – «А. Гордона Піма» – лексична трансформація (вилучення), адаптивне транскодування. Назву твору Е. А. По («Оповідь Артура Гордона Піма») взято в лапки, відповідно до вимог української пунктуації.

When faced with the problem of how to stand an egg on its end, Columbus merely tapped slightly on the bottom, cracking the shell just enough to create a certain flatness that would support the egg when he removed his hand – Коли виникла потреба поставити яйце на кінчик, Колумб просто по ньому постукав і надтріснув шкаралупу, щоб створити пласку діляночку, на якій яйце і стояло, коли він прибрав руку (НТ: 99) – дібрано словникові відповідники, адаптивне транскодування, лексична трансформація (додавання), граматична (синтаксична перестановка).

“He hanged with his own hands a drummer who had fallen under his displeasure,” Francis Parkman writes, “and banished a soldier, named La Chère, to a solitary island, three leagues from the fort, where he left him to starve” – «Він власноруч повісив барабанника, який впав у неласку, – писав Френсіс Паркман, – і заслав солдата на ім'я Ла Шер на безлюдний острів за три ліги від порту, де й лишив

помирати від голоду» (НТ: 285) – лексичні (зміщення, додавання), словотвірна калька.

The letters become sparse just then, and even the notebooks give no more than a list of the books he was reading (Raleigh's History of the World and The Journeys of Cabeza de Vaca). – Листи починають надходити рідше, а записники зводяться до переліків прочитаних книжок («Історія світу» Релі, «Мандрі» Кабеси де Ваки) (НТ: 313).

Raleigh's History of the World and The Journeys of Cabeza de Vaca – «Історія світу» Релі, «Мандрі» Кабеси де Ваки – дібрано словникові відповідники, лексична трансформація (вилучення), адаптивне транскодування, словотвірна калька. Вжито лексичну трансформацію: вилучено єднальний сполучник *and*, що ставить літературні твори в один ряд за значущістю й надає інтонації переліку. *In a book I once read by Peter Freuchen,*” *Fanshawe writes, “the famous Arctic explorer describes being trapped by a blizzard in northern Greenland – Якось у книжці видатного дослідника Арктики Пітера Фройхена я вчитав, – писав Феншо, – як той потрапив у снігову бурю на півночі Гренландії* (НТ: 289).

by Peter Freuchen – Пітера Фройхена – словотвірна калька;

the famous Arctic explorer – видатного дослідника Арктики – дібрано словникові відповідники, граматична (синтаксична перестановка). Використана перекладачем синтаксична перестановка відповідає вимогам синтаксису мови перекладу.

Quoting from the second verse of Genesis 11 – “And it came to pass, as they journeyed from the east, that they found a plain in the land of Shi-nar; and they dwelt there” – Цитуючи другий рядок 11 розділу Книги Буття – «І сталося, як рушали зо Сходу вони, то в Шиннарському краї рівнину знайшли, і оселилися там» (НТ: 58).

Genesis – Книга Буття – дібрано словниковий відповідник, лексична трансформація (додавання). Застосована перекладацька трансформація уточнює, про що йде мова: *Книга Буття* – перша книга Біблії у складі Старого Завіту.

“And it came to pass, as they journeyed from the east, that they found a plain in the land of Shi-nar; and they dwelt there” – «І сталося, як рушали зо Сходу вони, то в Шинеарському краї рівнину знайшли, і оселилися там» – дібрано словникові відповідники, адаптивне транскодування, граматична трансформація (синтаксична перестановка). Потреба у синтаксичній перестановці пояснюється синтаксичною нормою мови перекладу *в Шинеарському краї рівнину знайшли* (обставина місця і додаток: Де? Що?).

These two stories are crucial events in American history. George Washington chopped down the tree, and then he threw away the money – Ці дві історії – поворотні в історії Америки. Це Джордж Вашингтон зрубав дерево, а тоді викинув гроші (НТ: 102).

George Washington chopped down the tree, and then he threw away the money – *Це Джордж Вашингтон зрубав дерево, а тоді викинув гроші* – словотвірна калька, дібрано словникові відповідники.

But I mean the book inside the book Cervantes wrote, the one he imagined he was writing – Але мені йдеться про роман всередині того роману, який написав Сервантес: уявний роман, який він пише (НТ: 117).

Cervantes – *Сервантес* – словотвірна калька; *the book inside the book* – *роман всередині того роману* – дібрано словникові відповідники, лексична трансформація (заміна, додавання). Вжита заміна уточнює жанр книги про яку йдеться роман всередині того роману, доданий вказівний займенник вказує на предмет віддалений у просторі (роман), про який йде мова.

Cervantes describes how he discovered the manuscript by chance one day in the market at Toledo. He hires someone to translate it for him into Spanish, and thereafter he presents himself as no more than the editor of the translation – Сервантес описує, як випадково знайшов рукопис на ярмарку у Толедо, найняв когось, аби його переклали іспанською, а себе подає як редактора перекладу (НТ: 117). *Cervantes describes how he discovered the manuscript* – *Сервантес описує, як випадково*

знайшов рукопис – словотвірна калька, дібрано словникові відповідники, лексичні трансформації (вилучення, додавання). Використані лексичні трансформації якомога точно відтворюють інтертекстуальність художнього тексту: вилучено особовий займенник *he*, оскільки читач з контексту розуміє, хто є діячем, а також додано прислівник *випадково* (знахідка сталася несподівано, непередбачено), що підкреслює важливість самої події.

3.2. Специфіка способів адекватного відтворення інтертексту в українськомовному перекладі повісті Пола Остера «Нью-Йоркська трилогія»

З погляду практики перекладу дослідники розрізняють випадки, коли варіантні відповідники слова подано в словнику та коли їх у словниках немає, або є лише близькі за значенням. У першому випадку перекладач вибирає один з еквівалентних у даному контексті варіантних відповідників слова оригіналу з кількох, поданих у словнику. За відсутності словникового перекладного відповідника перекладач застосовує способи перекладу: транскодування, калькування, контекстуальна заміна та описовий переклад.

Особливої уваги при перекладі потребують інтертекстеми, які, за задумом автора, збагачують розповідь, залучаючи читача до активного творення сенсу художнього тексту.

As far as he could remember, the earliest account of such an experiment appeared in the writings of Herodotus: the Egyptian pharaoh Psamtik isolated two infants in the seventh century B.C. and commanded the servant in charge of them never to utter a word in their presence. According to Herodotus, a notoriously unreliable chronicler, the children learned to speak – their first word being the Phrygian word for bread –
Наскільки він пам'ятав, найбільш ранній опис такого експерименту наводить іще Геродот: єгипетський фараон Псамтик у VII столітті до нашої ери наказав ізолювати двох немовлят і велів їхньому доглядачеві не вимовляти при них ані

слова. За словами Геродота, хроніста, що, як відомо, уславився своєю ненадійністю, діти таки навчилися говорити, і їхнім першим словом стало «хліб» фрігійською (НТ: 41).

Herodotus – Геродот – відомий давньогрецький мислитель, історик, один з перших географів і вчених-мандрівників (між 490 і 480 до н. е. – бл.425 до н. е.). Український читач ознайомлений з працею Геродот із Галікарнасу «Скіфія: найдавніший опис України з V століття перед Христом» (1992), тому вибір з можливих варіантів *Херодот* (лат. *Herodotos*, англ. *Herodotus*), *Геродот* (за зразком *Хеменгуей – Геменгвей*), *Геродот* – якщо у власних іменах, у мові-джерелі пишеться «h», то застосовуємо «г». Останній з наведених варіантів перекладу є правильним та адекватним, бо у читача не виникають запитання: *Хто це? Про кого йдеться?* Використано адаптивне транскодування – адаптація форми слова до фонетичної та граматичної будови мови перекладу;

the Egyptian pharaoh Psamtik – єгипетський фараон Псамтик – дібрано словникові відповідники: *the Egyptian* – єгипетський, *pharaoh* – фараон. Натомість переклад власної назви у сучасних інформаційних джерелах різняться: *Псамметіх I (Псамтік) – давньоєгипетський фараон з XXVI (Саїської) династії. Двадцять шоста династія від Псамтик I в 664 р. до н. е.*

Переклад *Psamtik – Псамтик* відповідає українській фонетичній традиції твердої вимови суфікса *-ик* у прізвищах. Використано адаптивне транскодування.

Even so sane and skeptical a man as Montaigne considered the question carefully, and in his most important essay, the Apology for Raymond Sebond, he wrote: “I believe that a child who had been brought up in complete solitude, remote from all association (which would be a hard experiment to make), would have some sort of speech to express his ideas. And it is not credible that Nature has denied us this resource that she has given to many other animals.... But it is yet to be known what language this child would speak; and what has been said about it by conjecture has not much appearance of truth” – Навіть тверезий і скептичний *Монтень* ретельно

обдумував це питання у найважливішому своєму есеї, «Апології Раймунда Сабундського»: «Я гадаю, що дитина, зростаючи в цілковитій самоті, без спілкування з людьми (набратися такого досвіду не так легко), все-таки мала б якісь слова, щоб висловлювати свої думки. Сумнівно, щоб природа відмовила нам у засобі, який дала багатьом тваринам ... Цікаво знати, якою мовою говорила б дитина? Усі припущення та гадки щодо цього не дуже переконують» (НТ: 42).

Montaigne – Монтьєн – адаптивне транскодування;

the Apology for Raymond Sebond – «Апології Раймунда Сабундського» – лексична трансформація (вилучення), адаптивне транскодування. Важливо, щоб назва праці була впізнаваною читачем: Так, у своїй славнозвісній «Апології Раймунда Сабундського» Монтьєн йде ще далі, віддаючи тваринам, як суто природним створінням, перевагу перед людьми (Бойченко І. В. Філософія історії, 2006).

При перекладі цитати зберігається основна думка автора, яку він доносить до читача: *“I believe that a child who had been brought up in complete solitude, remote from all association (which would be a hard experiment to make), would have some sort of speech to express his ideas. And it is not credible that Nature has denied us this resource that she has given to many other animals... But it is yet to be known what language this child would speak; and what has been said about it by conjecture has not much appearance of truth”* – *«Я гадаю, що дитина, зростаючи в цілковитій самоті, без спілкування з людьми (набратися такого досвіду не так легко), все-таки мала б якісь слова, щоб висловлювати свої думки. Сумнівно, щоб природа відмовила нам у засобі, який дала багатьом тваринам... Цікаво знати, якою мовою говорила б дитина? Усі припущення та гадки щодо цього не дуже переконують».*

Дібрано словникові відповідники: *of speech to express his ideas* – *висловлювати свої думки*. Хоча дитина може висловлювати міркування з будь-якого приводу, вони навіть можуть бути оригінальними, але все ж це не ідеї, зважаючи на вік людини;

who had been brought up in complete solitude – зростаючи в цілковитій самоті – замість підрядного означального використаний дієприкметниковий зворот (хоча в українській надають перевагу першому), граматична трансформація (синтаксична перестановка);

remote from all association – без спілкування з людьми – використано лексичну трансформацію (заміна);

(which would be a hard experiment to make) – (набратися такого досвіду не так легко) – використано «антонімічний переклад»: форма словосполучення була замінена на протилежну, а зміст (значення) залишився без змін.

And it is not credible that Nature has denied us this resource that she has given to many other animals... – Сумнівно, щоб природа відмовила нам у засобі, який дала багатьом тваринам... – дібрано словникові відповідники, використано лексичні трансформації (додавання вставного слова, заміна *resource* → *засіб*).

But it is yet to be known what language this child would speak; and what has been said about it by conjecture has not much appearance of truth – Цікаво знати, якою мовою говорила б дитина? Усі припущення та гадки щодо цього не дуже переконують – дібрано словникові відповідники, використано лексичні трансформації (вилучення, додавання, заміна), граматичні трансформації (членування речення, заміна частин мови *truth* (noun) → *переконують* (дієслово), заміна типу речення за метою висловлення *розповідне* → *питальне*).

Columbus wrote: “For I believe that the earthly Paradise lies here, which no one can enter except by God’s leave” – ...Колумб писав: «Адже я вірю, що тут лежить земний Рай, до якого можна досягнути тільки з Божественної волі» (НТ: 52) – дібрано словникові відповідники *the earthly Paradise* → *земний Рай*, *God’s leave* → *Божественна воля*, використано лексичну трансформацію (заміна *for* → *адже*), граматичну (заміна типу підрядного речення *обставинне місце* → *означальне*).

Peter Martyr would write as early as 1505: “They seem to live in that golden world of which old writers speak so much, wherein men lived simply and innocently, without enforcement of laws, without quarrelling, judges, or libels, content only to satisfy nature” – ...*Пітер Мартір ще у 1505 році зазначав: «Вони, здається, існують у тому золотому світі, про який стільки писали стародавні письменники, де люди живуть у простоті і невинності, не утверджуючи законів, без суперечок, суддів і наклепів, раді просто задовольняти свою природу»* (НТ: 52) – дібрано словникові відповідники (*golden world* → *золотий світ*), використано граматичну трансформацію: заміна частин мови *simply and innocently* (adverbs) → *простота і невинність* (іменники).

У цитатах з «Біблії» збережено стильові особливості тексту – урочистість, з метою викладу волі Бога вжито дієслова в наказовому способі.

...contradicted a command that had appeared earlier in Genesis: “Be fertile and increase, fill the earth and master it” – ...*суперечило ранішому припису «Плодіться й розмножуйтеся, і наповнюйте землю, оволодійте нею»* (НТ: 54) – дібрано словникові відповідники *master it* → *оволодійте нею*, використано лексичну трансформацію (заміна *be fertile* → *плодіться*).

“Behold, the man is become one of us, to know good and evil; and now, lest he put forth his hand, and take also of the tree of life, and eat, and live forever – Therefore the Lord God sent him forth from the garden of Eden....” – *«Ось став чоловік, немов один із Нас, щоб знати добро й зло. А тепер коли б не простяг він своєї руки, і не взяв з дерева життя, і щоб він не з’їв, і не жив повік віку. І вислав його Господь Бог із едемського раю...»* (НТ: 55) – дібрано словникові відповідники *good and evil* → *добро й зло*, *the tree of life* → *дерева життя*, використано лексичну трансформацію (заміна *the garden of Eden* → *едемський рай*). Заміну вважаємо невиправданою, оскільки усталеною назвою є *Едемський сад*. Едем часто вживається як синонім Раю, проте уявляється читачами як матеріальне місце:

Біблія повідомляє про місце розташування Едемського саду, в Книзі Буття 2:10-14: «І річка з Едену виходить, щоб поїти рай».

“And the Lord said, Behold, the people is one, and they have all one language; and this they begin to do: and now nothing will be restrained from them, which they have imagined to do” – *«І промовив Господь: Один це народ, і мова одна для всіх них, а це ось початок їх праці. Не буде тепер нічого для них неможливого, що вони замишляли чинити»* (НТ: 55) – дібрано словникові відповідники *Lord* → *Господь*, *people* → *народ*, *language* → *мова*, використано граматичні трансформації (членування речення, синтаксична перестановка: *now nothing will be restrained* → *не буде тепер нічого для них неможливого*).

За наявних варіантів написання назв перекладач надає перевагу словниковому. *Remember, in the beginning they burn his books of chivalry, but that has no effect. The Knight of the Sad Countenance does not give up his obsession* – *Пам'ятаєте, на початку роману вони спалюють його книжки про лицарів, але це не спрацьовує. Лицар Сумного Образу й далі тримається за свою одержимість* (НТ: 118).

The Knight of the Sad Countenance – *Лицар Сумного Образу* – дібрано словникові відповідники *knight* → *лицар*, *sad* → *сумний*, використано лексичну трансформацію (конкретизація *countenance* → *образ*). Український фразеологічний словник із лексикографічної системи «Словники України» фіксує назву *лицар печального (сумного) образу*, маркування книжн. *Наївна людина, пустий мрійник, що нагадує відомого літературного персонажа*.

Написання з малої літери є частовживаним: *Дон Кіхота, і його зброєносець селянин-Санчо Панса називає «лицарем сумного образу»*. *Що довга вона та худа, як лицар печального образу?* (О. Гончар). *Адже «лицар сумного образу» – носій неосяжної логіки Всевишнього, неспівмірної з людською* (А. Шестаков, УМ 06.10.2005).

Перекладач зберіг написання використане у вихідному тексті, що невластиво українській мові, зустрічається рідко: *Лицар Сумного образу* («Дон

Кіхот», Сервантес). Лицар – образ вічний, славний Дон Кіхот живе у серцях, які ще вірять у звитягу.

He asked himself why Christopher, the patron saint of travel, had been decanonized by the Pope in 1969, just at the time of the trip to the moon – Він питав себе, чому Папа деканонізував Христофора, святого покровителя мандрівників, у 1969 році, у рік подорожі на місяць (НТ: 152).

Christopher – Христофор – використано адаптивне транскодування (тверда вимова буквосполучення -ри);

had been decanonized by the Pope – Папа деканонізував Христофора – використано граматичну трансформацію (синтаксична перестановка).

Висновки до Розділу 3

Залежно від характеру одиниць мови оригіналу використовують перекладацькі трансформації: стилістичні, морфологічні, синтаксичні, семантичні, лексичні та граматичні.

Для відтворення інтертекстуальності художнього тексту найчастіше використовують лексичні (заміна, додавання, вилучення слова) та граматичні (заміна частин мови, заміна членів речення, заміна типу речення, синтаксичні перестановки, членування речень) перекладацькі трансформації.

Перекладач вибирає один з еквівалентних у даному контексті варіантних відповідників слова оригіналу з кількох, поданих у словнику. За відсутності словникового перекладного відповідника перекладач застосовує способи перекладу: транскодування, калькування, контекстуальна заміна та описовий переклад.

Особливої уваги при перекладі потребують інтертекстеми, які, за задумом автора, збагачують розповідь, залучаючи читача до активного творення сенсу художнього тексту.

Для перекладу власних назв використовують адаптивне транскодування (форму слова адаптують до фонетичної та граматичної будови мови перекладу), словотвірну кальку (поморфемний переклад іншомовного слова). Перекладена інтертекстема повинна бути впізнаваною читачем. За наявних варіантів написання назв перекладач надає перевагу словниковому.

При перекладі цитати зберігається основна думка автора, яку він доносить до читача, застосовуються граматичні трансформації. У цитатах з «Біблії» збережено стильові особливості тексту – урочистість, вжито дієслова в наказовому способі.

В інтертексті часто використовують перестановки (зміна розташування інтертекстем в тексті перекладу порівняно з текстом оригіналу), заміни (заміна форми слова, частин мови, окремих членів речення, підрядних частин у складному реченні).

ВИСНОВКИ

У магістерській роботі (на матеріалі україномовного перекладу повісті Пола Остера «Нью-Йоркська трилогія», переклад Ярослави Стріхи) проаналізовано перекладацький аспект інтертекстуальності як способу формування підтексту.

Схарактеризовано поняття інтертекстуальність, типи і форми літературної інтертекстуальності: інтертекст являє собою результат відношень архетексту, прототексту і метатексту. Творення нового тексту виявляється неможливим без нашарування інтертекстуальних смислів.

Повість Пола Остера «Нью-Йоркська трилогія» вирізняється багатством структурної наповненості інтертекстуального простору, тут читач знайде цитати, паремії, алюзії, ремінісценції та парафрази.

Частовживаним інтертекстеми є цитата, що органічно входить у текст повісті, а також художньо-стилістичний прийом алюзії, який слугує засобом апеляції до високого культурного рівня читача, паремії стають структурним засобом формулювання висловлення із дидактичним змістом. Ремінісценція проявляється в нагадуванні читачеві про текстові компоненти (частини трилогії), відсилає читача до раніше прочитаного, або побаченого твору мистецтва, натомість парафразу автор подає у вигляді адаптованого викладу епізоду літературного тексту.

Класифіковано способи перекладу інтертекстуальних одиниць: семантичний – застосовується до текстів з високим культурним статусом; комунікативний – спосіб полягає у зосередженні перекладача на змістовному та емоційно-естетичному значенні художнього тексту; функціональний – вживається з метою виразного і водночас стислого відтворення відомого

літературного зразка («літературний переказ»); буквальний – застосовується зрідка, щоб передати синтаксичну структуру тексту оригіналу.

Кожна інтертекстема виконує в художньому тексті певну функцію, як-от: цитата підтверджує авторську думку з дотриманням усіх особливостей чужого висловлення та з посиланням на автора; паремія доповнює думку персонажа, полегшує сприйняття твору читачем, алюзія відсилає читача до літературного твору або відомої в літературі постаті та розрахована на високу культуру читача, тобто його ерудицію; ремінісценція є авторським нагадуванням читачеві про літературні факти, їх текстові компоненти та інші твори мистецтва; парафраза в тексті повісті набуває форми непрямой мови.

Визначено особливості використання перекладацьких трансформацій різних типів для відтворення інтертекстуальності тексту повісті. Залежно від характеру одиниць мови оригіналу перекладач використовує перекладацькі такі трансформації: стилістичні, морфологічні, синтаксичні, семантичні, лексичні та граматичні. З метою відтворення інтертекстуальності художнього тексту вжито лексичні (заміна, додавання, вилучення слова) та граматичні (заміна частин мови, заміна членів речення, заміна типу речення, синтаксичні перестановки, членування речень) перекладацькі трансформації.

Особливу увагу при перекладі приділено інтертекстемам, які, за задумом автора, збагачують розповідь, залучаючи читача до активного творення сенсу художнього тексту. Для перекладу власних назв використано адаптивне транскодування (форма слова адаптована до фонетичної та граматичної будови мови перекладу), словотвірну кальку (поморфемний переклад іншомовного слова). Перекладена інтертекстема впізнавана читачем. За наявних варіантів написання назв перекладач обирає варіант, зафіксований у словнику.

При перекладі цитати збережено основну думку автора, яку він доносить до читача, застосовано граматичні трансформації. Водночас в інтертексті частовживаними є перестановки та заміни.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрейко Л. В. Можливості відтворення інтертекстуальності у перекладі // Гуманітарний вісник. Черкаси : ЧДТУ, 2009. Вип. 13. С. 249–253. (Серія : Іноземна філологія).
2. Бондаренко А. І. Питання теоретичні : художній дискурс // Література та культура Полісся, 2008. Вип. 44. С. 42–48.
3. Відтворення інтертекстуальних зв'язків при перекладі сучасної англomовної художньої літератури // Технологічний аудит та резерви виробництва, 2012. № 6 (4). С. 37–38.
4. Головінський М. Інтертекстуальність // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 284–309.
5. Грек Л. В. Інтертекстуальність як проблема перекладу (на матеріалі англomовних перекладів української постмодерністської прози) : дис... канд. філол. наук: 10.02.16 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2006. 16 с.
6. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів : Літопис, 1997. 297 с.
7. Дзера О. Перекладознавчі проєкції інтертекстуальності в інтерпретації Андрія Содомори // Актуальні питання гуманітарних наук, 2018. Вип. 19 (2). С. 69–73.
8. Кам'янець А. Б. Інтертекстуальна іронія і переклад: монографія / А. Б. Кам'янець, Т. Є. Некряч. Київ : Видавець В. М. Карпенко, 2010 р. 176 с.
9. Козачук А. М. Комплексний підхід до аналізу перекладу художнього тексту // Актуальні проблеми філологічної науки та педагогічної практики :

матеріали VI Всеукраїнської науково-практичної конференції 1–2 грудня 2016 / упоряд. А. І. Анісімова. Дніпро, 2016. С.89–92.

10. Козачук А. Передача інтергloseм в українсько-англійському художньому перекладі // Мовознавчий вісник. Збірник наукових праць. Черкаси: Черкаський нац.ун-т імені Богдана Хмельницького, 2014. Вип. 19. С. 209–213.

11. Кондратенко Н. В. Дискурсивна парадигма досліджень художнього тексту // Записки з романо-германської філології, 2015. Вип. 1. С. 60–65.

12. Лановик М. Інтертекстуальність як перекладознавча проблема в системі деконструктивізму // Волинь філологічна: текст і контекст, 2009. Вип. 7. С. 145–155.

13. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / голова ред. А. Волков; Буковинський центр гуманітарних досліджень. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 634 с.

14. Лип'ятських А. «Нью-йоркська трилогія» Пола Остера, 02.01.21.
URL : <https://kyivdaily.com.ua/nyu-jorkska-trilogiya/> (дата звернення : 19.05.21).

15. Літературознавчий словник-довідник. 2-ге вид., випр., допов. / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : Академія, 2007. 751 с. (Серія : Nota bene).

16. Лощенова І. Ф., Нікішина В. В. Перекладацькі трансформації як ефективний засіб досягнення адекватності перекладу. Наукові записки НДУ імені М. Гоголя, 2014. Кн. 3. С. 102–105. (Серія : Філологічні науки).

17. Луценко Т. Л. Поняття інтертекстуальності в сучасному мовознавстві / Луценко Т. Л. // Проблеми зіставної семантики : збірник наукових статей Київського нац. лінгв. ун-ту. Київ, 2017. Вип. 113. С. 141–146.

18. Ніколаєва Т. Особливості художнього перекладу з української на англійську мову // Проблеми гуманітарних наук, 2018. Вип. 42. С. 119–127. (Серія : Філологія).

19. Овдійчук Л. Види, форми та функції інтертекстуальності у сучасній фантастичній та казковій прозі для дітей // Вісник Харківського нац. ун-ту імені В. Н. Каразіна, 2017. Вип. 76. С. 265–270. (Серія : Філологія).

20. Особливості художнього перекладу: граматичний аспект : монографія / С. Ревуцька, Т. Жужгіна-Аллахвердян, В. Введенська, С. Остапенко, Г. Удовіченко ; ДонНУЕТ. Кривий Ріг : Видавець Р. А. Козлов, 2018. 116 с.

21. Остер П. Нью-Йоркська трилогія / перекл. Я. Стріхи. Лівів : Видавництво Старого Лева, 2020. 360 с. (Серія : Художня проза).

22. Пасенчук Н. В. Поняття дискурсу як комунікативної події та текстової категорії // Science and Education a New Dimension. Philology, 2017. V (33), Issue: 123, pp. 52–56.

23. Переломова О.С. Інтертекстуальність як системотвірна текстово-дискурсивна категорія // Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії, 2008. Вип. 34. С. 87–95.

24. Петрина Х. В. Функціонально-семантичний аналіз алюзій в українських постмодерністських художніх текстах: дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 – українська мова; ДВНЗ «Прикарпатський нац. ун-т імені Василя Стефаника». Івано-Франківськ, 2019. 219 с.

25. Полікарпова Ю. Інтертекстуальність і переклад : семіотичний підхід // Наукові записки КДПУ імені В. Винниченка, 2011. Вип. 95 (1). С. 431–435. (Серія : філологічні науки).

26. Приходько В. Б. Інтертекстуальність як проблема перекладу // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля, 2017. № 1 (13). С. 262–266. (Серія : Філологічні науки).

27. Семенюк О. А. Художній дискурс як відображення авторської картини світу (лінгвокультурологічний підхід) // Вчені записки Таврійського

нац. ун-ту імені В. І. Вернадського. 2019. Т. 30 (69), № 1. С. 7–10. (Серія : Філологія. Соціальні комунікації).

28. Сидоренко С. І. Відтворення інтертекстуальності роману Ш. Бронте «Джейн Ейр» в українському перекладі // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2010. № 13 (200), Ч. I. С. 150–156.

29. Способи перекладу. Лексико-граматичні прийоми перекладу: від теорії до практики : навч. посіб. для здобувачів вищої освіти філол. спец.; авт. кол. : Н. В. Зіненко, Т. І. Харченко, Т. В. Рябуха, Н. О. Гостіщева, Л. А. Куликова. Мелітополь : ТОВ «Колор Принт», 2019. С. 6–10.

30. Сюта Г. М. Інтертекстуальність // «Українська мова». Енциклопедія / Редкол. : Русанівський В. М., Тараненко О. О. (співголови), Зяблюк М. П. та ін. 3-тє вид., зі змінами і доп. Київ : Вид-во «Українська енциклопедія» імені М. П. Бажана, 2007. С. 234.

31. Тацакович У.Т. Інтертекстуальність у перекладі: Загальний огляд та обґрунтування інтегрованого підходу // Закарпатські філологічні студії, 2019. Вип. 11. Т. 2. С. 51–57.

32. Фролова І. Є. Специфіка художнього дискурсу та його аспектів / І. Є. Фролова, О. В. Омецинська // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Методика викладання іноземних мов, 2018. Вип. 87. С. 52–61. (Серія : Іноземна філологія).

33. Чорновол-Ткаченко Р. С. Теорія інтертекстуальності: цілі, завдання, методи // Вісник СумДУ, 2006. Вип. 11 (95). Т. 2. С. 82–87.

34. Шистовська А. А. Поняття інтертекстуальності та підходи до нього // Записки з романо-германської філології, 2017. № 2 (39). С. 132–139.

35. Ильин И. П. Интертекстуальность // Постмодернизм : словарь терминов. Москва : ИНИОН РАН - INTRADA, 2001. 384 с.

36. Ладыненко А. Авторский перевод как разновидность интерпретации иноязычных вкраплений в художественном тексте // Фаховий та художній

переклад: теорія, методологія, практика: матеріали доповідей VI Міжнародної науково-практичної конференції / за заг. ред. А. Гудманяна, С. Сидоренка. Київ : Аграр Медіа Груп, 2013. С. 245–248.

37. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. Москва: ЛКИ, 2008. 240 с.

38. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов : Контрапункт интертекстуальности. Москва : Ком. Книга, 2007. 280 с.

39. Auster P. B. The New York Trilogy: City of Glass. Ghosts. The Locked Room. London : United Kingdom, 1998. 320 p.

40. Bartlett S. Intertextuality and the Semantic Web : Jane Eyre as a test case for modelling literary relationships with Linked Data / S. Bartlett, B. Hughes // *Serials*, 2011. No. 24 (2), pp.160–165.

41. Barthes R. Texte // *Encyclopaedia universalis*. P., 1973. Vol. 15. P. 78.

42. Cartellier-Veuillen E. À travers le monde-miroir de Harry Potter : littérature, langage et histoire. *Literature*. Université Grenoble Alpes, 2018. p. 495 [in English].

43. Chollier C. Textual Semantics and Literature: Corpus, Texts, Translation // *Littérature et sémiotique*, 2014. Vol. 5, pp. 77–99.

44. Eco U. Mouse or Rat? Translation as Negotiation. London : Weidenfeld & Nicolson, 2003. 200 p.

45. Haberer A. Intertextuality in theory and practice // *Literatūra*, 2007. No 49 (5), pp.54–67.

46. Holthuis S. Intertextuality and meaning constitution. An approach to the comprehension of intertextual poetry // *Approaches to Poetry, Some Aspects of Textuality and Intermediality*. Berlin: Walter de Gruyter, 1994, pp. 77–99.

47. Intertextuality // *Literary Devices, Terms, and Elements*. URL : <https://literarydevices.com/intertextuality/> (Access date : 20.01.21).

48. Juvan M. Generic Identity and Intertextuality // Comparative Literature and Culture, 2005. Vol. 7. P. 11.

49. Mamet D. What Is Intertextuality? How to Apply Literary Inspiration to Your Writing. Nov 8, 2020. URL : <https://www.masterclass.com/articles/how-to-apply-literary-inspiration-to-your-writing#what-is-intertextuality> (Access date : 20.01.21).

50. Miola R. S. Seven types of intertextuality // Marrapodi M. Shakespeare, Italy, and intertextuality. Manchester : Manchester University Press, 2004. P. 13–25.

51. Latham D. Empowering Adolescent Readers: Intertextuality in Three Novels by David Almond // Child Lit Educ, 2008. Vol. 39, pp. 213–226.

52. Ortega J. L. ‘I Heard the Same Thing Once Before’: Intertextuality in Selected Works of Evelyn Waugh, 2016, p. 215.

53. Zengin M. An Introduction to Intertextuality as a Literary Theory: Definitions, Axioms and the Originators // Pamukkale University Journal of Social Sciences Institute, 2016, Vol. 25/1, pp. 299–326.

СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

(ВКМ) – Велика книга мудрості. Афоризми та крилаті вислови / за ред.

Г. Латника. Київ : Арій, 2012. 632 с.

(OADCE) – The Oxford American Dictionary of Current English, 1999. 1008 p.

(URL).

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

(NYT) – Auster Paul The New York Trilogy: City of Glass; Ghosts; The Locked Room. London, United Kingdom : Penguin Books Ltd, 2006. 320 p. (Contemporary American Fiction Series).

(HT) – Остер П. Нью-Йоркська трилогія / перекл. Я. Стріхи. Лівів : Вид-во Старого Лева, 2020. 360 с. (Серія : Художня проза).

ДОДАТОК

- | | Текст оригіналу | Текст перекладу |
|---|---|--|
| 1 | <p>Quinn picked up the Marco Polo and started reading the first page again. <u>“We will set down things seen as seen, things heard as heard, so that our book may be an accurate record, free from any sort of fabrication. And all who read this book or hear it may do so with full confidence, because it contains nothing but the truth.”</u></p> | <p><i>Квінн підняв книжку Марко Поло і знову перечитав першу сторінку. <u>«Побачене ми опишемо як побачене, почуте — як почуте, щоб наша книжка була точною хронікою, вільною від вигадок, нехай навіть наймізерніших. І той, хто прочитає цю книжку чи почує її, най не має ані найменших сумнівів: вона містить тільки щирю правду»</u> (НТ: 11)</i></p> |
| 2 | <p>He thought for a moment of <u>Vermeer’s Soldier and Young Girl Smiling</u>, trying to remember the expression on the girl’s face, the exact position of her hands around the cup, the red back of the faceless man.</p> | <p><i>Квінну мимохідь згадалися <u>«Офіцер і розсміяна дівчина» Вермера</u> — він спробував згадати, який у дівчини вираз, як вона тримає чашку, червону спину безликого чоловіка (НТ: 18)</i></p> |
| 3 | <p>As far as he could remember, the earliest account of such an experiment appeared in the writings of <u>Herodotus: the Egyptian pharaoh Psamtik</u> isolated two infants in the seventh century B.C. and commanded the servant in charge of them never to</p> | <p><i>Наскільки він пам’ятав, найбільш ранній опис такого експерименту наводить іще <u>Геродот: єгипетський фараон Псамтик</u> у VII столітті до нашої ери наказав ізолювати двох немовлят і велів їхньому доглядачеві не вимовляти</i></p> |

- utter a word in their presence. *при них ані слова. За словами*
 According to Herodotus, a *Геродота, хроніста, що, як відомо,*
 notoriously unreliable chronicler, the *уславився своєю ненадійністю, діти*
 children learned to speak—their first *таки навчилися говорити, і їхнім*
 word being the Phrygian word for *першим словом стало «хліб»*
 bread. *фрігійською (НТ: 41)*
- 4 Finally, in what was undoubtedly a *І нарешті — це, напевно, таки*
 hoax, the early-sixteenth-century *легенда — Яків IV, король*
King of Scotland, James IV, claimed *Шотландії початку XVI століття,*
 that Scottish children isolated in the *заявив, що шотландські діти,*
 same manner wound up speaking *ізолювані в такий спосіб,*
 “very good Hebrew”. *заговорили «дуже доброю*
давньогебрейською» (НТ: 41)
- 5 Even so sane and skeptical a man as *Навіть тверезий і скептичний*
 Montaigne considered the question *Монтень ретельно обдумував це*
 carefully, and in his most important *питання у найважливішому своєму*
 essay, the Apology for Raymond *есеї, «Апології Раймунда*
Sebond, he wrote: “I believe that a *Сабундського»:* *«Я гадаю, що*
child who had been brought up in *дитина, зростаючи в цілковитій*
complete solitude, remote from all *самоті, без спілкування з людьми*
association (which would be a hard *(набратися такого досвіду не так*
experiment to make), would have *легко), все-таки мала б якісь слова,*
some sort of speech to express his *щоб висловлювати свої думки.*
ideas. And it is not credible that *Сумнівно, щоб природа відмовила*
Nature has denied us this resource *нам у засобі, який дала багатьом*
that she has given to many other *тваринам ... Цікаво знати, якою*
animals.... But it is yet to be known *мовою говорила б дитина? Усі*
what language this child would speak;

- and what has been said about it by conjecture has not much appearance of truth.”
- 6 There was the Scottish sailor Alexander Selkirk (thought by some to be the model for Robinson Crusoe) who had lived for four years alone on an island off the coast of Chile and who, according to the ship captain who rescued him in 1708, “had so much forgot his language for want of use, that we could scarce understand him.”
- 7 Peter of Hanover, a wild child of about fourteen, who had been discovered mute and naked in a forest outside the German town of Hamelin, was brought to the English court under the special protection of George I. Both Swift and Defoe were given a chance to see him, and the experience led to Defoe’s 1726 pamphlet, Mere Nature Delineated.
- 8 Then there was the case of Victor, the wild boy of Aveyron, who was found in 1800. Under the patient and
- припущення та гадки щодо цього не дуже переконують»* (НТ: 42)
- Наприклад, шотландський моряк Александр Селкірк, якого дехто вважає прототипом Робінзона Крузо, прожив чотири роки на безлюдному острові біля узбережжя Чилі, і, за словами капітана корабля, який порятував його у 1708 році, «настільки забув мову, яку довго не використовував, що ми ледве його розуміли»*
(НТ: 42)
- ...під особливий захист короля Георга I доставили Пітера з Ганновера, здичавілого хлопчика років чотирнадцяти, якого знайшли, нагого і німого, у лісах біля німецького містечка Гамельн. Його побачили і Свіфт, і Дефо, й ця зустріч надихнула останнього на памфлет «Розмежування простої природи»»* (НТ: 42)
- Був іще Віктор, здичавілий хлопчик із Аверона, знайдений у 1800 році. Під терплячим і пильним доглядом*

- meticulous care of Dr. Itard, Victor learned some of the rudiments of speech, but he never progressed beyond the level of a small child. *доктора Ітара Віктор опанував основи мовлення, але далі рівня маленької дитини так і не просунувся* (НТ: 43)
- 9 The Garden and the Tower: Early Visions of the New World was divided into two parts of approximately equal length, “The Myth of Paradise” and “The Myth of Babel.” *«Сад і вежа: Ранні візії Нового світу»* ділилася на дві частини приблизно однакової довжини — *«Міф про Рай» і «Міф про Вавилонську вежу»* (НТ: 51)
- 10 ...Columbus wrote: “For I believe that the earthly Paradise lies here, which no one can enter except by God’s leave.” *...Колумб писав: «Адже я вірю, що тут лежить земний Рай, до якого можна досягнути тільки з Божественної волі»* (НТ: 52)
- 11 ...Peter Martyr would write as early as 1505: “They seem to live in that golden world of which old writers speak so much, wherein men lived simply and innocently, without enforcement of laws, without quarrelling, judges, or libels, content only to satisfy nature.” *...Пітер Мартір ще у 1505 році зазначав: «Вони, здається, існують у тому золотому світі, про який стільки писали стародавні письменники, де люди живуть у простоті і невинності, не утверджуючи законів, без суперечок, суддів і наклепів, раді просто задовольняти свою природу»* (НТ: 52)
- 12 ...the ever-present Montaigne wrote: “In my opinion, what we actually see in these nations not only surpasses all *...писав усюдисущий Монтень: «Те, що ми відкриваємо у цих народів, переходить не тільки всі картини,*

- the pictures which the poets have drawn of the Golden Age, and all their inventions representing the then happy state of mankind, but also the conception and desire of philosophy itself.”
- 13 As Milton himself put it in the Areopagitica, “It was out of the rind of one apple tasted that good and evil leapt forth into the world, like two twins cleaving together.” *Як писав у «Ареопагітиці» сам Мільтон: «Зі шкоринки одним-одного скуштованого яблука у світ прийшло добро і зло, як нероздільні близнята» (НТ: 52)*
- 14 In *Paradise Lost*, for example, each key word has two meanings—one before the fall and one after the fall. *...у «Втраченому раю» кожне ключове слово має два значення — одне до гріхопадіння, а інше — після (НТ: 53)*
- 15 Adam’s one task in the Garden had been to invent language, to give each creature and thing its name. *Адам у Раю винайшов мову й дав кожній істоті та речі ім’я (НТ: 53)*
- 16 Chapter eleven of Genesis, verses one through nine. This is the very last incident of prehistory in the Bible. *Буття, розділ 11, рядки 1–9. Це — останній доісторичний епізод у Біблії (НТ: 54)*
- 17 The Tower had been built in the year 1996 after the creation, a scant 340 years after the Flood, “lest we be *Вежу збудували у 1996 році від створення світу, за якихось 340 років після Потопу, «щоб ми не*

- scattered abroad upon the face of the whole earth.» *розпорошилися по поверхні всієї землі»* (НТ: 54)
- 18 ...contradicted a command that had appeared earlier in Genesis: “Be fertile and increase, fill the earth and master it.” *...суперечило ранішому припису «Плодіться й розмножуйтеся, і наповнюйте землю, оволодійте нею»* (НТ: 54)
- 19 As Milton himself put it in the Areopagitica, “It was out of the rind of one apple tasted that good and evil leapt forth into the world, like two twins cleaving together.” *Як писав у «Ареопагітиці» сам Мільтон: «Зі шкоринки одним-одного скуштованого яблука у світ прийшло добро і зло, як нероздільні близнята»* (НТ: 53)
- 20 “Behold, the man is become one of us, to know good and evil; and now, lest he put forth his hand, and take also of the tree of life, and eat, and live forever—Therefore the Lord God sent him forth from the garden of Eden....” *«Ось став чоловік, немов один із нас, щоб знати добро й зло. А тепер коли б не простяг він своєї руки, і не взяв з дерева життя, і щоб він не з’їв, і не жив повік віку. І вислав його Господь Бог із едемського раю...»* (НТ: 55)
- 21 “And the Lord said, Behold, the people is one, and they have all one language; and this they begin to do: and now nothing will be restrained from them, which they have imagined to do.” *«І промовив Господь: Один це народ, і мова одна для всіх них, а це ось початок їх праці. Не буде тепер нічого для них неможливого, що вони замишляли чинити»* (НТ: 55)
- 22 In Milton’s Paradise Regained, Satan speaks with “double-sense deluding,” *У Мільтоновому «Віднайденому раю» Диявол говорить «облудливо й*

- whereas Christ's "actions to his words accord, his words / To his large heart give utterance due, his heart / Contains of good, wise, just, the perfect shape." And had God not "now sent his living Oracle / into the World to teach his final will, / And sends his Spirit of Truth henceforth to dwell / in pious Hearts, an inward Oracle / To all Truth requisite for me to know"?
- 23 Quoting from the second verse of Genesis 11 — "And it came to pass, as they journeyed from the east, that they found a plain in the land of Shinar; and they dwelt there"
- 24 Suicide Squeeze by William Wilson, the first of the Max Work novels.
- 25 Like Noah in his ark, they had traveled across the vast oceanic flood to carry out their holy mission.
- 26 ... Stillman had not yet finished, the answer seemed inescapable: THE TOWER OF BABEL.
- двозначно», а в Ісуса «вчинки слідуєть словам Його, / І ті слова до серця відповідні, / Що містить правду, мудрість і добро». А Бог «чи Речника живого не послав / Господь у світ Його вістити волю, / Чи Духа правди він не оселив / В серцях побожних, здатного відкрити / Всю правду, що потрібна для людини»? (НТ: 58)*
- Цитуючи другий рядок 11 розділу Книги Буття — «І сталося, як рушали зо Сходу вони, то в Шиннарському краї рівнину знайшли, і оселилися там» (НТ: 58)*
- «Згуба самогубців» Вільяма Вілсона, перший роман із циклу про Макса Ворка (НТ: 64)*
- Як Ной у ковчезу, вони перетнули безкрайї океанічний потоп, щоб здійснити свою священну місію (НТ: 59)*
- ...а Стілман іще не закінчив, відповідь видавалася неминуча: «ВАВИЛОНСЬКА ВЕЖА»*

- (НТ: 85)
- 27 Quinn's thoughts momentarily flew off to the concluding pages of A. Gordon Pym and to the discovery of the strange hieroglyphs on the inner wall of the chasm...
- Квіннові мимоволі згадалися останні сторінки «А. Гордона Піма» й химерні ієрогліфи на внутрішній стіні розщелини...*
- (НТ: 85)
- 28 Then, struggling through his torpor one last time, he told himself that El was the ancient Hebrew for God.
- А тоді, востаннє виборсуючись із дрімоти, він нагадав собі, що «Ель» — давньогрецьке ім'я Бога.*
- (НТ: 87)
- 29 H for the weeping philosopher, Heraclitus...and D for the laughing philosopher, Democritus. Heraclitus and Democritus...the two poles of the dialectic.
- Г — на честь слізливого філософа Геракліта. А Д — на честь розсміяного філософа Демокрита. Геракліт і Демокрит... два полюси діалектики (НТ: 97)*
- 30 'When I use a word, Humpty Dumpty said, in rather a scornful tone, it means just what I choose it to mean— neither more nor less. The question is, said Alice, whether you can make words mean so many different things. The question is, said Humpty Dumpty, which is to be master— that's all.'
- «—Коли Я користуюся якимось словом, — доволі сухо зауважив Бовтун-Товстун, — то воно означає те, що я захочу... не більше й не менше. — Але проблема в тому, — сказала Аліса, — чи МОЖЕТЕ ви змусити слова означати такі різні речі.— Проблема в тому, — сказав Бовтун-Товстун,— хто кому хазяїн... от і все» (НТ: 98)*

- 31 “Lewis Carroll.” “Through the Looking Glass, chapter six.” —Льюїс Керролл. — «Аліса у Задзеркаллі», розділ шостий.
(НТ: 98)
- 32 In his little speech to Alice, Humpty Dumpty sketches the future of human hopes and gives the clue to our salvation: to become masters of the words we speak, to make language answer our needs. Humpty Dumpty was a prophet, a man who spoke truths the world was not ready for. У цій короткій промові перед Алісою Бовтун-Товстун окреслює перспективи людських надій і підказує, як нам порятуватися: стати хазяями слів, якими ми говоримо, змусити мову задовольняти наші потреби. Бовтун-Товстун — пророк, людина, що розкриває істину світові, який ще до цього не готовий (НТ: 98)
- 33 When faced with the problem of how to stand an egg on its end, Columbus merely tapped slightly on the bottom, cracking the shell just enough to create a certain flatness that would support the egg when he removed his hand. Коли виникла потреба поставити яйце на кінчик, Колумб просто по ньому постукав і надтріснув шкаралупу, щоб створити пласку діляночку, на якій яйце і стояло, коли він прибрав руку (НТ: 99)
- 34 On this same spot, in the summers of 1843 and 1844, Edgar Allan Poe had spent many long hours gazing out at the Hudson. Улітку 1843 і 1844 року Едгар Аллан По провів на цьому ж місці не одну годину, вдивляючись у Гудзон (НТ: 100)
- 35 These two stories are crucial events in American history. George Америку. Це Джордж Вашингтон

- Washington chopped down the tree, and then he threw away the money *зрубав дерево, а тоді викинув гроші* (НТ: 102)
- 36 That is the meaning of the phrase ‘Life is a bowl of cherries.’ *Це й мають на увазі, коли кажуть «життя яйця виїденого не варте».* (НТ: 103)
- 37 But I mean the book inside the book *Але мені йдеться про роман* Cervantes wrote, the one he imagined *всередині того роману, який написав* he was writing. *Сервантес: уявний роман, який він пише* (НТ: 117)
- 38 Cervantes describes how he discovered the manuscript by chance *Сервантес описує, як випадково* *знайшов рукопис на ярмарку у* one day in the market at Toledo. He *Толедо, найняв когось, аби його* hires someone to translate it for him *переклали іспанською, а себе подає* into Spanish, and thereafter he *як редактора перекладу* (НТ: 117) presents himself as no more than the editor of the translation.
- 39 Sancho Panza is of course the *Звісно, свідок наш — це Санчо Панса* witness. (НТ: 118)
- 40 They put the story into proper literary *От вони й довели історію до* form— in Spanish—and then turned *літературної форми — іспанською* *— а тоді передали рукопис* the manuscript over to Samson *Самсонові Карраско, парубкові зі* Carrasco, the bachelor from *Саламанки, щоб переклав* Salamanca, who proceeded to *арабською. Сервантес віднайшов* translate it into Arabic. Cervantes *той переклад, перетлумачив назад* found the translation, had it rendered back into Spanish, and then published

- the book The Adventures of Don Quixote. *на іспанську і видав «Пригоди Дон Кіхота» (НТ: 118)*
- 41 Remember, in the beginning they burn his books of chivalry, but that has no effect. The Knight of the Sad Countenance does not give up his obsession. *Пам'ятаєте, на початку роману вони спалюють його книжки про лицарів, але це не спрацьовує. Лицар Сумного Образу й далі тримається за свою одержимість (НТ: 118)*
- 42 Don Quixote, in my view, was not really mad. He only pretended to be. In fact, he orchestrated the whole thing himself. Remember: throughout the book Don Quixote is preoccupied by the question of posterity. *І ще от таке: на мою думку, ніякий Дон Кіхот не безумець. Він просто прикидається. А насправді це він смикає за всі ниточки. Пам'ятаєте, Дон Кіхот протягом цілого роману переймається питання спадкоємності (НТ: 118)*
- 43 Cervantes hiring Don Quixote to decipher the story of Don Quixote himself. *Сервантес наймає Дон Кіхота, щоб той розшифрував йому історію Дон Кіхота (НТ: 119)*
- 44 “A great philosopher once said,” muttered Quinn, “that the way up and the way down are one and the same.” *Один славетний філософ, — пробурмотів Квінн, — якось сказав, що шлях униз і шлях угору — це один і той же шлях (НТ: 121)*
- 45 Baudelaire: Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas. In other words: It seems to me that I will always be happy in the place where I am not. *Бодлер: Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas. Інакше кажучи, мені здається, що я завжди буду щасливий у тому місці, де мене нема (НТ: 131)*

- 46 He tried to think about eggs and wrote out such phrases as “a good egg,” “egg on his face,” “to lay an egg,” “to be as like as two eggs.” *Він намагався розумувати про яйця й записував фрази итибу «яйця курей не вчать», «носитья, як курка з першим яйцем», «яйце-райце» (НТ: 152)*
- 47 He asked himself why Christopher, the patron saint of travel, had been decanonized by the Pope in 1969, just at the time of the trip to the moon. *Він питав себе, чому Папа деканонізував Христофора, святого покровителя мандрівників, у 1969 році, у рік подорожі на місяць (НТ: 152)*
- 48 He thought through the question of why Don Quixote had not simply wanted to write books like the ones he loved—instead of living out their adventures. *Він задавався питанням, чому Дон Кіхот вирішив спізнати пригоди, а не просто сів писати такі ж книжки, які любив читати (НТ: 152)*
- 49 Walt Whitman handset the first edition of Leaves of Grass on this street in 1855, and it was here that Henry Ward Beecher railed against slavery from the pulpit of his red-brick church. *Там у 1855 році Волт Вітмен вручну набрав перше видання «Листя трави», там Генрі Ворд Бічер виголошував у своїй церкві з червоної цегли промови проти рабовласництва (НТ: 161)*
- 50 Blue looks through the binoculars and reads the title of the book that Black is reading. Walden, by Henry David Thoreau. Blue has never heard of it before and writes it down carefully in his notebook. *Синій у бінокль читає назву книжки Чорного: «Волден» Генрі Девіда Торо. Синій про неї ніколи не чув, тож старанно переписує назву у записник (НТ: 164)*

- 51 I'm not the Sherlock Holmes type, he would say to Brown, whenever the boss gave him a particularly sedentary task. *Щоразу, як Бурій кидав його на сидячу роботу, він казав: я не з Шерлоків Голмсів, дайте мені роботу, де треба поборотися* (НТ: 164)
- 52 A minute later, Blue comes across a copy of Walden by Henry David Thoreau. Flipping through the pages, he is surprised to discover that the name of the publisher is Black: “Published for the Classics Club by Walter J. Black, Inc., Copyright 1942.” *За хвилину по тому Синій бачить томик «Волдена» Генрі Девіда Торо. Гортаючи сторінки, він із подивом виявляє, що видавця також звати Чорний: «Видано для Клубу класики Волтером Дж. Чорним, Inc., копірайт — 1942»* (НТ: 178)
- 53 During this period he sees a number of such movies and enjoys them all: Lady in the Lake, Fallen Angel, Dark Passage, Body and Soul, Ride the Pink Horse, Desperate, and so on. *Протягом того періоду він встигає передивитися чимало таких фільмів, і вони всі йому подобаються: і «Леді в озері», і «Впалий янгол», і «Темний прохід», і «Тіло та душа», і «Рожевий кінь», і «Навісний», і таке інше* (НТ: 187)
- 54 It's called Out of the Past, and it stars Robert Mitchum as an ex-private eye who is trying to build a new life for himself in a small town under an assumed name. *Називається він «Із минулого». Роберт Мітчем грає колишнього детектива, який намагається почати під прибраним іменем нове життя у маленькому містечку* (НТ: 187)

- 55 Even experienced and sophisticated readers have been known to have trouble with Walden, and no less a figure than Emerson once wrote in his journal that reading Thoreau made him feel nervous and wretched. *Навіть досвідчені й освічені читачі мали, бувало, клопіт із «Волденом» — аж сам Емерсон писав у своєму щоденнику, що від читання Торо почувається нікчемою* (НТ: 189)
- 56 In the third chapter he comes across a sentence that finally says something to him—Books must be read as deliberately and reservedly as they were written—and suddenly he understands that the trick is to go slowly, more slowly than he has ever gone with words before. *У третьому розділі натрапляє на фразу, яка нарешті до нього промовляє — «Книжки треба читати так само зосереджено й уважно, як вони писалися» — і розуміє: суть у тому, щоб читати повільно, повільніше, ніж будь-коли* (НТ: 190)
- 57 We are not where we are, he finds, but in a false position. Through an infirmity of our natures, we suppose a case, and put ourselves into it, and hence are in two cases at the same time, and it is doubly difficult to get out *«Ми — не там, де є, а у фальшивому становищі. Через власні слабкощі ми припускаємо, наче бачимо стан справи й наше місце у ній, а отже, перебуваємо у двох становищах одночасно, і вибратися вдвічі складніше»* (НТ: 195)
- 58 All his life Whitman believed in the science of phrenology—you know, reading the bumps on the skull. It was very popular at the time. *Вітмен все життя вірив у науку френологію — знаєте, тлумачення виступів на черепі. У його часи це було дуже популярно* (НТ: 200)

- 59 A bookcase on the north wall, but no more than several books in it: Walden, Leaves of Grass, Twice Told Tales, a few others. *На північній стіні — шафа, але в ній — лише кілька книжок: «Волден», «Листя трави», «Двічі розказані оповідання» і ще кілька (НТ: 213)*
- 60 With the help of her mother-in-law, who offered to pay the costs, she engaged the services of a man named Quinn. Quinn worked doggedly on the case for five or six weeks, but in the end he begged off... *За допомогою свекрухи, яка запропонувала покрити видатки, вона звернулася до чоловіка на ім'я Квінн. Квінн уперто трудився над справою тижнів п'ять-шість, проте врешті відмовився... (НТ: 232)*
- 61 If Fanshawe brought a copy of Robinson Crusoe with him to school, then I would begin reading Robinson Crusoe that same evening at home. *Якщо Феншо приносив у школу «Робінзона Крузо», то й я того ж вечора брався вдома читати «Робінзона Крузо» (НТ: 241)*
- 62 She bought me an expensive, illustrated edition of Moby Dick, took me to dinner in a good restaurant, and then ushered me along to a performance of Boris Godunov at the Met. *Вона купила мені дороге ілюстроване видання «Мобі Діка», повела вечеряти у добрий ресторан, а тоді зводила на постановку «Бориса Годунова» у Метрополітен-опері (НТ: 266)*
- 63 One of them, from Spinoza, I tacked onto my wall: “And when he dreams he does not want to write, he does not have the power to dream he wants to write; and when he dreams he wants *Цитату зі Спінози повісив на стіну: «А коли він снить, що не хоче писати, то не має сили снити, що хоче писати; а коли він снить, що хоче писати, то не має сили снити, що не хоче писати»*

- to write, he does not have the power (НТ: 279)
to dream he does not want to write.”
- 64 When my imagination flagged, there *Коли фантазії не вистачало,*
were certain mechanical devices to *завжди можна було покластися на*
fall back on: the colors (Brown, *певні прийоми: кольори (Бурий,*
White, Black, Green, Gray, Blue), the *Білий, Чорний, Зелений, Сірий,*
Presidents (Washington, Adams, *Синій), президентів (Вашигтон,*
Jefferson, Fillmore, Pierce), fictional *Адамс, Джефферсон, Філлмор,*
characters (Finn, Starbuck, *Пірс), вигаданих персонажів (Фінн,*
Dimmesdale, Budd). *Старбак, Діммсдейл, Бадд)*
 (НТ: 284)
- 65 “He hanged with his own hands a *«Він власноруч повісив барабанника,*
drummer who had fallen under his *який впав у неласку, — писав Френсіс*
displeasure,” Francis Parkman writes, *Паркман, — і заслав солдата на ім'я*
“and banished a soldier, named La *Ла Шер на безлюдний острів за три*
Chère, to a solitary island, three *ліги від порту, де й лишив помирати*
leagues from the fort, where he left *від голоду»* (НТ: 285)
him to starve.”
- 66 Using a few makeshift tools, they *Озброївшись імпровізованими*
spent all their energies on building a *інструментами, вони кинули всі*
ship “worthy of Robinson Crusoe” to *сили на те, щоб збудувати судно,*
get them back to France. *«гідне Робінзона Крузо», й*
дістатися назад до Франції
 (НТ: 286)
- 67 “The lot was cast,” Parkman notes, *«Вони кинули жереб, — писав*
“and it fell on La Chère, the same *Паркман, — і він випав Ла Шерові,*
wretched man whom Albert had *тому нещасному, якого Альберт*

- doomed to starvation on a lonely island. They killed him, and with ravenous avidity portioned out his flesh. The hideous repast sustained them till land rose in sight, when, it is said, in a delirium of joy, they could no longer steer their vessel, but let her drift at the will of the tide. A small English bark bore down upon them, took them all on board, and, after landing the feeblest, carried the rest prisoners to Queen Elizabeth.”
- лишив помирати від голоду на безлюдному острові. Його вбили і з голодною пожадливістю поділили плоть між собою. Ця огидна їжа дала їм дотривати до тієї миті, коли на видноколі з'явилася земля: тоді, сп'янілі від радощів, вони вже не могли керувати кораблем і полишили його на волю течії. Їх зустріла маленька англійська барка, забрала всіх на борт і, висадивши найслабших, решту здала в полон королеві Єлизаветі» (НТ: 286)
- 68 In a book I once read by Peter Freuchen,” Fanshawe writes, “the famous Arctic explorer describes being trapped by a blizzard in northern Greenland
- Якось у книжці видатного дослідника Арктики Пітера Фройхена я вичитав, — писав Фенишо, — як той потрапив у снігову бурю на півночі Гренландії (НТ: 289)
- 69 The letters become sparse just then, and even the notebooks give no more than a list of the books he was reading (Raleigh’s History of the World and The Journeys of Cabeza de Vaca).
- Листи починають надходити рідше, а записники зводяться до переліків прочитаних книжок («Історія світу» Релі, «Мандрри» Кабеси де Ваки) (НТ: 313)
- 70 The same holds for the two books that come before it, City of Glass and Ghosts. These three stories are finally the same story, but each one
- Те ж можна сказати і про книжки, що їй передували, — «Скляне місто» і «Привидів». Ці три історії, по суті, засновані на одному сюжеті,

- represents a different stage in my awareness of what it is about. *але подають різні етапи його осмислення (НТ: 333)*
- 71 I knew it the moment you walked in. *Я це зрозумів, щойно ти сюди*
 ‘There’s the old devil himself,’ I said. *зайшов. «Про вовка промовка, —*
сказав я собі (НТ: 336)
- 72 Even better known than Victor was *Йще більшу славу здобув Каспар*
Kaspar Hauser, who appeared one *Гаузер, який з’явився одного вечора*
 afternoon in Nurem-berg in 1828, *1828 року у Нюрнберзі, вбраний у*
 dressed in an outlandish costume and *хімерний костюм і здатний*
barely able to utter an intelligible *вимовити лише кілька осмислених*
sound. *слів (НТ: 43)*
- 73 From the very beginning, according *На думку Стілмана, відкриття*
 to Stillman, the discovery of the New *Нового світу дало поштовх*
 World was the quickening impulse of *утопічній філософії, подарувавши*
 utopian thought, the spark that gave *надію на вдосконалення людського*
 hope to the perfectibility of human *життя: від книжки Томаса Мора*
 life — from Thomas More’s book of *(1516) до пророцтва Жеронімо де*
1516 to Gerónimo de Mendieta’s *Мендьєти... (НТ: 52)*
prophecy...
- 74 It was not until 1537, with the papal *Допіру у 1537 році Папа Павло III*
bull of Paul III, that the Indians were *видав буллу про те, що індіанці —*
 declared to be true men possessing *такі ж люди, й наділені душею*
 souls. *(НТ: 52)*
- 75 According to Stillman, the Tower of *За Стілманом, сюжет про*
Babel episode was an exact *Вавилонську вежу буквально*
 recapitulation of what happened in *повторює те, що сталося у саду, —*

- the Garden—only expanded, made general in its significance for all mankind. *тільки у ширшому, узагальненому вимірі, що відбився на людстві в цілому* (НТ: 54)
- 76 This was the Promethean view of the story, and it hinged on the phrases “whose top may reach unto heaven” and “let us make a name.” *Таке прометейське прочитання біблійної історії спиралося на фрази «вершина її аж до неба» і «вчинімо для себе ймення»* (НТ: 55)
- 77 Henry Dark would have passed into the obscurity of early American life if not for one thing: the publication of a pamphlet in 1690 entitled The New Babel. *Генрі Дарк так і відійшов би в імлу забуття, що оповиває ранні сторінки американської історії, якби не одна деталь: у 1690 році він видав брошуру під назвою «Новий Вавилон»* (НТ: 57)
- 78 The principle of the principle, the method of operation. *Альфа й омега, метод дії* (НТ: 92)
- 79 — “I’m not one to beat around the bush,” said Quinn. — “The bush? What bush might that be?” — “The burning bush, of course.” *— Без сорома казка. — Казка? І що ж то за казка? — Про солом’яного бичка, звичайно* (НТ: 95)
- 80 “Children are a great blessing. I’ve always said that. An incomparable blessing.” *Не забувай, Пітере, діти — квіти життя* (НТ: 102)
- 81 “And remember, too, that you shouldn’t put all your eggs in one basket. Conversely, don’t count your chickens before they hatch.” *— І не забувай, що не можна класти всі яйця в один кошик. І, раз уже мова про це, курчат восени лічать.* (НТ: 102)

- 82 The current piece was about Don Quixote. *Той нарис, який він саме пише, присвячений «Дон Кіхоту»*
(НТ: 116)
- 83 More than anything else, he reminded himself of Robinson Crusoe, and he marveled at how quickly these changes had taken place in him. *Він понад усе нагадував собі Робінзона Крузо й дивувався, як швидко відбулися такі зміни*
(НТ: 141)
- 84 Blue is an old hand at such compositions and has never had any trouble with them. *Синій собаку з'їв на таких текстах, вони завжди давалися йому легко*
(НТ: 171)
- 85 One night, therefore, Blue finally turns to his copy of Walden. *І так якогось вечора Синій нарешті розгортає «Волдена»* (НТ: 189)
- 86 But Hawthorne wrote great stories, you see, and we still read them now, more than a hundred years later. *Але Готорн лишив видатні твори, бачте-но, і ми й досі їх читаємо, хоча минуло більше ста років*
(НТ: 203)
- 87 Poe and Stevenson were his models, and what came out of it was the usual boyish claptrap... *Зразками для нього були Стівенсон і По, а з-під його пера виходила звичайна юнацька графоманія...*
(НТ: 245)
- 88 In thinking about this moment now, I am tempted to use the traditional language of love. *Пригадуючи цей момент зараз, я відчуваю спокусу вдатися до традиційної мови кохання. Мені хочеться говорити метафорами...*
(НТ: 265)

- 89 I liked names associated with the sky (Orville Wright, Amelia Earhart), with silent humor (Keaton, Langdon, Lloyd), with long homeruns (Killebrew, Mantle, Mays), and with music (Schubert, Ives, Armstrong). *Мені подобалися імена, пов'язані з небом (Орвіль Райт, Амелія Ергарт), німими комедіями (Кітон, Ленгдон, Ллойд), довгими гоумранами (Кіллбру, Ментл, Мейс) і музикою (Шуберт, Айвз, Армстронг) (НТ: 284)*
- 90 Not only is death the one true arbiter of happiness (Solon's remark), it is the only measurement by which we can judge life itself. *Смерть — це не лише єдине правдиве мірило щастя (так казав ще Солон), а й єдине мірило самого життя (НТ: 288)*
- 91 It is surely a frightening thing, to imagine breathing yourself into a coffin of ice, and to my mind considerably more compelling than, say, The Pit and the Pendulum by Poe. *На мою думку, це значно переконливіше, ніж «Колодязь і маятник» По (НТ: 290)*
- 92 Don't take no shit from no one... *Тільки не дозволяй нікому сидати тобі на голову (НТ: 308)*
- 93 His private-eye narrator, Max Work, had solved an elaborate series of crimes, had suffered through a number of beatings and narrow escapes, and Quinn was feeling somewhat exhausted by his efforts. *Оповідач, приватний детектив Макс Ворк, розкрив заплутаний злочин, був битий і кілька разів порятувався в останню мить; Квінн притомився (НТ: 13)*

- 94 And yet, what is it that Dupin says in Poe? “An identification of the reasoner’s intellect with that of his opponent.” *Але що ж там казав По Дюпен? «Людина, схильна до роздумів, починає ототожнюватися зі своїм супротивником» (НТ: 50)*
- 95 ...the discovery of the New World was the quickening impulse of utopian thought, the spark that gave hope to the perfectibility of human life—from Thomas More’s book of 1516 to Gerónimo de Mendieta’s prophecy... *...відкриття Нового світу дало поштовх утопічній філософії, подарувавши надію на вдосконалення людського життя: від книжки Томаса Мора (1516) до пророцтва Жеронімо де Мендьєти... (НТ: 52)*
- 96 Relying heavily on Milton and his account in Paradise Lost — as representing the orthodox Puritan position — Stillman claimed that it was only after the fall that human life as we know it came into being. *Спираючись передовсім на Мільтона і «Втрачений рай» як канонічну пуританську позицію, Стілман стверджував, що людське життя як ми його знаємо почалося тільки після Гріхопадіння (НТ: 53)*
- 97 As for the Tower itself, legend had it that one third of the structure sank into the ground, one third was destroyed by fire, and one third was left standing. *Що ж до самої вежі, то, за легендою, третина її запалася крізь землю, третина згоріла, а третина лишилася стояти (НТ: 55)*
- 98 The New Babel, written in bold, Miltonic prose, presented the case for the building of paradise in America. *«Новий Вавилон» написаний рішучим мільтонівським стилем і обстоює пропозицію будувати в Америці рай (НТ: 57)*

- 99 He turned his attention to the photograph again and was relieved to find his thoughts wandering to the subject of whales, to the expeditions that had set out from Nantucket in the last century, to Melville and the opening pages of Moby Dick. *Він знову відшукав поглядом фотографію і з полегшею зрозумів, що тепер думає про китів, експедиції, які вирушали з Нантакета у минулому столітті, Мелвілла й перші сторінки «Мобі Діка»* (НТ: 63)
- 100 “Humpty Dumpty. You know who I mean. The egg.” — “As in ‘Humpty Dumpty sat on a wall’?” — *До Гампті-Дампті, він же Бовтун-Товстун. Яйце. — До того, який «Бовтун-Товстун на мурі сидів»?* (НТ: 97)

РЕЗЮМЕ

Кваліфікаційна робота магістра з перекладознавства присвячена вивченню інтертекстуальності як способу формування підтексту, досліджено структурну організацію інтертекстуального простору художнього тексту та способи адекватного відтворення інтертексту в українськомовному перекладі.

Основною ознакою інтертексту є наявність інтертекстуальних одиниць: цитати, паремії, алюзії, ремінісценції, парафрази тощо. Крім номінативної функції, інтертекстами виконують функцію нагадування читачеві про літературні факти, їх текстові компоненти та інші твори мистецтва. Переважна більшість інтертекстем зі структурно-синтаксичного погляду є реченнями.

Схарактеризовано поняття інтертекстуальність, типи і форми літературної інтертекстуальності: інтертекст являє собою результат відношень архетексту, прототексту і метатексту.

Класифіковано способи перекладу інтертекстуальних одиниць: семантичний, функціональний, буквальний.

Визначено особливості використання перекладацьких трансформацій різних типів для відтворення інтертекстуальності тексту повісті. Залежно від характеру одиниць мови оригіналу перекладач використовує перекладацькі такі трансформації: стилістичні, морфологічні, синтаксичні, семантичні, лексичні та граматичні.

З метою відтворення інтертекстуальності повісті Пола Остера «Нью-Йоркська трилогія» вжито лексичні (заміна, додавання, вилучення слова) та граматичні (заміна частин мови, заміна членів речення, заміна типу речення, синтаксичні перестановки, членування речень) перекладацькі трансформації.

Розглянуто структурну організацію інтертекстуального простору художнього тексту та специфіку способів адекватного відтворення інтертексту в українськомовному перекладі повісті.

RESUME

Master Degree Thesis in Translation Studies is devoted to the study of Intertextuality as ways of forming subtext, the structural organization of the intertextual space of a literary text and ways of adequate reproduction of intertext in Ukrainian translation are investigated.

The main feature of the intertext is the presence of intertextual units: quotations, paremias, allusions, reminiscences, paraphrases, etc. In addition to the nominative function, intertexts perform the function of reminding the reader of literary facts, their

textual components and other works of art. The vast majority of intertexts from a structural and syntactic point of view are sentences.

The concept of intertextuality, types and forms of literary intertextuality are characterized: intertext is the result of the relations of archetext, prototext and metatext. Methods of translation of intertextual units are classified: semantic, functional, literal.

The peculiarities of using translation transformations of different types to reproduce the intertextuality of the text of the story are determined. Depending on the nature of the units of the original language, the translator uses the following translation transformations: stylistic, morphological, syntactic, semantic, lexical and grammatical.

In order to reproduce the intertextuality of Paul Oster's novel "The New York Trilogy" lexical (replacement, addition, removal of words) and grammatical (replacement of parts of speech, replacement of sentence members, replacement of sentence type, syntactic permutations, sentence articulation) translation transformations.

The structural organization of the intertextual space of the literary text and the specifics of the ways of adequate reproduction of the intertext in the Ukrainian translation of the story are considered.