

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**

*Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису*

ГУМЕННА КРИСТІНА ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК 81'255.4=133.1=161.2:82-311.6(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

**СПЕЦИФІКА ВІДТВОРЕННЯ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ
ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ
ФРАНКОМОВНОГО ІСТОРИЧНОГО РОМАНУ (НА МАТЕРІАЛІ
РОМАНУ ШАРЛЯ ДЕ КОСТЕРА «ЛЕГЕНДА ПРО УЛЕНШПІГЕЛЯ»)**

Спеціальність 035 – філологія

Галузь знань 03 – Гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Гуменна К. О.

Науковий керівник – **СМУЩИНСЬКА Ірина Вікторівна**, доктор філологічних наук, професор

Київ – 2020

АНОТАЦІЯ

Гуменна К. О. Специфіка відтворення в українських перекладах лінгвостилістичних особливостей франкомовного історичного роману (на матеріалі роману Шарля Де Костера «Легенда про Уленшпігеля»). – Кваліфікаційна праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії з галузі знань 03 «Гуманітарні науки» за спеціальністю 035 «Філологія». – Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2020.

Дисертацію присвячено комплексному та ґрунтовному перекладознавчому дослідженню специфіки відтворення в українських перекладах лінгвостилістичних особливостей франкомовного історичного роману на матеріалі роману Шарля Де Костера «Легенда про Уленшпігеля» та чотирьох перекладів твору українською мовою, виконаних Т. Черторизькою (1953 р.), Є. Єгоровою (1972 р.), С. Сакидоном (1974 р.) та Н. Гордієнко-Андріановою (1979 р.).

Мета роботи полягає у виявленні специфіки відтворення лінгвостилістичних особливостей франкомовного історичного роману в чотирьох українських перекладах, здійснених різними перекладачами у різні роки, крізь призму лінгвокультурології.

Мета дослідження передбачає розв'язання таких **завдань**:

- дослідити історичний та культурний контексти твору, що вплинули на вибір автором оригіналу певних лінгвостилістичних засобів;
- проаналізувати жанрово-стильові домінанти історичного роману в поєднанні з літературною легендою;
- виокремити характерні жанрові риси твору «Легенда про Уленшпігеля» та простежити їх відтворення у чотирьох перекладах;
- визначити, яким чином авторська позиція письменника простежується в оформленні образів головних героїв твору та наскільки точно ці образи були відтворені у перекладах українською мовою;

- виокремити стилістичні та лексико-семантичні особливості твору та прослідкувати за способами та засобами їхнього відтворення при перекладі;
- з'ясувати, як при перекладі художнього твору із часовою віддаленістю передати застарілі слова та вирази, архаїзми, історичні та національні реалії, фразеологізми, просторіччя, регіональну лексику (бельгіцизми, фландризми);
- дослідити збереження авторського стилю Ш. Де Костера у перекладах;
- встановити, за допомогою яких перекладацьких стратегій та прийомів перекладачам вдалося не лише відтворити у перекладах лінгвостилістичні особливості роману, а й досягти того ж комунікативного ефекту на читача, що й твір оригіналу;
- визначити фактори впливу та критерії оцінки якості множинних перекладів.

Наукова новизна полягає у комплексному перекладацькому дослідженні франкомовного твору «Легенда про Уленшпігеля» шляхом виявлення у ньому лінгвостилістичних особливостей історичного роману.

Вперше були досліджені шляхи перекладу українською мовою авторських стилізованих романів, ускладнених симбіозом різних жанрів та епох. Вперше досліджена множинність українських перекладів твору Ш. Де Костера (20 серпня 1827 р. – 7 травня 1879 р.), який вважається зачинателем національної літератури Бельгії, а його твір «Легенда про Уленшпігеля», створений у ХІХ сторіччі – літературним шедевром, «Біблією Бельгії».

З урахуванням положення про жанрову зумовленість архітектонічно-композиційної будови твору, встановлено, що твору Де Костера притаманна різночасовість, контрастивність, паралелізм, інтертекстуальність та алюзивність, алегоричність та символічність, повторюваність, натуралістичність, використання палітри комічного та мотиву мандрівки. Тому пропонується розглядати усі ці характеристики як риси історичного стилізованого роману, які потребують обов'язкового відтворення у перекладі.

Вперше досліджується збереження авторського стилю Шарля Де Костера у перекладі. Новим є встановлення способів відтворення основних лексико-семантичних та стилістичних засобів романтичного твору Шарля Де Костера.

Запропоновано нову доповнену класифікацію застарілих слів. Вводяться поняття подвійної історичної стилізації архаїчно-архаїзованих текстів, вторинної історичної стилізації з боку перекладача та прагматичної історичної стилізації, спрямованої на подолання втрат при перекладі стилізованих історичних романів.

За результатами дисертаційного дослідження сформульовані авторські положення, що виносяться на захист і мають елементи наукової новизни:

1. Притаманна франкомовному твору Ш. Де Костера жанрова та мовна гібридність значно ускладнює його переклад українською мовою;

2. Історичний колорит епохи створюється не лише за допомогою вживання застарілих слів, маловідомих чи незрозумілих сучасному читачеві, а й вдалим використанням засобів стилізації, що частково зберігається у перекладах;

3. Українські переклади «Легенди про Уленшпігеля» базуються на різних перекладацьких стратегіях, використання яких впливає на вибір тактик, методів та прийомів перекладу, ужитих у кожному з них;

4. Історична стилізація твору здійснюється системно, майже на всіх мовних рівнях, однак перевага надається лексичному;

5. Завдяки історизмам та архаїзмам Ш. Де Костер створює враження хронологічного зміщення;

6. Задля того, щоб твір був зрозумілий читачу, мова перекладеного художнього твору не може далеко відходити від основи сучасної перекладачу літературної мови;

7. При відтворенні лінгвостилістичних особливостей твору, усі перекладачі використовують три основні стратегії: архаїзацію, модернізацію та нейтралізацію;

8. Коли перекладачам не вдається дібрати відповідний архаїзм або стилістичний відповідник у цільовій мові, вони вдаються до прийомів експлікації, компенсації чи заміни з використанням стилістично забарвленої лексики, а саме розмовної лексики і просторіччя;

9. У випадку відсутності у цільовій мові відповідних одиниць темпорального колориту, перекладачі активно користуються компенсацією, уводячи замість нейтральних лексем стилістично марковані одиниці, і таким чином передають часову дистанцію;

10. Використання прагматичної історичної стилізації при передачі архаїчно-архаїзованих творів дозволяє урівноважити втрати у перекладі;

11. Найбільшу складність для перекладу становить відтворення авторських архаїзмів письменника, проте іноді їх вдається зберегти за допомогою створення аналогічних авторських архаїзмів перекладача.

Ключові слова: переклад, художній переклад, роман, історичний роман, Шарль Де Костер, стилізація, історична стилізація, архаїзми, історизми, фландризми, бельгіцизми, множинність перекладів.

ABSTRACT

Humenna K. O. Specificity of Rendering Linguistic and Stylistic Features of the Francophone Historical Novel in Ukrainian Translations (based on Charles De Coster's Novel «The Legend of Ulenspiegel»). – Qualification scientific work on the right of manuscript.

Thesis for the scientific degree of Doctor of Philosophy in the field of knowledge 03 Humanities in specialty 035 Philology. – Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, 2020.

The thesis is devoted to a complex and thorough translation study of the specifics of rendering in Ukrainian translations of linguistic and stylistic features of the francophone historical novel, based on the material of Charles De Coster's novel «The Legend of Ulenspiegel» and four translations of the novel into Ukrainian by T. Chertoryzka (1953), E. Yegorova (1972), S. Sakydon (1974) and N. Gordienko-Andrianova (1979).

The aim of the thesis is to identify the specifics of the reproduction of linguistic and stylistic features of the francophone historical novel in four Ukrainian translations made by different translators in different years, through the prism of linguocultural studies.

The purpose of the study involves solving the following tasks:

- to explore the historical and cultural contexts of the novel that influenced the author's choice of the original of certain linguistic and stylistic means;
- to analyze the genre and style dominants of the historical novel in combination with a literary legend;
- to single out the characteristic genre features of the novel «The Legend of Ulenspiegel» and to trace their reproduction in four translations;
- to determine how the author's position of the writer can be traced in the design of the images of the main characters of the novel and how accurately these images were reproduced in translations into Ukrainian;

– to single out stylistic and lexical-semantic features of the novel and to follow the ways and means of their reproduction in translation;

– to find out how to translate obsolete words and expressions, archaisms, historical and national realia, phraseology, vernaculars, regional vocabulary (belgicisms, flandrisisms) when translating a piece of writing with time distance;

– to investigate the preservation of the author's style of Charles De Coster in translations;

– to establish with the help of which translation strategies and techniques the translators managed not only to reproduce the linguistic and stylistic features of the novel in translations, but also to achieve the same communicative effect on the reader as the original;

– to determine the factors of influence and criteria for assessing the quality of multiple translations.

The scientific novelty lies in a comprehensive translation study of the francophone novel «The Legend of Ulenspiegel» by identifying the linguistic and stylistic features of the historical novel.

For the first time, the ways of translating author's stylized novels into Ukrainian, complicated by a symbiosis of different genres and epochs, were studied.

The plurality of Ukrainian translations of the literary work of Charles De Coster (August 20, 1827 – May 7, 1879), who is considered the founder of the national literature of Belgium, and his novel «The Legend of Ulenspiegel», created in the XIX century – a literary masterpiece, the «Bible of Belgium» –, were studied for the first time.

Taking into account the position on the genre conditionality of the architectonical and compositional structure of the work, it is established that De Coster's novel is characterized by time diversity, contrast, parallelism, intertextuality and allusiveness, allegory and symbolism, repetition, naturalism, use of comic palette and travel motif. Therefore, it is proposed to consider all these characteristics as features of a historical stylized novel that need to be reproduced in translation.

The preservation of Charles De Coster's authorial style in translation is being studied for the first time. New is the establishment of ways to reproduce the basic lexical, semantic and stylistic means of the romantic work of Charles De Coster.

A new updated classification of obsolete words is proposed. The concepts of double historical stylization of archaic-archaized texts, secondary historical stylization by the translator and pragmatic historical stylization aimed at overcoming losses in the translation of stylized historical novels are introduced.

According to the results of the dissertation research, the author's provisions are formulated, which are submitted for public defense and have elements of scientific novelty:

1. The genre and linguistic hybridity inherent in the francophone novel of Ch. De Coster significantly complicates its translation into Ukrainian;

2. The historical color of the epoch is created not only by the use of outdated words, little known or incomprehensible to the modern reader, but also by the successful use of stylization tools, which are partially preserved in translations;

3. Ukrainian translations of «The Legend of Ulenspiegel» are based on various translation strategies, the use of which influences the choice of translation tactics, methods and techniques used in each of them;

4. Historical stylization of the novel is carried out systematically, at almost all language levels, but preference is given to the lexical;

5. Due to the historicisms and archaisms, Ch. De Koster creates the impression of a chronological shift;

6. In order for the literary work to be understandable to the reader, the language of the translated work of fiction cannot deviate far from the basis of the translator's modern literary language;

7. In reproducing the linguistic and stylistic features of the literary work, all translators use three main strategies: archaization, modernization and neutralization;

8. When translators fail to select the appropriate archaism or stylistic equivalent in the target language, they resort to explication, compensation, or

substitution using stylistically colored vocabulary, namely vernaculars and colloquialisms;

9. In case of absence of appropriate units of temporal color in the target language, translators actively use compensation, introducing stylistically marked elements instead of neutral vocabulary, and thus convey the time distance;

10. The use of pragmatic historical stylization in the transfer of archaic-archaized works of fiction allows to balance the losses in translation;

11. The greatest difficulty for translation is the reproduction of the author's archaisms of the writer, but sometimes they can be preserved by creating similar author's archaisms of the translator.

Key words: translation, literary translation, novel, historical novel, Charles De Coster, stylization, historical stylization, archaisms, historicisms, flandrisisms, plurality of translations.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Статті у наукових фахових виданнях України та наукових фахових виданнях інших держав:

1. Гуменна К. О. Проблема відтворення архаїзмів як елементів лінгвопоетики франкомовного історичного роману (на матеріалі «Легенди про Уленшпігеля» Шарля Де Костера). *Мовні і концептуальні картини світу*. Київ, 2017. Вип. 59. С. 46–52.

2. Гуменна К. О. Семантика авторських архаїзмів у романі Ш. Де Костера «Легенда про Уленшпігеля» і її відтворення у перекладі. *Science and Education a New Dimension. Philology*. Budapest, 2020. VIII(67). Issue: 225. P. 32–34.

3. Humenna K. O. Les difficultés de la traduction du roman francophone historique stylisé. *Стиль і переклад*. Київ, 2019. Вип. 1(6). P. 35–43.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

4. Humenna K. La pluralité des traductions du roman francophone de Charles De Coster « La Légende d’Ulenspiegel » comme problème traductologique. *Actes du 1er Colloque international francophone en Ukraine «Langues, Sciences et Pratiques»*. Université nationale Taras Chevtchenko de Kiev. Kyiv, 2017. P. 56–57. (Kyiv, 19-20 octobre 2017; форма участі – очна).

5. Гуменна К. О. Подвійна історична стилізація франкомовного історичного роману як перекладацька проблема. *Переклад і мова: компаративні студії. Translation and Language: Comparative Studies* : матеріали Першої міжнародної конференції. Київський національний університет ім. Т. Шевченка. Київ, 2019. С. 49–51. (м. Київ, 27-28 березня 2019 р.; форма участі – очна).

6. Humenna K. Les difficultés de la traduction du roman francophone avec une double stylisation historique. *Actes du 3e Colloque international francophone en*

Ukraine «Langues, Sciences et Pratiques». Université nationale Iliia Metchnikov d'Odessa. Odessa, 2019. P. 91–92. (Odessa, 3-4 octobre 2019; форма участі – очна).

LIST OF PUBLICATIONS

Scientific papers in scientific professional journals of Ukraine and scientific professional journals of other countries:

1. Humenna K. O. The problem of reproduction of archaisms as elements of linguopoetics of the francophone historical novel (based on Charles De Coster's novel «The Legend of Ulenspiegel»). *Linguistic and conceptual worldviews*. 2017. Issue:59. pp. 46–52.

2. Humenna K. O. Semantics of author's archaisms in the novel by Ch. De Coster «The Legend of Ulenspiegel» and its reproduction in translation. *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2020. VIII (67). Issue: 225. P. 32–34.

3. Humenna K. O. The difficulties of translating the stylized historical francophone novel. *Style and Translation*. 2019. Issue:1(6). P. 35–43.

Scientific papers proving the approbation of the materials of the thesis:

4. Humenna K. The plurality of translations of Charles De Coster's francophone novel «The Legend of Ulenspiegel» as a translation problem. Proceedings of the 1st francophone international conference in Ukraine «Languages, Sciences and Practices». Kyiv Taras Shevchenko National University. Kyiv, 2017. pp. 56–57. (Kyiv, October 19-20, 2017; full participation).

5. Humenna K. O. Double historical stylization of the francophone historical novel as a translation problem. Translation and language: comparative studies. Translation and Language: Comparative Studies. Proceedings of the First International Conference (Kyiv, March 27-28, 2019). Kyiv National University named after T. Shevchenko. Kyiv, 2019. pp. 49–51. (full participation).

6. Humenna K. The difficulties of translating the francophone novel with a double historical stylization. Proceedings of the 3rd francophone international colloquium in Ukraine «Languages, Sciences and Practices». Odessa National Ilya Metchnikov University. Odessa, 2019. pp. 91–92. (Odessa, October 3-4, 2019; full participation).

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ	15
ВСТУП	17
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ ФРАНКОМОВНОГО ІСТОРИЧНОГО РОМАНУ	27
1.1. Становлення бельгійської літератури та постать Де Костера як її основоположника.....	27
1.2. Жанр франкомовного історичного роману та його характерні особливості на прикладі роману Де Костера.....	35
1.3. Стилізований історичний роман та його архітектонічно-композиційне упорядкування.....	45
1.4. Основні проблеми художнього перекладу, пов'язані із перекладом історичних романів.....	53
1.4.1. Розробка методології та методи дослідження.....	67
1.5. Проблема множинності художніх перекладів: фактори, причини, особливості, постаті.....	70
Висновки до розділу 1.....	79
РОЗДІЛ 2. РЕФЛЕКСІЯ ЖАНРУ ІСТОРИЧНОГО РОМАНУ В УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНІХ ПЕРЕКЛАДАХ	82
2.1. Жанрова гібридність та її збереження у перекладах.....	82
2.2. Малі жанри у структурі твору Де Костера і їх відтворення в українських перекладах	106
2.3. Збереження рис натуралізму франкомовного роману Де Костера в українських перекладах.....	111
2.4. Збереження в українських перекладах актуалізаторів авторської позиції.....	117
2.5. Різні перекладацькі підходи до відтворення архітектоніки твору.....	123
Висновки до розділу 2.....	125

РОЗДІЛ 3. ЛЕКСИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ФРАНКОМОВНОГО РОМАНУ ДЕ КОСТЕРА І ЇХ ВІДТВОРЕННЯ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ.....	129
3.1. Стилiстична стратифiкацiя лексики роману Де Костера.....	129
3.2. Збереження національного колориту реалій в українських перекладах.....	134
3.2.1. Труднощі відтворення бельгіцизмів та фландризмів.....	135
3.2.2. Шляхи перекладу історизмів.....	143
3.2.2.1. Відтворення історизмів: грошові одиниці.....	143
3.2.2.2. Відтворення історизмів: одяг.....	146
3.2.2.3. Відтворення історизмів військової сфери.....	150
3.2.2.4. Відтворення історизмів: різне (суспільство, метрологія, музичні інструменти).....	155
3.3. Архаїзми в оригінальному і перекладених текстах	157
3.3.1. Відтворення лексичних архаїзмів та прагматична історична стилізація.....	158
3.3.2. Відтворення семантичних та фразеологічних архаїзмів.....	162
3.3.3. Відтворення синтаксичних, граматичних та орфографічних архаїзмів.....	165
3.3.4. Авторські архаїзми Де Костера: <i>modus operandi</i> українських перекладачів.....	170
3.4. Особливості розмовного мовлення персонажів. Відтворення в українських перекладах.....	174
Висновки до розділу 3.....	179
ВИСНОВКИ.....	183
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	187
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ.....	208
ДОДАТКИ.....	210

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

Горд. – *Легенда про Уленшпігеля і Ламме Гудзака, про їхні пригоди героїчні, веселі та славетні у Фландрії та інших країнах* / Пер. з фр. Н. Гордієнко-Андріанова.

Горох – *Горох. Онлайн-бібліотека словників української мови.*

Єгор. – *Легенда про Уленшпігеля і Ламме Гудзака, про їхні пригоди героїчні, презабавні і преславні у Фландрії та інших країнах* / Пер. з фр. Є. М. Єгорова.

Сак. – *Легенда про героїчні, веселі і славетні пригоди Уленшпігеля і Ламме Гудзака у Фландрії та інших країнах* / Пер. з фр. С. Сакидон.

СУМ – *Словник української мови: в 11 тт.* / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда.

Черт. – *Легенда про героїчні, веселі й доблесні пригоди Тіля Уленшпігеля і Ламме Гудзака у Фландрії та інших країнах* / Пер. з фр. Т. Черторизька.

CNRTL – *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.*

Cos. – *De Coster Ch. La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Uylenspiegel et de Lamme Goedzak au Pays de Flandres et ailleurs.*

DMF – *Dictionnaire de Moyen Français (1330-1500).*

*Єдино можливого перекладу не буває,
як не буває, скажімо, єдиного виконання музичного твору:
кожен виконавець надає своїй інтерпретації
власних відтінків, своєрідних рис.*

Григорій Кочур

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Відомо, що саме переклад дає змогу глибинно осягнути іншомовну літературу. Як писав класик українського перекладознавства І. Франко, переклад іншомовних літературних творів – важливий культурний чинник для кожного народу, а хороші переклади значущих для інших літератур творів можна по праву віднести до підвалин власного письменства [156, с. 7]. Таким чином, для збагачення власної літератури постає необхідність перекладу не тільки сучасних творів, а й історично віддалених, що вже стали літературною класикою. Тим більше, що за твердженням Р. Зорівчак, великої актуальності набуває історичний аспект художнього перекладу у сфері літературних зв'язків [54, с. 15]. Тому, враховуючи значні відмінності між перекладом сучасних творів, написаних сучасною мовою, та творів хронологічно віддалених, проблемний процес перекладу останніх набуває актуальності та потребує детального дослідження.

Зауважимо, що далеко не один іноземний та вітчизняний вчений звертався до проблеми відтворення у перекладі творів з часовою дистантністю. Проблема перекладу творів, написаних мовою віддаленої у часі епохи, вже ставала предметом аналізу науковців, зокрема, її розглядали у своїх працях О. Федоров [153], В. Виноградов [26; 29], А. Попович [119], Б. Хохел [160], Л. Нелюбін, Г. Хухуні [110], Г. Гачечіладзе [36], Н. Рудницька [130; 131], М. Рильський [125], Д. Островський [113; 114], О. Андрес [5], Є. Еткінд [173; 174], С. Жорданія [51], О. Кундзіч [80], Л. Бурковська [22; 23], М. Новикова [112], Д. Павличко [115], Є. Мешалкіна [106], Ю. Беленкова [15; 16], Дж. Кетфорд [183], А. Лілова [91], Дж. Холмс [207], Вл. Россельс [129], Г. Шатков [163] та інші. Однак ця проблема набуває актуальності, коли йдеться про переклад жанрово ускладненого твору.

Говорячи про переклад франкомовних творів із часовою віддаленістю, українські дослідники схильні розглядати це питання переважно в контексті літератури Франції, втім франкомовна література не обмежується лише однією

країною. Відповідно, твори інших країн, написані французькою мовою, теж заслуговують на увагу перекладачів та перекладознавців. Тим паче, коли йдеться про першого бельгійського письменника зі світовим ім'ям, Шарля Де Костера (20 серпня 1827 р. – 7 травня 1879 р.), який вважається зачинателем національної літератури Бельгії, а його твір «Легенда про Уленшпігеля», створений у XIX сторіччі – літературним шедевром, «Біблією Бельгії», першим «бельгійським бестселером» [98].

Починаючи з другої третини XIX століття бельгійські письменники, намагаючись створити самобутню національну літературу, зверталися до традицій сучасної європейської (перш за все французької) літератури, що сповідувала принципи історизму, психологізму, художньої правдоподібності, відмови від культу розуму, критики дійсності, занурення у внутрішній світ людини за допомогою соціального аналізу тощо. Творчість Ш. Де Костера також увібрала у себе європейські культурні традиції (міфологічність, національний колорит), саме тому його «Легенду» порівнюють з «Гаргантюа і Пантагрюелем» Франсуа Рабле та з «Дон Кіхотом» Мігеля де Сервантеса [202; 218; 238].

Попри те, що історичний роман «Легенда про Уленшпігеля» з'явився на світ у 1867 році, але аж через півстоліття, після окупації Бельгії німецькими військами у 1914 році, бельгійці побачили у Тілі Уленшпігелі не лише символ народного опору іспанському пануванню у Фландрії (історичній області на території сучасних Бельгії, Франції та Нідерландів, одній із 17 провінцій у складі Нідерландів XVI ст.) часів Нідерландської революції, котра відкрила еру європейських повстань, а й видатного борця за національну незалежність в цілому.

Вибравши епоху національної історії, унікальну за своїми соціальними уроками і аналогіями в історії інших народів, Ш. Де Костер зробив «Легенду про Уленшпігеля» «своєю» актуальною книгою у будь-якій країні і для будь-якого народу, який пережив чи переживає епоху боротьби за незалежність

нації. Власне цим і пояснюється зацікавленість дослідників книгою та активність перекладу твору на різні мови.

Варто зазначити, що за життя автора його твір лишився невизнаним широким загалом. Слава у Бельгії прийшла до Ш. Де Костера у 80-х роках XIX сторіччя, коли виник літературний рух «Молода Бельгія» («La Jeune Belgique»). Згодом, роман став відомий у всьому світі саме завдяки перекладам більш ніж 280 мовами. Твір автора також став доступним для українських читачів, починаючи з 1927 року, коли було опубліковано у журналі «Вікна» перший переклад фрагментів роману, здійснений К. Гордієм. Усього існує шість українських перекладів цього твору, включаючи дві повні версії Є. Єгорової (1972) та С. Сакидона (1974) та дві скорочені Л. Красовського (1928) та Т. Черторизької (1953), а також адаптований переклад для дітей Н. Гордієнко-Андріанової (1979).

Вчені з усього світу досліджують цей роман, адже він репрезентує не лише історичні факти чи вигадані в Епоху Середньовіччя легенди, а й зосереджується на проблемах актуальних і до тепер. Попри вже існуючі ґрунтовні підходи до вивчення цього роману такими літературознавцями як Н. Любімов [103], Л. Андрєєв [3; 4], Є. Еткінд [173], Н. Тулякова [147; 148], Р. Роллан [128], Ж. Анс [201; 202; 203], М. Лефевр [89; 90], Ж.-М. Клінкенберг [218], перекладацький аспект або зовсім не береться до уваги, або ж розглядається опосередковано. Тому на сьогодні, великою білою плямою у перекладознавстві варто визнати аналіз множинних перекладів українською мовою франкомовного історичного роману Шарля Де Костера. Усі ці фактори підкреслюють актуальність нашого дослідження.

Попри перекладну множинність твору Де Костера українською мовою, виявилось, що досі не були досліджені шляхи перекладу авторських стилізованих романів, ускладнених симбіозом різних жанрів та епох. Тому існування такої множинності дозволяє проаналізувати перекладацькі підходи та висунути гіпотезу стосовно різної якості цих перекладів.

Значна перевага наявності декількох перекладів одного і того ж тексту полягає ще й у тому, що така множинність дозволяє якомога ґрунтовніше висвітлити текст-джерело з різних аспектів. Звідси випливає інтерес до аналізу перекладів, який передбачає зіставлення кількох перекладів одного оригіналу.

Варто також зазначити, що цей незвичний літературний твір увібрав у себе риси різних жанрів, вдало поєднуючи історичний роман, легенду, казку, поезію. Таке різнобарвне переплетіння жанрів у тканині тексту найбільше проявляється на лексичному та стилістичному рівнях.

Відповідно, актуальність обраної теми також зумовлена загальною тенденцією сучасних мовознавчих та перекладознавчих досліджень до багатоаспектного аналізу різношарової лексики та стилістики французької та української мов, їх лінгвопоетичного потенціалу, а також відсутністю детального перекладацького аналізу франкомовного історичного роману. З урахуванням існування у різні періоди відмінних підходів, стратегій та тактик до перекладу, виникає необхідність простежити та детально порівняти на прикладі множинності перекладу «Легенди про Уленшпігеля» варіативність цільових текстів та дослідити проблему якості перекладу.

Отже, **об'єктом** дослідження в роботі виступає лінгвопоетика оригіналу франкомовного художнього твору бельгійського письменника Шарля Де Костера «Легенда про Уленшпігеля» і її відтворення у чотирьох українських перекладах твору, які є у вільному доступі.

Предметом нашого дослідження є такі лінгвостилістичні засоби роману «Легенда про Уленшпігеля» як застарілі слова та вирази – архаїзми й історизми –, історичні та національні реалії і фразеологізми, розмовні вирази та просторіччя, повтори, порівняння, ритмічна проза та способи їхнього відтворення українською мовою.

Матеріалом дослідження послуговувало друге перевидання 1869 року історичного роману Шарля Де Костера «Легенда про Уленшпігеля», написаного французькою мовою (480 сторінок) та чотири версії його перекладу українською мовою, виконані відповідно Т. Черториською (1953 р.), Є.

Єгоровою (1972 р.), С. Сакидоном (1974 р.) та Н. Гордієнко-Андріановою (1979 р.). Частково долучався переклад російською мовою А. Горнфельда (1915р.). Загальна кількість проаналізованих текстів перекладів становить 1528 сторінок.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано на кафедрі теорії та практики перекладу романських мов імені Миколи Зерова Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка в межах комплексної кафедральної теми «Актуальні питання перекладознавства та стилістики романських мов» (№ 16КФ044-08), яка досліджується з 01 квітня 2016 року по 31 грудня 2021 року, і в рамках Комплексної наукової програми «Модернізація суспільного розвитку України в умовах світових процесів глобалізації» (протокол №2 від 13 грудня 2016 року). Тема дисертації затверджена Вченою радою Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол № 4 від 29 листопада 2016 року) та уточнена (протокол № 1 від 10 вересня 2020 року).

Мета роботи полягає у виявленні специфіки відтворення лінгвостилістичних особливостей франкомовного історичного роману в чотирьох українських перекладах, здійснених різними перекладачами у різні роки, крізь призму лінгвокультурології.

Мета дослідження передбачає розв'язання таких завдань:

- дослідити історичний та культурний контексти твору, що вплинули на вибір автором оригіналу певних лінгвостилістичних засобів;
- проаналізувати жанрово-стильові домінанти історичного роману в поєднанні з літературною легендою;
- виокремити характерні жанрові риси твору «Легенда про Уленшпігеля» та простежити їх відтворення у чотирьох перекладах;
- визначити, яким чином авторська позиція письменника простежується в оформленні образів головних героїв твору та наскільки точно ці образи були відтворені у перекладах українською мовою;

- виокремити стилістичні та лексико-семантичні особливості твору та прослідкувати за способами та засобами їхнього відтворення при перекладі;
- з'ясувати, як при перекладі художнього твору із часовою віддаленістю передати застарілі слова та вирази, архаїзми, історичні та національні реалії, фразеологізми, просторіччя, регіональну лексику (бельгіцизми, фландризми);
- дослідити збереження авторського стилю Ш. Де Костера у перекладах;
- встановити, за допомогою яких перекладацьких стратегій та прийомів перекладачам вдалося не лише відтворити у перекладах лінгвостилістичні особливості роману, а й досягти того ж комунікативного ефекту на читача, що й твір оригіналу;
- визначити фактори впливу та критерії оцінки якості множинних перекладів.

Методи дослідження обумовлені поставленими завданнями і мають комплексний характер. Для дослідження твору оригіналу ми послуговувалися формальним та історико-культурним методами, мікроаналізом. Для виокремлення лінгвостилістичних особливостей вдалися до семіотичного та стилістичного методів, поєднали лінгвостилістичний та лінгвопоетичний аналіз. З огляду на тему дисертації, основним методом наукової роботи виступає контрастивний аналіз для зіставлення тексту оригіналу та його перекладів і розв'язання таких проблем перекладознавства, як загально-лексикологічні і граматичні з докладним вивченням лінгвістичних питань, пов'язаних з інтерпретацією лінгвостилістичних особливостей «Легенди про Уленшпігеля» Ш. Де Костера. У межах комплексного перекладознавчого аналізу використані дескриптивний, компонентний, контекстуальний, статистичний методи, а також інтерпретаційно-культурологічний підхід для вивчення рецепції перекладу. Перекладознавчий аналіз зумовив розгляд основних лексико-граматичних і стилістичних прийомів перекладу – перекладацьких трансформацій, головним при цьому був метод трансформаційного аналізу. Було також застосовано методи «чорної скриньки», оцінювання адекватності та якості перекладу. Зважаючи на множинність

перекладів, застосовано інтертекстуальний аналіз, також розглядається і перекладацький метод перекладача.

Наукова новизна полягає у комплексному перекладацькому дослідженні франкомовного твору «Легенда про Уленшпігеля» шляхом виявлення у ньому лінгвостилістичних особливостей історичного роману. Вперше досліджена множинність перекладу цього твору українською мовою. Вперше досліджується збереження авторського стилю Шарля Де Костера у перекладі. Новим є встановлення способів відтворення основних лексико-семантичних та стилістичних засобів романтичного твору Ш. Де Костера. Запропоновано нову доповнену класифікацію застарілих слів. Вводяться поняття подвійної історичної стилізації архаїчно-архаїзованих текстів, вторинної історичної стилізації з боку перекладача та прагматичної історичної стилізації, спрямованої на подолання втрат при перекладі стилізованих історичних романів.

До новизни дослідження можна віднести такі положення:

1. Притаманна франкомовному твору Ш. Де Костера жанрова та мовна гібридність значно ускладнює його переклад українською мовою;

2. Історичний колорит епохи створюється не лише за допомогою використання застарілих слів, маловідомих чи незрозумілих сучасному читачеві, а й вдалим використанням засобів стилізації, що частково зберігається у перекладах;

3. Українські переклади «Легенди про Уленшпігеля» базуються на різних перекладацьких стратегіях, використання яких впливає на вибір тактик, методів та прийомів перекладу, ужитих у кожному з них;

4. Історична стилізація твору здійснюється системно, майже на всіх мовних рівнях, однак перевага надається лексичному;

5. Завдяки історизмам та архаїзмам Ш. Де Костер створює враження хронологічного зміщення;

6. Задля того, щоб твір був зрозумілий читачу, мова перекладеного художнього твору не може далеко відходити від основи сучасної перекладачу літературної мови;

7. При відтворенні лінгвостилістичних особливостей твору, усі перекладачі використовують три основні стратегії: архаїзацію, модернізацію та нейтралізацію;

8. Коли перекладачам не вдається дібрати відповідний архаїзм або стилістичний відповідник у цільовій мові, вони вдаються до прийомів експлікації, компенсації чи заміни з використанням стилістично забарвленої лексики, а саме розмовної лексики і просторіччя;

9. У випадку відсутності у цільовій мові відповідних одиниць темпорального колориту, перекладачі активно користуються компенсацією, уводячи замість нейтральних лексем стилістично марковані одиниці, і таким чином передають часову дистанцію;

10. Використання прагматичної історичної стилізації при передачі архаїчно-архаїзованих творів дозволяє урівноважити втрати у перекладі;

11. Найбільшу складність для перекладу становить відтворення авторських архаїзмів письменника, проте іноді їх вдається зберегти за допомогою створення аналогічних авторських архаїзмів перекладача.

Особистий внесок здобувача. Дисертаційне дослідження виконане здобувачем особисто. Усі висновки, узагальнення, припущення, пропозиції зроблені автором завдяки самостійній дослідницькій роботі, аналізу франкомовного історичного роману Ш. Де Костера та перекладів твору українською мовою.

Апробація дисертаційного дослідження. Основні положення та результати дослідження доповідалися і обговорювалися на засіданнях кафедри теорії та практики перекладу романських мов імені Миколи Зерова Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, а також були оприлюднені у виступах і публікаціях на всеукраїнських та міжнародних фахових наукових конференціях: «Всеукраїнські наукові читання

за участю молодих учених “Філологія початку ХХІ сторіччя: традиції та новаторство”» (м. Київ, 5-6 квітня 2017 року), «Перша міжнародна франкомовна конференція в Україні “Мови, науки та практики”» (м. Київ, 19-20 жовтня 2017 року), «II Всеукраїнські наукові читання за участю молодих учених “Філологія початку ХХІ сторіччя: традиції та новаторство”» (м. Київ, 24-25 квітня 2018 року), «Перша міжнародна конференція “Переклад і мова: компаративні студії”» (м. Київ, 27-28 березня 2019 року), «III Всеукраїнські наукові читання за участю молодих учених “Філологія початку ХХІ сторіччя: традиції і новаторство”» (м. Київ, 3-4 квітня 2019 року), «Третя міжнародна франкомовна конференція в Україні “Мови, науки та практики”» (м. Одеса, 3-4 жовтня 2019 року), «Міжнародна наукова конференція “Микола Лукаш: спадщина, рецепція, пам’ять”» (м. Київ, 15-16 жовтня 2019 року), «Міжнародна наукова конференція “Історична пам’ять і сучасність: дискурсивні проєкції (до 100-річчя Акта злуки)”» (м. Київ, 3-4 грудня 2019), «Scientific and Professional Conference “Philology and Linguistics in the Digital Age FILIDA – 2020”» (м. Будапешт, 5 квітня 2020 року). Окрім того, дослідження було представлено на конкурсі молодих талановитих науковців імені Георгія Гамова, якому міжнародне журі присвоїло почесне перше місце у номінації «Дослідження аспіранта» (м. Київ, 4 червня 2020).

Публікації за темою дисертації. Основні положення дисертації висвітлено у трьох статтях у наукових фахових журналах і збірниках наукових праць та трьох тезах конференцій. Загальна кількість публікацій – шість.

Структура та обсяг дисертації. Головна мета дослідження та поставлені завдання визначають обсяг і структуру роботи, яка складається із переліку умовних скорочень, вступу, трьох розділів, висновків, списків використаних джерел та джерел ілюстративного матеріалу, а також додатків. Розділи дисертації поділяються на підрозділи, пункти та підпункти.

Загальний обсяг дисертації становить 212 сторінок, з яких обсяг основного тексту становить 186 сторінок. Список використаних джерел налічує 250 позиції, з них 6 – джерела ілюстративного матеріалу. Додатки містять

список наукових публікацій за темою дослідження у фахових українських та міжнародних виданнях та відомості щодо апробації результатів дисертації.

Теоретична значущість зумовлена вивченням твору «Легенда про Уленшпігеля» у перекладацькому аспекті та проведенням інтертекстуального (міжтекстового) аналізу різних перекладів одного і того ж роману для з'ясування специфіки відтворення різними перекладачами українською мовою лінгвопоетики і лінгвостилістичних складових тексту оригіналу. Здійснено теоретичне осмислення з точки зору перекладу роману бельгійської франкомовної літератури, що поєднав у собі різні жанри та епохи. А також, з огляду на наявність декількох українських перекладів твору, дуже важливою є розробка проблеми множинності перекладу.

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості їх використання у практичній перекладацькій діяльності, зокрема при перекладі французьких художніх творів з компонентами історизмів та архаїзмів рідною мовою, а також при викладанні спецкурсів із стилістики, порівняльної лексикології французької та української мов, теорії і практики перекладу, лінгвокультурології.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ ФРАНКОМОВНОГО ІСТОРИЧНОГО РОМАНУ

Як відомо, до кожного художнього тексту можна підійти двобічно: 1) як до самостійного художнього цілого; 2) як до частини вираження чогось більш значного, ніж сам текст: особистості автора, суспільно-політичної ситуації, літературного напрямку [99, с. 15]. Цілком погоджуємося з думкою А. Домашнєва, що художній твір репрезентує складну структурну єдність системи взаємодіючих елементів, які служать розкриттю ідейно-тематичного змісту літературного твору, і водночас, є результатом образного сприйняття та відображення дійсності письменником, тісно пов'язаним зі світоглядом автора, його творчим методом та відповідним літературним напрямом [48, с. 5-6]. Правильному розтлумаченню художнього тексту також сприяє знання екстралінгвістичної інформації: періоду, про який йдеться у творі, та епохи, у якій працював автор, соціально-історичних передумов написання твору. Тобто, за Ю. М. Лотманом, повноцінне дослідження твору вимагає залучення позатекстових структур [100, с. 65-67].

1.1. Становлення бельгійської літератури та постать Де Костера як її основоположника

Згідно з останніми даними Обсерваторії французької мови, біля 300 мільйонів людей з усього світу розмовляють французькою [227] і у 29 країнах вона є офіційною. З цього випливає, що не лише мова, а й франкомовна література, створена у цих країнах, відіграють важливу роль у світовій історії. Тому хибно вивчати франкомовну літературу лише в межах письменництва Франції. Літератури інших країн теж заслуговують на увагу дослідників, а особливо неординарна франкомовна література Бельгії, що не дуже відома українському читачу.

Бельгія почала існувати як незалежна країна з 1830 року. Сьогодні Бельгія поділяється на три частини: Фландрія (на півночі країни), Валлонія (на півдні) і центральний регіон – Брюссель. Державними мовами країни є французька, нідерландська та німецька. Особливістю літератури Бельгії є різномовність, адже це література на французькій та фламандській (неофіційна назва нідерландської мови Бельгії) мовах, а також на діалектах цих двох мов [4, с. 4].

Історично Бельгія походить від Нижніх земель (територіально – це країни Бенілюксу і, частково, Франція та Німеччина). За свою історію, Бельгія пережила немало завоювань. У XV-XVI ст. імперія Габсбургів володіла нинішньою територією Бельгії (яка у ті часи носила назву Південних Нідерландів). З початку XVI до початку XVIII століття країна перебувала під гнітом іспанської монархії. Після поділу Іспанської спадщини, відповідно до Утрехтського миру 1713 року, територію знову долучили до складу імперії Габсбургів називаючи Австрійськими Нідерландами. Наприкінці XVIII століття її окупували французькі війська і Бельгія увійшла до складу Франції, а у 1815 році її території було приєднано до Нідерландів. Згодом, Бельгійська революція 1830 року призвела до проголошення незалежності Бельгії як конституційної монархії [229].

Історична приналежність до різних держав, відсутність державної єдності і сталих кордонів, різний етнічний склад та різноманіття мов – всі ці фактори безпосередньо вплинули і на літературу Бельгії. Виникає навіть проблема визначення, до якої саме літератури віднести той чи інший твір. І у такому випадку, основним принципом приналежності слугує саме мова: якщо у творі простежується наявність місцевих бельгійських діалектів, то це свідчення на користь того, щоб помістити твір в історію бельгійської літератури [4, с. 28].

Протягом століть, у період поневолення Бельгії аж до XIX століття, панувала думка, що Бельгія не має ні власної літератури, ні навіть літераторів [186, р. 14]. Однак, після тривалого періоду неоднозначності існування бельгійської літератури, на початку XIX ст. заговорили про необхідність літературної реформи, шляхом переходу від класицизму до романтизму, який

розумівся як вимога «зобразити епоху», відкинувши правила та вдаючись до історичної тематики, безпосередньо пов'язаної із загостренням патріотизму. Творцем жанру історичного роману в Бельгії вважається А. Мок (1803-1862 рр.) [4, с. 31].

Липнева революція 1830 року, пробудила революційний дух бельгійців, яких стрімко поширювався і у художньому світі, а також посприяла ще більшому розповсюдженню французької мови на території країни. Як пише А. Лібрехт, національна своєрідність бельгійської літератури полягає у «народній традиції» та «захопленому прославленні рідної землі» (*переклад – Г. К.*) [224]. Видатний діяч франкомовної бельгійської літератури К. Лемоньє зазначає, що існує поняття «бельгійська душа», яке обумовлює національну літературу Бельгії, і доводить, що ця «душа» є симбіозом двох інших: валлонської та фламандської [222, р. 26]. У той же час він підкреслює, що «справжня фламандська література», як складова бельгійської літератури, була написана французькою мовою» [223, р. 57]. І саме «Легенда про Уленшпігеля» стала першим етапом у самопізнанні та самоутвердженні бельгійського народу [4, с. 31].

Отож, у післяреволюційні часи, протягом першої умовної стадії дозрівання літератури Бельгії (1830-1840 рр.) у країні ширився заклик до створення бельгійських творів та бельгійських сюжетів, адже виникла потреба розвивати літературу, котра б відображала національну ідентичність, і відповідно, метою якої стає створення національної бельгійської культури [206, р. 255-257]. Протягом другої стадії дозрівання бельгійської літератури (1848-1867 рр.), загострення соціально-політичних протиріч та посилення демократичного крила суспільства сприяло все більшому поширенню у літературі реалізму.

У XIX столітті у літературі Бельгії відбувся розкол на дві течії: представники першої писали французькою мовою, другої – нідерландською. Роботи письменників першої течії можна віднести до типово бельгійської літератури, адже її виникнення було б неможливим, якби йшлося про

одномовну країну. Найвідомішим твором у цій групі є «Легенда про Уленшпігеля», яку створив фламандець Ш. Де Костер. Однак, аби краще пізнати усю глибину твору «Легенда про Уленшпігеля», не можна оминати стороною біографію та особливості творчості його творця.

Серйозне вивчення творчості бельгійського письменника почалося з 1927 року, коли відзначали сторіччя від дня його народження [216]. Серед найбільш авторитетних дослідників його доробку можна назвати Ж. Анса, Л.-Л. Соссе, Р. Роллана, Ж.-М. Клінкенберга. Основні питання, які вивчалися, стосувалися стилістичних особливостей манери Ш. Де Костера, зв'язків його творчості з фольклорною та раблезіанською традиціями.

У другій чверті ХХ століття у радянському просторі почали друкуватися газетні і журнальні статті про бельгійського письменника, покликані познайомити тогочасного читача з невідомим йому автором (М. Веселовська [24; 25], А. Епштейн [171], В. Фриче [157], А. Горнфельд [37], П. Коган [63]). Праці Л. Андрєєва [4], П. Літвінова [92] і Б. Міцкевича [107] – єдині у радянському літературознавстві монографії, присвячені творчості Ш. Де Костера і бельгійській літературі загалом. Низка питань, пов'язаних з «Легендою», піднімається у статтях Б. Кржевського [78], Е. Гальперіної [34], М. Лефевр [89; 90], Т. Архангельської [6]. Втім, хто ж такий Шарль Де Костер?

Плід кохання фламандця і валлонки з'явився на світ у Мюнхені у 1827 році. Невдовзі родина повертається до Брюсселя. Хлопець навчається у духовному коледжі, потім кілька років працює у банку. 1847 року Де Костер та його однодумці з брюссельської літературної молоді, яка шукала шлях для національного мистецтва, утворюють групу «Веселуни». Саме там у Де Костера закладаються основи його сміливої, бойової життєвої позиції митця-демократа та виникає готовність служити мистецтву [215, р. 4]. У 1850 році майбутній письменник вступає до університету, де ще більше проявляється його захоплення літературою. Слід зазначити, що Ш. Де Костер органічно пов'язаний з літературним рухом Бельгії 40-60 рр., оскільки він був членом багатьох літературних об'єднань, активним співробітником преси, і на шляху

до своєї «Легенди» рухався з характерними для тодішньої бельгійської літератури пошуками та невдачами.

Перші вірші та прозаїчні потуги Де Костера звучали на зібраннях «Веселунів». Перша публікація – новела «Мухаммед» – побачила світ у 1850 році. На цьому Де Костер не зупиняється, пробує себе у різних жанрах і друкує вірші, п'єси, оповідання та статті. Також не гребує юний письменник досвідом авторитетних літераторів. Його увагу привертали переважно твори романтизму Франції та Німеччини. Під впливом романтиків сформувалися і його *демократизм, волелюбність та співчуття бідним* [4, с. 74-76].

На майбутнє звернення Де Костера саме до Уленшпігеля вплинув і той факт, що письменник активно працює у демократичному бельгійському журналі «Уленшпігель» (повна назва «L'Uylenspiegel, Journal des Ébats politiques, artistiques et littéraires»), що виходив з 1856 по 1863 рр. у Брюсселі, виступаючи від імені свого майбутнього персонажа зі статтями на суспільні, політичні та філософські теми, *сповненими іронії* щодо гострих проблем Бельгії та міжнародної спільноти, сповіщаючи про неминучість нових революцій у Європі [215, р. 4]. Взагалі публіцистика Ш. Де Костера органічно пов'язана з його художньою творчістю та з його «Легендою», адже саме у статтях автора, написаних від імені Уленшпігеля, вперше з'являється постать декостерівського Тіля. Тому стає помітно, що герой «Легенди про Уленшпігеля» дуже близький автору, що він оперує думками та почуттями людини, яка його створила. І як влучно зауважує Е. Гальперіна, завдяки аналізу публіцистики Ш. Де Костера, можна стверджувати, що його «Легенда» могла постати тільки з переплетіння національних та загальноєвропейських умов та впливів [34, с. 5].

Перший серйозний літературний досвід молодого автора – збірник «Фламандські легенди» («Legendes flamandes», 1858 р.), у якому він зумів оживити старовинні розповіді, створити яскраві картини життя народу. Бажання пізнати дух історичної епохи, справне використання мови та стилю народної літератури – все це стало підготовчим етапом для створення «Легенди про Уленшпігеля». Де Костер вивчав багато середньовічних хронік, художню

літературу Середньовіччя та епохи Відродження і вважав французьку мову цього періоду незрівнянним художнім засобом, що і відобразилося у його «Фламандських легендах», а згодом у «Легенді про Уленшпігеля». Як вдало було підмічено Л.-Л. Соссе, старофранцузька мова не сприймається у Де Костера як мертва або штучна, бо вона слугує засобом розкриття народного характеру [238]. У 1861 році Ш. Де Костером опубліковані «Брабантські казки» (Contes brabançons) – збірник, що підсумовував початковий період творчості письменника. Окрім того, ці дві праці, написані *архаїзованою французькою мовою*, посприяли призначенню автора до складу Комісії, відповідальної за публікацію давніх законів [215, р. 4]. Щодо композиції цих творів, то при побудові розповіді, Де Костер віддавав перевагу *любовній інтризі*, через те, що вона дозволяла продемонструвати ті внутрішні якості, які мали для нього особливе значення: *кохання постає як випробування для героя, який проживаючи це відчуття, стає добрим або лихим, людяним чи жорстоким*.

Також Ш. Де Костер був сміливим *борцем з деспотизмом*. Він виступав проти римсько-католицького папства, *проти церкви*, та вітав боротьбу народів за звільнення в Італії, Австро-Угорщині, Польщі [4, с. 82]. Всі ці особистісні риси автора неодмінно простежуються й у його «Легенді». До того ж, письменник напругу пов'язаний з демократичним суспільно-літературним рухом, з процесом подолання консервативності. Б. Міцкевич наголошує на *демократичній основі* творчості автора [107]. Письменник був *захисником національної свободи і незалежності, борцем за рівноправ'я народів*. Тому не можна не врахувати той факт, що хоч книга Шарля Де Костера і написана французькою мовою, автор закликав до збереження і розвитку всіх мов та діалектів Бельгії, і вбачав у фламандській мові «живе джерело національності» [4, с. 23].

Як бачимо, попри наявність інших праць автора, найвідомішим його творінням стала «Легенда про героїчні, веселі і славетні пригоди Уленшпігеля і Ламме Гудзака у Фландрії та інших країнах», така її повна назва. Письменник відновив історію знаменитого героя середньовічних нідерландських і німецьких

легенд – Уленшпігеля –, що вперше постав у німецькій народній книзі «*Цікаве читання про Діля Уленшпігеля, народженого на землі Брауншвейг, як він проводив своє життя*» (1511 р., авторство якої традиційно приписують середньоніжньонімецькому письменнику Герману Боте [180]), і згодом, завдяки Ш. Де Костеру, переродився у «Легенді» у фламандського національного героя. Не дарма Ж. Анс, видатний бельгійський граматист французької мови і член Королівської академії французької мови та літератури Бельгії, зазначає, що Шарль Де Костер був «предтечею літературного пробудження Бельгії» (*переклад – Г. К.*) [182, р. 165]. До цієї думки долучається й Ромен Роллан у своїй статті про «Легенду про Уленшпігеля» (1936 р.), де пише про «національного співака Фландрії», твір якого «відкрив бельгійцям нову батьківщину», а також став «початком бельгійської літератури», самостійним і цілковито своєрідним [232]. Також підтверджують факт такого впливу твору Ш. Де Костера слова А. Верхарна, що ««Легенда про Уленшпігеля» – перша книга, у якій Бельгія здобула себе (*переклад – Г. К.*)» [242, р. 8].

Отож, Ш. Де Костер бере за основу народну книгу й фольклор, поєднуючи легенди з історичними фактами та подіями, які він ретельно дослідив, вивчаючи праці істориків та документи з держархіву часів Нідерландської революції [182, р. 178]. Від відомого героя він залишив лише кілька витівок, решту тонких і забавних жартів автор придумує сам, комбінуючи у творі насильство і ненависть з гарним гумором та ідилією. Але, перш за все, він перетворює затишного мандрівника Уленшпігеля у втілення доблесної Фландрії, у героя боротьби усіх 17 нідерландських провінцій проти одіозного іспанського гніту у часи релігійних війн [182, р. 167]. І не спроста іноземні поневолювачі та церква є основними супротивниками Де Костера та його волелюбних героїв, оскільки в епоху автора молода, незалежна Бельгія ще досі не оговталася від свого минулого. Не дарма сам Шарль Де Костер нагадував беззаперечну істину, що «народ вмирає, якщо не знає свого минулого» (*переклад – Г. К.*) [185, р. 72]. Як вважає Б. Кржевський, Ш. Де

Костер, зображаючи боротьбу гезів – нідерландських повстанців XVI ст. – проти іспанського короля Філіпа II, насичує свій роман духом волелюбності, ненависті до соціальної несправедливості, до духовенства та багатіїв [78].

У той же час, «Легенда про Уленшпігеля» – це поєднання фламандської тематики і французької мови, архаїзованої у відповідності до обраних автором епохи, тем і сюжетів. Аби ще точніше передати всі тонкощі історичного колориту того часу, Де Костер вживає реалії, архаїзми, історизми, просторіччя, часто створює власні новоутворення – авторські архаїзми. Однак, що цікаво, коли була перевидана у Франції «Легенда про Уленшпігеля», то деякі читачі вирішили, що це переклад [240]. Таке враження виникає не лише тому, що, за словами Ж. Анса, твір письменника наповнений симпатією до фламандського народу, мальовничість та колорит «Легенди» виконані у фламандських живописних традиціях, а й також через французьку мову Ш. Де Костера. Не те, щоб вона була якоюсь неправильною, навіть навпаки, мова дуже вивірена, але її відтінок настільки добре адаптований до фламандської тематики, настільки поетичний, що наділяє мову новизною та незвичністю [182, р. 179].

Багато вчених висловлювалися щодо літературної своєрідності твору, з поміж яких і Ромен Роллан: «Де Костер зображає національно-революційні, революційно-демократичні традиції бельгійського народу, перевершуючи з художньої та психологічної точки зору всіх своїх сучасників; його роман – єдине у своєму роді явище у всій західноєвропейській літературі середини XIX століття» (*переклад – Г. К.*) [128, с. 518]. Своєю чергою Б. Міцкевич наголошує, що «Легенда» має на рідкість оригінальний характер, надзвичайно складну художню форму і строкатий стиль [107, с. 102]. Такі думки спонукають нас до детального дослідження зовнішньої та внутрішньої будови твору, жанрової приналежності «Легенди про Уленшпігеля» та до визначення її особливостей.

1.2. Жанр франкомовного історичного роману та його характерні особливості на прикладі роману Де Костера

На сьогодні існує три основні роди художньої літератури: епос, лірика і драма, до складу яких входять різні жанри. Усім трьом літературним родам притаманні як спільні, так і відмінні специфічні риси. Твори епічного літературного роду найбільш різноманітні за своєю структурою, об'ємом і жанровою приналежністю. Згідно з твердженням І. Шишкіної, сутністю епічного твору є розповідь оповідача про щось, що відбулося. Точка зору оповідача знаходиться ніби поза розповіддю. Події зображуються як завершені [48, с. 142–143]. Традиційно розрізняють малі, середні та великі епічні жанри, і роман належить саме до останніх.

Попри те, що не існує одностайного визначення роману та його «жанрового канону» [13], науковці досліджують цей жанр у різних площинах і констатують його постійне прагнення до оновлень та широкі формально-змістові можливості. Погоджуємося з тезою М. Ласло-Куцюк щодо того, що романіст вимушений притримуватися певних ознак та жанрової специфіки, характерних роману [83, с. 193].

Дослідники виокремлюють такі жанрові ознаки роману: епічний характер, тобто оповідальність, розгортання подій у площині «людина-світ» (О. Галич [33], А. Есалнек [172], Є. Мелетинський [105], М. Римарь [132]); наявний конфлікт між людиною та навколишнім світом, боротьба за чільне місце в суспільній ієрархії; уміщення у художній структурі елементів інших жанрів, їх пародіювання [144]. Власне тому Т. Іглтон доречно зазначає, що роман – це «потужна плавильна чаша», «гібрид с поміж літературних форм» (*переклад – Г. К.*) [191, р. 1–6]. Окрім того, роману притаманні такі прийоми, як лінійне розгортання подій, наявність логічно структурованих і послідовно впорядкованих сюжетних ліній [144]. Також роману характерне зображення розгалуженої життєвої картини, значна часова протяглість дії, взаємозв'язок

між подіями, розкриття характерів персонажів. Час і простір виступають у романі історичними категоріями.

Важливими для дослідження роману романтизму постають й поняття «особистість», «мікросередовище» та «середовище», через які А. Есалнек тлумачить відносини між людиною й суспільством. «Особистістю» виступає герой, носій певних духовних цінностей, із більш-менш значущим внутрішнім світом; герої-особистості, між якими існують певні відносини, формують «мікросередовище»; усіх інших персонажів, які перебували в контакті з героями і часто мають конфлікт з героями-особистостями, віднесено до «середовища» [172, с. 75].

Зазначимо, що становлення національної культури та літератури неможливе без розвитку одного з найбільш розповсюджених та досліджуваних жанрів літератури – роману, та й зокрема його різновиду – історичного роману.

Роль історичного роману як у сучасній літературі, так і в літературі попередніх століть доволі значна. З'явившись у ХІХ ст., історичний роман міцно зайняв своє місце серед жанрових різновидів художньої літератури. Оскільки основоположником історичного роману прийнято вважати В. Скотта, то основні риси «вальтерскоттівських» романів простежуються і у його послідовників, які, як і В. Скотт, поєднують правдиве відображення минулого життя з цікавою динамічною інтригою, базуючись на людських гріхах, а також на невимовній любові до своєї Батьківщини, родини. Герой зазвичай проходить через тяжкі переживання, зазнає перевірок мужності крізь пригоди та подорожі. Більш того, в історичному романі влучно переплітаються опис, оповідь, діалог і міркування [44, с. 61].

Якщо сформулювати єдине визначення історичного роману, то це буде твір «заснований на історичному сюжеті, що відтворює у художній формі якусь епоху, певний період минувшини» [94, с. 442]. Історичний роман є поєднанням історичної і художньої правди, історичного факту та художнього вимислу, справжніх історичних осіб і осіб вигаданих, де «вимисел уміщений у межі зображуваної епохи» [94, с. 442].

О. Ніколенко пропонує шестивекторну схему, яка розкриває своєрідність історичних романів: 1. *сюжет*, що відображає розлогу панораму життя минулих часів, а історія висвітлюється через долі окремих людей; 2. *герої* є історичними особами та вигаданими персонажами, репрезентують різні соціальні класи; 3. присутність історичних, соціальних, національних, моральних *конфліктів*; 4. *історичний підхід*, тобто відображується дійсний хід історичного процесу, історія показана у динаміці; 5. *авторська позиція*: автор об'єктивно підходить до зображення подій, але його думки виражені через незначну ідеалізацію персонажів (реалізм поєднується з романтизмом); 6. *мова* за стилем наближена до епохи, але й сучасна, хоч і без «зворотів новітнього походження» [111, с. 22].

Однак дослідники виокремлюють й інші особливості таких типів творів. Зокрема американський професор Б. Гольсінгер вказує на існування трьох формотворчих елементів історичного роману: мультичасовість, жанрова гібридність та історичний мімесис. Згідно з його теорією, історичний роман розглядається як діахронічний жанр, якому притаманна мультичасовість, що є поєднанням принаймні трьох часів: часу написання, часу безпосередньо в романі та часу прочитання. Історичний роман виступає як жанровий гібрид, оскільки вміщує характеристики різних жанрів та поєднує в собі точно відоме та невідоме. Через відтворення у наративі історичної дійсності, проте яка все ж буде існувати в певному розриві із реальністю, Б. Гольсінгер розглядає історичний роман в межах міметичного/імітативного жанру [46].

Згідно з думкою української дослідниці Н. Копистянської, одним з найважливіших етапів у роботі над художнім текстом є осмислення його жанрової сутності [69, с. 6]. Відповідно, наш перекладацький аналіз вимагає попереднього жанрового аналізу твору, з урахуванням всіх існуючих з цього приводу думок науковців.

З огляду на представлені схеми та підходи до визначення провідних характеристик історичного роману, зауважимо, що «Легенда про Уленшпігеля» – своєрідний, насичений національним фламандським колоритом твір. Можна

стверджувати, що в літературознавстві склався певний погляд на творчість Де Костера і підхід до його твору. Де Костер розглядався як своєрідний митець, перш за все романтик, а «Легенда про Уленшпігеля» – як книга зі *складною композиційною організацією*, яка увібрала в себе безліч *традицій*. Тому й думки дослідників з приводу жанрової природи твору розходяться.

Зазвичай, аби співвіднести певний твір з тим чи іншим жанром, жанровим різновидом, увага дослідників концентрується на різних чинниках змісту чи форми твору. Щодо «Легенди», створеної у ХІХ ст., то вчені не випадково відносять її до різних жанрів, адже саме у ХІХ ст. почався розвиток процесу стирання кордонів літературних родів, жанрів і жанрових різновидів. Тому дослідники схильні вбачати риси різних жанрових різновидів у творі Де Костера, часто навіть в межах однієї роботи твір отримує різні визначення.

Так, Б. Міцкевич відносить «Легенду» до епопеї, історичного роману, легенди [107, с.102], а Е. Жільбер стверджує, що «легенда, філософія, історія, роман, поезія – усе це гармонічно переплетено у книзі про Уленшпігеля» (*переклад – Г. К.*) [196, р. 14]. Про складність віднесення тексту Де Костера до певного жанру неодноразово говорить і Ж.-М. Клінкенберг, який характеризує «Легенду» як «*суміш історії та позачасової казки; суміш вигадки і популярних історій, виплеканих традиціями*» (*переклад – Г.К.*) [215, р. 10].

Таке ж різнобарв'я твору підкреслює й Є. Еткінд, який зауважує, що елементи, які здаються іноді непеєднуваними, утворюють у романі Ш. Де Костера винятковий *сплав* фольклорної легенди і юридичного документу ХVІ століття, фарсу й епопеї, історичного роману та романтичної поеми, ідилії і сатири, вульгарного архаїчного просторіччя та пишномовних монологів, грубої примітивності й манірної вишуканості [173, с. 33].

Як зазначає Н. Тулякова, «Легенда про Уленшпігеля» належить до групи великих жанрових утворень, бо має складну жанрову природу внаслідок того, що при її написанні Ш. Де Костер орієнтується на кілька літературних традицій, які відобразилися у тексті. А перехід від однієї жанрової структури до іншої виявляється у поділі твору на книги. [148, с. 174]. Таким чином, постійна

зміна жанрових традиції в середині «Легенди» співпадає зі звільненням героя від повсякденності та з його переміщенням у сферу вічності духу. Дослідниця також співвідносить твір із літературною легендою [147, с. 10], так як і Г. Лукач, який пропонує визначати твір Де Костера як легенду [101], однак обоє теж говорять про приналежність твору до жанру історичного роману.

Проаналізувавши всі вищеперераховані підходи до жанрової природи твору, ми розглядаємо «Легенду про Уленшпігеля» як історичний роман з елементами інших вищезазначених жанрів. Як відомо, саме романтизм з його підвищеним інтересом до національного минулого і національних особливостей, у тому числі до фольклорних традицій, відіграв виняткову роль у розвитку самобутньої літератури тих країн, де становлення державності було загальмоване несприятливими історичними умовами. Підтвердженням слугує те, що романтики створюють образ нового героя – самотнього бунтівника, у непримиренній ворожнечі зі своїм середовищем, котрий піддається поривам пристрасті та зневажає прояви розсудливості. Сюжети творів романтизму зазвичай ґрунтувалися на особливих подіях, дії романтичного героя переважно розгорталися або у Середньовіччі, або в заморських країнах [170].

Не забуваймо також про важливу рису історичного роману, у тому числі і «Легенди», якою стала опора на документальні факти, тобто як писав О. де Бальзак «науковість» [93]. Навіть містично забарвлений пантеїзм Ш. Де Костера, що виявляється у сценах перебування Неле і Тіля у світі надприродних сил, теж характерний для романтичної традиції.

В історичному романі рушійними силами історії виступають позачасові явища, такі, як добро і зло [147, с. 6]. Крім того, історичний роман має справу з боротьбою, що найбільш яскраво демонструє рух і закони історії. Найчастіше предметом історичного роману стає громадянська війна, зіткнення всередині однієї держави політичних, економічних або ідеологічних інтересів. «Легенда» також змальовує протистояння в середині одного суспільства, зіштовхує протестантів і католиків і зображує перших як борців за справедливість, а других – як зрадників [147, с. 6].

Проте, аби ще краще обґрунтувати нашу позицію, повернімося до жанрово-стилістичних домінант історичного роману.

Оскільки протягом свого становлення історичний роман пройшов ряд етапів, то змінювалися не лише тематика і спектр художньо-історичних образів, а й сама мова оповіді. Відтворення мовних особливостей зображуваного часу, описуваного соціального середовища стало одним із істотних ознак художньо-історичного твору. З плином часу на місце хаотичного і штучного вкраплення архаїчних слів в оповідну канву прийшла продумана і майстерна стилізація усього оповідного простору під описувану епоху.

О. Єгорова виокремлює п'ять мовних жанрово-стилістичних домінант історичного роману: особливий предмет зображення – минуле (відтворення мовних особливостей та соціального середовища зображуваного часу), документальність мови героїв, наявність застарілої лексики, диференційованість стилів, особливості мовного вираження образу оповідача [50].

Розглядаючи більш детально жанрово-стилістичні ознаки історичного твору, варто зауважити, що мова є складовою частиною суспільного життя людини і тому входить у предмет зображення. Сам роман як жанр у цілому формується і набуває широкого поширення у зв'язку із затвердженням у художній літературі принципу історизму. Цей принцип передбачає художнє освоєння конкретної епохи, її історично неповторного вигляду, колориту. За В. В. Виноградовим, історизм у мовному плані вимагає «об'єктивно-історичної відповідності стилю зображуваному світу дійсності» (*переклад – Г. К.*) [27, с. 473].

Мова епічного твору на історичну тему в ідеалі протиставляється епічній структурі сучасності, як і мова минулого сучасній епосі. Таке протиставлення проявляється, перш за все, у документальній основі мовної структури історичного роману. Романіст, що створює історичний роман має справу з мовною дійсністю, яку він за віддаленістю у часі не може сприйняти безпосередньо, і тому його знайомство з цією дійсністю засновано переважно

на вивченні письмових джерел відповідної епохи: листів, документів, літописів, офіційно-ділових паперів і т. п.

Погоджуємося із твердженням О. Єгорової, що вагомою характерною ознакою історичного роману необхідно визнати наявність у його мовній будові мовних засобів, притаманних описуваній епосі, але не властивих сучасності [50, с. 64]. Тому вживання таких специфічних засобів, як історизми та архаїзми, становить одну з найбільш очевидних особливостей історичного роману на відміну від не історичних текстів. Причому ця особливість простежується не лише завдяки факту наявності у творі специфічних мовних елементів, а ще й у їхній функціональній своєрідності та частоті їх вживання.

Як слушно зауважив К. Федін, у діалогах, у прямій мові героїв ніколи не може бути слів, що не стосуються описаної автором епохи. Це закон для історичного роману [152, с. 391]. Відповідно, у мовленні персонажів будуть наявні застарілі слова, що відображають часові зміни у позамовній дійсності (історизми), а також архаїчна лексика, яка є результатом змін безпосередньо у мовній дійсності (архаїзми). Звісно ж обсяг і характер вжитої застарілої лексики у мовленні героїв будуть різнитися у кожному творі, залежно від письменника. А від його індивідуального стилю в межах жанру залежить на скільки архаїзми представлені на різних рівнях мови, як лексичному, фонетичному, так і морфологічному, синтаксичному, словотвірному.

Проте, наявність протилежних стилістичних вимог до історичного роману призводять до співіснування у творі сучасної мови і мови віддаленої у часі. При очевидній необхідності в історичному романі якомога точніше відтворювати особливості мови минулого, перед автором постають й естетичні вимоги. Найістотнішою з них є те, що мова художнього твору не може далеко відходити від основи сучасної автору літературної мови, інакше він буде незрозумілим для читача. У зв'язку з цим влучним є висновок академіка В. Виноградова щодо того, що основою стилю автора-історика повинна бути лише система сучасної йому літературної мови, мови його середовища і епохи, епохи читачів, до яких він звертається. Система сучасної мови формує семантичний стрижень

художнього вираження, і на її фоні ще яскравіше проступають вкраплення історичної стилізації. «Вона закладена у структурі художнього твору як об'єкт відштовхування або зіставлення, як критерій всіх відхилень у бік історичних форм висловлювання» (*переклад – Г. К.*) [27, с. 531].

Перш за все, з'ясуємо сутність поняття «стилізація» загалом та «історична стилізація» зокрема. Вважаємо, що стилізація є однією з найсуперечливіших стилістичних категорій і насамперед тому, що має зв'язок не тільки з лінгвістикою, а й з іншими гуманітарними науками. Звідси, відповідно, і різнобій у тлумаченні самого поняття [213, р. 35–36], наприклад, у Академічному тлумачному словнику української мови стилізація визначається як «1. Надання творові мистецтва характерних рис якого-небудь стилю, особливостей чиєїсь творчої манери і т. ін.; відтворення колориту якої-небудь епохи в образах і стильових особливостях літературного твору. 2. Твір мистецтва, який за формою є наслідуванням певного стилю» [138 (далі – СУМ), т. 9, с. 696]. У Короткому тлумачному словнику лінгвістичних термінів стилізація пояснюється як «відтворення зовнішніх, формальних ознак, притаманних мові певної історичної доби, соціального середовища, якогось письменника» [150, с. 174].

З огляду на проаналізовані визначення стилізації, її можна диференціювати на так звану жанрову та історичну. У словнику лінгвістичних термінів О. Ахманової історична стилізація розглядається як «архаїзація», «наслідування засобів, способів вираження, типових для минулих історичних епох » (*переклад – Г. К.*) [7, с. 454], а у словнику-довіднику лінгвістичних термінів Д. Розенталя і М. Теленкової – як «наслідування стилю мовлення, типового для будь-якої епохи» (*переклад – Г. К.*) [127, с. 467].

Звісно, історична стилізація художнього твору зумовлює відповідним чином організований темпоральний простір. І це цілком закономірно, адже у нашому випадку йдеться про історичні події, які на три століття дистанційовані від дати написання історичного роману Ш. Де Костера. На відміну від дійсної історичної віддаленості, історична стилізація виступає *свідомим авторським*

прийомом, застосованим у історичних романах загалом, та у «Легенді про Уленшпігеля» зокрема [41, с. 46].

Втім, не правомірно думати, що історична стилізація може проявлятися лише на лексичному рівні, бо вона можлива навіть через *типографічні елементи* твору, графеми. Саме такі особливості простежуємо у «Легенді про Уленшпігеля»: у деяких словах, але не в усіх, літера «s» всередині слів транскрибується знаком «f» («*Veux-tu gagner six liards ? Chasse le poisson par ici*» [250, р. 3 (далі – Cos.)]), а сполучник «i» з'являється під виглядом *амперсанда* («*portant sa ligne & son filet*» [Cos., р. 3]). Цей типографічний прийом охоплює весь твір і є невід'ємною частиною стилістичного оформлення твору. А свідченням того, що такі дії автора можна віднести до свідомої історичної стилізації, є той факт, що використання таких типографічних елементів вийшло з ужитку на початку XIX століття [187, р. 8]. Хоча, принагідно зазначимо, що у перевиданні «Легенди», здійсненого 1966 року Ж. Ансом [188] такі типографічні елементи вже відсутні.

Вагомим для історичного роману є й аспект диференціювання функціональних, соціально-мовних, літературно-поетичних та інших стилів мови, що представляють стилістичні системи різних історичних епох. Перш за все, це стосується мовлення персонажів, яке повинно відобразити хоча б деякі найбільш істотні особливості мови зображуваного періоду. Для мови героїв ця ознака епохальної своєрідності її соціально-стильової диференційованості є постійною і обов'язковою, інакше буде порушено принцип історизму.

Стосовно особливостей мовного вираження образу оповідача, то В. Виноградов неодноразово у своїх працях підкреслював зв'язок образу автора з композицією тексту і його об'єднуючу роль: «Образ автора – це та цементуюча сила, яка пов'язує всі стильові засоби у цілу словесно-художню систему» (*переклад – Г. К.*) [28, с. 142]. Як стверджує В. Белянін, *образний семіозис* простежується у темі, проблемі, характерах, композиції, сюжеті та стилі художнього твору [18, с. 10].

Не можемо не погодитися з Ж.-М. Клінкенбергом, який у перевиданій ним версії «Легенди» у 2017 році, пише, що «різнорідність» є однією з характеристик твору, і її слід дотримуватися. Охоплюючи усі типи мовних явищ – морфологічні, синтаксичні, графічні та ін. –, вона виконує безліч функцій у тексті: крім того, що різноманітність дозволяє мові Ш. Де Костера не перетворитися на пародіювання, і що вона добре ілюструє тему свободи, це також одна з технік, якими користується автор для контролю «рівня архаїчності» своїх речень. І вивчення процесу творення тексту підтверджує важливість різнорідності для Ш. Де Костера, бо навіть коли той піддає рукопис змінам для усунення невідповідностей, він залишає чергування форм на відстані декількох сторінок, навіть декількох рядків [187, р. 8].

Незважаючи на те, що Р. Роллан дещо негативно висловлювався щодо архаїзації твору: «Ці поважні жарти, які бродили колись по вулицях, здаються нам привидами, що шукають своїх руїн і помилково потрапили до нової оселі. Їх старий одяг не на часі гнучкому і нервовому тілу сина Клааса» (*переклад – Г. К.*) [128, с. 520], ми погоджуємося з думкою Ж.-М. Клінкенберга, що попри вагому присутність застарілої лексики у творі Ш. Де Костера, та відчутність часової дистанції, у читача оригіналу «Легенди» не виникає відчуття, що той читає незрозумілу книгу якогось стародавнього вченого. Можна виокремити п'ять причин такого враження:

1. автор вживає відомі читачу слова, які лише частково змінили значення (напр.: *sergent*);
2. вживання поширеної застарілої лексики, яку можна зустріти ледь не в кожному романі про події минулого (напр.: *écu*);
3. спосіб творення деяких слів прояснює їх значення, мотивована застаріла лексика (напр.: *huchier*);
4. використання невідомих слів у синонімічному ряді з відомими (напр.: *faucons, fauconneaux, serpentins, demi-serpentins, doubles-serpentine, courtauds, doubles-courtauds, canons*);

5. власне безпосередньо пряме пояснення автором у тексті (напр.: *cent livres de gros, monnaie de Flandre*) [218, p. 116–117].

1.3. Стилізований історичний роман та його архітектонічно-композиційне упорядкування

Будь-який текст – це, згідно з твердженням О. Леонт'єва, «функціонально завершене мовленнєве ціле» (*переклад – Г. К.*) [88, с. 28], що виражається у поєднанні змісту та форми. Відповідно, його змістові та формальні елементи упорядковуються у цілісну конструкцію, у нашому випадку – у художній твір. Формально-змістова організація тексту простежується завдяки архітектоніці та композиції художнього твору [65, с. 94].

Архітектоніка та композиція є суміжними, проте не тотожними, поняттями. Першим запропонував розділити ці два поняття філософ та історик літератури М. Бахтін. Архітектоніку дослідник тлумачить як зовнішню текстову структуру, естетичну форму осягнення дійсності [10, с. 171]. Разом із зовнішньою будовою, він говорить про внутрішню структуру твору, про організацію його змістового наповнення, а саме про композицію [11, с. 270–277]. Літературознавчий словник-довідник теж розмежовує архітектоніку – будову художнього твору, яка сприяє забезпеченню його єдності, цілісності та інтегрального зв'язку усіх складників –, та композицію, у якій відображається сюжетно-фабульний, тематично-проблемний та мовний рівні твору [96, с. 65; 362–364].

Дослідженням організації художнього тексту займався, з поміж інших, і Ю. Лотман. У нього композиція виступає послідовністю різних за функцією елементів, сукупність яких можна об'єднати у п'ять рівнів структури твору: рамка, художній простір, сюжет, персонаж, характер [100, с. 264]. Тому, аналізуючи складові тексту у поєднанні з їх функціями та специфікою, виявляємо значення, яке автор заклав у свій твір.

Слідом за А. Домашневим, розуміємо під архітектонікою побудову літературного твору як єдиного цілого, зв'язок його основних частин [48, с. 207].

Говорячи про архітектоніку «Легенди про Уленшпігеля», необхідно перш за все сказати, що твір складається із передмови та п'яти різних за розміром книг, у яких міститься загалом 181 розділ. Перша книга найбільша і налічує 85 розділів, у другій їх 20, у третій – 44. Найменшими є четверта і п'ята книги (22 і 10 розділів відповідно). Кожна книга починається з нової сторінки, а розділи нумеруються римськими цифрами.

У передмові «Легенди про Уленшпігеля» є примітка автора, подана від імені видавців, у якій зазначається, що 17 розділів першої книги (VI, XIII, XVI, XIX, XXIV, XXXV, XXXIX, XLI, XLIII, XLVII, XLVIII, XLIX, LIII, LV, LVII, LIX і LX) були запозичені письменником із книжки, написаної фламандською мовою «*Het aerdig leven van Thyl Ulen Spiegel*». У той же час, Де Костер виділяє курсивом у примітці розділи XXIV, XXXV, XXXIX, LV і LVI, зазначаючи, що ті були скоріше творінням автора, ніж прямим запозиченням. Стосовно тексту від 65 розділу і до кінця роману – це, за твердженням самого письменника, творчість Ш. Де Костера, проте й у цій частині твору зустрічається ще кілька запозичень [Cos., р. II].

Повертаючись до композиції, то на відміну від архітектоніки, її вважають динамічною категорією. За визначенням, поданим у Літературознавчій енциклопедії, вона концентрує змістову значущість, скріплюючи інші елементи форми, підпорядковує їх авторському задуму і реалізується базуючись на тематичному матеріалі. Композиція виглядає як «система зіставлень за схожістю чи контрастом, надає свій простір для «розташування» персонажів (система образів), зображуваних подій та вчинків, наративних способів, стилістичних прийомів». Композиція складається із експозиції, зав'язки, розвитку дії, кульмінації і розв'язки [94, т.1, с. 510–511] і ці ж елементи А. Домашнев відносить до складників сюжету [48, с. 209]. Позаяк, їх обсяг, послідовність і наявність можуть різнитися в залежності від жанру і різновиду

твору. Тому, за В. Халізовим, не лише зміст, а й жанр та його особливості зумовлюють композиційну будову твору [159, с. 164].

У монографії М. Кодака «Поетика як система» визначається *п'ять аспектів* поетики художнього твору, а саме: *пафос, жанр, психологізм, хронотоп, нарація* [64, с. 10–11]. Це означає, що поняття художності набуває конкретизації на рівнях жанру, композиції та хронотопу. Шляхи розкриття внутрішнього світу персонажів та нарація стають не менш важливими у творі. Отож, при дослідженні поетики конкретного художнього твору, ці п'ять чинників є основними. Тут слід зазначити, що в епічних творах композиція опирається на фабульну основу, вкладену у схему наративної послідовності (сюжет). Тому спостерігається нерозривна єдність між предметно-словесними компонентами твору та його композицією [94, т.1, с. 511].

Водночас, семіотик Б. Успенський розглядає композицію в межах сукупності ідейно-цілісної (ідеологічної), лінгвістичної, просторово-часової, психологічної, зовнішньої та внутрішньої точок зору. Точка зору виступає певним ракурсом сприйняття текстуальної інформації, який з урахуванням архітектоніки твору, сприяє актуалізації змісту тексту [151, с. 10–12]. Тому доцільно говорити, слідом за І. Смуцинською, про авторську модальність як текстову категорію, яка спрямована на відображення суб'єктивно-оцінного ставлення автора до предмету художньої комунікації, його ціннісних орієнтирів [141, с. 40]. Таким чином стає очевидно, що авторська модальність та прагматична спрямованість семантичного рівня художнього твору тісно пов'язані між собою, що залежить від комунікативних настанов автора, його емоційно-етичної сфери. Такий зв'язок допомагає пояснити, чому автор, як адресант повідомлення, для того, щоб висловити свої наміри, обирає ті чи інші лексичні, граматичні, синтаксичні чи стилістичні засоби. У цьому контексті, й композиція витлумачується Б. Успенським завдяки симбіозу трьох аспектів: семантичного, синтаксичного та прагматичного [151, с. 168–169].

Оскільки кожна з п'яти книг «Легенди» підпорядковується різним законам побудови, то композиційна цілісність книги забезпечується не

цілісністю фабули, а послідовною зміною типів поетики, що призводить до змін хронотопу, образної системи і принципів зображення дійсності [148]. Сюжет твору полягає у пошуку способу порятунку Фландрії, шляху, що пролягає через різні типи художньої дійсності. Історія відіграє у творі величезну роль, будучи матеріальним втіленням Священної Історії, що постійно повторюється.

Отож, книга Де Костера простежує життєвий шлях Тіля на прізвисько Уленшпігель на тлі історичних подій у Південних Нідерландах, до складу яких на той час входила Фландрія. Дія відбувається у XVI столітті, точна дата початку подій у тексті не вказується, але з історії відомо, що це 21 травня 1527 року. У цей день народилися двоє малюків: Філіп, іспанський інфант, пізніше – король, поневолювач Фландрії, і син вугляра Тіля Уленшпігеля, майбутній народний герой.

У самому тексті «Легенди» матеріал організований без часопросторових зміщень, адже розвиток подій відбувається у *лінійній послідовності*. Проте, твору притаманне поєднання різних часових нашарувань: історичного, природного і вічного, і це обов'язково повинно зберігатися у перекладі. Цей зв'язок дозволяє побачити неминуче як у циклічному часі календарного року, так і в хаотичній зміні історичних подій.

Згодні з висновком Л. Андрєєва, що твір Ш. Де Костера побудований на різких *контрастах і паралелізмах*, адже й у інших своїх творах автор був схильний до контрастних порівнянь позитивного та негативного [4, с. 91]. Відповідно, такі характерні автору прийоми мають неодмінно бути збережені у перекладі. Так, у «Передмові пугача» з'являється оповідач – «пугач», який звертається одночасно і до читачів і до самого автора. Вже тут виявляється протиріччя: пугач – нічний птах, який стоячи перед дзеркалом, демонструє своє справжнє обличчя, а саме інстинктивні пороки, та водночас – це птах мудрості. Не спроста автор обирає такий алегоричний образ, адже прізвисько Уленшпігель з фламандської розшифровується як «сова та дзеркало», «Uyl en spiegel». Додамо, що у передмові Де Костер сам підкреслює актуальність «Легенди» як для свого часу так і для майбутнього таким питанням: «*Чи впевнений ти, що не*

існує більше Карлів П'ятих і Філіппів Других у цьому світі?» (переклад – Г. К.) [Cos., р. III]. Про місток між революційно-героїчним минулим та сучасним життям бельгійського народу говорить і Г. Лукач, зазначаючи, що Шарль Де Костер, натхненний народною, національною і демократичною тенденцією, прагне воскресити ті народні елементи історії, які привели б до сучасної проблеми [101].

Окрім того, у передмові спостерігаємо введення одвічного протиставлення добра та зла (з одного боку, іспансько-католицькі кати, тюремники, грабіжники народу Фландрії, а з іншого – благородні, гуманні, щедрі фламандські протестанти), що власне лежить в основі твору, яке простежуватиметься у парі «мудрість-комедія». Таке протиставлення позитивних і негативних героїв проводиться у «Легенді» на різних рівнях. У цьому і полягає головний конфлікт досліджуваного твору, оскільки, як вважає літературознавець Ю. Ковалів, конфлікт – «це зіткнення протилежних поглядів та інтересів, напружена боротьба, загострення суперечностей, що творять основу сюжету художнього твору і співвіднесені з його композицією» [94, т.1, с. 520].

Початком дії твору є народження головного героя в один день з майбутнім іспанським королем Філіпом II. Відповідно, провідним епічним прийомом у «Легенді» виступає *зіставна симетрія*: між селищем Дамме, де народжується Тіль та палацом у Вальядоліді – місцем народження інфанта Філіппа II; між цими двома діаметрально протилежними персонажами; між їх батьками: бідним вуглярем Клаасом та імператором Карлом V.

Оскільки образ Тіля має народне походження, тому жанрові закони джерела «Легенди» визначають епізодичну будову першої книги. У першій книзі оповідається про народження, перехід від дитинства до юності, дорослішання, зрілість та статеve виховання протагоніста й антагоніста – Уленшпігеля та Філіппа.

Що характерно, автор настільки поринає у свою розповідь, що не вказує конкретно жодних дат, лише подає вік героїв: *«Нашому синкові лише дев'ять*

років», «Уленшпігелєві було вже п'ятнадцять років», «Йому (Філіппу) пішов двадцять дев'ятий рік» чи зазначає «Цього року, що був п'ятдесят восьмим у тому столітті» (переклад – Г. К.) [Cos., р. 23, 29, 64, 155].

Як пише у передмові до твору Р. Роллан, вже на перших сторінках, письменник змальовує «святу» родину бідняків: святого Йосифа – Клааса-вугляра, Сооткін – мадонну, маленького спасителя Фландрії – Уленшпігеля, святу Анну – повитуху Катліну, і маленького святого Іоанна – Ламме. Їх родина на мові символів означала б мужність (Клаас), дух (Уленшпігель), серце (Неле – кохана Тіля), шлунок народу Фландрії (Ламме) [246 (далі – Сак.), с. 5-6]. Однак, якщо Тіль – сміливий і гострий на язик, але добрий серцем пустун, то його антипод інфант Філіпп росте жорстоким і боягузливим, згодом перетворюється у справжнього ворога, а тому без совісті та честі [Сак., с. 7].

Через вільнодумство Тіля звинувачують у ересі і на три роки виганяють з Фландрії, де панують іспанські феодали і католицька церква. Слід підкреслити, що Де Костер сам занурений у зображувану епоху, відкрито звинувачує і проповідує [147, с. 6], виявляє ненависть до ворогів народу, яких він чітко називає: «*frappe l'Espagnol ennemi & romain*» [Cos., р. 411], тобто закликає до боротьби проти іспанців та католиків. Взагалі роман Де Костера пронизаний реаліями життя людей XVI століття, і водночас він глибоко символічний. Головний герой художнього твору Тіль Уленшпігель слугує символом опору, а також символом свободи та незалежності. Для боротьби з несправедливістю, автор наділив свого героя нездоланною зброєю – гумором, який, як доводить М. Бахтін, є важливим у романі [95, т.2 с. 344], саме тому твір переповнений елементами сатири.

Поділяємо думку Н. Тулякової, що у розділах першої книги Тіль близький до типово фольклорного персонажу, уособлює шахрая (трікстера), що бере участь у конфлікті старого і нового світу. Автор використовує образ шахрая з огляду на його подальшу модифікацію у крутія (пікаро), поєднуючи його з героєм дон-кіхотівського типу і романтичним героєм [147, с. 13]. Тому Тіль не лише пустує, але і є дзеркалом світу, яким мандрує. У зв'язку з цим

композиційна основа книги – *мандрівка* – вбирає у себе потенціал різних жанрів.

За час мандрів Тіля відбувається його перетворення із бешкетника у шахрая, проте це не завадило йому отримати відпущення гріхів, щоб повернутися додому. Однак, напередодні його повернення за доносом сусіда, рибника Іюста Грейпстювера, заарештований і звинувачений у ересі вже його батько Клаас, якого спалюють на вогнищі. Сооткін (його дружина і мати Тіля) божеволіє, а пізніше вмирає від горя. Зібраний після страти батька попіл Уленшпігель носить у мішечку на грудях. Емоційне напруження твору підсилюється широким використанням повторів: «Попіл Клааса стукає в моє серце», – повторює Тіль, побачивши незліченні лиха рідної землі – фраза, яка стала крилатою у всьому світі [32]; «А спадок отримав король» – такими словами незмінно завершуються сцени мученицької загибелі «еретиків».

Отож після смерті батька, Тіль звертається до віщунки Катліни за порадою, як йому врятувати Фландрію. Катліна відправляє його і Неле на весняне свято духів землі, які розповідають їм, що тим слід «шукати Сімох».

Відповідно, у другій книзі, на відміну від першої, конфлікт вже набуває історичної основи. Уленшпігель перестає бути виключно шахраєм або блазнем, він перетворюється на мандруючого героя. Літературознавець М. Бахтін, характеризуючи мотив дороги у художньому творі, наголошував: «Вага хронотопу дороги в літературі величезна: мало який твір обходиться без якихось варіацій мотиву дороги, а багато творів прямо побудовані на хронотопі дороги й подорожніх зустрічей і пригод» (*переклад – Г. К.*) [14, с. 248].

Отож, у пошуках Сімох Тіль пускається у мандри. Компанію йому складають Неле і добродушний товстун Ламме Гудзак, що розшукує свою дружину, яка його кинула. Тим часом у Нідерландах починається спрямоване проти іспанського панування повстання гезів, до яких приєднується й Уленшпігель, і разом з військами Вільгельма Оранського (Мовчазного) бере участь у боях проти іспанських карателів. Повернувшись до рідного міста, він викриває «вовка-перевертня», який полював на людей – перевертнем

виявляється рибник Іост, що занепастив Клааса. Тепер уже самого рибника засуджують до страти. Паралельно з цим, церковники звинувачують матір коханої Тіля, Катліну, у чаклунстві і піддають тортурам, які зводять її з розуму.

У боях на морі Уленшпігель стає майстерним воїном, не втративши при цьому свою порядність. В одному з епізодів він ледь не жертвує життям, заступаючись за полонених ченців, хоча не відчуває любові до католицької церкви. Згодом Неле бере Тіля за чоловіка, чим рятує того від шибинеці. Вони йдуть з флоту після того, як найманий вбивця убиває Вільгельма Оранського. Завдяки чарівному бальзаму, виготовленню якого покійна Катліна навчила доньку, вони поринають у сон і їм вдається побачити Сімох і зрозуміти, що це смертні гріхи, кожен з яких може обернутися чеснотою. Після чарівного сну Тіль не приходить до тями, і його вороги, впевнившись, що «великий Гез помер», ховають його. Але коли священник уже читає заупокійну молитву, Уленшпігель повстає з могили живим. Тіль заявляє, що він – дух Фландрії, його нікому не вдасться поховати, бо той невмирущий, і, співаючи, зникає разом з Неле.

Волиємо зауважити, що «Легенді про Уленшпігеля» характерні такі риси як жанрова гібридність, різночасовість, символічність, алюзивність, інтертекстуальність, контрастивність та паралелізм, широка палітра комічного. Тому, з нашої точки зору, усі вони можуть бути виокремлені як питомі риси стилізованого історичного роману Ш. Де Костера, а отже, мають знайти своє вираження у перекладі, щоб він вважався точним, адекватним та якісним.

Окрім того, франкомовний стилізований історичний роман «Легенда про Уленшпігеля» не обділений авторською позицією, яка на думку Л. Копейцевої обов'язково «знаходить своє вираження в композиційно-сюжетній організації твору; в угрупованні персонажів, динаміці їх характерів і філософських шуканнях; в оповідній системі, в стилістичному оформленні» [68, с. 171]. А тому завдання перекладача також полягає й у передачі авторської позиції першотвору, «як творчої активності автора, що розгортає можливості героя в художньому світі твору» [68, с. 171].

1.4. Основні проблеми художнього перекладу, пов'язані із перекладом історичних романів, розробка методології

Фундаментальні дослідження у царині художнього перекладу здійснив український перекладознавець В. Коптілов. Він виокремлює три ключових постулати, якими послуговуються і досі: будь-який твір є перекладним, при перекладі слід дотримуватися єдності змісту та форми художнього твору, необхідність зберегти однакове співвідношення між частиною й цілим в оригіналі та у перекладі [71, с. 6-8].

Труднощі перекладу викликає не сам перекладний матеріал, а його жанрова специфікація [45, с. 330]. Таким чином, особливості процесу перекладу прямо залежать від жанрового різновиду тексту, що перекладається. Ця думка суголосна із жанровими теоріями перекладу.

Висловлюючись щодо художнього твору у перекладознавчому вимірі, В. В. Коптілов розглядав художній твір як сукупність многокутників, що знаходяться в колі та за його межами, де внутрішні репрезентують взаємозв'язки різнорідних та різнорівневих елементів тексту, а зовнішні є відображенням екстралінгвістичних впливів: навколишньої дійсності; широкого історичного, культурного, побутового контексту, що посприяли народженню твору. Тож, образна система художнього тексту формується із внутрішніх багатокутників, а глобальний контекст виявляється у зовнішніх [70].

Під час перекладу художнього твору, працюючи зі словниками та енциклопедіями, як пише Є. Еткінд, перекладач творить книгу із книг. Проте часто при такому перекладі художнього твору, енергійне, яскраво забарвлене мовлення персонажів оригіналу перетворюється у вивірену мову, й текст перекладу позбавляється «імпровізаційної безпосередності». Тому вчений вважає, і ми з ним цілком погоджуємося, що творчість перекладача художніх творів полягає у одночасній орієнтації як на оригінал, так і на дійсність, з

метою створення у перекладі єдності книжного та живого, іноземного та власного [173, с. 27-29].

Втім, на відміну від перекладу художнього твору сучасного автора, переклад твору віддаленого у часі стає набагато складнішим внаслідок того, що існує значна історична зумовленість як суб'єктивної позиції автора хронологічного першотвору, так і особливостей сприйняття твору сучасним перекладачем та читачем перекладу.

Проблема відтворення віддалених у часі творів досі не мала системного аналізу, і тому правий був А. Попович, який зауважував, що й дотепер у теорії перекладу тільки пропонується класифікація базових ситуацій, як перекладач має ставитися до фактору часу [119, с.126–128]. Погоджуємося і з думкою А. Швейцера, що ще не існує однозначного рішення з приводу способів передачі у перекладі історичного колориту [164, с. 58]. Проблема передачі часової віддаленості у перекладі набуває підвищеної складності, коли мова йде про складні тексти.

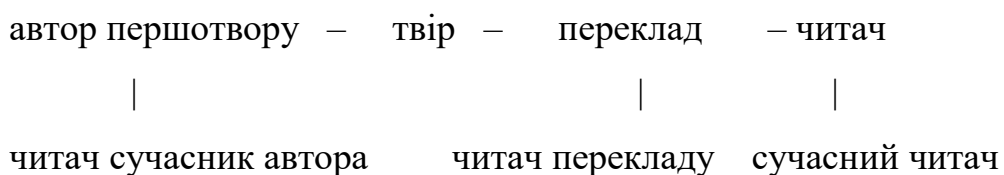
Існують різні підходи до відтворення у перекладі художніх творів з елементами віддаленими у часі, з поміж яких можна окреслити два основних. Перший підхід суто формальний, тому його прибічники концентрують увагу на формальних, мовних, ознаках творів, пов'язаних з їхньою часовою віддаленістю. Під час перекладу ці ознаки або не передаються взагалі, або відтворююся, і способів їх відтворення можна назвати щонайменше три: а) виконано часткову архаїзацію перекладу, здійсненого сучасною мовою; б) етап розвитку мови, вжитої у перекладі, співвідноситься з часом написання оригіналу; в) використання у перекладі штучно створеної мови, у якій поєднуються реально існуючі чи мертві мови та діалекти [130, с. 7].

Згідно з другим підходом, дослідники вважають за необхідне враховувати не лише мовні характеристики віддаленого у часі оригіналу, а і його історичний, соціальний та літературний контексти. Таким чином, сучасна мовна та естетична норма і фонові знання сучасного читача аналізуються відносно всіх ознак першотвору, і якщо між ними існують суттєві протиріччя,

то, відповідно до висновків зроблених Н. Рудницькою, перекладачі обирають одне з двох можливих рішень цієї проблеми: 1. у перекладі не зберігаються ті ознаки оригіналу, які є відмінними від сучасної норми або «незрозумілими для сучасного читача через відсутність відповідних фонових знань»; 2. у перекладі здійснюється інтерпретація та відтворення усіх особливостей змісту і форми першотвору, при цьому враховується сучасна мовна та естетична норма, а також фонові знання сучасного читача [130, с. 8].

Свідченням того, що існує декілька рівнів сприйняття тексту, є те, що автор, перекладач та читач перекладу розуміють твір по-різному, адже вихідна мова і цільова мова не є ідентичними, відповідно і фонові знання читачів оригіналу і перекладу різняться між собою. Під час перекладу твору із часовою віддаленістю слід зважати на те, що попередня культурно-історична поінформованість перших читачів оригіналу має величезні розходження з поінформованістю сучасних читачів. Цей лінгвоетнічний бар'єр існує і при сприйнятті твору, якому характерна віддаленість через значну часову дистанцію, сучасним читачем, навіть коли це носій мови, якою написано першотвір. Окрім цього, не існує безпосереднього зв'язку між автором оригіналу і читачами сучасного перекладеного твору, бо автор не в змозі передбачити і взяти до уваги інтереси, які матиме читач у майбутньому. Однак, місцем перетину автора віддаленого у часі літературного твору й читача сучасного перекладу є естетична, загальнокультурна цінність оригіналу та духовна потреба читача перекладеного твору.

Усталену модель відносин «автор першотвору – твір – переклад – читач» можна доповнити, саме завдяки часовій віддаленості оригіналу. Відповідно розширена модель буде такою:



Як зазначалося у роботі провідного російського критика В. Белінського, під час перекладу слід вилучати все незрозуміле для читачів без коментаря, все

приналежне добі автора [17, с. 179]. Ми не погоджуємося з таким твердженням, адже може йтися про елементи у творі, які коментуються один раз, а далі вони вже вільно сприймаються читачем, навіть попри їх збереження у перекладі іноземною мовою (див. підпункт 3.2.1.).

Наприкінці XIX століття відомий французький перекладач Літтро, перекладаючи твір Данте «Божественна комедія», вжив французьку мову XIV ст. Перекладач хотів застосувати прийом максимального часового наближення перекладу до тексту оригіналу. Проте він не враховував той факт, що зміни у французькій та італійській мовах відбувалися не рівномірно [243, с. 136]. Отже, можна говорити про доступність перекладу Літтра лише для вузького кола читачів, знавців середньофранцузької. Тут постає питання про те, для кого призначений переклад, адже він повинен бути доступним будь-якому читачу, що не володіє мовою оригіналу, проте знає мову перекладу.

Принагідно нагадаємо, що історія розвитку французької мови поділяється на такі періоди:

1. давня французька (9-13 ст.)
2. середня французька (14-16 ст.)
3. сучасна (moderne) французька
 - а. класична французька (17-18 ст.)
 - б. новітня (сучасна = contemporain) французька (19-21 ст.) [136].

На початку XX століття європейське перекладознавство дотримувалося принципу збереження темпоральної і просторової віддаленості оригіналу, завдяки використанню архаїчної мови [177, р. 73].

У 1950-х роках Л. Соколов розкритикував переклад Ф. Сологуба, який для передачі історичного колориту оригіналу відтворив французькі архаїзми за допомогою їх старослов'янських відповідників. Таким чином, Л. Соколов вважав, що цей прийом привніс чужих асоціацій для вихідної культури [142, с. 17].

У той час як на думку іншого дослідника, С. Маркіша, архаїзація є навпаки необхідною, адже «міра стилізації під давнину у перекладі має

визначатися тим, наскільки архаїчно звучить оригінал сьогодні» (*переклад – Г. К.*), як його сприймають живі спадкоємці автора. Проте, згідно з твердженнями С. Маркіша, певні синтаксичні та лексичні шари мови не мають підлягати архаїзації [104, с. 18].

Критичні висловлювання щодо «нальоту архаїчності» у перекладі М. Лозинського «Божественної комедії» Данте можна зустріти і у Є. Еткінда: «На лексичній перекладу лежить легкий наліт архаїчності, який у деяких піснях підміняє стилістичну атмосферу Данте іншою, більш урочистою, подекуди навіть помпезною» (*переклад – Г. К.*) [174, с. 197].

У другій половині ХХ століття Вл. Россельс проводить дослідження способів передачі часової дистанції беручи за зразок старі твори рідної літератури. Він помилково вважає, що такі дії перекладача можуть призвести до того, що у перекладі окрім історичного колориту з'явиться чужий для першотвору національний колорит [129, с. 29]. Такої ж думки додержується і О. Кундзіч: «Старіння кожної мови неповторне, бо воно зумовлюється її структурою, тому синтаксичні і лексичні шари архаїзмів можуть надати перекладу несподіване забарвлення, що відбиває перипетії історії народу (наприклад, в укр. мові сліди західної орієнтації, сліди польського панування)» [80, с. 237].

Дж. Холмс говорить про неминучість вибору перекладача, оперуючи термінами «історизація» та «модернізація» перекладу давнього твору [207, р. 105]. І якщо Г. Гачечіладзе був прихильником модернізації, наголошуючи на тому, що між стилем перекладу та сучасним читачем повинно бути таке ж співвідношення як між стилем оригіналу та читачем першотвору [36, с. 133], то С. Жорданія виступав за збереження архаїчності оригіналу, оскільки, на думку вченого, саме завдяки збереженню архаїчного стилістичного пласта вдається передати у перекладі історичний колорит першоджерела [51, с. 156].

М. Рильський також вважав, що при відтворенні тексту віддаленого у часі не лише правом, а й обов'язком перекладача є певна застарілість лексики і стилю, однак, не варто зловживати архаїзмами, але й не слід використовувати

модерну лексику [125]. Відповідно, існуюча біполярність перекладацьких підходів до текстів із часовою віддаленістю урівноважується так званим «правилом Рильського»: уникати як надмірної архаїзації, так і надмірної модернізації.

Висловлюючись з приводу передачі історично-культурної специфіки оригіналу, Г. Іваниця писав, що перекладач давніх творів «не може бути тільки перекладачем», оскільки через значну часову віддаленість перекладу від текстур-джерела у читача не сформується потрібні асоціації та він не зможе досягнути натяків твору. Тому перекладачу слід стати коментатором та «зробити перекладений твір зрозумілим не тільки в цілому, а й в деталях» [56, с. 89–90].

У цьому контексті доцільно говорити про перекладацьку стратегію, тобто спрямованість перекладацьких дій, яка визначає ієрархію рішень перекладача. Говорячи про «стратегічне планування» у перекладі, О. Ребрій припускає, що «переклад є діяльністю, програмованою як ззовні, так і зсередини». При цьому дослідник виокремлює зовнішній та внутрішній вектори програмування перекладу, де перший «визначається спільною дією таких чинників, як характер тексту, що перекладається, тип комунікативної ситуації та характер цільової групи», а другий «прагматичною інтенцією перекладача (метою), рівнем його мовної та перекладацької компетенції, а також стратегічними уподобаннями, що спрямовують текстуальну адаптацію вбік або цільової, або вихідної культури» [123, с. 81–82].

Беручи до уваги кількісний аспект стратегій, їх поділяють на локальні (стосуються відтворення елементів тексту) та глобальні (співвідносяться із перекладом цілого тексту) [178]. Тому враховуючи кількісну перевагу певних елементів у тексті франкомовного історичного роману, тобто його лінгвостилістичних особливостей, вважаємо, що аналіз сукупності вжитих перекладачем локальних стратегій для передачі таких особливостей твору дозволить побачити ту, яка превалує у його перекладі, а тому зможе називатися глобальною для конкретного перекладача.

Говорячи про тексти з часовою віддаленістю, зазначимо, що специфіка їх перекладу проявляється на всіх етапах роботи перекладача. У зв'язку з тим, що художній твір віддалений у часі обов'язково втілює риси певної епохи, пов'язаний з літературним середовищем і його канонами та є ретрансляцією творчої індивідуальності автора, то перед перекладачем постають три основні проблеми: відтворення часової дистанції тексту, передача рис літературного напрямку та відображення індивідуального стилю і образу автора, який ще називають «авторською стратегією» (термін О. Ребрія). Власне художній твір і є «голосом» його творця, і тому для повноцінного розуміння твору, перекладачу необхідно зробити так, щоб цей голос зазвучав у перекладі. Як підкреслює К. Фролова, різні форми можуть бути виявленням образу автора і безпосередньо «вибір форми, типу художньої мови несе в собі значну інформацію, виражає позицію автора» [158, с. 51]. А за твердженням Ю. Проскуріної, образ автора є перш за все персоніфікованою, сюжетно проявленою, далеко не єдиною формою виразу позиції письменника [121, с. 69], яка впливає на значення твору в цілому.

Труднощі, з якими зіштовхується перекладач на етапі з'ясування значення вихідного тексту, головним чином пов'язані з тим, що мова оригіналу значно відрізняється від сучасної французької мови. Тому в першу чергу перекладачеві необхідно встановити час створення тексту і співвіднести його з певним періодом у історії розвитку цільової мови.

Пристаємо до думки Н. Рудницької, що при перекладі хронологічно віддаленого твору, саме часова віддаленість висуває «принаймні дві додаткові вимоги до стилістичних характеристик перекладу», а саме: «1. відмова від використання специфічно сучасного словника та фразеології», оскільки вживання навіть окремих таких елементів мови неминуче буде протирічити часу дії твору та перенесе цю дію у наші дні; «2. використання архаїзмів за умов їх загальностилістичної відповідності оригіналу» [130, с. 13].

На нашу думку, намагання вчених розробити «методику аналізу такого типу текстів вимагало запровадження нового концептуального апарату».

Дослідження вчених присвячені переважно перекладу творів, час створення яких відокремлений від нашого часу історичною дистанцією. Саме «історична дистанція обумовлює архаїчність мови віддалених у часі творів у свідомості сучасного читача: для сучасників автора його мова є цілком нормативною» [41, с. 46].

Зокрема, В. С. Виноградов запропонував розмежовувати терміни «діахронічний художній переклад» та «синхронічний художній переклад» [26, с. 54-55], які Л. Лейтон хибно та невиправдано називає «синхронний» і «діахронний» переклад [87]. Під діахронічним перекладом він розумів переклад твору, створеного у попередні епохи, у той час, як синхронічний переклад виконується по відношенню до творів сучасних перекладачу, у яких описуються події минулого. Таке розмежування базується, перш за все, на вже описаних нами поняттях «історичної дистанції» та «історичної стилізації».

У перекладознавчому аспекті проблему історичної стилізації частково порушували у своїх працях такі теоретики перекладу як В. Виноградов [26; 29], С. Влахов, С. Флорін [31], Е. Мешалкіна [106], Р. Лефер [220] та інші. Одні з них говорять про передачу національного та історичного колориту оригіналу (А. Федоров [153], С. Флорін [31], К. Чуковський [162], В. Комісаров [67]), інші – про відображення часу культури у тексті перекладу (А. Попович [119], Б. Хохел [160]).

Багато дослідників історичної стилізації у своїх працях висвітлювали питання «часу і культури» і вказували на те, що культурний код у тексті оригіналу може співпадати і не співпадати, (і частіше не співпадає) з культурним кодом, реалізованим у тексті перекладу. Культури і мови різних народів розвиваються різними темпами, а відтак мова, наприклад, франкомовних творів 17 ст. не знайде аналогу в українській літературі 17 і 18 ст. Вихід із такої ситуації теоретики перекладу вбачають у тому, щоб при перекладі текстів, написаних кілька століть тому, передача історичного колориту здійснювалася мовними засобами, характерними для більш пізніх періодів. Згідно з міркуванням Н. Рудницької, твір минулого «має

перекладатися *сучасною* мовою, оскільки відчуженість між звичною для сучасного читача мовою та чужим змістом примушує його не суб'єктивно ідентифікувати себе із змістом тексту, а об'єктивно знайомитися з ним» [130, с. 8]. Проте додамо, що цей переклад не може обійтися без елементів застарілого, які є невід'ємним складником текстів віддалених у часі.

У цій роботі ми будемо опиратися саме на визначення, дане В. С. Виноградовим, де історична стилізація трактується саме з токи зору перекладу, де вона має свої особливості. Вчений характеризував перекладацьку часову мовну стилізацію як «створення у перекладі за допомогою лексичних, морфологічних і синтаксичних засобів зв'язку сучасної мови перекладу з рідною мовою більш ранніх епох, з метою створення особливого стилістичного ефекту співвіднесеності з минулим» (*переклад – Г. К.*) [29, с. 142].

Вартує уваги той факт, що історичний колорит епохи створюється в оригіналі не лише використанням застарілих слів, маловідомих або взагалі незрозумілих сучасному читачеві, а вдалим використанням засобів стилізації на всіх мовних рівнях. Цілісність історичної стилізації виражається не в тому, що текст перекладу цілком відповідає нормам мови епохи, про яку йдеться, а в тому, що історична стилізація здійснюється системно, майже на всіх мовних рівнях: фонетичному, лексичному, синтаксичному, стилістичному.

Ведучи мову про історичну стилізацію у перекладі, літературознавці та перекладознавці здійснюють поділ художніх текстів на дві групи: 1) написані у далеку епоху і 2) тексти з авторською часовою стилізацією [212, р. 91], при цьому фахівці одноголосно вважають, що відмінності у стратегії перекладу визначаються наявністю в одних текстах *архаїчної*, а в інших – *архаїзованої* мови. Однак, дослідники часто забувають про те, що мова може також йти про *подвійну часову віддаленість*, тобто про твір, написаний в епоху, відмінну від сучасної, у якому описуються події з часовою дистанцією по відношенню до періоду написання оригіналу, а отже, де автор тексту оригіналу навмисно здійснює архаїзацію твору для його відповідності обраному періоду. Відповідно, переклад таких текстів ще більше ускладнюється.

Таким чином, коли автор оригіналу свідомо вдається до історичної стилізації, і час написання оригіналу значно дистанційований від часу виконання перекладу, то такі тексти доцільно назвати *архаїчно-архаїзованими* або *текстами із подвійною історичною стилізацією* [213, р. 37]. Їх переклад можна кваліфікувати як *діахронічний переклад архаїзованого художнього тексту* [40, с. 50]. Погоджуючись з французьким дослідником Р. Лефером, вважаємо за доцільне визначити три перерахованих вище типи текстів як архаїчні, сучасні архаїзовані і архаїчно-архаїзовані [220, р. 242].

Однак відтворення історичної стилізації мовою перекладу вимагає іншої неминучої історичної стилізації – з боку перекладача, назвемо її *вторинною*. Але оскільки автор першотвору та перекладач представляють дві різні культури, то неминуче виникає й проблема взаємозв'язку між цими двома індивідуальностями, яку вивчав В. Коптілов. Перекладознавець називає переклад «полем боротьби», на якому змагаються об'єктивне відображення оригіналу та суб'єктивне трактування оригінального тексту перекладачем. При цьому слід розмежовувати «суб'єктивне» та «суб'єктивістське» у перекладі, де перше є природною рисою будь-якого перекладу, а друге – викривленням оригіналу [71, с. 89; с. 114]. Тому правильне подолання протистояння у парі автор-перекладач дослідник вбачає у свідомому підпорядкуванні індивідуальності перекладача особі автора оригіналу [73, с. 11]. При цьому, ми цілком підтримуємо думку О. Чередниченка, що індивідуальний стиль автора більш обширний ніж перекладацький індивідуальний стиль, бо перший впливає на другий. Індивідуальний стиль перекладача має враховувати змістову форму оригіналу та повинен передавати певний ідейно-естетичний зміст, а отже рамки його варіювання є обмеженими [161, с. 179].

З огляду на існування підходу В. Коптілова до стилізації перекладу, як до запровадження у ньому таких стилістичних елементів, які не є відповідниками тих чи інших елементів оригіналу [72, с. 178], можна ввести поняття *прагматичної історичної стилізації*, під яким розуміємо стилізацію під давнину тих місць твору, у яких в оригіналі відсутній маркер застарілості. Коли

перекладач замінює звичайне слово архаїчним, Р. Лефер називає цей прийом «надархаїчністю» [220, р. 242]. Така стилізація сприяє надолуженню неминучих втрат у перекладі.

Повертаючись до «Легенди про Уленшпігеля», зазначимо, що між часом написання «Легенди» Ш. де Костера та часом її перекладу на українську мову пролягає ціле століття, тому, очевидно, що протягом цього періоду відбулися значні зміни не лише у суспільному, політичному, культурному житті людства, а й мова не стояла на місці, вона постійно розвивалася. Такої ж думки дотримувався і В. Виноградов, наголошуючи, що сприйняття художньої літератури – категорія історична, і отже, інтерпретація твору змінюється. В оригіналі текст є канонічним, у той час як його сприйняття змінюється від покоління до покоління [29, с. 121]. І тому однією з проблем постає зміна *стилістичного значення*. Часто слова, які за часів написання оригіналу були нейтральними і так само сприймалися тогочасними читачами, у подальшому втратили свій нейтральний характер і набули додаткової конотації. Наприклад: слово «*soudard*» мало нейтральне значення «солдат», тоді як зараз у французькій мові воно існує лише з негативною конотацією «*солдафон, грубий військовий*». Так само лексема «*trogne*» вживалася у XVI столітті на позначення обличчя людини, яка дуже любить вино, а у сучасній мові французів вживається у складі грубої лексики як «*морда, пика*». Багато з слів, які для читачів кінця XIX століття були звичними, стали для нашого сучасника *архаїзмами*. Тому, на нашу думку, у цьому випадку йдеться про *темпоральну конотацію*.

Н. Рудницька встановлює, що зпоміж «труднощів перекладу, пов'язаних з особливостями мов і способами їх використання для називання об'єктів та опису ситуацій, при перекладі хронологічно віддаленого художнього твору найважливішими є відмінності в реальності, що описується» [131, с. 10].

Питання щодо того, чи має перекладач відтворювати мову архаїчного оригіналу або ж чи повинен він її модернізувати також неодноразово розглядалося у розробках А. Лілової [91], О. Андрес [5], С. Влахова і С.

Флоріна [31]. При перекладі хронологічно віддаленого твору слід обов'язково приділити увагу відтворенню його мовних особливостей, історичного і соціального контекстів, а також літературних традицій, що існували у період його написання. Оскільки між первинною комунікацією (створенням тексту) і вторинною комунікацією (перекладом) міститься досить велика хронологічна дистанція, то перекладач постає перед вибором. Він може відтворити «первісне значення твору» [160, с. 163], тобто скоротити часову дистанцію між одержувачем вихідного тексту і одержувачем перекладу. Можливий і інший варіант – відтворення «пізнішого значення твору», тобто стилістичної складової [160, с. 168], збереження часової дистанції у перекладі. Природно, що мовним відповідником (корелятом) цієї дистанції стане *ступінь архаїчності* мови перекладу. Таким чином, перший шлях передбачає застосування *стратегії модернізації* вихідного тексту при перекладі, а другий у свою чергу – *стратегії архаїзації* або її ще можна назвати перекладацькою *стратегією історичної стилізації*.

Говорячи про ступінь архаїчності мови перекладу, французький науковець Р. Лефер подає наступну класифікацію «архаїзуючого перекладу»:

1. непрямо архаїзуючий (випадки перекладу архаїчних текстів);
2. прямо архаїзуючий:
 - а. поверхнево архаїзуючий (переважно осучаснений текст, наділений деякими архаїчними рисами, найчастіше лексичними, що рідко є синхронічними по відношенню до оригіналу);
 - б. рішуче архаїзуючий:
 - б.1. точно архаїзуючий (лише один стан мови, синхронічний чи ні по відношенню до тексту оригіналу);
 - б.2. вільно архаїзуючий (декілька станів мови, де зазвичай один з них є домінуючим) [220, р. 242–243].

В. Ланчіков пропонує також використання терміну «глибина стилізації», під яким розуміє ступінь історичної достовірності використаних у перекладі архаїчних мовних засобів і регулярність їх вживання, і стверджує, що при

діахронічному перекладі глибина стилізації – змінна величина: вона у кожному окремому випадку визначається завданням, яке ставить перед собою перекладач, а не комунікативним наміром автора вихідного тексту [82, с. 115].

При синхронічному перекладі художніх текстів, у яких імітується мовний узус далекої епохи (історична проза), архаїчність мовних засобів викликана вже не об'єктивними причинами (зміна узусу з плином часу), а суб'єктивними (комунікативний намір відправника). Глибина стилізації задана вже у початковому тексті; за словами Г. Винокура, автор історичного роману, вдаючись до стилізації, «включає мову у коло тих предметів, які він зображує у цьому творі» (*переклад – Г. К.*) [30, с. 415].

Разом з тим, В. Ланчіков запропонував розрізняти історизацію цілісну та умовну історичну стилізацію. Цілісна історизація передбачає якомога більш правдоподібну передачу історичного колориту і мовного узусу певної епохи в минулому. Мовна атмосфера цієї конкретної епохи повинна бути передана максимально точно, повно і послідовно. Відповідно цілісна історизація вимагає історичної достовірності перекладу. Проте, якщо часова дистанція між оригіналом і перекладом дуже значна, такий прийом майже не використовується. Зміни узусу в такому випадку можуть бути настільки різючими, що велика кількість слів, які вийшли з ужитку зроблять текст перекладу малозрозумілим сучасному читачеві і комунікативна мета не буде досягнута [82, с. 119].

Умовна історична стилізація також передбачає створення історичного колориту, проте не націлена на «реконструкцію» мовної атмосфери конкретної епохи. Завдання перекладача в цьому випадку – застосувати стратегію архаїзації та «архаїзувати» текст таким чином, щоб дати читачеві відчуття часову дистанцію між ним і автором оригіналу, але при цьому не створювати труднощів для розуміння тексту. У реципієнта повинно виникати відчуття приналежності тексту перекладу до деякого «минулого взагалі», а не до якоїсь конкретної епохи. Перекладач може вживати архаїзми різних епох, не перевантажуючи текст малозрозумілими застарілими формами [82, с. 120].

Водночас, заперечуємо твердження Н. Рудницької, що запозичення з інших мов, вжиті у хронологічно віддаленому творі, слід передавати на перекладі нейтральною лексикою [131, с. 12]. Таке правило не діє, коли йдеться про двомовну країну, й використання іншомовного слова у творі спрямоване на вказівку регіону, де розмовляють саме однією з двох мов. Таким чином, іншомовні слова у творі мають додаткове стилістичне значення, спрямоване на підкреслення національного чи регіонального колориту.

Згадаймо у цьому контексті відомого радянського перекладача М. Лозинського, що переважно займався перекладами хронологічно віддалених творів, та який визначав за основну мету перекладача «створити такий переклад, який завдавав би, по можливості, такого ж емоційного впливу, що й оригінал» (*переклад – Г. К.*) [97, с. 99].

Отже, відтворення мовних характеристик оригіналу у сукупності із акцентуацією уваги на історичному, соціальному й культурному контекстах твору сприяє адекватності його перекладу. Однак, як стверджує Є. Мешалкіна, адекватному перекладу завжди притаманна дwoяка спрямованість (на оригінал і на нові комунікативні умови) [106, с. 8]. З цього випливає, що перекладацька стратегія для успішного виконання перекладу з подвійною діахронією, а саме для досягнення адекватної історичної стилізації тексту, повинна бути компромісом між повною відмовою від збереження часової дистанції, яка передбачається стратегією модернізації, і надмірною архаїзацією, що перешкоджає розумінню.

На думку А. Поповича, при перекладі: «Крім часу календарного, ... може зіграти роль «час культури». Під цим слід мати на увазі тимчасове співвідношення між «культурою» оригіналу і «культурою» перекладу» [119, с. 125]. Дослідник вказує на те, що культурний код, наявний в тексті оригіналу, «може збігатися або не збігатися (і частіше за все не збігається) з культурним кодом, реалізованим в тексті перекладу (запізнення або випередження культури)» [119, с. 110].

Причина цього в тому, що культури і мови різних народів розвиваються різними темпами. Таким чином, для перекладача на етапі підбору мовних засобів цільової мови виявляється важливою не так епоха створення оригіналу, скільки епоха, яка відповідає їй у культурі цільової мови [106, с. 14].

1.4.1. Розробка методології та методи дослідження

Вивчення художнього тексту сприяє поясненню мови як цілісного явища, розумінню її закономірностей. Така думка підштовхнула науковців до появи лінгвопоетичного та лінгвостилістичного аналізу художніх текстів. Тому для виокремлення лінгвостилістичних особливостей твору ми вдаємося не лише до семіотичного та стилістичного методів, а й поєднуємо лінгвостилістичний та лінгвопоетичний аналіз.

Лінгвопоетичний аналіз художнього тексту є невід'ємною складовою комплексного перекладацького аналізу художніх творів у цілому. Як зазначає Г. Авксентьєва, існує «цілий ряд теоретичних розвідок Арістотеля, Н. Буало, М. Довгалецького, О. Веселовського, В. Домбровського, Ю. Тинянова, Б. Томашевського та ін», у яких висвітлювалися проблеми поетики. «Поняття «поетика» досить широке, до нього звертаються, досліджуючи художній текст, творчість письменника та літературознавчий напрям» [1, с. 9]. Втім, переважна більшість наукових праць зосереджена на поетиці творчості лише одного письменника (О. Соломарська [237], В. Бурбело [21], І. Коцюбинська (нині – І. Смуцинська) [76], В. Кирилова [58]).

Слідом за Є. Ковалевською, вважаємо за доцільне базуватися на трьохаспектному аналізі тексту художньої літератури: лінгвістичному, лінгвостилістичному та стилістичному [61, с. 6]. Перший аспект призводить до системного і цілісного дослідження мови, якою написано твір. Другий аспект дозволяє нам виявити мовні засоби закріплені за різними функціональними різновидами мови, проаналізувати співвідношення цих засобів, їхнього призначення та функцій. Світобачення письменника, жанр і тема твору,

літературний напрям, ідейно-художній задум, усе це зумовлює третій аспект дослідження [61, с. 7].

Сукупність дій перекладача з текстом, як зазначав В. Комісаров, можна розділити на два етапи – етап роботи з мовою-джерелом, тобто вилучення інформації з оригіналу, з'ясування його значення, і етап відбору мовних засобів цільової мови для адекватного вираження цього значення у процесі створення перекладу [67, с. 189–192].

Н. Сологуб стверджує, що актуально досліджувати мову художнього твору шляхом детального аналізу тексту, оскільки той репрезентує цілісну мовну єдність та є місцем переплетіння картини світу народу, описаного письменником, та індивідуальної картини світу автора [143, с. 11]. Тому у нашій роботі, ми розглядаємо текст як комунікативну систему [133, с. 106], яку визначають певні складові: особистість письменника; адресат; позамовні характеристики подій змальованих у тексті та причин його створення, викликаних соціокультурною дійсністю. Отож, для дослідження твору оригіналу ми також користуємося формальним та історико-культурним методами, мікро- та макроаналізом.

З огляду на тему дисертації, ми послуговуємося перекладознавчим аналізом, який розглядаємо, погоджуючись із Т. Шмігером, не як одиничний метод, а як систему аналітичних засобів, що сприяють вивченню багатства текстових складників, властивостей та функцій [166, с. 4]. Перекладознавець доводить, що максимально точна передача оригіналу у перекладі базується на розумінні «різнофункційного значення формальних ознак тексту», що можна простежити завдяки первинним методам аналізу, досліджуючи семантичну складову мовних знаків, так і вторинним, шляхом символічної інтерпретації «конкретних формальних структур із проекцією на історично-суспільну динаміку літературного процесу» [166, с. 6].

Р. Зорівчак зазначає, що під час перекладознавчого аналізу неабиякого значення набуває множинність текстових інтерпретацій іноземною мовою [55, с. 13], позаяк, це допомагає простежити не лише відмінності між оригіналом та

перекладом, а й універсальні риси, які простежуються у різних перекладах твору.

Тому одним із основних методів у складі перекладознавчого аналізу виступає контрастивний аналіз, у сукупності із компаративним та зіставним методами, для зіставлення оригінального тексту французькою мовою та його перекладів українською і розв'язання таких проблем перекладознавства, як загально-лексикологічні і граматичні з докладним вивченням лінгвістичних питань, пов'язаних з інтерпретацією лінгвостилістичних особливостей «Легенди» Ш. Де Костера. Такий аналіз дасть змогу отримати дані стосовно співвідносності змісту та архітекtonіки оригіналу і перекладів, дослідити стратегії, тактики та прийоми найчастіше вжиті для перекладу тексту віддаленого у часі твору. Також метод дозволяє порівняти між собою українські переклади, задля того, щоб простежити характерні відмінності між ними, для виявлення специфіки відтворення досліджуваної лексики та розбіжностей у підходах перекладачів до відтворення хронологічно маркованої лексики. У межах комплексного перекладознавчого аналізу використовувалися дескриптивний, контекстуальний, статистичний методи, методи суцільного добору для виявлення притаманних лише автору архаїзмів, а також інтерпретаційно-культурологічний підхід для вивчення рецепції перекладачів.

Окрім того, ми послуговуємося методами компонентного, семантичного та стилістичного аналізу під час виокремлення у тексті застарілої лексики, дослідження її будови, внутрішньої форми та значення авторських архаїзмів.

Перекладознавчий аналіз зумовлює розгляд основних лексико-граматичних і стилістичних прийомів перекладу – перекладацьких трансформацій, головним при цьому стає метод трансформаційного аналізу. Також ми вдаємося до використання методів «чорної скриньки», оцінювання адекватності та якості перекладу.

Зважаючи на існування множинності перекладів франкомовного історичного роману Ш. Де Костера, доцільним вбачається застосування інтертекстуального аналізу та розгляд перекладацького методу перекладача.

У цьому контексті слушним є міркування В. Радчука, що мотиви та вподобання перекладача при відтворенні іноземного твору є такими ж показовими, як і його переконання. Дослідник визначає, що перекладацький метод залежить від шести основних чинників: 1) який текст перекладається (його жанр, зміст, стиль), 2) яка мета (тобто потенційно різне призначення перекладів одного твору), 3) хто адресат (читач – дитина чи дорослий, фахівець або загал), 4) яка історична доба та її умови, 5) представником якого народу є перекладач (враховуючи розмаїття національних мов і потреб), 6) хто перекладач (з урахуванням його індивідуальних вмінь та поглядів на переклад) [122, с. 104]. Своєю чергою, А. Ахматова твердить, що можуть існувати різні підходи до перекладу одного твору. Усе залежить від кінцевої мети перекладача [8].

Для точної оцінки українських перекладів «Легенди» ми також послуговувалися трьохкомпонентною концепцією критики перекладу В. Коптілова, яка складається із власне перекладацької, літературознавчої та лінгвістичної критики перекладу [71].

1.5. Проблема множинності художніх перекладів: пояснення, фактори, причини, постаті

Оскільки історичний роман Ш. Де Костера був неодноразово перекладений українською мовою, то актуальна перекладознавча проблема, яка постає у нашому випадку – це множинність існуючих перекладів одного роману, яку, з поміж інших, вивчали А. Берман, Ю. Левін, Ж. Перре, О. Ребрій, П. Топер та ін.

Перекладознавці пояснюють множинність перекладів у відповідності до двох точок зору. Згідно з першою, яка належить Ю. Левіну, множинність пов'язана із теорією змінності соціально-естетичної функції художніх творів у процесі їх історичного існування [84, с. 366-371]. О. Лучук, розглядаючи цю теорію, зауважує що творам, чужомовним по відношенню до певної літератури характерний вияв історично-функціональної змінності перш за все у

перекладах, старіння яких відбувається набагато швидше, ніж оригіналу. Так, переклади одного твору приходять на зміну один одному, а їхні внутрішні особливості сприяють відображенню тієї соціально-естетичної функції, яка належить представленому ними художньому твору у конкретній державі та в конкретний момент [102, с. 9]. У цьому контексті К. Шерстнева говорить про «культурно-історичну актуалізацію оригіналу» [165, с. 12]. Друга точка зору, яку висловив А. Фьодоров, обґрунтовується динамічною сутністю принципу перекладності твору, за яким «жоден переклад (...) не можна вважати кінцевим етапом у перестворенні того чи іншого оригіналу, він виступає всього лише сходинкою на шляху його подальшого художнього пізнання» (*переклад – Г. К.*) [153, с. 23].

Багаторазове виконання перекладу одного і того ж твору пов'язується О. Лучук із специфікою художнього перекладу, адже це своєрідна творча діяльність, словесна майстерність. Говорячи про «діахронну множинність перекладів», слід розуміти, що може існувати декілька перекладів одного твору (написаного відмінною мовою) у національній літературній спадщині [102, с. 9]. Тоді як сам першотвір є переважно явищем одиничним. Більш того, на думку В. Комісарова, зміст твору виступає «складним інформативним комплексом» і йому немає тотожних [66].

Повертаючись до множинності перекладів, зауважимо, що вона зумовлена смисловою невичерпністю літературного твору, його естетичною основою, індивідуальністю особи перекладача, рівнем освіченості читача. Сам характер перекладу визначається розвитком літературної мови та художнього перекладу, індивідуальним стилем перекладача і метою перекладу [102, с. 5].

Безпосередньо термін «перекладна множинність» запропонував В. Шор [168]. Згодом Ю. Левін розвиває його та визначає як потенційність існування та «функціонування у конкретній національній літературі кількох перекладів одного твору», створеного іншою мовою. Переклад не є прямим відображенням дійсності, а тільки відображає її крізь призму творчої свідомості письменника [85, с. 211]. Водночас, Т. Шмігер, досліджуючи науковий доробок О. Фінкеля,

наголошує, що фактичне висловлення ідеї множинності перекладів належить саме науковцю. Згідно з оглядом праць вченого, існування перекладної множинності «породжує двоскладові відносини»: по-перше, між оригіналом та перекладом, сюди можна віднести міжмовні та міжкультурні чинники; по-друге, між різними перекладами, що обумовлюються національними літературними процесами та перекладацькою особистістю [167].

М. Лановик побіжно розглядає множинність перекладів у контексті інтертекстуального підходу. Дослідниця пише, що взаємопроникнення перекладів, створених у різний час, вибудовує інтертекстуальні відносини між ними, таким чином, що «кожна нова іншомовна версія трансформує всі попередні варіанти й сам твір». Тому сукупність різномовних і різночасових перекладів та оригіналу формують «спільний універсум», де усі вони становлять частину загального тексту [81, с. 152]

Так, кілька перекладів дозволяють краще зрозуміти оригінал, оскільки вони висвітлюють його різні аспекти. Разом з тим, пристаємо до думки О. Ребрія, що «лише наявність у приймаючій культурі декількох перекладів того самого тексту дає можливість першотвору максимально повно розкрити свій творчий потенціал перед іншомовною аудиторією» [123, с. 87]. Причому кожен переклад спілкується з читачами своєю мовою, включаючи мову культури (*лінгвокультурний аспект*). Отже, множинність перекладів слід розглядати як *суб'єктивне явище*, пов'язане з особистістю перекладача та його *індивідуальним стилем* (суб'єктивний аспект автора) [211, с. 57]. Такої думки дотримується і А. Пермінова, яка виділяє три типи діалогу перекладача із оригіналом: міжособистісний, міжкультурний та міжлітературний, а також говорить про «культуромовне буття твору», яке створюється усіма перекладами одного твору однією мовою [117]. Відповідно переклад є одночасним «зіткненням та поєднанням культур» [59, с. 76].

Оскільки художній твір – це «психосеміотичний конструкт» [52, с. 69], то і множинність його перекладів, безперечно, є неминучою, адже переклад тексту розглядається науковцями та теоретиками перекладу, у тому числі П. Рікером,

Г. Кочуром та І. Левим [86], не як копія оригіналу, а як його інтерпретація, яка, відповідно, породжує нескінченну кількість можливих перекладів. Для П. Рікера переклад є тлумаченням, а спосіб осмислення перекладу він іменує «рефлексією» [124, с. 48]. Тому саморозуміння тісно пов'язане із розумінням тексту. Г. Кочур зазначає, що відмінність між перекладом та оригіналом полягає в тому, що оригінал «один та існує в остаточній і незмінній формі», а переклад можна порівняти з музичним твором, у кожній інтерпретації якого завжди будуть простежуватися своєрідні риси виконавця [77, с. 17].

Причиною рецепції одного і того ж твору по-різному є той факт, що отримувач певного тексту, в залежності від своїх індивідуальних особливостей, може надавати предметному змісту мовної одиниці найрізноманітніших конотацій [118, с. 4]. Відповідно, емоційно-естетична реакція реципієнта на сприйнятий текст теж може різнитися. Своєю чергою, французький філософ, адепт деконструктивізму Ж. Дерріда зазначав, що не існує сталості центру і периферії художнього тексту, вони визначаються кожним читачем самостійно, тому виникає безмежна множинність інтерпретацій тексту [43, с. 210]. Така позиція повністю змінює бачення інтерпретації, яка перетворюється із пошуку достеменного змісту у творі у наділення тексту власним значенням, яке часто протирічить першочерговому значенню, закладеному у твір автором.

Різні чинники зумовлюють відповідну інтерпретацію змісту твору та його переклад, з-поміж яких жанрові особливості першоджерела та перекладу, авторський й перекладацький стилі, індивідуальні особливості тлумача. Розуміння і сприйняття тексту обов'язково вимагає урахування як ситуативного контексту, так і авторського та читацького контекстів. Вагомим теж виявляється особистісне відношення до інформації у тексті оригіналу, що спричиняє вибірковість сприйняття [193, р. 117].

Однак, У. Еко пропонує свою теорію відкритості твору, яку він формує завдяки накладанню теорії інформації та проблем естетичного сприйняття твору. Відповідно, запропонована дослідником теорія не лише заперечує структуралістське бачення твору як замкненого самодостатнього цілого, яке

можна розглядати незалежно від автора чи читача, а й необхідність теорій інтерпретації тексту, надаючи право кожному читачу, навіть без спеціальних знань, мати своє прочитання будь-якого художнього твору [169, с. 137–191]. Так, трактування тексту набуває миттєвого, виключно суб'єктивного характеру.

За словами французького теоретика перекладу та перекладача А. Бермана, перекладений текст розглядається як потенційний варіант одного з можливих перекладів, включених із самого початку до тексту оригіналу [179, р. 283]. Тож переклади одного і того ж тексту – це його різні «обличчя», у той же час, згідно з В. Коптіловим, «кожен новий переклад розкриває нову грань оригіналу» [71, с. 115]. Переклад тексту, який уже був об'єктом перекладу рідною мовою, нашою мовою перекладача на рефлексивний підхід, тобто, коли йому необхідно осмислено підійти до свого перекладацького вибору. Таке обдумування викликане співіснуванням декількох перекладів однією мовою одного і того ж твору.

Спираючись на працю А. Бермана [179], зазначимо, що на перекладацький вибір у перекладі впливає багато різних факторів, включаючи професійний досвід перекладача, його спосіб створення перекладу, його пізнавальний досвід, його наміри. Сюди ж можна додати стиль перекладача, його світобачення, ерудицію та інше. З точки зору психолінгвістики, М. Іваницька пише, що усі мікро- та макрорішення перекладача залежать саме від його перекладацької особистості [214, р. 142]. Як показує наше дослідження, у певний час, залежно від свого походження, ідеології та професійних навичок, кожен перекладач відтворював французький текст «Легенди про Уленшпігеля» по-своєму. Тож можна говорити про різні переважаючі фактори, які визначають вибір перекладачем тієї чи іншої стратегії.

Для нашого дослідження також актуальні міркування Н. Гриців, яка зазначає, що стратегія перекладача може визначатися кількома факторами: його позицією у суспільній та літературній системі цільової культури; особливим діяльнісним полем, яке окреслюється низкою особистісних, суспільних і когнітивних чинників, сформованих у цільовій культурі, і власне таке поле

впливає на перекладацький вибір на різних рівнях тексту [39, с. 12]. До того ж, за Е. Генцлером, особистісне перекладацьке рішення може чинити вплив на формування літературних та культурних норм у певному соціумі [195, р. 121–122]. У зв'язку з цим можна говорити про світоглядно-естетичну концепцію перекладача, яка дає змогу висвітлити його інтерпретаційну позицію.

З огляду на можливість різночасової появи перекладів одного твору, доречною постає заувага С. Скварчинської, що для перекладацького аналізу текстів вагомого значення набуває вивчення моменту створення та появи конкретних перекладів [235, с. 136]. Це допомагає з'ясувати ідеологічні, політичні, культурні причини необхідності здійснення того чи іншого перекладу у конкретний період, навіть попри вже існуючі переклади твору у цільовій культурі. Отже, на появу нових перекладів однією мовою уже перекладеного раніше твору тією ж мовою, може впливати не лише індивідуальна інтерпретація твору перекладачем чи ідеологічно-політично-культурні погляди, існуючі у певний відрізок часу, а також орієнтація на нову цільову аудиторію.

Варто зауважити, що не лише семантичний аспект оригіналу зазнає змін та перетворень у перекладах, але і його стилістичний аспект також. Це особливо помітно, коли йдеться про тексти віддалені у часі. Створення нових перекладів хронологічно віддалених текстів не означає, що нам слід сформуванати у читача враження, що автор оригіналу написав його у сьогодення. Автор першотвору – беззаперечно людина з далекого минулого, і перекладачеві необхідно передати відчуття цієї часової дистанції, щоб відтворити образ твору. Однак він робить це, маючи у своєму розпорядженні засоби мови перекладу, вміло підбираючи їх, принагідно черпаючи натхнення із прийомів, властивих мові оригіналу. Таким чином, переклад стає ефективним, може донести до читача особливості іншої країни, збагатити одну культуру завдяки плідному взаємопроникненню з іншою.

До того ж, ми повністю погоджуємося з Ж. Перре, який вважає, що з-поміж тих перекладачів, яких ми дуже шануємо, є ті, які завдяки опорі на

іншомовний текст, проявили у перекладі особистісну віртуозність, яка у іншому випадку могла б і не вийти з під їхнього пера [228, р. 276]. У такій ситуації виникає питання щодо якості кожного із перекладів однакового твору.

Вважаємо за необхідне звернутися до думки В. Комісарова, який тлумачить поняття якості як результати процесу перекладу, обумовлені ступенем смислової близькості перекладу до тексту-джерела, жанрово-стилістичною приналежністю вихідного та цільового текстів, прагматичними чинниками, від яких залежить перекладацький вибір варіанта перекладу. Усім цим аспектам, за словами вченого, притаманний нормативний характер. Саме вони впливають на вибір перекладацької стратегії та допомагають визначити критерії оцінки перекладу [67, с. 228].

Серед дослідників проблеми визначення якості перекладу простежуємо трьохвекторну спрямованість: перші орієнтуються на текстологічний матеріал (Є. Княжева [60], Е. Скібінська [234]), другі беруть за основу перекладацький процес та особистість перекладача (А. Павлова [116], О. Ребрій [123]), а треті вважають за доцільне звертати увагу безпосередньо на виконавця оцінювання (В. Сдобніков [233]).

З точки зору текстової відповідності, зіставлення перекладу з оригіналом допомагає виокремити «одиниці невідповідності», тобто відсутні, викривлені чи додані у перекладі елементи. Завдяки аналізу таких одиниць можна побачити важливість невідтворених або хибно відтворених складових першотвору, а також оцінити на скільки допущені помилки порушили комунікативну рівнозначність [67, с. 239].

Проводячи аналіз множинних перекладів «Легенди про Уленшпігеля», не можна лишити поза увагою короткий огляд життєвого шляху постатей перекладачів, адже як ми наголошували їх перекладацька особистість має безпосередній вплив на процес та результат перекладу.

Т. Черторизька народилася 1919 року. Дитинство провела на Донбасі, згодом стала студенткою філологічного факультету Київського державного університету імені Тараса Шевченка. Захоплювалася французькою мовою, хоч

за фахом була філологом, вчителем російської мови та літератури. Була вона також автором і редактором «Словника мови Шевченка» та «Словника української мови», завідувачем редакції класичної та перекладної літератури видавництва «Молодь», і саме там за її участю як редактора та перекладача з російської, чеської та французької мов на українську вийшли в світ твори В. Беляєва, Е. Распе Ж. Верна та у 1953 році Ш. Де Костера [145].

А у 1972 році був опублікований український переклад «Легенди» у виконанні Є. Єгорової – радянської критикині, редакторки, перекладачки. Із тієї інформації, що вдалося знайти дізнаємося, що авторка статей про переклади з української на іноземні мови, а також щодо поглядів на художній переклад, виступала проти спотворення ідейного задуму письменника у перекладі та нав'язування химерних образів [2].

Волинянин С. Сакидон народився 1896 року, і на момент виходу перекладу твору Де Костера (1974 р.) у його виконанні, перекладачу виповнилося 78 років. Здобув освіту на літературно-лінгвістичному факультеті Київського інституту народної освіти (нині Київський національний університет імені Тараса Шевченка). Дослідники його біографії стверджують, що після завершення університету, перекладач досконало володів тринадцятьма мовами, серед яких французька, польська, російська, німецька, англійська. Тривалий час учителював, викладав іноземні мови, навіть потрапив у заслання через те, що ще в тридцятих роках виконав переклад українською творів С. Жеромського, В. Серошевського, К. Чапека. Взагалі літературою почав займатися ще із студентських років. Тісно товаришував із М. Рильським. У його доробку, окрім «Легенди про Уленшпігеля» твори Й. Гете, Ромена Роллана, Є. Гофмана [134]. Оскільки С. Сакидон працював виключно у царині художнього перекладу, то, вважаємо, він дуже добре розумів значення перекладів українською мовою для тогочасного суспільства, та й для майбутньої незалежної держави.

1979 року з'являється скорочений переклад «Легенди про Уленшпігеля», призначений для дітей, у виконанні Н. Гордієнко-Андріанової. Уроженка

Київської області (1921 р.), письменниця та перекладачка, випускниця філологічного факультету Київського університету досконало знала французьку, англійську, німецьку, есперанто. Перекладала українською мовою твори А. Барбюса, В. Гюго, Г. Келлера, А. Франса. Перекладачка була переконана у необхідності примножувати культурні здобутки українського народу, водночас пропагуючи українську мову та культуру [108].

Висновки до розділу 1

Творчість Шарля Де Костера увібрала у себе прогресивний досвід історичного та літературного розвитку Бельгії, стала першим беззаперечним доказом у літературі необхідності боротьби за національну незалежність та самобутність. Сам по собі безсмертний твір Ш. Де Костера «Легенда про Уленшпігеля», не лише просочений ідеєю єдності країни, але й є конкретним втіленням цієї ідеї, специфічним «бельгійським синтезом» у царині мистецтва. Тому існування цього роману свідчить про те, що єдина бельгійська художня культура дійсно існує, адже її створення було основним завданням письменників Бельгії середини і другої половини ХІХ ст.

Для перекладацького аналізу, слід враховувати, що творча діяльність та професійний шлях письменника виявили безумовний та очевидний вплив на написання ним «Легенди про Уленшпігеля».

Художній твір письменника репрезентує джерело іншомовної культури, насичене національним фламандським колоритом, та портал діалогу національних літератур. Тому переклад твору стає своєрідним дзеркалом, у якому має відобразитися специфіка конкретної культури, життя її представників у певний історичний або часовий період.

Виявлено, що твір може називатися історичним романом, коли він поєднує такі змістові та формотворчі ознаки як історичний сюжет та історичний підхід, опора на документальні факти, поєднання історичних та вигаданих героїв, протиставлення добра та зла, наявність конфліктів, авторська модальність, маркована часом лексика, мультичасовість, історичний мімесис, жанрова гібридність.

Однак, саме вживання застарілої лексики – історизмів та архаїзмів, становить одну з найбільш очевидних особливостей історичного роману на відміну від не історичних текстів. Причому ця особливість простежується не лише завдяки факту наявності у творі специфічних мовних елементів, а ще й у їхній функціональній своєрідності та частоті їх вживання.

Ретельно дослідивши підходи до визначення складної жанрової природи твору Де Костера, аргументовано, що це історичний роман із жанровою гібридністю. Тому не лише жанрово-стилістичні доміанти історичного роману, а й елементи гібридизації твору мають бути збережені у перекладі.

Встановлено, що переклад текстів ще більше ускладнюється, коли їм притаманна подвійна часова віддаленість, тобто коли йдеться про архаїчно-архаїзовані тексти.

Запропоновано використання поняття подвійної історичної стилізації, коли йдеться про твори, написані в епоху, відмінну від сучасної, у яких описуються події з часовою дистанцією по відношенню до періоду створення оригіналу, та де автор тексту оригіналу здійснює історичну стилізацію твору для його відповідності обраному періоду.

Історична стилізація виступає свідомим авторським прийомом та зумовлює відповідний темпоральний простір.

Автор здійснює історичну стилізацію роману на всіх мовних рівнях, навіть на рівні графем, втім найбільше вона проявляється саме на лексичному рівні. Для збереження у перекладі провідного для історичного роману принципу історизму, виникає необхідність відобразити епохальну своєрідність соціально-стильової диференційованості мовлення героїв.

З урахуванням положення про жанрову зумовленість архітектонічно-композиційної будови твору, встановлено, що твору Де Костера притаманна різночасовість, зіставна симетрія (контрастивність і паралелізм), інтертекстуальність та алюзивність, алегоричність та символічність, повторюваність, натуралістичність, використання палітри комічного і мотиву мандрівки, наявність авторської позиції. Тому пропонується розглядати усі ці характеристики як риси історичного стилізованого роману, які потребують обов'язкового відтворення у перекладі.

Пропонується доповнити усталену модель відносин «автор першотвору – твір – переклад – читач» саме завдяки часовій віддаленості оригіналу.

Відповідно розширена модель буде такою: «автор першотвору – твір – переклад – читач» – «читач сучасник автора – читач перекладу – сучасний читач».

Враховуючи кількісну перевагу певних елементів у тексті франкомовного історичного роману, тобто його лінгвостилістичних особливостей, то аналіз сукупності вжитих перекладачем локальних стратегій для передачі таких особливостей твору надасть змогу виокремити ту, яка превалює у його перекладі, а тому зможе називатися глобальною для конкретного перекладача.

Відтворення історичної стилізації мовою перекладу вимагає іншої неминучої історичної стилізації – з боку перекладача. Запропоновано називати її вторинною історичною стилізацією.

Пропонується введення поняття прагматичної історичної стилізації, яку розуміємо як стилізацію під давнину тих місць твору, у яких в оригіналі відсутній маркер застарілості.

Використання комплексної системи перекладацького аналізу дає змогу якнайкраще дослідити переклад франкомовного історичного роману українською мовою. А існування множинності таких перекладів допомагає виокремити не лише відмінності між оригіналом та перекладом, а й універсальні риси, які простежуються у різних перекладах твору.

Узагальнено фактори та чинники, що впливають на появу та існування множинних перекладів одного твору: зміна соціально-естетичної функції твору, історично-функціональна змінність перекладу твору, динамічна сутність принципу перекладності твору, творчість художнього перекладу, смислова невичерпність твору, множинність інтерпретацій, індивідуальність особи перекладача та його індивідуальний стиль, мета перекладу.

РОЗДІЛ 2

РЕФЛЕКСІЯ ЖАНРУ ІСТОРИЧНОГО РОМАНУ В УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНІХ ПЕРЕКЛАДАХ

2.1. Жанрова гібридність та її збереження у перекладах

М. Бахтін виділяє три категорії, обов'язково присутні у художньому творі: час, простір та антропоцентричність (наратор та персонаж). У той же час, взаємозв'язок часових і просторових відносин, художньо освоєних у літературі, позначаємо, слідом за вченим, хронотопом [12]. А часопросторові відносини у історичному романі назвемо історичним хронотопом. Хронотоп у літературі набуває істотного жанрового значення, оскільки, перш за все, він допомагає у визначенні жанру та його різновидів. Причому, як наголошує М. Бахтін, у хронотопі художнього твору основою виступає час [12]. Відтворений та зображуваний час у творі З. Я. Тураєва називає художнім часом [149, с. 14], який ми, у свою чергу, поділимо на час історичний, природний та вічний.

Різночасовість.

Історичний час відображений у «Легенді» опосередковано, через опис історичних подій, які дійсно мали місце. Як зазначалося на початку роботи, характерною рисою твору є відсутність конкретних дат (хоча одна єдина дуже символічна все ж є, про неї скажемо трошки згодом). Усі окрім одного перекладу, а саме Н. Гордієнко-Андріанової, дотримуються цієї особливості твору. Перекладачка вводить у другому розділі п'ятої книги одразу дві точних дати: *«Тим часом жителі північних провінцій – Зеландії та Голландії – стали самостійними ще в 1572 році»*, *«...Генеральні штати, скликані у вересні 1576 року»* [249 (далі – Горд.), с. 223], які вона вочевидь бере із історії того періоду. Тим самим вона змінює відчуття часу у самому творі та ідейний задум автора, адже у Ш. Де Костера такий прийом не вказування дат був зумисним, щоб

показати, що історія знаходиться у процесі постійного становлення, прямо пов'язана із сьогоденням, про що він і сам каже у «Передмові пугача».

Щодо часу природного, то він розгортається у творі Шарля Де Костера циклічно, у календарній прогресії. Відбувається зміна пір року, місяців, днів. Зазвичай вказівки часу виникають на початку розділів, в описах або в оповіді. Значна увага до деталізації природних циклів приділяється автором саме в описах. Однак не всі перекладачі дотримуються часової послідовності твору. Із-за вилучення цілих розділів, у перекладі Н. Гордієнко-Андріанової час твору змінюється внаслідок стрибку через кілька місяців, навіть років. Особливо це видно по другій книзі. У Ш. Де Костера читаємо у розділі 6, 7, 8 та 10 відповідно: «*Le cinq avril avant Pâques*», «*En mai, le mois vert*», «*Ulen Spiegel passa un jour, au mois d'août*», «*Depuis juin, le mois des roses*» [Cos., p. 195–201]. З цього випливає, що від шостого до 10 розділу минуло вже більше року, тоді як у перекладі минає лише один місяць: «*П'ятого квітня, якраз перед великоднем*», а за цим наступний розділ починається так «*У червні, коли скрізь розквітають троянди*» [Горд., с. 80].

З огляду на назву твору, Н. А. Тулякова відносить твір Ш. Де Костера до жанру літературної легенди та доходить висновку, що розгляд книги Де Костера саме як легенди дозволяє визначити її оповідну доміную, пояснити композиційні і стилістичні особливості. Втім, дослідниця зауважує, що у зв'язку з тим, що шлях героя постає як шлях відкритий, то можна говорити про поєднання рис легенди і роману [148].

Своєю чергою, Г. Лукач, досліджуючи твір Де Костера, висловлює думку про те, що автор не просто так назвав свою книгу «легендою», оскільки він використовував в ній цілий ряд мотивів з народного переказу та ще й включив багато фактів і анекдотів, запозичених звідти. Адже метою письменника, як пише вчений, зовсім не було фотографічне копіювання сцен із визвольної війни нідерландського народу, а, навпаки, автор прагнув художньо створити квінтесенцію його демократичного повстання проти політичного, релігійного та етичного мракобісся, проти тиранічного абсолютизму та католицької церкви

[101]. Л. Андреев погоджується із Г. Лукачем, що справді не спроста твір названий «легендою», адже у ньому чітко простежуються деякі її елементи, такі як пророцтва, видіння, що транслюють у романі наївні народні вірування, але які у той же час виявляють алегоричність роману [4, с. 94].

Аналізуючи книгу, ми виявили що у ній простежується не лише жанрове різноманіття, а й стилістичні розбіжності, оскільки розділи написані у різній стилістиці. Найсильніший стилістичний ефект відчувається у місцях, де сконденсована стилістично та хронологічно маркована лексика. Зазначимо, що стилістично маркована лексика використовується у художньому тексті з метою його стилізації. Характеризуючись певними конотативними властивостями та значною експресивністю, вона надає тексту більшої образності та виразності, сприяє збагаченню системи виразних мовних засобів твору. Таким чином, порівняння сконденсованих місць дає змогу чіткіше простежити стилістичні відмінності між оригіналом та перекладами.

Щоб проілюструвати нашу думку, візьмемо для прикладу пророцтво Катліни у п'ятому розділі першої книги: *«Charles empereur & Philippe roi chevaucheront par la vie, faisant le mal par batailles, exactions & autres crimes. Claes travaillant toute la semaine, vivant suivant droit & loi, & riant au lieu de pleurer en ses durs labeurs, sera le modèle des bons manouvriers de Flandre. Ulenpiegel toujours jeune, & qui ne mourra point, courra par le monde sans se fixer oncques en un lieu. Et il sera manant, noble homme, peintre, sculpteur, le tout ensemble. Et par le monde ainsi se promènera, louant choses belles & bonnes & se gauffant de sottise à pleine gueule»* [Cos., p. 7].

Сильний стилістичний ефект створюється у цьому фрагменті завдяки лексичним та синтаксичним архаїзмам, історизмам (які ми всі більш детально розглянемо у Розділі 3), розмовним виразам, повторам та ритмомелодиці слів.

Т. Черторизька передає змістову інформацію фрагменту, однак, окрім вжитих в останньому реченні розмовного та рідковживаного слів, в цілому пророцтво виходить стилістично нейтральним: *«Імператор Карл і король Філіпп перейдуть через життя, битвами, здирництвом і всякими злочинами*

сіючи зло. Клаас буде працювати невтомно і все життя проживе по праву й закону, не плачучи над своєю важкою роботою, але завжди сміючись, і зостанеться зразком чесного фламандського трудівника. Уленипигель буде вічно молодим, ніколи не вмере і обійде весь світ, ніде не осівши. Він буде селянином, дворянином, живописцем, різьбярем – усіма заразом. Він почне мандрувати по всіх країнах, вихваляючи все праве й прекрасне, знущаючись на всю горлянку з глупоти» [247 (далі – Черт.), с. 11].

З огляду на використання у вищезазначеному фрагменті кількох дієприслівникових зворотів, більш характерних для російської мови, ми вирішили порівняти переклад Т. Черторизької із фрагментом російського перекладу, виконаного А. Горнфельдом у 1915 році: *«Император Карл и король Филипп пройдут через жизнь войнами, поборами и всякими преступлениями, сея зло; Клаас будет безустали работать и всю жизнь проживёт по праву и закону, не плача над своей тяжёлой работой, но всегда смеясь, и останется примером честного фламандского труженика. Уленипигель будет вечно молод, никогда не умрёт и пронесётся через всю жизнь, нигде не оседая. Он будет крестьянином, дворянином, живописцем, ваятелем - всем вместе. И так он станет странствовать по разным землям, восхваляя всё правое и прекрасное, смеясь во всю глотку над глупостью» [245].*

Внаслідок такого зіставлення двох перекладів, ми виявили, що саме цей фрагмент перекладачка прямо калькує з російського перекладу. Таким чином, це вже стає переклад з перекладу. Порівнявши ще кілька фрагментів українського та російського перекладів, стало зрозуміло, що все ж Т. Черторизька не здійснювала повністю переклад твору Ш. Де Костера з російської мови, однак створюючи свій варіант українською мовою, вона безумовно користується посередництвом тексту А. Горнфельда у стилістично навантажених та складних місцях.

У невеликому критичному огляді фрагментів перекладу «Легенди», Є. Еткінд критикує переклад А. Горнфельда, через те, що той нейтралізував усі стилістичні елементи твору, що відходять від літературної норми, та надав

уському тексту стриманого характеру [173, с. 34]. Власне таку ж нейтралізацію простежуємо і в перекладі Т. Черторизької.

Зовсім інше стилістичне забарвлення твориться у перекладі С. Сакидона: *«Імператор Карл і король Філіпп ітимуть шляхами кривди у своєму житті, сіючи війни, нещастя, грабунки та інші злочинства. Клаас працює, рук не чує, живе — гарує, закон шанує, замість плакати — співає пісень рік у рік, день у день. Ось тому він зразком працюovitості буде як у Фландрії, так і всюди. Уленшпигель — завжди юний, не вмере ніколи, увесь світ пройде, але місця не нагріє ніде. Він буде й селянином, і дворянином, і малярем, і різьбарем, і всіма разом. І так він пройде по світу, прославляючи все добре й прекрасне, глузуючи якомога з усього дурного й смішного»* [Сак., с. 25].

На відміну від Т. Черторизької, С. Сакидону вдається досягти подібного стилістичного ефекту як в оригіналі завдяки добору фразеологізмів *«рук не чує; місця не нагріє ніде»* [139], архаїзму *«гарує»* [137], повторам *«рік у рік, день у день»*, римуванню слів. Навіть спостерігаємо різну побудову речень у двох фрагментах перекладу.

«Імператор Карл і король Філіпп промчать крізь життя, війною, грабунком та іншим свавіллям завдаючи людям лиха. Клаас день і ніч у поті чола працює, право й закон шанує і не тужить, не сумує, а сміється та жартує, ото й стане взірцем чесного фламандського трудівника. Уленшпигель буде вічно молодий, ніколи не вмере і весь світ обійде, ніде не осівши. Він буде і селянин, і дворянин, і маляр, і різьбяр — усе заразом. І мандрувати буде по всіх землях, вихваляючи все добре та прекрасне, на все горло сміючися з глупоти» [248 (далі – Єгор.), с. 11]. Своєю чергою, Є. Єгорова вживає лише один фразеологізм *«працювати у поті чола»* [155] та робить кілька римувань, проте в цілому фрагмент не створює такого стилістичного ефекту як попередній переклад та оригінал.

У Н. Гордієнко-Андріанової повторюються деякі перекладацькі рішення С. Сакидона, проте вона ще вживає фразеологізм *«не покладаючи рук»*, непрямий порядок слів, теж підбирає риму словам, завдяки чому вдається

відтворити експресивно забарвлене мовлення віщунки. Хоча бачимо і інші відмінності. Наприклад, речення, яке в оригіналі знаходиться в центрі наведеного фрагменту тексту, а саме *«Ulen Spiegel toujours jeune, & qui ne mourra point»* шляхом прийому пермутації ставиться у кінець фрагменту, тим самим перекладачка моделює пророцтво під сюжет твору: *«Імператор Карл і король Філіпп ітимуть шляхами кривди й злочинів у житті, сіючи війни, всілякі лиходійства й злигодні спричиняючи, грабуючи людей. А Клаас працює, не покладаючи рук, усім добрим людям він щирий друг, замість плакати – сміється й співає пісень – повсякчас, день у день. Тим-то й стане він зразком працьовитості як у Фландрії, так і всюди, і скрізь шануватимуть його чесні й хороші люди. А син його Уленшпігель увесь світ обійде, але місця собі не нагріє ніде. Буде він і селянин, і дворянин, і маляр, і різьбяр – усе разом. Блукатиме по світу, славлячи все добре й гарне, глузуючи з дурного і смішного. Буде він юний завжди і не помре ніколи...»* [Горд., с. 9].

Контрастивність та паралелізми.

Оскільки історичний роман Де Костера, і ми це вже побачили по фрагменту пророцтва, ґрунтується на зіставній симетрії, то усі контрасти та протиставлення відіграють у ньому надзвичайно важливу роль, а отже постає необхідність їх збереження у перекладі.

Уже саме народження Тіля, з якого розпочинається нарація, є першим поєднанням у творі позитивного та негативного. Так, хлопчик з'являється на світ з добром та злом одночасно, протиставлення яких слугує лейтмотивом роману письменника, тому при перекладі таке введення протиставлення стосовно природи головного героя має бути збережено, щоб читач осягнув інтенцію автора.

«— Coiffé, né sous une bonne étoile ! dit-elle joyeusement. Mais bientôt se lamentant & désignant un petit point noir sur l'épaule de l'enfant : — Hélas ! pleura-t-elle, c'est la noire marque du doigt du diable» [Cos., p. 1]; *«— В сорочиці народився, під щасливою зіркою, — радісно мовила вона. Але одразу й*

зabідкалась, побачивши **чорну плямку** на плечі. — Ой леле! — заголосила вона. — **Це ж знак від диявольського пазура**» [Сак., с. 20]; «— У сорочці вродилося, під щасливою зіркою! Але раптом зойкнула, помітивши **чорну пляму** на плечі дитини. — Ой леле! — **зabідкалася**. — **Це ж чорний знак чортового кігтя**» [Єгор., с. 9]; практично такий же переклад і у Т. Черторизької [Черт., с. 5]; «— **Дитя народилося під щасливою зорею – в сорочці**. Удатний буде ваш син, бо це прикмета певна» [Горд., с. 5]. По наведених фрагментах видно, що трое перекладачів передають перше ввідне протиставлення, однак Н. Гордієнко-Андріанова його не зберігає, таким чином герой заходить у твір у її перекладі без ознак негативу.

Уленшпігель із самого дитинства протиставляється Філіппу II, де перший – уособлення світла, радості та здоров'я, а другий – темряви, смутку та хворобливості:

– «*Mais l'infant geignait comme veau. ... Et Ulen Spiegel riait*» [Cos., р. 10–11], «*Та інфант ревів, як теля. ... дитя сміялось*» [Горд., с. 11], «*Та інфант ревів, як теля. ... Уленшпігель сміявся*» [Сак., с. 28], «*А дитина ревла, як бичок. ... Уленшпігель сміявся*» [Черт., с. 14; Єгор., с. 17]. Усі перекладачі відтворюють таке порівняння двох дітей шляхом прямого перекладу.

Для аналізу відтворення у перекладах зіставної симетрії та паралелізму франкомовного історичного роману вартує уваги той факт, що Де Костер подає по черзі розділи присвячені родині Тіля та розділи про інфанта, а це означає, що у тексті оригіналу приділяється рівнозначна увага двом героям. Для зіставлення героїв та окреслення їх протилежності автор обирає навіть однаковий їх вік.

Так розділ 20 першої книги починається зі слів «*À quinze ans, Ulen Spiegel éleva à Damme, sur quatre pieux une petite tente*», та розділ 25 цієї ж книги бере початок відповідно «*L'infant, ayant quinze ans, vaguait, comme de coutume, par les corridors, escaliers & chambres du château*» [Cos., р. 29, 36].

На противагу іншим трьом перекладам, де зберігається такий паралелізм-протиставлення героїв, для перекладу Н. Гордієнко-Андріанової характерна

його відсутність. Перекладачка залишає лише розділ про Тіля: «*Коли Тілеві минуло п'ятнадцять років*» [Горд., с. 19], а паралельний розділ про інфанта цілковито вилучає, змінюючи таким чином як архітектоніку твору, так і його сюжетний розвиток, а також авторський задум показати в рівній мірі «добро» та «зло».

У творі проводиться паралель не лише між дітьми, а й між їхніми батьками. Як пише Ж.-М. Клінкенберг у своїй праці присвяченій Де Костеру «Карл V зображений у творі як портрет Клааса у чорному кольорі, тоді як Уленшпігель – світла сторона Філіппа II» (*переклад – Г. К.*) [217, р. 249].

Батько Тіля йде до річки рибалити, щоб покрити витрати на хрещення, таку ж паралельну дію робить і Карл V, однак письменник обігрує пряме та переносне значення риболовлі, завдяки чому створюється сатиричний ефект та вимальовується протиріччя між двома героями. Особливого значення автор надає останньому реченню цього фрагменту, власне в якому він і відображає своє ставлення до знатних осіб: «*Ce jour-là, Sa Sainte Majesté Charles ... résolut, comme Claes, d'aller à la pêche, non en un canal, mais dans les aumônières & cuirets de ses peuples. C'est de là que les lignes souveraines tirent crusats, daelders d'argent, lions d'or, & tous ces poissons merveilleux se changeant, à la volonté du pêcheur, en robes de velours, précieux bijoux, vins exquis & fines nourritures. Car les rivières les plus poissonneuses ne sont pas celles où il y a le plus d'eau*» [Cos., р. 8].

Простежимо на прикладі трьох перекладів наведеного вище фрагменту передачу паралелі між героями та відтворення сатири:

– «*Того самого дня його найсвятіша величність імператор Карл П'ятий надумав улаштувати бучне свято з нагоди народження свого сина. Як і Клаас, він вирішив половити рибки, але не в каналі, а в скарбничках та калитках своїх підданих. Там-бо звичайно вудки володарів ловлять крузати, срібні дельдери, золоті червінці, і всі ці чарівні рибки мають властивість, коли тільки забagnetься рибалці, обертається в оксамитне убрання, коштовне каміння,*

тонкі вина й добірні потрави. Бо найрибніші річки — зовсім не ті, де найбільше води» [Єгор., с. 15];

– *«В цей день його найсвятіша величність імператор Карл П'ятий вирішив улаштувати свято, щоб тим ушанувати народження свого сина. Як і Клаас, він вирішив половити трохи на вудку, але не в каналі, а в скарбничках і гаманцях своїх підданих. Бо там звичайно володарі ловлять вудкою рибок під назвою «червінці», «дукати», «талери», і всі ці чудесні риби мають властивість, на бажання рибачка, обертатися в оксамитне вбрання, коштовне каміння, найтонші вина, добірні страви»* [Черт., с. 12];

– *«Того самого дня його найсвятіша величність імператор Карл V вирішив улаштувати бучне свято, щоб відзначити народження свого сина й спадкоємця»* [Горд., с. 10].

Як видно по трьох уривках, кожна із перекладачок по різному відтворила паралелі. Перш за все, вдалим на нашу думку є початковий вираз *«того самого дня»*, який відразу проводить паралель між героями, оскільки в попередньому розділі йшлося про Клааса. Відповідно, збереження у перекладі порівняння *«як і Клаас»* також дає змогу зберегти паралелізм. Втім, у останньому із наведених перекладів паралель зникає через те, що перекладачка прибирає з тексту образну ситуацію із виловлюванням риби, а тому повністю зникає сатиричний ефект фрагменту, що базувався на цій ситуації, власне як і позиція автора. Щодо перекладу Т. Черторизької, попри збереження метафоричного порівняння грошей з рибою, прибирання останнього речення провокує невідтворення квінтесенції авторської позиції.

Інтертекстуальність.

Оскільки франкомовний історичний роман Ш. Де Костера та множинність його перекладів розглядається нами, слідом за Р. Бартом, як тексти з багатьма текстами на різних рівнях [176], тому доцільним є їх розгляд у рамках п'ятирівневої транстекстуальності Ж. Женетта, який виділяє гіпертекстуальність, архітекстуальність, метатекстуальність,

паратекстуальність і безумовно, та найголовніше, інтертекстуальність як присутність всередині твору інших текстів [194]. До інтертекстуального рівня входять з поміж інших і алюзії. До того ж, використання алюзій та цитат є одним із способів створення комічного ефекту в тексті [120, с. 100].

Саме для цього використана письменником алюзія на цитату з Євангеліє від Луки 2:1-20 «*Paix sur la terre aux bossus de bonne volonté*» [Cos., р. 250], коли канонік дурить разом з Уленшпігелем горбанів. З огляду на те, як по-різному відтворюється алюзія у перекладах, робимо висновок, що перекладачі могли орієнтуватися на різні переклади Євангелії: «*мир на землі горбатим доброї волі!*» [Сак., с. 248], «*спокій на землі добромисним горбаням!*» [Єгор., с. 207], «*мир на землі тим горбатим, що покірні!*» [Черт., с. 195].

Зустрічаємо і прямі цитати з Біблії : «*Il est écrit : Celui qui donne aux pauvres prête à Dieu*» [Cos., р. 223], які або подаються як в оригіналі «*Сказано: хто подасть неїмущому, той подає господу богові*» [Черт., с. 170], або із використанням додавання та власне прямої вказівки на джерело сказаного: «*У Святому письмі сказано: хто подав бідареві, той подає Господу Богу*» [Сак., с. 222], «*Сказано в Святому письмі: «Хто подає убогому, подає богові»*» [Єгор., с. 213]. Бачимо також певну синонімію у підборі лексем.

Алегоричність та символічність.

Від самого початку, ми зазначали, що книга Де Костера глибоко символічна, сповнена алегорій. Таку думку підтверджують слова Ж. Анса, що «*Легенда про Уленшпігеля*» є алегоричним твором, а його персонажі – втілення Фландрії [204].

Відповідно алегорії та символи сплітаються у творі. А оскільки Де Костер застосував певні елементи легенди у своєму історичному романі, то не випадково провідне місце у його побудові займає саме символічне *спілкування Тіля з духами*, яке спонукає головного героя до пошуку Сімох, бо, як відомо, у середньовічній Європі поведінка людини розглядалася саме через призму семи смертних гріхів [130, с. 15]. Цей пошук готує читача до заключних розділів

книги, де відбувається перетворення Тіля з людини у невмирущий «дух Фландрії».

Окрім того, вартує особливої уваги твердження румунської експертки із бельгійської літератури та франкомовних романів П. Спану, що Семеро символізують у творі сім провінцій, які здобули незалежність у 1581 році як Об'єднані провінції та утворили незалежну державу – сучасні Нідерланди [239, р. 7]. А тому такий наскрізний символ «Легенди про Уленшпігеля» обов'язково повинен бути збережений у перекладах, для передачі авторської інтенції показати шлях фландрських земель до незалежності через очищення та «переродження».

Під час аналізу першоджерела помічаємо, що алегорична тональність твориться завдяки абстрактним поняттям, написаним з великої літери. Нагромадження алегорій простежуємо у передостанньому (дев'ятому) розділі п'ятої книги, де Неле та Тіль у маренні бачать Сімох – персоніфіковані смертні гріхи:

*«Soudain ses traits s'altérèrent, il parut plus maigre, triste & grand. Il tenait d'une main un sceptre & de l'autre une épée. Il avait nom **Orgueil**. Et jetant Nele & Ulenfpiel sur le sol, il dit : — Je suis **Dieu**.*

*Puis à côté de lui, montée sur une chèvre, parut une fille rougeaude, les seins nus, la robe ouverte, & l'œil émerillonné ; elle avait nom **Luxure** ; vint alors une vieille juive ramassant des coquilles d'œufs de mouettes : elle avait nom **Avarice** ; & un moine gloutu goulu, mangeant des andouilles, s'empiffrant de saucisses & mâchonnant sans cesse comme la truie sur laquelle il était monté : c'était la **Gourmandise** ; vint ensuite la **Pareffe**, traînant la jambe, blême & bouffie, l'œil éteint, que la **Colère** chassait devant elle à coups d'aiguillon. La **Pareffe**, dolente, se lamentait & toute en larmes, tombait de fatigue sur les genoux ; puis vint la maigre **Envie**, à la tête de vipère, aux dents de brochet, mordant...» [Cos., p. 476].*

*«Раптом велетка перемінилась: стала худіша, сумніша і ще більша. В одній руці вона тримала скипетр, а в другій — меч. Ім'я її було — **Пуха**. Кинувши Уленшпігеля й Неле на землю, вона сказала: — **Я богиня**. Потім поруч*

із нею, верхи на козі, з'явилась руда дівка в розхристаній одежі, з голими грудьми й бистрими очима. Їм'я її було — **Хтивість**. Потім прийшла стара єврейка, що збирала шкаралупу чайних яєць. Її ім'я було — **Скнарість**. Далі жадібний ненажера чернець, що гриз ковбасу, запихався сосисками, чвакаючи безперестанку щелепами, наче свиня, на якій він їхав. Їм'я його було — **Ненажерливість**. Далі йшло **Лінивство**, ледве переставляючи ноги, бліде, брезкле, з погаслими очима. **Гнів** підганяв його поперед себе, шпигаючи голкою. **Лінивство** лементувало від болю і, все в сльозах, падало від втоми на коліна. За ними йшла худюща **Заздрість** з гадючою головою, щупачими зубами і кусала всіх» [Сак., с. 454];

«Раптом риси велета змінилися, він посмутнів, схуд, повищав. В одній руці він тримав скіпетр, у другій — меч. Їм'я його було **Пиха**. Він кинув Неле і Уленшпигеля на землю і сказав: — **Я — бог!**

Потім поруч нього явилася верхи на козі червононика, бистроока дівка, в розхристаній сукні, з голими грудьми. Їм'я її було **Похіть**. За дівкою, збираючи шкаралупу яєць, чвалала стара єврейка, — ім'я її було **Скупість**, — а за нею — пожадлиий, ненаситний монах, котрий жер ковбасу, ковтав сосиски, безупинно щось жував, як і свиня, на котрій він їхав верхи, — це було **Обжерство**. За ним, ледь волочачи ноги, тяглася **Лінь**, бліда, одутла, з погаслим поглядом, а ззаду уколами жала підганяв її **Гнів**. **Лінь** зойкала з болю і, обливаючись слізьми, падала в знеможі навколішки. За ними йшла сухоребра **Заздрість** з гадючою головою й щучими зубами і кусала» [Єгор., с. 430].

У двох наведених вище фрагментах перекладів найповніше відтворені алегорії. Назви гріхів, як і в оригіналі, передані як власні імена з великої літери. Хоча між перекладами алегорій теж простежуються значні розбіжності. З огляду на відмінності граматичних систем французької та української мов, а саме неспівпадіння категорії роду деяких слів, перекладачі по-різному відтворили алегоричні постаті гріхів, що є свідчення різного бачення перекладачів. Так, Є. Єгорова, прагнучи зберегти персоніфікований чоловічий образ пихи оригіналу, зберігає «велета» і «бога», при цьому надає йому ім'я

жіночого роду. Тоді як С. Сакидон, відштовхуючись від роду гріха в українській мові, змінює у перекладі чоловічий образ на жіночий: «*велетка*», «*богиня*».

Щодо перекладу у виконанні Н. Гордієнко-Андріанової, то тут перекладачка здійснює значну змістову та формальну компресію тексту, внаслідок чого втрачаються алегоричні описи більшості гріхів:

«Потім перед їхніми очима постали якісь химерні постаті. Було їх сім. Перші три мали ймення Пиха, Хтивість і Скнарість. За ними чвалав гладкий чернець який, який жер ковбасу і ковтав сосиски. То було Обжерство. Слідом плентала бліда, обрезає Лінь. А позаду всіх – Гнів і сухоребра Заздрість з гадючою головою та гострими щучими зубами, що кусала всіх. Сім страшних потвор...» [Горд., с. 237].

Далі у творі сім гріхів перероджуються у сім чеснот й з'являються їхні алегоричні втілення: *«De ces cendres sortirent sept autres figures ; la première dit :*

— Je me nommais Orgueil, je m'appelle Fierté noble. Les autres parlèrent aussi, & Ulenfpiel & Nele virent d'Avarice sortir Économie ; de Colère, Vivacité ; de Gourmandise, Appétit ; d'Envie, Émulation, & de Pareffe, Rêverie des poètes & des sages. Et la Luxure, sur sa chèvre, fut changée en une belle femme qui avait nom Amour» [Cos., p. 477].

У перекладах виявляємо розбіжності у назвах чеснот: *Гордість благородна, Ощадність, Жвавість, Апетит, Змагання, Мрія поетів і мудреців, Кохання* [Сак., с. 455]; *Благородна Гордість, Ощадність, Запал, Апетит, Змагання, Мрія поетів та мудреців, Любов* [Єгор., с. 431]; *Гордість благородна, Ощадність, Завзяття, Апетит, «Лінь стала мрією поетів та мудреців», Любов* [Горд., с. 238]. Бачимо, що в останньому перекладі не збережено велику літеру у «*мрії*», тому не лише алегорія втрачається, а й зміст висловлювання повністю змінюється.

А тепер щодо перекладу Т. Черторизької. Перекладачка повністю вилучає з дев'ятого розділу детальний опис зустрічі Тіля з Сімома та його символічне спілкування із духами. Більш того, ключовий елемент твору, на якому

ґрунтується як сюжет «Легенди», так і вся подорож Уленшпігеля починаючи з другої книги – пошук Сімох – не відображений у перекладі взагалі, так само й символ семи вільних провінцій теж абсолютно не відтворено у цільовому тексті. Тому власне стають незрозумілими причини мандрів героя. Також перекладачка зумисно видаляє усі моменти твору, як прозу так і наявні у творі пісні, де йдеться про духів. Але ж саме вони посилають Уленшпігеля на пошуки в кінці першої книги, тому їхнє відтворення у тексті перекладу є обов'язковим:

«L'empereur & sa compagne répondirent ensemble :

Par la guerre & par le feu,

Par la mort & par le glaive,

Cherche les Sept» [Cos., p. 178], саме такий дороговказ отримує Тіль від духів наприкінці 85 розділу першої книги, який сприяє логічному переходу до другої книги:

«Ce matin-là, qui était de septembre, Ulen Spiegel prit son bâton, trois florins que lui donna Katheline, un morceau de foie de porc, une tranche de pain & partit de Damme vers Anvers, cherchant les Sept» [Cos., p. 181].

У трьох інших перекладах цей зв'язок збережено, у той час як у Т. Черторизької друга книга починається так:

«Раннім вересневим ранком, захопивши свою палицю, три флорини, одержані на дорогу від Катліни, кусок свинячої печінки й окрасць хліба, Уленшпігель вийшов у путь в напрямі до Антверпена» [Черт., с. 145].

Тому якість такого перекладу є дуже сумнівною, і такий текст, дуже віддалений від оригіналу, не можна вважати вірним та адекватним перекладом визначного твору Ш. Де Костера.

Повертаючись до алегорії, звертаємо також увагу, що більшість абстрактних понять, написаних як власні назви та використаних автором для творення алегорії, позбавлені артикля, таким чином автор застосовує історичну стилізацію, створюючи синтаксичні архаїзми. А тому, можна стверджувати, що таким прийомом автор виділяє у тексті й інші алегорії.

– «*Je suis, dit-il, un fils qu'Heureux Hasard eut un jour avec Bonne Aventure*» [Cos., p. 219], «*Я, — сказав він, — син Щасливого Випадку і Доброї Пригоди*» [Сак., с. 219], «*Мене Щаслива Доля од Талану породила*» [Єгор., с. 203], «*Я син Талану і Щасливої Долі*» [Горд., с. 84]. Трьом перекладачам вдається зберегти алегоричні іпостасі чоловіка та жінки.

– «*je fis tout malgré moi, incité par vouloir de Nature*» [Cos., p. 365]; «*Я чинив не зі своєї волі, а з волі природи*» [Сак., с. 354], «*Я не по своїй волі чинив злочин, натура мені веліла*» [Єгор., с. 332], у двох інших перекладах цей фрагмент відсутній. Бачимо, що у перекладах велика літера не збережена, а тому й алегорія теж. Хоч Є. Єгорова використовує семантичний архаїзм «*натура*», що раніше вживався в значенні «*природа*» [СУМ, Т. 5, с. 218], а тим самим компенсує втрату архаїзму в іншому місці тексту.

Щодо символів, то у першій книзі Клаас дякує за народження сина не Богові, а сонцю, яке споконвіку вважається символом добра та душевного світла. Саме тому батько закликає бути сина як сонце, та будучи на роздоріжжі, просити у нього поради: «*Fils coiffé, dit-il, voici monseigneur du Soleil qui vient saluer la terre de Flandre. Regarde-le quand tu le pourras, & quand plus tard tu seras empêtré en quelque doute, ne sachant ce qu'il faut faire pour agir bien, demande-lui conseil ; il est clair & chaud ; sois sincère comme il est clair, & bon comme il est chaud*» [Cos., p. 2].

Такий важливий для «Легенди» символ відтворюється у всіх перекладах, тому наведемо лише два з них: «*Синку мій, у сорочці народжений! Ось там цар-сонце встає з привітом над землею фланерською. Дивись на нього частіше, коли зможеш; і якщо коли-небудь, маючи сумнів, ти не знатимеш, що робити, щоб повестися як належить, спитай у нього поради: в ньому світло і тепло; будь серцем чистий, як воно світле, і будь добрий, як воно тепле*» [Черт., с. 5-б], «*Сину мій, у сорочці народжений, подивись – ось сонечко ясне зійшло і вітає нашу рідну Фландрську землю. Поглянь на нього, якщо можеш. І коли згодом сумніви обсядуть тебе і ти не знатимеш, що діяти, – спитай у нього поради.*

Воно ясне й гаряче повсякчас, будь і ти завжди щирий і добрий, як воно» [Горд., с. 5].

Слід сказати, що усі називають сонце по різному. Одні підкреслюють його велич: *«його світлість сонце»* [Єгор., с. 9], *«цар-сонце»* [Черт., с. 5], *«пресвітле сонечко»* [Сак., с. 20] (пресвітлий – нар.-поет. уживається як постійний епітет до слів цар, князь [СУМ, Т. 7, с. 541]); а інші – просто називають *«сонечко»* [Горд., с. 5].

Цікавим для аналізу є відтворення у перекладах хрещення Тіля: *«On portait Ulenfpiel à baptême ; soudain chut une averse qui le mouilla bien. Ainfî fut-il baptifé pour la première fois. ... & ce fut son sixième baptême»* [Cos., р. 7-8]. Відомо, що Таїнство хрещення складається з трьохкратного занурення у воду та є символом духовного народження людини. Однак у книзі Де Костера Уленшпігеля охрещують не три, а цілих шість разів, і на цьому також акцентує увагу бельгійський філолог П. Амеліус, та вказує на те, що це один з тих моментів, якими «Легенда» відрізняється від народної книги [200, р. 165]. Таким чином, число шість виступає важливим символом у тексті, адже символізує у нумерології перемогу тіла на духом. Виходить, автор знову говорить нам про двояку природу Уленшпігеля, що поєднує у собі духовне та тілесне. Тому ці символи та числа повинні відтворюватися у цільових текстах.

Порівнюючи тексти перекладів простежуємо збереження вищезазначених елементів трьома перекладачами: *«Уленшпігеля понесли хрестити. Раптом линув дощ і змочив його до нитки. Це було його перше хрещення. ... То було його шосте хрещення»* [Сак., с. 25-26], *«Уленшпігеля понесли хрестити. Раптом линула злива й промочила його до рубчика. Так Уленшпігеля охрестили вперше. ... І це було його шосте хрещення»* [Єгор., с. 14-15], *«Понесли хрестити Уленшпігеля. Раптом линула злива і добре його промочила. Так його було охрещено вперше. ... І це було його шосте хрещення»* [Черт., с. 11-12].

Проте, авторка перекладу для дітей не тільки не зберігає число шість, а й припиняє лік після трьох хрещень і зменшує їхню кількість до п'яти, чим руйнує символіку твору: *«...понесли малого Уленшпігеля хрестити. Зненацька*

уперіцив дощ – не дощ, а справжня злива. Дитя вмить змокло до нитки. Таке було його перше хрещення. ... То було друге хрещення Уленшпігеля. ... Отак його охрестили вже втретє. Та на цьому не скінчилося. ... Так його охрестили ще раз. ... І то було його останнє хрещення» [Горд., с. 9-10].

Також автор допомагає читачу розкрити символічність «Легенди про Уленшпігеля», шляхом прямого називання символів у творі. Це дуже добре видно у кінцівці пророцтва Катліни: *«Claes est ton courage, noble peuple de Flandre, Soetkin est ta mère vaillante, Ulenspiegel est ton esprit ; une mignonne & gente fillette, compagne d'Ulenspiegel & comme lui immortelle, sera ton cœur, & une grosse bedaine, Lamme Goedzak, sera ton estomac»* [Cos., р. 8]. Так письменник вже з початку першої книги повідомляє читачу хто що уособлюватиме у творі. Тому постає необхідність правильної передачі цих образів у перекладах.

«Клаас – то мужність твоя, шляхетний народе Фландрії, Сооткін – твоя хоробра мати, Уленшпігель – розум твій; любе й миле дівчатко Неле, супутниця Тіля, як і він, невмируща, - твоє серце, а товстопузий простак Ламме Гудзак – то твій шлунок» [Горд., с. 9]. У фрагменті перекладу Н. Гордієнко-Андріанової спостерігаємо, що символічність Тіля передана не повністю, адже в оригіналі *«esprit»* – то багатозначне поняття «дух», яке охоплює не тільки психічні здібності, свідомість, мислення, а й репрезентує внутрішній стан, моральну силу [СУМ, Т. 2, с. 442]. Тому, на наш погляд, обрана перекладачкою лексема *«розум»*, як диференційоване значення вжитого слова в оригіналі, є невірною, оскільки таким чином звужується і символізм головного персонажа. А от збереження ширшої семантики вихідної лексеми, дозволяє у повній мірі відтворити у перекладах правильний символ, закладений автором: *«Уленшпігель — твій дух»* [Єгор., с. 13; Черт., с. 11].

На початку розділу ми говорили про особливу, єдину та символічну дату, присутню у творі. Йдеться про кінцівку розділу 78 книги першої, коли судді ухвалюють рішення звільнити від тортур Тіля та його матір: *«Ainsi fait à Damme, le vingt-troisième jour d'octobre, l'an de Notre-Seigneur 1558»* [Cos., р.

155]. Як бачимо з прикладу дата дуже детальна: є число, день, місяць та рік. Це відразу наштовхує на думку про прихований зміст такого прийому автора, тим більше із урахуванням тотальної відсутності дат у творі. І справді знаходимо відомості у оцифрованих архівах, у яких свого часу побував й Де Костер, що британський фінансист Т. Грешем писав у записці Єлизаветі I: «Філіпп II покинув території, а його військо відступило» (*переклад – Г. К.*), і було це 23 жовтня 1558 року [241, р. 31]. Це все підтверджує інтертекстуальність твору Шарля Де Костера, та свідчить про глибоку символічність використання повної дати у творі. Ця дата виступає символом не лише звільнення Тіля від тортур, а й звільнення земель Фландрії. На щастя, усі перекладачі зберегли у перекладах такий завуальований символізм. Більш того, вони зуміли, завдяки непрямому порядку та перестановці слів у реченні, влучно передати мовлення суддів того періоду: «Ухвалено в Дамме року від різдва Христового 1558, жовтня двадцять третього дня» [Єгор., с. 157], «Дано в місті Дамме, дня двадцять третього жовтня року Божого 1558» [Сак., с. 160], «Дано в Дамме жовтня двадцять третього дня 1558 року від різдва господа нашого Ісуса Христа» [Черт., с. 133]; перекладачка замінює пряму мову на нарацію із додаванням елементів: «Діялося це в місті Дамме, у Фландрії, жовтня місяця двадцять третього дня, року 1558» [Горд., с. 70].

Повтори.

Часто Де Костер послуговується повторами. Як відомо, повторення, як ситуацій, так і слів, надає драматичної напруги епізодам, де воно використане. Повтор також може використовуватися у творі як засіб реалізації іронії. Такий прийом дає змогу створити довершений іронічний образ героїв [120, с. 112]. Найчастіше простежуються повтори в межах одного розділу. Наприклад у розділі 11 другої книги автор одночасно використовує аж дві фігури стилю – анафору, двічі повторюючи однакове питання у проповіді чернеця-мінорита Корнеліса: «*Oui, & que voit-on en Flandre, Gueldre, Frise, Hollande, Zélande ?*», «*Oui, que voit-on en Flandre, Gueldre, Frise, Hollande, Zélande ?*»; та епіфору,

адже чернець іронічно вигукує аж п'ять разів у кожному абзаці наприкінці проповіді: «*Vive le Gueux !*» [Cos., р. 204–205]. У перекладах Н. Гордієнко-Андріанової та Т. Черторизької, проповідь дуже скорочена та з усіх повторів лишається тільки два: «*Хай живе гез!*» [Горд., с. 81; Черт., с. 162], через що втрачається іронічність самої проповіді.

Тим не менш, у двох інших перекладах усі повтори збережено, а тому й іронічно-сатиричний настрій проповіді теж: «*Так, а що ми бачимо у Фландрії, Гельдерні, у Фрісландії, Голландії, Зеландії?*», «*Еге ж, то що ж ми бачимо у Фландрії, Гельдерні, Фрісландії, Голландії, Зеландії?*» та п'ять разів «*Хай живе гез!*» [Сак., с. 203–205].

Не можна не помітити вжиту анафору й у розділі 8 останньої книги, коли збираються Генеральні штати та вирішують яку кару назначити Філіппу. Цілих вісім разів вони повторюють на початку абзаців «*Qu'il soit déchu*» [Cos., р. 470].

У перекладах кількість повторів значно різниться. Від восьми «*Скинути його*» [Єгор., с. 421] та «*Хай буде скинутий*» [Черт., с. 342] до чотирьох «*Скинути його*» [Горд., с. 234]. А С. Сакидон перші три повтори не зберігає: двічі «*Скинути*», потім «*Позбавити його*»; і п'ять разів «*Хай буде скинутий*» [Сак., с. 448–449]. Тому робимо висновок, що навіть там, де повтори очевидні та є способом привернення уваги читача, перекладачі по різному підходять до їхнього відтворення у перекладі.

З метою підсилення значення згаданих раніше символів хрещення та числа шість автор користується стилістичним прийомом епіфори, повторюючи однакові вирази наприкінці абзаців, а шосте хрещення виділяє з п'яти інших: «*Ainsi fut-il baptisé pour la première fois. ... Et ainsi il fut baptisé pour la deuxième fois. ... Il fut ainsi baptisé pour la troisième fois. ... Ulen Spiegel fut ainsi baptisé pour la quatrième fois. ... qui fut ainsi baptisé pour la cinquième fois. ... & ce fut son sixième baptême*» [Cos., р. 8–9]. Окрім вже проаналізованого варіанту перекладу Н. Гордієнко-Андріанової, у якому не відтворюються ані символи, ані стилістичний прийом, варто сказати, що інші перекладачі підійшли до передачі епіфори двояко. Двоє зберегли її у перекладах: «*Так його було охрещено*

вперше. ... Так його було охрещено вдруге. ... Так його було охрещено втретє. ... Так було охрещено Уленшпігеля вчетверте. ... Так його було охрещено вп'яте. ... І це було його шосте хрещення» [Черт., с. 11–12], «Так Уленшпігеля охрестили вперше. ... Так Уленшпігеля охрестили вдруге. ... Так Уленшпігеля охрестили втретє. ... Так Уленшпігеля охрестили вчетверте. ... Так Уленшпігеля охрестили вп'яте. ... І це було його шосте хрещення» [Єгор., с. 14–15]. На відміну від двох попередніх варіантів, у перекладі С. Сакидона простежуємо часткове збереження стилістичного прийому: «Це було його перше хрещення. ... Це було його друге хрещення. ... Так його охрестили втретє. ... Так Уленшпігель був охрещений четвертий раз. ... Це було його п'яте хрещення. ... То було його шосте хрещення» [Сак., с. 25–26]. Наведені вище фрагменти свідчать про множинність перекладацьких підходів до відтворення стилістичних фігур першоджерела.

Слід сказати, що прийом повтору простежуємо не лише в межах одного розділу, а й у межах кількох книг. Саме таким прийомом користується автор у першій, третій та четвертій книгах (розділи 5, 57; 34; 8), коли йдеться про Уленшпігеля. Цей повторюваний чотири рази уривок вперше з'являється у пророцтві Катліни: «*louant chofes belles & bonnes & se gauffant de sottife à pleine gueule*» [Cos., р. 7]. Примітно, що троє із чотирьох перекладачів не помічають або навмисно оминають такий стилістичний хід автора та щоразу створюють відмінний переклад від фрагменту тексту пророцтва на початку твору:

– «*прославляючи все добре й прекрасне, глузуючи якомога з усього дурного й смішного*», «*вихваляєш усе гарне й прекрасне і глузуєш з глупоти на всю пельку*», «*славлю добро і красу, а глупоту лаю, скільки кебети маю*», «*хвалю все гарне і добре, глузую з глупоти на весь голос*» [Сак., с. 25, 117, 314, 391];

Тут для порівняння лише подамо репліку з пророцтва та ще один із прикладів відмінного перекладу:

– «вихваляючи все праве й прекрасне, знуцаючись на всю горлянку з глупоти», «вихваляю все високе й прекрасне і насміхаюся на всю горлянку з глупоти» [Черт., с. 11, 248];

– «славлячи все добре й гарне, глузуючи з дурного і смішного», «все добре й гарне вихваляю, лихе й недобре лаю, і на все горло з глупоти сміюсь» [Горд., с. 9, 142].

Втім, практично однаковий переклад фрагменту у всіх місцях твору подає Є. Єгорова: «вихваляючи все добре та прекрасне, на все горло сміючися з глупоти», «вихваляєш усе добре та прекрасне, на все горло смієшся з глупоти» [Єгор., с. 11, 161, 19; 59].

Все ж є один вислів, який повторюється, хоч і дещо видозмінено, найбільше (35 разів) вздовж усього твору – «*Les cendres battent sur mon cœur*» – говорить Уленшпігель про мішечок з попелом Клааса, що висить у нього на грудях як ладанка і є символом пам'яті про страждання батьків та прагненням помсти їх кривдникам. Цей крилатий вислів «*Попіл Клааса стукає в моє серце*» (у різних варіаціях) зберігається так само 35 разів у двох перекладах (Сак., Єгор.), 31 раз у Т. Черторизької та 26 разів у четвертому, скороченому перекладі.

Збереження мотиву мандрів.

Слушні міркування з приводу мотиву мандрів були в О. Кеба, що «мотив «спрацьовує» вже не тільки у відносно вузькій сфері сюжетності, що блискуче було розглянуто О. Веселовським, а поширює свою дію практично на всі рівні змістовно-формальної цілісності художнього тексту» [57, с. 140]. Тому однією з причин різножанрового трактування «Легенди про Уленшпігеля» є те, що мандрівка героя, навколо якої композиційно організовується твір Де Костера, вбирає у себе потенціал різних жанрів. Відзначимо, що «мандри» – риса, притаманна не тільки пікаресці, яку часто згадують дослідники творчого доробку Ш. Де Костера, але також творам романтизму. Вочевидь мотив мандрів

та дороги Уленшпігеля у пошуках ідеалу (щастя і справедливості), який бачимо з другої по п'яту книги «Легенди», теж має зв'язок із літературою романтизму.

Загалом хронотоп дороги має істотне значення практично у кожному художньому творі. З урахуванням думки М. Бахтіна щодо безпосередньої побудови деяких творів на хронотопі дороги [12] стає зрозумілою важливість збереження у перекладі мотиву дороги франкомовного історичного роману Ш. Де Костера. У книзі, через мотив подорожі, що відбувається у межах рідної країни героя (а це, до речі за М. Бахтіним [12], ще одна риса, яка вказує на приналежність твору до жанру історичного роману), автор зображує соціально-історичне різноманіття цієї країни, а тому відтворення мотиву дороги у перекладі постає безумовним чинником для передачі такого різноманіття та збереження основ жанру твору.

Мотив дороги у «Легенді про Уленшпігеля» виражається через відповідну лексику. Тому, аби простежити збереження мотиву твору, воліємо зосередитися на відтворенні цієї лексики у перекладах.

Зазначення щодо подорожі та пересування героїв переважно подаються автором у оповідних фрагментах твору на початку розділів або в кінці. Виходячи з цього, дорога слугує також елементом переходу від розділу до розділу, тому такий зв'язок необхідно зберегти й у перекладі.

Наприклад, продемонструємо як мотив подорожі розкривається від 33 розділу першої книги і до 57:

«Passant par Bruges», «partout où passait terrifié», «Ayant marché pendant trois jours, il vint aux environs de Bruxelles, en la puissante commune d'Uccle», «Se trouvant, le lendemain, sur une chaussée au milieu d'une grande foule de gens, Ulen Spiegel les suivit», «Ulen Spiegel étant alors à Bois-le-Duc en Brabant», «Ulen Spiegel dut continuer son pèlerinage», «En ce temps-là pèlerinant», «vogueant par chemins & par sentiers» [Cos., p. 51-103].

Зауважимо, що про пересування героя у перекладі, так як і в оригіналі, свідчать вжиті дієслова руху, іменники, прикметники та дієприслівники, а також часові вказівки чи відрізки та зміна локацій. Слід зазначити, що

використання перекладачами відповідних лексичних засобів із лексико-семантичного поля переміщення (руху) дає їм змогу зберегти мотив дороги у перекладі. Що характерно, такі приклади чітко демонструють лексичне різноманіття у кожного перекладача:

– *«минаючи Брюгге», «хоч куди заходив бідолашний Уленшпігель», «Після трьох днів ходу він прийшов у багате село Уккле, недалеко від Брюсселя», «Другого дня, спіткавши на шляху великий натовп людей, Уленшпігель пристав до них», «Коли Уленшпігель був у місті Буа-ле-Дюк у Брабанті», «Уленшпігель мусив іти далі», «По дорозі на прощу», «блукаючи дорогами і стежками»* [Сак., с. 64-81];

– *«Коли Уленшпігель минав Брюгге», «скрізь, куди приходив бідний Уленшпігель», «Після трьох днів дороги він прийшов до багатого села Уккле, неподалік від Брюсселя», «Другого дня, зустрівши на великім шляху юрбу богомольців, Уленшпігель приєднався до них», «Уленшпігель дійшов уже до Гертогенбоса, що лежить у Брабанті», «Уленшпігель мусив рушати далі у мандри», «У тих своїх мандрах», «мандруючи по стежках і доріжках»* [Єгор., с. 62-109];

– *«І куди не приходив бідний Уленшпігель», «Після трьох днів дороги прийшов він у Брюссельську округу, в багате село Уккле», «Зустрівши на другий день на великому шляху юрбу богомольців, Уленшпігель пішов з ними», «Уленшпігель дійшов уже до Герцогенбоша в Брабанті», «І Уленшпігель повинен був іти далі в путь», «Блукаючи», «тинявся по містах і селах»* [Черт., с. 65-59].

Попри відсутність кількох розділів у перекладі Н. Гордієнко-Андріанової, мотив дороги зберігається: *«хоч куди заходив бідолаха», «Мандруючи, Уленшпігель дістався міста Буа-де-Дюк у Брабанті», «побрів далі», «По дорозі на прощу», «мандруючи стежками і жорогами рідного краю»* [Горд., с. 28-48].

Безпосередня вказівка на мандри героїв є й у прямій мові. Саме так говорить про себе Уленшпігель:

«*Pèlerin pèlerinant ne peut follier de séjour, seulement par auberges & chemins*» [Cos., р. 55]. Тут для наголосу на подорожі, автор користується плеоназмом, вживаючи однокореневі іменник та дієслово.

Лише в одному перекладі бачимо таке ж використання однокореневих слів (двох іменників):

«— *Мандрівник у мандрах*,— сказав він,— не може блазнювати десь в одному місці, а тільки *по корчмах та шляхах*» [Сгор., с. 72].

У інших текстах, перекладачі не зберігають авторський прийом, але передають зміст висловлювання: «*бо*,— сказав він,— *богомалець, що мандрує, не може бути блазнем осілим, а лише по корчмах і шляхах*» [Черт., с. 55]; «— *Мандрівний прочанин*, - сказав він, - не може обіймати постійної посади і блазнювати десь в одному місці» [Горд., с. 30].

Якщо у першій книзі описується дорога Тіля, то в інших він мандрує уже разом зі своїм другом Ламме на віслюках, що теж відтворюється у всіх перекладах: «*Cependant Lamme & lui califourchonnaient jambe de ci, jambe de là, sur leurs ânes*» [Cos., р. 284]; «*А тим часом Уленшпигель і Ламме трюхикали верхи на своїх осликах, попускавши ноги*» [Сак., с. 279]; «*А в цей час Уленшпигель і Ламме, обхопивши ногами боки віслюків, трюхикали собі далі*» [Горд., с. 119].

Звернімо увагу, що тут Де Костер створив авторський оказіоналізм «*califourchonner*», що теж вписується в лексико-семантичне поле дороги, а у перекладах його замінюють розмовним словом із цього ж поля «*трюхикати*». Необхідно наголосити, і ми це більш детально розглянемо у третьому розділі, що Ш. Де Костер не лише вживає оказіоналізми, а й інші персональні новотвори – авторські архаїзми – (наприклад: *empiffrement, imagièrement*), завдяки яким йому вдається створити враження застарілості, оскільки при їх створенні він використовує морфеми продуктивні у попередні періоди існування мови (наприклад суфікс *-ment*). Втім, слушне зауваження Ж.-М. Клінкенберга, що такий «рідкісний архаїзм» може навпаки викликати у читача «ефект несподіванки та новизни» [187, р. 10].

2.2. Малі жанри у структурі твору Де Костера і їх відтворення в українських перекладах

У своєму аналізі книги Н. Тулякова простежує, що твір Шарля Де Костера будується як синтез і послідовна зміна поетичних систем, властивих таким жанрам, як народна книга, шахрайський роман, історичний роман. Де Костер орієнтується на готові жанрові форми, так що активне використання їх елементів та світоглядної основи у творі актуалізує їх смисловий потенціал. Крім того, до складу «Легенди» входять і тим самим уточнюють її зміст такі малі фольклорні жанри як проповідь, пісня, жарт, анекдот [148, с. 175]. Оскільки саме фольклор забезпечує нерозривний взаємозв'язок між минулим і сьогоденням [20, с. 9].

Автор створює дитячу примовку, де, як і належить цьому малому жанру, є звернення батька до сина із проханням і своєрідне заклинання, обов'язковий зв'язок реального зорового та художнього образів [47, с. 12]. «*Grelots, grelots tintinabulants, puiffes-tu en avoir toujours à ta toque, petit homme ; car c'est aux fous qu'appartient le royaume du bon temps*» [Cos., р. 10]. Де Костер говорить про металеві дзвіночки, які, відповідно до визначення, поданого у словнику французької мови «Larousse», слугують атрибутом блазнів та символом штукарства [219]. Відповідно, заклик до Тіля постійно носити на шапочці дзвіночки підкріплюється позицією автора, що саме блазням належить «*royaume du bon temps*». Цікаво, що вислів «*Prendre du bon temps*» датується 15 століттям, де «*bon temps*» – «хороші часи» відповідає часу, що передує 15 століттю та репрезентує щасливий період, тому його використовують для вираження почуття задоволення та щастя [225]. Таким чином, стає чітко зрозумілий образ, що створює письменник: батько хлопчика бажає йому щасливого життя у «королівстві щастя», яке він вбачає у витівках та блазнюванні.

Перш за все, у перекладі троє перекладачів відтворюють примовку із римуванням, характерним для українського дитячого фольклору, проте відсутнім в оригіналі:

– «*Ой ну люлі, гойда, гойди! З бубонцями ти ходи, будеш блазнювати і лиха не знати*» [Горд., с. 11], «*Гойда-да, гойда-ди! Ти з дзвіночком ходи, будеш блазнювати і біди не знати*» [Сак., с. 28], «*Дзелень-дзелень, бубонці! Носи, синку на ковпачку! Блазням-бо завжди у всьому щастить*» [Єгор., с. 17], «*Бом-бем-дзелень-бем! Будь завжди з бубонцем, будь веселим молодцем. Вбогих-бо духом є царство небесне*» [Черт., с. 14].

По друге, початок примовки «*Grelots, grelots tintinabulants*» (дзвіночки, які дзвенять), що ґрунтується на відображенні звуку, теж переданий по різному: двоє перекладачок послуговуються ономотопеєю, яка також є однією із особливостей жанру: «*Дзелень-дзелень, бубонці!*» [Єгор., с. 17], «*Бом-бем-дзелень-бем!*» [Черт., с. 14]; тоді як двоє інших вживають вигуки, що використовуються переважно у приспівках колискових [СУМ]: «*Ой ну люлі, гойда, гойди!*» [Горд., с. 11], «*Гойда-да, гойда-ди!*» [Сак., с. 28].

Стосовно ж відтворення закладеного автором образу, то усі крім Т. Черторизької зуміли правильно його передати, переважно шляхом антонімічного перекладу. У той час, Т. Черторизька, не лише не передає правильний образ, а й творить зовсім йому протилежний, що йде у розріз із авторською позицією, адже той виступає проти церкви та ставиться до Бога скептично. Слова у перекладі «*Вбогих-бо духом є царство небесне*» [Черт., с. 14] є алюзією на Біблію, на першу Заповідь блаженств у Євангелії від Матвія, де убогий духом трактується як смиренна особа, що у всьому покладається на Бога, а отже, вічного щастя (блаженства) можна досягти лише за умови віри у Господа.

Провідне значення у творі має комічне та його різновиди. Зазначимо, що **сатира**, яка базується «на різкому, дошкульному висміюванні пороків, хиб, негативних явищ дійсності» [СУМ, т. 9, с. 61] та **саркастичне** глузування є

одними з основних художніх прийомів Де Костера у «Легенді», тому вони безумовно мають бути передані у перекладі.

Під час сварки двох злодюг, один в'їдливо каже іншому: «*Je ne chaffe point à la vermine dans le poil des ladres*» [Cos., p. 29], де «*vermine*» – збірний термін на позначення паразитичних комах, таких як воші, блохи, клопи, а «*ladre*» – історизм, що означає «хворий проказою» [184 (далі – CNRTL)]. Чудовим прикладом повного збереження як елементів творення сарказму, так і прийому в цілому є переклади С. Сакидона та Є. Єгорової: «*Буду я ще ловити воші в твоїх пархах!*» [Сак., с. 44], «*Щоб ото я в шолудивого воші ськав!*» [Єгор., с. 33], де «пархи» – розм. те саме, що «парші» – заразне шкірне захворювання людини [СУМ, т. 6, с. 83] і «шолудивий» – паршивий, покритий коростою [СУМ, т. 11, с. 509]. Відповідно й розмовний вислів «ськати вошей» (шукати вошей у чиемусь волоссі [38 (далі – Горох)]) теж допомагає передати експресивність сарказму автора. Проте є й менш вдалі переклади: «*Ну, ото б я ловив воші у ковтуні!*» [Черт., с. 28], «*Бреши, та знай міру!*» [Горд., с. 18]. Перший з них менш експресивно-забарвлений ніж оригінал через те, що перекладачка змінює образ і застосовує замість хвороби просто «ковтун». А у другому саркастичний ефект взагалі зникає.

Також у творі зустрічається найвищий ступінь комічного – **гротеск**, що «заснований на надмірному перебільшенні або применшенні зображуваного, на поєднанні різких контрастів, сполученні реального з фантастичним, трагічного з комічним» [СУМ, т. 2, с. 176]: «*je te baille un tel coup de poing sur la tête qu'elle te rentrera dans la poitrine & que tu regarderas à travers tes côtes comme un voleur à travers les grilles de sa prison*» [Cos., p. 28], «*як трісну тебе по макітрі, то вжену її тобі в груди, тоді будеш визирати крізь ребра, як злодій крізь тюремні ґрати*» [Сак., с. 44], «*бо я лясну тебе по макітрі так, що вона тобі в груди провалиться, і будеш дивитись крізь ребра, як злодій крізь ґрати!*» [Черт., с. 28] і практично ідентичний переклад робить Є. Єгорова [Єгор., с. 33], «*я так трісну тебе по макітрі, що й своїх не впізнаєш*» [Горд., с. 18]. Помічаємо вживання усіма перекладачами іронічного слова «макітра» замість

«голова», та розмовно-просторічної лексики, що й дозволяє зберегти комічний ефект та гротеск першотвору. Однак, у перекладі Н. Гордієнко-Андріанової за рахунок прийомів компресії та цілісного перетворення гротеск втрачається, експресія зводиться до мінімуму, хоча такий переклад може бути виправданий орієнтацією перекладачки на читача-дитину, тому вона свідомо замінює грубі (натуралістичні) місця.

Зустрічається у творі й такий фольклорний жанр як **анекдот** – коротка жартівлива розповідь про якісь смішні події [СУМ, т. 1, с. 45], у якому може фіксуватися парадоксальне поєднання дійсності з вигадкою. За словами Л. Корневої, анекдот є виявом культури народу та паралельно пародією на життя [74, с. 58], а для М. Бахтіна він слугує художнім засобом вираження гротескного реалізму [14, с. 11].

У розділі 34 третьої книги сконцентровано аж п'ять анекдотів підряд, тому їх переклад відіграє важливу роль для збереження гумору оригіналу, адже він є своєрідною «зброєю» Де Костера. Ці анекдоти розповідає Тіль і всі вони стосуються прізвищ різних жителів Фландрії, водночас мають моралізаторський характер, оскільки у кінці кожного з них автор проводить паралель між подіями в анекдоті та становищем у Фландрії. Тому можна сказати, що анекдоти виступають засобом сатири у творі. Ось один із них:

«— ..., dit le vieil homme. Mais comment nomme-t-on ceux d'Eindhoven en Limbourg ?

— *De pinnemakers, les verrouitiers, répondit Ulen Spiegel. Un jour, l'ennemi était à la porte de leur ville, ils la verrouillèrent avec une carotte. Les oies vinrent à grands coups de bec goulu manger la carotte, & les ennemis entrèrent dans Eindhoven. Mais ce seront des becs de fer qui mangeront les verrous des prisons où l'on veut enfermer la libre conscience*» [Cos., p. 323].

Передусім зазначимо, що відтворені анекдоти не у всіх перекладах. Так у скороченому перекладі для дітей усі п'ять анекдотів відсутні, у Т. Черторизької перекладено лише перші три, у інших двох перекладачів анекдоти збережено. Порівняймо варіанти відтворення наведеного вище анекдоту: «— А як у

Лімбурзі прозивають жителів Ендговена?— *Pinnemaker*'ами — засувкарями. Одного разу, коли вороги підійшли до їхнього міста, вони засунули браму морквою. Та набігли гуси, жадібно зжерли моркву, і ворог вдерся до міста. **Але треба буде залізних дзьобів, щоб зжерти тюремні засуви, якими хочуть замкнути свободу совісті**» [Сак., с. 315]; «— А як прозивають у Лімбургу уродженців Ендховена? —*Засувайками*, — відповів Уленшпигель. — Бо коли ворог **станув** перед міською брамою, вони зачинили її на засув з моркви. Прийшли пожадливі гуси, **геть роздзьобали** моркву, і ворог вдерся до Ендховена. **Залізні дзьоби потрібні, щоб роздзьобати засуви темниць, де в неволі томиться свобода совісті**» [Єгор., с. 306]; «— А як прозиваються уродженці Ендховена в Лімбурзі? — *Засувщики*,— відповів Уленшпигель. — Якось, коли ворог стояв перед містом, вони замкнули міську браму на засув із моркви. Прийшли гуси і, жадібно б'ючи дзьобами, розкльовали моркву, і вороги вдерлися в Ендховен. **Залізні дзьоби знадобляться для того, щоб розкльовати тюремні засуви, за якими хочуть згноїти в неволі свободу совісті**» [Черт., с. 249].

Як видно з наведених фрагментів перекладів, усі троє передають французький авторський оказіоналізм прізвиська «*les verroutiers*», власне завдяки якому автор пояснює фламандське слово. Сам анекдот одні відтворюють із заміною нейтральної лексики на більш розмовну, навіть деколи вульгарну, а у Т. Черторизької навпаки відчувається дещо урочистий стиль, що не відповідає ситуації та й мовленню героя. Втім, останнє речення з мораллю, яке автор в оригіналі виголошує устами Тіля як певне передбачення та неминучу майбутню дію, у перекладах втрачає такий стилістичний ефект.

Окрім уже перерахованих та проаналізованих різножанрових вкраплень, твір Ш. Де Костера також містить ліричну складову, оскільки автор використовує ще й пісні, які переважно співають або духи, або Уленшпигель. Ми не стали детально зупинятися на їх розгляді, адже основне змістове навантаження несе саме прозова частина твору. Лише пісня духів, у останньому розділі першої книги є вагомим елементом композиційної будови твору, тому

що саме тут виявляється подальша причина мандрів героя. Духи у пісні посилають Тіля на пошуки Сімох.

Цю та решту пісень, а їх всього 33, відтворюють у перекладах двоє перекладачів – С. Сакидон та Є. Єгорова. Втім, Є. Єгорова зазначає у книзі [Єгор., с. 44], що переклад віршів та пісень був здійснений не нею особисто, а українською письменницею та поетесою Н. Забілою.

Кількість пісень у Н. Гордієнко-Андріанової дещо менша (22 пісні), у зв'язку із скороченням текстового матеріалу. Тенденцію до втрати ліричних елементів простежуємо також у перекладі Т. Черторизької (перекладачка залишає лише 8 пісень). Однак у цьому випадку йдеться про значний вплив на композиційну структуру через невідтворення основних пісень духів із закликком до пошуку Сімох.

2.3. Збереження рис натуралізму франкомовного роману Де Костера в українських перекладах

У критичному огляді Г. Лукач розглядає «Легенду» у контексті натуралістичного історичного роману [101]. Науковець вважає, що у своїх головних героях Ш. Де Костер втілював вічно живі, завжди існуючі, за старих часів і тепер однаково діючі сили бельгійського народу. Саме тому, автор взяв людський образ із старовинної народної книги і відтворив її наївний, суворо-реалістичний стиль. Але результат, до якого він прийшов, вийшов близьким до натуралістичної естетики середини ХІХ століття.

Автор праці «Исторический роман» обґрунтовує своє твердження тим, що, перш за все, історичний герой книги Де Костера, який став водночас і легендарним, не є органічно-розвиненим художнім образом. У народному переказі немає героїчних рис та зв'язку з нідерландськими визвольними війнами. Уленшпігель у ньому, так як і в першій книзі «Легенди» – типовий персонаж кінця Середньовіччя: життєрадісний, хитрий і все ж чесний, який

репрезентує наївне і сильне втілення свідомості і життєвої мудрості тодішнього селянства [101].

Частково погоджуємося з думкою вченого, адже дійсно багато сцен з «Легенди» можна розглядати в натуралістичному ключі. Там, з одного боку, є надмірне захоплення зображенням тваринного життя, обжерливості, пияцтва, розпусти, а з іншого боку, характерне для сучасного натуралізму замилювання жорстокістю, детально і розлого описані сцени страт, убивств. Таким чином, Г. Лукач підсумовує, що у Де Костера наївно-грубий реалізм старого тексту перетворився у натуралістичний естетизм: натуралістичний, бо характеристика побудована не на внутрішньому розвитку образу, а на яскравих анекдотах; естетизм, оскільки простодушна грубість XVI століття звучить вишукано, дещо екзотично з уст освіченого оповідача XIX століття. Це пояснює існування у творі безпосереднього зв'язку між натуралізмом та архаїзацією [101].

Тому такі натуралістичні елементи потребують уваги перекладача. Для прикладу, у поданому нижче фрагменті, Де Костер дуже детально та реалістично описує сцену знущання Філіппом II над мавпочкою, підкріплюючи цей опис порівняннями та використовуючи зменшено-пестливі форми для того, щоб викликати ще більший жаль до тварини у читача, а відповідно зневагу до інфанта: *«La bestiole avait tant souffert en mourant dans ce feu que son petit corps semblait être, non pas celui d'un animal ayant eu vie, mais un fragment de racine rugueuse & tordue, & sa bouche était ouverte comme pour crier la mort, se voyait de l'écume sanglante, & l'eau de ses larmes mouillait sa face»* [Cos., p. 32].

Усі ці засоби зберігаються трьома перекладачами, відповідно у перекладі вдається створити той же образ та викликати ту ж емоцію (наведемо два з них):

«Тваринка так мучилась, умираючи на вогні, що її маленьке тільце було схоже не на тіло живої істоти, а на якийсь кривий, вузлуватий цурпалок кореня. Рот, відкритий, наче в передсмертному зойку, був повний кривавої піни, рясні сльози зросили мордочку» [Сак., с. 47], *«Звірок так страждав, здихаючи на вогні, що його маленьке тільце нічим на нагадувало живу колись істоту, а швидше скидалося на якийсь покручений шишуватий корінець. Рот,*

широко роззявлений, наче в останньому крику передсмертної агонії, був увесь у кривавій піні, і рясні сльози вкривали мордочку» [Черт., с. 31].

Проте виявляємо і уникання деталізації натуралістичної картини, вилучення порівнянь та узагальнення образу: *«Тваринка корчилась у страшних муках, конаючи на вогні» [Горд., с. 21].*

Такого ж натуралістичного опису зазнає у творі зображення мертвої дівчинки. Тут спостерігаємо використання тих само прийомів, навіть лексика повторюється, наприклад порівняння *«comme pour crier la mort»*. А авторське ставлення проявляється у використанні прикметника *«pauvre»*: *«Ils ... trouvèrent, dans la dune, une fillette dépouillée toute nue, voire de la chemise, & du sang autour d'elle. S'approchant, ils virent, à son pauvre cou brisé, des marques de dents longues & aiguës. Couchée sur le dos, elle avait les yeux ouverts, regardant le ciel, & la bouche ouverte pareillement comme pour crier la mort !» [Cos., p. 355].*

Перекладачі своєю чергою теж зберігають авторські порівняння, епітети, що дає змогу передати у перекладах трагізм ситуації, хоч і з певним невідтворенням авторського ставлення: *«вони знайшли на дюні роздягнений і пограбований труп дівчинки, що лежав у крові. Підійшовши ближче, вони побачили на її прокушеній шії сліди довгих гострих зубів. Вона лежала горілиць, очі її були широко розплющені і втуплені в небо, з рота її, теж розкритого, немов виривався передсмертний крик» [Черт., с. 268]; «вони натрапили в дюнах на мертво дівчинку, зовсім голу, — злодії не лишили на ній навіть сорочки. Навкруги все було закривавлено. Підійшовши ближче, — вони побачили на її прокушеній шії сліди гострих і довгих зубів. Вона лежала горілиць, її широко розплющені очі дивилися в небо, з розкритого рота наче виривався передсмертний крик» [Сак., с. 344]; «вони на дюні наткнулися на мертво дівчинку; вона була роздягнена, навіть без сорочки, навколо видніли криваві плями. Підійшовши ближче, рибалки побачили на її прокушеній шийці сліди довгих та гострих зубів. Дівчинка лежала горілиць, очі її були розплющені і втуплені в небо, з рота, теж розкритого, немов виривався передсмертний зойк» [Єгор., с. 323].*

Втім, Н. Гордієнко-Андріанова продовжує застосовувати значну компресію, як формальну так і змістову, що дозволяє їй зберегти та передати лише фактуальну інформацію, уникаючи опису стану дівчинки. Також у цьому перекладі втрачається авторська позиція: *«натрапили в дюнах на мертво дівчинку. Вона була роздягнена, навіть без сорочки. Навколо виднілися криваві плями»* [Горд., с. 162].

Завдяки натуралістичним описам Ш. Де Костер зображає у творі жорстокість Інквізиції, та водночас показує ставлення до неї головного героя: *«partout où passait terrifié le pauvre Ulen Spiegel, il ne voyait que des têtes sur des poteaux, des jeunes filles mises dans des sacs et jetées toutes vives à la rivière, des hommes couchés nus sur la roue et frappés à grands coups de barres de fer, des femmes mises dans une fosse, de la terre sur elles, et le bourreau dansant sur leur poitrine pour la leur briser»* [Cos., p. 81].

Є. Єгорова здійснює переклад кожної деталі, намагається бути дуже близькою до оригіналу, добирає відповідники у цільовій мові: *«І скрізь, куди приходив бідний Уленшпігель, він з жахом бачив зрубані голови на палях, бачив, як молодих дівчат заштовхували в мішки й живих кидали у ріку, як голих чоловіків, розіп'ятих на колесі, били залізними палицями, як жінок живцем закопували в землю і кати танцювали на них, щоб розтоптати їм груди»* [Єгор., с. 53].

Однак інша перекладачка скорочує у перекладі даний фрагмент та адаптує його, замінюючи опис катування чоловіків з деталізованою жорстокістю на їхнє спалювання на вогнищах: *«Отож хоч куди заходив бідолаха Уленшпігель, скрізь він із жахом бачив зрубані голови на палях, бачив, як молодих дівчат кати заштовхували в мішки й топили в річках, як жінок кидали в ями й живцем засипали землею, а чоловіків спалювали на вогнищах»* [Горд., с. 28]. Втім ставлення Уленшпігеля до описуваного відтворюється у всіх перекладах.

Не гребує автор й зображенням неприємних деталей навколишнього світу: *«Je purgeai, dit-il, le chien à l'aide d'une boisson mirifique par moi-même*

composée. Il en piffa pendant trois jours & trois nuits, sans cesse, & fut guéri» [Cos., p. 125]. У перекладах троє перекладачів змінюють точку зору автора, а саме акт сечовипускання замінюють актом дефекації, а натуралістичні деталі відтворюють завдяки застарілій та вульгарній лексиці: «**Я прочистив пса, давши йому чудодійне проносне власного виготовлення. Він **дристав** три дні й три ночі безупинно і видужав**» [Сак., с. 132]; шляхом вживання діалектного слова «**Я дав собаці чудодійного зілля власного виробу. Три дні і три ночі він **пудив** без упину і видужав**» («пудити» – діалектизм [СУМ, т. 8, с. 385]) [Єгор., с. 123]; використанню нейтральної лексики «**Я дав собаці чудодійного проносного мого виробу. Три дні і три ночі його **проносило** без упину, і він видужав**» [Черт., с. 105] або ж взагалі прибираються з тексту «**Я прочистив песика, давши йому чудодійного зілля, власноруч виготовленого. Через три дні він був здоровісінкий**» [Горд., с. 57].

Зустрічаються у перекладах і випадки, коли не збереження натуралістичних рис оригіналу безпосередньо впливає на сюжет твору. Так у 35 розділі третьої книги, Уленшпігель спочатку каже, що стара Стевен буде наймичкою чотирьом дівчатам, а потім автор подає одне речення, де описує її смерть, а отже – одна із головних героїнь цього розділу мертва: «*Et la Stevenyne fut pendue, puis enterrée dans le bois*» [Cos., p. 338].

У той час як у перекладі для дітей, перекладачка приймає рішення вилучити речення про смерть героїні, відповідно розвиток цієї сюжетної лінії набуває іншого спрямування та персонаж лишається живим у перекладі: «*обернувся до старої Стевен, – будеш віднині за наймичку цим чотирьом красуням*» [Горд., с. 151].

На відміну від своєї колеги, інші перекладачі дотримуються натуралізму тексту оригіналу з дещо більшою чи меншою конкретизацією: «*Стевен повісили і труп її закопали у лісі*» [Сак., с. 329], «*І стару Стевен повісили, а потім закопали в лісі*» [Єгор., с. 323], «*Старуху повісили і закопали у лісі*» [Черт., с. 258].

Присутність у творі елементів еротичного характеру (йдеться про розділи 25 та 26 першої книги), які є важливими, оскільки через них автор показує фізичне дорослішання героїв, спонукає двох перекладачок до вилучення таких елементів із тексту перекладу.

На вилучення еротичних епізодів у Т. Черторизької могли повпливати різні фактори. Враховуючи той факт, що переклад був виконаний у 1953 році, в умовах тоталітарної системи, коли вплинути на кінцевий варіант тексту перекладу могли редактори, цензори, видавництво, а також існувала низка ідеологічних, релігійних та інших заборон, то, ймовірно, вимоги видавництва послуговували чинником вилучення у перекладі. Однак, можемо припустити, що причиною вилучення також може бути й самоцензура перекладачки.

Стосовно перекладу для дітей Н. Гордієнко-Андріанової, то там ситуація чітка та зрозуміла, адже йому характерна орієнтація на цільову аудиторію, а це означає, що усі вилучення залежать від мети перекладу. Перекладачка прибирає з тексту не лише фрагменти з еротичною складовою, а повністю два розділи з цими фрагментами.

Водночас інші двоє перекладачів, зважаючи на вагу цих розділів із сексуальною ініціацією на становлення Тіля та Філіппа в оригіналі, передають усі їхні елементи. Для прикладу наведемо фрагмент оригіналу про еротичне самопізнання інфанта та один із його двох перекладів:

– *«c'était un sombre feu venu d'enfer où Satan l'alluma sans doute. Et il brillait dans ses yeux gris, comme en hiver la lune sur un charnier. Et il le brûlait cruellement. Se sentant sans amour pour les autres, le pauvre sournois n'osait s'offrir aux dames : il allait alors dans un petit coin écarté (...) Là, se caressant lui-même, il leur écrasait lentement la tête contre les vitres & il en tuait des centaines, jusqu'à ce que ses doigts tremblassent trop fort pour qu'il pût continuer sa rouge besogne. Et il prenait un vilain plaisir à ce cruel délassement, car lasciveté & cruauté sont deux sœurs infâmes»* [Cos., p. 37]; *«та похмура пекельна жага, яку запалити дано самому лиш сатані. Ця жага світилася в його сірих очах, мов місячне сяйво зимової ночі над бойовищем. Люто пекла його ця жага. Нещасний відлюдок*

нікого не любив і не смів залищатися до жінок. Він ішов у темний дальній закуток (...). Пестячи сам себе, інфант пальцями поволі давив мух об шибки, давив сотнями, аж пальці починали тремтіти, і він мусив припиняти це побиття. Огидної насолоди зазнавав він од цієї мерзеної розваги, бо похіть і луть — дві гидкі сестри» » [Єгор., с. 50].

2.4. Збереження в українських перекладах актуалізаторів авторської позиції

Авторська позиція виявляється у творах по-різному. Під авторською позицією розуміємо, як і Н. Тимків, ставлення автора до героїв, яке проявляється через підбрану символіку, демонстрацію думок та почуттів персонажів, їхнє портретне змалювання, оцінки, які дає їм письменник [146].

Перш за все, ставлення автора можна побачити вже у самій назві твору. Досліджуючи франкомовний роман XIX століття, І. Коцюбинська (нині Смуцинська) підсумовує, що йому здебільшого «притаманний антропонімічний заголовок», з якого «починає складатися літературно-художній образ персонажу», і де закладена автором перша характерологічна одиниця під виглядом власного імені [76, с. 7]. Такий заголовок має і франкомовний історичний роман Ш. Де Костера.

У контексті перекладу слід зауважити, що не лише проаналізований основний текст оригіналу та перекладів, а насамперед відтворення паратекстуальної складової, а саме заголовку роману, від початку свідчить про множинність перекладів «Легенди про Уленшпігеля». Очевидно, що вже через назву твору налаштовується автором і читацька рецепція. «*La Légende et les Aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs*» – таку довгу, насичену однорідними членами речення, назву дав твору Де Костер. Автор будує назву на послідовності трьох ключових питань «Що? Хто? Де?», одразу вводить протагоністів та вказує на

локацію подій та реалій «*pays de Flandres et ailleurs*», при цьому характеризує майбутні події у творі як «*héroïques, joyeuses et glorieuses*».

Двоє перекладачів, хоч і зберігають авторський порядок слів, проте мають дещо відмінні переклади назви: «*Легенда про героїчні, веселі і славетні пригоди Уленшпигеля і Ламме Гудзака у Фландрії та інших країнах*» [Сак.], «*Легенда про героїчні, веселі й доблесні пригоди Тіля Уленшпигеля і Ламме Гудзака у Фландрії та інших країнах*» [Черт.]. Н. Гордієнко-Андріанова застосовує пермутацію, тим самим змінюючи модель назви на «Хто? Що? Де?»: «*Легенда про Уленшпигеля і Ламме Гудзака, про їхні пригоди героїчні, веселі та славетні у Фландрії та інших країнах*» [Горд.]. А от Є. Єгорова теж послуговується прийомом пермутації, проте ще й використовує розмовну лексику для створення стилістичного ефекту наближення до народу: «*Легенда про Уленшпигеля і Ламме Гудзака, про їхні пригоди героїчні, **презабавні і преславні** у Фландрії та інших країнах*» [Єгор.].

Такого ж розгляду, з точки розу множинності перекладацьких трактувань, заслуговує передмова твору. Де Костер проголошує її в чоловічому роді від імені «le hibou», тобто пугача, який у кінці підписується як *Vibulus bubb*. Це є свідченням того, що йдеться про рід птахів родини Совових, а саме про вид *Bubo bubo* – пугача звичайного. Тут бачимо, що прізвисько у підписі автор створив взявши за основу орнітологічну назву роду птаха. Своєю чергою, не всі перекладачі відтворили персонажа правильно. У Є. М. Єгорової читаємо «*Передмова сови*» і підпис «*Совіус Квиліозіус*» від архаїчного «квилити» – кричати, переважно жалібно (зазвичай про птахів). Відповідно у перекладі персонаж став жіночого роду, окрім того застосування лексеми «сова» є неточним у даному контексті, адже йдеться саме про «*hibou*» – одного з найбільших представників роду та ще й з пір'євими вушками, у той час як сова – це рід птахів родини Совові ряду Совоподібні, тобто «*la chouette*» [49]. На відміну від перекладачки, С. Сакидону вдається зберегти чоловічий рід персонажа шляхом поєднання двох слів «сова» і «сич» (ще один рід птахів цієї родини – «*chevêche*»). «Сович» ставить підпис «*Пугупугус Пугг*», що є на нашу

думку, дуже точним і вдалим перекладом, оскільки за основу взято правильну назву роду – «пугач» і онім перекладено за принципом ономотопеї.

Слідом за М. Бахтіним, вважаємо, що образ блазня у романі є суттєвою «формально-жанровою маскою», яка дає змогу відобразити позицію автора по відношенню до зображуваного життя, так і по відношенню до читача. А коли блазень стає одним із провідних героїв твору, то це ще більше допомагає автору відобразити своє ставлення, бо важливий герой майже завжди є носієм авторської точки зору [12].

Розповідаючи історію про викрадення вулика Клааса, у якому заховався Тіль, Ш. Де Костер називає Уленшпігеля «*sournois*» (підступним та потайним), але у протиставленні зі злодіями із довгими бородами, а борода, за словами автора, була ознакою лише дворянства, така характеристика виявляється позитивною. Автор наголошує на негативних рисах злодіїв-дворян: «*il ... entendit la voix de deux hommes qu'il prit pour des larrons. Il ... vit qu'ils avaient ... une barbe longue, quoique la barbe fût signe de noblesse. ...le furieux dit au pleurard...ils s'entre-battirent, l'un blasphémant, l'autre criant miséricorde*», аби на цьому контрасті Уленшпігель виглядав чітко позитивним героєм: «*Ulenfpiel, ...sortit de la ruche,... & retourna chez Claes. Et c'est ainsi que dans les querelles les sournois ont leur profit*» [Cos., p. 28-29].

«він почув розмову двох чоловіків, напевне злодіїв. ... і побачив, що обидва мали ... довгі борода. Але ж бороду носили тільки дворяни. ...злючий передній ... крикнув до скиглія... і почалася між ними бійка. Злий ще й шпетив його на всі заставки, а скиглій благав пощади ... Уленшпігель виліз із вулика... вернувся до Клааса. Отак із нерозумної сварки користається **кмітливець**» [Сак., с. 44], «Отак **кмітливий** користається із сварки дурнів» [Горд., с. 18], «Так **хитруни** користуються з чужих свар» [Сгор., с. 33], «Так дістає **хитрий** вигоду з чужої сварки» [Черт., с. 28].

Часто автор називає Тіля негативною лексемою, при цьому вводить її у гумористичному контексті, завдяки чому навпаки підкреслюється його позитивне ставлення до героя та глузливе до богомольців: «*un grand nombre de*

pèlerins qui, les voyant, entrèrent en fureur & brandissant leurs bâtons, tous soudain crièrent : « Vaurien ! » à cause d'Ulenpiegel, qui, ouvrant son haut-de-chausses, retrouffait sa chemise & leur montrait son faux visage» [Cos., p. 19].

Цей приклад чітко демонструє, що попри використання в одних місцях твору дуже натуралістичного зображення, Де Костер іноді навмисно оминає грубі слова, для створення контрасту, як він тут це робить уживаючи поряд евфемізм «*son faux visage*» та оцінюючий архаїзм просторіччя «*vaurien*» [CNRTL], такий прийом допомагає автору створити гумористичний ефект. Втім і тут простежуємо відмінності у перекладацькій інтерпретації:

– «**прочани**, які стояли там цілими юрбами, побачивши їх, мало не казилися і, погрожуючи палицями, кричали: «**От паскуда!**» А все через те, що малий Уленшпігель, спустивши штанці і задерши сорочку, **показував їм свій задній образ**» [Сак., с. 36]; – «де роїлися купами **богомольці**, Клаас помітив, що всі вони аж шаліють, глянувши на них, замахуються палицями, кричать: «**Ах, ти, негіднику!**» Це-бо Уленшпігель, спустивши штанці й задерши сорочину, показував їм **те місце, по якому б'ють**» [Єгор., с. 18]; – «**тамтешні обивателі**, побачивши його, раптом лютіють, загрожують своїми пальцями й кричать: «**Негідник!**» Причиною, як видно, був Уленшпігель, що, розстебнувши штанці й піднявши сорочку, **показував їм голий зад**» [Черт., с. 20]; – «**прочани**, які густо юрмилися там, побачивши їх, аж нестямилися з гніву і, розмахуючи палицями, кричали: «**От паскудник!**» Річ у тім, що малий **шибеник** Тіль непомітно спустив штанці і задер сорочину» [Горд., с. 14].

По чотирьох варіантах перекладу бачимо, що найближче до тексту оригіналу є переклад С. Сакидона, який зберігає евфемізм «показував їм свій задній образ» у протиставленні із вжитим, більш експресивно зниженим ніж в оригіналі, лайливим словом «паскуда», а щоб передати ще й часовий маркер замінює нейтральну лексему «*pèlerins*» на застарілу «*прочанин*». В цілому іронічне ставлення до прочан зберігається й у перекладах Т. Черторизької та Є. Єгорової. Щодо останнього варіанту, то перекладачка дублює кількість характерологічних лексем, а саме вживає вульгаризм «паскудник» та розмовне

слово «шибеник», та взагалі прибирає евфемізм й дає змогу читачу самому зрозуміти ситуацію.

Автор висловлює своє ставлення до героїв і прямо, шляхом підбору відповідних прикметників та іменників. Тіль зображається як «*joyeux*», «*vaurien*», а Філіпп для автора «*dolent*», «*marmiteux*», «*en maigre mélancolie*», «*ne rit jamais*». Оцінка навіть проявляється у підібраних автором дієсловах: «*croître*» для Тіля та «*végéter*» для Філіппа. Така характерологічна та оцінювальна лексика набуває ще більшої сили, коли знаходиться поруч та впливає на створення контрастного образу протагоніста та антагоніста: «*Tandis que croissait en gaie malice le fils vaurien du charbonnier, végétait en maigre mélancolie le rejeton dolent du sublime empereur. Dames & seigneurs le voyaient marmiteux traîner, par les chambres & corridors de Valladolid, son corps frêle & ses jambes branlantes portant avec peine le poids de sa grosse tête*» [Cos., p. 26].

Наведемо два приклади вдалого та невдалого підбору лексичних та стилістичних відповідників, за допомогою яких передається авторське ставлення у перекладах:

– «*Поки урвиголова Тіль, син Клааса-вугляра, виростав у веселих розвагах та пустоцях, жалюгідний і нікчемний нащадок імператора скнів у нудьзі та смутку в своєму розкішному палаці. Понурий, невеселий, тинявся він знічев'я по пишних покоях і коридорах, насилу волочачи на хистких ногах своє недолуге тіло з помірно великою головою*» [Горд., с. 16]. Перекладачка вдало дібрала позитивні та негативні характерологічні лексеми, а тому у перекладі, попри пустоці Тіля, читач може витлумачити героя в позитивному ключі, згідно із авторським задумом. Цьому сприяє саме іменник «урвиголова», тобто бешкетник, пустун, легковажний, але не підлий. Подібні лексеми для охарактеризування Тіля добирають ще два перекладача: «*Поки гульвіса — вуглярів син виростав у веселих бешкетах*» [Сак., с. 42], «*Поки безпутний син вугляра зростав отак у веселих розвагах*» [Єгор., с. 30].

На відміну від інших, у перекладі Т. Черторизької, через невдало дібраний контекстуальний відповідник, змінюється авторська позиція по

відношенню до Уленшпігеля, бо автор зовсім не розглядав Тіля як «негідного» за словником «підлого, нікчемного, мерзенного, безчесного» [СУМ, т. 5, с. 277]: «Поки **негідний син** вугляра ріс таким чином у **веселих розвагах, жальгідний паросток** царственого володаря **жив у тоскній похмурості**. Дами й кавалери бачили, як **тиняється** по покоях і переходах замка Вальядоліда його **кволе тіло на хистких ногах, що ледве несли вагу його потворно великої голови**» [Черт., с. 25].

Позиція Ш. Де Костера проявляється також через почуття головного героя. Так у наведеному далі прикладі автор використовує характерологічні іменники «*peur & douleur*» та оцінний прикметник «*pauvre*», через який виражається його бачення: «*Et Ulen Spiegel, ayant peur & douleur, cheminait sur la pauvre terre*» [Cos., p. 52].

Для передачі у цільовому тексті авторського ставлення, у трьох перекладах підібрано еквіваленти та використано синонімічні контекстуальні відповідники «скорбота», «жаль»:

«**З жахом і скорботою йшов Уленшпігель по цій нещасній землі**» [Сак., с. 66], «**І поійнятий жахом та жалем, брів далі Уленшпігель по цій нещасній землі**» [Єгор., с. 61], «**І, сповнений жаху та болю, брів далі Уленшпігель по цій нещасній землі**» [Черт., с. 47]; тоді як у четвертому перекладі передається авторська позиція завдяки використанню прийомів декомпресії та конкретизації: «**Отак із жахом та скорботою в серці і мандрував Тіль Уленшпігель по цій багатостраждальній країні**» [Горд., с. 29].

Окрім Тіля, позитивне ставлення автора відчувається і до його рідних, завдяки вживанню загальнооцінних прикметників та іменників-найменувань осіб із позитивною семантикою. Так до віщунки та хрещеної Уленшпігеля Катліни автор застосовує таку характерологічну лексику: «*commère sage-femme*», «*bonne sorcière et voyante*» «**повитуха, тітка**» [Єгор.], «*кумаповитуха*» [Горд.; Сак.].

2.5. Різні перекладацькі підходи до відтворення архітектоніки твору

Розпочнімо з того, що три переклади «Легенди», а саме Т. Черторизької, Є. Єгорової та С. Сакидона, позиціонують себе як повні, а на четвертому (Н. Гордієнко-Андріанової) зазначено, що це скорочений переклад, проте, як далі побачимо, не для всіх текстів такі зазначення відповідають дійсності. Перш за все, варто сказати, що відразу можна помітити відмінності між перекладами у плані форми. Усі чотири переклади складаються з п'яти книг, що починаються з нової сторінки, як і оригінал, проте вміст цих книг не у всіх співпадає. Так, у варіантах перекладу Є. Єгорової та С. Сакидона повністю відтворюється архітектоніка тексту джерела зі збереженням усіх розділів у кожній з книг. Однак у двох інших перекладах спостерігаємо зменшення кількості розділів: переклад Т. Черторизької (1 книга – 80 розділів з 85; 2 – 18 з 20; 3 – 40 з 44; 4 – 18 з 22 і 5 – 9 з 10; загальна кількість – 165 з 181), переклад Н. Гордієнко-Андріанової (1 книга – 61 розділів з 85; 2 – 13 з 20; 3 – 31 з 44; 4 – 22 з 22 і 5 – 9 з 10; загалом 136 розділів з 181). Н. Гордієнко-Андріанова не просто викидає розділи, а об'єднує деякі з них (у повному обсязі) в один, або подає їх стисло у межах інших розділів. І якщо у випадку Н. Гордієнко-Андріанової таке урізання розділів є виправданим, адже перекладачка зазначає, що виконано скорочений переклад, то у випадку Т. Черторизької у книзі немає жодної вказівки на те, що переклад не повний. Її текст перекладу зазнав значного скорочення, дуже часто це навіть не переклад, а узагальнення прочитаного. Як тоді можна говорити про адекватне відтворення оригінального твору, і взагалі про його сприйняття читачем? (для порівняння див напр. I, 85, с. 174 та це ж у Ч. – I, 80, с. 141; С. – II, 11, с. 203, Ч. – II, 11, с. 162). Повністю вилучена передмова пугача, яка є важливою деталлю архітектоніки твору і підводить читача до його прочитання. Майже з кожного розділу перекладачка вилучає навмання окремі шматки тексту. Подекуди пропускаються по декілька розділів підряд. Відповідно, змінюється структура тексту, нумерація розділів збивається і зовсім перестає

відповідати оригіналу. На нашу думку такий «переклад» є неприпустимим, адже «Легенда» Де Костера після перекладу стає суцільною адаптацією.

Цікавим видається спостереження стосовно відтворення нумерації розділів, для якої автор використав римські цифри. Оригінальну нумерацію зберігають переклади С. Сакидона та Т. Черторизької, Є. Єгорова замінює її арабськими цифрами, а Н. Гордієнко-Андріанова взагалі вилучає, розмежовуючи розділи за допомогою трьох зірочок.

Висновки до розділу 2

Множинність перекладів дозволяє провести порівняльно-зіставний аналіз оригіналу та кількох перекладів художнього твору, який дає змогу простежити на різних рівнях особливості співіснування перекладів.

Різноманітність оригіналу є передумовою його багатозначного трактування, звідси можливість різноманітних інтерпретацій твору перекладачами. З огляду на характерні особливості жанрової гібридності твору Де Костера, то він є історичним романом, що синтезує риси крутійського роману, фольклорно-епічного, романтичного оповідання і легенди, із включенням малих жанрів.

Присутність у тексті різних нашарувань пояснює складнощі збереження усього обсягу змісту франкомовного історичного роману при перекладі. Характерні риси стилізованого історичного роману відтворюються не в усіх перекладах, що значно віддаляє переклад від оригіналу.

Загалом різночасовість твору зберігається усіма перекладачами, однак у перекладі Н. Гордієнко-Андріанової не дотримано принципу відсутності конкретизації дат. Також у цьому перекладі перекладачка впливає на первинний хронотоп твору, оскільки змінює часовий перебіг роману, внаслідок компресії тексту шляхом вилучення багатьох розділів, описів або оповідей із вказівками часу.

Продемонстровано, що труднощі при перекладі твору також викликані його внутрішньою стилістичною розбіжністю, адже розділи написані у різній стилістиці. Доведено, що порівняння стилістично сконденсованих місць твору в оригіналі та перекладах дає змогу чітко простежити відмінності між ними. Так, доволі часта нейтралізація стилістично забарвлених місць твору у перекладі Т. Черторизької робить стилістично нейтральними цілі фрагменти роману.

У контексті інтертекстуальності множинних перекладів, завдяки порівнянню способів відтворення у перекладах стилістично сконденсованих фрагментів оригіналу, було виявлено, що Т. Черторизька, створюючи свій

переклад «Легенди про Уленшпігеля» користується посередництвом російського перекладу твору у стилістично навантажених та складних місцях.

Втім, стилістичного ефекту оригіналу таки вдається досягти в українському перекладі С. Сакидону та Н. Гордієнко-Андріановій завдяки використанню таких же прийомів, як у першоджерелі, а саме: фразеологізмів, римування, архаїзмів, повторів.

У трьох із чотирьох перекладів (Сак., Черт., Єгор.) зберігається зіставна симетрія твору, яка відіграє важливу роль, адже автор приділяє рівну увагу як протагоністу, так і антагоністу. Втім, у четвертому (Горд.) від самого початку така симетрія не простежується, перевага надається лише позитивному герою із вилученням паралельних розділів про негативного, що змінює не лише архітектоніку твору, але й сюжетний розвиток та авторський задум. Крім того, вилучення порівнянь у перекладі також унеможлиблює збереження паралелізму.

Відтворення інтертекстуальності твору залежить від фонових знань перекладачів, а передача його алегоричності від різного бачення виконавців перекладів. Історична стилізація твору позначається й на формуванні алегорій. Автор використовує прийом написання абстрактних понять із великої літери та застосовує синтаксичні архаїзми. У перекладах вдається передати алегоричність образів завдяки великій літері, однак, виявлено значне зменшення кількості алегорій у перекладі Н. Гордієнко-Андріанової, а також випадки втрати алегорії через написання слова з малої літери. Алюзивність оригіналу зберігається у трьох перекладах (Сак., Черт., Єгор.) і відсутня у четвертому (Горд.) у зв'язку із компресією тексту.

Щодо збереження символізму історичного роману Ш. Де Костера та його наскрізного символу «Сімох», на якому власне ґрунтується сюжет та мотив мандрівки героя, то ми виявили, що лише Т. Черторизька повністю вилучає його із усього перекладного тексту. Окрім того, вилучається також символічний елемент «спілкування з духами» (проза та пісні), що пов'язує героя із основним символом та слугує композиційною зв'язкою між книгами твору. Вважаємо

таке вилучення не вмотивованим, а такий текст – не адекватним перекладом твору Ш. Де Костера.

Символічного значення набувають у творі й цифри. Продемонстровано, що неточне відтворення цифр (у перекладі Горд.) руйнує символіку твору. Встановлено, що символізм може звужуватися у перекладі (а саме у Горд.) внаслідок невірної диференціації значення підбраної лексики.

На фоні тотальної відсутності дат у творі, одна вжита дуже детальна дата очевидно є свідченням її символічності, тому її збереження у перекладі є обов'язковим і усі перекладачі з цим впоралися.

Одним із засобів реалізації іронії виступають у творі повтори. Втім, робимо висновок, що навіть там, де вони очевидні та є способом привернення уваги читача, перекладачі по різному підходять до їх відтворення у перекладі: переважно збереження, коли повтори в межах розділу, та не збереження, коли повтори в межах усього твору (Сак., Черт., Горд.).

Єдиний символічний вислів, який повторюється 35 разів вздовж усього твору – *«Les cendres battent sur mon cœur»* зберігається у різних варіаціях так само 35 разів у двох перекладах (Сак., Єгор.), 31 раз у Т. Черторизької та 26 разів у четвертому, скороченому перекладі.

Збереження у перекладі мотиву дороги, який розкривається у «Легенді» через лексику із лексико-семантичного поля руху, постає безумовним чинником для передачі соціально-історичного різноманіття рідної країни героя та збереження основ жанру твору. Також дорога слугує у творі перехідним елементом між розділами, тому потребує збереження у перекладах.

Відтворення у перекладах примовок відбувається із характерним для українського фольклору римуванням (Горд., Сак., Черт.), проте відсутнім в оригіналі.

У творі зустрічаються різні види комічного: від іронії до гротеску. У більшості випадків комічно-сатиричний настрій оригіналу вдається передати у перекладі завдяки добору розмовно-просторічної лексики. Засобом сатири у

творі виступають анекдоти, однак у перекладі для дітей (Горд.) такі засоби вилучені, а експресивність гротескних елементів оригіналу знижена.

Твір також містить ліричну складову (33 пісні), яка повністю відтворюється тільки у двох перекладах (Сак., Єгор.), при цьому у перекладі Є. Єгорової, переклад пісень належить Н. Забілі.

Натуралістичність першоджерела збережена у трьох перекладах (Сак., Єгор., Черт.). Для відтворення натуралістичних деталей перекладачі послуговуються застарілою та вульгарною лексикою. Проте виявлено й зумисне уникання деталізації натуралістичної картини, вилучення порівнянь, формальна і змістова компресія у четвертому перекладі (Горд.). Встановлено, що не збереження у перекладі натуралістичних рис оригіналу може мати безпосередній вплив на сюжет твору. Показано, що на вилучення еротичних епізодів у перекладах (Черт., Горд.) могли повпливати різні фактори, такі як вимоги видавництва, ймовірна самоцензура перекладача, цільова аудиторія перекладу.

Авторська позиція, що актуалізується починаючи із заголовку твору, зберігається у перекладах завдяки вдалому добору відповідної оцінювальної та характерологічної лексики.

Вперше встановлено, що архітектонічна будова твору Де Костера набуває різного вираження у перекладах. Вилучення цілих розділів або їх частин є обґрунтованим, коли зазначено, що виконано скорочений переклад (Горд.), та неприпустимим, коли переклад представлено як повний (Черт.).

РОЗДІЛ 3

ЛЕКСИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ФРАНКОМОВНОГО РОМАНУ ДЕ КОСТЕРА І ЇХ ВІДТВОРЕННЯ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ

3.1. Стилiстична стратифiкацiя лексики роману Де Костера

В iсторичному романi, так як у будь-якому творi обов'язково має вiдображатися **час** (*couleur historique*) та **мiсце** (*couleur locale*), у рамках яких вiдбувається дiя художнього твору. Також iсторичному роману притаманна необхіднiсть вiдображати iмена iсторичних героiв, звичаї, зовнiшнiй вигляд, особливостi побуту тогочасного суспiльства. Тому наявнiсть у творi, сценi чи описi, а також у мовленнi персонажiв прикмет iсторичного минулого ми називаємо iсторичним колоритом.

З огляду на вищесказане, можна стверджувати, що для жанру iсторичного роману характерним є передача iсторичної дистанцiї на всiх мовних рiвнях (лексичному, граматичному, синтаксичному, фонографiчному), i саме лексичний рiвень вiдiграє найважлившу роль для вiдображення iсторичностi такого твору [41, с. 47]. Як зазначає О. Коваленко, саме хронологiчно маркована лексика формує жанрово-стилiстичну домiнанту iсторичного роману, адже вона реалiзує прагматичну спрямованiсть цього жанру на створення iсторичного колориту [62, с. 4]. Наприклад, це такi слова як «*chiquenauder*», «*bouter*», «*carolus d'or*», «*doubteur*», «*bas-de-chausse*», «*casaquin*». Таким чином, наявнiсть маркованої часом лексики є ключовим i невид'ємним елементом лiнгвопоетики iсторичного роману, у якому основними визначальними одиницями, що формують цiлiсний iсторичний хронотоп i надають стилiстичного наповнення тексту, виступають архаїзми та iсторизми [41, с. 48]. Така лексика у творi з подвiйною iсторичною стилiзацiєю може бути пiдпорядкована «конструктивному принципу» (термiн В. Костомарова) [75], адже одночасно та рiвнозначно орiєнтується на жанровий стандарт мови та на

вираження експресії. Відповідно, у випадку, коли йдеться про стилізований історичний роман, архаїзми актуалізуються у творі як стилістичні маркери, і скориставшись терміном поданим у словнику риторики С. Ардуїні та М. Дам'яні, назвемо їх «стилемами» [175]. Це дає змогу зрозуміти причини надання переваги автором при відборі певному типу лексики та пояснює підвищену частотність вживання таких мовних одиниць у творі.

Як бачимо, цілком правомірним буде твердження, що при перекладі віддалених у часі творів, а тим більше коли вони ще й описують історичні події минулих по відношенню до оригіналу століть, перекладач неминуче зіштовхується з проблемою відтворення архаїзмів, які слугують основним засобом створення історичної стилізації. Працюючи з темпорально віддаленим літературним твором та здійснюючи його міжмовну передачу для читачів іншої епохи, перекладач повинен відтворити не лише текст, а і характер епохи оригіналу. Однак зазначимо, що, якщо перекладач робить це занадто досконало, то він ризикує перетворити шедевр літератури на словник архаїзмів [41, с. 48].

Проблема архаїзації в оригіналі та в перекладі зводиться до того, як має перекладач ставитися до мови, яка значно змінилася, і не відповідає нормам мови, якою власне і здійснюється переклад. З іншого боку, така «старовина» для перекладу історичного роману необхідна не лише для того, щоб надати йому забарвлення минулих часів, а й для того, щоб точно передати сутність періоду створення оригіналу або епохи, яку він описує [41, с. 48]. Відповідно, і на цьому ще раз наголошує Ю. Беленкова, щоразу при перекладі твору віддаленого у часі перекладач буде змушений маневрувати між надмірною архаїзацією і зайвою модернізацією [16, с. 16]. Таке перекладацьке маневрування можна, слідом за О. Ребрієм, назвати «мистецтвом компромісу» [123, с. 85].

Передусім, варто нагадати, що за визначенням, поданим у Словнику лінгвістичних термінів, *архаїзм* – це «(від гр. *archaios* – стародавній) застарілий для певної епохи мовний елемент (слово, зворот, форма слова, афікс), що

вийшов з активного вжитку» [35, с. 20]. Аби досягнути стилістичної відповідності оригіналу та перекладу, найкращим способом передачі архаїзму є підібраний архаїзм-еквівалент у цільовій мові. Проте, як відомо, далеко не завжди це можливо, і у таких випадках перекладач змушений вдаватися до стильової *нейтралізації* та часової *модернізації* [41, с. 48].

У своїй роботі ми опираємося на класифікацію основних видів застарілих слів або архаїзмів (у широкому сенсі), яку подає український мовознавець І. Смущинська, тому, з огляду на наш попередній аналіз історичного роману Ш. Де Костера «Легенда про Уленшпігеля», можна виділити [140, с. 430–448]:

1. **історизми** (на Заході лінгвісти називають їх по-різному: країнознавчі архаїзми (*archaïsmes de civilisation* – Ж.-М. Клінкенберг [218]), технічні (*archaïsmes techniques* – П. Цюмтор [244]), а в Україні їх відносять до матеріальних архаїзмів (І. Білодід [19]), об'єктивних реалій (Р. Зорівчак [54]; О. І. Чередниченко [161]) – слова, що вийшли з ужитку разом з предметами чи явищами, які вони позначали, напр.: *patard* – *патар* (грошова одиниця), *casaquein* – *казакін* (верхній одіг);

2. **власне архаїзми** або **лексичні (стилістичні) архаїзми** – застарілі слова, які у мові були замінені іншими для позначення досі існуючого поняття: *abrévier* стало *abréger* (скорочувати);

3. **семантичні архаїзми** (у Ш. Баллі – значеннєві архаїзми (*archaïsmes de sens*) [9, с. 103]) – переважно багатозначні слова, у яких одне або кілька значень застаріли, а інші – актуальні; або ж слово, яке змінило значення внаслідок його застарілості, наприклад: *naseaux* з XIV-XVI ст. було синонімом слова «ніздрі» [209, р. 94–95], а потім лишилося лише у значенні «ніздрі тварини», переважно коня;

4. **фразеологічні архаїзми** (Ш. Баллі називав їх ще й «живими» архаїзмами (*archaïsmes vifs*) [9, с. 103–105]) – саме по собі слово є застарілим, проте воно існує у актуальному, всім відомому і вживаному виразі чи фразеологізмі, напр.: *en guise de* – *під виглядом, у якості*, *à huis clos* – *за зачиненими дверима*;

5. **синтаксичні архаїзми** – слова або вирази, що зберігають синтаксис старофранцузької мови, напр.: *avoir honte et colère* з відсутніми артиклями;

6. **граматичні архаїзми** – слова, що вживаються у застарілих граматичних формах, напр.: *subjonctif* «die» замість «dise».

7. **орфографічні архаїзми** – слова, які зберігають застаріле написання, напр.: *grand'faim*.

Оскільки бельгійський лінгвіст Ж.-М. Клінкенберг, який досліджував стиль та архаїчну лексику «Легенди про Уленшпігеля», стверджував, що автор вдається до застосування у тексті власно створених архаїзмів з метою акцентування уваги читача, створення більш пейоративної конотації, у деяких випадках, гіперболізації певних рис чи ознак персонажів, і такі архаїзми несуть у собі іронічну функцію [218], то вважаємо за необхідне додати до цієї класифікації ще одну групу архаїзмів, яка часто використовується в історичному романі «Легенда про Уленшпігеля»:

8. **авторські або індивідуально-стилістичні архаїзми** – слова, створені автором, що імітують архаїчну форму, і які надають твору ще більшого ефекту часової стилізації, з метою викликати у читача додаткові конотації, такі як гумор чи іронія: *giennaille* – набрид, *потолоч* [41, с. 49].

Класифікують не лише архаїзми, а й історизми зводять до певної класифікації. У широкому значенні під історизмами розуміємо слова, що належали до політичного, економічного, адміністративного, культурного життя суспільства, і які зникли одночасно з поняттями та об'єктами, які вони описували. Проте, на відміну від архаїзмів, вони фіксуються у словниках, які уточнюють їхнє значення. Також важливою рисою історизмів є те, що вони не мають ні синонімів ні еквівалентів, які б замінювали їх у сучасній мові. За твердженням І. Смуцинської, історизми передбачають чітко визначений історичний контекст. Основна ж функція історизмів полягає у створенні місцевого колориту з фіксацією художнього часу і простору, шляхом відтворення історичного середовища подій, про які йдеться у творі. У своїй статті «Семантика, поетика та перекладність архаїзмів» І. Смуцинська

виокремлює дванадцять тематичних груп цієї лексики [236, р. 100–102]: *1. титули; 2. політичні установи; 3. деякі соціальні стани, класи, посади; 4. деякі події та історичні поняття; 5. зброя та предмети, пов'язані зі зброєю; 6. одяг; 7. транспорт; 8. давня архітектура; 9. культура і релігія; 10. література; 11. грошові одиниці; 12. назви племен, давніх цивілізацій, країн.*

Дослідниця окремо виділяє **історичні власні назви**, які попри відсутність «справжньої» стилістичної функції, містять історичну, соціокультурну і соціогеографічну конотації. Зважаймо, що при вивченні художнього твору окремо можна виділити історизми автора і історизми читача, оскільки літературний твір передбачає існування часу оповідача і часу читача, які далеко не завжди співпадають [236, р. 104].

Проте, можемо додати до цієї класифікації ще одну важливу групу, яку називатимемо **історичними фразеологізмами**, тобто йдеться про вирази, які можуть складатися з архаїзмів, проте в цілому репрезентувати сталі словосполучення чи фразеологізми, що були притаманні певній епосі, певному соціальному прошарку. Напр.: *«amé et féal»* – цей вираз переважно використовувався при зверненні знатних осіб до народу [CNRTL].

Слідом за І. Смущинською і з огляду на предмет нашого дослідження, вважаємо, що говорячи про переклад застарілої лексики, необхідно розмежовувати кілька часових шарів: шар розповіді (історії), автора, перекладача і читача [236, р. 105]. Так, у «Легенді про Уленшпігеля», Ш. Де Костер розповідає про епоху Середньовіччя, план автора належить до XIX ст., а українські переклади твору вже здійснюються століття потому. Таким чином, розуміння історизмів читачем, яке також називають *лінгвоетнічним бар'єром*, становить найбільшу складність для перекладача. Зазвичай, у таких випадках перекладачі надають перевагу використанню двох прийомів: перекладу з транскодуванням, перифрастичному чи описовому перекладу. Часто пояснення значення історизму лишається і поза текстом, у коментарях під ним [236, р. 105].

У той же час, особливість перекладу архаїзмів полягає у тому, що слово, яке перекладач обирає в якості відповідника, може не вважатися застарілим у мові перекладу. Виходячи з цього, перекладач часто змушений вдаватись до прийому компенсації на рівні цілого тексту і використовувати певні застарілі форми на позначення інших понять та предметів або, якщо архаїзм не можна перекласти архаїзмом, застосовувати слова, що належать до інших лексичних груп, які завдяки своїй експресивності та маловживаності, здатні відтворити ті стилістичні функції, які виконує в оригінальному творі архаїчна лексика.

Стосовно мови твору Шарля Де Костера, Е. Жільбер слідом за іншими дослідниками наголошує на «майстерній та пікантній архаїчності» (*переклад – Г. К.*) [196, р. 12]. Для Ж.-М. Клінкенберга стиль «Легенди» взагалі не існує окремо від архаїчності, й цю ідею він узагальнює в афоризмі: «Стиль Де Костера – це архаїчність» (*переклад – Г. К.*) [187, р. 9]. Відповідно, така продумана архаїчність оригіналу потребує обов'язкового вираження у перекладі, адже, як влучно зазначав М. Рильський, одним із завдань перекладача є «потреба знайти творчу домінанту автора» [126, с. 218], а отже, і передати її у цільовому тексті.

Таким чином, завдяки історизмам та архаїзмам Де Костер створює враження хронологічного зміщення. Саме тому, Де Костер використовує історизми, щоб бути достовірним епосі, а архаїзми – для ефекту правдоподібності, тобто щоб змусити читача повірити в те, що та чи інша взаємодія між людьми могла відбуватися в описуваний період. Отож, автор творить «ілюзію минулого» (скористаємося терміном Ж.-М. Клінкенберга [218]).

3.2. Збереження національного колориту реалій в українських перекладах

У франкомовному історичному романі Ш. Де Костера історичний колорит та культурне різнобарв'я твору створюються за допомогою таких

лексичних засобів увиразнення мовлення як регіоналізми (бельгіцизми), іншомовні вкраплення (фландризми), історизми та архаїзми. Простежимо більш детально особливості їх передачі у перекладах.

3.2.1. Труднощі відтворення бельгіцизмів та фландризмів

Як зазначає Р. Грютман у передмові до праці Ж.-М. Клінкенберга, дослідник декостерівської «Легенди» виявляє, що часова незвичність (*dépayement*) твору, якої прагнув досягти Де Костер, супроводжується географічною та просторовою незвичністю. Таким чином, можна говорити про взаємодію у творі застарілої лексики та регіоналізмів (бельгіцизмів): слів, характерних для французької мови Бельгії, для валлонського субстрату чи для фламандського адстрату [218, р. 10].

Для передачі етнографічних особливостей тієї місцевості, про яку розповідається у творі – Фландрії –, фламандських слів вжито теж багато, особливо коли йдеться про соціальні функції, їжу та напої. Разом з тим, Р. Грютман висловлює думку, що Де Костер орієнтувався на франкомовного бельгійського читача, або навіть на французького, звертаючи увагу на той факт, що, як перше, так і друге видання твору (1867 та 1869 рр.), мали місце у Парижі. Тому через острах втратити читачів, які зовсім не знають фламандської, автор вводить поруч із вжитою лексикою фламандською мовою її переклад чи тлумачення французькою [198, р. 177].

Більш того, усі слова та вирази фламандською мовою відділені від основного масиву тексту та виділяються у ньому візуально, адже Де Костер пише їх курсивом. Р. Грютман називає такі слова «фландризмами» та стверджує, що вводячи фламандську мову у французькому тексті, Де Костер «імітує та стимулює динамічні відносини між двома мовами» [197], які вже давно співіснують у Бельгії. А отже, з точки зору стилістики твору, саме ця лексика демонструє характерний місцевий колорит «Легенди про

Уленшпігеля». Тому вагомим є відтворення територіально маркованої лексики у перекладі, до якого перекладачі застосовують різні підходи.

Розглянемо спочатку варіанти перекладу бельгіцизмів. Варто зазначити, що при відтворенні таких специфічних особливостей лексики французької мови іншої країни, перед перекладачем постає проблема обізнаності з регіональними варіаціями французької лексики.

Перш за все, виділяємо у тексті твору загально відомі бельгіцизми, які мають свої еквіваленти у французькій та українській мовах, тому при їх перекладі втрати регіональної маркованості неминучі:

– «*songeant à son **souper***» [Cos., р. 237], виділений бельгіцизм відтворено трьома перекладачами як «*обід*» (Сак., Єгор., Черт.). Те ж саме стосується і перекладу слова «*septante*» як «*сімдесять*» (Сак., Єгор., Черт.);

– також автору притаманне використання дієслова «*savoir*» замість «*pouvoir*», що є характерним для бельгійців і досі: «*je ne saurais marcher à elle*» [Cos., р. 344]. В одному перекладі дієслово випущено : «*Але я не піду до неї*» [Сак., с. 334]; а в іншому здійснена модуляція: «*Мені навіть підійти до неї ніяково!*» [Єгор., с. 329].

По друге, у тексті також присутні бельгіцизми реалії, що не властиві об'єктивній дійсності української мови. Розглядаємо таку лексику – носія етнокультурної інформації – у перекладознавчому аспекті, слідом за С. Влаховим, С. Флоріним та Р. Зорівчак, як одну із складових безеквівалентної лексики, яка становить труднощі при перекладі. Власне Р. Зорівчак пропонує вісім основних способів подолання таких труднощів: транскодування, калька, дескриптивна перифраза, генералізація, комбінована реномінація, уподібнення, транспозиція на конотативному рівні, контекстуальне тлумачення [54].

– «*déchargèrent leur poisson dans des chariots, pour le vendre à l'enchère, par chariot, à la **minque** de Heuyst*» [Cos., р. 355] («*minque*» - місця у портах бельгійського узбережжя, де продають рибу з рук [CNRTL]), відтворюється трьома перекладачами через генералізацію: «*поперекидали всю рибу на повози, щоб отак гуртом, цілими повозами, продати її на **рибнім ринку** в Гейсті*»

[Єгор., с. 323]; «*витягли свій баркас на берег, попереносили рибу на вози, щоб повезти її у Гейст на базар і продати гуртом*» [Сак., с. 344], «*витягли свою барку на берег і перевантажили тут свою рибу на повозки, щоб продати її на ринку в Гейсті*» [Черт., с. 268], а у четвертої перекладачки цей фрагмент вилучено;

– «*mangé force poissons à l'escavêche*» [Cos., р. 270] («*escavêche*» - страва із прісноводної риби, смаженої та поданої холодною в оцтовому желе [CNRTL]). Бельгіцизм передається або методом уподібнення: «*наївшись заливної риби*» [Черт., с. 213]; або здійснюється генералізація: «*закусивши рибою*» [Сак., с. 267], «*наївшисься рибки*» [Єгор., с. 296], «*наївшись смачної рибки*» [Горд., с. 109].

По третє, необхідно також сказати, що у книзі Де Костера проявляється й інтерференція регіональної лексики із архаїчною, тобто автор використовує архаїзми бельгіцизми:

– «*endéans les deux ans*» [Cos., р. 125] (*endéans* - у мові адміністрування означало «в інтервалі, через певний період» [CNRTL]) відтворено нейтральною лексемою «*протягом двох років*» [Сак., с. 133] або здійснюється вилучення «*два роки*» [Єгор., с. 123];

– «*alla quérir du baume*» [Cos., р. 90] (*quérir* – «шукати, щоб принести» [CNRTL]). Перекладачам не вдається зберегти лексему, тому вони вдаються до адаптації: «*змастила рану маззю*» [Сак., с. 99], «*намастила бальзамом рану*» [Горд., с. 42].

Можна зустріти в творі не лише бельгійську французьку чи фламандську, а навіть німецьку, яку автор сам анонсує та відразу дає переклад:

«*L'Égyptien lui dit en haut-allemand : – Gibt mi ghelt, ein Richsthaler auf tsein (donne-moi de l'argent, un ricksdaelder ou dix)*» [Cos., р. 345]. С. Сакидон слідує своїй стратегії та лишає іншомовне вкраплення як в оригіналі і виділене курсивом, однак чомусь робить антонімічний переклад «*нижньонімецькою говіркою*», а також додає повторно пояснення тієї ж фрази в дужках, як автор : «*Циган сказав йому нижньонімецькою говіркою: — Gibt mi Ghelt, ein Richsthaler auf tsein (Дай мені грошей, один рейхсталер а чи й десять)*» [Сак.,

с. 336]. Є. Єгорова вилучає вислів німецькою мовою та перекладає лише авторське пояснення: «*Але циган сказав по верхньонімецькому: — Дай мені грошей, один чи десять рейхсталерів!*» [Єгор., с. 328]. У інших двох перекладачок повністю вилучений 39 розділ третьої книги, де є цей фрагмент.

Щодо фландризмів, які є реаліями Бельгії, то їх кількість дуже значна у творі. Переважно автор їх відразу перекладає чи коментує, або й те й інше разом, що звісно полегшує роботу перекладача при їх передачі. Розгляньмо кілька з них більш детально:

– «*à Koelkerke, la fraîche église, ainsi nommée parce qu'elle est battue des quatre vents à la fois, comme bien d'autres*» [Cos., р. 190]. Двоє перекладачів відтворюють лексему через транскодування, залишаючи як переклад (кальку), так і коментар: «*там буде тобі Коолькерке, що значить Холодна церква, а зветься вона так тому, що її з усіх боків обвівають вітри, як і багато інших церков*» [Сак., с. 192], «*там і буде Коолькерке, себто Холодна церква, а зветься вона так тому, що її, як, зрештою, і багато інших церков, звідусіль обвіває вітер*» [Єгор., с. 176]; у іншій ж перекладачки застосовано прийом генералізації та втрачено колоритність: «*до церкви, яка так само, між іншим, як і багато інших, обвівається вітрами з усіх чотирьох боків*» [Черт., 152].

– «*il n'était qu'une heure avant l'oosterzon, qui est, en Flandre, le soleil de six heures*» [Cos., р. 3]. С. Сакидон, застосовує прийом освоєння, як ми далі побачимо він це робить для відтворення багатьох історизмів, та зберігає у перекладі авторське пояснення: «*ще було з годину до oosterzon 'у, як називають у Фландрії шосту годину ранку*» [Сак., с. 21]; Т. Черторизька вживає дескриптивну перифразу: «*певний, що в такий ранній час нікого не стріне*» [Черт., с. 7]; її колега використовує метод уподібнення: «*Рано-вранці*» [Горд., с. 6]; і в останньому перекладі бачимо транспозицію на конотативному рівні, оскільки перекладачка адаптує реалію під українську культуру: «*ще не дзвонено до церкви на молитву*» [Єгор., с. 10];

– Ще одна реалія для жителів Фландрії: «*Vous veniez tout droit de Luylecker-land, le gros pays des heureux fainéants, lècheurs de sauces éternelles*» [Cos.,

p.56]. Скажемо також, що такий прийом пояснення автором допомагає не лише читачу зрозуміти, про що йдеться, але й перекладачу правильно відтворити фландризм, оскільки перекладач може не знати фламандської мови. Наведене вище речення передається у перекладі наступним чином: «*Ви приходите просто з Luileckerland’у, ситої країни щасливих нероб, вічних лизоблюдів смачних підлив*» [Сак., с. 69] – перекладач дещо змінює написання фландризму при освоєнні, та у примітках пояснює, що у фламандському фольклорі – це казкова країна; в інших двох перекладах реалія або генералізована «*Вона потрапляє до нас із казкової країни, з багатой країни, де живуть блаженні нероби, ласі до невмирущих підлив!*» [Єгор., с. 58]; або використовується ситуативний відповідник «*Прямим шляхом із «царства ненажер» приходиш ти з далекої країни блаженних нероб і ласунів!*» [Черт., с. 50].

Розлогий спектр застільної лексики представлений у творі теж фландризмами. У тексті зустрічається кілька груп лексики:

- різні види пива: *dobbel-peterman*, «*de peterman de Louvain*», *bruinbier*, «*de clauwaert gantoifement*», *dobbel-kuyt*.

С. Сакидон користується прийомом освоєння для їх збереження у перекладі (навмисно наводимо приклади, взяті у відповідних формах прямо з тексту перекладу, щоб показати, як перекладач підлаштовує іноземні слова під норми української мови): *dobbelpeterman*, «*лувенського peterman’а*», «*запивали bruinbier’ом*», «*гентського clauwert’а*», «*сімнадцять кухлів dobbelkuyt’а*» [Сак.];

У інших двох регіональна маркованість практично втрачена та тотальна генералізація. Це чітко видно при зіставленні, тому приклади наводимо у тій же послідовності:

– *пиво*, «*лувенського пива*», *пиво*, «*гентського пива*», *міцне пиво* [Єгор.];

– *пиво*, *пиво*, *пиво*, «*гентського пива*», *пиво* [Черт.].

У четвертому перекладі, відповідно до наведеного ряду назв пива простежуємо лише один переклад, усі інші у цільовому тексті відсутні: –, –, –,

–, «найміцніше пиво» [Горд.].

- кулінарія: «*choesels célestes*», *olie-koekjes*, *rystpap*, «*peper-koek, qui est pain d'épices au pays de France*».

Тенденцію до збереження фландризмів у перекладі простежуємо лише у С. Сакидона: «*божественні choesel'i*», *oliekoek'u*, «*rystpap (рисову кашу)*», «*peperkoek, тобто житній французькій пряник*» [Сак.];

У інших перекладах переважно використовується прийом підбору контекстуального або синонімічного відповідника, описовий переклад чи цілковите вилучення лексеми:

– *м'ясиво, пампушки, «молочна каша з рису», «французький пряник»* [Єгор.];

– *рагу, оладки, «всілякі ласощі»,* – [Черт.];

– –, *пампушки,* –, – [Горд.].

Іноді у тексті твору зустрічаються нагромадження фландризмів та історизмів в межах одного речення: «*La cloche, dite borgstorm, sonna le lendemain pour appeler les bailli, échevins & greffiers à la vierfchare, sur les quatre bancs de gazon*» [Cos., p. 362].

Щодо відтворення «*vierfchare*», то всі, окрім С. Сакидона (який лишає іншомовне вкраплення у перекладі), перекладають лише авторське пояснення фландризму. Щодо другої лексеми, то знову серед перекладачів немає однастайності у її відтворенні. Можна побачити відповідно чотири вжитих прийоми, а саме: збереження іноземного слова оригіналу – «*задзвонив дзвін, званий borgstorm, скликаючи суддю, старшин, писарів до Vierschare, на чотири дернових лави*» [Сак., с. 351]; пряме запозичення через транскодування та візуальне виділення слова в лапках: «*Дзвін, названий «боргсторм», пролунав другого дня, скликаючи суддів, старшин і судових писарів до чотирьох дернових лав*» [Черт., с. 275]; непряме запозичення, калька: «*Дзвін, названий міською бурею, задзвонив на другий день, скликаючи суддів, старшин та судових писарів до чотирьох дернових лав*» [Єгор., с. 265]; перифраза:

«задзвонив великий дзвін у Дамме. Він скликав суддів, старшин та судових писарів до чотирьох дернових лав» [Горд., с. 165].

«*Lang leven de Heeren van de wet, longue vie à Messieurs de la loi*» [Cos., р. 365] – ще один приклад того як Ш. Де Костер сам перекладає наведене ним іншомовне речення французькою, аби попри наявність чужорідної лексики (мається на увазі для франкомовних читачів), твір лишався зрозумілим, та водночас, відображав своєрідність двомовної країни.

Втім, у перекладах така двомовність передана лише С. Сакидоном: «*Lang leven de Heeren van de wet! (Хай живуть панове судді!)*» [Сак., с. 354]. У інших жодного її знаку у перекладі не лишається: «*Хай живуть судді!*» [Єгор., с. 333], «*Хай живуть пани судді!*» [Черт., с. 277], «*Хай живуть панове судді! Кара справедлива!*» [Горд., с. 166].

Згідно з міркуваннями Л. Крисіна, іноземні слова використовують у творі через необхідність змалювати традиції, побут, звичаї певної країни чи народу, задля відтворення тематики зображуваного [79, с. 48], тому, на нашу думку, наявність у перекладі С. Сакидона, так як і в оригіналі, іншомовних вкраплень, надає тексту «лінгвістично гібридного характеру» (термін Р. Грютмана [197]) та підкреслює міжкультурність твору.

У той же час, буває так, що у першоджерелі використовується іншомовне речення чи слово у повторі, як наприклад, Ш. Де Костер вживає речення фламандською мовою «*'T is van te beven de klinkaert*» [Cos., р. 330] у 35 розділі третьої книги цілих 17 разів, і подає його переклад французькою мовою, коли вживає цей вираз вдруге, а далі лишає фламандський варіант: «*'t is van te beven de klinkaert... (...) 'T is van te beven de klinkaert. (Il est temps de faire grincer les verres.) (...) Ulenpiegel but, puis fit trembler le verre sur la table en disant : — 'T is van te beven de klinkaert*» [Cos., р. 330].

Коли у перекладі, перекладач зберігає такий же авторський прийом подачі іншомовного речення, а саме: «введення іншомовного елемента + іншомовний елемент з перекладом українською + повторення того ж іншомовного елемента вже без перекладу», то екстраполюючи думку Р.

Грютмана на переклад, таке перекладацьке рішення дозволяє «скоротити мовну дистанцію, завдяки зменшенню коефіцієнту інакшості» (*переклад – Г. К.*) [198, р. 177], а тому вже при повторному застосуванні у перекладі (не перекладеного) вжитого раніше та поясненого іншомовного речення, читач сприймає його як уже відоме не чужорідне, і одразу розуміє його зміст. Саме так діє С. Сакидон:

«*T is van te beven de klinkaert... (...) 'T is van te beven de klinkaert (Час уже забряжчати келихами). (...) Уленипгель випив, стукнув келихом об стіл і сказав: — 'T is van te beven de klinkaert!'*» [Сак., с. 326].

Національний колорит також проявляється у тому, що Ш. Де Костер говорить про спеціалізацію конкретного регіону чи міста: «*Où sont les koekebakken au beurre d'Anderlecht ?*» [Cos., р. 55]. Для читача оригіналу зрозуміло, що йдеться не про будь-яке масло, а саме про особливе, андерхехтське. І справді, у книзі про Бельгію ХІХ століття знаходимо, що з огляду на родючість околиць Андерлехту, корови давали там високоякісне молоко, і тому андерхехтське масло вважалося найкращим у регіоні [181, р. 146]. Окрім того, у реченні також присутня реалія нідерландською мовою «*koekebakken*», яка теж містить у собі національний компонент. А тому важливо задля передачі колориту, зберегти національно-марковані одиниці у перекладі.

«*A de koekebakk'и, на андерлехтському маслі смажені?*» [Сак., с. 68], «*A де млинці, підсмажені в андерлехтському маслі?*» [Єгор., с. 56], «*A пиріжки, підсмажені такі, в маслі!*» [Черт., с. 50]. У четвертому перекладі цього речення немає, оскільки повністю відсутній розділ 35 книги першої. Як бачимо усі троє перекладачів відтворили національно марковану лексику по-різному. У С. Сакидона, який скористався прийомами освоєння, рекатегоризації та пермутації, національний колорит збережено дуже добре. А приблизне значення освоєного слова «*koekebakk'и*» можна витлумачити з контексту. Дві інші перекладачки відтворюють цю реалію шляхом використання ситуативного відповідника. Таким чином, у Є. Єгорової національне забарвлення передано, хоч і дещо менше, саме завдяки збереженню у перекладі «*андерлехтського масла*». Водночас, у Т. Черторизької, через те, що реалії відтворені через

ситуативний відповідник та генералізацію, національний колорит повністю втрачено.

Примітно, що один із дослідників творчості письменника – Ш. Потвен, та й не лише він, згадує, що Ш. Де Костер казав на одній конференції: «Фламандську мову найкраще передає застаріла французька» (*переклад – Г. К.*) [230]. Така думка самого автора наштовхує на міркування, що Ш. Де Костер вбачав в архаїзації ключовий спосіб показати душу Фландрії, та й Бельгії в цілому, а тому такий авторський стиль неодмінно потребує відтворення у перекладі.

Ретельно проаналізувавши франкомовний історичний роман Ш. Де Костера та дослідивши лінгвостилістичні особливості «Легенди про Уленшпігеля», ми виділили різні пласти застарілої лексики, об'єднали їх у групи, поділили на підгрупи, задля зручності виконання перекладацького порівняльного аналізу оригіналу та його перекладів.

3.2.2. Шляхи перекладу історизмів

Ми брали до уваги слова, які позначали реалії, що за твердженням Д. Островського виконують «ідентифікаційну функцію у тексті» [113, с. 6], і які у сучасних автору словниках визначалися як застарілі. А також лексику відсутню у цих словниках, проте яка чітко позначала стародавні поняття чи предмети. Проаналізований роман «Легенда про Уленшпігеля» дозволяє виділити кілька тематичних груп історизмів, які найчастіше використовує автор: грошові одиниці, одяг, військова сфера (армійський корпус, зброя, морський флот), різне (суспільство, метрологія, музичні інструменти).

3.2.2.1. Відтворення історизмів: грошові одиниці

Першою і значно представленою у романі групою є *грошові одиниці*. З поміж слів, що відсилають читачів твору до минулого, автор застосовує цілий

спектр лексем на позначення грошових одиниць. Однак є й ті, які автору найбільше до вподоби. Ж.-М. Клінкенберг [218, р. 96–98] налічив 126 випадків вживання у творі золотої монети «*florin*» [Cos., р. 2 і далі], і це не враховуючи інших монет, у назві яких фігурує це слово, а саме: «*demi-florin*» [Cos., р. 16 і далі], «*florins d'or*» [Cos., р. 12 і далі], «*florin carolus*» [Cos., р. 12 і далі], «*florin carolus d'or*» [Cos., р. 44 і далі]. 26 разів він вживає «*le patard*» [Cos., р. 2 і далі], 20 разів – «*liard*» [Cos., р. 3 і далі], 8 – «*denier*» [Cos., р. 12 і далі], а також «*mite de Flandre*» [Cos., р. 295, 310], «*sob*» [Cos., р. 52 і далі], «*demi-sob*» [Cos., р. 347], «*la livre de gros*» [Cos., р. 15, 44], «*écu*» [Cos., р. 447], «*lion d'or*» [Cos., р. 8], «*patacon*» [Cos., р. 252], «*hommelet*» [Cos., р. 295], «*carolus*» [Cos., р. 12 і далі], «*carolus d'or*» [Cos., р. 13 і далі], «*ducat*» [Cos., р. 10 і далі], «*ducaton*» [Cos., р. 100], «*souverain*» [Cos., р. 235]. Між тим, автор ще використовує у творі назви іноземної валюти: «*crusat*» [Cos., р. 8 і далі], «*as*» [Cos., р. 66], «*estrelin*» [Cos., р. 66], «*mouton d'or*» [Cos., р. 422], «*demi-livre paris*» [Cos., р. 98], «*réal*» [Cos., р. 252], «*soldi*» [Cos., р. 95], «*daelder*» [Cos., р. 8 і далі], «*rycksdelder*» [Cos., р. 279].

Спостерігаємо, що у перекладах більшість грошових одиниць відтворюються шляхом транскодування: «*флорин*» [Сак., с. 21; Черт., с. 6; Єгор., с. 10], «*півфлорин*», «*патар*», «*деньє*», «*ліар*», «*дукат*», «*дукатон*», «*реал*», «*крузат(и)*», «*аси*», «*естерліни*», «*екю*», «*реал*», «*сольдо*». Проте, у випадках, коли назва грошової одиниці є складеною як «*florin carolus*» і «*florin carolus d'or*», перекладачі вдаються до *опущення* і *генералізації*, залишивши лише одну частину назви: «*флорин*» (Черт.), «*каролю, флорин*» (Сак. і Єгор.); «*флорини*» (Черт.), «*золоті флорини*» (Сак. і Єгор.).

Що важливо, усі перекладачі, крім Є. Єгорової, подають пояснення простих транскодованих історизмів у примітках у кінці книги (Сак., Черт.): наприклад «*ліар – давня дрібна монета; флорин – золота монета*» [Єгор., с. 351]; або внизу сторінки (Горд.).

Для певних монет застосовано *непряме запозичення*, через калькування елементів назви:

– «...*moutons d'or tout brillants*» [Cos., p. 422], «...блискучі **золоті баранці**» [Черт., с. 309], «...блискучі **«золоті баранчики»**» [Сак., с. 408], а Є. Єгорова все ж дотримується *транскодування*: «блискучі **золоті реали, дукати, мутони**» [Єгор., с. 384].

Деякі поодинокі грошові одиниці твору відтворюються у перекладі *гіперонімами*, напр.:

– «*lions d'or*» – «червінці» (у Сак., Черт. і Єгор.), адже ця лексема позначає в українській мові «загальну назву іноземних золотих монет, що були в обігу в донетровській Росії» [СУМ, т. 11, с. 295];

– «*Tous les demi-florins, patards & patacons...*» [Cos., p. 252], де «*patacon*» від іспанського «*patacón*» – «монета, введена в обіг у Нідерландах у 1612 році» (*переклад – Г. К.*) [205, p. 100]. Аби уникнути анахронізму з боку Ш. Де Костера, С. Сакидон послуговується прийомом генералізації: «...*а півфлорини, патари й дрібні гроші...*» [Сак., с. 250]. Такий же переклад у Т. Черторижської. Є. Єгорова теж генералізує, використовуючи «*грошики*» та «*інші дрібні гроші*» [Єгор., с. 232].

Відмічаємо також використання синонімії у текстах перекладів, там де автор оригіналу вживає однакову лексему. Наприклад, слово «*patard(s)*» представлене у перекладах як «*патар(и), дукат, срібні монети*» [Черт.], «*патар(и), ламаний шеляг, гроші*» [Сак.], «*патар(и), щербата грошина, гроші*» [Єгор.].

Зустрічаються у «Легенді» і випадки, коли написання грошових одиниць подається фламандською чи німецькою мовами задля акцентування уваги на місцевому колориті: «*negen mannekens*», «*daelders*» [Cos., p. 8 і далі], «*rycksaelder / rixdaelder / ricksdaelder*» [Cos., p. 279 / 394, 395 / 345]. Часто у таких ситуаціях, для полегшення розуміння, сам автор пояснює значення грошової одиниці, подає її еквівалент:

– «*Avec negen mannekens (neuf hommelets), tu en seras quitte. – C'est, dit Ulenspiegel, six mites de Flandre,...*» [Cos., p. 295]. «*Дев'ять манекенів – і ми квити. – Себто шість фландрських митів...*» [Єгор., с. 284]. «*Плати negen*

mannekens (дев'ять чоловічків) – і квит. – Тобто шість фландрських м'їтїв...» [Сак., с. 304]. На нашу думку, збереження оригінального написання грошової одиниці у перекладі з подальшим його поясненням, на кшталт авторського, є більш вдалим прийомом, адже такий крок допомагає не втратити у цільовому тексті колорит місцевості.

Окрім транскодування таких історизмів «*рейксталери, риксдельдери*» [Єгор., с. 315, 358], «*рейхсталер*» [Сак., с. 336], виділяємо застосування прийому освоєння: «*п'ять тисяч rixdaelder 'ів*» [Сак., с. 381], коли на основі іншомовного слова, лексемі надають вигляду рідного слова.

Стосовно перекладу Н. Гордієнко-Андріанової, то можемо сказати, що вона переважно послуговується опущенням: «*Achetez des indulgences, mes frères : on en donne pour des **crufats**, pour des **florins d'or**, pour des **souverains d'Angleterre !***» [Cos. р. 99], «*Купуйте ж індульгенції, браття мої!*» [Горд., с. 47], та генералізацією: «*ils affichèrent leur tarif, dans lequel ils donnaient pour six **liards**, pour un **patard**, une **demi-livre parisis**, pour sept, pour douze **florins carolus***» [Cos. р. 98], «*вони вивісили тариф, в якому зазначалося, за яку **ціну***» [Горд., с. 46]. Іноді, коли йдеться про перелік грошових одиниць, перекладачка лишає лише найбільш поширені у творі, уникаючи рідковживаних: «*Les **florins, crufats, ducatons, patards, sols & deniers** y tombaient dru comme grêle*» [Cos., р. 100], «*І флорини, крузати, патари градом сипалися на тацю*» [Гор., с. 47].

Отже, у більшості випадків, назви грошових одиниць переважно транскодуються у перекладах, тому таке їх відтворення сприяє передачі часової віддаленості та історичної стилізації оригіналу.

3.2.2.2. Відтворення історизмів: одяг

Назви та опис вбрання, описуваної у творі епохи, відіграє дуже важливу роль для формування місцевого колориту та, безперечно, слугує маркером часу культури. Така лексика зустрічається у «Легенді» доволі часто.

Найчастотнішим, за оцінками Ж.-М. Клінкенберга, є «*le pourpoint*» (45 випадків вживання у творі) [218, р. 102] («чоловічий верхній одяг, що закінчувався нижче пояса» [CNRTL]). При перекладі цього історизму, перекладачі добирають ситуативні відповідники, які теж можуть бути історизмами або здійснюють нейтральні синонімічні заміни: «куртка, камзол, облямівка» [Черт., с. 10, 18, 118], «курточка, куртка, каптан, сукня» [Сак., с. 24; 34, 55; 40, 335], «каптанець, камзол, куртка, сукня» [Єгор., с. 13; 23, 29; 43; 314], «каптан, камзол» [Горд., с. 41, 116].

Окрім цього, автор вживає низку популярних у Європі XIV століття елементів гардеробу, які не викликають труднощів при прочитанні у читача оригіналу, позаяк є відомими сучасному франкомовному читачу: *justaucorps* [Cos., р. 86 і далі], *jacque* [Cos., р. 267], *aiguillette* [Cos., р. 221], *haut-de-chausses* [Cos., р. 4 і далі], *bas-de-chausses* [Cos., р. 279], *braguette* [Cos., р. 30], *casaquin* [Cos., р. 254].

Найчастіше історизми з категорії одягу зустрічаються у перерахунку в парі з прикметниками в описах людей, з метою створення візуального образу тогочасного суспільства:

– «*Puis, vêtu d'un mantelet loqueteux, d'un pourpoint en guenilles & d'un haut-de-chauffes troué à la mode d'Espagne, portant la toque, la plume au vent & l'épée*» [Cos., р. 263]. Оскільки у перекладі не вдається передати історизми, окрім «камзолу», то щоб не втратити і стилістичний ефект оригіналу, С. Сакидон використовує таку розмовну та іронічну лексику як «натягнув», «почепив»: «Потім одягнувся в подертій плащ, латаний камзол і діряві штани іспанського крою, натягнув на голову капелюха з пером, почепив шпагу» [Сак., с. 261]. Так само чинять Н. Гордієнко-Андріанова, Т. Черторизька та Є. Єгорова, вживаючи відповідно: «натягнув; почепив» [Горд., с. 105]; «насунув; оперезався» [Черт., с. 208]; «наложив; почепив» [Єгор., с. 242].

– «*Les hommes se mirent en habit de fête, pourpoint & haut-de-chauffes de velours, & le grand opperst-kleed par-dessus, & coiffés de larges couvre-chefs, garants de soleil & de pluie, les femmes en bas-de-chauffes noirs & souliers*

*déchiquetés ; portant au front le grand bijou doré, à gauche pour les fillettes, à droite pour les femmes mariées ; la fraise blanche au cou, le **plastron** de broderie or, écarlate & azur, le jupon de laine noire à larges raies de velours de même couleur, les bas de laine noire & les souliers de velours à boucles d'argent» [Cos. p. 279].*

У наведеному вище фрагменті автор вже описує святкове вбрання людей, вживаючи при цьому сім історизмів, а деякі з них позначають елементи одягу, характерні для більш знатних осіб, у тому числі наявний історизм, введений у твір фламандською мовою «*opperst-kleed*».

У перекладах більшість із семи історизмів цього фрагменту були осучаснені. Наведемо для прикладу переклад С. Сакидона: «*Чоловіки повдягалися по-святковому: в оксамитні **куртки** й **штани**, довгі **opperstkleed'и** і **капелюхи** з широкими крисами, що захищали від дощу й від сонця. Жінки наділи чорні вовняні **панчохи** та оксамитові черевички зі срібними пряжками; на лобі в них сяяли золоті прикраси, у дівчат — з лівого боку, у молодиць — з правого; на них були також білі **комірці**, вишиті золотом червоні або голубі **нагрудники** і чорні шерстяні спідниці з широкими оксамитовими лиштвами такого самого кольору» [Сак., с. 275].*

Таким чином, й у інших трьох перекладах простежується одностайне відтворення слів «*haut-de-chauffes*», «*couvre-chefs*», «*bas-de-chauffes*», «*fraise*» сучасними відповідниками: «*штани, головні убори, панчохи, брижі*» [Черт., с. 221–222]; «*штани, брилі, панчішки, комірці*» [Єгор., с. 257; Горд., с. 117].

Щодо інших трьох історизмів, то до них перекладачі поставилися по різному. Так «*pourpoint*» передане у двох як «*куртки*» (Сак., Черт.), а у інших двох збережено історизм «*камзоли*» (Єгор., Горд.). До історизму «*plastron*» три перекладача застосовують тактику модернізації: «*нагрудники*» (Сак., Черт.), «*маніжки*» (Горд.); а Є. Єгорова добирає історизм «*станики*». «*opperst-kleed*» троє передають сучасним відповідником, без збереження місцевого забарвлення – «*плащі*», а С. Сакидон послуговується прийомом освоєння, так як і для передачі інших застарілих іншомовних вкраплень. Таким чином,

найбільше історизмів збережено у перекладі Є. Єгорової (2 із 7) та найменше (0) у Т. Черторизької.

З урахуванням того, що більшість історизмів з групи одягу, які вживає автор, відомі його сучасникам, для того щоб все ж надати архаїчності лексемам, Де Костер іноді використовує застарілий правопис слів. Наприклад, «*jacque*» [Cos., p. 267] та «*flocquart*» [Cos., p. 103], які знаходимо у словниках як «*jaque*» і «*floquart*» із зазначенням, що написання цих слів з літерою «с» є застарілим [CNRTL]:

– «*Ulen Spiegel ... vit ... une fillette ... vêtue seulement d'une cotte, d'une jacque de toile blanche*» [Cos., p. 267]. «Уленшпігель ... побачив ... дівчину ..., одягнену в **спідничку**, білу полотняну **кофтинку**» [Сак., с. 265], «Уленшпігель ... побачив ... дівчину ..., убрану в **спідничку**, білу полотняну **кофтинку**» [Єгор., с. 247]. Обоє перекладачів відтворюють історизми використавши зменшувально-пестливу форму слів. У інших двох фрагмент відсутній.

– Власне кажучи, для перекладу «*flocquarts*» («легка вуаль, прикраса для голови» [190, (далі – DMF)]) перекладачі взагалі замінюють історизм іншим, не пов'язаним з ним словом «*китички*», «*китиці*» [Сак., с. 112], [Єгор., с. 98], [Черт., с. 85].

Іноді в межах одного перекладу простежується використання гіперонімічного відповідника та антонімічне відтворення історизму: «*haut-de-chausses*» (частина чоловічого одягу, що йде від пояса до колін та підв'язується до верхнього одягу застібками, де дві ноги знаходяться окремо [CNRTL]) – вжито «*штани*» [Сак., с. 34; 23], коли у тексті йдеться про чоловіка та «*спідниця*» [Сак., с. 335] чи «*спідничка*» [Єгор., с. 314], коли описується жінка.

Автор також використовує історизми-реалії, що створювали асоціативні образи, тому у перекладі вони важливі, та необхідно як передати їх значення, так і підкреслити колорит. Такою асоціативною реалією є історизм «*rouelle*» (тканинка круглої форми, часто жовта, яка у Середньовіччі слугувала відмінною ознакою євреїв та повій [CNRTL]). «*un grand nombre de filles portant au bras des rouelles de couleur*» [Cos., p. 327]. С. Сакидон робить прямий

переклад, тим самим не зберігає ні історизм, ані його конотацію: «*побачив силу дівчат, які мали на рукавах кружечки*» [Сак., с. 319]. Так само «*кружечки*» бачимо й у перекладі Є. Єгорової [Єгор., с. 297]. Дві інші перекладачки взагалі вилучають історизм із речення.

Знову ж таки, в цій групі історизмів, теж трапляються такі, які автор сам пояснює у творі, ще й у цьому випадку через архаїзм «*commères*»: «*Heuques, qui sont capes de commères*» [Cos., р. 296]. Обоє перекладачів випускають історизм і відтворюють лише його пояснення шляхом прямого перекладу та генералізації відповідно: «*жіночі накидки*» [Сак., с. 291], «*купи накидок*» [Єгор., с. 272].

Історизм «*houseaulx*» (різновид шкіряного взуття із хол явами [CNRTL]), якому Де Костер також надає архаїчного правопису, вживається у творі тричі [Cos., р. 285, 363, 364]. У перекладах здійснюється його заміна на «*штани*» [Сак., с. 280; Черт., с. 226] та «*штаниці*» [Єгор., с. 262]. В іншому випадку двома перекладачами використовується його сучасний гіперонім «*чоботи*» [Сак., с. 352; Єгор., с. 330], Т. Чорторизька зберігає історизм завдяки добору ситуативного відповідника «*наніжники*» [Черт., с. 276], («пристосування для захисту ніг коней» [109, с. 366]), а в четвертому перекладі (Горд.) історизм взагалі відсутній.

Те саме стосується і відтворення слова «*capeline*» (у XVI ст. головний убір з тканини, оздоблений золотом та дорогоцінним камінням [CNRTL]), який перекладачі передають по різному: втративши часову маркованість – «*наколки*» [Єгор., с. 321; Черт., с. 266], «*хусточки*» [Сак., с. 342]; або зберігши її завдяки транскодуванню та поясненню у коментарях – «*капеліни; капелюшок, який за тих часів носили жінки влітку*» [Горд., с. 158].

3.2.2.3. Відтворення історизмів військової сфери

Інший величезний пласт вокабуляру, якому приділяє значну увагу автор – це військова справа. Не раз Ш. Де Костер зображає поле бою та військових у

дії. Письменник розгортає перед читачем сцени в гарнізонах, грабунків, сухопутних та морських боїв, дуелей. Зауважимо, що до цієї групи ми включили такі підгрупи: *армійський корпус*, *зброя* та *морський флот*. Взагалі концентрація таких історизмів знаходиться у третій-п'ятій книгах, якраз коли Уленшпігель воює та служить на флоті.

Армійський корпус.

Чудовим прикладом насиченого використання військової історичної лексики може слугувати розділ 14 третьої книги: *«il rencontra dix compagnies d'Allemands, huit **enseignes** d'Espagnols & trois **cornettes de cheveu-légers** (...) Don Henricis était alors vis-a-vis la compagnie d'**arquebusiers** où Ulenpiegel était **dizenier**, & se lançait sur eux avec ses hommes. Ulenpiegel dit au **sergent de bande** (...) Les huit **enseignes**, les trois **cornettes** furent battues»* [Cos., p. 261].

Є. Єгорова вживає у перекладі історизм «*чотовий*» та транскодований «*аркебузир*», а решту застарілої лексики модернізує. Точно такий переклад у Н. Гордієнко-Андріанової, за винятком транскодування «*аркебуз'єр*»: «*наскочив на ворога і розпочав бій з десятьма німецькими **ротами**, вісьмома **батальйонами** іспанської **піхоти** та трьома **ескадронами** легкої кінноти (...) Дон Рафаель Енріке був там, де точилася найзавзятіша сутичка. І кинувся із своїми людьми на **роту аркебузирів**, де Уленшпігель був **чотовим**. (...) сказав Уленшпігель своєму **сержантові**. Вісім **батальйонів** і три **ескадрони** зазнали поразки»* [Єгор., с. 229].

Т. Черторизька теж вдається до модернізації та компресії: «*Він зустрів загін з **десяти** німецьких та **восьми** іспанських **батальйонів** і **трьох** **ескадронів** легкої кінноти. Опинившись в цю мить проти загону **стрільців**, де Уленшпігель був **взводним**, він кинувся із своїми людьми на них. Тоді Уленшпігель сказав своєму **начальникові** (...). **Батальйони** і **ескадрони** зазнали поразки»* [Черт., с. 207].

Своєю чергою С. Сакидон, окрім модернізації та компресії, застосовує прийом генералізації «*вороже військо*», що дозволяє йому уникнути

відтворення історизмів у перекладі: «він натрапив на десять **рот** німців, вісім **загонів** іспанців і три **ескадрони легкої кінноти** (...) Дон Рафаель Енріке був там, де кипів найзапекліший бій. (...) і кинувся зі своїми вояками на **загін стрільців**, яким командував Уленшпигель. Тоді Уленшпигель сказав своєму **сержантові** (...) **Вороже військо** кинулося навтіки» [Сак., с. 260].

До цієї підгрупи відносимо і різноманітні військові чини та звання, як наприклад: *enseigne*, *hallebardier*, *mousquetaire*, *landsknecht*. Переважна більшість такої лексики передається у перекладі за допомогою стратегії архаїзації із використанням відповідно підібраного або транскодованого історизму: *хорунжий* [Сак.] (слово подане як історизм у Зведеному словнику застарілих та маловживаних слів [53]), *алебардник* [Сак., Єгор] (той, хто озброєний алебардою – старовинною сокирою у вигляді півмісяця [135]), *мушкетер* [Сак., Єгор., Черт.], *ландскнехт* [Сак., Єгор., Черт., Горд.]. Втім, зустрічаються випадки модернізації та узагальнення: *прапорносець* [Єгор., Черт., Горд.], *озброєні люди* [Горд.].

«*Le soudard ne cessait de ronfler*» [Cos., р. 137]. У цьому випадку, Т. Черторизька вдається до стратегії модернізації: «*Солдат* усе хронів» [Черт., с. 118], а С. Сакидон, навпаки, до стратегії архаїзації: «*Ландскнехт* хронів на всі заставки» [Сак., с. 144].

Зброя.

Цілий арсенал зброї зберігається у тексті твору, такої як *serpentin*, *estoc bragmart*, *serpentine*, *couleuvrine*, *courtaud* та багато іншої. Щоб проілюструвати як історизми на позначення зброї відтворюються в українських перекладах, ми обрали фрагмент твору, де міститься найдовший список старовинних знарядь для нападу та оборони, разом із переліком військових осіб (теж історизми), які транспортують цю зброю:

«*venaient les chariots, hacquebutes à croc, soudards de manœuvre, boute-feu, couleuvrines, doubles-couleuvrines, faucons, fauconneaux, serpentes, demi-serpentes, doublesserpentes, courtauds, doubles-courtauds, canons, demi-*

canons, doubles-canons; sacres, petites pièces de campagne montée sur avant-trains, conduites par deux chevaux» [Cos., p. 257].

Що ж бачимо у перекладі:

— «*йшов обоз, мушкетери, сапери, фейсверкери, далі котилися кулеврини, подвійні кулеврини, фокони, фальконети, серпентини, півсерпентина, подвійні серпентини, мортири, подвійні мортири, гармати, півгармати, здвоєні гармати і сакри* — *легкі польові гармати, поставлені на передок, запряжені парою коней»* [Сак., с. 255];

— «*рухався обоз, охоронні загони, сапери, фейсверкери, кулеврини, подвійні кулеврини, фокони, фальконети, серпентини, півсерпентини, подвійні серпентини, мортири, подвійні мортири, гармати, півгармати, подвійні гармати, сапри* — *поставлені на передок і запряжені парою коней легкі польові гармати»* [Єгор., с. 246];

— «*посувались обоз, охоронні загони, сапери, фейсверкери, подвійні бомбарди, фальконети, великі й малі кулеврини, мортири, гармати»* [Черт., с. 203];

— «*сунули обози, артилерія, польові гармати на повозах...*» [Горд., с. 100].

Ми нарахували тринадцять історизмів лише в цьому фрагменті твору. Відповідно, у перекладах їх кількість менша: дванадцять у С. Сакидона; одинадцять у Є. Єгорової; значно менше – п'ять – у Т. Черторизької; а в четвертому перекладі їх взагалі немає. Таке скорочення кількості історизмів прямо пропорційне компресії текстового фрагменту. Більшість із вище представлених у перекладах історизмів утворені завдяки прийому транскодування. Деякі були дібрані із шару лексики дореволюційних часів (*фейсверкери*), а деякі фіксуються як застарілі у СУМ (*мортира*). У фрагменті перекладу без історизмів, застосовано стратегію модернізації та прийом генералізації, однак вважаємо, що у даному випадку, такі дії перекладачки є обумовленими цільовою аудиторією, адже збереження такої лексики у перекладі для дітей може значно утруднити розуміння твору дитиною.

Морський флот.

Характерною ознакою Ш. Де Костера є вживання військово-морських історизмів поруч із актуальною лексикою у перерахунку. Порівняння таких фрагментів дозволяє найкраще простежити відмінності між перекладами:

«capitaine; son second, qui est mon ami Ulen Spiegel, & vous tous, maître-marinier, pilote, contre-maître, compagnons, soudards, canonniers, boutilier, gourmette, page du capitaine, chirurgien, trompette, matelots & tous autres» [Cos., p. 423].

Перекладаючи наведений вище фрагмент, Є. Єгорова підбирає однакову кількість історизмів (у прикладі виділені жирним шрифтом) як в оригіналі, хоч деякі з них не відповідають екіпажу корабля, проте мали ті ж функції. Таким історизмом є «мундшенк» (посада при дворі німецьких королів, обов'язком виконавця було забезпечення королівського стола вином [199]): *«капітана, його помічника, себто друга мого Уленшпигеля, і всіх вас, боцмане, керманичу і боцманмате, юнги, солдати і гармаши, камбузні й мундшенку, вістовий капітана, лікарю і трубачу, матроси і всі інші»* [Єгор., с. 385].

Цей фрагмент у іншому перекладі тяжіє до модернізації лексики, хоча у ньому теж є кілька історизмів: *«капітана, його помічника, яким є друг мій Уленшпигель, і всіх вас, боцмани, лоцмани, стернові, юнги, солдати, каноніри, камбузні, вістовий командувача, лікар, сурмач, матроси та всі інші!»* [Черт., с. 310].

А от як переклала цей фрагмент Н. Гордієнко-Андріанова: *«нашого капітана, його помічника, себто друга мого Уленшпигеля, і всіх вас, мої друзі і товариші»* [Горд., с. 206]. Бачимо, що не лише вилучені усі історизми, а й здійснена тотальна генералізація.

Неодмінно перераховується і багато давніх кораблів, що видно у цих двох реченнях, якими розпочинається розділ 7 четвертої книги: *«Sur les houlques de Zélande, sur les boyers, croustèves, s'en va Thyl Claes Ulen Spiegel. La mer libre porte les vaillants flibots»* [Cos., p. 399].

Перекладачі вживають сучасні назви кораблів, окрім «флібота», збереженого у перекладах завдяки прийому транскодування: «А Тіль Клаас Уленипгелъ плаває на зеландських *шхунах, буєрах, корветах*. Носить вільне море відважні *фліботи*» [Сак., с. 386]; «На зеландських *шхунах, на буєрах і корветах* плаває Тіль Клаас Уленипгелъ. По вільному морю линуть славні *фліботи*» [Єгор., с. 377] (такі ж варіанти чотирьох історизмів у Н. Гордієнко-Андріанової).

Четверта перекладачка таки зберігає один історизм «бриг», однак останню передає вживає прийом генералізації для передачі останньої лексеми: «На зеландських *шхунах, на бригах і корветах* носитья Тіль Клаас Уленипгелъ. Вільне море мчить доблесні *судна*» [Черт., с. 296].

3.2.2.4. Відтворення історизмів: різне (суспільство, метрологія, музичні інструменти)

Ш. Де Костер ретельно змальовує Середньовічне суспільство, у якому живуть його персонажі. Як колишній працівник архіву, Шарль Де Костер використовує історично точні лексеми. І перед перекладачами постає велика проблема відтворення такої категорії лексики, адже для франкомовного читача, обізнаного з національною історією, такий вокабуляр викликає певні згадки та асоціації, які відсутні у читачів перекладу.

Розглянемо кілька найцікавіших прикладів. Найчастотніше (74 рази) автор використовує слово «*bailli*» (представник короля у окрузі, де він виконував делеговані йому адміністративні, судові та військові повноваження [CNRTL]), також зустрічається і жіночий варіант «*baillive*», тобто дружина «*bailli*»: «*Le bailli de Damme*» [Cos., р. 355], «*des oreillers pour Madame la baillive*» [Cos., р. 356].

Серед перекладачів простежуємо різні підходи до передачі історизму: використання гіперонімічного відповідника та синонімічної заміни – «*Суддя міста Дамме*», «*подушку для дружини нашого судді*» [Сак., с. 345; Горд., с.

162]; транскодування та перифрази із поясненням у примітках, що «балії – це суддя»: «**Балії міста Дамме**», «**подушку для дружини балії**» [Черт., с. 269-270]; декомпресії та синонімічної заміни: «**подушечок для шановної дружини нашого судді**» [Горд., с. 162]; контекстуального тлумачення та уподібнення із вживанням розмовної лексики, що на нашу думку є цілком виправданим, бо наведений приклад взято із прямої мови Уленшпігеля: «**Коронний суддя Дамме**», «**подушечок нароблю пані суддусі**» [Єгор., с. 338].

– «*en la châteltenie de Courtrai*» [Cos., р. 237]. Історичну адміністративну одиницю у перекладах передають вдало підібраним історичним відповідником від слова «каштелян» («за середньовіччя в ряді країн Західної Європи, зокрема Польщі, – службова особа, яку призначав король або князь для управління цитаделлю в місті» [СУМ, т. 4, с. 126]): «у Куртрейському **каштелянстві**» [Сак., с. 237], «у Куртрейському **кастелянстві**» [Єгор., с. 231]. А Т. Черторизька вилучає з перекладеного параграфу конкретно те речення, у якому знаходиться даний приклад. У четвертому перекладі теж слово відсутнє.

Також зустрічаються випадки вживання в першоджерелі історизмів, які лишилися актуальними регіоналізмами у Бельгії, однак яким автор надає нальоту архаїчності завдяки зміні орфографії «**mayeur**» (актуальне написання «*maieur*»): «**le mayeur, les échevins**» [Cos., р. 133].

Відповідники історизми підібрані у трьох перекладах: «**бургомістра, старшин**» [Сак., Єгор., Черт.]; у четвертому – вилучено.

До цієї категорії історизмів ми включили також застарілі одиниці виміру, які у творі вживаються переважно у поєднанні із рідинами в контексті застілля:

– «**chopine de brandevin**» [Cos., р. 199], де «*chopine*» – це міра у пів літра [CNRTL] – «**півкварти горілки**» [Сак., с. 200], у перекладі використана архаїзація та знайдений архаїчний еквівалент, адже колись рідини міряли квартами (*кварта* – міра що приблизно дорівнює літру [Горох]); у другому перекладі теж вжито застаріле слово: «**чарка горілки**» [Єгор., с. 194]; у третьому використана модернізація та генералізація: «**склянка горілки**» [Черт., с. 160];

– «*muids de vin*» [Cos., p. 175], у двох перекладах зберігається вживання застарілої лексики: «*барило вина*» [Сак., с. 178], «*барильце вина*» [Єгор., с. 172].

Зустрічаються у творі й міри землі: «*Là ils virent un journal de terre*» [Cos., p. 83]. У даному випадку слово є одночасно історизмом, архаїзмом та «хибним другом» перекладача. За словником середньофранцузької, у XVI сторіччі слово «*journal*» означало міру землі, яку одна людина може обробити за день [DMF].

Враховуючи відсутність тлумачення історизму у сучасних словниках французької мови, а тим паче у перекладних, перекладачам XX століття було важко підібрати точний відповідник, саме цим можна пояснити вилучення наведеного вище словосполучення С. Сакидоном, якому, як ми вже побачили, притаманне використання стратегії архаїзації та глобальної стратегії вторинної історичної стилізації.

Однак Є. Єгорова намагається зберегти хоча б вказівку на вимір землі: «*вони побачили латку*» [Єгор., с. 87].

У творі, де багато їдять, п'ють та веселяться, не обійшлося і без музичних інструментів, деякі з яких теж вийшли з ужитку: «*scalmeye*», «*rebec*». У двох перекладах усі музичні інструменти адаптуються: «*сопілка, дрімба*», «*бас*» (Сак.); «*сопілка*», «*дудка*» (Єгор.). А у інших двох – відсутні.

3.3. Архаїзми в оригінальному і перекладених текстах

Проаналізувавши масив застарілої лексики в романі Шарля Де Костера, ми виділили такі групи архаїзмів: 1. лексичні; 2. семантичні; 3. фразеологічні; 4. синтаксичні; 5. граматичні; 6. орфографічні; 7. авторські. Простежимо на прикладах як у перекладах «Легенди про Уленшпігеля» перекладачі відтворюють проблемну лексику.

3.3.1. Відтворення лексичних архаїзмів та прагматична історична стилізація

Аналіз свідчить, що першість у «Легенді» належить **лексичним архаїзмам**:

– «*sans se fixer **oncques** en un lieu*» [Cos., с. 43], «місця не нагріє ніде» [Сак., с. 25], «ніде не осівши» [Черт., с. 11; Єгор., с. 14];

– «*Garde moi ta douce **souvenance**; fuis...*» [Cos., с. 200], «Не згадуй мене лихом. Тікай...» [Сак., с. 202; Єгор., с. 195], «... я врятую тебе, тікай!» [Черт., с. 161].

Як бачимо, троє перекладачів не змогли відтворити архаїзм ***oncques*** (ніколи) та ***souvenance*** (спомин). У першому випадку вони взагалі вилучили застаріле слово у перекладі.

Під час перекладу архаїзмів дуже часто застосовуються прийоми використання нейтральних контекстуальних або синонімічних відповідників:

– «*sont venus **céans***» [Cos., с. 200], «зібрались у нас» [Сак., с. 200];

– «***nonobstant** sa bedaine*» [Cos., р. 200], «незважаючи на своє черево» [Сак., с. 202], майже ідентичний варіант у Т. Черторизької [Черт., с. 161];

– «***Adoncques**, buvons, dit le batelier*» [Cos., р. 280], «**Тоді** випиймо за це, – сказав судновик» [Сак., с. 287], «**Як так, то** ходімо вип'ємо! — запропонував хазяїн» [Єгор., с. 276], «**значить**, вип'ємо – сказав судновласник» [Черт., с. 233];

– «*Il leur disait **abréviant***» [Cos., р. 31]. Тут вжито лексичний архаїзм «*abrévier*», якому на заміну у сучасній мові прийшло дієслово «*abréger*». У всіх перекладах архаїзм втрачено, проте передано сучасною лексикою його значення: «він казав їм **скорочено**» [Сак., с. 46; Горд., с. 19], «він вимовляв **коротко**» [Черт., с. 29; Єгор., с. 34].

– «*J'affie et assure*» [Cos., р. 138]. Дієслово «*affier*» було часто вживаним у XVI столітті й означало «*assurer, certifier*» (запевняти, ручатися), проте у XVII

вже належало до застарілої лексики [CNRTL]: «*свідчу і запевняю*» [Сак., с. 140], «*присягаюся і запевняю*» [Чер., с. 113];

– «... *au bout de six jours le blessé marchait comme ses pareils avec grande suffisance de roquetaille*» («порода собак «roquet»; зневажливе слово, яке вийшло з ужитку у XVIII ст.» [210, р. 166]): «... *за тиждень він уже бігав зухвало, як усі пси-забіяки*» [Сак., с. 49], «*за тиждень той вже ганяв по подвір'ю й вулиці, як усі пси-забіяки*» [Горд., с. 22]; «... *через шість днів той уже бігав з нахабством справжнісінького барбоса*» [Черт., с. 32], «...*з нахабством справжнього барбоса*» [Єгор., с. 37] («барбос» просторіччя, має значення «собака»; також використовується як лайливе слово [СУМ, т. 1, с. 104]). Як бачимо, у чотирьох перекладачів всього два варіанти перекладу архаїзму. Кожен перекладач відтворює слово з конотацією на власний лад, і обидва варіанти мають право на існування, бо належать до розмовного стилю, що дозволяє зберегти експресивність оригіналу.

У реченні з листа Філіппа до батька «*ils sont si assotis d'animaux*» [Cos., р. 94] вжито дієслово «*assotir*», яке визначається словником французької мови як застаріле, просторіччя, та мало значення «робити дурним, зокрема через прихильність, дуже сильну пристрасть» [CNRTL]. Цей архаїзм передано у перекладах так: «*всі схиблені на тваринах*» [Сак., с. 103; Єгор., с. 90], «*вони так закохані у тварин*» [Черт., с. 77], а Н. Гордієнко-Андріанова вилучає цей фрагмент із листа. Перекладачі вдаються до модернізації, проте у перекладах С. Сакидона та Є. Єгорової підібраний відповідник зберігає негативну конотацію слова першоджерела, у той час як лексема «закохані» є нейтральною.

– «*Ulen Spiegel a les yeux brillants comme un cygne qui va trépasser*» [Cos., с. 333], «*В Уленшпігеля очі блищать, як у лебедя перед смертю*» [Сак., с. 324], «*Очі в Уленшпігеля блискотять, як у вмираючого лебедя*» [Єгор., с. 304]. Для перекладу архаїзму «*trépasser*» вжито прийом рекатегоризації, однак, ознаку часу втрачено.

– «*Puis, ricassant, elle dit*», автор використав архаїзм «*ricasser*», який означав «глузувати, насміхатися» [CNRTL]. «*Потім, зареготавши*» [Сак., с. 324], «*І додала глузливо*» [Єгор., с. 303].

– «*amé et féal*» [Cos., с. 437], тут одразу два лексичних архаїзми «*amé*» стало «*aimé*» («любий»), проте це слово також означало «*ami, partisan*» - *друг, прихильник*) і «*féal*» – лексичний архаїзм до слова *fidèle* (вірний), а також історизм, оскільки так називали людину, вірну своєму володареві [CNRTL]: троє перекладачів вдаються до модернізації «*мій вірний друже*» [Сак., с. 421], «*друже мій вірний*» [Горд., с. 218; Єгор., с. 397]; а інша перекладачка використовує два синоніми, втрачаючи при цьому сему вірності «*друже й товаришу*» [Черт., с. 322]. Оскільки вираз «*amé et féal*» був поширеним у Середньовіччі як звернення королів до народу, а тепер він не вживається, то ми відносимо його до **історичних фразеологізмів**.

Бувають і випадки, коли перекладачі вдаються до прийому експлікації чи описового перекладу: – «*J'ai les jambes roides, monseigneur père*» [Cos., с. 119], «*У мене не згинаються ноги, тату*» [Сак., с. 42], «*Мені ноги корчить, батьку*» [Черт., с. 26].

З огляду на проаналізовані фрагменти оригіналу та перекладів можна говорити про те, що не часто архаїзм оригіналу лишається архаїзмом у перекладі. Проте, для збереження історичного колориту хронологічно віддаленого твору, всі втрати особливостей оригіналу мають обов'язково компенсуватися у перекладі. Таким чином, у деяких випадках перекладачі С. Сакидон та Є. Єгорова прагнуть передати «дистанцію часу» за рахунок заміни нейтральної лексики оригіналу такими стилістично маркованими елементами як застаріла, рідковживана, розмовна, фамільярна, діалектна лексика, фразеологізми, напр., «*процвиндрили*», «*гульбоці*», «*дурний як чіп*», «*загіджений*», «*духопелики*». Коли нейтральну лексику «Легенди про Уленшпігеля» перекладачі замінюють архаїчною, то вони здійснюють прагматичну історичну стилізацію [41].

У той час як інша перекладачка, Т. Черторизька, тяжіє до стилістичної нейтралізації та модернізації, застосовуючи нейтральну актуальну лексику, а дуже часто і взагалі вилучає цілі фрагменти твору, де присутні проблемні місця з темпорально віддаленою лексикою.

– «*qui se balançaient au-dessus du **comptoir***» [Cos., с. 333], «*що висіли над **шинквасом***» [Сак., с. 324; Єгор., с. 304], де «*шинквас*» застаріле слово на позначення прилавку [СУМ, т. 11, с. 453]. Перекладачі вживають лексичний архаїзм на місті нейтральної лексеми Де Костера.

– «*... mais ne t'approchez pas, sinon je ferai de vous des **moricauds***» [Cos., р. 6], («*moricaud*» розмовне слово у значенні «негр» [CNRTL]); «*... близько не підходьте, бо обернетесь на **аранчат***» (застаріле) [Черт., с. 9] – тут перекладачка архаїзує слово, у якому маркер часу відсутній в оригіналі; «*... але не підходьте близько, бо й вас замащу, як **негреньят***» [Сак., с. 24] – С. Сакидон використовує відповідник оригіналу без маркера часу.

Ось ще приклади такої компенсаційної заміни:

– «*Voici la **folle***» [Cos., р. 103] – «*Бідна **причинна***» [Сак., с. 111], («*причинна*», розм., застар. божевільна [СУМ, т. 8, с. 98]), «*Он бач – **причинна!***» [Єгор., с. 98]; а у Т. Черторизької збережене нейтральне слово: «*Он сидить божевільна*» [Черт., с. 85];

– «*Les voici*» [Cos., р. 103] – «*Осьдечки*» [Єгор., с. 250] («*осьдечки* – розм., рідко. те саме, що *осьде*» [СУМ, т. 5, с. 797]); у трьох інших перекладах компенсаційна заміна: «*А ось вони*» [Сак., с. 111; Горд., 109], «*Ось*» [Черт., с. 214];

– «*Le soir tombait*» [Cos., р. 347], «*Смерк запов*» [Єгор., с. 317] – заміна нейтрального речення просторіччям.

Принагідно зазначимо, що в українських перекладах «Легенди про Уленшпігеля» перекладачі застосовують також стратегію одомашнення: «*... il dut sortir prestement de la **maison***» [Cos., р. 135] – «*... йому довелося вискочити з **дому***» [Черт., с. 115]; «*... мусив хутко тікати з **сіней***» [Сак., с. 142].

3.3.2. Відтворення семантичних та фразеологічних архаїзмів

Семантичні архаїзми.

Семантичні архаїзми найчастіше відтворюються за допомогою контекстуальних відповідників, бо часто у цільовій мові вони не є архаїзмами взагалі, тому що це або однозначні слова або слова з усіма актуальними значеннями:

– «*Et ceux du populaire s'entredisaient*» [Cos., р. 446], «**В народі казали**» [Сак., с. 429]; «*І люди гомоніли*» [Єгор., с. 404];

– «*Aimerais-tu, ..., qu'étant échafaudé on te perçât la langue d'un fer rouge?*» [Cos., р. 327], «*А чи сподобається тобі, ..., коли на ешафоті проитрикнуть язика розпеченим залізом?*» [Сак., с. 325], так само за допомогою ре категоризації та історизму перекладає архаїзм й Є. Єгорова [Єгор., с. 304].

– «*... c'était par le vil désir de lucre que Sa Majesté punissait les hérésiarques*» [Cos., р. 135], де «*lucre*» – семантичний архаїзм та ще й з пейоративною конотацією [CNRTL]: «*його величність переслідує єретиків з мерзенної срібллюбності*» [Черт., с. 115] (заст. срібллюбство), влучно підібраний застарілий еквівалент; «*його величність переслідує єретиків з нищої жадоби зиску*» [Сак., с. 142] – нейтралізація.

– «*Ainsi qu'un berger est ordonné pour la défense et la garde de ses brebis*» [Cos., р. 469], де слід розуміти «*ordonné*» як «отримав наказ захищати». У сучасній мові пасив «*ordonné*» стосується того, що наказали, а не виконавця наказу. Деяким перекладачам вдається відтворити цей архаїзм дієприкметником в пасивному стані: «*як пастир поставлений захищати й обороняти вівиці свої*» [Сак., с. 448], «*так само як пильнує і стереже своїх овець приставлений до них пастир*» [Єгор., с. 424], а іншим – ні: «*як пастих повинен бути сторожем і захисником своїх овець*» [Черт., с. 342] (вжито складений присудок з допоміжним дієсловом), «*як пастир захищає своїх ягнят*» – використано прийом модуляції [Горд., с. 234].

– «...il vit la fillette **empêchée** à couper les cordes d'Ulenspiegel» [Cos., p. 407], тут Де Костер використовує застаріле значення слова, яке знаходимо у Словнику середньофранцузької мови «*S'occuper, s'embarrasser de qqc*» [DMF] - *займатися чимось*, тому перекладачу слід бути уважним, аби не надати йому сучасного значення «перешкоджати». «...він побачив, що дівчина **намагається** розрізати мотузки на Уленшпігеліві» [Сак., с. 394], «...він побачив, що кат не дає дівчині розрізати мотузку» [Черт., с. 298], «він побачив, що дівчина **хоче розрізати** зашморґ» [Єгор., с. 370].

– «*Il le lui alla porter tout **droitement***» [Cos., p. 201], де слово «*droitement*» вжито в одному із його застарілих значень «прямо» (в сенсі напрямку) [CNRTL]: «*він і подався просто до нього*» [Сак., с. 202], «*Просто до нього він і попрямував з цим листком*» [Черт., с. 161], «*подався просто до графа*» [Єгор., с. 186]. Бачимо, що, для того щоб зберегти конотацію архаїзму, перекладачі вжили прийменник із підсилювальною часткою.

– «*les dotant & **bénéficiant** avec les biens des plus grosses abbayes*» [Cos., p. 470], дієслово *bénéficiant* вжито у застарілому значенні «*gratifier qqn, doter (qqn) d'un bénéfice*» [DMF] (нагородити, наділити благом – *переклад Г. К.*), це значення читачу допомагає витлумачити актуальний синонім, вжитий поруч з архаїзмом. Відповідно, у перекладах виконано компресію і використано нейтральний аналог: «*віддавши їм у користування майно найбагатших абатств*» [Сак., с. 448], «*віддавши їм майно найбагатших абатств*» [Єгор., с. 425; Черт., с. 342].

Такі архаїзми зустрічаються і серед військової лексики: «*accompagné de quelques cavaliers & **piétons** armés*» [Cos., p. 403]. У Середньовіччі «*piétons*» називали піхотинців [CNRTL], а на сьогодні значення слова («пішохід») не має жодного стосунку до військової страви. У перекладах дібрано відповідник вірно, однак в українській мові слово не є застарілим: «*в супроводі кількох вершників та озброєних піхотинців*» [Сак., с. 390].

Цікавим є приклад «*curiosité sans fin et **sempiternel** parlement sortent comme fleuve des bouches des commères*» [Cos., p. 103], де письменний одночасно

використовує три архаїзми: синтаксичний архаїзм, оскільки відсутні артиклі; архаїзм «*parlement*», що означав «розмови» [DMF] та застаріле літературне слово «*sempiternel*» – який триває вічно [CNRTL]. «*Ну й баби, ..., цікавість у них безмежна, а теревені ллються з рота, наче вода з лотоків*», С. Сакидон вживає на місці архаїзмів іменник «теревені», який подано у словнику як розмовне та зневажливе слово, що означає «*дурниці, нісенітниці*» [СУМ, т. 10, с. 84], проте у парі з дієсловом «литися», перекладач зберігає той самий образ «нескінченних розмов». Такий же прийом використовує й авторка перекладу для дітей, при цьому здійснює компресію довгого речення і об'єднує його з попереднім: «*А Уленшпігель тільки підсміювався, слухаючи ці дурні теревені*» [Горд., с. 48]. Своєю чергою, Є. Єгорова намагається зберегти архаїчність речення, застосувавши архаїчну форму «*сипатися їм з вуст*», розмовну лексему «цокотухи» від дієслова «цокотати» (говорити швидко, не вгаваючи [СУМ]): «*Які ж цікаві!... Які ж цокотухи! Слова так і сиплються їм з вуст, немов потік рине, і не заткаєш їм пельку*» [Єгор., с. 99], однак, на нашу думку додавання вульгарного вислову «*заткати пельку*», відсутнього в оригіналі є невдалим і не виправданим.

Фразеологічні архаїзми.

Фразеологічні архаїзми, хоч і значно менше представлені у «Легенді про Уленшпігеля», все ж створюють неабиякі труднощі для перекладача:

– «*Baisez vilaine, elle vous poindra; poignez vilaine, elle vous oindra*» [Cos., р. 42], «*Як злюку цілуєш – не любить; як злюку лупцюєш – голубить*» [Сак., с. 56], «*Цілуєш злючку – вона б'ється, поб'єш її – вона здається*» [Єгор., 53; Черт., с. 38]. Троє перекладачів зуміли відтворити стилістичне забарвлення фразеологізму, за допомогою збереження рими та мелодики. У четвертої переклад відсутній. Простежуємо абсолютно однаковий переклад у двох перекладачок (Єгор., Черт.), що дозволяє зробити припущення про вірогідність використання виконавицею більш пізнього перекладу (Єгор., 1972 рік) попередньої версії (Черт., 1953 рік).

– «*Au grand trotton, bride avalée !*» [Cos., p. 410], у цьому випадку архаїчний прикметник «*avalée*», який мав значення «*опущений*» більше не вживається у французькій мові окрім як у наведеному виразі, який означає «*дуже швидко*» [231].

Зазначимо, що наведений вище вираз використано автором у пісні, тому при його відтворенні перекладачі підлаштовувалися під загальне римування вірша, втім дібрати відповідник з архаїчною складовою не вдається: «*Повіддя попущено. Мчать наче вітер*» [Сак., с. 396], «*Вперед, уперед — щосили, чимдуж!*» [Єгор., с. 387], «*Стомленим коням – остроги у боки*» [Горд., с. 196].

3.3.3. Відтворення синтаксичних, граматичних та орфографічних архаїзмів

Синтаксичні архаїзми.

Щодо синтаксичних архаїзмів, то їх майже неможливо відобразити у перекладі, адже вони зберігають, як правило, синтаксис старофранцузької чи середньовікової французької мови.

Часто синтаксичними архаїзмами є плеоназми:

– «*le pays Belgique*» [Cos., p. 446], «*вся Бельгія*» [Сак., с. 429], «*країна бельгійська*» [Черт., с. 330];

– «*en ce pays d'Angleterre*» [Cos., p. 94], у цьому прикладі бачимо не лише синтаксичний архаїзм, але й граматичний «*en*» замість сучасного «*dans*». У перекладах архаїзм не зберігається: «*в Англії*» [Сак., с. 103; Єгор., с. 90], «*тут, в Англії*» [Черт., с. 77].

До синтаксичних архаїзмів також належить відсутність артиклів:

– «*Charles empereur et Philippe roi*» [Cos., p. 43] (характерна відсутність артиклів та непрямий порядок слів). Усі перекладачі застосували прийом пермутації та вжили прямий порядок слів: «*Імператор Карл і король Філіпп*» [Сак., с. 25; Черт., с. 10; Горд., с. 8; Єгор., с. 14];

– «*Buvons à lui, le bénissant*» [Cos., p. 436], «*Вип'ємо за господа, що нас благословляє!*» [Сак., с. 330];

– «*à grand'peine*» [Cos., p. 346], «*на превелику силу*» [Сак., с. 336].

– «*sur la grand'route*» [Cos., p. 103]

– «*À Hilbert, fils de Willem Ryvish, écuyer, Joos Damman, écuyer, salut*» [Cos., p. 394], «*Благородному Гільбертові, синові Віллема Рейвіша, від дворянина Йооса Даммана привіт!*» [Сак., с. 381], «*Шляхетному Гільберту, синові Віллема Рейвіша, шляхетний Йоос Дамман шле привіт*» [Єгор., с. 358].

Серед синтаксичних архаїзмів твору зустрічається й використання непрямого порядку слів:

– «*Au duc nous buvons*» [Cos., p. 271], у перекладах навпаки застосовано прямий порядок слів: «*І ми вип'ємо за герцога*» [Горд., с. 109; Єгор., с. 250]; подекуди з вилученням певних елементів: «*Вип'ємо за герцога*» [Сак., с. 268]; або здійснено цілісне перетворення: «*За здоров'я герцога!*» [Черт., с. 214].

– «*Béni soit le seigneur Ulenpiegel !*» [Cos., p. 337] – до того ж тут ще й виявляється граматичний архаїзм, оскільки вжито дієслово в умовному способі, яке у сучасній французькій писалося б як «*que + pronom + verbe (au subjonctif)*». Такий архаїзм у перекладах теж втрачається: «*Хай тебе бог благословить, Уленшпігелю!*» [Сак., с. 329], «*Нехай бог благословить добродія Уленшпігеля!*» [Горд., с. 151].

Граматичні архаїзми.

Граматичні архаїзми практично неможливо відтворити, оскільки граматичні конструкції та форми української і французької мов значно різняться:

– «*ni parlé **dudit** livre*» [Cos., p. 133], утворене від «*de+ledit*», «*нічого про них не говорив*» [Сак., с. 140];

– «*Ton miroir, difait-il, c'est roide jeuneffe demeurant ès braguettes hautaines*» [Cos., p. 30]. У цьому прикладі поєднується граматичний архаїзм «*ès*», який є застарілою формою «*dans les*»; синтаксичні архаїзми, адже бачимо тотальну

відсутність артиклів; семантичний архаїзм «*roide*», бо з усієї множини багатозначної лексеми, автор обирає саме застаріле значення («якому властивий швидкий і бурхливий рух» [CNRTL]); історизм «*braguette*» («деталь чоловічого одягу, трикутної форми, що пристібалася спереду до штанів»; і водночас метонімічне перенесення, алюзія на сексуальну поведінку чоловіка [CNRTL]); і все разом слугує для створення іронічного ефекту.

У перекладі архаїзми не зберігаються: «*Твоє дзеркало – це буйна молодість, що ховається за ширінкою*» [Сак., с. 45], а при відтворенні історизму, перекладач користується сучасним синонімічним відповідником застарілого слова. У варіанті перекладу Є. Єгорової архаїчна складова оригінального речення втрачається, однак перекладачка вміло знаходить еквівалент історизму в українській мові – історизм «*гульфіки*»: «*Твоя подоба, – казав, – пружна молодість, що ховається за пихатими гульфіками*» [Єгор., с. 34]. Комічний ефект вдається зберегти відтворенням метафори.

Автор обирає актуальне слово, відоме читачеві, але вживає його застарілу форму. Наприклад: умовний спосіб дієслова *dire* – «*die*», поширена форма у Середньовіччі, проте замінена в XVII столітті формою «*dise*» [226, р. 31]. «*Fortune n'est point femme, quoi qu'on die*» [Cos., р. 104], «*Фортуна, мабуть, зовсім не жінка*» [Сак., с. 113], «*Вже що не кажи, а фортуна не жінка*» [Єгор., с. 100], «*Вже що не кажи, фортуна, напевне, не жінка*» [Черт., с. 86], Як бачимо, у перекладі відсутній часовий маркер.

– «*si tu étais fustige*» [Cos., р. 333], тут семантичний архаїзм «*fustiger*» (бити батогами [CNRTL]) виступає ще й граматичним архаїзмом, оскільки вжитий у застарілій функції прикметника. Один перекладач вдається до додавання та описового перекладу з використанням розмовної лексики «*як тебе відимагають канчуками*» [Сак., с. 325], а інший зберігає архаїзм шляхом вживання застарілої лексеми «відбатожити»: «*коли тебе відбатожать*» [Єгор., с. 304];

Спостерігаємо у творі двічі використану застарілу форму відмінювання дієслова «*vêtir*», а саме дієприкметник «*lui vêtissant sa plaie*» та наказовий

спосіб «*Vêtissez de baume ses plaies*» [Cos., р. 90, 360]. Троє перекладачів вжили актуальне дієслово «мастити»: «**Змастить** йому руки бальзамом» [Сак., с. 350], «**Намастить** бальзамом його рани» [Черт., с. 274], «**Намастить** йому рани бальзамом» [Єгор., с. 328].

– застаріла форма дієслова «*s'asseoir*»: «*Tu t'asseiras*» [Cos., р. 284], відтворено у перекладі відповідно до контексту, але без збереження архаїзму: «*Ну то й їзди*» [Горд., с. 120; Сак., с. 280; Єгор., с. 262], «*Ну й сиди*» [Черт., с. 274].

Часто зустрічається застаріла форма відмінювання дієслів «*de + infinitif*» у якості минулого часу, що теж у перекладі не відтворюється:

– «*Et les bossus de dire en chœur*» [Cos., р. 249] – «*I всі горбані заволали хором*» [Сак., с. 248], «*I всі горбані заволали*» [Єгор., с. 231], «*I всі горбані кричали разом*» [Черт., с. 196], «*I враз усі горбані вражено загукали*» [Горд., с. 95].

– «*les quatre filles de rire & de se moquer de la Stevenyne, & de lui dire en tirant la langue*» [Cos., р. 337] – тут граматичний архаїзм зустрічається аж тричі. А от що маємо в перекладах: «*Тоді четверо дівчат почали сміятися з Стевен, показуючи їй язика*» [Сак., с. 329], С. Сакидон просто передає зміст речення без збереження архаїчності; «*Всі дівчата зареготали та й ну насміхатися із старої відьми, язика їй висолоплюючи*» [Горд., с. 151] – перекладачка намагається зберегти на місці архаїзму експресивність, тому вживає модальну частку «ну» у поєднанні з інфінітивом, що слугує вказівкою енергійного початку дії в минулому [СУМ]; а Є. Єгорова, для того щоб вберегти експресивне забарвлення висловлювання ще вживає розмовну лексику «солопити», «реготати»: «*Тут чотири дівки зареготали та й давай знущатися з старої, язика солопити*» [Єгор., с. 317].

– «*Et le baudet de courir*» [Cos., с. 133], «*I ослик почвалав*» [Сак., с. 32], «*I осел пустився риссю*» [Черт., с. 17]. Як свідчить останній приклад, то задля передачі колориту оригіналу перекладач вдало застосовує розмовну лексику.

Зустрічається у «Легенді» і подвійне заперечення, але не у стверджувальному значенні, як це прийнято у сучасній французькій мові: «*Il n'y avait plus dans leurs escarcelles nul joyeux tintement de monnaie*» [Cos., р. 202]. Як можемо побачити, у трьох перекладах лишається тільки одне заперечення: «*бо в гаманцях у них уже не бряжчали весело грошики*» [Сак., с. 203], «*в їхньому гамані не чути було веселого брязкоту грошей*» [Єгор., с.], «*в їхньому гамані не чути було радісного брязкоту монет*» [Черт., с. 162]. Щодо четвертого, то перекладачка намагається зберегти експресивне забарвлення оригіналу використовуючи фразеологізм «*вітер у кишенях гуляє*»: «*бо в кишенях у них уже вітер гуляв*» [Горд., с. 81].

Орфографічні архаїзми.

Застарілий правопис дієслова у двох варіаціях «*baufreer*» та «*bauffrer*» («жадібно їсти»); таке написання було розповсюджене у XVI столітті, але у 1740 році Французька академія змінила правопис слова на «*bâfrer*» [CNRTL]) зустрічається тричі:

– «*Pendant qu'il bauffrait*» [Cos., р. 78]: «*Поки він її наминав*» [Сак., с. 89], «*Поки Уленипігель уминав ковбасу*» [Єгор., с. 82], «*Жадібно ковтаючи*» [Черт., с. 67] – перекладачі вжили синонімічні розмовні відповідники «наминати, «уминати», «ковтати» [Горох], тим самим зберігши експресію оригіналу, архаїзм зберегти не вдається;

– «*Ils allaient commencer à baufreer*» [Cos., р. 72]: «*Тільки-но вони почали бенкетувати*» [Сак., с. 84; Горд., с. 35] – генералізація та модернізація; «*Тільки вони сіли до столу*» [Єгор., с. 71] – Є. Єгорова вдається не лише до модернізації, а й до нейтралізації значення, бо усім відомий вираз «сідати до столу» не має семи «жадібність»; «*Бенкет тільки-но почався*» [Черт., с. 62] – знову ж таки, з огляду на застосовані прийоми рекатегоризації та модернізації бачимо, що часову та стилістичну маркованість оригіналу втрачено;

- «*...quand elles les virent baufreer en soupirant d'aïse, car ils avaient grand'faim & avalaient les boudins comme des huîtres*» [Cos., р. 56]. У цьому

прикладі дуже добре прослідковується архаїчність тексту джерела, адже окрім застарілого «*baufreter*», бачимо вислів «*Soupirer d'aise*», у якому слово «*aise*» – застаріле, суто літературне, означає «*радість, задоволення*» [CNRTL]; а також ще два архаїзми – синтаксичний та водночас орфографічний «*grand'faim*», бо відсутній артикль та збережено старий правопис: «...*бачивши, як голоднюючі сліпі, аж плямкаючи від задоволення, ковтають великими шматками ковбасу, наче устриць*» [Сак., с. 69], «*побачивши, як голодні сліпі, аж цмокаючи з насолоди, глитають ковбаски, наче устриць*» [Єгор., с. 57], «*бачачи, як пожадливо, прицмокуючи, їдять бідолахи: вони були страшенно голодні й ковтали ковбаси, наче устриць*» [Черт., с. 50] – як бачимо жоден із архаїзмів не збережено, проте архаїчну лексику перекладачі передають емоційно забарвленою розмовно-просторічною («*плямкати*», «*цмокати*», «*прицмокувати*», «*глитати*», «*пожадливо їсти*» – розм.; «*голоднюючий*» – підс. розм. [Горох]), також додають роз'яснювальні і підсилюючі елементи: «*великими шматками*», «*страшенно*», з метою здійснення того ж комунікативного ефекту на читача.

«*le bruit que fait grande foule d'hommes parlant ensemblement*» [Cos., p. 15], у XVII столітті прислівник «*ensemblement*» скоротили до «*ensemble*» [208], також тут відсутній артикль. У перекладі вжито прийом компресії та вилучено архаїзм: «*гомін великого натовпу людей*» [Сак., с. 32], «*гомін цілої юрми народу*» [Єгор., с. 21], «*гомін цілої юрби*» [Черт., с. 17].

3.3.4. Авторські архаїзми Де Костера: *modus operandi* українських перекладачів

Можемо сказати, що архаїчність у «Легенді про Уленшпігеля» – це певний ефект, якого автор досягає різними засобами, у тому числі неологізацією. Тому неабиякі труднощі викликає переклад авторських архаїзмів. Труднощі при перекладі такої лексики полягають ще й у тому, що архаїзми, на відміну від історизмів, не завжди фіксуються у тлумачних

словниках навіть мови джерела, а тим паче авторські, які взагалі існують лише в одному або декількох творах автора.

Наприклад: «*des prédicastes romains diffamant les patriotes*» [Cos., p. 448]. слово, відсутнє у словниках та утворене від «*prédication*» чи «*prédicant*» (протестантський проповідник). С. Сакидон відтворив як «*католицьких проповідників, що зводили наклепи на патріотів*» [Сак., с. 431]. Відповідно, для того, щоб перекласти те чи інше слово (авторський архаїзм), перекладач має орієнтуватися по контексту і відштовхуватися від значення слова, за допомогою якого автор створив свій архаїзм [41, с. 50].

Аби можна було називати новотвір автора авторським архаїзмом, спосіб формування новотвору повинен відсилати до минулого. Проаналізувавши масив власних архаїзмів, які Ш. Де Костер вжив у творі, ми дійшли висновку, що задля їх створення автор переважно використовує *афіксальну* модель творення слів [42, с. 33]. І таке використання є цілком виправданим, адже саме афіксація була дуже продуктивною у старофранцузькій мові [140, с. 193].

У своєму словотворі Ш. Де Костер найчастіше послуговується суфіксацією (у поодиноких випадках застосовується префіксація) та переважно утворює архаїчні іменники дії від дієслів. Оскільки за даними вчених, виведених на основі аналізу словників французької мови, у старофранцузькій найбільш продуктивними суфіксами у моделі $V \rightarrow N$ були: **-ement**, **-ance**, **-ie**, **-erie**, **-age**, то застосування автором саме суфіксальної моделі є цілком виправданим [42, с. 33].

Своєю чергою, дослідниця А. Леманн [221, р. 147] виділяє три основних суфікси для моделі $V \rightarrow N$: **-(a)tion**, **-(e)ment** та **-age**, і в процесі такої деривації Ш. Де Костер найчастіше застосовує один з них, а саме **-(e)ment**, наприклад «**batifolement**». У жодному словнику немає цього слова. Проте є слово «*batifolage*» – дуркування, забавлянка – що походить від дієслова «*batifoler*». Для утворення власного архаїзму, автор здійснює заміну суфіксу: «*Ulenspiegel sera grand docteur en joyeux propos et batifolements de jeunesse*» [Cos., p. 10]. Для того, щоб здійснити переклад авторського архаїзму, перекладачі

користуються розмовною лексикою та використовують перифразу: «Уленшпігель буде великим майстром на веселі **жарти-баляндраси** та юнацькі **витівки**» [Сак., с. 25], («баляндраси, ім, мн., розм. Пусті, веселі розповіді, розмови про щось незначне, несерйозне» [СУМ, т. 1, с. 98]). «Уленшпігель буде великий майстер на веселі жарти й **дитячі пустоші**» [Черт., с. 10].

Серед авторських архаїзмів Де Костера простежуємо ще й модель словотвору N → N, у якій письменник також послуговується суфіксацією. Розглянемо більш детально, яким же чином перекладачі відтворюють ключову особливість історичного роману Ш. Де Костера – його **авторські архаїзми**, які надають ще більшої історичної стилізації оригіналу: – «*Et les bonshommes lui baillaient florins, deniers et patards, sans chicherie*» [Cos., p. 199], де «chicherie» утворене від «chicheté» («жадібність» за Словником середньофранцузької мови [DMF]) через субституцію суфікса, бо суфікс **-erie** часто вживається на позначення негативних якостей [140, с. 204].

«*I простаки, не шкодуючи, давали їй флорини, деньє, патари*» [Сак., с. 200], «*I добрі люди, не шкодуючи, кидали їй флорини, деньє і патари*» [Черт., с. 160; Єгор., с. 184]. Троє перекладачів однаково відтворили у перекладі авторський архаїзм, тобто вони передали значення, закладене автором у це слово, здійснивши прийом рекатегоризації і застосувавши замість іменника *дієприслівник*, проте експресивне забарвлення та негативну конотацію слова їм не вдалося передати, власне як і зберегти архаїчність лексеми.

Слід сказати, що під час виявлення авторських архаїзмів, було виділено три, поява яких фіксується у словниках значно пізніше, ніж вони були вжиті Де Костером. Це ще раз свідчить, що ці слова є авторськими архаїзмами та вперше використані саме у «Легенді про Уленшпігеля», тому перекладачу варто приділяти особливу увагу їх відтворенню.

Tintinablement. «*Il y entendit un joyeux tintinablement de monnaie*» [Cos., p. 260] («tintinnablement, subst. masc., littér. Tintement argentin produit par des grelots, des clochettes, des objets qui tintinnabulent» [CNRTL]. – словник фіксує появу слова у 1912 році; від дієслова «tintinnabuler», з додаванням

суфіксу -ment). Походить від «tintinnabule» – дзвоник, брязкало. «... і почув там веселий **брязкіт грошей**» [Черт., с. 216; Горд., с. 111; Єгор., с. 251], «... і почув веселий **дзенькіт грошей**» [Сак., с. 270]. У всіх варіантах перекладачі застосовують підібрані *синоніми* до авторського архаїзму.

Guenaille. Слово утворене від «*guenaud*» у словнику аргю подається значення «відьма» [192, р. 167; 221], з нормандського діалекту «*guener*» – жебракувати [189], (до речі, це слово часто вживав Рабле у своїх творах), і на зразок «*gueusaille*» – «набрід» (застаріле). Відповідно, при деривації, знову використаний пейоративний принижуючий суфікс **-aille**, який ще й свідчить про збірність поняття. «*Les belîtres, mendiants, vagabonds et toute cette guenaille de vauriens oiseux traînant leur paresse par les chemins*» [Cos., р. 30].

«Всілякі пройдисвіти, жебраки, волоцюги та **цілі зграї ледарів і гультаїв, що тинялися шляхами**» [Сак., с. 43], «**Жебраки, бродяги, босяки і вся згря всяких нероб, яка тиняється по великих шляхах**» [Черт., с. 27], «*Шахраї, жебраки, волоцюги, уся згря гультаїв та нероб, що волочили за собою по великих шляхах*» [Єгор., с. 32]; «*Різні пройдисвіти, старці, волоцюги та юрби гульвіс, ледацюг і злодюжок, що тинялись дорогами*» [Горд., с. 17] – перекладачі вдаються до компенсації, замінивши при цьому авторський архаїзм на словосполучення чи описову перифразу. При цьому додамо, що, на нашу думку, вжита у трьох перекладах лексема «згря» (зневажливе слово для позначення «групи людей, які займаються ганебною діяльністю» [СУМ, т. 3, с. 523]) дуже вдало передає негативну конотацію авторського архаїзму першотвору.

Giflerie. «*Claes lui demanda ce que faisaient ses père et mère pendant cette giflerie*» [Cos., р. 4]. «*Клаас запитав у нього, що ж робили батько й мати, коли вона його луцювала*» [Сак., с. 22]. «*Клаас поцікавився, що ж робили під час цієї бійки батько й мати*» [Черт., с. 8; Єгор., с. 11]. С. Сакидон здійснює заміну граматичної категорії (N → V), і так як Т. Черторизька та Є. Єгорова, застосовує прийом узагальнення та розширення.

Зустрічаються у творі також авторські архаїзми, що є промовистими іменами, наприклад «*Épervialité*». За основу береться актуальне слово «*épervier*» та додається непродуктивний суфікс «*-ial-*».

– «*Que le diable sauve son Épervialité*» [Cos., р. 87]. Т. Чорторизька не зберігає архаїзм автора, інтерпретує його використавши загальну назву: «*Ну, хай тепер урятує чорт пана яструба*» [Черт., с. 73], а С. Сакидон відчуває свій обов'язок потурбуватися про деталі та тонкощі оригіналу, зберігаючи виразність та оригінальність новотвору та стилізацію автора оригіналу і відтворює його своїм авторським архаїзмом: «*Ну, тепер сам диявол не врятує його шуліковельможність*» [Сак., с. 99]. Так само Є. Єгорова розкриває промовисте ім'я зберігаючи його етимологію: «*Ну, тепер сам чорт вас не врятує, пане яструбовельможний!*» [Єгор., с. 86]. На доказ того, що такі авторські рішення у перекладі можуть називатися авторськими архаїзмами перекладача, достатньо розглянути складові новотвору: «*шуліка*» та «*яструб*» – актуальні слова широкого вжитку, а «*вельможність*» і «*вельможний*» – застарілі лексеми за СУМ.

З огляду на проаналізовані фрагменти оригіналу та перекладів можна зробити висновок, що ключовою специфікацією історичного роману Ш. Де Костера є його авторські архаїзми, які надають ще більшої історичної стилізації оригіналу. Однак, доволі рідко авторський архаїзм оригіналу лишається архаїзмом у перекладі. І прагнення письменника передати за допомогою архаїчної лексики експресивне забарвлення оригіналу у перекладі окремих авторських архаїзмів не відображається, відповідно, втрачається значна частина експресії та конотації оригіналу [42, с. 34].

3.4. Особливості розмовного мовлення персонажів. Відтворення в українських перекладах

Архаїчність простежуємо як в оповіді автора, так і в діалогах. У цьому плані, письменник не виділяє якогось одного персонажа, а наділяє мовлення їх

усіх архаїчними елементами. Функції певних персонажів вимагають від них відповідного тону, це стосується передусім придворних та знатних осіб, які вживають багато застарілої лексики. У діалогах така лексика виконує характерологічну функцію, адже відтворює індивідуальні мовні особливості персонажів.

Слова Уленшпігеля: «*Et ainfi patrocinant je sustente ma pauvre vie*» [Cos., р. 222]. У висловлюванні героя одночасно виявляються лексичний та семантичний архаїзми «*patrociner*» та «*sustenter*». У перекладі простежуємо використання стратегії модернізації: «*Так, проповідуючи, я й підтримую нужденне своє життя*» [Сак., с. 221]; «*З того я й живу*» [Горд., с. 85; Єгор., с. 217] (перекладачки здійснили компресію, при цьому контекст дозволяє зрозуміти, що йдеться саме про проповідування).

Клаас звертається до Катліни, вживаючи лексичний архаїзм «*se douloir*»: «*Qu'est-ce qui te deult, commère ?*» [Cos., р. 6]. У перекладах архаїзм вилучається, передається лише зміст висловлювання завдяки цілісному перетворенню: «*Що з тобою, кумо?*» [Сак., с. 24], «*Чого так схвилювалася, кумо?*» [Черт., с. 10], «*Що скоїлося, сусідко?*» [Єгор., с. 13].

У мовленні персонажів зустрічається також нагромадження застарілої лексики та територіально маркованої. У наведеному нижче фрагменті мовлення Тіля бачимо використання дієприслівникових форм (там, де у сучасній французькій були б відмінювані дієслова), фландризму, семантичних архаїзмів, постійне вживання у запереченні «*point*» замість «*pas*»:

«*Ulen Spiegel dit à Lamme :*

— *Celui-ci est le smitte Wasteele, forgeant le jour des bêches, des pioches, des socs de charrue, battant le fer quand il est chaud pour en façonner de belles grilles pour les chœurs d'église, & souventes fois, la nuit, faisant & fourbissant des armes pour les soudards de la libre conscience. Il n'a point gagné bonne mine à ce jeu, car il est pâle comme un fantôme, triste comme un damné, & si maigre que les os lui trouent la peau. Il ne s'est point encore couché, sans doute ayant besogné toute la nuit*» [Cos., р. 303].

А от як відтворюється таке архаїчне мовлення персонажа у перекладах:

— «Уленишпггель сказав Ламме:

— Це *smitte* Вастеле. Вдень він **кує** лопати, мотики, лемеші для плугів, **кує** гарні ґратки для церковних криласів, а ночами частенько **виковує і гострить** зброю для борців за свободу совісті. Нелегко йому доводиться від такої гри, тому він, бач, блідий як смерть і худий, що аж, здається, кістки вилазять із шкіри. Він ще ж не лягав спати і, звісно, **працював** цілу ніч» [Сак., с. 297]. С. Сакидон зберігає іншомовне вкраплення та дає в примітках пояснення і взагалі робить дуже близький переклад до оригіналу, однак архаїчність не передається. У Т. Черторизької фрагмент теж модернізований, а стилістичне забарвлення нейтралізоване;

— «— Це **коваль** Вастеле,— сказав Уленишпггель Ламме.— Удень він **кує** лопати, мотики, лемеші до плугів, **клепле**, поки залізо гаряче, **прегарні** ґрати для церковних хорів, а вночі часто **кує та гострить** зброю для борців за свободу совісті. Не погладшав він од такого життя, **блідий ходить, як мара, похмурий, як богом проклятий навіки, а худий — сама снасть**. Ще, певно, не лягав, **цілісіньку ніч робив**» [Єгор., с. 283]. Перекладачці теж не вдається зберегти архаїчність висловлювання, однак стилістичне забарвлення, яке власне і надає оригіналу застаріла лексика, передається за допомогою розмовних слів «прегарні», «цілісінький», а також дібраних порівнянь та різковживаного слова «снасть» у значенні «скелет».

— «Уленишпггель сказав до Ламме:

— Це **коваль** Вастеле. Вдень він **кує** мотики, лопати, лемеші до плугів, **клепле**, поки залізо **тепле**, гарні ґратки для церковних хорів, а ночами частенько **виковує та гострить** зброю для бійців за свободу совісті. Бачиш, не погладшав він од такого життя, **ходить блідий, мов та мара, геть змарнілий і похмурий, наче богом проклятий, а сухий, як шкірка, аж ребра світяться**. Напевне, ще й **очей не стулив** за добу, **цілу ніч працював не розгинаючись**» [Горд., с. 129]. Перекладачка зуміла створити такий же стилістичний ефект

мовлення персонажа як в оригіналі завдяки римуванню та відтворенню архаїзмів фразеологізмами «*сухий, як шкіпка*», «*очей не стулив*».

Окрім архаїзмів та історизмів, у мовленні персонажів зустрічається використання приповідок (прислів'їв та приказок), які часто вигадані самим автором. Оскільки їх відповідники рідко є у цільовій мові, то перекладачі або просто передають їх зміст, або намагаються створити аналогічну приповідку із використанням лексики оригіналу та римування, у таких випадках особливо проявляється творчий підхід перекладача:

– «*Boire frais et guerroyer salé est chose légitime*» [Cos., p. 292] – «*бо річ відома: для випивки свіже, а для війни солоне*» [Сак., с. 287], «*бо «для випивки свіже, для війни солоне» – старе правило*» [Черт., с. 233]; «*бо так уже на війні ведеться: п'ють нове винце, а їдять солонинку та солону рибку*» [Горд., с. 127], «*так-бо на війні ведеться, що п'ють нове винце, а їдять солоні рибку та м'ясце*» [Єгор., с. 271].

– «*Aux œuvres d'amour fraîcheur ne dure*» [Cos., p. 397] – у перекладі переданий лише зміст, але риму не вдалося зберегти: «*Любовна забава швидко нагріває*» [Сак., с. 287], «*Од любовців одразу зігрієшся*» [Єгор., с. 383].

Тіль теж часто говорить із використанням приказок. Через їх відсутніх у фразеологічних словниках, перекладачі здебільшого виконують прямий переклад:

– «*Pluie de décembre fera trèfles de mai*» [Cos., p. 267], «*грудневий дощ дасть у травні конюшину*» [Сак., с. 264], «*грудневий дощ дасть у травні добру траву*» [Черт., с. 212] (прямий переклад із генералізацією);

– або автор сам створює приповідку, яку виголошує його герой: «*celui qui sème le seigle de séduction récolte l'ergot de cocuage*» [Cos., p. 87], яка у перекладах адаптується із збереженням образу: «*хто сіє житнє зерно спокуси, збере поміж плевелами й ріжки на свою голову*» [Єгор., с. 94], «*хто сіє жито спокуси, той жатиме самі ріжки*» [Сак., с. 97].

– проте зустрічаються і приказки з чіткою ритмічною структурою та асонансом як, наприклад, «*Mauvais cœur, c'est douleur*» [Cos., p. 37], що теж

втрачає свою ритмічність та мелодійність у перекладі: «*люте серце не дає спокою*» [Сак., с. 52], «*бо злomu нема спокою*» [Єгор., с. 48]. Інші дві перекладачки не зберігають цю приказку.

Разом з тим з уст головного героя сходять багато афоризмів, які більшість перекладачів відтворюють у римованій формі:

– «*Vieux tufile peut pourrir, mais fleurir, non*» [Cos., р. 29], «*Стара нико, тобі не жити, а в гробі гнити*» [Єгор., с. 23], «*Тобі, нико стара, не цвісти, а гнити пора*» [Сак., с. 45], «*дідугане, не цвісти тобі, а догнивати*» [Черт., с. 28].

Мовлення Катліни сповнене еліпсами (відсутність артиклів), що робить її дикцію рвучкою, у відповідності до її істеричного персонажу, окрім того простежуємо непрямий порядок слів, а тому йдеться про використання персонажем синтаксичних ахраїзмів:

«— *Épouse je suis ; épouse tu dois être. Beau ; grands cheveux ; chaud amour ; froids genoux & bras froids !*» [Cos., р. 159].

«*От я вже й заміжня. В тебе також повинен бути чоловік: красунь, чуб кучерявий, палка любов; ноги холодні, руки холодні*» [Сак., с. 93]; «— *У мене є чоловік, треба й тобі чоловіка. Красня, з довгими кучерями, коханця палкого з коліньми холодними, руками холодними*» [Єгор., с. 87]; «*Я вже маю чоловіка... Треба, щоб у тебе теж був чоловік, і щоб він був красень з буйною чуприною, і щоб палко тебе кохав...*» [Черт., с. 71].

У наведених вище перекладах прямий порядок слів та немає розмовної чи застарілої лексики. В цілому не виникає відчуття, що говорить саме божевільна, як це відчувається завдяки прийомам Ш. Де Костера в оригіналі.

Нами також було помічено, що у перекладі Н. Гордієнко-Андріанової, задля скорочення обсягу тексту, часто зустрічаються випадки заміни довгих діалогів на коротку оповідь.

Висновки до розділу 3

Як ми побачили, то твір настільки переповнений хронологічно маркованою лексикою, що навіть неможливо точно підрахувати її кількість, адже часто у тексті зустрічаються випадки, коли відбувається в межах одного виразу чи речення одночасне накладання кількох архаїзмів. Саме архаїзми виступають одним із головних стилістичних маркерів (стилем) у франкомовному романі із подвійною історичною стилізацією.

Таким чином, особливість відтворення жанрово-стилістичної домінанти історичного роману, а саме застарілої лексики, до складу якої входять архаїзми, полягає у тому, що далеко не завжди існує архаїзм-відповідник у цільовій мові, та й обране перекладачем слово теж не є застарілим. Відповідно, для того щоб зберегти архаїчну стилізацію оригіналу, перекладачу необхідно застосувати іншу стилістично забарвлену лексику або вдаватися до прийому компенсації на рівні всього тексту, використовуючи мовні елементи, які виконували б ті ж або подібні стилістичні функції, що і архаїзми оригіналу.

При вторинній історичній стилізації тексту перекладу, до нього включаються різні «архаїзуючі» елементи, тобто мовні засоби, що надають тексту відтінок давнини, для збереження у перекладі історичного хронотопу та стилістичного наповнення оригіналу.

Проаналізувавши франкомовний історичний роман Де Костера, пропонується доповнена класифікація застарілої лексики: історизми, лексичні архаїзми, семантичні архаїзми, фразеологічні архаїзми, синтаксичні архаїзми, граматичні архаїзми, орфографічні архаїзми, авторські (індивідуально-стилістичні) архаїзми.

Доповнена також класифікація історизмів, шляхом виокремлення у творі історичних фразеологізмів, тобто виразів, які можуть складатися з архаїзмів, проте в цілому репрезентувати сталі словосполучення чи фразеологізми, що були притаманні певній епосі, соціальному прошарку.

Для досягнення стилістичної відповідності оригіналу та перекладу, найкращим способом передачі архаїзму є підбраний архаїзм-еквівалент у цільовій мові. Проте, далеко не завжди це можливо, і у таких випадках перекладач змушений вдаватися до стильової нейтралізації та часової модернізації.

Фландризми та регіоналізми (бельгіцизми) надають місцевого колориту твору, у той час як історизми та архаїзми відповідають за його часовість, а саме: історизми використовуються для достовірності епосі, а архаїзми – для створення ефекту правдоподібності. Проявляється також інтерференція цих двох типів лексики.

Встановлено, що у двох перекладах, які не дотримуються архітектоніки оригіналу (Черт., Горд.), на вилучення речень, фрагментів та цілих розділів твору впливає з поміж іншого наявність у них концентрації застарілої та територіально маркованої лексики.

Одночасне зіставлення чотирьох українських перекладів фрагментів оригіналу із регіональною маркованістю, дозволяє найкраще простежити її втрати у перекладі. Окрім цілковитого вилучення, основним ворогом збереження національного колориту у перекладах виступає прийом генералізації.

Бельгіцизми у жодному із перекладів зберегти не вдається, а бельгіцизми реалії передаються через прийом генералізації або уподібнення – усе це призводить до часткової втрати регіональної маркованості в українських перекладах.

Тенденція до збереження фландризмів (з-поміж різних типів реалій, у творі використано розлогий спектр застільної лексики) простежується тільки в одному із чотирьох перекладів (Сак.). Примітно, що для виділення фландризмів навіть візуально, автор оригіналу використовує курсив. Лише С. Сакидон зберігає у перекладі графічний прийом Де Костера.

Важливим виявляється спостереження, що у «Легенді про Уленшпігеля» теж наявні елементи перекладу, оскільки автор дуже часто подає поруч із

іншомовним словом чи реченням їхній переклад французькою мовою. Такий прийом застосовується для того аби, не зважаючи на наявність у творі чужорідних елементів для франкомовного читача, твір лишався зрозумілим, та водночас, відображав своєрідність двомовної дійсності. Тільки в одному перекладі (Сак.) зберігається така перекладна двомовність: іноземне речення лишається, і замість французького перекладу, подається український.

Наявність у перекладі іншомовних вкраплень ідентичних оригіналу, дає змогу зберегти мовну гібридність та підкреслити міжкультурність твору.

Збереження у перекладі С. Сакидона авторського прийому Ш. Де Костера подачі іншомовного речення «введення іншомовного елементу + іншомовний елемент з перекладом чи поясненням + повторення іншомовного елементу далі у творі вже без перекладу» сприяє скороченню мовної дистанції та зменшенню коефіцієнту чужорідності, адже повторно вжите іншомовне слово чи речення без перекладу сприймається читачем як уже відоме та зрозуміле.

Враховуючи думку самого автора твору, що фламандська мова найкраще передається застарілою лексикою, виникло міркування, що Де Костер вбачав в архаїзації ключовий спосіб показати душу Фландрії, відповідно Бельгії, тому такий авторський стиль неодмінно потребує відтворення у перекладі.

Аналіз твору засвідчив, що у «Легенді про Уленшпігеля» найчастіше використовуються чотири тематичних групи історизмів: грошові одиниці, одяг, військова сфера (армійський корпус, зброя, морський флот), різне (суспільство, метрологія, музичні інструменти).

Було виявлено, що, історизми групи «грошові одиниці» переважно транскодуються у перекладах, тому таке їх відтворення сприяє передачі часової віддаленості та історичної стилізації оригіналу. А С. Сакидон навіть послуговується прийомом освоєння, лишаючи іншомовну лексему, але надає їй вигляду українського слова за допомогою додавання закінчення.

При відтворенні історизмів одягу, переважно застосовується стратегія модернізації, хоча доволі часто історизм зберігається у перекладі шляхом

підбору синонімічного чи ситуативного відповідника, транскодування та пояснення у коментарях.

Кількість історизмів військової сфери дещо менша у перекладах, ніж в оригіналі. Скорочення кількості історизмів прямо пропорційне компресії текстових фрагментів. Більшість історизмів даної групи передаються у перекладі завдяки прийому транскодування або добору застарілих ситуативних відповідників.

Історизми групи «різне» переважно відтворюються шляхом вдало підібраних історичних відповідників та архаїчних еквівалентів, транскодування та перифрази (Сак., Єгор.) або переважно не зберігаються внаслідок вживання синонімічної заміни, контекстуального пояснення чи вилучення (Черт., Горд.). Для відтворення історизмів на позначення музичних інструментів, у двох перекладах (Сак., Єгор.) застосовується адаптація, у двох інших (Горд., Черт.) ці лексеми взагалі вилучаються.

Дослідивши сукупність локальних стратегій, які використовує перекладач для відтворення як жанрово-стилістичних домінант, так і лінгвостилістичних особливостей франкомовного історичного роману, можна вивести домінуючу стратегію перекладача.

З огляду на наш аналіз, найбільше передається дистанція часу у перекладах із вторинною історичною стилізацією (Сак., Єгор.), під час якої перекладачі послуговуються локальною стратегією архаїзації лексичних елементів.

Таким чином, використання різних стратегій впливає на вибір тактик, методів та прийомів, ужитих в кожному з українських перекладів. Це ще раз доводить, що множинність – це природний атрибут художнього перекладу, пов'язаний з концептом творчої особистості та змаганням талантів.

ВИСНОВКИ

Отже, художній твір – це динамічне явище, яке може існувати в різних історичних та культурних вимірах, мати свою долю у просторі та часі, отримувати різне прочитання і навіть перечитуватися по-різному.

Проблема передачі часової віддаленості у перекладі набуває підвищеної складності, коли мова йде про складні тексти, ускладнені поєднанням різних жанрів та різних часових проміжків, тому особливої ваги набуває розмежування часових шарів (розповіді, автора, перекладача і читача).

Взявши до уваги положення про жанрову зумовленість архітектонічно-композиційної будови твору, встановлено, що твору Де Костера притаманна різночасовість, зіставна симетрія (контрастивність і паралелізм), інтертекстуальність та алюзивність, алегоричність та символічність, повторюваність, натуралістичність, використання палітри комічного і мотиву мандрівки, наявність авторської позиції. Обґрунтовано, що усі ці характеристики можна розглядати як риси стилізованого історичного роману, які потребують обов'язкового відтворення у перекладі.

Відтворення історичної стилізації мовою перекладу вимагає іншої неминучої історичної стилізації – з боку перекладача. Запропоновано називати її вторинною історичною стилізацією.

Пропонується введення поняття прагматичної історичної стилізації, яку розуміємо як стилізацію під давнину тих місць твору, у яких в оригіналі відсутній маркер застарілості.

Узагальнено фактори та чинники, що впливають на появу та існування множинних перекладів одного твору: зміна соціально-естетичної функції твору, історично-функціональна змінність перекладу твору, динамічна сутність принципу перекладності твору, творчість художнього перекладу, смислова невичерпність твору, множинність інтерпретацій, індивідуальність особи перекладача та його індивідуальний стиль, мета перекладу.

Підсумовуючи, можна сказати, що порівняння декількох перекладів одного і того ж тексту доводить те, що жоден з них не є кінцевим і остаточним

перекладом: щонайбільше, він буде останнім, до наступного. Однак всі вони по-різному наближаються до тексту оригіналу. Якщо всі вони нагадують оригінал, то це тому, що навіть у їх відмінностях, навіть у їх неправильних тлумаченнях, вони ґрунтуються на початковому тексті, грані якого вони прагнуть висвітлити. Звідси випливає, що сукупність кількох перекладів говорить про текст більше, ніж один єдиний переклад.

При перекладі твору, варто враховувати той факт, що авторський задум роману опирається на достовірний фактичний матеріал, а реальні історичні постаті та події наявні у ньому є тому підтвердженням. Отже, цей першорядний матеріал історичного роману повинен із точністю бути відтворений у перекладі. Тому завдяки використанню перекладачами глобальної стратегії вторинної історичної стилізації, читачі перекладу можуть відчувати історичну дистанцію, присутню в історичних романах.

Мовленню персонажів стилізованого історичного роману обов'язково будуть притаманні застарілі слова, що відображають часові зміни у позамовній дійсності (історизми), а також архаїчна лексика, яка є результатом змін безпосередньо у мовній дійсності (архаїзми). Звісно ж обсяг і характер вжитої застарілої лексики у мовленні героїв будуть різнитися у кожному творі, залежно від письменника.

Реалізація підходів, обраних чотирма перекладачами «Легенди», в основному вимагає використання трьох стратегій для відтворення стилістичних особливостей оригіналу: *архаїзації*, *модернізації* та *нейтралізації*. А це означає, що навіть сприйняття і комунікативний ефект перекладів відрізняються.

При порівнянні з оригіналом та детальному аналізі кожного із перекладів «Легенди про Уленшпігеля», ми дійшли висновку, що усі чотири переклади виявляються різні за якістю. Відповідно, якість перекладу твору із подвійною історичною стилізацією визначається дотриманням композиційно-архітектонічної будови та жанрово-стилістичних домінант оригіналу.

З урахуванням жанрової гібридності твору, на якість перекладу також впливає збереження у цільових текстах елементів кожного із наявних у творі жанрів, у тому числі малих фольклорних жанрів, що уточнюють його зміст. Передача символічності, натуралістичності, алегоричності, інтертекстуальності, зіставної симетрії та різночасових нашарувань франкомовного історичного роману Ш. Де Костера теж слугує одним із критеріїв оцінки якості перекладу такого типу текстів.

Стратегія архаїзації передбачає збереження хронологічної дистанції у перекладі. Застосовуючи стратегію нейтралізації, перекладач замінює архаїчні стилістично марковані мовні одиниці їх нейтральними відповідниками у цільовій мові. У той час як стратегія модернізації спрямована на повну відмову від збереження часової дистанції першоджерела.

Стратегією історичної стилізації при перекладі архаїчно-архаїзованих текстів є поєднання адекватної (оптимальної) модернізації при перекладі архаїчних частин оригінального тексту і адекватної (оптимальної) архаїзації при перекладі архаїзованих частин оригіналу, причому характер архаїзації диктується характером авторської історичної стилізації.

Наш багатоаспектний перекладознавчий аналіз оригіналу та чотирьох українських перекладів твору дав змогу підсумувати не лише універсальні риси перекладів, але й диференційні ознаки кожного перекладу:

Універсальні риси чотирьох перекладів: збереження різночасовості, інтертекстуальності, алегоричності; мотив дороги; передача комічно-сатиричного настрою оригіналу завдяки добору розмовно-просторічної лексики; відтворення авторської позиції; втрата у перекладі бельгіцизмів.

Риси, притаманні лише трьом перекладам: збереження стилістичних прийомів першоджерела, символізму (Сак., Горд., Єгор.); зіставна симетрія та алюзивність (Сак., Черт., Єгор.); збереження повторів у межах розділу, та їхнє не збереження, у межах усього твору (Сак., Черт., Горд.); відтворення примовок із характерним для українського фольклору римуванням (Горд., Сак., Черт.);

натуралістичність (Сак., Єгор., Черт.); не збереження фландризмів (Єгор., Черт., Горд.).

Переклад С. Сакидона: повне збереження ліричної складової; загалом збереження регіональної маркованості; збереження фландризмів та їхнього графічного виділення курсивом; збереження перекладної двомовності (іншомовних вкраплень ідентичних оригіналу); використання прийому освоєння для відтворення іншомовних лексем оригіналу.

Переклад Є. Єгорової: повне збереження ліричної складової; часткове збереження регіональної маркованості.

Переклад Т. Черторизької: часта нейтралізація стилістично забарвлених місць твору; не збереження символізму, повне вилучення наскрізного символу «Сімох» та символічного елементу «спілкування з духами» (проза та пісні), втрата композиційної зв'язки між книгами твору; вилучення еротичних епізодів; зміна архітектонічної будови шляхом необґрунтованого вилучення цілих розділів або їхніх частин; значні втрати національного колориту внаслідок генералізації.

Переклад Н. Гордієнко-Андріанової: не дотримано принципу відсутності конкретизації дат; зміна часового перебігу роману; не збереження зіставної симетрії та паралелізмів; часте вилучення порівнянь; значне зменшення кількості алегорій та їх втрати через написання слова з малої літери; втрата алюзивності; руйнація символіки та її звуження через неточне відтворення цифр і невірну диференціацію значення підібраної лексеми; вилучення анекдотів та зниження експресивності гротескних елементів оригіналу; зумисне уникання деталізації натуралістичної картини; формальна і змістова компресія; вилучення еротичних епізодів; зміна архітектонічної будови шляхом обґрунтованого вилучення цілих розділів або їхніх частин (вказівка на скорочений переклад); значні втрати національного колориту внаслідок частого вилучення елементів із регіональною маркованістю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авксентьева Г. А. Своєрідність поетики роману Ю. Мушкетика «Гетьманський скарб». *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*: збірник наукових праць. № 1 (15). Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2015. С. 9–13.
2. Азов А. Поверженные буквалисты. Из истории художественного перевода в СССР в 1920–1960-е годы. URL: <https://unotices.com/book.php?id=139631&page=7>. (дата звернення: 07.11.2019).
3. Андреев Л. Г. Легенда о Фландрии. Де Костер Ш. Легенда об Уленшпигеле. Москва : Терра, 1997. С. 5–12.
4. Андреев Л. Г. Сто лет бельгийской литературы. Москва : Издательство Московского университета, 1967. 463 с.
5. Андрес А. Дистанция времени и перевод. *Мастерство перевода 1964* : сб. ст. / гл. ред. К. И. Чуковский. Москва, 1965. С. 117–131.
6. Архангельская Т. Н. «Легенда об Уленшпигеле» Ш. Де Костера и бельгийская живопись. *Вопросы художественного мастерства*. Ростов-на-Дону, 1963. С. 175–176.
7. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. 2-е изд. М. : Советская энциклопедия, 1969. 608 с.
8. Ахматова А. Слово о Лозинском. Багровое светило. Стихи зарубежных поэтов в переводе Лозинского. М., 1974.
9. Балли Ш. Французская стилистика. Изд. 3. Москва : УРСС, 2009. 384 с.
10. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва : Художественная литература, 1975. 504 с.
11. Бахтин М. М. Собрание сочинений в семи томах : Том 1. Философская эстетика 1920-х годов / ред. С. Г. Бочаров, Н. И. Николаев. Москва : Изд-во «Русские словари»; Языки славянской культуры, 2003. 958 с.

12. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва : Худож. лит., 1975. С. 234–407. URL: <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html>. (дата звернення: 27.10.2018).
13. Бахтин М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа). Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб. : Азбука, 2000. С. 194–232.
14. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва : Художественная литература, 1990. 541 с.
15. Беленкова Ю. С. Архаизмы и историзмы в хронологическом переводе: проблемы межъязыковой передачи (на материале цикла памфлетов Джонатана Свифта «Письма суконщика»). Вестник ВятГГУ. Сер.: Филология и искусствоведение. Киров : Изд-во ВятГГУ, 2011. № 3(2). С. 153–157.
16. Беленкова Ю. С. Публицистический текст как объект хронологического перевода: на материале памфлетов Джонатана Свифта : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2012. 22 с.
17. Белинский В. Г. Шекспир. С английского Н. Кетчера. Выпуск 14. Все хорошо, что хорошо кончилось. Собр. соч. в 9 т. М. : Худ. лит-ра, 1982. Т. 8. С. 561–562.
18. Белянин В. П. Психолингвистические аспекты художественного текста. Москва : Изд-во МГУ, 1988. 120 с.
19. Білодід І. К. Сучасна українська літературна мова. Київ : Наукова думка, 1973. 438 с.
20. Богуш А. М., Лисенко Н. В. Українське народознавство в дошкільному закладі: навч. посібник для студ. вищ. пед. навч. закладів. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ : Вища школа, 2002. 407 с.
21. Бурбело В. Б. Тропеїстика французької куртуазної літератури: поетика Карла Орлеанського. Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики. Київ, 2002. С. 22–26.

22. Бурковська Л. Д. Історично віддалені тексти як проблема перекладу. *День науки* : зб. наук. праць II Міжнар. наук.-практ. конф., м. Дніпропетровськ, 17-18 листоп. 2011 р. / за заг. ред. Ю. О. Шепеля. Дніпропетровськ, 2011. С. 13–15.
23. Бурковська Л. Д. Особливості перекладу історично віддалених текстів (на матеріалі історичних романів В. Скотта). *Наукові записки. Серія: Філологічні науки (мовознавство)*. Кіровоград, 2011. Вип. 95 (1). С. 486–489.
24. Веселовская М. Историческое прошлое в бельгийских романах. *Голос минувшего*. 1914. №10. С. 37–64.
25. Веселовская М. Старшие и одинокие бельгийской литературы (Ван-Гассель, Де-Костер, Пирме). *Голос минувшего*. 1913. №9. С. 7–21.
26. Виноградов В. С. Темпоральная (временная) стилизация как переводческий прием. *Филологические науки*. Москва : Изд-во МГУ, 1997. № 6. С. 54–59.
27. Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М. : Гослитиздат, 1959. 655 с.
28. Виноградов В. В. О языке художественной прозы : избр. труды. М. : Наука, 1980. 358 с.
29. Виноградов В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). Москва : Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. 224 с.
30. Винокур Г. О. О языке художественной литературы : учеб. пособие для филол. спец. вузов / сост. Т. Г. Винокур; предисл. В. П. Григорьева. М. : Высш. шк., 1991. 448 с.
31. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. /Пер. с болг. М. : Междунар. отношения, 1978. 372 с.
32. Габарю А. Шарль Де-Костер і «Легенда про Уленшпігеля». *Життя й революція*. Київ, 1927. №5. С. 230–232.

33. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : підручник. 2-ге вид., стереот. Київ : Либідь, 2005. 488 с.
34. Гальперина Е. Л. Предисловие. Де Костер Ш. Легенда об Уленшпигеле / Пер. с фр. А. Г. Горнфельда. М. : Гослитиздат, 1946. С. 3–15.
35. Ганич Д. І., Олійник І. С. Словник лінгвістичних термінів. Київ : Вища школа, 1985. 360с.
36. Гачечиладзе Г. Р. Введение в теорию художественного перевода. Тбилиси, 1970. 358 с.
37. Горнфельд А. Г. Шарль Де Костер. Романы и романисты. М. : Федерация: Мосполиграф, 1930. С. 172–204.
38. Горох. Онлайн-бібліотека словників української мови. URL: <https://goroh.pp.ua/>.
39. Гриців Н. М. Творча особистість Василя Мисика як перекладача в контексті української культури ХХ сторіччя : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16. Львів, 2015. 342 с.
40. Гуменна К. О. Подвійна історична стилізація франкомовного історичного роману як перекладацька проблема. *Переклад і мова: компаративні студії. Translation and Language: Comparative Studies*. Матеріали Першої міжнародної конференції (м. Київ, 27-28 березня 2019 р.). Київський національний університет ім. Т. Шевченка. Київ, 2019. С. 49–51.
41. Гуменна К. О. Проблема відтворення архаїзмів як елементів лінгвопоетики франкомовного історичного роману (на матеріалі «Легенди про Уленшпигеля» Шарля Де Костера). *Мовні і концептуальні картини світу*: зб. наук. пр. Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т філол. Київ : КНУ ім. Т. Шевченка, 2017. Вип. 59. С. 46–52.
42. Гуменна К. О. Семантика авторських архаїзмів у романі Ш. Де Костера «Легенда про Уленшпигеля» і її відтворення у перекладі. *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2020. VIII(67). Issue: 225. P. 32–34.

43. Гурко Е. Деконструкция: тексты и интерпретация. Деррида Ж. Оставь это имя (Постскриптум), Как избежать разговора: денегации. Минск : Экономпресс, 2001. 320 с.
44. Давиденко Г. Й., Чайка О. М. Історія зарубіжної літератури ХІХ – початку ХХ століття : навч. посіб. 3-тє вид. Київ : Центр учбової літератури, 2011. 399 с.
45. Денисюк Н., Савчин Т. Переклад в контексті жанрової проблематики. *Studia Methodologica* : збірник наукових праць. Тернопіль : ТНПУ, 2015. Issue 40 : Пам'яті доктора філологічних наук, професора, академіка Академії вищої школи України Романа Гром'яка (1937-2014). С. 329–332. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/6403>. (дата звернення: 07.10.2017).
46. Джугастрянська Ю. Що таке історична проза? *ЛітАкцент*. 2018. URL: <http://litakcent.com/2018/01/11/shho-take-istorichna-proza/>. (дата звернення: 12.03.2019).
47. Дитячий фольклор / упоряд. Г. Довженок. Київ : Дніпро, 1986. С. 11–12.
48. Домашнев А. И. Интерпретация художественного текста: нем. яз.: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2103 «Иностр. яз.» / А. И. Домашнев, И. П. Шишкина, Е. А. Гончарова. 2-е изд., дораб. Москва : Просвещение, 1989. 208 с.
49. Дописувачі Вікіпедії. Пугач звичайний. *Вікіпедія*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%83%D0%B3%D0%B0%D1%87_%D0%B7%D0%B2%D0%B8%D1%87%D0%B0%D0%B9%D0%BD%D0%B8%D0%B9. (дата звернення: 05.11.2016).
50. Егорова О. Н. Лингвоспецифика исторического романа. *Вестник Вятского государственного университета*. Киров, 2016. № 4. С. 63–67.
51. Жордания С. Д. Проблема архаизмов в связи с переводом средневекового эпоса (по материалам переводов «Витязя в тигровой шкуре» и «Слово о полку Игореве» на английский язык) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08. Москва, 1970. 205 с.

52. Засекін С. Психолінгвістичні універсалиї перекладу художнього тексту : монографія. Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. 272 с.
53. Зведений словник застарілих та маловживаних слів. URL: <http://litopys.org.ua/rizne/zvslovnyk.htm> (дата звернення: 19.19.2019).
54. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад (на матеріалі англomовних перекладів української прози). Львів : Вид-во при Львів. ун-ті, 1989. 216 с.
55. Зорівчак Р. П. Фразеологічна одиниця як перекладознавча категорія (на матеріалі перекладів творів української літератури англійською мовою). Львів : Вища школа, 1983. 175 с.
56. Іваниця Г. М. Микола Зеров. Антологія римської поезії. Українська перекладознавча думка 1920-х – початку 1930-х років : хрестоматія вибраних праць з перекладознавства до курсу «Історія перекладу» для студентів, що навчаються за спеціальністю «Переклад» / [Укл. : Леонід Черноватий і В'ячеслав Карабан]. Вінниця : Нова Книга, 2011. С. 88–90.
57. Кеба А. В. Андрей Платонов и мировая литература XX века: типологические связи. КамянецПодольский : Абетка-НОВА, 2001. 320 с.
58. Кирилова В. А. Відтворення лінгвопоетики Михайла Коцюбинського у французькому художньому перекладі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16. Київ, 2016. 18 с.
59. Кирсанов Ю. А. Лингвистические проблемы перевода (методологический аспект критериев качества перевода). *Текст в языке и речевой деятельности (состав, перевод, автоматическая обработка)*. Москва, 1987. С. 74–81.
60. Княжева Е. А. Оценка качества перевода: проблемы теории и практики. *Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация*, 2010. № 2. С. 190–195.
61. Ковалевская Е. Г. Анализ текстов художественных произведений. Ленинград, 1976. 53 с.

62. Коваленко О. В. Хронологічно маркована лексика як фактор тексту в жанрі історичного роману (на матеріалі художньої прози В. Скотта) : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Одеса, 2002. 20 с.
63. Коган П. С. Предисловие. Де Костер Ш. Тиль Уленшпигель / Пер. с фр. О. Мандельштама. М.-Л. : Земля и Фабрика, 1928. С. 5–11.
64. Кодак М. Поетика як система: Літературно-критичний нарис. Луцьк : Твердиня, 2010. 176 с.
65. Колеснікова А. Ю. Архітектонічні особливості циклу «Кримські акварелі» Олеся Лупія. *Література в контексті культури*. 2014. Вип. 24(1). С. 93–100.
66. Комиссаров В. Н. Смысловая стратификация текста как переводческая проблема. Текст и перевод. Москва : Наука, 1988. 280 с.
67. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). М. : Высшая школа, 1990. 253 с.
68. Копейцева Л. П. Проблема автора та авторської позиції в сучасному літературознавстві. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди*. Сер.: Літературознавство. 2009. № 2 (1). С. 168–173.
69. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів : ПАІС, 2005. 368 с.
70. Коптілов В. В. Этапы работы переводчика. Вопросы теории художественного перевода : сб. ст. М. : Худож. лит., 1971. С. 148–166.
71. Коптілов В. В. Першотвір і переклад: роздуми і спостереження. Київ : Дніпро, 1972. 215 с.
72. Коптілов В. В. Стилізація у перекладі. Теоретичні проблеми лінгвістичної стилістики. Київ, 1972. С.176–193.
73. Коптілов В. В. Теорія і практика перекладу: навч. посіб. Київ : Юніверс, 2003. 280 с.
74. Корнева Л. Про деякі типологічні риси українського анекдоту. *Філологічні науки* : зб. наук. праць. Полтава : ПДПУ, 2009. Вип. 1. С. 55–

60. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Fil_Nauk_2009_1_11. (дата звернення: 04.04.2019)
75. Костомаров В. Г. Русский язык на газетной полосе. М., 1971.
76. Коцюбинська І. В. Характерологічна лексика художнього твору та її семантичний розвиток у французькому романі XIX сторіччя : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 1993. 16 с.
77. Кочур Г. Майстри перекладу. *Всесвіт*. 1966. № 4. С. 17–24.
78. Кржевский Б. А. Легенда об Уленшпигеле. *Статьи о зарубежной литературе*. М.; Л., 1960. 438 с.
79. Крысин Л. П. Иноязычные слова в современном русском языке. Москва : Наука, 1968. 208 с.
80. Кундзіч О. Творчі проблеми перекладу. Київ : Дніпро, 1973. 264 с.
81. Лановик М. Інтертекстуальність як перекладознавча проблема в системі деконструктивізму. *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2009. Вип. 7: Інтертекстуальність у системі художньо-філософського мислення: теоретичні й історико-літературні виміри. С. 145–155. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vftk_2009_7_18. (дата звернення: 13.09.2017).
82. Ланчиков В. К. Историческая стилизация в синхроническом художественном переводе. *Перевод и дискурс*. Вестник МГЛУ. М. : МГЛУ, 2002. Вып. 463. С. 115–122.
83. Ласло-Куцюк М. Засади поетики. Бухарест : Критеріон, 1983. 394 с.
84. Левин Ю. Д. К вопросу о переводной множественности. *Классическое наследие и современность*. Л. : Сов. писатель, 1981. С. 365–372.
85. Левин Ю. Д. Проблема переводной множественности. *Литература и перевод: проблемы теории*. М. : Прогресс, 1992. С. 213–223.
86. Левый И. Искусство перевода. М. : Сов. писатель, 1974. 256 с.
87. Лейтон Л. Перевод как коммуникация: Проблема времени // *Res Traductonica*. СПб. : Наука, 2000. С. 65–74.

88. Леонтьев А. А. Высказывание как предмет лингвистики, психолингвистики и теории коммуникации. *Синтаксис текста*. М., 1979. С. 18–36.
89. Лефевр М. Л. Особенности перевода текстов, написанных на вариантах французского языка (на материале романа Шарля Де Костера «Тиль Уленшпигель»). *Лексико-грамматические вопросы теории перевода в вузе*. Л. : ЛГПИ, 1984. С. 76–84.
90. Лефевр М. Л., Ленточникова Т. С. Социально-историческая окраска образных средств у Шарля Де Костера и их архаическая специфика. *Образные и экспрессивные средства языка (англ., нем., фр.)*. Ростов-на-Дону : РГПИ, 1986. С. 100–108.
91. Лилова А. Введение в общую теорию перевода : пер. с болг. Москва : Высшая школа, 1985. 256 с.
92. Литвинов П. В. Лекции по бельгийской литературе (Де Костер и Бельгия). Баку : Изд-во АПИ им. В. И. Ленина, 1973. 100 с.
93. Лифшиц М. А. Художественный метод Бальзака. Собрание сочинений в трех томах. М.: Изобразительное искусство, 1986. Том II. С. 294–348.
94. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. І. Ковалів. Київ : Академія, 2007. Т. 1. 608 с.
95. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / автор-укладач Ю. І. Ковалів. Київ : Академія, 2007. Т. 2. 624 с.
96. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. 2-ге вид., виправ. і допов. Київ : Академія, 2007. 752 с.
97. Лозинский М. Л. Искусство стихотворного перевода. *Перевод – средство взаимного сближения народов*. Сборник статей. М. : Прогресс, 1987. С. 91–106.
98. Ломов В. М. 100 великих романов. М. : Вече, 2010. 432 с.
99. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Ленинград : Просвещение, 1972. 272 с.

100. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. *Об искусстве* : сборник трудов / сост. Р. Г. Григорьев, М. Ю. Лотман. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2005. С. 14–285.
101. Лукач Г. Исторический роман. *Литературный критик*. Москва, 1937. №7, 9, 12; Москва, 1938. №3, 7, 8, 12.
102. Лучук О. М. Різночасовість перекладів одного твору як проблема перекладознавства (на матеріалі українських перекладів Шекспірової драми «Троїл і Крессіда») : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16. / КНУ ім.Т.Шевченка. Київ, 1996. 25с.
103. Любимов Н. М. Перевод – искусство. *Мастерство перевода*. Москва : Советский писатель, 1964. С. 233–256.
104. Маркиш С. Несколько заметок о переводах с древних языков. *Мастерство перевода*. Москва, 1959. С.14–19.
105. Мелетинский Е. М. Средневековый роман. Происхождение и классические формы : монография. М. : Наука, 1983. 304 с.
106. Мешалкина Е. Н. Стратегии исторической стилизации в художественном переводе (на материале англоязычной художественной литературы XVIII–XX вв.) : дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2008. 206 с.
107. Мицкевич Б. П. Шарль де Костер и становление реализма в Бельгии. Минск : Изд-во Белгосун-та, 1960. 264 с.
108. Надія Андріанова-Гордієнко – відома українська письменниця, перекладач. URL: <https://naurok.com.ua/nadiya-andrianova-gordi-nko-vidoma-ukra-nska-pismennicya-perekladach-16272.html>. (дата звернення: 07.11.2019).
109. Нариси з історії українського словотворення (іменникові конфікси) : [монографія] / П. І. Білоусенко, І. О. Іншакова, К. А. Качайло [та ін.] ; [відп. ред. В. М. Мойсієнко]; Держ. вищ. навч. закл. «Запорізь. нац. ун-т» М-ва освіти і науки України, Лаб. українознав. студій, Південноукр. іст.-дериватол. центр. Запоріжжя; Кривий Ріг : ЛПС, 2010. 482 с.

110. Нелюбин Л. Л., Хухуни Г. Т. Наука о переводе (история и теория с древнейших времен до наших дней) : учеб. пособие. Москва : Флинта: МПСИ, 2006. 416 с.
111. Ніколенко О. Теорія та історія роману. *Всесвітня література*. 2007. № 1. С. 22–26.
112. Новикова М. Перекладач і класика. Про форми і межі перекладацької інтерпретації. *Хай слово мовлене інакше ...* : Статті з теорії, критики та історії художнього перекладу. Київ, 1982. С. 40–51.
113. Островський Д. О. Аксіологічний аспект історизмів як перекладознавча проблема (на матеріалі українських, російських і німецьких текстів малого формату) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16. Сімферополь, 2007. 348 с.
114. Островський Д. О. Історична реалія – історичний символ – історичний концепт: перекладознавча проблема. *Вісник Київського національного лінгвістичного університету*. Київ, 2002. Т. 9. №2. С.110–115.
115. Павличко Д. Переклад має бути сучасним. *Хай слово мовлене інакше ...* . *Проблеми художнього перекладу*. Київ : Дніпро, 1982. С. 3–4.
116. Павлова А. Оценка качества перевода // Вестник ПНИПУ. Проблемы языкознания и педагогики. 2012. № 6. С.18–39. URL : vestnik.pstu.ru/get/_res/fs/file.pdf/1716/A.B.+Павлова+ОЦЕНКА+КАЧЕСТВА+ПЕРЕВ+О+ДАfile.pdf. (дата звернення: 30.01.2017).
117. Пермінова А. О. Культуромовне буття художнього твору як перекладознавча проблема : дис... канд. філол. наук: 10.02.16. Харків, 2007. 227 с. URL: <http://www.disslib.org/kulturomovne-buttja-khudozhnoho-tvoru-jak-perekladoznavcha-problema.html>. (дата звернення: 09.08.2018).
118. Пищальникова В. А. Проблемы лингвоэстетического анализа художественного текста : учебное пособие. Барнаул : Изд. Алтайск. унта, 1984. 59 с.

119. Попович А. А. Проблемы художественного перевода: учеб. пособие / пер. со словац. И. А. Бернштейн и И. С. Чернявской / под общ. ред. П. М. Топера. Москва : Высшая школа, 1980. 199 с.
120. Походня С. И. Языковые виды и средства реализации иронии. Киев : Наукова думка, 1989. 123 с.
121. Проскурина Ю. М. Образ автора и его стилеобразующая функция (на материале раннего творчества Ф. М. Достоевского). *Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX – начала XX века*. Свердловск : СГПИ, 1989. С. 67–78.
122. Радчук В. Перекладацький метод Миколи Лукаша. *Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]*. Сер. : Філологічні науки. 2010. Вип. 89(1). С. 103-107. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzs_2010_89\(1\)__25](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzs_2010_89(1)__25). (дата звернення: 17.03.2020).
123. Ребрій О. В. Сучасні концепції творчості у перекладі. Харків, 2012. 497 с.
124. Рикёр П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике / Пер. с фр. И. С. Вдовина. М. : Канон-Пресс-Ц, 2002. 623 с.
125. Рильський М. Проблеми художнього перекладу. Твори : у 10 т. Київ, 1962. Т. 9. С. 19–112.
126. Рильський М. Пушкін українською мовою. Зібр. Творів : у 20 т. Київ : Наукова думка, 1987. Т. 16: Фольклористика, теорія перекладу, мовознавство. С. 212–222.
127. Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. Словарь-справочник лингвистических терминов. Изд. 2-е. М. : Просвещение, 1976.
128. Роллан Р. Уленшпигель. Собрание сочинений : в 14 т. Москва : Гослитиздат, 1958. Т. 14. С. 517–530.
129. Россельс Вл. М. Заботы переводчика классики. *Тетради переводчика*. Москва : Издательство Института международных отношений, 1967. Вып. 4. С. 23–34.

130. Рудницька Н. М. Часова дистантність художнього твору як проблема перекладу (на матеріалі перекладів «Кентерберійських оповідей» Дж. Чосера сучасною англійською, німецькою, українською та російською мовами) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16. Київ, 2005. 19 с.
131. Рудницька Н. М. Часова дистантність художнього твору як проблема перекладу (на матеріалі перекладів «Кентерберійських оповідей» Дж. Чосера сучасною англійською, німецькою, українською та російською мовами) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16. Київ, 2005. 252 с.
132. Рымарь Н. Т. Романное мышление и культура XX века. *Литературный текст. Проблемы и методы исследования. Аспекты теоретической поэтики*. М. ; Тверь, 2000. С. 88–102.
133. Селіванова О. О. Актуальні напрями сучасної лінгвістики (аналітичний огляд). Київ : Фітосоціоцентр, 1999. 146 с.
134. Сидір Сакидон повертається на рідну Волинь. URL: <https://web.archive.org/web/20160816080544/http://simya.com.ua/articles/3/5405/>. (дата звернення: 07.11.2019).
135. Скарбослов: російсько-український словник маловідомих слів і виразів / Укл. В. Левун, М. Ляшенко. Київ : Бібліотека українця, 2000. 323 с.
136. Скрелина Л. М., Становая Л. А. История французского языка. М., 2001. 463 с.
137. Словарь української мови: в 4-х тт. / за ред. Б. Грінченка. Київ, 1907-1909. URL: <http://hrinchenko.com/> (дата звернення: 21.12.2017).
138. Словник української мови : в 11 т. Академічний тлумачний словник / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1970-1980. URL: <http://sum.in.ua/>.
139. Словник фразеологізмів української мови / Уклад.: В. М. Білоноженко та ін. Київ : Наукова думка, 2003. 1104 с.
140. Смуцинська І. В. Французька лексикологія. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. 600 с.

141. Смущинська, І. В. Суб'єктивна модальність французької прози / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ : Вид.- поліграф. центр «Київ. ун-т», 2001. 253 с.
142. Соболев Л. Н. О мере точности в переводе. *Теория и методика учебного перевода*. М., 1950. С. 18–23.
143. Сологуб Н. М. Мовний портрет Яра Славутича. Київ : Дніпро; Вінніпег : Українська Вільна Академія Наук, 1999. 152 с.
144. Тарасенко К. В., Шадріна Т. В. Модифікації романного жанру в літературі постмодернізму. *Держава та регіони. Серія : Гуманітарні науки*. 2013. №1(32). С.16–25.
145. Тетяна Купріянівна Черторизька: біобібліогр. до 90-річчя / НАН України. Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2009. 40 с.
146. Тимків Н. Специфіка авторської позиції у ліро-епічних творах. *Українська література в загальноосвітній школі : науково-методичний журнал*. Інститут педагогіки НАПН України. 2008. № 7-8. С. 22–26.
147. Тулякова Н. А. Жанровая природа «Легенды об Уленшпигеле» Шарля де Костера : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03. Санкт-Петербург, 2007. 20 с.
148. Тулякова Н. А. Жанровая природа «Легенды об Уленшпигеле» Шарля де Костера : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03. Санкт-Петербург, 2007. 203 с.
149. Тураева З. Я. Лингвистика текста: Структура и семантика. Москва : Просвещение, 1986. 127 с.
150. Українська мова: Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів / за ред. С. Я. Єрмоленко. Київ : Либідь, 2001. 224 с.
151. Успенский Б. А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. Москва : Изд-во «Искусство», 1970. 256 с.

152. Федин К. Писатель. Искусство. Время. Москва : Советский писатель, 1957.
153. Федоров А. В. Основные итоги развития науки о переводе и два спорных вопроса. Теория и практика перевода. 1988. С. 23.
154. Федоров А. В. Основы общей теории перевода. Москва : Высшая школа, 1968. 396 с.
155. Фразеологічний словник української мови. Кн. 1-2. Київ : Наук. Думка, 1993.
156. Франко І. Я. Зібрання творів у 50 т. Київ : Наукова думка, 1980. Т. 39 : Літературно-критичні праці (1911-1914). С. 7–20.
157. Фриче В. М. Национальная библия бельгийцев. *Голос минувшего*. 1915. №1. С. 224–227.
158. Фролова К. П. Аналіз художнього твору. Київ : Рад. школа, 1975. 174 с.
159. Хализев В. Е. Теория литературы. Москва : Высшая школа, 2002. 438 с.
160. Хохел Б. Время и пространство в переводе. Поэтика перевода. Москва : Радуга, 1988. С. 152–171.
161. Чередниченко О. І. Про мову і переклад : мова в соціокультурному просторі, переклад як міжкультурна комунікація. Київ : Либідь, 2007. 247 с.
162. Чуковский К. И. Собрание сочинений : в 15 т. Т. 3. Высокое искусство. Из англо-американских тетрадей / сост. Е. Чуковской и П. Крючкова. М. : ТЕРРА– Книжный клуб, 2012. 640 с.
163. Шатков Г. В. Стилистический анализ текста при переводе. *Тетради переводчика*. Москва : Издательство Института международных отношений, 1979. Вып. 16. С. 40–50.
164. Швейцер А. Д. Перевод и лингвистика. М. : Воениздат, 1973. 280 с.
165. Шерстнева Е. С. Переводная множественность художественной прозы как проблема теории перевода : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20. Магадан, 2009. URL: <http://cheloveknauka.com/perevodnaya->

- mnozhestvennost-hudozhestvennoy-prozy-kak-problema-teorii-perevoda#ixzz6YcqX3JbR. (дата звернення: 06.08.2017).
166. Шмігер Т. В. Перекладознавчий аналіз – теоретичні та прикладні аспекти: давня українська література сучасними українською та англійською мовами : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01, 10.02.16. Львів : нац. ун-т ім. Івана Франка, 2019. 36 с.
167. Шмігер Т. Олександр Фінкель – теоретик українського перекладу. *Григорій Кочур і український переклад*: Матеріали міжнар. наук.-практ. конф., К.; Ірпінь, 27-29 жовт. 2003 р. / Редкол. О. Чердиченко (голова) та ін. – К.; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2004. С. 272-278.
168. Шор. В. Е. Субъективное и объективное в художественном переводе (концепция «многотипности» переводов и релятивистская методология). *Теория и практика перевода: Республиканский межведомственный научный сборник*. Вып. 16. Киев : Выща школа, 1989. С. 37–52.
169. Эко У. Открытое произведение. Спб. : Симпозиум, 2006. 412 с.
170. Энциклопедия культур. URL: <http://ec-dejavu.ru/main.html> (дата звернення: 13.10.2017).
171. Эпштейн А. Д. Шарль Де Костер. Де Костер Ш. Легенда об Уленшпигеле. М. : Журн.-газ. объединение, 1937. С. 5–30.
172. Эсалнек А. Я. Основы литературоведения. Анализ романного текста : учеб. пособ. Москва : Флинта: Наука, 2004. 184 с.
173. Эткин Е. Г. Из какого материала делаются книги? *Тетради переводчика*. Москва : Издательство Института международных отношений, 1963. Вып. 1. С. 27–42.
174. Эткин Е. Г. Поэзия и перевод. Москва : Советский писатель, 1963. С. 185–197.
175. Arduini S., Damiani M. Dizionario di retorica. LabCom Books, 2010. 190 p.
176. Barthes R. Texte (théorie du). Encyclopaedia universalis, 1973.
177. Bassnett-McGuire S. Translation Studies. Routledge, London & NY, 1991. 168 p.

178. Bell R. T. Psychological / Cognitive Approaches. Routledge encyclopedia of translation studies. L., N.Y. : Routledge, 1998. P. 34–36.
179. Berman A. L'Épreuve de l'étranger. Culture et tradition dans l'Allemagne romantique. Paris : Gallimard, 1984. 320 p.
180. Bibliothèque nationale de France. Hermann Bote. URL: <https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb118930844> (дата звернення: 23.05.2018).
181. Boyce J.-B. Guide du voyageur en Belgique et en Hollande. Paris, Audin, Libraire, 1836. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=5e-J6dD11S8C&hl=ru&pg=PA24-IA3#v=onepage&q&f=false>. (дата звернення: 23.12.2019).
182. Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises. Tome XXXVII – N° 4. Bruxelles : PALAIS DES ACADÉMIES, 1959. URL: https://www.arllfb.be/bulletin/bulletinsnumerises/bulletin_1959_xxxvii_04.pdf. (дата звернення: 10.12.2016).
183. Catford J. C. A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics. London : Oxford University Press, 1965. 103 p.
184. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. URL: <https://www.cnrtl.fr/>
185. Charles de Coster journaliste. Bruxelles : Essco, 1959.
186. Charlier G. Le mouvement romantique en Belgique (1815-1850). T. 1. La bataille romantique. Paris, 1948.
187. De Coster Ch. La légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs. Nouvelle édition définitive établie et présentée par Jean-Marie Klinkenberg. Communauté française de Belgique, 2017. URL: <https://excerpts.numilog.com/books/9782875681508.pdf> (дата звернення: 15.03.2018).
188. De Coster Ch. La légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs / Ed.

- définitive, établie et présentée par Joseph Hanse. Bruxelles : La Renaissance du livre, 1966. 521 p.
189. Définition de : guenaud. URL: <https://www.languefrancaise.net/Bob/3954>. (дата звернення: 15.01.2020).
190. Dictionnaire de Moyen Français (1330-1500). URL: <https://www.cnrtl.fr/definition/dmf/>.
191. Eaglton T. The English Novel. USA; UK; Australia : Blackwell Publishing, 2005. 365 p.
192. France H. Dictionnaire de la langue verte : archaïsmes, néologismes, locutions étrangères, patois (Éd. 1907). Hachette Bnf, 2014. 511 p.
193. Gamble T. K., Gamble M. Communication works. New York : Random House, 1987. 544 p.
194. Genette G. Palimpsestes. Paris : Le Seuil, coll. « Poétique », 1982.
195. Gentzler E. Contemporary Translation Theories. Clevedon : Multilingual Matters, 2001. 248 p.
196. Gilbert E. Les lettres françaises dans la Belgique d'aujourd'hui. Paris : Bibliothèque internationale d'édition, 1906. 70 p.
197. Grutman R. « Sors de mes yeux » : le flandricisme comme (effet de) traduction dans La Légende d'Ulenspiegel. *Textyles* [En ligne]. No 54. 2019. URL: <http://journals.openedition.org/textyles/3116>. (дата звернення: 11.07.2019).
198. Grutman R. Léon Tolstoï et Charles De Coster : poétique et politique de l'hétérolinguisme romanesque au XIXe siècle. *Mapping Multilingualism in 19th Century European Literatures / Le plurilinguisme dans les littératures européennes du XIXe siècle* / eds. O. Anokhina, T. Dembeck, D. Weismann. Berlin : LIT , 2019. P. 161–182.
199. GUFO.ME. Толковый словарь Ефремовой. Мундшенк. URL: <https://gufo.me/dict/efremova/%D0%BC%D1%83%D0%BD%D0%B4%D1%88%D0%B5%D0%BD%D0%BA>. (дата звернення: 18.04.2020).
200. Hamelius P. La Genese de l'Ulenspiegel de Charles De Coster. *Belgique artistic et litteraire*. 1908. №35 (aout). P. 158–178.

201. Hanse J. Charles De Coster et sa première légende flamande. *Les Lettres Romanes*. 1959. XIII. P. 231–254.
202. Hanse J. Charles de Coster, préface de Raymond Trousson. Bruxelles : Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 1990. 213 p.
203. Hanse J. Charles De Coster. Bruxelles : Palais des Académies, 1928.
204. Hanse J. La Légende d’Ulenspiegel, épopée allégorique. *Revue Franco-Belge*, VII, 1927. P. 150–170.
205. Herbillon J. Éléments espagnols en wallon et dans le français des anciens Pays-Bas. Liège, 1961, Mémoires de la Commission royale de toponymie et de dialectologie. P. 100.
206. Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique / sous la direction de G. Charlier et J. Hanse. Bruxelles, 1958.
207. Holmes J. S. The Cross-temporal Factor in Verse Translation. *Meta*. 1972. Vol. 17, No 2. P. 102–110. DOI: <https://doi.org/10.7202/003078ar>. (дата звернення: 29.11.2017).
208. Huguet E. Dictionnaire de la langue du XVI siècle. URL: <https://www.classiques-garnier.com/numerique-bases/huguet>. (дата звернення: 22.07.2018).
209. Huguet E. L’évolution du sens des mots depuis le XVIe siècle. Genève : Librairie Droz, 1967. 361 p.
210. Humbert J. Nouveau Glossaire Genevois. T. 2. Genève : Chez Jullien Frères, Libraires, 1852. URL : <https://www.gutenberg.org/files/42088/42088-h/42088-h.htm>. (дата звернення: 03.06.2017).
211. Humenna K. La pluralité des traductions du roman francophone de Charles De Coster « La Légende d’Ulenspiegel » comme problème traductologique. *Actes du 1er Colloque international francophone en Ukraine «Langues, Sciences et Pratiques»*. Université nationale Taras Chevtchenko de Kiev. Kyiv, 2017. P. 56–57.
212. Humenna K. Les difficultés de la traduction du roman francophone avec une double stylisation historique. *Actes du 3e Colloque international francophone*

- en Ukraine «Langues, Sciences et Pratiques»*. Université nationale Ilya Metchnikov d'Odessa. Odessa, 2019. P. 91–92.
213. Humenna K. O. Les difficultés de la traduction du roman francophone historique stylisé. *Стиль і переклад: зб. наук. пр.* Київ : КНУ ім. Т. Шевченка, ВПЦ «Київський університет», 2019. Вип. 1(6). P. 35–43.
214. Ivanytska M. Translator's Personality Shaping: Competence Approach. *PSYCHOLINGUISTICS*. 2019. Volume: 26. Issue: 2. P. 135–156. DOI: <https://doi.org/10.31470/2309-1797-2019-26-2-135-156>. (дата звернення: 02.05.2020).
215. Klinkenberg J.-M. Charles De Coster. Dossiers littérature française de Belgique. Service du Livre Luxembourgeois, 1986. 27 p. URL: http://catalogue.servicedulivre.be/servlet/Repository/Charles_DE_COSTER.PDF?IDR=6527. (дата звернення: 17.05.2017).
216. Klinkenberg J.-M. Introduction. *Textyles: Relire La Légende d'Ulenspiegel*. 54 | 2019. P. 7–11. DOI: <https://doi.org/10.4000/textyles.3103>. (дата звернення: 28.10.2019).
217. Klinkenberg J.-M. Lecture à Charles De Coster. T. I, P. 249.
218. Klinkenberg J.-M. Style et archaïsme dans La Légende d'Ulenspiegel de Charles De Coster, préface inédite de Rainier Grutman, avec une étude inédite et un épilogue inédit. Bruxelles : SAMSA, Académie royale de langue et de littérature française de Belgique, 2017. 724 p.
219. Larousse. Langue française. URL: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/grelot/38112>. (дата звернення: 20.11.2017).
220. Lefere R. La traduction archaïsante: Cervantes d'après M. Molho. *Meta*. 1994. V. 39 (1). P. 241–249. URL: <http://www.erudit.org/revue/meta/1994/v39/n1/003454ar.pdf>. (дата звернення: 28.04.2018).
221. Lehmann A., Martin-Berthet F. Introduction à la lexicologie. Paris : Nathan, 2002.

222. Lemonnier C. La vie Belge. Paris : Bibliothèque Charpentier, 1905. 291 p.
223. Lemonnier C. Une vie d'écrivain: mes souvenirs. Bruxelles : Éditions «Labor», 1945. 262 p.
224. Liebrecht H. Histoire de la littérature belge d'expression française. Bruxelles : Librairie Vanderlinden, 1909. 472 p.
225. Linternaute. Expressions de la langue française. URL: <http://www.linternaute.fr/expression/>. (дата звернення: 20.11.2017).
226. Nyrop K. Grammaire historique de la langue française. Copenhague, 1903. Т. II. P. 31.
227. Organisation internationale de la Francophonie (OIF). La Francophonie en bref. URL: <https://www.francophonie.org/la-francophonie-en-bref-754>. (дата звернення: 21.02.2017).
228. Perret J. Pourquoi des traductions nouvelles ? In: Bulletin de l'Association Guillaume Budé, n°3, octobre 1979. P. 276–280.
229. Pirenne H. Histoire de Belgique des origines à nos jours. V. 1–4. Bruxelles, [1948-1952].
230. Potvin Ch. Ch. De Coster. Sa biographie. Lettres à Eliza. Bruxelles : Weissenbruch, 1894. 224 p.
231. ReversoDictionnaire. URL : <https://dictionnaire.reverso.net/francais-synonymes/%C3%A0+bride+aval%C3%A9e>. (дата звернення: 03.06.2017).
232. Rolland R. Ulenspiegel. Compagnons de route. Paris, 1936.
233. Sdobnikov V. Translation Quality Assessment in Various Communicative Situations: the Problem of Assessor. *Journal of Siberian Federal University. 241 Гуманитарные науки. Humanities & Social Sciences*. 2014. Nr. 7(2). P. 305–311. URL: elib.sfu-kras.ru/bitstream/2311/10232/1/11_Sdobnikov.pdf. (дата звернення: 19.03.2017).
234. Skibińska E. "Garść uwag" o jakości przekładu / E. Skibińska // *Rocznik przekładoznawczy*. 2009. Nr. 5. S. 13–27.

235. Skwarchyńska S. Przekład i jego miejsce w literaturze i w kulturze narodowej. Polska myśl przekładoznawcza antologia. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013. 359 s.
236. Smouchtchynska I. La sémantique, la poétique et la traductibilité des archaïsmes. *Стиль і переклад* : збірник наукових праць. Київ : Київський університет, 2016. Вип. 1(3). С. 91–125.
237. Solomarska O. Linguistique du texte poétique. К. : Київський університет (Centre d'edition et de polygraphie « Universite de Kiev »), 2015. 132 p.
238. Sosset L.-L. Introduction à l'œuvre de Charles de Coster. Bruxelles : Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 1937. 200 p.
239. Spânu P. Rites de passage dans La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs de Charles De Coster. ACTA IASSYENSIA COMPARATIONIS, 10/2012. URL: http://literaturacomparata.ro/Site_Acta/Old/acta10/articole%20pdf/LI_petruta_spanu_editat.pdf. (дата звернення: 16.01.2019).
240. Tableau des Littératures de Belgique. *Les Lettres françaises*. 1965. 8-14 avril. (n° 1075).
241. Van Bruyssel E. J. Liste analytique des documents concernant l'histoire de la Belgique qui sont conservés au State Paper Office : Troisième partie, Papiers de Flandre, de 1525 à 1576. In: *Compte-rendu des séances de la commission royale d'histoire*. Deuxième Série, Tome 1, 1860. P. 151–266; DOI: <https://doi.org/10.3406/bcrh.1860.2994>. (дата звернення: 24.02.2019).
242. Verhaeren E. Les lettres françaises en Belgique. Bruxelles, 1907.
243. Zimmer R. Probleme der Übersetzung formbetonter Sprache. Ein Beitrag zur Übersetzungskritik. Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1981. 173 S.
244. Zumthor P. Introduction aux problèmes de l'archaïsme. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. P. : Société d'édition « Les belles lettres », 1967. № 19. P. 11–26.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

245. Де Костер Ш. Легенда об Уленшпигеле и Ламме Гудзаке, их приключениях отважных, забавных и достославных во Фландрии и иных странах. Москва : ОГИЗ Государственное издательство художественной литературы, 1946. Перевод с французского А. Г. Горнфельда. Вступительная статья Е. Гальпериной. URL: http://az.lib.ru/k/koster_s_d/text_1867_dulenspiegel.shtml (дата звернення: 13.01.2017).
246. Де Костер Ш. Легенда про героїчні, веселі і славетні пригоди Уленшпигеля і Ламме Гудзака у Фландрії та інших країнах / Пер. з фр. С. Сакидон; передм. Р. Роллан; післям. В. Пашенко. Київ : Вища школа, 1984. 480 с.
247. Де Костер Ш. Легенда про героїчні, веселі й доблесні пригоди Тіля Уленшпигеля і Ламме Гудзака у Фландрії та інших країнах / Пер. з фр. Т. Черторизька. Київ : Молодь, 1953. 356 с.
248. Де Костер Ш. Легенда про Уленшпигеля і Ламме Гудзака, про їхні пригоди героїчні, презабавні і преславні у Фландрії та інших країнах / Пер. з фр. Є. Єгорова. Київ : Молодь, 1972. 445 с.
249. Де Костер Ш. Легенда про Уленшпигеля і Ламме Гудзака, про їхні пригоди героїчні, веселі та славетні у Фландрії та інших країнах / Пер. з фр. Н. Гордієнко-Андріанова. Київ : Веселка, 1979. 247 с.
250. De Coster Ch. La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Uylenspiegel et de Lamme Goedzak au Pays de Flandres et ailleurs. Bruxelles, 1869. 480 p.

ДОДАТКИ

Додаток 1

Список публікацій здобувача

Статті у наукових фахових виданнях України та наукових фахових виданнях інших держав:

1. Гуменна К. О. Проблема відтворення архаїзмів як елементів лінгвопоетики франкомовного історичного роману (на матеріалі «Легенди про Уленшпігеля» Шарля Де Костера). *Мовні і концептуальні картини світу*. Київ, 2017. Вип. 59. С. 46–52.
2. Гуменна К. О. Семантика авторських архаїзмів у романі Ш. Де Костера «Легенда про Уленшпігеля» і її відтворення у перекладі. *Science and Education a New Dimension. Philology*. Budapest, 2020. VIII(67). Issue: 225. P. 32–34.
3. Humenna K. O. Les difficultés de la traduction du roman francophone historique stylisé. *Стиль і переклад*. Київ, 2019. Вип. 1(6). P. 35–43.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

4. Humenna K. La pluralité des traductions du roman francophone de Charles De Coster « La Légende d’Ulenspiegel » comme problème traductologique. *Actes du 1er Colloque international francophone en Ukraine «Langues, Sciences et Pratiques»*. Université nationale Taras Chevtchenko de Kiev. Kyiv, 2017. P. 56–57. (Kyiv, 19-20 octobre 2017; форма участі – очна).
5. Гуменна К. О. Подвійна історична стилізація франкомовного історичного роману як перекладацька проблема. *Переклад і мова: компаративні студії. Translation and Language: Comparative Studies* : матеріали Першої міжнародної конференції. Київський національний університет ім. Т.

Шевченка. Київ, 2019. С. 49–51. (м. Київ, 27-28 березня 2019 р.; форма участі – очна).

6. Humenna K. Les difficultés de la traduction du roman francophone avec une double stylisation historique. *Actes du 3e Colloque international francophone en Ukraine «Langues, Sciences et Pratiques»*. Université nationale Iliia Metchnikov d'Odessa. Odessa, 2019. P. 91–92. (Odessa, 3-4 octobre 2019; форма участі – очна).

Відомості щодо апробації результатів дисертації

Основні положення та висновки, отримані в результаті проведеного дослідження, обговорювалися на засіданнях кафедри теорії та практики перекладу романських мов імені Миколи Зерова Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, а також були оприлюднені у виступах і публікаціях автора на всеукраїнських та міжнародних фахових наукових конференціях, а саме: «Всеукраїнські наукові читання за участю молодих учених “Філологія початку ХХІ сторіччя: традиції та новаторство”» (м. Київ, 5-6 квітня 2017 року); «Перша міжнародна франкомовна конференція в Україні “Мови, науки та практики”» (м. Київ, 19-20 жовтня 2017 року); «II Всеукраїнські наукові читання за участю молодих учених “Філологія початку ХХІ сторіччя: традиції та новаторство”» (м. Київ, 24-25 квітня 2018 року); «Перша міжнародна конференція “Переклад і мова: компаративні студії”» (м. Київ, 27-28 березня 2019 року); «III Всеукраїнські наукові читання за участю молодих учених “Філологія початку ХХІ сторіччя: традиції і новаторство”» (м. Київ, 3-4 квітня 2019 року); «Третя міжнародна франкомовна конференція в Україні “Мови, науки та практики”» (м. Одеса, 3-4 жовтня 2019 року); «Міжнародна наукова конференція “Микола Лукаш: спадщина, рецепція, пам'ять”» (м. Київ, 15-16 жовтня 2019 року); «Міжнародна наукова конференція “Історична пам'ять і сучасність: дискурсивні проєкції (до 100-річчя Акта злуки)”» (м. Київ, 3-4 грудня 2019); «Scientific and Professional Conference “Philology and Linguistics in the Digital Age FILIDA – 2020”» (м. Будапешт, 5 квітня 2020 року).

Окрім того, дослідження було представлено на конкурсі молодих талановитих науковців імені Георгія Гамова, якому міжнародне журі присвоїло почесне перше місце у номінації «Дослідження аспіранта» (м. Київ, 4 червня 2020).