

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ДОРОШЕНКО ОЛЬГА ЮРІЇВНА

УДК 81'255 = 134.2

ДИСЕРТАЦІЯ

**ВІДТВОРЕННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ
ХУЛІО КОРТАСАРА В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ**

10.02.16 – перекладознавство

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

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

Науковий керівник: **Калустова Ольга Михайлівна**

кандидат філологічних наук, доцент

Київ – 2017

АНОТАЦІЯ

Дорошенко О. Ю. Відтворення особливостей художнього дискурсу Хуліо Кортасара в українському перекладі. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.02.16 «Перекладознавство». – Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, Міністерство освіти і науки України, Київ, 2017.

Дисертацію присвячено дослідженню відтворення лінгвокультурних, соціолінгвальних особливостей художнього дискурсу Хуліо Кортасара в українському перекладі.

Здійснено аналіз сучасних перекладознавчих підходів до розуміння та вивчення дискурсу, зокрема, художнього дискурсу. В контексті наявних основних підходів до дискурсу запропоновано визначення поняття *художній дискурс* як творчої діяльності емоційно-образного мислення та мовлення, в процесі якої створюється і сприймається художня дійсність, що закодовується автором у тексти і декодується з них читачем. Відтворення художнього дискурсу одним або різними перекладачами може розглядатися в різних масштабах: як текст окремого письменника; як творчість окремого письменника; як явище літературної течії, як художня література. Забезпечується відтворення художнього дискурсу в цільовій культурі адекватним перекладом тексту, а також інформуванням читача про світогляд автора та лінгвокультурний простір, в якому функціонує оригінальний твір.

В процесі перекладацької діяльності породжуються два специфічні різновиди дискурсу: перекладацький дискурс як діяльність перекладача/перекладачів і пов'язані з нею процедури: стратегії, тактики, методи перекладу, редагування, критика; перекладний дискурс як сукупність перекладів оригінальних текстів певного автора, певного жанру, що функціонують у дискурсивному полі цільової лінгвокультури.

Дослідження художнього дискурсу Хуліо Кортасара дало змогу виявити важливі для перекладу його творів особливості, а саме: імпліцитний національно-культурного компонент, високий ступень інтертекстуальності, дуальність художньої дійсності, активне використання стилістичної фігури повтору, довгих і наддовгих речень, графічне увиразнення тексту та ускладнена його архітектоніка.

Через порівняльний аналіз сукупності перекладних і оригінальних текстів письменника з урахуванням їхнього функціонування у відповідних культурах проводився аналіз: наскільки в перекладному дискурсі передано індивідуальну картину світу на тлі національної, особливості стилю письменника, його художніх прийомів, техніки та графічних засобів.

Унаслідок аналізу було виокремлено низку рис, які вирізняють український перекладний дискурс Хуліо Кортасара порівняно з оригінальним. Спостерігається нейтралізація національно-культурного компонента через об'єктивні труднощі відтворення національно маркованої лексики, слів-реалій. Через це декодування ідейно-образної структури низки творів, де такий компонент є імпліцитним і містить важливу для інтерпретації твору змістовно-концептуальну чи підтекстову інформацію, для читача перекладу ускладнюється.

Наявна в творах письменника стратегія форенізації, що завдяки активному використанню іншомовних вкраплень і інтертекстуальних елементів створює в тексті ефект багатомовної та мультикультурної художньої дійсності, в перекладі стає помірною завдяки збереженню вкраплень і їх перекладу наприкінці сторінки та додатковим поясненням випадків інтертекстуальності у виносках та примітках. У разі спорадично присутніх випадків транскодування, прямого перекладу, а також вилучення іншомовного вкраплення чи інтертекстуального елемента в текстах перекладу для читача створюються інформаційні, когнітивні лакуни.

Дуальність художньої дійсності дискурсу Хуліо Кортасара, яка створюється через бінарні опозиції «верх – низ», «свій – чужий», «світ

реальний – світ уявний», «світ живих – світ душ померлих», «світ реальний – світ сновидінь», відтворюється нерівномірно. Якщо опозиції «верх – низ», «свій – чужий», «світ реальний – світ уявний» відтворюють повною мірою, то «світ живих – світ душ померлих» встановлюється переважно за контекстом. Бінарна опозиція «світ реальний – світ сновидінь» у проаналізованих текстах перекладу фактично вилучена на словесному рівні і залишається імплікованою на смисловому.

Стилістична фігура повтору, яка позначає більшість творів Хуліо Кортасара, забезпечує когерентну функцію як окремого тексту, так і художнього дискурсу письменника в цілому. В перекладному дискурсі засіб відтворюється нерівномірно і його експліцитна присутність у текстах зменшується. Відповідно, його роль як смислового засобу зв'язку, що створює цілісність твору та дискурсу, послаблюється.

Довгі та наддовгі речення Хуліо Кортасар використовує в тексті для створення певного ритму, формування образу та архітектоніки. В перекладі переважає тактика сегментації речень і їх граматичної декомпресії. Спрощення синтаксичної структури полегшує сприйняття речення читачем перекладу, але позначається на ритмічному малюнку, цілісності образу та побудові тексту. Як наслідок, авторський прийом створення багатомірної художньої дійсності в лінійній оповіді послаблюється.

Шрифтові та нешрифтові графічні засоби активно використовуються письменником для увиразнення тексту та його структурування. В текстах перекладу вони переважно зберігаються, а в деяких випадках посилюються шляхом додавання інших відсутніх в оригіналі засобів, як графічних, так і лексичних, граматичних. Це забезпечує передачу для читача перекладу індивідуального стилю письменника, новаторської для його часів авторської техніки створення нелінійного та багатопланового письма.

Художні тексти Хуліо Кортасара позначені складною архітектонікою, завдяки якій письменник перерозподіляє інформацію в тексті. В перекладах, особливо в оповіданнях, структура тексту часто трансформується: змінюється

кількість абзаців і смислових блоків, порушується цілісність тексту в тих випадках, коли відсутність його поділу є авторським прийомом.

У цілому, наявність у цільовій культурі іншого соціокультурного, історико-політичного контексту, меншої кількості текстів письменника, множинності текстів перекладу, додавання коментаря у вигляді передмови, довідки про автора, а також інформаційних виносок наприкінці сторінки та приміток у кінцівці твору становлять диференційні ознаки перекладного дискурсу Хуліо Кортасара в порівнянні з оригінальним.

Ключові слова: художній переклад, художній дискурс, перекладний дискурс, індивідуальний авторський стиль, інтертекстуальність, національно маркована лексика, повтор.

Список публікацій здобувача за темою дисертації

Статті у фахових наукових виданнях України:

1. Дорошенко О. Ю. Відтворення естетичної інформації в українському перекладі оповідання Хуліо Кортасара “Продовженість парків” / О. Ю. Дорошенко // Мовні і концептуальні картини світу: наукове видання: [наук. збірник] / Київ. нац. ун-т імені Т. Шевченка. – 2014. – Вип. 50, ч. 1. – С. 256-261.
2. Дорошенко О. Ю. Екстралінгвістична складова художнього дискурсу в оригіналі та перекладі на матеріалі оповідань Х. Кортасара та їх українських перекладів / О. Ю. Дорошенко // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики. – 2016. – № 29. – С. 90-102.
3. Дорошенко О. Інтертекстуальність у романі Хуліо Кортасара "Libro de Manuel" та її відтворення в українському перекладі / О. Ю. Дорошенко // Вісник КНУ. Іноземна філологія. – 2012. – №45. – С. 24-26.
4. Дорошенко О. Ю. Функції курсиву в романі Хуліо Кортасара “Rayuela” та їх відтворення в перекладі / О. Ю. Дорошенко // Вісник ЗНУ. Філологічні науки. – 2012. – №2. – С. 71-78.

Статті в іноземних наукових виданнях:

5. Дорошенко О. Ю. Ритм в рассказе Х. Кортасара “Расплющивание капель” (“Aplastamiento de las gotas”) и его передача в украинском переводе / О. Ю. Дорошенко // Вестник МГЛУ. Серия 1. Филология. – 2015. – Вып. № 1 (74). – С. 27-35.

Статті, опубліковані в інших виданнях:

6. Doroshenko, Olga Cuentos de Julio Cortázar: vertiente traductológica / Olga Doroshenko // IV Congreso de hispanistas de Ucrania. Actas. – Lviv, 2013. – P. 172-181.

ABSTRACT

Doroshenko O. Yu. Reproduction of Julio Cortazar’s Discourse Peculiarities in Ukrainian Translation. – Manuscript.

Thesis for Candidate Degree in Philology. Speciality 10.02.16. – Translation Studies. – Kyiv Taras Shevchenko National University, Ministry of Education and Science of Ukraine. – Kyiv, 2017.

The thesis provides a complex investigation of the reproduction of linguacultural, sociolinguistic peculiarities of Julio Cortazar’s artistic discourse in translation from Spanish into Ukrainian.

The main translation approaches to the discourse phenomenon, in particular artistic discourse, are analyzed and the features relevant for the translation are emphasized.

Artistic discourse is defined as a figurative and emotional process during which the artistic reality is forming and perceiving, encoded by the author in the text and decoded by the reader in the conscious. The reproduction of this process in the target culture is provided by the adequate translation of the text as well as the reader’s informing about the author’s world view and the linguacultural space

to which the original text belongs. In view of this issue the specific kinds of translational discourse are determined.

The investigation of Julio Cortazar's artistic discourse revealed such peculiarities as the existence of implicit national and cultural component, the high level of intertextuality, the duality of artistic reality, frequent usage of stylistic device 'repetition', long and extra-long sentences, graphic emphasizing in the text and complication of its architectonics. The reproduction of Julio Cortazar's discourse brings out the neutralization of national and cultural component, preservation of the intertextuality and graphic emphasizing, simplification of dual artistic reality and text architectonics, reduction of the 'repetition' and extra-long sentences.

The analysis of the reproduction of artistic discourse is focused on such problems as creating the author's image in the target culture, transferring his world viewing, forming the artistic reality that provides the equivalent impression of the author and perceiving of original conception in the translation. The dependence of reader's interpretation on the knowledge of linguacultural and sociocultural aspects of source culture as well as translation transformations used to reproduce author's individual style, his technique and artistic devices is revealed.

Keywords: artistic translation, artistic discourse, translational discourse, individual author's style, intertextuality, nationally marked lexis, repetition.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	10
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ ХУЛІО КОРТАСАРА В ПЕРЕКЛАДІ.....	16
1.1. Напрямки дослідження дискурсу в перекладознавстві.....	16
1.1.1. Визначення поняття дискурсу в перекладознавчих колах.....	16
1.1.2. Перекладознавчі дослідження елементів і структури дискурсу.....	21
1.1.3. Специфіка художнього дискурсу в контексті перекладу.....	28
1.2. Художній дискурс Хуліо Кортасара в оригіналі та в перекладі.....	35
1.2.1. Особливості художнього дискурсу Х. Кортасара в оригіналі.....	35
1.2.2. Твори Х. Кортасара в українських перекладах.....	51
Висновки до першого розділу.....	54
РОЗДІЛ 2. ЛІНГВОКУЛЬТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ ХУЛІО КОРТАСАРА ТА ЇХ ВІДТВОРЕННЯ В ПЕРЕКЛАДІ.....	58
2.1. Національно-культурний компонент в оригіналі та в перекладах.....	58
2.2. Інтертекстуальність творів Х. Кортасара як проблема перекладу.....	69
2.3. Дуальність художньої дійсності в творах письменника та в перекладах.....	80
2.3.1. Бінарна опозиція «верх – низ».....	81
2.3.2. Бінарна опозиція «свій – чужий».....	87
2.3.3. Види бінарної опозиції «реальне – ірреальне».....	89
Висновки до другого розділу.....	105
РОЗДІЛ 3. ВІДТВОРЕННЯ В ПЕРЕКЛАДІ ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНИХ І ГРАФІЧНИХ ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ.....	108
3.1. Лексико-семантичні особливості творів Х. Кортасара та їх відтворення українською мовою.....	108
3.1.1. Національно маркована лексика.....	108

3.1.2. Слова-реалії.....	119
3.1.3. Іншомовні вкраплення.....	123
3.1.4. Ключові слова.....	131
3.2. Відтворення синтаксичних особливостей творів Х. Кортасара в українських перекладах.....	143
3.3. Стилiстичні особливості творів Х. Кортасара в оригіналі та в перекладі.....	157
3.4. Функції графічних засобів у текстах Х. Кортасара та їх відтворення українською мовою.....	167
3.4.1 Функція увиразнення тексту.....	167
3.4.2. Функція змістової організації тексту.....	177
Висновки до третього розділу.....	184
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	188
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	194
ДЖЕРЕЛА ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	217
ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ.....	219
ДОДАТКИ.....	222

ВСТУП

У світлі сучасних антропоцентричних тенденцій у центрі уваги перекладознавства знаходиться міждисциплінарне поняття дискурсу. Воно передбачає вивчення вихідного та цільового текстів з акцентом на екстралінгвістичну складову, а також розгляд перекладацької діяльності та її результату з огляду на певний соціальний контекст. Активний інтерес досліджень виявляється до художнього дискурсу, що виражає індивідуальний світогляд автора та містить відбиток культури певного історичного періоду в житті суспільства.

У перекладознавчих дослідженнях дискурсу присвячено багато праць зарубіжних дослідників, зокрема, Х. Герземіш-Арбогаст, Ж. Делі, М. Зейдан, Ю. Найда, Ч. Табер, А. Пім, Б. Хатім, Я. Мейсон, П. Ньюмарк; С. В. Власенко, Т. А. Волкова, Г. Д. Воскобойник, М. К. Гарбовський, О. О. Ковинева, Е. М. Мішуров, Т. В. Пісанова та ін. Перекладознавці трактують явище з різних точок зору, активно звертаючись до вже існуючих досліджень у лінгвістичній площині (Р. Барт, Г. Браун, Т. Ван Дейк, Ю. Крістева, Г. Кук, Ж. Лакан, М. Пешьо, П. Серіо, Ц. Тодоров, Н. Фейрклау, М. Фуко, Д. Шифрін; М. М. Бахтін, Ю. М. Лотман, В. І. Тюпа, С. Н. Бройтман, Ю. С. Степанов, В. І. Карасик, О. С. Кубрякова та ін.).

Серед українських перекладознавців вивченням дискурсу займаються Т. П. Андрієнко, Н. В. Білоус, Н. Л. Волкогон, А. Г. Гудманян, В. Демецька, Л. С. Дячук, М. І. Зимомря, А. В. Іванченко, Т. Р. Кияк, Л. Р. Коккіна, Ю. А. Лобода, О. В. Максименко, К. І. Мегела, Н. О. Моїсеєва, О. Ф. Сизова, І. В. Смуцинська, О. І. Чередниченко та ін. У вітчизняному мовознавстві явище досліджують Ф. С. Бацевич, І. А. Бехта, А. Д. Белова, В. Б. Бурбело, С. Н. Денисенко, О. М. Кагановська, К. Я. Кусько, Р. Є. Пилипенко, О. В. Пономаренко, Г. Г. Почепцов, А. М. Приходько, О. О. Селіванова,

К. С. Серажим, О. В. Скрипник, І. С. Шевченко та ін. Дослідження проводяться на основі текстів з точки зору їхньої типології, що відповідає функціональним стилям, жанрам, сферам комунікації тощо. Увага приділяється екстралінгвістичним факторам функціонування текстів.

Актуальність теми дисертації зумовлено необхідністю дослідження функціонування іспаномовного художнього дискурсу в українському культурному просторі, зокрема дискурсу аргентинського письменника Хуліо Кортасара. У сучасному перекладознавстві проблема відтворення національної своєрідності авторського тексту залишається недостатньо дослідженою і в площині дискурсу може бути розглянута більш глибоко та цілісно. Розробка питання перекладацького дискурсу дає можливість дослідження корпусу перекладів творів письменника українською мовою, встановлення шляхів і ступеня передачі авторського світогляду, характерних йому художніх прийомів не тільки в окремому творі, але і в їхній сукупності.

Зв'язок дисертації з науковими програмами, планами, темами. Дослідження є складовою наукової теми кафедри теорії та практики перекладу з романських мов імені М. Зерова Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка та виконано в межах комплексної науково-дослідної теми «Мови та літератури народів світу: взаємодія та самобутність» (№11БФ044-01), що затверджена Міністерством освіти і науки України і розробляється мовними кафедрами Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Мета дослідження полягає у встановленні особливостей художнього дискурсу Хуліо Кортасара в українському перекладі. Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити наступні **завдання**:

- проаналізувати поняття художнього дискурсу з точки зору перекладознавства;
- визначити характерні особливості художнього дискурсу Х. Кортасара з метою виявлення специфіки їх відтворення в українських перекладах;

– дослідити іспансько-українські переклади творів Х. Кортасара в історичному, соціальному, політичному, культурному контекстах;

– розглянути основні способи та прийоми відтворення українською мовою лінгвостилістичних особливостей дискурсу письменника;

– встановити відмінності між перекладним і оригінальним дискурсом аргентинського письменника.

Об’єктом дослідження є художній дискурс аргентинського письменника Хуліо Кортасара (1914-1984) в оригіналі та перекладі.

Предметом дослідження є основні прийоми відтворення лінгвокультурних, соціолінгвальних, а також графічних особливостей художнього дискурсу Хуліо Кортасара в українському перекладі.

Матеріал дослідження становлять оригінальні твори Хуліо Кортасара, а саме 48 оповідань і два романи – «Гра в класики», «Читанка для Мануеля» – та їхні українські переклади, виконані В. Бургардтом, Ю. Покальчуком, С. Борщевським, О. Буценком, Г. Грабовською, М. Жердинівською, А. Перепадею, П. Тарашуком, А. Сировцем.

Методи дослідження. У дисертації застосовано комплекс сучасних загальнонаукових спеціальних методів, вибір яких підпорядковується досягненню поставленої мети та зумовлюється об’єктом дослідження. Використовується *метод зіставного аналізу* для виявлення фонетичних, лексико-семантичних, стилістичних і синтаксичних особливостей оригінальних художніх творів та їхніх перекладів українською мовою. *Контрастивно-перекладознавчий метод* застосовується для встановлення та аналізу мовної асиметрії між текстом оригіналу та текстом перекладу. *Контекстуально-інтерпретаційний метод* дає змогу виявити авторську ідею твору. В рамках методу вживається *соціокультурний аналіз і лінгвокультурологічний підхід* до перекладу, що уможлиблюють інтерпретацію твору в екстралінгвістичному контексті. *Трансформаційний аналіз* вживається для пояснення перекладацьких трансформацій. Емпіричний корпус формувався шляхом *суцільної вибірки*. Для

оцінки частоти вживання лексико-синтаксичних одиниць у оригіналі та перекладі використовується метод *кількісних підрахунків*.

Наукова новизна здобутих результатів полягає в тому, що в дослідженні вперше запропоновано комплексний аналіз перекладного дискурсу Х. Кортасара, що репрезентований різними українськими перекладачами; досліджено роль контексту у відтворенні художнього дискурсу письменника в цільовій культурі; проаналізовано засоби відтворення лексико-семантичних, лексико-стилістичних, синтаксичних, фонографічних особливостей творів Х. Кортасара. Зроблено спробу встановлення та дослідження комплексу диференційних ознак, які відрізняють перекладний художній дискурс від оригінального.

Теоретичне значення дисертації полягає насамперед у тому, що вона може стати внеском у розвиток теорії художнього перекладу та дискурсивного аспекту перекладу. Комплексне дослідження мовних і позамовних чинників дискурсу Хуліо Кортасара в контексті їхньої важливості для здійснення адекватного перекладу в цільовій культурі може сприяти вивченню універсалій та встановленню закономірностей у перекладах творів інших письменників.

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що їх можна використати у викладанні теорії та практики перекладу, вступу до перекладознавства, стилістики, редагування перекладів, у спецкурсах з художнього перекладу та відтворення особливостей художнього дискурсу. Практичні результати дослідження можуть стати в пригоді перекладачам та фахівцям, котрі спеціалізуються на перекладі іспаномовної художньої літератури.

На захист виносяться наступні **положення**:

1. Відтворення художнього дискурсу в цільовій культурі забезпечується врахуванням його текстуального та контекстуального планів, а саме адекватним перекладом тексту та змістовним інформуванням читача про авторський світогляд, індивідуальний стиль і лінгвокультурний простір, в якому функціонує оригінальний твір.

2. Особливостями художнього дискурсу Хуліо Кортасара важливими для відтворення в перекладі є: 1) імпліцитний національно-культурний компонент;

2) високий ступінь інтертекстуальності; 3) дуальність художньої дійсності; 4) повтор; 5) довгі та наддовгі речення; 6) графічне увиразнення тексту; 7) складна архітектоніка тексту.

3. Художній дискурс Хуліо Кортасара виявляє стратегію форенізації, що покликана створити ефект багатомовної, мультикультурної художньої дійсності шляхом вживання іншомовних вкраплень, переважну більшість яких складають інтертекстуальні елементи. Перекладацький дискурс позначений стратегією помірною очуження, а саме збереженням іншомовних вкраплень та інтертекстуальних елементів мовою оригіналу з перекладом наприкінці сторінки, а також додатковою експлікацією у виносках та примітках. У разі різного роду назв виявляється стратегія пристосування до норм цільової мови шляхом транскодування та виділення лапками.

4. Художня дійсність дискурсу Хуліо Кортасара в оригіналі позначена дуальністю, яка в перекладі послаблюється в результаті зменшення чи вилучення з тексту характерних оригіналові бінарних опозицій.

5. Лексичний повтор як важливий засіб когерентності тексту відбувається також у сукупності текстів і забезпечує образну та смислову цілісність усього художнього дискурсу Хуліо Кортасара. В перекладі така цілісність послаблюється у зв'язку зі зменшенням кількості повтору, що обумовлено синонімічними замінами або вилученнями.

6. Хуліо Кортасар використовує архітектоніку тексту, довжину речення та графічні засоби увиразнення для своєрідного структурування текстуального простору твору, що має значення в смисловому, образному та ритмічному планах. В перекладах багатомірність і структурованість художньої дійсності змінюється: графічні засоби відтворюються еквівалентно, але архітектоніка та синтаксична структура тексту спрощуються через сегментацію речень і декомпресію граматичних конструкцій.

7. Диференційними ознаками перекладного дискурсу Хуліо Кортасара в порівнянні з оригінальним є наявність іншого історико-політичного, соціокультурного контексту, меншого обсягу текстів письменника, множинності

перекладів, їх варіативності, додавання коментаря у вигляді передмови, короткої довідки про автора, а також інформаційних виносів наприкінці сторінки та приміток у кінці твору.

Апробація результатів дослідження. Теоретичні положення та практичні результати дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри теорії та практики перекладу з романських мов імені Миколи Зерова Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, а також на наукових та науково-практичних конференціях: Всеукраїнські наукові читання за участю молодих учених «Мова і література в глобальному і локальному медіапросторі» (Київ, квітень 2016 р.), IV Конгрес іспаністів України (Львів, жовтень 2013 р.), Всеукраїнська наукова конференція за участю молодих учених «Концепти та константи в мові, літературі, культурі» (Київ, квітень 2011 р.), Зеровські читання «Українське перекладознавство: історичні контексти» (Київ, грудень 2010 р.).

Публікації. Основні положення, результати й висновки проведеного дослідження висвітлено в шести одноосібних наукових статтях, з яких чотири опубліковано в фахових наукових виданнях, затверджених ДАК України, одна – у зарубіжному фаховому виданні Білорусі, а також одна публікація – за матеріалами конференції.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів з висновками до кожного з них, загальних висновків, списку використаної літератури, списку довідкових джерел, списку джерел ілюстративного матеріалу та чотирьох додатків. Загальний обсяг дисертації становить 246 сторінок, із яких 186 – основного тексту та 25 – додатків. Список літератури містить 294 позиції.

РОЗДІЛ І

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ ХУЛІО КОРТАСАРА В ПЕРЕКЛАДІ

1.1. Напрями дослідження дискурсу в перекладознавстві

1.1.1. Визначення поняття дискурсу в перекладознавчих колах

Перекладознавчі дослідження явища дискурсу беруть свій початок з лінгвістики, де вони почали активно розроблятися з появою концепцій Ф. де Сосюра, Е. Бюіссанса, Е. Бенвеніста, Е. Харріса. У 1943 р. бельгійський мовознавець Е. Бюіссанс у своїй праці «Мови і дискурс. Досвід функціональної лінгвістики з позиції семіології» включив до «сосюрівського протиставлення» мови і мовлення (*langue – parole*) новий елемент «*langue – discours – parole*», де «*langue – система, якась абстрактна конструкція, discours – комбінації, засобом реалізації яких мовленнєвий суб'єкт використовує код мови, і parole – механізм, який дає змогу здійснювати ці комбінації*» [190]. Разом з цим французький лінгвіст Е. Бенвеніст почав послідовно використовувати в своїх роботах термін «дискурс», під яким розумів «мовлення, що привласнюється мовцем» [186]. Згодом у 1952 році американський вчений Е. Харріс у своїй статті «Дискурс-аналіз» запропонував проводити дискурсивний аналіз послідовності висловлювань враховуючи їхню залежність від соціальної ситуації, контексту [цит. за: 40, с. 245].

З цими працями явище дискурсу отримало широку популярність і продовжило свій розвиток у різнопланових дослідженнях, а саме: виявляються ті питання дискурсу, що актуальні для перекладознавства (Т. П. Андрієнко, В. Демецька, Н. О. Моїсєєва, І. В. Смуцинська); досліджуються мовні та позамовні його складові (А. В. Іванченко, К. І. Мегела); беруться до уваги його типологія (Т. Р. Кияк, Ю. А. Лобода, О. В. Максименко), відповідно до якої

аналізуються шляхи і особливості відтворення в цільовій мові (Н. В. Білоус, Н. Л. Волкогон, Л. С. Дячук, О. Ф. Сизова, О. І. Чередниченко).

Зважаючи на те, що явище дискурсу є об'ємним, існують численні підходи до його розуміння та визначення, серед яких можна виділити три основні. Разом з тим, межа між ними не є абсолютною.

Багато українських вчених (А. А. Андрухович, В. Демецька, Т. Р. Кияк, І. А. Семьонкіна, Л. О. Федорова, Ю. В. Янко) беруть за вихідну позицію визначення Н. Д. Арутюнової, що «дискурс – це зв'язний текст у сукупності з екстралінгвістичними – прагматичними, соціокультурними, психологічними та іншими факторами» [236, с. 36]. Звернення до цього визначення видається нам цілком логічним, оскільки, в першу чергу, в ньому виділяється текст, а він є основним об'єктом перекладацької діяльності. Разом з цим, визначення вказує на наявність у дискурсі позатекстової складової, що розширює коло досліджень.

Текст, як вказували Б. Хатім і Я. Мейсон, є єдиним проявом дискурсу [203, с. 73]. Відповідно, деякі дослідники ставлять питання про співвідношення між цими поняттями. З одного боку, їх ототожнюють [85, с. 287], а з другого – розрізняють (дискурс як процес, а текст як його продукт, результат) [189, с. 24]. На нашу думку, саме розуміння дискурсу як цілого, а тексту – його частини, найбільш повно виражає явище. Ми погоджуємося з думкою М. Зейдана, що текст і дискурс нерозривно пов'язані та взаємозалежні. Дискурс вбудований у тексти, деякий семіотичний простір, через який певний дискурс функціонує, а тексти, в свою чергу, разом складають певний дискурс [233, с. 4].

Текст дає можливість перекладознавцям досліджувати різні типи дискурсу: політичний (С. В. Зубцова, Ю. А. Лобода, Г. С. Соловей, О. І. Чередниченко), офіційно-діловий (Ю. А. Лобода, Л. М. Гончарук, І. А. Семьонкіна, С. Я. Янчук), науковий (С. П. Запольських, І. В. Малиновська), юридичний (Л. В. Клименко), рекламний (Н. Л. Волкогон), художній: на матеріалі певного тексту окремого автора (І. С. Орлова, Т. Р. Кияк, К. І. Мегала); на матеріалі сукупності текстів окремого автора (А. В. Іванченко, О. Г. Крушинська); на матеріалі різних текстів різних авторів (К. І. Мегала, М. А. Венгрєнівська, М. І. Зимомря). Варто

відзначити окремі дослідження поетичного (О. Ф. Сизова) та прозового (Л. С. Дячук) дискурсів на предмет гендерної ідентичності автора.

Площина дискурсу дає можливість дослідникам з нового погляду розглянути особливості різних мовних рівнів: фонетичного (О. Г. Крушинська, Т. Р. Кияк), граматичного (А. В. Іванченко, С. Я. Янчук, Л. М. Гончарук, Л. О. Федорова, Ю. В. Янко), синтаксичного (І. А. Семьонкіна, Л. О. Федорова, Ю. В. Янко), лексико-стилістичного (І. В. Смушинська, М. А. Венгренівська, І. С. Орлова, О. Ф. Сизова, А. В. Іванченко). Зокрема, розрізняються групи слів як функціонально важливі елементи дискурсу, а саме дискурсивні маркери (С. В. Засекін, К. І. Мегела).

Разом з тим текстова складова не вичерпує явища дискурсу. За словами Т. Р. Кияка, дискурс – це текст сприйнятий, зрозумілий, зреалізований у мовленні, у соціальній практиці. Науковець пропонує його модель «дискурс = текст + контекст» і вказує, що «текст незнайомою мовою залишається текстом, але без дискурсу» [73, с. 5]. Ця модель засвідчує, що в дискурсі лінгвістична складова невід’ємна від екстралінгвістичної, вираженої в контексті.

Говорячи про можливі контексти дискурсу, варто зазначити думку О. О. Селіванової, яка виділяє три його основні види, а саме соціальний, психологічний і текстовий [250, с. 122]. У сфері міжкультурної комунікації такі контексти між культурами різняться в залежності від певних історичних, географічних, політичних та інших чинників. Утім, як зазначає О. І. Чередниченко, внаслідок існування перекладів, які збагачують культури та збільшують спільні фонові знання, спостерігається постійне зближення контекстних систем автора оригіналу та перекладача. Разом з тим, науковець зауважує, що зближення не означає цілковитого усунення національно-культурної своєрідності кожної із взаємодіючих систем, оскільки завжди залишаються розбіжності в конкретно-історичних, соціальних, політичних та ідеологічних умовах їхнього існування [163, с. 180]. Відповідно такі розбіжності створюють об’єктивні труднощі для відтворення та розуміння дискурсу в цільовій культурі.

Вирішенню цих труднощів присвячено чимало перекладацьких праць. Досліджуючи соціальний контекст, науковці зосереджують свою увагу на соціальних умовах, в яких функціонує дискурс (М. А. Єгорова, Т. Р. Кияк, В. Демецька, А. А. Андрухович), вивчаються соціальні характеристики, статус учасників комунікативного процесу (Н. Л. Волкогон, Ю. А. Лобода). Також розглядаються культурні фактори (С. П. Запольських, Н. Л. Волкогон, В. Демецька), які більшою мірою уточнюють як соціокультурні (А. А. Андрухович, Л. О. Федорова, Ю. В. Янко, І. А. Семьонкіна, Т. Р. Кияк, Ю. С. Степанов, І. С. Шевченко) та етнокультурні (А. В. Іванченко, С. А. Моїсєєва, І. С. Шевченко).

У межах психологічного контексту дискурсу науковці звертають увагу на колективні та індивідуальні характеристики учасників дискурсу. Дослідження вказують, що будь-який дискурс передбачає наявність цінностей, які концентруються в ключових концептах. Розуміння цих концептів надає можливість розпізнавання мовної особистості, що, в свою чергу, є носієм більш глибокої інформації, віддзеркалює мовну картину світу нації [6, с. 6]. У зв'язку з цим науковці досліджують етнопсихологічний фактор (А. А. Андрухович, В. Демецька), що виявляє колективні психологічні характеристики представників окремих етносів [162, с. 5]. У межах індивідуальних характеристик особливий інтерес викликає прагматичний аспект, що має на увазі імпліцитні та експліцитні стратегії учасників дискурсу (Г. С. Соловей, О. І. Чередниченко).

Іншим підходом до поняття «дискурс» є його розуміння як діяльності (Т. П. Андрієнко, Н. В. Білоус, С. П. Запольських, А. В. Мамрак, Н. О. Моїсєєва, І. Теплий), яку називають мовленнєво-мисленнєвою (Ф. С. Бацевич, М. А. Єгорова, А. П. Мартинюк, В. В. Красних, В. Чернявська та ін.), когнітивно-комунікативною (О. О. Селіванова, І. С. Шевченко та ін.). За таким підходом у рамках дискурсу досліджується мовлення, що розглядається як цілеспрямована соціальна дія [255, с. 48]. Такий підхід відсилає до концепції Е. Бенвеніста про «мовлення, що привласнюється мовцем», де важливим виявляється «хто говорить» [186]. В центрі уваги знаходяться соціальні умови, в

яких перебуває мовець, і які позначають його діяльність з точки зору форми та змісту.

Про здійснення мовленнєвої діяльності в певних соціальних умовах, говорив іще Л. В. Щерба. На його думку, така діяльність своєю має на меті не тільки повідомлення, а також його розуміння, оскільки мовець змушений піклуватися про те, щоб адресат зрозумів це повідомлення [175, с. 29]. Відповідно, можна зробити висновок, що важливим виявляється не тільки «хто говорить», але й «хто слухає». У зв'язку з цим необхідно брати до уваги соціальні умови і адресата, оскільки вони можуть мати своє значення на когнітивному рівні.

Текст за таким підходом розглядають як результат дискурсу, якщо мова йде про мовця, чи як його вихідну точку, якщо мова йде про реципієнта [55, с. 9].

Дослідження зосереджуються не тільки на індивідуальній діяльності. Дискурсивна площина дозволяє розглядати всю багатогранність історичної епохи, індивідуальних і соціальних особливостей учасників дискурсу та умов його функціонування. По суті, в ньому відбиваються менталітет і культура як національна, всезагальна, так і індивідуальна, особиста [255, с. 47]. В такому контексті Т. Р. Кияк, який розуміє дискурс як сферу функціонування людини, її середовище, зумовлене суспільними нормами, цінностями, традиціями, виділяє індивідуальний, колективний і національний чи загальнонаціональний дискурс [74, с. 129].

Варто зазначити думку М. А. Єгорової, яка вказує, що розгляд дискурсу як виду діяльності, що здійснюється відправником і отримувачем текстів, діяльності, що має мовний, когнітивний і соціальний плани, дозволяє повністю співвіднести це поняття із поняттям спілкування. Дослідниця наводить модель «дискурс = спілкування = процес породження тексту мовцем (у соціальному контексті) + текст + процес інтерпретації тексту адресатом (у соціальному контексті)» [55, с. 10]. За такою думкою межі між першим і другим підходами не існують.

Відповідно, третій підхід перекладознавців до явища дискурсу зосереджується на його комунікативній природі. У визначеннях поняття з'являються такі формулювання як «комунікативна подія» [12 с. 97; 107, с. 91;

138, с. 6], «складне комунікативне явище» [44, с. 2; 255, с. 47], «тип комунікативної діяльності» [109, с. 232]. За перекладознавчим словником таке комунікативне явище включає в себе, окрім тексту, необхідні для його розуміння фактори, а саме знання про світ, цінності, думки, цілі адресанта [255, с. 48]. Комунікативний підхід до явища цілком узгоджується з попередніми, що зосереджувалися на тексті та мовленнєвій діяльності в екстралінгвістичному контексті, але акцент досліджень ставить на учасниках дискурсивного процесу та самій комунікативній ситуації.

Вивчення індивідуальних характеристик учасників дискурсу дає можливість дослідникам виділити когнітивний та рецептивний аспекти дискурсу (Т. П. Андрієнко, Х. Герземіш-Арбогаст, М. А. Єгорова, В. Демецька, І. С. Орлова, В. І. Тюпа). Вони формуються у першу чергу розумовими, емоційними та моральними якостями людського індивіду [26, с. 30], що реалізуються в дискурсивному процесі та знаходять своє вираження в тексті.

Отже, визначення поняття дискурсу в перекладознавстві ґрунтуються на трьох підходах: дискурс як текст; дискурс як діяльність; дискурс як комунікативна подія. Спільним для всіх підходів є наявність певного екстралінгвістичного контексту, вираженого історичними, етнічними, соціальними, культурним, психологічними та іншими факторами.

У нашому дослідженні ми розглядаємо дискурс як діяльність, що має своє вираження в тексті, і що може бути сприйнятим реципієнтом із урахуванням його контексту, лінгвокультурного простору, в якому він був створений.

1.1.2. Перекладознавчі дослідження елементів і структури дискурсу

Перекладознавці в своїх працях звертають свою увагу на різні обсяги дискурсу. За Л. Л. Нелюбіним, предметом дослідження може бути будь-яке висловлення, більше за фразу, що розглядається з точки зору правил зв'язності послідовності фраз; надфразна єдність; довільний фрагмент тексту, що складається більш ніж з одного речення чи незалежної частини речення

[255, с. 47]. Разом з тим, О. В. Максименко уточнює, що під дискурсом розуміють не тільки окремий текст чи висловлення, що розглядається в контекстному оточенні (дискурс як комунікативна подія), але також сукупність текстів чи висловлювань, що мають спільні риси (дискурс як тип комунікативної події). У перекладознавчих дослідженнях такий погляд на дискурс дозволяє розглядати сукупність текстів у співвіднесенні із низкою параметрів, таких як соціальна сфера функціонування, комунікативна спрямованість, рольовий склад учасників, мовні характеристики тощо [107, с. 91].

Такі погляди зумовлені структурою дискурсу, яку науковці в цілому розглядають неоднозначно. В. П. Конецька говорить про недискретність явища, а саме невизначеність меж. На думку дослідниці, на протипагу висловлюванню, дискурс не має вираженої цілісності, закінченості [83, с. 67]. Натомість за О. О. Селівановою, це дискретне явище, що представляє роздільність у часі та/або у просторі фаз породження та сприйняття повідомлення [250, с. 120]. У будь-якому разі, на емпіричному рівні в дослідженнях не може не враховуватися обсяг структури дискурсу.

Одним із перших дослідників структури дискурсу вважається Т. ван Дейк, який розглядав явище як складну комунікативну подію, що може бути розчленована на менші комунікативні акти [43, с. 124]. Результатом його праць, а також праць інших лінгвістів (Т. Гівон, Г. Є. Крейдлін, О. В. Падучева, Е. Шеглофф) стала розробка різних рівнів аналізу дискурсу: 1. Мікроструктура (локальна структура) – членування дискурсу на мінімальні складові (предикації чи клаузули); 2. Макроструктура (глобальна структура) – членування на великі складові: епізоди, абзаци, репліки і т.д., що мають графічно, лексично, ритмічно виділені межі, але є єдиними в тематичному, часовому плані; 3. Суперструктура – стандартні схеми, за якими будуються конкретні дискурси; 4. Гіперструктура – зв'язки дискурсу з іншими текстами та дискурсами, іншими дискурсивними та суспільними практиками [цит. за: 160, с. 228]. Таке розуміння дискурсу дає можливість провадження досліджень у різних масштабах: на рівні висловлення, частини тексту, окремого тексту; сукупності текстів.

Також важливим у дискурсивних дослідженнях є елементи дискурсу, серед яких виділяють три основні: текст, учасники, умови [55; 204; 221; 255]. Зокрема, Л. Л. Нелюбін тлумачить їх більш широко як учасники, події, що викладаються, та «не-події»: а) обставини, що супроводжують події; б) фон, пояснюючий події; в) оцінка учасників подій; г) інформація, що співвідносить дискурс з подіями [255, с. 47]. Ці складові дискурсу обумовлюють його категорії: когезію і когерентність, адресатність і інтенціональність, ситуативність [47, с. 11].

На нашу думку, щодо перших двох категорій, якщо когезія належить більше до тексту, то когерентність має ширші функції. Ми розуміємо її, за С. В. Засекіним, як психолінгвістичну категорію, покликану «скріплювати» текст у плані семантико-сислової й емоційної цілісності [60, с.120].

Адресатність дискурсу (адресованість за В. Демецькою), обумовлюється наявністю в ньому учасників і направленістю на адресата [44, с. 3]. Відповідно до цього для зручності досліджень виокремлюють дискурс адресанта і дискурс адресата, в яких спільним є текст. За М. А. Єгоровою, перший починається із задуму і закінчується створенням тексту (результат дискурсивного процесу), а другий – зі сприйняття тексту і закінчується формуванням смислу (вихідна точка процесу) [55, с. 9].

Філософська категорія інтенціональність (інтенційність за А. В. Іванченко [65]), на думку І. С. Шевченко, полягає в спрямованості на об'єкт [47, с. 204]. Вона позначена прагматичною імплікацією, оскільки «інтенції є вихідною точкою всього процесу спілкування, виражаючи внутрішній стан людей» [цит. за: 47, с. 87]. Очевидним є те, що «той, хто говорить», виявляє свою інтенцію по відношенню до «того, хто слухає». Для розуміння цієї інтенції необхідна певна спільність, інтерсуб'єктивність [47, с. 205; 65, с. 379; 151, с. 6], у мовних і концептуальних картинах світу адресанта і адресата. Зауважимо, що текст концентрується навколо деякого опорного концепту і визначається тим єдиним для творця дискурсу та його інтерпретатора світом, який «будується» по ходу розгортання дискурсу [255, с. 47]. Таку спільність забезпечують, як вказує Т. ван

Дейк, певні когнітивні моделі, сформовані на основі досвіду. Саме вони складають референційну базу для інтерпретації дискурсу, забезпечують швидкий та ефективний пошук, обробку і представлення інформації про певну соціальну ситуацію, впливають на оцінку класифікацію ситуацій її учасниками [43, с. 164]. Тобто в дискурсивному процесі адресант і адресат послуговуються певними спільними знаннями єдиного лінгвокультурного простору.

У рамках перекладознавства в моделі «дискурс адресанта – текст – дискурс адресата» з'являється ще один учасник – «перекладач».

На першому етапі, перекладач виступає в ролі адресата і знайомиться з оригінальним текстом, результатом авторського дискурсу. На другому етапі, перекладач як інтерпретатор, створює текст перекладу в цільовій культурі. За словами С. А. Моїсєвої, при прочитанні іншомовним читачем тексту перекладу знову породжується дискурс. Але такий дискурс, як і текст перекладу, є вторинним за своїми параметрами. Збіг/розбіжність базових характеристик первинного дискурсу і вторинного дискурсу обумовлено рівнем адаптації тексту в процесі його перекодування на іншу мову [118, с. 158].

Забезпечує таку адаптацію існування певної універсальної бази знань і співіснування в свідомості перекладача мовних картин світу вихідної та цільової культур на фоні існування розбіжностей етнокультурної репрезентації дійсності [3, с. 26]. Знання картини світу адресанта та картини світу читача перекладу уможлиблює посередництво між культурами, що за потреби супроводжується ознайомленням з цінностями вихідної культури та інтегруванням нових концептів. Крім цього, сприяє адаптації попередній дискурсивний аналіз, що дає уявлення про комунікативну інтенцію, соціокультурні, психолінгвістичні й етнокультурні настанови, приховані в концептах і спрямовані на певну аудиторію з метою певного впливу [6, с. 6].

Отже, у перекладача виникає свій специфічний дискурс, що має свої особливості по відношенню до дискурсу адресанта та дискурсу реципієнта.

Українські перекладознавці (Т. П. Андрієнко, А. В. Іванченко, Т. Р. Кияк, К. С. Макеєв, О. І. Чередниченко) активно займаються дослідженням дискурсу

перекладача. Зокрема, К. С. Макеєв вказує, що перекладацький дискурс формується в процесі перекладу і містить елементи дискурсу мови оригіналу і мови перекладу [106, с. 6]. Т. П. Андрієнко розглядає такий тип дискурсу «як процес та результат професійної мисленнєво-комунікативної діяльності перекладача, у ході якої породжується і набуває мовного оформлення нова когнітивна сутність – концепт цільового тексту» [3, с. 31]. Дослідниця зосереджується на його когнітивному аспекті, що, на її думку, керує комунікативною реалізацією перекладу і дає можливість вивчення механізмів породження перекладу та формування перекладацької стратегії [3, с. 24]. За словами О. І. Чередниченка, сам по собі перекладацький дискурс, як і авторський, без читацького сприйняття існувати не може, тому для адекватного відтворення художнього цілого перекладач має зіставляти, бодай уявно, можливі естетичні реакції на нього як читачів оригіналу, так і читачів перекладу, і докладати зусиль до того, щоб ці реакції були приблизно однаковими [163, с. 153]. А. В. Іванченко вказує, що в межах такого дискурсу набувають особливого значення його категорії, а саме філософські поняття інтенційність та інтерсуб'єктивність [65, с. 379]. Читач тексту перекладу є реципієнтом вже не авторської інтенції та суб'єктивності, а перекладацької, тому інтерсуб'єктивність у перекладному тексті, що створюється суб'єктивностями перекладача та читача, є відмінною від інтерсуб'єктивності в тексті оригінальному, адже та створюється суб'єктивностями читача та автора одномовної комунікації [65, с. 381].

У зарубіжних перекладознавчих студіях дискурс перекладача також активно досліджується (Б. Хатім, І. Мейсон, П. Ньюмарк, Е. Пім, Г. Тьорі, У. Фроулі, С. В. Власенко, Г. Д. Воскобойник, М. К. Гарбовський, Р. К. Кошкін, Л. В. Кушніна, К. С. Краснопеєва, Т. В. Пісанова та ін.).

Початком досліджень у цій сфері була вказівка на існування деякої особливої «мови» як результату перекладацької діяльності. У. Фроулі називав переклад третім кодом чи субкодом двох мов, вихідної і цільової. Г. Тьорі також говорив про наявність між мовою оригіналу та перекладу особливої мови, яку

називав «проміжна мова» [цит. за: 205, с. 94]. За П. Ньюмарком, це особлива мова перекладів (translationese) [215, с. 3].

В російських дослідженнях вивчення мови перекладів має два підходи. Частина праць присвячена «перекладацькому дискурсу» (Г. Д. Воскобойник, С. В. Власенко, О. Ю. Куніцина, Е. Н. Мішуров). Інші вчені виокремлюють «перекладний дискурс» (М. К. Гарбовський, Р. К. Кошкін, К. С. Краснопеєва).

Термін «перекладацький дискурс» почав активно вживатися з 2004 року в працях Г. Д. Воскобойника, присвячених загальній когнітивній теорії перекладу. Під цим поняттям перекладознавець розуміє особливий вид аргументативного дискурсу, представлений дискурсами професіональних перекладачів, критиків і коментаторів перекладу, спеціалістів із міжкультурної комунікації та студентів, що вивчають переклад [31, с. 10]. Основна увага в дослідженні приділяється діяльності перекладача щодо прийняття ним перекладацьких рішень (варіанти перекладу, аргументація рішень і їх коментарі) в контексті мови та культури [32, с. 6]. О. О. Ковинєва в поняття перекладацького дискурсу включає власне тексти перекладу, а також вхідні та/чи заключні коментарі перекладача [77, с. 51]. Підтверджує необхідність введення нового поняття «перекладацький дискурс» Е. Н. Мішуров. Науковець вказує, що його структура включає реальні старі та нові переклади певного оригіналу, експертно-перекладацькі коментарі (когнітивно-лінгвістичні, етнопсихологічні, лінгвокультурологічні, аксіологічні), критику, редакторську правку та інші компоненти перекладацької епісистеми [117, с. 13]. С. В. Власенко уточнює, що перекладацька епісистема включає такі складові як: 1) перекладацькі парадигми; 2) техніку перекладу: моделі, принципи, засоби, методи; 3) корпуси текстів перекладу, а також корпуси паралельних текстів оригіналів і перекладів у різних комбінаціях мовних пар і часів; 4) перекладацькі практики, кодекси, принципи етичних норм, форуми перекладачів; 5) диверсифікована освітня інфраструктура; 6) соціокультурний контекст взаємодії перекладачів, перекладознавців, реципієнтів перекладацької діяльності [28, с.137].

Виділяють також споріднене поняття «перекладознавчий дискурс». Л. В. Кушніна розуміє під ним, у широкому сенсі, сукупність перекладознавчих теорій і практик, а у вузькому – особливий різновид професійного дискурсу перекладача – медіатора міжмовної і міжкультурної взаємодії комунікантів, що належать до різних лінгвокультур [98, с. 25].

Відповідно, за першим підходом акцент досліджень ставиться на дискурсі перекладача, на вивченні його діяльності в когнітивно-комунікативному контексті: процесі інтерпретації, декодування дискурсу, його оформленні в текст перекладу із супутніми процедурами редагування, коментаря, критики тощо.

Поняття «перекладного дискурсу» було запроваджено в 2011 році в працях М. К. Гарбовського. На думку перекладознавця, реальна перекладацька практика породжує «перекладний дискурс», який займає особливе місце в дискурсивному просторі цільової культури і в разі тривалого контакту з мовленнєвими творами цієї культури починає здійснювати суттєвий вплив на весь культурний простір. Таке розуміння сукупності текстів перекладу, створених в певній комунікативній ситуації, як частини дискурсивного простору цільової культури, відкриває нові можливості досліджень, а саме вивчення впливу перекладу на стан мови реципієнта, вивчення перекладацької інтерференції як феномена, виявлення особливостей функціонування текстів у дискурсивному просторі, що приймає, а також особливостей перекладного дискурсу, параметрів його текстів, які роблять його унікальним і одночасно належним до нового дискурсивного простору цільової культури [35, с. 17].

Р. К. Кошкін під перекладним дискурсом розуміє корпус перекладених текстів, називає його продуктом об'єктивного існування універсалій і ставить його в опозицію з дискурсом носіїв мови [87, с. 9]. К. С. Краснопеєва підтримує і розроблює думку про корпус перекладних текстів, що представляє модель перекладного дискурсу з наявним в структурі корпусу об'ємом метаданих про учасників комунікації, хронотоп й інші дискурсивні параметри, що необхідні для сприйняття місця даного тексту в дискурсивному просторі. Так, на її думку, можна виявити закономірності, універсалії перекладу та об'єднати перекладні

дискурси, що представлені в дискурсивних просторах більшості культур у абстрактний конструкт під назвою загальний перекладний дискурс [91, с. 67].

У такий спосіб, другий підхід зосереджує увагу на корпусі текстів як результаті дискурсивної діяльності перекладача, що мають певну специфіку і своє місце в дискурсивному просторі цільової культури.

Отже, у дослідженні природи дискурсу увагу звертають на його структуру та основні елементи. Явище вивчають на рівні висловлення, частини тексту, окремого тексту, а також сукупності текстів.

Серед елементів дискурсу розрізняють текст, учасників (дискурс адресанта і дискурс адресата) та умови, в яких відбувається дискурсивний процес. Елементи дискурсу обумовлюють деякі його категорії, серед яких когезія, когерентність, адресатність, інтенційність і ситуативність. В інтерпретації дискурсу важливою є філософська категорія інтерсуб'єктивності, певної спільності в картинах світу учасників, в ідеях, знаннях, поглядах, цінностях. У разі міжкультурної комунікації інтерсуб'єктивність між учасниками дискурсу є різною.

У перекладознавчому полі досліджень у моделі «дискурс адресанта – текст – дискурс адресата» з'являється окремий учасник – перекладач. Для декодування дискурсу адресанта та його відтворення для адресату в цільовій культурі перекладачу необхідні знання обох картин світу, які суттєво залежать від навколишніх факторів: культури, політики, соціуму тощо.

У контексті діяльності перекладача досліджують два різновиди дискурсу: перекладацький дискурс (інколи перекладознавчий), що представляє діяльність перекладача/перекладачів і пов'язані з нею процедури: стратегії, тактики, методи перекладу, коментар, передмову, редагування, критику; перекладний дискурс, який представлений сукупністю текстів перекладу окремого автора, певного жанру та функціонує в дискурсивному полі цільової лінгвокультури.

1.1.3. Специфіка художнього дискурсу в контексті перекладу

Науковці групують типи дискурсу за різними критеріями. Явище розглядають за формальними ознаками: усний, писемний, монологічний, діалогічний [8, с. 137, 109; 47, с. 159]; за характером комунікації: жіночий, дитячий, аргументативний тощо [11, с. 14]; за належністю до сфери функціонування: індивідуальний, національний, інституційний (політичний, дипломатичний, юридичний, військовий, педагогічний, релігійний, рекламний тощо) [11 с. 12; 70, с. 10; 74, с. 128]; за функціонально-стильовим аспектом: науковий, офіційно-діловий, публіцистичний тощо [8, с. 138; 47, с. 160].

Художній дискурс виділяють у межах функціонального стилю, що безпосередньо пов'язує його з художньою літературою. Дехто з дослідників називає цей тип дискурсу літературним [8, с. 137; 133, с. 643].

За словами В. Б. Бурбело, художній дискурс є вищим втіленням системно-функціональних ознак мовленнєвої діяльності та моделює культурно-мовний універсум відповідної епохи на основі валоризації комунікативних і лінгвостилістичних параметрів. Такий мовний універсум є моделлю загальної та індивідуальної мовної свідомості як системи категоріальних ознак і функціональних принципів сприйняття/відтворення/творення/інтерпретації немовної та мовної дійсності. Концепт дискурсу корелює з поняттями стилю, літературної мови, норми, мовленнєвого і літературного жанрів, але представляє свій власний мовленнєвий рівень і відповідні структури і форми [18, с. 6]. Таке визначення дискурсу є об'ємним і комплексним. Воно дає можливість розглядати дискурс, з одного боку, як соціально-культурне явище певної літературної течії, історичного періоду тієї чи іншої епохи, країни. Схоже широке розуміння художнього дискурсу наводить Р. І. Комар, називаючи його мовою всієї художньої літератури, яка в процесі мовленнєвої реалізації постає у вигляді текстів художніх творів [81, с. 253]. З іншого боку, мовний універсум індивідуальної свідомості може представляти творчий доробок письменника, коли множина текстів всіх його творів розглядається як художній дискурс.

Поряд з цим, існують більш конкретні тлумачення цього поняття. Приміром, за І. А. Бехтою, «художній дискурс» є втіленням художнього

комунікативного простору, а «художній текст» – його знакова фіксація [10, с. 10]. У такому розумінні художній дискурс може розглядатися як окрема комунікативна подія на основі одного художнього твору. І. А. Бехта вказує також, що в межах дискурсу окремого твору виділяються дискурс наратора (автора), персонажний дискурс та інші типи дискурсів, оскільки система художньої мови включає елементи усіх стилів [9, с. 246]. За такого підходу художній дискурс представляє деяку полісистему, представлену дискурсом автора, дискурсом читача, а також дискурсами персонажів.

Природа художнього дискурсу виявляється саме в його «художності», що позначає як дискурсивну діяльність, так і текст – результат цієї діяльності. Л. Т. Левчук вказує, що художність – це якість, що належить до витвору людського духу та гармонізується з поетичністю споглядання, а саме естетичним сприйняттям природи й життя [100, с. 149]. Таке споглядання чи сприйняття передбачає творчий підхід. Відповідно, дискурсивна діяльність споріднюється з художньою творчістю. Л. Т. Левчук називає таку творчість діяльністю митця, що спрямована на художнє освоєння об'єктивної дійсності [100, с. 371]. Адресантом дискурсу в такому разі виступає письменник, який сприймає зовнішній світ, осмислює його в свідомості і виражає набуті смисли чи навіть кодує їх у своєму творі. В процесі цієї творчості виникає особлива суб'єктивна картина авторського бачення світу, яку називають художньою дійсністю [244, с. 566], чи художнім світом [243, с. 717], чи художньою реальністю [14 с. 109]. На нашу думку, наявність такої художньої дійсності і виокремлює художній дискурс поміж інших типів дискурсу. Така думка співмірна з твердженням Ю. С. Степанова, що дискурс є одним із можливих альтернативних світів, що існує в текстах з особливим використанням мови для вираження особливої ментальності [144, с. 44, 38]. Художній дискурс і є цим особливим, створеним автором, світом.

Поява художньої дійсності можлива завдяки певному творчому мисленню і мовленню. Художнє мислення розуміють як поєднання словесно-логічного (абстрактного) та наочно-образного [244, с. 564], яке також називають чуттєво-образним (М. П. Кочерган), художньо-образним (Л. Т. Левчук), емоційно-

образним (Ю. Г. Кузьмін). Таке мислення безумовно переважає в процесі творчості над словесно-логічним, хоча недооцінювати роль абстрактного також не можна. Недарма існують визначення, в яких ці обидва види мислення поєднано і представлено як образно-словесне [243, с. 715].

У нашому дослідженні ми дотримуємося думки Ю. Г. Кузьміна, за яким у художньому мисленні переважає саме емоційно-образне [95]. Таке мислення складає власне «мислення в образах» [256, с. 702; 100, с. 147] та емоційну складову, завдяки якій в творі сприймається важлива для його розуміння естетична інформація [38, с.41]. В свою чергу, естетична інформація, що пов'язана з категоріями оцінного, емоційного, етичного плану [20, с. 46], є визначальною в творі для формування концептуальної, а також підтекстової інформації. Реалізується в тексті таке мислення завдяки художньому мовленню, що позначено певними мовними засобами, серед яких переважають стилістично забарвлена лексика, тропи і фігури, експресивний синтаксис [149, с. 169]. Лексика з абстрактними і конкретним значенням є важливою для вираження фактуальної інформації.

Результатом такої творчої діяльності є художній текст, за Л. Л. Нелюбіним, у вищому ступені індивідуальний твір художнього мовлення, цілісна одиниця в системі подібних текстів [255, с. 247]. Визначальну ознаку художнього тексту складає художній образ. Л. Т. Левчук називає його своєрідною єдиною ланкою між реальним світом та його репрезентацією, яка твориться за законами естетичних перетворень у сприйнятті й переживанні духовних цінностей [100, с. 149]. Його специфіка полягає в тому, що художній образ є самим способом існування твору, стає можливим лише в свідомості, тобто в процесі сприйняття твору і кожен раз в цій свідомості реалізується наново за умови володіння ключем, культурним кодом для його розпізнання та розуміння [100, с. 150]. У творі художній образ проявляється як система образів, які підпорядковуються єдиній ідеї твору. В. В. Коптілов називає таку систему ідейно-образною структурою [84, с. 98]. Саме вона формує художню дійсність, робить

твір витвором мистецтва, що гідний поетичного споглядання та естетичного сприйняття.

Художня дійсність дискурсу, за словами В. І. Тюпи, є інтерсуб'єктивною, оскільки художній твір, хоча і утворює завершений світ, все ж таки існує суто для публіки, для читача [151, с. 66]. Для того, щоб ця дійсність актуалізувалась, щоб твір набув статусу дискурсу, тобто щоб відбулася комунікативна подія між автором і читачем, необхідна взаємодія між їхніми свідомостями. Для цього не достатньо лише креативної актуалізації в тексті, потрібна також ще й рецептивна актуалізація в художньому сприйнятті, оскільки художній об'єкт переміщується в свідомість читача [148, с. 102]. Але такий читач має бути особливим, за В. І. Тюпою, «провіденціальним» [151, с. 56] чи, за У. Еко, «ідеальним» [176, с. 74], читачем. Саме такому адресату може відкритися художня цілісність твору в усій повноті. Також необхідна єдність у картинах світу учасників дискурсу, що найповніше забезпечується спільним лінгвокультурним простором.

Відтворення художнього дискурсу іншою мовою передбачає появу перекладач із власними внутрішніми характеристиками індивіда. На першому етапі перекладачу в художньому дискурсі належить роль «ідеального» читача. Сприяє цьому присутність між ним та автором інтерсуб'єктивності. Перекладач має бути знайомий з мовною та концептуальною картиною світу автора, з соціально-історичною добою його життя та творчості, що дає змогу виявити та розпізнати інтенції автора.

З цього приводу дослідники вказують на герменевтичний аспект перекладу, до якого відносять питання розуміння та інтерпретації тексту оригіналу перекладачем (Л. О. Манерко, Е. М. Мішкуров, Т. В. Пісанова). За словами Е. М. Мішкурова, герменевтичний підхід перекладача, що спрямований на авторський дискурс, є однією з найважливіших складових рефлексивної інтроспекції та інтуїції перекладача, який переживає три стадії «передрозуміння» (М. Хайдеггер), «розуміння» та «інтерпретації» [116, с. 76]. Л. О. Манерко зазначає, що в процесі герменевтичного трактування тексту перекладачу слід не забувати, що твір живе та існує в певну епоху, пов'язану з

певною лінгвокультурною спільнотою та взаємодіє з багатьма екстралінгвістичними компонентами в рамках конкретної ситуації та середовища, а також відбиває творчість конкретного письменника як мовної особистості. Саме проникнення в дискурс культури допомагає усвідомити значення та смисл мовних одиниць в «тканині тексту» [110, с. 111]. По суті, перекладацький аналіз має бути зосереджений не тільки на тексті, але й на дискурсі автора: дослідженні його особистості, соціально-історичних умов його життя та написання твору, аналізу літератури критиків про автора і його твір. Якісна робота над перекладом навіть включає, за Т. В. Пісановою, співвіднесення перекладного твору з іншими творами та образами, створеними цим чи іншим перекладачем [130, с. 168].

Наступним етапом перекладацької діяльності є створення художнього тексту. В свідомості перекладача внаслідок інтерпретації оригінального тексту формується ідеальний концептуальний образ, який він співвідносить із картиною світу цільового мовного колективу і створює його "проекцію", певний узагальнений образ майбутнього перекладу [2, с. 30]. Пильна увага в тексті приділяється відтворенню мовного наповнення. Важливим для перекладача, в першу чергу, має бути збереження ідейно-образної структури твору [68, с. 33]. Сприяє цьому певні стратегії та тактики, що обираються перекладачем (Т. С. Андрієнко, М. К. Гарбовський, С. В. Засєкін, О. О. Михайленко). Так, за словами Т. С. Андрієнко, визначаються глобальна та локальні стратегії, що обумовлюють вибір тактик, згідно із якими визначаються прийоми та методи перекладу [5, с. 157]. Результатом цих перекладацьких рішень має бути текст перекладу, на основі якого художній дискурс може бути актуалізований у свідомості реципієнта в цільовій культурі.

Однак, одного збереження ідейно-образної структури для сприйняття твору читачем перекладу недостатньо. Як стверджує В. В. Коптілов, без уявлення про те суспільне середовище, в якому виник твір, тих причин, які покликали його до життя, і тих обставин, завдяки яким він продовжує жити в інших середовищах і в інші часи, без цих знань ідейно-образна структура твору може стати мертвою схемою [84, с. 198]. Відповідно, якщо читач не володіє достатнім обсягом

екстралінгвістичного контексту, він не зможе в повній мірі зрозуміти та сприйняти художній образ твору.

Це свідчить про те, що може виникати потреба в підготовці читача перекладу до розуміння та сприйняття твору. Йому також потрібні знання про дискурс автора. При цьому, як вказує Л. О. Манерко, це має бути не просто констатація фактів життя, відображення особливостей творчості письменника чи представлення специфічних характеристик його стилю, але й направленість на відтворення ситуативної моделі появи твору, глибоке прочитання соціально-історичного контексту періоду створення твору [110, с. 113].

В ідеалі, за словами А. В. Іванченко, перекладач повинен знати про розходження лінгвоетнічного характеру щодо попередньої інформованості між «своїм» читачем, що має знання «своїї» культури та читачем, на якого розраховано оригінальний твір [65 с. 379]. Відповідно, за наявності таких когнітивних лакун, його задачею є усунути такі перешкоди. В зв'язку з цим перекладознавці (М. К. Гарбовський, Л. О. Манерко, Т. В. Пісанова) наголошують на необхідності включення до перекладацького дискурсу посилань до читача в формі передмови до перекладів. Також ефективними прийомами є додавання інформаційного коментаря в примітках та виносках, що суттєво розширює інтерпретаційне поле для читача перекладу.

Таким чином, художній дискурс є творчою діяльністю емоційно-образного мислення та мовлення, в процесі якої створюється та сприймається художня дійсність, яка закодовується автором у тексті і декодується з них читачем. Сам процес відбувається в свідомості учасників дискурсу, де реалізується текст і породжується комунікація.

Художній дискурс аналізується в різних масштабах: як окремий текст письменника, як художня творчість певного письменника, як явище літературної течії, як художня література.

Своєрідність такого типу дискурсу полягає в наявності особливої художньої дійсності – суб'єктивного відображення у свідомості автора об'єктивного світу, що він втілює в тексті. Для інтерпретації художньої дійсності

важливими є розуміння інтенції автора та знання екстралінгвістичного контексту лінгвокультурного простору, в якому створено твір.

Приналежність читача оригіналу до спільної з автором культури надає йому переваги порівняно з читачем перекладу, який належить до іншої мовнокультурної спільноти і якому може бракувати знань для реалізації художнього дискурсу в своїй свідомості.

Перекладач відрізняється і від читача оригіналу і від читача перекладу тим, що володіє обома мовними картинками (автора та читача перекладу). На першому етапі як інтерпретатор дискурсу він досліджує текст, соціально-історичні умови його виникнення та індивідуальні риси особистості письменника. На другому етапі перекладач як реалізатор дискурсу в цільовій культурі орієнтується на читача перекладу, щоб надати йому адекватний текст перекладу та підготувати його сприйняття за потреби додаванням інформації про автора, його лінгвокультурний простір, індивідуальний стиль.

1.2. Художній дискурс Хуліо Кортасара в оригіналі та в перекладі

1.2.1. Особливості художнього дискурсу Х. Кортасара в оригіналі

Творчість Хуліо Кортасара викликає інтерес дослідження як зарубіжних (Х. Алонсо, Х. Алазракі, М. С. Бройтман, І. А. Тертерян, Д. В. Бобрик, А. Ф. Кофман, Т. В. Пісанова, М. Ерраес), так і вітчизняних дослідників (Ю. В. Вишницька, І. С. Орлова, О. М. Калустова, А. Ю. Сировець, М. Г. Шаройкіна, Н. В. Чорна). Тексти його творів стають об'єктом перекладознавчих, лінгвістичних, літературознавчих аналізів, а також використовуються в якості емпіричного матеріалу для різного роду наукових досліджень.

В іспаномовній літературі Хуліо Кортасара розглядають як майстерного творця фантастичного оповідання, нелінійного роману та загалом інтелектуальної

прози, в основі якої лежать гра з читачем, руйнування усталених поглядів на його роль у прочитанні твору та на сам текст [181; 230; 290].

Радянські та пострадянські дослідження творчості письменника також виділяють його особливу манеру письма, що виражається в ігровому характері, фантастичності та латиноамериканському колориті [16; 25, 96; 150; 168].

Проведений аналіз праць, присвячених дослідженню творів письменника, дозволив нам виявити особливості його художнього дискурсу, серед яких ми виокремили деякі найхарактерніші риси.

1. Національно-культурний компонент.

М. С. Бройтман, що досліджувала лінгвістичні параметри художнього дискурсу Хуліо Кортасара, зазначила, що важливим фактором своєрідності його дискурсу є присутність національно-культурного компонента [16, с. 7]. Розуміння цього компонента передбачає наявність знань про індивідуальний дискурс автора, основним джерелом якого є життєвий шлях, а також політичні та соціокультурні умови його діяльності.

Народився Хуліо Кортасар в 1914 році в Брюсселі в родині співробітника аргентинського торговельного представництва. Невдовзі переїхав з батьками до Аргентини (Буенос Айрес), де прожив довгий час. Викладав літературу в школі, а згодом в університеті міста Мендоса. В зрілі роки став професійним перекладачем ЮНЕСКО і багато займався перекладами художньої літератури.

У 1946 році в країні відбувся черговий військовий переворот, унаслідок якого до влади прийшов маловідомий полковник Хуан Перон. Своєю політикою він поклав початок ідеології «перонізму», що набула широкої підтримки народних мас, але гостро критикувалась інтелігенцією. Події призвели до суттєвого розшарування в суспільстві. Хуліо Кортасар не прийняв поглядів нової влади і, скориставшись нагодою, в 1951 році, виїхав у Париж, де прожив решту життя до своєї смерті в 1984 році. Саме в Європі було написано більшість творів автора.

На тематичному рівні національно-культурний компонент виявляється в тому, що переважна частина творі присвячена національним проблемам Латинської Америки, зокрема Аргентини. В ранніх творах підіймаються

соціально-політичні питання («Загарбаний будинок», «Бестіарій», «Сеньйорита Кора» та ін.), але більшою мірою імпліцитно. Вже в зрілі роки письменник обирає активну політичну позицію, вважаючи себе зобов'язаним викривати злочини військових диктатур прямо та відкрито («Апокаліпсис Солентінаме», «Вирізки з газет», «Кошмари» та ін.).

З іншого боку, національна своєрідність художнього дискурсу Хуліо Кортасара також проявляється в індіанських мотивах («Вночі обличчя до неба», «Аксолотль» та ін.). За часів письменника наявний у мистецтві інтерес до корінного населення Америки оформився в цілу течію під назвою «індихенізм», що розглядає образ дикої, доколоніальної Америки, з її міфами, символами, страхами. Це спосіб пошуку своєї природи та осмислення свого минулого та власної ролі в світі [252].

На лінгвістичному рівні національно-культурний компонент художнього дискурсу Хуліо Кортасара виявляється в насиченості творів із латиноамериканською тематикою:

- а) національно маркованою лексикою;
- б) словами-реаліями;
- в) іншомовними вкрапленнями.

Дослідники особливо підкреслюють національну забарвленість дискурсу Х. Кортасара. За словами М. С. Бройтман, його тексти позначені аргентинським національним варіантом іспанської мови, що в художньому дискурсі навіть набуває характеристики універсальної мови [16, с. 5].

2. Високий ступінь інтертекстуальності.

На думку дослідників, Хуліо Кортасар є письменником-інтелектуалом, а його творчість за широтою та глибиною поглядів є прикладом гіперінтелектуалізму [248; 258; 290]. Такі погляди можна пов'язати з високим ступенем інтертекстуальності дискурсу письменника, який активно звертається до надбань світової культури («Гра в класи», «Читанка для Мануеля»). Так, Н. В. Чорна вказує, що його твори, як типові постмодерні тексти, виявляють характерну композиційну структуру, позначену інтертекстуальністю [168, с. 10].

Феномен інтертекстуальності становить інтерес для перекладознавчих досліджень вже тривалий час (Л. В. Грек, Г. В. Денісова, З. Д. Львівська, Б. Хатім і Я. Мейсон). Під інтертекстуальністю розуміється текстотвірна категорія, завдяки якій текст вступає в діалог, тісний зв'язок з іншими текстами. Ця категорія передається у відкритому (прямому) чи закритому (опосередкованому) цитуванні інших текстів, у посиланнях на інші тексти, а також у ознаках, що відносять текст до деякого типу текстів [255, с. 68, с.31]. У процесі міжмовної комунікації діалог відбувається між текстами різних культур. Діалог між художніми текстами становить особливий інтерес, оскільки література вбирає та зберігає велику кількість інформації різних часових і просторових вимірів, насамперед національно-культурного характеру.

Виявами інтертекстуальності в тексті є цитати; алюзії; ремінісценції; мандрівні сюжети. Функціонує явище як засіб комунікації, комунікативного впливу, оцінки, створення ігрового моменту, прикрашання тексту, інтерпретаційне знаряддя, переконання реципієнта, ілюстрації ерудованості [250, с. 210]. Б. Хатім і Я. Мейсон бачать інтертекстуальність як семіотичний процес, в якому читач залучається окрім текстової взаємодії також і до взаємодії однієї знакової системи з іншою в рамках однієї чи багатьох мов [203 с. 123]. У такому разі говорять уже про інтердискурсивність, що становить взаємодію різних дискурсів. У Х. Кортасара її прикладом є роман «Читанка для Мануеля».

За З. Д. Львівською, в межах двомовної комунікативної діяльності через брак пресупозитивних знань про вихідну культуру виникає небезпека нерозуміння адресатом смислу цільового тексту. Такі інтертекстуальні елементи через розбіжності в культурах можуть складати особливі труднощі [104, с. 82]. У зв'язку з цим виникає, за словами О. І. Чередниченка, необхідність професійної компетентності перекладача, що зумовлена не лише двомовністю, але й обізнаністю як із власною культурою, так і з культурою тексту оригіналу. Що вищий ступінь білінгвізму перекладача, тим вищим має бути ступінь його бікультуралізму, щоб правильно зрозуміти факти вихідної культури,

девербалізувати їх та подати в новій словесній оболонці, пристосувавши до норм вторинної культури [163, с. 174].

Експліцитна інтертекстуальність має різні шляхи відтворення. Л. В. Грек називає основні шляхи її відтворення: цитування канонічного перекладу; точне відтворення лексичного матеріалу з коментарем; підбір функціонального аналогу в культурі реципієнта; експлікацію змісту [41, с. 28]. Труднощі створює імпліцитна інтертекстуальність, оскільки в більшості випадків її складно виявити. Доступ до неї має лише підготовлений реципієнт із достатнім рівнем відповідних фонових знань.

У текстах Хуліо Кортасара інтертекстуальність з'являється через цитати, алюзії, ремінісценції, мандрівні сюжети та має як експліцитний, так і імпліцитний характер. Окрім посилань на художню літературу наявні численні посилання до культурного спадку різних мистецтв (музика, живопис, кінематограф).

Інтертекстуальні елементи можуть бути виявленими на рівні слова чи словосполучення; речення чи фрагмента тексту; суцільного тексту. Інтертекстуальні елементи часто представлено іншомовними вкрапленнями, що посилюють мультикультурний та багатомовний характер художнього твору.

Окрім додавання інтертекстуальних елементів чужих творів, Хуліо Кортасар удається до створення інтертекстуальних зв'язків між власними творами, посиляючись в одному тексті на інший, створений також власноруч. Як наслідок, між деякими творами виникає взаємозв'язок, що формує цілісність художнього дискурсу письменника в оригіналі.

3. Дуальність художньої дійсності.

Хуліо Кортасар, насамперед, є представником латиноамериканської літератури ХХ ст., і його творчість позначена характерним «магічним реалізмом». В основі цієї літературної течії лежить «поєднання в текстах реального та фантастичного, побутового та міфологічного, дійсного та уявного, таємничого» [243, с. 428]. Однак не можна говорити, що всі твори письменника належать до цієї течії. Дослідники вказують на наявність деяких елементів «магічного реалізму» в певних творах («Загарбаний будинок», «Аксолотль» та ін.) [207, с. 3].

За Х. Алазракі, для Хуліо Кортасара фантастичне не просто поєднувалося з реальним життям, воно було таким же реалістичним [180, с. 70]. У. Фієрро зазначав, що письменник піддавав критичній оцінці логічне пояснення повсякденного. Для нього реальність, до якої ми звикли, була лише першим планом; також існував план “іншого”, невідомого, що є не менш реальним. У його текстах це два різних плана однієї і тієї самої дійсності [197, с. 1]. Сам письменник також часто згадував у своїх інтерв'ю про існування іншої сторони речей, і, що в нього присутнє особливе відчуття фантастичного, яке не має меж із реальним [240, с. 356].

Світосприйняття Хуліо Кортасара часто пояснюють впливом ідей східної філософії [173]. Письменник виявляв активний інтерес до міфології та релігій різних часів і народів. Багато його творів позначено темами трансцендентального характеру з образами дуальності: двійники, паралельні виміри, безсмертя, повторюваність життя. Його персонажі розмірковують над ідеями східних філософських шкіл веданти, дзен [289, с. 6, 235]. Приміром, розмірковуванню персонажів над поняттям «бардо» ‘інтервал, між двома світами’, що позначає перебування в проміжному стані після смерті до нового народження людини (реінкарнації), присвячено цілий розділ у романі «Гра в класи» [289, розділ 28].

Такий світогляд безперечно відобразився на дискурсі письменника. Створювана ним художня дійсність є дуальною – іншим боком реалістичного життя виявляється трансцендентальне. На цьому тлі дослідники виділяють низку характерних концептів [168, с. 5; 16, с. 14]: час («Гра в класи», «Переслідувач»), гра («Гра в класи», «Читанка для Мануеля»), лабіринт («Захоплений дім», «Гра в класи»), дзеркало («Таємна зброя»), двійники («Жовта квітка», «Дальня», «Інше небо»), сон («Ріка», «Вночі обличчям до неба»), центр («Гра в класи»), міст («Інше небо», «Дальня», «Читанка для Мануеля»).

Концепт є одним з базисних понять лінгвокультурології, що за А. М. Приходько, розуміється як етно-соціо-психо-лінгвокультурна одиниця з чітко вираженою валоративною компонентою [134, с. 245]. Розроблення питання концептосфери є важливим із погляду дискурсивної площини. За А. Вежбицькою,

концепт – це об'єкт зі світу «Ідеальне», що має ім'я в мові та відображає культурно обумовлене уявлення людини про світ «Дійсне» [21, с. 18].

Вітчизняними та зарубіжними представниками лінгвокультурологічного напрямку і, зокрема, дослідниками концептосфери є О. М. Кагановська, А. М. Приходько, А. Вежбицька, Ю. С. Степанов, В. І. Карасик та інші. Врахування концептів під час перекладу дає можливість глибшого розуміння тексту. Оскільки, як зазначає О. М. Кагановська, художній переклад має здійснюватися з огляду на культуромовне буття твору, залежне від його історико-культурного контексту [67, с. 14]. Крім цього, врахування перекладачем концептосфери дає можливість передати особливості авторського світобачення.

Разом із тим, у нашій дисертації концептосфера Хуліо Кортасара не є об'єктом дослідження. Насамперед ми зосереджуємо свою увагу на бінарних опозиціях. Це викликано тим, що ми беремо за основу іспаномовні праці, присвячені дослідженню творчості письменника [197, 206, 207, 210, 219], які вказують, що художній дискурсу Хуліо Кортасара має саме бінарну структуру. Як зазначає Д. Лагманович, бінарізм у текстах письменника, що наявний на семантичному рівні, має конкретний лексичний прояв [210, с. 645].

Під бінарними опозиціями ми розуміємо такі поєднання концептів, які побудовані на антонімічності за умов обов'язкової наявності загального семантичного компонента. Бачення світу як дуального науковці називають однією із найдавніших характерних рис людського мислення [143, с. 115]. В його основі лежить принцип бінарності, що провадить осмислення світу в межах смислових опозицій, протиставлень. По суті, таке мислення в бінарних категоріях є одним із універсальних засобів пізнання людиною світу [53, с. 92]. За О. С. Снитко бінарні опозиції створюють певну «систему координат» сприйняття, в межах якої здійснюються мовна концептуалізація та категоризація дійсності. Вони є складовою певних кодів культури, які співвідносяться з найдавнішими архетиповими уявленнями людини [143, с. 117]. Серед них виявляються загальнолюдські поняття: верх-низ, життя-смерть, свій-чужий, мирське-духовне та ін. [53, с. 92]. Дослідження в площині дуальності виявляється досить плідними.

Вивчення бінарних опозицій на рівні художніх текстів дозволяє виявити індивідуальну авторську концепцію, його картину світу [161, с. 75], що може бути співвіднесена з національною, а також із картинами світу інших народів.

У текстах Хуліо Кортасара саме в бінарних опозиціях і виявляється дуальність художньої дійсності творів. Ми розглянемо центральну опозицію «верх-низ», яка виражається лексичними одиницями *cielo* ‘небо’ та *pozo* ‘колодязь’, що в своєму метафоричному значенні утворюють образи-символи [156]. Також проаналізуємо відтворення опозиції «свій – чужий» та групу «реальне – ірреальне», яка представлена опозиціями «світ реальний – світ сновидінь», «світ живих – світ душ померлих», «світ реальний – світ уявний». Варто зазначити, що на опозицію «реальне – ірреальне» вказує багато дослідників [197; 207; 210]. Частим лексичним виразником цієї опозиції виступає іменник *lado* ‘сторона, бік’, що безпосередньо вводить значення «протиставлення».

Як приклад, у романі «Гра в класи» *lado* зустрічається в назвах усіх трьох його частин. З них у першій *Del lado de allá* [289, с. 15] оповідається про події в Парижі. А. Перепадя відтворює її відповідно до оригіналу «З тієї сторони» [266, с. 28]. Друга частина *Del lado de acá* [289, с. 239] присвячена подіям у Буенос-Айресі. А. Перепадя також виявляє точність у її відтворенні «З цієї сторони» [266, с. 228]. Третя частина *De otros lados* [289, с. 377] букв. ‘З інших сторін’, як вказано в самому романі, є необов’язковою. Читач може її не читати, але вона містить пояснення до епізодів двох попередніх частин. А. Перепадя в перекладі назви вдається до заміни «З обох сторін» [266, с. 350]. Так в оригіналі та перекладі вже в назвах протиставляються світи Європи та Аргентини.

Разом з тим іменник *lado* часто набуває особливого трансцендентального значення, коли позначає ту чи ту сторону буття. У такому контексті поділ тексту роману «Гра в класи» на три частини, в назвах яких виступає іменник *lado*, вже стосується не тільки географічної площини, але також і трансцендентального виміру. Тоді перша та друга частини твору постають як опис двох сторін життя центрального персонажу до та після його ганебного вчинку. Третя частина

змальовує погляд зі сторони, що розширює ракурс бачення. Таке філософське трансцендентальне бачення реальності присутнє в багатьох творах письменника.

4. Повтор.

Хуліо Кортасар активно вживає стилістичну фігуру повтору на різних мовних рівнях: фонетичному, лексичному, синтаксичному.

Фонетичні повтори (алітерація, асонанс, звуконаслідування), що поширені переважно в поезії, в текстах Х. Кортасара зустрічаються меншою мірою. Вони з'являються в деяких творах як засіб надання образності («Розбивання крапель», «Гра в класи»).

Натомість лексичні та синтаксичні повтори переважають у текстах письменника. Лексичні повтори загалом, за І. Р. Гальперінім, є найпоширенішим художнім засобом, що з емпатичною метою вживається у вигляді анафори, епіфори, анадиплосису, кільця [33, с. 260]. Серед синтаксичних повторів науковець називає паралелізм, зворотний паралелізм (хіазм), перерахування з градацією (клімакс, антиклімакс), антитезу [33, с. 233]. Зауважимо також думку про те, що повтори (зі спільними семантичними компонентами) та паралелізм є важливим засобом створення когерентності [120, с. 48].

У Х. Кортасара ці види повтору широко представлені. Приміром, у творі «Жовта квітка» виразно присутні лексичні повтори (анадиплосис, анафора), що забезпечують зв'язність і цілісність тексту; у творі «Продовженість парків» синтаксичні повтори (анадиплосис, паралелізм) передають образність. Разом з тим, основною функцією повтору є створення ритму і, як зазначав О. В. Чичерін, у разі художнього тексту мова йде про ритм образу [167, с. 170, 329]. Як професійний перекладач, Х. Кортасар відзначав у своїй прозі особливу роль ритму і зауважував, що в усіх відомих йому перекладах його творів, більш чи менш успішних, відсутнє найголовніше – ритм [240, с. 339, 340].

На нашу думку, лексичний повтор є ключовим художнім прийомом письменника. Свідченням цього є те, що він використовує цю фігуру не тільки в межах одного оповідання. Також повтор відбувається і в сукупності текстів, унаслідок чого забезпечується цілісність усієї художньої дійсності, створеної

письменником. Приміром, у ході дослідження творів Хуліо Кортасара, що перекладено українською мовою, було виявлено повтор лексем *cielo* ‘небо’, *pozo* ‘колодязь’ у їхньому метафоричному (символічному) значенні в 12 і в 9 творах відповідно (Див. Додатки 1, 2).

У перекладознавчих дослідженнях відтворенню різних видів повтору приділяється суттєва увага. Науковці розглядають його збереження як важливий фактор адекватного перекладу (Н. В. Любчук, О. Омельченко, А. В. Федоров, О. І. Чередниченко). Вилучення повтору в ході перекладу ведуть до порушення ритмомелодики та послаблення емпатичної функції в тексті [122, с. 95]. Н. В. Любчук говорить про важливість збереження лексичного повтору в перекладі, оскільки він не тільки забезпечує ритм у прозі та синтаксичний зв'язок між реченнями, але також слугує засобом виділення певного важливого поняття, тобто утворює своєрідний лексичний лейтмотив [105, с. 62]. Разом з тим, питання збереження повтору в перекладах неоднозначне, оскільки його зменшення в цільовому тексті є однією з перекладацьких універсалій [127, с. 219; 59, с. 119].

5. Довгі та наддовгі речення.

Хуліо Кортасар у своїх текстах виявляє тенденцію до використання довгих і наддовгих речень. Критерії визначення довжини речень у науковців різняться. Згідно із Т. В. Бухінською і В. А. Кухаренко, усі речення зазвичай поділяються за довжиною на короткі (до 10 слів), середні (до 30 слів), довгі (до 60 слів) та наддовгі, з практично необмежним обсягом [19, с. 10; 97, с. 56]. Існують класифікації і з меншою кількістю слів у реченні: короткі – до 6 слів, середні – від 7 до 10 слів, довгі – від 11 до 30 слів, а дуже довгі – більше 30 слів [152, с. 55].

Суцільний аналіз синтаксису текстів Хуліо Кортасара на предмет кількісного показника виявив, що на початку творчості письменник уживає переважно середні та довгі. Так, коротке оповідання «Продовженість парків» (1956) містить 541 слово і 27 речень. Найкоротші речення складають 3 і 8 слів. Найдовші речення – 41 і 55 слів. Середній показник довжини речення – біля 20 слів. У довгому оповіданні «Жовта квітка» (1956), яке містить 2651 слово і 113 речень, середнім показником довжини речення збільшується лише на 3 слова – 23

слова. Найкоротші речення складають 1 і 3 слова. Але з'являються вже два наддовгих речення зі 105 і 182 словами. В подальшій творчості спостерігається тенденція до збільшення пропорції довгих речень у тексті. Так, в оповіданні «Ліліана плаче» (1974), де є 3565 слів і 45 речень, найкоротше речення містить 14 слів, а найдовше – 263. Середній показник довжини речення складає вже 79 слів, тобто такий, що відноситься до наддовгих речень (понад 60). Наведімо вибірково довжину речень з оповідання інших збірок пізніших років: «Танго повернення» (1980) – найдовші речення містять 282 і 241 слово; «Клон» (1980) – 435 слова, «Кошмари» («Кошмарні сни») (1982) – 153 і 134 слова.

Аналіз свідчить про те, що для текстів Х. Кортасара характерні довгі речення, і з роками їх ужиток стає частішим. Зважаючи на думку Т. Р. Кияка, за якою синтаксична організація тексту творить специфіку авторського стилю [75, с. 302], про довгі речення в творах Кортасара можна говорити як про ознаку його авторського стилю, що має бути переданою в тексті перекладу.

У перекладознавчих дослідженнях питання довжини речень привертає увагу в зв'язку із поділом речень у перекладі. Ю. Найда відносить збереження довжини речень до функціональної еквівалентності перекладу [217]. Інколи поділ речення пояснюють граматичними розбіжностями між вихідною та цільовою мовами [172, с. 191]. В. І. Карабан причиною членування великих речень називає розбіжності в жанрово-стилістичних нормах вихідної і цільової мов. Інший привід він бачить у забезпеченні кращої читабельності тексту, оскільки інколи важко орієнтуватися в логіко-сміслових зв'язках компонентів речень [69, с. 306]. Така потреба в членуванні речення залежно від функціонального стилю тексту може вести, за словами Л. С. Бархударова, до зміни самої його структури [7, с. 206]. Ці зміни можливі, але за умови, як указує В. О. Іовенко, що вони не заважають формуванню смислу [63 с. 244]. А. В. Федоров зазначає, що синтаксичну єдність необхідно враховувати також для збереження не тільки смислової, але й образної єдності твору. А в перекладі текстів авторів, для яких характерне вживання довгих і складних фраз за організаційним принципом, необхідно особливо зберігати синтаксичну єдність [154 с. 362].

Так, перекладознавці, з одного боку, вказують на необхідність збереження довжини речення, що забезпечує відтворення образної і смислової єдності твору, а, з другого боку, допускають його членування через низку причин, але за умови, що такі трансформації не заважають цій єдності.

Поміж різних функцій довгих речень перекладознавці, в першу чергу, звертають увагу на ритмічну (В. Коптілов, О. І. Чередниченко, П. О. Бех, І. С. Орлова, А. В. Федоров), що твориться довжиною речення [123, с. 127], а також повтором, паралелізмом, характером зв'язків між фразами. О. І. Чередниченко і П. О. Бех говорять про те, що в перекладі ритмічний устрій має бути динамічно еквівалентним оригіналові [164, с. 45]. Утім, мова не йде про механічне копіювання ритму оригіналу, оскільки це не приводить до художньо-функціональної відповідності. Будь-який текст перекладу, як закінчений художній твір, матиме свій ритм. Головне в тому, щоб збігалася значимість ритмічних побудов у текстах оригіналу і перекладу [145 с. 147]. Загалом можна стверджувати, що врахування синтаксичної побудови в перекладі забезпечує відтворення ритміко-композиційної структури оригіналу.

Х. Кортасар завдяки довжині речення створює в тексті відповідний ритм, монотонний чи прискорений залежно від необхідного ефекту [16, с. 6]; буде багатомірний образ із декількома одночасними мікрообразами; в межах одного речення змінює особу оповідача, а з цим погляд на події [16, с. 5]; поєднує різні плани твору [169, с. 227]. Відповідно, довгі та наддовгі речення в тексті Хуліо Кортасара виконують ритмічну функцію та беруть участь у побудові образу, композиції, архітектоніки.

Відзначимо дослідження перекладів творів Хуліо Кортасара, які вказують на порушення їхньої ритмомелодики. Зокрема, М. Г. Шаройкіна виявила втрати на формальному рівні, що привели до змін в образному плані, – ритмі образів, – а це зрештою позначалося на ідейно-образній структурі твору в цілому [171, с. 194].

6. Графічне увиразнення художнього тексту.

Тексти Хуліо Кортасара стали яскравим утіленням концепції постструктуралізму та деконструкції, що репрезентують нелінійну структуру

тексту, змішання жанрів і стилів, фрагментарність, створену через колаж і пастиш, гру слів, порушення принципів зв'язності тексту, експерименти з синтаксисом, пунктуацією і в цілому з архітектонікою [168, с. 4]. Письменнику властиве оформлення своїх текстів різними графічними засобами: шрифтовими, поширеними в усіх творах, та нешрифтовими, представленими переважно в романах.

Стилістична значимість графічних засобів підкреслюється багатьма науковцями [33; 123; 128]. В цілому, вони посилюють вплив тексту на читача. Виокремлення елементів і частин тексту примушує читача включитися в активну мисленнєву роботу, щоб розтлумачити суть логічного акцентування і зрозуміти авторський задум [113]. Зрештою, графіка також виявляється важливою в ідейно-образній структурі твору. Вона допомагає автору додати в текст імплікації, виразити емоції, а читачу не проскочити повз найважливіше, примушує його вдуматися і виявити підтекст. У зв'язку з цим можна говорити про те, що в тексті за допомогою графіки передається невербальна складова дискурсу.

Перекладознавці звертають увагу на важливість відтворення графічного оформлення тексту оригіналу в перекладі. Н. Л. Волкогон наголошує на відтворенні графіки, оскільки з її допомогою виявляються емоції та збільшується впливова сила семіотичного знака. Крім цього, графічні засоби дозволяють ввести до тексту інформацію, що спрощує сприйняття, привертає увагу до важливіших елементів [30, с. 7]. На думку І. С. Орлової, із вилученням графіки з перекладу перекладач не відтворює усієї фактуальної інформації. Натомість збереження графічного виділення елементів тексту забезпечує відповідний комунікативний вплив на адресата, адекватність перекладу [125, с. 254].

Найактивніше серед засобів графічного увиразнення тексту, не говорячи про пунктуацію, перекладознавці досліджують курсив. На думку М. В. Петровського, за ним приховується дух першотвору, який має бути дбайливо донесеним до читача. Використання курсиву в текстах не регламентовано правилами й носить авторський характер, і необхідно враховувати не тільки національні особливості використання графічних засобів,

але й художній стиль автора твору [127, с. 125]. Використовується засіб для виділення іншомовних вкраплень, створення емпізи та конотацій у тексті. Збереження курсиву у вкрапленнях не спричинює труднощів у перекладі. У разі емпітичних і конотативних значень, перекладачі часто, окрім збереження графічного оформлення, вводять додаткові засоби: частки, повтор, прислівники, емоційну лексику, фразеологічні одиниці, додаткову пунктуацію. Н. В. Денисенко називає такі додавання введенням асиметричного відповідника, що є шрифтовим і пунктуаційним підсилювачем на графічному рівні (модифікація оригіналу іншим графічним способом), лексичному (додавання емпітичних засобів у перекладі) та синтаксичному рівнях (парцеляція, транспозиція) [45, с. 59].

Загалом можна сказати, що перекладознавці виступають за збереження графічних засобів виділення в тексті перекладу. Однак, як указують фахівці з друкарства та книговидання, під час перекладу існують ситуації, коли перекладач зберігає виділення (назв, надписів), тоді як його необхідно оформити відповідно до національної традиції. На думку фахівців, такі випадки в українській мові не мають права на існування [37, с. 63].

7. Складна архітектоніка.

Хуліо Кортасар часто використовує графічні засоби для структурування тексту і побудови своєї архітектоніки.

Поняття архітектоніки визначають як зчеплення фраз і крупніших синтаксичних фрагментів; як зовнішній зв'язок частин тексту, тобто зовнішня його побудова; як формальна структура тексту, що становить його об'ємно-прагматичне членування на глави, параграфи, томи (книги), частини, глави, главки, відбивки і абзаци [255, с. 23]. До поняття також включають: тип оповіді, діалогів, послідовність подій, групування персонажів та ін. [120, с. 47, 121, с. 165].

Із погляду комплексного підходу архітектоніку бачать як складову композиції твору. Так, Ю. Волков, говорячи про відтворення зовнішнього оформлення тексту (архітектоніку), вживає вираз «синтаксична композиція» [29, с. 28]. На думку Н. О. Ніколіної, на протигагу внутрішній композиції, що

визначається системою образів, сюжетом, архітектоніка як зовнішня композиція виявляється в членуванні безперервного за своїм характером тексту на дискретні одиниці. При цьому, дослідниця зауважує, що не менш важливим є і відсутність членування в тексті, що підкреслює цілісність просторового континууму, принципову недискретність організації оповіді, плинність картини світу оповідача чи персонажу [120, с. 45].

Доречно тут навести думки І. Р. Гальперіна, який, говорячи про членування тексту, розрізняє два основні його види. Першим науковець називає об'ємно-прагматичне членування, що є власне розглянутим нами поділом об'єму тексту з настановою на увагу читача. Інший поділ науковець позначає як контекстно-варіативне членування, під яким розуміє виділення мовленнєвих актів оповідача, персонажів, а також форми їх оповіді [34, с. 52]. Цей другий вид членування також активно використовується Хуліо Кортасаром.

Таким чином, архітектоніка є зовнішньою складовою композиції твору і проявляється в наявності чи відсутності членування тексту. Авторський поділ тексту дає можливість організувати подачу інформації, допомогти сприйняттю читача, зацентувати його увагу на важливих моментах. Це певний «спосіб смислового членування» [154 с. 278], поетапного розподілу інформації в тексті.

Перекладознавчі дослідження відтворення архітектоніки є різноплановими. За Ю. Найдою, збереження структури тексту забезпечує функціональну еквівалентність перекладу оригіналові [217]. Український учений О. М. Фінкель надає зовнішньому оформленню велике значення і критично оцінює неухвалене ставлення перекладача до тексту першотвору: пропуски, вставки. За перекладознавцем, треба якомога дбайливіше зберігати точність тексту оригіналу, рішуче відкидаючи думку про те, що ця точність перешкоджає художності. Чим більше стилістичних компонентів твору відтворить перекладач, дбаючи звичайно не тільки про їх передачу у розпорошеному вигляді, а також і про їхній зв'язок із загальною поетикою автора (тобто відтворюючи їх не тільки як окремі факти, а ще як члени якоїсь системи із їхніми зв'язками та відношеннями до цілого), тоді більшої художності матиме такий переклад

[157, с. 78]. З огляду на це, слухними є слова І. С. Орлової, що «задня досягнення адекватності перекладу і для збереження комунікативного впливу на адресата в перекладі слід зберігати структурний поділ тексту» [125, с. 255]. У разі руйнування такого поділу в тексті перекладу, за словами Ю. Волкова, втрачається можливість передачі особливостей стилю автора [29, с. 32], хоча інколи зміни допускаються, метою яких є привести переклад до норм літератури цільової мови [82, с. 85].

Особливості архітекτονіки текстів Хуліо Кортасара залежать від обсягу твору. В оповіданнях, мікрооповіданнях свої особливості має поділ тексту на абзаци, речення. У разі романів суттєвим для їхньої структури виявляється поділ на розділи, частини. Наприклад, роман «Гра в класи» відомий своєю своєрідною зовнішньою формою. По суті, це дві книги в одній, оформлені певними графічними засобами. Присутній на його початку метатекст роз'яснює два основні способи прочитання наявних 155 розділів: читати традиційним способом чи перестрибуючи від одного розділу до іншого [289]. Залежно від того, який порядок прочитання обере читач, в нього складатиметься розуміння ідеї твору. Також роман можна читати в довільному порядку, оскільки кожен розділ є автономним. У такий спосіб, архітектоніка функціонує на смисловому рівні, надає твору ігрового характеру, оскільки формує в ньому «лабіринт», робить читання грою, подібною до дитячої гри в класи.

Таким чином, у художньому дискурсі Хуліо Кортасара ми виокремлюємо сім найяскравіших особливостей: 1) національно-культурний компонент; 2) високий ступень інтертекстуальності; 3) дуальність художньої дійсності; 4) повтор; 5) довгі та наддовгі речення; 6) графічне увиразнення тексту; 7) складна архітектоніка.

Перші три характеристики позначають характерні риси світогляду письменника. Національно-культурний компонент, обумовлений біографією письменника, розкривається через пряме чи опосередковане зображення національних проблем латиноамериканського суспільства і виражається через національно марковану лексику, слова-реалії, іншомовні вкраплення.

Високий ступень інтертекстуальності привносить у твори ефект мультикультуралізму. Інтертекстуальні елементи виявляються на рівні слова або словосполучення, речення чи фрагмента тексту. Крім цього, цілий текст може бути посиланням на інший твір. Завдяки такому прийому деякі твори Хуліо Кортасара посилаються один на одного і з цим утворюють цілісність його художнього дискурсу.

Дуальність художньої дійсності обумовлена індивідуальним світосприйняттям письменника. В багатьох творах письменника наявні бінарні опозиції «верх – низ»; «свій – чужий»; «реальний – ірреальний». В останній опозиції виокремлюються підгрупи «світ реальний – світ сновидінь»; «світ живих – світ душ померлих»; «світ реальний – світ уявний». На лінгвістичному рівні частим виразником дуальності в бінарній опозиції «верх – низ» є лексичні одиниці *cielo – rozo* ('небо – колодязь'), в інших опозиціях – *lado* ('бік, сторона').

Наступні чотири характеристики позначають більшою мірою художні прийоми Хуліо Кортасара. Стилістична фігура повтору функціонує як засіб надання тексту ритмічності, образності, цілісності. Лексичний повтор часто вживається в сукупності текстів, що надає йому певного смислового навантаження та творить цілісність усього художнього дискурсу Хуліо Кортасара.

Довгі та наддовгі речення активно використовуються автором для надання твору ритмічності та образності. Часто вони поєднують кілька смислових планів, завдяки чому створюється багатомірна художня дійсність.

Шрифтові та нешрифтові графічні засоби активно використовуються письменником для увиразнення тексту. Також за їхньою допомогою формується своєрідна архітектоніка тексту, що втілює новаторські ідеї письменника. У випадку романів важливу роль відіграє поділ тексту на розділи, частини. В оповіданнях, мікрооповіданнях значення мають абзаци, речення.

1.2.2. Твори Хуліо Кортасара в українських перекладах

Український перекладний дискурс Хуліо Кортасара почав формуватися ще в радянський період. У 1978 році Ю. Покальчук переклав твір «Гонитва», що було надруковано у збірці «Латиноамериканська повість» разом із творами інших латиноамериканських письменників. Вже через п'ять років Ю. Покальчук видав збірку перекладів оповідань Хуліо Кортасара під назвою «Таємна зброя» (1983). До неї увійшло дев'ятнадцять оповідань з п'яťох збірок письменника різних років написання («Звіринець» (1951), «Кінець гри» (1956), «Таємна зброя» (1959), «Всі вогні – вогонь» (1966), «Хтось, хто там ходить» (1977)). Збірка містить передмову з 13 сторінок, де Ю. Покальчук у загальних рисах характеризує творчість письменника. Крім цього, перекладач тричі друкував свої переклади в журналі «Всесвіт». Один раз у радянський період, у 1981 році, було надруковано чотири оповідання, що згодом увійшли до збірки «Таємна зброя». Два інші видання припадають уже на роки незалежної України. У 1996 році було опубліковано два нові оповідання та відредаговано текст перекладу «Ліліана плаче». У 2008 році з'явився в журналі ще один переклад мікрооповідання «Продовженість парків». Загалом, Ю. Покальчук переклав українською мовою 23 оповідання Хуліо Кортасара.

У радянський період твори Хуліо Кортасара також спорадично перекладалися іншими перекладачами і виходили друком лише в літературних журналах. В 1979 році в журналі «Сучасність», що на той час виходив у Мюнхені, було опубліковано переклад одного оповідання («Бабине літо») В. Бургардта. Зазначимо, що в 1983 році його також було перекладено Ю. Покальчуком у збірці «Таємна зброя». В той період на території України також вийшли два видання журналу «Всесвіт» (1981, 1989), які в сукупності містили переклади семи оповідань, виконані О. Буценком, і одного оповідання в перекладі А. Перепаді. Зауважимо, що в 1989 році було опубліковано переклад поезії Х. Кортасара, зроблений С. Борщевським. Зауважимо, що в цьому дисертаційному дослідженні поезія не розглядається. Вона може бути об'єктом подальших розвідок.

Отже, в Україні в радянський період було перекладено українською мовою 28 оповідань і шість віршів.

За часів незалежності України переклади творів Хуліо Кортасара продовжилися. В 2008 році вийшов друком переклад культового роману письменника «Гра в класи», здійснений А. Перепадею. Книга містить ґрунтовну передмову (19 сторінок), написану Ю. Покальчуком. В кінці книги знаходяться примітки перекладача, що налічують 555 позицій. Через рік у тому ж самому видавництві «Фоліо» було опубліковано роман «Читанка для Мануеля» (2009), чий переклад здійснив П. Таращук. Іншою знаменною подією стало видання до 100-річчя з дня народження Хуліо Кортасара збірки перекладів під назвою «Поза часом» (2014). Книга вмістила дві повні останні прижиттєві збірки письменника – «Ми дуже любимо Гленду» (1980) і «Поза часом» (1982). Переклади всіх творів було виконано С. Борщевським, який став ще одним перекладачем, що відтворив українською мовою значну кількість оповідань письменника, а саме 18 творів. Зауважимо, що два з цих оповідань («Котяче сприйняття», «Кошмарні сни») раніше вже було перекладено О. Буценком у 1989 році.

Твори Х. Кортасара перекладалися й іншими українськими перекладачами, що супроводжували свої переклади короткими інформаційними довідками.

М. Жердинівська в 1999 році в журналі «Всесвіт» опублікувала переклад оповідання «Захоплений дім», вже другий після перекладу Ю. Покальчука («Загарбаний будинок» (1983)). Переклад цього твору перекладачка також включила із незначним редагуванням до своєї книги «Латиноамериканські повісті та оповідання» (2003).

Г. Грабовська в 2007 році в цьому ж журналі опублікувала переклад повісті «Переслідувач» (2007) та оповідання «Південна автострада» (2009). Зауважимо, що ці два твори також було перекладено раніше Ю. Покальчуком («Гонитва» (1978), «Південна автострада» (1983)).

Варто відзначити роботи молодого перекладача А. Сировця, які були здійснені під керівництвом викладачів КНУ імені Тараса Шевченка. Зокрема, перекладачем було виконано вже третій за рахунком переклад оповідання «Захоплений дім».

Отже, український перекладний дискурс Хуліо Кортасара представлено перекладами 50 творів (48 оповіданнями та двома романами), що здійснено дев'ятьма перекладачами: В. Бургардтом (1979), Ю Покальчуком (1978, 1981, 1983, 1996, 2008), О. Буценком (1981, 1989), С. Борщевським (1989, 2014), М. Жердинівською (1999, 2003), Г. Грабовською (2007, 2009), А. Перепадею (2008), П. Таращуком (2009), А. Сировцем (2013). Перші переклади творів українською мовою з'явилися ще за радянських часів, а за часів незалежності України їхня кількість примножилася.

Уявлення читача перекладу про художній дискурс Хуліо Кортасара, на противагу читачеві оригіналу, складається на основі меншого обсягу текстів письменника. Крім цього, у перекладному дискурсі наявна множинність текстів перекладу одного твору (6 творів у перекладі різних перекладачів), тоді як в оригінальному існує лише один авторський текст. Разом з тим, існує варіативність текстів перекладу, спричинена не тільки кількістю перекладачів, але й випадками редагування окремого тексту перекладу одним і тим самим перекладачем.

Усвідомлюючи, що твори Хуліо Кортасара потрапляють в інший лінгвокультурний простір, перекладачі додають до своїх перекладів коментар. Це коротка довідка про автора (Г. Грабовська, М. Жердинівська, В. Бургардт), більш або менш змістовна передмова (А. Перепадя, Ю. Покальчук), примітки в кінці твору (А. Перепадя), а також численні виноски в кінці сторінки, використані різною мірою всіма перекладачами. Такі перекладацькі доповнення свідчать про орієнтованість перекладачів на читача.

В оригінальному художньому дискурсі Хуліо Кортасара такі інформаційні довідки відсутні, як зазвичай в оригінальному творі. Однак, нам відоме одне видання роману «Гра в класи», що вийшло в 2008 році у виконанні А. Амороса. Його своєрідність полягає в тому, що воно містить суттєвий інформаційний і ілюстративний матеріал на 92 сторінках, що безумовно є корисним для сучасного іспаномовного читача.

Висновки до першого розділу

У перекладознавчих дослідженнях явище дискурсу розглядають як текст; як діяльність; як комунікативну подію. Спільним для всіх підходів є наявність певного контексту, вираженого екстралінгвістичними факторами: соціальним, культурним, психологічним, етнічним, історичним.

Дослідження відтворення дискурсу як тексту зосереджується на його формі та змісті. Текст розглядається як результат дискурсивного процесу чи його вихідна точка. Відтворення одиниць усіх мовних рівнів вивчається на матеріалі різних за обсягом корпусів: висловлення, надфразної єдності, тексту окремого автора, сукупності текстів одного автора, сукупності текстів різних авторів.

Діяльнісний підхід до дискурсу акцентує увагу на його соціальній складовій. Важливим для перекладу виявляється не тільки «хто говорить», але й «хто слухає». Розглядаються їхні індивідуальні характеристики та етнокультурна належність, індивідуальна картина світу, яка є частиною більшої, національної.

Комунікативний підхід до дискурсу виявляє такі його елементи, як учасники, умови, в яких відбувається дискурсивний процес, і власне текст. Окрім дискурсу адресанта та дискурсу адресата, також виділяють дискурс перекладача, який одночасно є адресатом і адресантом.

В процесі перекладацької діяльності породжуються два специфічні різновиди дискурсу: перекладацький дискурс (інколи перекладознавчий) як діяльність перекладача/перекладачів і пов'язані з нею процедури: стратегії, тактики, методи перекладу, редагування, критика; перекладний дискурс як сукупність перекладів оригінальних текстів певного автора, певного жанру, що функціонують у дискурсивному полі цільової лінгвокультури. Особливий інтерес досліджень складає відтворення художнього дискурсу, який розглядається в різних масштабах: як текст окремого письменника; як творчість письменника; як явище літературної течії, як художня література.

Художній дискурс є творчою діяльністю емоційно-образного мислення та мовлення, в процесі якої створюється і сприймається художня дійсність, яка закодовується автором у тексти і декодується з них читачем. Сам процес

відбувається в свідомості учасників дискурсу, де актуалізується текст і породжується комунікація.

Своєрідність такого типу дискурсу полягає в наявності особливої художньої дійсності – суб'єктивного відображення в свідомості автора об'єктивного світу, який він втілює в тексті.

Перекладач у відтворенні художнього дискурсу на першому етапі виступає в ролі читача, інтерпретатора дискурсу. Його завданням є встановлення інтенції адресанта, знання його картини світу та екстралінгвістичного контексту лінгвокультурного простору, в якому створено твір. Для відтворення дискурсу важливо повною мірою не тільки відтворити текст, але також дослідити індивідуальні риси особистості письменника, соціально-історичні умови виникнення твору.

На другому етапі перекладач стає реалізатором дискурсу в цільовій культурі. Задачею стає орієнтованість на читача перекладу, а саме на його підготовку до сприйняття цільового тексту. Активізації художнього дискурсу в свідомості реципієнта сприяють додавання інформаційної довідки про автора, його індивідуальний стиль, а також лінгвокультурний простір, в якому функціонує оригінальний твір.

Художній дискурс Х. Кортасара позначений наступними особливостями: 1) національно-культурним компонентом; 2) високим ступенем інтертекстуальності; 3) дуальністю художньої дійсності; 4) повтором; 5) довгими та наддовгими реченнями; 6) графічним оформленням тексту; 7) складною архітектонікою.

Національно-культурний компонент виявляється в творах із латиноамериканською тематикою, що містять соціально-політичний, культурний контексти, і виражається національно маркованою лексикою, словами-реаліями, іншомовними вкрапленнями.

Високий ступень інтертекстуальності творів надає художньому дискурсу мультикультуралізму. Інтертекстуальні елементи присутні на рівні слів,

словосполучень, фрагментів тексту. Також весь текст може бути посиланням на інший твір письменника, що забезпечує цілісність усього художнього дискурсу.

Дуальність художньої дійсності виражає індивідуальне світосприйняття письменника, який бачить життя в крізь призму бінарних опозицій «верх-низ»; «свій-чужий»; «світ реальний-світ сновидінь»; «світ живих-світ душ померлих»; «світ реальний-світ уявний». На лексичному рівні опозиції часто виражаються лексичними одиницями *cielo, pozo, lado*.

Інші чотири особливості характеризують художні прийоми письменника. Активно використовується стилістична фігура повтору, особливо лексичного, що забезпечує когерентність не тільки тексту, але усього дискурсу. Окрім надання образності та ритмічності, повтори беруть участь у формуванні смислу.

Довгі та наддовгі речення виконують у тексті ритмічну функцію, а також беруть участь у створенні образу та побудові архітекtonіки. Їхня довжина дає можливість створити новаторську художню дійсність, яка відображає багатомірність об'єктивного світу.

Важливу роль в увиразненні та побудові тексту відіграють графічні шрифтові та нешрифтові засоби. Вони обумовлюють архітекtonіку тексту, яка як засіб структурування на смисловому рівні виражається у відсутності чи наявності поділу тексту на розділи, частини в романах, на абзаци, речення в оповіданнях.

Український перекладний дискурс Хуліо Кортасара представлений 50 прозовими творами, що здійснені дев'ятьма перекладачами як в радянський період, так і за незалежності України: В. Бургардтом, Ю. Покальчуком, О. Буценком, С. Борщевським, М. Жердинівською, Г. Грабовською, А. Перепадею, П. Таращуком, А. Сировцем.

Сприйняття художнього дискурсу Х. Кортасара читачем перекладу на противагу від читача оригіналу відбувається на основі меншого обсягу текстів. У перекладному дискурсі наявна множинність текстів перекладу одного твору, виконаного різними перекладачами чи відредагованого одним і тим самим перекладачем. Тексти перекладів супроводжує в більшому чи в меншому обсязі коментар, що свідчить про орієнтованість перекладачів на читача перекладу.

Ці відмінності складають диференційні ознаки перекладного дискурсу Хуліо Кортасара.

РОЗДІЛ II

ЛІНГВОКУЛЬТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ ХУЛІО КОРТАСАРА ТА ЇХ ВІДТВОРЕННЯ В ПЕРЕКЛАДІ

2.1. Національно-культурний компонент в оригіналі та в перекладах

Розуміння певних оповідань Х. Кортасара залежить від знань екстралінгвістичних умов їх створення. Як приклад функціонування соціально-політичного та культурного контекстів розглянемо твори «Загарбаний будинок» («Захоплений дім»), «Вдруге», «Брами неба», «Аксолотль», «Вночі обличчям до неба».

Події першого твору «Загарбаний будинок» («Захоплений дім») відбуваються в Буенос-Айресі. Брат із сестрою усамітнено живуть у великому родинному будинку. Одного дня брат чує приглушені сторонні звуки у віддалених кімнатах. Він кидається до дверей, які розділяють жилу та нежилу частину дому й швидко закриває їх на ключ. Однак невдовзі приглушені звуки проникають і на той бік, де він живе із сестрою. Зрештою, нічого не взявши із собою, вони залишають будинок. Наостанок брат замикає вхідні двері на ключ і викидає його.

У творі зображено персонажі, що змушені тікати з рідного будинку через страх перед невідомою силою, що наступає. Центральний образ-емоція страху виявляється в їхній нелогічній, на перший погляд, реакції. В жодному з разів брат із сестрою не роблять спроби встановити походження звуків, протистояти їм, а навпаки залишають усе рідне:

Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada [293, c. 16].

Це заключне речення твору. Словосполучення *tuve lástima* ‘відчув сум’ свідчить про приховане небажання залишати будинок. Дії брата пояснюються в

іншому реченні побоюваннями, що хтось вирішить пограбувати будинок, який уже захоплено. Це, на нашу думку, вказує на піклування про того, хто може залізти в будинок, який вже став небезпечним.

Переклад оповідання виконано трьома перекладачами. Хронологічно перший належить Ю. Покальчуку (1983):

Мені стало сумно. Я замкнув міцніше двері і кинув ключі у риштак. Навряд, подумав я, якомусь бідоласі заманеться красти в таку годину. Та й будинок уже загарбано [283, с. 31].

Перекладач сегментує речення на чотири окремі, виділяючи смислові блоки. У першому – відтворює стан суму. В третьому – змінює мотивацію брата. Замість побоювання з'являється сумнів, що будинок буде пограбовано. З такою думкою порушується семантична логіка: якщо навряд чи комусь заманеться пограбувати будинок, навіщо тоді закривати двері та ще й викидати ключа. Як наслідок, український читач отримує кінцівку, яка не відповідає попередньому розвитку ідейно-образної структури і здається позбавленою смислу.

Переклад М. Жердинівської (1999, 2003):

Перед тим, як піти геть, я замкнув двері на ключ і кинув його в канаву, щоб який-небудь нещасний прибудько не увійшов бува так пізно в захоплений дім [267, с.5; 268, с. 96].

В обох виданнях перекладу стан суму не передано, тоді як він є важливим у смисловому плані. Разом з цим, мотивацію брата зачинити двері передано, що є успішним для відтворення ідейно-образної структури твору в цілому.

Третій переклад А. Сировця найбільшою мірою відповідає оригіналові, оскільки зберігає як вказівку на сум брата, так мотиви його дій:

Мені стало сумно. Перш ніж ми пішли, я добре зачинив вхідні двері і жбурнув ключі у водостік, а то, не приведи Боже, якийсь бідака ще здумає полізти грабувати дім, а година вже пізня, та й дім ж бо захоплено [269].

З трьох перекладів оповідання в одному його кінцівка виявляється цілком зміненою, нееквівалентною (переклад Ю. Покальчука), на протипагу іншим двом.

У будь-якому разі, в самому творі чітка розв'язка подій у кінцівці відсутня, що викликає, як зазначала К. Кандале, багато питань [191]. Чому брат з сестрою не перевіряють природу звуків? Чому не хочуть протистояти їм? Чому лишають будинок, а також зачиняють двері та викидають ключа?

Твір був першим надрукованим у 1946 році оповіданням Хуліо Кортасара. Саме в цей рік до влади в Аргентині прийшов Хуан Перон, який для інтелігенції фактично перетворився на диктатора. В країні встановився режим «перонізму». Поява твору в таких історичних умовах визначила його сприйняття аргентинським суспільством. Критики побачили в сюжеті символічність і розцінили твір як антипероністську алегорію: захоплений будинок є Аргентиною, а його мешканці – інтелігенція, що відступає під натиском перонізму. Паралель проводили між втечею брата з сестрою та виїздом Кортасара до Парижа [211]. Сам письменник заперечував свідомий наступ на Х. Перона, говорячи, що сюжет оповідання йому наснився [179]. Не дивлячись на це, за твором закріпилась соціально-політична інтерпретація, і в подальшому, попри розробки інших трактувань, вона залишалася провідною.

Таке тлумачення оповідання не може бути сприйняте українським читачем без належної підготовки. Йому потрібні знання про життя письменника та екстралінгвістичні фактори, за яких було написано твір. За шкільною програмою стандартного рівня зі всесвітньої історії, затвердженою МОН України, цікавий для нас період історії країн Латинської Америки вивчається в 11 класі в межах теми «Розвиток провідних країн Азії, Африки та Латинської Америки в др. пол. XX – на поч. XXI ст.» [245]. На цю загальну тему виділяється 5 годин, і матеріал опрацьовується в загальних рисах. Крім цього, аналіз підручників, затверджених Програмою, виявляє, що політика Х. Перона висвітлюється в одному абзаці, де він характеризується як прогресивний політичний і державний діяч, а не диктатор [99]. Самі твори Хуліо Кортасара ґрунтовно в шкільній програмі не вивчаються. Письменник з'являється лише в списку додаткової літератури, де пропонується один його роман «Гра в класи» [245].

За таким поглядом пересічний український читач є малопідготовленим до сприйняття оповідання в політичному контексті його створення. Утім, у тексті оригіналу наявна імплікація, а саме вказання дати, що певним чином може скерувати читацьке сприйняття:

Desde 1939 no llegaba nada valioso a la Argentina [293, c. 10].

В перекладах Ю. Покальчука і А. Сировця ця фактуальна інформація цілком відтворюється:

Ю. Покальчук: *Від 1939 року нічого вартого уваги до нас в Аргентину не надходило [283, с. 27].*

А. Сировець: *З 1939 року до Аргентини не привозили нічого вартого уваги [269].*

Дата окреслює історичні межі подій у творі. Виникають асоціації з періодом національних, революційних переворотів, що відбулися в низці країн у ХХ-му ст. Така вказівка виявляється досить важливою для уважного читача.

Втім, у перекладі М. Жердинівської вона повністю вилучена:

Уже давно до Аргентини не надсилали з Європи нічого путнього з літератури [267, с. 3].

При цьому зауважимо, що під час перевидання твору в цей уривок були внесені синтаксичні та лексичні зміни, але дати так і не було відтворено:

Вже давно з Європі нічого путнього з літератури не прибувало до Аргентини [268, с. 93].

Відсутність вказівки на часовий період позбавляє українського читача єдиного джерела посилань на історичний і політичний контекст у творі.

Зазначимо також, що Ю. Покальчук і М. Жердинівська супроводжують свій переклад коментарем. У Ю. Покальчука це передне слово у формі літературознавчого огляду творчості Х. Кортасара, де вказано, що твір належить до ранніх оповідань, в яких «часто уловлювалось бажання письменника будь-що «здивувати» читача» [283, с. 10]. М. Жердинівська у «Всесвіті» надає інформаційну довідку, що становить короткий перелік збірок письменника із роками їх публікацій [267, с. 3]. Про життєвий шлях, політичні погляди та

історичні події, під час яких жив Хуліо Кортасар, що охоплювали Аргентину, в жодному з коментарів не зазначено. Іншими словами, експлікація екстралінгвістичних факторів, в яких було створено текст, відсутня. Інформація для актуалізації оригінального дискурсу в свідомості українського читача і співвіднесенням із історичним контекстом, в цілому, виявляється недостатньою.

Оповідання «Вдруге» також імпліцитно висвітлює політичну ситуацію в Аргентині. Марія Елена отримує офіційну повістку з'явитися за невідомою їй адресою в Буенос-Айресі. З'явившись, дівчина займає чергу, де є хлопець, який прийшов сюди вдруге. Він заходить до кабінету і не повертається. Коли у кімнату потрапляє Марія Елена, на свій подив вона не бачить там ні хлопця, ні інших дверей для виходу. Дівчині дають заповнити анкету і говорять прийти вдруге. На вулиці вона чекає на хлопця і думає, що буде, коли вона повернеться вдруге.

Ідейно-образна структура оповідання побудована на атмосфері таємничості та тривоги. Знову в кінцівці твору залишається багато питань без відповідей. При цьому, в тексті є підказка для читача:

Aunque el número figuraba clarito en la convocatoria, la sorprendió no ver la bandera patria y por un momento se quedó en la esquina (era demasiado temprano, podía hacer tiempo) y sin ninguna razón le preguntó al del quiosco de diarios si en esa cuadra estaba la Dirección [294, c. 27].

Фрагмент містить словосполучення *la bandera patria* букв. 'вітчизняний прапор', який дівчина хоче побачити на будинку, а також іменника *Dirección*, яке відповідає структурному підрозділу "управління" міністерства [263]. Ці лексичні одиниці вказують, що дівчина прийшла до державної установи. Відповідно, стає зрозумілим, що зі зникненням хлопця пов'язаний державний апарат.

У перекладі Ю. Покальчука ці лексичні одиниці зазнають змін:

Хоча на повістці номер будинку написано було виразно, вона здивувалася, не побачивши прапора, й на мить затрималася на розі (і так було зарано, ще мала час), а потім ні з того ні з сього звернулася до чоловіка з газетного кіоска й запитала, чи в цьому кварталі міститься Дирекція [283, c. 276].

У словосполученні вилучено прикметник *patria*. Іменник *Dirección*, відтворено буквально зі збереженням великої літери «Дирекція». За словником української мови в цій лексемі переважає сема адміністрування [235], що відповідає приватним установам. Органи державних установ позначає іменник «управління», що зафіксований у іспансько-українському словнику як еквівалент іменника *dirección* [249]. З трансформаціями перекладача з тексту перекладу вилучаються вказівки на державний апарат. Як результат, у перекладі зникає словесна опора. За відсутності і знань про контекст твору для українського читача відкривається широкий простір суб'єктивних асоціацій.

Твір було написано в рік приходу до влади в Аргентині останньої військової хунти (1976–1983 рр.). У країні здійснювався державний тероризм спрямований проти підозрюваних у політичній опозиції: було викрадено і знищено близько 30 тисяч людей. Панівна верхівка розцінила твір як прямий наступ на владу, а критики як колективний дискурс, який концентровано виразив у офіційній літературі те, про що говорити було неможливо [229]. Х. Кортасар на той момент зайняв активну політичну позицію і вважав, що письменник є зобов'язаним висвітлювати соціально-політичну дійсність країни [240].

Ю. Покальчук у своїй передмові, коментуючи це оповідання, як і щодо попереднього, не вказує на контекст його створення. Натомість перекладач висловлює думку, що «автор засуджував міщанський, дрібнобуржуазний погляд на життя, де кожне сліпе підпорядкування незрозумілим, тупим чиновницьким усталенням неодмінно приведе людину до загибелі — моральної чи фізичної» [283, с. 14]. Цей коментар, на нашу думку, є малоінформативним для сприйняття та розуміння твору. При цьому, його ідею витлумачено як засудження міщанського погляду на життя. Читач потребує більш об'єктивної інформації в коментарі, що дозволить йому скласти особисте враження від прочитаного.

На противагу цим оповіданням, у Х. Кортасара є багато творів, в яких соціально-політичний контекст є експліцитним. Приміром, твір «Апокаліпсис Солентінаме», який вважається відкритою критикою влади [234]. Сюжет твору заснований на реальних подіях зі згадкою багатьох культурних діячів Латинської

Америци. Кортасар розповідає про свою подорож до країн карибського басейну і відвідування архіпелагу Солентінаме (Нікарагуа). Там він фотографує картини селян. В Парижі письменник проявляє плівку і на самоті продивляється знімки на діапроекторі. Раптом перед ним з'являються сцени насилля та вбивств. Коли повертається його дівчина, вона також дивиться знімки, але бачить на них лише сфотографовані картини селян.

В ідейно-образній структурі центральними є образи-речі, а саме фотознімки. Вони є засобом переходу від реальності до фантастичного і виявляють більш глибоке бачення ситуації. Так розкриваються теми жорстоких репресій у різних країнах Латинської Америци. Критики навіть назвали оповідання фотографією історичної доби [234]. Переклад твору цілком відтворює змальовану картину терору в Латинській Америці:

[...] un tema que la gente de Solentiname trataba como si hablaran de ellos mismos, de la amenaza de que les cayeran en la noche o en pleno día, esa vida en permanente incertidumbre de las islas y de la tierra firme y de toda Nicaragua y no solamente de toda Nicaragua sino de casi toda América Latina, vida rodeada de miedo y de muerte, vida de Guatemala y vida de El Salvador, vida de la Argentina y de Bolivia, vida de Chile y de Santo Domingo, vida del Paraguay, vida de Brasil y de Colombia [294, с. 18].

[...] тема, що її мешканці Солентінаме сприймали так, ніби йшлося про них самих, про загрозу, що нависла над їхніми днями, ночами, про життя, завжди таке непевне й на островах, і на материку, й у всій Нікарагуа, і майже у всій Латинській Америці, життя серед страху й смерті, життя Гватемали, і життя Аргентини, і життя Болівії, життя Чілі й Санто Домінго, життя Парагваю, Бразилії і Колумбії [283, с. 270].

Розглянемо ще одне оповідання «Брами неба», що містить, за словами критиків соціально-історичний контекст [248], але який виявляється більшою мірою через певні культурні реалії. Центральні персонажі твору – подружжя продавця ринку (Мауро) і танцівниці мілонги (Селіна) з адвокатом (Ардой) –, незважаючи на належність до різних соціальних класів, стали друзями. Разом

вони ходять танцювати мілонгу. Несподівано Селіна помирає. Мауро тужить, і Ардой веде його до клубу мілонги. Несподівано крізь дим сигар на танцмайданчику, чоловіки водночас бачать образ Селіни.

Контрастність образів акцентує проблему посиленого соціального розшарування суспільства в Аргентині, що існувала за часів перонізму [209]. Вказівкою на історичний період, що описано в творі, є іменник “monstruo” ‘чудовисько’, що Кортасар вживає в описі відвідувачів клубу мілонги. Іменник є інтертекстуальним посиланням на оповідання А. Касареса, Х. Борхеса «Свято чудовиська» (*La fiesta del Monstruo*), в якому мова йде про самого Х. Перона. Крім цього, на ту пору в суспільстві було поширено називати так його прихильників [209]. Разом з тим, кінцівка твору, де обидва чоловіки мають одночасне видіння жінки, вказує на можливість духовного єднання серед таких різних людей [248].

В перекладі, що виконано Ю. Покальчуком, у відтворенні образів персонажів допущено деякі зміни в їхніх соціальних характеристиках. Якщо професію доктора Ардою перекладач зберігає (“yo soy el doctor Harday, un abogado” [293, с. 241] “Я, доктор Ардой, адвокат [283, с. 115]”), то в образі подружжя відбуваються зміни. Мауро, замість продавця продовольчого ринку Абасто в Буенос Айресі, перетворюється на робітника різниці: [...] de Mauro puestero en el Abasto [293, с. 243] – [...] від Мауро, робітника різниці [283, с. 117]. Із заміною лексичних одиниць у тексті перекладу виникають відмінні від оригіналу асоціації, а в разі образу Селіни навіть до появи зневажливої оцінки:

[...] pensé en la carrera de Celina y el gesto de Mauro al sacarla de la milonga del griego Kasidis y llevársela con él. Se precisaba coraje para esperar alguna cosa de esa mujer, y fue en esa época que lo conocí, cuando vino a consultarme sobre el pleito de su vieja por unos terrenos en Sanagasta. Celina lo acompañó la segunda vez, todavía con un maquillaje casi profesional, moviéndose a bordadas anchas pero apretada a su brazo [293, с. 243].

Мауро забрав Селіну з клубу мілонги: *al sacarla de la milonga*. Словосполучення *moviéndose a bordadas anchas* ‘йшла широкою ходою’ і *maquillaje casi profesional* ‘майже професійний макіяж’ вказують, що в клубі вона

була танцівницею, яким властива своєрідна хода та відповідний макіяж. Синтагма *se precisaba coraje para esperar alguna cosa de esa mujer* ‘потрібна була мужність, щоб очікувати чогось путнього від цієї жінки’ імплікує, що її поведінка відхилялась від загальноприйнятих норм у суспільстві, інша – *pero apretada a su brazo* ‘але притискаючись до його руки’ – повагу жінки до свого чоловіка.

[...] я уявив собі, як Мауро забрав Селіну з кабаре грека Касідіса. Сподіватися, що дівка з нічного клубу стане доброю дружиною — для цього потрібна неабияка мужність. Саме тоді я познайомився з Мауро, він прийшов до мене консультуватися у справі судового процесу своєї старої матері, зв'язаного із земельними ділянками в Санагасті. Вдруге він з'явився разом з Селіною, вона все ще була наквацьована, як повія, і йшла, погойдуючись на підборах, повиснувши на його руці [283, с. 117].

У фрагменті ‘клуб мілонги’ перетворюється на «кабаре», ‘широка хода’ – на «йшла, погойдуючись на підборах», ‘професійний макіяж’ – на «наквацьована як повія», ‘притискання до руки’ на «повиснувши на його руці». Також в словосполученні *esa mujer* присутнє додавання «дівка з нічного клубу». Образ жінки перетворюється на різко негативний.

В інтерпретації оповідання суттєвим є його культурний контекст. У центрі ідейно-образної структури твору знаходиться слово-реалія «мілонга», що як попередник танго є частиною латиноамериканської культури, а особливо аргентинської. Мілонгою також називають самі танцювальні вечори, які організовуються в спеціальних клубах. Невід’ємною частиною таких вечорів є наймані танцівники мілонги, які заохочують відвідувачів до танців [261].

У перекладі реалія пояснюється в кінці сторінки як «нічний клуб, кабаре з народними піснями та танцями» [283, с. 119]. Однак лексичні одиниці *нічний клуб*, *кабаре* неточно відображають зміст реалії, оскільки містять негативні конотації в українській культурі. В результаті в тексті перекладу до доданої негативної оцінки в образах персонажів також долучається викривлене тлумачення реалії. Це вказує на те, що сприйняття твору в перекладі може бути неадекватним оригіналові. Також зауважимо, що в передмові до збірки, в яку включено

оповідання, немає жодного присвяченого йому коментаря. Відповідно, говорити про функціональну еквівалентність тексту перекладу неможливо.

Слова-реалії також виявляються важливими у творах з індіанською тематикою. В оповіданні «Вночі обличчям до неба» чоловік потрапляє на мотоциклі в аварію. В лікарні йому роблять операцію, під час якої в нього починаються видіння, що він – індіанець, переслідуваний ацтеками для його жертвоприношення богам.

Твір містить на своєму початку епіграф: *Y salían en ciertas épocas a cazar enemigos; le llamaban la guerra florida* («І виходили вони в певні часи полювати на ворогів; називали вони це квітковою війною») [291, с. 269]. «Квіткові війни», що згадуються, були організованими атаками ацтеків проти ворожих племен з метою захоплення полонених для їх жертвоприношення [199]. Ця історична реалія є частиною давньої історії Латинської Америки, де велика кількість населення має індіанське коріння. У самому тексті оповідання словосполучення *la guerra florida* повторюється [291, с. 274].

Ю. Покальчук двічі відтворює слово-реалію функціональним аналогом в епіграфі «І був такий час, коли вони виходили полювати на ворога; це в них називалося священною війною» [283, с. 38] та в тексті [283, с. 43]. Словосполучення «священна війна» викликає в читача перекладу асоціації, схожі на ті, що імпліковано в оригіналі, оскільки мова йде про загальновідомі ритуальні бої, що мали місце в історії людства. З іншого боку, слово-реалія може бути перекладено дослівно, але без перекладацького коментаря воно виявиться малоінформативним через часові та історичні розбіжності.

Звернімо увагу також на авторський okazionalizm, розпізнавання якого в творі збагачує читацьку уяву. Це вигаданий іменник *moteca* ‘мотека’, що позначає племінну належність персонажу твору [183]. Перша частина okazionalizmu походить від слова *moto* – ‘мотоцикл’ у розмовному іспанському мовленні. Друга частина слова *teca* асоціюється з назвою відомих індіанців ацтеків (*azteca*). Так стає очевидним, що водій мотоцикла та індіанець з нічної сельви виявляються одним персонажем у творі.

У тексті перекладу цей авторський okazіоналізм залишається без коментаря, і читач українського перекладу може не здогадатися про імплікацію.

В оповіданні «Аксолотль» також наявне пов'язане з індіанською тематикою слово-реалія, що залишається поза увагою читача. Твір будується на ретельно виписаному образі аксолотля – личинки тигрової амбістоми, хвостатого земноводного, що поширене у водоймищах Мексики [291]. Чоловік часто приходиться до Ботанічного саду подивитися на нього і зрештою перевтілюється.

Аксолотль є суто мексиканською реалією, назва якої походить з ацтекської мови науатль. У свідомості латиноамериканця аксолотль нерозривно пов'язаний з мексиканським світом, а точніше індіанським [185]. Крім того, увагу критиків привертає написання самого слова *axolotl*. Не дивлячись на зафіксований у іспанській мові термін “*ajolote*”, Кортасар вживає його написання через «х». Вживання цієї графеми замість «j» в іспаномовного читача оригіналу посилює асоціації з Мексикою та індіанцями [260].

Збереження такої авторської імплікації в тексті перекладу виявляється неможливим через об'єктивні причини. Окрім назви аксолотля твір містить пряму вказівку на його зв'язок із індіанським світом, і в перекладі вона цілком передана:

Que eran mexicanos lo sabía ya por ellos mismos, por sus pequeños rostros rosados aztecas y el cartel en lo alto del acuario [291, с. 254].

Що вони походять з Мексики, я одразу зрозумів з їхніх маленьких ацтекських личок і з таблички вгорі над акваріумом [283, с. 32].

Безумовно, без такої вказівки інтерпретація твору в індіанському контексті була б ускладненою. Разом з тим, за словами критиків, твір містить глибинну інтерпретацію, яка виявляється складною для розуміння, навіть за наявності прямих авторських вказівок. Так, за Д. Стівенс, оповідання є символом зустрічі давнього світу ацтеків і роздробленого сьогодення Латинської Америки [226].

Перекладацька примітка та можливе додавання коментаря з посиланням на мову науатль дає змогу збагатити читацьку інтерпретацію твору та передати його культурну специфічність в перекладі.

Отже, національно-культурний компонент у творах Х. Кортасара може бути імпліцитним. У такому разі в тексті наявні деякі словесні імплікації, які зрозумілі читачу, що знайомий з соціально-політичним, історичним чи культурним контекстом твору.

У читача перекладу, якому невідомий контекст твору, екстралінгвістичні умови його створення, можуть виникати труднощі з розумінням ідеї. Наявні в перекладах коментарі не завжди дають вичерпної інформації для ознайомлення з контекстом. Ситуацію також ускладнює те, що в деяких випадках перекладачі у відтворенні словесних імплікацій вдаються до вилучень, лексичних замінів, які позначаються на змістовно-фактуальній і концептуальній інформації. Як наслідок, для читача перекладу змістовно-підтекстова інформація твору стає важкодоступною.

В інших випадках, коли національно-культурний компонент у творі є експліцитним, таких труднощів у читача перекладу не виникає, навіть за відсутності коментаря.

2.2. Інтертекстуальність творів Х. Кортасара як проблема перекладу

Найчастіше інтертекстуальні елементи зустрічаються в двох романах «Гра в класи» (переклад А. Перепаді) «Читанка для Мануеля» (переклад П. Тарашука) та повісті «Переслідувач» (переклад Ю. Покальчука і Г. Грабовської). В оповіданнях інтертекстуальність присутня меншою мірою, переважно в тих творах, що перекладено С. Борщевським, Ю. Покальчуком, Г. Грабовською.

Ми виділяємо три рівні додавання інтертекстуальних елементів у тексті Хуліо Кортасара.

1) Слова, словосполучення.

На цьому рівні інтертекстуальність наявна переважно в назвах творів різних видів мистецтв, іменах авторів і літературних героїв, висловлюваннях.

Інтертекстуальні посилання на широковідомі джерела не становлять труднощів у їх ідентифікації, та відтворюються традиційними відповідниками в сприймаючій лінгвокультурі. (Тут і далі підкреслення наші – О. Д.):

– *Salta a la vista – admitió -. En fin, ya ves lo que te espera en el país de la Marsellesa, sobre todo por el lado del bulevar Saint-Michel* [288, с. 24].

-Тут і сліпому ясно, - погодилася Сусанна. – А ти, зрештою, вже збагнув, що чекає на тебе в країні «Марсельєзи», надто на бульварі Сен-Мішель [285, с. 15].

Речення містить назву музичного твору К. Ж. Руже де Ліля «Марсельєза». Завдяки асоціаціям, що виникають з цією назвою, автор імплікує Францію, оскільки саме цей марш є офіційним державним гімном цієї країни. Такі асоціації далі в тексті підсилюються з наступною згадкою французького бульвару Сен-Мішель. П. Таращук у перекладі використовує вже прийняту в цільовій культурі назву, яку виділяє лапками згідно з правилами її написання в мові перекладу. Інтертекстуальний елемент є доволі відомим і в цілому не потребує тлумачення для читача, знайомого з історією Франції.

Коли випадки інтертекстуальності є менш відомими в цільовій культурі, перекладачі переважно пояснюють їх у кінці сторінки:

П. Таращук: (назви) [...] *le escapaba en la audición de Prozession* [...] [288, с. 42] – [...] не давалося йому під час прослуховування «Процесії»* [...] – «Процесія янголів» – частина опери «Воскресіння» німецького композитора К. Штокгаузена (1928 – 2007) [285, с. 20]; (власні імена) *hay rosas de cobre, como las inventó Roberto Arlt* [288, с. 12] – і троянди мідні, художня вигадка Роберто Арльта* – аргентинський письменник, драматург та журналіст [285, с. 4]; *en aquel dibujo de Chaval* [288, с. 183] – як на малюнку Шаваля* – Шаваль (Іван Ле Луарн) – французький карикатурист [285, с. 212]

С. Борщевський: [...] *como los dioses abandonan a Antonio en el poema de Cavafis* [292, с. 42]. – [...] як боги кинули Антонія у вірші Кавафіса¹. – 1. Мається на увазі вірш «Кидає Діоніс Антонія» грецького поета Константіноса Кавафіса (1863—1933) [279, с. 34].

Найпослідовнішим з перекладачів є А. Перепадя, який активно тлумачить інтертекстуальність у примітках у кінці роману «Гра в класи». Назви творів: *Las lobas de machecoul* [289, с. 88] – «Вовчиці з Маішкулє» [266, с. 91] – роман О. Дюма-батька, у якому розповідається про період Вандейських війн у Франції [...] [266, с. 517]; *Porgy and Bess* [289, с. 26] – «Поргі і Бесс» [266, с. 36] – джазова опера відомого американського композитора [...] [266, с. 512]. Власні імена: *el circo Miró* [289, с.20] – Цирк Міро [266, с. 31] – мається на увазі ціла низка картин художника Хуана Міро, присвячених цирку [266, с. 511]; *Hansel y Gretel* [289, с. 19] – Гензель і Гретель [266, с. 30], – персонажі однойменної казки братів Грімм [266, с. 511]; *Mondrian* [289, с. 51] – Мондріан [266, с. 58] – Мондріаан Піт – голландський художник, одна з найвидатніших постатей авангарду [266, с. 514].

Втім, інколи інтертекстуальний елемент коментується стисло чи взагалі залишається без пояснення.

[...] *contigo en Baltimore, y el Birdland*, [...] [293, с. 351].

Ю. Покальчук: [...] *про мої виступи в Балтіморі, і про «Birdland»¹* [...] – 1. «Земля птахів» (англ.) [265, с. 240].

Г. Грабовська: [...] *про мене в Балтіморі, і про Бердленд* [...] – без пояснення [277, с. 113].

Іменник *birdland*, що з'являється в уривку присвяченій Чарлі Паркеру повісті «Переслідувач», викликає в обізнаного читача одразу низку асоціацій. Це пісні та альбоми джазіста (*One Night in Birdland*, *Bird of Paradise*, *Yardbird in Lotus Land* та ін.), пов'язане з цим його прізвисько (*Bird*) та назва на його честь клубу (*Birdland*). Ю. Покальчук у перекладі вдається до дослівного перекладу іменника без пояснень. Г. Грабовська його транскрибує. В обох перекладах інтертекстуальність залишається імпліцитною.

О. Буценко в оповіданні «Рукопис, знайдений у кишені» залишає важливий випадок інтертекстуальності без коментування. Ім'я дівчини Маргріт викликає асоціації з постаттю художника-сюрреаліста Рене Магрітта, відомого циклом праць, зміст і назва яких суперечать один одному. Наприклад, під зображенням

його картини з трубкою стоїть підпис «Це не трубка». Таким «подвійним поглядом» виражено, що образ предмету не є самим предметом [212]. У творі подвійний погляд створюється відображенням вікон, що виникає в метро. Персонаж, розмірковуючи про «відображення Маргріт» у вікні метро, вказує на існування двох реальностей: у самому вагоні метро та за його вікном. Образ дівчини, вигаданий персонажем, відповідно, не схожий на саму дівчину. У перекладі такі асоціації залишаються прихованими. Лише обізнаний читач може їх встановити.

Розуміння інтертекстуальних імплікацій збагачує сприйняття твору. Вони несуть важливу інформацію. Відповідно, їх пояснення в творі є своєрідною допомогою перекладача читачеві. Приміром у творі «Клон» з його першого речення з'являється ім'я К. Джезуальдо, чий мадригали за сюжетом виконують персонажі твору, а в його кінцівці повторюють його життєвий шлях. С. Борщевський одразу на початку твору надає коментар:

Todo parece girar en torno a Gesualdo [...] [292, с. 315] – Здається, все закрутилося навколо Джезуальдо¹[...] – 1. Карло Джезуальдо ді Веноза — італійський композитор [279, с. 85].

А. Перепада найчастіше вдається до експлікацій у тексті перекладу:

[...] en mi caso el ergo de la frasecita no era tan ergo ni cosa parecida [...] [289, с.27].

[...] в моєму випадку ergo з примовки, не було властиво ані ergo, ані чимось у цьому дусі [...] [266, с. 37].*

Лексична одиниця *ergo* зі значенням 'відповідно, таким чином' імплікує відомий латинський афоризм: *Cogito ergo sum*. Перекладач зберігає її мовою оригіналу з курсивом і пояснює в кінці сторінки: мається на увазі знаменитий вислів Рене Декарта «*Cogito ergo sum*» – «Думаю, отже, існую» (лат)» [266, с. 37].

Так само допомогою читачу є відтворення відомого інтертекстуального елемента формою вже прийнятою в цільовому лінгвокультурному просторі.

- Justo en el momento en que sale el cisne, no sé si la viste – explicó Marcos –. Una de Wagner.

- *No hay derecho – dijo Lonstein -. Torcerle el cuello al cisce cuando todavía tenemos Pato Donald para rato, ustedes se confunden de ave, che [288, с. 62].*

– *Саме тієї миті, коли з'явився лебідь, ти, певне, бачив, - пояснив Маркос. – Це у Вагнера.*

– *Несправедливо, - обурився Лонштайн. – скрутити в'язи лебедеві, коли в нас і досі є Качур Дональд! Гай-гай, ви плутаєте птахів [285, с. 64].*

Уривок ілюструє посилання на два витвори мистецтва, відомі в українській культурі: оперу німецького композитора Р. Вагнера та мультфільм американської кінокомпанії Уолт Дісней Пікчерз. Перший випадок інтертекстуальності (cisne – «лебідь») не викликає сумнівів щодо перекладацького рішення. Прокоментуємо відтворення другого (Качур Дональд). *Pato Donald* є перекладом іспанською мовою імені відомого багатьом дітям у світі американського мультиплікаційного персонажу Donald Duck. В іспанській культурі це ім'я прийнято перекладати, і саме в цій формі воно знайоме іспанським дітям. Однак, в українській культурі ім'я транслітерується – Дональд Дак. П. Таращук не враховує цього факту в перекладі, а вдається до прямого відтворення з іспанської мови перекладом і транскодуванням: *Pato Donald – Качур Дональд*.

Оцінка перекладацького рішення є неоднозначною. Логічно було б вживати те, що вже увійшло до цільової культури. Це полегшує сприйняття. Але разом з цим вибір перекладача на користь Качура не можна вважати неприйнятним. В оригіналі створюється смислове протиставлення: лебідь як символ краси, витонченості та качур як простий домашній птах – піднесене (небесне) на протигагу повсякденному (земному). Напевно, перекладач хотів зберегти чи підкреслити таке смислове протиставлення як Лебідь – Качур. На наш погляд, у такому контексті можливе комбіноване рішення з акцентуацією. Порівняйте: [...] в нас і досі є Качур Дональд Дак! Гай-гай, ви плутаєте птахів.

С. Борщевський у відтворенні інтертекстуального елемента *pato Donald* у оповіданні «Поza часом» також вдається до перекладу з транскодуванням:

[...] y los chicos querían ver al pato Donald en la televisión de las diez y veinte [292, с.314].

[...] а діти хочуть подивитися по телевізору фільм про каченя Дональда о десятій двадцять [279, с. 225].

Перекладач замість наявної форми Дональд Дак використовує «каченя Дональд». Втім, зважаючи на те, що цей персонаж є дитячим, такий переклад пестливим іменником «каченя» вважаємо вдалим.

2) Речення та фрагменти тексту.

Інтертекстуальність часто вводиться через цитати, перефразовані афоризми, посилення. Її виявлення в тексті труднощів переважно не складає.

Перекладачі зберігають її елементи мовою оригіналу і відтворюють наприкінці сторінки.

Ю. Покальчук: *The trees that grow so high* [292 с. 268] – «*The trees that grow so high*» – «Дерева, що так високо ростуть...» [283, с. 244];

П. Таращук: *elementary, my dear Watson* [288, с. 161] – (*elementary, my dear Watson*) – Елементарно, любий Ватсоне (англ) [285, с. 187];

С. Борщевський: *Cherchez la femme. ¿La femme?* [292, с. 325] – *Cherchez la femme. La femme?*¹ – 1. Шукай жінку. Жінку? (фр.) [279, с. 93];

Gli automobilisti accaldati sembrano non avere storia... [292, с. 368];

Г. Грабовська: *Gli automobilisti accaldati sembrano non avere storia...*¹ – 1. Вважається, що про цих зварйованих автомобілістів розповідати нічого... [278, с. 12]; Ю. Покальчук: *Gli automobilisti accaldati sembrano non avere storia...* Про тих запеклих автомобілістів ніби й нема чого розповідати... [283, с. 215];

А. Перепадя: *I wanna be somebody's baby doll...* [289, с.62] – *I wanna be somebody's baby doll...* – Я хочу бути чиєюсь лялькою (англ.) [266, с. 68].

Також А. Перепадя інколи окрім перекладу в кінці сторінки («*Un soir, l'âme du vin chantait dans les bouteilles*», *escandía Ossip* [289, с. 165] «*Un soir, l'âme du vin chantait dans les bouteilles*», - декламував Осип* Душа вина в пляшках надвечір заспівала (фр.) [266, с.162]) надає коментар у примітках: *перший рядок з вірша Шарля Бодлера* [266, с. 521].

Деякою мірою складним може бути встановлення інтертекстуального елементу в перефразованих афоризмах і посиленнях. У більшості випадків вони

відтворюються безпосередньо в тексті перекладу без пояснень. Наприклад, П. Тарашук вдається до прямого перекладу посилання на знімки дівчини, що дарує квіти солдатам під час виступів у США проти війни у В'єтнамі: *La difundida imagen de la muchacha norteamericana que ofrece una rosa a los soldados [...]* [288, с. 12] – *Відомий образ дівчини-північноамериканки, що пропонує троянду солдатам [...]* [285, с. 4].

А. Перепада в таких випадках продовжує послідовно коментувати імплікації в примітках: *Pascal era más experto en narices de lo que hace suponer su famosa reflexión egipcia* [289, с. 148] – *Якби ніс Клеопатри був трохи коротшим, вигляд Землі був би іншим* [266, с. 147] – *Паскаль був найбільшим експертом проблем носа, досить згадати його славетне єгипетське спостереження* [266, с. 520].

Зауважимо, що в романах «Гра в класи» та «Читанка для Мануеля» інтертекстуальність присутня у вигляді окремо включених у текст елементів, таких як вирізки з газет, схеми, графіки, реклами, куплети пісень тощо. Такі посилання на інші тексти є найбільш наочними, оскільки руйнують традиційну структуру тексту. Їх встановлення не складає труднощів.

У перекладі форма інтертекстуального елемента в текст переважно зберігається. Вірші іншою мовою перекладаються в кінці сторінки:

*We make our meek adjustments,
Contented with such random consolations
As the wind deposits
In slithered and too ample pockets.*
[289, с.541]

*Ми виносимо тихий наш суд,
I вдоволені цими потіхами,
Ніби їх осаджує вітер
У широких наших кишенях*
[266, с.458]

La Plata: Motín en un Instituto de Menores **La Plata: Motín en un Instituto de Menores**
Intensa búsqueda de 16 jóvenes prófugas Intensa búsqueda de 16 jóvenes prófugas

LA PLATA, 4. (AP). — Dieciséis menores de edad, fugadas anoche durante el motín registrado en el Instituto Ricardo Gutiérrez, son buscadas intensamente por efectivos policiales. En el motín intervinieron alrededor de docientos jóvenes internados en el establecimiento situado en la calle 120 entre 39 y 40.

[288, с.101]

LA PLATA, 4. (AP). — Dieciséis menores de edad, fugadas anoche durante el motín registrado en el Instituto Ricardo Gutiérrez, son buscadas intensamente por efectivos policiales. En el motín intervinieron alrededor de docientos jóvenes internados en el establecimiento situado en la calle 120 entre 39 y 40.

[285, с. 113]

Зміст вирізок із газет відтворюється в тексті перекладу як його переказ. Також у перекладі роману «Читанка для Мануеля» присутні випадки адаптації такого елемента, коли уривок додається вже з перекладом [285, с. 129; 198; 205].

При цьому, рідко, але зустрічаються випадки вилучення таких елементів:

«L'OSSERVATORE ROMANO»

CONDAMNE SÉVÈREMENT

les enlèvements de diplomats

Cité du Vatican (A.F.P.). –

L'Osservatore romano a publié

lundi soir un editorial severe

consacré aux enlèvements et aux

meurtres de diplomates étrangers [...].

- *Bueno, el Osservatore romano
condena severamente los secuestros de
diplomáticos [...] [288, с. 231].*

«L'osservatore romano»

Condamne sévèrement les

enlevements

des diplomates

- Гапард, «Газета «Osservatore
romano» гостро засуджує викрадення
дипломатів» [...] [285, с. 266].

У лівій частині сторінки оригіналу розміщено доволі велику статтю французькою мовою. Вона займає $\frac{3}{4}$ сторінки і розташована подібно до того, як включають до друкованих видань фотографію чи малюнок. Її переклад формується в тексті роману репліками персонажів, які виділяються курсивом, що допомагає читачу ідентифікувати ту частину тексту, що представляє зміст статті.

У перекладі введення статті в лівій частині сторінки лише позначається її назвою, яку взято в рамочку. Сам текст статті вилучено. Зміст відтворено в репліках персонажів відповідного фрагменту оригіналу, що окрім курсиву також виділені лапками.

В цілому, інтертекстуальний елемент у тексті перекладу збережено. Однак, в оригіналі воно є більш наочним завдяки фотографічному введенню всієї статті, тоді як у тексті перекладу вона лише позначена. Безумовно, відсутність статті компенсується її вираженням у денотативній ситуації. Але такі втрати не обґрунтовані, оскільки обмежують поле читацьких трактувань, принаймні для читача, який володіє французькою мовою.

Проілюструймо також відтворення двома перекладачами присвяти та двох епіграфів до оповідання «Переслідувач»:

In memoriam Ch.P.

Sé fiel hasta la muerte

Apocalipsis, 2, 10.

O make me a mask

Dylan Thomas [293, с. 287]

Присвята та дві цитати виділено курсивом. Джерело вкраплення не позначено. Першою є присвята пам'яті, яка містить латинський вираз та ініціали Ч.П. (*In memoriam Ch.P.*) Мається на увазі Чарлі Паркер, який є прототипом головного персонажу твору Джонні Картера. Наступна цитата походить із Біблії, книги Одкровення 2:10 і означає «будь вірний аж до смерти» [у пер. П. Куліша], «будь вірний до смерти» [у пер. І. Огієнка]. Третя цитата *O make me a mask* 'О, зробіть мені маску' є уривком з вірша валлійського письменника Ділана Томаса.

Ю. Покальчук: Будь вірний до смерті...

Апокаліпсис (2,10)

O, make me a mask

Dylon Tomas [265, с. 197]

Перекладач вилучає перше присвячення пам'яті Чарлі Паркеру. При цьому, воно несе важливу інформацію для читача про твір. Друге посилення відтворено подібно до перекладу Біблії І. Огієнком: «Будь вірний до смерті». Третє посилення збережено мовою оригіналу, а його переклад наведено в кінці сторінки: *О, зробіть мені маску*. Відзначимо, що в обох випадках курсивом виділено не цитату, а джерело.

Г. Грабовська: *In memoriam Ch. P.*¹

Будь вірним аж до смерті.

Апокаліпсис, 2,10

O make me a mask.

*Dylan Thomas*² [277, с. 85]

Перекладачка зберігає присвяту мовою оригіналу. Переклад латини надає в кінці сторінки, ініціали транслітерує і пояснює їх приналежність: Пам'яті Ч. П., тобто Чарлі Паркера (1920–1955) американського джазового саксофоніста, композитора, одного з творців стилю бі-боп. Цитату з Біблії перекладач відтворює згідно з перекладом І. Куліша («Будь вірним аж до смерті»). Збережену мовою оригіналу цитату з вірша перекладає в кінці сторінки («Зліпи мою маску») і доповнює інформаційним коментарем щодо особистості Ділана Томаса. Саме графічне оформлення збігається з оригіналом.

3) Текст твору, як посилання на інший твір.

Третій рівень інтертекстуальних елементів стосується твору в цілому, коли, як вказує Н. С. Валгіна, весь його текст асоціюється зі вторинним імпліцитним смислом чи з іншим текстом. Це прийом текст у тексті, що може бути створеним тим самим автором, але вставлений у твір як текст іншого автора [20, с. 87]. У Хуліо Кортасара такий прийом вживається в багатьох творах. Приміром роман «Читанка для Мануеля» побудовано на зразок книжки в книжці. Його центральний персонаж, Сусанна, творить книгу-колаж для свого сина Мануеля, де збирає документи та вирізки, міркуючи, водночас зі своїми однодумцями, яким буде світ, коли хлопчик виросте. Так на основі текстів різних епох і культур у романі вибудовується багатомірний художній простір. Вставний матеріал представлений як вигаданим текстом письменника, так і дійсними документами, газетними статтями інших сучасних роману авторів. У романі «Гра в класи» такий прийом вводиться через персонажа-письменника Мореллі, що на сторінках роману пише свій роман [289, розділи 94, 105, 107, 112, 115 та ін.].

З оповідань Х. Кортасара найяскравішими прикладами такої інтертекстуальності є «Ми дуже любимо Гленду» і «Пляшка, кинута в море». Перший твір оповідає про групу прихильників творчості актриси Гленди Гарсон, яку, вони вирішують її вбити з метою, щоб її творчість не втратила досконалості. В тексті присутня імпліцитна інтертекстуальність, оскільки персонаж твору уособлює справжню актрису Гленду Джексон.

С. Борщевський, що переклав це оповідання, на початку твору експлікує посилання на актрису: *simplemente queríamos a Glenda Garson* [291, с. 384] – *ми любили Гленду Гарсон*¹ – 1. Гленда Гарсон – мається на увазі відома актриса театру та кіно Гленда Джексон. [279, с. 16]. Крім цього, перекладач уточнює імена низки справжніх відомих акторів «Анук Еме, Мерілін Монро, Анні Жирардо та ін.» [279, с. 16]. Додана інформація допомагає співвіднести твір з реальними подіями.

Друге оповідання («Пляшка, кинута в море») оформлено у вигляді листа до самої Гленди Джексон, яку Хуліо Кортасар сповіщає про неймовірний збіг у їхніх життєвих шляхах. В оповіданні письменник посилається на попередній твір «Ми дуже любимо Гленду», а також на роман «Гра в класи», який вводиться в текст англійською мовою і з курсивом: *Hopscotch* [291, с. 397]. У творі Хуліо Кортасар розмірковує про той збіг, що Гленда Джексон у житті знялася в однойменній з його романом кінострічці “Hopscotch”, яка до того ж має деякі сюжетні збіги з твором письменника.

Відповідно сюжет оповідання побудовано на основі інтертекстуальних зв'язків між твором і кінострічкою *Hopscotch*, а також з іншими власними творами «Ми дуже любимо Гленду», «Гра в класи». Інтертекстуальність єднає твори Х. Кортасара між собою і з твором іншого автора.

С. Борщевський у перекладі зберігає всі посилання:

Su amigo publica *Hopscotch*, que aunque no es mi novela deberá llamarse obligadamente *Rayuela* [291, с. 399].

Ваш друг друкує «*Hopscotch*», і хоча це не мій роман, його іспанська назва, безперечно, буде «Гра в класи»¹ [279, с. 143].

Речення містить виділені курсивом назви кінострічки та роману письменника: *Hopscotch*, *Rayuela*. У перекладі обидві виділені лапками. Мова оригіналу і курсив збережено в назві кінострічки. Іспаномовна назва перекладена і прокоментована в кінці сторінки: 1. «Гра в класи» — роман Х. Кортасара, вперше виданий у 1963 р. (українською перекладений Анатолем Перепадею) [279, с. 143].

Попри таку експліцитну інтертекстуальність у тексті також присутня й імпліцитна, що жодним чином у перекладі не відображена. Це алюзія на мандрівний сюжет зображений у творах Е. А. По «Рукопис, знайдений у пляшці», а також Я. Потоцького «Рукопис, знайдений у Сарагосі», в якому автор рукопису перед смертю кладе у пляшку листа і кидає її в море. Той, хто знаходить і читає цей рукопис дізнається, що його автор уже загинув.

Алюзію на цей мандрівний сюжет містить також оповідання Хуліо Кортасара «Рукопис, знайдений у кишені». Читач, який розпізнає алюзію, одразу може здогадатися про смерть центрального персонажу в кінцівці оповідання попри відсутність повної розв'язки твору в самому тексті: у мертвого в кишені знаходять рукопис, який і є оповіданням [291, с. 96]. У перекладі ця алюзія також залишається без експлікації [282].

Отже, в перекладі інтертекстуальність у творах Хуліо Кортасара зберігається на рівні слів, словосполучень (назви творів різних видів мистецтв, власні іменами авторів, літературних героїв, усічені висловлення), речень, фрагментів тексту (цитати, посилання, афоризми, окремо додані елементи), а також на рівні цілого тексту, коли він є посиланням на інший твір.

Часто інтертекстуальні елементи є імпліцитними, а також імплікують важливу інформацію. Їх розуміння полегшує інтерпретацію твору, збагачує його сприйняття, розширює текстовий простір.

У перекладі посилання на широковідомі, за оцінкою перекладача, текстові джерела відтворюються формами, що вже існують у цільовому лінгвокультурному просторі. Зустрічаються випадки прямого перекладу та транскодування, попри традиційний відповідник у цільовій культурі.

Менш популярні джерела пояснюються в кінці сторінки та в примітках. Найпослідовнішим у цьому є А. Перепадя. Стратегію витлумачення інтертекстуальних елементів виявляють також П. Тарашук і С. Борщевський.

Існують випадки, коли інтертекстуальні елементи залишаються прихованими для читача перекладу. Це призводить до звуження трактувань, спрощення тексту та втрати важливої для інтерпретації твору інформації.

2.3. Дуальність художньої дійсності в творах письменника та в перекладах

Дуальність художньої дійсності творів Хуліо Кортасара часто знаходить своє вираження на лексичному рівні:

En ese momento de una felicidad como de oleaje boca arriba de abandono a un deslizarse lleno de álamos, no podía decirle lo que ella hubiera entendido como locura o manía y que lo era pero de otro modo, desde otras orillas de la vida; le hablé de su mechón de pelo [...] [291, с. 105].

У хвилини цього щастя, що освіжало бризками прибою, що пестило тополиним пухом, я не міг розповісти їй про те, що вона сприйняла б як якусь манію чи навіженство, що, власне, й було навіженством – у міщанському розумінні [282, с. 74].

В оригіналі синтагма *desde las otras orillas de la vida* вводить образ двох берегів життя. В перекладі вона замінена словосполученням “у міщанському розумінні”, що призводить до втрати вказівки на дуальність.

2.3.1. Бінарна опозиція «верх – низ»

Лексичні одиниці *cielo*, *pozo* загалом функціонують у символічному значення як образи містичного, релігійного характеру. Вони беруть свій початок від стародавніх вірувань, в християнстві набувають фундаментального значення, смислу, утворюючи нові трактування в сьогоденні.

Іменник *cielo* за іспанським словником фіксує перші два прямі значення (‘небо’, ‘атмосфера’), три релігійні (‘рай’, ‘благо’, ‘Бог’) та непряме – ‘стеля’ (прямий відповідник *techo*) [260]. Крім цього, існує усталене словосполучення *cielo raso* також зі значенням ‘стеля’ попри пряме – «чисте, ясне небо» [260]. У символічному плані «небо» є узагальненим символом оселі богів [251]. У християнстві вказує на місце, звідки прийшов Христос і куди повернувся.

В іспанському словнику фіксується, що символічність іменника *cielo* полягає в його природній характеристиці як безкінечного, трансцендентального. Безкрайній, необмежений небосхил – щось те «інше», що протиставляється обмеженому людському життєвому простору [262, с. 127].

У творчості Хуліо Кортасара лексична одиниця *cielo* в метафоричному значенні зустрічається як у ранніх творах «Брами неба» (1951) (“Las puertas del cielo”), «Інше небо» (1966) (“El otro cielo”), так і в пізніх – «Клон» (1980), «Кошмари» («Кошмарні сни») (1982) тощо.

Проаналізовані нами 12 творів, перекладених українською мовою, виявили щонайменше 41 випадок уживання іменника *cielo* в метафоричному значенні. Варто зазначити, що в деяких творах ми не враховували повну кількість повторів, а навели найхарактерніші приклади (див. Додаток 1). З цих випадків 35 раз іменник було відтворено як «небо», по одному разу іменниками «небосхил», «обрій», «стеля», прислівником «вгору» та двічі вилучено. В цілому, відтворення єдиним відповідником «небо» забезпечило повтор лексичної одиниці в сукупності текстів.

У романі «Гра в класи» в уривку (див. Додаток 1, п. 2. г) письменник виказує центральну думку, яка в цілому пояснює як назву твору, так і його ідею. Розповідається про дитячу гру в класи, метою якої є просунути камінчик через клітинки і досягти верхньої, яку називають «небо». Той, хто досягає цієї клітинки, виходить переможцем. В оповіді ця гра перетворюється на метафору про життя людини, яка теж виявляється грою. Людина просуває по дням життя свій камінчик, який порівнюється з «хрестом». Той, хто досягає клітинки «небо», досягає «вершини» свого життя.

А. Перепада адекватно відтворює уривок у тексті перекладу, послідовно зберігаючи написання лексичної одиниці *Cielo* з великою літерою «Небо».

У перекладах Ю. Покальчука метафоричність лексичної одиниці також передана. Наприклад, твір «Брами неба», де *cielo* знаходиться в самій назві (Las puertas del cielo), містить чотири випадки вживання лексичної одиниці в метафоричному значенні (див. Додаток 1, п. 1). В тексті лексема передає образ

того особливого світу, що належав Селіні, якого вона зріклася заради сімейного життя, а по смерті знову набула. У перекладі такий образ цілком збережено:

Había renunciado a su cielo de milonga [...] [293, с. 249] – Вона зреклася свого неба мілонги [...] [283, с. 123];

Era su duro cielo conquistado [...] [293, с. 253] – То було завойоване нею небо [...] [283, с. 126].

[...] sin haber encontrado las puertas del cielo entre ese humo y esa gente [293, с. 254] – [...]не знайшовши брам неба в цьому диму і в цій юрмі [283, с. 126];

Nada la ataba ahora en su cielo sólo de ella, se daba con toda la piel a la dicha y entraba otra vez en el orden donde Mauro no podía seguirla [...] [293, с. 253] – Ніщо не зв'язувало її тепер, вона одна володіла своїм небом, усім єством віддавалася і знову вступала в світ, недосяжний для Мауро [...] [283, с. 126].

В останньому реченні образ посилено додаванням дієслова «володіти».

С. Борщевський у творі «Ми дуже любимо Гленду», де лексична одиниця в метафоричному значенні двічі зображує образ вершини, особливого світу, що досягла людина, зустрічається з певними труднощами. На противагу першому випадку, в якому перекладач відтворив із додаванням *nuestro cielo tan duramente ganado* [291, с. 390] як «наше здобуте ціною неймовірних зусиль небо» [279, с. 22], другий – *bajo los mismos cielos de Glenda* [291, с. 390] – містить лексичну одиницю в множині. С. Борщевський вдається до заміни множини на однину: «під тим самим небом Гленди» [279, с. 22]. Втім цього можна було уникнути скориставшись іменником «небеса». Проілюструємо речення з роману О. Гончара «Циклон»: *І небо вже тут не небо, а небеса* [239].

Труднощі перекладу також може складати словосполучення *cielo raso*, яке в текстах Хуліо Кортасара набуває особливої двозначності. Приміром, в оповіданні «Кошмари» словосполучення *cielo raso* зустрічається двічі в заключному абзаці твору, коли дівчина, що була в комі, приходиться до тями, а в цей момент до будинку вриваються озброєні люди. О. Буценко двічі відтворює словосполучення як «стеля», у той час як С. Борщевський двічі інтерпретує його як «клаптик неба» (див. Додаток 1). В цілому, якщо в першому разі в реченні

акцент ставиться на кімнаті, то другий переклад імплікує наявність у кімнаті вікна, а з цим того безмежного світу, що за ним. Від того, який еквівалент обере перекладач, залежатиме сприйняття читачем твору. Перший еквівалент надає твору більшої реалістичності, а другий – імплікує вихід до інших інтерпретацій.

В творі «Сеньйорита Кора» словосполучення *cielo raso* бере участь у ключовому для ідейно-образної структури моменті:

En la puerta me volví y esperé; tenía los ojos muy abiertos, fijos en el cielo raso. “Pablito”, le dije [...] [292, с. 294].

У дверях я повернулась, почекала мить. Покликала: «Пабліто [...] [283, с. 266].

У перекладі словосполучення *tenía los ojos muy abiertos, fijos en el cielo raso* букв. ‘він мав широко відкриті очі, що втупилися в стелю’ вилучена, а з нею – важлива інформація. Це момент, коли хлопчик іде з життя. В іспанській мові двозначність словосполучення розширює конотації: з широко відкритими очима хлопчик вже дивиться в «чисте небо». В оригіналі наявний підтекст смерті хлопчика і його переходу в інший світ. В перекладі така двозначність відсутня.

Звернімо увагу на оповідання «Вночі обличчям до неба», в якому спостерігається чергування лексичних одиниць *cielo raso* і *cielo* (див. Додаток 1, п. 5). В тексті вони посилюють зображення та протиставлення реального та оніричного планів твору. В одному плані твору, де чоловік тікає від смерті, тричі вживається іменник *cielo*, який утворює образ ворожості (*como si el cielo se incendiara* «ніби заграва пожежі на обрії»). В другому плані, де чоловік лежить у палаті лікарні, вживається двічі словосполучення *cielo raso*, що асоціюється з образом спокою, безпеки (*dulce* «затишна», *protector* «рятівна»). Опозицію «*cielo* – *cielo raso*» увиразнює іменник *techo* із прямим значення ‘стеля’, що з’являється в тексті 4 рази.

У перекладі така опозиція послаблюється через зняття двозначності в словосполученні *cielo raso*. Втім, протиставлення ворожого неба із небом безпечним може бути виявлено за контекстом твору завдяки еквівалентному перекладу супутніх лексичних одиниць.

Опозицію слову-символу **cielo** у творах Х. Кортасара складає іменник **pozo**, що має основне значення ‘колодязь, яма’ [260]. У багатьох стародавніх віруваннях «колодязь» позначає глибину, схожу на могилу, зв’язок зі світом минулого чи померлих [251]. В християнстві лексична одиниця *pozo* також асоціюється з процесом хрещення людини і означає її ‘спасіння’, ‘воскресіння’, ‘очищення’ [262, с. 357].

У творчості Хуліо Кортасара іменник у метафоричному значенні з’являється як у ранніх творах «Вночі обличчям до неба» (1956), «Гра в класи» (1963), так і в пізніх – «Рукопис, знайдений у кишені» (1974).

Проілюструймо уривок із роману «Гра в класи»:

Deteniéndose al lado del agujero del montacargas miró el fondo negro y pensó en los Campos Flegreos, otra vez en el acceso. En el circo había sido al revés, un agujero en lo alto, la apertura comunicando con el espacio abierto, figura de consumación; ahora estaba al borde del pozo, agujero de Eleusis, la clínica envuelta en vapores de calor acentuaba el pasaje negativo, los vapores de solfatara, el descenso [289, с. 54].

Зупинившись біля ліфта, він поглянув униз, у чорний отвір, і подумав про Флегрейські поля³⁴⁹ і знову про спуск туди. У цирку було навпаки: отвір був угорі, поєднаний з вільним простором, образом звершення. Тепер він стояв над краєм студні, над проваллям Елевсину³⁵⁰. Клініка, сповита у гарячі опари, сприяла думці про цей негативний перехід, про сірчані визиви, про спуск. [266, с.317].

У реченні зображено можливість переходу людини в світ, відмінний від того, де вона перебуває. А. Перепадя відтворює *pozo* іменником «студня», який є діалектичним [235] і надає твору відсутнього в оригіналі забарвлення.

Дві давньогрецькі реалії перекладач коментує в примітках, що допомагає зрозуміти зміст уривку. Словосполучення *los Campos Flegreos* – Флегрейські поля – від грецької назви ‘випалена земля’, де за міфологією відбувся герць Зевса з гігантами; *agujero de Eleusis* ‘діра Елевсина’, імплікує Елевсинські містерії, свята, що проходили на честь богинь Деметри та Персефони, в місті у

Стародавній Греції, Елевсині [266, с. 528]. Тлумачення полегшують сприйняття образів у тексті.

Часто *rozo* в метафоричному значенні передає внутрішній стан людини:

De golpe era un rozo cayendo infinitamente en sí mismo [289, с. 313].

[...] щось ніби студня, що западає в ньому самому у якусь бездонну глибіню [266, с. 294].

А. Перепадя знову відтворює лексичну одиницю *rozo* діалектизмом «студня» і додає експлікацію для читача словосполученням «бездонна глибіню».

У перекладах спостерігається непослідовність у відтворенні повтору іменника. Так, у 9 проаналізованих нами творах зустрічається 28 уживань іменника *rozo* [Див. додаток 2], в яких його відтворено як «безодня» 8 разів; «колодязь» – 6; «криниця» – 6; «студня» – 5, «провал» – 1, «яма» – 1, «нутро» – 1, а також є один випадок вилучення. Таке різноманітне відтворення пояснюється тим, що переклади виконували різні перекладачі. Але навіть у перекладі одного перекладача спостерігається нерівномірність. А. Перепадя в межах одного твору відтворює те саме іменниками «студня», «безодня», П. Тарашук – «криниця», «безодня». Ю. Покальчук у різних творах перекладає цю лексему як «колодязь», «безодня», «нутро». Розбіжність у відповідниках позначається на цілісності художньої дійсності дискурсу Х. Кортасара в українському перекладі. Зменшення повтору *rozo* в сукупності текстів послаблює його вагу для читача перекладу, і він звертатиме на нього менше уваги при декодуванні ідеї твору.

Отже, в художньому дискурсі Хуліо Кортасара лексичні одиниці *cielo*, *rozo* утворюють протилежні образи-символи «неба» та «безодні». Вони повторюються в сукупності текстів оригінальну, утворюючи бінарну опозицію «верх-низ», і обумовлюють цілісність художнього дискурсу письменника.

У перекладах іменник *cielo* в більшості випадків передається еквівалентом «небо». Це забезпечує повтор лексичної одиниці в сукупності текстів та сприяє формуванню цілісності дискурсу Хуліо Кортасара в перекладі. Разом з тим, така цілісність не є рівнозначною оригіналові. В текстах перекладу наявні випадки синонімічної заміни («небосхил», «вгору», «обрій»), а також вилучення іменника.

Так само і зі словосполученням *cielo raso*, чия смислова двозначність в ході перекладу нейтралізується. Якщо одні перекладачі відтворюють його як «небо», то інші замінюють на іменник «стеля», чи зовсім вилучають.

Повтор іменника *rozo* також не зберігається цілеспрямовано ні в окремому тексті, ні в сукупності творів Хуліо Кортасара. Перекладачі часто вдаються до синонімічних замінь, відтворюючи іменниками «безодня», «колодязь», «криниця», «студня», «провал», «яма», «нутро» чи вилучають лексичну одиницю.

Зменшення кількості повторів у текстах перекладу позначається на опозиції «верх-низ». В результаті, в художній дійсності Хуліо Кортасара, що створюється в українських перекладах, топос «низ» є менш акцентованим. Зазнає змін і топос «верх», втрачаючи в деяких перекладах метафоричність значення.

2.3.2. Бінарна опозиція «свій – чужий»

Дуальність художньої дійсності творів Хуліо Кортасара з'являється вже в першому надрукованому творі «Загарбаний будинок» («Захоплений дім»). У метафориці оповідання імпліцитно присутня бінарна опозиція «свій – чужий», у якій виявляється дуальність світу з погляду окремої людини: є її світ, з власним баченням, а є інший, чужий – власному баченню протилежний. Також ми розглянемо цю опозицію в творах «Таємна зброя», «Читанка для Мануеля».

За сюжетом «Загарбаного будинку» («Захоплений дім») помешкання поділено на жилу та нежилу частини. З появою сторонніх звуків у нежилій частині цей поділ набуває нових смислів: позначає життєвий простір брата і сестри як їхній і не їхній. Лексична одиниця *lado* починає вказувати, що по один бік дверей відоме, а з цим безпечно, по інший – невідоме, а з цим небезпечно, чи навіть загрозове. В наступному реченні зображено як брат вперше чує звуки:

Me tiré contra la puerta antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad [293, с. 12].

Брат радіє, що ключ з його боку, і він може зачинити двері та залишитися *de nuestro lado* ‘по наш бік’, в його з сестрою безпечному світі.

Обидва перекладачі словосполучення *de nuestro lado* відтворили буквально як «наш бік»:

М. Жердинівська: Я кинувся до дверей дуже вчасно і підпер їх своїм тілом, на щастя ключ стирчав з нашого боку, а я ще й зачинив двері задля більшої безпеки на великий засув [267, с. 4; 268, с. 94].

А. Сировець: Я кинувся до дверей, поки ще не було пізно, й, притьмом зачинивши, привалився на них усім тілом. На щастя, ключ був вставлений у двері з нашого боку; крім того, для певності я замкнув двері ще й на великий засув [269].

Ю. Покальчук замість присвійного займенника ‘наш’ вживає вказівний ‘цей’, що в цілому не змінює образу. Разом з тим, втрачається вказівка на те, що брат лише одну з частину власного дому називає своєю:

Я мерщій штовхнув двері, причинив, підпер їх собою. На щастя, ключ стирчав з цього боку, а для більшої безпеки я ще замкнув двері на засув [283, с. 28].

Інші відхилення в перекладах ми залишаємо без коментування.

В оповіданні «Таємна зброя» спостерігається протиставлення світу власного, індивідуального світу іншому, чужому:

Babette y Roland traen su aire habitual de plácida felicidad que esta vez lo irrita y lo impaciente. Están del otro lado, protegidos por el rompeolas del tiempo; sus cóleras y sus insatisfacciones pertenecen al mundo, a la política o al arte, nunca a ellos mismos [293, с. 158];

Ролан і Бабетта, завжди такі безтурботно щасливі, цього разу чомусь дратують його. Вони – по той бік, захищені хвилерізом часу. Їхня роздратованість чи незадоволення стосуються навколишнього світу, політики або мистецтва, проте ніколи – їх самих [283, с. 176].

Синтагма *están del otro lado* ‘вони знаходяться по інший бік’ підказує, що завдяки своєму коханню Бабетта і Ролан живуть у власному світі, такому

затишному для них і такому недоступному для П'єра. В перекладі Ю. Покальчук відтворює її еквівалентною синтагмою 'вони – по той бік'.

У романі «Читанка для Мануеля» іменник *lado* в метафоричному значенні вводить протиставлення світу персонажів та зовнішнього світу:

[...] *hablo por mí pero vos también sos parte del mundo aunque te quedas de este lado, vamos a saber [...]* [288, с. 265];

[...] *я кажу про себе, але ти становиш частину світу, хоч і лишаєшся по цей бік бар'єра [...]* [285, с. 307].

В уривку П. Тарашук слушно відтворює *lado* через іменник 'бар'єр', що акцентує поділ (на свій табір і чужий).

Отже, в перекладах трьох творів, що містять бінарну опозицію «свій – чужий», словесне вираження іменника *lado* відтворюється його повним еквівалентом «бік» (Ю. Покальчук, М. Жердинівська, А. Сировець) і навіть посилюється в одному разі додаванням слова «бар'єр» (П. Тарашук). Образ дуальності світу як «мого і не-мого» в текстах перекладу присутній.

2.3.3. Види бінарної опозиції «реальне-ірреальне»

1) Бінарна опозиція «реальний світ – світ сновидінь».

Опозиція виявляється в оповіданнях «Ріка», «Вночі обличчям до неба», «Мамині листи», де зображується дуальність життя в площині реального та оніричного плану буття. Переклади всіх оповідань виконано Ю. Покальчуком.

В оповіданні «Ріка» прокоментуємо два випадки вживання *lado*:

[...] *porque hace tanto que apenas te escucho cuando dices cosas así, eso viene del otro lado de mis ojos cerrados, del sueño que otra vez me tira hacia abajo* [292, с. 7];

[...] *бо ж я давно вже тебе не слухаю, і коли ти щось таке кажеш, воно ніби діється поза моїми стуленими повіками, по суті, поза сном, що раз у раз мене зморює* [283, с. 23].

Іменник *lado* вказує, що між світом реальним і світом оніричним є фізична межа, а саме повіки чоловіка. В тексті перекладу іменник *lado* замінено на прийменник «поза», що в цілому зберігає вказівку на межу між двома планами. Проте через додавання лексичних одиниць «ніби, по суті», які надають реченню відсутню в оригіналі модальність, план реальності виявляється більш ілюзорним, а план сновидінь – більш реальним. Зміст образу дещо змінюється. Розмежування і протиставлення планів фактично послаблюється.

[...] *como si el sueño te devolviera un poco de mi lado donde el deseo es posible y hasta reconciliación o nuevo plazo [...]* [292, с. 29];

[...] *що сон ніби повертає тебе до мене, що можливі і жадання, і згода, чи, може, нове відстрочення [...]* [283, с. 24].

У приклад до бінарної опозиції «реальне-оніричне» приєднується інша – «свій – чужий». Чоловік у своєму сні хоче, щоб жінка з'явилась «на його боці», у його світі, в якому він бачить їхнє подружнє життя щасливим на противагу тому нещастю, що є в реальності. В перекладі іменник *lado* знову вилучено. Підрядне означальне речення замінено на з'ясувальне, в якому додано модальне «може». З трансформаціями зникає протиставлення між світом чоловіка, де примирення можливе, і світом жінки, де воно неможливе. Сам переклад *a mi lado* як «до мене» передає зміст словосполучення, але не відтворює смислового протиставлення.

В оповіданні «Вночі обличчям до неба» сам сюжет побудовано на чергуванні реального та оніричного планів. Іменник *lado* виявляється засобом переходу між цими планами:

Al lado de la noche de donde volvía, la penumbra tibia de la sala le pareció deliciosa [291, с. 275];

Після ночі, з якої він вертався, тепла сутінь палати здалася йому надзвичайно приємною [283, с. 43].

У реченні вказано один з моментів переходу зі сну до реальності. Чоловік повертається з плану нічної сльви *al lado de la noche* ‘з боку ночі’ до плану палати лікарні (*la sala*). Іменник *lado* створює протиставлення в свідомості читача: по один бік нічна сльва, а по інший – палата. Між планами є паралель, оскільки і

там і там темно, та контраст через те, що в палаті ця темрява виявляється приємною, несе безпеку. В тексті перекладу *lado* відтворено як «після ночі». З таким перекладом метафоричне значення іменника втрачається, а з цим і вказівка на дуальність.

Проілюструймо уривок з прямою словесною вказівкою на зміну планів:

Hizo un último esfuerzo, con la mano sana esbozó un gesto hacia la botella de agua; no llegó a tomarla, sus dedos se cerraron en un vacío otra vez negro, y el pasadizo seguía interminable, roca tras roca, con súbitas fulguraciones rojizas, y él boca arriba gimió apagadamente porque el techo iba a acabarse, subía, abriéndose como una boca de sombra, y los acólitos se enderezaban y de la altura una luna menguante le cayó en la cara donde los ojos no querían verla, desesperadamente se cerraban y abrían buscando pasar al otro lado, descubrir de nuevo el cielo raso protector de la sala [291, c. 278].

У реченні чоловік, знов прокинувшись у палаті, намагається здоровою рукою дотягнутися до пляшки з водою, але йому це не вдається. Сон раз у раз перемагає, продовжується марення, в якому його несуть кам'яним коридором, щоб принести в жертву богам. Він відчайдушно хоче повернутися назад у палату *pasar al otro lado* 'перейти на інший бік' і в такий спосіб втекти від того, що має статися.

Він зробив останнє зусилля, простяг здорову руку до пляшки з водою. Взяти її йому не пощастило, пальці зімкнулися в порожнечі, знову безпросвітно чорній, і коридор був усе так само нескінченний, кам'яні брили заступали одна одну, багряні спалахи раптово освітлювали прохід, а він, лежачи на плечах носіїв обличчям навзник, глухо зойкнув, бо низька стеля ось-ось мала закінчитися, вона вже стала вищою, розверзлася паща, що зяяла мороком, носії випросталися, і в висоти серп місяця упав йому на обличчя, але очі його не хотіли цього бачити, вони відчайдушно заплющувалися і розплющувалися, намагаючись подивитися в інший бік, побачити рятівну стелю палати [283, c. 46].

У перекладі синтагму *pasar al otro lado* відтворено як «намагаючись подивитися в інший бік». З одного боку, повний відповідник *lado* «бік» присутній,

але він сполучається з дієсловом «подивитися» і прийменником «в». Це змінює цілком визначену в оригіналі дію переходу (*pasar*) на ‘спробу відвести очі куди-небудь’. Так контекст у реченні змінюється, метафоричне значення *lado* нейтралізується, а з цим і дуальність образу.

На нашу думку, в цьому випадку необхідно буквально відтворити іменник *lado* як «бік, сторона», а також дієслово *pasar* з його значенням «перейти». Такий переклад зацентрує опозицію реального та оніричного планів у творі.

Розгляньмо приклад, де, на нашу думку, передача іменника *lado* через повний еквівалент зі значення переходу необов’язкова:

Todo tenía su número y su fin, y él estaba dentro del tiempo sagrado, del otro lado de los cazadores [291, с. 275].

Все має свою послідовність і свій кінець, а його священний час війни застав на ворожій території [283, с. 43].

Це уривок з думок чоловіка під час його втечі від ворожого індіанського племені. У словосполученні *del otro lado* ‘по той бік’ іменник *lado* функціонує в його прямому словниковому значенні без смислового навантаження. Достатнім є збереження лише змісту, що перекладач і забезпечує в перекладі.

В творі «Мамині листи» через бінарність «реальне/оніричне» виявляються підсвідомі емоції персонажів. Персонаж, що за сюжетом помер, Ніко, приходять у кошмари Луїса і Лаури і опиняється для них по цей бік – у їхньому житті. Саме в снах межа між буттям і небуттям зникає:

[...] Laura lo despertaba con un gemido ronco, una sacudida convulsiva de las piernas, y de golpe un grito que era una negativa total, un rechazo con las dos manos y todo el cuerpo y toda la voz de algo horrible que le caía desde el sueño como un enorme pedazo de materia pegajosa. Él la sacudía, la calmaba, le traía agua que bebía sollozando, acosada aún a medias por el otro lado de su vida. [...] Quizá un día el espanto fuera más fuerte que el orgullo, si eso era orgullo. Quizá entonces él podría luchar desde su lado [291, с. 25];

[...] Лаура розбудила його хрипкім зойком, різкою судомою в ногах і раптовим криком, вона від чогось відбивалася, щось відмовлялася прийняти; її

руки, її тіло і голос відштовхували геть щось моторошне, липке, що охоплювало її всю. Він термосив Лауру, заспокоював, давав їй води, яку вона пила, схлипуючи, все ще під владою свого кошмару. [...] Можливо, колись страх стане дужчим за гордість, якщо це називається гордістю. Можливо, тоді і він зуміє боротися з ним... [283, с. 62].

Уривок *acosada aún a medias por el otro lado de su vida* ‘їй досі частково переслідувана іншим боком свого життя’ вказує, що іншим боком життя Лаури є сновидіння, точніше кошмари. У перекладі його відтворено як «під владою свого кошмару». Акцент на існування іншого боку життя втрачено. Інше словосполучення *luchar desde su lado* ‘боротися з його/її боку’ характеризує вже Луїса, який хоче побороти страх. Воно перекладено як «боротися з ним», з чим також зникає вказівка на існування іншого боку буття. Зауважимо і втрату в перекладі двозначності іспанського займенника *su* ‘його/її’. Відповідно, бінарність, а саме інша онірична реальність у тексті перекладу не передана.

Отже, з наведених шести випадків бінарної опозиції «світ реальний – світ сновидінь», що присутні в оригіналі трьох оповідань, в жодному з їх перекладів (Ю. Покальчук) не відтворено іменник *lado* у його трансцендентальному значенні ‘існування чи переходу іншого боку буття’. У тексті перекладу ідея дуальності буття, в якому окрім реального світу є ще оніричний, залишається лише імплікованою на смисловому рівні. Фактично це є вилученням із перекладного дискурсу бінарної опозиції реального та оніричного.

На нашу думку, адекватним перекладом наведених випадків є відтворення іменника *lado* українським еквівалентом ‘бік, сторона’ в контексті існування іншої оніричної реальності, а також супутніх мікрообразу лексичних одиниць. Завдяки цьому буде передано присутню в оригіналі бінарність художньої дійсності творів.

2) Бінарна опозиція «світ живих – світ душ померлих».

Опозиція «світ реального життя і світ душ померлих» виявляється в творах «Брами неба», «Сеньйорита Кора», переклади яких виконані Ю. Покальчуком, а також «Кошмари» у перекладі О. Буценко та С. Борщевського («Кошмарні сни»).

У цих творах зображується ідея дуальності буття на межі світу реального життя і світу потойбічного. Так порушується тема смерті як переходу на інший бік буття.

В оповіданні «Брами неба» трансцендентальне лежить у самій його назві. У творі воно також знаходить своє словесне вираження:

Hacia rato que estaba mirando a Celina sin verla y ahora me dejé ir a ella, al pelo negro y lacio naciendo de una frente baja que brillaba como nácar de guitarra, al plato playo blanquísimo de su cara sin remedio. Me di cuenta de que no tenía nada que hacer ahí, que esa pieza era ahora de las mujeres, de las plañideras llegando en la noche. Ni siquiera Mauro podría entrar en paz a sentarse al lado de Celina, ni siquiera Celina estaba ahí esperando, esa cosa blanca y negra se volcaba del lado de las lloronas, las favorecía con su tema inmóvil repitiéndose. Mejor Mauro, ir a buscar a Mauro que seguía del lado nuestro [293, c. 240].

Уривок містить лексичний повтор іменника *lado*. У перших двох випадках, виходячи з контексту, він вказує на світ реального життя: *al lado de Celina* – ‘поруч із тілом Селіни’, *al lado de las lloronas* – ‘поруч із плакальницями’. Друге словосполучення, на нашу думку, імплікує вказівку на трансцендентальне, оскільки поруч з плакальницями зображується душа Селіни, на що вказує *esa cosa blanca y negra* ‘щось чорне і біле’. У третьому словосполученні *del lado nuestro* ‘по наш бік’ присутнє вже чітке трансцендентальне значення. Воно вказує, що Ардой і Мауро живі і залишаються в світі реального життя.

Ю. Покальчук у перекладі лексичний повтор *lado* не зберігає:

Ось уже кілька хвилин я дивився на покійницю і не бачив її. Тепер я підступив до неї, до чорного гладенького волосся над низьким чолом, блискучим, як перламутр на гітарі, й до рівної, блідої, аж синьої тарелі її обличчя, застиглого навік. Я зрозумів, що прийшов запізно, що ця кімната тепер для жінок для тужильниць, які приходять уночі. Навіть Мауро не міг спокійно посидіти біля Селіни, та й вона не чекала на нього; цей чорно-білий предмет, що переходить тепер у царство тужильниць, захолював їх своєю нерухомою темою, що повторювалася. Ні, ліпше піти до Мауро, він ще поцейбіч [283, c. 114].

В першому словосполученні *lado* із прямим значенням передано як «біля Селіни». У друге словосполучення вдало додано іменник «царство тужильниць». При цьому, відтворення *esa cosa blanca y negra* через іменник «предмет» є семантично невдалим. (Словосполучення «нерухомою темою, що повторювалася» ми залишаємо без коментування). Третє словосполучення Ю. Покальчук відтворює авторським «поцейбіч», що і вказує на існування світу душ померлих і світу живих людей. Разом з тим, слід відзначити, що український словник [235], а також корпус текстів української мови [239] не фіксує цієї лексеми.

У перекладі Ю. Покальчук вдається до повтору okazionalizmu (3), що компенсує втрату повтору іменника *lado* в оригіналі (5). Крім цього, це увиразнює бінарну опозицію світу живих і світу померлих:

Estaba de este lado, el pobre estaba de este lado y no alcanzaba ya a creer lo que habíamos sabido juntos. Lo vi levantarse y caminar por la pista con paso de borracho, buscando a la mujer que se parecía a Celina. Yo me estuve quieto, fumándome un rubio sin apuro, mirándolo ir y venir sabiendo que perdía su tiempo, que volvería agobiado y sediento sin haber encontrado las puertas del cielo entre ese humo y esa gente [293, с. 254].

Він був поцейбіч, неборака був поцейбіч, і в нього вже не вистачало віри в те, що ми спізнали разом. Я побачив, як він підвівся і рушив на майданчик нетвердою ходою п'яного, шукаючи жінку, подібну до Селіни. Я сидів спокійно, палив неквапом міцну сигару і стежив, як він снує туди-сюди. Я знав, що він тільки марнує час, що він повернеться пригнічений і спраглий, не знайшовши брам неба в цьому диму і в цій юрмі [283, с. 126].

В оповіданні «Сеньйорита Кора» іменник *lado* в трансцендентальному значенні з'являється в заключному уривку твору:

"Me gustaría que viniera mamá", me dijo, mirando a otro lado con los ojos vacíos [292, с. 294].

«Я хотів би, щоб мама прийшла»,— каже він і дивиться кудись, а очі у нього порожні [283, с. 266].

Це останні слова хлопця, адресовані Корі, за мить до того, як він піде з цього світу. В такому контексті, а також з урахуванням світогляду Х. Кортасара, синтагма *mirando al otro lado* ‘дивлячись у інший бік’ може імплікувати, що іншим боком, куди дивиться хлопець, є світ померлих душ, в якій він ось-ось перейде. В перекладі іменник *lado* відтворено прислівником «кудись». Додавання виокремленого звороту «а очі у нього порожні» у певному ступені передає підтекстову інформацію. Але, на нашу думку, адекватним перекладом цього речення є збереження іменника «бік». Порівняймо: дивлячись у/по інший бік порожніми очима.

В оповіданні «Кошмари» («Кошмарні сни») молода дівчина, Меча, впадає в кому, причини якої невідомі. Розпач і страх її рідних описується на фоні подій в країні, де черговий військовий переворот, на вулицях постріли, бійки, зникають люди. Одного дня, коли до будинку вриваються озброєні люди, дівчина розплющує очі і повертається, за словами автора, до «прекрасного життя».

Бінарність у творі виявляється через стан Мечі, яка знаходиться між світом живих і померлих. Наприклад:

Bajo los párpados los ojos de Mecha giraban como si buscaran abrirse paso, mirarlo, volver de su lado [294, с. 113].

У реченні оригіналу вказано, що дівчина ніби хоче зробити три дії: знайти вихід (*abrirse paso*), подивитися на брата (*mirarlo*), повернутися на його бік (*volver a su lado*), тобто до фізичного життя. Зауважимо, що твір містить спільні мотиви з оповіданням «Ріка», де повіки є межею між сном і реальністю.

У перекладі О. Буценко замість трьох чітко визначених дій перераховано три дієслова-синоніми:

Мечені очі бігали під повіками, наче бажали прозирнути, подивитися, поглянути на нього [271, с. 137].

Вказівка на бажання Мечі повернутися з того світу відсутня. Відповідно вказівки на існування бінарної реальності в тексті перекладу немає.

С. Борщевський у своєму перекладі відтворює перерахунок дій:

Під повіками очі Мечи рухалися, наче хотіли вивільнитися, глянути на нього, скеруватися в його бік [279, с. 231].

Думка про бажання ‘знайти вихід’ у тексті перекладу присутня. Бінарність дещо імплікується словосполученням «скеруватися в його бік».

Інший приклад також виявляє неухважність перекладачів до художньої дійсності твору Хуліо Кортасара:

[...] *y él ahí necesitando hablarle de tantas cosas, como Mecha a lo mejor estaba hablándole desde su lado, desde los ojos cerrados y los dedos que dibujaban letras inútiles en las sábanas* [294, с. 115].

Синтагма *hablándole desde su lado* ‘промовляючи до нього зі свого боку’ вказує на світ, в якому перебуває Меча і з якого вона хоче повернутися.

Переклад О. Буценка: [...] *а йому ж треба стільки їй сказати, як і Меча промовляла, певно, до нього й собі – заплющеними очима й пальцями, що малювали на простирадлі безглузді літери* [271, с. 138].

У тексті перекладу синтагма відтворена словосполученням «промовляла до нього й собі» в смисловому плані є невдалим. Вказівка на існування потойбічного світу відсутня.

[...] *а йому треба було стільки їй розповісти, а Меча й сама, здавалося, промовляла до нього зі свого єства, з-під заплющених очей і ворухінням пальців, що малювали на простирадлі недоладні літери* [279, с. 233].

С. Борщевський додає в текст іменник «єство», що, позначає сукупність усіх фізичних, душевних сил та властивостей людини; живий організм [235]. Ідея дуальності в обох перекладах залишається імпліцитною:

Через індивідуальне сприйняття твору перекладачами О. Буценком і С. Борщевським, у перекладі стан Мечи зводиться до фізичної коми, тоді як в оригіналі його причини мають більш глибокий характер.

Отже, в проаналізованих текстах перекладу трьох оповідань, що в оригіналі містять бінарну опозицію «світ живих – світ душ померлих», лише в одному є експліцитна вказівка на трансцендентальну тему (Ю. Покальчук). Лексичний повтор іменника *lado* в такому оповіданні збережено повтором

лексичної одиниці «поцейбіч». В інших оповіданнях бінарна опозиція експліцитно не виражена (О. Буценко, С. Борщевський). При цьому, вона може бути встановлена за контекстом. У перекладному дискурсі бінарна опозиція хоча і послаблена, але присутня.

3) Бінарна опозиція «світ реальний – світ уявний».

Опозиція «реальний світ – світ уявний» виявляється в оповіданнях «Бабине літо» (В. Бургардт, Ю. Покальчук) та «Котяче бачення» (О. Буценко і С. Борщевський «Котяче сприйняття»). Твори виявляють дуальність, яка полягає в наявності поряд із повсякденним буденним життям іншого, віртуального, світу, створеного людською уявою, фантазією.

Оповідання «Бабине літо» описує цілком фантастичну історію, в якій Роберто фотографує жінку з хлопцем і чоловіком. Проявляючи знімки вдома, він починає фантазувати про побачене ним та сфотографоване. Іменник *lado* з'являється в тексті один раз в момент переходу Роберто до світу своїх фантазій:

La foto había sido tomada, el tiempo había corrido; estábamos tan lejos unos de otros, la corrupción seguramente consumada, las lágrimas vertidas, y el resto conjetura y tristeza. De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación en un quinto piso, de no saber quiénes eran esa mujer y ese hombre y ese niño, de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención [293, c. 284].

В уривку фантастичним чином виявляється, що сфотографовані жінка, хлопець і чоловік оживають на знімку, починають рухатися, ідуть у своє майбутнє; а Роберто, неспроможний впливати на життя цих людей, лишається в своєму світі у *yo desde este lado* 'і я з цього боку/по цей бік'. Засобами переходу до уявного світу стають фотокамера і знімок.

В обох перекладах оповідання ідея дуальності художньої дійсності відтворена. В. Бургардт виявляє високу точність до оригіналу, передаючи бінарність двох світів синтагмою «а я лишився по цей бік» (у *yo desde este lado*):

Знімок був зроблений, минув час; ми були так далеко одні від одних, розбещення напевно dokonane, сльози проліті, а решта – домисел і смуток. Перевернувся догори ногами порядок речей, вони були живі, рухалися, рішали і були рішучі, ішли назустріч майбутньому; а я лишився по цей бік, полонений в іншому часі, в кімнаті на п'ятому поверсі, у незнанні, хто ця жінка, цей чоловік і цей хлопчина, перетворений у сочку мого фотоапарату, у щось неживе, цілковито нездатне до дії [264, с. 55].

Варто зазначити, що іменник «сочка», стилістично маркований як застарілий [235].

Ю. Покальчук також зберігає в реченні вказівку на бінарність, що виражена синтагмою «а я по той бік»:

Я зробив знімок давно, минули не години, а дні, тижні, ми вже далеко одне від одного, сльози каяття, мабуть, уже проліті, залишилася туга і подив, ми якось раптом помінялися місцями: вони жили, рухалися, вони вирішували, і рішення вело їх до їхнього майбуття, а я по той бік, в полоні іншого виміру, часу, кімнати на п'ятому поверсі, повного невідання про те, хто ці люди — блондинка, хлопчик і чоловік, в полоні того, що я — лише жалюгідна лінза моєї камери, щось застигле, не здатне до дії [283, с. 213].

У творі «Котяче бачення» зображено образ-почуття кохання чоловіка до своєї дружини Алани. Глибину душі дружини чоловік пізнає завдяки музиці, живопису. Однак у її світі існує щось для нього неосяжне. В картинній галереї дружина зупиняється біля картини з котом, що дивиться вдалечінь. Вона вдивляється разом з котом у ту далечінь і бачить там щось неосяжне чоловікові:

De alguna manera sentí que el triángulo se había roto, cuando Alana volvió hacia mí la cabeza el triángulo ya no existía, ella había ido al cuadro pero no estaba de vuelta, seguía del lado del gato mirando más allá de la ventana donde nadie podía ver lo que ellos veían, lo que solamente Alana y Osiris veían cada vez que me miraban de frente [291, с. 381].

Жінка занурюється в уявний світ живопису, і в чоловіка зникає з нею зв'язок. Трансцендентальність у текст вводиться із уривку *del lado del gato*

mirando más allá de la ventana ‘обік кота, дивлячись далі за вікно’. Тобто Алана і кіт на картині своїм зором обходять звичну реальність і бачать крізь стіну, що перед ними, тоді як зір чоловіка, логічним чином, зупиняється на стіні. Тут кіт функціонує як посередник між двома реальностями в просторі та часі, або різними рівнями реальності, відкриваючи шлях до *otros lados* ‘інших боків’ [197].

О. Буценко сегментує речення на два:

Якимось дивом я відчув, що трикутник розпався, коли Алана повернула голову в мій бік, трикутника вже не існувало, хоч, як і раніше, він починався від Алани і тягнувся до картини. Проте назад не повертався, бо Алана лишалась з котом, задивлена з вікна в далечінь, де ніхто не був здатний побачити того, що бачили вони, що бачили Алана і Озіріс щоразу, коли дивились мені в очі [270, с. 141].

Герундіальний зворот *del lado del gato mirando más allá de la ventana* в цілому відтворено «з котом, задивлена з вікна в далечінь». Але уривок *ella había ido al cuadro pero no estaba de vuelta* ‘вона пішла в картину і не повернулась’ перекладено як «хоч, як і раніше, він починався від Алани і тягнувся до картини. Проте назад не повертався». Такий переклад не є еквівалентним оригіналові. Вказівка на перехід Алани до світу уявного відсутня.

Натомість С. Борщевський цілком адекватно відтворює цей уривок, забезпечуючи присутність іншої уявної реальності в тексті перекладу:

Якимось чином я відчув, що трикутник зламався; коли Алана обернулася до мене, трикутника вже не було, вона пішла в картину, але — замість повернутися — залишилася поруч із котом, задивившись у щось далеке за вікном, чого не міг бачити ніхто, крім них, у щось таке, що бачили тільки Алана й Осіріс щоразу, коли дивилися просто на мене [279, с. 13].

Отже, в текстах перекладу В. Бургардта і Ю. Покальчука бінарність світу реального і світу уявного присутня, що забезпечує збереження іменника *lado* з його еквівалентом «бік». Також бінарність присутня в тексті перекладу С. Борщевського. О. Буценко допускає зміни у фактуальній інформації тексту, що призводить навіть до ускладнення розуміння його смислу.

Окремо розглянемо повість «Гонитва» в перекладах Ю. Покальчука та Г. Грабовської («Переслідувач»). Основна увагу твору зосереджена на душевній кризі талановитого саксофоніста Джонні, який відчайдушно намагається пізнати природу часу, наздогнати його і здолати. Періодично він занурюється в думки, в свій внутрішній уявний світ, і зникає для оточення, яке його не розуміє.

Наведемо переклади деяких фрагментів оповідання, які вказують на переходи Джонні в своїх думках до його уявного світу:

Y no digo todo, y quisiera forzarme a decirlo: los envidio, envidio a Johnny, a ese Johnny del otro lado, sin que nadie sepa qué es exactamente ese otro lado [293. c. 310].

У реченні Джонні зображується як людина не звичайна: *ese Johnny del otro lado* букв. ‘цей Джонні з іншого боку’.

У текстах перекладу характеристика людини, неосязної для оточуючих, передана. Вказівку на існування іншої сторони буття збережено:

Ю. Покальчук: *Навіть більше – мушу признатися, хоча в мене язик ледь повертається: так, я заздрю Джонні, тому потойбічному Джонні, навіть не знаючи, що ж воно є – ота його потойбічність [265, с. 212].*

Г. Грабовська: *Утім, я децю замовчую і хотів би примусити себе це сказати; я їм-заздрю, заздрю Джонні, отому потойбічному Джонні, без якого ніхто б не дізнався, що це таке — отой інший бік [277, с. 96]*

У наступних двох уривках зображено реакцію оточення на Джонні:

[...] y Johnny la ha mirado y se ha sonreído, y me parece que Tica y yo hemos pensado al mismo tiempo que la imagen de Bee se perdía poco a poco en el fondo de los ojos de Johnny, y que una vez más Johnny aceptaba volver por un rato a nuestro lado, acompañarnos hasta la próxima fuga [293, c. 340].

У синтагмі *volver por un rato a nuestro lado* букв. ‘повернутися на мить на наш бік’ вказано на можливість повернення Джонні з його іншого потойбічного і уявного світу до реальності .

В перекладі Ю. Покальчука існування бінарності в творі цілком відтворено словосполученням «повертається в наш світ»:

Джонні поглянув на неї й посміхнувся, а ми з Тікою подумали, напевне водночас, що образ Бі поволі розпливається в його очах і він знову на якусь мить повертається в наш світ і буде з нами до своєї наступної втечі [265, с. 233].

Натомість переклад Г. Грабовської із словосполученням «повернутися до нас», на нашу думку, передає дуальність лише за контекстом:

Джонні глянув на неї й усміхнувся, і мені здається, Тіка і я одночасно подумали, що образ Бі потроху розтанув на дні Джонниних очей, що Джонні знову вирішив на якийсь час повернутися до нас, побути з нами до своєї наступної втечі [277, с. 109].

Наступний приклад вказує на втечу Джонні з реальності до уявного світу:

– *El nombre de la estrella es Ajenjo -está diciendo Johnny, y de golpe oigo su otra voz, la voz de cuando está... ¿cómo decir esto, cómo describir a Johnny cuando está de su lado, ya solo otra vez, ya salido?* [293, с. 344].

Підрядне речення *cuando está a su lado* букв. ‘коли він знаходиться на своєму боці’ однозначно вказує на наявність у Джонні його особистого світу.

Переклад Ю. Покальчука:

– *Ім'я тієї зірки Полин, - каже Джонні, і раптом я чую той його інший голос, той, коли він ... Як би це сказати? Як описати Джонні, коли він поряд, але його вже нема, він десь дуже далеко?* [265, с. 235].

Український переклад «коли він поряд» не передає того, що Джонні перебуває в своєму світі. За таким перекладом словосполучення в оригіналі мала б звучати як *cuando está a mi/tu lado*. Разом думку про присутність дуальності імплікує переклад наступного уривку «але його вже нема, він десь дуже далеко».

Переклад Г. Грабовської:

— *Зірка називається Полин, — говорить Джонні, і раптом я чую його інший голос, той голос, який у нього буває, коли... Як це сказати, як описати Джонні, коли він, відсутній, знову самотній?* [277, с. 110].

У перекладі Г. Грабовської словосполучення *está de su lado* не відтворено. Вказівка на існування іншого уявного світу Джонні відсутня.

Наведемо ще один приклад:

– *Sobre todo no acepto a tu Dios -murmura Johnny-. No me vengas con eso, no lo permito. Y si realmente está del otro lado de la puerta, maldito si me importa. No tiene ningún mérito pasar al otro lado porque él te abra la puerta [293, с. 353].*

Два фрагменти *está del otro lado de la puerta* букв. ‘знаходиться по інший бік дверей’ та *pasar al otro lado* букв. ‘перейти на інший бік’ вказують на існування іншого трансцендентального світу. У обох перекладах вказівки на дуальність присутні завдяки точному відтворенню лексичних одиниць:

Переклад Ю. Покальчука:

– *Не бажаю я визнавати твого бога, - бурмотить Джонні. – І не кидай ти його мені, я не дозволяю. А якщо це він сидить по той бік дверей, то мені немає до нього ніякого діла. Чи ж то штука – потрапити на той бік, якщо він сам відчинить тобі двері [265, с. 241].*

Переклад Г. Грабовської:

– *Та особливо я не сприймаю твого Бога, — бурмотить Джонні. — І не лізь до мене з цим, я забороняю. А якщо він справді є там, по той бік дверей, то мені це до одного місця. Немає жодної заслуги в тому, аби потрапити на інший бік, коли він відчинить тобі двері [277, с. 114].*

Отже, наведені приклади з повісті «Гонитва» («Переслідувач») виявляють наявність у творі двох бінарних опозицій: «світ реальний – світ уявний», «світ живих – світ душ померлих». Бінарність художньої дійсності твору є важливим елементом його ідейно-образної структури, оскільки саме в ній розкривається ідея твору: Джонні як геніальний джазист не може існувати лише в реальному світі, йому потрібний вихід у світ творчості, недоступний і неосяжний для інших.

Два тексти перекладу твору виявляють різні підходи перекладачів. Ю. Покальчук майже повністю зберігає лексичні вказівки на дуальність художньої дійсності твору, переважно вживаючи еквіваленти «бік», «потойбічний». Г. Грабовська тільки в двох випадках відтворює такі вказівки, з чим бінарність у її перекладі є менш вираженою. Відповідно, сприйняття дуальності художньої дійсності твору читачем у цільовій культурі залежатиме від того, який текст перекладу він обере.

Таким чином, в художньому дискурсі Х. Кортасара бінарна опозиція «верх – низ», яку складають слова *cielo* і *pozo*, протиставляє образи-символи «неба» як вершини буття людини та «безодні» як падіння людини.

У перекладах іменник відтворюється переважно єдиним відповідником «небо», що зберігає його повтор у сукупності текстів письменника (А. Перепадя, Ю. Покальчук, С. Борщевський). Разом з тим, у перекладах наявні випадки синонімічної заміни іменника на інші (небосхил, обрій, вгору), а також вилучення. Серед труднощів його відтворення є наявна в іспанській мові множина, яка в перекладі замінюється на однину (С. Борщевський), та випадки смислової двозначності, зокрема, в словосполученні *cielo gaso*, яка в ході перекладу знімається через вибір одного зі значень (О. Буценко, С. Борщевський) чи повного вилучення лексичної одиниці (Ю. Покальчук).

Повторюваність іменника *pozo* також зменшується в текстах перекладу. Перекладачі вдаються до вилучень і синонімічних заміни в окремо взятому тексті («безодня», «колодязь», «криниця», «студня», «провал», «яма», «нутро» (Ю. Покальчук, А. Перепадя, П. Тарашук). Відповідно, повтор не утворюється і в сукупності текстів перекладу творів Х. Кортасара. Як наслідок, протиставлення «верх» – «низ» в українському перекладному дискурсі стає менш вираженим.

Бінарна опозиція «свій – чужий» у перекладі зберігається, що забезпечує присутність ідеї дуальності в перекладному дискурсі. Іменник *lado* в його трансцендентальному значенні відтворюється повним еквівалентом «бік» (Ю. Покальчук, М. Жердинівська, А. Сировець). Крім цього, опозиція посилюється додаванням іменника «бар'єр» (П. Тарашук).

Бінарна опозиція «світ реальний – світ сновидінь» в проаналізованих текстах перекладу фактично вилучається. Іменник *lado* у його трансцендентальному значенні 'існування чи переходу на інший бік буття' в жодному із перекладів не відтворено (Ю. Покальчук). Як наслідок, у тексті перекладу ідея дуальності буття, в якому окрім реального світу є ще оніричний, залишається лише імплікованою на смисловому рівні.

Бінарна опозиція «світ живих – світ душ померлих» присутня лише в одному з трьох проаналізованих текстів перекладу (Ю. Покальчук). У творі лексичний повтор іменника *lado* в його трансцендентальному значенні збережено завдяки повтору лексичної одиниці «поцейбіч». В інших перекладах бінарна опозиція може бути встановлена за контекстом (С. Борщевський, О. Буценко, Ю. Покальчук). В результаті, ідея дуальності послаблюється в перекладі.

Бінарна опозиція «світ реальний – світ уявний» переважно збережена завдяки відтворенню іменника *lado* його еквівалентом «бік» (В. Бургардт, Ю. Покальчук, С. Борщевський), а також додаванню іменника «світ» (Ю. Покальчук).

Множина текстів перекладу одного твору виявляє різне бачення перекладачів наявної в ньому дуальності («Гонитва» у перекладі Ю. Покальчука і Г. Грабовської («Переслідувач»), «Котяче бачення» в перекладі О. Буценко і С. Борщевського («Котяче сприйняття»)). Якщо одні її відтворюють у більшому ступені (С. Борщевський, Ю. Покальчук), то інші – в меншому (Г. Грабовська, О. Буценко). Відповідно, сприйняття індивідуального світогляду Х. Кортасара читачем перекладу залежить від тексту перекладу, який він обере.

В цілому, аналіз текстів оригіналу та їх перекладів виявляє послаблення перекладачами дуальності художнього дійсності в дискурсі Хуліо Кортасара, в той час як вона є важливим елементом ідейно-образної структури. Втрата дуальності в ході перекладу робить ідеї твору менш глибокими.

Висновки до другого розділу

Твори з експліцитним національно-культурним компонентом не створюють труднощів для перекладачів у їх відтворенні в новому лінгвокультурному просторі. Навіть відсутність інформаційного коментаря чи недостатня експлікація слів-реалій у цільовому тексті не заважає реалізації твору/дискурсу в свідомості читача перекладу.

Переклад творів, де такий компонент є різною мірою імпліцитним, супроводжується певними труднощами. Такі твори функціонують на символічному рівні в своєму лінгвокультурному просторі і потребують додаткових фонових знань для інтерпретації. Їхні тексти містять словесні імплікації, що вказують на соціально-політичний, культурний контексти, історичні періоди і цим допомагають читачу в його інтерпретації твору.

Проаналізовані оповідання виявляють як збереження лексичних імплікацій, так і їх вилучення. Перекладачі додають до своїх перекладів коментар, але він не містить вичерпної інформації про історичний, культурний, соціальний та інші контексти твору. Відповідно, ідея твору залишатиметься імпліцитною у разі, якщо читач перекладу не володітиме необхідними фоновими знаннями.

Інтертекстуальність у перекладному дискурсі Хуліо Кортасара, в цілому, відтворюється, що збагачує сприйняття твору, примножує його смисли, а в деяких випадках обумовлює цілісність художнього дискурсу письменника.

У перекладі широковідомі інтертекстуальні елементи відтворюються вже існуючими формами в сприймаючому лінгвокультурному просторі. Також зустрічаються випадки їх прямого перекладу та транскодування, попри традиційний відповідник у цільовій культурі.

Інтертекстуальні джерела, що, на думку перекладача, є менш відомими, пояснюються у виносках в кінці сторінки чи в примітках.

Інтертекстуальні елементи в оригіналі часто імплікують суттєву інформацію чи самі є імпліцитними. В перекладі існують випадки, коли інтертекстуальність залишається прихованою для читача. Це призводить до звуження трактувань, спрощення тексту для читача, звуження його трактування.

Відтворення дуальності художньої дійсності в дискурсі Хуліо Кортасара залежить від перекладу лексичних одиниць, що повторюються та формують бінарні опозиції.

Опозиція «верх-низ» утворюється іменниками *cielo* – *rozo* в їхніх метафоричних значеннях. В перекладі лексичні одиниці часто відтворюються із синонімічними замінами («небо, небосхил, вгору, обрій» – «безодня, колодязь,

криниця, студня, яма, нутро») чи вилучаються. Як наслідок, в українському перекладному дискурсі зникає повтор іменника в межах окремо твору, а також в сукупності текстів перекладу, і бінарна опозиція «верх-низ» стає менш вираженою.

У відтворенні інших чотирьох бінарних опозицій важливу роль відіграє лексична одиниця *lado* ‘бік, сторона’ в її трансцендентальному значенні.

З цих опозицій в українському перекладному дискурсі найбільш повно відтворюються дві: «свій – чужий», «світ реальний – світ уявний». Цьому сприяє збереження повного еквівалента *lado* «бік». Також ідеться про посилення опозиції додаванням іменників «бар’єр», «світ».

Бінарна опозиція «світ живих – світ душ померлих» присутня лише в перекладі Ю. Покальчука. У творі лексичний повтор іменника *lado* збережено завдяки повтору лексичних одиниць «поцейбіч», «поцейбічний». В інших перекладах (С. Борщевський, О. Буценко, Ю. Покальчук) наявні лексичні втрати. Разом з тим, бінарна опозиція в них може бути виявленою за контекстом.

Бінарна опозиція «світ реальний – світ сновидінь» у проаналізованих текстах перекладу фактично вилучається. Іменник *lado* в його трансцендентальному значенні ‘існування чи переходу на інший бік буття’ в жодному із перекладів Ю. Покальчука не відтворено. У тексті перекладу ідея дуальності буття, в якому окрім реального світу є ще оніричний, залишається імплікованою на смисловому рівні.

Множинність перекладів одного тексту оригіналу («Загарбаний будинок»/«Захоплений дім», «Кошмари/Кошмарні сни», «Котяче бачення»/«Котяче сприйняття», «Гонитва»/«Переслідувач», «Бабине літо»/«Бабине літо») виявляє, що перекладачі по-різному бачать художню дійсність твору і, відповідно, наявну в ній дуальність. Якщо одні перекладачі відтворюють бінарні опозиції більш послідовно (С. Борщевський, Ю. Покальчук), то інші – лише частково (Г. Грабовська, О. Буценко). Щодо відсутності в перекладі бінарної опозиції «світ реального – світ сновидінь», то це може бути пояснено недостатнім на той час знайомством перекладача з відповідною

тематикою. В цілому, аналіз перекладів виявляє, що послаблення чи втрата дуальності в перекладеному творі робить його ідеї менш глибокими, а індивідуальний світогляд Х. Кортасара – спрощеним. Сама інтерпретація читачем перекладу зумовлена перекладацьким сприйняттям і залежить, певною мірою, від того тексту, який він обере.

РОЗДІЛ 3

ВІДТВОРЕННЯ В ПЕРЕКЛАДІ ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНИХ І ГРАФІЧНИХ ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ

3.1. Лексико-семантичні особливості творів Х. Кортасара та їх переклад українською мовою

3.1.1. Національно маркована лексика

Твори Хуліо Кортасара з латиноамериканською тематикою насичені національно маркованою лексикою. Така лексика виступає важливою складовою образності тексту, сприяє його емоційно-експресивній забарвленості, створює етнічну картину світу та підкреслює національний колорит [71, с. 42]. У текстах Хуліо Кортасара вона стає інструментом, що створює в його художній дійсності своєрідну атмосферу латиноамериканського, а саме аргентинського, світу.

П. Ньюмарк називає відтворення національно маркованої лексики найбільш складним у перекладі [215, с. 195]. Це пов'язано з наявністю об'єктивних труднощів через відсутність еквівалентів у цільовій мові. Приміром, відтворення поширеного в Аргентині явища *voseo* створює об'єктивні труднощі:

Переклад Ю. Покальчука:

– *¿Vos te das cuenta? —dijo Luis, cuidando su voz [291, с. 23].*

– *Ти розумієш? — запитав Луїс, стримуючи голос [283, с. 61].*

Переклад С. Борщевського:

«Pero el canario, vos lo cuidás, ¿verdad?» [292, с. 221]

«Як там канарка, адже ти дбаєш про неї, еге ж?» [279, с. 51]

Переклад П. Таращука:

– *Váyanse al carajo vos y el que te está hablando —decretó [...]* [288, с. 24].

– *Ідіть ви під три чорти, і ти, і хто розмовляє з тобою! – зробив висновок [...]* [285, с.16].

Переклад А. Перепаді:

– *Vos no podrías – dijo—. Vos pensás demasiado antes de hacer [...]* [289, с. 34].

– *Ти б не зміг, – сказала вона. – Занадто застановляєшся, а потім нічого не [...]* [266, с. 44].

Переклад О. Буценка:

[...] «Vos sabrás lo que haces, muchacho», dijo el señor Botto [...] [294, с.112]

– *Ти сам знаєш, що робиш, сину, – озвався сеньйор Ботто [...]* [271, с. 137].

Ці переклади виявляють, що voseo жодним з перекладачів не відтворюється. В усіх випадках vos нейтралізовано до звичайно другої особи однини «ти» (tú).

Разом з тим, як вказує М. С. Бройтман, voseo відіграє важливу роль у художньому дискурсі Хуліо Кортасара, зокрема, в романі «Гра в класи». Форма містить семантику духовної близькості, братерства і, відповідно, робить аргентинський національний варіант іспанської мови в художньому дискурсі письменника універсальною мовою [16, с.13]. Така думка проявляється в тому, що в романі деякі персонажі, не дивлячись на своє не аргентинське походження, вживають voseo нарівні з аргентинцем Олівейрою. Приміром, його друг Грегоровіус, який сам родом із Румунії:

— *En el fondo tenés razón — admitió Gregorovius* [289, с.167].

— *Власне, ти маєш рацію, – визнав Грегоровіус* [266, с.164].

Для читача перекладу така характеристика персонажу є недоступною.

Характерним для Аргентини явищем є yeísmo, коли ll вимовляють як «ж».

У зв'язку з цим може змінюватися графічне написання слова. Приміром, дієслово

chamullar ‘розмовляти’ в аргентинському варіанті набуває форми *chamuyar*. У перекладі такий нюанс не відображається.

[...] te has desconectado deliberadamente de un vistoso capítulo de tu vida, y que ni siquiera te concedés el derecho a pensar en la dulce lengua que tanto te gustaba chamuyar hace unos meses [...] [289, с. 420].

[...] добровільно порвав з цілим періодом твого життя, порвав так радикально, що навіть не дозволяєш собі думати мовою, якою кілька місяців тому так любив говорити [...] [266, с. 379].

В уривку йдеться про відмову персонажа від аргентинського варіанта іспанської мови, на що вказує вживання дієслова *chamuyar*. В перекладі лексична одиниця відтворюється нейтральним «говорити».

Компенсацією втрат національно маркованої лексики може бути експлікація з описовим перекладом, що робить А. Перепадя в прикладі:

— *Apretemos el paso — lo remedó Oliveira—, cosa de hurtarle el cuerpo a la cellisca.*

— *Ya empiezas. Casi prefiero tu yuvia y tu gayina, coño. Cómo yueve en Buenos Aires. El tal Pedro de Mendoza, mira que ir a colonizaros a vosotros.* [289, с. 52].

У репліці Олівейра вживає класичну іспанську мову. На це звертає увагу Рональдо і просить його знову вживати аргентинський варіант іспанської мови з характерним для нього вживанням «у» замість «ll»: *yuvia* замість *lluvia*, *gayina* замість *gallina*, *yueve* замість *llueve*. До того ж згадується ім'я Педро Мендоси, засновника Буенос-Айреса.

— *Ходімо швидше, - сказав Олівейра, наслідуючи чисто іспанський акцент, - річ у тім, аби вберегти наші тіла перед близьким дощем.*

— *Я вже волю дощ і твоє нормальне аргентинське базікання. Як у Буенос-Айресі. Ну й вигадав цей Педро Мендоса⁶⁹ – завоював вас усіх і колонізував* [266, с. 59].

А. Перепадя, не маючи можливості відтворити національно марковану лексику, додає безпосередньо в тексті опис комунікативної ситуації: замість «нормального аргентинського базікання» Олівейра вживає «іспанський акцент».

Також зауважимо, що, не дивлячись на експлікації в самому тексті, перекладач пояснює в примітках історичну роль Педро Мендоси, що виділяє національну складову.

У текстах Хуліо Кортасара часто зустрічається вигук *che*, поширений у Латинській Америці й уживаний для привертання уваги, вираження подиву [260]. В Аргентині він широко використовується як неформальне звертання у другій особі однини чи множини. У розмовному мовленні форма *che* часто вживається на позначення аргентинців [261].

У перекладі вигук *che* вилучається:

Переклад Ю. Покальчука:

El Maestro está genial, che, dirige como nunca [291, с. 240].

Наш Маестро — геній, і сьогодні він перевершив самого себе, ясно?
[283, с. 139]

Переклад С. Борщевського:

¿Acabaste de leer? Tengo que irme, che [294, с. 40].

Ти дочитав до кінця? Я мушу йти [279, с. 57].

Переклад П. Таращука:

—No son horas de llamar, che —dijo Patricio—. [...] [288, с. 24].

— Слухай, тепер не пора кликати в гості, — відповів Патрісіо [...]
[285, с. 15].

Переклад А. Перепаді:

—Tenés razón —acababa confesando Oliveira—. Soy un incurable, che
[289, с. 38].

— Твоя правда, — визнав зрештою Олівейра. — Я невиправний [266, с. 48].

—Che, ¿Gregorovius va a venir a la discada? —preguntó Oliveira [289, с. 51].

— Грегоровіус прийде на дискобум? — спитав Олівейра [266, с. 58].

Переклад О. Буценка:

Era lindo oírse en la radio, che, la vieja me escuchaba [...] [292, с. 363].

Приємно було почути про себе по радіо, моя стара слухала [...][284, с.136]

Також часто лексична одиниця замінюється іншою нейтральною лексичною одиницею (вигуком, звертанням).

Переклад Ю. Покальчука:

Che, y decile a la enfermera que no me joda cuando escribo [291, с. 35].

Видання 1981: *Ага, і доглядачці звели не займати мене, коли я пишу [...]* [273, с. 119]

Видання 1996: *Ага, і доглядачці звеліли, коли я пишу, не займати мене [...]* [274, с. 66].

Переклад П. Таращука:

—*Che —dice Marcos—, vos para los simplismos y las tautologías, pibe [...]* [288, с. 18].

– *Слухай, хлопчику, – заговорив Маркос, - для тебе існують тільки спрощення й тавтології [...]* [285, с. 9].

Ю. Покальчук:

Es lo de siempre, che Suárez, uno corta y abre [...] [292, с. 279].

Біда, та й годі, друже Суарес, отак розріжеш [...] [283, с. 254].

О. Буценко:

No tenía ánimo, che, el patrón menos todavía [...] [292, с. 366].

Не було в мені вогню, друже, а у патрона й зовсім настрої підупа [...] [284, с. 139].

Речення виявляють, що з перекладацькими трансформаціями національне забарвлення, яке створюється в оригіналі лексичною одиницею *che*, втрачається. Разом з тим, лексична одиниця в творах Х. Кортасара набуває статусу дискурсивного маркера, що, за К. І. Мегелою, є поліфункціональними лексемами, імпліцитні значення яких актуалізуються лише за допомогою смислових зв'язків у певному контексті і за допомогою яких автор створює особливі комунікативні смисли і досягає бажаного естетичного ефекту [108, с. 24]. Відповідно, деякі конотації, створені автором в оригіналі, для читача перекладу є доступними. Щонайменше це дружні відносини між персонажами.

Ще однією поширеною національно маркованою лексичною одиницею в текстах Хуліо Кортасара є національно маркований іменник *pibe*:

«*El pibe* *andar* *loco* *con* *los* *exámenes*», *dijo* *el* *señor* *Botto*;" [294, с. 116].

О. Буценко: *Хлопець*, певно, закрутився з іспитами, - мовив сеньйор *Ботто* [...] [271, с. 139].

О. Борщевський: «*Хлопець* зовсім збожеволів через ці іспити, — озвався сеньйор *Ботто* [...] [279, с. 234].

Ю. Покальчук:

Escuchá, vieja, he estado hablando discretamente con el doctor Suárez, y parece que el pibe [...] [292, с. 291].

Слухай-но: я розмовляв з Суаресом, здається, твій малий *таки* [...] [283, с. 263].

П. Таращук:

Che, este pibe está cada día más cabezón [288, с. 162].

Слухай, ця дитина *щодня* *дедали* *впертіша* [285, с. 188].

У перекладах іменник відтворюється нейтральною, інколи розмовною лексикою: *хлопець*, *малий*, *дитина*. Варто зауважити, що цей іменник входить у словник лексики лунфардо.

Лунфардо називають соціолектом, жаргоном, сленгом, діалектом [165]. Це явище зустрічається в Аргентині та Уругваї; походить воно від діалекту іспанських каторжників, яких висилали в ці країни в XVII-XVIII ст. Вже в XX ст. внаслідок значної імміграції робочих-італійців в ці ж регіони лунфардо поповнився італійською лексикою і набув великої поширеності, особливо серед молоді [239]. У наступних двох реченнях вживається характерне для лунфардо «*pucho*» ‘недопалок’, що в іспанській мові має форму «*colilla*» [260]. У перекладі національна маркованість іменника нейтралізується:

Переклад А. Перепаді:

[...] *con* *la* *misma* *tranquilidad* *con* *que* *aplastaba* *el pucho* *en* *el* *cenicero* [289, с. 313].

[...] з таким спокоєм, з яким пригашував недопалок у попільничці [266, с. 293].

Переклад П. Таращука:

[...] *sacan otro faso y después otro, y todos son puchos más o menos consumidos* [288, с. 74].

[...] *дістали іншу пачку, потім ще одну, і всюди виділи більш або менш скурени недопалки* [285, с. 79].

Лунфардо особливий тим, що містить регіональні та соціальні особливості [187, с. 7, 8]. Його поява в тексті привносить додаткову інформацію в образ персонажу: його національну належність, походження, соціальну групу, вік. Як приклад, розглянемо перші два речення оповідання «Торіто», що становлять передсмертну сповідь молодого аргентинського боксера, який за короткий час злетів з низин до вершини слави, але швидко все втратив після програшу в США:

Qué le vas a hacer, ñato, cuando estás abajo todos te fajan. Todos, che, hasta el más maula [292, с. 358].

З чотирьох підкреслених латиноамериканізмів два фіксуються в словнику лунфардо. Утворений від слова з мови кечуа іменник *ñato* поширений суто в Латинській Америці зі значенням ‘людина без імені, з розплющеним носом’ [261]. Словник іспанської мови також вказує, що в розмовному мовленні Уругваю лексема використовується у значенні ‘боксер’ як звертання до молодої близької людини [260]. Дієслово *fajar* в словнику лунфардо має значення *castigar* ‘покарати’ [261]. Іспанський словник тлумачить його як ‘обгортати, опоясувати’, але також вказує, що в Латинській Америці вживається значення ‘завдати шкоди комусь, побити’ [260]. Вигук *che*, як ми вже вказували, в Аргентині є неформальним звертанням до людини [261]. Латиноамериканізм *maula* в Аргентині вживається в мовленні гаучо зі значенням ‘нікчемний, боягузливий, мерзенний’ [261]. Це є першим реченням оповідання. Таким чином, в обізнаного читача оригіналу з початку твору виникає образ боксера, латиноамериканця, якоїсь молодої людини з розплющеним носом, що мешкає в Аргентині.

У перекладі через культурну і мовну дистанцію такі конотації відсутні:

Нічого не вдієш, кирпатий, коли не щастить, то й курка тебе загребе. І всі тебе лупцюють. Усі до останнього нікчеми [284, с. 135].

Іменник *ñato* відтворено як ‘кирпатий’ – короткий, задертий догори ніс [235]. Дієслово *fajar* перекладено фразеологізмом «кури загребуть» зі значенням ‘безслідно загинути, опинитися в скрутному становищі’ [235]. Фразеологізм уточнено окремим реченням з дієсловом «лупцюють». Вигук *che* вилучено. Нейтралізовано *maula* іменником «нікчема». Завдяки додаванню фразеологізму речення набуває розмовного стилю, але без національної маркованості. Асоціацій щодо того, що персонаж є латиноамериканцем не виникає. Натомість на початку твору складається відмінний від оригіналу образ кирпатої людини, хулігана.

Однією з найхарактерніших рис лунфардо є його італійське забарвлення. З об’єктивних причин його передавання в перекладі є ускладненим, про що свідчать попередні приклади. Разом з тим, розгляньмо речення, в якому перекладач, на нашу думку, майстерно намагається компенсувати втрати італійської складової в ході відтворення лексики лунфардо:

Cobró, pero fue lindo. Qué leñada, tата mía. No quería aflojar y tenía más mañas que [...] [292, с. 363].

Він своє одержав, але бився чудово. Який удар, татта міа! Він не хотів здаватися і був спритний, як [...] [284, с. 137].

Три підкреслені лексичні одиниці зафіксовано в словнику лунфардо. Дієслово *cobrar* ‘отримувати плату, заробити’ у розмовному мовленні вживається як ‘отримати тілесне покарання’ [260]. У цьому останньому значенні і використовується в лунфардо [261]. Дієприкметник жіночого роду однини *leñada* утворено від дієслова *leñar* ‘рубати дрова’, що в лунфардо значить ‘бити’ [261]. Останнє дієслово – *aflojar* ‘поступитися, здаватися’ [261].

О. Буценко відтворює дієслова *cobrar* і *aflojar* розмовним «своє одержав» і стилістично нейтральним «здаватися». Дієприкметник *leñada* субстантивовано як «удар». В усіх випадках національну маркованість лексики втрачено. Увагу звернемо на відтворення словосполучення *tата міа*, що в перекладі отримує

підкреслено італійське звучання і графіку: *mamma mia*. Така трансформація привносить у текст перекладу італійське забарвлення.

Для цілісного бачення функцій національно маркованої лексики проілюструємо уривок з роману «Гра в класи». Окрім такої лексики (1), також звернемо увагу в уривку на іншомовні вкраплення (2):

— *¿Ca alors* (2)— *dijo Etienne* (2).

— *Sí, la gran época de Armstrong* — *dijo Ronald* (2), *examinando [...]*.

— *La hora justa, casi nada pedís, pibe* (1)— *dijo Oliveira, bostezando— [...]*
pensar que Armstrong ha ido ahora por primera vez a Buenos Aires, no te podés (1)
imaginar los miles de cretinos convencidos de que estaban escuchando algo del otro
mundo, [...] *mientras algunos amigos que estimo y que hace veinte años se tapaban las*
orejas si les ponías Mahogany Hall Stomp (2), *ahora pagan qué sé yo cuántos mangos*
 (1)[...]

— *Empezando por ti* — *dijo Perico detrás de un diccionario— . Aquí has venido*
siguiendo el molde de todos tus connacionales que se largaban a París para hacer su
educación sentimental. Por lo menos en España eso se aprende en el burdel y en los
toros, coño.

— *Y en la condesa de Pardo Bazán* — *dijo Oliveira, bostezando de nuevo— .*
Por lo demás tenés (1) *bastante razón, pibe* (1). *Yo en realidad donde debería estar es*
jugando al truco (1) *con Traveler* (2). *Verdad que no lo conocés* (1) [289, c. 13].

Національно маркована лексика (1) присутня саме в репліках Олівейри. Це такі типові аргентинізми, як розмовне звертання *pibe* ‘хлопчина’ та форма *voseo* з відповідними дієслівними *pedís, no te podés, tenés, conocés*. Іменник *mangos* належить до лунфардо і має значення ‘гроші’. Слово-реалія *truco* позначає популярну аргентинську гру в карти [261]. В результаті, читач оригіналу вже з такого короткого уривку може зрозуміти, що Олівейра є аргентинцем.

Характеристика іншого учаснику діалогу, Періко, утворює яскравий контраст із образом Олівейри. Періко вживає в розмові чисту іспанську мову, про що свідчить традиційне для Іспанії *tuteo* зі звертанням на *tú* «ти». Саме ім'я персонажа є іспанською розмовною формою від імені Педро (Pedro). Крім цього

персонаж вживає вульгаризм сойо, поширений у розмовному мовленні іспанців. Така інформація дає можливість зробити висновок читачу оригіналу, що цей персонаж є іспанцем.

Іншомовні вкраплення в уривку розкривають образи ще двох учасників діалогу. Це персонаж із ім'ям французькою мовою Etienne, який також розмовляє французькою: «*Ça alors*». Відповідно, читач здогадується, що він француз.

Ім'я іншого персонажа вживається в його англійському варіанті Ronald. Персонаж згадує постать легендарного Л. Армстронга, джазиста, що жив і працював у США, і називає його пісню “Mahogany Hall Stomp”. Так, зі словами цього персонажа виникають асоціації з американською культурою, а з контекстом самого сюжету роману стає відомим, що він є піаністом, який народився в США.

З короткого діалогу стає зрозумілим, що розмовляють аргентинець, іспанець, француз і американець. Також можна передбачити, що вони є близькими друзями, оскільки вживають між собою вульгаризми, просторіччя. Іншомовні та інтертекстуальні вкраплення виявляють рівень ерудованості персонажів: вони розуміють французьку мову, володіють інформацією про творчість Л. Армстронга, а також про іспанську письменницю Емілію Пардо Басан (Pardo Bazán).

Розглянемо відображення цієї інформації в перекладі:

— *Ça alors* — муркнув *Етьєн*.

— *Велика епоха Армстронга*, – сказав *Рональд*, переглядаючи [...].

— *Відповідна пора...Дурниця, синку*, - позіхнув *Олівейра*. – *Як подумаю, що Армстронг приїхав тепер уперше в житті до Буенос-Айреса...Ти навіть не уявляєш, скільки мільйонів тих кретинів полетять у переконанні, що почують восьме диво світу [...]* а тут деякі мох друзі, яких я шаную, але які двадцять років тому заткали б вуха, коли їм ставили *«Mahogany Hall Stomp»*, тепер *платять стільки грошви [...]*.

— *Почни з себе*, - обізвався з-поза словника *Періко*. – *Ти теж приїхав сюди за прикладом твоїх родаків, які з'їжджалися до Парижу, як мовиться, по*

виховання почуттів. Принаймні в Іспанії ти вчився б цього у борделях і на кориді, сто чортів.

— *Або у графині Пардо Басан⁹², - закінчив Олівейра, знову позіхаючи. – А втім, ти маєш рацію, брате. Ти знаєш, що я повинен зараз робити? Грати в труко⁹³ з Траверелом. Але ти і так його не знаєш. [266, с. 71].*

Національно маркована лексика в тексті нейтралізована. Іменник mangos відтворено розмовним «грошва». Звертання ribe передано двома розмовними іменниками «синку», «брате». Форма voseo як безеквівалентна лексика в тексті перекладу втрачена.

Певним чином, компенсацією втрат є експлікація слова-реалії truco, яке транслітеровано і пояснено в кінці роману з поміткою, що це картярська гра, дуже популярна в Аргентині [266, с. 515]. Відповідно, вказівкою на національну приналежність Олівейри є лише слово-реалія.

Образ персонажа Perico також зазнає втрат. Ім'я транскодується як «Періко», але пов'язані з ним асоціації залишаються неексплікованими для українського читача. Вульгаризм відтворено евфемістичним перекладом без іспанського забарвлення. Так само втрачається присутній в оригіналі контраст між іспанською формою tuteo та аргентинською voseo.

Натомість, встановити національну належність персонажа Etienne (Етьєн) не складає труднощів. Транскрибування його імені, а також збереження іншомовного вкраплення мовою оригіналу з перекладом у кінці сторінки дозволяють зберегти вказівки на його національність. Крім цього, так передано вказівку на ерудованість персонажів, що розуміють французьку мову.

Ім'я персонажу Ronald також транскодовано: Рональдо. З двох імен видатних діячів постать Пардо Басан додатково пояснено в примітках. Щодо імені популярного Луї Армстронга, то воно відтворено відповідно до наявних традицій в українській культурі. Назва його пісні збережена мовою оригіналу і взята в лапки. Асоціації з американською культурою в перекладі передано.

Як результат, у тексті перекладу виокремлюється національність образу Етьєна, меншою мірою – Рональда. Інші образи персонажів зазнають втрат у своїх

характеристиках. Наявний у тексті оригіналу контраст, викликаний різною національною належністю персонажів, нейтралізується.

Отже, національно маркована лексика, окрім відповідного забарвлення в тексті, є важливою в зображенні характеристик персонажів і позначає індивідуальний стиль письменника в цілому. Зауважимо, що така лексика спостерігається в творах, що перекладені А. Перепадею, П. Таращуком, С. Борщевським, Ю. Покальчуком, О. Буценком.

Переклад текстів з такою лексикою пов'язаний з об'єктивними труднощами, оскільки вона відноситься до безеквівалентної. У її відтворенні перекладачі зазвичай вдаються до заміни нейтральною лексикою чи просторіччями. Також часто така лексика повністю вилучається (*voseo*, *yeísmo*). В результаті, в перекладах втрачається національне забарвлення як окремого тексту, так і в цілому дискурсу Хуліо Кортасара.

Разом з тим, деякі перекладачі вдаються до певних тактик з метою компенсації таких втрати, що полягають у використанні лексичних додавань, виносок (О. Буценко), описового перекладу (А. Перепадя).

3.1.2. Слова-реалії

Художній дискурс Х. Кортасара містить численні національно специфічні реалії. За О. І. Чередниченком, реалії є носіями етнокультурної інформації, що не властива для об'єктивної дійсності мови-сприймача в певний історичний момент [163, с. 189]. Згідно з цією думкою, характерні для певної нації соціокультурні фонові відомості містяться в словах-реаліях. Їх декодування виявляється суттєвим для інтерпретації дискурсу реципієнтом.

Серед способів відтворення слів-реалій Р. П. Зорівчак виділяє: транскрипцію (транслітерацію), гіперонімічне перейменування, дескриптивну перифразу, комбіновану реномінацію, калькування (повне та часткове), міжмовну транспозицію на конотативному рівні, метод уподібнення (субституцію),

віднайдення ситуативного відповідника (контекстуальний переклад), контекстуальне розтлумачення (інтерпретацію реалій) [61, с. 93].

У дискурсі Х. Кортасара численні слова-реалії слугують носіями підтекстової та фонової інформації, важливої для декодування тексту читачем. Вони наявні в текстах з латиноамериканською тематикою: «Брами неба» – *la bombilla* [293, с. 239] – бомбилья [283, с.113], «Апокаліпсис Солентінаме» – *los picas, los ticos* [294, с. 15] – ніко – жителі Нікарагуа [283, с. 266], тіко – жителі Коста-Ріки [283, с. 267] та ін. Ю. Покальчук одні слово-реалії залишає в тексті без експлікації, інші – пояснює в кінці сторінки. Така непослідовність у їх відтворенні спостерігається в багатьох перекладах.

Простежимо відтворення слів-реалій на матеріалі твору «Загарбаний будинок» («Захоплений дім»), що має три українські переклади:

[...] pensó en una botella de Hesperidina de muchos años [293, с. 13].

В уривку назва *Hesperidina* позначає побутову реалію, а саме популярний в Аргентині алкогольний напій.

Ю. Покальчук відтворює реалію через гіперонімічне перейменування:

[...] хотілося подеколи, за звичкою, дістати пляшку старого вина [283, с. 29].

М. Жердинівська в двох текстах вдається до дескриптивної перифрази:

[...] пляшки з багаторічною трав'яною настойкою [267, с. 4; 268, с. 94].

А. Сировець транскрибує та пояснює його зміст у кінці сторінки:

*[...] згадувала пляшку есперидини * багаторічної витримки.*

*(*Аргентинський бальзам на основі шкірки померанцю) [269].*

З трьох перекладів етнокультурна інформація передається тільки в останньому завдяки прийому комбінованої реномінації.

Інше слово-реалія *mate*, що позначає популярний у країнах Латинської Америки тонізуючий напій, Ю. Покальчук і М. Жердинівська навпаки зберігають і пояснюють її зміст у кінці сторінки: *Мате* — тонізуючий напій з трави *mate*, на зразок чаю [283, с. 28] (Ю. Покальчук); *Мате* – зелений парагвайський чай, дуже

популярний у Аргентині та в Уругваї [268, с. 94] (М. Жердинівська). Натомість, А. Сировець залишає слово-реалію без коментування [269].

Загалом, Ю. Покальчук у своїй збірці перекладів творів Х. Кортасара з 11 випадків вживання *mate* перекладає його як «мате» 9 разів. В інших випадках слово-реалія відтворено ситуативним відповідником «чай»:

Estuvimos tomando mate en mi cuarto a eso de las dos de la mañana [292, с. 284].

Десь о другій пилі в мене чай [283, с. 258].

С. Борщевський у своїх перекладах двох збірок Х. Кортасара відтворює слово-реалію прямим відповідником «мате» в усіх 10 випадках його появи в оригіналі [279]. Тлумачення реалії не надає.

Відсутність тлумачення слова-реалії А. Сировцем і С. Борщевським можна пояснити тим, що їхні переклади є більш сучасними (2013 і 2014 рр. відповідно). Реалія вже увійшла в українську культуру і стала знайомою. Речення підтверджує слова О. І. Чередниченка про збагачення цільової культури завдяки міжкультурній комунікації [163, с. 189].

Як ми вже вказували, слова-реалії в деяких творах є важливими для інтерпретації твору (див. Розділ 2, §2.1). Як приклад розглянемо оповідання «Торіто». Твір побудовано як внутрішній монолог смертельно хворого боксера, що лежить у лікарні і згадує своє життя: великі успіхи в спорті, славу, наміри здобути титул чемпіона, свою поразку в Нью-Йорку і закінчення кар'єри.

В центрі твору лежить відчай боксера через його поразку в США. За словами Х. Кортасара, твір створено на основі реальних подій, що сталися з аргентинським боксером Хусто Суаресом. Історія стала справжньою спортивною трагедією в контексті національної самосвідомості; програш сприйнявся аргентинцями як особиста поразка [248]. Вказівка на цю ідею міститься в одному місці з твору, а саме:

[...] y podíamos matear en el hotel y de cuando en cuando caía un criollo y dale con los autógrafos, y a ver si me lo fajás bien a ese gringo pa que aprendan cómo somos los argentinos. No hablaban más que del campeonato, qué le vas a hacer, me

tenían fe, che, y me daban unas ganas de salir atropellando y no parar hasta el campeón [292, с. 364].

Фрагмент містить слова-реалії *criollo*, що позначає нащадка європейця, народженого в Латинській Америці [260], та *gringo* – «уроженець США, що не володіє іспанською мовою» [260].

І ми могли чаювати й балакати в готелі, і час від часу вламувався який-небудь креол за автографом і цікавився, чи добре я всипав тому грінго, хай знають, які ми – аргентинці. Всі тільки й балакали про чемпіонат, що вдієш, у мене вірили, друже, і це додавало мені снаги йти, перемагаючи всіх, аж до титулу чемпіона [284, с. 138].

У перекладі *criollo* і *gringo* традиційно транслітеровані як «креол» і «грінго», їхній зміст перекладачем не експліковано. В цілому для обізнаного читача ідея протистояння Аргентини і США в контексті цих реалій є доступною.

О. Буценко на рівні всього твору обирає стратегію адаптації його тексту для читача перекладу. Так, перекладач вдається до певних експлікативних прийомів: пояснює значення губію «рубію» в кінці сторінки, вказуючи, що «так в Аргентині називають “білих” англійського походження» [284, с. 135]; додає характерне для мешканців Буенос-Айреса звертання «портеньо» з тлумаченням «аргентинець», що передає національну належність [284, с. 136]; пояснює назви аргентинських клубів боксерів-професіоналів, які в тексті транслітерує і бере в лапки: «Парке Романо», «Ріверо» (Parque Romano, River) [284, с. 136]; пояснює назви аргентинських часописів: «Критика» (Crítica), «Ультіма Ора» (Última), «Графіко» (Gráfico) [284, с. 137]; відтворює присвячення на початку тексту, де зазначено ім'я боксера та історичні події, на основі яких написано твір; компенсує додаванням втрати лунфардо, що було вже наведено в пункті 3.1.1.

Комплекс цих рішень допомагає перекладачеві передати в тексті перекладу національно-культурний компонент, не дивлячись на суттєві втрати національно маркованої лексики. В цілому твір адаптовано для його сприйняття в українській культурі. Разом з тим, зауважимо, що також більш повному розумінню твору

сприятиме короткий коментар, що містить інформацію про життя боксера Хусто Суареса з прізвиськом «Торіто» та значення того програшу в США.

Найпослідовнішим у стратегії адаптації тексту твору для читача перекладу є А. Перепадя. Перекладач у 555 позиціях приміток до роману «Гра в класи» пояснює реалії, а також інтертекстуальні елементи, не тільки аргентинські, але загалом всесвітні, загальнокультурні [289 с. 511-538].

С. Борщевський також вдається до коментування реалій у перекладі, але вже в кінці сторінки. Приміром, у оповіданні «Пригоди з павучихами» (*Historia con migalas*), не дивлячись на прийом генералізації у відтворенні слова-реалії в його назві (*migalas* – павучихи), перекладач конкретизує її в самому тексті як «павучихи-мігалас» і додає експлікацію в кінці сторінки: мігалас – різновид павуків, поширений у Південній Америці [279, с. 30].

П. Таращук, беручи до уваги рівень складності та обсяг роману «Читанка для Мануеля», вдається до меншої адаптації твору для читача перекладу в порівнянні з іншими перекладачами. Втім, наявні коментарі перекладача в кінці сторінки є цілком змістовними і адекватними [288].

Отже, слова-реалії в художньому дискурсі Хуліо Кортасара окрім надання текстам національної специфічності можуть брати участь у формуванні ідеї твору.

У відтворенні слів-реалій усі перекладачі творів письменника вдаються до різноманітних перекладацьких прийомів: гіперонімічного перейменування, дескриптивної перифрази, транскодування, ситуативного відповідника, опису, комбінованої реномінації та додаткового пояснення в кінці сторінки та примітках.

Деякі перекладачі своєю стратегією обирають адаптацію слів-реалій для читача перекладу шляхом частого додавання коментаря. Найпослідовнішим у такій стратегії виявляється А. Перепадя. Також її демонструють, хоча і меншою мірою, С. Борщевський і П. Таращук.

3.1.3. Іншомовні вкраплення

В текстах Хуліо Кортасара багато іншомовних вкраплень. Вони представлені різними європейськими мовами, серед яких переважно французька, англійська, італійська, німецька, а також латина. Вводяться вкраплення через слова, словосполучення, цитати, репліки; назви газет, книжок, творів мистецтва; топоніми; антропоніми. Також іншомовні вкраплення додаються в текст як окремо включені елементи: уривки пісень, віршів, газетні вирізки.

У текстах перекладу іншомовна лексика представлена в словах, словосполучення, цитатах, репліках, у своїй більшості зберігається мовою оригіналу і перекладається в кінці сторінки. Найчастіше це зустрічається в перекладах романів, що здійснено А. Перепадею та П. Таращуком. Іноді перекладачі додатково виділяють таку лексику курсивом.

Переклад П. Таращука:

[...] lo estamos adoctrinando en el environment [...] [288, с. 24] – ми розкриваємо йому очі на environment¹ [...] – 1. Середовище (англ.) [285, с. 16].

Therefore, Susana, traducile esa parte a dos columnas [...] [288, с. 44] – Therefore¹, Сусанно, переклади йому цю статтю в дві колонки [...] – 1. Отже (англ.) [285, с. 40].

Переклад А. Перепаді:

*[...] kitten kat chat cat gatoo [289, с. 36] – kitten kat chat cat gatoo*** – ***Кошенятко, кіт (англ., швед., фр., іт.) [266, с. 46] (відсутність коми зберігається).*

Репліка: Ça va, ça va [289, с. 167] – Ça va, ça va – *Усе в порядку (фр.) [266, с. 164].*

Варто відзначити, що перекладачі іноді разом і з перекладом надають пояснення іншомовного вкраплення:

Переклад А. Перепаді:

*“April is the cruellest month” [289, с. 89] – April is the cruellest month**¹³⁷ – **Найсуровіший місяць квітень (англ.) [266, с. 92] – 137. Цитата з вірша американського поета Т. С. Еліота [266, с. 517].*

“*mon semblable, mon frère*” [289, с. 424] – *mon semblable, mon frère*⁴¹² – «Мого ближнього, мого брата» [266, с. 382] – 412. Рядок з вірша Шарля Бодлера [266, с. 531].

Переклад П. Таращука:

[...] *soto Baby Doll* [288, с. 150] – в стилі *Baby Doll*¹ – 1. Досл.: лялечки (англ.). Мається на увазі фільм 1956 року режисера Еліо Казана [285, с. 174].

С. Борщевський у своєму перекладі двох збірок Хуліо Кортасара також виявляє уважність до іншомовних вкраплень у вигляді слів, словосполучень, цитат, реплік. У тексті його перекладу наявні 19 випадків іншомовних вкраплень, які він зберігає мовою оригіналу і перекладає в кінці сторінки. При цьому, перекладач також вдається до додаткового їх виділення курсивом:

[...] *después de tanto full-time con William* [с.] – [...] *проводила full time*² із Вільямом – 2. Повний робочий день (англ.) [270, с. 261].

Aegri somnia [с.] *Aegri somnia*¹ [222: с.34] – 1. Кошмарний сон (лат.) [270, с. 28].

Ю. Покальчук у своїй збірці перекладів творів Хуліо Кортасара в 11 випадках вкраплень зберігає їх мовою оригіналу з перекладом у кінці сторінки:

[...] *у merci monsieur, bonjour madame* [...] [291, с.] – [...] *i merci, monsieur, bonjour, madame* [...] – ¹Дякую, месьє, добрий день, мадам (франц.). [283, с. 270].

[...] *you understand, my wife will be awfully anxious, damn it* [292, с. 373] – *Розумієте, моя дружина буде страшенно турбуватися, чорт забирай усе це!* (Англ.) [283, с. 220].

Зауважимо, що останнє речення наведено з оповідання «Південна автострада», переклад якого також здійснювала Г. Грабовська. Перекладачка зберегла вкраплення мовою оригіналу з перекладом у кінці сторінки, але додатково виділила його курсивом:

Розумієте, моя дружина буде страшенно непокоїтися, чорт забирай (англ.) [278, с. 14].

Порівняльний аналіз текстів перекладу повісті «Гонитва» у виконанні Ю. Покальчука та Г. Грабовської («Переслідувач») виявляє непослідовність перекладачів у збереженні іншомовних вкраплень.

Приміром, Г. Грабовська зберігає репліку персонажа мовою оригіналу, курсив вилучає, переклад надає в кінці сторінки:

“Hace seis meses – dice Johnny, [...] – Six months ago” [...] [293, с. 344] – Півроку тому, — каже Джонні, [...]. — Six month ago¹ [...] – ¹Шість місяців тому (англ.) [277, с. 110].

Ю. Покальчук також зберігає мову оригіналу, вилучає курсив, але залишає вкраплення без перекладу з англійської мови:

“Hace seis meses – dice Johnny, [...] – Six months ago” [...] [293, с. 344] – Шість місяців тому, – каже Джонні, [...]. – Six month ago. [...] – без перекладу [265, с. 235].

В іншому випадків Ю. Покальчук загалом вилучає іншомовне вкраплення:

[...] seguir oyendo a los músicos anteriores y creer que son el non plus ultra; [...] [293, с. 306] – [...] захоплюватися ніким із колишніх уславлених саксофоністів [вилучено], [...] [265, с. 210].

Г. Грабовська зберігає його мовою оригіналу, додавши курсив і переклавши в кінці сторінки:

[...] seguir oyendo a los músicos anteriores y creer que son el non plus ultra; [...] [293, с. 306] – [...] слухати його попередників і вірити, що вони — non plus ultra¹; [...] – 1. Вищий ступень, далі йти нікуди (лат.) [277, с. 94].

У деяких випадках ситуація протилежна. Ю. Покальчук іншомовне вкраплення зберігає в тексті і перекладає в кінці сторінки:

(La raix!, chillan desde una ventana) – [293, с. 350] – («La raix!»¹ – крикнули з якогось вікна) – Тихо! (Франц.) [265, с. 239].

Натомість Г. Грабовська залишає вкраплення без перекладу:

(La raix!, chillan desde una ventana) – [293, с. 350] – («La raix!» – верескнули з якогось вікна) – без перекладу [277, с. 113].

Схожа ситуація в оповіданні «Бабине літо», де Ю. Покальчука зберігає мовою оригіналу вкраплення без курсиву і перекладає його в кінці сторінки:

Donc, la seconde clé réside dans la nature intrinsèque des difficultés que les sociétés [...] [293, с. 283] – ¹Однаке інший ключ – у внутрішній природі труднощів, які суспільство... (франц.) [283, с. 212]. В. Бургардт цей уривок цитати французькою мовою залишає без перекладу [264, с. 55]. Таке рішення може бути пояснено тим, що перекладач був емігрантом і виконував переклад у Європі.

Зустрічаються випадки перекладу іншомовного вкраплення в тексті.

Приміром, А. Перепадя французьке вкраплення *clochard* [289, с. 35] всі 44 рази, що воно зустрічається в романі «Гра в класи», транскрибує в самому тексті перекладу як «клошар» [266, с. 42]. В академічному словнику української мови це слово не фіксується [235]. Проте, беручи до уваги частотність його згадування в романі, можна припустити, що читач зможе здогадатися про його значення з контексту твору.

Г. Грабовська в повісті «Переслідувач» французькомовне вкраплення *métro*, що з'являється в тексті 12 разів, перекладає українською та виділяє курсивом. З одного боку, зберігається його виділення, але з іншого – втрачаються конотації, що події відбуваються саме в французькому метро.

Ю. Покальчук іменник *métro* в тексті перекладає, курсив не зберігає (метро). Так повністю втрачається функція іменника в тексті.

Інші вкраплення у вигляді антропонімів; топонімів; назв газет, книжок, творів мистецтва, фірм перекладачі переважно транскодують.

Антропоніми: *Robert, Janet* [293, с. 47] – *Робер, Джанет* [279, с. 122] (С. Борщевський); *Pierre* [293, с. 187] – *П'єр* [283, с. 170] (Ю. Покальчук); *Horacio* [289, с. 80] – *Орасіо* [266, с. 77] (А. Перепадя); *Oscar* [288, с. 150] – *Оскар* [285, с. 174] (П. Тарашук) та ін. Деякі антропоніми коментуються в кінці сторінки чи в примітках: *Vadinguet* [293, с. 29] – *Баденгé¹* – *1. прізвисько Наполеона III* [283, с. 158] (Ю. Покальчук).

Топоніми: французька вулиця *la rue Monsieur LePrince* [293, с. 270] – *на вулиці Месьє-ле-Пренс* [264, с. 48] (В. Бургардт), *по вулиці Мосьє-ле-Пренс*''

[283, с. 200] (Ю. Покальчук); *la rué Beauregard* [291, с. 14] – Рю-Борегар [283, с. 158] (Ю. Покальчук); американське місто *Palm Beach* [293, с. 324] – Палм-Біч [265, с. 222] (Ю. Покальчук), *Палм Біч* [277, с. 102] (Г. Грабовська); місто *Detroit* [293, с. 33] – *Детроїт* [279, с. 27] (С. Борщевський); *Porte d'Orléans* [289, с. 20] – *Порт-д'Орлеан* [266, с. 31] (А. Перепадя) та ін.

Перекладачі А. Перепадя, С. Борщевський маловідомі топоніми часто уточнюють. Приміром, А. Перепадя топонім *Montfavet* [289, с. 17] транскрибує *Монфаве*¹⁶⁹ [266, с. 117], а в примітках додає коментар, що це місто у Франції, поблизу Авіньйона [289, с. 519]. С. Борщевський натомість коментує топоніми в кінці сторінки: *Delft* [291, с. 33] – *Делфт* (нід.) – місто у Нідерландах [279, с. 27], *Saint-Pierre* [292, с. 16] – *Сен-П'єр* – портове місто на острові Мартініка [279, с. 25]. Таке коментування топонімів допомагає читачу розширити фонові знання, зорієнтуватися географічно в творі, зрозуміти, де відбуваються події.

Назви фірм, книг, газет, у цілому, беруться в лапки, з чим приводяться до норм цільової мови: назва кафе *el Café de Flore* [293, с. 336] – кафе «Флор» [277, с. 107] (Г. Грабовська), кафе «Флор» [265, с. 230] (Ю. Покальчук); книги *Fanny Hill* – «Фанні Хілл» [279, с. 125] (С. Борщевський); англійської газети *Times* – «Таймс» [279, с. 20] (С. Борщевський), французької газети *France-Soir* – «Франс-Суар» [266, с. 216] (А. Перепадя), «Франс суар» [283, с. 71] (Ю. Покальчук), «Франс-суар» [279, с. 65] (С. Борщевський), «*France-Soir*» [285, с. 81] (П. Тарашук); сигарет *Gauloise* – «Галуаз» [283, с. 171] (Ю. Покальчук), «голуаз» [277, с. 85] (Г. Грабовська), «*Gauloise*» [285, с. 62] (П. Тарашук), голуазка [266, с. 147] (А. Перепадя). А. Перепадя збережені вкраплення послідовно супроводжує коментарем у кінці сторінки чи в примітках: *Roman de la Rose* [289, с. 473] – «*Roman de la Rose*»** – у кінці сторінки «Роман про Розу» [266, с. 419], *la Danse Macabre* [289, с. 124] – «*Danse Macabre*» – «Танець смерті» (*фр.*) [266, с. 124]. Г. Грабовська іноді збережені вкраплення виділяє курсивом, без лапок і пояснень: *Amorous, Streptomicyne* [293] – *Amorous, Streptomicyne* [277, с. 104].

Лексичні одиниці ілюструють, що назви перекладачі в більшості випадків транскодують і беруть в лапки (Ю. Покальчук, А. Перепадя, С. Борщевський,

Г. Грабовська). Разом з тим зустрічаються випадки збереження мови оригіналу (Г. Грабовська, П. Тарашук, іноді А. Перепадя).

Функціонування іншомовних вкраплень у тексті пов'язано з привертанням уваги читача (емфатична функція), привнесенням у твір духу інтернаціоналізму та ерудованості (ефект багатомовності), передача характеристик образів персонажів.

Ще одна важлива функція іншомовних вкраплень у творах Х. Кортасара полягає в тому, що вони «занурюють» читача в атмосферу іншої країни. В цьому, за словами Т. П. Андрієнко, полягає авторська глобальна стратегія очуження (форенізація), що відображає специфіку ідіостилю письменника [2, с. 30]. Завдяки запозиченням читач розуміє, де відбуваються події твору, характеризує персонажів, встановлює до якого культурного середовища вони належать.

Стратегія форенізації є своєрідним художнім прийомом Хуліо Кортасара. Така стратегія активно вживається в романах «Гра в класи», «Читанка для Мануеля», а також присутня в оповіданні «Мамині листи». Як приклад розглянемо уривок з цього оповідання, де за сюжетом подружня пара втікає з Аргентини до Франції. Думки і репліки дружини з чоловіком виражено іспанською мовою, при цьому між собою вони вживають *voseo*, що свідчить про їхнє аргентинське походження. Репліки інших персонажів виражені французькою мовою. Це вказує на те, що події відбуваються в Франції, де і живе подружжя. Так автором створюється ефект перебування аргентинців у світі французькомовного середовища. Наведімо уривок, який зображує поїздку чоловіка в автобусі:

—*Eh oui, fait lourd —dijo el obrero sentado frente a él.*

«*Si supiera lo que es el calor —pensó Luis—. Si pudiera andar una tarde de febrero por la Avenida de Mayo, por alguna callecita de Liniers.*» [291, с. 11].

— *Eh oui, fait lourd!*¹ — сказав робітник, який сидів в автобусі напроти.

«Якби він знав, що таке справжня спека,— подумав Луїс. — Якби він пройшовся в лютому по Авеніда-де-Майо або якоюсь із вуличок Ліньє!» [283, с. 49].

Репліка пасажера в автобусі з'являється в тексті французькою мовою. У наступному реченні Луїс в думках коментує цю репліку і згадує топоніми

Буенос-Айреса. Іншомовне вкраплення в оригіналу позначено курсивом, що виділяє його в тексті, написаному латиницею. Комунікативна ситуація для читача однозначна: контраст іспанської та французької мов.

У перекладі іншомовне вкраплення збережено без курсиву. Виділенням слугує сама латиниця на фоні кирилиці. Переклад репліки надається в кінці сторінки: 1. Ху, яка спекота! (*Франц.*) [283, с. 49].

Т. П. Андрієнко такий переклад Ю. Покальчука називає локальною стратегією, що характеризується як помірне очуження. Завдяки її реалізації текст перекладу зберігає ефект перебування в чужій країні. При цьому, переклад іншомовного вкраплення полегшує сприйняття цієї форенізації. За рахунок розширення обсягу тексту, який несе той самий зміст, знижується його інформаційна ентропія, з чим потрібно менше когнітивних зусиль читача для сприйняття тексту [2, с. 31].

Разом з тим, зауважимо, що в уривку також наявні аргентинські топоніми, які перекладач транскодує без пояснень. Вони містять додаткову інформацію, що персонаж думає про Аргентину. За умови, що читачу вони невідомі, експліцитним у перекладі буде лише те, що події відбуваються в Франції.

Що ж до перекладів романів, то можна стверджувати, що А. Перепада послідовно вдається до локальної стратегії помірного очуження, оскільки більшість вкраплень перекладає в кінці сторінки, а також пояснює в примітках у кінці книги. П. Тарашук вдається до пояснень в меншому ступені, залишаючи частину вкраплень без коментування. За таким перекладом ступень очуження твору є вищим, з чим зберігається авторський задум, але твір виявляється менш адаптованим для читача перекладу.

Така авторська стратегія форенізації присутня і в інших оповіданнях Хуліо Кортасара. Однак, художній ефект у їх текстах проявляється в меншому ступені через незначну кількість вкраплень. Наприклад у творах «Стрічка Мебіуса», «Клон», чий переклади здійснені С. Борщевським. Втім, перекладач послідовно зберігає всю іншомовну лексику і відтворює її в кінці сторінки, що є адекватним авторському задуму та забезпечує необхідну функцію тексту перекладу.

Отже, Хулію Кортасар часто використовує в текстах своїх творів іншомовні вкраплення, представлені різними європейськими мовами. Вкраплення привертають увагу читача, характеризують персонажів, привносять у твір дух інтернаціоналізму, ерудованості, зображують місце подій твору та середовище, в яких вони відбуваються.

У творах Хулію Кортасара додавання іншомовних вкраплень у текст є цілеспрямованою стратегією форенізації, що створює ефект багатомовної художньої дійсності. Така стратегія лежить в основі романів «Гра в класи», «Читанка для Мануеля» та оповідань.

Перекладачі в ході відтворення вкраплень у формі слова, словосполучення, цитати, репліки переважно використовують локальну стратегію помірною очуження, а саме збереження вкраплення з його перекладом у кінці сторінки (А. Перепадя, П. Таращук, Ю. Покальчук, С. Борщевський). Також вони інколи додатково позначають іншомовну лексику курсивом, не зважаючи на те, що сама латиниця вже є засобом виділення. А. Перепадя, в меншому ступені, П. Таращук супроводжують частину вкраплення поясненням в примітках і виносках.

Окрім збереження вкраплень інколи зустрічаються випадки їх транскодування, прямого перекладу безпосередньо в тексті, збереження без перекладу, а також вилучення. Такі випадки часто створюють інформаційні, когнітивні лакуни, що позначаються на сприйнятті тексту перекладу.

Іншомовні вкраплення в формі антропонімів, топонімів усі перекладачі переважно транскодують, іноді з додаванням курсиву.

Назви послідовно беруться в лапки відповідно до норм цільової мови, а також транскодуються. Разом з тим, є випадки їх збереження мовою оригіналу і без перекладу (Г. Грабовська, П. Таращук).

3.1.4. Ключові слова

За М. С. Бройтман, особлива роль у створенні структури тексту художнього дискурсу Хулію Кортасара належить ключовим словам, які

переростають у багатозначні символи [15, с. 25]. Н. В. Чорна зазначає, що ключові слова містять у собі згорнуту інформацію, тому отримують концептуальне навантаження і стають концептуальними складниками. Саме завдяки ним може бути виявлена концептуальна картина світу письменника [168, с. 9].

Важливість ключових слів у художніх текстах відзначають як лінгвісти, так і перекладознавці: Л. С. Дячук, М. Н. Кожина, Ю. Лотман, Л. Л. Нелюбін, В. Петровський, О. І. Фоякова, Н. В. Чорна.

За О. І. Фояковою ключові слова є опорами, на яких тримається структура художнього тексту, його архітектоніка та композиція. Вони становлять центральні слова-образи, слова-лейтмотиви, слова-ключі, що пов'язані з глибинним ідейно-художнім смислом і можуть утворюватися сполученням слів, чи навіть цілих фраз [159, с. 142]. Л. Л. Нелюбін вказує, що ці слова несуть у тексті ключову інформацію, яка в перекладі обов'язково має бути відтворена [255, с. 77]. Р. К. Міньяр-Белоручев під такою інформацією розуміє цілком нові відомості, які ні контекстом, ні ситуацією підказані бути не можуть [114, с. 191]. Дослідженню цієї інформації приділяли увагу багато вчених, серед яких ми виділяємо ідеї І. Р. Гальперіна [34, с. 27], а також С. Ф. Гончаренка [38, с. 40].

Аналіз текстів перекладів оповідань Хуліо Кортасара виявив низку перекладацьких трансформацій з ключовими словами, які привели до певних змін у ідейно-образній структурі творів. Унаслідок таких трансформацій український перекладний дискурс містить тексти, що в смисловому плані відрізняються від тих, що існують в оригінальному.

Найчастотніше серед таких перекладацьких трансформацій, що призводять до викривлення чи втрати образів, зустрічаються заміни та вилучення.

В оповіданні «Ріка», що побудовано в формі внутрішнього монологу чоловіка між станом сну та бадьорості, перекладач вдається до заміни низки ключових слів у останньому реченні твору, що формують заключний його образ. За сюжетом дружина в частих сварках погрожує чоловікові втопитися. Поринувши в сон, він не помічає, що дружина все ж таки пішла, бачить її уві сні, який раптом перетворюється на видіння її втоплення.

Tengo que dominarte lentamente (y eso, lo sabes, lo he hecho siempre con una gracia ceremonial), sin hacerte daño voy doblando los juncos de tus brazos, me ciño a tu placer de manos crispadas, de ojos enormemente abiertos, ahora tu ritmo al fin se ahonda en movimientos lentos de muaré, de profundas burbujas ascendiendo hasta mi cara, vagamente acaricio tu pelo derramado en la almohada, en la penumbra verde miro con sorpresa mi mano que chorrea, y antes de resbalar a tu lado sé que acaban de sacarte del agua, demasiado tarde, naturalmente, y que yaces sobre las piedras del muelle rodeada de zapatos y de voces, desnuda boca arriba con tu pelo empapado y tus ojos abiertos [292, c. 118].

В уривку автор використано техніку поступового введення лексичних одиниць з семантикою «води». Дієслово *señir* у одному зі значень пов'язане з водою, а саме 'йти в крутий бейдевінд' [260]. Бейдевінд є терміном у морській справі, яким позначають особливий курс судна при зустрічно-боковому вітрі [235]. Дієслово *ahondarse* тут функціонує як 'пірнути, зануритися'. Іменник *muaré* 'муар' є назвою міцної шовкової тканини з мінливим хвилеподібним полиском [260]. За своєю властивістю ця тканина асоціюється з поверхнею водоймища. Знаходимо підтвердження цьому в Академічному тлумачному словнику української мови, що наводить приклад: Переливалося море ніжним заштиленим муаром (Зінаїда Тулуб, Людолови, I, 1957, 290) [235]. Іменник *burbuja* 'бульбашка, булька' у фразі *de profundas burbujas ascendiendo hasta mi cara* створює яскравий мікрообраз того, як жінка видихає у воді і утворюються бульбашки, що підіймаються з глибини в обличчя чоловіку. Ця фраза є ключовою в уривку, оскільки остаточно визначає смисл оповідання. З прикметником *verde* 'зелений' у словосполученні *la penumbra verde* 'зелена півтемрява', на думку деяких дослідників, метафорично передається темний колір річкової води [228]. Завершується опис експліцитними лексичними одиницями *agua* 'вода', *chorrear* 'струмувати', з якими з'являється несподівана розв'язка.

У перекладі Ю. Покальчука ці лексичні одиниці відтворено нерівномірно:

Я маю оволодіти тобою неквапом (ти знаєш, я завжди роблю це з урочистою грацією), не кривдячи тебе, згинаю очеретинки твоїх рук, сам

поринаю в насолоду, від якої в тебе судомно стиснуті пальці, неймовірно розплющені очі, твій ритм нарешті переходить у лагідні оксамитові рухи, у глибокі видихи, що лнуть мені просто в обличчя, я злегка пецу твоє волосся, розсипане на подушці, у зеленій-півтемряві здивовано бачу, що рука в мене мокра, і перш ніж упасти обік тебе, вже знаю, що тебе витягли з води, але, певна річ, запізно; і що ти лежиш на камінні набережної, оточена черевиками й голосами, лежиш навзак, гола, а волосся твоє злиплось від води, і очі у тебе розплющені [283, с. 25].

Лексеми із експліцитною семантикою перекладач зберігає: іменник *agua* відтворено еквівалентом, дієслово *chorrear* – прикметником «мокрый», словосполучення *la penumbra verde* – «зелена півтемрява». В інших лексичних одиницях присутні заміни, з якими послаблюється зв'язок із семантикою води: *ahondarse* – «переходити», *miaré* – «оксамит» (тканина з густим коротким ворсом з натурального шовку або штучного волокна [235]), *burbujas* – «видихи». Остання трансформація згортає авторський мікрообраз і позбавляє його візуальних якостей. Щодо дієслова *señirse*, його семантику води навпаки експліковано відтворенням дієсловом «поринати», що певною мірою компенсує втрати.

Отже, відтворення неповними та частковими відповідниками призводить до зміни лексичного наповнення твору. Семантична мережа лексичних одиниць зменшується, а з цим і асоціації з водою. Це призводить до збідніння мікрообразів і спрощення образної системи оповідання в тексті перекладу. Відповідно, в перекладі твір втрачає ту майстерність, якою автор зобразив події.

Однак, заміни в лексичних одиницях можуть вести також до більш суттєвих змін. Оповідання «Всі вогні – це вогонь» містить дві паралельні історії, які викривають гріховну природу людини: владу, зраду, помсту, вбивство. Закінчуються обидві історії пожежею, яка, забирає життя персонажів.

Ю. Покальчук у перекладі оповідання допускає деякі заміни в двох уривках, що позначаються на авторських імплікаціях:

Aceptando la mano que le tiende su marido para ayudarle a levantarse, asiente una vez más [...] lo único que queda por hacer es sonreír, refugiarse en la inteligencia [292, c. 185].

Мова йде про дружину римського проконсула Ірену, яка ненавидить свого чоловіка, але змушена миритися з долею і вдавати себе щасливою. В уривку чоловік подає їй руку, щоб підвестися. Приймаючи її, дружина, як вказує автор, знову вимушена діяти за розумом, а не по серцю, і погоджуватися зі своїм життям.

Приймаючи руку, яку подав чоловік, щоб допомогти їй підвестися, ще раз киває головою своїй думці. [...]. Єдине, що можна зробити, це, усміхаючись, зберегти власний розум [283, c. 95].

У перекладі така думка про підкорення дружини чоловікові відсутня. Словосполучення *asiente una vez más* 'погоджується знову' конкретизовано як «ще раз киває головою своїй думці». Дієслово *asentir* може бути перекладено словосполученням 'кивати головою', що містить сему 'погодитися', але не в даному контексті. Також у іншому словосполученні *refugiarse en la inteligencia* 'ховатися за розумом' відбувається заміна дієслова «зберегти власний розум». Так у перекладі втрачається інформація, що 'дружині доводиться коритися волі чоловіка і ховатися в хитрощах свого розуму'. У той же час вона відображує тонкощі взаємин між персонажами і є важливою для інтерпретації ідеї твору.

В заключному уривку спостерігаємо відтворення лексеми, семантика якої вказує на характеристику персонажів і саму ідею твору, неповним відповідником:

Irene se vuelve al oír su grito, le arranca la tela chamuscada tomándola con dos dedos, delicadamente [292, c. 188].

На крик чоловіка Ірена озирється, двома пальцями обережно бере й скидає з нього вогняне полотно [283, c. 97].

У підкресленому словосполученні прикметник *chamuscada* має подвійне значення 'охоплений полум'я чи пристрасною' [260]. У тексті перекладу його відтворено прикметником «вогняне» зі втратою авторських імплікацій.

Так трансформації призводять до змін на рівні мікрообразів. На зміст вони не впливають, але зникають важливі авторські імплікації.

Втім, критично висока кількість таких змін у мікрообразах може суттєво позначитися на творі в цілому. Так, у оповіданні «Продовженість парків» відбуваються численні заміни в лексемах, що містять оцінну сему. Твір лаконічно в два абзаци розповідає про вбивство чоловіка, що здійснює його дружина з коханцем. На початку твору чоловік читає роман про те, як персонажі йдуть вбивати чоловіка, а в кінці виявляється, що це він сам.

При аналізі тексту оригіналу нами виявлено шість мовних засобів, що вказують на авторську емоційну оцінку, яка, дає можливість більш глибокої інтерпретації твору.

Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte. Primero entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama. Admirablemente restañaba ella la sangre con sus besos, pero él rechazaba las caricias, no había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos. El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada. Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo estaba decidido desde siempre. Hasta esas caricias que enredaban el cuerpo del amante como queriendo retenerlo y disuadirlo, dibujaban abominablemente la figura de otro cuerpo que era necesario destruir. Nada había sido olvidado: coartadas, azares, posibles errores. A partir de esa hora cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuido. El doble repaso despiadado se interrumpía apenas para que una mano acariciara una mejilla. Empezaba a anochecer [292, c. 9].

Слово за словом, захоплений несумовитим непорозумінням героїв твору, образи яких ставали йому чимраз ближчими і прозорішими, починали рухатися й жити, він став свідком останньої їхньої зустрічі в гірській хатинці. Першою туди прийшла жінка [вилучення], пізніше появився коханець, на обличчі якого виднілась свіжа подряпина, бо він щойно зачепив гілку. Вона, захоплена дотиком до нього, старанно зупиняла кров поцілунками, але він ухилявся від пестощів, він

прийшов сюди не для того, щоби повторювати церемонії таємної пристрасті, захищеної від людського ока сухим листям і звивистими стежками. Кинджал теплився на його грудях і під ним билась омріяна свобода. Тривожний діалог котився сторінками, як клубок змії, і відчувалося, що все віддавна вирішено. Навіть ці пестоці, що зараз обкутували його тіло, ніби намагаючись переконати і зупинити його, лише нагадували [вилучення] про обриси іншого тіла, яке слід було знищити. Ніщо не було забуто: алібі, випадковості, можливі помилки. Починаючи з цієї години у кожної миті було своє, особливе призначення. Вони двічі повторили увесь план [вилучення], і поспішне шепотіння переривалось лише порухом руки, що погладжувала щоку. Починало смеркати [280, с. 107].

Вжитий автором іменник *disyuntiva* має загальне значення альтернативи, а саме необхідності вибору одного з двох можливих рішень [260]. Водночас у нього є ще термінологічне значення, яке разом з його формою напівкласичної латини, надає йому книжного характеру. Ці риси іменника виділяють його в лексиці оповідання і передають те особливе значення тому непересічному вибору, перед яким стоять персонажі. Іменник супроводжується епітетом *sórdida* ‘брудний’, ‘непристойний’. У такому словосполученні створюється імпліцитний смисл того, що те важливе рішення, яке мають прийняти персонажі, не буде гідним і їх заплямує.

У перекладі Ю. Покальчука словосполучення трактується зовсім іншим чином. Іменники *disyuntiva* і прикметник *sórdida* замінені на ‘непорозуміння’ та ‘несумовите’, відповідно. Крім того, що кожна з вжитих перекладачем лексичних одиниць не відповідає оригіналові, їхнє поєднання порушує семантичну логіку: непорозуміння, в жодному зі значень [147, с. 381], не може бути несумовитим. За цих обставин авторська сема оцінки повністю втрачена, і словосполучення не осягається розумом.

Прикметник *recelosa* ‘насторожена’, ‘з підозрою’, ‘з побоюванням’, який характеризує стан жінки, в оригіналі оповідання виділено комою. Цей синтаксичний прийом є типовим для іспанської мови, коли автор хоче зосередити увагу читача на деяких обставинах, на його думку, важливих для адекватного

розуміння змісту тексту [89, с. 100]. Після вказівки на зосередженість жінки, зображується коханець, якому гілка щойно подряпала обличчя. Ця деталь в описі свідчить про його поспіх на зустріч з коханою, схвильованість і неуважність до зовнішніх обставин. Характеристики персонажів різко контрастують між собою, що виявляється досить суттєвим для оцінки подій у оповіданні.

У перекладі подряпина на обличчі коханця детально описана М. Шаройкіна, яка досліджувала відтворення художньої дійсності цього оповідання, а саме наслідки зсувів в образній системі перекладу в порівнянні з оригіналом, помітила такий зсув у відтворенні цього речення. Дослідниця дійшла висновку, що додавання розлогого пояснення невиправдане, повертає забагато уваги і змінює розстановку акцентів в образній структурі тексту. Експлікація не викликана міжмовними розбіжностями і є суб'єктивним рішенням перекладача [171, с. 192]. У той же час характеристика стану жінки, навпаки, втрачена через вилучення прикметника *recelosa*.

За таких змін речення, яке знайомить нас із персонажами описуваного роману, в перекладі втрачає контрастну характеристику і, відповідно, оцінку персонажів, яку імпліковано. Така контрастна характеристика могла б бути збережена, порівняйте: Першою туди прийшла жінка, вся насторожена, і ось з'явився коханець зі свіжою подряпиною від гілки на обличчі.

У словосполученні *la libertad agazapada* оцінку сему несе означення *agazapada* 'оманливий'. Речення займає особливе положення в тексті, своєрідний переломний момент, оскільки стає відомою мета зустрічі жінки та коханця, читач здогадується, що буде вбивство. Тут знаходиться і ключова авторська оцінка подій у оповіданні. Автор вводить імпліцитний смисл того, що вбивство не принесе бажаного результату. Навпаки, свобода, якої прагнуть персонажі, оманлива, а тому за нею може і має слідувати покарання.

У перекладі авторська інтенція змінюється, і свобода з 'оманливої' перетворюється на «омріяну». У цьому разі словосполучення відбиває не авторську оцінку мотивації вбивства, а очікування персонажу твору – коханця.

Тоді втрачається імпліцитний смисл марності дій та можливого покарання за них, і речення вже не є переломним.

Далі в одному реченні вживаються дієслово *engedar* ‘ставити тенета’, ‘розкидати сіті’, ‘вплутувати’ та прислівник *abominablemente* ‘огидно’, ‘мерзенно’. Дієслово вказує на те, що жінка обплутувала коханця своїми пестошами; прислівник передає її ненависть до свого чоловіка. Ці лексичні одиниці створюють імплікацію того, що саме жінка була ініціатором вбивства, а коханець для неї – виконавець її задуму.

У перекладі дієслово *engedar* відтворено за допомогою «обкутувати», що має значення ‘покрити’, ‘густо оточити що-небудь’, ‘оволодіти ким-небудь’ [235]. Сема ‘тенети’ в такому українському дієслові відсутня. Прислівник *abominablemente* взагалі вилучено з тексту перекладу. В результаті цих трансформацій остаточно втрачається авторська імплікація, що жінка – ініціатор вбивства, а її коханець – знаряддя.

Нарешті, остання лексична одиниця, якою автор оцінює задуманий план вбивства – це означення *despiadado* ‘нелюдський’, ‘безжалісний’. У перекладі прикметник вилучено без компенсацій, через що авторську оцінку втрачено.

Унаслідок зіставного аналізу зафіксовано, з одного боку, вилучення в перекладі авторської оцінки стану жінки (*recelosa*), її ставлення до чоловіка (*abominablemente*), а також самого задуманого плану вбивства (*despiadado*), а з другого – значну модифікацію мовних одиниць, що містять оцінку описуваної історії (*la sórdida disyuntiva*), мотивації вбивства (*la libertad agazapada*) та ставлення жінки до коханця (*engedar*). Вилучення та заміни в мікрообразах призводять до втрати авторських імплікацій у тексті. Наслідком таких трансформацій є протиріччя між текстом оригіналу та перекладу: якщо в оригіналі це історія про безжальне вбивство чоловіка руками коханця з оманливою свободою попереду, то в перекладі виявляється історія про вбивство чоловіка з омріяною свободою попереду для несамовитих коханців.

У творі мовні засоби з авторською емоційною оцінкою втрачені: три засоби замінено, а інші три – вилучено. Попри відтворення в перекладі

фактуальної інформації зазначені трансформації призводять до втрати важливого концептуального пласту авторської оцінки. Як наслідок, естетична інформація про авторську концепцію замінюється естетичною інформацією про концепцію перекладача. Кількість змін у мікрообразах висока і негативно впливає на загальну ідею твору.

Наведені оповідання демонструють випадки, коли перекладацькі трансформації в ключових словах змінюють авторські акценти в тексті і позначаються на концептуальній інформації.

Однак, у перекладених текстах Хуліо Кортасара є також випадки трансформацій у ключових словах, що позначаються на фактуальній інформації. В оповідання «Вказівки для Джона Хоувелла» йдеться про театральну виставу, в якій на очах у глядачів мають вбити актрису на сцені. Один чоловік з залу, який про це дізнається, вирішує цьому завадити. Розглянемо уривок, коли саме має статися вбивство на очах у глядачів:

A Rice lo divirtió vagamente la llegada del criado con la bandeja; el té parecía uno de los recursos mayores del comediógrafo; sobre todo ahora que la dama de rojo maniobraba en algún momento con una botellita de melodrama romántico mientras las luces iban bajando de una manera por completo inexplicable en el estudio de un abogado londinense [292, c. 247].

У реченні вказано, що на сцені служниця приносить на таці чай, дама в червоному відкриває «маленьку пляшечку» (*una botellita*), пригасає світло і читач за ходом вистави здогадується, що в пляшечці отрута. Після цього за сюжетом чашка з чаєм випадає з руки дівчини, вона падає на диван, а центральний персонаж, Райс, вибігає з театру і біжить.

На мить Райса розвеселила поява служки з тацею; чай, здається, був єдиним реквізитом цього драматурга, особливо смішним саме тоді, коли дама в червоному сипала мелодраматичними й романтичними фразами, а світло пригасало, чого не могло бути в кабінеті лондонського адвоката [283, c. 108].

У перекладі Ю. Покальчук ключове слово *botellita* ‘пляшечка’ вилучає. З цим у читача перекладу виникає брак інформації і подальші події твору викликають у нього запитання: чому дівчина впала? чому Райс біжить?

Відзначимо також вилучення прислівника в заключному фрагменті твору, коли Райс звертається до Хоувелла під час їх спільної втечі:

Rice hubiera querido prreguntarle: "¿Por qué ocurre siempre lo mismo? Y si es así, ¿por qué estamos huyendo?"[...] Lo tomó de un brazo, atrayéndolo con toda su fuerza. "No me deje ir así", suplicó. "No puedo seguir huyendo siempre, sin saber." [292, с. 250].

Прислівник *siempre* ‘завжди’ вносить у речення сему екзистенціальності. Лексична одиниця розширює контекст твору і набуває риторичності, оскільки це вже не просто втеча з театру. Вона відноситься до всього життя.

Райсу кортіло запитати його: «Чому це так трапляється завжди? А коли вже трапилося, чому ми тікаємо?» [...] Він схопив його за плече: «Не залишайте мене в невіданні,— благав він. — Я не можу тікати, не знаючи» [283, с. 111].

У перекладі із вилученням *siempre* зміст питання звужується до конкретного випадку в театрі. Контекст, відповідно, не розширюється. Екзистенціальний характер питання втрачається.

В результаті, вилучення в оповіданні призводить до втрат як фактуальної, так і концептуальної інформації. В ідейно-образній структурі виникають лакуни, що ускладнюють розуміння твору. Сама тематика твору стає більш вузькою, ніж в оригіналі.

Переклад оповідання «Літо» здійснено А. Перепадею. Твір висвітлює тему самотності людей у їхньому подружжі. Вони призвичаїлися до свого спільного життя, яке стало рутинним і сірим. Як наслідок, чоловік із жінкою вже більше друзі, ніж подружня пара.

Текст твору містить два моменти, що вказують на їхню віддаленість, які в перекладі відтворено зі змінами:

[...] apenas les quedaba un mes antes de volver a la capital, entrar en la otra vida del invierno que al fin y al cabo era una misma sobrevivencia, estar distancamente

juntos, amablemente amigos, respetando y ejecutando las múltiples nimias delicadas ceremonias convencionales de la pareja, [...] [292, с. 223].

[...] до повернення в столицю лишалось менше місяця, взимку в них почнеться інше життя – зрештою така сама буденщина, відчужене і лояльне співжиття; вони шанували одне одного і навіть дріб'язкові справи влагоджували формально, з церемоніями, [...] [275, с. 130].

В уривку йдеться про те, що подружжя через місяць переїде до міста, де буде жити разом, але в той же час відчужено (*estar distantemente juntos*), як люб'язні друзі (*amablemente amigos*). У перекладі ці два словосполучення вилучено та передано українським – «відчужене і лояльне співжиття».

Кінець тексту оригіналу містить ключовий момент з прямою вказівкою на наявну відстань між чоловіком та дружиною, що є ключовою думкою в розумінні твору: *dominar por fin tanta lejanía petrificada* ‘здолати нарешті таку скам’янілу віддаленість’. У перекладі уривок відтворено як “*подолати нарешті цей неспинний порив*”. З цим у твір вводиться інформація з протилежним контекстом, який зосереджений не на бажанні відновлення духовної єдності між дружиною та чоловіком у подружжі.

В іншому оповіданні («Жовта квітка») вилучення призводять до зміни змісту твору. За сюжетом чоловік знайомиться з хлопчиком, який видається йому схожим на нього в дитинстві. Вважаючи себе невдахою, він вирішує завадити майбутнім невдачам хлопця і, коли той хворіє, чоловік береться за його лікування:

Terminaron por admitirme como enfermero de Luc, y ya se imagina que en una casa como ésa, donde el médico entra y sale sin mayor interés, nadie se fija mucho si los síntomas finales coinciden del todo con el primer diagnóstico... ¿Por qué me mira así? ¿He dicho algo que no esté bien?

No, no había dicho nada que no estuviera bien, sobre todo a esa altura del vino. Muy al contrario, a menos de imaginar algo horrible la muerte del pobre Luc [293, с. 116].

Уважне прочитання уривку *nadie se fija mucho si los síntomas finales coinciden del todo con el primer diagnóstico...* ‘ніхто сильно не зосереджується, чи

взагалі збігаються кінцеві симптоми з первісним діагнозом' містить приховане зізнання чоловіка у вбивстві хлопця. Три крапки в кінці речення, що вказують на незакінченість думки, та два наступні питання підкреслюють це читачеві. На початку наступного абзацу останнє питання утворює синтаксичний повтор.

Закінчилось тим, що я став ніби Люковою нянькою. Можете бути певні, що в домі, куди лікар приходить неохоче, ніхто особливо не турбується тим, чи правильно поставлено попередній діагноз... Чого ви на мене так дивитесь? Я сказав щось недобре?

Ні, він не сказав нічого поганого, а надто коли зважити, скільки він уже випив. Зовсім навпаки, хіба ось тільки жахлива, як подумати, смерть маленького Люка [283, с. 133].

У перекладі Ю. Покальчука хлопець помер не від руки чоловіка, а від неправильно поставленого лікарем діагнозу. В результаті таких трансформацій як зміст, так і смисл оповідання в перекладі суттєво відрізняється від оригінального.

Отже, тексти Хуліо Кортасара містять ключові слова, які відіграють важливу роль в інтерпретації твору.

Аналіз деяких перекладів Ю. Покальчука та А. Перепаді виявив, що тексти позначені змінами в ідейно-образній структурі відносно оригіналу, що спричинені замінами та вилученнями.

Перекладацькі трансформації позначаються на концептуальній і фактуальній інформації та призводять до збідніння, втрат у мікрообразах, спрощень образної системи, а також зміни змісту чи навіть смислу твору. Як наслідок, вони виражають скоріше індивідуальне перекладацьке сприйняття твору, ніж авторське.

3.2. Відтворення синтаксичних особливостей творів Х. Кортасара в українських перекладах

У текстах перекладу творів Хуліо Кортасара сегментування довгих речень відбувається доволі часто. Розглянемо приклад із твору «Захоплений дім»:

Cuando la puerta estaba abierta advertía uno que la casa era muy grande; si no, daba la impresión de los departamentos que se edifican ahora, apenas para moverse; Irene y yo vivíamos siempre en esta parte de la casa, casi nunca íbamos más allá de la puerta de roble, salvo para hacer la limpieza, pues es increíble cómo se junta tierra en los muebles [293, c. 11].

В одному реченні поєднано через крапку з комою три смислові групи. Увага зосереджена на дверях, що розділяють дві частини дому. Перші дві групи містять протилежні між собою описи будинку з відчиненими дверима та із зачиненими. Третя – вказує, як у цих обох частинах дому існують брат із сестрою.

В усіх трьох перекладах твору це речення зазнає сегментації. Ю. Покальчук з М. Жердинівською членують у окреме речення третю групу з описом того, як брат з сестрою живуть у домі, і тим самим виділяють логіко-смисловий компонент. Зазначимо, що М. Жердинівська цей уривок не редагувала:

Коли ті дубові двері були розчинені, видно було, що дім величезний; коли їх зачиняли, здавалося, що ви – в сучасній тісній квартирі. Ми з Ірене мешкали в цій половині, а на другу ходили лише прибирати: просто неймовірно, як швидко осідає порошок на меблі [283, с. 28].

Коли двері всередині будинку лишалися відкритими, було видно, що дім дуже великий; коли вони зачинялися, виникало враження, що це просто квартира, які будують тепер, де ледве можна поворухнутися. Ми з Ірене жили в передній частині й майже ніколи не заходили в глибину дому, хіба що тільки прибирати там, бо пилука постійно осідала на меблях [267, с. 4; 268, с. 93].

А. Сировець виділяє останнє сурядне речення в окреме:

Коли дубові двері були відчиненні дім здавався величезним; коли ж ці двері причинялися, то складалося враження, що дім заледве більший за сучасні тісні квартири, де й годі розминутися, не викресавши іскру плечима; ми з Ірен жили виключно в цій ближній частині дома, і майже ніколи не заходили до дальньої частини, тієї, яка була за дубовими дверима – туди ми ходили лише прибирати. Це просто неймовірно, наскільки швидко пилука вкриває меблі [269].

У даному випадку поділ речення перекладачами полегшує його сприйняття для читача та не руйнує образної і смислової єдності твору.

В іншому прикладі з твору «Бабине літо» ситуація вже не є такою однозначною. В оповіданні всі події відбуваються на фоні іншого плану, що зображує небо, хмаринки, пташок, літаючих у цьому небі. Подекуди опис подій твору ведеться наче з неба. Такий план додається в текст завдяки парентезі, а саме його виділенню дужками. Так створюється ефект постійної присутності в творі «небесного плану», а саме:

Imaginé los finales posibles (ahora asoma una pequeña nube espumosa, casi sola en el cielo), prevé la llegada a la casa (un piso bajo probablemente, que ella saturaría de almohadones y de gatos) y sospeché el azoramiento del chico y su decisión desesperada de disimularlo y de dejarse llevar fingiendo que nada le era nuevo [293, с. 277].

В єдине речення, яке містить основний план подій і опис думок оповідача, вставлено дві парентези. Перша парентеза зображує фоновий план неба, на якому з'являється хмаринка. Друга парентеза вводить у текст додаткову інформацію про здогадки персонажа. Єдністю речення передано цілісну картину потоку думок оповідача на фоні відкритого неба.

У перекладі Ю. Покальчука така єдність думок порушується в наслідок сегментації речення на два. Мікрообраз втрачає цілісність:

Мені, як і раніше, уявлялися можливі фінали цієї пригоди (тепер по небу суне одна-єдина пухка хмарина). Я подумки бачив, як ця дама приводить хлопця до себе додому (мабуть, квартирка на першому поверсі, повно котів і вишитих подушок), я бачив його жалюгідне обличчя, бачив, як він силкується приховати своє збентеження під удаваною розв'язністю — мовляв, нам не первина [283, с. 207].

Натомість В. Бургардт зберігає єдність речення та наявний мікрообраз:

Я став уявляти ймовірні закінчення (ось впливає пухната хмарка, майже самотня на все небо), передбачав, як вона заведе його до себе (мабуть, на перший поверх, що потопає в подушках і котах), уявляв його збентеження і відчайдушне

рішення приховати його та віддатись на її волю, вдаючи, що ніщо йому не нове [264, с. 52].

Наступний приклад є заключним реченням оповідання «Ліліана плаче», в якому відбувається кульмінація і розв'язка твору.

1) Si calmarla, si devolverla a la tranquilidad hubiera sido tan simple como escribirlo con las palabras alineándose en un cuaderno como segundos congelados, pequeños dibujos del tiempo para ayudar el paso interminable de la tarde, si solamente fuera eso 2) pero la noche llega y también Ramos, increíblemente la cara de Ramos mirando los análisis apenas terminados, buscándome el pulso, de golpe otro, incapaz de disimular, arrancándome las sábanas para mirarme desnudo, palpándome el costado, con una orden incomprensible a la enfermera, 3) un lento, incrédulo reconocimiento al que asisto como desde lejos, casi divertido, sabiendo que no puede ser, que Ramos se equivoca y que no es verdad, que sólo era verdad lo otro, el plazo que no me había ocultado, 4) y la risa de Ramos, su manera de palparme como si no pudiera admitirlo, su absurda esperanza, esto no me lo va a creer nadie, viejo, 5) y yo forzándome a reconocer que a lo mejor es así, que en una de esas vaya a saber, mirándolo a Ramos que se endereza y se vuelve a reír y suelta órdenes con una voz que nunca le había oído en esa penumbra y esa modorra, pedirselo, apenas se vaya la enfermera voy a tener que pedirle que espere un poco, que espere por lo menos a que sea de día antes de decírselo a Liliana, antes de arrancarla a ese sueño en el que por primera vez no está más sola, a esos brazos que la aprietan mientras duermo [291, с. 44].

Для аналізу речення ми поділили його в змістовому плані на п'ять блоків. Перший блок представляє думки чоловіка про дружину: воліє втішити, зарадити її суму. Другий блок, після короткого переходу (*si solamente fuera eso*), починається з настання ночі, і появи лікаря Рамоса, який здивовано вивчає аналізи, шукає пульс, здирає простирадла, оглядає хворого та ін. Третій блок є кульмінаційним, коли чоловік з поведінки доктора Рамоса здогадується про своє несподіване видужання, спостерігає за тим, як доктор переконається (*reconocimiento*) в цьому і відмовляється в це вірити, оскільки бажаною правдою для нього залишається

лише той час, той строк життя, що йому відвів лікар раніше (*el plazo que no me había ocultado* – ‘строк, який він від нього не приховав’). У четвертому блоці ще раз описується лікар: його сміх, манера оглядання, вигук невіри в те, що відбувається. П’ятий блок знову висвітлює думки чоловіка, який примушує себе прийняти нову реальність, але хоче просити Рамоса почекати з розповіддю дружині про його одужання. Так у реченні відбувається чергування образів обох персонажів, читач переходить від одного до іншого, напруга зростає, відбувається кульмінація і несподівана розв’язка подій для читача.

У синтаксичній структурі речення ми виділяємо три частини. Перша і третя частини збігаються з першим і п’ятим змістовими блоками. Вони містять повні складнопідрядні речення умови, мети, і порівняльні звороти. Опис представлений експлікованими синтаксично розгорнутими структурами: складнопідрядні речення з підрядними додатковими, означальними, обставинними, а також з порівняльними зворотами.

Друга синтаксична частина збігається з другим, третім, четвертим змістовими блоками. Вона містить численні синтаксичні повтори і синтагми з імпліцитними відносинами. На початку частини з’являється коротке речення з особовою формою дієслова (*pero la noche llega*), яке до того ж містить зевгму як спосіб синтаксичної компресії (*y también Ramos*). Далі предикативні ознаки виражені імпліцитно через герундіальні звороти (*buscándome el pulso, palprándome*), словосполучення бездієслівних форм (*la risa de Ramos, de golpe otro*). Еліптичний присудок доводиться виводити з контексту. Відзначимо безпосередньо включену репліку лікаря: *esto no me lo va a creer nadie, viejo*. Такі неекспліковані зв’язки між синтагмами є, за М. І. Жинкіним, цілеспрямованими авторськими вилученнями когнітивних кроків. Читач сам має здогадатися, знайти переходи від однієї смислової пари до іншої, а з цим і встановити смисл [56, с. 75].

Ритмомелодика в реченні змінюється від одного до іншого синтаксичного блоку. У першому і третьому блоці вона плавна, спокійна, завдяки розгорнутим

реченням. У другому блоці ритм більш прискорений, перерваний через компресію синтагм і наявний безсполучниковий зв'язок (асиндетон) між ними.

Отже, речення граматично ускладнено скомпресованими бездієслівними формами, синтаксичними повторами, безпосередньо введеною реплікою. В межах одного речення такий комплекс передає цілісний образ.

Переклад цього оповідання виконано Ю. Покальчуком у двох варіантах (1983 р. і 1996 р.). Наведімо їх у хронологічному порядку:

Якби її втішили, якби повернули їй спокій, було б так просто, як написати ось це в зошиті словами, схожими на заморожені секунди, на маленькі відбитки часу, які допомогли б закінчитися нескінченим годинам цього вечора, якби було так... Але надходить ніч, а з нею водночас і Рамос, що уважно переглядає свіжі аналізи, шукає мого пульсу і раптом, змінившись в обличчі, нездатний стримуватися, зриває з мене простирадла, щоб оглянути мене голого, дотикається мого боку, даючи якийсь незрозумілий наказ санітарці, повільне недовірливе з'ясування, в якому я теж беру участь, але якось ніби зі сторони, майже розважаючись, я дивлюсь на себе, знаючи, що все це неможливо, що Рамос помиляється, що все це неправда, що правдою був лише термін, вжитий ним, і сміх Рамоса, і спосіб, у який він мене торкається, і обмацує, ніби й сам не може повірити, і я, який врешті змушую себе усвідомити, що, може, воно таки справді так, бо хто ж іще, крім мене, може щось знати, я, що дивлюся на Рамоса, коли той випростовується і починає сміятися і дає накази голосом, якого я ще ніколи в нього не чув, у цій напівтемряві, і в цьому напівсні, я поволі переконуюсь, що, може, воно й справді так, і врешті змушений-таки попросити його, як тільки вийде санітарка, щоб він трохи зачекав, щоб зачекав хоча б до ранку, і тільки тоді сказав Ліліані, тільки тоді вирвав її з того сну, в якому вона вперше вже не самотня, з тих рук, що обіймають її, коли вона спить [273, с. 124]

Перекладач ділить одне речення на два окремих на місці початку другого блоку. В кінці цього першого речення він ставить три крапки, які вносять у речення ефект незакінченості, обірваності, наче не всі його компоненти наявні. Виникає недомовленість. В другому реченні звернімо увагу на деякі лексичні

неточності, допущені перекладачем. Уривок *el plazo que no me había ocultado* відтворено як «термін, вжитий ним». Хоча слово «термін» і має значення ‘строк’, але тут через сполучання із означенням «вжитий» вона набуває іншого – ‘наукове поняття’. Також іменник *reconocimiento* за контекстом має містити семи ‘усвідомлення’ чи ‘огляду’. У перекладі його відтворено як «з’ясування», але іменник у цьому контексті виявляється семантично невдалим. Зі змінами зміст речень стає менш чітким. З’являються смислові лакуни, які ускладнюють розуміння тексту.

На граматичному рівні повні складнопідрядні речення на початку і в кінці речення збережені. Разом з тим, компресію, що містить центральна частина оригіналу, переважно знято за рахунок експлікації через додавання дієслівних форм (*de golpe otro* – раптом, змінившись в обличчі). При цьому зберігається синтаксичний повтор конструкцій. Репліку лікаря вилучено.

На ритмічному малюнку поділ речення також позначається. На стику двох утворених речень з’являється пауза, подовжена трьома крапками. Ритм стає більш уповільненим, зникає його послідовність між блоками.

У результаті, на морфосинтаксичному рівні речення полегшується (поділ на два, вилучення репліки, експлікація компресії), але на лексико-семантичному – ускладнюється через відтворення неповними відповідниками.

Вже в другій редакції тексту перекладач удається до виправлень:

Якби тільки її втішили, якби повернути їй спокій було так само просто, як описати в оцьому зшитку словами заморожені секунди, маленькі скалки часу, щоб скоротати нескінченні години цього вечора, якби було так, але ж ось надходить ніч, а з нею водночас і Рамос, що уважно переглядає свіжі аналізи, що шукає мого пульсу, раптом змінившись на обличчі, вже нездатний щось удавати, що зриває з мене простирадла, аби оглянути мене голого, дотикається мого боку, віддаючи якийсь незрозумілий наказ санітарці; а далі — повільне недовірливе розпізнавання, в якому я теж присутній, але дивлюсь на себе ніби звідкись із боку, майже розважачуючись, знаючи, що такого не може бути, що Рамос помиляється і що це неправда, що правда лише ота, отой термін, який він мені визначив; а

далі сміх Рамосів, те, як він мене торкається, і обмацує, ніби й сам неспроможний у це повірити, його абсурдна надія, овва, старий, ніхто на світі мені зроду не повірить, і я, хто врешті змушує себе усвідомити, що, може, таки справді воно так, бо хто ж іще, окрім нього, може щось знати; я, хто дивиться на Рамоса, коли той випростується і починає сміятися, і віддає накази голосом, якого я ще в нього ніколи не чув; і в цій напівтемряві, у цьому напівсні я поволи переконуюсь, що, може, воно таки й насправду так, і мені зрештою доводиться-таки попросити його, тільки-но вийде санітарка, щоб він трохи зачекав, щоб зачекав бодай доти, доки почнеться день, і вже аж тоді сказав про все Ліліані, аж тоді вирвав її з того сну, в якому вперше вона вже не самотня, із тих рук, що обіймають її, коли вона спить [274, с. 70].

На морфосинтаксичному рівні Ю. Покальчук зберігає єдність речення, хоча, в середині другого блоку додає крапку з комою, що збільшує пауза. Експлікації компресованих частин речення зберігається і подекуди посилюється.

На лексичному рівні внесено вдалі правки. Репліка лікаря відтворена. Неточність у синтагмі *el plazo que no me había ocultado* виправлена «термін, який він мені визначив». Іменник *reconocimiento* передано як «розпізнавання». Український відповідник не містить безпосередньо семи 'усвідомлення' чи 'огляду', але семантично він є вже більш удалим рішенням.

В ритмічному плані довга пауза зникає, уповільнення ритму також спостерігається, зокрема додаванням тире.

Отже, в першому перекладі морфосинтаксична структура речення спрощена поділено на два та експлікацією граматичної компресії, вилученням. Лексико-семантична структура ускладнена через переклад неповними відповідниками. Після редагування єдність речення відновлюється, спрощення на граматичному рівні зберігаються. Правки в лексичному наповненні речення усувають когнітивні труднощі в сприйнятті уривку. Відповідно, можна зробити висновок про те, що сприйняття і оцінка твору Х. Кортасара залежатиме від того перекладу, який опиниться в читача.

Розглянемо речення з оповідання «Південна автострада», в якому йдеться про багатоденний затор на дорозі до Парижа.

Estirando el brazo izquierdo el 404 buscó la mano de Dauphine, rozó apenas la punta de sus dedos, vio en su cara una sonrisa de incrédula esperanza y pensó que iban a llegar a París y que se bañarían, que irían juntos a cualquier lado, a su casa o a la de ella a bañarse, a comer, a bañarse interminablemente y a comer y beber, y que después habría muebles, habría un dormitorio con muebles y un cuarto de baño con espuma de jabón para afeitarse de verdad, y retretes, comidas y retretes y sábanas, París era un retrete y dos sábanas y el agua caliente por el pecho y las piernas, y una tijera de uñas, y vino blanco, beberían vino blanco antes de besarse y sentirse oler a lavanda y a colonia, antes de conocerse de verdad a plena luz, entre sábanas limpias, y volver a bañarse por juego, amarse y bañarse y beber y entrar en la peluquería, entrar en el baño, acariciar las sábanas y acariciarse entre las sábanas y amarse entre la espuma y la lavanda y los cepillos antes de empezar a pensar en lo que iban a hacer, en el hijo y los problemas y el futuro, y todo eso siempre que no se detuvieran, que la columna continuara aunque todavía no se pudiese subir a la tercera velocidad, seguir así en segunda, pero seguir [292, c. 395].

Попри довжину (232 слова) структура речення проста. За синтаксичною організацією воно також поділяється на три частини. Перша частина складається з низки простих речень, три з яких поєднані безсполучниковим зв'язком (асиндетоном), і ще одне – сполучниковим (полісиндетоном). Речення описують кілька послідовних дій персонажа: знайшов її руку, торкнувся кінчиків пальців, побачив посмішку і подумав, що... Друга частина розвивається, як низка підрядних додаткових речень із численними однорідними членами, поєднаними переважно полісиндетоном: ... що вони приїдуть у Париж і приймуть душ і поїдуть чи до неї, чи до нього, і будуть їсти і митися, і будуть чисті простирадла, і буде душ і туалет... Третя заключна частина поєднує кілька обставинних речень з асиндетоном, які виражають умову досягнення омріяного комфорту: ...тільки б їхати без зупинки, якщо навіть і не на третій швидкості.

У першій частині речення ритм утворюється спокійний. Друга частина, яка є найдовшою (175 із 232 слів), відіграє провідну роль у ритмічній організації речення. Вона містить короткі речення і словосполучення, що ніби нанизуються одне на одне з наголосом, ніби на сильну долю. Цьому сприяє частий повтор підрядного сполучника «que» ‘що’ (4), сурядного «у» ‘і’ (26 разів), а також лексики, пов’язаної із повсякденним побутом: a bañarse (6), sábanas (5), a comer (3), beber (3), retretes (3). Ритм пришвидшується і зрештою починає звучати, як заклинання. Разом із лексикою, семантика якої виражена самим персонажем у вкрапленні París era un retrete, він передає нав’язливе бажання якомога швидше дістатися таких жаданих благ паризької цивілізації. У третій частині визначальним чинником синтаксичної організації також стають повтори: синтаксичний (підрядне умови) та лексичний “seguir”. У кінці речення з появою асиндетону ритм змінюється на чіткий, імперативний.

Отже, впродовж речення його ритмомелодика змінюється. На початку вона є рівномірною, відбиває спокійне оповідання подій. В середині речення прискорюється і на наголошених звуках передає напруження, наполегливість думок персонажа. В кінці речення ритм знов стає рівномірним, але звучить урочисто, стверджувально. В уривку створюється «ефект нагнітання», заклинання і ствердження. Для відтворення в перекладі ритмічного малюнку оригіналу важливо зберегти єдність речення, його безсполучникову та сполучникову синтаксичну організацію, а також повтори.

Переклади цього оповідання виконані Ю. Покальчуком і Г. Грабовською. Проаналізуємо їх у хронологічному порядку:

Чотириста Четвертий простягнув ліву руку і зустрів руку Дофін, ледь торкнувся кінчиків її пальців, побачив на обличчі дівчини усмішку надії і зневіри і подумав, що незабаром і вони приїдуть у Париж і виміються, кудись разом підуть – до нього чи до неї — і виміються, поїдять і знову будуть митися, митися без кінця, і їстимуть, і питимуть, а потім уже усе інше, спальня, умебльована, як і належить, і ванна, і мильна піна, і гоління, справжнє гоління, і вбиральня, і цівки гарячої води, що стікає по грудях і ногах, і манікюрні ножиці, і

біле вино, вони вип'ють білого вина, перш ніж поцілуватися і відчутти, що обоє пахнуть лавандою й одеколоном, раніш ніж пізнають одне одного посправжньому, серед чистих простирадел, і знову купатимуться, цього разу вже для забави і пестоців, а потім кохатимуться — на чистих простирадлах, серед піни й лаванди, різних щіток і щіточок, — а вже потім замисляться над тим, що слід робити, подумують про сина, про всілякі життєві проблеми, про майбутнє, і все це буде, якщо вони не затримаються, якщо колона буде рухатися, — коли вже зараз не можна перейти на третю швидкість, нехай вже буде друга, аби тільки рухатися. [283, с. 240]

Речення відтворено без поділу, з чим єдність мікрообразів збережена. При цьому, тричі додано тире, що полегшує структуру речення, підкреслюючи причинно-наслідкові зв'язки підрядної частини, але також привносить паузи більші від тих, що їх створювала кома.

Синтаксична структура всіх частин речення в цілому збережено. Перша частина має, як і в оригіналі, три речення з безсполучниковим зв'язком, і одне — із сполучниковим. У третій частині речення збережено синтаксичний і лексичний повтори, останній за рахунок контекстуального відповідника «рухатися». Це переважно забезпечує збіг ритмічних малюнків початку та кінця речення в оригіналі та перекладі.

У другій частині передано більшою мірою полісиндетон (25 разів проти 26 в оригіналі), також майже еквівалентно відтворено повтор сполучника «і» (25 разів), та лексики, пов'язаної із повсякденним побутом «митися» (5 проти 6), «простирадла» (2 проти 5), «їсти» (2 проти 3), «пити» (2 проти 3). Разом з тим, у перекладі речення вилучено синтагму *comidas y retretes y sábanas, París era un retrete y dos sábanas*. По-перше, це призводить до втрати повтору іменника *retrete*, на тлі зменшення інших лексичних повторів. По-друге, цей уривок, що дещо вирізняється в загальному ритмічному малюнку, має важливий оцінний зміст, і його збереження в перекладі є суттєвим для ідейно-образної структури. Разом з тим, в реченні присутні лексичні додавання, які створюють нові повтори та

компенсують вилучені *para afeitarse de verdad* – «і гоління, справжнє гоління», *los cerillos* – «різних щіток і щіточок».

Відзначимо також ще один фактор, що, на нашу думку, в цілому позначається на ритміці наддовгого речення – це заміна деяких інфінітивів на особову форму дієслова в другій особі множини. Частина дієслів у особовій формі має більше складів ніж інфінітиви (порівняйте: поїдять, їстимуть – їсти; купатимуться – купатись, митись). Збільшення кількості складів дещо подовжує звучання в порівнянні із дієсловами в неозначеній формі, що уповільнює ритм.

Отже, у перекладі Ю. Покальчука зберігається єдність речення, а з цим і єдність мікрообразів. На динаміці ритму дещо позначається додавання тире, що збільшує паузи. На ритмічній малюнок впливають також вилучення окремих повторів, синтагм з оцінним змістом та заміна інфінітивів на словоформи з більшою кількістю складів. В результаті, якщо в оригіналі ритм поступово прискорювався, то в перекладі він став переривчастим, уповільненим. При цьому, завдяки пропорції асиндетону і полісиндетону та повтору дещо відтворюється «ефект нагнітання», заклинання.

Переклад речення Г. Грабовською:

Протягнувши ліву руку, 404-й віднайшов руку Дофіни, ледь торкнувся кінчиків її пальців, побачив у неї на обличчі усмішку недовірливої надії й подумав про те, як вони приїдуть у Париж і скупаються, удвох підуть куди-небудь — до нього додому чи до неї — купатися, їсти, знову й знову купатися, їсти, пити; і що потім будуть меблі, буде спальня з меблями, і ванна кімната зі справжнім кремом для гоління, і туалет, їжа і туалет, і простирадла. Париж — це туалет, два простирадла, гаряча вода, що стікає вздовж грудей і ніг, манікюрні ножиці, і біле вино, вони питимуть біле вино перед тим, як цілуватися і відчувати, що вони пахнуть лавандою й одеколоном, перед тим, як по-справжньому пізнати одне одного при повному освітленні, поміж чистих простирадел, і знову купатися, задля розваги, купатися і кохатися, пити вино і йти в перукарню, йти у ванну, голубити простирадла й голубити одне одного поміж простирадел, кохатися серед піни, лаванди і щіточок перед тим, як почати думати про те, що вони

робитимуть далі, про дитину, проблеми і майбутнє; усе це, якщо лишень вони не зупиняться, якщо колона рухатиметься вперед, навіть коли усе ще не можна перейти на третю швидкість, їхати ось так на другій, але їхати [278, с. 23].

Перекладачка виявляє високу точність у відтворенні лексики, яка збережена зі всіма повторами (купатися – 5, простирадла – 5, їсти – 3, пити – 3, туалет – 3), а також інфінітивами. Натомість, синтаксична структура речення зазнає змін: речення поділяється на два, де кожне зі своїм власним ритмом, додається також крапка з комою і двічі тире. Сполучниковий зв'язок у реченні досить суттєво зменшено з 26 випадків оригіналу до 18-ти в перекладі.

В результаті, зі збільшенням довжини пауз уповільнюється ритм, а зменшення полісиндетону і повтору порушує його динаміку. Замість «ефекту нагнітання» речення набуває оповідного характеру. Синтаксична структура спрощується, а смислова – експлікується.

Зауважимо, що перекладачка надала джерело свого перекладу (Julio Cortázar. Todos los fuegos el fuego. Grupo Editorial Norma S.A. 1991). Однак, можливості перевірити його в нас немає. Наше видання, на основі якого ми проводили аналіз, було надруковано в 1967 році, і стало п'ятим після 1966 року, коли збірка вперше побачила світ. Разом з тим, нам відоме видання 2012 року, де оповідання «Південна автострада» має іншу пунктуацію. Тому стверджувати точно, що перекладач змінила пунктуацію щодо оригіналу, не можна.

Отже, обидва перекладачі спрощують синтаксичну структуру речення його сегментацією, додаванням тире, крапки з комою, а також вилучення деяких синтагм, повторів. Також вдаються до декомпресії граматичних конструкцій.

Ю. Покальчук більше приділяє увагу збереженню синтаксичної будови. Відтворює єдність речення, способи зв'язку, зберігає кількість полісиндетону. Однак, перекладач вилучає значний уривок з оцінною інформацією та деякі лексичні повтори, додає словоформи зі збільшеною кількістю складів.

Г. Грабовська більш уважна до лексичної складової речення: зберігає лексичні повтори лексики, інфінітиви. Проте, ритмічний малюнок порушується сегментацією речення та додаванням крапки, крапки з комою та тире, що

збільшує паузи. Сполучниковий зв'язок у реченні переважно замінено на безсполучниковий.

Як наслідок, в обох перекладах ритмічний малюнок речення змінено на переривчастий уповільнений. Ефект нагнітання, заклинання послаблено.

Оповідання «Клон», в якому йдеться про музичний ансамбль класичної музики, має речення, яке формує окремий абзац і містить 435 слів (Див. Додаток 3, п.1). В ньому зображено напружений момент твору з кульмінацією і розв'язкою. Ми умовно виділили в реченні біля 40 змістових блоків.

У реченні асиндетоном поєднано численні особові, безособові, неозначено-особові речення, словосполучення, безпосередньо включені діалоги, репліки. Події в ньому чергуються між собою хаотично: фрагменти опису подій оповідачем перемежуються з безпосередньо включеними репліками, діалогами персонажів. Асиндетон різко змінює один образ за другим і створює між ними пришвидшений ритм прочитання. З'являється відчуття стрімкості розвитку подій, схвильованості, веремії. Саме ж об'єднання мікрообразів в рамках одного речення робить їх одночасними, а сам образ цілісним.

У перекладі цілісність абзацу зберігається, але речення сегментується на шість окремих, з яких чотири є питальними і два – розповідними. Поділ вводиться на місці діалогу між персонажами. Репліки діалогу додатково виділяються двокрапкою та питальними знаками. Це змінює авторську архітектуру.

Така експлікація спрощує структуру речення для читача перекладу. Разом з тим, змінюється його ритмічний малюнок. Через додавання розділових знаків, ритм уповільнюється. Читач робить вимушені паузи. Цілісність, одночасність образу порушується. Втім на смисл чи зміст це жодним чином не впливає.

Отже, у текстах перекладу довгі та наддовгі речення в більшості випадків зазнають сегментації (Ю. Покальчук, М. Жердинівська, А. Сировець, С. Борщевський, Г. Грабовська). В. Бургардт виявляє високу точність щодо форми оригіналу. У перекладах спостерігається також граматична декомпресія, що відповідає універсалії спрощення. Це, з одного боку, полегшує для читача сприйняття тексту, а з іншого – позначається на функціях, які довгі речення

виконують у тексті, а саме на ритмічності та на побудові образу та тексту (архітектоніки). Хоча зміст у реченні не змінюється, втрачається створений автором ефект одночасної та багатомірної художньої дійсності.

При підготовці перевидання перекладачі інколи вдаються до редагування своїх перекладів. Так, Ю. Покальчук вносить зміни до тексту, з якими відновлює єдність довгого речення відповідно до оригіналу, а також знаходить більш повні лексичні відповідники. Натомість, М. Жердинівська в другому виданні свого перекладу сегментацію довгого речення залишає.

Крім цього, виявлено пунктуаційні розбіжності між текстами оригіналу різних років видання. Це свідчить про те, що навіть у оригінальному дискурсі можуть бути різні прочитання твору Хуліо Кортасара.

3.3. Стилiстичнi особливостi творiв Х. Кортасара та в оригiналі та в перекладах

Н. В. Чорна називає художній дискурс письменника полістилістичним, оскільки в ньому взаємодіють різні художні системи (естетичні принципи, прийоми, художніх образів: античні, східні, біблійні, барочні, романтичні, символічні), змішуються жанри, жанрові форми, мовні стилі [168, с. 11].

І. В. Смущинська, яка розглядає підхід до тропів як до фігур особливого типу, наводить сучасний класичний розподіл фігур на: фігури слова, за яких відбувається зміна форми слова; фігури змісту (тропи), де має місце певний семантичний «трансфер»; фігури конструкції, які «працюють» на зміні синтаксису речення; фігури думки, які стосуються одиниці більшої, ніж речення, і перш за все її референції чи модальності [141, с.285]. Безумовно, всі ці стилістичні засоби представлені в творах Х. Кортасара, про що свідчать роботи багатьох дослідників його творчості (І. С. Орлова, І. А. Тертерян, М. С. Бройтман, Н. В. Чорна, А. Ф. Кофман та інші).

Висока метафоричність художнього дискурсу Х. Кортасара очевидна вже з назв творів («Гра в класи», «Читанка для Мануеля» тощо) (див. п. 1.3; п. 2.2.). М. С. Бройтман зауважує, що метафора у Хуліо Кортасара відображає образне, поетично-міфологічне мислення, що долає засади раціональної логіки. Так, у його художньому дискурсі виявляється особливий, магічний тип причинно-наслідкових зв'язків, що охоплює всі рівні твору [15, с. 15]. З одного боку, метафора може бути представлена лише одним словом. Приміром, метафоризація антропонімів. Так, ім'я головного персонажу роману Oliveira утворено від іменника *olivo/olivera* 'олива/оливкове дерево', який викликає асоціації з Гетсиманським садом, що, у свою чергу, символізує душевні страждання людини. За сюжетом роману персонаж відчуває душевні муки протягом усього роману. У тексті перекладу А. Перепадя транскрибує ім'я (Олівейра). Відповідні асоціації в цілому можуть виникнути завдяки схожій кореневій основі іспанської та української лексичної одиниці *olivo*-олива. Наведімо приклад іншого імені – Berthe Trépat [289, с. 27], що належить піаністці. Ім'я утворено від французького архаїзму (Trépat – trépas) зі значенням 'смерть'. Сама піаністка в романі виконує симфонічну поему К. Сен-Санса «Танок смерті» [289, с. 433]. В перекладі воно транскрибовано як Берта Трепá [266, с. 37] без експлікації метафори.

Сюжет роману містить багато ігрових моментів, що часто створюються через стилістичну фігуру оксюморону, що ґрунтується на поєднанні, навмисному конфлікті, протилежних, семантично несумісних понять для створення нового [250, с.510]. Використовуючи оксюморон, Х. Кортасар надає текстам яскраво вираженого ігрового характеру, нетрадиційного звучання, створює новий смисл [15, с. 119]. У тексті спостерігається повтор стилістичного прийому, наприклад:

vou a caer justo en el Cielo [289, с. 369] – *впаду прямо на Небо* [266, с.343];
la caída hacia arriba en un cielo [289, с.413] – *це падіння вгору* [266, с. 373].

А. Перепадя зберігає в тексті перекладу як оксюморон із комічністю можливості 'падіння в небо', так і його повтор. Зауважимо присутню зміну в лексичних одиницях, що утворюють оксюморон. У смисловому плані оксюморон розкриває метафору роману: як камінчик у дитячій грі падає на верхню клітинку і

означає перемогу того, хто грає, так і людина, що досягає своєї мети в житті – стає переможцем.

Як ми вже згадували, повтори є характерним для Хуліо Кортасара художнім прийомом. Проілюструємо відтворення повторів та інших стилістичних засобів на прикладі мікрооповідання «Розбивання крапель» і його перекладу у виконанні О. Буценко. Твір має лаконічну форму, і ми наводимо його повністю:

Yo no sé, mira, es terrible cómo llueve. Llueve todo el tiempo, afuera tupido y gris, aquí contra el balcón con goterones cuajados y duros, que hacen plaf y se aplastan como bofetadas uno detrás de otro qué hastío. Ahora aparece una gotita en lo alto del marco de la ventana; se queda temblequeando contra el cielo que la triza en mil brillos apagados, va creciendo y se tambalea, ya va a caer y no se cae, todavía no se cae. Está prendida con todas las uñas, no quiere caerse y se la ve que se agarra con los dientes, mientras le crece la barriga; ya es una gotaza que cuelga majestuosa, y de pronto zup, ahí va, plaf, deshecha, nada, una viscosidad en el mármol.

Pero las hay que se suicidan y se entregan enseguida, brotan en el marco y ahí mismo se tiran; me parece ver la vibración del salto, sus piernitas desprendiéndose y el grito que las emborracha en esa nada del caer y aniquilarse. Tristes gotas, redondas inocentes gotas. Adiós gotas. Adiós [287, с. 55].

Ви тільки послушайте, як жахливо шумить дощ. І не вщухає. Там, на вулиці, рясний і сірий. А тут, на балконі, великі й важкі краплі розбиваються і розбиваються, мов навіжені, одна по одній. Яке руйнування!

Аж ось у верхньому кутку вікна зависає краплинка. Вона тремтить під небом, яке відбивається в ній тисячами згасаючих вогників. Вона більшає, і під власною вагою ось-ось зірветься, однак не падає. Все ще не падає. Вона чіпляється нігтями і не хоче впасти. Я бачу, як вона, більшаючи, вже тримається наче й зубами. Тепер це – крапелище, яке велично висить і раптом зривається, летить – ляп! – тільки бризки! Тільки мокра пляма на мармурі.

Проте є краплі, які відразу здаються і вбивають себе. Вони з'являються на склі й миттю зникають. Я аж ніби бачу, як вони відитовхуються й плигають.

Бачу їхні витягнуті ніжки, чую їхні вигуки про бентежну п'янкість падіння й загибелі.

Нещасні краплі. Круглі, дурні краплі. Прощавайте, краплі! Прощавайте... [281, с. 142].

Ідейно-образна структура оригіналу зображує сумну картину затяжного дощу. Оповідач спостерігає за краплями на балконі. Метафора полягає в уподібненні крапель до людини. В такий спосіб зображено дві моделі соціальної поведінки: протистояти чи віддатися на волю зовнішніх обставин. Краплі в творі персоніфікуються, набуваючи явних людських ознак: *las uñas* – нігті, *los dientes* – зуби, *la barriga* – пузо, *sus piernitas* – ніжки.

В українському перекладі з чотирьох іменників відтворено три: нігті (*las uñas*), зуби (*los dientes*), ніжки (*sus piernitas*). Речення *mientras le crece la barriga* ‘у той час як росте пузо’ вилучено. Втім, це не зменшує асоціацій крапель із людиною.

Також їхня персоніфікація супроводжується авторською оцінкою. Перекладач не завжди її відтворює адекватно. Якщо в середині твору присутня позитивна оцінка, виражена епітетом в підрядному означальному *gotaza que cuelga majestuosa* «крапельище, яке велично висить», О. Буценко зберігає, то в кінцівці твору різко її змінює. В трьох прикметниках *tristes, redondas, inocentes* ‘сумні, круглі, невинні’, що передають схильне ставлення автора до крапель, перекладач замінює *inocentes* ‘невинні, простуваті’ на «дурні». З таким перекладом позитивна авторська оцінка втрачається, що не еквівалентно ідейно-образній структурі оригіналу.

Текст мікроповідання містить низку повторів, серед яких фонетичний, лексичний, синтаксичний, семантичний, тематичний.

Повтор тематичного іменника *gota* ‘крапля’ відбувається з використанням зменшувального та збільшувального суфіксів, що також дещо передають авторську оцінку. У перекладі така варіативність іменника зберігається завдяки додаванню: зменшувального суфікса «*gotita* – крапелька», означення «*goterones* – великі й важкі краплі», а також власного новоутворення «*gotaza* – крапельище».

Фонетичний повтор яскраво зображує падіння крапель: *hasen plaf y se aplastan como bofetadas*. Засіб утворюється через звуконаслідувальний вигук *plaf*, що за іспанським словником імітує звук удару [260], а також дієслово *aplastarse* ‘розплющуватися’. В обох лексичних одиницях міститься алітераційний повтор співзвуччя [pla], що надає образу звучання. Вигук також повторюється в уривку з найбільш акцентованою інтонацією: *de pronto zur, ahí va, plaf*. У творенні образу також бере участь стилістична фігура порівняння *como bofetadas*, що завдяки слову ‘ляпас’ творить в уяві читача виразний звук.

У перекладі алітераційний повтор замінено на лексичний – «розбиваються і розбиваються». З цим дещо компенсовано втрату фонетичного повтору, але слуховий мікрообраз втрачено. Порівняння виражене в оригіналі іменником ‘ляпас’ замінено на семантично нееквівалентне – «мов навіжені». Як наслідок, в текст перекладу додається перекладацька оцінка. Натомість уривок можна було б відтворити завдяки вигуку ‘ляп’, дієслову ‘ляпати’, що згідно із українським словником означає ‘падати краплями’ [235]. Порівняймо: ляп, ляпає, як ляпас.

Синтаксичний повтор у творі виникає в фрагменті опису, коли краплі вже ось-ось впадуть: *ya va a caer y no se cae, todavía no se cae*. В перекладі паралелізм відтворено, хоча і з додаванням сегментації речення: ось-ось зірветься, однак не падає. Все ще не падає.

Лексичний повтор з’являється при зображенні затяжного характеру дощу, що переданий прикметником *terrible* ‘жахливий, сильний’. У кінці першого і на початку другого речення дієслово *llueve* ‘йде дощ’ утворює анадиплосис, який передає протяжність дощу. У перекладі повтор вилучено та додано коротке речення: жахливо шумить дощ. І не вщухає. Експресію образу послаблено.

Проілюстровані випадки повтору в оригіналі мікрооповідання створюють у тексті монотонний ритм. У тексті перекладу О. Буценко авторський ритм стає більш динамічним через сегментацію речень і вилучення повторів.

Ю. Покальчук у відтворенні повторів виявляє непослідовність. Якщо в одних творах цілком зберігає засіб в перекладі, то в інших – ні. Приміром, в

оповіданні «Жовта квітка» перекладач зберігає в тексті перекладу всі три лексико-синтаксичні повтори, що наявні на стику двох абзаців у оригіналі:

[...] *Luc era otra vez él, no había mortalidad, éramos todos inmortales.*

—*Todos inmortales, viejo.*[...] [293, с. 112].

[...] Люк — це другий він, смерті немає, ми всі безсмертні.

— Усі безсмертні, друже! [...] [283, с. 128].

У прикладі наведено кінець третього і початок четвертого абзацу, на стику яких повторюється словосполучення: *todos inmortales* – усі безсмертні. У перекладі анадиплосис повністю збережено.

В іншому прикладі Ю. Покальчук відтворює між двома абзацами анафору:

[...] *también orgulloso de su panadería que fue como un vuelo de águilas. Usted se da cuenta, ¿no?..*

Yo me daba cuenta, pero opiné que [...] [293, с. 114]

[...] і він так само пишається своєю пекарнею, хоч від неї залишився вже тільки спогад. Ви розумієте, що я маю на увазі?

Я розумів, але висловив припущення, що [...] [283, с. 130].

Інший випадок лексико-синтаксичного повтору було наведено в п.3.1.4.

У творі «Продовженість парків» Ю. Покальчук відтворює паралелізм:

Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba [292, с. 10].

Собаки не повинні були гавкати, і вони не гавкали. Управитель не повинен був його зустрічати, й управителя не було [280, с. 107].

Відзначимо аналіз твору, проведений М. Шаройкіною, який виявив, що у відтворенні синтаксичного повтору перекладач вжив лексику, що призвела до зсувів у образній системі оповідання. З перекладом дієслова *estar* ‘знаходитися’ українським «зустрічати», додано імплікацію на можливе знайомства мажордома та коханця, чи навіть на можливу змову між ними. При цьому, в оригіналі така імплікація відсутня [171, с. 193]. Отже, зі збереженням стилістичних засобів, зокрема, синтаксичного повтору, необхідна увагу до лексичного складу.

Назвемо оповідання, у яких Ю. Покальчук зберігає повтори меншою мірою. Твір «Вночі обличчям до неба» [291] в своїй назві та в тексті містить словосполучення *boca arriba* ‘навзнак, горілиць’, що повторюється шість разів. На смислового рівні словосполучення виявляється засобом зв’язку двох планів твору. Перекладач впродовж тексту не зберігає єдину форму *boca arriba*. З шести разів словосполучення з’являється як: 1) обличчям до неба, 2) обличчям просто неба, 3) лежав навзнаки, 4) обличчям навзнак, 5) навзнак, 6) обличчям догори. Так, лексичний повтор оригіналу в тексті перекладу замінюється лексико-семантичним, з чим його когерентна функція дещо послаблюється.

Оповідання «Таємна зброя» містить низку повторів різних лексичних одиниць, що разом творять у тексті техніку аналепсису – ретроспекцію (інтроспекція за І. Р. Гальперінім), зворотній кадр, повернення наратора назад, у минуле, яке стосується «теперішнього» моменту [254]. Події відбуваються в Парижі, але в спогадах відсилають до Бельгії. У центрального персонажу частими бувають видіння, які він не розуміє. Саме вони і містять сукупність повторюваних образів, що в кінцівці складають розв’язку твору.

Розглянемо переклад речення, в якому зображені П’єрові видіння:

Als alle Knospen sprangen, las palabras se dibujan en los labios resecos de Pierre, se pegan al canturreo de abajo que no tiene nada que ver con la melodía, pero tampoco las palabras tienen que ver con nada, vienen como todo el resto, se pegan a la vida por un momento y después hay como una ansiedad rencorosa, huecos volcándose para mostrar jirones que se enganchan en cualquier otra cosa, una escopeta de dos caños, un colchón de hojas secas, el borracho que danza acompasadamente una especie de pavana, con reverencias que se despliegan en harapos y tropezones y vagas palabras masculladas [293, c. 171].

Уривок з німецької пісні повторюється в тексті 6 разів. За сюжетом виявляється, що це уривок з пісні, яку наспівував солдат фашистської Німеччини. Словосполучення *una escopeta de dos caños* ‘двостволка’ – 4 рази. Фраза *un colchón de hojas secas* ‘сінник з сухого листя’ – 2 рази. При цьому іменник “colchón” ‘сінник, матрац’ 2 рази в поєднанні зі словосполученням “hojas secas” і один раз

як “colchón de agujas de pino” ‘сінник зі соснової глиці’. Словосполучення “hojas secas” ‘сухе листя’ зустрічається 11 разів. Разом лексичні повтори спрямовують до давніх подій у лісі, де вбитий з рушниць німець впав обличчям у сухе листя.

Als alle Knospen sprangen,— зриваються слова з пересохлих губ П'єра і прилипають до мелодії, що прилетіла знизу, хоч вона не має з ними нічого спільного, але ж і слова також не мають ні з чим нічого спільного, приходять так, як і все інше, вриваються в його життя, а потім — виснажлива стурбованість, повна люті порожнеча, що, розверзаючись, відкриває очам якісь клапті, що чіпляються за все навколо — за двостволку, за купи сухого листя, за п'яничку, який ритмічно танцює щось на зразок павани з реверансами, що тонуть у лахмітті, спотиканнях, невиразному шамотінні [283, с. 183].

Ю. Покальчук зберігає уривок з пісні німецькою мовою всі 6 разів, курсив вилучає з об'єктивних причин, переклад подає в кінці сторінки. Словосполучення *escoreta de dos caños* в 3 випадках відтворює лексичним відповідником «двостволка» і 1 раз – застарілим «дубельтівка». *Colchón de hojas secas* в одному разі передано як «купа сухого листя», в іншому – як «купа опалого листя», *colchón de agujas de pino* – як «соснова глиця, що встелила землю». Словосполучення *hojas secas* 9 разів перекладено як «опале листя» і двічі як «сухе листя». В цілому лексичні повтори зберігаються. В деяких випадках перекладач вдається до синонімічних заміन (дубельтівка, сухе листя тощо). Це деякою мірою послаблює їхню когерентну функцію в тексті. Така функція могла б бути збережена однотипним відтворенням, приміром «двостволка», «опале листя».

В оповіданні «Мамині листи» присутнє речення в дужках, що повторюється 7 разів. За словами критиків, воно важливе тим, що надає оповіді ауторефлексивного характеру, несе додаткову, уточнювальну інформацію про персонажів і події в творі [209].

¿Por qué (no era una pregunta, pero cómo decirlo de otro modo) no poner un tercer cubierto en la mesa? [291, с. 32].

Чому б (це не було запитання, але як тут скажеш інакше?) не поставити на стіл третій прибор? [283, с. 69].

За змістом Луїс відчуває присутність у подружжі померлого Ніко. Речення в дужках підказує, що він не наважується прямо зізнатися собі в цьому. В перекладі ця інтонація невпевненості навіть підсилюється додаванням у дужках знаку питання. Впродовж тексту перекладу речення в дужках відтворено непослідовно. Кількість їх повтору в сім разів збережена, але не форма: (це не було питання, але як тут ліпше висловитися?), (це не було питання, але як тут ліпше сказати?) [283, с. 65].

Роглянемо оповідання, що в оригіналі має назву *Las babas del diablo* ‘Слини диявола’. Його переклад був здійснений Б. Бургардтом і Ю. Покальчуком. Обидва перекладачі відтворили назву як «Бабине літо».

Стрижнем містично-фантастичного твору є образи: юнака, що порівнюється з янголом і асоціюється з невинністю, та протилежні йому – жінка з чоловіком, які порівнюються з дияволом і асоціюються з порочністю. На основі протилежних характеристик персонажів формуються узагальнені образи-поняття добра і зла. Імпліцитна вказівка на цю тему міститься в двох ключових словосполученнях. Одне з них – *las babas del diablo*, друге, йому протилежне – *un hilo de la Virgen*, букв. ‘нитка Святої Діви’. Слід зазначити, що за іспанським словником *hilo* також може бути ‘ниткою павутини’ [260].

[...] de golpe (parecía casi increíble) se volvía y echaba a correr, creyendo el pobre que caminaba y en realidad huyendo a la carrera, pasando al lado del auto, perdiéndose como un hilo de la Virgen en el aire de la mañana.

Pero los hilos de la Virgen se llaman también babas del diablo, y Michel tuvo que aguantar minuciosas imprecaciones, [...] [293, с. 279].

Двома підкресленими словосполученнями названо природне явище країн із помірним кліматом, коли в певний період року в повітрі літає павутиння павука-бокохода. За словами критиків, словосполучення *los hilos de la Virgen* з образ Святої Діви відноситься до хлопця, а *las babas del diablo*, що містить образ диявола, зображує жінку з чоловіком і утворює антитезу [193].

Переклад уривку В. Бургардтом:

[...] і враз (майже не вірилось) обернувся і кинувся в біг. Бідолаха думав, що йшов неквапною ходою, а справді втікав і, минувши машину, зник, як нитка бабиного літа в ранковому вітрі.

Але бабине літо називають у нас також чортовою слинкою, і Мішель мусів вислухати низку ретельно дібраних прокльонів [...] [264, с. 52].

Словосполучення *un hilo de la Virgen* відтворено як «нитка бабиного літа», що є можливим, оскільки саме в цей період в повітрі літає павутина [Брокгауз]. У другому реченні передано його повтор і відтворено інше словосполучення прямим відповідником «чортова слинка».

Переклад уривку Ю. Покальчуком:

[...] він раптом повернувся і кинувся навтьоки. Він, бідолаха, мабуть, думав, що пішов собі геть цілком пристойно, а насправді ж дременує щодуху, проскочив повз машину і зник, як зникають у вранішньому повітрі довгі нитки бабиного літа.

Але у цих павутинок є й інша назва — «слина диявола», і в нашого фотографа плювками полетіла брутальна лайка [283, с. 208].

Словосполучення *un hilo de la Virgen* відтворено множиною «нитки бабиного літа». В наступному реченні його повтор замінюється іменником «павутинки» і таким чином експлікується. Словосполучення *las babas del diablo* взято в лапки: «слина диявола». В наступному реченні образ посилено додаванням іменника «плювками».

В обох перекладах образ Пречистої Діви втрачено, а з цим асоціації із чистотою. Також перекладачі в назві твору вилучають словосполучення *las babas del diablo* в назві твору, а цим відповідні асоціації. Відтворення його нейтральним «Бабине літо» веде до зникнення повтору та авторського задуму. В перекладі протиставлення чистоти та гріха стає імпліцитним для читач.

Зауважимо, що словосполучення *las babas del diablo* повторюється також у іншому оповіданні «Стрічка Мебіуса». При цьому, тематика оповідання знову пов'язана з чистотою та гріхом. У перекладі, що здійснено С. Борщевським це словосполучення відтворено еквівалентно:

[...] *sostenida de hoja en hoja por una apesantez de baba del diablo y ahora — ahora sin antes, un ahora seco y dado ahí— [...]*[293, с. 54].

[...] *з листка на листок, підтримувана в невагомості слиною диявола зараз — у цьому «зараз», у якого не було «до», у цьому сухому й даному тут «зараз», [...]*[279, с. 128].

С. Борщевський відтворює в тексті твору інший лексичний повтор лексичної одиниці *rush* ‘натиск, порив’, який зустрічається в тексті 3 рази із курсивним виділенням [293, с. 54, 59]. С. Борщевський зберігає повтор іменника мовою оригіналу та його позначення курсивом, а також перекладає в кінці сторінки: 1. Рух (*англ.*) [279, с. 127].

Отже, твори Хуліо Кортасара сповнені різних стилістичних засобів виразності, а саме метафорою, порівнянням, оксюмороном, епітетом тощо.

Одним із особливо частих засобів, який письменник використовує як художній прийом, є повтор. Повтори відбуваються на різних мовних рівнях: фонетичному, лексичному, синтаксичному, семантичному. Вони спрямовують увагу читача (емфатична функція), створює ритм у тексті (ритмічна функція), вказує на ідею твору (інформативна функція), створює цілісність тексту і дискурсу (когерентна функція).

У текстах перекладу авторські повтори відтворюють непослідовно. Якщо С. Борщевський, В. Бургардт зберігають засіб, то інші перекладачі не завжди виявляють уважність до його передачі в цільовому тексті. А. Перепадя замінює лексичні повтори на семантичні, Ю. Покальчук відтворює лексико-синтаксичні повтори, але суто лексичні замінює на лексико-семантичні, О. Буценко зберігає повтори тематичні, компенсує фонетичні, проте не відтворює синтаксичних. Унаслідок таких трансформацій стилістичний засіб у текстах перекладу послаблюється, що в цілому є універсалиєю перекладу.

3.4. Функції графічних засобів у текстах Х. Кортасара та їх відтворення українською мовою

3.4.1 Функція увиразнення тексту

Розглянемо спочатку відтворення шрифтових засобів виділення тексту. До них належать засоби зміни малюнку (гарнітури) шрифту, зміни розміру (кегля) шрифту, зміни накреслення шрифту. Перші два засоби активно використовуються в романі «Читанка для Мануеля» і послідовно відтворюються П. Тарашуком у перекладі. Третій засіб, зміна накреслення шрифту, є найпоширенішим засобом виділення в текстах Х. Кортасара. Він передбачає курсив, жирний шрифт, прописні літери, капітель.

Жирний шрифт зустрічається тільки в романі «Читанка для Мануеля», де він послідовно зберігається [288].

Капітель є вживанням друкарських літер, які мають обрис великих, а розміри малих [113]. Зустрічається у романі «Гра в класи». В перекладі цей засіб замінюється на прописні літери: CORPORACIÓN NACIONAL DE HOSPITAL Y CASAS AFINES (todos los hospitales de toda clase [...]) [289, с. 545] – НАЦІОНАЛЬНА КОРПОРАЦІЯ ШПИТАЛІВ І СПОРІДНЕНИХ ІНСТИТУЦІЙ (шпиталі всіх родів [...]) [266, с. 471].

В іншому прикладі А. Перепада замінює в епіграфі капітель на курсив:

Rien ne vous tue un homme comme d'être obligé de
représenter un pays.

JACQUES VACHÉ, *carta a André Breton* [289, с. 15].

Rien ne vous tue un homme comme d'être obligé de représenter un pays
(Людину просто вбивають, доручаючи їй представляти країну).

Жак Ваше,

лист до Андре Бретона [266, с. 28].

В оригіналі капітеллю виділено ім'я з прізвищем (JACQUES VACHÉ), а курсивом – назву джерела (*carta a André Breton*). У перекладі капітель вилучено, виділення забезпечено поширенням курсиву. Зазначимо, що епіграф збережено мовою оригіналу, а переклад надано одразу в дужках.

Прописні літери з'являються в романі «Читанка для Мануеля». Так, словосполучення з прописними літерами BESITOS COCA [288, с. 88, 89, 98, 121] повторюється в його тексті 5 разів, а також маленькими літерами besitos Coca 2 рази [285, с. 98, 176]. Перекладач зберігає виділення словосполучення прописними літерами, двічі залишаючи його мовою оригіналу і в лапках «BESITOS COCA» [285, сс. 98, 99]. В інших випадках словосполучення перекладено «ЦЛЮЮ, КОКА» [285, сс. 110, 138], як і ті випадки, що написані малими літерами [285, сс. 110, 205].

Найчастішим засобом виділення є курсив, який зустрічається як в романах, так і в оповіданнях.

Важливим випадком використання курсиву є його вживання як емпатичного виділення. Перекладачі у відтворенні таких випадків не виявляють послідовності. Приміром, у романі «Гра в класи» А. Перепада вдається до різних підходів. Він може зберігати курсив: *De donde se sigue: «Estoy angustiado porque... etc.»* [290, с. 532] – [...] а звідси виникає: «Я журюся, бо... тощо» [266, 362]. Але також і вилучати: “*el problema se sitúa en un plano moral”* [289, с. 504] «..що це проблема природи моральної» [266, с. 444].

При цьому, інколи на фоні таких вилучень, перекладач уводить інші засоби емпізи. Приміром:

Cuando me hayan devuelto mi casa y mi vida, entonces encontraré mi verdadero rostro [290, с. 732] – Ось коли повернути мені мій дім і моє життя – тоді я й віднайду своє справжнє лице [266, 497].

В оригіналі у підрядній частині речення автор позначає курсивом емпатичний наголос на ненаголошених формах присвійних займенників ‘mi’ – ‘mій’, ‘моя’. В українському перекладі графічний засіб вилучено. Наголос на присвійних займенниках не може прочитуватися оскільки падає на іменники, з якими займенник узгоджується – дім, життя. Відповідно, емпізу втрачено. Проте, експресивність речення компенсується завдяки введенню в головній частині речення додаткової підсилювальної частки «й».

Ю. Покальчук також не виявляє послідовності. В деяких випадках зберігає курсив: *Eso miraba y sabía. Eso reclamaba. No eran animales* [291, с. 257] – Те «щось» дивилося й бачило. Чогось прагнуло. Вони не *тварини* [283, с. 35].

В перекладі цього уривку також вдалим є збереження середнього роду, який позначений вказівним займенником *eso*. Перекладач вживає неозначений займенник «щось», який виділяє лапками.

В іншому випадку емфатичного виділення Ю. Покальчук замінює виділення курсивом на лапки:

Nunca decía tu mamá, tal vez porque había perdido a la suya siendo niña [291, с. 11] – Вона ніколи не казала «твоя мама», мабуть, тому, що вона втратила матір ще в дитинстві [283, с. 50].

П. Таращук переважно зберігає курсив як засіб емфатичного виділення:

[...] porque además qué significa significar, o sea entre otras cosas *decir* que la realidad existe; [...] [288, с. 17] – бо погляньмо й на те, що означає означати: між іншим це ще й *стверджувати*, що реальність існує [285, с. 8].

Також курсив часто використовується у виділенні афоризмів, епіграфів, присвячень, реплік персонажів. У перекладі такі випадки не відтворюються послідовно. Наприклад, один з епіграфів до роману «Гра в класи»:

*¡Oh corazón mío, no te levantes para
testimoniar en contra de mí!*

(*Libro de los Muertos, o inscripción
en un escarabajo.*) [289, с. 419].

О моє серце, не вставай,
щоб свідчить проти мене!

(*Книга Мертвих,
або Нapis на панцирі скарабея*) [266, с. 270].

В оригіналі епіграф виділено курсивом. В дужках знаходиться посилання на джерело, що складається із двох частин. Між двома частинами джерела є кома, яка свідчить про їхню альтернативність. Перша частина виділена курсивом і є власне назвою джерела – релігійно ритуальна збірка гімнів і молитов

Стародавнього Єгипту. Друга частина не виділена курсивом і приєднана до першої комою. Тут згадується жук скарабей, талісман стародавніх єгиптян, що за віруваннями супроводжував душу померлого у її подорожі між світами. Кольорове каміння у формі скарабея ховали у бинти мумії на місці серця, якому талісман мав нагадувати не свідчити проти власника на тому світі [262]. Відсутність курсиву в другій частині джерела може свідчити про те, що воно є додатковим.

У перекладі А. Перепадя вилучає курсив з епіграфу. Засіб додається в другій частині джерела. Обидві частини представляє як дві назви, завдяки заміні маленької літери на велику. Бачення епіграфа перекладачем, а з цим і читачем перекладу, відрізняється від авторського.

Інший приклад непослідовності спостерігаємо в оповіданні «Instrucciones para John Howell» у перекладі Ю. Покальчука, де речення *No dejes que te maten* [292, с. 239] повторюється 6 разів, з яких 5 разів виділено курсивом. У перекладі воно не є однаковим не в графічному виділенні, не в порядку слів: «Не дай їм мене вбити» 3 рази [283, с. 101], «НЕ ДАЙ ЇМ ВБИТИ МЕНЕ» 1 раз [283, с. 106], «НЕ ДАЙ ЇМ УБИТИ МЕНЕ» 1 раз [284, с. 108], «НЕ ДОЗВОЛЯЙ ЇМ МЕНЕ ВБИТИ» 1 раз [283, с. 110]. Виділяється як лапками, так і прописними літерами.

Окремі уривки також інколи виділяються перекладачами не курсивом, а лапками. Приміром, як це зробив А. Перепадя:

[...] *inútil obediencia solitaria* había dicho un poeta, [...] [289, с. 50] [...] «слухняність одинока й непотрібна», - сказав поет, [...] [266, с. 57].

Також змінюють курсив на виділення лапками в різного роду назвах, що відповідає нормам української мови. При цьому, сама назва може чи транскрибуватися, чи зберігатися мовою оригіналу: “*La Nación*” [293, с. 319] – «Ла Насьйон» [283, с. 299]; *Four O'clock Drag* [291, с. 57] – “Four O'clock Drag” [279, с. 63]; *Elle* у *France Soir* [292, с. 82] – „Elle”, „Франс Суар” [284, с. 139].

Найпослідовнішим виявляється відтворення виділених курсивом іншомовних вкраплень. Такі виділення в оригіналі вбачаються логічними, оскільки як іспанські лексеми, так і іншомовні вкраплення написані латиницею.

В українському перекладі латиниця вже сама є формою виділення на фоні кирилиці. Не дивлячись на це, перекладачі зберігають курсив у більшості випадків: “Oblomov, *cosa facciamo?*” (іт.) [289, с. 33] – “Обломов, *cosa facciamo?*” [266, с.43], «*Tiens*» – *dijo Oliveira* [289, с. 322]. – «*Tiens*», – сказав Олівейра [266, с. 187] (А. Перепадя); “*rush*” [293, с. 54] – “*rush*” з виноскою в кінці сторінки: рух (англ.) [279, с. 127] (С. Борщевський).

Часто, навіть, коли в оригіналі іншомовне вкраплення не виділено курсивом, перекладачі також додають цей засіб виділення (див. Розділ 3, §3.1.3.):

La gran ventaja de París era que sabía bastante francés (*more Pitman*) y que se podían ver los mejores cuadros, las mejores películas, la Kultur en sus formas más preclaras [289, с. 146].

До плюсів Парижа вона зараховувала факт, що вміла трохи по-французькому (*more Pitman*) і що тут можна було побачити найкращі картини, найкращі фільми, коротше, Kultur у її найшляхетніших проявах [266, с. 46].

В оригіналі бачимо два способи написання іншомовних вкраплень: *more Pitman* та Kultur. В українському перекладі А. Перепадя поширює курсив на два випадки іншомовного вкраплення.

П. Тарашук також вдається до додаткового введення курсиву:

[...] entramos en la rue de l'Ouest, home sweet home, nada más [...] [288, с. 84] – [...] повернули на Західну вулицю, *home sweet home*, лишилось тільки [...] [285, с. 93].

Розглянемо ще один цікавий випадок додавання курсиву в перекладі, тоді як в оригіналі засіб відсутній. У цьому фрагменті курсив стає способом поєднання двох планів художньої дійсності в тексті. У 34 главі роману Х. Кортасар вдається до творення дворівневого тексту для одночасно поєднані два образні плани. На першому плані герой роману читає твір Переса Гальдоса, а на другому – розмірковує над тим, що читає. Автор не виділяє два плани графічно. Вони розмежовуються по парних і непарних рядках. Проілюструймо главу від початку, де є подвійний абзац для обох планів:

En setiembre del 80, pocos meses después del fallecimiento

Y las cosas que lee, una novela, mal escrita, para colmo de mi padre, resolví apartarme de los negocios, cediéndolos una edición infecta, uno se pregunta cómo puede interesarle a otra casa extractora de Jerez tan acreditada como la mía; algo así. Pensar que se ha pasado horas enteras devorando realicé los créditos que pude, arrendé los predios, traspasé esta sopa fría y desabrida, tantas otras lecturas increíbles, las bodegas y sus existencias, y me fui a vivir a Madrid. *Elle y France Soir*, los tristes magazines que le prestaba Babs [290, с. 212].

У перекладі плани по рядках не розрізняються. Виділяється лише один абзац, і перехід від одного до іншого плану здійснюється в одному рядку. Як засіб розмежування планів додається курсив.

У вересні 80-го, через кілька місяців після Бачиш у її руках таку невдалу, паскудно видану книжечку і дивуєшся, що могло її так *смерті мого батька, я поклав відійти від справ, передати їх іншій фірмі, теж виробнику хересу і такої самої хорошої репутації, як моя; я зацікавити. Щоб це години збавляти на щось геть позбавлене смаку, а крім того читати ліквідував те, що вдалося, здав у оренду нерухомість, спустив запаси, які мав у льоху, та інші ще купу інших свинств, „Elle”, „Франс Суар”, ті жалюгідні ганчірки, які приносила їй активи і перебрався до Мадрида, де й оселився! Мій вуйко, рідний батьків брат, дон Рафаель, Бебс [266, с. 204].*

Крім того, сам поділ на фрагменти в межах одного плану в перекладі не завжди співпадає з поділом в оригіналі. Додавання курсиву допомагає читачеві візуально розмежувати два тексти, що полегшує їх прочитання. Втім, еквівалентним оригіналові є додавання курсиву зі збереженням поділу за рядками.

Зазначимо також, що було виявлено деякі розбіжності в позначенні курсиву в двох різних виданнях роману «Гра в класи». У виданні 2010 року назву старовинного танцю в деяких фрагментах взято в лапки “Pavana” [290, с. 122], виділено курсивом *Pavana* [290, с. 123] чи не виділено Pavana [290, с. 130]; іменник виділено лапками “Síntesis” [290, с. 127] та ін. У виданні 2008 року в усіх випадках лексичні одиниці виділено курсивом: *Pavana* [289, с. 247], [289, с. 249], [289, с. 257], *Síntesis* [289, с. 253]. Це свідчить про те, що в оригінальному дискурсі присутня варіативність у текстах різних видань. У перекладі, який А. Перепадя виконував за виданням 1963 року [266], в усіх випадках лексичні одиниці виділено лапками: «Павана» [с. 122, с. 123, с. 130], «Синтез» [с. 127]. З огляду на відомі розбіжності в текстах різних видань, можна допустити, що перекладач відтворив наявні виділення в тексті оригіналу, з якого він перекладав.

До нешрифтових засобів виділення тексту, що поширені в текстах Хуліо Кортасара, відносяться відбивка, написання через дефіс, втяжка, лінійка, рамка, виворітка.

Спільним для романів і оповідань нешрифтовим засобом виділення тексту є відбивка, а саме збільшення пробілів. В тексті вона виявляється інструментом архітекtonіки, оскільки виділяє окремі абзаци поміж інших. До таких оповідань, де цей засіб відіграє важливу роль, належать «Вирізки з газет», «Мамині листи», «Клон», «Інше небо», «Горіто», «Таємна зброя» та ін. У творах засіб підкреслює початок нової думки, епізоду, зміну плану в сюжеті, допомагає в розумінні складного сюжету. У текстах перекладу засіб не зберігається послідовно більшістю перекладачів (див. п 3.4.2.).

Інші нешрифтові засоби виділення зустрічаються в романах, де вони комбінуються з шрифтовими. Окремі твори письменника є зразками деконструкції тексту («Читанка для Мануеля», «Космонавти на автодромі»). Вони створені у вигляді колажу, де традиційний текст поєднується зі вставками газетних вирізок, рекламних об’яв, схем, малюнків тощо

Серед інших нешрифтових засобів виділення є написання через дефіс. У наступному прикладі А. Перепадя його не зберігає: “Oliveira se-encogia-de-hombros” [289, 318] “Олівейра знизував плечима” [266, с. 298].

Також втяжка, а саме набір фрагменту з меншим форматом ніж основний текст. Засіб зустрічається рідко, і в перекладі А. Перепаді зберігається:

Con voz curiosamente seca canta Cootie Williams los versos:

I get the blues down North,
 The blues down South,
 Blues anywhere,
 I get the blues down East,
 Blues down West,
 Blues anywhere.
 I get the blues very well
 O my baby when you ain't there
 ain't there ain't there –

¿Por qué, a ciertas horas, es tan necesario [...] [289, с. 438].

В оригіналі віршований фрагмент англійською мовою виділено втяжкою з одного боку і відбивкою згори і знизу. В українському перекладі збережено втяжку, додано курсив, але відбивку вилучено. Переклад фрагменту надано у кінці сторінки:

Своїм предивно сухим голосом Куті Вільямс мугикає:

*I get the blues down North,
 The blues down South,
 Blues anywhere,
 I get the blues down East,
 Blues down West,
 Blues anywhere,
 I get the blues very well
 O my baby when you ain't there*

що ти любиш нас, дві кулі в голову, Сільвія Філлер, [...] [285, с. 321].

Проілюструємо інший перекладацький підхід у відтворенні окремо включених елементів:

**Zambúllase
en la felicidad 3CV;
en Citronort:
260 mensuales & inicial.**

[288, с. 201].

Перекладач вдається до прямого перекладу тексту реклами в межах самої виворітки.

**Насолоджуйтесь
Щастям у «сітроені 3CV»;
Компанія «Citronort»:
260 місячних виплат плюс перший
внесок**

[285, с. 232].

Отже, шрифтові засоби графічного виділення в текстах перекладу переважно зберігаються. Найпоширенішим графічним засобом у текстах є курсив, що вживається для виокремлення різного роду назв, афоризмів, епіграфів; іншомовних вкраплень, а також з метою додавання емфазі.

У текстах перекладу курсив відтворюється непослідовно. Перекладачі його зберігають, вилучають чи замінюють іншими засобами (лапками, лексичними або граматичними засобами). Також наявні випадки додавання засобу тоді, як у оригіналі курсив відсутній. Найчастіше курсив зберігається під час виокремлення іншомовних вкраплень. У перекладі різного роду назв засіб замінюється на лапки, що відповідає нормам української мови.

Нешрифтові засоби виділення поширені разом із шрифтовими в романах «Гра в класи» і «Читанка для Мануеля», де вони вводять у текст елементи інших текстів. П. Таращук і А. Перепадя такі засоби переважно зберігаються та перекладаються безпосередньо в тексті, а також у кінці сторінки.

Порівняльний аналіз текстів оригіналу різних років видання виявляє присутню поміж них варіативність. Це вказує, що дослідження перекладу буде вірним за умови, що воно проводиться на основі тексту оригіналу, який було використано перекладачем у ході перекладу. Відповідно, це свідчить про необхідність вказувати оригінальне джерело у виданні перекладу.

3.4.2. Функція змістової організації тексту

Зовнішня форма романів, що виявляється в поділі тексту на глави, розділи, а також позначенні цього виділення різними графічними засобами, А. Перепадею та П. Таращуком, в цілому, зберігається в перекладі відповідно до текстів оригіналу.

Детальніше зосередимось на архітектоніці тексту оповідань. Своєрідний поділ тексту Хуліо Кортасаром виявляється вже в оповіданні «Загарбаний будинок», текст якого поділено на 22 абзаци та шість смислових блоків, виокремлених відбивкою, а саме збільшенням пробілів (відступів) між окремими фрагментами твору. А. Сировець зберігає кількість абзаців, але виділяє лише два блоки, вводячи один раз відбивку в текст. М. Жердинівська та Ю. Покальчук зменшують кількість абзаців і не виділяють жодного зі смислових блоків. У іншому перекладі оповідання «Бабине літо», що містить 23 абзаци і ділиться однією відбивкою на два смислові блоки, Ю. Покальчук зберігає смисловий поділ на два блоки, але кількість абзаців збільшує до 28. Разом з тим, В. Бургардт чітко дотримується авторського поділу тексту.

Прикладом важливості зовнішнього оформлення для художності твору є вище наведене нами мікрооповідання «Розбивання крапель» і його переклад у виконанні О. Буценка (див. п. 3.3.). Аналіз синтаксичного оформлення твору виявляє, що ідейно-образна структура знаходить у ньому своє послідовне втілення. Текст твору поділено на два абзаци: в першому описаний образ одних крапель, в другому – протилежний образ інших крапель. Вступна та заключна частини входять у відповідні абзаци. В оригіналі абзацне членування створює

контраст образів. Як зазначала, Н. С. Валгіна, основним призначення абзацу є розчленування тексту з метою виділення його компонентів для полегшення сприйняття тексту та розставлення акцентів і, навіть, посилення його впливу на читача [20, с. 41]. Відповідно поділ тексту мікрооповідання на два абзаци Х. Кортасаром є не випадковим. У такий спосіб акцентовано кожний з образів і посилено протиставлення між ними.

У перекладі структуру тексту значно змінено. Замість двох абзаців перекладач виділяє чотири. Виходячи із зазначеної вище думки Н. С. Валгіної, перекладач на свій розсуд розподіляє компоненти тексту, що є логічними в смисловому відношенні: 1) вступ із загальним описом погоди; 2) образ одних крапель; 3) образ інших крапель; 4) прощання з краплями. Однак, у результаті такого членування змінюються авторські акценти, і контрастність двох образів послаблюється.

Такі перетворення в архітектоніці, а також наведені вище лексичні та синтаксичні трансформації перекладача, призводять до зрушень у створеному автором художньому образі, і читач перекладу отримує текст, що відрізняється від тексту оригіналу.

У перекладі мікрооповідання «Монолог ведмедя» О. Буценко також не виявляє уважності щодо збереження кількості абзаців (див. Додаток 3, п. 2). Оповідь ведеться від імені ведмедя. Текст твору складається з трьох абзаців, які містять три смислові блоки. Перший абзац складає одне речення, яким читачу представляється ведмідь. Другий абзац – чотири речення з описом життя ведмедя в трубах. Третій абзац також у чотири речення про його контактам з людьми. З таким поділом тексту спостерігається поетапна подача інформації читачу.

Перекладач не зберігає поділ тексту мікрооповідання в перекладі. Замість трьох абзаців О. Буценко виділяє чотири, а дев'ять речень оригіналу сегментує на дев'ятнадцять. Авторська акцентуація зі зміною архітектоніки втрачається. Підстав для змін і вилучення авторського абзацного членування ми не бачимо.

В оповіданні «Торіто» сам образ персонажу акцентується специфічною архітектонікою, яка також увиразнює смисловий розвиток твору. Текст містить

два абзаци: короткий перший, у якому позначається емоція відчаю боксера, і майже в тринадцять разів довший другий, в якому ця емоція поступово розвивається, збагачується деталями, конкретизується. Відсутність поділу на абзаци, окрім виділення головної думки в першому абзаці, зображує плинність думок персонажу як потоку його свідомості.

У перекладі архітектоніка оригіналу змінена. О. Буценко на свій розсуд ділить текст оповідання в пропорції два до одного. Такий поділ послаблює авторські акценти, які покликані виділити та підкреслити душевні переживання боксера одразу на початку твору. З одного боку, це не позначається на змісті твору в перекладі, але з іншого, втрачається авторський прийом.

Контекстно-варіативне членування тексту розглянемо на прикладі оповідання «Жовта квітка». Твір містить 15 абзаців. Три перші належать оповідачу, де він стисло оповідає суть історії про одного чоловіка; наступні одинадцять малюють сцену знайомства в барі оповідача з цим чоловіком і по черзі належать то оповідачу, який оповідає в минулому, то чоловікові, який оповідає в теперішньому часі. Абзаци, в яких оповідає чоловік, оформлені у вигляді прямої мови. Останній абзац містить лише одне слово – рагуе «сплатив», яким оповідач наче ставить крапку в цій історії. При цьому, тип мовлення теж чергується: в оповідача – це опис, міркування, а в персонажа – розповідь.

Чергування абзаців робить текст двоплановим. Виділяються дві перспективи бачення подій, дві позиції. Абзаци змінюють один одного, наче епізоди з кінофільму, і виникає ефект інтерактивності між персонажами. Зв'язність між деякими абзацами посилюють синтаксичні повтори, а саме анадиплосис, що ми наводили вище (див. розділ 3, п. 3.3.), а також анафора.

У перекладі Ю. Покальчука зовнішня форма оповідання в цілому відтворена. Виділено 17 абзаців. Чергуванням оповідачів між собою збережено. Синтаксичні повтори, що слугують зв'язності абзаців, передано. Наявна в оригіналі двоплановість у тексті перекладу присутня.

Крім цього, художній дискурс Х. Кортасара часто позначений відсутністю поділу в його текстах у нехарактерних для цього випадках. Письменник уживає

прийом зміни суб'єкта оповіді в межах одного речення завдяки сполучниковому чи безсполучниковому способу зв'язку. Так побудова діалогу за традиційними правилами в тексті зникає. Репліки слідують одна за одною в рамках одного абзацу і речення.

Наприклад речення з оповідання «Танго повернення», в якому відбувається бесіда матері та сина. Для кращої ілюстрації ми розглянемо також і речення, що йому передуює:

Claro que no le molestaba, cómo hubiera podido molestarle si era a plena luz y por un rato, Flora tenía todo el derecho de recibirlo en la cocina y darle un café, como Carlitos de bajar a jugar con Simón que le había traído un pato de cuerda que caminaba y todo. Quedarse arriba hasta escuchar el golpe de la puerta, Carlitos subiendo con el pato y Simón me dijo que él es de River, qué macana, mamá, yo soy de San Lorenzo, mirá lo que me regaló, mirá cómo anda, pero mirá, mamá, parece un pato de veras, me lo regaló Simón que es el novio de Flora, por qué no bajaste para conocerlo [291, c. 56].

В першому реченні від третьої особи описано роздуми жінки про те, що вона не може завадити Симону приходити в гості до її служниці Флори, а своєму сину Симону зустрічатися з ним, адже чоловік йому приносить подарунки. З другого речення стає відомо, що жінка залишатиметься нагорі, аж поки не почує як гримнули двері: значить, що чоловік пішов. Друге речення починається з образу жінки, але через асиндетон і герундіальний зворот з'являється образ сина, до якого через сполучник "у" приєднується низка безпосередньо включених реплік сина до матері. Оповідь починає вестися від першої особи однини. У такій спосіб син і події твору передаються крізь точку зору жінки, її думки, бачення ситуації.

У перекладі С. Борщевський, у цілому, зберігає безпосереднє включення реплік і не виділяє їх у пряму мову:

Авжеж, не проти, хіба вона може бути проти, якщо зі світлом і на хвильку, Флора має повне право приймати його на кухні та пригощати кавою, як і Карлітос спуститися вниз і бавитися з Симоном, котрий приніс йому каченя на

мотузці, яке може рухатися. Залишатися нагорі й почути стукіт у двері, Карлітос прийшов із каченям: Симон сказав мені, що він за «Рівер», яка прикрість, мамо, я за «Сан-Лоренсо», поглянь, що Симон мені подарував, він може ходити, бачиш, мамо, наче справжнє каченя, це подарунок Симона, Флориного нареченого, чого б тобі не спуститися й не познайомитися з ним? [279, с. 77].

Оповідь також ведеться спочатку від третьої, а потім від першої особи однини. Однак, перекладач вдається до певних експлікацій. Замість союзу «у» ‘і’ вводить двокрапку і додає знак питання в кінці речення. Також він приводить до норм цільової мови написання назв спортивних клубів, а саме виділяє їх лапками: «Рівер». Такі трансформації полегшують сприйняття тексту.

Зауважимо несуттєві порушення в образному плані речення. Уривок *escuchar el golpe de la puerta, Carlitos subiendo* відтворено як «почути стукіт у двері, Карлітос прийшов». З таким перекладом зникає імплікація, що гість пішов, а син піднявся до матері. Ця заміна не позначається на ідеї твору.

В уривку іншого оповідання «Кошмарні сни» С. Борщевський виявляє ще більшу точність щодо форми оригіналу. Він цілком зберігає цілісність речення, позначаючи репліки лише комами як це було створено автором у оригіналі:

Esperar, lo decían todos, hay que esperar porque nunca se sabe en casos así, también el doctor Raimondi, hay que esperar, a veces se da una reacción y más a la edad de Mecha, hay que esperar, señor Botto, sí doctor pero ya van dos semanas y no se despierta, dos semanas que está como muerta, doctor, ya lo sé, señora Luisa, es un estado de coma clásico, no se puede hacer más que esperar [294, с. 107].

Чекати, це торочили всі, слід чекати, бо в таких випадках ніколи невідомо, і лікар Раймонді теж, слід чекати, іноді буває реакція, тим паче у Мечиному віці, слід чекати, сеньйоре Ботто, так, лікарю, але вона ось уже два тижні не прокидається, два тижні, наче мертва, лікарю, я знаю, сеньйоро Луїсо, це класичний стан коми, тут нічого не вдієш, слід чекати [279, с. 227].

О. Буценко («Кошмари») зберігає відсутність поділу тексту на діалоги. Але він вдається до певної експлікації із додаванням крапки з комою між репліками різних персонажів.

Треба чекати, казали всі, треба чекати, бо в таких випадках нічого не відомо; і лікар Раймонді повторював, треба чекати, така реакція організму трапляється, особливо у віці Мечі, треба чекати, сеньйоре Ботто; так, лікарю, але ж минуло два тижні, а вона не прокидається, два тижні вона як нежива, лікарю; розумію, синьйоро Луїсо, але це стан класичної коми, тут лишається тільки одне – чекати [271, с. 135].

Варто зазначити, що текст цього твору поділено на шість смислових блоків, виокремлених відбивкою. С. Борщевський у перекладі таке структурування тексту зберігає. Натомість, О. Буценко виділяє лише два блоки.

Однак, деякі перекладачі інколи вдаються до ще більшої експлікації реплік. Наприклад, оповідання «Мамині листи». У фрагменті відбувається розмова приїжджих на вокзалі, яка вводиться в текст без пунктуаційного виділення через союз «у» ‘і’.

Відсутність поділу тексту створює художній ефект «включеності». Репліки сприймаються як частина «поточу свідомості» персонажа, крізь призму його бачення:

Verlos pasar así en racimos, abrazándose con gritos y lágrimas, las parentelas desatadas, un erotismo barato como un carroussel de feria barriendo el andén, entre valijas y paquetes y por fin, por fin, cuánto tiempo sin vernos, qué quemada estás, Ivette, pero sí, hubo un sol estupendo, hija [291, с. 31].

Цю рідню, що ніби з цепу зірвалася, ярмаркову карусель дешевої еротики, що затопила перон між накиданими валізами і пакетами! «Нарешті, скільки часу ми не бачилися, як ти засмагла, Івето, звісно, було таке чудове сонце, любко!» [283, с. 67].

Ю. Покальчук у перекладі всі репліки оформлює в одному реченні, яке позначає лапками та знаком оклику. Репліки вилучаються з «поточу свідомості» персонажа і функціонують окремо.

Зауважимо також, що в цьому оповіданні архітекtonіка відіграє важливу роль. Текст поділено відбивкою на вісім епізодів, які відокремлені між собою відбивкою. Такий поділ виявляється важливим з огляду на наявну в творі техніку аналепсису, і оповідач постійно переміщається то в давнє минуле персонажів, то в теперішнє, а інколи й в майбутнє. Структурування тексту полегшує його сприйняття, оскільки між вісьмома блоками присутня зовнішня хронологічна послідовність. Так автор допомагає осмисленню подій на фоні внутрішнього змішування часових пластів у творі.

У перекладі архітекtonіка оповідання зазнає змін. Замість восьми блоків перекладач виділяє п'ять. Крім цього, місця поділу тексту на абзаци також не завжди зберігається відповідно до оригінальних. Текст втрачає авторську зовнішню впорядкованість, створені ним смислові акценти.

Отже, Хуліо Кортасар вдається до змістової організації тексту, використовуючи графічні засоби. Використовуючи архітекtonіку в творах письменник акцентує смислові блоки, поетапно вводить інформацію, протиставляє образи, увиразнює зображення емоцій, передає цілісність потоку свідомості, чергування позицій оповідачів.

А. Перепада та П. Тарашук у перекладі романів цілком зберігають графічні засоби, що забезпечує відтворення архітекtonіки.

В оповіданнях найбільшу точність у відтворенні їх архітекtonіки виявляє В. Бургардт. М. Жердинівська, А. Сировець, Г. Грабовська не завжди приділяють належної уваги збереженню зовнішньої форми оригіналу в цільовому тексті.

С. Борщевський дотримується стратегії збереження зовнішньої форми тексту оригіналу і, в цілому, зберігає його поділ на абзаци та смислові блоки з відповідним відокремленням відбивкою, а також відсутність його поділу в фрагментах діалогу.

Аналіз перекладів Ю. Покальчука дозволяє виявити неуважність перекладача до відтворення архітекtonіки. Якщо в одних творах перекладач тяжіє до збереження авторської форми, то в інших – залишає поза увагою поділ тексту

на абзаци та смислові блоки, а також виділяє окремі репліки в тексті традиційним способом оформлення діалогів.

О. Буценко є найменш уважним до зовнішньої побудови тексту: збільшує кількість абзців, зменшує смислові блоки, змінює місце поділу тексту на абзаци. Разом з тим, зберігає відсутність поділу тексту на репліки персонажів.

Висновки до третього розділу

Відтворення національно маркованої лексики в тексті перекладу пов'язано з об'єктивними труднощами, оскільки вона є безеквівалентною. Перекладачі вдаються до заміни нейтральною лексикою, просторіччями (О. Буценко, П. Тарашук, С. Борщевський, Ю. Покальчук, О. Буценко), а також до вилучень. З цим нейтралізується національне забарвлення художнього дискурсу Хуліо Кортасара. Однак, у текстах наявні випадки, коли перекладачі вдаються до стратегії компенсації таких втрат шляхом використання лексичних додавань, виносок, описового перекладу (О. Буценко, А. Перепадя).

Слова-реалії окрім надання художнім текстам письменника національної специфічності також є важливими для інтерпретації ідеї твору.

У відтворенні слів-реалій перекладачі вживають поширені перекладацькі прийоми: гіперонімічне перейменування, дескриптивну перифразу, транскодування, ситуативний відповідник, опис. Найчастішим прийомом є комбінована реномінація. Перекладачі обирають своєю стратегією адаптацію слів-реалій для читачів перекладу шляхом додавання коментаря (А. Перепадя, меншою мірою П. Тарашук, С. Борщевський).

Хуліо Кортасар використовує в творах художній прийом форенізації, що полягає в активному додаванні іншомовних вкраплень різними європейськими мовами. Завдяки цьому в творах створюється багатомовна художня дійсність. Іншомовні вкраплення беруть участь у характеристиці персонажів, привертанні уваги читача, зображенні середовища, в якому відбуваються події твору, привносять у твір дух інтернаціоналізму, ерудованості.

У відтворенні вкраплень у формі слова, словосполучення, цитати, репліки перекладачі вдаються до локальної стратегії помірного очуження, а саме збереження вкраплення з його перекладом у кінці сторінки. Інколи їх додатково виділяють курсивом, незважаючи на те, що сама латиниця вже є засобом виділення в кириличному тексті. А. Перепада, і в меншому ступені П. Таращук супроводжують вкраплення поясненнями в примітках і виносках.

У відтворенні іншомовних антропонімів, топонімів, різного роду назв перекладачі вдаються до транскодування, іноді з додаванням курсиву. Назви як правило беруться в лапки відповідно до норм цільової мови.

У перекладах зустрічаються випадки збереження вкраплень без перекладу, а також їх транскодування, прямого перекладу в тексті та вилучення. Це створює для читача інформаційні, когнітивні лакуни.

Ключові слова в текстах Хуліо Кортасара містять важливу інформацію для інтерпретації твору читачем. Заміни та вилучення ключових слів у деяких перекладах спричиняють зсуви в ідейно-образній структурі твору відносно оригіналу, що позначається на передачі концептуальної, фактуальної інформації.

Заміни ключових слів на неповні, часткові відповідники, за наявності в мові перекладу еквівалента, призводять до зміни лексичного наповнення, а з цим до збідніння мікрообразів і спрощення образної системи оповідання.

Заміни ключових слів на лексичні одиниці іншої семантики, а також їх вилучення призводять до змін і втрат в мікрообразах, а з цим до впливу на ідейно-образну структуру твору. Через це в тексті перекладу з'являються відсутні в тексті оригіналу елементи, які виражають скоріше індивідуальне сприйняття твору перекладача, ніж автора.

Унаслідок трансформацій виникають смислові лакуни, що спрощують ідейно-образну структуру твору чи створюють труднощі в його розумінні. В перекладі відбуваються зміни змісту чи смислу.

Повтор як художній прийом Хуліо Кортасара виділяється з-поміж інших багатьох стилістичних засобів виразності. Засіб вживається на фонетичному, лексичному, синтаксичному рівнях і виконує в тексті емпатичну, ритмічну,

інформативну, когерентну функції. Повтор з'являється також у сукупності творів письменника, забезпечуючи таким чином когерентність усього художнього дискурсу Хуліо Кортасара.

У текстах перекладу авторські повтори відтворюються непослідовно. Якщо одні перекладачі виявляють високу точність у збереженні засобу (С. Борщевський, В. Бургардт), то інші – відтворюють його з синонімічними замінами чи вилучають (Ю. Покальчук, А. Перепадя, О. Буценко). Як наслідок, експліцитна присутність повтору в текстах зменшується, а з цим послаблюється цілісність художнього дискурсу письменника.

Довгі та наддовгі речення в текстах Хуліо Кортасара беруть участь у створенні ритму, образу та архітекtonіки тексту. В перекладі вони в більшості випадків зазнають сегментації, що полегшує сприйняття тексту читачем. Разом з тим, поділ позначається на ритмічному малюнку, цілісності образу та побудові тексту. Створена автором багатомірність художньої дійсності порушується.

Графічні шрифтові та нешрифтові засоби, що активно використовуються письменником для увиразнення тексту, в перекладах переважно зберігаються. Курсив як найчастіший шрифтовий засіб виокремлення фрагментів тексту відтворюється перекладачами послідовно, в разі різного роду назв, замінюється на лапки. Наявні лише поодинокі випадки вилученням чи додаванням курсиву (Г. Грабовська), заміни на лексичні чи граматичні засоби (А. Перепадя).

Графічні засоби також використовуються Хуліо Кортасаром у побудові архітекtonіки тексту. Письменник виокремлює смислові блоки не тільки завдяки абзацам, але також за допомогою відбивки, що дозволяє поетапно водити інформацію, увиразнити зображення емоцій, протиставити образи.

У перекладах романів поділ тексту зберігається. У відтворенні оповідань перекладачі менш уважні до їх зовнішньої форми. Найбільш точними до оригіналу виявляються В. Бургардт, С. Борщевський. Інші перекладачі змінюють кількість абзаців і смислових блоків, а також виділяють репліки в окремі діалоги (М. Жердинівська, А. Сировець, Г. Грабовська, Ю. Покальчук, О. Буценко).

Український перекладний дискурс виявляє варіативність. Присутні переклади певного твору різними перекладачами, а також такі, що здійснені одним перекладачем, але перевидані зі змінами синтаксичного і лексичного наповнення тексту.

Існує варіативність і в текстах оригінального дискурсу Х. Кортасара. Порівняльний аналіз текстів різних років видання виявляє в них графічні розбіжності. Відповідно, для отримання достовірних результатів у перекладознавчих дослідженнях важливо мати інформацію про те, за яким саме виданням робився переклад.

Загальні висновки

1. В перекладознавчих дослідженнях складне явище дискурсу розглядається під трьома основними кутами зору: текст, діяльність, комунікативна подія. Явище аналізується в певному контексті, що зумовлено екстралінгвістичними факторами. У першому випадку увага зосереджується на функціонуванні мовних одиниць різних рівнів у висловленні, тексті окремого автора, сукупності текстів окремого автора, сукупності текстів різних авторів. Текст розглядається як результат дискурсивного процесу чи його вихідна точка. У дослідженнях дискурсу як діяльності акцентується соціальна складова явища. До уваги беруться індивідуальні характеристики та етнокультурна приналежність мовця і реципієнта. У вивченні дискурсу як комунікативної події виділяються його елементи: учасники, умови, в яких відбувається дискурсивний процес, і

власне текст. Окрім дискурсу адресанта та дискурсу адресата розглядають дискурс перекладача, який є одночасно адресатом і адресантом.

В процесі перекладацької діяльності породжуються два специфічні різновиди дискурсу: перекладацький дискурс як діяльність перекладача/перекладачів і пов'язані з нею процедури: стратегії, тактики, методи перекладу, коментар, передмова, редагування, критика; перекладний дискурс як сукупність перекладів оригінальних текстів певного автора, певного жанру, що функціонують у дискурсивному полі цільової лінгвокультури.

2. Художній дискурс є творчою діяльністю емоційно-образного мислення та мовлення, в процесі якої створюється і сприймається художня дійсність, що закодовується автором у тексти і декодується з них читачем. Сам процес відбувається в свідомості учасників дискурсу, де реалізується текст і породжується комунікація. Наявність художньої дійсності складає своєрідність такого типу дискурсу. Вона полягає в суб'єктивному відображенні в свідомості автора об'єктивного світу, який він втілює в тексті. Відтворення художнього дискурсу одним або різними перекладачами може розглядатися в різних масштабах: як текст окремого письменника; як творчість окремого письменника; як явище літературної течії, як художня література.

Перекладач у відтворенні художнього дискурсу виступає на першому етапі в ролі читача, інтерпретатора. Для нього важливо зрозуміти інтенцію адресанта, володіти знаннями про його індивідуальну картину світу та екстралінгвістичний контекст лінгвокультурного простору, в якому було створено текст твору. На другому етапі перекладач стає реалізатором дискурсу в цільовій культурі. В нього виникає необхідність орієнтуватися на читача, який сприйматиме переклад у цільовій культурі. Це передбачає не тільки здійснення адекватного перекладу тексту, але в разі потреби надання читачу інформаційної допомоги у вигляді відомостей про автора, його індивідуальний стиль, а також лінгвокультурний простір, в якому функціонує оригінальний твір.

3. Художній дискурс Хуліо Кортасара представлено в українському перекладі 50 прозовими творами (48 оповідань і два романи), що перекладено

дев'ятьома перекладачами як у радянський період, так і за незалежності України: це В. Бургардт, Ю. Покальчук, О. Буценко, С. Борщевський, М. Жердинівська, Г. Грабовська, А. Перепадя, П. Таращук, А. Сировець. Наявність у цільовій культурі іншого соціально-історичного, культурного контексту, меншої кількості текстів письменника, множинності їх перекладів, додавань коментаря у вигляді передмови, короткої довідки про автора, а також інформаційних виносок у кінці сторінки та приміток у кінцівці твору становлять диференційні ознаки перекладного дискурсу Хуліо Кортасара в порівнянні з оригінальним.

Серед характерних рис художнього дискурсу Хуліо Кортасара ми виокремлюємо сім особливостей, що виявляють його індивідуальний світогляд і позначають художні прийоми. **Національно-культурний компонент** виявляється через експліцитне чи імпліцитне зображення соціальних і політичних проблем латиноамериканського суспільства. **Високий ступень інтертекстуальності** текстів надає художньому дискурсу ефект мультикультуралізму, відображає бачення світу як єдиного і цілісного в хронологічній та географічній площині. **Дуальність художньої дійсності** відбиває індивідуальний світогляд письменника і виражається в бінарних опозиціях «верх – низ»; «свій – чужий»; «світ реальний – світ сновидінь»; «світ живих – світ душ померлих»; «світ реальний – світ уявний». **Повтор** слугує засобом образності та ритмічності, забезпечує когерентність тексту та усього художнього дискурсу письменника. **Довгі та наддовгі речення** поєднують різні плани твору, беруть участь у створенні образу, ритму, дають можливість передати в лінійній оповіді багатомірність об'єктивного світу. **Графічне оформлення тексту** увиразнює його структуру і слугує засобом передачі імпліцитної інформації. **Складна архітектоніка** художніх текстів забезпечує структурування змісту та смислу.

4. Національно-культурний компонент, що є експліцитним у текстах оригіналу, не складає труднощів у відтворенні в новому лінгвокультурному просторі. Якщо такий компонент є імпліцитним, тоді твір функціонує на символічному рівні в своєму вихідному лінгвокультурному просторі та потребує

додаткових фонових знань для інтерпретації. Для реалізації дискурсу в свідомості читача перекладу необхідне збереження імплікацій, що вказують на соціально-політичний, історичний, культурний контексти та допомагають у інтерпретації твору читачем, доцільне також додавання короткого коментаря, що може змістовно висвітлити такий контекст.

Національно маркована лексика та слова-реалії передають національно-культурний компонент творів Хуліо Кортасара, беруть участь у формуванні ідеї твору, характеристиці образів персонажів і, в цілому, позначають індивідуальний стиль письменника. У перекладах національно маркована лексика замінюється на нейтральну, просторіччя або вилучається. За можливості перекладачі вдаються до стратегії компенсації її втрат, що полягає у використанні лексичних додавань, описового перекладу, виносок. У відтворенні слів-реалій переважає стратегія їх експлікації для читача шляхом тлумачення в кінці сторінки та додавання коментаря. Не дивлячись на часткову компенсацію втрат, в українському перекладному дискурсі національне забарвлення переважно нейтралізується.

Інтертекстуальність у художньому дискурсі письменника, як експліцитна, так і імпліцитна, містить важливу інформацію для інтерпретації твору. В перекладах широковідомі інтертекстуальні елементи відтворюються вже наявними в цільовому лінгвокультурному просторі формами, перекладаються чи транскодуються. Менш відомі інтертекстуальні елементи пояснюються у виносках в кінці сторінки та примітках, що складає стратегію А. Перепаді, а також П. Таращука, С. Борщевського. Попри це в українському перекладному дискурсі наявні випадки неексплікованої інтертекстуальності, що веде до інформаційних втрат у творах.

У художньому дискурсі Хуліо Кортасара виявляється цілеспрямована стратегія форенізації, що покликана створити ефект багатомовної художньої дійсності. Іншомовні вкраплення різними європейськими мовами активно використовуються для характеристики персонажів, зображення середовища, в якому відбуваються події твору, привертання уваги читача, привнесення в твір духу інтернаціоналізму, ерудованості. У перекладацькому дискурсі

спостерігається стратегія помірною очуження, а саме збереженням вкраплень з перекладом у кінці сторінки чи додатковим їх поясненням у примітках і виносках. У текстах перекладу також наявні випадки транскодування, прямого перекладу, а також вилучення іншомовного вкраплення, що створює інформаційні, когнітивні лакуни для читача. У відтворенні іншомовних вкраплень у формі антропонімів, топонімів, назв переважає стратегія транскодування та пристосування до норм цільової мови шляхом позначення назв лапками.

5. Бінарні опозиції «свій – чужий», «світ реальний – світ уявний», «світ живих – світ душ померлих», «світ реальний – світ сновидінь» виражаються лексичною одиницею *lado* ‘бік, сторона’ в її трансцедентальному значенні. В українському перекладному дискурсі найповніше відтворюються опозиції: «свій – чужий», «світ реальний – світ уявний». Цьому сприяє відтворення іменника *lado* повним відповідником «бік». Також опозиція посилюється додаванням іменників «бар’єр», «світ». Бінарна опозиція «світ живих – світ душ померлих» наявна в перекладах Ю. Покальчука. В інших перекладах через лексичні втрати опозиція встановлюється за контекстом. Бінарна опозиція «світ реальний – світ сновидінь» в проаналізованих текстах перекладу фактично вилучена. Як результат, в українському перекладному дискурсі ідея дуальності буття, в якому окрім реального світу є ще оніричний, залишається імплікованою на смисловому рівні.

Бінарна опозиція «верх – низ» виражається лексичними одиницями *сієло* ‘небо’ і *розо* ‘колодязь’ у їхньому метафоричному значенні. Перекладацький дискурс позначений переважним відтворенням іменника *сієло* єдиним відповідником «небо», що забезпечує збереження його повтору в сукупності текстів письменника. Іменник *розо* перекладається із використанням синонімів «безодня», «колодязь», «криниця», «студня», «провалля», «яма», «нутро», а також вилучається. Як наслідок, в українському перекладному дискурсі Хуліо Кортасара зникає його повтор у межах окремого тексту та в їх сукупності. Відповідно, опозиція в перекладному дискурсі стає менш експліцитною, ніж в оригінальному.

6. Повтор як художній прийом Хулію Кортасара виділяється з-поміж інших багатьох стилістичних засобів виразності і вживається на різних мовних рівнях: фонетичному, лексичному, синтаксичному. Засіб виконує емпатичну, ритмічну, інформативну та когерентну функції. В перекладному дискурсі відтворюється нерівномірно. Якщо одні перекладачі виявляють уважність щодо повтору і відтворюють його з високою точністю, то інші – менш уважні: відтворюють засіб синонімами або вилучають. Як наслідок, у перекладі експліцитна присутність повтору зменшується як у окремо взятому тексті, так і їх сукупності. Відповідно, його роль як смислового засобу зв'язку, що створює цілісність твору і дискурсу, послаблюється.

Довгі та наддовгі речення в текстах Хулію Кортасара беруть участь у створенні ритму, формуванні образу та архітектоніки. В перекладах переважає тактика сегментації речень і їх граматичної декомпресії. Спрощення синтаксичної структури полегшує сприйняття речення читачем перекладу. Разом з тим, поділ позначається на ритмічному малюнку, цілісності образу та побудові тексту. Авторський прийом створення багатомірної художньої дійсності в лінійній оповіді, значною мірою, нейтралізується.

Шрифтові та нешрифтові графічні засоби в текстах перекладу переважно зберігаються. Найчастішим шрифтовим засобом виділення є курсив, що вживається для емпізи та позначення різного роду назв, афоризмів, епіграфів, іншомовних вкраплень. В перекладах засіб послідовно відтворюється, особливо в іншомовних вкрапленнях. Наявні поодинокі випадки вилучення, додавання чи заміни курсиву на інші графічні, лексичні або граматичні засоби. Серед нешрифтових засобів у текстах поширена відбивка, за допомогою якої виокремлюються смислові блоки, що посилює членування тексту та зорієнтовує увагу читача. В романах «Гра в класи» і «Читанка для Мануеля» представлено комбіновані (шрифтові та нешрифтові) засоби, які в перекладі зберігаються.

Складна архітектоніка художніх текстів Хулію Кортасар характеризує його індивідуальний художній прийом: допомагає поетапно ввести інформацію, протиставити образи, увиразнити зображення емоцій, передати цілісність потоку

свідомості, чергування позицій оповідачів. В перекладах романів архітектоніка зберігається. У перекладах оповідань структура тексту часто трансформується: змінюється кількість абзаців і смислових блоків, порушується цілісність тексту в тих випадках, коли відсутність його поділу є авторським прийомом.

7. В окремих перекладах творів Хуліо Кортасара ідейно-образна структура не відповідає оригінальній через заміни та вилучення ключових слів, які є важливими для фактуальної та концептуальної інформації. Заміни ключових слів на неповні, часткові відповідники, за наявності в мові перекладу еквівалента, призводять до зміни лексичного наповнення, а з цим до збідніння мікрообразів і спрощення образної системи оповідання. Заміни ключових слів на лексичні одиниці іншої семантики, а також їх вилучення призводять до змін і втрат в мікрообразах, а з цим до впливу на ідейно-образну структуру твору. Як наслідок, в тексті перекладу з'являються елементи, відсутні в оригіналі, що виражають індивідуальне сприйняття твору перекладачем.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Александрова О. В. Проблемы экспрессивного синтаксиса. На материале англ. языка: Учеб. пособие / О. В. Александрова. – М.: Высшая школа, 1984. – 211 с.
2. Андрієнко Т. П. Інформаційні характеристики тексту як фактор реалізації стратегії перекладу / Т. П. Андрієнко // Мовні та концептуальні картини світу. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2014. – Вип. 48. – С. 25-36.
3. Андрієнко Т. П. Когнітивний аспект перекладацького дискурсу / Т. П. Андрієнко // East European Journal of Psycholinguistics, 2016. – Т.3. – С. 23-33.
4. Андрієнко Т. П. Стратегії відтворення іншомовних елементів у мовленні персонажів художнього твору / Т. П. Андрієнко // Філологічні трактати – Суми: Сумський державний університет. – 2012. – Т. 4, № 1. – С. 11-16.

5. Андриенко Т. П. Стратегии перевода в системе переводческой деятельности // Т. П. Андриенко // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. – 2014. – № 9. – С. 156-158.
6. Андрухович А. А. Дискурс-аналіз і адекватність перекладу / А. А. Андрухович // Мовні та концептуальні картини світу. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2010. – № 31. – С. 3-7.
7. Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода) / Л. С. Бархударов. – М.: Международные отношения, 1975. – 240 с.
8. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики: Підручник / Флорій Сергійович Бацевич. – К.: Видавничий центр «Академія», 2004. – 344 с.
9. Бехта І. А. Сучасні напрями вивчення художнього дискурсу / І. А. Бехта // Наукові записки Луганського національного університету імені Т. Шевченка. Збірник наукових праць. Серія: „Філологічні науки”. – ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка». – 2011. – Том № 1 (33). – С. 244 –255.
10. Бехта І. А. Оповідний дискурс в англomовній художній прозі: типологія та динаміка мовленнєвих форм: автореф. дис. ...д-ра філол. наук: 10.02.04 / І. А. Бехта. – К.: Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка, 2010. – 36 с.
11. Белова А.Д. Поняття “стиль”, “жанр”, “дискурс”, “текст” у сучасній лінгвістиці / Алла Дмитрівна Белова // Вісник “Іноземна філологія”. – К.: КНУ, 2002. – Вип.32-33. – С. 11-14.
12. Білоус Н. В. Релігійний дискурс а аспекті перекладознавства / Наталія В’ячеславівна Білоус // Мовні і концептуальні картини світу. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2014. – Вип. 47, Ч. 1. – С. 94-100.
13. Бобрик Д. В. Постмодерністская концепция культуры в латиноамериканской литературе на примере «Игры в классики» Хулио Кортасара / Д. В. Бобрик // Теория и практика общественного развития. – 2012. – № 8. – С. 38-41.
14. Борев Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Борев.– М.: Высшая школа, 2002. – 511 с.

15. Бройтман М. С. Ключевые знаки, организующие пространство текста романа Х. Кортасара «Rayuela» / М. С. Бройтман // Вестник РУДН. Серия: Лингвистика. – 2010. – №14. – С. 25-30.
16. Бройтман М. С. Лингвистические параметры художественного дискурса Хулио Кортасара: автореферат дис. ... кандидата филол. наук : 10.02.05 / Марина Самсоновна Бройтман. – М., 2012. – 18 с.
17. Бройтман М. С. Эмоциональное восприятие текста и ошибки перевода / М. С. Бройтман // Вестник РУДН, серия «Теория языка. Семиотика. Семантика». № 4. М., 2010. – С. 25 – 29.
18. Бурбело В. Б. Художній дискурс в історії французької мови та культури ІХ–ХVІІІ ст.: Автореф. дис. ... д-ра філол. наук : спец. 10.02.05 "Романські мови" / Валентина Броніславівна Бурбело. – К., 1999. – 32 с.
19. Бухінська Т. В. Розмір та частота вживання різних типів речень у німецькій мові (на матеріалі художньої прози та публіцистики) [Текст] : Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Тетяна Вікторівна Бухінська. – Чернівці, 2007. – 20 с.
20. Валгина Н. С. Теория текста / Н. С. Валгина. – М.: Логос, 2003. – 173 с.
21. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков. Пер. с англ. – М.: Школа «ЯРК», 1999. – 780 с.
22. Венгренивська М. А. Реалізація комунікативних стратегій казкового дискурсу в перекладі / М. А. Венгренивська // Проблеми семантики слова, речення та тексту [Текст]: Збірник наукових праць.- К. : КНЛУ, 2006. – Вип. 17. – С . 64-67.
23. Верба Г. Г., Гетьман З. О. Підручник з перекладознавства: підруч. для студ. вищ. навч. заклад. / Г. Г. Верба, З. О. Гетьман. – Вінниця: Нова Книга, 2013. – 304 с.
24. Виноградов В.С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). — М.: РАО, 2001. — 224 с.
25. Вишницька Ю.В. Лабіринти "трамвайно-підземних" часопросторів новел Хуліо Кортасара та Мірча Еліаде / Ю. В. Вишницька. // Мова і культура.

- (Науковий журнал). – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. – Вип 14. – Т. VIII (154). – 312 с. – С. 194-201.
26. Вікова психологія : навчальний посібник / за ред. Г. С. Костюк. – К.: Радянська школа, 1976. – 273 с.
 27. Власенко С.В. Переводческий дискурс на рубеже веков: к 90-летию со дня рождения д-ра филологии, проф. А.Д. Швейцера // Мир русского слова. – 2014. – № 3. – С. 16–28.
 28. Власенко С. В. Переводческий дискурс: дилеммы определения и унификации понятия / С. В. Власенко // Вестник Московского университета. – Серия 22: Теория перевода. – 2015. – № 2. – С. 124-144.
 29. Волков Ю. Проблема стиля в переводе / Ю. Волков // Тетради переводчика. – М.: Международные отношения. – 1969. – Вып. 6. – С. 23-32.
 30. Волкогон Н. Л. Іспаномовний рекламний дискурс і його відтворення українською мовою: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.16 / Н. Л. Волкогон. – Київ. нац. унів. імені Тараса Шевченка. – К., 2002. – 19 с.
 31. Воскобойник, Г. Д. Лингвофилософские основания общей когнитивной теории перевода [Текст] : автореф. дис. д-ра филол. наук : 10.02.20 / Григорий Дмитриевич Воскобойник. – М., 2004. – 40 с.
 32. Воскобойник Г. Д. Общая когнитивная теория перевода: курс лекций [Текст] / Г. Д. Воскобойник, Н. Н. Ефимова. – Иркутск: ИГЛУ, 2007, – 217 с.
 33. Гальперин И. Р. Очерки по стилистике английского языка / И. Р. Гальперин. – М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1958. – 462 с.
 34. Гальперин И. Р. Текст как об'єкт лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М.: Наука, 1981. – 140 с.
 35. Гарбовский, Н. К. Перевод и «переводной дискурс» [Текст] / Н. К. Гарбовский // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 22. Теория перевода. – 2011. – № 4. – С. 3-19.

36. Гарбовский, Н. К. Сопоставительная стилистика и методология перевода [Текст] / Николай Константинович Гарбовский // Вестник Московского ун-та., Сер. 22. Теория перевода. – 2013. – № 1. – С. 14–35.
37. Головки М. П. Товарознавство книги / М. П. Головки, С. В. Сорокіна, В. О. Акмен. – Харків: ХДУХТ, 2015. – 281 с.
38. Гончаренко С.Ф. Информационный аспект межъязыковой поэтической коммуникации // Тетради переводчика: М., 1987. – Вып. 22. – С.38-49.
39. Гончарук Л. М. Жанрові аспекти перекладу офіційно-ділових документів франкомовного військового дискурсу: автореф. дис. ... канд. філол. наук / Л. М. Гончарук. – Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2016. – 18 с.
40. Горбунова М. В. К истории возникновения термина «дискурс» в лингвистической науке / М. В. Горбунова // Известия ПГПУ им. В. Г. Белинского. Гуманитарные науки. – №27. – 2012. – С. 244-247.
41. Грек Л. В. Інтертекстуальність як проблема перекладу (на матеріалі англomовних перекладів української постмодерністської прози) : дис. ... канд. філол. наук: 10.02.16 / Л.В. Грек. – Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 2006. – 207 с.
42. Гудманян А. Досягнення перекладознавства і теорії художнього перекладу як результат продуктивної перекладацької спадщини / А. Гудманян // Гуманітарна освіта у технічних вищих навчальних закладах. - 2016. - Вип. 33. - С. 40-47.
43. Дейк ван Т. А. Язык. Познание. Коммуникация: Пер. с англ. / Сост. В. В. Петрова / Под ред. В. И. Герасимова / – М.: Прогресс, 1989. - 312 с.
44. Демецкая В.В. Дискурс и текст в переводе / В. В. Демецкая // Когниция, коммуникация, дискурс. – 2010. – № 2. – С. 6-17.
45. Денисенко Н. В. Відтворення емпізи в англо-українських художніх перекладах : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16 / Н. В. Денисенко. – Київ. – 2011. – 208 с.
46. Денисова Г. В. В мире интертекста: язык, память, перевод / Г. В. Денисова. – М.: Азбуковник, 2003. – 298 с.

47. Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен: Колективна монографія / Під заг. ред. Шевченко І.С. – Х.: Константа, 2005. – 356 с.
48. Дорошенко О. Ю. Відтворення естетичної інформації в українському перекладі оповідання Хуліо Кортасара “Продовженість парків” / О. Ю. Дорошенко // Мовні і концептуальні картини світу: наукове видання: [наук. збірн.] / КНУ імені Т. Шевченка. – 2014. – Вип. 50, ч. 1. – С. 256-261.
49. Дорошенко О. Ю. Екстралінгвістична складова художнього дискурсу в оригіналі та перекладі на матеріалі оповідань Х. Кортасара та їх українських перекладів / О. Ю. Дорошенко // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики. – 2016. – № 29. – С. 90-102.
50. Дорошенко О. Інтертекстуальність у романі Хуліо Кортасара "Libro de Manuel" та її відтворення в українському перекладі / О.Ю. Дорошенко // Вісн. КНУ. Іноземна філологія. – 2012. - №45. – С. 24-26.
51. Дорошенко О. Ю. Ритм в рассказе Х. Кортасара “Расплющивание капель” (“Aplastamiento de las gotas”) и его передача в украинском переводе / О. Ю. Дорошенко // Вестн. МГЛУ. Серия 1 филология. - 2015. - Вып. № 1 (74). – С. 27-35.
52. Дорошенко О. Ю. Функції курсиву в романі Хуліо Кортасара “Raucela” та їх відтворення в перекладі / О. Ю. Дорошенко // Вісн. ЗНУ. Філологічні науки. – 2012. - №2. - С. 71-78.
53. Дубчак О. П. Концептуальна опозиція ‘свій’-‘чужий’ як базовий регуляторний фрагмент української мовної картини світу / О. П. Дубчак // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. – Серія 9. Сучасні тенденції розвитку мов. – № 5. – 2011. – С. 91-98.
54. Дячук Л. С. Сучасна французька жіноча проза в українських перекладах (на матеріалі українських перекладів сучасної французької прози) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16 / Л. С. Дячук. – Київ. – 2017. – 291 с.
55. Егорова М. А. Дискурс и текст в аспекте перевода : учеб. пособ. [Электронный ресурс] / М.А. Егорова. – Воронеж, 2003. – Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/196767/>.

56. Еко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Пер. с англ. и итал. С. Серебряного. — СПб.: Симпозиум, 2007. — 502 с.
57. Жинкин Н. И. Грамматика и смысл. / Н. И. Жинкин // Публикации отделения структурной и прикладной лингвистики [под ред. В. А. Звягинцева]. — Вып. 4. — М.: Изд-во Моск. ун-та. — 1970. — С.63-85.
58. Запольських С. П. Історичний дискурс і проблеми перекладу [Текст] / С. П. Запольських // Вісник Сумського державного університету. Серія Філологічні науки. — 2005. — № 5 (77). — С. 127-133.
59. Засекін С.В. Універсальні стратегії перекладу художнього тексту: досвід емпіричного психолінгвістичного дослідження / С. В. Засекін // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского / гл. ред. Н. В. Багров. — Симферополь: ТНУ, 2011. — Серия: “Филология. Социальные коммуникации”. — Вып. 4 (2), т. 24. — 2011. — С. 254-260.
60. Засекін С. В. Когнітивно-дискурсивні S-універсалії перекладу художнього тексту: досвід емпіричного психолінгвістичного дослідження / С. В. Засекін // Теорія і практика перекладу. — 2012. — №22. — С. 119-123.
61. Зимомря М. І. Німецька література в оцінках та інтерпретація Івана Франка: дискурс рецепції / М. І. Зимомря // Вісник КНУ ім. Тараса Шевченка. — 2009. — Вип. 42. — С. 15-18.
62. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад (на матеріалі англомовних перекладів української прози) / Р. П. Зорівчак. — Львів: 1989. — 216 с.
63. Зубцова С. В. Про перекладність французької образної фразеології у політичному дискурсі / С. В. Зубцова // Вісник КНУ імені Тараса Шевченка. Іноземна філологія. — Київ : Київський університет, 2005. — № 39. — С. 59-61.
64. Иовенко В.А. Практический курс перевода. Испанский язык. Учебник / В. А. Иовенко. — М.: “ЧеРо”, 2001. — 424 с.
65. Іванченко А. В. Дискурсотворчі фактори у перекладі художньої прози (на матеріалі українських перекладів романів Стівена Кінга) : автореф. дис. ... канд. філол. наук, спец.: 10.02.16 - перекладознавство / А. В. Іванченко — К. : Київський нац. ун-т імені Тараса Шевченка, 2010. — 18 с.

66. Іванченко А. В. Перекладацький дискурс художнього тексту та фактори, що його створюють / А. В. Іванченко // Мовні та концептуальні картини світу. – К.: ВПЦ «Київський університет», – 2009. – Вип. 26, ч. 1. – С. 378-382.
67. Кагановська О. М. Можливі світи і наратив крізь призму текстових концептів (перекладознавча проблема) [Електронний ресурс] / О. М. Кагановська // Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО Київського національного лінгвістичного університету. Філологія, педагогіка, психологія. - 2015. - Вип. 30. - С. 13-20.
68. Кагановська О. М. Когнітивно-нараторологічний погляд на текстові концепти французької художньої прози / О. М. Кагановська // Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Сер. : Філологія. - 2013. - Т. 16, № 1. - С. 37-45.
69. Калустова О. М. Художній образ: перекладознавча специфіка поняття /Ольга Михайлівна Калустова // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Іноземна філологія. – Вип. 41. – К., 2007. – С. 31-33.
70. Карабан В. І. Теорія і практика перекладу з української мови на англійську мову [Текст]. Theory and practice of translation from Ukrainian into English / Вячеслав Іванович Карабан, Дж. Мейс. – Вінниця: Нова книга, 2003. – 608 с.
71. Карасик В. И. О типах дискурса / В. И. Карасик // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс : сб. науч. тр. – Волгоград : Перемена, 2000. – С. 5–20.
72. Кирик О. Предметно-тематична класифікація культурно маркованої лексики в японських народних казках / О. Кирик, В. Філонова // Вісник КНУ імені Тараса Шевченка. – К. :КНУ імені Тараса Шевченка, 2013. – Вип. 45. – С. 41–49.
73. Кирилова В. А. Відтворення лінгвопоетики Михайла Коцюбинського у французькому художньому перекладі : дис. ... канд. філол. наук.: 10.02.16. / В. А. Кирилова. К. Київський нац. ун-т імені Т. Шевченка, 2016. – 227 с.

74. Кияк Т. Р. Дискурсивні особливості перекладу поезії / Т. Р. Кияк // Мовні і концептуальні картини світу. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2012. – Вип. 42. ч. 1. – С. 3-12.
75. Кияк Т. Р. Смысл і дискурс у перекладі поезії (на матеріалі "Нічної пісні мандрівника" Й.В. Гете) / Т. Р. Кияк // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. – 2012. – С. 128-132.
76. Кияк Т. Р. Перекладознавство (німецько-український напрям): підручник / Т. Р. Кияк, А. М. Науменко, О. Д. Огуй. – К.: ВПЦ "Київський університет", 2008. – 543 с.
77. Клименко Л. В. Психолінгвістичні особливості перекладу метафор у юридичному дискурсі / Л. В. Клименко // Вісник Київського національного університету ім. Т. Шевченка: Сер.: Іноземна філологія. – 2004. – N 37/38 . – С. 100-103.
78. Ковынева Е. А. Переводческий дискурс как форма преодоления межкультурных барьеров (рецепция поэзии Э.М. Ремарка в России) [Електронний ресурс] / Е. .А. Ковынева. – Режим доступу: <http://www.em-remarque.ru/library/perevodcheskiy-diskus.html>.
79. Коккіна Л. Р. Когнітивна сутність заперечення у французькому політичному дискурсі / Л. Р. Коккіна // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна». – Випуск 48. – Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2014. – С. 70-73.
80. Коккіна Л. Р. Прагматика пасивних прикметників у франкомовному Інтернет-дискурсі / Л. Р. Коккіна // Одеський лінгвістичний вісник: зб. наук. праць / [гол.ред.Н.В.Петлюченко]; Національний університет «Одеська юридична академія».- Вип.5.- Том 2. - Одеса: Фенікс, 2015. – С.72-74.
81. Коломієць Л. В. Перекладознавчі семінари: актуальні теоретичні концепції та моделі аналізу поетичного перекладу: навчальний посібник / Л. В. Коломієць. – К.: Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2011. – 527 с.

82. Комар Р. І. Авторська ремарка як засіб психологізації зображення у художньому дискурсі (на матеріалі твору Ф.С. Фіцджералда “The Great Gatsby”) / Р. І. Комар // Дискурс іноземномовної комунікації (колективна монографія) / заг. ред. проф. К.Я. Кусько. – Львів: Видавн. центр ЛНУ імені Івана Франка, 2002. – С. 252-261.
83. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты) / В. Н. Комиссаров. – М.: Высшая школа, 1990. – 253 с.
84. Конецька В. П. Социология коммуникаций: учебник / В. П. Конецька. – М.: Международный университет бизнеса и управления, 1997. – 304 с.
85. Коптілов В. В. Першотвір і переклад: роздуми і спостереження / Віктор Вікторович Коптілов. – К.: Дніпро, 1972. – 216 с.
86. Корольов І. Р. Поняття дискурсу в сучасному мовознавстві: визначення, структура, типологія / І. Р. Корольов // *Studia linguistica*: зб. наук. праць. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2012. – № 6. – С. 285-305.
87. Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира / Андрей Федорович Кофман. – М.: Наследие, 1997. – 320 с.
88. Кошкин, Р. К. Особенности нормативной девиации в переводном дискурсе. На материале военно-технических переводов с русского языка на английский [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Роман Константинович Кошкин. – Москва, 2006. – 233 с.
89. Кочерган М. П. Вступ до мовознавства: Підручник для студентів філологічних спеціальностей вищих навчальних закладів / М. П. Кочерган. – К.: Видавничий центр "Академія", 2001. — 368 с.
90. Кочубинська-Смичковська Ю. А. Синтаксис сучасної іспанської мови / Ю. А. Кочубинська-Смичковська. – К., 2004. – 165 с.
91. Кравченко Н. К. Дискурс и дискурс-анализ: краткая энциклопедия / Н. К. Кравченко. – К.: Интерсервис, 2017. – 108 с.
92. Краснопеева Е. С. Лексические особенности русскоязычного переводного дискурса (корпусное сравнительно-сопоставительное исследование на

- матеріалі сучасної художньої прози) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.20 / Е. С. Краснопеева. – Челябинск, 2015. – 211 с.
93. Красных В. В. Основы психолінгвістики і теорії комунікації. / В. В. Красных – М.: Гнозис, 2001. – 270 с.
94. Крушинська О. Г. Символістський дискурс поезії Артюра Рембо та його відтворення в українському перекладі / О. Г. Крушинська // Мовні і концептуальні картини світу. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2015. – Вип. 48. – С. 252-261.
95. Кубрякова Е. С. О понятиях дискурса и дискурсивного анализа в современной лингвистике/ Е. С. Кубрякова // Дискурс, речь, речевая деятельность: функциональные и структурные аспекты: сб. обзоров РАН ИНИОН. – М., 2000. – С. 7–25.
96. Кузьмин Ю. Г. Перевод как мыслительно-речевая деятельность / Ю. Г. Кузьмин // Тетради переводчика. – М.: Международные отношения. – 1975. – Вып.12. – С. 3-19.
97. Кутейщикова В. Н., Осповат Л.С. Новый латиноамериканский роман. 50-70-е годы. – М.: Советский писатель. – 1983. – С. 256–286.
98. Кухаренко В. А. Интерпретация текста: 2-е изд., перераб / В. А. Кухаренко. — М.: Просвещение, 1988.— 192 с.
99. Кушнина, Л. В. «Пограничный язык» как особый переводческий феномен [Текст] / Л. В. Кушнина // Филол. заметки. – Пермь : Изд-во Перм. гос. национал. исслед. ун-та, 2010. – С. 24-31.
100. Ладиченко Т. В. Всесвітня історія / Т. В. Ладиченко. К.: Грамота, 2011. – 226 с.
101. Левчук Л. Т. Эстетика: Підручник / Л. Т. Левчук, Д. Ю. Кучерюк, В. І. Панченко [За заг. ред. Л. Т. Левчук.]. — К.: Вища школа, 1997. — 399 с
102. Лобода Ю. А. Відтворення семантичних та оцінних конотацій метафори у перекладі промов Барака та Мішель Обама / Юлія Анатоліївна Лобода // Мовні та концептуальні картини світу. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2010. – № 31. – С. 80-86.

103. Лобода Ю. А. Збереження прагматичного потенціалу топонімічних та історичних реалій англомовного політичного дискурсу в українських перекладах / Ю. А. Лобода // Лінгвістика XXI століття: нові дослідження і перспективи. — К.: Логос, 2011. — С. 204-209.
104. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман // Об искусстве. — СПб.: Искусство, 1998. — С. 14–28.
105. Львовская З. Д. Современные проблемы перевода: Пер. с исп. — М.: Издательство ЛКИ, 2008. — 224 с.
106. Любчук Н. В. Проблема передавання лексичного повтору як засобу ритмізації прозового твору / Н. В. Любчук // Мовні і концептуальні картини світу. — К.: ВПЦ «Київський університет», 2010. — №29. — С. 62-66.
107. Макеєв К. С. Жанрові особливості українського перекладу німецьких фармацевтичних текстів : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.16 / К. С. Макеєв. — Київ, 2010. — 10 с.
108. Максименко Е. В. Отличительные черты англоязычного шахматного дискурса / Е. В. Максименко // Одеський лінгвістичний вісник. — № 5. — Т. 2. — 2015. — С. 91-94.
109. Малиновська І. В. Феноменологічний дискурс і феноменологія перекладу: проблеми методології і практики / І. В. Малиновська // *Studia linguistica*: збірник наук. праць. — К.: ВПЦ «Київський університет». — 2010. — Вип. 4. — С. 81-89.
110. Мамрак А. В. Вступ до теорії перекладу: навчальний посібник /А. В. Мамрак. — К.: Центр учбової літератури, 2009. — 304 с.
111. Манерко Л. А. Структуры знаний, представленные в художественном и академическом дискурсах / Л. А. Манерко // Вестник Московского университета. Сер. 22. Теория перевода. — 2013. — № 1. — С. 100-119.
112. Мартинюк А. П. Словник основних термінів когнітивно-дискурсивної лінгвістики / А. П. Мартинюк. — Х. : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2011. — 196 с.

113. Мегела К. І. Відтворення дискурсивних маркерів в українських перекладах англомовних художніх творів: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.16 / К. І. Мегела. – К., 2012. – 230 с.
114. Мильчин А. Э. Справочник издателя и автора / А. Э. Мильчин, Л. К. Чельцова. – М.: ОЛМА-Пресс, 2003. – 800 с.
115. Миньяр-Белоручев Р.К. Теория и методы перевода / Р. К. Миньяр-Белоручев. – М.: Московский Лицей, 1996. – 208 с.
116. Михайленко О. О. Стратегія перекладу як складова алгоритму операційної діяльності перекладача / О. О. Михайленко // Мовні та концептуальні картини світу. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2011. – № 34. – С. 32-37.
117. Мишкурое Э. Н. О «Герменевтическом повороте» в современной теории и методологии перевода / Э. Н. Мишкурое // Вестник Московского университета. Сер. 22. Теория перевода. – 2013. – № 1. – С. 69-92.
118. Мишкурое Э. Н. Язык, «языковые игры» и перевод в современном лингвофилософском и лингвокультурологическом осмыслении // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 22, Теория перевода. – 2012. – № 1. – С. 5–15.
119. Моисеева С.А. Этномаркированные компоненты художественного дискурса: проблемы и тенденции перевода / С.А. Моисеева, Е.А. Огнева // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Сер. Романо-германська філологія. – 2010. – № 896, вип. 61. – С. 156-161.
120. Николаев А. И. Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей. – Иваново: ЛИСТОС, 2011. – 255 с.
121. Николина Н. А. Филологический анализ текста / Наталья Анатольевна Николина – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 256 с.
122. Ніконова В. Архітектоніко-мовленнєві форми у драмах Шекспіра / В. Ніконова // Вісник Львівського університету. Іноземна філологія. – 2009. – Вип. 121. – С. 165-171.
123. Омельченко О. Відтворення засобів експресивного синтаксису іспанської мови в українському перекладі (на матеріалі творів Г. Г. Маркеса) /

- О. Омельченко // Мовні та концептуальні картини світу. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2013. – Вип. 46. – С. 88-97.
124. Орлова І. С. Ритм прозового твору як проблема перекладу / Ірина Сергіївна // Мовні та концептуальні картини світу. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2009. – Вип. 25, ч. 3. – С. 129-132.
125. Орлова І. С. Стилiстичний прийом висування як складова стилю автора та його відтворення у перекладі / Ірина Сергіївна Орлова // Вісник КНУ. Іноземна філологія. – 2014. – № 1(47). – С. 9-12.
126. Орлова І. С. Форма та зміст у перекладі / І. С. Орлова // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики / Київський національний університет ім. Тараса Шевченка. – 2007. – № 11. – С. 250-255.
127. Орлова І. С. Нейтралізація у перекладі / І. С. Орлова // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики. – 2012. – Вип. 22. – С. 217-225.
128. Петровский Н. В. Пути воссоздания некоторых средств графической эмфазы / Н. В. Петровский // Теорія і практика перекладу: Республ. міжвід. наук. зб. – 1979. – №1. – С.122-132.
129. Петровский Н. В. Графическое выделение как способ передачи коннотации при переводе поэзии / Н. В. Петровский // Теорія і практика перекладу: Республ. міжвід. наук. зб. – 1980. – №3. – С. 55- 66.
130. Писанова Т. В. Лингвосемиотические характеристики романа Х. Кортасара «Игра в классики» / Т. В. Писанова // Вестник МГЛУ. – 2011. – № 10 (616). – Вып. 10. – С. 105-136.
131. Писанова Т. В. Художественный переводческий дискурс в свете идей философской герменевтики / Т. В. Писанова // Вестник МГЛУ. – 2011. – Вып. 11 (617). – С. 155-171.
132. Пономаренко О. В. Особливості процесу запозичення в дипломатичному дискурсі (на матеріалі італійської мови) / О. В. Пономаренко // Мовні і концептуальні картини світу. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2014. – Вип. 51. – С. 400-409.

133. Попова О. В. Передвиборчий дискурс США в динаміці англійської мови середини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Олена Володимирівна Попова. – Суми, 2014. – 252 с.
134. Почепцов Г.Г. Теория коммуникации / Г. Г. Почепцов. – М.: Рефл-бук, Ваклер, 2001. – 656 с.
135. Приходько А.М. Концептосфера як системно упорядкована сукупність концептів / А.М. Приходько // Науковий часопис НПУ імені М.П.Драгоманова. Серія № 9. Сучасні тенденції розвитку мов. – К.: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2006. Випуск 1. – С. 245-249.
136. Семьонкіна І. А. Специфіка англійського законодавчого дискурсу в аспекті перекладу / І. А. Семьонкіна // Вісник ХНУ. – 2010. – № 896. – С. 181-185.
137. Серажим К. Дискурс як соціолінгвальне явище: методологія, архітектоніка, варіативність. (На матеріалі сучасної газетної публіцистики): Монографія / За ред. В. Різуна. - К.: Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка, 2002. - 392 с.
138. Серио П. Русский язык и анализ советского политического дискурса: анализ номинализаций // Квадратура смысла : Французская школа анализа дискурса. – М.: ОАО ИГ „Прогресс”, 1999. – С. 337-383.
139. Сизова О. Ф. Особливості відтворення в перекладі гендерної ідентичності суб'єкта жіночого поетичного дискурсу : Автореф. ... канд. філол. наук спец.: 10.02.16 - перекладознавство / О. Ф. Сизов. – К. : Київський нац. ун-т імені Тараса Шевченка, 2007. – 20 с.
140. Сировець А. Ю. Відтворення іншомовного компонента в українських перекладах творів А. Переса-Реверте / А. Ю. Сировець // Мовні та концептуальні картини світу. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2015. – С. 480-488.
141. Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької / 2-ге вид., доп. – Львів: Літопис, 2002. – 845 с.
142. Смуцинська І. В. Фігури слова і сучасний дискурс / Ірина Вікторівна Смуцинська // Мовні та концептуальні картини світу. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2010. – № 29. – С. 284-289.

143. Соловей Г. С. Комунікативний та прагматичний аспекти перекладу текстів політичного дискурсу / Г.С. Соловей // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія: Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов. – 1964. – Вип. 58. – 2009. – С. 243-247.
144. Снитко О. С. Коди культури у мовній об'єктивації дійсності / Олена Степанівна Снитко // *Studia linguistica*: зб. наук. праць. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2008. – № 1. – С. 115-121.
145. Степанов Ю. С. Альтернативный мир. Дискурс. Факт и принцип причинности/ Ю. С. Степанов // *Язык и наука конца XX века*: сб. статей. – М. : РГГУ, 1995. – С. 34–73.
146. Степанюк Ю. В. Ритмическая организация прозаического текста и ее передача при переводе : На материале русского и французского языков : дис. ... канд. филол. наук. / Ю. В. Степанюк. – [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.dissercat.com/content/ritmicheskaya-organizatsiya-prozaicheskogo-teksta-i-ee-peredacha-pri-perevode-na-materiale-r>.
147. Стецик Т. С. Система лінгвістичних засобів вираження персуазивності в політичному дискурсі / Т. С. Стецик [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://naub.oa.edu.ua/2013/systema-linhvistichnyh-zasobiv-vyrazhennya-persuazyvnosti-v-politychnomu-dyskursi/>.
148. Сучасна українська літературна мова : стилістика / за заг. ред. акад. АН УРСР І. К. Білодіда. – К. : Наукова думка, 1973. – 588 с.
149. Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тamarченко. — Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. — М.: Издательский центр «Академия», 2004. — 512 с.
150. Теорія літератури: Підручник / За ред. О. Галича. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
151. Тертерян И. А. Человек мифотворящий: О литературе Испании, Португалии и Латинской Америки / Инна Арташесован Тертерян. – М.: Советский писатель, 1988. – 560 с.

152. Тюпа В.И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы) / В. И. Тюпа – Тверь: Изд-во Тверск. гос. ун-та, 2002. – 80 с.
153. Устинова Е. С. Длина предложения как смыслообразующий компонент синтаксиса художественного текста [Текст] / Елена Сергеевна Устинова // Иностранные языки в высшей школе. – 2008. – № 6. – С. 54-62.
154. Федоров А. В. О художественном переводе / А. В. Федоров. – Л. : ОГИЗ, 1941. – 260 с.
155. Федоров А. В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы) / А. В. Федоров. – М.: Филология, 2002. – 416 с.
156. Федорова Л. О., Янко Ю. В. Філософський дискурс та прагматичні проблеми його перекладу / Л. О. Федорова, О. В. Янко // *Studia Philologica: збірник наук. праць*. К.: Київський унів. ім. Бориса Грінченка. – 2012. – Вип. 1. – С. 117-119.
157. Ференц Н. С. Основы литературоведения [підручник] / Н.С. Ференц. – К. : Знання, 2011. – 431 с.
158. Фінкель О. М. Теорія і практика перекладу / О. М. Фінкель // О. М. Фінкель – забутий теоретик українського перекладознавства [Черноватий Л. М., Карабан В. І., Подміногін В. О., Кальниченко О. А., Радчук В. Д.] [Зб. вибраних праць]. – Вінниця : Нова Книга, 2007. – С. 49–182.
159. Фокін С. Б. Прийом додавання в іспансько-українському художньому перекладі / С. Б. Фокін // *Вісник КНУ ім. Т. Шевченка*. – К. : КНУ імені Тараса Шевченка, 2009. – Вип. 42. – С. 18–22.
160. Фонякова О. И. Ключевые слова в художественном тексте / Ольга Ивановна Фонякова. – [Електронний ресурс] / Режим доступу: http://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/101355/A_Linguistica_33-1985-1_18.pdf.
161. Хайруллина Д. Д. Лингвистические подходы к анализу дискурса / Д. Д. Хайруллина // *Казанская наука*. – № 3. – 2012. – С. 227-230.
162. Хайрутдинова А. Р. Бинарные оппозиции как способ концептуализации художественной картины мира А. А. Кима : на материале произведений

- «Онлирия», «Блинец», «Поселок кентавров» : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Альбина Ринатовна Хайрутдинова. – Казань, 2012. – 191 с.
163. Чепань М.-Л. А. Етнопсихологічний дискурс глобалізації : Монографія / М.-Л. А. Чепань. – Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2013. – 104 с.
164. Чередниченко О. І. Про мову і переклад / Олександр Іванович Чередниченко. – К.: Либідь, 2007. – 248 с.
165. Чередниченко А. И. Лингвистические проблемы воссоздания образа в поэтическом переводе / А. И. Чередниченко, П. А. Бех. – К.: КГУ, 1980. – 67с.
166. Черненко С. А., Куліченко А. К. Молодіжні сленгізми lunfardo в Аргентині та Уругваї / С. А. Черненко, А. К. Куліченко. – [Електронний ресурс].- Режим доступу:http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Dtr_gn/2008_4/files/GN_04_2008_Chernenko_Kulichenko.pdf.
167. Чернишова Ю. О. Переклад сучасних релігійних текстів у контексті функцій релігійного дискурсу / Ю. О. Чернишова // Вісник КНУ ім. Тараса Шевченка. – 2014. – Вип. 1(47). – С. 12-15.
168. Чичерин А. В. Ритм образу / А. В. Чичерин. – М.: Советский писатель, 1980. – 336 с.
169. Чорна Н. В. Лінгвостилістичні особливості іспаномовного художнього дискурсу постмодерну (на матеріалі сучасних латиноамериканських новел) : автореф. дис ... канд. філол. наук: 10.02.05 / Наталія Валеріївна Чорна. – Київ, 2009. – 20 с.
170. Чорна Н. В. Сміслові розкриття концептів у постмодерному художньому дискурсі Хорхе Луїса Борхеса та Хуліо Кортасара / Н. В. Чорна // Проблеми семантики слова, речення та тексту: збірник наукових праць / відп. ред.: Н. М. Корбозерова. – Київ : Київський нац. лінгвістичний ун-т. – Вип.19. – 2007. – С. 226-232.
171. Чуковский К. Высокое искусство / К. Чуковский. – М.: Советский писатель, 1968. – 384 с.

172. Шаройкіна М.Г. Відтворення образної системи оповідання Хуліо Кортасара „Продовженість парків” у перекладі українською // Мовні та концептуальні картини світу. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2010. – Вип.31. – С. 190-195.
173. Швейцер А. Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. / А. Д. Швейцер. – М.: Наука, 1988. – 216 с.
174. Шевченко В. Е. Графічна організація друкованого тексту та його художня інтерпретація засобами складання / В. Е. Шевченко [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1008>.
175. Ширяев Е. Н. Описательный перевод среди других приемов передачи безэквивалентной лексики / Е. Н. Ширяев. – Горький : ГГПИ, 1989. – 156 с.
176. Щерба Л. В. О тройком аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании / Л. В. Щерба. Языковая система и речевая деятельность. – Л., 1974. – С. 24-38.
177. Якобсон Р. Лінгвістика і поетика // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / Р. Якобсон. – Львів: Літопис, 1996. – С. 357-377.
178. Янчук, С. Я. Особливості перекладу військової документації миротворчих місій та НАТО : автореферат... канд. філологічних наук, спец.: 10.02.16 / С. Я. Янчук. – К. : Київський нац. ун-т імені Тараса Шевченка, 2012. – 20 с.
179. Aguilar C. Eduardo Texto tomado. Análisis narratológico de ‘Casa tomada’ de Julio Cortázar [Електронний ресурс] / César Eduardo Ambriz Aguilar. – Режим доступу: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero42/casatoma.html>.
180. Alazraki J. Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra / Jaime Alazraki. – Barcelona: Anthropos. – 1994. – 382 p.
181. Alonso J. C. Julio Cortázar: New Readings [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://books.google.com.ua>.

182. Aplanells A. Narración y música en « Las ménades » de Julio Cortázar [Електронний ресурс] / Режим доступу: http://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1975_num_25_1_1985.
183. Arenas González M. I. Análisis narratológico del relato “La noche boca arriba”, de Julio Cortázar [Електронний ресурс] / María Isabel González Arenas, José Eduardo Morales Режим доступу: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero47/nocheboc.html>.
184. Baker, M. Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator [Text] / M. Baker // Target. –2000. – Vol. 12. – Issue 2. – P. 241-266.
185. Vatero J. Análisis del cuento Axolotl / Juan Vatero. - [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://letrasprohibidas1.blogspot.com/2008/05/anlisis-del-cuento-axolotl.html>.
186. Benveniste É. Problèmes de linguistique générale. Paris : Éditions Gallimard, 1966. – Tome I. – 356 p.
187. Blomgren E. La traducción del español argentino en Rayuela de Julio Cortázar / Emilie Blomgren [Електронний ресурс] / Режим доступу: https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/29176/1/gupea_2077_29176_1.pdf
188. Blanco-Arnejo D. M. Los sonidos del silencio: Una interpretación freudiana de “Cartas de mamá” de Julio Cortázar [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-55536/MLA.pdf>.
189. Brown G. Discourse Analysis / Brown Gillian, George Yule. – Cambridge University Press. – 1988. — 298 p.
190. Buysens E. Les langages et le discours. Essai de linguistique fonctionnelle dans le cadre de la sémiologie. Bruxelles: Office de publicité, 1943. – 96 p.
191. Candale C. Análisis del cuento Casa tomada [Електронний ресурс] / Carmen Candale. – Режим доступу: http://www.academia.edu/5811098/An%C3%A1lisis_del_cuento_Casa_tomada_Carmen_Candale.
192. Catalán L. El narrador múltiple en “La señorita Cora” de Julio Cortázar [Електронний ресурс] / Lía Huerta Catalán. – Режим доступу: https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/36468/1/gupea_2077_36468_1.pdf.

193. Delisle J. L'Analyse du discours comme méthode de traduction: théorie et pratique / J. Delisle. – Ottawa: Editions de l'Université d'Ottawa, 1984.
194. Doroshenko, Olga Cuentos de Julio Cortázar: vertiente traductológica / Olga Doroshenko // IV Congreso de hispanistas de Ucrania. Actas. – Lviv, 2013. – P. 172 – 181.
195. Dow Ehrensberger Maureen. Describing Cognitive Processes in Translation: Acts and events [Электронный ресурс] / Maureen Ehrensberger-Dow, Birgitta Englund Dimitrova, Séverine. – Hubscher-Davidson, Ulf Norberg. – 151 p. – Режим доступа: <https://play.google.com/store/books/details?id=hPGNCgAAQBAJ>.
196. Fernández C. Las babas del diablo / Fernández C. [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.monografias.com/trabajos89/babas-del-diablo-linea-mano-buitre/babas-del-diablo-linea-mano-buitre.shtml>.
197. Fierro H. P. La figura del gato en la cuentística de Julio Cortázar http://www.uach.mx/extension_y_difusion/synthesis/2009/08/20/La_figura_del_gato_en_la_cuentistica_de_julio_cortazar.pdf /
198. Gerzymisch-Arbogast H. Discourse Analysis and Text Perspectives in Translation / [Электронный ресурс] / H. Gerzymisch-Arbogast – Режим доступа: http://www.translationconcepts.org/pdf/discourse_analysis_and_textperspectives.pdf.
199. Guerras Floridas G. A. [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.historiacultural.com/2015/09/guerras-floridas-de-los-aztecas.html>.
200. González M. El axolotl de Julio Cortázar: el otro y uno mismo [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero40/axolotl.html>.
201. Harris Z. Discourse Analysis / Z. Harris // Languages. – 1969. – № 13. – P. 43–59.
202. Hartman J. La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/2378/2570>

203. Hatim B. *Discourse and the translator* / B. Hatim, I. Mason. – New-York: Longman, 1990. – 258 p.
204. Hatim B. *The Translator as Communicator [Text]* / B. Hatim, I. Mason. – London : Routledge, 1997. – 256 p.
205. Hatim B. *Translation: An advanced resource book* / B. Hatim, J. Munday. – N.Y.: Routledge, 2004, – 257 p.
206. Girón J. Dimensión mítico-poética del personaje femenino en siete cuentos de Julio Cortázar [Электронный ресурс] / Режим доступа: academic.uprm.edu/jgiron/HTMLobj-124/CORTAZAR.pdf.
207. Kallirkorm K. Elementos del realismo mágico en los cuentos cortos de Julio Cortázar [Электронный ресурс] / Kaisa Kallirkorm. – Режим доступа: http://dspace.ut.ee/bitstream/handle/10062/42021/kallikorm_kaisa.pdf.
208. Kerbrat-Orecchioni C. *L'implicite* / C. Kerbrat-Orecchioni. – Paris, 1986. – 404 p.
209. Lafont Belén M. *Literatura argentina y peronismo* [Электронный ресурс] / María Belén Lafont. – Режим доступа: <https://prezi.com/lcwuaslkxqp9/literatura-argentina-y-peronismo/>.
210. Lagmanovich D. Acotación a la Isla a Mediodía de Julio Cortázar // *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXIX. – 1973. – № 84 – 85, pp. 641 – 655.
211. López Y. Análisis de “Casa tomada” [Электронный ресурс] / Yolanda López. – Режим доступа: <https://yolandalopezlopez.com/16-blog/36-analisis-de-ycasa-tomadaq>.
212. Lozano de la Pola A. Líneas del bajo nivel. Cuando Cortázar viaja en metro [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/28936/2011.pdf;jsessionid=09E311110F052C5857616723C9F184F9?sequence=1>.
213. Meriño Jessica Curiel J Verano – Julio Cortázar [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://elrinconmagicodelaliteratura.blogspot.com/2010/09/verano-julio-cortazar.html>.
214. Mounin G. *Les problèmes théoriques de la traduction* / G. Mounin. – Paris: Gallimard, 1963. – 296 p.

215. Newmark, P. A Textbook of Translation / Peter Newmark. – New York: Prentice Hall, 1988. – 311 с.
216. Nida, E. A. Toward a Science of Translating with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating. [Электронный ресурс] / E. A. Nida – Режим доступа: <http://bookre.org/reader?file=1243754&pg=6>.
217. Nida, E. A. The Theory and Practice of Translation. [Электронный ресурс] / E. A. Nida, C. R. Taber. – Режим доступа: <https://books.google.com.ua/>.
218. Ossandon P.M. Las armas secretas [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://prezi.com/twa6vrceqoax/las-armas-secretas/>.
219. Olivera, A. G. Cortázar, la sospecha de una realidad que se extiende. [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/1647/GallegoOliveraAlejandro2011.pdf?sequence=1>, recuperado : junio 06, 2017.
220. Palacios Patricio G. La interpretación como tema de ficción en los relatos de Julio Cortázar [Электронный ресурс] / Режим доступа: www.cervantesvirtual.com/.../la-interpretacin-como-tema-de.
221. Pym, A. Limits and Frustrations of Discourse Analysis in Translation Theory [Text] / A. Pym // Revista de Filología de la Universidad de La Laguna. – No. 11. – 1992. – P. 227–239.
222. Pym, A. Performatives as a key to modes of translational discourse [Text] / A. Pym // Transfere necesse est... Current Issues in Translation Theory ; ed. Linga Klaudy et al. / Szombathely: Pädagogische Hochschule Berzsenyi Dániel, 1993. – P. 47-62.
223. Rodríguez Marino P. Desplazamientos y Temporalidad. Una Lectura de Cartas de Mamá (1959) de Julio Cortázar [Электронный ресурс] / Paula Rodríguez Marino P., Ricardo Terriles Ausencias Режим доступа: <http://www.aesthetika.org/IMG/pdf/TerrilesRodriguezMarinov1n2.pdf>.
224. Schmidt-Cruz C. De Buenos Aires a París Los cuentos de Julio Cortázar y la reformulación de su identidad cultural [Электронный ресурс] / Режим доступа: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_054.pdf.

225. Standish P. Libertad condicional: Cortázar bajo el otro cielo [Електронний ресурс] / Peter Standish / Режим доступу: http://cvc.cervantes.es/Ensenanza/biblioteca_ele/aere/pdf/coloquio_2006/coloquio_2006_12.pdf.
226. Stevens J. Resúmenes críticos de Axolotl [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://department.monm.edu/span326/Axoltl/resumenes.htm>.
227. The Translation Studies Reader [Text] / ed. L. Venuti. – London, New York : Routledge, 2012. – 546 p.
228. Tyszkiewicz K. “El río” de Julio Cortázar – Análisis según la teoría del formalismo ruso [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://apuntesdelenguaje.files.wordpress.com>.
229. Twardy M. E. Alguien que anda por ahí: Julio Cortázar, literatura y exilio [Електронний ресурс] / Maria E. Twardy. – Режим доступу: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero40/coexilio.html>.
230. Valenzuela L. Julio Cortázar desde tres perspectivas / Luisa Valenzuela, Bella Jozef, Alain Sicard. – Guadalajara, 2002. – 84 p.
231. Velazquez F. V. Análisis del cuento “Aplastamiento de las gotas” [Electronic resource]. – 2014. – Mode of access: <http://ru.scribd.com/doc/47938805/ANALISIS-DEL-CUENTO>. – Date of access: 20.12.2014.
232. Zambrano G. ¿Inmortalidad o repetición? El mito revisitado en Una flor amarilla, de Julio Cortázar [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://gregoryzambrano.files.wordpress.com/2010/09/gregory-zambrano-una-flor-amarilla.pdf>.
233. Zeidan M. S. Discourse and Text. “How discourse is translated” [Електронний ресурс] / M. S. Zeidan. – Режим доступу: <http://documents.mx/documents/discourse-and-text.html>.
234. Zúñiga M. Apocalipsis de Solentiname (Julio Cortázar): literatura fantástica y género apocalíptico en el contexto latinoamericano [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/File/43667/41274>.

ДЖЕРЕЛА ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

235. Академічний тлумачний словник української мови [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://sum.in.ua>.
236. Артуюнова Н. Д. Дискурс //Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Сов.энциклопедия, 1990. – С. 136 -137.
237. Біблія у пер. П. Куліша [Електронний ресурс] / 1903. – Режим доступу: http://www.isuspan.com/b/Biblia_ukr_Kulish/.
238. Біблія у пер. І. Огієнка [Електронний ресурс] / 1962. – Режим доступу: http://www.isuspan.com/b/Biblia_Ukr_Ogienko/index.html.
239. Корпус української мови [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.mova.info/corpus.aspx?l1=209>.
240. Кортасар Х. Я играю всерьёз: эссе, рассказы, интервью / Хуліо Кортасар; Пер. с исп. – М.: Академический Проект, 2002. – 400 с.
241. Кожина М. Н. Стилистический энциклопедический словарь русского языка. – 2-е изд., испр. и доп. / М. Н. Кожина. – М. : Флинта: Наука, 2006. – 696 с.
242. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия. — М.: Росмэн. Под редакцией проф. Горкина А. П., 2006.
243. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка – К.: Академія, 2006. – 752 с.
244. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К: ВЦ «Академія», 2007.
245. Міністерство освіти та науки України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://mon.gov.ua/activity/education/zagalna-serednya/navchalni-programy.html>.
246. Оржицкий И.А. Культурология XX века. Энциклопедия [Електронний ресурс] / И. А. Оржицкий. – Режим доступу: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/
247. Панькин В. М., Языковые контакты: краткий словарь / В. М. Панькин, А. В. Филиппов. — М.: Флинта : Наука, 2011. – 160 с.

248. Пикон Э. Кортасар Хулио. Беседы с Эвелин Пикон Гарфилд [Электронный ресурс] / Эвелин Пикон. – Режим доступа: <http://mir-es.com/bio.php?g=%CA&link=22>.
249. Сахно В. Ф, Коваль С. А. Словник: Іспансько-український / В. Ф. Сахно, С. А. Ковалів. – К.: Ірпінь: ВТФ Перун, 2004. – 544 с.
250. Селіванова О. О. Лінгвістична енциклопедія / О.О. Селіванова. – Полтава: Довкілля-К, 2010. – 844 с.
251. Символы, знаки, эмблемы. Энциклопедия [Электронный ресурс] /. – М.: Локид-пресс. В.Л. Телицын, В.Э. Багдасарян, И.Б. Орлов . 2005. – Режим доступа: http://symbols_logos.academic.ru.
252. Словник іншомовних термінів [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis3.pl?Article=2658&action=show>.
253. Словник символів культури України / за загальною редакцією О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка, В. В. Куйбіди. – 3-е видання. – Київ: Міленіум, 2005, – 352.
254. Ткачук О. М. Наратологічний словник / Олександр Ткачук. – Тернопіль : Астон, 2002. – 173 с.
255. Толковый переводоведческий словарь / Л.Л. Нелюбин; [3-е изд., перераб.] – М.: Флинта: Наука, 2003. – 320 с.
256. Філософський енциклопедичний словник / НАН України, Ін-т філософії імені Г. С. Сковороди ; гол. ред. В. І. Шинкарук. – К.: Абрис, 2002. – 742 с.
257. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/383>.
258. Эрраес М. Хулио Кортасар. Другая сторона вещей [Электронный ресурс] / Мигель Эрраес. – Режим доступа: e-reading.club/Хулио_Кортасар_сторона_вещей.html.
259. Desaparecidos en Argentina [Электронный ресурс] / Режим доступу: <http://www.desaparecidos.org/arg/>.
260. Diccionario de la lengua española [Электронный ресурс] / Режим доступу: <http://lema.rae.es/drae/>.

261. Diccionario de significados argentinos [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://que-significa.com>.
262. Pérez-Rioja J. A. Diccionario de Símbolos y Mitos / J.A. Pérez-Rioja. – Madrid: Editorial tecnos, S.A., 1994. – 434 p.
263. Portal oficial del Gobierno de la República Argentina [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.argentina.gob.ar>.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

264. Кортасар Х. Бабине літо / Хуліо Кортасар; [пер. з іспан. В. Бургардт] // Сучасність. – 1979. – №07-08. – С.46-57.
265. Кортасар Х. Гонитва / Хуліо Кортасар; [пер. з іспан. Ю. Покальчук] / Латиноамериканська повість: [збірка]. – Київ: Дніпро, 1978. – С. 197-245.
266. Кортасар Х. Гра в класи: [роман] / Хуліо Кортасар; [пер. з іспан. А. Перепадя]. – Харків: Фоліо, 2008. – 539с.
267. Кортасар Х. Захоплений дім / Хуліо Кортасар; [пер. з іспан. М. Жердинівська] // Всесвіт. – 1999. – № 11-12. – С. 3-5.
268. Кортасар Х. Захоплений дім / Хуліо Кортасар; [пер. з іспан. М. Жердинівська] /Латиноамериканські повісті та оповідання. – К., 2003. – С. 92-96.
269. Кортасар Х. Захоплений дім / Хуліо Кортасар; пер. з іспан. А. Сировець [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://mamboreta.livejournal.com/>.
270. Кортасар Х. Котяче бачення / Хуліо Кортасар; [пер. з іспан. О. Буценко] // Всесвіт. – 1989. – №. 1– С.140-141.
271. Кортасар Х. Кошмари / Хуліо Кортасар; [пер. з іспан. О. Буценко] // Всесвіт. – 1989. – №.1 – С.135-139.
272. Кортасар Х. Кроки по слідах [пер. з іспан. Ю. Покальчук] / Хуліо Кортасар // Всесвіт. – 1996. – №.10-11 – С. 77-86.
273. Кортасар Х. Ліліана плаче / Хуліо Кортасар; [пер. з іспан. Ю. Покальчук] // Всесвіт. – 1981. – №6. – С.119-125.

274. Кортасар Х. Ліліана плаче / Хуліо Кортасар; [пер. з іспан. Ю. Покальчук] // Всесвіт. – 1996. – № 10-11. – С. 66 -70.
275. Кортасар Х. Літо / Хуліо Кортасар; [пер. з іспан. А. Перепадя] // Всесвіт. – 1981. – №6. – С. 129-134.
276. Кортасар Х. Монолог ведмедя / Хуліо Кортасар; [пер. з іспан. О. Буценко] // Всесвіт. - 1989. - №1. – С. 142-143.
277. Кортасар Х. Переслідувач / Х. Кортасар; [пер. з іспан. Галина Грабовська] // Всесвіт. – 2007. – № 11-12. – С. 85-116.
278. Кортасар Х. Південна автострада / Х. Кортасар; [пер. з іспан. Галина Грабовська] // Всесвіт. – 2009. – № 3-4. – С. 12-24.
279. Кортасар Х. Поза часом. Оповідання / Хуліо Кортасар; [пер. з іспан. С. Борщевський]. — Львів: Кальварія, 2014. — 280 с.
280. Кортасар Х. Продовженість парків : міні-новела / Хуліо Кортасар [пер. з іспан. Ю. Покальчук] // Всесвіт. – 2008. – № 3/4. – С. 106-107.
281. Кортасар Х. Розбивання крапель / Хуліо Кортасар [пер. з іспан. О. Буценко] // Всесвіт. – 1989. – №1. – С. 142-143.
282. Кортасар Х. Рукопис, знайдений у кишені [пер. з іспан. Ю. Покальчук] // Всесвіт. – 1996. – №. 10-11. – С. 71-77.
283. Кортасар Х. Таємна зброя: Новели / Хуліо Кортасар; [пер. з іспан. Ю. Покальчук]. — К.: Дніпро, 1983.
284. Кортасар Х. Торіго. / Хуліо Кортасар; [пер. з іспан. О. Буценко] // Всесвіт. – 1981. – № 6. – С. 135-139.
285. Кортасар Х. Читанка для Мануеля: Роман / Х. Кортасар [пер. з іспан. П. В. Тарашук]. – Х.: Фоліо, 2009. – 412 с.
286. Cortázar Julio. La autopista del sur / J. Cortázar – Buenos Aires, 1967. – 337 p.
287. Cortázar, J. Historias de Cronopios y de Famas / Julio Cortázar. – Buenos Aires: Alfaguara, 2000. – 89 p.
288. Cortázar J. Libro de Manuel / Julio Cortázar. – Buenos Aires: Alfaguara, 2005. – 354 p.
289. Cortázar J. Rayuela / Julio Cortázar. – Madrid: Cátedra, 2008. – 752 p.

290. Cortázar J. Rayuela / Julio Cortázar. – Madrid: Alfaguara, 2010. – 597 p.
291. Cortázar J. Los relatos, 1. Ritos / Julio Cortázar. – Madrid: Alianza editorial, 2012. – 400 p.
292. Cortázar J. Los relatos 2. Juegos / Julio Cortázar. – Madrid: Alianza editorial, 2012. – 445 p.
293. Cortázar J. Los relatos 3. Pasajes / Julio Cortázar. – Madrid: Alianza editorial, 2012. – 359 p.
294. Cortázar Julio. Los relatos 4. Ahí y ahora / Julio Cortázar. – Madrid, Alianza editorial, 2012. – 137 p.

ДОДАТОК 1

CIELO

1. Las puertas del (1) cielo [293, с. 238] – «Брами неба» [283, с. 112]

Había renunciado a su (2) cielo de milonga, a su caliente vocación de anís y vals criollos [с. 249].

Ю. Покальчук: Вона зреклася свого неба мілонги, палкого покликання до креольських вальсів і анісової [с. 123].

Nada la ataba ahora en su (3) cielo sólo de ella, se daba con toda la piel a la dicha y entraba otra vez en el orden donde Mauro no podía seguirla. Era su duro (4) cielo conquistado, su tango vuelto a tocar para ella sola y sus iguales, hasta el aplauso de vidrios rotos que cerró el refrán de Anita, Celina de espaldas, Celina de perfil, otras parejas contra ella y el humo [с. 253].

Ніщо не зв'язувало її тепер, вона одна володіла своїм небом, усім єством віддавалася і знову вступала в світ, недосяжний для Мауро. То було завойоване нею небо, її танго, яке знову грали для неї і їй подібних, аж поки затремтіли шибки від оплесків у відповідь на приспів Аніти. Селіна зі спини, Селіна в профіль, інші пари в димі поряд з нею [с. 126].

Yo me estuve quieto, fumándome un rubio sin apuro, mirándolo ir y venir sabiendo que perdía su tiempo, que volvería agobiado y sediento sin haber encontrado las puertas del

(5) cielo entre ese humo y esa gente [с. 254].

Я сидів спокійно, палив неквапом міцну сигару і стежив, як він снує туди-сюди. Я знав, що він тільки марнує час, що він повернеться пригнічений і спраглий, не знайшовши брам неба в цьому диму і в цій юрмі [с. 126].

2. Rayuela – «Гра в класи» [289]

a) Así habían empezado a andar por un París fabuloso, dejándose llevar por los signos de la noche, acatando itinerarios nacidos de una frase de *clochard*, de una bohardilla iluminada en el fondo de una calle negra, deteniéndose en las placitas confidenciales para besarse en los bancos o mirar las rayuelas, los ritos infantiles del guijarro y el salto sobre un pie para entrar en el (6) Cielo [с. 35].

А. Перепадя: Ось так вони почали блукати по міфічному Парижу, керуючись знаками, які давали їм ніч, здійснюючи маршрути, підказані фразою клошара, мансардою, освітленою в глибині темної вулички, спиняючись на інтимних плациках, щоб цілуватися на лавці або оглядати «класи», дитинний ритуал крем'яшків і підскакувань на одній нозі, який провадив до Неба [266, с. 45].

б) Más abajo, con tinta: «No se trata de panteísmo, ilusión deliciosa, caída hacia arriba en un (7) cielo incendiado al borde del mar.» [с. 412]

Нижче, чорнилом: «Не йдеться про пантеїзм, цю розкішну ілюзію, це падіння вгору, під огненним морем на березі моря» [с. 373].

в) — Una rayuela en la acera: tiza roja, tiza verde. (8) CIEL. La vereda, allá en Burzaco, la piedrita tan amorosamente elegida, el breve empujón con la punta del zapato, despacio, despacio, aunque el (9) Cielo esté cerca, toda la vida por delante [с. 505].

Класи на тротуарі: червона крейда, зелена крейда. НЕБО. Хідник там, у Бурсако, крем'яшок, любовно вибраний, короткий копняк носакком черевики, тихенько, тихенько, хоча Небо зовсім близько, все життя ще попереду [с. 445].

г) En lo alto está el (10) Cielo, abajo está la Tierra, es muy difícil llegar con la piedrita al (11) Cielo, casi siempre se calcula mal y la piedra sale del dibujo. Poco a poco, sin embargo, se va adquiriendo la habilidad necesaria para salvar las diferentes casillas (rayuela caracol, rayuela rectangular, rayuela de fantasía, poco usada) y un día se

aprende a salir de la Tierra y remontar la piedrita hasta el (12) Cielo, hasta entrar en el (13) Cielo (*Et tous nos amours*, sollozó Emmanuèle boca abajo), lo malo es que justamente a esa altura, cuando casi nadie ha aprendido a remontar la piedrita hasta el (14) Cielo, se acaba de golpe la infancia y se cae en las novelas, en la angustia al divino cohete, en la especulación de otro (15) Cielo al que también hay que aprender a llegar. Y porque se ha salido de la infancia (*Je n'oublierai pas le temps des cerises*, pateó Emmanuèle en el suelo) se olvida que para llegar al (16) Cielo se necesitan, como ingredientes, una piedrita y la punta de un zapato. [...] Una piedrita y la punta de un zapato, eso que la Maga había sabido tan bien y él mucho menos bien, y el Club más o menos bien y que desde la infancia en Burzaco o en los suburbios de Montevideo mostraba la recta vía del (17) Cielo, sin necesidad de vedanta o de zen o de escatologías surtidas, sí, llegar al (18) Cielo a patadas, llegar con la piedrita (¿cargar con su cruz? Poco manejable ese artefacto) y en una última patada proyectar la piedra contra l'azur l'azur l'azur, plaf vidrio roto, a la cama sin postre, niño malo, y qué importaba si detrás del vidrio roto estaba el kibbutz, si el (19) Cielo era nada más que un nombre infantil de su kibbutz [c. 235].

Нагорі Небо, внизу Земля, трудно влучити камінцем у Небо, майже завжди зле якось розраховуєш, і камінчик вилітає поза малюнок. Проте поволі набираєшся необхідного досвіду, щоб переходити із одного квадрата до іншого, і одного дня вдається вийти із Землі і перенести камінчик до самого Неба. (*Et tous nos amours*, – схлипувала Еммануель на підлозі). На жаль, перш ніж хтось навчиться переносити свій камінчик до Неба, нагло закінчується дитинство, і западаєш у книги, у страх, у спекуляції на тему іншого Неба, до якого теж треба знайти дорогу. А оскільки скінчилося дитинство (*Je n'oublierai pas le temps des cerises*, – гупала ногами в підлогу Еммануель), то забуваєш: аби добратися до Неба, потрібні крем'яшок і носак черевика. [...] Крем'яшок і носак черевика, те, що Мага знала так добре, він набагато гірше, а Клуб посередньо, і що од часу дитинство у Бурсако або в передмісті Монтевідео вказувало прямий шлях до Неба, без веданти, без теорії дзен, без есхатології; досягти Неба, гилячи

маленький камінчик (нести свій хрест? Фатально непідйомний предмет...), і останнім копняком підгилити, як у блакить, у блакить, у блакить, торох, розбив шибку, підеш до ліжка без десерту, поганий хлопчисько, кому діло до того, що за тою розбитою шибкою, може був кібуц, і що так важливо, щоб за розбитою шибкою був кібуц, і що Небо було не чим іншим, ніж дитинною назвою його кібуцу [с. 225].

г) En su cama, cediendo a los efectos de un centímetro cúbico de hipnosal, el 8 se estaría durmiendo como las cigüeñas, parado mentalmente en una sola pierna, impulsando el tejo con golpes secos e infalibles, a la conquista de un (20) cielo que parecía desencantarlo apenas ganado. [с. 338].

У ліжку, піддаючись дії одного кубічного сантиметра гіпносалу, вісімка, мабуть, засинав, як боцан, подумки стоячи на одній нозі або гияючи крем'яшок сухими, несхибними ударами, у підбої Неба, яке – заледве здобує – здавалося, приносило йому розчарування [с. 315].

д) [...] (por lo menos de la una hasta la ocho, no llegaría jamás al (21) Cielo, no entraría jamás en su kibbutz) [...] [с. 363].

[...] принаймні з перших восьми квадратів, бо поза восьмий йому ніколи не вдавалося вийти, отож він ніколи не досягне Неба, ніколи не ввійде до свого кібуці) [с. 337].

е) — Fíjate que si me tiro — dijo Oliveira— , voy a caer justo en el (22) Cielo [с. 369].
– Що ти знаєш, чоловіче? – сказав Олівейра. – Адже якщо я скочу, то впаду прямо на Небо [с. 343].

є) Pero no se podía hacer otra cosa que mirar a la Maga tan hermosa al borde de la rayuela, y desear que impulsara el tejo de una casilla a otra, de la tierra al (23) Cielo [с. 366].

Але не залишалося нічого іншого, як дивитися на Магу, таку гарну біля класів, і бажати собі, щоб вона підбила крем'яшок з одної перегородки до другої, з Землі до Неба [с. 341].

3. La señorita Cora – «Сеньйорита Кора» [292]

Todavía le acaricié un poco el pelo, le arreglé las frazadas esperando que me dijera algo, pero estaba muy lejos y sentí que lo hacía sufrir todavía más si me quedaba. En la puerta me volví y esperé; tenía los ojos muy abiertos, fijos en el (24) cielo raso. “Pablito”, le dije. “Por favor, Pablito. Por favor, querido.” Volví hasta la cama, me agaché para besarlo; olía a frío, detrás del agua colonia estaba el vómito, la anestesia [с. 294].

Ю. Покальчук: Я погладила його по голові простирадла розправила, все чекала, може, він знову зі мною забалакає, але він був далеко, і я зрозуміла, що йому зі мною ще гірше. У дверях я повернулась, почекала мить. [вилучення] Покликала: «Пабліто, Пабліто. Будь ласка, любий мій. Будь ласка!» Вернулась, нахилилась ще його поцілувати; від нього пахло холодом, одеколоном, блювотиною, анестезією [283, с. 266].

4. El otro (25) cielo [293, с. 17] – «Інше небо» [283, с. 150]

a) Recuerdo sobre todo olores y sonidos, algo como una expectativa y una ansiedad, el kiosco donde se podían comprar revistas con mujeres desnudas y anuncios de falsas manicuras, y ya entonces era sensible a ese falso (26) cielo de estucos y claraboyas sucias, a esa noche artificial que ignoraba la estupidez del día y del sol ahí afuera [с. 18].

Ю. Покальчук: Найкраще я пам'ятаю запахи, і звуки, і чекання, і спрагу, і кіоск, де продавали журнали з голими жінками та адресами удаваних манікюрниць. Мене вже тоді вабило до гіпсового неба галерей, до брудних віконць, до штучної ночі; яка не відала, що поруч — день і по-дурному світить сонце [с. 151].

b) Pero helaba en las calles, y las noticias de la guerra exigían mi presencia en la Bolsa a las nueve de la mañana; con un esfuerzo que entonces creí meritorio me negué a pensar en mi reconquistado (27) cielo, y después de trabajar hasta la náusea almorcé con mi madre y le agradecí que me encontrara más repuesto [с. 44].

Але там, унизу, було холодно, і загроза війни гнала на біржу, на службу о дев'ятій ранку. Я переломив себе (бо гадав тоді, що це потрібно), і перестав думати про віднайдене небо, і, пропрацювавши весь день до нудоти, повечеряв з матір'ю, і

радий був, що вона задоволена моїм станом [с. 168].

5. La noche boca arriba – «Вночі обличчям до неба» [269]

a) Muy lejos, probablemente del otro lado del gran lago, debían estar ardiendo fuegos de vivac; un resplandor rojizo teñía esa parte del (28) cielo [с. 272].

Ю. Покальчук: Десь далеко, може, на тому боці великого озера, палали, мабуть, вогні табору, червона заграва забарвлювала там небо [283, с. 41].

б) Comprendía que estaba corriendo en plena oscuridad, aunque arriba el (29) cielo cruzado de copas de árboles era menos negro que el resto [с. 274].

Він розумів, що біжить у глибокій пільмі, хоча небо вгорі, заштриховане гіллям дерев, було ледь ясніше від темного тла [с. 42].

в) Como si el (30) cielo se incendiara en el horizonte, vio antorchas moviéndose entre las ramas, muy cerca. El olor a guerra era insoportable [...] [с. 275].

Ніби заграву пожежі на обрії, побачив він зовсім поблизу полум'я смолоскипів, воно тріпотіло між гіллям. Потягло війною [...] [с. 43].

г) Salió de un brinco a la noche del hospital, al alto (31) cielo raso dulce, a la sombra blanda que lo rodeaba [с. 278].

Раптовий ривок повернув його у лікарняну ніч під затишну стелю, в сутінь, що затишно сповивала все [с. 46].

г) [...] y él boca arriba gimió apagadamente porque el techo iba a acabarse, subía, abriéndose como una boca de sombra, y los acólitos se enderezaban y de la altura una luna menguante le cayó en la cara donde los ojos no querían verla, desesperadamente se cerraban y abrían buscando pasar al otro lado, descubrir de nuevo el (32) cielo raso protector de la sala. [с. 278].

[...] а він, лежачи на плечах носіїв обличчям навznak, глухо зойкнув, бо низька стеля ось-ось мала закінчитися, вона вже стала вищою, розверзлася паща, що зяяла мороком, носії випросталися, і з висоти серп місяця упав йому на обличчя, але очі його не хотіли цього бачити, вони відчайдушно заплющувалися і розплющувалися, намагаючись подивитися в інший бік, побачити рятівну стелю палати [с. 46].

д) Los portadores de antorchas iban adelante, alumbrando vagamente el corredor de paredes mojadas y techo tan bajo que los acólitos debían agachar la cabeza. Ahora lo llevaban, lo llevaban, era el final. Boca arriba, a un metro del techo de roca viva que por momentos se iluminaba con un reflejo de antorcha. Cuando en vez del techo nacieran las estrellas y se alzara frente él la escalinata incendiada de gritos y danzas, sería el fin [с. 277].

Ті, що несли смолоскипи, вели перед, тьмяно освітлюючи прохід між вогкими мурами і стелю, таку низьку, що служникам доводилося нахилити голови. Тепер його несли, несли, і це був кінець. Обличчям догори, навznak, за якийсь метр від стелі з нетесаних кам'яних брил, іноді освітлюваних полум'ям смолоскипів. Коли замість стелі над головою з'являться зорі і перед ним серед гамору, криків і танців виникне східчаста піраміда, це буде кінець [с. 45].

6. Final del juego – «Кінець гри» [291]

Para la caridad el ideal era un rostro angélico, con los ojos vueltos al (33) cielo, mientras las manos ofrecían algo —un trapo, una pelota, una rama de sauce— a un pobre huerfanito invisible [с. 340].

Ю. Покальчук: До Милосердя пасував найбільш ангельський вираз личка з піднесеними до неба очима, а в простягнутих руках будь-що: клаптик, вербова галузка, м'яч, дар уявній сирітці [с. 74].

7. Las babas del diablo – «Бабине літо» [293]

Estaba la mujer, estaba el chico, rígido el árbol sobre sus cabezas, el (34) cielo tan fijo como las piedras del parapeto, nubes y piedras confundidas en una sola materia inseparable (ahora pasa una con bordes afilados, corre como en una cabeza de tormenta) [с. 281].

В. Бургардт: Була жінка, був хлопець, застигле дерево над їхніми головами, небо, таке нерухоме, як камені парапету, хмари й камені, злиті в нерозривну цілість (ось пролітає ще одна з відточеними краями, стрімко, мов на чолі бурі) [264, с. 54].

Ю. Покальчук: Ось жінка, ось хлопець, ось застигле дерево над їхніми го-ловами і

небо, таке саме чітке, як кам'яний парапет, литі хмари і каміння, єдине, тотожне в своїй субстанції (а зараз пробігла хмара, схожа на голову грози) [283, с. 210].

8. Orientación de los gatos [291] – «Котяче бачення», «Котяче сприйняття»

A mi manera me obstino en comprender, en descubrir; la observo pero sin espiarla; la sigo pero sin desconfiar; amo una maravillosa estatua mutilada; un texto no terminado, un fragmento de (35) cielo inscrito en la ventana de la vida [с. 377].

О. Буценко: Та я наполегливо дошукуюсь істини; спостерігаю за Аланою, але не шпигую, стежу, але не підозрюю; я закоханий у чудову незавершену статую, в недописаний рядок, у клаптик блакитного неба, видного з вікна життя [270, с. 140].

С. Борщевський: Я по-своєму намагаюсь її зрозуміти, осягнути; спостерігаю за нею, але не шпигую; стежу, але не виказую недовіри; я кохаю чарівну незавершену статую, недописаний текст, хлопоть неба, що вмістився у вікно життя [279, с. 10].

9. Queremos tanto a Glenda [291] – «Ми дуже любимо Гленду»

Sí, pero un poeta había dicho bajo los mismos (36) cielos de Glenda que la eternidad está enamorada de las obras del tiempo [...] [с. 390]

С. Борщевський: Так, але під тим самим небом Гленди якийсь поет сказав, що вічність закохана в мінливі творіння часу [...] [279, с. 22]

Queríamos tanto a Glenda que nuestro desánimo no la alcanzaba; qué culpa tenía ella de ser actriz y de ser Glenda; el horror estaba en la máquina rota, en la realidad de cifras y prestigios y Oscars entrando como una fisura solapada en la esfera de nuestro (37) cielo tan duramente ganado [с. 390].

Ми дуже любили Гленду, тож наш розпач не зачіпав її; хіба Гленда винна, що вона актриса й до того ж Гленда; жажливим було те, що машина зламалась і реальність цифр, престижу, майбутніх «Оскарів» розколювала наше здобуте ціною неймовірних зусиль небо [с. 22].

10. Clone [292] – «Клон»

Entonces Franca poco a poco ascendiendo en un (38) cielo sonoro, sus ojos verdes

atentos a las entradas, a las apenas perceptibles indicaciones rítmicas, alterando sin saberlo, dislocando sin quererlo la cohesión del *clone*, Roberto y Lily lo piensan al unísono mientras Lucho y Sandro vuelven ya calmados al problema de *O voi, troppo felici*, buscan el camino desde esa gran inteligencia que nunca falla con el tercer *scotch* de la velada [с. 322].

С. Борщевський: І Франка теж потроху підноситься в дзвінкоголосе небо — її зелені очі уважно чекають миті вступу, ледь відчутних ритмічних сигналів — несамохіть перекручуючи, викривляючи монолітність клону, Роберто й Лілі водночас думають про це, а тим часом Лучо й Сандро, заспокоївшись, повертаються до проблеми «*O voi, troppo felici*», шукають шлях під кутом зору здорового глузду, якого ніколи не бракує після третьої за вечір склянки віскі [279, с. 91].

11. Pesadillas [294] – «Кошмари», «Кошмарні сни»

La sirena crecía viniendo del lado de Gaona cuando Mecha abrió los párpados, los ojos velados por la tela que se había ido depositando durante semanas se fijaron en un punto del (39) cielo raso, derivaron lentamente hasta la cara de doña Luisa que gritaba, que se apretaba el pecho con las manos y gritaba. Rosa luchó por alejarla, llamando desesperada al señor Botto que ahora llegaba y se quedaba inmóvil a los pies de la cama mirando a Mecha, todo como concentrado en los ojos de Mecha que pasaban poco a poco de doña Luisa al señor Botto, de la enfermera al (40) cielo raso, las manos de Mecha subiendo lentamente por la cintura, resbalando para juntarse en lo alto, el cuerpo estremeciéndose en un espasmo porque acaso sus oídos escuchaban ahora la multiplicación de las sirenas, los golpes en la puerta que hacían temblar la casa, los gritos de mando y el crujido de la madera astillándose después de la ráfaga de ametralladora, los alaridos de doña Luisa, el envión de los cuerpos entrando en montón, todo como a tiempo para el despertar de Mecha, todo tan a tiempo para que terminara la pesadilla y Mecha pudiera volver por fin a la realidad, a la hermosa vida [с. 118].

О. Буценко: Виття сирен наближалось від вулиці Гаона, коли Меча розтулила повіки: погляд, не один тиждень запнутий завісою, вп'явся спершу в стелю, а тоді

повільно опустився вниз і зупинився на обличчі доньї Луїси, яка закричала, зціпивши на грудях руки. Роса насилу відтягла її вбік і розпачливо покликала сеньйора Ботто; той одразу прибіг і заляк в узніжжі, втупившись у Мечу, – все відбувалося наче в глибині її очей, що переходили з доньї Луїси на сеньйора Ботто, з доглядальниці на стелю; руки Мечі поволі підтяглися до поперека, поповзли далі і сплелися за головою; її тіло забилося в корчах, бо, певно, вона вже розрізнила виття сирен, крякіт у двері, від якого задвигтів будинок, люті вигуки, тріск дерева, що розлетілося на тріски від автоматної черги, зойки доньї Луїси, тупотіння юрби, яка вдерлася до кімнати, – настало пробудження Мечі, наче прийшла та щаслива мить, коли відходять кошмари, й Меча нарешті повернулася до дійсності, до прекрасного життя [271, с. 139].

С. Борщевський: Сирена чулася дедалі гучніше з боку проспекту Гаони, коли Меча розтулила повіки, погляд, уже кілька тижнів схований під запоною, втупився у кляптик неба, тоді повільно перемістився й зупинився на лиці доньї Луїси, а та кричала, притулила руки до грудей і кричала. Роса силкувалася відсторонити її, розпачливо гукала сеньйора Ботто, той прибіг і заляк біля ліжка, дивлячись на Мечу, втупився в її очі, а вона повільно переводила погляд з доньї Луїси на сеньйора Ботто, з доглядальниці на кляптик неба, Мечині руки повільно піднімаються, зводяться на животі, тіло судомиць спазм, бо, мабуть, вона чує, як виють сирени, чує грюкання в двері, від якого двигтять дим, чує вигуки команд і тріск деревини, потрощеної автоматними чергами, чує лемент доньї Луїси, коли вдирається юрба, саме вчасно, щоб розбудити Мечу, саме вчасно, аби скінчився цей кошмарний сон і Меча повернулася нарешті до дійсності, до чарівного життя [279, с. 235].

12. Los pasos en las huellas [292] – «Кроки по слідах»

Ningún otro testimonio permitía suponer que el poeta y Susana Márquez habían vuelto a encontrarse, aunque tampoco pudiera afirmarse lo contrario; sin embargo, la mejor prueba de que el renunciamiento de Romero se había consumado, y que Susana había debido preferir finalmente la libertad antes que condenarse junto al enfermo, la

constituía el ascenso del nuevo y resplandeciente planeta en el (41) cielo de la poesía de Romero [с. 53].

Ю. Покальчук: Ніщо більше не свідчило про нові його зустрічі з Сусанною Маркес, хоча важко було твердити і протилежне. Одначе найкращим доказом того, що самозречення Ромеро відбулося і що Сусанна врешті-решт обрала волю і відмовилася зав'язувати собі світ із недужим, стала з'ява нової, напрочуд яскравої зірки на поетичному небосхилі Ромеро [272, с. 80].

ДОДАТОК 2

POZO

1. Las Ménadas [291] – «Менади»

A mis amigos les aconsejo que no acepten jamás la fila trece, porque hay una especie de (1) pozo de aire donde no entra la música; ni tampoco el lado izquierdo de las tertulias, porque al igual que en el Teatro Comunale de Florencia, algunos instrumentos dan la impresión de apartarse de la orquesta, flotar en el aire, y es así como una flauta puede ponerse a sonar a tres metros de uno mientras el resto continúa correctamente en la escena, lo cual sería pintoresco pero muy poco agradable [с. 236].

Ю. Покальчук: Скільки разів попереджав я приятелів — не беріть квитків у тринадцятий ряд, там ніби повітряний колодязь, і туди не долинає музика. І не сідайте з лівого боку в бельетажі, бо буде достоту як у флорентійському Театро комунале: деякі інструменти ніби віддаляться від решти оркестру і попливуть у повітрі [283, с. 137].

2. La noche boca arriba [291] – «Вночі обличчя до неба»

De todas maneras al salir del (2) pozo negro había sentido casi un alivio mientras los hombres lo alzaban del suelo [с. 276].

Ю. Покальчук: Так чи інакше, випірнувши з чорного колодязя, він відчув навіть

якусь радість, поки чоловіки піднімали його з землі [283, с. 44].
3. El perseguidor [293] – «Гонитва», «Переслідувач»
<p>Pero se ve que es su cuerpo el que fuma, que él está en otra cosa casi como si se negara a salir del (3) <u>pozo</u> [с. 323].</p> <p>Ю. Покальчук: Але помітно, що курить він машинально, а сам заклопотаний зовсім іншим і немов не хоче вибиратися з <u>колодязя</u> [265, с.222].</p> <p>Г. Грабовська: Проте помітно, що курить лише його тіло, а сам він поглинутий чимось іншим, так наче відмовляється вилазити із <u>ями</u> [277, с. 101].</p>
4. Las armas secretas [293] – «Таємна зброя»
<p>[...] oh Michèle, oh mi amor, no llores así, no estés triste, amor mío, no me dejes caer de nuevo en ese (4) <u>pozo</u> negro, cómo he podido pensar eso, no llores, Michèle [...] [с. 180].</p> <p>Ю. Покальчук: Ох, Мішель, ох, моя єдина, не плач, благаю, не будь такою сумною, моя єдина, не штовхай мене знову в той чорний <u>колодязь</u>, як міг я так думати про тебе, о, не плач, Мішель [283, с. 190].</p>
5. Rayuela [279] – «Гра в класи»
<p>De golpe era un (5) <u>pozo</u> cayendo infinitamente en sí mismo. Irónicamente se apostrofaba en plena plaza del Congreso: «¿Y a esto le llamabas búsqueda? ¿Te creías libre? [с. 313]</p> <p>А. Перепадя: І раптом щось ніби <u>студня</u>, що западає в ньому самому у якусь бездонну глибіню. На самій середині площі Конгресу він дорікав собі: «То що ж ти називав пошуком? І вважав себе вільним? [266, с. 294]</p> <p>Deteniéndose al lado del agujero del montacargas miró el fondo negro y pensó en los Campos Flegreos, otra vez en el acceso. En el circo había sido al revés, un agujero en lo alto, la apertura comunicando con el espacio abierto, figura de consumación; ahora estaba al borde del (6) <u>pozo</u>, agujero de Eleusis, la clínica envuelta en vapores de calor acentuaba el pasaje negativo, los vapores de solfatara, el descenso [с. 341].</p> <p>Зупинившись біля ліфта, він поглянув униз, у чорний отвір, і подумав про</p>

Флегрейські поля³⁴⁹ і знову про спуск туди. У цирку було навпаки: отвір був угорі, поєднаний з вільним простором, образом звершення. Тепер він стояв над краєм студні, над проваллям Елевсину³⁵⁰. Клініка, сповита у гарячі опари, сприяла думці про цей негативний перехід, про сірчані визиви, про спуск [с.317].

Cuando se detuvo a esperarlo, desconcertada y al mismo tiempo necesitando esperarlo porque alejarse de él en ese instante era como dejarlo caer en el (7) pozo (con cucarachas, con trapos de colores), vio que sonreía y que tampoco la sonrisa era para ella. Nunca lo había visto sonreír así, desventuradamente y a la vez con toda la cara abierta y de frente, sin la ironía habitual, aceptando alguna cosa que debía llegarle (8) desde el centro de la vida, desde ese otro (8) pozo (¿con cucarachas, con trapos de colores, con una cara flotando en un agua sucia?), acercándose a ella en el acto de aceptar esa cosa innominable que lo hacía sonreír [с. 346].

А коли зупинилася, щоб почекати на нього, нерішуча, але водночас відчуваючи, що треба на нього почекати (кидати його зараз було б згодою на те, щоб він упав у студню, повну тарганів, повну строкатих стирок); вона побачила, що він усміхається, але цей усміх теж не для неї. Ніколи вона не бачила у нього такого усміху, жалюгідного, але обличчя відкрите, щире, без звичної іронії, відкрите на щось те, що йшло із самої глибини життя, з якоїсь іншої студні (повної тарганів, повної строкатих стирок, лице, що плаває у брудній воді?); він наближався до неї з усміхом, яким давав згоду на якусь незвану річ, яка у свою чергу змушувала його усміхатися [с. 323].

Pero si él no había estado en alguna parte del (9) pozo negro, el hecho de levantarse y salir a la ventana a esa hora de la noche era una admisión de miedo, casi un asentimiento. Prácticamente equivalía a dar por sentado que ni Horacio ni él habían retirado los tablones. De una manera u otra había pasaje, se podía ir o venir. Cualquiera de los tres, sonámbulo, podía pasar de ventana a ventana, pisando el aire espeso sin temor de caerse a la calle. El puente sólo desaparecería con la luz de la mañana, con la reaparición del café con leche que devuelve a las construcciones sólidas y arranca la telaraña de las altas horas a manotazos de boletín radial y ducha fría [с. 298].

Але якщо його й не було в чорній студні, факт пробудження і підходу до вікна о такій порі був визнанням страху, майже згодою з ним. Практично це було підтвердженням, що жоден з них не прибрав своєї дошки. Кожен з них, снохідців, міг перебраться з вікна у вікно, топчучи густе повітря, без страху впасти на вулицю. Міст зникне допіру у вранішньому світлі, разом з появою кави з молоком, яка є поверненням до міцних конструкцій і зриванням павутиння досвітку важкими руками радіоновин і холодного душу [с. 280].

A veces me parece que me voy a ir resbalando entre tus brazos y que me voy a caer en un (10) pozo. Es peor que soñar que uno se cae en el vacío [с. 392].

Часом у мене таке враження, що я вислизну з твоїх обіймів і полечу в безодню. Це ще гірше, ніж як падаєш уві сні [с.359].

6. Todos los fuegos el fuego [292] – «Всі вогні – вогонь»

Un pez, columnas rotas; sueños sin un sentido claro, con (11) pozos de olvido en los momentos en que hubiera podido entender [с. 175]. (Todos los fuegos el fuego)

Ю. Покальчук: Риба, потріскані колони, невиразний сон з провалами саме там, де Марк міг би щось зрозуміти [283, с. 86].

7. El otro cielo [293] – «Інше небо»

Todo lo que siguió hasta el fin de la tarde olió distinto, el aire húmedo del centro estaba lleno de (12) pozos de fragancia (volví a pie hasta mi casa, creo que le había prometido a mi madre cenar con ella), y en cada (13) pozo del aire los olores eran más crudos, más intensos, jabón amarillo, café, tabaco negro, tinta de imprenta, yerba mate, todo olía encarnizadamente, y también el sol y el cielo eran más duros y acuciados [с. 31].

Ю. Покальчук: Потім, до вечора, все пахло інакше: у вогкому повітрі, ніби вода в колодязях, стояли запахи (я йшов додому — обіцяв матері повечеряти з нею разом), і з кожним колодязем запах був різкіший, зліший, пахло милом, тютюном, кавою, друкарнею, мате, пахло страшенно, і сонце з небом ставали чимдалі зліші й сухіші [283, с. 160].

8. El libro de Manuel [285] – «Читанка для Мануеля»

Cómo demonios sacarla y sacarme de las casillas, de los ritmos castradores del pan

nuestro de cada día, a esa hora en que todo era Ludmilla y (14) pozo, viaje en el roñoso tren de los celos y algo como un tambor, un címbalo distante [...] [с. 243]

Як у біса витягти її й вийти самому за межі шаблонів, кастраційних ритмів нашого повсякденного животіння, і то цієї години, коли все було Людмилою і безоднею, подорожжю в нечистому потязі ревнощів і чимсь на кшталт тамбура, далекими кімвалами [...] [288, с. 282]

A ver ese (15) pocito, déme ese (16) pocito, che pero al final caí de cabeza en el asshole puesto que quiere decir lo mismo en más poético, (17) pozo es más lindo que agujero, los yanquis bien podrían llamarlo asswell, que además da para juegos de palabras [с. 260].

Покажи мені криничку, дай мені криничку, але зрештою я впаду сторч головою в asshole, бо це означає те саме, але набагато поетичніше, слово «криниця» гарніше за «діру», янки могли б казати asswell, це слово до того є надається для словесної гри. (с. 300).

—Sí, Ludmilla reacciona casi siempre así —admito—. No es precisamente por eso que la quiero, pero también cuenta, vaya si cuenta. Ahora que es tan capaz de caerse al (18) pozo como cualquiera. La he visto salir mojada como un gatito, acurrucarse en un rincón de las cosas y lamerse el pelo días y días, hasta descubrir de nuevo que el sol sale a eso de las seis y media.

—Nadie pretende que una mujer tenga que estar en un paroxismo permanente; y si vos te pensas que yo no me caigo en los (19) pozos... [с. 107]

– Атож, Людмила майже завжди так реагує, - погодився я . – Я, власне, люблю її не за це, але й це теж має значення, ти й сам кажеш, що має значення. А тепер вона в такому стані, що здатна навіть шугнути головою в криницю. Я бачив, як вона вилізає мокра, мов котеня, забивається в закуток життя й день у день вилизує собі шерсть, аж поки знову відкриває, що о пів на сьому сходить сонце.

– Ніхто не вважає, ніби жінка має перебувати в постійному пароксизмі; невже ти думаєш, що я ніколи не шугав до криниці?.. [с. 121]

—Bien —dijo con el mismo inevitable cambio de entonación que había en su voz, esa

manera diagonal de soltar la pregunta y responderla, vuelta al (20) pozo, al ping-pong inútil [с. 148].

– Усе гаразд, – відповів я з тією самою неминучою зміною інтонації, яка вчувалася в її голосі, це був діагональний спосіб ставити запитання й відповідати на них, повернення до криниці, до марного пінг-понгу [с. 172].

9. *Munuscrito hallado en un bolsillo*[291] – «Рукопис, знайдений у кишені»

Como ya con Paula (con Ofelia) y con tantas otras que se habían concentrado en la tarea de verificar un cierre, un botón, el pliegue de una revista, una vez más fue el (21) pozo donde la esperanza se enredaba con el temor en un calambre de arañas a muerte, donde el tiempo empezaba a latir como un segundo corazón en el pulso del juego; desde ese momento cada estación del metro era una trama diferente del futuro porque así lo había decidido el juego; la mirada de Margrit y mi sonrisa, el retroceso instantáneo de Ana a la contemplación del cierre de su bolso eran la apertura de una ceremonia que alguna vez había empezado a celebrar contra todo lo razonable, prefiriendo los peores desencuentros a las cadenas estúpidas de una causalidad cotidiana [с. 99].

Ю. Покальчук: Як це і раніше бувало, у часи Паули (у часи Офелії і всіх тих, хто з видимою цікавістю розглядав замок на торбинці, гудзик або згин журнальної сторінки, у мені знову розверзалася безодня, де клубком сплелися страх і надія, зійшлися насмерть, як павуки у банці, а час почав відраховуватися частими ударами серця, зливатися з пульсом гри, і тепер кожна станція метрополітену робилася початком нового, невідомого сюжету мого життя, бо така була гра. Погляд Маргріт і моя усмішка, миттєва реакція Ани, що розглядала замок на своїй торбинці, були врочистим відкриттям церемонії, яка іноді починалася всупереч усім законам розуму, змушуючи хапатися за найслабшу ланку в безглуздому ланцюгу повсякденних випадковостей [282, с. 72].

Entonces empezaba el combate en el (22) pozo, las arañas en el estómago, la espera con su péndulo de estación en estación [с. 100].

[...] а потім починалася битва в безодні, болісне борсання павуків у шлунку,

тривожна пульсація – від станції до станції – хвилин і секунд надії [с. 72].

La regla del juego era ésa, una sonrisa en el cristal de la ventanilla y el derecho de seguir a una mujer y esperar desesperadamente que su combinación coincidiera con la decidida por mí antes de cada viaje; y entonces -siempre, hasta ahora- verla tomar otro pasillo y no poder seguirla, obligado a volver al mundo de arriba y entrar en un café y seguir viviendo hasta que poco a poco, horas o días o semanas, la sed de nuevo reclamando la posibilidad de que todo coincidiera alguna vez, mujer y cristal de ventanilla, sonrisa aceptada o repelida, combinación de trenes y entonces por fin sí, entonces el derecho de acercarme y decir la primera palabra, espesa de estancado tiempo, de inacabable merodeo en el fondo del (23) pozo entre las arañas del calambre [с. 101].

Така була умова гри: усмішка, помічена у вікні вагона, давала право йти назирці за жінкою і майже безнадійно сподіватися на те, що її маршрут у метро збігатиметься з моїм, вибраним ще до спуску під землю. А потім – так було завжди, аж до сьогоднішнього дня – дивитись, як вона зникає в іншому переході, і не сміти йти за нею, повертатися з важким серцем у світ нагорі, забиватися в якусь кав'ярню і знову жити, як живеться, поки помалу-малу через якісь години, дні чи тижні знову не знову не здолає жага спробувати щастя і потішити себе надією, що все збіжиться – жінка і відбиття у шибці, радісно зустрінута чи відкинута усмішка, напрям руху поїздів, - і тоді, нарешті, з повним правом можна буде наблизитися і сказати їх перші важкі слова, що пробивають товщу застоюного часу, купу павуків, що судомно ворухатяться у безодні [с. 73].

Por eso ahora Margrit no, por eso el miedo, de nuevo podía ocurrir abominablemente en Montparnasse-Bienvenue; el recuerdo de Paula (de Ofelia), las arañas en el (24) pozo contra la menuda confianza en que Ana (en que Margrit) [с. 102].

Ні, я не хотів, щоб тепер так було з Маргріт, щоб вернувся отой страх, щоб усе це повторилося на «Монпарнас-Б'єнвеню»... [вилучення] [с. 73].

Tal vez el primer golpe de frenos había hecho temblar el bolso rojo en los muslos de Ana, tal vez sólo el hastío le movía la mano hasta el mechón negro cruzándole la

frente; en esos tres, cuatro segundos en que el tren se inmovilizaba en el andén, las arañas clavaron sus uñas en la piel del (25) pozo para una vez más vencerme desde adentro; cuando Ana se enderezó con una sola y limpia flexión de su cuerpo, cuando la vi de espaldas entre dos pasajeros, creo que busqué todavía absurdamente el rostro de Margrit en el vidrio ennegrecido de luces y movimientos [c. 103].

Чи то перший поштовх буферів змусив здригнутися червону торбинку на колінах Ани, чи то лише почуття нехоті послало вгору її руку, щоб відкинути з чола чорне пасмо, я не знав, але в ці три-чотири лічені секунди, поки поїзд завмирав біля платформи, павки особливо болісно ятрили моє нутро, віщуючи нову поразку; коли Ана легким і гнучким рухом випростала тіло, коли я побачив її спину серед пасажирів, я, здається, ще безглуздо озирався на вікно, шукаючи обличчя Маргріт у шибці, осліплій від світла та мигтінь [с. 74].

Si algo no podía sospechar eran las arañas, nos habíamos encontrado tres o cuatro veces sin que mordieran, inmóviles en el (26) pozo y esperando hasta el día en que lo supe como si no lo hubiera estado sabiendo todo el tiempo, pero los martes, llegar al café [...] [c. 106].

На жаль, вона й гадки не мала про моїх павуків. Під час перших наших трьох чи чотирьох зустрічей вони не мучили мене, зачаївшись у безодні й чекаючи дня, коли я все усвідомлю, ніби я досі нічого не усвідомлював; натомість були вівторки, була кав'ярня [...] [с. 75].

En algún momento debió darse cuenta, se quedó mirándome callada, esperando; imposible ya que no me delatara el esfuerzo para hacer durar la tregua, para no admitir que volvían poco a poco a pesar de Marie-Claude, contra Marie-Claude que no podía comprender, que se quedaba mirándome callada, esperando; beber y fumar y hablarle, defendiendo hasta lo último el dulce interregno sin arañas, saber de su vida sencilla y a horario y hermana estudiante y alergias, desear tanto ese mechón negro que le peinaba la frente, desearla como un término, como de veras la última estación del último metro de la vida, y entonces el (27) pozo [...] [c. 107].

В якусь мить вона, здавалося, щось збагнула, замовкла й очікувально подивилася

на мене. Мені ставало дедалі важче гвалтувати себе, щоб продовжити перепочинок, щоб притримати павуків, які знову починали бунтувати, незважаючи на Марі-Клод, проти Марі-Клод, яка досі нічого не розуміла, сиділа і мовчала в чеканні. Ні – наповнювати чарки, і курити, і базікати з нею, до останнього обстоюючи міжцарів'я без павуків; розпитувати про немудряще життя, про повсякденні клопоти, про сестру-студентку та всілякі радощі буття і так палко жадати цього чорного пасма, що прикривало її чоло, жадати її самої як закінчення чогось, як справді останньої зупинки на останніх метрах життя, але була безодня [...] [с. 75].

Lloraba, la sentía temblar contra mí aunque siguiera abrigándome, sosteniéndome con todo su cuerpo apoyado en la pared de los muertos; no me preguntó nada, no quiso saber por qué ni desde cuándo, no se le ocurrió luchar contra una máquina montada por toda una vida a contrapelo de sí misma, de la ciudad y sus consignas, tan sólo ese llanto ahí como un animalito lastimado, resistiendo sin fuerza al triunfo del juego, a la danza exasperada de las arañas en el (28) pozo [с. 107].

Марі-Клод заплакала, я відчував, як вона тремтить, хоч ніби ще намагається оборонити мене, підтримуючи своїм тілом, спертим об мертву стіну. Вона ні про що мене не запитала, не захотіла почути відповідь ні на «чому», ні на «з якого часу», їй зовсім не спадало на думку зіпсувати раз і назавжди накручений механізм, піти проти самої себе, проти міста і всіх його табу, і тільки тихе схлипування, схоже на зойкання маленької пораненої звірючки, лунало безсилим протестом проти тріумфу гри, проти дикого танцю павуків у безодні [с. 75].

ДОДАТОК 3

1. Como siempre en Buenos Aires, los amigos están allí y no sólo en la platea sino buscándolos en los camarines y las bambalinas, encuentros y saludos y palmadas, / por fin de vuelta, hermano, / pero qué linda estás Paolita, / te presento a la madre de mi novio, / che Roberto vos estás engordando demasiado, / hola Sandro; / leí las críticas de México, formidables, / el rumor de la sala completa, / Mario saludando a un viejo amigo que pregunta por Franca, / debe andar por ahí, la gente empezando a aquietarse en sus plateas, / diez minutos todavía, / Sandro haciendo un gesto sin apuro para reunirlos, / Lucho zafándose de dos chilenas pegajosas con libro de autógrafos, / Lily casi a la carrera, son tan adorables pero no se puede hablar con todos, / Lucho junto a Roberto echando una ojeada y de golpe hablándole a Roberto, / en menos de un segundo Karen y Paola a la vez dónde está Franca, el grupo en la escena pero dónde se metió Franca, / Roberto a Mario y Mario qué se yo, la dejé en el centro a las siete, / Paola dónde está Franca, y Lily y Karen, / Sandro mirando a Mario, ya te digo, volvía por su cuenta, debe estar al caer, cinco minutos, / Sandro yendo hacia Mario con Roberto cruzándose callado, vos tenés que saber qué pasa, y Mario ya te dije que no, / pálido mirando el aire, / un empleado hablando con Sandro y Lucho, / carreras en las bambalinas, / no está, señor, no la han visto llegar, / Paola tapándose la cara y

doblándose como si fuera a vomitar, / Karen sujetándola y Lucho por favor, Paola, contrólate, / dos minutos, / Roberto mirando a Mario callado y pálido como acaso callado y pálido salió Carlo Gesualdo de la alcoba, / cinco de sus madrigales en el programa, / aplausos impacientes y el telón siempre bajo, / no está señor, hemos mirado por todas partes, no llegó al teatro, / Roberto cruzándose entre Sandro y Mario, lo has hecho vos, dónde está Franca, a gritos, / el murmullo sorprendido del otro lado, el empresario temblando, yendo hacia el telón señoras y señores, rogamos por favor un momento de paciencia, / el grito histérico de Paola, / Lucho forcejeando para detenerla / y Karen dando la espalda, alejándose paso a paso, / Sandro quebrándose en los brazos de Roberto que lo sostiene como a un pelele, que mira a Mario pálido e inmóvil, / Roberto comprendiendo que ahí tenía que ser ahí en Buenos Aires, ahí Mario, no habrá concierto, no habrá nunca más concierto, el último madrigal lo están cantando para la nada, sin Franca lo están cantando para un público que no puede oírlo, que empieza desconcertadamente a irse [292, с. 329].

Як завжди в Буенос-Айресі, приятелі вже тут, і не лише в ложах, а й за кулісами, в гримувальнях — зустрічі, вітання, поплескування по спині, нарешті ви повернулися, друже, яка ж ти гарненька, Паоліто, дозволь познайомити тебе з матір'ю мого нареченого, гей, Роберто, ти щось сильно погладшав, привіт, Сандро, я читав рецензії з Мексики, вас там так нахваляють, гомін переповненої зали, Марію вітається зі старим другом, котрий запитує про Франку, вона десь тут, публіка вмощується на своїх стільцях, ще десять хвилин, Сандро неквапно робить порух, підкликаючи їх до себе, Лучо намагається позбутися двох нав'язливих чилійок із блокнотами для автографів, Лілі з'являється майже бігцем, люди такі чарівні, але перебалакати з усіма неможливо, Лучо поруч із Роберто, він роздивляється на всі боки й щось швидко говорить до Роберто, за мить Карен і Паола запитують водночас: де Франка? Всі на сцені, але куди поділася Франка? Роберто до Марію, а Марію: звідки я знаю? Я залишив її в центрі о сьомій. Паола: де Франка? А далі Лілі та Карен, Сандро дивиться на Марію, кажу тобі, вона поверталася сама, мабуть, зараз прийде, залишається п'ять

хвилини, Сандро наближається до Маріо, Роберто мовчки заступає йому дорогу, ти мушиш знати, що відбувається, а Маріо: я вже тобі сказав, що не знаю, він пополотнів, дивиться кудись у пустку, прислужник щось каже Сандро та Лучо, метушня за кулісами, її немає, сеньйоре, ніхто не бачив, щоб вона заходила, Паола затуляє обличчя руками й перехиляється, наче збирається блювати, Карен підтримує її, і Лучо: будь ласка, Паоло, тримайся, залишаються дві хвилини, Роберто дивиться на мовчазного пополотнілого Маріо, либонь, такого ж мовчазного й пополотнілого, як Джезуальдо, коли той вийшов зі спальні, в програмі п'ять його мадригалів, нетерплячі оплески, але завіса не піднімається, її немає, сеньйоре, ми скрізь обдивилися, вона не повернулася до театру, Роберто стоїть між Сандро та Маріо, це ти вчинив, де Франка? Крики, здивований гамір по інший бік завіси, імпресаріо сіпається, прямує до завіси: пані та панове, хвилинку терпіння, будь ласка, істеричний зойк Паоли, Лучо намагається її втримати, Карен обертається й повільно йде геть, Сандро заточується, Роберто підхоплює його й утримує, мов опудало, яке дивиться на пополотнілого Маріо, Роберто усвідомлює, що це мало статися тут, у Буенос-Айресі, ось він, Маріо, концерту не буде, вже ніколи не буде, останній мадригал вони співають у порожнечу, співають без Франки, для публіки, яка їх не чує й починає розгублено розходитися [279, с. 96].

2. Soy el oso de los caños de la casa, subo por los caños en las horas de silencio, los tubos de agua caliente, de la calefacción, del aire fresco, voy por los tubos de departamento en departamento y soy el oso que va por los caños.

Creo que me estiman porque mi pelo mantiene limpios los conductos, incesantemente corro por los tubos y nada me gusta más que pasar de piso en piso resbalando por los caños. A veces saco una pata por la canilla y la muchacha del tercero grita que se ha quemado, o gruño a la altura del horno del segundo y la cocinera Guillermina se queja de que el aire tira mal. De noche ando callado y es cuando más ligero ando, me asomo al techo por la chimenea para ver si la luna baila arriba, y me dejo resbalar como el viento hasta las calderas del sótano. Y en verano nado de noche

en la cisterna picoteada de estrellas, me lavo la cara primero con una mano, después con la otra, después con las dos juntas, y eso me produce una grandísima alegría.

Entonces resbalo por todos los caños de la casa, gruñendo contento, y los matrimonios se agitan en sus camas y deploran la instalación de las tuberías. Algunos encienden la luz y escriben un papelito para acordarse de protestar cuando vean al portero. Yo busco la canilla que siempre queda abierta en algún piso; por allí saco la nariz y miro la oscuridad de las habitaciones donde viven esos seres que no pueden andar por los caños, y les tengo algo de lástima al verlos tan torpes y grandes, al oír cómo roncan y sueñan en voz alta, y están tan solos. Cuando de mañana se lavan la cara, les acaricio las mejillas, les lamo la nariz y me voy, vagamente seguro de haber hecho bien [287, с. 53].

Я ведмідь водопровідних труб. Коли западає тиша, блукаю трубами гарячої води, опалення й вентиляції. Переходжу з квартири до квартири по трубах, у яких живу. Мене треба цінувати, бо коли труся шерстю об стінки труб, я прочищаю їх. Найбільша моя розвага – ковзатися трубами з поверху на поверх.

Часом я жартома висуваю лапу з крана з гарячою водою, і тоді дівчина з третього поверху верещить, що обпеклась. Або ж вуркочу в димоході другого поверху, й тоді куховарка нарікає, що немає тяги.

Найбільше я люблю ніч, тоді я намагаюсь рухатися тихо. Визираю з комина й вишукую у небі місяць. А потім вихором злітаю аж до котлів у підвалі. Влітку купаюсь у водяних баках, де відбиваються зірки. Мию писок то однією, то другою лапою, а то й обома. І відчуваю неабияку втіху. Ковзаю трубами будинку й вдоволено гарчу. Подружжя прокидаються в ліжках і нарікають на шум. Дехто вмикає світло і квапливо занотовує, щоб на ранок поскаржитися двірникові. А я розшукую який-небудь кран, завжди відкритий на тому чи іншому поверсі, визираю, вдивляюсь у темряву кімнат, де мешкають ці істоти, нездатні блукати трубами. Мені шкода їх, вони такі незграбні й великі, такі самотні, так хропуть уві сні й марять уголос...

А вранці, коли вони вмиваються, я гладжу їм щоки, лоскочу носи й іду,

певний, що зробив добру справу [276, с. 143].

ДОДАТОК 4 Публікації за темою дисертації та відомості про апробацію

Список публікацій здобувача за темою дисертації

Статті у фахових наукових виданнях України:

1. Дорошенко О. Ю. Відтворення естетичної інформації в українському перекладі оповідання Хуліо Кортасара “Продовженість парків” / О. Ю. Дорошенко // Мовні і концептуальні картини світу: наукове видання: [наук. збірник] / Київ. нац. ун-т імені Т. Шевченка. – 2014. – Вип. 50, ч. 1. – С. 256-261.
2. Дорошенко О. Ю. Екстралінгвістична складова художнього дискурсу в оригіналі та перекладі на матеріалі оповідань Х. Кортасара та їх українських перекладів / О. Ю. Дорошенко // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики. – 2016. – № 29. – С. 90-102.
3. Дорошенко О. Інтертекстуальність у романі Хуліо Кортасара "Libro de Manuel" та її відтворення в українському перекладі / О. Ю. Дорошенко // Вісник КНУ. Іноземна філологія. – 2012. – №45. – С. 24-26.

4. Дорошенко О. Ю. Функції курсиву в романі Хуліо Кортасара “Rayuela” та їх відтворення в перекладі / О. Ю. Дорошенко // Вісник ЗНУ. Філологічні науки. – 2012. – №2. – С. 71-78.

Статті в іноземних наукових виданнях:

5. Дорошенко О. Ю. Ритм в рассказе Х. Кортасара “Расплющивание капель” (“Aplastamiento de las gotas”) и его передача в украинском переводе / О. Ю. Дорошенко // Вестник МГЛУ. Серия 1. Филология. – 2015. – Вып. № 1 (74). – С. 27-35.

Статті, опубліковані в інших виданнях:

6. Doroshenko, Olga Cuentos de Julio Cortázar: vertiente traductológica / Olga Doroshenko // IV Congreso de hispanistas de Ucrania. Actas. – Lviv, 2013. – P. 172-181.

Апробація результатів дисертації

1. Всеукраїнські наукові читання за участю молодих учених «Мова і література в глобальному і локальному медіапросторі» (Київ, Інститут філології КНУ ім. Тараса Шевченка, квітень 2016 р.);

2. IV Конгрес іспаністів України (Львів, Львівський національний університет імені Івана Франка, жовтень 2013 р.);

3. Всеукраїнська наукова конференція за участю молодих учених «Концепти та константи в мові, літературі, культурі» (Київ, Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, квітень 2011 р.);

4. Зеровські читання «Українське перекладознавство: історичні контексти» (Київ, Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, грудень 2010 р.).