МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА НІМЕЦЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ, ПЕРЕКЛАДУ ТА СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Кваліфікаційна робота
магістра

на тему **НІМЕЦЬКА РОМАНТИЧНА МЕТАФОРА В ОРИГІНАЛІ ТА ПЕРЕКЛАДІ**

Виконав: студент 2 курсу,
групи 8.0352-н
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.043 Германські мови
та літератури (переклад включно),
перша – німецька
освітньо-професійної програми
Мова і література (німецька)
Сосна Юрій Вікторович

Керівник к.ф.н., доц. Вапіров С. Ю.
Рецензент к.ф.н., доц. Шапочка Н.В.

Запоріжжя – 2023

Кафедра німецької філології, перекладу та світової літератури
Освітній рівень магістр
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація 035.043 Германські мови та література (переклад включно)
Освітньо-професійна програма Мова і література (німецька)

ЗАТВЕРДЖУЮ
Завідувач кафедри к.ф.н., доц. Вапіров С. Ю.
«__» _____ 2023 року

ЗАВДАННЯ

НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
СОСНИ ЮРІЯ ВІКТОРОВИЧА
(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проєкту) «німецька романтична метафора в оригіналі та перекладі»

Керівник кваліфікаційної роботи (проєкту) к.ф.н., доц., зав. кафедри німецької філології, перекладу та світової літератури Вапіров С. Ю.
(прізвище, ім'я, по батькові)

затверджені наказом ЗНУ від «11» квітня 2023 року № 521-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проєкту) 29 листопада 2023 року

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проєкту) дослідження метафори в сучасній лінгвістиці, вибірка метафор (617 одиниць) із казок Е.Т.А. Гофмана та їх переклади

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити): 1) з'ясувати стан дослідження метафори в сучасній лінгвістиці; 2) уточнити та поглибити термінологічні поняття щодо проблематики дослідження; 3) дати загальну характеристику романтичної метафори; 4) встановити наскрізні художньо-образні парадигми за ключовими словами; 5) виявити та систематизувати семантичні типи метафор гофманської казки в оригіналі; 6) проаналізувати можливості збереження метафоричної своєрідності казок Гофмана при перекладі

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проєкту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Вапіров С. Ю., к.ф.н., доц.	08.06.2023	08.06.2023
Розділ 1	Вапіров С. Ю., к.ф.н., доц.	07.10.2023	07.10.2023
Розділ 2	Вапіров С. Ю., к.ф.н., доц.	05.11.2023	05.11.2023
Висновки	Вапіров С. Ю., к.ф.н., доц.	05.11.2023	05.11.2023

6. Дата видачі завдання 08.06.2023 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проекту)	Примітка
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	червень 2023	виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	червень 2023	виконано
3.	Написання вступу	червень 2023	виконано
4.	Написання теоретичного розділу	жовтень 2023	виконано
5.	Написання практичного розділу	листопад 2023	виконано
6.	Формулювання висновків	листопад 2023	виконано
7.	Проходження нормоконтролю	грудень 2023	виконано
8.	Одержання відгуку та рецензії	грудень 2023	
9.	Захист	грудень 2023	

Автор роботи несе персональну відповідальність за відсутність в роботі несанкціонованих текстових запозичень (академічного плагіату).

Магістрант _____ Ю.В. Сосна
(підпис) (ініціали та призвіша)

Керівник роботи _____ Ю.В. Сосна
(підпис) (ініціали та призвіша)

Нормоконтроль пройдено
Нормоконтролер _____ С.Ю. Вапіров
(підпис) (ініціали та призвіша)

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 60 сторінок, 90 джерел.

Об'єкт дослідження: метафори в казках представника німецького романтизму Е.Т.А. Гофмана та їх перекладах.

Мета роботи: цілісне системне дослідження метафори в казках представника німецького романтизму Е.Т.А. Гофмана та їх перекладах.

Теоретико-методологічні засади: поєднання загальнопізнавальних методів, зокрема, спостереження, опис, аналіз і синтез, а також лінгвістичних, таких як компонентний, дистрибутивний, контекстологічний, методи концептуального та перекладознавчого аналізу.

Отримані результати: семантико-когнітивний аспект вивчення німецької романтичної метафори поглибив традиційне розуміння її як нерегулярного явища мови й дозволив визначити її когнітивний статус. Обраний підхід дав підстави врахувати лінгвальний, психофізичний та світоглядно-прагматичний чинники формування гофманського світобачення.

Результати дипломної роботи поглибили опрацювання теорії метафори в семантико-когнітивному аспекті. У ході дослідження застосовано нові мовні практики, поглиблено загальні положення про метафору, її семантичні типи, продуктивність стукруктурно-семантичних моделей. Робота робить конкретний внесок у подальший розвиток теорії лінгвостилістики, художнього перекладу, функціональної компаративістики.

Отримані результати мають важливе значення для розуміння мовної і культурної специфіки німецької романтичної літератури та визначають практичні аспекти перекладу метафоричних образів.

Ключові слова: *семантико-когнітивний аспект, метафора, романтизм, концептуальний аналіз, перекладознавчий аналіз.*

ЗМІСТ

ЗМІСТ 3
ВСТУП 4
РОЗДІЛ 1 МЕТАФОРА У КОГНІТИВНІЙ ПАРАДИГМІ НІМЕЦЬКОЇ РОМАНТИЧНОЇ КАЗКИ 7
1.1 Метафора та мовна модель світу 7
1.2 Метафора як показник ідеостилю 11
1.3 Мовна картина світу німецької романтичної казки 15
РОЗДІЛ 2 ЛІНГВОКОГНІТИВНА СТРУКТУРА МЕТАФОРИ Е.Т.А. ГОФМАНА У ПЕРЕКЛАДІ 20
2.1 Поняття про романтичну метафору 20
2.2 Звукові метафори у перекладі 25
2.3 Колористичні метафори у перекладі 32
2.4 Акціональні метафори у перекладі 36
2.5 Оптичні метафори у перекладі 40
2.6 Теплові метафори у перекладі 44
ВИСНОВКИ 50
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 54

ВСТУП

Той факт, що людина сприймає, пізнає оточуючу дійсність через метафоричні образи, не викликає ніякого сумніву після публікації «Метафори, якими ми живемо» Дж. Лакоффа та М. Джонсона. Однак проникнення у сутність метафоротворення не перестає цікавити вчених-лінгвістів; особливо, коли йдеться про художню метафору, як когнітивну модель письменника чи, навіть, літературного напрямку. Так, продовжується полеміка про те, що коректна інтерпретація романтичної метафори безпосередньо пов'язана з розумінням всієї творчості романтиків, розкриттям їх семантичнного коду, при всьому цьому феномен романтичної метафори залишається «білою плямою» у сучасних філологічних дослідженнях.

Актуальність дослідження обумовлюється підвищеним інтересом мовознавців до складних процесів категоризації та концептуалізації дійсності, зокрема художньої. Ці процеси мають пряме відношення до спроб вчених інтерпретувати метафоричні утворення, які характеризують творчість того чи іншого письменника або, інакше кажучи, створюють метафоричну модель його творів. Звернення саме до тексту німецьких романтиків теж має свій сенс, адже романтики завжди вважались виразниками «народного духу», а їх твори, особливо казкові, місять у собі нескінченне багатство народних уявлень про світ [Best, Schmitt 1986]. А тому не позбавлений актуальності і перекладознавчий аспект дипломної роботи, бо саме переклад сприяє культурному обміну інформацією.

Метою магістерської роботи є цілісне системне дослідження метафори в казках представника німецького романтизму Е.Т.А. Гофмана та їх перекладах. Досягнення цієї мети передбачає вирішення наступних завдань:

– з'ясування стану дослідження метафори в сучасній лінгвістиці;

- уточнення та поглиблення термінологічних понять щодо проблематики дослідження;
- загальна характеристика романтичної метафори;
- встановлення наскрізних художньо-образних парадигм за ключовими словами;
- виявлення та систематизування семантичних типів метафор гофманської казки в оригіналі;
- аналіз можливостей збереження метафоричної своєрідності казок Гофмана при перекладі.

За матеріал магістерської роботи править вибірка метафор (617 одиниць) із казок Е.Т.А. Гофмана та їх переклади. Для більш грунтовного вивчення проблеми та з метою порівняльного аналізу використовувались двомовні переклади.

Методика дослідження має комплексний характер, який полягає у використанні різних методів та прийомів, що зумовлено конкретними завданнями. Серед загальнопізнавальних методів виокремлюється спостереження й опис, аналіз і синтез. З-поміж лінгвістичних: компонентний, дистрибутивний, контекстологічний, методи концептуального та перекладознавчого аналізу.

Наукова новизна полягає у різнобічному вивченні метафоричних образів художнього мислення одного з найяскравіших представників німецького романтизму Е.Т.А. Гофмана, одночасному поєднанні семасіологічного, когнітивного та стилістичного підходів, виявленні семантико-структурних особливостей гофманської метафори та їх аналіз з позицій перекладознавства. Запропонований аналіз практичного матеріалу доповнює наявні в теорії художнього перекладу методи та прийоми дослідження метафори.

Практична значущість дослідження обумовлюється можливістю використання отриманих результатів у подальших теоретичних розробках з

проблем стилю, у вузівській практиці викладання курсів порівняльної стилістики, художнього перекладу, на практичних заняттях з практики перекладу. Результати роботи можуть становити основу розробки методів викладання лінгвостилістики та інтерпретації тексту.

Теоретична значущість. Результати дипломної роботи поглибили опрацювання теорії метафори в семантико-когнітивному аспекті. У ході дослідження застосовано нові мовні практики, поглиблено загальні положення про метафору, її семантичні типи, продуктивність стукруктурно-семантичних моделей. Робота робить конкретний внесок у подальший розвиток теорії лінгвостилістики, художнього перекладу, функціональної компаративістики.

Структура магістерської роботи: робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел.

У першому розділі проаналізвано напрями дослідження метафори в сучасній лінгвістиці. У результаті здійсненого аналізу наукових розвідок подано загальну картину студіювання метафори у семасіологічному, когнітивному та стилістичному аспектах. Метафора розглядається як своєрідна модель світу, а її оказіональний різновид у художньому мовленні пояснюється прагненням мовців створити власну картину світу. Крім того, у цьому розділі визначаються загальні характеристики романтичної метафори.

У другому розділі робиться екскурс у палітру метафоричних образів романтичної казки Е.Т.А. Гофмана, за ключовими словами встановлюються основні художньо-образні парадигми метафор, виявляються семантичні типи метафор гофманської казки, робиться аналіз гофманських метафор на предмет перекладеності / неперекладеності на українську та російську мови, адекватності чи неадекватності їх перекладу.

У висновках підводиться підсумок проведених досліджень щодо відтворення метафоричних образів казок Е.Т.А. Гофмана в українському та російському перекладах.

РОЗДІЛ 1
МЕТАФОРА У КОГНІТИВНІЙ ПАРАДИГМІ НІМЕЦЬКОЇ РОМАНТИЧНОЇ КАЗКИ

1.1 Метафора та мовна модель світу

Когнітивна лінгвістика як окремий напрямок когнітології – науки про людську свідомість в її різноманітних проявах – набирає дедалі ширшого розвитку в російському та українському мовознавстві. Коло проблем, які вона охоплює, зосереджується в основному навколо способів репрезентації людських знань у мові та знань про мову, а також на «дослідженні динаміки структур зберігання знань, її чинників, когнітивному поясненні семантичних змін» [Селіванова 1999, с. 70]. На сьогодні вже чітко окреслилися основні завдання когнітивної семантики, які, на думку С. Жаботинської, полягають у створенні, шляхом аналізу та узагальнення значення різнорівневих одиниць мови, тих концептуальних когнітивних моделей, які допоможуть пояснити формування концептуальної картини світу.

Як відомо, термін «картина світу» у мовознавство був введений вперше Людвігом Вітгенштейном в «Логіко-філософському трактаті», де був даний аналіз мовного уявлення й структурування людського досвіду. В антропологію, семіотику та у лінгвістику він «прийшов» з робіт німецького вченого Лео Вайсгербера, що «поставив знак рівності між «внутрішньою формою» Гумбольдта та «мовною організацією світу» [Варт 1976, с. 244]. У цей час у соціології, етнолінгвістиці, психолінгвістиці, філософії та лінгвістиці використовуються також синонімічні поняттю «картина світу» поняття «образ світу», «модель світу», «національний образ світу», «фрагмент мовної картини світу».

Не можна не визнати, що мова, мислення й культура взаємозалежні настільки тісно, що практично утворюють, як пише Л.Н. Юсова, «єдине ціле, що складається із цих трьох компонентів» [Юсова 2003, с. 156]. Цей взаємозв'язок і взаємозалежність відбиваються у своєрідній ієрархії способів подання знань про світ: 1) у картині світу відбиті цінності культури; 2) у концептуальній картині світу представлені концепти; 3) у мовній картині світу відображений лексикон словника культури [Костомаров 1990, с. 46].

Поняття мовна картина світу, що з'явилося в 60-і роки 20 століття, співвідноситься за своїм змістом із загальнонауковим тлумаченням картини світу як «зорового портрета світобудови, образно-понятійної копії всесвіту» [Хайруллина 1997, с. 72]. Це співвідношення простежується й у визначеннях мовної картини світу, що існують у цей час у концепціях різних дослідників. Так, Б.А. Серебреніков розуміє під мовною картиною світу «виражену за допомогою різних мовних засобів системно – упорядковану, соціально значиму модель знаків, що містить інформацію про навколишній світ і людину в ньому» [Серебренников 1988, с. 17]. М.П.Одінцова визначає мовну картину світу як «образи світу, відбиті в семантиці мови; узятий у своїй сукупності весь концептуальний зміст даної мови» [Одінцова 2005, с. 63]. «Деталізованою класифікаційною схемою дійсності, представленої у свідомості носіїв мови» визначає мовну картину світу В.С. Яковлева [Яковлева 1994, с. 308].

Поняття картини світу (в тому числі і мовної) будується на вивченні уявлень людей про світ. Якщо світ – це людина й середовище в їх взаємодії, то картина світу – результат переробки інформації про середовище і людину. Таким чином, представники когнітивної лінгвістики справедливо стверджують, що наша концептуальна система, відображена у вигляді мовної картини світу, залежить від фізичного та культурного досвіду і безпосередньо пов’язана з ним.

В мові відображена наївна картина світу, яка складається як відповідь на, головним чином, практичні потреби людини, як необхідна когнітивна основа її адаптації до світу. Необхідною умовою когнітивної семантики є

пошук концептуальної моделі фрагмента інформації, який стоїть за мовним знаком, – тієї ментальної структури, яка не представлена у поверхневих формах мови [Жаботинская 1999, с.5].

У зарубіжному мовознавстві моделі репрезентації знань названі великим набором термінів, які по-різному відображають це явище: фрейм (М. Мінський, Ч. Філлмор), ментальна модель (Ф. Джонсон-Лерд, Т. ван Дейк), когнітивна модель, образ-схематичний концепт (Дж. Лакофф, М. Джонсон), ментальний простір (М. Фоконьє), цепції (Л. Талмі), база (Р. Лангакер), глобальний патерн (Р. Богранде, У. Дресслер). Ми схильні вважати, що термін ментальна модель, найбільш точно відображає суть явища, оскільки вказує на одну з основних ознак, яка є вирішальною у концептуальній картині світу і, особливо, в її представленні мовною картиною світу.

Справа в тому, що ментальна модель безпосередньо співвідноситься з так або інакше інтерпретованим фрагментом дійсності. Модель незалежна від мови, її основне джерело – чуттєве сприйняття, (...) ментальні моделі можуть застосовуватися для інтерпретації мови і виведення інференцій» [Шайхутдинова 1991, с. 39]. Основою багатьох ментальних моделей виступають образи-схеми, які, на думку М. Джонсона [Джонсон 1987, с. 132], є базовими структурами для концептуальних структур і визначаються як повторювальні динамічні зразки процесів сприйняття і наших моторних програм. Ці зразки формують зв'язок і структуру нашого досвіду [Ченки 1996, с. 69].

Таким чином, концептуальна картина світу становить собою системну сукупність ментальних моделей, які репрезентують інформацію та знання, якими володіє людина. Ці знання можуть бути вродженими і «набутими в результаті соціалізації та приналежності індивіда до певної матеріальної і духовної культури» [Жаботинская 1999, с. 4]. Пошук та встановлення ментальних моделей, які приховані за певними мовними явищами, а також з'ясування особливостей мовного вираження тих чи інших мовних моделей

становить основний аспект дослідження на тлі тих завдань, які має перед собою когнітивна лінгвістика, а зокрема – когнітивна семантика.

Одним із процесів виникнення і представлення у мові ментальних моделей є метафоризація. Її когнітивну природу вперше описали Дж. Лакофф і М. Джонсон, розробивши «теорію концептуальної метафори» [Лакофф, Джонсон 1987, с. 127] (за А. Барановим, Ю. Карауловим - метафоричної моделі [1991]), за якою метафора – не просто феномен мови, а й повсякденна концептуальна реальність, коли ми думаємо про одну сферу в термінах іншої. Перспективу дослідження метафори у когнітивній лінгвістиці як одного з основних елементів процесу мислення та його вербалізації підтримують такі вчені, як Р. Лангакер (пропонує досліджувати метафору, охоплюючи більш широкі семантичні поля та індоєвропейські мови), О. Селіванова (підкреслює універсальний та національно-специфічний характер метафор, сприймання у процесі мовлення, онтогенези) та інші. Практичне застосування «концептуальна теорія метафори» знайшла вже у працях Д. Добровольського [1996, с. 79], у якій розглядається природа образності, її когнітивний статус і роль у розумінні ідіом.

Концептуальна метафора зазвичай реалізується у мові у вигляді численних метафоричних виразів, які створюють своєрідну метафоричну парадигму. Метафоричну парадигму тлумачимо як асоціативно-образну сітку, що існує в нашій свідомості як результат процесу пізнання або сприйняття певного фрагмента навколишньої дійсності, підказаних культурним та емпіричним досвідом мовця. Для того, щоб вибудувати метафоричну парадигму, необхідно насамперед встановити її базову метафору, яка по суті буде внутрішньою формою всіх подальших структурних метафор.

1.2 Метафора як показник ідеостилю

Оказіонально утворена метафора – це завжди витвір індивідуально-авторської картини світу, що грунтується на своєрідному експерименті з мовою. Саме пошук оригінального, образного, небуденного штовхає митців слова до порушення лінгвального механізму традиційної системи семантичних відношень, інерції мови, узуальних стереотипів та канонів.

Статус авторської, «естетичної», «образної» (Дж. Кемпбелл Конрад), «оказіональної» (Н. Фельдман), «діафори» (Ф. Уілбрайт), «креативної», «мовленнєвої» (В. Виноградов), «стилістичної» (Б.В.Томашевський), «індивідуально-стилістичної» (О.В. Калінін), «компресованої» (І. Шатуновський), «протометафори» (В. Костров) традиційно визначається в полярному протиставленні до мовної, «побутової» метафори (Д. Муравйов), «епіфори» (Ф.Уілбрайт), «конвенційної», «узуальної», «стертої», «згаслої», «сухої», «мертвої» метафори [Коваль 1987, с. 26].

Подібне білатеральне сприймання метафоричного феномену грунтується на сосюрівській дихотомії мова/мовлення і є умовним, оскільки межі між мовними й індивідуальними метафорами важко маркувати. Мовні метафори розуміємо як нормовані переносні значення слів і розглядаємо щодо використання їх автором у художньому мовленні з певною естетичною чи онтологічною метою. Авторська метафора як мовно-естетична категорія визначається як безсистемна, суб'єктивна, невідтворювана, ненормативна, дифузна, нерегулярна категорія, яка характеризується невичерпністю значення, полісемантичністю. Завдяки своїй внутрішній формі оказіональна метафора здатна набувати в контексті різних відтінків значення, постійно нарощувати їх.

Індивідуально-авторські метафори сприймаються як семантичні неологізми, бо їх вживання, як правило, одноразове та неповторюване. Несподівані асоціативні зв'язки між віддаленими поняттями найчастіше і є

художньою знахідкою автора. Створення оказіональних метафор тісно пов'язане з гумбольдтіанською ідеєю, з постійно діяльною роботою духу, з формуванням духовного початку взагалі.

Авторський метафоричний образ має значний прагматичний потенціал за рахунок іманентно притаманного йому рудименту семантичної структури, що вміщує експресивні, емоційно-оцінні елементи значення. Художній оказіоналізм, як зазначає більшість учених (С. Єрмоленко, А. Коваль, Л. Кноріна, С. Левін, С. Саркісова, М. Румлянський, В. Чабаненко та ін.), виникає внаслідок свідомого, стилістично вмотивованого відхилення від загальномовних норм. Зовнішнім вираженням образного змісту слова є його незвична / нестандартна сполучуваність. Оказіональні метафори «виникають тоді, коли слово потрапляє в невластиве для нього оточення. Це має місце найчастіше тоді, якщо сполучуваність будується на незвичному зближенні слів, далеких логічно й семантично, а іноді стилістично контрастних, на порушенні звичайних норм сполучуваності» [Панченко 1993].

Художнє мовлення як природне середовище авторської метафори вибудовується за двома принципами: 1) «текст як світ» та 2) «світ як текст» [Лотман 1987, с. 12]. Згідно з першим принципом світ, сконструйований в адекватних системах, варто розглядати як своєрідну «фотографію» (зображення), ідентичну картину дійсності, збудовану за допомогою мовно-зображувальних засобів. За цим, безумовно, стоїть концепція дзеркального відображення життя, аналогічної транскрипції довкілля. Сприймаючи мову як світ, ця теорія грунтується на прагненні усунути різницю між змальованим об'єктом (життя) і моделювальними засобами (мовою). Відповідно до цього глибина метафори лежить на поверхні твору і є матеріалізованою, тобто репрезентована мовними засобами предмета висловлювання (світу). Прикладами такої моделі світу може бути (за термінологією В. Шкловського) поезія «факту», тобто мовотворчість так званого соціального замовлення, а також неокласична, символічна неореалістична та необарокова метафорика.

Другий принцип художнього моделювання – «світ як текст» – це естетика не тотожності, а протиставлення. Звичними для читача способами моделювання дійсності митець слова протиставляє свій, оригінальний зв'язок між предметами й вербальними знаками, що їх позначають, і цей зв'язок письменник вважає істинним. Отже, світ стає фікцією, певним текстом, мовою, яку треба розшифрувати. Прикладом такого метафоричного моделювання є творчість романтиків.

Активне використання метафор у художньому мовленні пояснюється спробою митця-носія мови створити власний світ (скажімо, мозаїчний як у романтиків), не просто упорядкувати по-іншому явища дійсності, а сповнити новий світ новим змістом, змінивши набір ознак [Кузнецова 1996, с. 32]. Кожна індивідуальність несе в собі питомий знак не тільки естетичної, а й життєвої свіжості й новизни, бо саме своїм художнім світом митець слова корегує суспільну свідомість, відкриваючи перед нею якийсь новий аспект дійсності. Це особливо стосується тих творів, кожен із яких моделює цілком автономний, опертий на власні закони світ (як, наприклад, Атлантида), коли читачу запропоновано вийти за його межі, подивитися на нього як на джерело інформації про цю дійсність, її модель [Астаф’єв 1998, с. 152].

Індивідуально-образна метафора постає моделлю інтенційно-умовного, ефемерного світу, що не ідентифікується з реальною формою буття. Останнє почасти пов'язано з феноменом «гри в стихії мови» (М. Хайдеггер). До цієї мовно-естетичної категорії зверталися М. Бахтін, Л. Віттгенштейн, Ж. Дерріда, Ф. Ніцше та ін. Письменник прагне створити ілюзію реальності, подає читачеві не повідомлення (інформацію), а матеріальну річ, артефакт (джерело інформації), і щоб зрозуміти його, потрібно відсторонитися від референтності (тобто виконати умови абстрагування від практичної функції) й встановити принципи взаємин між вилученими з нього елементами та їх властивостями.

Оказіональна метафорика є мовленням, що прагне стати світом, оскільки постає не тільки збудником естетичних почуттів, а викликає в психіці

реципієнта-читача емоції та переживання, які не дає реальна дійсність. Утвердження нового йде шляхом діалектичного закону заперечення усталеного, звичного, буденного, в зв'язку з цим суттєвим для художнього мовлення є явище відхилення від норм, оскільки той, хто продукує метафоричний оказіоналізм-новацію, свідомо деформує норму, відчуваючи при цьому естетичне задоволення від своїх мовотворчих здібностей, а той, хто його сприймає, дивується і хистові автора й, в свою чергу, дістає естетичне задоволення від співучасті в акті творчості.

Через метафоричне слово носій мови прагне вийти за межі знайомого, запропонувати на мовній палітрі нову сукупність семантико-синтаксичних відношень, нові закономірності, новий спосіб семантико-синтаксичних зв'язків, тобто власну інтерпретацію мовно-естетичної норми. Внаслідок кореляції зі світом митець не стільки відображує (за дзеркальним принципом) реальність у метафорі, скільки своєрідну словесно-знакову та когнітивну макромодель дійсності, пропонує замість колективного досвіду пізнання довкілля свій власний досвід. Слово при цьому стає засобом у процесі створення картини світу, зазнаючи творчої обробки й трансформації в плані форми / змісту. Останнє традиційно ототожнюють із поняттям «ідиостиль».

Саме індивідуальний стиль постає своєрідною маніфестацією авторської моделі світу [Подгаецкая 1982, с.42]. Вчені-лінгвісти вважають, що поняття «стиль» охоплює винятково мовний шар художнього твору, тобто його зовнішню форму, і є «індивідуальним використанням мови» (К. Фосслер), «сумою усіх рис індивідуальної мовленнєвої системи» (К. Гертнер). Здебільшого «ідиостиль» розуміють як «сукупність усіх мовно-зображувальних засобів автора, що реалізують його ідіолект – динамічне мисленнєве утворення, яке відбиває авторське бачення світу, структурні зв'язки цього мисленнєвого утворення» [ЛинЭС 1990, с. 171]. Констатують, що індивідуальний стиль (ідіолект) – це сукупність «мовно-виразових засобів, які виконують естетичну функцію й вирізняють мову окремого письменника з-поміж інших» [Єрмоленко 1999, с. 304].

Авторська метафора має статус поліфункціональної категорії, оскільки вона є моделлю уявного світу, закріпленного в мові через призму творчого мислення письменника. Вона є способом створення індивідуально-образного світу письменника, одним із найважливіших жанро-, тексто-, стилеформувальних засобів майстра слова. Процес авторського метафоротворення трансформується в акт утвердження індивідуального світорозуміння й постає виразником ідиостилю письменника, репрезентує його самобутність, специфіку пріорітетно-мовних зацікавлень у лексиконі, виражає властиву йому світоглядну концепцію світу.

1.3 Мовна картина світу німецької романтичної казки

Буржуазна революція у Франції перевернула весь світ «з ніг на голову», призвела, на думку Ф. Шлегеля [1981], до втрати людиною духовної опори (такою опорою для стародавніх була міфологія). Ломка старого устрою життя і вікових людських відносин – такий час застали перші романтики. Для Новаліса рубіж тих століть був «часом культурного здичавіння», для Й. Ґ. Фіхте – «часом... цілковитої розпусти, позбавленої якогось стримувального начала, – стан завершеної гріховності»; Ф. Шлейєрмахера «охоплював відчай» при думці, в який «жалюгідний час» йому довелося народитися. На думку Ф. Шиллера, «[матеріальна] користь стала великим ідолом часу, якому служать усі сили й підкоряються всі обдарування». А Й. В. Ґете був «твердо переконаний», що наближається момент, коли Творець «змушений буде знов усе зруйнувати, щоб оновити своє творіння».

Цю світоглядну, духовну кризу європейської людини і всієї культури на рубежі XVШ-XIX ст. Шалагінов називає *першою кризою доби Модерн* [Шалагінов 2018, с. 127].

Проте дуже скоро до романтиків прийшло розчарування, як в ідеях освіти, так і в результатах французької буржуазної революції. Невідповідність ідеалів, які висувала нова дійсність, і реальності, в якій жили романтики, змушувало їх йти у світ суб'єктивних переживань, протиставляти прекрасне і уявне прозі життя. Відсутність чітких життєвих орієнтирів спонукали романтиків до пошуку нової форми буття, якою для них став світ фантазії, відчуттів, переживань. Звідси – непереборний, ваблячий інтерес до всього таємного, незвичайного, загадкового і містичного. Увагу романтиків привертають такі теми, як дзеркальний двійник, уява стихій (першоелементів), інцест у коханні, фольклорна (язичницька) демонологія, ортодоксальний містицизм, чорна магія; «двосвітовість» (мінлива та зворотна перспектива), тематика страшного.

Важлива роль в поетизації життя відводиться казці, яка є, на думку романтиків, «вищою формою поезії» [Reimann 1956, S. 13]. Фольклор мав могутній вплив на романтичну поезію і прозу. Він був мов частиною природи, втіленням природного мистецтва на противагу умовному обивательському мистецтву. Фольклорна течія або, за визначенням німецького літературознавця П. Рейманна, «народний романтизм» (volkstümliche Romantik) характеризується зверненням до національних витоків, усвідомленням їх ролі у розвитку літератури. Зростання інтересу до народної казки обумовлено ще й тим, що казка перестала розглядатися як щось несерйозне, низьке, «простонародне», а стала сприйматися як вияв народного генія, «духу нації», у якому відкривався загальнолюдський або Божественний дух. Залучення розмовної мови, скажімо, до конструювання метафор грунтується на бажанні точніше відобразити життєвість та автентичність пізнання за рахунок емоційності народної мови. Згідно Н. Я. Берковському, «фольклорні традиції романтики цінували за дух наївності та безпосередності» [Берковский 2001, с. 431].

В німецькому романтизмі складається особливий тип літературної казки. Романтик, що писав казки, наче сподівався піднестися до народного

генія завдяки генію індивідуальному. Тому казкові мотиви не тільки запозичуються з національного фольклору, але й придумуються наново за їх зразком. У романтичній казці сильніше виявляється авторський початок, ускладнюється структура, затверджуються нові принципи створення образів казкових героїв. Таким чином, казка втрачає жанрову строгість, зтикаючись з символико-філософською притчею і новелою. Особливо це стоується так званого третього етапу розвитку німецької романтичної казки, яка відрізняється прагненням створити ілюзію достовірності подій, що відбуваються. Казка Шаміссо, Гофмана і Гауфа переростає в складніший, синтетичний твір і, як відзначає А.В. Карельський, «стає фантастичною повістю, в якій межі між добром і злом вже не такі чіткі, в якій добро постійно змушено миритися з існуванням свого антипода» [Карельський 1991, с. 14].

Нова романтична казка нагадує «перспективу Дзеркала» Л. Керролла [Buchmann 1986, S. 43]. Принцип «інверсії», який винайшов Л. Керролл, в «Казках Аліси», діє як механіка «паралельних вимірювань» в романтизмі. В «Дзеркалі Л. Керролла» двійники романтиків виявляються обернутими, вони неначе «вивертаються навиворіт». Пари, описані в нових казках, асиметричні. «Дзеркало романтиків» «тане, немов сріблястий туман уранці», і казкові герої виявляються «на межі світів»: однією ногою в одному світі, а іншою – в іншому. Л. Керролл збудував «Дзеркальний Будинок», в якому і до цього дня мешкає романтизм. Треба сказати, що романтики, взагалі, дуже суб'єктивно оцінювали явища дійсності і неминуче слідство цього – розрив між ідеалом і дійсністю. У кожного романтика такий розлад виявляється по-різному через світоглядні особливості, різний життєвий досвід, соціально-політичну ситуацію в країні і називається двосвітовістю. Світ здається їм подвійним, що розколюється на різні площини.

Кращим прикладом такого нового світогляду є казки Е. Т. А. Гофмана. «Під пером Гофмана незвичайне, фантастичне виникає з реальних речей і подій; джерелом чудового стає буденне життя» [Чавчанідзе 1983, с. 347]. Казка Гофмана – це, власно кажучи, не казка, а, швидше, новела або повість з

елементами казки [Segelbrecht 1967, S. 106]. Мовна картина цієї казки яскраво демонструє ознаки романтичної двосвітовості. Романтична двосвітовість реалізується у повісті, наприклад, через пояснення персонажами походження та побудови світу, в якому вони живуть; є світ тутешній, земний, буденний і інший світ, яка-небудь чарівна Атлантида, із якої і походила колись людина. Ансельм виявляється на межі двох світів, в одному з яких, а саме, в світі фантазії, все здається невизначеним, таємним, а іноді, навіть чужим. В цьому відношенні особливу увагу звертають на себе лексеми merkwürdig – дивний, дивовижний, seltsam – дивний, особливий, надзвичайний, дивовижний, химерний, sonderbar – дивний, wunderlich – дивний, химерний, які мають багато спільного в компонентному складі, але відрізняються своїм контекстуальним вживанням.

Картину світу гофманської казки відрізняє використовування гротеску, що є не тільки індивідуальною своєрідністю Гофмана, але й романтичної казки в цілому [Cramer 1970, S.13]. Гротеск є надмірним перебільшенням і загостренням окремих сторін реального предмету або явища, що веде до руйнування існуючих насправді зв'язків, до поєднання непоєднуваних властивостей об'єктів. За даними літературно-енциклопедичного словника, гротеск є типом художньої образності, заснованої на фантастиці, сміху, гіперболі, химерному поєднанні і контрасті фантастичного та реального, прекрасного та потворного, трагічного та комічного [ЛЭС 1990, с.75]. Різко зміщуючи форми самого життя, він створює особливий художній світ, який не можна розуміти буквально або розшифрувати однозначно. Тому система гротеску – це відкрита система нескінченних опозицій: життя – смерть, дивне – буденне, смішне – жахливе.

Гофман гротескно зображує «малюка Цахеса на прізвисько Цинобра», позначеного рідкісною потворністю, адже той, за його словами, зовні «нагадує редиску». Проте потворність сама по собі не є достатнім елементом гротеску, бо мусить вступати у взаємодію з контрастними, протилежними якостями і значеннями. Так, потворність Цинобри поєднується з бурхливим схваленням

філістерами його гаданих «талантів» і навіть із закоханістю в нього миловидої Кандіди. Цей прийом пізніше знайшов поширення в усій романтичній літературі (Есмеральда - Клод Фролло - Квазімодо в «Соборі Паризької богоматері» В. Гюго) [Шалагінов 2009, с. 52]

Фантастика дозволяє створювати ефект романтичної двосвітовості: є світ тутешній, реальний, де звичайні люди думають про порцію кави з ромом, подвійне пиво тощо, а є світ фантастичний, де «Фосфор, вдягався в блискуче озброєння, що грало різнокольоровим промінням, і бився з драконом, який своїми чорними крилами ударяв об панцир. Фантастика в повісті Гофмана походить з гротескової образності: одна з ознак предмету за допомогою гротеску збільшується до такого ступеня, що предмет як би перетворюється в інший, вже фантастичний.

Іноді дві реальності, дві складові романтичної двосвітовості перетинаються і породжують забавні ситуації. Так, наприклад, напідпитку Ансельм починає говорити про відому тільки йому іншу сторону реальності, а саме про істинне обличчя архіваріуса і Серпентіни, що виглядає як марення, оскільки його співрозмовники не готові відразу зрозуміти, що «пан архіваріус Ліндгорст є, власне, Саламандр, що спустошив сад князя духів Фосфору в серцях за те, що від нього відлетіла зелена змія» [Золотий горнець, с. 139]. Авторська іронія робить особливо помітним, що герої живуть між двома світами. Іронія мов розсіює цілісне сприйняття речі (людини, події), поселяє смутне відчуття недомовленості і «недозрозумілості» навколишнього світу [Link 1974, S. 39].

РОЗДІЛ 2
ЛІНГВОКОГНІТИВНА СТРУКТУРА МЕТАФОРИ Е.Т.А. ГОФМАНА У ПЕРЕКЛАДІ

2.1 Поняття про романтичну метафору

Арістотель вважає, що метафора як естетичний феномен має викликати у читача позитивні емоції: «Метафори слід брати від слів чудових за звуком або за значенням або з того, що містить в собі щось приємне для зору чи для якого-небудь іншого почуття» [Аристотель 1982, с. 111]. Метафора додає мові виразності, викликає відчуття новизни та здивування, реалізовуючи тим самим античне уявлення про красу. Прекрасне в епоху античності ототожнюється зі всім, що предстає як естетично виразне, і служить синонімом поняття художності.

Епоха Нового часу ставить метафоричні конструкції у філософії «поза законом» і формує іронічну думку про те, що «похвалити філософа за метафору – все одне, що похвалити логіка за красивий почерк» [Ермоленко 1991, с. 41]. Скептичне відношення до виразних можливостей метафори у філософії грунтується на запереченні ефективності і важливості емоційної сфери у пізнанні дійсності та визнанні домінування в ній розуму. Ново-європейськая апологія визначальної ролі розуму в науці та філософії стає основою кризи класичної системи раціоналізму.

Переоцінка значення сфери чуттєвості, що відбулася в епоху романтизму, корінним чином вплинула на уявлення про функції метафоричних структур у філософії мови. Романтики пов'язують поняття істини з автентичністю та природністю, яку знаходять в реальності, цілком не розкриту у видимості. Раціонально-емпіричні знання вони вважають поверхневими і розділяють суще на зовнішнє та внутрішнє, видиме та

незриме. Зовнішньому при цьому приписується роль стримуючого чинника у відношенні до внутрішнього. Виникаючі в процесі стримування відчуття містять у собі світ ідей: «...кожній ідеї відповідає почуття» [Шлегель 1983, с. 32]. Однако початкова недосконалість всього зовнішнього не дозволяє ідеям розвернутися цілком у відчуттях. Тому останні називаються «темними, нерозвиненими ідеями» [Novalis 1989, S. 6].

Виходячи з цього недопустимим для романтичної казки є ототожнення духовної і раціональної сфер людського організму, бо все логічне, на думку романтиків, є одностороннім, несправжнім, тоді як чуттєва сфера асоціюється зі світлом, істиною. Душа є при цьому вмістищем для почуттів, тоді як голова є носій раціонального, тобто думок. Цей принцип виявляється, наприклад, у зіставленні Серпентини та Вероніки. Те, що перекладач, передаючи відношення Ансельма до Серпентини, обрав для лексеми Gemüt еквівалент «душа», демонструє справжність почуттів героя, оскільки про Вероніку він тільки думає: Und doch, indem sein ganzes Gemüt der holden Serpentina und den Wundern des Feenreichs bei dem Archivarius Lindhorst zugewandt war, mußte er zuweilen unwillkürlich an Veronika denken... – Но все же, хотя вся его душа была обращена к дорогой Серпентине и к чудесам волшебного царства у архивариуса Линдгорста, он иногда невольно думал о Веронике.

Ефект двосвітовості визначає двозначність пізнання: збагнення єства стримується «оковами» зовнішнього світу, його принциповою неможливістю вміщати в себе усю повноту та різноманіття істини. Ідеалом пізнання романтиків стає універсальність – взаємодія аналітичних здібностей розуму з широким спектром індивідуального сприйняття. Пізнання прямує не на вивчення конкретних об'єктів, а на збагнення миру як цілого, як «божественної таємниці» і знаходить містичний характер.

Раціонально-емпіричні знання романтики доповнюють знаннями, заснованими на інтуїції та уяві, оскільки вважають, що філософія повинна не тільки спиратися на факти, але й щось «говорити серцю». Уява, згідно Хезлітту, «представляє нам предмети не такими, якими вони є самі по собі»,

вона здатна «передати враження, яке предмет посилає нашій душі» [Schelling 1996, с. 155]. Орієнтація філософії романтиків на інтуїцію, на уяву заснована на прагненні «пожвавити» «внутрішньо вихолощені», «спустошені» значення. Так, Шлегель відзначає, що філософія повинна «виходити з життя та живого значення» [Шлегель 1983, с. 375].

Апеляція романтичної думки до ідеї автентичності, життєвості пізнання призводить до розширення не тільки філософської проблематики, але і – до перевлаштування мови філософії. За рахунок загальновживаних слів вона поповнюється новими термінами та мовними зворотами: «Філософія...може брати і запозичити свої вирази звідусіль, перш за все, з самого життя, і навіть швидкоплинні форми вираження та звороти розмовної мови можуть іноді слугувати їй для влучного позначення» [Жирмунский 1981, с. 221]. Доповнюючи мову філософії неспеціальною лексикою, романтики заперечують необхідність її уніфікації, строгості. Класичний понятійний апарат новоєвропейской філософії вони називають «штучним сплетенням наукової ілюзії», яке складається з «перетворених на порожні формули» слів [Шлегель 1983, с. 375]. Терміни з жорстко регламентованими, незмінними значеннями є не тільки не здатними виразити повноту істини, але й сковують всяке прагнення до її пізнання, оскільки самі значення потенційно здібні до розвитку.

Зміст філософської істини тлумачиться як єдиний живий початок, не обмежений законами та принципами. Його пізнання і вираження виявляється неможливим в рамках формальної логіки. Шеллінг, пов'язуючи мову філософії з буттям Абсолюту, характеризує його як «вищий символ хаосу», «життєво висловлююче себе, нескінченне твердження» [Schelling 1996, с. 187]. Естетизм романтичної думки робить неминучим використання метафор.

Особливість романтичної метафори полягає саме в індивідуальному оновленні метафоричного значення слова. Якщо поетика французького класицизму заснована переважно на метонімічних узагальненнях та перифразі як характерних ознаках раціонального стилю, романтичне мистецтво у

стилістичному відношенні можно сформулювати як поезію метафори [Ружевич 1999, с. 153]. Романтизм – це поетична свідомість, заснована на відродженні містичного відчуття, відчуття присутності в світі божественного та нескінченного. Перетворення світу, яке здійснюється в романтичній творчості, його містична поетизація, все робиться за допомогою різних прийомів метафоризації дійсності. Для романтиків метафора – не поетична вигадка, не довільна гра художника, але справжнє прозріння в таємне єство речей, в містичне життя природи як живого, одушевленого, божественного цілого, в таємницю кохання [Наливайко 1982. с. 173].

Романтичне розуміння функцій метафори виходить далеко за межі чистої виразності. Метафора стає в ньому моделлю істини та методом пізнання. За допомогою метафоризації здійснюється наближення до містичної єдності речей і виявлення можливостей їх саморозвитку – проводиться «потенціювання». В процесі «потенціювання» «річ за рахунок власних ресурсів силиться розширити свої межі, своє визначення» [Жирмунский 1999, с. 23]. В метафорі через аналогії виявляються нові семантичні зв'язки речей, що дозволяють уникнути штучності, формальності пізнання. Метафора підкреслює індивідуальність, ексцентрику пізнання, сприяє оновленню і розвитку значень. Крім того, метафора здійснює поляризацію значень: «знаходить таємну присутність Іншого в речі» [Schelling 1996, с. 156]. Зіставлення уточнює значення конкретних елементів мови. Одна і та ж ідея предстає в метафорі «у новому вигляді і з іншої точки зору» [Кузнецова 1996, с. 187].

Поляризація значень виявляється у вживанні іменника Schmerz. При зверненні до метафор з цим компонентом впадає в очі той факт, що російський перекладач Вл. Соловйов розмежовує фізичний та емоційний стан персонажа. Так, лексему Schmerz він перекладає двома еквівалентами: 1) «біль» (фізичний, інколи психічний стан), 2) «скорбота» (психічний стан): 1) Aber dem Studenten Anselmus war es, als wisse er nun, was sich in seinem Innern so rege und bewege, ja was seine Brust so im Schmerz einer unendlichen Sehnsucht

zerreiße. – Однако студенту Ансельму казалось, что он теперь знает, что шевелится и движется; внутри его, что так разрывает его грудь болью и бесконечным томлением; 2) Da gingen ihm wieder all die seltsamen Abenteuer, welche er erlebt, mit glühenden Farben durch den Sinn, und ein namenloses Gefühl von Wonne und Schmerz durchschnitt seine Brust. Тут все пережитые им удивительные приключения в пламенных красках прошли по его душе, и несказанное чувство блаженства и скорби прорвалось через его грудь. Найбільш частотним (75%), хоча і не зовсім вдалим, є другий варіант. Зазначимо, що слово «скорбь» (рос.) асоціюється, як правило, із смертю або втратою чогось дорогого. Проте у перекладі йдеться про страждання головного героя від безвихідності, від того, що він не може побачити, зустріти кохану, бути з нею. Тому, обравши варіант «скорбь» (рос.), перекладач не зміг у багатьох випадках досягти адекватності в передачі емоційної картини твору.

Більш вдалим еквівалентом лексеми Schmerz можна вважати переклад А. Морозова. В казці «Пісочна Людина» він скористався прийомом генералізації на тій підставі, що лексема «боль» в російській мові має широкий семантичний обсяг та багаті асоціативні зв'язки: konnte er wie von glühenden Ärmen plötzlich erfaßt sich nicht mehr halten, er mußte vor Schmerz und Entzücken laut aufschreien: «Olimpia!» - …он уже не мог совладать с собою и в исступлении от восторга и боли громко вскрикнул: «Олимпия!»

Лаконічно виражаючи багатобічні аспекти істини, метафора не обмежує і не поскладює пізнавальну активність романтиків: вона направляє її не на завершеність, а на продуктивний процес. Безмірність та незбагненність істини обумовлює співіснування в її розумінні різнорідних інтерпретацій і надання широкого спектру можливостей для виникнення нових тлумачень [Köhn 1966; Hettner 1983]. Тим самим метафорична структура стає своєрідним регулятивним принципом філософського пізнання.

Висока оцінка романтиками виразної та пізнавальної функцій метафори пов'язана з особливим відношенням до її психологічної функції. Наповнюючи філософську мову метафорами, романтики не прагнуть зробити його

загальнозрозумілим. Простоту та доступність вони вважають недоречною для сфери містичного збагнення істини. Інакше кажучи, складне індивідуальне переживання поета-містика не може бути розкрите в логічно точній формулі; воно зрозуміле лише в образному своєму вираженні, в цьому індивідуальному поєднанні образів.

Метафора в епоху романтизму розуміється як найадекватніший засіб вираження філософських значень і – спосіб пізнання нерозчленованої цілісності буття. Продовжуючи раціоналістичну європейську традицію ототожнення буття і мислення, що йде від грецького Парменіда, романтики пов'язують метафору з буттям Абсолюту та пізнанням істини. Метафоричний пошук істини розглядається ними як організований продуктивний процес, направлений на розвиток і не прагнучий завершення. Його регулятивними принципами виступають поляризація та потенціювання значень, в ході цих процедур здійснюється досягнення справжніх, емоційно насичених знань.

2.2 Звукові метафори у перекладі

Метафоричні значення у наш час розглядаються не просто як засоби художності мови, що знаходяться на його стилістичній периферії і в разі втрати своєї образності проникають у його структуру, але й як феномен мови людини, що несе найважливішу функцію у пізнанні світу. Переносні значення – це особливий рівень лексичної семантики, який, виконуючи специфічні когнітивні функції, віддзеркалює процеси трансформації семантичного поля слова.

Група метафор Гофмана, пов’язаних із звуковими стереоефектами вражає своєю різноманітністю. Процес метафороутворення не обмежується тільки антропоморфізацією, яка кваліфікується як оживлення предметів, понять і явищ (головним чином природних), семема яких збагачується семою

«людинототожність». Антропометафоричні контексти містять ключові слова, які постають як назви активних дій людського індивіда, психофізичних процесів / станів особистості: 1) Da fing es an zu flüstern und zu lispeln, und es war, als ertönten die Blüten wie aufgehangene Kristallglöckchen.

Як видно, неаби яку роль у творенні метафор відіграє функціонально-виражальний потенціал дієслівної лексики. Абстрактність її семантики та здатність актуалізувати весь мисленнєвий образ певної ситуації – всі ці ознаки забезпечують дієслову найбільшу продуктивність для метафоричного вживання. У семантиці кожного з дієслів, як стверджує М.П. Кочерган [1980, с. 18], існує елемент одного чи кількох реальних об'єктів, пов'язаних між собою відношеннями спрямованої на них дії. Цим пояснюється складність моделей утворення метафоричних значень дієслів, оскільки «когнітивне тяжіння» метафоризації враховує конкретні й абстрактні ознаки. Семантична єдність дієслів, які розвивали метафоричні значення у гофманській казці, зумовлюється спільністю асоційованих елементів значення, що відіграли вирішальну роль у процесі метафоротворення.

У цьому зв’язку слід розглянути тему взаємозв'язку описів природи та музики в творчості Гофмана. Музика для Гофмана – це найповніший вираз романтичної туги, «її предмет - нескінченне» [Славгородською 1982, с. 186]. Вона є в той же час і «загальною мовою природи»: «Хіба музика, що живе в нашій душі, може бути іншою, ніж та, яка, подібно глибокій, лише вищому розумінню доступній таємниці, є прихований в самій природі?». І ще: «Емоційний настрій романтичної душі співзвучний «таємничій музиці, яка є великим незмінним принципом життя самої природи» [Novalis 1989, с. 156]. В цьому співзвуччі народжується нова гармонія, яка виявляє собою вище досягнення духовного життя людини.» У всіх творах Гофмана звучить музика, то прекрасна, яскрава, таємна похмура. Музика пронизує всю його прозу не лише як тема, але і як стиль. В шелестінні листя ми чуємо музику, в голосах – музику, в перебігу вод – музику, в монотонному голосі оповідача – знову музику: und sie sprach zu mir in herrlichen Kristalltönen, aber Sie - Sie! Herr

Archivarius, schrien und riefen so erschrecklich übers Wasser her. В ній – гармонія космосу і нескінченності, весь людський світ і природа можуть бути виразимий цією універсальною мовою.

В душі справжнього романтика живе не тільки біль, народжений подвійністю буття, але і туга по втраченій гармонії, прагнення подолати розрив: «Він відчував, як в його душі прокидалося щось невідоме і заподіювало йому той блаженний біль, який і є нескінченною тугою, що обіцяє людині інше, вище існування» [Золотий горнець, с. 73]. Романтична туга – це для Гофмана не тільки вічне нездійсненне бажання скинути земну оболонку, злитися з нескінченним, це і прагнення повернутися в лоно матері-природи, залучитися до її таїнств, знайти в них вирішення внутрішніх протиріч. В душі романтика «лунає божественний звук, народжений чудовою гармонією в сокровенній глибині природи». Ось тому він і здатний зрозуміти «чудові голоси природи», бо «на всякий тон відгукується тон, йому спізвучний» [Славгородська 1982, с. 187].

Така гармонія передається через поєднання лексем Kristall та Ton. Дослідники творчості романтиків неодноразово звертали увагу на невипадковість вибору їми слів. Концептуальна лексеми їх творів пов’язані чато не тільки семантично, але й етомологічно. Так, спільні етомологічні корені мають лексеми Kristall та Ton. Гармонія звука, яку спричиняє кристал, може бути передана тільки лексемою Ton, а ні, наприклад, лексемою Laut (укр. «звук»), яка етимологічно пов’язана з прикметником laut («гучний») [EWD 1997, S. 645]: und daß in den Windungen des schlanken Leibes all die herrlichen Kristall-Glockentöne hervorblitzen mußten...(гармонія) - ... и что в изгибах ее стройного тела должны были сверкать все те чудные хрустальные звуки, которые наполняли его блаженством и восторгом. – Певне, то її струнке тіло, звиваючись, іскрами розсипало кришталеві звуки, що сповнили його втіхою і захватом.

Нерозривність вживання цих лексем підтверджується і на синтагматичному рівні, де іменник Kristallglocken супроводжується дієсловом

ertönen, що належить до однієї словесної сім'ї (про вживання терміну див. [Weisgerber 1973, S. 202] з лексемою Ton: Aber in dem Augenblick ertönte es über seinem Haupte wie ein Dreiklang heller Kristallglocken – Коли це над його головою ніби задзвонили кришталеві дзвіночки (укр.). – Но в это мгновение раздался над его головой как будто трезвон ясных хрустальных колокольчиков (рос.).

Можна погодитися з тим, що адекватно передати такий метафоричний зв'язок на рідну мову просто неможливо, при наймі, аналізуючи лексеми на рівні композитів. Йдеться не просто про глибинну семантику; йдеться про етимологічну обумовленність вживаних лексем. Якщо звернутися до їх синтагматичного зв'язку, то можна побачити різницю у інтерпретації дієслова ertönen. У російському перекладі передача гармонії звучання дещо порушується, бо лексема «трезвон» містить у семантичній структурі компонент «гучно». Різкість звуку підкріплюється дієсловом «раздаваться» (рос.). Український варіант перекладу передає принаймні спокійну, «лагідну» атмосферу звукотворення.

Гармонія звуків дзвіночків стає ще більш виразною у порівнянні із звуковою реакцією Ансельма. Його дії передаються дієсловами schreien та rufen, де знов домінує сема «голосно/гучно»: Ach! die ewig Geliebte meiner Seele, und sie sprach zu mir in herrlichen Kristalltönen aber Sie - Sie! Herr Archivarius, schrien und riefen so erschrecklich übers Wasser her.- ...ах, вічну кохану моєї душі, і вона промовляла до мене чудесним кришталевим голоском, але ви... ви, пане архіваріусе, так страшно зарепетували й закричали над водою... - Ах! Вечную возлюбленную моей души, и она говорила со мною чудными кристальными звуками; но вы, вы, господин архивариус, закричали и загремели так ужасно над водою. Дублетність дієслів порушується в російському перекладі через те, що одне з них переходить в інший семантичний клас із семою «штучний звук». Можливість адекватної передачі думки в українському перекладі обумовлюється широтою синонімічного ряда зі значенням «розмовляти голосно».

Лише романтику доступні казкові видіння, звуки небесних сфер, розуміння світової гармонії [Magris 1980, S. 88]. І очима таких романтиків ми бачимо в гофманських оповіданнях світ дивний, іноді чудовий, іноді страхітливий, але й, при всьому цьому, привабливий. Романтик і в пейзажі може відчувати «людський початок», і людська свідомість може населити чинами природи, бо «якщо ти проник в глибоку значущість природи, то картини її засіяють в твоїй душі у всій їх пишності» [Славгородская 1982, с. 203]. Саме таким є внутрішній світ героїв Гофмана, у якого одні і ті ж елементи пейзажу характеризують і реальну обстановку дії, і душевний стан героя, і музику.

Для Гофмана одушевлений світ природи і є наповненим життям. Поетизація природи, любовне занурення в її таємне життя веде до метафоричного одушевлення, «олюднення» того, що зображується. Найзвичайніший прийом метафоричного стилю в поезії романтиків – це одушевляюча метафора у зображенні явищ природи [Жирмунский 1999, с. 20]. Її можна знайти в поетичній прозі не тільки Гофманна, але й Тіка, Ейхендорфа, в описах природи Гоголя у віршах Фета. Метафоричне одушевлення природи стає реальністю, коли в романтичній ліриці природа дійсно оживає, наповнюється таємними та казковими істотами. Так, перша зустріч Ансельма з дивним відбувається у куща бузини, де він закохується в прекрасну Серпентіну. Ця зустріч могла відбутися лише в гармонії природи. Сама лілія, як говорить сам автор, це видіння священного співзвуччя всіх істот, тобто видіння і розуміння гармонії світу.

Навряд чи гофманський світ фантазії можна назвати одноманітним, бо він представлений героями, що належать до діаметрально протилежних сил – силам добра і зла. Головний герой виявляється під рівновеликим впливом тієї і іншої сили, є підвладним цій мінливій і вічній боротьбі добра і зла. В «Золотому горщику» ці дві сили представлено, архіваріусом Ліндгорстом, його дочкою Серпентіною і старою відьмою, яка, виявляється дочкою пера чорного дракона і буряківки. Образ останньої зображається метафоричними

дієсловами з негативною конотацією такими, як heulen, kreischen, zischen тощо.

Якщо в оригіналі, наприклад, und rührend in dem Höllensud, lacht und ruft sie mit krächzender Stimme використовуються лексеми нейтральні в експересивному відношенні, то їх українські еквіваленти відрізняються яскравою експресивністю: мішаючи пекельне вариво, вона регоче і кричить хрипким голосом. Аналогічне явище спостерігаємо при перекладі дієслова niederstürzen: Die Alte stürzte heulend nieder, aber der Veronika vergingen Sinn und Gedanken. – Старуха с воем упала на землю, а Вероника лишилась памяти и чувств. – Стара, виючи, беркицьнулась на землю, а Вероніка впала непритомна.

Треба сказати, що велика частина портретних метафор гофманських казок побудована на основі зооморфізації, за якою ховається збагачення лексичних значень семою «тотожний тварині, птаху, рибі». Метафори при цьому містять ключові слова, що є назвами динамічної сфери життя тварин, їх звуків. Одним з таких прикладів є метафоричне вживання в «Золотому горщику» дієслова krächzen – «каркати», «хрипіти, кректати». Виходячи з компонетного складу цього дієслова, можна стверджувати, що він не містить звукових характеристик «різко», «пронизливо». Отже, метафора die gellende, krächzende Stimme des Weibes (в різкому, пронизливому голосі цієї баби) передана невірно, як невірно передана і дієслівна метафора, що описує поведінку Ліндгоста: Wie der Student nun so in die Dämmerung hineinstarrte, da erhob sich mit krächzendem Geschrei ein weißgrauer Geier hoch in die Lüfte. - В то время как студент Ансельм вперял таким образом свои взоры в сумрак, вдруг поднялся высоко на воздух с каркающим криком серый коршун, и Ансельм теперь ясно увидел (...). - І саме коли студент пильно вдивлявся в присмерк, перед ним, зашелестівши крильми, знявся високо в повітря сірий шуліка. Вдаючись до буквалізму російський перекладач порушує логічну відповідність дії і його носія, оскільки шуліка не може каркати. В українському перекладі ця проблема розв'язується іншим способом:

перекладач використовує метод опущення і, взагалі, відмовляється від звукової характеристики персонажа, що також веде до істотних змістовних втрат.

В казці «Маленький Цахес на призьвісько Циннобер» головний герой зображується як нікчемне творіння природи. Лише тільки своєю зовнішністю він нагадує маленького звіра. Його звукові характеристики передаються дієсловами knurren, schnarren, mauzen, частина з яких позначає звуки тварин: aber in dem Augenblick sprach der Knabe des Pfarrers nartige Däumling gar häßlich knurrte und mauzte und den ehrwürdigen Herrn sogar in die Nase beißen wollte. - Він узяв малюка на руки, почав його пестити і зовсім, здається, не помічав, як неґречний малюк огидно мурчав та нявчав і намагався навіть укусити за носа шановного панотця.

Як видно, серед цих дієслів нерідко зустрічаються парні словосполучення або дублети. Дещо відрізняючись за компонентним складом, вони характеризуються однаковою референційною віднесеністю. У стилістичному плані дублети створюють особливий ритм, забезпечують своєрідну динаміку казки і передають експресію. І хоча семантика кожного окремого дублету достатньо прозора, таке явище в німецькій мові є важливою проблемою для перекладача.

Можна погодитися з тим, що німецькі і українські романтчині казки мають багато спільного, як в змістовному, так і в структурно-композиційному плані. При всьому цьому національна своєрідність казки зумовлює немало труднощів для перекладача. Особливе місце, на думку М.А. Венгреновської, тут належить ритму, напруженості форми, яка не «мовчить», а орієнтується на живий голос самим звучанням слів, розміщенням частин фрази [Венгреновская 1979, с. 21]. Переклад таких конструкцій виглядає часто тавтологічно:

1) seltsame Stimmen rauschten und säuselten durch den Wald der wunderbaren Gewächse, und herrliche Düfte strömten auf und nieder. [160]. - странные голоса шумели и шептались в этом удивительном лесу, и повсюду

струились чудные ароматы. (рос.) – чудні голоси шепотіли, гомоніли в тому дивовижному лісі, всюди струмували прекрасні пахощі. (укр.)

2) Und dann, wenn sie alles stehn und liegen ließ und in die Mitte des Zimmers flüchtete, sah es mit langer Nase riesengroß hinter dem Ofen hervor und knurrte und schnurrte: «Er wird doch nicht dein Mann!» [153] – И потом, когда она все бросила и убежала на середину комнаты, выглянуло оно из-за печки, огромное, с длинным носом, и заворчало и задребезжало: «Не будет он твоим мужем!» [98] – І коли Вероніка так лоском усе й кинула і втекла на середину кімнати, він, величезний, смугастий, виглянув з-за груби й забурчав, захрипів: «Не буде він твоїм чоловіком!»

Щоб уникнути цього, перекладач змушений підбирати еквівалент з іншого лексико-семантичного розряду, як, наприклад, у випадку з дієсловами brausen і zischen: Anselmus merkte, daß sie nach dem blauen Zimmer gegangen, und bald hörte er es in der Ferne zischen und brausen…[191] – Ансельм заметил, что она направилась в голубую комнату, и скоро он услыхал вдали шипенье и гуденье… (рос.) – Анзельм помітив, що стара пішла до блакитної кімнати, і незабаром почув віддалік свист і галас… (укр..)

Поряд з прикладами з німецьких романтиків можуть бути встановлені аналогічні явища в англійському або російському романтизмі. Достатньо зрозуміло, що містичне переживання одушевленості всього світу, живих зв'язків, об'єднуючих окремі явища природи у божественній Всєєдності, у стилістичному відношенні знаходить вираження в поезії метафори.

2.3 Колористичні метафори у перекладі

Оскільки світ бачився романтикам якоюсь органічною єдністю, що перебуває в безперервному русі, супроводиться появою нових і зникненням старих «форм життя», логічно припустити увагу романтиків до всього

історично конкретного, неповторно індивідуального. Для них не тільки час, але і простір наповнюється конкретним «живописним» змістом.

Американський лінгвіст А. Вежбицька в своїй статті, присвяченій колірній символіці, приходить до наступного висновку: «колірні концепти пов'язані з певними універсальними елементами людського досвіду, які можна грубо визначити як день і ніч, небо, сонце, вогонь, рослинність тощо» [Вежбицкая 1998, с. 23]. На думку автора, зазначені концепти, виступають в ролі так званих «когнітивних зачіпок» при колірній номінації. Таким чином, поняття сонця, неба, вогню і рослинності проявляють себе як «когнтітивні зачіпки» не тільки при прямій, але і непрямої номінації, тобто у метафориці.

Більшість мовних образів, створених Гофманом за допомогою традиційних колористичних метафор, мають значення, близкі до властивих їм у фольклорних творах. За зовнішньої простотою, очевидністю семантики криється узагальнений віками зміст ознак, що перетворює їх у образи, симовли певних емоцій, оцінок, уявлень.

В чарівному пейзажі гофманської казки у твореннi колористичних метафор приймають участь головним чином два прикметники: золотий з деякими модифікаціями і синій. Синій колір в системі координат світового дерева, згідно світобаченню стародавніх народів, відноситься до нижнього царства. Тому, з одного боку, синій – це колір нечистої сили, про що свідчать численні приклади. Такого кольору, наприклад, язики полум'я під триногою, на якій стоїть казан з відемським зіллям; блискавки, мерехтливі на небі під час ритуалу. І, врешті-решт, такого ж кольору вогники, витікаючі від пергаментного листя: Da schlängelten und kreuzten sich blaue Blitze vor ihnen her. - Тогда перед ними начали змеиться и скрещиваться голубые молнии. - Раптом перед ними сплелись і схрестились блакитні блискавиці. [7 розд].

В більшості випадків такі казкові метафори передаються неадекватно через те, що замість лексеми «синій» перекладач використовує його синонім голубий. Сполучаючись із назвами природних явищ, лексема втрачає семантику кольору, натомість у змісті лексеми посилюються емоційно-оцінні,

до того ж негативні конотативні компоненти. А композит blauglühender, що описує перетворення дверного молотка в обличчя відьми, в російському перекладі взагалі випускається; при цьому втрачається хтонічна символіка синього кольору: Da verzog sich das metallene Gesicht im ekelhaften Spiel blauglühender Lichtblicke zum grinsenden Lächeln. - …как вдруг бронзовое лицо искривилось и осклабилось в отвратительную улыбку и страшно засверкало лучами металлических глаз. (рос) - …як раптом металеве обличчя засвітилось гидким синім світлом і розтяглося в мерзенну посмішку (укр).

Хоча в українському перекладі і зроблена спроба зберегти колірний код, теплова характеристика процесу втрачається. І лише в одному випадку, в українському перекладі метафоричне значення blau перекладено відповідно до контексту: Зашипівши й засвистівши, з плями вилетіла синя блискавка і затріщала-зазмиїлась по кімнаті до самої стелі.

З іншого боку, синій є романтичним кольором, символізуючим світ фантазії. Цей колір неодноразово згадується в романтичних казках, і не тільки в німецьких. В цьому зв'язку варто пригадати цикл казок французького письменника Лабуле де Лефевр «Голубі казки», «Нові голубі казки», «Останні голубі казки». Саме в голубий колір покрашені стіни дома Ліндхорста: Aus den azurblauen Wänden traten die goldbronzenen Stämme hoher Palmbäume hervor. – Из лазурно-голубых стен выходили золотисто-бронзовые стволы высоких пальм. Такий самий колір мають також дивні птахи в його садку: Dagegen waren wieder die rosenfarbnen und himmelblauen Vögel duftende Blumen,... - Наоборот, розовые и небесно-голубые птицы оказывались благоухающими цветами. (рос.) - І навпаки, рожеві та небесно-блакитні птахи були квітками (укр). В даному випадку і український, і російський перекладачі успішно впоралися з поставленим завданням, оскільки зуміли передати асоціацію із спокійним, романтичним небом, що лежить в основі описаних образів.

Колірна гамма Гофмана, що слугує для зображення предметів художнього миру «Золотого горщика», видає приналежність повісті епосі романтизму. Це не просто тонкі відтінки кольору, а обов'язково «динамічні»

кольори і цілі колірні гамми, часто абсолютно фантастичні: hechtgrauer Frack - «щучье-серый фрак» [82], „und die funkelnden Smaragde fielen auf ihn herab und umspannen ihn, in tausend Flämmchen um ihn herflackernd und spielend mit schimmernden Goldfaden“ - «искрящиеся изумруды посыпались на него и обвили его сверкающими золотыми нитями, порхая и играя вокруг него тысячами огоньков» [86], deine Pulsadern schwellen auf, und von gräßlicher Angst durchschnitten zuckt jeder Nerv im Todeskampfe blutend - «кровь брызнула из жил, проникая в прозрачное тело змеи и окрашивая его в красный цвет» [с. 94], der Stein warf wie aus einem brennenden Fokus Strahlen rings herum, und die Strahlen verspannen sich zum hellen leuchtenden Kristallspiegel - «из драгоценного камня, как из горящего фокуса, выходили во все стороны лучи, которые, соединяясь, составляли блестящее хрустальное зеркало» [с. 104].

Неважко припустити, що більш значущим кольором для «Золотого горщика» є колір сонця, тобто золотий. В цьому зв'язку доречно процитувати слова Ф. Беррена про те, що «всі цивілізації на зорі людського існування поклонялися сонцю, а від сонця походили і світло, і колір» [Birren 1978, p.3] В післямові до книги «Золотий горщик і інші історії» Д. Чавчанидзе відзначає, що вся повість «Золотий горщик» як би є пронизаний м'яким золотистим світлом, пом'якшувальним безглузді, неприваблеві фігури обивателів; в «Лускунчику» – багато різних фарб та руху [Чавчанидзе 1983, с. 352]. Тому для романтичного стилю в цілому і для романтичної казки зокрема характерним стає кольорова метафора як найважливіший елемент поетики романтизму [История зарубежной литературы 1972, с. 52].

Двосвітовість Гофмана є, перш за все, романтичним виразом вічної проблеми мистецтва, конфліктом між ідеалом і реальністю. Визнаючи пріоритет вигаданого світу (світу сну, світу фантазії), Гофман зображає його в строкатих тонах, при цьому більшість метафор пов'язані з семантикою прикметника golden: die goldgrünen Schlangen, die goldgelben Wellen, in grünem Gold, Goldfaden, mit glühendem Gold, die goldenen vorüberfliehenden Abendwolken, ihr funkelndes Gold, die goldbronzenen Stämme, auf dem strahlend

polierten Golde, aus den goldnen Stämmen, die goldnen Strahlen. die goldgrünen Schlangen. За допомогою синонімічної пари золотий, золотистий перекладач адекватно передає значення складних лексем з даним компонентом, не порушуючи концепції оригіналу, а навпроти, підкреслюючи різноманіття його колірної палітри: die goldgrünen Schlangen – блестящие зеленым золотом змейки [с. 73], золотисто-зеленые змейки [с.75], die goldgelben Wellen – золотистые волны [с. 91].

Не менш експерсивно семантичне поле з інваріантом «золотий» представлено в українському перекладі. Разом з лексемами золотий і золотистий перекладач використовує складні слова, міняючи іноді місцями їх складові частини і, тим самим, робить образ невизначеним, розпливчатим: зелено-золотистих змійок, золотисто-зелені змійки. Він ніби сумнівається у тому, що бачить. Заслуговує уваги також переклад прикметника goldbronzen як золотаво-бронзові, де компонент золотий, поза сумнівом, можна віднести до високого стилю. Патетика, яка відчувається в описі автором житла Ліндгорста, дозволяє говорити про таємничість оточуючої атмосфери: Aus den azurblauen Wänden traten die goldbronzenen Stämme hoher Palmbäume hervor…- Із лазурово-блакитних стін виходили золотаво-бронзові стовбури високих пальмових дерев.

2.4 Акціональні метафори у перекладі

Романтизм слід розуміти не як закриту систему, а як діалектичний, історичний процес. Романтичне світосприйняття виходить з того, що немає нічого закінченого і самодостатнього, що світ – жива динамічна єдність, в якій все взаємозв´язано, все рухається і взаємодіє в своєму усеохоплюваючому спонтанному русі [История зарубежной литературы 1972, с. 52]. Згідно з філософією Ф. Шеллінга, одного з теоретиків німецького романтизму, «в світі

немає царства застиглих і обкреслених назавжди або хоча б не на довго окремих явищ» [Schelling 1996, S. 105]. Рух Новаліс називає «мовою природи»: «одне тіло звертається до іншого і говорить з ним механічним рухом, інше - відповідає тією ж мовою; як би там не було, в обох випадках, рух є похідним фактом, мотивом та засобом внутрішньої зміни» [Novalis 1989, S. 113]. Творене життя є головним імпульсом до естетики і стилю романтиків, до їх картини світу.

Певне протиріччя виникає при перекладі речень, де дієслова руху, на думку перекладача Вл. Соловйова, референційно співвідносяться зі сферою візуального сприйняття: ...ohne sich zu rücken und zu bewegen und immer glühender, immer lebendiger wurde dieser Blick [160] - ... не сводя с него неподвижного взора, и все пламеннее, все живее и живее становился этот взор. Тоді відсутність руху очей у цьому випадку ніяк не пов’язується із фізіологічним процесом життя, а це суперечить основним постулатам романтичної картини світу. Нерухомість очей є, за Гофманом, свідченням того, що персонаж не сприймає світ, а значить, не є живим; вживання лексем lebendig та glühend у цьому контексті виключається. Таке твердження має підкріплюватися даними про фізіологічні особливості візульної перцепції.

Деякі відомі мовознавці виходять з психологічного аспекту візуального сприйняття і вважають, що рух очей є основним чинником візуальної перцепції. На думку В. Вітлінга, «для аналізу і дослідження поля зору в його цілісності індивідуум змушений постійно змінювати фіксовану позицію своїх очей для того, щоб охопити нову область об'єкту. Повне припинення руху очей на тривалий проміжок часу (тобто на декілька секунд) веде до втрати сприйняття. І найзначніший ефект, який наступає в даних умовах візуального сприйняття, полягає в тому, що протягом декількох секунд після стабілізації сітківки, сприйманий образ починає раптом зникати, створюючи безструктурну, туманну, сіру поверхню» [Wittling 1976, S. 91]. І хоча таке аргументування абсолютизує інформаційний аспект сприйняття, воно повністю відповідає концепції романтиків, згідно якої рух є обов'язковою

умовою життя. В перекладі, однак, не зовсім адекватно передається статика очей.

Оскільки рух у гофманскому розумінні – це не тільки сила, що породжує, життя, але й хаос, плутанина реального світу, природно припустити, що динаміка подій, спонтанність руху передаються у гофманському «Золотому горщику» за допомогою відповідних дієслівних одиниць, якими є дієслова аморфного руху (про вжив. терміну див. [Вапіров 2000]). Вони позначають такий вид руху, для якого не релевантні семантичні компоненти «простір» і «площина» (останній знаходить своє вираження в значенні дієслів украй рідко). Іншими словами, під даним референтом розуміється рух, який протікає в недиференційованому напрямку [Wotjak 1977, S. 202]. В даному випадку йдеться скоріш за все про поєднання в одному значенні двох референтів – руху і форми вияву єства, з яких домінуючим є перший.

Аморфний рух залежить безпосередньо від агрегатного стану речовини або явища дійсності, тому прийнято виділяти такі його різновиди, як рух рідини і рух повітря: brausen – бушувати, шуміти (про ліс), шипіти (про лимонад і т.п.), plätschern – плескатися, дзюрчати, sprudeln – бити ключем, пінитися; клекотіти вирувати, кипіти, strömen – спрямовуватися (про яку-небудь масу), tosen – бушувати, ревти, шуміти. Деякі з них, такі як zischen («шипіти») містять в своїй структурі додаткову лексему «звук».

Такою ж особливістю – динамічністю, невловимою текучістю – володіють звуки в художньому світі твору Гофмана. Шерех листя бузини поступово перетворюється на дзвін кришталевих дзвоників, який, у свою чергу, виявляється тихим дурманячим шепотом, потім знов дзвониками, і раптом все обривається грубим дисонансом, шум води під веслами човна нагадує Ансельму шепіт: seltsame Stimmen rauschten und säuselten durch den Wald der wunderbaren Gewächse, und herrliche Düfte strömten auf und nieder [89]. – странные голоса шумели и шептались в этом удивительном лесу, и повсюду струились чудные ароматы. (рос.) – чудні голоси шепотіли, гомоніли в тому дивовижному лісі, всюди струмували прекрасні пахощі. (укр.)

Частотність таких дієслів в гофманскій казці досить висока, особливо якщо ураховувати їх метафорчні варіанти. Так, в безособовому вживанні вони можуть служити для опису природних явищ або психічного стану: 1) Aber dem Studenten Anselmus war es, als wisse er nun, was sich in seinem Innern so rege und bewege, ja was seine Brust so im Schmerz einer unendlichen Sehnsucht zerreiße [146]. – Однако студенту Ансельму казалось, что он теперь знает, что шевелится и движется внутри его, что так разрывает его грудь болью и бесконечным томлением [90]. – Проте студентові Анзельму здавалось, ніби тепер він знає, що так непокоїть його душу, чому така болісна, безмежна туга розриває йому груди. (укр.)

2) Er sah den Archivarius Lindhorst in seinem damastnen Schlafrock, der wie Phosphor erglänzte - er sah das azurblaue Zimmer, die goldnen Palmbäume, ja, es wurde ihm wieder so zumute, als müsse er doch an die Serpentina glauben - es brauste, es gärte in seinem Inneren. – Він побачив архіваріуса Ліндгорста в адамашковім халаті, що світився, наче фосфор, побачив лазурово-блакитну кімнату, золоті пальми, ба навіть відчув, що мусить вірити в Серпентину. (укр.)

Як видно, серед цих дієслів нерідко зустрічаються парні словосполучення або дублети. Дещо відрізняючись за компонентним складом, вони характеризуються однаковою референційною віднесеністю. І хоча семантика кожного окремого дублету достатньо прозора, таке явище в німецькій мові є важливою проблемою для перекладача. Цей факт призводить до думки про те, що лексичні дублети можна передати семантично або структурно, але ні як не функціонально. Крім того, лексичний дублет як стилістичне явище не є характерним для української мови і перекладачі у більшості випадків приречені на неточність і втрату експрессивно-стилістичних нюансів оригіналу.

2.5 Оптичні метафори у перекладі

Фундаментальною особливістю романтизму є експресивна поетика. Звертає на себе увагу функціонування в казковій новелі лексики світла. Вона перезентована переважно так званими ітеративними дієсловами blitzen, flackern, funkeln, schimmern, spielen, sprühen, які означають нерівномірне, посилане з різною силою світло, а також дієприкметниками, що походять від них. При цьому дієслово schimmern містить в своєму значенні вказівку на появу світлових відтінків у випромінюванні. Відсутність певного контура, спрямованості випромінювання, описуваного цими дієсловами, можна назвати концептуальною характеристикою гофманської казки, оскільки вони, найкаще передають авторське уявлення про ідеальний світ, підкреслюючи на його мозаїчність та барвистість:

1) Alles war verstummt, und Anselmus sah, wie die drei Schlangen schimmernd und blinkend durch das Gras nach dem Strome schlüpften… [131]. – Все замолкло, и Ансельм видел, как три змейки, сверкая и отсвечивая, проскользнули по траве к потоку [75]. – Все змовкло, і Анзельм побачив, як три змійки, виблискуючи в траві, проповзли до потічка. (укр.)

2) Und wie er voll heißen Verlangens immer in die holdseligen Augen schaute, da ertönten stärker in lieblichen Akkorden die Kristallglocken, und die funkelnden Smaragde fielen auf ihn herab und umspannen ihn, in tausend Flämmchen um ihn herflackernd und spielend mit schimmernden Goldfaden [130]. И когда он, полный горячего желания, все смотрел в эти чудные глаза, сильнее зазвучали в грациозных аккордах хрустальные колокольчики, а искрящиеся изумруды посыпались на него и обвили его сверкающими золотыми нитями, порхая и играя вокруг него тысячами огоньков [73].

Треба сказати, що в стурктурно-семантичному плані дані дієслова характеризуються розмитістю семантики і, як наслідок цього, не мають прямих відповідностей ні в російському, ні в українській мові: blitzen, flackern

- палати, мерехтіти, мигати, колисатися (про вогонь); funkeln – виблискувати, яскріти; schimmern – виблискувати, блищати, грати (про коштовний камінь і т.п.); spielen – грати, виблискувати, переливатися (про коштовний камінь і т.п.), sprühen – яскріти, блищати (про алмаз і т.п.). Тому їх можна віднести до особливого розряду безеквівалентої лексики. У функціональному плані їм відповідають в російському і українському текстах багаті ряди контекстуальних синонімів. Передік цих дієслів доповнюється такими префіксальними утвореннями, як erglänzen, hervorblitzen тощо, які вказують на різку зміну стану: blendenden Feuer der unter dem Dreifuß emporflackernden Flammen steht das engelschöne Gesicht.

Процес вживання цього класу слів у метафоричному значенні також відбувався за формулою, де абстрактні поняття матеріалізувалися. Отже, і розгляд дієслівних метафор був би неможливим поза врахуванням сполучення метафоризованих дієслів з метафоризуючими їх іменниками. Найскладніше переплетення світлових відтінків, що нагадує свічення фосфору, досягається за допомогою комбінування іменників, що позначають різні джерела світла: Da küßte sie der Jüngling Phosphorus, und wie vom Lichte durchstrahlt, loderte sie auf in Flammen…[140] - Тогда поцеловал ее юноша Фосфор, и, как бы пронзенная светом, вспыхнула она в ярком пламени... [84]. Зазначимо, однак, що таке явище носить часом неприродний характер, як, наприклад, в даному випадку: zersprangen in den Lüften, tausend knisternde Strahlen und Flammen um sich sprühend - разбивались в воздухе и брызгали тысячью потрескивающих лучей и огней [2 гл.]. Високий ступінь емоційності досягається при цьому за рахунок оказіональної сполучуваності дієслів та іменників.

Система оптичних дієслів, які метафорично відображають внутрішній світ романтичного героя, має чітку структуру, побудовану на різнорівневих протиставленнях. Так, світловипромінювання часто супроводжується електричною реакцією (якщо вона взагалі не є джерелом емісії світла): aber der Archivarius Lindhorst hauchte schnell auf den Spiegel, da fuhren in elektrischem Geknister die Strahlen in den Fokus zurück, und an der Hand blitzte nur wieder ein

kleiner Smaragd ... – но архивариус Линдгорст быстро дунул на зеркало, лучи с электрическим треском опять вошли в фокус, и на руке сверкнул только маленький изумруд. (рос.) – Та архіваріус Ліндгорст швидко дмухнув на люстерко, і проміння, полускуючи, увійшло назад у фокус, а на руці знов заблищав лише невеликий смарагд, на який архіваріус натягнув рукавичку. (укр.)

У цьому прикладі звертає на себе увагу несумісність семантики лексем, що утворюють словосполучення. Тут ми стикаємось з метафоричним значенням іменника Geknister, який за своїм прямим значенням позначає звуки під час горіння чогось природного: багаття, гілок тощо. У цьому випадку іменник позначає звуки, які притаманні електричній реакції. Таким чином ми маємо справу з явищем напівприродним, напівштучним. Російському перекладачу вдалося без зайвих проблем передати таку «суміж» ефектів завдяки схожим звуковим асоціаціям мови оригіналу та мови перекаду. В українському перекладі втрачається уявлення про складну синтетичну природу оптичної реакції.

В наступному прикладі сполучуваність лексеми Flamme виглядає ще більш несподіваною. Серед предикатів, що описують іскри, присутнім є дієслово brausen, яке позначає звуки та рух, головним чином, рідини. Можливо Гофманн хотів таким чином передати хаотичність падіння іскр: Da zischten und sprühten und brausten blaue knisternde Flammen aus den Pergamentblättern. У перекладі такого цей важливий компонент перекладу не зберігається, адже еквівалент брызгать позначає «періодичний рух рідини у одному напрямку”: Тогда зашипели, и затрещали, и забрызгали голубые огоньки из пергаментных листов (...).

Одним із джерел світловипромінювання у гофманській казці є очі. Один з головних символів «Пісочної людини», що проходить через все оповідання – це «очі». Похмурий Коппеліус ще в дитинстві намагається позбавити очей маленького Натанаеля, Пісочна людина засипає піском очі неслухняних дітей, продавець барометрів Коппола (двійник Коппеліуса, вираз однієї і тієї ж

темної сили) намагається продати Натанаелю очі і продає підзорну трубу, порожні очі Олімпії, потім криваві очі ляльки, які Спаланцані кидає в груди Натанаелю. За цим мотивом ховаються багато значень, але головний з них такий: очі – це символ духовного видіння, істинного зору. Той, хто володіє «справжніми очима» і живим поглядом здатний бачити світ і сприймати його істинну красу. Але той, хто позбавлений ока або замінив їх штучними, той приречений бачити світ спотвореним, зіпсованим.

Треба сказати, що для романтиків життєва сила очей – це не просто рух. Саме сяючі очі, очі, які світяться, символізують життєву силу: Doch wie er immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute, war es, als gingen in Olimpias Augen feuchte Mondesstrahlen auf. Es schien, als wenn nun erst die Sehkraft entzündet würde; immer lebendiger und lebendiger flammten die Blicke [153]. - Но чем пристальнее он всматривался в подзорную трубку, тем более казалось ему, что глаза Олимпии испускают влажное лунное сияние. Как будто в них только теперь зажглась зрительная сила; все живее и живее становились ее взоры. (рос.) В наведеному прикладі передається процесуальність візуального сприйняття, але при цьому поза увагою залишається концептуально важлива характеристика – «свічення».

Оскільки очі – це «окна душі», то і в душі відбуваються відповідні зміни. Піддавшись темним силам, Натанаель погоджується поміняти «очі» – він купує у Копполи підзорну трубу. «Механічне жахає, коли нам прямо показано живе, витиснене механічним, коли всі претензії механічного, вся його злість і обман. Старий оптик-шарлатан Коппола-Коппеліус дістає з кишені лорнети, окуляри і викладає їх перед собою. Він дістає ще і ще окуляри, весь стіл зайнятий ними, з-під окулярів виблискують і горять справжні живі очі, тисячі очей; погляд їх судорожний, запалений, червоні, як кров, проміння пронизує Натаніеля. В цьому епізоді смисловий центр новели про пісочну людину – підміна механічним мистецтвом живого і самобутнього, узурпація, вироблювана механічним...» [Берковський 2001, с. 469]. Він зберігає здатність

бачити світ прихованим, але лише його темну частину, обитель жаху, обману і брехні.

2.6 Теплові метафори у перекладі

Треба сказати, що багато яких народів здавна пов'язували теплові явища з емоційним станом людини. За свідченням О. Афанасьева, у белорусів про чоловіків похилого віку казали: и въ старой печи огонь хорашо гориць [Афанасьев 1994, с.14]. Насмілимось припустити, що такі асоціації є цілком можливими і для німецького етноса, а, відповідно, і для романтиків, адже вони виступали за творчість саме у народному дусі.

Поетична мова Гофмана – це мова іносказань, своєрідний словник умовних таємних знаків, якими він користується для вираження переживань, які неможливо передати логічно точними словами. Читаючи його твори, ми можемо скласти словник метафоричних образів: іскра, полум'я, вогонь, які утворюють так звані метафори пристрасті. З таких метафор, як полум'я, розвивається образ закоханного молодого чоловіка, що згоряє на вогні свічки, – образ, відомий і в релігійній картині світу. В казці Гофмана метафоричні іносказання розвиваються переважно з психологічного паралелізму між життям природи та душевним життям. Іншу форму по'єднання образів душевного світу та природного життя представляє порівняння. Гофман мов підшукує явища природного життя, щоб за допомогою них розказати про складне та тонке душевне переживання. Основна метафорична тема – «руйнівна сила вогню». Завдяки воню кохання зображується як поєдинок, як боротьба.

Аналізуючи мову гофманської казки, неважко помітити, часте використання автором дієслівних пар, компоненти яких заповнюють різні референтні напрямки. Прикладом таких випадків є екзистенційне дієслово

leben та теплова лексема glühen, де перше вживається у прямому значенні, а друге у метафоричному: Du lebst und glühst in meiner Brust, holde, liebliche Serpentina, nur du kannst die unendliche Sehnsucht stillen, die mein Innerstes zerreißt [150]. – Ты живешь и горишь в моей груди, прелестная, милая Серпентина! Только ты можешь утешить бесконечное томление, разрывающее мое сердце [93]. Переклад наведеної пари не зводиться до передачі значень її окремих компонентів, хоча б вже тому, що на текстовому рівні вони виглядають як контекстуальні синоніми. Проте процес так званого горіння зумовлює важкий психічний стан Ансельма і є для нього руйнівним. На це, до речі, вказує і частина наступного речення: du kannst die unendliche Sehnsucht stillen, die mein Innerstes zerreißt. Тому при перекладі краще було б використати дієслово «спалювати», яке має у своїй семантичній структурі сему «знищення».

Звертає на себе увагу, перш за все, контекст сполучуваності дієслова glühen. Виступаючи у формі дієприкметника, ця лексема характеризує не тільки психічний стан героя – а саме кохання, але й передає специфіку впливу на нього сторонніх факторів. При чьому нерідко процесс метафоризації ускладнюється також такими видами переносу, як персоніфікація: ... und als nun endlich nach der Kadenz der lange Trillo recht schmetternd durch den Saal gellte, konnte er wie von glühenden Ärmen plötzlich erfaßt sich nicht mehr halten... 156 – словно пламенные руки внезапно обвили его, он уже не мог совладать с собою и в исступлении от восторга и боли громко вскрикнул. Якщо вплив є природним і несе гармонію, то словосполучення перекладається з елементами підвищеного стилю, як наприклад, у «Золотому горщику»: Wie triumphierende Sieger hoben die Granitfelsen ihre zackicht gekrönten Häupter empor, das Tal schützend, bis es die Sonne in ihren mütterlichen Schoß nahm und es umfassend mit ihren Strahlen wie mit glühenden Armen pflegte und wärmte. – Как торжествующие победители, подняли гранитные скалы свои зубчатыми венцами украшенные головы и сомкнулись кругом, защищая долину, пока солнце не приняло ее в свое материнское лоно и не взлелеяло, и не согрело ее

в пламенных объятиях своих лучей. Ступінь тепловипромінювання так би мовити конкретизується за рахунок дієслова wärmen і виявляється при цьому «приємним».

Там, де йдеться про втручання у внутрішній світ героя темних, негативних сил, температурна характеристика має передаватися у перекладі значно сильніше: Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen und fuhr in sein Inneres hinein Sinn und Gedanken zerreißend. – «И тут безумие впустило в него огненные свои когти и проникло в его душу, раздирая его мысли и чувства.» На це, до речі, вказує і контекст у вигляді дієприкметника zerreißend.

Не може залишатися непомітним також абстрактна семантика іменників das Verlangen та die Sehnsucht, що сполучаються з дієсловом glühen. Перший іменник має широкий спектр значень: бажання, вимога, туга, жадання. Якщо спиратися на психічний стан героя, на його одержимість ідею заволодіти серцем Серпентини, то здається, правельним варіантом був би російський еквівалент «жажда», який можна проінтерпретувати як «сильне, палке бажання». Однак іменник конкретизується атрибутом «пламенный», і тому, щоб запобігти тавтології, перекладач логічно обирає лексему «желание»: aufs neue ergriff ihn die unaussprechliche Sehnsucht, das glühende Verlangen, welches dort seine Brust in krampfhaft schmerzvollem Entzücken erschüttert. - Все странное, что он видел под бузиною, снова ожило в его чувствах и мыслях, и снова овладело им невыразимое томление, пламенное желание, которое там потрясло его грудь в судорожном скорбном восторге [154].

Особливої уваги при передачі метафоричної синестезії заслуговує одне з ключових слів німецького романтизму – die Sehnsucht, яке у «Золотому горщику» має два варіанти перекладу: «тоска» і «томление» (рос.): Aber in der Mitte des Tals war ein schwarzer Hügel, der hob sich auf und nieder wie die Brust des Menschen, wenn glühende Sehnsucht sie schwellt. – Но в середине долины был черный холм, который поднимался и опускался, как грудь человека, когда она вздымается пламенным желанием. – Але посеред долини висчів чорний пагорок, що здіймався й опускався, наче груди людини, зворушеної палкою

жагою [Нач 3]. Треба сказати, що лексема «тоска» менше всього відповідає концепції оригіналу. Згідно з розгорненими описами в дусі А. Вежбіцкої, «тоска» (рос.) – це те, що відчуває людина, яка чогось хоче, але не знає точно, чого саме, а знає тільки, що це недосяжно. А коли об'єкт туги вже встановлений, то виявляється, що це є щось загублене і що збереглося в смутних спогадах [Wierzbicka 1992, с. 172]. Ансельму, однак, не потрібно встановлювати такий об'єкт. Він для нього відносно ясний; герой з самого початку прагне Серпентіни. Тому найприйнятнішим варіантом перекладу є, з нашої точки зору, лексема «томление».

У певних епізодах Sehnsucht перекладається на російську як «влечение» (рос.): Und immer inniger und inniger versunken in den Blick des herrlichen Augenpaars, wurde heißer die Sehnsucht, glühender das Verlangen. И, все более и более утопая во взоре дивных глаз, жарче становилось влечение, пламенней желание. При чому якщо потяг може бути горячим, то бажання – тільки вогненим.

Ту ж саме функцію виконує також прикметник heiß: Nur noch einmal, blicket mich an, ihr holdseligen blauen Augen, nur noch einmal, ich muß ja sonst vergehen in Schmerz und heißer Sehnsucht! «Один только раз еще взгляните на меня вы, прелестные синие глазки, один только раз еще, а то я погибну от скорби и горячего желания!».

Незвичайне поєднання теплових характеристик із звуками спострігаємо у наступному реченні: Die goldnen Strahlen brennen in glühenden Tönen: wir sind Feuer, von der Liebe entzündet. – Золоте проміння горить у полум'яному сяйві. Ми вогонь, запалений коханням. (укр.) – Золотые лучи горят в пламенных звуках: «Мы – огонь, зажженный любовью.» (рос.) У цьому випадку маємо справу з явищем синестезії. І хоча його вивчення є темою окремого дослідження і необов’язково з позицій перекладознавства, вважаємо за потрібне звернути увагу на переклад однієї із складових наведенного метафоричного утворення – на лексему Töne.

Більшість теплових метафор має фізіологічну основу: кохання – це хвороба. Якщо краса, врода засліплює, то пристрасть, кохання випалює серце і душу, що в результаті може призвести до загибелі персонажа. Кохання – особливе почуття, прихильність до кого-небудь, почуття щирості [СРЯ 1995, с. 209]. В гофманському тексті поняття «кохання» отримує протилежне значення, згідно з яким кохання «туманить», отже, виводить людину із звичної позитивної рівноваги і призводить до порушення нормальної життєдіяльності організму. Такий зсув у розумінні кохання пояснюється культурною основою метафори: в християнській релігії кохання є страждання і самопожертвування.

В російській мові дієслово «любить» вживається в двох значеннях: в одному значенні воно вказує на почуття, яке суб'єкт має до об'єкту кохання; у другому – на властивість суб'єкта отримувати задоволення від реалізації певної ситуації [Шмельов 2002, с. 170]. Крім того, Ю.Д. Апресян наполягає на розділенні першого значення на основі сполучуваності: любить жену, любить Родину, любить своих детей [Апресян 1995, с. 42]. Перше почуття локалізується з погляду російської мови в спеціально призначеному для цього органі – серці, тоді як друге почуття може бути локалізовано в душі.

Не підлягає сумніву, що кохання є універсальним, загальнолюдським феноменом. Можна погодитися також із тим, що і кодування, і декодування ряду емоційних реакцій, у тому числі і кохання, є однаковими для людей всього світу. При всьому цьому не можна не брати до уваги національне, соціальне, культурне середовище окремого етносу, які не могли не вплинути на уявлення про кохання, пов'язаного з такими домінантами людського буття як серце і душа.

Для німецької романтичної казки розмежування цих сфери нерелевантно, хоча б вже тому що згадуване в ній джерело виникнення кохання називається одним словом – das Gemüt, яке має досить широку семантику: вдача, характер, серце, душа. Як гіперонім може виступати лексема die Brust: denn vielleicht fällt doch ein Funke in dieses oder jenes Jünglings Brust, der die Sehnsucht nach der grünen Schlange entzündet... – …западет искра в душу

того или другого юноши и зажжет в ней тоску по зеленой змее. В обох випадках Вл. Соловйов, однак, віддає перевагу як еквівалент варіанту «душу», що, на наш погляд, цілком відповідає концепції романтиків:

Слід зазначити, що одне із джерел, де відбуваються теплові процеси, позначається лексемою Seele, основним значенням якої є «душа». Нерідкі випадки паралельного вживання лексем Herz і Seele, Gemüt і Seele. Таке співіснування лексем, виступаючих як родо-видові синоніми [див. Лайонз 1978], приводить до думки про розмитість уявлення про локалізацію кохання. В результаті цього перекладач просто варіює лексичними одиницями, уникаючи по можливості тавтології.

Дешифрування значення метафори вимагає актуалізації в свідомості читача відповідного контексту, що відноситься до певної релігії або культурної традиції. Мовна фігура може будуватися на системі загальноприйнятих знань або індивідуально-авторських асоціаціях. Останні особливо важкі для інтрепретації та перекладу. «Контекст конфігурації є джерелом дешифрування індивідуально-авторського значення» [Ochsner 1986, S. 142].

ВИСНОВКИ

Семантико-когнітивний аспект вивчення німецької романтичної метафори поглибив традиційне розуміння її як нерегулярного явища мови й дозволив визначити її когнітивний статус. Обраний підхід дав підстави врахувати лінгвальний, психофізичний та світоглядно-прагматичний чинники формування гофманського світобачення. Була здійснена спроба охарактеризувати прозаїчне мистецтво Гофмана як «поетику метафори» і відшукати в його життєвій свідомості найглибші джерела метафоричного стилю, які кореняться у концептуальній метафорі. При цьому коцнептуальна метафора визначається як своєрідна метафорична парадигма, яка реалізується на мовленнєвому рівні у вигляді численних метафоричних виразів.

Концептуальна метафора Гофмана базується на загальних принципах світомоделювання німецьких романтиків. В творчості романтиків, заснованій на індивідуалістичному підході до містичного переживання, ми звичайно зустрічаємося з індивідуальною символікою, з традиційними символами в новому, індивідуальному тлумаченні. Переоцінка значення ролі чуттєвості, що відбулася в епоху романтизму, визначає зміни і в уявленнях про метафору. Метафора розуміється романтиками як модель істини та метод пізнання, метафоричний пошук істини розуміється ними як організований продуктивний процес, направлений на розвиток і не прагнучий до завершення. Як його регулятивні принципи виступають поляризация і потенціювання значень: Wonne / Schmerz – wonnevollen Schmerz, von Wonne und Schmerz durchschnitt Schmerz / Freude.

Ознакою ідіостилю Гофмана є традиційно-високий щабель романтичної поетики, утворення метафоричних образів у руслі романтичної естетики. В метафоричних ототожненнях різних областей буття духовного і фізичного (die Brust so im Schmerz einer unendlichen Sehnsucht zerreißen) він бачить розгадку містичної єдності природи, як буття одночасно духовного та фізичного.

Вихідні дані роботи було отримано на базі романтичних казок Гофмана, які характеризуються особливим виявом гротеску, фантастики, іронії. Ключовими словами гофманських метафор постають дієслова звукоутворення, руху, процесів, випромінювання світла та тепла, а в колористичних метафорах – прикметники. Суттєве значення у творенні метафор відіграють також іменники тематично співіднесенні з цими дієсловами. Основні семантичні типи метафор презентовані антропоморфізацією та зооморфізацією. Оживлення предметів, рослин та тварин, збагачення їх семою «людинототжність» пояснюється прагненням письменника надати усьому реальному світу «живого характеру». Безсуб'єктне вживання дієслів звукоутворення вказує на мелодику, якою пронизана уся казка. Навіть за графічною структурою деякі з лексем нагадують гармонію звукових хвиль. Звісно, що передати такі метафори у перекладі можливо тільки за рахунок українських чи російських лексем, які будуть адекватними гофманським не тільки за значенням, але й за графо-фонетичним оформленням. Гармонійно виглядає звуковий портрет романтичних героїв, їм протиставленні негативні персонажі. При зображенні останніх вживається, як правило, зооморфна звукова метафора, яка і в українському, і в росіському перекладах виглядає більш емоційно забарвленою. В інших випадках кожне порушення природної гармонії звука позначається дієсловом з семантичним компонентом «голосно / гучно».

Слід зазначити, що світ, згідно з концепцією романтиків, є живою динамічною єдністю, в якій все взаємопов´язано, все рухається і взаємодіє у своєму усеохоплюваючому спонтанному русі. Ця спонтанність відбивається у вживанні дієслів аморфного руху. Аморфний рух може супроводжуватися звуковою характеристикою. Можна сказати, що рух у гофманській казці охоплює більшість природних референтів. Так, рух очей свідчить про життєздатну силу казкового героя. Проте ця особливість світобачення письменника передається у перекладі не завжди адекватно, а у російському перекладі іноді і зовсім ігнорується.

При аналізі звукової та акціональної різновидностей метафор привернули увагу парні дієслівні словосполучення, окремі компоненти яких схожі за семантикою. Такі дієслова створюють особливий ритм, забезпечують своєрідну динаміку казки, передають експресію. Зберегти цю функцію у перекладі досить важко. Щоб уникнути тавтологічного повтору, перекладачі змушені один з компонентів обирати з іншої лексико-семантичної групи, а це призводить, у свою чергу, до порушення дублетності.

При всій різноманітності звукових та акціональних метафор романтична естетика гофманської казки визначається насамперед оптичними та тепловими метафоричними образами. Ключовими словами оптичних метафор є ітеративні дієслова, які означають нерівномірне, з різною силою посилане світло, а також дієприкметниками, що походять від них. Позначаючи мозаїчність та барвистість, ці лексеми відносяться до безеквівалентної лексики, адже кожне дієслово інтерпретується через інше. Цей факт обумовлює складність перекладу цих метафор. Високий ступінь емоційної навантаженості метафор досягається за рахунок оказіональної сполучуваності дієслів та іменників, які можуть позначати різні джерела світла. Щоб уникнути некоректної інтерпретації змісту, російський та український перекладачі вважають за краще дослівний переклад. Однак такий вибір методу незавжди виправдовується, особливо коли читачу незрозуміла образна основа метафори оригіналу.

На відміну від оптичної метафори теплова метафора базується переважно на іменниках Funke (іскра), Flamme (полум'я), Feuer (вогонь), які утворюють так звані метафори пристрасті. Основна метафорична тема – «руйнівна сила вогню» – передається дієсловом glühen. Адекватність перекладу цього дієслова залежить від збереження в його семантичній структурі семи «руйнівний». Проте певний вплив на його семантику має і контекстуальне оточення, завдяки якому дієслово отримує додаткові семи, такі як «приємний» або «небезпечний». Багато тавтологічного спостерігається у вживанні дієслова glühen із абстрактними іменниками das Verlangen та die

Sehnsucht. Переклад таких метафоричних словосполучень залежить від коректності інтерпретації цих іменників перекладачем, а значить від його індивідуальної картини світу. Сила почуттів романтичних героїв передається через поєднання теплових та звукових характеристик.

Останню групу презентують колористичні метафори. Колористичні метафори Гофмана передають не просто тонкі відтінки кольору, а обов'язково «динамічні» кольори та цілі колірні гамми. В чарівному пейзажі гофманської казки у творенні колористичних метафор приймають участь переважно два прикметники: золотий з деякими модифікаціями та синій. Через неправильний вибір еквіваленту – лексеми голубой (рос.) прикметник blau як складова метафоричного образу передається не завжди адекватно; змінюється символіка синього кольору, втрачається необхідна образність, що певним чином призводить до порушення концепції твору. Проте перекладач вміло використовує синоніми, і таким чином, адекватно передає значення складних метафор з прикметником golden, не порушуючи концепції оригіналу, а навпаки, підкреслюючи різноманіття його колірної палітри.

Проведене дослідження не претендує на остаточне вирішення проблеми вивчення творчості німецького представника романтизму Е.Т.А. Гофмана. Воно, більшою мірою, має намітити нові перспективи сполучення лінгвістичних методів дослідження його художньої мови, і метафори зокрема, з когнітивним базисом творчості письменника.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апресян Ю.Д. Образ человека по данным языка: попытка системного описания // Вопросы языкознания. – 1999. - № 1. – С. 37-63.
2. Астаф'єв О. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем. – К.: Смолоскип, 1998. – 203 с.
3. Афанасьев А. Поэтические возрения славьян на природу. – М.: «Индрик», 1994. – т.2. – 341 с.
4. Аристотель. Сочинения в 4-х томах. – М.: Мысль, 1982. – изд-ние 3, перераб. – 864 с.
5. Бент М.И. Поэтика сказочной новеллы Гофмана как реализация общеромантической эволюции // В мире Э. Т. А. Гофмана. Вып. 1. Калининград, 1994. – С. 75-87.
6. Берковский Н. Э.Т.А. Гофман // Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – Спб.: Азбука-классика, 2001. – С. 419-489.
7. Біланюк Л. Картина мовного світогляду в Україні // Мовознавство. – 2000. – № 4-5, с. 44-51
8. Ботникова А. Б. Функция фантастики в произведениях немецких романтиков // Проблемы художественного метода. Рига, 1970. – С. 110-128.
9. Бэлза И. Э.Т.А. Гофман и романтический синтез искусств // Художественный мир Э.Т.А Гофмана. – М.: Наука, 1982. – С. 11-34.
10. Вапиров С.Ю. Системные отношения в лексическом массиве корневых интранзитивов современного немецкого языка: Дис...канд. филол. наук: 10.02.01. Харьков: ХНУ, 2000. – 173 с.
11. Варт А.М. Мир в нашем понимании. – Волгоград: Наука, 1976. – 346 с.
12. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков. – М., 1998. – 778 с.
13. Венгреновская М.А. Ритмічна основа казки і переклад // Теорія і практика перекладенню. 1979, вип. 2

14. Виноградов В.В. О теории художественной речи. – М.: Высшая школа, 1971. – С. 29.
15. Гильманов В. Мифологическое мышление в сказке Э. Т. А. Гофмана «Золотой горшок» // В мире Э. Т. А. Гофмана. Вып. 1. Калининград, 1994. – С. 27-40.
16. Горбачова І.П., Вапіров С.Ю. Особенности этимологической метафоры // Нова парадигма. – Запоріжжя: Р/А «Тандем -В», 1997. – С. 50-54.
17. Добровольский О. Образная составляющая в семантике идиом // Вопросы языкознания. – 1996. - № 1. – С. 71-94.
18. Ермоленко Г. А. Метафора в языке философии. Пособие к спецкурсу. – Вологда: ВГПИ, 1991. – 66 с.
19. Єрмоленко С. Нариси з української словесності (стилістика та культура мови). – К.: Довіра, 1999. – 320 с.
20. Жаботинская С. Когнитивная лингвистика: принципы концептуального моделирования // Лінгвістичні студії. – Випуск 2. – Черкаси: Сіяч, 1997. С.3-11.
21. Жирмунская Н.А. Новеллы Э.Т.А. Гофмана в сегодняшнем мире // От барокко к романтизму: Статьи о французской и немецкой литературах. – СПбГУ, 2001. – С. 383-402.
22. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. – М.: Искусство, 1981. – 234 с.
23. Жирмунский В. М. Метафора в поэтике русских символистов // НЛО. – № 35 (1). – 1999. – 117 с.
24. История зарубежной литературы / Под. ред. Елизаровой. – М.: Просвещение, 1972. – 624 с.
25. История зарубежной литературы XIX В. / Под. ред. Михальской. – М.: Просвещение, 1991. – 350 с.
26. Карабегова Е. Роль автора-повествователя в сказочных повестях Э. Т. А. Гофмана // В мире Э. Т. А. Гофмана. – Вып. 1. – Калининград, 1994. – С. 63-74.

27. Карельский А. Эрнст Теодор Амадей Гофман / Вступ.ст. в кн.: Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений. – В 6 т. – Т 1. – М.: Художественная литература, 1991. – С. 3-25.
28. Коваль А.П. Практична стилістика сучасної української мови. – К.: Вища школа, 1987. – 226 с.
29. Коптілов В. Першотвір та переклад. – К.: Дніпро, 1972. – 211 с.
30. Коровин В.И. Фантастический мир русской романтической повести. Сильфида: романтические повести русских романтиков. М.: 1983. – 436 с.
31. Костомаров В.Г. Объективная картина мира в познании и языке. – М.: МГУ, 1990. – 98 с.
32. Кочерган М.П. Слово і контекст. Лексична сполучуваність і значення слова. – Львів: Вища школа, 1980. – С. 18.
33. Кочерган Ю.Ф. Романтика як необхідність // Радянське літературознавство. – №1. – 1988.– С. 26–33.
34. Кузнецова Е.Б. Семантические процессы в языке современной поэзии (метафора и метонимия в текстах метафористов): Дис...канд. филол. наук: 10.02.01. – С.-Пб., 1996. – 221с.
35. Лайонз Дж. Введение в теоретическую лингвистику. – М.: Прогресс, 1978. – 543 с.
36. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем // Язык и моделирование социального взаимодействия. – М.: Прогресс, 1987. – С. 126-173.
37. ЛинЭС – Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. редактор В.Н. Серцева. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 467 с.
38. Липовецький М.Н. Поетика літературної казки: форми відродження казкової «пам'яті жанру». – Свердловськ, 1992. – 183 с.
39. ЛЭС – Литературно-энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 685 с.
40. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии // Языки русской культуры, 1996. – 847 с.

41. Миримский И.В. Эрнст Теодор Амадей Гофман // Статьи о классиках. – М., 1966. – С. 79-132.
42. Наливайко Д.С. Романтизм как эстетическая система // Вопросы литературы. – 1982. – № 11. – С. 156–184.
43. Одінцова М.П. Що ж таке картина світу? – К.: Наука, 2005. – 302 с.
44. Панченко І.В. Прагматичний аспект стилістичного засобу індивідуально-авторської метафори в оригіналі та перекладі: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.19 / Одеський держ. ун-т. – Одеса, 1993. – 16 с.
45. Парнов Е. Крылья сказки за плечами // Парнов Е. Фантастика в век НТР: Очерки современной научной фантастики. – М.: Знание, 1974. – С. 40-55.
46. Подгаецкая Н.Ю. Границы индивидуального стиля // Теория литературньх стилей: Современные аспекты изучения. – М: Наука, 1982. – С. 42.
47. Подковыркин П.Ф. Поэтика романтизма в повести-сказке Э.Т.А. Гофмана “Золотой горшок”. Практикум // http: //ppf.asf.ru/ Gofman.html
48. Риффатер М. Критерии стилистического анализа // Новое взарубежной лингвистике. – Внп. 9: Лингвостилистика. – М.: Прогресс, 1980. – С. 34.
49. Ружевич Т. Зазирнути до фантасмагоричного світу // Вікно в світ. – 1999. – № 3. – С. 150–155.
50. Селиванова О. Когнитивная ономасиология (монография).– К: Издательство украинского фитосоциологического центра, 2000. – 248 с.
51. Серебренников Б.А. Роль человеческого фактора в языке: язык и картина мира. – М.: Наука, 1988. – 244 с.
52. Славгородская Л.В. Гофман и романтическая конепция природы. // Художественный мир Э.Т.А Гофмана. – М.: Наука, 1982. – С.185-216.
53. СРЯ – Словарь русского языка. / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Сов. энциклопедия, 1995. – Т.II. – 658 с.
54. Тураев С.В. Гофман и романтическая концепция личности // Художественный мир Э.Т.А Гофмана. – М.: Наука, 1982. – С. 35-44.
55. Федоров Ф.П. Время и вечность в сказках и каприччио Гофмана // Художественный мир Э.Т.А Гофмана. – М.: Наука, 1982. – С. 81-106.

56. Хайруллина Р. Х. Картина мира во фразеологии: Дис. д-ра филол. наук: 10.02.06. – М., 1997. – 320 с.
57. Чавчанідзе Д. Романтический мир Ернста Теодора Амадея Гофмана. Послесловие // Гофман Е. Т. А. Золотой горшок и другие истории. – М., 1983. – С. 346-357.
58. Ченки А. Современные когнитивные подходы к семантике: сходства и различия в теориях и целях // Вопросы языкознания. – 1996. – № 2. – С. 68-79.
59. Шалагінов Б. Б. Класики і романтики. Спроба саморецензії // Наукові записки НаУКМА. Літературознавство. 2018. – Т. 1 – С. 126-134.
60. Шалагінов Б. Б., Романтичний словник: до історії понять і термінів раннього німецького романтизму1, Слово і Час, 2009. – (8) – С. 46-58.
61. Шайхутдинова Х. А. Когнитивное значение мотивированности метафорческих инноваций // Когнитивные аспекты лексики – Тверь: ТГУ, 1991. – С. 32-42.
62. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. – М.: Мысль, 1996. – 3-е изд-ние, перераб. – 452 с.
63. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. – М.: Искусство, 1983. – 479 с.
64. Шмелев А. Д. Русская языковая модель мира. Материалы к словарю. – М., 2002. – 224 с.
65. Юсова Л. Н. Що зв’язує культуру і мову? – К.: АКОНІТ, 2003. – 234 с.
66. Яковлева Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира. – М.: Гнозис, 1994. – 344 с.
67. Best, O., Schmitt H. Die deutsche Literratur. Romantik II. Ein Abriß in Text und Darstellung. – Bd. 9. – Stuttgart: Philipp Reclam, 1986. – 307 S.
68. Birren, F. Colour and Human Response. – New York, 1978 . – 259 p.
69. Buchmann, R. Helden und Mächte des romantischen Kunstmärchen. – 3. überarb. Aufl. – Leipzig, 1986 – 141 S.
70. Cramer, Th. Die Groteske bei E.T.A. Hoffmann. – Berlin: Akademie, 1970. – 226 S.

71. Hettner, H. Romantische Schule. – Brunschweig: Univ. Braunschweig, 1983. – 252 S.
72. Köhn, L. Vieldeutige Welt. – Heidelberg: Quelle & Meier, 1966. – 159 S.
73. Link, J. Literaturwissenschaftliche Grundberriffe. Eine Programmirte Einführung auf strukturalistischer Basis. – München: Fink, 1974. – 77 S.
74. Magris, C. Die andere Vernunft. Romantische Literatur. Tübingen: 1980. – 234 S.
75. Novalis 1989 über Bewegung c. 6
76. Ochsner, K. Hoffmann als Dichter des Unbewußten. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986. – 186 S.
77. Reimann, P. Hauptströmungen der deutschen Literature 1750–1848. Berlin.: 1956. – 465 S.
78. Segelbrecht, W. Autobiographie und Dichtung von E.T.A. Hoffmann. – Berlin: Akademie Verlag, 1967. – 211 S.
79. Weisgerber, L. Zur innersprachlichen Umgrenzung der Wortfelder // Wortfeldforschung. Hrsg. L. Schmidt. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973. – S. 198-244.
80. Wotjak, G. Untersuchungen zur Struktur der Bedeutung. – Ausgabe 2., erg. Aufl. – Berlin: Akademie Verlag, 1977. – 344 S.
81. Wittling, W. Einführung in die Psychologie der Wahrnehmung. – Hamburg: Hoffmann und Campe, 1976. – 217 S.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

82. Гофман Э.Т.А. Золотой горшок и другие истории / Перевод В. Соловьева, С. Апта, А. Федорова и др. – Москва: Детская литература, 1981. – 365 с.
83. Гофман Э.Т.А. Песочный человек / Перевод А. Морозова. – М.: 36 с.

84. Гофман Е.Т.А. Золотий горнець / Пер. з нім. Сакидон Сидір. – Київ: Дніпро, 1968. – 115 с.
85. Hoffmann E.T.A. Märchen und Erzählungen. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1967. – 643 S.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ СЛОВНИКІВ

86. Большой немецко-русский словарь / Сост. Е.И. Лепинг, Н.П. Страхова, Н.И. Филичева и др. / Под. ред. О.И. Москальской. – 2 т. – 2-изд-ние. – М.: Рус. яз, 1980. – 1416 с.
87. Мацько Л.И. Русско-украинский и украинско-русский словарь / Под. ред. В.В. Воронина. – К.: Вища школа, 1993. – 255 с.
88. Duden. Deutsches universales Wörterbuch. – Berlin, 1963. – 853 S.
89. Duden: Die Sinn und sachverwandten Wörter. – Mannheim: Bibliographisches Institut, 1986. – 801 S.
90. EWD – Etymologisches Wörterbuch des Deutschen / Leit W. Pfeifer. – 2 Aufl.- München: Deutscher Taschenbuch, 1997. – 1665 S.

ZUSAMMENFASSUNG

Bekannterweise begreift der Mensch die umgebende Wirklichkeit über metaphorische Bilder. Deshalb möchten die Sprachwissenschaftler immer wieder zum Kern der Metaphernbildung vorstoßen; insbesondere, wenn es um die Metaphern in der schöngeistigen Literatur als kognitives Modell eines Schriftstellers oder sogar einer literarischen Strömung geht.

Der semantisch-kognitive Aspekt der Erforschung der deutschen romantischen Metapher vertiefte ihre traditionelle Betrachtung als unregelmäßige Erscheinung der Sprache und ermöglichte die Bestimmung ihres kognitiven Status. Der ausgewählte Ansatz ermöglichte, linguale, psychophysische und weltanschaulich-pragmatische Faktoren bei der Bildung der Weltanschauung von Hoffmann zu berücksichtigen.

Die konzeptuelle Metapher von Hoffmann basiert auf allgemeinen Prinzipien der Weltmodellierung der deutschen Romantiker. Zu den Schlüsselwörtern der Metaphern von Hoffmann gehören Verben der Schallerzeugung, Bewegung, Prozesse, Ausstrahlung von Licht und Wärme, und im Fall der koloristischen Metaphern kommen die Adjektive zum Einsatz. Die thematisch mit diesen Verben verbundenen Nomen spielen ebenfalls eine wesentliche Rolle bei der Bildung von Metaphern. Die wichtigsten semantischen Metaphertypen werden durch Anthropomorphisierung und Zoomorphisierung dargestellt.

Im Kontext der Übersetzung wird unter die Lupe genommen, wie metaphorische Konzepte bei der Übersetzung effektiv übertragen und wie ihr kognitiver Potenzial erhalten werden können. Es werden die Sprachmittel, Strukturen und Gestaltungsmittel zur Erreichung maximaler Äquivalenz in der Darstellung metaphorischer Bilder analysiert.

Schtichwörter: *Metapher, deutsche romantische Metapher, semantisch-kognitiver Aspekt, Anthropomorphisierung und Zoomorphisierung*

Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ

Я, Сосна Юрій Вікторович, студент 2 курсу магістратури, денної форми навчання, факультету іноземної філології, спеціальності 035 Філологія, освітньо-професійна програма Мова і література (німецька), адреса електронної пошти jursosna@gmail.com.

підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Німецька романтична метафора в оригіналі та перекладі» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений;

заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;

згоден на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою Інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата 07.12.2023 Підпис _____ ПІБ (студент) Сосна Ю.В.