

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА НІМЕЦЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ПЕРЕКЛАДУ**

**Кваліфікаційна робота (проект)
магістра**

**на тему ЛІНГВО- ТА СОЦІОКУЛЬТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ
СТИЛІСТИКИ КОРНЕЛІЇ ФУНКЕ ТА ВІДТВОРЕННЯ ЇХ У
ПЕРЕКЛАДІ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ «TINTENHERZ»)**

Виконав: студент 2 курсу,
групи 8.0359-нп
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.043 Германські мови
та літератури (переклад включно)
перша - німецька
освітньо-професійної програми
Переклад (німецький)
Башунова Ірина Геннадіївна

Керівник к.ф.н., доц. Федоренко Л.В.

Рецензент д.ф.н., проф. Прохоров В.Ф.

Запоріжжя
2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ВИВЧЕННЯ ПОНЯТТЯ «АВТОРСЬКИЙ СТИЛЬ»	5
1.1 Особливості авторського стилю	5
1.2 Тенденції збереження стилю у перекладі	12
РОЗДІЛ 2 ВИЯВЛЕННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ СТИЛІСТИКИ КОРНЕЛІ ФУНКЕ У РОМАНІ «TINTENHERZ» ТА ЇХ ВІДТВОРЕННЯ У ПЕРЕКЛАДІ	22
2.1 Стилiстичнi засоби роману К. Функе «Tintenherz» та їх відповідність у перекладі.....	22
2.2 Перекладацькі трансформації в романі К. Функе «Чорнильне серце» (на прикладі стилістичних фігур і тропів).....	41
ВИСНОВКИ	51
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	54

ВСТУП

Переклад як процес є не просто інтерпретацією першотвору, а являє собою зразок справжньої творчості. Перекладач повинен відтворювати ідейно-художні цінності першотвору відповідно до мовних та літературних норм і традицій культури, в контексті якої він створений, при цьому зберігаючи когерентність оригіналу.

Актуальність нашого дослідження полягає в тому, що сьогодні перекладачі все більше висувають на перший план збереження індивідуального авторського стилю. І саме детальне дослідження особливостей авторського стилю сприяє подоланню труднощів при перекладі творів.

Об'єктом дослідження є роман Корнелії Функе «Tintenherz» та його український переклад «Чорнильне серце».

Предметом дослідження є стилістичні засоби роману «Tintenherz» та специфіка їх відтворення в українському перекладі.

Метою дослідження є виявлення основних особливостей стилістики Корнелії Функе у романі «Tintenherz» та аналіз специфіки її відтворення в українському перекладі.

Для дослідження поставленої мети необхідно вирішити наступні **завдання**:

- 1) дати визначення поняттю «авторський стиль»;
- 2) дослідити тенденції збереження авторського стилю при перекладі;
- 3) виявити стилістичні засоби роману «Tintenherz» та їх відтворення в українському перекладі;
- 4) провести порівняльний аналіз стилістичних засобів, використаних в оригіналі та українському перекладі;

5) проаналізувати перекладацькі трансформації, використаних в українському перекладі.

Матеріалом дослідження стали 300 німецькомовних стилістичних засобів та їх відповідники у перекладі, відібраних із роману Корнелії Функе «Tintenherz» та українського перекладу «Чорнильне серце».

Методи дослідження. Дослідження здійснювалось на основі використання таких методів та прийомів: зіставного та описового методів, семантичного методу, перекладацького та стилістичного аналізу.

Наукова новизна дослідження полягає у спробі власного цілісного дослідження особливостей стилістики Корнелії Функе на основі роману «Tintenherz» та його українського перекладу «Чорнильне серце».

Практичне значення результатів дослідження у можливості використання матеріалів дослідження під час розробки навчальних курсів теорії і практики перекладу, перекладознавства, зіставної лексикології німецької та української мов, стилістики, перекладу художнього твору.

Структура роботи: дослідження складається зі вступу, двох розділів та висновків до кожного з них, загальних висновків, списку використаної літератури.

У вступі подано загальні відомості про дану наукову працю, починаючи від умотивування теми, мети, завдань, актуальності дослідження, визначення об'єкту, предмету та структурування роботи.

У першому розділі подаються загальні відомості про авторський стиль та досліджуються тенденції збереження стилю при перекладі.

Другий розділ містить аналіз стилістичних засобів роману «Tintenherz» та їх відповідників в українському перекладі, а також аналіз перекладацьких трансформацій, використаних перекладачем в українському перекладі.

У висновках подано узагальнені результати проведеної роботи.

Загальна кількість сторінок 59, кількість використаних джерел 64.

РОЗДІЛ 1 ВИВЧЕННЯ ПОНЯТТЯ «АВТОРСЬКИЙ СТИЛЬ»

1.1 Особливості авторського стилю

Стиль — це сукупність художніх особливостей літературного твору. В ширшому розумінні стилем також називають систему художніх засобів і прийомів у творчості окремого письменника [Галич 2005, с. 344].

Слово «стиль», що походить від латинського *stylus*, тобто «загострена паличка для письма», згодом набуло значення «манери письма» і використовувалося в рамках риторики. Зараз поняття стилю далеко виходить за сферу ораторського мистецтва і застосовується в багатьох інших областях: в архітектурі, мистецтві, лінгвістиці, естетиці, культурології.

Стиль є предметом такої науки як стилістика. «Стилiстика мови вивчає окремі реальні тексти, розглядаючи, яким чином вони передають зміст, не тільки на основі норм, відомих граматики та стилістики мови, а й на основі значущих відхилень від цих норм. Вона вивчає також специфічні особливості функціональних стилів, жанрові, ситуативні та інші різновиди мови» [Степанов 1954, с. 34].

М. П. Брандес визначає стилістику як лінгвістичну науку про правила використання мови в конкретних комунікативних ситуаціях з метою надати суб'єктивний вплив на людей [Брандес 1983, с. 4]. А стиль – це принципи чи правила використання мови, тобто правила комбiнування мовних засобів у тексті [Брандес 1983, с. 6].

За словниками, стиль – сукупність ознак, які характеризують твори певного часу, напряму, індивідуальну манеру письменника [ЛСД 2007, с. 641] та мистецтво доцільного добору й ефективного використання системи мовних засобів з певною метою, в конкретних умовах та обставинах [СЛТ 1985, с. 292].

Б. Совінський розуміє стиль як характерну особливість способу вираження та подання мови. Вчений вважає, що стиль нерозривно пов'язаний з певними тематичними та певними композиційними одиницями: з визначеними типами побудови цілого, типами його закінчення, типами ставлення мовця до інших учасників мовленнєвого спілкування, наприклад, до слухачів, читачів, до чужого мовлення [Bernhard Sowinski 1992, с. 10].

Найпоширенішим у науці про літературу є розуміння стилю як індивідуальної творчої манери, «творчого обличчя» окремого письменника. Стиль письменника пов'язаний не лише з обраним художнім методом, а й із творчою індивідуальністю митця. Видатний давньогрецький філософ Платон, відзначаючи зв'язок стилю з творчою індивідуальністю, писав: «Яким є стиль, таким є характер» [Галич 2005, с. 344]. Деякі вчені розглядають індивідуальний стиль письменника як своєрідність мови. Однак такий погляд, характерний для стилістики як розділу мовознавства, для дослідження явищ літератури є занадто вузьким. Індивідуальний стиль – явище неповторне. Він є свідченням мистецького таланту автора. Великий Гете вважав, що далеко не всі письменники мають свій стиль. Стиль, на думку Гете, є найвищим ступенем художньої довершеності, якого досягають лише окремі майстри [Галич 2005, с. 346]. Видатні письменники завжди приділяють величезну увагу своєму стилю, роботі над ним. Завдяки стилю митець творчо відтворює чи перетворює, художньо опрацьовує життєвий матеріал. Загальні теми, проблеми, події набувають в індивідуальному стилі письменника своєї художньої неповторності, адже вони «проходять» через особистість митця. Світовідчуття, світобачення письменника, його естетичний досвід зумовлюють оригінальність стилю його творів. Стиль письменника – це сукупність особливостей його творчості, якими його твори відрізняються від творів інших митців. Сукупність зображально-виражальних засобів письменника тоді дає ефект стилю, коли закономірно поєднується в художньо мотивовану систему, зумовлену індивідуальністю митця [ЛСД 2007, с. 642].

Дослідження авторського стилю займає одне з головних місць в сучасному мовознавстві. Мовностилістичну категорію стилю автора як стильового центру окремого художнього твору і творчості письменника в цілому вперше розробив і запровадив у свої роботи В. В. Виноградов.

Звернемося до історії поняття індивідуального стилю. Поняття індивідуального авторського стилю не застосовувалося у давньоруській літературі, принаймні до XVII століття. В поетиці і стилістиці російського класицизму індивідуальний стиль твору і сам твір як втілення і вираження індивідуальної особистості автора ще не виступали як визначальні сили естетичного сприйняття і художньої структури. Стилістичні прийоми, образи, засоби вираження, правила їх комбінацій, норми їх застосування розглядалися як якості ідеальних зразків жанру, а не як продукти індивідуальної творчості. Поняття індивідуального стилю в теорії романтичного і реалістичного мистецтва, особливо з 20-30х років XIX століття визначає розуміння загальної художньої творчості. Проблема індивідуально-художнього стилю в російській літературі набуває особливої гостроти у середині XIX століття (у творчості Ф. М. Достоевського, О. М. Некрасова, І. С. Тургенєва, І. О. Гончарова, пізніше Л. М. Толстого та ін.), а до кінця XIX- початку XX століття розвивається індивідуалістично-мотивована боротьба з відсутністю стилю та з шаблонізацією стилів [Виноградов 1961, с. 56-66].

Поняття індивідуального стилю в поетиці нового часу, нової літератури ускладнюється можливістю представити літературний твір як безпосереднє вираження вільної словесно-художньої творчості [Виноградов 1961, с. 69]. В. В. Виноградов вважає, що стиль письменника повинен вивчатися як єдина, внутрішньо цілісна система функціонально узгоджених або співвідносних засобів словесно-художнього вираження. Стиль твору структурно пов'язаний з його ідейним змістом. Думки внаслідок свого словесно-художнього втілення стають елементами і компонентами структури твору літературного мистецтва [Виноградов 1961, с. 79]. Про індивідуально-художній стиль

зазвичай є таке переконання, що такий стиль має характерні ознаки, за якими його легко можна дізнатися чи розпізнати і відрізнити від інших індивідуальних стилів [Виноградов 1961, с. 85]. На думку вченого, образ автора – це така сила, що зв'язує цільну словесно-художню систему за допомогою комбінації всіх стильових засобів. У цій системі образ автора виступає внутрішнім стрижнем, центром стилістичної системи твору [Виноградов 1963 с.92].

Повне і глибинне проникнення в стиль автора природно забезпечує комплекс комунікативних підсистем, спрямованих на вираз авторської ідеї. Такий комплекс і являє ґрунт мовної структури авторського стилю, яка розглядається як естетична діяльність, реалізована через текст, який в той же час пов'язує дійсність, автора і читача. Аналіз перекладачем мови письменника, вивчення його художніх творів має розпочинатися зі встановлення специфіки його ідіостилу. Проте в лінгвістиці існує проблема, пов'язана з розумінням цього феномену. Вона полягає у відсутності єдиної загальноприйнятої точки зору на зміст самого поняття.

Сьогодні в сучасній мовознавчій науці поняття «ідіостиль» прийнято розглядати в широкому та вузькому розумінні. Так, ідіостиль у широкому розумінні є сукупністю глибинних механізмів створення текстового простору конкретним автором, які дають змогу вирізнити його від інших митців [14].

У більш вузькому значенні під поняттям «ідіостиль» слід розуміти систему мовностилістичних засобів, що характерні для творчої манери конкретної мовної особистості автора [14].

Розглядаючи сутність ідіостилу, слід зазначити, що однією з його складових є ідіолект автора. У сучасному мовознавстві дані поняття мають дискурсивний характер, що зумовлюється двома різними підходами лінгвістів до їх розуміння. Так, з точки зору одних вчених, терміни «ідіолект» та «ідіостиль» є абсолютними синонімами, з точки зору інших – це дві самостійні мовознавчі категорії, що потребують різних дефініцій.

Так, зокрема, О. О. Селіванова вважає, що ідіолект – це індивідуальний різновид мови, реалізація якого здійснюється в сукупності різних мовленнєвих ознак певного носія мови, а в письмовому мовленні виражається рисами ідіостиллю [Селіванова 2006, с. 67]. Таким чином, можна зробити такий висновок, що ідіостиль є індивідуально творчим використанням автором національної мови.

Іншої точки зору дотримується російська дослідниця О. В. Кловак, на думку якої, унікальність та впізнаваність індивідуального стилю автора може бути досягнуто за допомогою специфічних елементів, які формують стиль, де мова є засобом реалізації ідіостиллю [Кловак 2015, с. 48]. Авторська модальність виражається у формі присутності автора в тексті, що сприяє організації реальності, представленої в ньому; саме митець вирішує, що в ній має значення, а що є другорядним. Таке відношення автора може бути передане читачу за допомогою граматичних, лексичних, фразеологічних, композиційних засобів. Дана ознака розкриває внутрішній світ письменника через художню модель світу, в якій явища життя є співвіднесеними із художнім вимислом автора [Кловак 2015, с. 72].

За літературознавчим словником-довідником, ідіолект – індивідуальне мовлення, що пояснюється місцем проживання, віком, фахом, соціальним станом, загальним рівнем культури певної людини. Ідіолект як мовна характеристика особистості не тільки окреслює особливе, а й розкриває різноманітні аспекти мови як загальнонаціонального феномена, її невичерпний потенціал [ЛСД 2007, с. 293].

За В. П. Григор'євим, «опис ідіостиля має бути спрямований на виявлення глибинного семантичного та категоріального зв'язку його елементів, що втілюють в мові творчий шлях поета, до суті його явного і неявного роздуму над мовою» [Григорьев 1983, с. 128].

Отже, виходячи із вищенаведених параметрів поняття ідіостиллю, можна дати наступну його дефініцію: «індивідуальний стиль письменника» («ідіостиль») є парадигматичною властивістю мовленнєвої системи певної

мови, ситуативно зумовленим засобом здійснення вербальної комунікації, що виступає в якості цілеспрямованої людської діяльності на основі суспільно усвідомленого вибору автором (творцем/письменником) сукупності певних мовних засобів та принципів їхньої інтеграції в мовлення з метою відображення свого індивідуального мовного світобачення та втілення найкращих якостей національної мови [Селиванова 2002, с. 104].

Специфіка індивідуального стилю автора полягає в наступних елементах [14]:

- способі розповіді;
- засобах організації викладу змістовно-актуального матеріалу;
- ставленні автора і читача;
- своєрідному відборі мовних засобів усіх рівнів.

До стилістичних особливостей художніх творів можна віднести використання таких стилістичних засобів як метафори, порівняння, гіперболи і епітети.

Метафора (грец. *metaphora* – переміщення, віддалення) – вид тропа, що побудований на основі вживання слів або виразів у переносному значенні за подібністю, аналогією тощо і служить одним із засобів посилення образності й виразності мови [СЛТ 1985, с. 125].

Порівняння – троп, який полягає у поясненні одного предмета через інший, подібний до нього, за допомогою компаративної зв'язки, тобто єднальних сполучників: як, мов, немов, наче, буцім, ніби та ін. [ЛСД 2007, с.546]. Порівняння – один з найпростіших і найпоширеніших тропів, який допомагає автору сконцентрувати увагу читача на найхарактернішому і найважливішому.

Гіпербола (грец. *hyperbole* – перебільшення) – різновид тропа, що полягає в надмірному перебільшенні характерних властивостей чи ознак певного предмета, явища або дії задля особливого увиразнення художнього зображення чи виявлення емоційно-естетичного ставлення до нього [ЛСД 2007, с. 158].

Епітет (грец. epitheton – прикладка) – троп поетичного мовлення, призначений підкреслювати характерну рису, визначальну якість певного предмета або явища і, потрапивши в нове семантичне поле, збагачувати це поле новим емоційним чи смисловим нюансом. Найчастіше епітетами виступають прикметники [ЛСД 2007, с. 238].

Поняття індивідуального стилю відіграє важливу роль в аналізі характерних рис художньої літератури, оскільки саме художній стиль відкриває можливості для визначення специфічних рис авторського світогляду. Д. Н. Шмельов вважає, що дослідження художнього мови повинно проводитись в загальному напрямку вивчення стилю твору, коли його «мова» вивчається як одна із складових частин художньої форми твору. Потім завдання дослідника є встановити, як різні елементи мови набувають образності та виразності, стаючи засобом вираження художнього змісту. Також він зазначає, що аналіз «мови» художньої літератури може бути спрямований на з'ясування того, як виражальні засоби мови використовуються письменником при «словесному оформленні» художнього образу [Шмелев 1964, с. 38].

Ще однією важливою особливістю художнього тексту є те, що він може поєднувати в собі мовні засоби всіх стилів літературної мови для вирішення естетичних проблем. У художньому тексті може бути використана наукова термінологія і ділові мовні звороти, публіцистичні та розмовні елементи, необмежене число одиниць різних рівнів мовної системи різної стильової приналежності, якщо вони естетично мотивовані змістом і стилем художнього тексту. За образним висловом Н. С. Валгіної, в художньому тексті життєвий матеріал перетворюється в «маленький всесвіт», побачений очима даного автора. Тому в художньому тексті за зображеними картинами життя завжди присутній підтекстний, інтерпретаційний функціональний план, «вторинна дійсність». У художньому тексті не просто, як і в інших мовних одиницях, спостерігається єдність форми і змісту: оскільки художній текст будується на використанні образно-асоціативних якостей мови, в ньому

«форма сама по собі змістовна, вона виняткова і оригінальна, в ній сутність художності, так як обрана автором «форма подібності життя» служить матеріалом для вираження іншого змісту... » [Валгіна 2003, с. 76].

На думку Л. Г. Бабенко, «системно-структурна організація художнього тексту, семантика використуваних в ньому мовних одиниць є основою об'єктивності його інтерпретації, а комунікативний, прагматичний характер тексту та соціальна, культурна компетентність читача допускають суб'єктивність, неоднозначність його інтерпретації» [Бабенко 2004, с. 46]. Вона пропонує визначення художнього тексту з точки зору його інтерпретації: «це художній твір, що представляє реалізацію авторської концепції, створеною його творчою уявою індивідуальну картину світу, втілену в художній текст за допомогою цілеспрямовано підібраних відповідно до задуму мовних засобів (в свою чергу, також інтерпретує дійсність), і адресований читачеві, який інтерпретує його відповідно до власної соціально-культурної компетенції» [Бабенко 2004, с. 46].

1.2 Тенденції збереження стилю у перекладі

Дослідження стилістичних особливостей тексту потрібно, перш за все, для подолання труднощів, що виникають при перекладі тексту з іноземної мови. У зв'язку з цим необхідно сказати про так званий прийом адаптації, коли текст при перекладі з іноземної мови перекладається не дослівно, а використовуються обороти, що дозволяють в перекладі зберегти авторський задум і авторський стиль. У зв'язку з цим дозволимо собі приділити трохи більше уваги особливостям перекладу художнього тексту та інструментам адаптації.

Переклад художніх текстів абсолютно особливий вид перекладу, котрий відрізняється від інших своїм творчим характером. Автор

художнього твору завжди прагне підкреслити свою індивідуальність, іноді використовуючи з цією метою неординарні мовні засоби, «граючи словами», не підкоряючись законам і правилам, які, як правило, дотримуються авторами наукової літератури. Таким чином формується індивідуальний стиль. У такій нестандартності форми та змісті творів художньої літератури полягає складність перекладу: для перекладу тексту оригіналу потрібно підбирати такі мовні засоби, щоб як можна точніше, повніше виразити єдність змісту і форми початкового тексту, авторський ідіостиль та задум.

У своїй роботі «Искусство перевода» відомий чеський перекладознавець І. Левий розглядає художній переклад як «узгодження трьох єдностей: об'єктивного змісту твору та двох його конкретизацій – у свідомості читача оригіналу та у свідомості читача перекладу» [Левый 1974, с. 59]. Автор указує на неминучість розрізнення цих трьох систем, зумовлених неспівпадінням мовного матеріалу оригіналу та перекладу, що дозволяє йому зробити висновок про неможливість лінгвістично правильного перекладу. Натомість, І. Левий вважає, що можлива лише інтерпретація тексту оригіналу [Левый 1974, с. 66]. Мета художнього перекладу – перетворення тексту оригіналу в еквівалентний йому текст на іншій мові, з урахуванням стилістичних особливостей автора. При перекладі цього виду текстів необхідно як можна точніше відносно мови оригіналу та відібрати й організувати виразні засоби в мові перекладу, зважаючи на специфіку стилістичних особливостей і засобів вираження по відношенню до передачі змісту. Переклад не може дорівнювати оригіналу, але повинен бути рівний йому по впливу на читача. Перекладачеві слід зберегти не формальні риси тексту, а їх естетичну і смислову якість і ті засоби, за допомогою яких можна передати їх своєму читачеві. Перекладацька перспектива потрібна особливо при пошуках стилістичних еквівалентів. Та збереження стилю, на думку вченого, є проблематичною та нездійсненною вимогою в повній мірі [Левый 1974, с. 94].

При перекладі текстів художньої літератури часто виникає проблема інтерпретації понять і явищ, невластивих культурі мови перекладу, але звичних для культури країн мови оригіналу. Характер того або іншого явища або поняття визначає вибір найбільш відповідної стратегії перекладу. В даному випадку існують наступні можливості: перевести явище буквально без подальших пояснень, дати виноску до буквального перекладу або використати прийом адаптації.

Прийом адаптації складних для перекладу явищ тісно пов'язаний з поняттям передачі стилістичних особливостей текстів художньої літератури і авторського ідіостилю. Поняття «адаптація певних явищ тексту оригіналу» і «адаптація тексту» при всій спільності є абсолютно різними. Перше поняття передбачає прийом, за допомогою якого в тексті перекладу створюються відповідності шляхом зміни описуваної ситуації, щоб досягти однакової дії на читача [Тасенко 2016, с. 129-130].

Поняття «адаптація тексту» або «адаптивне транскодування» має на увазі переказ, переклад тексту, спрощення його лексичної і граматичної структури. В даному випадку можливо відступити від тексту оригіналу настільки, наскільки перекладачеві здається необхідним, тому чим більше початкова форма тексту і безпосередньо залежний від нього зміст будуть змінені, тим більше хибним буде представлення, отримане читачем про оригінал. Така інтерпретація передає лише основну сюжетну лінію твору оригіналу, і в цьому випадку перекладачеві лише трохи вдається відтворити своєрідність стилю тексту оригіналу. Цей переклад не є повноцінним стосовно тексту оригіналу. Такий тип перекладу твору не може називатися еквівалентним оригіналу, і такий переклад не можна назвати адекватним [Тасенко 2016, с. 130-131].

Іноді в процесі перекладу поняття «Адаптація певних явищ тексту оригіналу» і «адаптація тексту» можуть бути переплутані. До складних для перекладу явищ можуть бути підібрані як нейтральні еквіваленти, таким чином відбувається адаптація усього тексту в цілому. Отже, текст оригіналу

знеособлюється, стає безбарвним, позбавленим свого початкового колориту, автентичності [Тасенко 2016, с. 131].

В даному випадку не виконується головне завдання перекладу – не лише передати зміст тексту, але й уловити посилення автора твору, щоб добитися саме того ефекту, який хотів зробити письменник на читача, справити на нього саме той естетичний вплив, який задумав автор. Очевидно, що «надмірна адаптація» не може вважатися адекватним перекладом, адже у такому разі не усі ідеї письменника можуть бути передані і стиль тексту оригіналу може не зберегтися [Тасенко 2016, с. 131].

Тому важливо враховувати те, що прийом адаптації має не лише позитивну властивість полегшити читачам тексту перекладу розуміння оригіналу, але і негативну – це порушення процесу міжкультурної комунікації, мимовільне «збіднення» культури мови оригіналу [Тасенко 2016, с. 131].

Поняття адаптації явищ тексту безпосередньо пов'язане з прагматичним аспектом значення слова, яке, у свою чергу, часто буває культурологічно зазначеним. Так, необхідність в застосуванні прийому адаптації певних явищ тексту часто виникає зважаючи на можливі прагматичні невідповідності в різних культурах [Тасенко 2016, с. 131-132]. Л. С. Бархударов зазначає, що прагматичне значення мовних одиниць включає в себе всі питання, пов'язані з різним ступенем розуміння учасниками комунікативного процесу тих чи інших знаків або повідомлень і з різним їх трактуванням залежно від лінгвістичного і екстралінгвістичного досвіду учасників комунікації [Бархударов 1975, с. 107]. Також вчений вважає, що найбільш важливим є врахування прагматичного аспекту при передачі тих розрядів лексики, які найчастіше ставляться до числа безеквівалентних, а саме, власних назв, географічних найменувань і назв різного роду культурно-побутових реалій [Бархударов 1975, с. 94].

Прагматична адаптація явищ тексту може мати різні цілі [Комиссаров 1990, с. 210]:

1. Забезпечення адекватного розуміння оригіналу читачем у зв'язку з відсутністю у нього достатніх фонових знань. В цьому випадку необхідно робити доповнення, зокрема, при перекладі географічних назв, назв друкованих видань, побутових реалій.

2. Досягнення необхідної емоційної дії і адекватного сприйняття тексту на емоційному рівні. Причиною необхідності адаптації можуть служити різні асоціації в різних культурах щодо одного і того ж явища.

3. Орієнтація не на середньостатистичного, а на конкретного читача, а також на конкретну ситуацію спілкування.

Мета прагматичного перекладу полягає в тому, щоб як можна точніше передати повідомлення. Проте при перекладі художніх творів і застосуванні прийому адаптації важливим є не стільки передача змісту, скільки формування правильного представлення у читача про ситуацію в цілому [Тасенко 2016, с. 132].

Правильне застосування прийому адаптації при перекладі певних явищ тексту оригіналу дозволяє передати суть розповіді і зберегти стиль оригіналу. Прийом адаптації неоднозначний, тобто реалізується за допомогою ряду перекладацьких трансформацій, які виконують особливі функції стосовно адаптації. Таким чином, поняття адаптації безпосередньо пов'язане з ідіостилем. Важливо не просто адаптувати текст в цілому і окремі його елементи так, щоб було збережено зміст, але зберегти авторські стилістичні особливості художнього тексту, зберегти образність розповіді, щоб зв'язок між письменником і читачем не був зруйнований волею перекладача або недостатньою його компетенцією [Тасенко 2016, с. 132-133].

Слід зазначити, що при перекладі художнього твору фахівці часто стикаються із виникненням проблем на різних рівнях організації тексту. Відповідно до цих рівнів, можливим є виділення фонетичного, лексичного, граматичного, прагматичного, номінативного аспектів труднощів художнього перекладу.

Серед труднощів перекладу на фонетичному рівні можна відзначити наявність суттєвих відмінностей між мовами в артикуляційних базах та графічних системах, що фіксують фонемно-фонетичний інвентар мови. Аби вирішити ці проблеми, переважно вдаються до використання транслітерації або транскрипції [Тюленев 2004, с. 153].

Транслітерація – це прийом відтворення графічної форми іншомовного слова, формальне перетворення за порядком букв вихідної лексичної одиниці за допомогою абетки мови перекладу, тобто відповідність встановлюється на рівні літер [Комиссаров 1990, с. 250]. За транслітерації відповідність встановлюється на рівні графем, тобто передається не звуковий образ, а написання (графічна форма) вихідного слова. Поширеним у сучасному перекладознавстві прийомом є також транскрипція. Його суть полягає у «відтворенні звукової форми слова, відтак, транскрипція є формальним фонемним перетворенням вихідної лексичної одиниці за допомогою мови перекладу» [Комиссаров 1990, с. 250]. Проте сьогодні неможливо говорити про можливість виконання повної транскрипції при перекладі, оскільки різні мови мають різну кількість фонем.

Наявні в перекладацькій практиці й проблеми, пов'язані з відхиленнями від загальних принципів транскрипції, що диктуються:

- потребою милозвучності чи зручності вимови слова в мові перекладу;
- небажаними асоціаціями зі словами низького регістру (вульгаризмами, лайливими словами);
- традиційною вимовою слова в мові оригіналу [Ермолович 2001, с. 25].

Трансформації в номінативному плані є модифікаціями ономазіологічних структур номінативних одиниць у перекладі, що супроводжуються як збереженням, так і зміною їхнього змісту [Литвин 2013, с. 77]. Часто в перекладах слову відповідає описовий зворот, вжитий, зазвичай, для пояснення слів-реалій. Такий тип трансформацій по-різному

кваліфікують в перекладознавстві: як описовий переклад, відносячи його до стилістичних трансформацій (А. М. Фітерман, Т. Р. Левицька), або до трансформацій прагматичного рівня (О. Д. Швейцер), або до лексико-граматичних як експлікацію (В. Н. Комісаров) чи дескриптивні, або перифрастичні, відповідники (В. С. Виноградов) [Литвин 2013, с. 77].

Якщо подивитися на номінативну діяльність у перекладі, то треба так само визнати наявність трьох типів ситуацій, що спонукатимуть перекладача до лексичної мовотворчості, але матимуть свою специфіку, яку варто обговорити детальніше [Ребрій 2012, с. 371].

Перша ситуація виникає, коли одиниця оригіналу не має відповідника в мові перекладу, причиною чого найчастіше є те, що позначений нею об'єкт невідомий представникам тексту перекладу. Номінований мовою оригіналу об'єкт може бути реальним або вигаданим. Якщо він є реальним, то перекладач може звернутися безпосередньо до нього, щоб сформулювати власну ідею, яка буде основою рівнозначної номінативної одиниці мовою перекладу. Якщо об'єкт пов'язаний з вигаданою дійсністю, номінативне завдання ускладнюється, але водночас стає більш творчим, адже передбачає формування ментальної репрезентації об'єкта на основі самого лише словесного матеріалу [Ребрій 2012, с. 371].

Друга ситуація виникає, коли одиниця оригіналу має в мові перекладу усталений відповідник, який з певних причин є відсутнім у внутрішньому лексиконі мовця, внаслідок чого й відбувається створення нової номінативної одиниці. Така ситуація скоріше характерна для усного перекладу, коли перекладач не має можливості долучитися до інформаційних ресурсів задля пошуку відповідника і виходить зі скрутного становища за рахунок власної винахідливості [Ребрій 2012, с. 372].

Третя ситуація виникає, коли одиниця оригіналу має в мові перекладу усталений відповідник, який з певних причин «не влаштовує» перекладача, що частіше спричинене культурними, комунікативними або афективними характеристиками. У цьому випадку перекладач вдається до лексичної

мовотворчості у намаганні зробити вихідну реалію доступнішою для потенційного іншомовного реципієнта та вплинути на його емотивну сферу [Ребрій 2012, с. 372].

На номінативному рівні слід відзначити велику кількість так званих «промовистих імен», а у випадку із аналізованим романом – і «промовистих прізвиськ» його головних героїв. Кожне прізвисько має бути перекладене зі збереженням змісту і особливостей, що мотивували вибір письменницею саме такого імені для героїв.

У процесі своєї діяльності перекладач зіштовхується з проблемою вибору прийому передачі не тільки денотативного, але й конотативного значення. Можливість адекватного відтворення конотативного значення іншою мовою є обмеженою. Досягнення конотативної еквівалентності перекладу може відбуватися шляхом використання різних прийомів (додавання лексичних одиниць, описовий переклад, генералізація тощо) [Бархударов 1975].

Граматичними проблемами перекладу можна вважати ті проблеми, що перебувають у сфері перекладацької, а не мовної компетентності. Так, розглядаючи та зіставляючи різномовні тексти, необхідно пам'ятати про те, що німецька та українська мови належать не лише до різних гілок індоєвропейської родини мов, але й до різних структурних типів мов: перша мова є прикладом переважно аналітичної мови, де граматичні відношення у реченні передаються вільними граматичними морфемами; українська ж мова є флективною, де граматичні значення та відношення передаються за допомогою пов'язаних граматичних морфем – флексій. Саме різниця у побудові мов, у наборі їх граматичних категорій, форм та конструкцій складають серйозну частину граматичних труднощів перекладу. Необхідність застосування граматичних трансформацій природно виникає у процесі перекладу, так як в українській мові відсутні такі граматичні категорії, як артикль, герундій, інфінітивні комплекси, абсолютна номінативна конструкція. Можна відзначити, що найчастіше в перекладах

застосовуються трансформації внутрішнього поділу і заміни порядку слів, що зумовлено особливостями української мови.

Труднощі перекладу на прагматичному рівні можуть виникати, якщо перекладач не вповні здатний справити у перекладі таке ж враження на читача, яке вдалося справити на нього автору оригінального тексту, наприклад, не може розрізнити відтінки значень, що вживаються у різних контекстах, неправильний переклад чи добір еквівалентів до ідіом, метафор тощо.

Здійснюючи переклад тексту, перекладач повинен здійснити аналіз прагматики тексту (передбачити потенційний комунікативний ефект, який справлятиме текст відносно узагальненого реципієнта). Він має відтворити прагматичний потенціал оригіналу, тобто забезпечити здійснення бажаного впливу на реципієнта перекладу [Комісаров 1990, с. 210].

Орієнтація на адресата чужої культури зумовлює прагматичні концептуальні перетворення в перекладах. Це підміна реалій оригінального тексту реаліями мови перекладу, зміна за допомогою мовних засобів різних рівнів способів категоризації світу та внутрішнього рефлексивного досвіду. Концептуальні перетворення залежать від культурних стереотипів народу – детермінованих соціумом і культурою, впорядкованих і фіксованих структур свідомості, що уособлюють результати пізнання дійсності певним угрупованням і є схематизованими та спрощеними стандартними ознаками етносвідомості; від архетипів колективного позасвідомого, етнічних міфів, символів, етнічного спектра прецедентних феноменів, культурних норм тощо [Литвин 2013, с. 104].

Збереження прагматичної орієнтації тексту перекладу є важливим у випадках передачі концептуально вагомого стилістичного прийому або комплексу фігур, які зумовлюють стилістичний принцип висування як спосіб формальної організації тексту, що передбачає концентрацію уваги читача на певних елементах повідомлення, які викликають здивування своєю

несподіваністю, непередбачуваністю й неприродністю з метою підкреслення, виділення певної думки [Литвин 2013, с. 103].

Використання в перекладі прагматично «маркованої» лексики замість нейтральної допустимо лише як прийом так званої компенсації, який грає важливу роль в передачі прагматичних значень при перекладі. Іншим способом передачі прагматичних значень в тих випадках, коли вихідна лексика не має прямих прагматичних відповідностей в мові перекладу, є застосування описового перекладу. Він заснований на тому, що в будь-якій мові існують слова, що позначають за своїм лексичним значенням емоційне ставлення оратора до тих чи інших предметів або явищ – позитивне або негативне [Бархударов 1975].

Отже, авторський стиль – засоби і способи реалізації ідейного задуму автора, єдність творчих особливостей, характерні ознаки, за якими його легко можна розпізнати. Загальні теми, проблеми, події набувають в індивідуальному стилі автора своєї художньої неповторності та особливості. І вирішенням описаних вище проблем при перекладі художнього твору є застосування перекладацьких трансформацій. Саме застосовуючи трансформації, перекладач може забезпечити детальний та грамотний переклад іноземного художнього твору, при цьому зберігши зміст, національний колорит країни, де відбуваються описані автором події, ідіостиль автора, специфіку мови оригіналу. Лише тоді вдасться зберегти стиль автора, закладені письменником ідею і емоційний вплив на читача.

РОЗДІЛ 2 ВИЯВЛЕННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ СТИЛІСТИКИ КОРНЕЛІЇ ФУНКЕ У РОМАНІ «TINTENHERZ» ТА ЇХ ВІДТВОРЕННЯ У ПЕРЕКЛАДІ

2.1 Стилiстичнi засоби роману К. Функе «Tintenherz» та їх вiдповiднiсть у перекладi

Особливістю письменниці є використання великої кількості стилістичних і лексичних одиниць. Зокрема таких як англіцизмів, неологізмів, професіоналізмів, діалектизмів, архаїзмів, жаргонізмів і сленгізмів. Слід зауважити, що англіцизми – це слова які запозичені з англійської мови і входять в іншу мову. Англіцизми, які використовує письменниця, переважно загальні назви предметів та речей, що використовуються в побуті та імена головних героїв твору. До таких англіцизмів можна віднести слово *Capricorn* – це ім'я головного злодія в творі. Ім'я не досить позитивного головного героя, якому сподобався реальний світ і він хотів знищити всі книги, в яких є про нього згадка для того, щоб залишитися. Також можна спостерігати ще ряд англіцизмів таких як: *bus, pullover, recorder, babysitter*.

Досить поширеними у творі є слова-реалії. Р. П. Зорівчак зазначає, що під реалією як перекладознавчим терміном слід розуміти «моно-і полілексемну одиницю, основне лексичне значення якої вміщає традиційно закріплений за нею комплекс етнокультурної інформації, чужої для об'єктивної дійсності мови-сприймача» [Зорівчак 1989, с. 58]. Важливо, що поняття реалії є змінною, відносною категорією, яка набуває чіткості при бінарному контрактивному зіставленні конкретних мов і культур. Обсяг реалій мови-джерела постійно змінюється залежно від словникового складу цільової мови, особливостей матеріальної і духовної культури, що сприймає,

від інтенсивності культурних та етнічних контактів відповідних мовних колективів. До таких реалій в творі можна віднести такі як *Staubfinger* – Вогнерукий (український еквівалент), *Odysseus*, *Zyklopen*, *Goldmuster* та інші, що дозволяють більш яскравіше змалювати художню картину твору в уяві читача.

Архаїзмом, тобто застарілий для певної епохи мовний елемент, що вийшов з активного вжитку [СЛТ 1985, с. 65] є слово *Gaukler*, яке з німецької перекладається як «фігляр, жонглер». Це назва професії Вогнерукого. І вперше вона звучить в главі «*Damals*», коли Вогнерукий представляється Мо: «*Ich bin nur ein Gaukler, ein harmloser Feuerspucker*» [с. 157]. *Feuerspucker* – неологізм (слово або мовний зворот, створені для позначення нового предмета чи вираження нового поняття [СЛТ 1985, с. 151]), що дослівно означає «виплювати вогонь» і, який допомагає зрозуміти читачеві значення даного застарілого слова *Gaukler*. Також автор називає Вогнерукого *Flammenbändiger*, *Feuerfreund*, що на українській означає приборкувач та товариш вогню. Слід зазначити, що Вогнерукий є яскравим представником Середньовіччя в романі. В розділі «*Nur ein Bild*» Вогнерукий показує Мегі своє вміння жонглювати м'ячами, і на питання дівчинки, як у нього це виходить, відповідає, що таким способом він заробляє собі на хліб, виступаючи на ярмарках, на святах, днях народження: «*Ich verdiene mein Geld auf Markten. Auf Festen. Auf Kindergeburtstagen*» [с. 62].

Жаргонізмами називають слова або вислови, які належать якомусь жаргону певної мови і вживається в мовленні чи художній мові з певною стилістичною метою [СЛТ1985, с.78]. До молодіжної жаргонної лексики у творі, наприклад, належать такі слова, як *Bursche*, *allerliebste*, *blöd*, *Angsthase*. У літературно-художніх творах жаргонізми використовують переважно з метою створення відповідного описуваного емоційного й соціального колориту, а також з метою мовленнєвої характеристики осіб, про яких йдеться у творі.

У творі загострюється увага читача на протиставленні реального та нереального (казкового) світу. Реальний світ автор представляє як вмістилище, наповнене людьми. Образ повсякденного життя міста описується поняттям *Gedränge* – «drängende Menschenmenge» [Duden, с. 569]: кожен день люди їдять в кафе, спішать на роботу, ходять за покупками: «in einem Cafe zu sitzen, zu essen, und draußen auf der Straße ganz gewöhnliche Menschen zu beobachten, die zur Arbeit gingen, einkauften, oder einfach nur dastanden und sich unterhielten» [с. 249]. Це все буденна метушня – das alltäglich Gedränge, яка характеризується епітетами *gewöhnlich* і *alltäglich*, а чарівний світ формується у просторі покинутого села (*ein verlassenes Dorf*), де на вулиці немає жодної живої душі, якщо не брати до уваги поплічників Каприкорна: «Selbst tagsüber sah Capricorns Dorf seltsam verlassen aus» [с. 171], «Kaum ein Mensch war auf den Gassen zu sehen, nur ein paar von den Schwarzjacken» [с. 171].

В одиниці *Dorf* відсутня назва села, а її місцезнаходження неможливо визначити за жодною мапою. Це село – нагромадження розвалених будиночків і туди веде дорога, яка й назви не варта: «Es hat keinen Namen. Irgendwann hat es wohl mal einen gehabt, aber der war schon vergessen Sie werden es auf dieser Karte nicht finden und auch auf keiner anderen. Für den Rest der Welt ist das Dorf nichts als eine Ansammlung verfallener Häuser, zu denen eine Straße führt, die den Namen nicht verdient» [с. 115].

Міській буденній метушні протиставляється ознака занедбаності, ненаповненості людьми, яка представлена прикметником *seltsam* – «vom Üblichen abweichend und nicht recht begreiflich» [Duden 1989, с. 1389]: «Selbst tagsüber sah Capricorns Dorf seltsam verlassen aus...» [с. 171], «ein seltsam fremder Wind strich durch das Dorf» [с. 299].

Мегі порівнює перебування в селі Каприкорна і повсякденну суєту міста: «Meggie konnte kaum glauben, dass sie nur zwei Nächte und einen Tag in Capricorns Dorf verbracht hatte und dass all dies - das alltägliche Gedränge da draußen - die ganze Zeit über nicht stillgestanden hatte» [с. 249].

Інформування автором читача про зміну часу доби дозволяє говорити про значну участь дня та ночі в створенні казкового світу. У книзі «Tintenherz» антитеза дня і ночі стає символом перемикання просторово-часових планів – з реального світу в казковий світ.

Із настанням ночі персонажі потрапляють до антагоніста Каприкорна: «Sie hatten den Kamm des Hügels erreicht. Um sie herum war die Welt verschwunden, verschluckt von der Nacht, aber nicht weit entfernt zeichneten sich ein paar bleiche Vierecke in der Dunkelheit ab. Erleuchtete Fenster. «Da ist es», sagte Staubfinger, «Capricorns Dorf» [с. 130], а повертаються в реальний світ вже на світанку, втікши від переслідувачів: «Meggie sah mehrstöckige Häuser, Palmen mit staubigen Blättern und plötzlich, noch weit entfernt und silbern von der Sonne, das Meer» [с. 248].

З одного боку, поняття *Tag* і *Nacht* антонімічні один одному, але, з іншого боку, нерозривно пов'язані як учасники безперервного циклічного процесу течії часу. «Nacht – Zeitraum etwa zwischen Sonnenuntergang und Sonnenaufgang, zwischen Einbruch der Dunkelheit und Beginn der Morgendämmerung» [Duden 1989, с. 1055] та «Tag – Zeitraum etwa zwischen Sonnenaufgang und Sonnenuntergang, zwischen Beginn der Morgendämmerung und Einbruch der Dunkelheit» [Duden 1989, с. 1509].

Поняття *Tag* вказує на позитивне значення, а *Nacht* – на негативне, що викликано емоційною оцінкою, тими відчуттями, які відчуває людина в темряві, яка позбавляє її можливості бачити навколишній світ і тому обмежує її дії.

За допомогою прийому персоніфікації концепт «Ніч» набуває характеристики живого об'єкта. «Ніч» постає рухом. Загальний характер руху визначається дієсловом *kommen*. У тексті зустрічається ряд процесуальних дієслів і дієслів, що описують поступовий наступ темряви: *dämmern*, *zusinken*, а епітети *rasch*, *schnell* описують темп цього руху: «Es wurde rasch dunkler, die Nacht kommt schnell im Süden...» [с. 126]. Абстрактний іменник *Nacht* в результаті персоніфікації набуває риси

простору, стає об'ємним і поглинає матеріальні об'єкти: «Doch dann waren die Häuser plötzlich fort, und steile Hänge, in deren Falten schon die Nacht nistete, säumten die Straße. Ja, Staubfinger hatte Recht, dort sah es unheimlich aus, und die wenigen Häuser schienen zu ertrinken in der aufziehenden Finsternis» [с. 126].

Іменники *Nacht* та *Dunkelheit* постають перед читачем як активні суб'єкти, що здатні виконувати дії. Дієслова *ersticken*, *verschlucken*, що утворюють персоніфікації з іменниками *Nacht* та *Dunkelheit*, характеризують феномен ночі та темряви як негативну силу, яка нищить все живе, весь світ цілком: «die Welt verschwunden, verschluckt von der Nacht...» [с. 130], «Dann waren die Häuser plötzlich verschwunden, verschluckt von der Nacht, als hätte es Capricorns Dorf nie gegeben» [с. 221], «...bis die Dunkelheit es verschluckte» [с. 221], «...als hätte die Dunkelheit sie verschluckt» [с. 543]. Сформований у тексті образ ночі *Nacht* акцентує боротьбу дня і ночі, світла і темряви, добра і зла.

Також слід звернути увагу на роль кольору у творі. Колір є візуальним проявом опозиції *Tag* та *Nacht*. З найдавніших часів колір був одним із засобів осмислення світу і, перш за все, служив позначенням найбільш важливого і цінного в людині [Короткова 2014, с. 228]. Відсутність світла візуально передається прикметниками *dunkel*, *kohlschwarz*, *grau*: «Die Nacht drang herein, dunkel und feucht...» [с. 12]. Прикметник *dunkel* розширює спектр свого значення і знаходить нові поєднання з абстрактними іменниками, утворюючи метафори: *dunkle Geschichte*, *dunkle Seite*.

Для досягнення емоційно-експресивного ефекту автор використовує спеціальні засоби при описі того, що відбувається в романі – тропи та стилістичні фігури.

Тропи (грец. tropos – зворот) – слово, вживане у переносному значенні для характеристики будь-якого явища за допомогою вторинних смислових значень, актуалізації його «внутрішньої форми» [ЛСД 2007, с. 679].

Відомо, що емоційна, експресивна мова сприймається швидше, приносить естетичне задоволення, знаходить більш глибокий відгук, краще

зберігається в пам'яті. І саме тропи, на наш погляд, займають ключове місце в досягненні кінцевої мети емоційного впливу.

Розглянемо тропи як засоби вираження емоційності на матеріалі роману К. Функе «Чорнильне серце». Але перш за все зазначимо, що емоції, відповідно до класифікації, запропонованої Е. П. Ільїним, діляться на наступні групи [Ильин 2001]:

- 1) емоції очікування і прогнозу (хвилювання, тривога, страх, відчай);
- 2) задоволення і радість;
- 3) фрустраційні емоції (образа, розчарування, досада, гнів, несамоовитість, печаль, смуток, самотність, туга, ностальгія, горі);
- 4) комунікативні емоції (веселощі, збентеження, сором, вина як відображення совісті, презирство);
- 5) інтелектуальні «емоції», або афективно-когнітивні комплекси (здивування, інтерес, «почуття» гумору, емоція здогадки, «Почуття» впевненості - невпевненості (сумніви).

У досліджуваному нами творі найбільш яскраво представлені емоції першої та третьої груп, причому домінують емоції очікування і прогнозу (1 група).

Весь роман «Чорнильне серце» пронизаний лексикою похмурого, пригнічувального характеру. З метою посилення тривоги, страху К. Функе застосовує троп – гіперболу (надмірне перебільшення характерних властивостей чи ознак певного предмета, явища або дії задля особливого увиразнення художнього зображення чи виявлення емоційно-естетичного ставлення до нього [ЛСД 2007, с. 158]), що добре простежується в наступних прикладах:

- «O ja. Ein Blick und du wirst **sterbenskrank**» [с. 129] / «Атож. Зиркне один раз — і ти **смертельно хвора**» [с. 131];
- «Die Nacht drang herein, dunkel und feucht, und das Rauschen des Regens klang **bedrohlich laut**» [с. 12] / «Ніч проходила до будинку темна й волога, а дощ зашумів **загрозливо гучно**» [с. 13];

– «Und **bedauerlicherweise** besitzt dein Vater etwas, das er unbedingt haben will» [с. 34] / «**На превеликий жаль**, твій батько має одну річ, яку Каприкорнові страшенно кортить мати» [с. 35];

– «...fragte sie, als sie durch einen **endlos langen** Tunnel fahren» [с. 38] / «...знов озвалася Мегі, коли вони в'їхали в **безкінечно довгий** тунель» [с. 39];

– «Ich fürchte, sie würde ohne Zögern **ihre Seele verkaufen, wenn der Teufel ihr dafür das richtige Buch böte**» [с. 41] / «Боюся, за путящу книжку вона, не довго думаючи, й **душу дияволу віддасть**» [с. 41];

– «In der Eingangshalle, durch die sie sie zuerst führte, waren es weiße Regale, **die sich bis zur Decke streckten...**» [с. 46] / «У передпокої, через який їх спершу повела тітка, полиці були білі й **здіймалися до самої стелі**» [с. 47];

– «Die Zeit verging **quälend langsam...**» [с. 52] / «Час тягся **нестерпно повільно...**» [с. 53];

– «Du wirst sehen, es ist **nichts sonderlich Spannendes** an diesem Buch, zumindest nicht für deine Augen» [с. 57] / «Зараз сама побачиш, що в цій книжці немає нічого **аж такого цікавого**, принаймні для тебе» [с. 59];

– «...aß hastig eine halbe Scheibe Brot, trank etwas von dem **abscheulich bitter schmeckenden Kakao**, den Elinor gekocht hatte, und lief nach draußen» [с. 61] / «Мегі хутко ум'яла півскибки хліба, надпила трохи **страшенно гіркуватого какао**, яке зварила Елінор, і побігла надвір» [с. 63];

– «Müssen Sie uns **zu Tode erschrecken?**» [с. 132] / «Хочете **налякати нас до смерті?**» [с. 134];

– «Sie ist nur der Köder, und sobald du angebissen hast, seid ihr zwei Capricorns Gefangene, vermutlich **bis ans Ende eures Lebens**» [с. 371] / «Вона — лише наживка, і як тільки ти її схопиш, ви обоє станете його бранцями — можливо, **до кінця свого життя**» [с. 378].

Гіпербола використовується з метою підкреслення незвичайності подій, обставин або почуттів. «Nirgends schlief sie so tief und fest wie in dem Bett, das er ihr in den Bus gebaut hatte» [с. 29]. У даному реченні

перебільшення «ніде не спалося їй так солодко й міцно» вказує на втому дівчинки від важкої подорожі, а також натякає на те, що попереду на неї чекають багато безсонних ночей.

Використання персоніфікації (художній прийом перенесення ознак живих істот на довколишні предмети, явища природи або навіть абстрактні поняття [ЛСД 2007, с. 687]) також допомагає автору домогтися ефекту таємниці, недомовленості, хвилювання.

– «Meggie konnte nicht verhindern, dass ihre **Stimme vor Ärger zitterte**» [с. 35] / «Голос у Мегі **тремтів** від люті (а може, й від страху?), і вона не могла з собою нічого вдіяти» [с. 36];

– «Wenn der Wind sich in den Kopf setzt, **mit dem Feuer zu spielen**, dann kann selbst ich es nicht zähmen» [с. 78] / «Щоб ти знала: якщо **вітер надумає погратися з вогнем**, то його вже не приборкаю навіть я» [с. 80];

– «**Das Feuer leckte** an seiner Haut wie etwas Lebendiges, ein züngelndes brennendes Wesen...» [с. 78] / «**Вогонь лизав** йому шкіру, немов жива істота...» [с. 81];

– «Als er irgendwann doch noch in ihre Richtung sah, **hatte die Nacht Staubfinger und Farid längst wieder verschluckt**» [с. 355] / «А коли згодом усе ж таки повернув голову в бік Вогнерукого й Фаріда, тих уже давно **проковтнула ніч**» [с. 361].

Дані приклади свідчать про тривожний внутрішній стан Мегі. Вона настільки турбується за свого батька, що не може заснути. Персоніфікація сприяє передачі почуттів головної героїні, підкреслює її емоційне переживання.

Персоніфікація використовується з метою підкреслення значущості явища або обставини для персонажа. «Gib zu, es flüstert dir nachts seine Geschichte ins Ohr» [с. 9]. Персоніфікація проявляється у тому, що книга показана як жива істота, здатна «розповідати історію». «Das Buch wird anfangen, deine Erinnerungen zu sammeln» [с. 24]. Персоніфікація показує книгу як «засіб зберігати спогади»: для Мо та Мегі книга не лише містить те,

що власне в ній написано, але і нагадує про емоції, враження та спогади, пережиті у процесі читання.

Одним з провідних тропів, що дозволяє привернути увагу читача до найбільш істотних деталей, створити складні психологічні портрети персонажів, ознайомити з багатим світом емоцій, властивих героям роману, є метафора. В метафорі певні слова та словосполучення розкривають сутність одних явищ та предметів через інші за схожістю чи контрастністю [ЛСД 2007, с. 444]:

– «Keine Stimme klang so wie die ihres Vaters. Mo konnte Bilder **mit ihr in die blanke Luft malen**» [с. 16-17] / «Батько мав особливий голос. **Ним він міг просто-таки малювати в повітрі картини**» [с. 17];

– «Ich glaube, **sie ernährt sich von Buchstaben**» [с. 139] / «Мені здається, вона **літерами навіть харчується**» [с. 141];

– «Der Feuerfresser ist verliebt in Resa, **mit den Augen würde er sie verschlucken**, wenn er könnte, aber die anderen wollten mir nicht glauben» [с. 381] / «Вогнерукий закохався у Резу! Він, якби міг, **проковтнув би її очима**» [с. 387].

Метою використання метафори є створення образу персонажа та враження, яке він справляє: «Capricorn wurde den Vogel an die Katze verfüttern, nur um zu sehen, wie sie ihn mit ihren Krallen zerreit, und das Schreien und Zappeln des kleinen Dings würde ihm schmecken wie Honig» [с. 34]. У даному реченні метафоричне змалювання зла підкреслює огидність головного злодія, змальованого в романі. Крім цього, характер Каприкорна розкриває і порівняння (злі вчинки для нього, як мед). Отже, враження про персонажа створюється декількома засобами виразності в межах одного речення.

Далі слід звернутися до порівнянь, до важливої частини розповіді, оскільки більшу частину образності створюють саме вони. У наступному реченні порівняння дає можливість розкрити внутрішню сутність Мо, показати його дбайливе ставлення до книг: «Ganz vorsichtig hielt er es, wie

einen Vogel, **der sich den Flügel gebrochen hatte**» [с. 50] / «Він тримав її дуже обережно, **немовби то був птах зі зламаним крилом**» [с. 171].

Наступні приклади відображають почуття ненависті й відрази до Каприкорна та його слуг, які не відпускають читача протягом всієї розповіді:

– «Seine Männer tragen die Angst aus **wie schwarze Post**, sie schieben sie unter die Türen und in die Briefkästen, pinseln sie an Mauern und Stalltüren, bis sie sich ganz von selbst verbreitet, lautlos und stinkend **wie die Pest**» [с. 35] / «Його поплічники разносять той страх, **мов чорні звістки**, підсовують його під двері й укидають до поштових скриньок, вимащують ним стіни будинків і брами стаєнь, поки страх починає вже розповзатися сам — нечутно, зі смородом, **як чума**» [с. 35];

– «Sie kleiden sich gern schwarz wie die **Saatkrähen**, nur ihr Anführer trägt ein weißes Hemd unter der **rußschwarzen** Jacke...» [с. 35] / «Каприкорнові люди любляють вдягатися в усе чорне, **як оте гайвороння**, тільки їхній ватажок носить білу сорочку під чорною, **як сажа**, курткою» [с. 35];

– «Seine **Wimpern** waren **hell wie Spinnweben**» [с. 205] / «Повіки у Каприкорна були **білясті, мов павутинки**» [с. 208];

– «Capricorns Augen wurden starr **wie die einer Schlange**» [с. 364] / «**Очі** в Каприкорна застигли, **мов у змії**» [с. 370];

– «Er wusste, dass die Posten gern in den dunklen Türeingängen lehnten, unsichtbar in ihren schwarzen Anzügen **wie Raben in der Nacht**» [с. 349] / «Він знав, що чорні куртки любили прихилитися десь до темних вхідних дверей, зливаючись із ними, **мов гайвороння з нічною темрявою**» [с. 355].

Мотив чорноти також корелює з відповідним ставленням до негативних персонажів, із загальною атмосферою твору – похмурою. Як ми бачимо, порівняння є дієвим засобом, здатним представляти певну позицію автора, негативну характеристику дійових осіб. Таким чином, тут чітко проявляються фрустраційні емоції та почуття тривоги й страху:

– «Die Hügel auf der anderen Seite ragten aus dem Wasser **wie Berge, die darin ertrunken waren** » [с. 39] / «Пагорби на його протилежному березі здіймалися просто з води — **наче гори, що потонули в озері**» [с. 40];

– «Dieses Tor sieht nach mindestens drei **kälbergroßen** bissigen Hunden aus» [с. 41] / «Такі ворота зазвичай стережуть штук три, не менше, здоровенних, **як телята**, й злих собацюр» [с. 42];

– «Sein Rücken bot wenigstens etwas Schutz vor den dornigen Zweigen. Immer wieder verfangen sie sich in ihren Kleidern und zerkratzten ihr das Gesicht, **wie böartige Tiere, die mit nadelscharf gewetzten Krallen in der Dunkelheit lauerten**» [с. 232] / «Його спина бодай трохи захищала її від колючих гілок. **Вони** раз у раз чіплялися їй за одяг і дряпали обличчя, **мов злі звірі з гострими, як голки, кігтями, що чигали на неї в темряві**» [с. 236];

– «Fenoglio stand neben ihrem Bett, die Finger schwarz von Tinte, **schwarz wie die Nacht draußen vor dem offenen Fenster**» [с. 446] / «Біля ліжка стояв Феноліо — пальці в чорнилі, **чорному, як ніч за непричиненим вікном**» [с. 451];

– «**Sorge und Freude** mischten sich in ihrem Herzen **wie zwei Farben**, die ineinander liefen» [с. 406] / «**Тривога й радість** змішувалися в її серці, **мов дві фарби**, що вливалися одна в одну» [с. 411];

– «In der Kirche war es nicht halb so hell. Capricorns Statue blickte blass aus der Dunkelheit herab, halb verschluckt von den Schatten, und zwischen den Säulen **war es so finster, als hätte die Nacht sich vor dem Scheinwerferlicht hierher geflüchtet**» [с. 393] / «У самій церкві було куди темніше. Статуя Каприкорна тьмяно полискувала в сутінках, а поміж колон стояла така темінь, **немовби сама ніч сховалася тут од світла прожекторів**» [с. 398];

– «Der Junge blickte ihn so verletzt an, **als hätte er ihm die Hand ins Feuer gehalten**» [с. 373] / «Хлопчина дивився на Вогнерукого так ображено, **ніби той змусив його стромити руку у вогонь**» [с. 380];

– «Elinors Stimme überschlug sich fast. Kampflustig **wie ein Bullterrier** stapfte sie auf ihn zu» [с. 370] / «Від обурення голос в Елінор мало не зірвався. Вона **важко, мов войовниче налаштований бультер'єр**, посунула на Вогнерукого» [с. 171];

– «Ein paar **Vögel** zogen nach Süden, **schwarz wie Capricorns Männer**» [с. 369] / «Там саме пролітали на південь птахи — **чорні, як Каприкорнові люди**» [с. 376];

– «...und die **Sonne schwamm darin wie ein Ball in trübem Wasser**» [с. 357] / «...і **сонце пливло в ньому, мов м'ячик у каламутній воді**» [с. 363];

– «Nur der **Mond** tauchte ab und zu zwischen den Wolken auf, schwindsüchtig dünn, **wie ein Scheibchen Zitrone in einem Meer von Tinte**» [с. 347] / «Лише **місяць** час від часу з'являвся з-за хмаровиння — якийсь жалюгідно тоненький, **нагадуючи кружальце лимона в чорнильному морі**» [с. 353];

– «Der Junge musterte ihn mit erstaunten Augen. **Schwarz** waren sie und, **als hätten sie schon zu viel gesehen**» [с. 335] / «Його **чорні очі** іноді дивилися так, неначе їм уже надто багато довелося побачити» [с. 341];

– «Das **Feuer ist ein gefährliches Tier!**» [с. 333] / «**Вогонь — звір небезпечний!**» [с. 339];

– «Vor dem Tod hatte er sich schon immer gefürchtet, **kalt** stellte er ihn sich vor, **wie eine Nacht ohne Feuer**» [с. 288] / «Смерті Вогнерукий боявся завжди, вона уявлялася йому **холодною, як ніч без вогню**» [с. 293];

– «Diesmal war sein Anzug zur Abwechslung nicht rot, sondern **blassgelb wie das Morgenlicht, das durch die Fenster hereinsickerte**» [с. 357] / «Цього дня Каприкорн одягнув костюма не червоного, а **блідо-жовтого, кольору ранішнього сонця, що пробивалось у вікна**» [с. 363];

– «Fenoglio warf ihm nur einen verächtlichen Blick zu und **blieb kerzengerade stehen**» [с. 358] / «Феноліо лише зневажливо зиркнув на нього й **стояв рівнісінько, мовби палицю проковтнувши**» [с. 364];

– «Meggies Stimme verschwand, **als hätte der Wind sie ihr von den Lippen gewischt**» [с. 540] / «Голос Мегі змовк, **немовби вітер зірвав його з її вуст**» [с. 547];

– «Über den Feldern verblasste die Nacht, **als hätte der Regen den Saum ihres Kleides ausgewaschen**» [с. 21] / «Нічна запона над полями стала блідіша, **так наче полиняла під дощем**» [с. 21];

– «**Sie konnte kaum atmen**, so heftig schlug ihr Herz» [с. 35] / «Серце в неї калатало **так, що їй аж дух перехопило**» [с. 35].

Порівняння використовується з метою характеристики обставин або настрою персонажа. Наприклад: «Capricorn wurde den Vogel an die Katze verfüttern, nur um zu sehen, wie sie ihn mit ihren Krallen zerreit, und das Schreien und Zappeln des kleinen Dings würde 100 ihm schmecken wie Honig» [с. 34]. Порівняння «як мед» підкреслює насолоду, яку відчуває Каприкорн від злих вчинків. Наведені вище порівняння можна віднести до традиційних, оскільки вони притаманні фольклорній традиції, вказують на зв'язок авторського стилю з народнопоетичною традицією.

Також ми виявили, що спільною метою використання епітетів (троп поетичного мовлення, призначений підкреслювати характерну рису, визначальну якість певного предмета або явища і, потрапивши в нове семантичне поле, збагачувати це поле новим емоційним чи смисловим нюансом [ЛСД 2007, с. 238]) є:

1) Характеристика персонажа або його настрою: «Dann entfernten sich Staubfingers Schritte, langsam, stockend» [с. 18]. У даному реченні епітети «повільні, невпевнені кроки» характеризують моральний стан Пильнорука – персонаж сам пригнічений звісткою, яку мусив розповісти Мо.

2) Характеристика місця дії, оточення персонажів: «Es war ein grauer Morgen» [с. 23]. Епітет «сірий» допомагає створити пейзаж (описує ранок, в який почалася подорож персонажів). Завдяки його використанню ми бачимо, що Мо та Мегі вирушають в дорогу дуже рано і у похмурий час, вони мають їхати негайно, бо їм загрожує небезпека.

3) Вказівка на найбільш важливі деталі: «Noch viele Jahre später musste Meggie bloß die Augen schließen und schon hörte sie ihn, wie winzige Finger, die gegen die Scheibe klopfen» [с. 9]. У цьому реченні епітет «крихітні пальці» підкреслює, що тихий стукіт пальців у скло вікна був для Мегі важливим спогадом. Крім цього, ми виявили стилістичну вагомість повторення або нагромадження епітетів. «An den altmodisch spitzgliedrigen Buchstaben hatte sie mit fünf Jahren das Lesen gebt» [с. 16]. Епітети «старомодні, гостроверхі» вказують на те, що надпис, який Мегі бачила з дитинства, був стародавнім і виражав мудрість, випробувану поколіннями. Таким чином ми бачимо, яку повагу батько дівчинки відчував до книг, як багато значили давні філософські висловлювання у цій родині (стилістично вагомим є нагромадження епітетів).

Наступною важливою ознакою є поєднання епітета з інверсією – це надає особливої важливості сказаному: «Die gesprochenen Wörter wollte sie verstehen, die geraunten, leisen, fast unverständlichen Wörter, die die beiden Männer hinter der Tür wechselten» [с. 16]. Епітет «слова, промовлені вголос» підсилюється тим, що завдяки інверсії він є більш помітним, виноситься «у сильну позицію» – на початок речення. Це підкреслює тривогу дівчинки – Мегі у скрутну хвилину не може заспокоїтися навіть читанням, їй хочеться відчутти живий голос близької людини.

Всі виділені в творі тропи створюють експресивно-емотивне посилення вираження інформації, імпліцитно фокусуючи увагу читача на певних фразах тексту.

Для посилення виразності тексту також можуть використовуватися різні структурні, смислові та інтонаційні особливості синтаксичних одиниць мови, а також особливості композиційної постанови тексту, його членування на абзаци, пунктуаційного оформлення.

Найбільш значимими виразними засобами синтаксису є:

- синтаксична структура речення і розділові знаки;
- спеціальні синтаксичні засоби виразності (фігури);

- особливі прийоми композиційно-мовного оформлення тексту.

Ми розглянемо синтаксичні засоби виразності або фігури мови. Фігурами мови називаються мовні звороти, своєрідні сполучення слів і синтаксичні побудови фраз, які надають мові образності, посилюють виразність та емоційність висловлювання [СЛТ 1985, с. 319].

Треба відмітити, що в кількісному співвідношенні стилістичні фігури використовуються значно рідше в порівнянні з тропами в романі К. Функе «Чорнильне серце».

Антитеза – стилістична фігура в художній літературі, що полягає у вмотивованому контрастуванні смислових значень бінарних образів [ЛСД 2007, с. 48]:

- «Capricorn ist im **Norden**. Also fahren wir nach **Süden**» [с. 31] / «Каприкорн на **півночі**. Тож ми їдемо на **південь**» [с. 31];
- «Staubfinger **öffnete** die Augen und **blinzelte** in die Sonne» [с. 63] / «Вогнерукий **розплющив** очі й **примружився** від сонця» [с. 65];
- «Die Tiere darin sahen aus wie **lebendige** Zweige oder **trockene** Blätter» [с. 66] / «Тварини в ній скидалися на **живі** гілки або на **сухе** листя» [с. 68];
- «**Flüsternde** Bäume, **wispernde** Teiche» [с. 178] / «Дерева **перешіптуються**, ставки **перемовляються...**» [с. 181];
- «Er öffnete den Mund und heraus sprangen Gestalten, **dicke, dünne, große, kleine**, sie hüpfen in einer langen Reihe davon» [с. 168] / «Мо-місяць роззявив рота, і звідти вискакували чоловічки – **товсті, тоненькі, великі, маленькі**; підскакуючи, вони довгою вервечкою відлітали кудись удалину» [с. 170];
- «Capricorn musterte ihn schweigend, **eine endlose kleine Ewigkeit lang**» [с. 360] / «Якусь хвилю – **коротку й водночас нескінченно довгу**– Каприкорн мовчки дивився на старого» [с. 366];
- «Sagte er mit **bedrohlich ruhiger** Stimme» [с. 390] / «...промовив він **загрозливо спокійним** голосом» [с. 396];

– «Auch diesmal stand die Elster hinter ihm, in dem spärlichen Licht war sie kaum mehr als ein **blasses** Gesicht über einem **schwarzen** Kleid» [с. 393] / «І цього разу позад нього стояла Сорока, але в тьмяному світлі було видно лише її **бліде** обличчя над **чорною** сукнею» [с. 398];

– «Cockerell verzog das hagere Gesicht zu einem **schmerzlichen Lächeln**» [с. 531] / «Худе Кокерелеве обличчя скривилося в **болісній посмішці**» [с. 538];

– «Es war ein sehr **schönes** Haus, aber es wirkte ebenso **wenig einladend** wie das Eisentor an der Straße» [с. 42] / «Будинок був **чудовий**, хоча враження справляв досить **непривітне**, як і залізні ворота на в'їзді» [с. 42];

– «Sie **hält**, auch wenn sie **nicht so aussieht!**» [с. 129] / «Місток **витримає**, хоч на вигляд він і **не дуже надійний!**» [с. 131].

Плеоназм – стилістичний зворот мови, який містить у собі слова з однаковими чи близькими значеннями і служить засобом надання висловленню більшої виразності та переконливості [СЛТ 1985, с. 200]:

– «... und Meggie glaubte schon, **dass er nie ein Ende nehmen würde...**» [с. 41] / «Мегі вже здавалося, що йому не буде **кінця-краю...**» [с. 42];

– «Oder hat er seine Zelte inzwischen **woanders** aufgeschlagen?» [с. 31] / «Чи, може, він тим часом отаборився **десь-інде?**» [с. 31];

– «Sie konnte nicht glauben, dass er wieder bei ihr war, **ganz heil und gesund...**» [с. 148] / «Їй важко було повірити, що тепер він знову з нею, **живий-здоровий...**» [с. 150].

Тавтологія – спеціальне або непередбачене повторення тих самих, спільнокореневих або близьких за значенням слів. Тавтологія затримує увагу на сказаному, увиразнює його, посилює емоційність та ритмічність мови [Літературознавчий словник-довідник 2007, с. 655]:

– «**Nichts. Gar nichts!**» [с. 66] / «**Нічого. Анічогісінько!**» [с. 68];

– «Du kannst sie nicht wieder in dieses Loch sperren, **mutterseelenallein**» [с. 366] / «Ти не можеш знов зачинити її **саму-самісіньку** в тій норі» [с. 373].

Градація – стилістична фігура, котра полягає у поступовому нагнітанні засобів художньої виразності задля підвищення чи пониження їхньої емоційно-сміслової значимості [ЛСД 2007, с. 165]:

– «Nun ja, auch Krähen legten ihre Federn in der Sonne nicht ab, und nichts als ein **Schwarm Krähen** waren sie, **Räuber, Aasfresser**, die ihre scharfen Schnäbel gern in totes Fleisch schlugen» [с. 331] / «Воно й не дивно: гайвороння теж не скидає на сонці своє чорне пір'я, а ці люди — ніщо інше, як **згряя воронів, хижаків, стерв'ятників**, що шматують своїми гострими дзьобами падло» [с. 338];

– «Die Welt war **furchtbar, grausam, mitleidlos, dunkel** wie ein schlimmer Traum» [с. 456] / «Світ **жахливий, жорстокий, безжалісний, похмурий**, як поганий сон» [с. 460];

– «Ich, Fenoglio, **der Meister der Worte, der Tintenzauberer, Papierhexer**» [с. 449] / «Це кажу я, Феноліо, **володар слів, чорнильний чародій, паперовий чаклун!**» [с. 454];

– «Capricorn, **der Unnabare, der Unergründliche, der Unersättliche**, der gern Gott spielt oder den Teufel, je nachdem» [с. 363] / Каприкорн — **Неприступний, Незбагнений, Невситимий** — любить удавати з себе бога. Або диявола — коли кого» [с. 369].

Далі ми виділили фігури-повтори, які мають підсилювально-смісловий характер.

Анафора – стилістична фігура, що полягає в повторенні однакових слів, виразів, звуків чи звукосполучень на початку віршованих рядків, строф або речень [СЛТ 1985, с. 16]:

– «**Bitte!**, flüsterte sie, während sie das Buch aufschlug. **Bitte** bring mich hier fort, nur für eine Stunde oder zwei, aber **bitte**, bring mich weit, weit fort» [с. 386] / «**Будь ласочка!** – прошепотіла вона, розгортаючи

книжку.– **Будь ласочка**, забери мене звідси, хоч на годинку чи дві, тільки віднеси далеко-далеко!» [с. 392];

– «**Mal** war er rot wie das Feuer, **mal** grau wie die Asche, die es aus allem macht, was es frisst» [с. 404-405] / «**Іноді** Привид бував червоний, ніби вогонь, **іноді** – сірий, мов попіл, на який вогонь обертає все, що трапляється на шляху» [с. 409].

Анепіфора (кільце) – композиційна фігура, що полягає у повторенні звуків, лексем, строф тощо, коли немовби зникаються анафора та епіфора [ЛСД 2007, с. 339]: «Sie sind **meine Kinder, meine** tintenschwarzen **Kinder**, und ich hege und pflege sie» [с. 56] / «Ви це знаєте. Це **мої діти, мої** чорнильні **діти**, яких я люблю й лілею» [с. 57].

Анадиплозис – стилістична фігура, що полягає у звуковому чи словесному повторенні кінця рядка та початку наступного [ЛСД 2007, с. 284]:

– «Ach ja, **das Mädchen ... das Mädchen** mit den hellen Augen, kleine Stücke Himmel...» [с. 409] / «Ах, так, ота **дівчинка... Дівчинка** з ясними очима — немов латочки неба, обрамлені темними віями...» [с. 414];

– «Nicht die Spur von Angst konnte Meggie in seinen Augen entdecken, nur ungläubige Neugier - und **Zufriedenheit, Zufriedenheit** mit sich selbst» [с. 358] / «У його очах Мері не помітила й тіні страху – лише скептична цікавість і **задоволення. Задоволення** самим собою» [с. 365].

Полісиндетон – стилістична фігура мови, яка полягає в повторенні однакових сполучників, чим підкреслюється роль кожного з пов'язаних компонентів та їх єдність, підсилюється виразність висловлювання [СЛТ 1985, с. 205]: «**Oder** die Nacht fliegt an uns vorbei. **Oder** was auch immer» [с. 222] / «**Або** ніч полетить повз нас. **Або** ще щось таке...» [с. 226].

Повтор – стилістична фігура, яка полягає у повторенні окремих слів чи словосполучень в одному висловлюванні для виділення, підкреслення тих чи інших деталей в описах, для підсилення експресивно-зображальних

властивостей мови. Повтор допомагає повніше відобразити хвилюючі моменти та емоційний стан героя [СЛТ 1985, с. 203]:

– «So **furchtbar, furchtbar** dumm» [с. 141] / «Такою жахливо, жахливо дурною!» [с. 144];

– «**Zu teuer, zu teuer, zu teuer!**» [с. 74] / «Так дорого, так дорого, так дорого!» [с. 76].

Щодо відповідності у перекладі, то перекладач використовує тропи та фігури, які взагалі відсутні в оригіналі або перекладає їх іншими стилістичними засобами. Використані в оригіналі метафори «die Läden, schwarz von der Nacht» та «Mos Gesicht war nicht mehr dunkel vor Sorge» представлені в перекладі порівнянням «Віконниці, чорні, як і сама ніч» та літотою «на обличчі Мо не було й тіні тривоги». Повторам «besonders dick, besonders wunderbar» та «sehr, sehr früh am Morgen» відповідають у перекладі тавтології «чудової-пречудової» та «рано-вранці». І, навпаки, використаній у перекладі тавтології «чистий-чистісінький» відповідає в оригіналі порівняння «wie blank gefegt».

Інверсії «leise wie eine Schlange», «wie verspritzte Farbe» та «ganz verloren» перекладач переносить на кінець речення, тим самим, опускаючи дану стилістичну фігуру. Слід зазначити, що інверсія – стилістична фігура поетичного мовлення, яка полягає в незвичному розташуванні слів у реченні з очевидним порушенням синтаксичної конструкції задля емоційно-сміслового увиразнення певного вислову [ЛСД 2007, с. 302]. Для німецької мови починати речення з прикметника або сполучника є порушенням синтаксичної конструкції, що означає, що дані словосполучення є інверсіями.

У реченнях оригінала, де відсутні стилістичні засоби, перекладач застосовує порівняння «мов вербове листя» («aus blassblauem Leinen»), повтор «Доходилися! Доходилися!» («Das haben sie nun davon»), персоніфікацію «бібліотека скасувала» («Einer meiner Aufträge hat sich verschoben, ein Bibliotheksauftrag»), метафору «закоханому море по коліна» («Er ist eben verliebt») та полісидентон, використовуючи сполучники і, ні, то,

наприклад «і розум, і душу, і уяву» («den Verstand, das Herz und die Phantasie»).

Таким чином, для досягнення емоційності, експресивності та виразності тексту письменниця використовує широку палітру стилістичних засобів. Найчастіше автор користується порівнянням, гіперболою, антитезою, персоніфікацією та метафорою, які посилюють похмуру та негативну атмосферу твору. Співвідношення частотності використання стилістичних засобів представлено на рисунку 2.1.

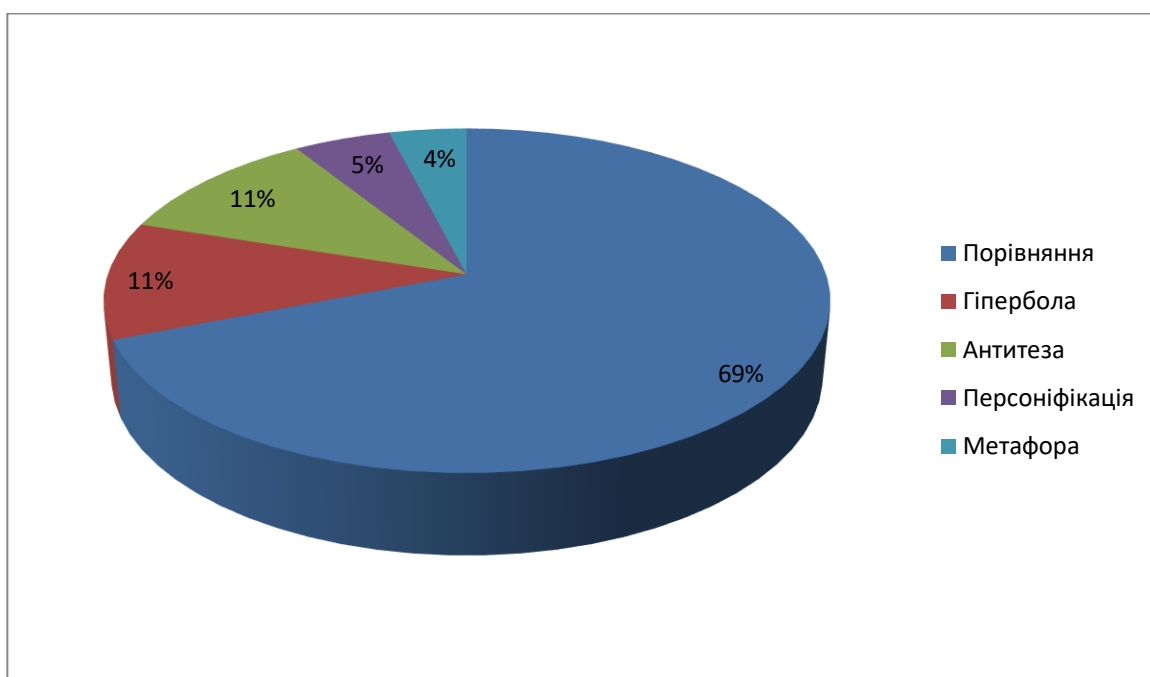


Рисунок 2.1. Співвідношення частотності використання стилістичних засобів

2.2 Перекладацькі трансформації в романі К. Функе «Чорнильне серце» (на прикладі стилістичних фігур і тропів)

Переклад – це складний і багатогранний вид людської діяльності. Процес перекладу стосується не лише заміни однієї мови іншою. У перекладі стикаються різні культури та традиції, різні особистості, різне мислення,

різні літератури, різні епохи. Основна мета перекладу – досягнення адекватності. Основним завданням перекладача в досягненні адекватності є вмiле здійснення різних перекладацьких трансформацій для того, щоб перекладений текст якомога точніше передавав всю інформацію, що міститься в оригінальному тексті, з дотриманням відповідних мовних норм.

У процесі перекладу важливо зберегти художньо-естетичну своєрідність оригіналу, яка проявляється в різних формах і обумовлена не тільки індивідуальним стилем автора, а й соціальними, культурними факторами. Для цього необхідно, щоб переклад був максимально еквівалентним у своєму відношенні до оригінального тексту.

Теоретики перекладу розглядають еквівалентність у якості збереження відносної рівності інформації оригінального та перекладного текстів у її змістовному, змістовому, семантичному, стилістичному та функційно-комунікативному вимірах. Необхідно зауважити, що ключовою складовою еквівалентності оригіналу та перекладу є передусім наявність спільності розуміння інформації, як експліцитно, так і імпліцитно закладеної до тексту. Причому вся сукупність названих параметрів потребує максимального збереження в перекладі, хоча вони можуть реалізуватися в ньому по-різному, залежно від тексту, умов та способу перекладу.

Для досягнення адекватності перекладу, перекладачі застосовують перекладацькі трансформації. Перекладацькими трансформаціями називаються технічні прийоми перекладу, що складаються з заміни регулярних відповідностей нерегулярними, а також самі мовні вирази, одержувані в результаті застосування таких прийомів [Архипов 1991, с. 84]. За допомогою застосування трансформацій можна досягнути більш високого ступеня еквівалентності.

А. Д. Швейцер характеризує поняття трансформації як заміна в процесі перекладу однієї форми вираження іншою, як міжмовні операції «перевираження» сенсу [Швейцер 1988 с. 118].

Л. С. Бархударов виходив з того, що перекладацькі трансформації – це ті численні і якісно різноманітні міжмовні перетворення, які здійснюються для досягнення перекладацької еквівалентності (адекватності перекладу) всупереч розбіжностям у формальних і семантичних системах двох мов [Бархударов 1975, с. 190].

У свою чергу В. Н. Комісаров називає міжмовними трансформаціями такі перетворення, за допомогою яких в певному сенсі і здійснюється перехід від одиниць оригіналу до одиниць перекладу. Оскільки перекладацькі трансформації здійснюються з мовними одиницями, які мають як план змісту, так і план вираження, вони носять формально-семантичний характер, перетворюючи як форму, так і значення вихідних одиниць [Комиссаров 1990, с. 172].

Л. К. Латишев називає три основні причини використання перекладацьких трансформацій [Латышев 1981, с. 192-199]:

1. Структурні розбіжності в системах мови оригіналу та мови перекладу.
2. Розходження норм в мовах тексту перекладу та тексту оригіналу.
3. Незбіг узусу, діючого в середовищі носіїв мов оригіналу та перекладу.

Детальну класифікацію причин перекладацьких перетворень представлена в роботі А. Ф. Архіпова, який виділив вісім мотивів застосування трансформацій [Архіпов 1991, с. 86-90]:

1. Прагнення уникнути порушення норм сполучуваності одиниць в мові перекладу;
2. Прагнення використовувати вирази і конструкції, найбільш уживані в мові перекладу.
3. Необхідність подолання міжмовних відмінностей в оформленні однорідних членів речення.
4. Прагнення уникати чужих словотворчих моделей для мови перекладу.
5. Прагнення уникати неприродності, неестетичності повторів, неясності і нелогічності виразу.

6. Прагнення до більш компактному варіанту перекладу.

7. Прагнення донести до читача важливу фонову інформацію або зняти надлишкову.

8. Прагнення відтворити гру слів, образність, які важко передавати.

На сьогодні існує безліч класифікацій перекладацьких трансформацій, запропонованих різними авторами. У Л. С. Бархударова знаходимо такі перекладацькі трансформації: граматичні, серед яких перестановки, заміни, опущення й додавання; лексичні заміни (конкретизація та генералізація) і комплексні лексико-граматичні заміни (антонімічний переклад) [Бархударов 1975].

На думку В. Н. Комісарова, перекладацькі трансформації поділяються на лексичні (перекладацька транскрипція, транслітерація калькування, лексико-семантичні заміни, конкретизація, генералізація, модуляція), граматичні (дослівний переклад, розчленування речень, об'єднання речень та граматичні заміни) та лексико-граматичні (прийом антонімічного перекладу, прийом описового перекладу та компенсація) [Комиссаров 1990].

Р. К. Міньяр-Белоручев виділяє лексичні, граматичні та семантичні трансформації, до перших відносить генералізацію та конкретизацію; до других – пасивізацію, заміну частин мови і членів речення, об'єднання речень або їх членування; до третіх – синонімічні, метафоричні заміни, логічний розвиток, антонімічний переклад та компенсація [Миньяр-Белоручев 1980].

Найоптимальнішою, на наш погляд, є класифікація перекладацьких трансформацій, запропонована дослідником А. Ф. Архіповим. Він виділяє такі основні види перекладацьких трансформацій як граматичні та лексичні (лексико-семантичні). Ми розглянемо саме лексико-семантичні трансформації, адже при перекладі текстів художнього жанру досить часто використовуються саме цей вид трансформацій. Лексико-семантичні трансформації являють собою ті чи інші відхилення від регулярних відповідностей з точки зору лексичного складу або значення одиниць оригіналу [Архипов 1991, с. 93]. У романі перекладач найчастіше

використовує прийом цілісного перетворення та прийом лексичного розгортання. Прийом цілісного перетворення – це конкретна зміна способу опису ситуації, заміна образу, що включають в себе кілька важко розмежованих трансформацій [Архипов 1991, с. 98]:

– Der lange Arbeitstisch war **wie blank gefegt**... [с. 26] / Довгий робочий стіл був **чистий-чистісінький**...[с. 26];

– Nein, **ich bin nicht tot** [с. 556] / Ну, звісно, **живий-живісінький** [с. 562];

– Vielleicht **gelingt es uns noch mal** [с. 440] / Може, **щастя всміхнеться нам іще раз** [с. 444];

– Totenstill war es, und die Freude, die Elinor erwartet hatte, sobald sie endlich wieder in ihren eigenen vier Wänden war, **stellte sich nur zögernd ein** [с. 303] / Тиша стояла просто-таки мертва, і довгоочікувана радість, коли вона нарешті знов опиниться в рідних стінах, усе **не приходила й не приходила** [с. 308];

– Die ganze Fahrt über lag zu ihrer Linken das Meer, **Wasser bis zum Horizont**...[с. 270] / Усю дорогу ліворуч від них було море — до самого обрію все **вода й вода** [с. 275];

– **Das haben sie nun davon** [с. 453] / **Доходилися! Доходилися!** [с. 457];

– Ich nehme nicht an, dass du Spaß daran hast, Menschen Angst zu machen, bis ihre Knie so sehr zittern, **dass sie kaum noch stehen können** [с. 34] / Не думаю, що тобі до вподоби наганяти на людей страх, щоб у них аж жижки трусилися, **щоб вони аж падали з ніг** [с. 34];

– **Er ist eben verliebt** [с. 381] / **Закоханому море по коліна!** [с. 387];

– **Kein Ort zum Leben** [с. 456] / **Жити в ньому — мука** [с. 460];

– Steht da **wie ausgestopft** [с. 312] / Стоїть, **як опудало горохове!** [с. 317];

– **Sie konnte kaum atmen**, so heftig schlug ihr Herz [с. 35] / Серце в неї калатало так, що їй аж дух перехопило [с. 35].

Приклади прийому лексичного розгортання, тобто використання замість слова – словосполучення з тим же основним значенням [Архипов 1991, с. 94]:

– Du bist ein dreister alter Mann, sagte er. Und ein **Lügner** obendrein [с. 360] / Зухвалий ти дідуган, – нарешті промовив Каприкорн. – **Зухвалий і брехливий** [с. 366];

– Ein Blick und du wirst **sterbenskrank** [с. 129] / Зиркне один раз – і ти **смертельно хвора** [с. 131];

– Es bohrte schmale Krallen in seinen Ärmel, während es Meggie mit glänzend schwarzen Knopfaugen musterte, und als es gähnte, entblöbte es **nadelspitze Zähne** [с. 36] / Тваринка вчепилася невеличкими кігтиками в його рукав і позирала на Мегі блискучими чорними оченятами-гудзиками, а коли позіхнула, то оголила низку **гострих, як голки**, зубенят [с. 37];

– Dieses Tor sieht nach mindestens drei **kälbergroßen** bissigen Hunden aus [с. 41] / Такі ворота зазвичай стережуть штук три, не менше, **здоровенних, як телята**, й злих собацюр [с. 42];

– Eine Zunge so scharf **wie ein Papiermesser** [с. 45] / Язичок гострий, **як ніж для паперу** [с. 26];

– Rau war sie, **wie eine Katzenszunge** [с. 80] / Голос був шкарубкий, **як котячий язик** [с. 83];

– Es sieht aus wie ein teures **Hotelzimmer** [с. 59] / Та кімната має вигляд дорогого **номера в готелі** [с. 60];

– **Kampflustig** wie ein Bullterrier stapfte sie auf ihn zu [с. 370] / Вона важко, **мов войовниче налаштований** бультер'єр, посунула на Вогнерукого [с. 376];

– Basta holte mit der Hand aus, doch Capricorn schüttelte fast unmerklich den Kopf und Basta ließ die Hand sinken wie ein **getadeltes** Kind [с. 358] / Баста вже простяг був руку до нього, та Каприкорн ледь

помітно хитнув головою, і Баста опустив руку, мов дитина, **якій зробили зауваження** [с. 364];

– Er saß in dem neuen, **rußschwarzen** Ledersessel, den sie unter Mortolas Aufsicht aufgestellt hatten [с. 357] / Він сидів у **чорному, мов сажа**, шкіряному кріслі, яке поставили під наглядом Мортולי [с. 363];

– Das grelle Licht der Scheinwerfer ließ den Mond wie einen **ausgedienten** Lampion erscheinen [с. 393] / А місяць у яскравому світлі від прожекторів здавався звичайним ліхтариком, що **відслужив своє** [с. 398];

– Zauberzunge strich das Papier glatt – es war mattgelb, **wie Wüstensand**, las – und hob abrupt den Kopf [с. 435] / Чарівновустий розгладив аркушика (він був блідо-жовтий, **як пісок у пустелі**), почав читати й раптом різко підвів голову [с. 440].

Також перекладач використовує прийом стилістичної спеціалізації, що означає «мотивоване використання замість стилістично нейтрального засобу елемента з експресивним емоційно-оцінним, образним або функціонально-стилістичним відтінком» [Архипов 1991, с. 94]:

– Doch sie verbrachten nur eine einzige sehr lange Nacht darin [с. 427] / Але вони просиділи в них тільки одну-однісіньку, зате **безкінечно** довгу ніч [с. 431]. В оригіналі автор використовує нейтральне слово «sehr», що в перекладі «дуже», а перекладач вирішив додати експресії, переклавши «безкінечно»;

– Sein **Haar** war dunkel wie Maulwurfsfell [с. 19] / **Чуб** у нього був чорний, мов хутро у крота [с. 19]. В оригіналі автор використовує стилістично нейтральне слово «волосся»;

– Der Bus, der wie ein bunt geschecktes plumpes Tier in der verlassenen **Scheune** stand, war Meggie vertrauter als alle Häuser, in denen sie mit Mo je gewohnt hatte [с. 29] / Автобусик, що в занедбаній **повітці** нагадував якусь незграбну строкату тварину, був для Мегі рідніший від усіх будинків, де їм із Мо випадало мешкати [с. 29]. В оригіналі «сарай»;

– Nur der Mond tauchte ab und zu zwischen den Wolken auf, schwindsüchtig dünn, wie ein **Scheibchen** Zitrone in einem Meer von Tinte [с. 347] / Лише місяць час від часу з'являвся з-за хмаровиння — якийсь жалюгідно тоненький, нагадуючи **кружальце** лимона в чорнильному морі [с. 353]. В оригіналі «часточка»;

Наступний прийом – зміщення, що заміняє одне видове поняття іншим в рамках загального родового поняття, наприклад [Архипов 1991, с. 96]:

– Das Buch, in dem Mo in dieser Nacht las, hatte einen Einband aus blassblauem **Leinen** [с. 11] / Палітурка цієї книжки була льняна й сріблясто-зелена, мов **вербове** листя [с. 59]. В оригіналі автор використовує «льон»;

– Winzige Wolken trieben vorbei, weiß wie **Reiherfedern**, plustring wie Akazienblüten [с. 438] / Там саме пропливали невеличкі хмарки — білі, як **лебединий** пух, тугенькі, мов цвіт акації [с. 442]. В оригіналі «пір'я чаплі»;

– Er hat den Jungen aus seiner Geschichte gepflückt wie einen reifen **Apfel** [с. 353] / Чарівновустий вийняв хлопчину з його історії, мов кісточку з **абрикоси** [с. 359]. В оригіналі «яблуко».

Для досягнення адекватності перекладу, перекладач також використовує прийоми додавання та опущення лексичних одиниць:

– Die Nacht verschluckte ihn wie einen räuberischen Fuchs [с. 85] / Ніч проковтнула його, мов злодійку лисицю, **що вислизнула з курника** [с. 87]. Перекладач додає «що вислизнула з курника»;

– Leise wie eine Schlange war der Junge [с. 334] / Хлопчина вмів **підкрастися** тихо, мов змія [с. 340]. Перекладач додає слово «підкрастися»;

– Meggie spürte, wie die Eifersucht ihr **kleine** Krallen ins Herz bohrte [с. 308] / Мегі відчула, як у її серце запустилися кігтики ревностів [с. 313]. Перекладач опустив слово «маленькі – kleine»;

– Flachnase lächelte **breit** wie ein Kind an Weihnachten, so lächelte er immer, wenn er jemandem Angst machen durfte [с. 380] / Пласконосий усміхався, як **мала** дитина в Різдвяну ніч, – він робив так щоразу, коли щастило кого-небудь налякати [с. 386]. Тут ми можемо побачити

використання одразу двох прийомів. Перекладач додає «мала» та опускає «breit – шикоро».

Для перекладу автор також використовує прийоми конкретизації (заміна родового поняття видовим) та генералізації (заміна видового поняття родовим) [Архипов 1991, с. 95-96]:

– Ihr eigener Schatten **folgte** Meggie wie ein böser Geist, als sie mit Basta den Platz vor der Kirche überquerte [с. 393] / Коли Баста вів Мегі через майдан перед церквою, власна тінь **пливла** за дівчинкою, наче злий дух [с. 398]. В оригіналі автор використовує слово «слідувати», а перекладач конкретизує, що тінь пливла;

– Er lag ihm schwer auf der Zunge wie ein **Kiesel** [с. 409] / Воно тяжко, мов **камінець**, поверталось в нього на язичку [с. 413]. Перекладач використовує родові поняття «камінець», а сам автор конкретизує «галька»;

– Wusstest du, dass ihr **Haar** früher wie gesponnenes Gold aussah? [с. 400] / Чи ти знаєш, що колись **коси** в неї були мов шире золото? [с. 405]. Перекладач конкретизує слово «Haar – волосся», використовуючи «коси».

Крім того, в перекладі ми виділили такий прийом як антонімічний переклад через антонім ключового слова при одночасному додаванні або знятті заперечення [Архипов 1991, с. 97]:

– Fenoglio stand neben ihrem Bett, die Finger schwarz von Tinte, schwarz wie die Nacht draußen vor dem **offenen** Fenster [с. 446] / Біля ліжка стояв Феноліо – пальці в чорнилі, чорному, як ніч за **непричиненим** вікном [с. 451]. В оригіналі «відкрите» вікно;

– Nein, ich bin nicht **tot** [с. 556] / Ну, звісно, **живий-живісінький** [с. 562]. В оригіналі «не мертвий».

Таким чином, виділивши основні трансформації, можна стверджувати, що прийом лексичного розгортання використовується для перекладу тавтології та порівняння, а прийом цілісного перевернення для тавтології,

персоніфікації, метафори, порівняння, що є більш універсальним і поширеним прийомом перекладу.

Звернімося до аналізу частотності використання способів перекладу стилістичних засобів. Так найбільш поширеним постає використання такого способу перекладу, як цілісне перетворення – 29%. Трохи менш частотним є прийом лексичного розгортання – 27%. Значно рідше вживаються стилістична спеціалізація – 12%, зміщення – 10%, додавання та опущення лексичних одиниць – 9%, конкретизація та генералізація – 8%, антонімічний переклад – 5%. Співвідношення частотності використання кожного із способів перекладу стилістичних засобів представлено на рисунку 2.2.

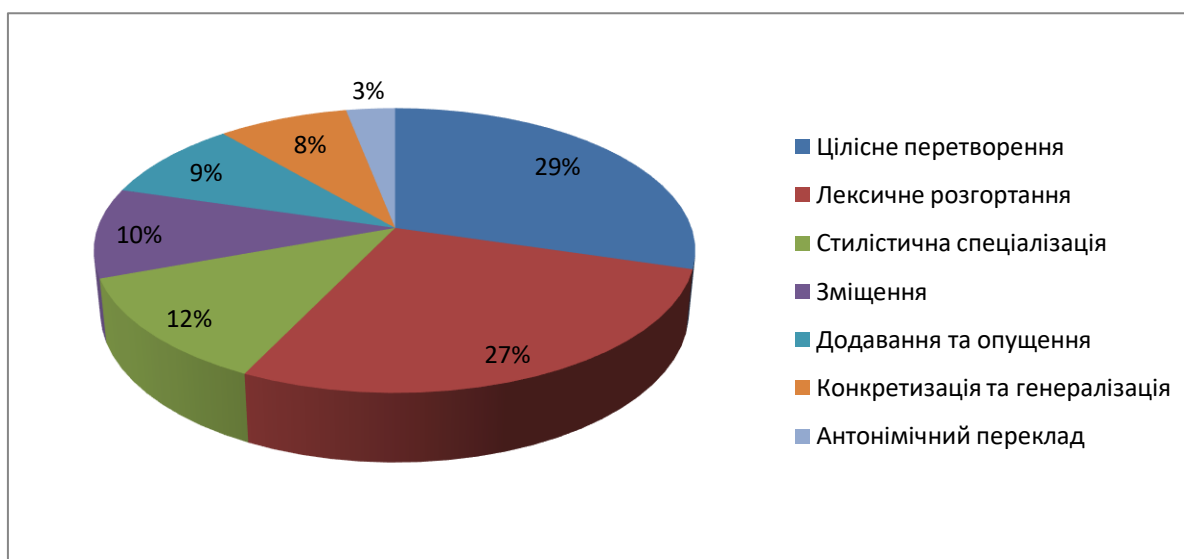


Рисунок 2.2 Співвідношення частотності використання способів перекладу стилістичних засобів

Отже, результати кількісних обрахунків співвідношення частотності використання способів перекладу стилістичних засобів, дозволяють констатувати, що найбільш часто перекладач вдавався до таких способів, як цілісне перетворення, прийом лексичного розгортання та стилістична спеціалізація. Саме ці трансформації допомагають перекладачу адаптувати твір, зберегти зміст та стиль.

ВИСНОВКИ

Метою даного дослідження було виявлення особливостей стилістики Корнелії Функе у романі «Tintenhertz» та аналіз специфіки їх відтворення в українському перекладі «Чорнильне серце».

У першому розділі ми досліджували поняття авторського стилю та тенденції його збереження при перекладі.

У другому розділі ми проаналізували стилістичні засоби роману «Tintenhertz» та їх відповідники в українському перекладі «Чорнильне серце», а також з'ясували, які перекладацькі трансформації використовував перекладач при перекладі стилістичних засобів.

Отже, ми визначили, що авторський стиль – це манера вибору та вживання слів, яка характерна для певного автора. Передача авторського стилю є важливою складовою перекладу. Перекладач не повинен відходити від стилю, встановленого самим автором, адже в такому разі текст перекладу втрачає «індивідуальність» і автор не відрізняється від інших авторів, а також зневажає передачею індивідуального стилю автора в перекладі або додавання стилю самого перекладача може змінити сприйняття автора оригінального твору, його стилю, а також культури його країни. Тому завданням перекладача є підібрати правильні відповідники у мові перекладі для того, щоб адаптувати текст та зберегти ідіостиль автора. Для збереження авторського стилю застосовується прийом адаптації, коли текст при перекладі з іноземної мови перекладається не дослівно, а використовуються обороти.

В результаті аналізу стилістичних засобів роману та їх відповідників в українському перекладі, ми виявили, що автор найчастіше користується порівнянням, гіперболою, антитезою, персоніфікацією та метафорою, які посилюють похмуру атмосферу твору та додають мові виразності та емоційності.

Щоб досягнути еквівалентності тексту оригіналу з перекладом, перекладач використовує перекладацькі трансформації, тобто перетворення, заміни у процесі перекладу однієї форми вираження іншою. Отже, усі труднощі перекладу усуваються за допомогою умілого застосування перекладацьких трансформацій.

Провідними причинами труднощів, які виникають при перекладі художніх творів, постає неспівпадіння семантичних структур слів у рівних мовах, невідповідність конотативних компонентів їх значень, різний обсяг фонових знань у носіїв різних мов. Переклад роману Корнелії Функе «Tintenherz» українською мовою доводить, що ідеального перекладу твору, що буде абсолютно адекватним оригіналу в його прагматичному аспекті, не може існувати. Адже у досліджуваному нами перекладі перекладач використовує тропи та фігури, які взагалі відсутні в оригіналі або перекладає їх іншими стилістичними засобами. Так, наприклад, використані в оригіналі метафори представлені в перекладі порівнянням, повторам відповідають у перекладі тавтології і навпаки. Інверсії перекладач переносить на кінець речення, тим самим, опускаючи дану стилістичну фігуру. У реченнях оригінала, де відсутні стилістичні засоби, перекладач застосовує порівняння, повтор, персоніфікацію, метафору та полісидентон. Тому відтворення оригінального тексту творів літератури засобами перекладу має особливу специфіку. Вона полягає в тому, що перекладач повинен розуміти, відчувати й перекладати текст таким чином, аби читач на своєму рівні сприйняття зміг зрозуміти той чи інший ефект, закладений автором.

При перекладі стилістичних засобів використання перекладацьких трансформацій необхідне для збереження емоційності та досягнення функціональних цілей стилістичних засобів. Проаналізувавши перекладацькі трансформації, ми виявили, що прийом лексичного розгортання використовується для перекладу тавтології та порівняння, а прийом цілісного перетворення для тавтології, персоніфікації, метафори, порівняння, що є більш універсальним і поширеним прийомом перекладу. Найбільш часто

перекладач вдавався до таких способів, як цілісне перетворення, прийом лексичного розгортання та стилістична спеціалізація. Саме ці трансформації допомагають перекладачу адаптувати твір, зберегти стиль та зміст.

Застосування перекладацьких трансформацій допомагає перекладачу детально перекласти іноземний художній твір, при цьому зберегти зміст, соціокультурні особливості твору, ідіостиль автора та специфіку мови оригіналу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеева И. С. Введение в переводоведение: Учеб. пособие для студ. филол. и лингв. фак. высш. учеб. заведений. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; Москва: Издательский центр «Академия», 2004. 352 с.
2. Архипов А.Ф. Самоучитель перевода с немецкого языка на русский. Москва: Высшая школа, 1991. 255 с.
3. Бабенко Л. П. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа: Учебник для вузов. Москва: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. 464 с.
4. Бархударов Л.С. Язык и перевод. (Вопросы общей и частной теории перевода). Москва: Международные отношения, 1975. 240 с.
5. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Москва: Прогресс, 1979. 398 с.
6. Брандес, М.П. Стилистика немецкого языка. М.П. Брандес. Москва: Высшая школа, 1983. 271 с.
7. Валгина, Н.С. Теория текста. Москва, Логос. 2003. 173 с.
8. Венгренивська М.А. Творча майстерня перекладача: (збірка теоретичних розвідок). К.: Київ. ун-т, 2001. 92 с.
9. Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1961. 616 с.
10. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Москва: Изд-во АН СССР, 1963. 255 с.
11. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. Теорія літератури. Науковий редактор: Олександр Галич. Київ: Либідь, 2005. 460 с.
12. Григорьев В. П. Грамматика идиостиля. Москва: Наука, 1983. 222 с.

13. Гарбовский Н.К. Теория перевода: Учебник. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 2004. 544 с.
14. Дідух Х. І. Ідіостиль як відображення авторської картини світу. *Філологічні науки. Серія «Риторика і стилістика»*. URL: http://www.rusnauka.com/15_NNM_2012/Philologia/2_111114.doc.htm.
15. Ермолович Д. И. Имена собственные на стыке языков и культур. Москва.: Р. Валент, 2001. 200 с.
16. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад. Львів : Вид-во при Львівському держ. ун-ті, 1989. 215 с.
17. Ильин Е. П. Эмоции и чувства. СПб: Питер, 2001. 752 с.
18. Кловак Е. В. Типичные авторские модели как реализация универсального и индивидуального в идиостиле: дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.19. Тверь, 2015. 155 с.
19. Коломієць Л.В. Перекладацька програма українських неокласиків у світлі теорії інтерпретативного перекладу. *Мовні і концептуальні картини світу*: зб. наук. праць. К., 2004. Вип. 7, т. 8. С. 133-140.
20. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): Учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. Москва: Высш. шк., 1990. 253 с.
21. Комиссаров В.Н. Общая теория перевода. Учебное пособие. Москва: ЧеРо, 1999. 136 с.
22. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. Москва : ЭТС, 2001. 424 с.
23. Короткова Л. В. Колірна символіка як об'єкт дослідження сучасної лінгвістики. *Нова філологія*: зб. наук. праць. Запоріжжя: ЗНУ, 2014. № 64. С. 225-233.
24. Корунець І. Біля витоків українського перекладознавства. Вінниця: Нова книга, 2008. 512 с.
25. Корунець І.В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад). Вінниця: Нова книга, 2003. 448 с.

26. Кретов А.А. Лингвистическая теория реалии. *Вестник Воронеж. гос. ун-та. Сер.: Лингвистика и межкультурная коммуникация*. 2013. № 1. С. 7-13.
27. Латышев Л. К. Курс перевода. Эквивалентность и способы её достижения. Москва: Международные отношения, 1981. 198 с.
28. Латышев Л.К. Перевод: проблемы теории, практики и методики преподавания. Москва: Просвещение, 1988. 159 с.
29. Левый И. Искусство перевода. Москва: Прогресс, 1974. 394 с.
30. Литвин І. М. Перекладознавство. Науковий посібник. Черкаси: Видавництво Ю. А. Чабаненко, 2013. 288 с.
31. Лощенова І. Ф., Нікішина В. В. Перекладацькі трансформації як ефективний засіб досягнення адекватності перекладу. Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Філологічні науки. 2014. Книга 3. С. 102-105.
32. Миньяр-Белоручев Р. К. Общая теория перевода и устный перевод. Москва: Воениздат, 1980. 237 с.
33. Остин Дж. Как совершать действия при помощи слов. *Избранное*. Москва: Идея-пресс; Дом интеллектуальной книги, 1999. 332 с.
34. Райс К. Классификация текстов и методы перевода. *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике*. Москва, 1978. С. 202-228
35. Ребрій О. В. Сучасні концепції творчості у перекладі: монографія. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. 376 с.
36. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. Москва: Международные отношения, 1974. 124 с.
37. Сдобников В., Петрова О. Теория перевода. Москва: Восток-Запад, 2007. 448 с.
38. Селиванова Е.А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации: Монографическое учебное пособие. Киев: ЦУЛ, «Фитосоциоцентр», 2002. 336 с.
39. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава: Довкілля.К, 2006. 716 с.

40. Селіванова О.О. Світ свідомості в мові. Мир сознания в языке. Монографічне видання. Черкаси : Ю. Чабаненко, 2012. 488 с.
41. Степанов Г.В. О художественном и научном стилях речи. Вопросы языкознания. 1954.
42. Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням. Київ: Факт; Наш час, 2006. 344 с.
43. Тасенко П.С., Нелюбова Н. Ю., Ершов В. И. Использование приема адаптации при переводе текстов художественной литературы (на примере перевода на русский язык романов «Дама с камелиями» и «Грозовой перевал»). *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Лингвистика*. 2016. С. 128-140.
44. Тюленев С.В. Теория перевода: Учебное пособие. Москва: Гардарики, 2004. 336 с.
45. Федоров А.В. Искусство перевода и жизнь литературы. Ленинград: Сов. писатель, 1983. 352 с.
46. Чередниченко О.І. Про мову і переклад. Київ: Либідь, 2007. 248 с.
47. Швейцер А.Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. Москва: Наука, 1988. 215 с.
48. Шмелев, Д.Н. Слово и образ. Москва : Наука, 1964. 120 с.
49. Baker M. Corpus Linguistics and Translation Studies. Implications and Applications. *Text and Technology : Honour of John Sinclair*. Amsterdam, 1993. P. 223-243.
50. Grieco H.P. Logic und Conversation. *Syntax und Semantics*. Vol. 3: Speech Acts. NY, 1975. P. 183-198.
51. Hartl, B. Drei große Schriftstellerinnen. Cornelia Funke, Joanne K. Rowling, Enid Blyton. Bergisch-Gladbach: Baumhaus Verlag: Bergisch Gladbach, 2009. 93 S.
52. Jakobson R. On Linguistic Aspekts of Translation. *R.A. Bower ad., On Translation*. Cambridge, Mass., 1959.

53. Allen, J. R. Methods of author identification through stylistic analysis. *The French Review*, Vol. 47(5), 1974. P. 904-916
54. Schultze B. Problems of cultural transfer and cultural identity: personal names and titles in drama translation. *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations*. Berlin, 1991. 190 p.
55. Sowinski Bernhard. Deutsche Stilistik: Beobachtungen zur Sprachverwendung und Sprachgestaltung im Deutschen Fischer Taschenbuch Verlag. 1992.
56. Turk Horst. Das Modell der literarischen Übersetzung. *Equivalences*. Année 1990. 18-2-3. P. 79-88

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ

57. ЛСД – Літературознавчий словник-довідник за редакцією Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
58. Словарь лингвистических терминов Жеребило Т.В. Изд. 5-е, испр. и доп. Назрань: ООО «Пилигрим», 2010. 486 с.
59. Литературный энциклопедический словарь под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. М.: Сов. энциклопедия, 1987. 752 с.
60. Словарь-справочник лингвистических терминов Д. Э. Розенталя и М. А Теленкова. Москва: Просвещение, 1985. 399 с.
61. СЛТ – Словник лінгвістичних термінів. Д.І. Ганич, І.С. Олійник. Київ: Вища школа, 1985. 360 с.
62. Duden: Deutsches Universal Wörterbuch A-Z., 2. Auflage. Mannheim; Wien; Zürich: Dudenverl., 1989. 1824 S.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

63. Функе К. Чорнильне серце; пер. з нім. Олекси Логвиненка.
Вінниця: Тезис, Харків: Фоліо, 2012. 576 с.

64. Funke, Cornelia. Tintenherz. Cecilie Dressler Verlag GmbH & Co. KG:
Hamburg, 2003. 576 S.

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 59 стор., 64 джерела.

Об'єкт дослідження: роман Корнелії Функе «Tintenherz» та його український переклад «Чорнильне серце».

Мета роботи: виявлення основних особливостей стилістики Корнелії Функе у романі «Tintenherz» та аналіз специфіки її відтворення в українському перекладі «Чорнильне серце».

Теоретико-методологічні засади: ключові положення концепцій вчених-лінгвістів (В. В. Виноградов, В. Н. Комісаров, Л. С. Бархударов, І. Левий, А. Ф. Архіпов).

Отримані результати: Для досягнення емоційності, експресивності та виразності тексту письменниця використовує широку палітру стилістичних засобів. Найчастіше автор користується порівнянням, гіперболою, антитезою, персоніфікацією та метафорою, які посилюють похмуру та негативну атмосферу твору.

Результати кількісних обрахунків співвідношення частотності використання способів перекладу стилістичних засобів дозволяють констатувати, що найбільш часто перекладач вдавався до таких способів, як цілісне перетворення, прийом лексичного розгортання та стилістична спеціалізація. Застосування перекладацьких трансформацій допомагає перекладачу детально перекласти іноземний художній твір, при цьому зберегти зміст, соціокультурні особливості твору, ідіостиль автора та специфіку мови оригіналу.

Ключові слова: *стиль, авторський стиль, художній текст, стилістичні засоби, переклад, перекладацькі трансформації.*

ZUSAMMENFASSUNG

In dieser Forschung untersuchen wir die Besonderheiten des Stils von Cornelia Funke im Roman «Tintenherz» und die Besonderheiten der Reproduktion ihres Stils in ukrainischer Übersetzung. Die Aktualität des erforschten Themas liegt in der Tatsache, dass die Übersetzer heute zunehmend die Bewahrung des Stils des Autors hervorheben.

Wir haben festgestellt, dass die Autorin eine große Anzahl stilistischer Mittel verwendet, um Emotionalität und Ausdruckskraft des Textes zu erreichen. Am häufigsten verwendet die Autorin Vergleiche, Hyperbeln, Antithesen, Personifizierungen und Metaphern, die die dunkle und negative Atmosphäre des Werkes verstärken.

Nach der Analyse von Transformationen haben wir herausgefunden, dass die Methode der lexikalischen Entwicklung zur Übersetzung von Tautologie und Vergleich und die Methode der ganzheitlichen Transformation zur Tautologie, Personifizierung, Metapher und zum Vergleich verwendet werden. Die Methode der ganzheitlichen Transformation ist eine universelle und verbreitete Übersetzungsmethode. Die Ergebnisse quantitativer Berechnungen des Verhältnisses der Häufigkeit der Verwendung von Methoden zur Übersetzung stilistischer Mittel lassen darauf schließen, dass der Übersetzer am häufigsten auf Methoden wie die ganzheitliche Transformation, die Methode der lexikalischen Entwicklung und die stilistische Spezialisierung verwendet hat. Die Verwendung von Transformationen hilft dem Übersetzer, ein ausländisches literarisches Werk detailliert zu übersetzen, und dabei den Inhalt, die soziokulturellen Merkmale des Werks, den Stil des Autors und die Besonderheiten der Originalsprache zu bewahren.

***Stichwörter:** Stil, Stil des Autors, künstlerischer Text, stilistische Mittel, Übersetzung, Transformationen.*