

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
КАФЕДРА ТЮРКСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ

Кваліфікаційна робота магістра з тюркської філології

на тему: «ОСОБЛИВОСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПЕРЕДАЧІ ІДІОСТИЛЮ ОРХАНА  
ПАМУКА ПРИ ПЕРЕКЛАДІ НА УКРАЇНСЬКУ МОВУ НА ПРИКЛАДІ  
РОМАНУ «СНІГ»»

*Допущено до захисту*

«\_\_\_» \_\_\_\_\_ року

студентки групи МПтур 54-18

факультету сходознавства

освітньо-кваліфікаційної програми

Галузевий переклад: турецька мова,  
англійська мова

за спеціальністю 035 Філологія

за спеціалізацією 035.068 Східні мови  
та літератури (переклад включно),

перша – турецька

Василенко Олени Олександрівни

*Завідувач кафедри*

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

*(підпис)*

*(ПІБ)*

Науковий керівник:

канд. філол. наук Пілик В. В.

Національна шкала \_\_\_\_\_

Кількість балів \_\_\_\_\_

Оцінка ЄКТС \_\_\_\_\_

## ЗМІСТ

|   |    |
|---|----|
| ВСТУП.....  | 3  |
| РОЗДІЛ I. ІНДИВІДУАЛЬНИЙ СТИЛЬ ЯК ОБЄКТ ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКАЛАДУ .....   | 6  |
| 1.1. Теоретико-методологічні аспекти дослідження перекладу художньої літератури.....  | 6  |
| 1.2. Домінанти індивідуального стилю Орхана Памука.....   | 17 |
| 1.2.1. Інтерпретація ідіостилю в сучасних наукових студіях .....  | 17 |
| 1.2.2. Домінанти ідіостилю. Поняття художньо-типологічної домінанти в текстах. 20   |    |
| 1.2.3. Жанрово-комунікативні особливості роману “Сніг” у практиці перекладу 26  |    |
| 1.3. Способи відтворення авторського стилю Орхана Памука.....   | 32 |
| Висновки до розділу 1 .....   | 35 |
| РОЗДІЛ II. ОСОБЛИВОСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПЕРЕДАЧІ ІДІОСТИЛЮ ОРХАНА ПАМУКА НА УКРАЇНСЬКУ МОВУ НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ “СНІГ” .....                          | 37 |
| 2.1. Проблематика підбору лексичних засобів на фонетичному рівні при перекладі з турецької на українську мову (на матеріалі робіт Орхана Памука . | 37 |
| 2.2. Способи перекладу безеквівалентної лексики сучасної турецької мови на основі українського перекладу роману “Сніг”.....                       | 45 |
| 2.3. Інтертекстуальність як стильова домінанта автора та форма художнього втілення діалогу культур у романі Орхана Памука “Сніг”.....             | 62 |
| Висновки до Розділу 2 .....   | 71 |
| ВИСНОВКИ.....   | 72 |
| ÖZET.....   | 74 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....   | 76 |

## ВСТУП

Різноманітність художнього перекладу як явища, що стосується як і площини мови, літератури так і культури, призвела до того, що проблеми художнього перекладу поступово перетворилися з об'єкту нерегулярних лінгвістичних досліджень на одну з найважливіших проблем сучасних гуманітарних студій. Такі проблеми як автор-перекладач, первинність та еквівалентність оригіналу та перекладу перетворюються на предмет дослідження перекладознавців. Досить довгий час співіснували дві протилежні концепції аналізу й критики перекладу. Традиційно науковою базою для них виступали або суто “лінгвістичні”, або ж суто “літературознавчі” критерії. У сфері художнього перекладу й сьогодні найбільш поширеною та прийнятною є літературно-критична система оцінювання, в основі якої лежать художньо-естетичні параметри (в тому числі й зі сфери психології творчості).

Один із сучасних дослідників Н.А. Гарбовський зазначає, що “переклад є точкою перетину практично всіх областей гуманітарного знання й різноманітних методів дослідження” [1, с. 205]. Отже, у сучасних працях із проблем перекладознавства, в тому числі й лінгвістичного спрямування, чітко виявлено усвідомлення необхідності переходу до всебічного аналізу теоретико-практичних проблем перекладу. Як наслідок, мовознавці, а також і перекладознавці все частіше використовують мультидисциплінарний підхід, який включає в себе методологію аналізу лінгвістичних дисциплін та літературознавства.

Проблема передачі та сприйняття художнього тексту розуміється як результат “розмови” та передачі інформації від автора до читача через перекладача.

Ідеться передусім про необхідність органічної взаємодії двох наук – літературознавства й перекладознавства – при роботі над перекладом художнього тексту.

Літературознавець Р. Гром'як, наприклад, зазначає: “На жаль, рідко хто з перекладознавців посутньо враховує літературознавство в повному обсязі, а компаративістику зокрема” [2, с. 61]. У результаті, іноді, маємо ситуацію, коли

перекладач, нехтує елементарними законами й знаннями з теорії літератури, компаративістики і береться за переклад художнього тексту, не враховуючи його приналежності до певного літературного напрямку, не акцентуючи увагу на індивідуальному стилі письменника, на особливостях його світогляду й взагалі творчої манери у зображенні та “поданні” матеріалу.

Учені усе частіше звертають увагу на проблему художнього перекладу як комплексної, що вимагає поєднання методик різних галузей гуманітарних наук. Наприклад, М. Роуз було запропоновано принцип “стереоскопічного читання”. Це “паралельне освоєння декількох просторів: вихідного тексту, та тексту, створеного перекладачем” [3, с. 3-19].

Таким чином ми виявили, що цілісне збереження ідіостилю не ставилося на чільне місце проблеми перекладознавства, а в рамках стилістики тексту вивчення індивідуального стилю письменника є необхідним для розуміння перекладацької діяльності. Таке розуміння проблем художнього перекладу пояснює *актуальність роботи*.

**Мета** нашого дослідження полягає в аналізі перекладу роману Орхана Памука “Сніг” з точки зору способів відтворення та передачі ідіостилю. Представлена мета визначила необхідність вирішення наступних *завдань*:

- визначити поняття індивідуального художнього стилю та його складових;
- охарактеризувати особливості ідіостилю Орхана Памука;
- охарактеризувати домінанти ідіостилю автора;
- шляхом аналізу оригіналів та перекладів робіт О. Памука, зокрема роману «Сніг», виявити особливості відтворення основних компонентів, що сформували індивідуальний стиль автора;
- визначити основні проблеми перекладу роману “Сніг” з точки зору лінгвістики.

**Об’єктом** дослідження є індивідуальний стиль тексту оригіналу і переклад роману О. Памука “Сніг”.

**Предмет** дослідження – способи відтворення ідіостилю на рівні лексикології, лінгвостилістики, фонетики та синтаксису у перекладі українською мовою.

**Матеріалом** дослідження є роман О. Памука “Сніг” та переклад даного роману на українську мову О. Кульчинським.

Мета та завдання нашої роботи зумовили вибір наступних методів дослідження:

- описативний – для опису відмінностей досліджуваних рівнів, а також за допомогою якого визначаємо перекладацькі стратегії, спрямовані на збереження й відтворення ідіостилю письменника);

- методи порівняльно-перекладознавчого аналізу паралельних текстів;

- метод порівняльно-зіставного лінгвостилістичного;

- метод аналізу мовних (лексико-семантичних і синтаксичних структур) текстів оригіналів та їх перекладів.

- використано елементи естетико-стилістичного аналізу для визначення естетичної та філософської складових авторського стилю.

**Наукова новизна** роботи полягає у комплексному дослідженні особливостей індивідуального стилю Орхана Памука у романі “Сніг”, їх передачі і збереженні при перекладі. Вперше чітко сформовано деякі основні компоненти та домінантні ознаки ідіостилю письменника.

**Практичне значення** дослідження полягає у можливості використання результатів дослідження в практичних курсах зі стилістики та теорії художнього перекладу.

## РОЗДІЛ І. ІНДИВІДУАЛЬНИЙ СТИЛЬ ЯК ОБ'ЄКТ ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКАЛАДУ

### 1.1. Теоретико-методологічні аспекти дослідження перекладу художньої літератури

Перекладознавство – наукова дисципліна, яка і зараз продовжує формуватися. Одним із перших слово “наука” стосовно вивчення проблем перекладу вжив Ю. Найда, запровадивши це слово в назву однієї зі своїх книг “*Toward a Science of Translating*”. Важливим також є те, що в неї все ще немає єдиної загальноприйнятої назви. Одні називають її “перекладознавство” або “теорією перекладу”, інші – “транслятологією” [4, с. 27].

Поняття “переклад” виявляється зручним для узагальненого найменування, але коли принциповим стає відмінність між письмовим та усним видами перекладу, поняття це доводиться уточнювати. Навпаки, відсутність родового поняття для позначення перекладацької діяльності в деяких мовах, незалежно від того, усно здійснюється переклад або письмово, змушує вчених європейських країн запроваджувати нові терміни.

Відомий перекладознавець О. Каде увів загальний термін *Translat* як позначення результату перекладацької роботи, що покриває поняття “усний переклад” [4, с. 28].

Сам процес перекладу часто виступає в ролі міжкультурного посередництва, а перекладач – не просто посередник, що механічно повторює сказане, він включається в міжмовне спілкування як рівноправний учасник саме творчого процесу. Тож, перекладознавство як наукова дисципліна вивчає міжмовне спілкування, абстрагуючись від прикладних задач його забезпечення в конкретних умовах здійснення

перекладацької діяльності і в певних мовах. Останнє входить у коло завдань перекладознавства як прикладного наукового напрямку.

На нашу думку, основною метою перекладу є здійснення міжкультурної комунікації, що за визначеннями багатьох науковців (В. Комісарова, Л. Латішева, Г. Чернова, П. Куриленка) і, зокрема, В. Сафонові – є взаємодією і обміном. Адже міжкультурне спілкування розгортається на межі різних етносів, формується на стику лінгвістики, культурології, етнічної психології – як зазначає П. Донець [5].

Говорячи про “художній” або “літературний переклад”, словники надають визначення, що дозволяють провести необхідні паралелі й позначити риси перекладного процесу. Наприклад, словникова стаття “Літературний переклад” (“Тлумачний словник перекладача” Нелюбіна) зазначає, що це: – “переклад художніх текстів, що поділяється на жанри: переклад прозової літератури, переклад поезії, переклад драматургії” [6, с. 101]. Це ж визначення подає й словник-довідник “Основні поняття перекладознавства” [7, с.89-91]. У зазначених словниках підкреслюється, що в мові перекладу можуть бути знайдені прямі еквіваленти, з необхідною стилістичною функцією.

Важливим є також синтаксис. Діапазон синтаксичних засобів часто пов’язаний з різноманітністю стилів, які використовує автор, щоб відобразити різні спектри. В цьому випадку вдалим та повноцінним перекладом вважається такий, що зберігає максимально синтаксичну структуру тексту і відповідає водночас мовній нормі перекладу. Збереження сенсу, перш за все, відтворюється за умови розуміння перекладачем наміру автора.

Перекладач має відтворити національні ознаки художнього тексту, чому сприяють фонові знання перекладача. А також необхідною ознакою літературного перекладу є літературна мова, хоча, на нашу думку, це

твердження не завжди відповідає “літературності” перекладу, оскільки не завжди є ознакою індивідуального стилю автора.

Поняття “художній переклад” визначають як “вид перекладу, що функціонує в сфері художньої літератури; є інструментом культурного освоєння світу й розширення колективної пам’яті людства, фактором культури; його теоретичною базою є літературознавча теорія перекладу, скерована на вирішення історико-літературних задач” [8, с. 246].

Визначення художнього перекладу подає також і “Лексикон загального й порівняльного літературознавства”: “Художній переклад – вид міжлітературної рецепції – відтворення художнього твору, який написаний однією мовою за допомогою засобів іншої мови. На відміну від видів міжнаціональних взаємин (переробка, запозичення тощо), художній переклад існує лише в літературі, бо це єдине мистецтво, що його матеріалом є природна мова.

Цьому свідчить перевага літератури над іншими мистецтвами, але з цього випливає й сприйняття літератури вулчим колом споживачів – лише тими, хто знає цю мову” [9, с.266]. Окрім цього існує ще літературознавчий вимір поняття художнього перекладу – це або літературний твір, який має оригінал іноземною мовою, або творчий процес, під час якого художній твір, написаний однією мовою, реконструюється, відтворюється у системі іншої мови (тобто власне переклад, трансляція).

Визначаючи ознаки художнього перекладу, як особливої форми комунікації, особливу увагу також надається таким чинникам, як збереження індивідуальної своєрідності оригіналу, того естетичного впливу, який оригінал справляє на “свого” читача. Такий же вплив має бути й на “чужого” читача – тобто в перекладі [6, 249]. Однак, слід визнати, що терміни “літературний переклад” та “художній переклад”, не зважаючи на декілька відмінностей, мають спільну, природу, а отже, ми їх



приймаємо як тотожні поняття. Тому ми вважаємо за можливе вживати в нашій роботі обидва терміни паралельно, хоча й віддаватимемо перевагу термінові “художній” переклад.

Сучасна теорія художнього перекладу спирається на низку положень, серед яких домінує думка А. Федорова про те, що “при формальній неперекладності окремого мовного елемента оригіналу може бути перекладена його естетична функція у системі цілого [...]” [10]. Для цього, як зазначає В. Сдобніков, перекладач повинен глибоко проіннятися авторською естетикою, “проникнути” в його спосіб мислення, оскільки “для повноцінного перекладу вимагається глибоке знання всієї творчості автора й усіх обставин створення твору, який перекладається” [11, с.409-410]. Тому під час транслювання художнього тексту необхідно враховувати, насамперед, прагматичну складову перекладу, яка передбачає досягнення необхідного комунікативного ефекту в системі автор-читач. Саме цей комунікативний аспект художнього перекладу підкреслює відома дослідниця перекладознавчих проблем Т. Казакова, зазначаючи наступне: “По суті, те, що повсякденно часто називається літературним й, зокрема, художнім перекладом, насправді є власне комунікативний переклад, який враховує прагматику реципієнта” [12].

Зазвичай, проблематика стратегій перекладацької діяльності розглядається в межах загальних комунікативних студій. Таким чином, переклад як спосіб міжкультурної комунікації став актуалізований в світлі останніх наукових досліджень вітчизняних та зарубіжних учених (Р. Миньяр-Белоручев, Л.Латишев, Р. Зорівчак, Т. Кияк, Е. Бальцежан, І. Евен-Зогар, П. Франк та ін.). Серед різноманітних класифікацій ми зупинилися на запропонованій Н. Дьяконовою, оскільки в нашій роботі описується поняття художньо-типологічної домінанти. Власне Н. Дьяконова враховує стильові функції, що домінують в художньому тексті, й пропонує такі стратегії: а) стратегія з’ясування жанрово-стильової приналежності тексту;

б) стратегія визначення домінантної насиченості; в) стратегія компресії/декомпресії; г) стратегія компенсуючих модифікацій; д) стратегія передачі світосприйняття; е) стратегія дослівного перекладу [13, с.67].

Розглядаючи практику і стратегії художнього перекладу, ми, перш за все, підкреслюємо специфічну рису цього процесу. Вона полягає у релятивності тричленної структури: *автор – текст – перекладач*.

Перекладачі обговорюють проблеми розуміння сенсу оригіналу, трансляції його стилю, відтворення враження, яке створює оригінал. Ми вважаємо, що основою художнього перекладу є збереження цілісності оригіналу в перекладному тексті. Рішення цього “вічного” питання призвело до суперечливої інтерпретації перекладу і як ремесла, і як мистецтва (М. Лозинський; М. Рильський, Г. Кочур та ін.). У загальних і спеціальних теоріях перекладу найбільш дискусійними на сьогоднішній день залишаються проблеми варіативності й інваріантності, мовної багатозначності, перекладної множинності художнього тексту і його інтерпретації.

У своїй праці “Предпереводческий анализ” М. Брандес пропонує розглядати алгоритм перекладу як діяльності, а також як один із суттєвих та продуктивних методів, метод співставлення оригіналу та перекладу в межах т.зв. “критики перекладу” для повнішого розуміння труднощів перекладу та опанування специфіки художнього перекладу [14, с.200]. Сам процес аналізу дослідника розбиває на три етапи: “перший етап – це пильне, багатократне вчитування в текст й виявлення загальних жанрово-стильових особливостей тексту: таким чином, для художніх – художній напрямок й “образ промовляючого суб’єкта” (образ автора). На цьому ж етапі виявляються процесні параметри комунікації – тип жанровості (репортажність, полемічність і т.д.), а для “образу автора” – епічність, драматичність, ліричність, а також специфіка мови оповіді: письмова –

усна, дистантна – контактна, опрацьована – неопрацьована” [14, с.4-5]. Адже в художньому перекладі найважливішим моментом є власне передача загального змісту твору, його глибинної семантики, укритої за жанрово-стилістичною формою, авторською інтенцією.

Одним з центральних у теорії художнього перекладу стає поняття асиметрії, що розробляється у безпосередньому зв'язку з проблемою міжкультурного транслювання розглядається в етнолінгвокультурному аспекті, у співвідношенні з законами симетрії і поняттям гармонії. У зв'язку із цим особливу актуальність надалі мають ключові поняття перекладознавства еквівалентність та адекватність, через те, що вирівняння згаданої асиметрії можливе часто шляхом такої стратегії перекладача, як адаптація. Однією з небагатьох, хто вивчав цю проблематику в українському перекладознавстві, є В. Демецька.

В.С. Виноградов підкреслював, що у випадку перекладу художніх текстів основною метою перекладу повинно бути повне перенесення смислу, художнього задуму автора. Отже, допустимим є повна заміна терміна “адекватність” терміном “еквівалентність” [15].

Тож, підсумовуючи, в науковій літературі сформовано дві основні тези стосовно еквівалентності й адекватності перекладу:

1) еквівалентність – це повноцінне відтворення тексту оригіналу зі збереженням його змістовного, смислового, семантико-стилістичного рівнів;

2) адекватність – це повноцінне відтворення авторської інтенції, імпресивної функції, наслідком чого є відповідна реакція реципієнтів перекладного твору, що дорівнює реакції реципієнтів вихідної культури.

Для художнього перекладу характерним є “двоїстість” його природи, як це визначає В. Демецька [16, с.98]. Це пояснюється особливим статусом перекладацької діяльності й перекладача художньої літератури, оскільки ми маємо справу з інтеркультурною й міжлітературною комунікацією.

Більшість дослідників зазначеної проблеми сходяться на постулаті про те, що перекладач та його особистість відіграють визначну роль при транслюванні художнього тексту.

Оскільки особистість перекладача визначається надзвичайно важливим чинником, тож основній меті його роботи (повністю відтворити художній твір як цілісність авторського задуму) повинні бути цілком підпорядковані методи такого відтворення. Тобто, майстерність перекладача є певною мірою співвіднесена з творчою майстерністю автора. Канадська дослідниця Барбара Фолкерт стверджує, що “гарний перекладач бачить текст як всесвіт” [цитата за: 17, с. 221], а отже він повинен і відчувати себе також творцем цього всесвіту.

Отже, кожний переклад – це все-таки інтерпретація. Вторинність перекладацької діяльності в межах художньої літератури є вирізняючою специфічною рисою стратегій перекладача літературних творів. Допускається при цьому, що перекладач, на свій розсуд, може опускати певні змістові складові, відобразити або не повністю відобразити такі особливості оригіналу, як авторські стильові компоненти тощо, хоча для певного мовно-стилістичного елемента твору можуть виступати різні асоціативні зв’язки. Такого роду “стратегічні відхилення” перекладача можуть порушувати авторський задум, що спирався на конкретне образне мислення реципієнта оригінального твору.

Отже, видається закономірним часткове руйнування певних образно-асоціативних зв’язків. Саме тому стратегія перекладача повинна спиратися на базові категорії еквівалентності й адекватності сприйняття цільової культури, адекватність тексту перекладу досягається за умов збереження комплементарного характеру застосування текстотворчих стратегій автора та перекладацьких.

Перекладач у процесі перекладу повинен створити свій художній текст, використовувати всі можливі художні засоби, щоб зберегти

прагматику вихідного тексту, його раціональну та емоційну специфіку і добитися того ж ефекту впливу на сферу емоційних і естетичних переживань реципієнта, який надає вихідний текст на німецькомовного читача. В ідеалі художній текст, створений перекладачем, повинен бути максимально близьким вихідному тексту не лише за типологією жанру, специфіці інтриги, типом характерів персонажів, але й по суті авторських задумів. Іншими словами, в художньому тексті перекладу повинна бути збережена прагматика тексту оригіналу.

Для нашої роботи принциповим є положення про те, що конотативні компоненти можуть актуалізуватися як ізольовано, так і в певному поєднанні. Експресивні та емоційно-оціночні конотації мають прагматичну спрямованість, оскільки вони вможливають глибше проникнути в авторський (перекладацький) намір і спричиняють різний вплив на потенційного читача. Таким чином, питання про підхід до визначення прагматики перекладу художнього твору має вирішуватися і в рамках теорії мовної особистості перекладача, оскільки, будучи посередником у діалозі різних культур, перекладач повинен знати культурно-історичні, соціальні особливості не лише рідної мови, а й іноземної, й, спираючись на свої знання і досвід, створити адекватний переклад художнього твору з урахуванням інтенції автора. Необхідно зазначити, що прагматична інтенція автора не завжди прозора для читача, що необхідно враховувати перекладачеві під час попереднього знайомства з художнім твором на етапі доперекладацького аналізу тексту.

Так, наприклад, стосовно твору Орхана Памука “Сніг”, обраного для аналізу, визначити прагматичну домінанту тексту нелегко, оскільки автор створив текст-загадку, текст-лабіринт, що змушує читача довго шукати відгадку. Протягом усіх творів, які є своєрідною сповіддю, де головний герой намагається аналізувати себе й свої вчинки, автор водить читача

лабіринтом свідомості й навіть підсвідомості свого персонажа й пропонує читачеві відшукати свою версію прочитання.

Розуміння перекладацького процесу як творчого за своїми властивостями процесу, який має три повноцінні складники автор/текст – перекладач/текст – реципієнт, висуває необхідність використання загальних методологічних засад комплексного аналізу художнього перекладу. На цьому етапі нашого дослідження ми спираємося на новітні положення вітчизняного перекладознавства, в тому числі частково використовуємо запропоновану методологію О. Ребрія, викладену в монографії “Сучасні концепції творчості у перекладі” [18, 370]. Ми погоджуємося з думкою провідних вітчизняних та зарубіжних науковців (Г. Гачечиладзе, Р. Зорівчак, А. Попович, О. Чердиченка, А. Леґежинської, М. Кшиштоф’як та ін.), що переклад – це вторинний вид творчості, який посилює відповідальність перекладача за адекватне відтворення оригінального тексту в іншомовній культурі. Такми чином, методика дослідження перекладних творів повинна відповідати культурологічній парадигмі у перекладознавстві, а комплексний філологічний (лінгвістичний та літературознавчий) аналіз перекладу художньої літератури зумовлений цілісністю тексту як його головної естетичної, художньої ознаки. Отже, “методологічна база комплексного лінгвохудожнього аналізу має характеризуватися міждисциплінарністю, тобто поєднання широкого філологічного (лінгвістично-літературознавчого) підходу з положеннями культурологічно релевантних (у нашому випадку – комунікативних, герменевтичних та когнітивно-дискурсивних). Цілісність такого підходу забезпечується двома важливими чинниками: 1) проблематикою естетики, яка у літературному дискурсі втілюється у концепцію художності; 2) текстоцентричністю, тобто орієнтованістю не на мову в цілому, а на конкретний художній твір” [18, с. 239].

Традиція дослідження художнього перекладу розробила методику порівняльного аналізу перекладу. Велика кількість літератури з перекладознавства вимагає зосередити увагу лише на тих питаннях теорії перекладу, які надають можливість оволодіти необхідними інструментами, щоб виконати точний переконливий перекладознавчий аналіз.

Згідно з Криштоф'як перший критерій пов'язаний з домінуванням у порівняльному дослідженні перспективи оригіналу з площиною експресії оригіналу, другий критерій експонує можливості прийнятності сприйняття в цільовій культурі, а також передачі ідейного пласту до мови і культури перекладу” [19, с.15]. Наслідком таких різних підходів є інша художня форма та естетичний вплив твору, який перекладається.

Застосовуючи порівняльний аналіз у нашому дослідженні, ми беремо до уваги вихідний текст і умови, за яких він поставав. На наш погляд, проникнути глибше у деякі зі значень можливо лише через вихідний текст.

Як ми раніше зазначили, переклад – це акт міжкультурної комунікації. Він функціонує одночасно щонайменше в двох культурах як інструмент для контактів між двома літературами.

Складнощі перекладу стосуються характерних регіональних звичаїв, алюзій, національних стереотипів. Перекладач потім використовує різні допоміжні засоби у вигляді виносок, додаткових коментарів, парафраз, у яких вказує на культурно обумовлені алюзії.

Буває так, що закріплення у вихідній культурі настільки міцне, що немає еквівалента в мові перекладу, через який можна було б передати конотації, виражені в оригіналі. Тому виникає питання, чи перекладач здатний наблизити реципієнтові іншу культуру, як це зробити в художньому тексті, коли він керується лише засобами мови – словами, фразами, реченнями.

Польська дослідниця Анна Беднарчик вказує на подвійне завдання перекладача, яке полягає у збереженні культурної самобутності літературного твору і паралельним “включенням” його – через переклад – в іншу культуру. Перешкоди на шляху перекладача являють не лише власні імена і назви персонажів, а й “ключові слова” (слова-ключі), які також не можуть бути точно перекладені: це слова чи фрази, у яких зосереджено історичний досвід країни чи народу, або такі банальні елементи як назви страв [20, с. 21].

Обов’язок перекладача полягає у тому, щоб зробити “впізнаваними” в тексті перекладу культурні символи. Їх незграбний переклад робить такі фрагменти неясними цільовій аудиторії та порушує належне сприйняття твору. Розуміння перекладу як культурного процесу робить перекладача своєрідним посередником між автором тексту та реципієнтом. Розташування оригіналу в нових контекстах призводить до того, що переклад стає підсистемою, нетотожною ані іншомовній літературі, ані своїй рідній – він перетворюється на специфічну посередню зону між двома різними культурами [21, с. 45].

Перекладач має служити двом культурам, бути людиною рівноваги між тим, що належить його культурі і тим, що є чужим. Він повинен бути готовим до дуже уважного вслуховування у слова оригіналу і, далі, сформулювання своїх власних значень і вживань слів, які повинні зберегти ідентичність та еквівалентність оригіналу. Культурний обмін, що відбувається під час перекладу призводить до проблеми відчуження, відмінності оригіналу стосовно цільової мови і культури. Реципієнт перекладу існує в іншій реальності, на відміну від читача оригіналу. Перекладач стає одним з реципієнтів, але його компетенції ширші, тому що він читач двомовний [21, с. 180]. Отже, переклад – це своєрідний діалог з тим, що є незнайомим та чужим у мові та культурі оригіналу.



## 1.2. Домінанти індивідуального стилю Орхана Памука

### 1.2.1. Інтерпретація ідіостилу в сучасних наукових студіях

Надалі ми розглядаємо авторський стиль письменника в колі проблематики досліджень ідіостилу.

Ідіостиль – походить від слів “ідіома” та “стиль” (грец. *Idioma* – своєрідність, самобутність), що означає своєрідний мовний зворот, специфічне словосполучення, сенс якого не відповідає змістам складових його слів. Отже, термін “ідіостиль” найчастіше використовується в дещо поширеному значенні – як індивідуальний стиль автора твору. При цьому маються на увазі лексичні, граматичні, синтаксичні та інші особливості стилю, що проявилися як в даному творі, так і в творчості автора в цілому. Ці особливості впливають на емоційно-психологічний потенціал твору досить суттєво, причому саме вони визначають, як правило, його національно-часовий колорит. З огляду на це, ідіостиль ОТ (оригіналу перекладного твору) в ПТ (перекладний твір) доцільно зберігати. Цьому присвячено багато досліджень [22].

Як пише І. Подгаєцька – “Індивідуальний стиль – це такий спосіб організації словесного матеріалу, який, відображаючи художнє бачення автора, створює новий, лише йому властивий образ світу” [23, с. 33]. Натомість інша дослідниця – Н. Фатєєва – розуміє під ідіостилем “сукупність глибинних текстопороджувальних домінант і констант певного автора, які визначили появу цих текстів саме в такій послідовності” [24]. Поняття ідіостилу тісно пов'язано з поняттям ідіолекту, який розуміють як систему мовних засобів індивідуума. Окремі дослідники розглядають ці поняття, як тотожні. Так, В. Григор'єв не проводить відмінностей між ідіолектом й ідіостилем, вважаючи, що будь-

який ідіостиль як явище художньої літератури одночасно є також ідіолектом [25].

Як влучно зазначив А. Соколов, неповторність – це винятковість, неможливість іншого такого ж індивідуального стилю [156], адже всякий насправді художній текст має певну міру унікальності і для переважної більшості письменників ця міра унікальності досить невелика. У той же час існують автори, творча унікальність яких досягає вищих меж. Вони неповторні, вони єдині у своєму роді, вони оригінальні в найширшому сенсі цього слова.

З точки зору В. В. Виноградова, проблема індивідуального стилю письменника пов'язана з виділенням того стилістичного ядра, тієї системи засобів вираження, яка “незмінно присутня в творах цього автора, хоча б у межах окремого періоду його творчості” [27, с.80]. Однак, на нашу думку не менш важливим є виділення загальностилістичних домінант, що характеризують ідіостиль автора незалежно від використовуваного ним жанру, тобто так званий “загальний” авторський індивідуальний стиль, з одного боку, і його приватні, жанрові стилі, з іншого.

Проблема ідіостилу розглядається на підставі проникнення у художній смисл творів письменника з виявленням характерних для нього способів лінгвістичного втілення системи “особистісних смислів”, також розглядаються індивідуально-авторські засоби та прийоми, за допомогою яких він “вибудовує” текст. Ідіостиль автора відображається як на рівні структури, так і на рівні семантики тексту та його прагматики, у специфіці ознайомлення реципієнта з авторським сенсом. Перекладач, завдяки глибокому аналізу ідіостилу письменника, із наступним адекватним відтворенням його художньо-ідейних та стильових домінант, може відтворити ідейну і тематичну цілісність і художньо-естетичне наповнення оригіналу, отже, виконати таку ж саму комунікативну ціль. Отже, ми розглядаємо ідіостиль письменника як спосіб здійснення літературної

комунікації за допомогою реалізованої в його творчості системи мовних засобів, що зумовлені ідейно-художнім задумом твору. Серед важливих стилетворчих факторів є тема та ідея твору: “ідейно-художні домінанти займають найвищий ступінь у системі ідіостилію письменника, виступаючи одним із критеріїв добору мовних та стилістичних засобів. Іншими чинниками, що зумовлюють випрацювання мовно-стилістичних домінант ідіостилію письменника, є творча особистість автора, яка проявляється у формуванні специфічного ідіолекту, а також культурний код, використаний автором для формування картини світу” [28, с. 9]. Отже і оцінювання перекладу вимагає аналізу адекватності відтворення стильових домінант.

Художній текст являє собою систему, в якій взаємопов'язаність компонентів обумовлена не лише законами мови, а й особливостями авторського світосприймання і світовідчуття.

Під ідіостилем розуміється сукупність глибинних домінант певного автора, які визначили появу цих текстів саме у такій послідовності. А відомий учений Іванов висловлював думку про те, що ХХ ст. характеризується розвитком “семіотичних ігор”, наслідком чого є виникнення кількох мов в однієї творчої особистості [29, С. 69-88]. Оскільки поняття ідіостилію й ідіолекту мають різне визначення в багатьох дослідників, то потрапляють вони, відповідно, до різних систем співвідношень з поняттями мови, тексту і “мовної особистості” (В.В. Виноградов, Ю. Караулов). У даний час погляди на те, що таке ідіостиль, варіюють дуже широко.

Відомо, що особливою формою сприйняття навколишнього світу є художня картина світу певного письменника. При цьому даний образ світу – це переломлення навколишнього світу через призму свідомості автора. При вивченні когнітивного аспекту ідіостилію, тобто сукупності ментальних і мовних структур художнього світу письменника, основним

об'єктом дослідження виступає індивідуально-авторське бачення. Етико-філософський конструкт ідіостилю також є базовим компонентом всієї художньої структури, оскільки в художньому тексті концептуальне, філософське, значення твору є надважливим, включаючи в себе різні варіанти розгортання сенсу твору [30].

Така система смислів того чи іншого твору породжується з культурних традицій і проходить індивідуальний відбір авторської думки. Вона входить у картину світу, збагачує її яскравими індивідуальними образами. І. Тарасова [31] дотримується точки зору, що в індивідуально-авторському концепті, як і в інших концептах, виділяються предметний, понятійний, асоціативний, образний, символічний і ціннісно-оцінний компоненти.

Літературознавчий опис, який можна застосувати до елементів індивідуального стилю О. Памука, здатен сформувати цілісність сприйняття авторської манери письменника, розширюючи читацькі інтуїтивні відчуття. Лінгвістичний опис конкретизує й обґрунтовує висновки, спираючись на мовний матеріал. Комплексний філологічний підхід поєднує літературознавчий і лінгвістичний описи, що сприяють цілісному й об'єктивному сприйняттю, представляючи його результат через взаємодію рівнів, на яких проявляється індивідуальний стиль оригінального автора [4, с. 300-321].

### **1.2.2. Домінанти ідіостилю. Поняття художньо-типологічної домінанти в текстах.**

Домінанта – це компонент художнього твору, що “керує, визначає і трансформує решту компонентів” [32, с. 39].

Для глибшого вивчення особливостей ідіостилю письменника обов'язковим чинником повинен виступати момент літературознавчого

аналізу. У вітчизняній та зарубіжній літературі багато досліджень присвячено цій проблематиці (В. Веселовський, М. Бахтін, А. Єсін, О. Бездир, Н. Болотнова, М. Лановик, Д. Наливайко та ін.). Він передбачає момент інтерпретації з паралельним аналізом поетикальних рис авторського стилю. Саме на цьому етапі відбувається вичленовування параметрів тексту, які аналізуються, а також пошук стильових домінант. У запропонованій А. Єсіним системі літературознавчого аналізу пропонується давати свою інтерпретацію змісту тексту, вступаючи у діалог з ним та іншими дослідниками, а головне – спиратися на домінанти. Це – за А. Єсіним – “не окремі художні прийоми, а лише ті найбільш загальні властивості твору, які є ніби художніми принципами побудови цілого, ті організуючі параметри, які “пронизують” усі змістові елементи” [33, с. 174]. До змістових він відносить типи художньої проблематики, різновиди пафосного, а також загальну ідею твору. Отже, літературознавець раціонально узагальнює враження, переносить їх на понятійну мову й потім поширено інтерпретує твір в межах заданого домінантами напрямку.

При визначенні художньо-типологічних властивостей тексту (в тому числі й в перекладі) ми спираємося на два чинники, що враховують процес породження тексту і його результат: тобто, з одного боку – це діяльнісний принцип, що враховує специфіку структури художньої творчості, в процесі якої породжується текст, з іншого – це принцип цілісності художнього тексту як єдності форми і змісту, й він характеризує створений в процесі художньої діяльності витвір мистецтва. Перший принцип передбачає філософське визначення діяльності як способу буття людини, й являє собою активний аспект відносин “людина – світ” (або “суб'єкт – об'єкт”) [34].

Результатом художньої творчості є цілісний художній об'єкт, що характеризується єдністю форми і змісту, що обумовлює необхідність висунення другого принципу при визначенні типологічної домінанти

тексту. У відповідності до специфіки структури художньої діяльності художній об'єкт можна розглядати як духовність, що реалізується в образності й цим набуває естетично цінну об'єктивацію. Відповідно ми звертаємо увагу на такі загальні критерії-характеристики художнього об'єкта/твору, як духовність, образність і естетично цінна конкретизація. У літературознавстві поєднання таких критеріїв у творах часто визначається терміном “художність”, чим максимально наближає об'єкт/вір до сфери мистецтва [34].

Отже, враховуючи перекладознавчі концепції стосовно нашого матеріалу, ми виділяємо такі художньо-типологічні параметри тексту, як духовність, образність та їх естетично цінну мовну об'єктивацію. Поєднання даних властивостей, яке визначається принципом цілісності тексту (художнього об'єкту), утворює специфічну художньо-естетичну, етико-філософську типологічні доміанти аналізованих текстів.

Для визначення художньо-типологічних властивостей художнього тексту ми спираємося на вироблені теоретичною думкою вітчизняних та зарубіжних дослідників критерії, що враховують специфіку художньої діяльності людини. До таких критеріїв було віднесено діяльнісний принцип [35, с.46-51], що враховує специфіку структури художньої діяльності, а також принцип цілісності художнього тексту як твору мистецтва. Таким чином, визначення художньо-типологічних властивостей тексту ґрунтується на аналізі його динамічного (творчого) і статичного (мовного) аспектів. Виходячи з даних принципів, ми особливу увагу приділяємо таким художньо-типологічним параметрам тексту: духовність, образність, естетично цінна мовна конкретизація, на підставі чого можливо визначити художньо-типологічні доміанти (далі – ХТД), позначені нами як “поетикальність”, які є невід’ємною складовою ідіостилю письменника. ХТД тексту досліджуються з урахуванням єдності форми і змісту тексту й

розглядають як комплексну текстову категорію, що охоплює глибинний і поверхневий (мовний) рівні тексту.

Часто буває, що під час перекладу можлива зміна поетикальності оригіналу при її передачі в тексті перекладу та приймаючої культури, що відбувається внаслідок зміни художньо-типологічних параметрів оригіналу. Для з'ясування причин таких зсувів слід зважати на питання прагматики (авторської та перекладацької). В цілому ж переклад – це складна розумова діяльність, що має творчий характер.

Предмет перекладу можна визначити як повноцінну реалізацію в образній системі приймаючої культури ідейно-емоційної єдності. Метою перекладу є репрезентація поетикальності оригіналу в чужій для нього культурі, що дозволяє розглядати художній переклад як творчу діяльність по створенню культурних цінностей, спрямовану на репрезентацію цінностей переказаної літератури в приймаючій культурі. У співвідношенні з категорією художньо-типологічної домінанти тексту розумова діяльність перекладача може бути представлена у вигляді двоетапної моделі: опанування ХТД оригіналу (когнітивний етап) та її передача в тексті перекладу (трансляційний етап). Зміна ХТД оригіналу в процесі перекладу обумовлена гетерогенністю свідомостей автора оригінального тексту та перекладача, мов і культур й може бути метафорично представлена процесом “заломлення”.

Серед наукових розвідок Д. Наливайка з теорії літератури [36; с.285-288] є визначення категорії стильової домінанти як структурно складової стилю взагалі й авторського зокрема (це такі, наприклад, стильові константи як образ світу, спосіб його зображення, концепція людини, авторська позиція тощо), при цьому він подає паралельне визначення стильової константи як концептуального еквіваленту: “Стиль як єдність усіх елементів змістової форми не тільки формується під впливом методу та “стилю мислення” епохи, але й містить певний їх концептуальний

еквівалент. В динамічній системі художнього процесу утворюється стильовий еквівалент методу й загального “стилю мислення”, який складається зі згаданих констант” [37, с. с. 19].

У перекладознавстві до поняття домінанти звертається, зокрема, А. Швейцер [38], розглядаючи поняття функціональної домінанти тексту і функціональної еквівалентності в перекладі. Він уважав, що існують певні детермінанти (мовної природи), які впливають на процес перекладу.

Ми дотримуємося думки про те, що художньо-типологічна домінанта тексту – це стійкий взаємозв'язок його властивостей, що визначають його специфіку.

Наступною проблемою виступає опанування типологічної домінанти оригіналу на когнітивному етапі художнього перекладу (прагматика перекладу). Як предметна діяльність, художній переклад, подібний до будь-якого іншого виду перекладу, й сполучає в собі “распредмечивание” і “опредмечивание” людського змісту [39, с. 118-125], що складають зміст когнітивного і трансляційного етапів перекладу відповідно.

Відповідно до загальних закономірностей сприйняття і розуміння тексту, когнітивна діяльність перекладача передбачає опанування лінгвістичного параметру художнього тексту, образності авторського мислення та специфіки того інтелектуально-емоційного цілого, який було сформовано автором оригіналу в процесі пізнання ціннісного аспекту відносини “людина – світ”.

Ступінь вволодіння перекладачем художньо-типологічними параметрами оригіналу напряму стосується його рівня опанування поетикальності, що є головним чинником, який впливає на репрезентацію ХТД вихідного тексту в культурі реципієнта. Засобом опанування оригіналу в приймаючій культурі реципієнтом, в тому числі і перекладачем, є відображення (рефлексія), як один із способів опанування дійсності, провідний до її розуміння. Комплексність категорії



поетикальності обумовлює перекладацькі труднощі її опанування і необхідність поєднання перекладачем різних типів розуміння оригіналу: семантизуючого, когнітивного та розпредмечуючого. Сформоване у свідомості перекладача уявлення про ХТД оригіналу можна трактувати як “розумову модель” оригіналу, насичену поетикальними рисами й назвати моделлю художньо-типологічної домінанти оригіналу.

Проблематика співвідношення “оригінал-переклад” у практиці художнього перекладу розроблялася широко А. Федоровим, Т. Казаковою, Ю. Солодубом, А. Поповічем, Ю. Найдю й багатьма іншими. Науковий досвід аналізу вихідних і перекладних текстів свідчить, що ступінь опанування поетикальності оригіналу перекладачем є одним з найважливіших чинників, що визначають повноту її транслювання в цільовій літературі. Крім ступеня опанованості ХТД оригіналу перекладачем, чинником, що обумовлює її транслювання, є здатність перекладача репрезентувати поетикальність оригіналу в тексті перекладу, що вимагає від перекладача володіти не лише філологічними, а й власне перекладацькими компетенціями, а також володіти здатністю створювати текст. основи оригіналу й відсутності уявлення про нього у свідомості перекладача.

Н. Сологуб вважає, що ідейно-художня домінанта в творчості письменника найчастіше виражена на пряму через слова-символи [40]. Проте, слід завжди пам’ятати, що йдеться про особливу форму художнього мовлення – ідіостильову – тому необхідно зважати на пресупозитивні та імпліцитні інформації, а також на загальний контекст творчості письменника.

Виходячи з прийнятого нами положення про те, що визначення ХТД неможливе без елементів літературознавчого аналізу, ми приймаємо за основу схему літературознавчого аналізу за Н. Болотновою [42, с. 83]. Він включає в себе наступні параметри: час та обставини написання твору;

місце твору в творчості письменника; літературний рід, жанр твору, тема, композиція; основний пафос твору та емоційна тональність; ідея; художні особливості (тропи, фігури, прийоми). Усі позиції, безумовно, важливі, але для глибшого розуміння специфіки ідіостилю та його домінант в творчості письменника ми повинні зосередити свою увагу на таких параметрах тексту/текстів, як тема, композиція, пафос, який нерозривно пов'язаний із емоційною тональністю та, власне, ідея. Літературознавчі дослідження творів формують цілісне естетичне й ідейно-художнє сприйняття творчості письменника. Лінгвістичний опис допоможе конкретизувати й доповнити загальну картину. Комплексний філологічний аналіз, таким чином, дає цілісне уявлення про індивідуальний стиль автора.

Окрім традиційних учасників комунікативного акту – реальних – автора й читача – в тексті присутній образ автора, наратор, герої (як у нашому випадку). Таким чином, мова стає не лише умовою комунікації, а головним засобом відображення та формування художнього змісту, тобто своєрідним коом його образної системи.

Більш детальне дослідження художньо-типологічних рис у якості основних компонентів стилю Орхана Памука, ми проведемо в межах аналізу ідіостилю письменника, розглядаючи його творчість, зокрема роман “Сніг”.

### **1.2.3. Жанрово-комунікативні особливості роману “Сніг” у практиці перекладу**

Проблема тексту – одна з центральних проблем перекладознавства. Саме текст постає предметом аналізу на першому етапі перекладу, пов'язаному з інтерпретацією оригіналу, і саме текст постає предметом синтезу на його завершальному етапі. Тому зазначена проблема заслуговує на пильну увагу теоретиків перекладу. З усіх ознак вихідного тексту

дослідники другої половини ХХ століття, перш за все, відзначили його комунікативну функцію, наголошуючи на необхідності її відтворення під час перекладу. У сучасному перекладознавстві переклад визнається досконалим, якщо він відповідає типологічним критеріям приймаючої культури, її традиціям (тобто спирається на т.зв. фонові знання реципієнта), що зумовлює вдалий комунікативний ефект. Отже, на перекладача покладена відповідальність за ті репродуктивні чи адаптивні стратегії, які він обирає, щоб максимально наблизити текст оригіналу до читача. Якщо, як зазначає В. Демецька, “йдеться про орієнтацію на всіх носіїв мови (або на неспеціалістів), алгоритм перекладацьких дій зрушується в бік адаптивних стратегій. Більш того, коли йдеться про вплив на аудиторію, перекладач повинен зробити вибір між двома комплементарними типами перекладу” [55, С. 97-103].

Питання про можливість перекладу різних типів текстів, залежних від міри реалізації в них культурно специфічної лексики, порушується І. С. Алексеевою, яка на основі вичленовування в текстах реалій, концептів та екзотизмів пропонує умовне розмежування текстів перекладної мови на групи за ступенем об’єктивної можливості передавання в них компонентів змісту вихідного тексту [56]. Але В. Демецька [55, с.60-62] стверджує, що запропонована дослідницею класифікація має загальний, абстрактний характер і не підтверджується жодним аналізом текстів вихідної мови і мови перекладу. Вона пропонує наступний розподіл базисних культурно обумовлених текстових елементів: реалії, символи, концепти [55,с.62].

Культура нашої цивілізації – це сукупність матеріальних і духовних цінностей, які по-різному і за різний час накопичувалися різними національними культурами. Отже, різниця соціокультурних кодів, прямо виражена кожною національною мовою, становить, напевно, труднощі при перекладі з однієї мови на іншу. Насамперед це стосується реалій. У нашому випадку, при аналізі творів Г. Гессе, ми маємо справу зі

специфічними реаліями – категоріями філософії, світоглядної системи, релігійних систем Індії, Китаю, врешті-решт – географії – Сходу. Реалії як своєрідне лінгвістичне явище становлять категорію безеквівалентної лексики. В аспекті лінгвокраїнознавства цей термін було всебічно розглянуто в роботах В.С. Виноградова [15, 102], Т.Ю. Виноградової [33], Є. Верещагіна та В. Костомарова [57]. Реалії зазвичай відносять до т.зв. безеквівалентної лексики, характерною вирізняючою рисою якої є її “неперекладність”. Але, надалі актуальними залишаються положення С.Флоріна й С.Влахова, які запропонували широку систему способів відтворення реалій [58, с.64-65]. Зважаючи на той факт, що реалії аналізуються з позицій перекладознавства, доцільним видається наступне визначення поняття “реалія”, запропоноване в роботі Р.Зорівчак: “Реалії – це моно- і полілексемні одиниці, основне лексичне значення яких вміщає (в плані бінарного зіставлення) традиційно закріплений за ними комплекс етнокультурної інформації, чужої для об’єктивної дійсності мови-сприймача” [59, сс. 36, 58].

Це визначення становить для нас інтерес з двох причин: по-перше, воно охоплює всі текстові прояви варіативних форм реалій і дозволяє відмежувати реалії від суміжних явищ, таких як, наприклад, неологізми, терміни, діалектизми; і по-друге, виходячи з твердження, що реалія являє собою комплекс етнокультурної інформації, можна припустити, що “реалія...може набути в контексті будь-якої стилістичної функції, певної адгерентної конотативної семантики, більше того – стати ключовим словом” [59, с.85], що у свою чергу не може не вплинути на способи перекладу, до яких повинен удатися перекладач у вирішенні відомого питання: “або показати специфіку і впасти в екзотику або зберегти звичність і втратити специфіку” [59, с.85].

Центральним елементом у побудові картини світу літературного твору є його тематичний матеріал. Іншими важливими структурними

компонентами є сюжет, час і простір. Важливу роль відіграє наратор і спосіб (наратологічна та текстотворча стратегії), яким він представляє персонажів і події. Літературний твір постає в певних умовах, що включають різні контексти (уявлені за посередництвом конкретних посилань до позалітературної реальності, або асоціації, алюзії, парафрази і ключові слова). Це не лише конкретний мовний контекст, а й екстралінгвальні контексти (культурні, історичні, географічні тощо), що дозволяє достосування тексту до певної культури. Ці контексти істотно розширюють зміст тексту і полегшують його розуміння. Від дій (стратегій) перекладача залежить, якою мірою вони будуть прочитуватися в тексті перекладу. Категорія картини світу літературного твору напряму пов'язана з картиною світу його автора. У разі перекладу вона конфронтована із картиною світу перекладача, який є посередником між автором оригіналу та іншомовним читачем. Отже, вплив особи перекладача на остаточну форму перекладеного твору неминучий.

У романістиці сучасного турецького письменника, лауреата Нобелівської премії з літератури 2006 р. Орхана Памука, центральне місце займає осмислення взаємодії Сходу і Заходу. Саме діалог культур є провідним фактором ідейно-художньої своєрідності його творів і визначає їх художні домінанти. Актуальною проблемою “Памукознавства” є питання про те, якими способами і в яких художніх формах діалог культур реалізується в творчості Орхана Памука. У представленій роботі досліджується одна з форм втілення діалогу культур в романі письменника “Сніг”.

Також вагому роль нашого дослідження зіграла концепція інтертекстуальності з ідеєю про те, що будь-який текст є інтертекстом, за визначенням Р. Барта [42, с. 218]. Таке ясування інтертекстуальності оюмежує її в здатності бути засобом літературознавчого аналізу. Тому ми приймаємо інший підхід до інтертекстуальності, слідуючи за

літературознавцями, які стали займатися конкретними інтертекстуальними формами: запозиченнями, переробкою тем і сюжетів, перекладом, плагіатом, алюзією, парафразою, наслідуванням, пародією, інсценуванням, екранізацією, використанням епіграфів [42, с. 220]. Серед таких дослідників слід відзначити німецьких вчених У.Бройха, М.Пфістера, Б.Шульте-Мідделіха, яких цікавить “з якою метою і для досягнення якого ефекту письменники звертаються до творів сучасників і попередників” [42, с. 220]. Характерною рисою цього напрямку стала відмова від ідеї про “всеосяжність” інтертексту; недарма І.П. Ільїн підкреслює, що його представники “прагнули протиставити інтертекстуальність як літературний прийом, що свідомо використовується письменниками, постструктуралізму. Пняття інтертекстуальності як фактору своєрідного колективного несвідомого, визначає діяльність художника незалежно від його волі, бажання і свідомості” [42, с. 220].

Для створення “фону” свого нового роману “Сніг” Орхан Памук зробив кілька поїздок до Франкфурту, де проживає досить численна турецька громада, і в Карс, віддалене містечко на сході Туреччини. Там письменник збирав матеріал для свого твору і записував власні спостереження. Він зізнається, що деякі події, описані в романі, мали під собою реальну основу і відбулися з ним самим. Так само, як і його головний герой, Орхан Памук на автобусі добрався до Карса через снігопад. “Сніг” починається так: “ Тиша снігу”, - думав чоловік, який сидів за спиною водія в автобусі. <...> На автобус, який повинен був відвезти його з Ерзурум в Карс, він встиг в останню хвилину. Він дістався до автовокзалу в Ерзурумі після дводенної дороги зі Стамбула на автобусі, під снігом і хуртелицею” [43, с. 9].

Відображено в романі і епізод, коли після прибуття в місто письменника зустріла і супроводжувала місцева поліція. Відразу після прибуття в Карс головному герою Ка “порадили” зайти до помічника

начальника служби безпеки: “Те, що кожен, хто приїжджає в містечко, і навіть журналіст, повинен хоча б раз з'явитися в поліцію, було провінційним звичаєм, з 1940-х” [43, с. 19].

Відзначимо також, що за словами А.В. Ріг, “посилаючись на письменників і їхні твори <...>, автор відкриває перед читачем двері нового світу, де змішалися кілька культур” [44, с. 36]. Сприйняття такого роду тексту, безсумнівно, вимагає від читача певної культурної компетенції, так званого “позатекстового знання” (термін У. Еко), що дозволяє йому дізнаватися цитати і відсилання в сенсі змістовної їх ідентифікації. В даному контексті виникає саме поняття “інтертекстуальною компетенції”, пов'язане з актуалізацією будь-якого, навіть вельми несподіваного, набору культурних кодів. Як пише сам Орхан Памук, “... подорож, що веде нас до розуміння сенсу тексту <...> вимагає людських зусиль. І навіть більше, ніж зазвичай: адже у нас немає ні карти, ні компаса. Глибина тексту пов'язана з його насиченістю ...” [45, с. 358].

Вивчення й аналіз подібних елементів відбувається на стиках і перетинах усіх вищезгаданих нами дисциплін. Їх дослідження просувається так само, як і поєднання в процесі перекладу наукових і творчих методів здійснення, про що нам повідомляють М. Рильський, В. Коптілов, К.Чуковський і багато інших дослідників, які називають такий аналіз філософським передусім тому, що це не лінгвістичний, не філологічний, не літературознавчий, чи якийсь інший виокремлений спеціальний аналіз. Науково доведено також, що комплексне сприйняття перекладеного твору є глибшим і повнішим, якщо перекладач і читач мають уявлення про культурний контекст, в якому виник цей твір, про багатоманітність його зв'язків з явищами інших мистецтв, якщо в культурі мови оригіналу й мови перекладу склалися подібні традиції, естетичні принципи, напрями, жанрові структури. За В.С. Біблером культура – це “втягування” всіх минулих і майбутніх культур в єдину цивілізаційну

драбину, зрозуміти її можна в її всезагальності, як безкінечний світ можливостей [46, с.56]. Як наслідок, переклад в такий спосіб формує універсальний тип культури, яка розвивається і досягає своєї кульмінації в процесі поєднання однієї з іншою, узагальнюючи найвищі здобутки всіх культур світу, що можливе лише за умови взаємообміну і взаємозбагачення.

### **1.3. Способи відтворення авторського стилю Орхана Памука**

Одним з найважливіших методів дослідження у лінгвістиці перекладу надалі лишається порівняльно-зіставний метод. В ході аналізу форми й плану змісту оригінального тексту і його перекладного варіанту, можливим стає відслідковування певних внутрішніх механізмів процесу перекладу, віднайти й пояснити зміни у плані форми й плані вираження, які відбуваються під час заміни одиниць оригіналу еквівалентними одиницями перекладної мови, власне виявити й з'ясувати межі еквівалентності тих або інших одиниць тексту. Водночас можливим стає порівняння декількох перекладів, що також відкриває можливості порівняння способів вирішення різними перекладачами ідіостильових та інших особливостей художнього твору, виявити відхилення у перекладних текстах по відношенню до оригіналу. Як зазначає В. Комісаров, “зіставний аналіз перекладів як метод лінгво-перекладацького дослідження засновано на допущенні, що сукупність перекладів, що виконуються в певний хронологічний період, може розглядатися як результат оптимального вирішення всього комплексу перекладацьких проблем при даному рівні розвитку теорії й практики перекладу” [47, с.38]. Отже, виявлення й опис специфіки відносин оригінального й перекладного текстів передбачає виявлення перекладацьких стратегій, способів досягнення еквівалентності, особливо в порівнянні з різними перекладами одного й того ж твору, опис



способів досягнення комунікативного ефекту перекладу, зокрема завдяки традиційним перекладацьким прийомам (модуляції, калькування тощо). У нашому випадку, коли аналізується художній твір, зіставлятимуться декілька характерних засоби, які створять достатньо герметичну ідіостильову систему письменника. Проблема відтворення ідіостильової системи письменника напряму пов'язана з лінгвостилістикою й, відповідно, стилістичними проблемами художнього перекладу. Виходячи з положення про те, що художній переклад це, певною мірою, “співавторство” перекладача й момент інтерпретації, безсумнівно виникають стилістичні “зсуви”, які А.Поповіч типологізує наступним чином: стилістична відповідність, стилістична субституція, стилістична заміна або інверсія, стилістичне підсилення, стилістична типізація, стилістична індивідуалізація, стилістичне послаблення, стилістичне нівелювання й стилістична втрата [48].

Для будь-якого алгоритму аналізу вихідного тексту та його трансльованих елементів важливим лишається питання одиниці перекладу. Серед прийнятих положень серед науковців виокремлюється те, що одиницею перекладу виступає та одиниця вихідного тексту, яка може бути відображена відповідником цільової мови. Такий відповідник може бути фонемного, лексичного, синтаксичного рівня [49, с. 175-183]. Також, як зазначає В.Комісаров, не менш важливим полем пошуків відповідності є висловлювання, описи ситуацій, комунікативна ефективність, відтак основною метою перекладацької діяльності стає визначення ступенів еквівалентності на кожному з обраних рівнів [50, с. 75-76]. Що ж до “перекладацьких еквівалентів”. то далі лишається актуальним положення В. С. Виногорова про те, що ними “вважають слова та словосполучення перекладу й оригіналу, котрі хоча б в одному зі своїх значень відтворюють рівний або відносно рівний обсяг повнозначної інформації, або ж є рівнозначними функціонально” [49, с.65].

На початку нашого дослідження ми зазначили, що виходимо з положення про те, що для авторського ідіостилю базовою визначальною категорією є певна художня домінанта. Для її виокремлення й подальшого аналізу ми прийняли елементи лінгвістичного й літературознавчого підходів. Ми зазначили, що в процесі перекладу відбуваються різноманітні деформації – заломлення/зсуви, які можуть стосуватися насамперед загальної семантичної площини текстів.

Для виявлення ступеня відтворення семантичної еквівалентності тексту ми, аналізували оригінальну роботу Орхана Памука та її перекладний варіант, виконаний О. Кульчинським, з точки зору наявності певних типів (консонансного, дисонансного й консонансно-дисонансного) заломлень ХТД. Консонансний тип “заломлення” ХТД тексту в художньому перекладі припускає консонансне опанування ХТД оригіналу на когнітивному етапі перекладу та її консонансну передачу в тексті перекладу. Консонансно-дисонансний тип “заломлення” ХТД тексту в перекладі припускає консонансне або консонансно-дисонансне опанування ХТД оригіналу при її консонансно-дисонансній передачі. Дисонансний тип “заломлення” ХТД тексту в художньому перекладі припускає консонансне, консонансно-дисонансне або дисонансне опанування ХТД оригіналу і відповідні відтворювання в тексті перекладу.

За допомогою відповідних методик співставляється частотність окремих лексем, синтаксичних структур, типів трансформацій тощо у парах аналізованих прикладів (оригінал-переклад), обраних вибірково методом, що допомогло обґрунтувати певні характеристики стилю О. Памука.

## Висновки до розділу 1

Вивчаючи особливості ідіостилу Орхана Памука крізь призму перекладознавства, ми виявили потребу більш чітко визначити як власне розуміння авторського стилю, так і його параметри. Індивідуальний стиль автора – це різновид мови художньої літератури. Багато вчених присвятили увагу поняттю “ідіостиль” (М. Бахтін, В.В. Виноградов, В. Жирмунський, Вяч.Вс. Іванов, Ю. Тинянов, Р. Якобсон). Розуміння індивідуального стилю як мовного феномена і водночас такого, що проявляється в єдності форми і змісту, виявило необхідність міждисциплінарного підходу до його вивчення, що поєднало у собі лінгвостильовий аналіз художнього тексту з літературознавчим. Перекладознавчий підхід до виявлення особливостей передачі та збереження авторського стилю вимагає приділити увагу специфіці художнього перекладу. Виокремлення художнього перекладу й визначення його ознак як особливої форми комунікації (автор-художній текст-перекладач-читач) вимагає збереження індивідуальної естетики оригіналу, яку він справляє на читача.

Спираючись на дослідження А. Федорова, А. Швейцера, В. С. Виногорова, В. Комісарова, Р. Міньяр-Белоручева, Л. Латишева, Т. Казакової нами було встановлено, що основний акцент у перекладі покладається на комунікативність, отже на прагматику перекладу. Це визначає певні особливості розуміння стратегій художнього перекладу. Серед розмаїття класифікацій стратегій (Е. Бальцежан, В. Коллер, М. Кшиштоф’як, Р. Міньяр-Белоручев, Л. Латишев, Р. Зорівчак, Т. Кияк, І. Евен-Зогар, П. Франк та ін.), ми акцентували увагу на запропонованій Н. Дьяконовою, оскільки в нашій роботі поняття художньо-типологічної домінанти виступає в ролі однієї з основних ознак індивідуального стилю. Таким чином, Н. Дьяконова враховує стильові функції, що домінують в

художньому тексті, й пропонує свій переключ стратегій, серед якого ми особливо виділяємо:

- а) стратегію з'ясування жанрово-стильової приналежності тексту;
- б) стратегію визначення домінантної насиченості;
- в) стратегію передачі світосприйняття.

В даній роботі ми також розглянули теорію доперекладацького аналізу М. Брандеса, що сприяла розумінню індивідуального стилю Орхана Памука і допомогла пояснити інструменти, якими керуються перекладачі під час перекладу художніх творів. Дана теорія трифазового аналізу полягає в:

- 1) виявленні жанрово-стильових особливостей тексту, виявленні “образу автора”, специфіки його мови;
- 2) виявленні особливостей наратологічних стратегій автора, тип наратора і нарації, а також особливості композиційно-мовних форм – лексичне й синтаксичне вираження авторського стилю;
- 3) власне аналізі тексту з огляду на дві попередні фази аналізу (й наступна критика перекладу).

## РОЗДІЛ II. ОСОБЛИВОСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПЕРЕДАЧІ ІДІОСТИЛЮ ОРХАНА ПАМУКА НА УКРАЇНСЬКУ МОВУ НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ “СНІГ”

### 2.1. Проблематика підбору лексичних засобів на фонетичному рівні при перекладі з турецької на українську мову (на матеріалі робіт Орхана Памука)

Турецька література містить в собі велику кількість експресивних одиниць, навіть на фонетичному рівні, що виражаються в звуконаслідуванні, звукосимволізмі тощо, тому як логічний висновок ми зіткнулися з експресивністю в такому жанрі, як роман та есе, які водночас допускають використання формальної і нейтральної лексики, так і не вимагають значної кількості експресії.

На нашу думку, дослідження певних експресивних одиниць значною мірою допоможе глибше усвідомити та сформувані бачення стилю Орхана Памука, оскільки експресивні одиниці є невід’ємною частиною загальної картини роботи автора.

На матеріалі роману Орхана Памука та збірки есе “Інші кольори” можна простежити, як поняття експресії використовується в оригіналі і яким чином вона перекладається на українську мову, чи зберігається в перекладі категорія експресивності, що передається автором, а якщо немає, то чим вона замінюється і як це впливає на перекладений текст.

Також, ми хочемо наголосити на здатності звуків передавати певну атмосферу, і дозволить більш уважно ставитися до фонетичних особливостей речення та тексту.

У словнику лінгвістичних термінів О.С. Ахмановой звуконаслідування визначається як “умовне відтворення звуків природи і звучань, супроводжуваних деякі процеси (тремтіння, сміх, свист і т. П.), А

також криків тварин”; і як “створення слів, звукові оболонки яких в тій чи іншій мірі нагадують предмети і явища (регіт, зозуля, муркотіти)” [51, с. 157].

Енциклопедія мовознавства визначає звукосимволізм як “слова, що позначають різні види руху, світлові явища: форму, величину, віддаленість об'єкту, форму, ходу, міміку, фізіологічне і емоційний стан людини і тварин, напр. англ. totter йти невірної ходою; трястися, хитатися”, кхмер. тотрет-тотроут ходити похитуючись”, лат. bulla бульбашка” [52].

Наприклад, в есе “Погляд з вікна” категорія експресивності передається як звуконаслідуванням і звукописом, так і звуковий метафорою. *Pencereden bakmak öylesine temel bir alışkanlıktı ki, televizyon Türkiye'ye geldiğinde ona pencereden dışarı bakar gibi bakılmaya başlandı* [53 С. 21]. *Дивитися з вікна було настільки серйозним заняттям, що, коли в Туреччину нарешті прийшло телебачення, то телевізори дивилися так, немов дивилися з вікна на вулицю* [43, 205].

У перекладі вищезгаданого пропозиції на українську мову помітний той же прийом, але з використанням голосних звуків, що допомагає зберегти враження, передане автором в оригінальному тексті.

*Babam, amcam, babaannem pencereden bakarken yaptıkları gibi, televizyon seyredirken ve birbirlerinin yüzüne hiç bakmadan konuşup kavga ederler, tıpkı pencereden dışarı bakarken yaptıkları gibi gördüklerini birbirlerine anlatırlardı* [53, 21]. *Дивлячись в телевізор, батько, дядько, бабуся точно також розмовляли і сварилися, що не дивлячись один на одного, і точно також повідомляли один одному те, що бачать* [43, 107].

Тут можна виділити звукову метафору і алітерацію, виражену повторенням звуку / r / у оригіналі, за допомогою якої передається звук розмов і суперечок, про які йде мова. У перекладі цієї пропозиції на українську мову цей прийом відображається повністю, так як в ньому так само використовується звук / p /.

*Babaannemin salonu bütün öteki katlar gibi yarı karanlık olurdu, ama bana bizim katlardan daha da karanlıkmiş gibi gelirdi* [53. С. 22]. Вітальня в квартирі бабусі була напівтемній, як і наша квартира, але мені вона здавалася набагато більш похмурою [43. С. 200]. У турецькому варіанті використовується асонанс, виражений повторенням широкого голосного звуку / а /, що допомагає сприйняттю даної пропозиції, малюючи в уяві простору кімнату. Крім того, використовуючи в поєднанні з асонансом алітерацію (в даному випадку повторення звуків / к / і / г /), автор підкреслює слово *karanlık* (темрява), що також наповнює вже створений образ кімнати темрявою. У реченні-перекладі асонанс не губиться, а грає ту ж роль, що і в оригіналі, проте відчуття темряви не передається, що призводить до втрати образності всього пропозиції. Звідси випливає, що оригінальну пропозицію більш експресивно і образно.

*Hiç açılmayan balkon kapılarının kenarlarından korkutucu gölgelerle sarkan tüller ve perdeler yüzünden belki* [53,С. 22]. Можливо, через тюлевих фіранок і штор, відкидають моторошні тіні на ніколи не відкривалися балконні двері [43. С. 152]. В даному прикладі в обох пропозиціях за допомогою асонанса, вираженого повтором довгого звуку / а /, підкреслюється ідея самого пропозиції, а саме: що балконні двері ніколи не відчинялися. Однак через будову турецької мови пропозиція-оригінал є більш експресивним, так як утворені за допомогою суфіксів причастя (-an), заперечення (-ma) і множини (-lar) слова як би складаються із суцільної ланцюжка голосних звуків / а / .

*Belki de sedef kakmalı paravanalar, eski sandıklar, lunduha masalar, sehparlar, üzeri çerçeveli fotoğraflarla dolu kuyruklu bir koca piyano ve diğer eşyalarla tikiş tikiş doldurulmuş havasız odalar sürekli toz koktuğu için öyle gelirdi bana* [53 С. 22]. А може бути, мені так здавалося через те, що задушливі кімнати були битком забиті інкрустованими перламутром ширмами, старовинними скринями, величезними грубими столами,

ломберний столиками і величезним піаніно, верхня кришка якого була заставлена фотографіями в рамках, і завжди пахло пилом [43 С. 482]. У турецькому пропозиції за допомогою використання слів (*tıkış tıkış* - переповнений), що містять, відповідно до етимологічним онлайн-словника Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü Севану Нішаньяна [Sözlerin soyacağı // Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü // Sevan Nişanyan], звуконаслідувальний корінь (*tık-*, спочатку є коренем *tak-* і передавальний звук удару), завдяки асонансами, вираженого в використанні довгих голосних звуків / *ı* /, / *u* /, / *a* /) і редуплікації, вираженої повторенням лексем *tıkış tıkış*, наголошується на тому, що кімната наповнена непотрібними речами, що ні відображається в пропозиції російською мовою. Однак використання асонанса і алітерації в закінченні слів при перерахуванні як в турецькому (*-lar*), так і в російській (*ами*) пропозиціях допомагає зрозуміти, що всіх перерахованих речей було занадто багато, додаючи контекст їх непотрібності.

*Boş caddeye uzun uzun baktım* [53 С. 22]. Я довго дивився на порожню вулицю [43 С. 482]. В даному прикладі чітко видно підкреслення довготи дії за допомогою асонанса, який в турецькому пропозиції виражається не тільки за допомогою довгих голосних звуків / *u* / *i* / *a* /, але і за допомогою редуплікації (*uzun uzun*), що займає особливе місце в звукоізобразительной системі турецької мови . При використанні редуплікації не тільки додаються квалітативну і квантитативні ознаки, але ще і змінюється змів всього виразу. У перекладі пропозиції на російську мову так само помітний асонанс, виражений довгим голосним звуком *о*. Однак, вибираючи для перекладу лексему довго”, перекладач нейтралізує редуплікацію пропозиції-оригіналу, яка підкреслює тривалість описуваного дії. Цього можна було б уникнути, замінивши вищезгадану лексему словосполученням “дуже довго”. Проте, звідси можна зробити



висновок, що тут перекладач передав повідомлення не тільки з його лексичної, але і з його звукоізобразительной боку.

*Yağmur yağmaya başladığında annem hala ağır ağır saçımı okşuyordu* [53. С. 31]. Коли пішов дощ, мама все ще гладила мене по голові [43. С. 494]. В оригіналі використовуються алітерація в поєднанні з асонансом для передачі тривалості йде дощу (yağ-, -ıǧı-, aǧı-) а також для того, щоб акцентувати увагу на подібність тривалості природного явища і дії матері з додаванням відтінку смутку. Редуплікація ağır ağır також підкреслює тривалість, що зберігається в перекладі на російську мову за допомогою словосполучення все ще гладила. У реченні-перекладі тривалість підкреслюється асонансом (голосний звук / e /), проте взаємозв'язок з природним явищем не відображається. Але звуковий склад слова в обох мовах викликають відчуття падаючих крапель.

З вищенаведених прикладів видно, що в перекладі на українську мову асонанс і алітерація в основному зберігаються, незважаючи на те, що в деяких пропозиціях дані прийоми опускаються. Така ж тенденція простежується і в інших прикладах з даного твору. Крім того, у багатьох випадках використовується і звукова метафора, яка відображає атмосферу, яку автор хотів передати в оригіналі. У прикладах з використанням звуконаслідувань найчастіше зустрічається звуконаслідувальні одиниці або ж їх опущення, рідше - підбір відповідного звуконаслідувального еквівалента. Швидше за все, це пояснюється тим, що турецькі варіанти слів не мають відповідного звуконаслідувального еквівалента в українській мові. Однак з огляду на те, що дані текст відноситься до жанру роману, який (хоч і є жанром, близьким до розмовного) не передбачає використання надлишково експресивної лексики, можна зробити висновок, що при втраті ефекту, переданого за допомогою звуконаслідувальних слів, абсолютно не втрачається необхідне стильове забарвлення жанру . Таким

чином, через нестачу в області передачі сенсу і різних стилістичних ефектів сам літературний жанр тільки набуває свої додаткові властивості.

Очевидно, що оригінал роману та збірки есе більш експресивно забарвлений, ніж його переклад на українську мову, так як турецьку пропозицію може містити всі розглянуті нами експресивні засоби, а в його перекладі вони можуть бути відображені будь-яким одним способом, втрачаючи тим самим атмосферу і ефект, який передається автором в збірці есеїв турецькою мовою. Таким чином, експресивно забарвлені пропозиції, що зустрічаються в роботах Орхана Памука, можуть бути розділені на наступні підгрупи:

- позиції, в яких зберігається експресивність і атмосфера, передана автором, і в яких переклад був виконаний за допомогою тих же засобів, які були використані в оригіналі;

- позиції, в яких експресивність передається іншими засобами (як, наприклад, використання замість алітерації асонанса, або замість звуконаслідування - фразеологізмів);

- позиції з втратою експресивності, образності, додаткової емоційності, яку хотів передати автор.

Для перекладу слів, що містять експресивно-забарвлені на фонетичному рівні лексичні одиниці, використовувалися такі прийоми:

- збереження вихідного фонетичного прийому;
- заміна одного фонетичного прийому іншим;
- опущення фонетичного прийому.

Крім того, пройдений аналіз дозволяє визначити, що засоби експресії на фонетичному рівні служать для:

- розміщення певних смислових акцентів, пов'язуючи між собою потрібні лексичні одиниці і утримуючи увагу на тому чи іншому предметі;
- підкреслення манери вчинення дії: його стрімкості (повторення приголосних звуків), частотності або тривалості вчинення дії (наприклад,

використання довгих або коротких голосних звуків, алітерації, звуковий метафори);

- надання уяві читача можливості намалювати обстановку, що відбувається дії;

- передачі звукового складу самої дії або характеру об'єкта, його здійснення [54].

Спостерігавши особливості перекладу експресивно забарвлених на фонетичному рівні лексичних одиниць, можна прийти до висновку, що при правильному підборі лексичних одиниць і побудові речень тексту-перекладу існує можливість зберегти передані в тексті-оригіналі ефекти, образи і звуки.

Даний процес не завдасть жодної шкоди індивідуальному стилю стилю, так як всі вищеперелічені ефекти, які здійснюються за допомогою алітерації, асонансу, звуконаслідування тощо, будуть помічені читачем на підсвідомому рівні і відтворять тим самим закодовану інформацію, яка надається тією чи іншою позицією і текстом в цілому, їх образністю і виразністю.

Звідси випливає, що не варто уникати певних стилістичних ефектів на фонетичному рівні, адже це допомагає донести інформацію до читача без втрати тих деталей, які автор хотів передати з їх допомогою в тексті-оригіналі. Якщо ж використання даних прийомів надає зайву експресивність і завдає шкоди стилю, можна підібрати інший прийом, який передасть той же ефект, але з меншою експресією. Наприклад, маючи звуконаслідувальне слово в реченні-оригіналі, можна відобразити передані їм образи за допомогою алітерації, асонансу або ж звукової метафори.

Необхідно відзначити, що хоча в українському перекладі роману та збірки есе Орхана Памука “Інші кольори” і було помічено опущення деяких експресивно забарвлених на фонетичному рівні лексичних одиниць, в основному в ньому присутня загальна атмосфера і образність,

які передаються в реченні-оригіналі і тексті в цілому. Саме тому, читаючи, наприклад даний роман, турецькою і українською мовами, читач отримує не тільки інформацію, але і враження від емоційної обстановки, переданої автором.

## 2.2. Способи перекладу безеквівалентної лексики сучасної турецької мови на основі українського перекладу роману “Сніг”

Переклад має довгу історію, яка розпочалася в ті часи, коли виникла потреба у людях, які володіли б декількома мовами і могли б бути посередниками при спілкуванні різних мовних спільнот. Проте у якості самостійної науки переклад сформувався лише на початку ХХ ст. В умовах поглиблення та розширення міжнародних зв'язків та обміну інформацією перекладознавство отримало можливість швидко розвиватися.

Кожна країна, будь-який народ, всяка місцевість мають притаманні лише їм умови розвитку, які виступають їхніми характерними рисами, надаючи їм щось особливе, незвичайне, неповторне. Кожна мова містить у своєму лексичному складі слова, які належать до національної лексики, не маючи ані аналогів, ані еквівалентів в інших мовах. Такі слова або словосполучення називають безеквівалентною лексикою.

Переклад безеквівалентної лексики – це частина великої і важливої проблеми передачі національної та історичної самобутності нації, яка сягає самого зародження теорії перекладу як самостійної дисципліни. Безеквівалентна лексика належить до найменш вивчених лінгвістичних одиниць [60, с. 106], а тому її переклад завжди становить неабияку складність.

Поняття перекладу як терміна є полісемантичним, його найбільш розповсюджене значення пов'язують із процесом передачі значення або змісту слова, групи слів, речення або уривку з мови оригіналу на мову перекладу. Поняття “переклад” можна визначити так: заміна текстового матеріалу однієї мови (мови оригіналу) еквівалентним текстовим матеріалом іншої мови (мови перекладу) [61, с. 10].

Процес перекладу охоплює вміння знаходити індивідуальні, одиничні, “не передбачені” теорією перекладу відповідники, що є творчим характером перекладацької діяльності [62, с. 5].

Кожен перекладач ставить перед собою мету – досягнення адекватності. Адекватність – це вичерпна передача смислового змісту оригіналу і повна функціонально-стилістична відповідність йому. Безумовно, найвищою майстерністю перекладача вважають досягнення тотожності змісту оригіналу та перекладу [63, с. 25]. Вирішальну роль для перекладу відіграє факт, що різні мови мають одиниці, які відрізняються в плані вираження, тобто за формою, але співпадають у плані змісту. Тобто, перекладом називається процес перетворення мовного твору однією мовою в мовний твір іншою мовою зі збереженням незмінного плану змісту. У разі міжмовних перетворень неминучі втрати, тобто наявна неповна передача значень у тексті оригіналу. Звідси випливає, що текст перекладу ніколи не може бути повним та абсолютним еквівалентом тексту оригіналу, завдання перекладача полягає в тому, щоб зробити цю еквівалентність найбільш повною, тобто намагатися зводити втрати до мінімуму [62, с. 10–11].

Під поняттям еквівалентності перекладу розуміють передачу в перекладі змісту оригіналу, який розглядається як сукупність інформації, що міститься в тексті, включаючи емотивні, стилістичні, образні, естетичні функції мовних одиниць. Отже, еквівалентність – поняття ширше, ніж “точність перекладу”, під яким зазвичай розуміють лише збереження “предметно-логічного змісту” оригіналу.

Адекватний переклад є за означенням еквівалентним, хоча ступінь смислової спільності між оригіналом та перекладом може бути різним. Найповніша еквівалентність (на рівні мовних знаків) означає максимально можливу наближеність змісту різномовних текстів. Еквівалентний переклад не завжди вважатиметься адекватним, через

те, що він буде лише задовольняти вимогу смислової наближеності до оригіналу [61, с. 19].

Як відомо, у системі значень мови кожного народу відбиті результати досвіду лю-дини, а саме – пізнання людиною об’єктивно існуючої дійсності. Саме через відмінні умови життя, клімату, історію, культурні цінності, традиції та звичаї, у кожній мові виникають такі одиниці, що позначають явища та процеси, властиві лише побуту та способу життя кожного конкретного народу. Вони можуть мати свої відповідники, аналоги у близьких чи далеких народів, а можуть взагалі не мати таких. Ось чому до труднощів перекладу відносять переклад безеквівалентної лексики. Проте такі семантичні невідповідності не можуть слугувати нездоланим бар’єром для перекла-ду, тобто наявні труднощі не означають, що їх значення безеквівалентної лексики не може бути передане в перекладі або що вона перекладається з меншою точністю, ніж одиниці, що мають прямі відповідники [62, с. 16]. Яскраво це можна продемонструва-ти на матеріалі словникового складу двох різних мов, у цьому випадку, на матеріалі українського перекладу роману турецького письменника Орхана Памука “Сніг”.

Хоча носіями референційних значень виступають не лише слова, найзручніше брати саме слово як одиницю співставлення під час порівняння семантичних одиниць різних мов. “Слова, що слугують для вираження понять, є відсутніми в іншій культурі та мові, слова, що відносяться до особливих культурних елементів, тобто до культурних елементів, що характерні лише для культури А і відсутні в культурі Б, а також слова, які не мають перекладу на іншу мову одним словом, не мають еквівалентів за межами мови, до якої вони належать” [64, с. 53]. Переклад такої лексики є складним, бо часто виникає неможливість знайти відповідне слово оригіналу, але це не означає, що вона є неперекладною. Це трапляється тоді, коли слово-оригінал означає

місцеве явище, якому не існує відповідника у мові перекладу. Наведемо приклади: Kars, Erzurum, Istanbul, Ankara, Horasan – Карс, Ерзурум, Стамбул, Анкара, Хорасан – назви турецьких міст; türbanlı kız – дівчина в тюрбані – дівчина-мусульманка, яка ходить з покритою головою через релігійні погляди [43, с. 4, 7, 20].

Безеквівалентна лексика відображає національно-культурну своєрідність мови на лексичному рівні, називає такі поняття та явища у сфері певної культури, які не властиві культурам інших народів, виступає складовою образності тексту, створює емоційно-експресивний підтекст, пов'язаний з етнічним компонентом значення.

Безеквівалентна лексика наявна в кожній мові. М. Кочерган вважає, що безеквівалентна лексика переважно становить не більше 6–7% загальної кількості активно вживаних слів [65, с. 171–172].

Критеріями виокремлення такої лексики можуть бути: 1) семантичний (за яким враховується значення слів); 2) граматичний (показовий насамперед щодо одиниць, які мають певні формальні показники); 3) функціонально-стилістичний (безеквівалентна лексика може виконувати в тексті функції створення національного колориту, інтимізації тощо, у композиції поетичного тексту безеквівалентна лексика стає своєрідною смисловою домінантою (сильною позицією), впливає на зміст усього твору).

Безеквівалентну лексику можна визначати за допомогою таких прийомів: 1) переклад (безеквівалентна як національно маркована лексика належить до групи, що не має відповідників у інших мовах); 2) експеримент (наприклад, під час проведення психолінгвістичного експерименту до поля слів-реакцій на певне слово-стимул потрапляють одиниці, що мають національно-культурні елементи значень).



Кількість безеквівалентної лексики у тексті залежить від авторського стилю, змісту самого твору, часу його створення та багатьох інших чинників.

У процесі розгляду явища безеквівалентності мовознавці намагаються, як уже зазначалося, відмежувати його від інших, або, порівнюючи з поняттями “лакуна”, “реалія”, “фонова лексика”, “екзотизм”, “варваризм”, “колорит”, “національно марко-вана лексика”, “етнографізм”, “локалізм” та інші, дати визначення безеквівалентної лексики. Явище безеквівалентності має багато спільних рис і з лакунарністю. Дослідники вважають, що безеквівалентна лексика – це лексична лакуна (у бінарному зіставленні з певною мовою). Про безеквівалентні лексичні одиниці можна говорити як про лексичні лакуни в міжмовному порівнянні, коли постає проблема трансформації. Але все-таки між цими поняттями існують істотні відмінності: безеквівалентна лексика визначається у межах кількох (двох) мов, лакуни можуть бути в окремій мові через відсутність однослівної номінації певного поняття, наприклад, турецькі лексеми *kızkardeş* – молодша сестра, *ağabey* – старший брат не мають однослівних відповідників в українській мові.

Цінність безеквівалентної лексики полягає в її безмежному лінгвокультурному потенціалі. Н. Миропольська зазначає, що неможливо уявити процес оволодіння мовою без паралельного засвоєння соціального і культурного надбання народу – носія мови. Мова і культура – два явища, зв'язок між якими опосередкований людиною – носієм певної мови, певної культури [66, с. 95–96].

Яскравіше зв'язок між мовою і культурою виявляється у реаліях. Безеквівалентна лексика може охоплювати слова-реалії, які позначають, головню, у текстах, предмети матеріальної культури, що виступають основними для номінативного значення слова.

У перекладознавчих працях слово “реалія” як термін з’явилося у 40-х роках. Уперше його вжив відомий фахівець А. Федоров у праці “О художественном переводе”. У 1953-1952 році Л. Соболев уперше дав визначення терміна “реалія” як лексичної одиниці: “Терміном “реалії” позначають побутові і специфічно національні слова й звороти, що не мають еквівалентів у побуті, а отже, і в мовах інших народів” [47, с. 24]. У лінгвістичну суть реалій найглибше, на наш погляд, вивчив іспаніст В. Виноградов у своїй докторській дисертації “Лексические вопросы художественной прозы” (1975). Серед дослідників реалій в аспекті лінгвокраєзнавства треба назвати Є. Верещагіна, В. Костомарова, які є авторами лінгвокраєзнавчої теорії слова. Під час типологічного вивчення мов активно використовується термін “екзотизм”. Якщо безеквівалентна лексика – це нечисельні одиниці мови, що не мають в іншій мові дослівного еквівалента, а їхнє значення передається як фразові найменування або слово-сполучення, то екзотизми – це безеквівалентна лексика, запозичена іншою мовою. Схожі за функціями також варваризми. Екзотизми – слова і вирази, які засвоєні з інших мов, тому в їх семантиці відображено поняття чужої етнокультури. Варваризми – іншомовні слова або вирази, які повністю не засвоєні мовою, а відображають особливості семантики іншої мови. Вони можуть зберігати на письмі чужомовну графічну передачу, а при вимові наближатися до мови першоджерела.

Специфіка безеквівалентної лексики полягає в її:

1) семантиці (безеквівалентна лексика належить до національно маркованої лексики сучасної турецької мови. У структурі лексичного значення безеквівалентних одиниць завжди наявна сема “національне” (етнічне, фольклорне, символічне));

2) конотації (семантика безеквівалентної лексеми поширюється на контекст (сміслові оточення) цієї одиниці у тканині тексту та весь

смысл-зміст твору. Безеквівалентна лексика сприяє створенню етнічної картини світу;

3) функціонуванні (в ієрархії смислу тексту безеквівалентна лексика виконує функцію домінанти);

4) іншомовних лексичних відповідниках (поява безеквівалентної лексики у тексті нашо́вхує реципієнта на розуміння етнокультурної належності твору. Текст починає функціонувати так, як феномен на межі двох культур).

Питанням класифікації безеквівалентної лексики різних мов займалася велика кількість учених. Зрозуміло, що не досягнувши консенсусу в питанні визначення поняття безеквівалентної лексики, досить складною проблемою постає і її класифікація.

Л. Бархударов виділив такі групи слів, які ми пропонуємо розглянути на прикладах з роману Орхана Памука “Сніг”:

1) власні назви, географічні назви, назви установ, організацій, газет, пароплавів і т. д., які не мають постійних відповідників у лексиконі іншої мови: Kerim Alakuşođlu, Ка – Керім Алакушоғлу, Ка (головний герой роману, İpek – Іпек (кохана Ка), Taner – Танер – герой, друг Ка, Muhtar – Мухтар, колишній чоловік Іпек, Kasım Bey – Касим-бей (помічник начальника управління безпеки), Halitpaşa Caddesi – вулиця Халіт-паші, Atatürk Caddesi – проспект Ататюрка, Cumhuriyet Oteli – готель “Республіка”, Nişantaşı – махалле Нішанташі (престижний комерційний квартал у центрі Стамбула).

2) так звані реалії, тобто слова, що позначають предмети, поняття та ситуації, які не існують у практичному досвіді людей, котрі розмовляють іншою мовою. Сюди дослідник відносить слова, які позначають різного роду предмети матеріальної та духовної культури, що властиві тільки цьому народові, наприклад, назви страв національної кухні: sevizli ayçörek – чурек у формі півмісяця, зверху

притрушений горіхами, gözleme – мучний виріб, млинець з різним начинням, sütlaç – сютлач (солодка страва з молока, цукру та рису), rakı – раки (анісова горілка); види народного вбрання та взуття: fes – феска (чоловічий головний убір, поширений до реформ Ататюрка), çarşaf – чорний чаршаф (жіночий закритий одяг); народних танців, видів усної народної творчості: türkü – тюр-кю, народна пісня, halay – халай, народний танок, який виконують під акомпанемент зурни (музичний інструмент) і т. д.

Щодо цієї групи безеквівалентної лексики, варто звернутися до класифікації В. Виноградова, який виділив такі підгрупи:

а) побутові реалії: житло, майно: gesekondu – геджеконду (халупа), konak – особ-няк; одяг, головні убори: fes – феска, çarşaf – чорний чаршаф, türban – тюрбан; їжа, напої: sevizli çörek – чурек з горіхами, rekmez – бекмес (виварений до густоти меду виноградний сік); види праці та занять; грошові знаки, одиниці міри (приклади): akçe – акче (грошова одиниця Османської імперії), lîra – ліра (турецька грошова одиниця), kuruş – куруш (сота частина турецької ліри); музичні інструменти, народні танці та пісні, виконавці: saz – саз (східний музичний інструмент), zurna – зурна (духовий інструмент); звертання: beyefendi – бей-ефенді, hanım, hanımefendi – пані, bey – пане.

б) етнографічні та міфологічні реалії: етнічні та соціальні спільноти і їх представники: Asemler – перси, Moğollar – монголи, Kürtler – курди, Türkler – турки, Azeri – азербайджанець, Karaparak – карапак, Kürtlük – курдство, Türkmenler – тур-кмени, Almanlar – німці; божества, казкові створіння, легендарні місця: cin – джин, dev – див, злий дух, Karagöz – Карагюз, персонаж Театру тіней, Nasivat – Хадживат, персонаж Театру тіней;

в) реалії світу природи: тварини; рослини; ландшафт, пейзаж;

г) реалії державно-адміністративного устрою та суспільного життя (актуальні та історичні): адміністративні одиниці та державні інститути: valilik – вілайет, belediye başkanı, vali muavini – мер, помічник валі, Ankara’da Devlet İstatistik Enstitüsü – Державний інститут статистики в Анкарі; громадські організації, партії та ін., їх функціонери та учасники: РКК – Робітнича Партія Курдистану, Halk Partisi – Народна Партія; промислові та аграрні підприємства, торговельні заклади; основні військові та поліцейські підрозділи і чини: Emniyet – служба безпеки, raşa – паша, MİT (Milli İstihbarat Teşkilatı) – НРО (Національна розвідувальна організація); цивільні посади та професії, титули та звання: garson – гарсон (офіціант), raşa – паша (найвище військове та цивільне звання в Османській імперії).

д) ономастичні реалії. Щодо цього розділу, то дослідник зазначає, що в літературних творах та інших текстах трапляється немало реальних та вигаданих власних назв. Отже, власні назви сприяють збереженню в перекладі національного колориту оригіналу. Наступні:

- антропоніми, які можуть називати загальні імена та прізвища, а також імена та прізвища відомих суспільних діячів, воєначальників, літераторів, художників, артистів, спортсменів та інших знаменитостей, які часто вимагають особливих коментарів у перекладах;

- топоніми. Склад топонімів будь-якої мови майже неможливо порахувати, і тому він неоднорідний. У перекладознавстві назви реальних географічних об’єктів доцільно було б поділити на дві групи: звичайні та меморіативні топоніми. Другі містять у собі, крім вказання на геооб’єкт додаткову змістову інформацію, важливу для перекладача.

- імена літературних героїв. У художніх текстах постійно зустрічаються згадки про персонажів інших творів літератури. У перекладах зазначені імена зазвичай коментуються: İpek – Іпек – імя героїні, з турецької також перекладається як “шовк”, Lacivert –

Ладжіверт, у зносі зазначено: Ладжіверт – з турецької блакитний, Ніcran – Хіджран – ім'я дівчини, проте в турецькій мові має значення “розлука, душевна рана”, що і було пояснено у зносках.

- назви компаній, музеїв, театрів, палаців, ресторанів, магазинів, пляжів, аеропортів і т. д. Усі ці імена містять певні країнознавчі відомості, які повинен знати перекладач для правильного розуміння і відтворення тексту.

е) асоціативні реалії: вегетативні символи; анімалістичні символи; кольорова символіка; фольклорні, історичні та літературно-книжкові алюзії, в яких містяться натяки на спосіб життя, поведінку, риси характеру, вчинки і т. д. історичних, фольклорних та літературних героїв, на історичні події, міфи, перекази, літературні твори: в романі Орхана Памука є два герої одного з яких звать Несір – “благородний”, а іншого Fazıl – “добродійний”, проте вони несуть і посилання на відомого турецького письменника модерніста Неджіпа Фазила Кисакюрека, який став одним з лідерів та ідеологів ісламістського руху Туреччини другої половини ХХ століття [43, с. 117]; мовні алюзії, які містять натяк на який-небудь фразеологізм, прислів'я, приказку, крилатий вираз, ходячий вислів [67, с. 54–58, 60].

3) Лексичні одиниці, які можна назвати випадковими лакунами. Дослідник Л. Бархударов має на увазі ті одиниці словника однієї з мов, яким через певні при-чини (не завжди зрозумілі) немає відповідників у лексичному складі (у вигляді слів або стійких словосполучень) іншої мови. Наприклад, у словнику турецької мови не існує одиниці на позначення слова доба, а тому це поняття доводиться передавати турецькою мовою описово: *üç gün dört saat*, якщо ж підкреслюється неперервність дії, цілодобовість дії, то виражається словосполученням: *gese gündüz*. Ми не розглядали цей пласт лексики, оскільки він є дуже широким, а тому потребує особливої уваги.

У деяких випадках відсутність еквівалентів такого роду лексики в одній із мов може знайти собі культурно-історичне або соціальне пояснення. Проте у більшості випадків знайти раціональне пояснення відсутності слова з певним значенням в одній мові та його існуванню в іншій не вдається, а тому дослідник вважає необхідним, як і взагалі при змалюванні відмінностей між двома мовами, посилатися на “національну самобутність” складу тієї чи іншої мови, не намагаючись визначити конкретні причини існування чи відсутності саме цієї, а не іншої одиниці в цій мові.

Дослідник Л. Соболев вважає так: “якщо говорити про неперекладність, то саме реалії переважно і неможливо перекласти”. Проте стосовно словникового перекладу зазначено наступне: “немає такого слова, яке не могло би бути перекладеним на іншу мову, принаймні описово, тобто поширеним сполученням слів цієї мови”, а контексту-альний переклад має таку характеристику: “те, що неможливо у відношенні окремого елемента, можливо у відношенні складного цілого”. Отже, ми вважаємо, що питання зводиться не до того, чи можливо чи неможливо перекласти безеквівалентну лексику, а до того, як її перекласти [68, с. 275].

Основних труднощів передачі безеквівалентної лексики під час перекладу є дві:

- відсутність у мові перекладу відповідників (еквівалентів, аналогів) через відсутність у носіїв цієї мови позначуваного реалією об’єкта (референта);
- необхідність, поряд із предметним значенням (семантикою) безеквівалентної лексики, передати і колорит (конотацію) – її національне та історичне забарвлення [69, с. 125].

Дослідники виділяють різні способи перекладу безеквівалентної лексики. Напри-клад, Л. Бархударов пропонує такі: перекладацька

транслітерація та транскрипція, калькування, описовий або пояснювальний переклад, наближений переклад, трансформаційний переклад. Інший учений-іспаніст В. Виноградов, розглядаючи слова-реалії, виділив такі способи їх перекладу: транскрипція або транслітерація, гіпо-гіпернімічний переклад, уподібнення, перифрастичний переклад та калькування. Дещо відмінну думку мають С. Влахов та С. Флорін, розрізняючи транскрипцію або транслітерацію, переклад реалії, або її заміна: у межах цього способу також виокремлено введення неологізму, до якого входять калька, напівкалька, освоєння, семантичний неологізм; заміну реалії реаліями мови перекладу, приблизний переклад реалій (родо-видова заміна, функціональний аналог, опис, пояснення, тлумачення), а також контекстуальний переклад.

Розглянувши різноманітні класифікації способів перекладу безеквівалентної лексики пропонуємо виділити вісім наступних прийомів перекладу безеквівалентної лексики в романі Орхана Памука “Сніг”:

1. Транскрипція або транслітерація. У процесі транслітерації графічну форму слова вихідної мови передають засобами мови перекладу, тоді як при транскрипції – його звукову форму [62, с. 96–106]. Ці способи використовуються при перекладі географічних назв : Kars – Карс, Erzurum – Ерзурум, Horasan – Хорасан, Batman – Батман – однаково звучить і в українському і в російському перекладах; імена героїв роману: Kerim Alakışođlu, Ка – Керім Алакушуоглу – Керим Алакушуоглу – ім’я головного героя, Taner – Танер – стамбульський друг Ка; İpek – Іпек – Ипек – головна героїня, Muhtar – Мухтар, колишній чоловік Іпек, Serdar Bey – Сердар-бей, Kasım Bey – Касим-бей – Касым-бей, Teslime – Тесліме – Теслиме – ім’я дівчини, яка скоїла самогубство. Однією з основних переваг транскрипції або



транслітерації як прийому є максимальна стислість. Варто зазначити, що цей спосіб необхідно використовувати обережно, оскільки в деяких випадках передача колориту, який не є основною метою, може відтіснити на другий план передачу смислового змісту реалії, не виконавши цим комунікативне завдання перекладу.

2. Гіпонімічний або гіперонімічний переклад. Для цього способу перекладу характерне встановлення відношення еквівалентності між словом оригіналу, яке передає видове поняття-реалію, а також словом у мові перекладу, яке називає відповідне родове поняття і навпаки [67, с. 61–84]. Наприклад: *kasaba* – містечко, городок; лексема *kasaba* в турецькій мові має наближене значення до нашого села, або селища міського типу, проте український перекладач вжив слово “містечко”, яке все ж таки виступає родовим поняттям до турецького *kasaba*; *dere* – річка, река: переклад є родовим поняттям до видового *dere*, оскільки дана лексема в турецькій мові означає “річка, що пересихає влітку”, а переклад є узагальнюючим.

3. Уподібнення. Відмінність між цим способом і попереднім лише в тому, що уподібнені слова називають поняття супідрядні відносно до родового поняття, а не підрядне і підпорядковувальне поняття [67, с. 61–84]. Наприклад: *paşa konakları, hamamlar* – особняки пашів (також перекладач вживає лексему генерал), лазні, особ-няки пашей, бані, ці турецькі лексеми мають відмінне значення, а саме: турецьке *paşa* є вищим не тільки військовим, а також і цивільним званням часів Османської імперії, *konak* частіше означає місце ночівлі, аніж особняк

4. Перифрастичний (описовий) переклад. Цей спосіб передачі безеквівалентної лексики полягає в розкритті значення лексичної одиниці вихідної мови за допомогою розгорнутих словосполучень, які розкривають суттєві ознаки явища, яке позначається цією лексичною

одиницею, тобто за допомогою її дефініції (визначення) на мову перекладу [62, с. 96–106]. Наприклад: *Atatürk Caddesi* – проспект Ататюрка, у перекладі використано спосіб напівкальки разом з описовим, оскільки в зносі російського перекладу ми бачимо тлумачення історичої постаті Мустафи Кемалю Ататюрка: Мустафа Кемаль Ататюрк, засновник і перший президент (1923–1938) Турецької Республіки (переклад з російської Оленікової Євгенії); *gesekondu mahalleleri* – квартали, забудовані збитими за ніч халупами; квартали “геджеконду”: російський переклад напівкалька зі зноскою: найбільші квартали турецьких міст, дослівно – “халупи, незаконно збудовані за ніч” (переклад з російської Оленікової Євгенії); “*türbancı kız*” – послідовниця ісламу в тюрбані – закриваюча девушка, “девушка с покрытой головой”: знову ж таки в російському перекладі є зноска до описового перекладу: за традицією в мусульманських країнах, зокрема на сході Туреччини, дівчата носять хустку, пов’язану на голові у формі тюрбана (переклад з російської Оленікової Євгенії); *Halk Partisi* – Народна Партія – переклад напівкалька зі зноскою: Народна партія – заснована 1923 року Мустафою Кемалем Ататюрком, першим президентом Турецької Республіки, з 1924 року – Народно-республіканська партія; те саме і в російському перекладі: Народная партия з ідентичною зноскою; *çarşaf* – чорний чаршаф, чорний чаршаф: переклад напівкалька з поясненням: чаршаф – різновид чадри, легкого покривала, яким жінки-мусульманки закриваються з голови до ніг.

#### 5. Створення нового або складного слова:

а) калькування. Цей прийом полягає в передачі безеквівалентної лексики вихідної мови за допомогою заміни її складових частин – морфем чи слів (у випадку зі стійкими словосполученнями) їх прямими лексичними відповідниками в мові перекладу [62, с. 96–106]. Наприклад: *Serhat Şehir Gazetesi* – Газета прикордонного міста;

городская газета “Граница”; Osmanlı Devleti ve Çarlık Rusyası – Держава Османів та царська Росія, Османская и Российская империи; Asemler – перси, персы; – персы; Rumlar – визан-тийские греки, греки; Yılmaz şirketi – компанія “Безстрашшя”, компания “Йылмаз”.

б) напівкалькування. Сюди належать часткові запозичення, нові слова або стійкі словосполучення, але які складаються частково зі свого власного матеріалу, а частково з матеріалу іншомовного слова. Розглянемо детальніше на прикладах з роману: Halitpaşa Caddesi – вулиця Халіт-паші, Cumhuriyet Oteli – готель “Республіка”, Karpalas Oteli – готель “Карпалас”, Osmanlı yapıları – османські споруди, османские здания.

в) створення неологізму: Yeşilyurt Lokantası – ресторан “Зеленокрай”.

б) Адаптація (освоєння). У цьому випадку безеквівалентній лексемі надається вигляд рідного слова: çayhane – чайхана, Gürcistan, Tebriz, Kafkaslar ve Tiflis – Грузія, Тебріз, Кавказ, Тбілісі; Грузия, Тебриз, Кавказ и Тифлис; Azeri, Kürt, Terekem – азербайд-жанець, курд, терекем; азербайджанец, курд, туркмен; Ardahan – Ардаган (уподібнення до української мови); Mahmut – Махмуд (одзвінчення глухої приголосної турецької мови відповідно до української та російської перекладацької традиції).

7. Контекстуальний переклад. Цей спосіб перекладу протистоїть терміну “слов-никовий переклад”, вказуючи таким способом, на відповідності, які слово може мати

в контексті на відміну від запропонованого у словнику [70, с. 96–105]: hoca – учитель, преподаватель, mürit – последователь (учень шейха).

8. Переклад прецизійних слів. Прецизійні слова можуть представляти національні реалії, які становлять природну і невід’ємну

частину дійсності і мови, яку вивчають. До національних реалій відносяться назви провінцій, районів, історичних пам'яток, окремих будівель, визначних пам'яток, які відомі всім культурним людям цієї країни [71, с. 197]. У Туреччині такими національними реаліями є: назви адміністративних одиниць: *il* – іль, відповідає губернії; *ilçe* – ільче, відповідає українському чи російському району, *vilayet* – ейалет, вілайет, відповідає колишній губернії на території Царської Росії; *valilik* – вілайет, резиденція губернатора або посада губернатора; назви посад: *belediye başkanı* – мер, *vali muavini* – помічник валі, *vali* – валі, губернатор; назви історичних районів, кварталів: *Nişantaşı* – Нишанташы, махалле Нішанташі (діловий квартал у Стамбулі), *BeYOğlu* – Бейоглу – культурний квартал у Стамбулі, *Arnavutköy* Арнавуткой – район у європейській частині Стамбула, на березі Босфору; те ж саме спостерігаємо в російському перекладі: Арнавут-кьой – колишнє містечко на європейському березі Стамбула, нині один із районів Стамбула (переклад з російської Оленікової Євгенії); *Bayrampaşa* – квартал Байрам-паші, квартал Байрам-паши, *Atatürk Mahallesi* – квартал Ататюрка.

Отже, розглянувши класифікації способів перекладу безеквівалентної лексики відомих дослідників В. Виноградова, С. Влахова та С. Флоріна, Л. Бархударова, ми виділили способи перекладу безеквівалентної лексики, які є найбільш прийнятними для перекладознавства сучасної турецької мови.

Проаналізувавши обсяг безеквівалентної лексики сучасної турецької мови на основі російського та українського перекладів роману Орхана Памука “Сніг”, можна зробити висновок, що кількість вищезазначеної лексики відносно української та російської мови вражаюча. Це явище цілком логічне, оскільки, незважаючи на географічну близькість наших держав, культура, історичне минуле,

вплив інших народів, національна кухня, релігія та традиції сильно відрізняються.

Було виділено вісім таких прийомів: транскрипція або транслітерація, гіпо- або гіперонімічний переклад, уподібнення, перифрастичний або описовий, створення ново-го або складного слова, в якому виділено способи калькування, напівкалькування і створення авторського неологізму; прийом адаптації або освоєння, контекстуальний переклад та переклад прецизійних слів. Щодо частотності застосування кожного з прийомів, то можна з упевненістю зазначити, що найбільш уживаними є способи транскрипції або транслітерації, а також описовий або перифрастичний спосіб. І це є цілком логічно, оскільки в перекладацькій традиції найпростішими, а тому і найбільш розповсюдженими способами перекладу безеквівалентної лексики є саме два вищезазначених. На другому місці за частотністю є гіпонімічний або гіперонімічний способи, уподібнення, а також створення нових чи складних слів (калькування, напівкалькування). На нашу думку, ці способи займають другу позицію через географічну близькість наших культур, що впливає на їхню взаємопроникність і запозичення певних слів на позначення тих самих або дуже схожих явищ і предметів. На останньому місці стоять контекстуальний переклад, переклад прецизійної лексики, оскільки ці способи є крайніми засобами при перекладі безеквівалентної лексики будь-якої мови.

### **2.3. Інтертекстуальність як стильова домінанта автора та форма художнього втілення діалогу культур у романі Орхана Памука “Сніг”**

У романістиці сучасного турецького письменника, лауреата Нобелівської премії з літератури 2006 р Орхана Памука, центральне місце займає осмислення взаємодії Сходу і Заходу. Саме діалог культур є провідним фактором ідейно-художньої своєрідності його творів і визначає їх домінанти. Актуальною проблемою “Памукознавства” є питання про те, якими способами і в яких художніх формах діалог культур реалізується в творчості Орхана Памука. Таким чином, нами було досліджено одну з форм втілення діалогу культур в романі письменника “Сніг”.

Теоретико-методологічною основою дослідження послужила концепція інтертекстуальності, проте не в її постструктуралістичному розумінні, де будь-який текст є інтертекстом за визначенням Р. Барта [42, с. 218]. Таке поняття інтертекстуальності позбавляє її здатності бути засобом літературознавчого аналізу. Тому ми приймаємо інший підхід до інтертекстуальності, слідуючи за літературознавцями, які стали займатися конкретними інтертекстуальними формами: запозиченнями, переробкою тим і сюжетів, явної та прихованої цитациєю, перекладом, плагіатом, алюзією, парафразою, наслідуванням, пародією, інсценуванням, екранізацією, використанням епіграфів [42, с. 220]. Серед таких дослідників слід відзначити німецьких вчених У.Бройха, М.Пфістера, Б.Шульте-Мідделіха, яких цікавить “з якою метою і для досягнення якого ефекту письменники звертаються до творів сучасників і попередників” [42, с. 220]. Характерною рисою цього напрямку стала відмова від ідеї про “всеосяжність” інтертексту; не дарма І.П. Ільїн

підкреслює, що його представники “прагнули протиставити інтертекстуальність як літературний прийом, свідомо використовується письменниками, постструктуралістичного розуміння як фактору своєрідного колективного несвідомого, який визначає діяльність художника незалежно від його волі, бажання і свідомості” [42, с. 220].

Звернемося до аналізу конкретних форм інтертексту і його функцій в єдиному “політичному романі Орхана Памука “Сніг”, що вийшов в Туреччині в 2002 р. Всі головні дійові особи цього твору, так чи інакше, заангажовані в політику. Однак, як і в інші свої романи, письменник включив в “свідомо політичний” сюжет “Снігу” детективну загадку і любовну історію, що були запозичені з найпопулярніших жанрових різновидів роману масової літератури. Такий творчий принцип письменника відбито в його висловлюванні про те, що “життєздатність роману залежить від його еластичності. Він може набувати різних форм. Можна переглядати традицію, використовувати есе, обігрувати жіночий любовний роман, детектив. І тому він виживає де- завгодно” [72].

Як і в інших творах Орхана Памука, сфера інтертекстуального взаємодії “Сніги” з турецьким і світовим літературним спадщиною досить обширна.

Що стосується інтертекстуального діалогу з європейською культурою, то в романі “Сніг” виявляються посилання на епізод з творчої біографії С.Т. Кольріджа, де Орхан Памук проводить паралель між європейським письменником і головним героєм своєї книги: “Кожен, хто хоч трохи знав англійську поезію, знає про примітки, які написав Кольрідж в заголовку вірша “Хубілай-хан”. На початку цього вірша, підзаголовком якого є фраза “Образ, побачений у сні, віршований уривок”, Кольрідж розповідає, що він заснув <...>, а пропозиції з книги, яку він читав перед тим, як заснути, в його чудовій

фантазії, в глибокому сні, немов би перетворилися в предмети, і все це разом склалося в вірші” [43, с. 180]. Поезія народжувалася “сама собою”, без будь-яких розумових зусиль. Прокинувшись, Кольїрідж виявив, що пам'ятає вірш, і став його записувати, спираючись на “бачення уві сні”, однак раптовий візит людини, яка приїхала з приводу якоїсь заборгованості з міста Порлок, перервав його працю. Пізніше він так і не зміг згадати решту творів, які він назве “Хубілай-хан (Кубла-хан)” [73]. У свою чергу головний герой “Снігу” Ка, під враженням від розповіді Неджіпа про його бачення про місце, “де немає Аллаха”, теж відчув, що до нього само собою “прийшов” вірш. Він подумав, що зможе записати його, “... якщо з Порлок ніхто не приїде ...” [43, с. 180]. Головний герой боявся, що, подібно до Кольїріджу, не зможе утримати в пам'яті вірш, яке він повинен був прочитати зі сцени. Але, оскільки ніхто так і не перешкодив йому, Ка прочитав свій вірш без зусиль і зупинок, “повільно, як падає сніг” [43, с. 182]/

У романі “Сніг” звертає на себе увагу трансформація ідеї знаменитого філософа Р. Декарта - *Cogito, ergo sum* (лат. – “Думаю, значить, існую”). Це твердження є первинною достовірністю, його суть в очевидності існування мислячого суб'єкта, тобто самовиявлення суб'єкта в акті мислення (ширше – свідомості). У тексті роману Орхана Памука цей вислів представлено інакше: “Раз ти мислиш, значить, він існує” [43, с. 271]. Цю фразу Ка говорить Фазилу, двійник якого, Неджіп, був убитий. Звісно ж, що дана репліка знакова для твору, оскільки вона стверджує принципову необхідність Іншого для Я і нерозривному зв'язку цих двох суб'єктів в діалозі.

У епіграфах “Снігу” Орхан Памук цитує Роберта Браунінга, Стендаля, Ф.М. Достоевського і Джозефа Конрада. Як зазначалося раніше, епіграфи вказують на тематику і проблематику твору, спонукаючи читача до роздумів і тлумачення роману, одночасно



задаючи напрямок подібного тлумачення. Перший епіграф “Снігу” представляє собою наступні рядки: “Вся наша увага спрямована на небезпечних крайнощів всього суцього, на чесного злодія, на милостивого вбивцю, на західного забобонного атеїста” [43, с. 7]. У цьому ланцюжку оксюморонів найбільш цікавим видається останній її елемент. У романі “Сніг” ключове місце займають “взаємини” політичного ісламу і секуляризації з установкою на атеїзм. Причому деякі герої висловлюють обидві ці позиції у вкрай різкій, гіперболізовано, часом доходить до абсурду формі. Протиставлення цих двох ідей є структурною основою роману. Що стосується головного героя, то він ніби з’єднує обидві позиції, перетворюючись в “західного забобонного атеїста”. Звичайно, Ка – не європеєць, а турок. Однак, провівши дванадцять років в Німеччині і повернувшись на батьківщину, він відчував якесь “перевагу” над співвітчизниками. Подібне відчуття з’явилося у нього ще в автобусі, по дорозі в Карс під час бесіди з сусідом по кріслу: “Ка відчув, що присутність цієї людини дає йому відчуття спокою. Він згадав відчуття, яке не відчував протягом дванадцяти років в Німеччині, з тих самих пір, коли йому було приємно зрозуміти людину, слабшу за себе, і приємно було відчувати до неї співчуття” [43, с. 13].

Іронічно, що в Європі головний герой ніколи не відчував себе “своїм”, а приїхавши до Туреччини відразу став “західною людиною”. Другий епіграф - рядки з “Пармської обителі” Стендаля: “Політика в літературному творі груба, як пістолет, який стріляє посеред концерту, але це те, чим ми не можемо знехтувати. А тепер ми будемо говорити про огидні речі ...” [43, с. 7].

Всі персонажі “Снігу” так чи інакше мають відношення до політики, хоча сам автор вважає, що його роман не варто вважати політичним, оскільки він не поділяє ні одну з описаних позицій.

Ф.М. Достоевський поряд з Л.Н. Толстим очолює список улюблених письменників Памука. Третій епіграф “Снігу” був узятий з чернеток до роману російського класика “Братів Карамазових”: “Необхідно знищити народ, знищити, змусьте його мовчати. Тому що просвіта Європи набагато важливіше народу” [43, с. 7]. Ці рядки вказують в контексті роману на ставлення, багато в чому хворобливого, Туреччини до Європи. З одного боку, курс на європеїзацію робить Захід свого роду “моделлю” для країни, а, з іншого, відмову від власної культурної спадщини веде до втрати ідентичності і виникнення радикальних реакційних рухів, які уособлюють Європу зі “злом”.

Останній епіграф роману “Сніг” являє собою фразу з твору Джозефа Конрада “Очима європейця”: “Європеєць в мені втратив спокій” [43, с. 7]. Чи не знає спокою і має сумнів головний герой “Сніги”, який дивиться на Карс очима європейця, таким не будучи.

У романі “Сніг” є досить широке поле інтертекстуальної взаємодії зі східною літературою. В першу чергу, відзначимо, що повне ім'я головного героя – Керім Алакушоглу. Звісно ж, що тут міститься натяк на героя східної легенди – Керема, згорілого від любові.

Даний сюжет став традиційним в літературі Сходу, зумовивши появу кількох версій трагічної історії кохання. Іншим прикладом служить іранський полководець Ферхад, що став прототипом головного героя ще однієї східної легенди “Ферхад і Ширін”. В усній народній творчості образ Ферхада трансформувався: з полководця він перетворився в муляра і художника. Цей сюжет був включений перським поетом Фірдоусі в “Шахнаме” (XI ст.). Необхідно відзначити, що одну з версій даної історії написав один з найбільших поетів середньовічного Сходу Нізамі, назвавши її “Хосров і Ширін”.

Ка, який повернення до Німеччини веде життя повністю спустошеного людини. Однак, ніякого “возз'єднання” з коханою в фіналі не очікує головного героя “Снігу”.

Існують кілька варіантів тлумачення прізвища Ка. Перша її частина – “ала” - перекладається як “різнокольоровий, строкатий” або як “високий”. “Куш”, в свою чергу, означає “птаха”. Відповідно, всю прізвище можна розуміти як “птаха високого польоту”, або “строкату птаху”. Перший варіант відповідає думці жителів Карса про головного героя, який приїхав з Європи. Навіть така невелика деталь, як пальто попелястого кольору, куплене героєм у Франкфурті, буде говорити про те, що його володар має пряме відношення до “Заходу”. Під час першої зустрічі Ка з главою ісламістської організації Ладжівертом, останній відзначить: “... Красиве пальто. Де ви його купили?” [43, с. 95]. Сам же герой зізнається, що під час перебування в Карс це прекрасне пальто “стане для нього джерелом сорому, занепокоєння, але й надійності” [6, с. 9]. В очах жителів міста Ка – людина, яка може донести їх проблеми і проблеми Карса до столиці, а можливо і до “західного світу”. Адже, по словами одного з героїв, “турецьким газетам, поки цим не зацікавляться європейці, байдужі злидні і страждання власного народу” [43, с. 98]. Ось чому його приїзд в Карс і його думка так життєво важливо для жителів міста.

Що стосується другого варіанту, то необхідно уточнити, що сойку по-турецьки називають “строкатою вороною” (alakarga), але це слово має і переносне значення, а саме “базікало”. Таке визначення також до певної міри співзвучно характеру вчинків Ка, який “легко змінює свої погляди й уподобання”, перебуваючи в полоні ідейних коливань [74, с. 184].

Головний герой роману, якого залишило натхнення, проробляє шлях з Європи в Азію, тобто з Франкфурта в Карс. У цій подорожі

проглядається іронічне переосмислення подорожніх нотаток відомого турецького поета Ахмеда Хашима (1884-1933) “Подорож до Франкфурта”.

Герої роману “Сніг” нерідко розповідають один одному історії з класичної східної літератури. Орхан Памук активно експлуатує подібні сюжети, немов бажаючи “нагадати” про них. Так, в тексті роману “Сніг” зустрічаються згадки літератури Дивану, що також підсилює “турецька фон” твору [43, с. 103].

Яскравим прикладом експлуатації класичних сюжетів східної літератури служить історія про Рустема і його сина Сухраба. Радикальний прихильник політичного ісламу Ладжіверт при першій зустрічі з Ка розповідає йому цю історію з “Шахнаме” Фірдоусі: “Кажуть, в дуже давні часи в Ірані жив великий герой, невтомний воїн. Сьогодні ми кличемо його Рустем, як і ті, хто його любив. Одного разу Рустем полював і збився зі шляху, а вночі, поки спав, втратив і свого коня. Сказавши собі, що знайде свого коня Ракша, він пішов в землі ворогів, в Туран. Слава про нього летіла швидше, ніж він йшов, його впізнавали і зустрічали привітно. Шах Турана прийняв його як гостя і влаштував бенкет. Після бенкету він пройшов до кімнати приготувану для нього, туди увійшла дочка шаха і зізналася Рустема в любові. І сказала, що хоче від нього сина. Вранці Рустем залишив для дитини, майбутньої дитини, свій нарукавник і повернувся на батьківщину. Народженого назвали Сухраб, ми теж його так назвемо, через багато років він дізнався від матері, що його батько - легендарний Рустем, і сказав так: “Я піду в Іран, вижену з трону тирана Кейкавуса, шаха Ірану, а на його місце посаджу свого батька ... А потім повернуся сюди в Туран, вижену з трону тирана Ефрасіаба, шаха Турана, і сам займу його місце! Тоді мій батько Рустем і я будемо справедливо керувати Іраном і Тураном, тобто всім світом”. Так сказав простодушний і

добрий Сухраб, але він не знав, що його вороги хитріше і підступніше його <...> Після обманів ворогів, ігри здой долі і випадкових подій, зумовлених Великим Аллахом, легендарний Рустем і його син Сухраб зі своїми військами зішлись на полі бою, не впізнавши один одного, тому що були в обладунках” [43, с. 100-101].

У цьому місці Ладжіверт перериває свою розповідь, стверджуючи, що ототожнює себе з Сухраб. Герой легенди не вбив свого батька, хоча йому надавалася така можливість. Доля розпорядилася інакше: на третій день сутички Рустем завдає смертельний удар Сухраб. Побачивши нарукавник, він розуміє, що вбив власного сина, падає на коліна і плаче. По ходу розповіді Ладжіверт характеризує Сухраб, як наївного, по-дитячому доброго, людяного, хоч і бунтівного героя, в своїх вчинках керувався виключно любов'ю до батька. Далі він каже, що за допомогою цієї розповіді він “тлумачить своє життя” [43, с.103]. Іронічно, що Ладжіверт, який не раз був засуджений, та й зараз переховується від влади, бачить себе саме такою людиною. “Наївність” – найменш підходяща характеристика цього персонажа, який є керівником радикальної ісламістської групи.

На завершення Ладжіверт підкреслює, що колись цю розповідь знали “мільйони людей від Тебріза до Стамбула, від Боснії до Трабзона”, нині ж вона відданий забуттю “через те, що всі захоплюються Заходом” [43, с. 103]. Далі він актуалізує опозицію Схід – Захід, кажучи, що на Заході питання батьковбивства нагадує про Едіпа і “нав'язливу ідею Макбета про троні і смерті”; а на Сході аналогом даних історій служить сюжет про Рустема і його сина Сухраб [43, с. 103]. Хоча, слово “аналог” не правомірне в даному випадку, оскільки Сухраб не став, навмисне або ненавмисно, батьковбивцею. Це Рустема було призначено відняти життя у власного сина. вельми несподіваного, набору культурних кодів. Як пише сам Орхан Памук,

“... подорож, що веде нас до розуміння сенсу тексту <...> вимагає людських зусиль. І навіть більше, ніж зазвичай: адже у нас немає ні карти, ні компаса. Глибина тексту пов'язана з його насиченістю ...” [45, с. 358]. Як показав представлений аналіз, роман Орхана Памука насичений “текстами” Східної і Західної культур, чий діалог втілений у вигляді “переплетення” орієнтального і оксидентального дискурсів. Звісно ж, що подібна риса є причиною, хоча далеко не єдиною, зарахування романів автора до так званої інтелектуальної літератури.

Дане дослідження впливає на певне осмислення інших способів і форм втілення діалогу культур в романістиці турецького письменника, а також допомагає краще зрозуміти ідіостиль автора, що дозволить виявити ідейно-художню специфіку його творчості.

## Висновки до Розділу 2

Досліджуючи роботи Орхана Памука, зокрема його роман “Сніг”, ми наголосили на тому, що вибір вірного еквівалента при перекладі з однієї мови на іншу є важливим аспектом взаємодії кількох різномовних культур. Тому слід не випускати з поля зору культурні особливості країни, а намагатися інтерпретувати їх, зробити зрозумілими для культури країни мови тощо. Також не варто забувати і про те, що при неправильній інтерпретації вихідного тексту на фонетичному рівні можна зустрітися з втратою сенсу, задуманого автором, в результаті загубиться ефект, який хотів передати автор.

Ми вкотре підтвердили, що кількість безеквівалентної лексики, яка є однією з найбільших проблем перекладачів, залежить перш за все від індивідуального стилю; також змісту самого твору, часу його створення та інших чинників. Підсумовуючи, можна сказати що наразі існує 8 основних способів передати без еквівалентну лексику на мову реципієнта. А саме, гіпонімічний або гіперонімічний переклад, описовий переклад, створення нового слова, адаптація, контекстуальний переклад та переклад прецизійних слів.

Поняття інтертекстуальності було розглянуто з точки зору впливу на стиль роману “Сніг”. Нами було визначено, що одним із основних способів реалізації діалогу культур в художньому світі роману Орхана Памука стала саме інтертекстуальність. Таким чином, можна прослідкувати, що інтертекстуальність є вагомим стильовим домінантом даного твору й, відповідно, значним чином вплинула на формування індивідуального стилю письменника в романі.

## ВИСНОВКИ

Для максимального збереження індивідуального стилю автора під час перекладу, перекладач має виконати доперекладацький аналіз, вивчити особливості ідіостилу письменника та звернути особливу увагу на стильові домінанти того чи іншого твору. Адже, ідіостиль - це сукупність глибинних текстопороджувальних домінант і констант певного автора, які визначили появу цих текстів. Ми розглянули ідіостиль письменника в якості категорій текстотвірних стратегій письменни, а також як спосіб здійснення літературної комунікації за допомогою реалізованої в його творчості системи мовних засобів, що зумовлені ідейно-художнім задумом твору.

Отже, перекладач, який в своєму роді виступає як “співавтор”, в процесі перекладу тексту, відтворює ті ж ідіостильові особливості мовою приймаючої культури. Таким чином, ми з’ясували, що:

- однією з найсуттєвіших проблем при перекладі іноземною мовою художнього тексту є відтворення індивідуального стилю автора.
- наявність індивідуального авторського стилю передбачає й наукову методологію, що вивчає індивідуальний стиль.

Наразі у науковому світі не існує окремої науки, яка б займалася вивченням ідіостилу письменника як системи. При цьому, в межах такої науки, виявляються “недієвими” традиційні методи, прийняті у традиційній стилістиці.

Ми дійшли висновку, що в рамках вивчення специфіки ідіостилу Орхана Памука й способів її перекладу іншими мовами, необхідно виокремити певну авторську домінанту, під якою ми розуміємо масив текстів, поєднаних, поняттям “інтертекстуальність”. Подальша практика перекладу роману “Сніг”, що був розглянутий нами з точки



зору індивідуального стилю Памука, вимагає методологічних пошуків в межах *ідіостилістики* перекладу.

Індивідуальний стиль письменника завжди характеризується особливими стильовими домінантами, які ми згадували як художньо-типологічні домінанти (ХТД). На одному з етапів перекладу передача ХТД становить своєрідне усвідомлення “розумової моделі” оригіналу. Ця модель має назву моделлю художньо-типологічної домінанти оригіналу (МХТД). МХТД оригіналу є системою уявлень і понять, що сформувалися у свідомості перекладача при розумінні тексту. Відтворення цієї моделі у перекладі залежить від ступеня опанованості художньо-типологічних параметрів оригіналу.

## ÖZET

Nobel 2006 Edebiyat Ödülü'ne layık görülen Orhan Pamuk'un adı Türk edebiyat tarihinde önemli bir yere yazıldı. Nobel Edebiyat Ödülü verilen ilk Türk yazarı olan Orhan Pamuk

Kar, herkesi rahatsız etme sanatının olağanüstü bir örneğidir. İnternet'te "Kışkırtıcılık ölçüsünde cüretli" olduğunu yazan Milliyet Sanat dergisinin editörlerine göre, "kitap, okurların büyük çoğunluğunda olumsuz tepkiler uyandıracak çok sayıda olay, fikir kalıbı, suçlayıcı söz içeriyor" (8 Mart 2002). Bunca okuru rahatsız etmek üzere başvurulmuş strateji de çok boyutludur. Milliyet Sanat'ın İnternet'te yer alan aynı sayısında yazan Necmiye Alpay'ın belirttiği gibi, Kar'daki "kışkırtıcılık [...] genellikle siyasal aidiyet düzeyinde; farklı okurlarda farklı tepkiler yaratabilecek türden. Her okur kısmen de olsa bir siyasal akıma dahil ya da yakın olduğundan, herkes romandaki kışkırtma öğelerinden bir bölümüne tepki duyuyordur". Başka bir deyişle, her okur kitlesi farklı bir eksen üzerinden kışkırtılır ve her okurun olumsuz tepkisi kimliği kadar özgündür.

Bizim çalışmada en önemli noktalar:

- Çalışmamızın amacı Orhan Pamuk'un "Kar" adlı romanının deyim biçimini üretme yollarını çevirisini incelemektir.
- Çalışmamızın konusu, "Orhan Pamuk'un Ukraynaca çeviri içinde bireysel tarzının korunma ve iletilme özellikleri (*Kar* romanı örneğinde)".
- Çalışmamızın alaka düzeyi, bireysel stilin bütünsel korunmasının çeviri çalışmaları sorununun ön planına çıkmadığını ve metnin üslupları içinde, yazarın bireysel tarzının çalışmasının çeviri faaliyetlerini anlamak için gerekli olduğunu bulduk. Sanatsal çeviri problemlerinin anlaşılması eserin uygunluğunu açıklar.

- Çalışmamızın öznesi, Ukraynaca çevirilerde dilbilim, dilbilim ve sözdizimi düzeyinde bireysel tarzının üretme yolları.
- Çalışmanın nesnesi, orijinal metnin bireysel tarzı ve O. Pamuk'un roman *Karının* çevirisidir.

Orhan Pamuk'un çeviri çalışmalarının etkisiyle özelliklerini inceleyerek, hem yazarın hem üslup hem de onun parametreleri hakkındaki kendi anlayışını daha net bir şekilde tanımlamamız gerektiğini gördük. Yazarın bireysel tarzı bir tür kurgu dilidir. Birçok bilim adamı “salak stil” kavramına dikkat etmişlerdir (M. Bakhtin, VV Vinogradov, V. Zhirmunsky, Vyach.V.S. Ivanov, Y. Tinyanov, R. Jacobson). Bireysel stili bir dilbilimsel fenomen olarak anlamak ve aynı zamanda biçim ve içerik birliği içinde tezahür ettirmek, aynı zamanda sanatsal metnin dilbilimsel analizini edebiyat eleştirisi ile birleştiren çalışmasına disiplinlerarası bir yaklaşımın gerekliliğini ortaya koydu. Yazarın tarzının aktarılması ve korunmasının özelliklerini belirlemeye yönelik çeviriye dayalı yaklaşım, sanatsal çevirinin özelliklerine dikkat etmeyi gerektirir. Sanatsal bir çevirinin yalıtılması ve özelliklerinin özel bir iletişim biçimi (yazar-metin-tercüman-okuyucu) olarak tanımlanması, okuyucunun dayattığı orijinalin bireysel estetiğinin korunmasını gerektirir.

Metinlerarasılık kavramı, yeni Kar stilini etkileme yönünden ele alındı. Metinlerarasılığın, Orhan Pamuk'un romanının sanat dünyasında kültürler arası diyalogu uygulama yollarından biri haline geldiğini belirledik. Böylece, metinlerarasılığın bu eserin önemli bir üslupsal egemenliği olduğu ve buna bağlı olarak, romandaki yazarın bireysel tarzının oluşumunu büyük ölçüde etkilediği izlenebilir.

Orhan Pamuk'un bireysel tarzının özgüllüğünü ve onu başka dillere çevirme yollarını incelemek için, yazarın ayrı bir metinlerarasılık baskını ayırtmak sonucuna vardık.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гарбовский Н. К. Теория перевода. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 2004. – 544 с.
2. Лімборський І. В. Літературознавча компаративістика і художній переклад за доби глобалізації: сучасний стан, дискусії і проблеми. Зарубіжна література в школах України [Текст] : щомісячний всеукраїнський науково-методичний журнал / Міністерство освіти і науки України. – 2009. – № 10. – С. 60-62.
3. Торкут Н. Інтерпретація сонетів В. Шекспіра в методологічному просторі міждисциплінарного діалогу, Ренесансні студії. – 2006. – Вип. 11. – С. 3-19.
4. Тюленев С. В. Теория перевода: Учебное пособие — М.: Гардарики, 2004. — С. 300-336
5. Донец П. М. Основы общей теории межкультурной коммуникации: научный статус, понятийный аппарат, языковой и неязыковой аспекты, вопросы этики и дидактики – Харьков: Штрих, 2001. – 384с.
6. Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. — 3-е изд., перераб. — М.: Флинта: Наука, 2003. — 320 с.
7. Основные понятия переводоведения (Отечественный опыт). Терминологический словарь-справочник. Отд. языкознания; Отв. редактор канд. филол. наук Раренко М. Б. (Сер.: Теория и история языкознания). МИНИОНРАН, 2010. – 260 с.
8. Лексикон загального та порівняльного літературознавства/за ред. А.Волкова (голова), О.Бойченка, І.Зварича, Б.Іванюка, П.Римхла. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.

9. Лексикон загального та порівняльного літературознавства/за ред.. А.Волкова (голова), О.Бойченка, І.Зварича, Б.Іванюка, П.Римхла. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
10. Федоров А. В. Основы общей теории перевода. – М.: Высшая школа, 1983. – 303 с.
11. Сдобников В., Петрова О. Теория перевода – М.: Восток-Запад, 2007. – 448 с.
12. Казакова, Т. А. Практические основы перевода. English – Russian. Учебное пособие. – СПб.: Лениздат; Издательство “Союз”, 2002. – 320 с.
13. Дьяконова Н.А. Функциональные доминанты текста как фактор выбора стратегии перевода: диссертация ...кандидата филологических наук: 10.02.20. –М.: РГБ, 2003. – 185 с.
14. Брандес М.П., Провоторов В.И. Предпереводческий анализ текста (для институтов и факультетов иностранных языков): Учеб пособие – 3-е изд., стереотип. – М.: НВИ-ТЕЗАУРУС, 2001. –224 с.
15. Виноградов В.С. Лексические вопросы перевода художественной прозы – М.: Изд-во МГУ, 1978. – С. 10-174.
16. Демецька В.В. Адаптація як поняття перекладознавства й культурології, Вісник СумДУ. Серія Філологія, № 1, 2007. Том 2. – С. 96-102.
17. Топер П. М. Перевод в системе сравнительного литературоведения / П.М. Топер. – М.: наследие, 2000. – 254 с.
18. Ребрій О. В. Сучасні концепції творчості у перекладі : [монографія] – Х.: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. – 376 с.
19. Кшиштофіак М. Літературний переклад та транслатологія. Друге видання, розширено та виправлено / М. Кшиштофіак. – Познань: Наукове видавництво університету Адама Міцкевича, 1999. – 240 с.

20. Беднарчик А.: Культурові аспекти літературного перекладу. В: Переклад з історії літератури. видання П. Швидкий. – С. 21-39.
21. Легезинська А. Архітектура світу, представлена в перекладі В: Багатомовність літератури та проблеми художнього перекладу / Видавництво Польської академії наук, 1984. – С. 40-206.
22. Владимирова Н.Г. Передача індивідуального стилю автора при переведенні. Лексико-грамматические вопросы теории перевода в вузе: Межвуз. Сб. научных тр. – Л.: ЛГПИ, 1984. – С. 75.
23. Подгаецкая И. Ю. Границы индивидуального стиля. Теория изучения – М.: Наука, 1982. – С. 32-59.
24. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности. Изд. 3-е, стереотипное. – М.: КомКнига, 2007. — 282 с.
25. Григорьев В.П. Грамматика идиостиля : М. Наука 1983. – 226 с.
26. Соколов А. Н. Теория стиля – М.: Искусство, 1968. – 224 с.
27. Виноградов В. В., Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика М.: Изд-во АН СССР, 1963. – 256 с.
28. Перепльотчикова С.Є. Відтворення ідіостилю Нікоса Казандзакіса в українських перекладах: автореф.дис. канд. філол.н.: спец.10.02.16 – л “перекладознавство” – К., 2004 – С. 19.
29. Иванов В. В. О языковых причинах трудностей перевода художественного текста Поэтика перевода. – М: Радуга, 1988. – С. 69-88.
30. Можнова Ж.И. Концептуальное и эстетическое значения слова в системе художественного текста, Человек и его язык: антропологический аспект исследований. Н. Новгород, 1997. – С. 29-67.
31. Тарасова И. А. Категории когнитивной лингвистики в исследовании идиостиля. Языкознание. – 2004. – № 1. – С. 163-169.

32. Беднарчик А.: Культурові аспекти літературного перекладу. В: Переклад з історії літератури. видання П. Швидкий, К. Żemła. - Катовіце: Видавець Naukowe "Śląsk" 2002, [Дослідження з перекладу, № 13] – С. 21-39.
33. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учебное пособие 10-е изд., стереотип. – М. : Флинта : Наука, 2011. – 248 с.
34. Каган М.С. Философская теория ценности – СПб.: Петрополис, 1997. — 205 с.
35. Алеекеева Л.М. Перевод как рефлексия деятельности Вестник Пермского университета, 2010. – Вип.1 (7). – С. 46-51.
36. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили – К. : Мистецтво, 1981. – 288 с.
37. Наливайко Д. С. Стиль напряду й індивідуальні стилі реалістичний літературі ХІХ ст. – К. : Наукова думка, 1987. – С. 42.
38. Швейцер А. Д. Теория перевода (статус, проблемы, аспекты) – М.: Наука, 1988. –215 с.
39. Богін Г.И. Техники понимания — общелингвистическая и общепилологическая проблема. Веснік Гродзенскага дзяржаўнага універсітэта. – Серія 1, номер 3 (5), 2000. – С. 118–125.
40. Солганик Г. Я. Стилистика текста. – М.: Флинта, 2001. – 253 с.
41. Болотнова Н.С. Коммуникативная стилистика текста: словарь-тезаурус – М.: Флинта: Наука, 2009. – 384 с.
42. Ильин И. П. Интертекстуальность. Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США: концепции, школы, термины : энцикл. справ. / [науч. ред., сост. И. П. Иль-ин, Е. А. Цурганова]. – М. : Интрада, 1996. – С. 215-221.

43. Памук О. “Сніг” : Роман / О. Памук ; пер. з тур. О. Б. Кульчинського; худож.-оформлювач О. Г. Жуков. – Харків : Фоліо, 2006. – 479 с.

44. Рог Г. В. Жанрово-стильові моделі сучасного турецького роману (80-90 рр.) 2006 года : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04 / Г. В. Рог ; Київський національний ун-т ім. Т. Шевченка – К., 2006. – 204 с. – укр.

45. Памук О. Другие цвета : избранные очерки и эссе; [пер. С тур. А. Аврутиной]. – СПб. : Амфора, 2008. – 532 с.

46. Библер В.С. От наукоучения к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век – М.: Издательство политической литературы, 1991. – 414 с.

47. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): Учеб. Для ин-тов и фак. иностр. яз. – М.: Высш. шк., 1990. – 253 с.

48. Попович А. Проблемы художественного перевода: Учебн. пособ. [Пер. сословацкого] — М.: Высш. шк., 1980. — 320 с.

49. Виноградов В.С. Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода. – М.: Международные отношения, 1975. – 329 с.

50. Комиссаров В. Н. Слово о переводе – М.: Международные отношения, 1973. – 215 с

51. Ахманова, О.С. Словарь лингвистических терминов. М.: Советская энциклопедия, 1966. 607 с.

52. Языкознание // Энциклопедия языкознания. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://jazykoznanie.ru/206/>

53. Orhan Pamuk. Kar. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002. – 2. baskı. – 429 s.

54. Siberia Lingua//Герасимова К.П. Проблема выбора лексических средств на фонетическом уровне при переводе текста с



турецкого языка на русский (на материале сборника эссе Орхана Памука «Другие цвета»), 2010- с. 78

55. Демецька В.В. Репродуктивний переклад vs адаптивний переклад [Ел. Ресурс] Вісник Дніпропетровського університету. Серія :Мовознавство. – 2010. – Т. 18, вип. 16. – С. 97-103. –: [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://nbuv.gov.ua/j-pdf>

56. Алексеева И.С. Введение в переводоведение: Учеб. Пособие. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 352 с.

57. Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Язык и культура. Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Русский язык, 1983. – 233 с.

58. Влахов С. Флорин С. Непереводимое в переводе. М.: Международные отношения, 1986. – 416 с.

59. Зорівчак Р.П. Реалія і переклад (на матеріалі англomовних перекладів української прози) – Львів: Вид-во Львів. ун-ту, 1989. – 216 с.

60. Бугулов И. Н. Особенности передачи слов-реалий в переводах англоязычной литературы развивающихся стран Шевченко. – К., 1985.

61. Куликов Г. И. Страноведческие реалии немецкого языка. – Минск : Высшая школа, 1986. – 159 с.

62. Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода) – М. : Международные отношения, 1975. – 240 с.

63. Зорівчак Р. П. Реалія та переклад – Львів, 1989.

64. Верещагин Е. М. Язык и культура : Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного – М. : Русский язык, 1976. – 248 с.

65. Кочерган М. П. Загальне мовознавство : підручник для студентів філологічних спеціальностей вищих закладів освіти – К., 1999.

66. Миропольська Н. Є. Мистецтво слова в структурі художньої культури учня: теорія і практика – К., 2002. – 204 с.

67. Виноградов В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы) – М. : Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. – 224 с.

68. Соболев Л. Н. О переводе образа образом. Вопросы художественного перевода. – М. : Советский писатель, 1955. – С. 270–290.

69. Шуман М. Слова переводимые и слова непереводимые. Мастерство перевода. – М., 1964. – С. 124–130.

70. Влахов С. Непереводимое в переводе – М., 1986.

71. Миньяр-Белоручев Р. К. Теория и методы перевода. – М : Московский лицей, 1996.

72. Ботанова Е. Орхан Памук: «Я очень скромный человек...» / беседа с Орханом Памуком [Электронный ресурс] // Зеркало недели. – 2004. — Режим доступа : www/ URL: <http://www.zn.ua/3000/3680/46894>

73. Кольридж С. Т. Стихи / С. Т. Кольридж ; [пер. К. Бальмонта]. – М. : Наука, 1974. – 280 с.

74. Сулейманова А. С. Постмодернизм в современном турецком романе: дис. ... канд. фил. наук : 10.01.03. Санкт-Петербургский гос. ун-т. – СПб., 2007. – 216 с.