

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Навчально-науковий інститут філології
Кафедра германської філології та перекладу

ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНА ДОМІНАНТА РОМАНУ
ГЕРМАНА ГЕССЕ «ДЕМІАН»: ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ ВИКЛИКИ
*Спеціальність 035.043 Філологія (германські мови та літератури (переклад включно),
перша - німецька)*

Кваліфікаційна робота освітнього рівня «магістр»
студентки II курсу магістратури,
Лисенко Анни Миколаївни
науковий керівник: д. філол. н., доцент
Кучма Ольга Іванівна
рецензент:
д-р філол.н., проф. Іваницька Марія Лонгинівна

«Допущено до захисту»
Протокол засідання кафедри
Протокол №___ від
Завідувач кафедри (підпис)

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПЕРЕКЛАДУ ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ У РУСЛІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ ПАРАДИГМИ ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА.....	7
1.1. Перекладацький аналіз художніх текстів у рамках різних наукових підходів.....	7
1.2. Основні засади герменевтичного підходу, переваги та критика. Принципи художньої інтерпретації Ф.Шляємахера.....	9
1.3. Культурні виклики та способи їх відтворення в перекладі.....	16
1.4. Поняття авторського стилю.....	19
1.5 Роль індивідуальності перекладача в перекладі.....	21
Висновки до першого розділу.....	25
РОЗДІЛ 2. ГЕРМАН ГЕССЕ – «ОСТАННІЙ ЛИЦАР» НІМЕЦЬКОГО РОМАНТИЗМУ. БІОГРАФІЯ ТА СВІТОГЛЯД АВТОРА ЯК ФАКТОРИ ТВОРЧОГО ВПЛИВУ	27
Висновки до другого розділу.....	33
РОЗДІЛ 3. РОМАН-ВИХОВАННЯ «ДЕМІАН». ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ ТА КОНЦЕПЦІЇ ТРАКТУВАННЯ.....	34
Висновки до третього розділу.....	43
РОЗДІЛ 4. ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ ТРАНСФОРМАЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ПЕРЕКЛАДУ РОМАНУ «ДЕМІАН» ІВАНОМ МЕГЕЛОЮ).....	44
4.1. Перекладацькі трансформації лексичного рівня.....	47
4.2. Перекладацькі трансформації синтаксичного рівня.....	63
4.3. Перекладацькі трансформації семантичного рівня.....	65
Висновки до четвертого розділу.....	74
ВИСНОВКИ.....	76
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	80
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ.....	86
ZUSAMMENFASSUNG.....	87

ВСТУП

Письменники творять національну літературу,
перекладачі – загальнолюдську.

Х. Сарамаго [74] (тут і далі переклад наш – А.Л.)

Художній переклад завжди був предметом прискіпливого вивчення та аналізу. На відміну від галузевих текстів, головним критерієм якості яких є точність та інформативність, художній текст має справляти на читача враження, приносити естетичне задоволення. Це стосується як оригіналу, так і вже перекладеного твору. Саме тому переклад художньої літератури передбачає більшу частку креативності, а отже, наближає роботу над перекладом до справді мистецького процесу.

Зважаючи на цю вагому відмінність, підготовка до такого перекладу має бути значно комплекснішою, перекладачеві необхідно глибоко зануритися та навіть відтворити процес створення оригінального твору, детально вивчити передумови написання, біографічні фактори, що мали прямий чи опосередкований вплив на книгу, дух епохи, філософію твору, а також ретельно проаналізувати комплекс художніх засобів, визначивши пріоритетні для перекладу сенси, обравши відповідні стратегії їхнього відтворення [46]. Усі ці та багато інших факторів суттєво впливають на якість перекладу, визначають його мистецьку цінність. Перекладач має ухвалити низку важливих рішень та розставити пріоритети. Якщо пріоритети мікрорівнів у кожному випадку індивідуальні, то на макрорівні все ж можна виділити **філософсько-естетичну константу**, що полягає у збереженні головних атмосферотворчих елементів, а також закладених автором глибинних ідей та сенсів, та забезпечує виконання головної функції художнього перекладу, який має справити в цільовій культурі враження, рівнозначне оригінальному тексту.

У нашій роботі ми зосереджуємо увагу на філософському романі Германа Гессе «Деміан», на сторінках якого можна знайти величезну кількість багатозарових символів, алюзій, вічних образів. Як і всі інші книги Г. Гессе, «Деміан» – це глибоко інтелектуальний твір, який приносить задоволення в

моменті читання та надовго лишає яскравий післясмак роздумів та потребу в саморефлексії.

Активне дослідження доробку Г. Гессе українськими перекладознавцями та літераторами розпочалося в 60-тих роках ХХ століття. Корифеями цих досліджень можна назвати С. Аверинцева, А. Березіну, Р. Каралашвілі, І. Мегелу, В. Седельника. Цікавість дослідників викликав як життєвий шлях письменника, так і проблематика його книг, зокрема, велика кількість досліджень присвячена синтезу східних та західних культур/релігій, гуманістичним та пацифістським ідеям тощо.

Основну увагу дослідники традиційно зосереджували на творах «золотого періоду»: «Степовий вовк», «Гра в бісер», «Сіддхартха». Традиційні образи та лейтмотиви книг Г. Гессе «кочували» з книги в книгу, при цьому не повторюючись, – у кожному романі чітко простежуються метаморфози призми світосприйняття автора, а отже і протагоністів та тем, які висвітлюються. Але ключ до розуміння цих творів, на нашу думку, слід шукати у більш ранніх та менш досліджених романах письменника, в яких Г. Гессе лише ставав на обраний шлях, «шлях до себе», якому не зраджуватиме протягом усього свого творчого життя.

Актуальність роботи зумовлена зростанням у руслі антропоцентричної парадигми філологічних досліджень інтересу до філософсько-естетичної складової художнього твору та, відповідно, відтворення її у перекладі. Робота покликана допомогти українським читачам краще збагнути закодовані автором образи та сенси, а також на конкретних прикладах розглянути особливості роботи над перекладом Г. Гессе та логіку ухвалення перекладацьких рішень.

Об'єкт дослідження становить філософсько-естетична домінанта авторського стилю Германа Гессе, **предмет** дослідження охоплює її відтворення в українському перекладі. **Матеріал** дослідження складають оригінальний роман Германа Гессе «Деміан» та його переклад українською мовою, здійснений Іваном Мегелою. **Мета** роботи полягає у з'ясуванні особливостей відтворення авторського стилю (індивідуальної естетики [56]) шляхом здійснення

комплексного екстра- та інтралінгвального аналізу роману «Деміан» та його перекладу українською мовою.

Досягнення мети дипломної роботи передбачає виконання наступних **завдань**:

- вивчення існуючих підходів до аналізу перекладу художніх творів;
- ґрунтовне ознайомлення з герменевтичним підходом;
- вивчення поняття авторського стилю;
- з'ясування ролі індивідуальності перекладача в перекладі;
- ознайомлення з літературно-критичними джерелами, присвяченими життю та творчості Германа Гессе;
- вивчення історії створення та концепцій трактування роману «Деміан».
- з'ясування ролі елементів психоаналізу в романі;
- виявлення типологічних особливостей ідіостилу Г.Гессе;
- аналіз перекладацьких рішень у перекладі роману «Деміан» Іваном Мегелою.

Для реалізації поставлених завдань було застосовано такі **методи**: загальнонаукові методи дедукції та індукції, аналізу та синтезу при опрацюванні наукової літератури, метод контекстуально-інтерпретаційного аналізу тексту для витлумачення сенсів, закладених автором у формі та змісті твору, метод зіставного перекладознавчого аналізу текстів оригіналу та перекладів – для виявлення перекладацьких стратегій та прийомів, знахідок і втрат, зумовлених відмінностями у системах виражальних засобів двох мов, метод лінгвопоетичного аналізу, що дозволяє розглянути ідейно-образний зміст твору та його виражальні засоби.

Новизна дослідження полягає у виявленні індивідуальних рис стилю автора у одному з його ранніх романів та способів відтворення їх у перекладі.

Практичне значення отриманих результатів полягає в можливості використовувати результати дослідження для створення подальших перекладів творів Германа Гессе, на заняттях з практики художнього перекладу, а також для написання літературно-критичних праць, присвячених творчості Г. Гессе.

Результати нашого дослідження пройшли **апробацію** на сьомих Всеукраїнських наукових читаннях за участю молодих учених «Філологія ХХІ століття: нові дослідження і перспективи», які відбулися 6 – 7 квітня 2023 року в Навчально-науковому інституті філології КНУ імені Тараса Шевченка, що підтверджується публікацією тез [17, с. 90].

Структура роботи зумовлена логікою дослідження і вимогами до кваліфікаційних студентських робіт. Робота складається зі вступу, теоретичної частини (Розділ 1, що має 5 підрозділів, Розділ 2, Розділ 3), практичної частини (Розділ 4, що має 3 підрозділи), висновків до кожного розділу, загальних висновків, та списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 86 сторінок. Список використаних джерел містить 78 найменувань.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПЕРЕКЛАДУ ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ У РУСЛІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ ПАРАДИГМИ ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА

1.1. Перекладацький аналіз художніх текстів у рамках різних наукових підходів

Аналіз - це мистецтво творення через руйнування.

П. Бабер [69]

Існує ціла низка підходів до перекладацького аналізу художніх текстів, кожен із яких має як прихильників, так і критиків. Один із найбільш базових підходів – мовознавчий. Цей підхід також називають мікроперекладацьким, адже він розглядає як мінімальну одиницю перекладу слово або ж вислів. При перекладі художніх творів, однак, необхідно розглядати текст в цілому, а отже застосовувати макроперекладацькі підходи, максимальною та водночас головною одиницею яких є ідейно-тематична та художньо-естетична єдність. Цю думку, зокрема, обстоювали такі видатні перекладознавці, як Т. Кияк, М. Кшиштофяк, А. Людсканов, О. Чередниченко, А. Швейцер та інші. О. Потебня у своїй статті «Мова і народність» влучно зазначав: «Якщо слово однієї мови не покриває слова іншої, то тим менше можуть покривати один одного комбінації слів, картини, почуття, порушувані мовою... навіть думка, відірвана від зв'язку зі словесним вираженням, не покриває думки оригіналу [19, с. 263].

Часто переклад розглядають через призму літературознавчого підходу, який передбачає концентрацію на жанрових та стильових особливостях тексту та, на думку М. Гарбовського, дозволяє визначити переклад як мистецтво відтворення дійсності [4, с. 179]. Цей підхід дає повніше уявлення про ідейно-естетичну складову твору, проте все ж є дещо однобоким у контексті перекладознавства.

Розгляньмо кілька вужчих, але не менш релевантних підходів. Так, досить цікавою є концепція, висунута учасниками німецького перекладознавчого проєкту «Die literarische Übersetzung», створеного в Геттінгенському університеті Арміном-Подем Франком, Гаральдом Кіттелем, Фріцом Полом і Тарком Горстом

[33]. Науковці представили власний історико-дескриптивний підхід, в якому переклад розглядається як факт світової історії літератури, що є однаковим надбанням як вихідної, так і цільової культур. Основну тезу концепції надзвичайно влучно сформулював Едвард Бальцежан: «Переклад іншомовного твору є одним із багатьох можливих. Йдеться про множинність перекладів. Один і той самий іншомовний твір може лягти в основу цілої серії перекладів іноземною мовою» [31, с.18].

Марія Кшиштофяк представила концепцію трьох перекладацьких кодів, які має опанувати кожен перекладач: культурного (сенси, коріння яких сягає колективної свідомості народу, національні символи, стереотипи, повір'я, лейтмотиви, герої, світогляд), естетичного (жанрові особливості, історичні особливості епохи, стилістика тексту, естетика кожного окремого автора, художні засоби), лексико-семантичного (усі мовні «нутрощі» тексту) [42, с. 73]. Сукупність цих трьох кодів виступає гарантом якісного літературного перекладу. Пріоритезація або ж нехтування одним із них призводить до порушення концептуальної єдності твору, спотворення його змісту та естетики. [45, с. 73].

Цікавою є й запропонована Г. Гадамером ідея трактування художнього перекладу як діалогу: між автором та перекладачем, між вихідною та цільовою мовами та, відповідно, між країнами/літературами та культурами. Цей діалогізм відіграє важливу роль для обох країн/культур, оскільки допомагає мистецтву вихідної країни ширитися світом, а також збагачує літературно-перекладацьку скарбницю цільової країни.

Справжньою революцією в практиці перекладознавчих досліджень стала конференція 1976 року в м. Левен (Бельгія), на якій видатний ізраїльський лінгвіст та перекладознавець І. Евен-Зогар представив модель полісистемного (або ж герменевтичного) підходу до перекладацьких досліджень, що охоплював елементи лінгвістичного, філософського, літературознавчого та психологічного підходів. Він стверджував, що кожен художній твір варто розглядати комплексно, адже він складається з цілого універсуму елементів та факторів,

кожен із яких виконує певну функцію. Саме цей підхід вважають найпродуктивнішим, адже його завдання полягає в якнайповнішому зборі релевантної для перекладу інформації. Згодом бельгійські вчені Жозе Ламбер та Гендрік ван Горп систематизували здобутки полісистемного підходу, представивши модель дескриптивного дослідження художнього перекладу, що передбачала 4-етапну роботу: збір попередньої інформації, макрорівневої інформації, мікрорівневих даних та системних контекстних даних. Науковці переконані, що дослідження окремих текстів за запропонованою схемою відкриє нові можливості для вивчення системного характеру явищ перекладу [46].

Зважаючи на специфіку художніх творів, ми вважаємо підходи, засновані виключно на досягненні мовної відповідності, не релевантними для літературного перекладу, адже його константою має бути саме художньо-естетична відповідність, а головною одиницею – не слово і не фраза, а образ, закодований у ній.

На нашу думку, найдоречнішим підходом для перекладознавчого аналізу художніх творів є герменевтико-літературознавчий підхід, адже він передбачає комплексне вивчення як інтратекстуальних, так і екстратекстуальних факторів (творчого бекграунду письменника та епохи, в якій він творив, його філософсько-естетичних засад, біографічних впливів тощо). Цей підхід розглядає художній твір не просто як набір знаків, що мають виконати свою функцію, а як справжній витвір мистецтва, підносячи, відповідно, і перекладача до почесного статусу митця, який не просто відтворює, а саме інтерпретує першотвір.

1.2. Основні засади герменевтичного підходу, переваги та критика.

Принципи художньої інтерпретації Ф. Шляєрмахера

Геніальність творення дорівнює геніальності розуміння.

I. Кант [16]

Для того, щоб якісно виконати своє інтерпретаційне завдання, перекладач має не лише чудово володіти рідною та вихідною мовами, а й по-справжньому «зануритися» у твір, біографію та світогляд автора, особливості та настрої епохи,

в умовах якої створювався першотвір. Для цього йому необхідно віртуозно опанувати мистецтво розуміння чужої індивідуальності – тобто герменевтику, адже, як стверджує видатний угорський філософ Іштван Фехер, «без розуміння інтерпретація неможлива» [37, с. 274].

Герменевтика – це наука про інтерпретацію, що глибоко вивчає цілий комплекс факторів, який мають безпосередній або ж опосередкований вплив на створення художнього тексту, сприяючи глибинному розумінню твору, а отже – якісному перекладу.

Переклад, за словами Г. Гадамера, подвоює герменевтичний процес: «Переклад, подібно до всякого витлумачення, означає перевисвітлення (нім. *Überhellung*), спробу подати щось у новому світлі. Той, хто перекладає, мусить брати на себе виконання такого завдання. Він має сказати з усією точністю, як саме він розуміє текст» [6, с. 357].

Турецькі лінгвісти Мухаммет Кочак та Тахсін Актас стверджували, що з герменевтичної точки зору вирішення проблем художнього перекладу є унікальним, несистематизованим актом творчого переосмислення, який, проте, доступний для перекладознавчого та структуралістського аналізу [30, с.18].

Точкою відліку новітньої літературознавчої герменевтики традиційно вважають роботи Ф. Д. Шляєрмахера, тому ми неодноразово посилатимемося саме на його ідеї та постулати.

На думку Ф. Шляєрмахера, «мистецтво розуміння полягає в проникненні в «дух мови» та «своєрідність письменника» [1, с. 56]. Тобто предметом герменевтики є не лише мова твору, а й мислення письменника, яке наштовхнуло його на написання тексту, думка в мовленнєвій оболонці.

При цьому Ф. Шляєрмахер цілком адекватно оцінює аналітичні здібності перекладача. Усвідомлюючи неможливість досконалого осягання думок автора та часового контексту давно минулих епох, науковець говорить про концепцію непорозуміння. Найбільші перекладацькі виклики виникають далеко не через складність граматичних структур іноземної мови. Кожного читача цікавить питання: як саме письменник дійшов до тієї чи іншої думки? Чому він написав

цей твір саме так, а не інакше? Відповіді на ці та інші питання знайти фактично неможливо, саме тому Ф. Шляєрмахер і створив концепт непорозуміння та закликав розглядати герменевтику не просто як науку, а як один із видів мистецтва, передбачаючи неунікність кретивної діяльності перекладача через неможливість досягнення повного розуміння «від першої особи».

Цю ж думку підтримував і словацький учений Д. Дюришин. Він стверджував, що навіть у наймайстернішому перекладі відхилення від оригіналу є неунікними. Найчастіше вони зумовлені такими факторами: 1) відмінностями мовних систем, що закономірно призводить до втрати певного обсягу інформації. Оскільки ідентичних мовних систем не існує, природно, що повна передача змісту оригіналу є неможливою; 2) рівнем сприйняття перекладача. Жоден перекладач не може зрозуміти задум автора на сто відсотків, отже відхилення під час перекодування є неунікними; 3) інтенцією перекладача передати/не передати певні особливості оригіналу. Урахування цих девіацій, з одного боку, дає нам можливість оцінити якість перекладу, визначити ступінь сприйняття оригіналу в іншомовному культурному середовищі, а з іншого – об'єктивно робить створення конгеніального перекладу неможливим. Перекладачеві доводиться свідомо вдаватися до певних відхилень від оригіналу *for art's sake*. Відповідно, порівняння перекладу з оригіналом з урахуванням різноманітних відхилень не може вважатися єдиним критерієм якості перекладу, оскільки поняття «перекладацька концепція» значно ширше умовного поняття «достовірний переклад» [11, с. 161].

Прийняти за єдиний критерій якості перекладу кількість та обсяг відхилень означало б стати на бік дослівного перекладу, який давно втратив свою актуальність. У рамках компаративного підходу аналіз перекладацьких прийомів розпочинається зі встановлення подібностей та відмінностей змісту/стилю/форми вихідного та цільового текстів та їхніх реципієнтів. Звідси випливає, що умовно конгеніальний переклад вимагає від перекладача якомога точнішого відтворення образного світу твору, «музики художнього слова». Його успіх ґрунтується не лише на загальній наближеності перекладу до оригіналу,

але й естетичній значимості перекладеного твору, яка не піддається точному виміру.

Цей концепт підтримував, зокрема, і Г. Гадамер. Так, він писав, що «словесне мистецтво найповніше та найнаочніше репрезентує національний характер культури і, отже, є найбільш неперекладним – неперекладним іншими національними мовами, проте цілком перекладним мовами інших видів мистецтва у вихідній культурі, адже всі інші види мистецтва підпорядковуються правічному регентству слова, і всі вони більшою чи меншою мірою є літературоцентричними» [6].

Розвиваючи ідею Й. Гете про те, що перекладач або залишається якомога лояльнішим до автора першотвору і наближає до нього читача, або ж залишає у спокої читача, наближаючи до нього автора [16], Ф. Шляєрмахер виступав прихильником очуження художніх перекладів на противагу одомашненню, що було надзвичайно популярним за життя науковця. Для цих вже хрестоматійних стратегій науковець мав власні назви: перифраза (очуження) та імітація (одомашнення) [16].

Вернер Коллер називав ці дві стратегії трансферним та адаптивним перекладами. Так, він стверджував, що трансферний переклад переносить культурно-специфічні елементи вихідної культури в цільовий текст, а адаптивний – передбачає заміну культурно-специфічних текстових елементів вихідної мови елементами культури цільової мови. [35, с. 60].

Перша стратегія вимагала від перекладача по-справжньому ювелірної роботи – він мав забезпечити розуміння твору цільовою аудиторією, мінімально втручаючись у канву твору задля компенсації релевантних для рецепції елементів. Враження від читання такого перекладу мало дорівнювати враженню, яке отримують читачі оригінального твору (*reading experience* [32]). Тобто перекладач мав зробити так, щоб «читачі сприймали фактично чужу точку зору за власну» [55, с. 42].

Метою ж імітації Ф. Шляєрмахер вбачав усунення ірраціональностей у перекладі. Такий підхід, на його думку, був дещо математичним, передбачав

додавання або віднімання тих чи інших елементів за потреби, проте не давав змоги передачі духу та настрою оригіналу. Незважаючи на досконале відтворення реалій та граматичну довершеність, такий переклад завжди сприйматиметься як переклад, адже в ньому втрачається жива плинність мови та мовлення [16].

На думку Ф. Шляєрмахера, читач мав здійснитися до рівня письменника та вимірів закладених ним сенсів, тому він заперечував необхідність перенесення автора та його художнього задуму на ґрунт цільової культури, нової епохи, іншої категорії читачів тощо. Дух оригіналу становив, на його думку, священну перекладацьку константу.

У своєму «Компендіумному викладі» 1819 року Ф. Шляєрмахер сформулював сім основних принципів інтерпретації, сутність яких науковець убачав у реконструюванні певного художнього тексту як творчого акту його творця (автора). Ці принципи можна сприймати як покрокову інструкцію з перекладу.

Перший принцип передбачав аналітичну роботу перекладача, який мав по крупинці зібрати сукупне досє твору та його автора, врахувавши усі чинники як особистого життя письменника, так і епохи в якій він творив в цілому, що могли мати прямий чи непрямий вплив на книгу.

Другий принцип передбачав застосування методу «герменевтичного кола» – розщеплення твору (тобто «цілого») на менші складники («частини»). Перекладач мав детально проаналізувати кожен компонент (вислів, граматичну конструкцію, символ тощо), адже це необхідно для кращого осягнення готового перекладу в цілому.

Третій принцип справедливо вважають одним із найскладніших, адже він полягає у вивченні способу мислення письменника, його психології, індивідуальності.

При цьому, знову ж таки, варто пам'ятати про неможливість повного осягнення, а отже принцип непорозуміння Ф. Шляєрмахера. Саме про нього частково йдеться в четвертому принципі. Усвідомлюючи обмеженість такого аналізу, Ф. Шляєрмахер описує необхідність творчого залучення перекладача.

П'ятий принцип визначає рамки та критерії такої креативної залученості з метою запобігання «перекладацькому свавілля» та, відповідно, хаосу. У своєму п'ятому принципі Ф. Шляермахер «зрівнює» позиції автора та перекладача.

У шостому принципі Ф. Шляермахер обґрунтував необхідність застосування в інтерпретуванні двох методів – порівняльного (чоловічого методу) та дивінаційного (інтуїтивного) (жіночого методу). Перший метод передбачав чітке окреслення та компаративний аналіз різнорівневих компонентів, зокрема, тих, що становлять перекладацькі виклики. Другий метод опирався на творчий емпатичний підхід, спробу «вжитися в роль автора». Ф. Шляермахер наголошував на нерозривності цих двох методів – «інь» та «ян», які утворюють гармонійну єдність та уможливають створення якісного перекладу.

Сьомий принцип зосереджував увагу на аудиторії. При цьому йшлося про необхідність врахування не лише цільової аудиторії перекладу, а й аудиторії оригінального першотвору, для якої книга і створювалася та якою сприймалася перш ніж потрапити до рук перекладача та, відповідно, іншокультурної аудиторії. Г. Гадамер писав, що «осмислення відчуженого та відірваного від традицій первинного середовища тексту значно ускладнюється, такий твір мистецтва суттєво втрачає у своїй Значущості» [5].

Варто зазначити, що підхід Ф. Шляермахера часто піддавався жорсткій критиці. Так, деяких науковців насторожував настільки автороцентричний підхід, який так палко пропагував Ф. Шляермахер, називаючи головною перекладацькою компетенцією «талант пізнання окремої людини». Причина скептицизму криється в тому, що настільки глибоке занурення в життєвий шлях давно померлої людини передбачає як раціональний, так і інтуїтивний підходи. Як відомо, наукові праці досить складно вибудувувати навколо суто інтуїтивних припущень, проте в літературознавчому контексті такий розвинений «Sprachgefühl» йшов перекладачам художньої літератури лише на користь. Ще одна ідея Ф. Шляермахера, яка насторожувала критиків, полягала в ототожненні інтерпретатора з першочитачем. Проте ми розуміємо, що пресупозиції сучасного читача та читача, скажімо, XIX століття різняться, а отже такий підхід

насправді є ірреалістичним. Це означає, що сприйняття твору читачами різних епох не може бути тотожним. Сприйняття сучасного читача переломлюється крізь призму історичного минулого [3, с. 46].

Ф. Шляєрмахеру закидали надмірне захоплення психологією та, навпаки, менш скрупульозне ставлення до граматики та семантики твору. Загалом він розглядав кожен художній текст як прояв творчої індивідуальності письменника та вважав психологізм універсальною основою розуміння [16].

Ф. Шляєрмахер та його послідовники були переконані, що жоден художній твір не може створюватися ізольовано, без урахування особистого досвіду та без відображення авторського світогляду. Інтерпретація мистецтва = інтерпретація життя. При цьому ключову роль відігравала епоха, яка, на думку Шляєрмахера, впливала і на мислення, і на мову, і на світогляд, і, відповідно, на стиль автора. Цю теорію історичної перспективи тексту особливо плідно розвинув учень Ф. Шляєрмахера В. Дільтей. В. Дільтей пріоритезував реконструювання історичної ситуації створення тексту над біографічним та мовним аналізом. Так, В. Дільтей писав, що «тріумф філологічного методу полягає в тому, що треба зрозуміти минулий дух як сучасний, а чужий як близький» [5].

В. Дільтей уявляв цей процес як тріаду переживання – вираження пережитого – розуміння вираженого. Найважливішою була саме третя фаза – фаза розуміння, яке В. Дільтей розділив на реконструювальну та інтерпретаційну. Перший підвид передбачав «розшифровку» авторського задуму з максимально повним відтворенням його поглядів та ідей. Другий же підвид полягав у тлумаченні вище перелічених елементів. Ця класифікація Дальтея загалом нагадувала класифікацію інтерпретаційних підходів Ф. Шляєрмахера – як Ф. Шляєрмахер розділяв пізнання на раціональне та інтуїтивне, так і В. Дільтей розрізняв об'єктивний та суб'єктивний підвиди розуміння. Так, перекладач (інтерпретатор) може знайти історично підтверджену інформацію про автора/твір/епоху, однак осмислення та трактування зібраної інформації завжди лишатиметься суб'єктивним процесом, на який свідомо або ж підсвідомо впливатиме особистий досвід/світогляд/смак перекладача (інтерпретатора).

Варто згадати і про ще одного учня Ф, Шляєрмахера – Г. Гадамера, який наголошував на важливості мистецького смаку інтерпретатора та його загальних життєвих орієнтирів, моральності та навіть релігійності. Г. Гадамер стверджував, що «власні думки інтерпретатора з самого початку беруть участь у реконструюванні сенсів тексту, однак ця участь не переростає у свавілля, бо власну діяльність перекладача «обмежує своєрідна мова речей» [6, с. 359].

Отже, жоден переклад художнього твору не можна вважати «рафінованим», позбавленим перекладацького втручання. Перекладна література хоч і не однаковою мірою та все ж містить частину як авторської, так і перекладацької творчості.

Зважаючи на неунікність цього впливу, наука про герменевтику набуває особливо актуального значення – якщо ця колаборація є невідворотною, то варто забезпечити якомога повніше «занурення» перекладача в життя, світогляд автора та тенденції епохи створення твору для того, щоб мінімізувати суб'єктивні впливи інтерпретатора та спонукати його «мислити як автор».

1.3. Культурні виклики та способи їх відтворення в перекладі

Переклад – це не лише питання слів, це питання того, як зробити зрозумілою цілу культуру.

Е. Берджес [36, с. 4]

Ганс Фермеєр та Катаріна Райс стверджували, що «переклад – це не транскодування слів чи речень із однієї мови в іншу. Переклад – це комплексна діяльність, що передбачає максимально наближений переказ вихідного тексту в нових функціональних, культурних, мовних та ситуативних умовах» [60, с. 33]. Іншими словами, переклад – це міжкультурна діяльність [54, с. 26], що передбачає культурний обмін. При цьому у виграші лишаються як вихідна, так і цільова культури, оскільки переклад популяризує літературу країни вихідного твору та водночас сприяє розвитку власної, збагачуючи бібліотеку перекладної літератури, розширюючи світогляд цільового читача та формуючи його смак. Перекладач виступає культурним посередником, забезпечуючи максимально

ефективну міжкультурну взаємодію. Незважаючи на те, що кожен перекладач апріорі є представником певної конкретної культури, він завжди має лишатися нейтральним та неупередженим, тримати міжкультурну рівновагу, бути справжнім космополітом. Саме тому, на думку ще однієї представниці герменевтичного напрямку Р. Штольце, знання іноземних мов недостатньо для здійснення високоякісних перекладів, перекладач має бути не просто білінгвальним, – він має бути бікультурним [59, с. 198].

Практично кожен художній текст насичений культурними елементами, що символічно конденсують самотність певної культури. Ці текстові елементи досі концептуалізувалися по-різному: як культурні ключові слова, культурами [57] або культурні символи [44] та подавалися в ієрархічно структурованому порядку релевантності для процесу перекладу.

Через суттєві культурні відмінності переклад не терпить дослівності. Саме тому для ефективного вирішення культурозумовлених проблем у перекладі перш за все необхідно вміти розпізнавати види таких перекладацьких проблем та розуміти їхню природу. Радегундіс Штольце пропонує таку класифікацію культурних невідповідностей: реальні невідповідності (виникають тоді, коли реалії вихідної культури невідомі в цільовій культурі, наприклад, українські представники повстанського руху селян на Галичині – опришки), формальні невідповідності (стосуються труднощів перекладу культурних реалій, які відомі в цільовій культурі в принципово іншій мовній формі, наприклад, Олекса Довбуш в українській культурі та Робін Гуд у англійській як напівлегендарні символи доблесті та чуйності до проблем народу та незаможних верств населення зокрема), семантичні невідповідності (стосуються культурно-специфічних конотацій слів, які можуть перекладатися двозначно або навіть містити небажані конотації в цільовій культурі, наприклад нову модель китайських автомобілей GAC під назвою Trumpchi, що перекладається з китайської як «легенда», було вирішено перейменувати на американському ринку, оскільки назва викликала асоціації із колишнім президентом Сполучених Штатів та відлякувала потенційних покупців).

В. Коллер вбачає причину значної частини перекладацьких проблем у тому, що автор спирається на пресупозиції читачів вихідного тексту, якими не володіють реципієнти цільового тексту. Так, автор оригінального тексту може використовувати як стилістичний прийом певну недосказаність, імпліцитно виражати певну інформацію. У вихідному тексті справді є речі, які необов'язково експлікувати, оскільки вони є цілком звичними та природними в повсякденному житті у відповідному комунікативному контексті вихідної культури. У такій ситуації перекладач стикається з питанням, чи потрібно, і якщо так, то як саме, зробити цю імпліцитну інформацію експліцитною, тобто яку інформацію він має подати в тексті, щоб зробити його зрозумілішим для цільової аудиторії [42, с. 115].

Тому відтворенню таких сенсів у перекладі завжди передують прогнозування читацьких пресупозицій, тобто припущення про рівень знань читача цільового тексту та володіння релевантною для розуміння тексту інформацією. За необхідності контекстуальні знання читача цільової мови можуть бути доповнені в процесі перекладу. Для цього існує ціла низка можливостей, як інтратекстуальних, так і екстратекстуальних. Інтратекстуальне доповнення полягає в додаванні інформації, релевантної для розуміння твору, безпосередньо в канву художнього тексту. Екстратекстуальне доповнення може мати вигляд виноска, коментарів, приміток, коментарів, післямови тощо. Спірним лишається питання, який же з цих методів є найдоцільнішим для художніх текстів. Критики інтратекстуальних доповнень стверджують, що такі додавання є прямим втручанням у авторський твір, перекладацьким свавіллям. Такий переклад називають занадто вільним. Опоненти ж екстратекстуальних доповнень запевняють, що такий формат відволікає читача від тексту, і через постійну потребу гортати або шукати інформацію «на полях», концентрація на творі стає низькою, а сам процес читання суттєво сповільнюється.

Петер Зима в разі виявлення суттєвих культурних відмінностей пропонує вдаватися до стратегії одомашнення. Так, він пише: «Розбіжності культурних

контекстів суттєво ускладнюють процес перекладу. Текст має бути адаптованим до адекватно розпізнаних перекладачем фонових знань реципієнтів» [45, с. 20]. Проте більшість науковців (зокрема, і корифей німецької літератури Й. Гете) ставляться до такої тактики з обережністю, адже вона значно підвищує ризик перетворення перекладу на переспів чи навіть пародію. Детальніше обґрунтування цієї гіпотези розглянуто в підрозділі 1.2.

1.4. Поняття авторського стилю

У ситуації, коли неможливо зберегти і зміст, і стиль твору, робить вибір на користь останнього.

К. Ландерс [47, с. 100]

Д. Дюришин неодноразово наголошував у своїх працях на одвічній дилемі художнього перекладознавства – надання переваги «точному та некрасивому» або ж «вільному й красивому» перекладу [10]. Цю ж думку обстоював і Ф. Шляєрмахер, запевняючи, що при перекладі можна відтворити лише щось одне – або індивідуальне мовлення або емоційний стан. І акцентував увагу саме на другому. Насправді ж не все настільки драматично, переклад може водночас бути і об'єктивним, і високохудожнім. Це можливо завдяки дотриманню ідейно-естетичної домінанти, яка, на думку більшості науковців, посідає найвище місце в ієрархії перекладацьких пріоритетів. Так, за А. Федоровим, повноцінність перекладу передбачає вичерпну передачу змісту оригіналу і повноцінну функціонально-стилістичну відповідність йому [27, с. 30].

Збереження ідейно-естетичної домінанти передбачає, зокрема, відтворення авторського стилю письменника. Авторський стиль письменника також називають ідіостилем.

Варто пам'ятати, що переклад художніх творів базується не на мовній, а саме на формально-естетичній (або ж функціонально-прагматичній) відповідності. До формально-естетичної еквівалентності відносять такі стилістичні засоби, як рима, віршовий розмір, ритм, особливі стилістичні форми вираження в

синтаксисі та лексиці, гра слів, тропи тощо. За В. Коллером, спосіб використання цих засобів автором і формує його художній стиль [42, с. 252].

І. Подгаєцька підкреслює, що поняття авторського стилю виходить далеко за межі мовних та естетичних преференцій письменника у своїй професійній діяльності, насправді «індивідуальний стиль – це унікальне світобачення автора» [18, с. 33].

Інша ж дослідниця, Н. Фатєєва, навпаки, розуміє під поняттям авторського стилю «сукупність глибинних текстопороджувальних домінант і констант певного автора» [25].

В. Виноградов пов'язує проблему індивідуального стилю з виокремленням стилістичного ядра, тобто сукупності засобів, що «незмінно присутні у творах певного автора, принаймні у межах окремого періоду його творчості» [2, с. 80].

Катаріна Райс писала, що переклад експресивних (тобто художніх) текстів має «орієнтуватися на внутрішній характер твору, а головним дороговказом такого перекладу має бути творчий задум автора. При цьому лексика, синтаксис, стиль та структура тексту мають бути відтворені таким чином, щоб естетичний вплив цільового тексту на читача дорівнював експресивному характеру вихідного тексту» [53, с. 21]. Цю ж думку поділяв і К. Ліпінський, стверджуючи, що «переклад стилістично маркованих текстів передбачає збереження творчих здобутків автора» [49, с. 109].

Саме відтворення авторського стилю в перекладі й становить один із найбільших перекладацьких викликів та вимагає високої майстерності та літературної емпатії перекладача. Так, К. І. Чуковський писав: «Ми вимагаємо від художнього перекладу не лише відтворення перед нами характерів і ідей автора, твір якого перекладають, не лише його сюжетних схем, а й його літературної манери, його творчої особистості, його стилю. Якщо це завдання не виконано, переклад можна вважати ні на що не придатним. Це наклеп на письменника, який ще більш жахливий через те, що автор майже ніколи не має можливості спростувати його» [29, с. 19-20].

Перекладознавці та літературознавці, проте, часто сперечаються, який же стиль відображає художній твір більшою мірою – особистий стиль автора (індивідуальний стиль) чи стиль епохи. Проблематичним є й саме розмежування цих двох понять, адже авторський стиль завжди тісно переплітається зі стилем (духом) епохи, один стиль фактично не існує без іншого. Те, що ми розуміємо під стилем (духом) епохи насправді є нічим іншим, як сукупністю, своєрідною вибіркою найпоширеніших характерних рис індивідуальних стилів письменників, що творили в ту чи іншу епоху. Отже, можемо зробити висновок про те, що стиль епохи – це видове поняття, а індивідуальний стиль автора – родове, яке фактично становить «плоть і кров» поширених у суспільстві та мистецтві ідей певної історичної епохи.

Для того, щоб провести більш чітку межу між цими поняттями Бріджит Шульце пропонує ввести нове поняття – поняття індивідуальної естетики. Під цим поняттям вона розуміє «сукупність усіх елементів та факторів, що роблять стиль певного автора безпомилково впізнаваним, тобто «особистий почерк автора» [56].

Цікавим є підхід до визначення стилю Джеффри Ліча та Міка Шорта. Їхня концепція стилю полягає в системі підбору мовних засобів, де текст розуміється як множинність семантичних, синтаксичних і графічних або фонологічних структур. Тобто, вони пропонують майже математичне, кількісне визначення індивідуального стилю шляхом вирахування частоти вживання конкретних стилістичних прийомів автором.

1.5. Роль індивідуальності перекладача в перекладі

Переклад – це подорож морем від одного берега до іншого.
Іноді я нагадую собі контрабандиста: я перетинаю
мовний кордон зі своєю здобиччю –
словами, ідеями, образами та метафорами.

А. Лахуз [68]

Літературний переклад здавна посідав особливе місце в перекладознавстві. Особливими завжди були й критерії оцінювання якості таких перекладів, адже на відміну від галузевого перекладу, інваріантою якого зазвичай виступає зміст, літературний переклад покладає на перекладача велику відповідальність – самостійно обрати перекладацьку константу. Досвідчений перекладач впорається зі спокусою цього роздоріжжя форми, змісту та стилю автора та створить неповторний симбіоз, виважено встановивши пріоритети, виділивши основні особливості кожного з аспектів та об'єднавши їх у золоту тріаду, адже абсолютизація однієї зі сторін веде до перекладацького фіаско.

Перш ніж розпочинати безпосередню роботу над перекладом, перекладач має провести ґрунтовну аналітичну роботу. І. Леві писав, що оскільки більшість перекладацьких помилок виникають через поверхове розуміння оригіналу, перекладач «має передусім бути хорошим читачем» [48, с. 42]. За допомогою ґрунтового та детального аналізу він має розпізнати основні стилістичні, експресивні та культурно-специфічні особливості, лінгвістичні функції вихідного тексту, а також ідейну позицію автора для того, щоб їх можна було безпомилково відтворити мовою перекладу [48, с. 42-44]. Отже, переклад літературного твору можна з впевненістю розглядати як проєкт, який потребує чіткого планування та ретельної підготовки. Ця підготовка включає знайомство з постаттю автора, його життєвим шляхом, ідейними переконаннями, попередніми роботами, а також історичним контекстом та філософськими впливами, які відображено в книзі. Так, Юліан Малішевський наголошував на тому, що в особистості перекладача криється дослідницьке начало. Розпочинаючи роботу над кожним новим перекладом, перекладач опрацьовує величезні обсяги інформації, детально її аналізує та ефективно застосовує. На його думку, справжній перекладач поєднує в собі риси літературного критика, історика та теоретика літератури. Саме аналітичні, майже дедуктивні навички перекладача і дозволяють йому «простежити» основні особливості авторського стилю, фактично покроково відтворити процес написання твору [66, с. 165].

В. Здобніков теж вважав, що для досягнення та адекватного відтворення художнього твору перекладачеві необхідно глибоко проаналізувати естетику автора, проникнути в його спосіб мислення та з'ясувати всі обставини створення книги [23, с. 409-410].

Незважаючи на необхідність заглиблення у твір та перенесення його на новий ґрунт, перекладач не має повністю ототожнювати себе з творцем першотвору, його індивідуальність має проявитися в гармонійній адаптації твору для нової епохи та читачів іншої культури, що володіють принципово відмінними пресупозиціями тощо.

Варто пам'ятати, що основна функція художніх текстів – естетична, тому перекладач має також подбати про створення необхідного антуражу, настрою, атмосфери. Читач не зобов'язаний читати ті самі слова, що були написані в першотворі, він має відчувати те, що відчуває читач оригіналу. При цьому необхідно зважити на те, що реципієнт – носій іншої культури, і для того, щоб уможливити адекватне сприйняття перекладеного твору, перекладач має право проявити свою кретивну функцію, яка полягає у створенні «комфортного» читання, тобто читання, яке не відчувається «перекладним», не відволікає своєю «вторинністю». Так, Барбара Фолкарт стверджувала, що «хороший перекладач має розглядати текст як окремий всесвіт» [24, с. 221], а отже і відчувати себе творцем цього всесвіту.

Роль індивідуальності перекладача в художньому перекладі відстоювала і Р. П. Зорівчак. Так, вона писала, що «саме завдяки індивідуальності перекладача перекладений твір стає надбанням народу, для якого робиться переклад, збагачує його літературу. Саме індивідуальність перекладача значною мірою сприяє тому, що оригінал продовжує своє життя в часі і просторі» [14, с. 11-12].

Крім того, саме від перекладача значною мірою залежить рецепція вихідної країни/культури цільовою аудиторією. Так, у своїй монографії М. Іваницька наголошує на тому що «перекладач репрезентує іншомовній аудиторії не тільки літературний твір, а й країну його походження, вибудовуючи її образ, а також образ її культури. Водночас він інтерпретує текст і затекст, пропускаючи їх через

свою особистість і надаючи створюваним образам власних характеристик» [15, с. 7].

При цьому не варто ототожнювати креативність зі свавіллям. У перекладача, як і в кожного пересічного читача, формується певне розуміння твору після прочитання, однак його переклад не має базуватися на власній інтерпретації! Перекладач ніколи не відмикає дверцята, замкнені автором, а лише запалює ліхтарі в довгому коридорі потаємних сенсів, освітлюючи морок незнання іноземної мови для читача. Як стверджував А. В. Федоров, «об'єктивність перекладу та індивідуальність перекладача не просто сумісні, а й передбачають одна одну» [26, с. 7]. Ця місія – осмислення чужих думок та їх подальше переродження в цільовій культурі – надзвичайно складна, та не менш почесна. Чи не найвлучнішим у цьому контексті є висловлювання І. Канта про те, що «геніальність творення дорівнює геніальності розуміння» [16].

Висновки до першого розділу

Запропонований у Розділі 1 огляд перекладознавчої літератури дозволяє зробити низку виживих висновків, релевантних для практичної частини дослідження.

Переклад – це комплексна міжкультурна діяльність. Це означає, що перекладач виступає міжкультурним посередником, а отже – має лишатися неупередженим, зберігати лояльність до автора першотвору та водночас дбати про комфорт та задоволення свого цільового читача. Художній переклад є вигідним як для вихідної, так і для цільової культур, адже він популяризує літературу вихідної культури та дозволяє читачам цільової культури долучитися до зразків світового мистецтва.

Переклад, за визначенням Н. Гарбовського, «є точкою перетину практично всіх областей гуманітарного знання й різноманітних методів дослідження» [4, с. 205], отже й підхід до перекладацького аналізу теж має бути комплексним, поєднувати в собі найрізноманітніші аспекти. Це дозволить зібрати якомога більше релевантної для роботи з текстом інформації. Саме тому з усієї низки підходів до перекладацького аналізу, на нашу думку, найдоречнішим для перекладу саме художніх творів є герменевтичний підхід, що об'єднує в собі елементи лінгвістичного, філософського, літературознавчого та психологічного підходів. Перекладач-герменевт має постійно тримати в фокусі канву оригінального твору, а також проєктувати майбутнє сприйняття перекладу цільовою аудиторією, аби відтворювані образи виглядали органічно. Тобто перекладач не може перебувати «в моменті» польоту власної творчої фантазії, його погляд має бути спрямований і назад (на оригінал), і вперед (на потенційну рецепцію). Це дозволить перекладачеві вчасно відшліфувати свою роботу, співвідносячи кожну деталь із цілим.

Перекладач має чітко усвідомлювати свої повноваження. При цьому в його фокусі має лишатися мистецьке начало тексту, тож для збереження усіх «родзинок» художнього твору, перекладач може вдаватися до певних

креативних рішень, *for the art's sake*. Думка про те, що перекладач стає слугою або суперником автора [13, с. 410] – застаріла. Задля створення якісного та, головне, мистецьки ціннісного перекладу вони мають стати колегами, здатними поступатися один одному в ім'я Слова. Так, О. В. Ребрій дефінує процес художнього перекладу як «пошук спільних естетичних ідеалів уздовж комунікативного ланцюга «автор – перекладач – реципієнт» [20, с. 235]. Це визначення підтверджує тезу про те, що справжній художній переклад починається там, де закінчується ідея мовних зіставлень, адже головна константа, якою має керуватися перекладач – це ідея, закладена автором оригінального твору. Саме тому творчі пошуки перекладача практично не поступаються творчим пошукам автора оригінального твору.

Перекладач має прагнути до збереження не лише форми та змісту вихідного тексту, а й авторського стилю, інакше – переклад припиняє бути перекладом і перетворюється на переспів. Авторський стиль є важливою частиною ідейно-естетичної домінанти перекладу, адже саме стиль письменника відповідає за створення необхідної естетики твору та, відповідно, формує враження.

На процес перекладу впливає низка чинників – як об'єктивних, так і суб'єктивних. До перших належать, зокрема, літературні канони, жанрові та стильові особливості тощо. Суб'єктивні ж чинники включають особистісні якості перекладача, його смак, досвід, світогляд, інтелектуальні здібності. Для того, щоб переклад художнього твору становив таку ж саму мистецьку цінність, як і його оригінал, перекладач має хоч і штучно, але все ж спробувати відтворити процес його створення. Книга має «переродитися» заново завдяки творчим зусиллям перекладача.

РОЗДІЛ 2. GERMAN GESSE – «ОСТАННІЙ ЛИЦАР» НІМЕЦЬКОГО РОМАНТИЗМУ. БІОГРАФІЯ ТА СВІТОГЛЯД АВТОРА ЯК ФАКТОРИ ТВОРЧОГО ВПЛИВУ

Цінні тільки ті думки, якими ми живемо.

Г. Гессе [7, с. 77]

Після дослідження біографії Г. Гессе стає очевидним, що всі його літературні твори аж ніяк не були чистим польотом думки та фантазії. Як би парадоксально це не звучало в контексті художньої літератури, усі книги письменника логічно переплітаються з його життєвим шляхом, фактично відображаючи причинно-наслідковий зв'язок.

Герман Гессе народився в маленькому містечку Кальв, що в Баден-Вюртемберзі. Його родину можна сміливо назвати інтернаціональною, адже родичі батька Г. Гессе походили з Естонії, а материне коріння сягало Франції та Швейцарії. Мабуть, це й поклало початок усім подальшим проявам дуальності в житті письменника.

Дід Германа по батьковій лінії був лікарем, людиною з холодним розумом, а дід по материній лінії – місіонером, який провів багато років у Індії, проповідуючи та збираючи цінні матеріали, що невдовзі увійшли до світової скарбниці сходознавства та індології.

Батьки Г. Гессе були глибоко релігійними людьми, переконаними лютеранами, що сповідували одне з найсентиментальніших та водночас найсуворіших відгалужень цієї протестантської течії – пієтизм. Пієтизм передбачав повну жертвність та відданість свого життя Христу, безумовне служіння Господу та відмову від зовнішніх «мирських» аспектів життя на користь духовності та внутрішнього розвитку. Віряни вважали, що перебувають під постійним наглядом Бога, а отже мають суворо контролювати кожне слово та кожен вчинок, адже Божа кара не змусить довго на себе чекати. Відповідно, релігія стала невід'ємною частиною життя малого Германа, проте не можна сказати, що він чітко дотримувався лише одного певного вчення, радше був відкритим до всього нового, по краплинці збирав аспекти різних релігій, неначе

створюючи нову, власну. Двері його будинку були завжди відчиненими для людей різних віросповідань, пілігримів із найвіддаленіших куточків Землі. Ми знову можемо прослідкувати дуальність навіть у духовних поглядах письменника – протестантизм тісно переплітався зі східними релігіями та філософією, прищепленими дідом та батьком.

Усі пророкували Герману блискуче теологічне майбутнє, проте характер юнака відверто суперечив тодішнім уявленням про богослова. Він був норавливою дитиною, складно знаходив спільну мову з оточуючими. Особливо тяжко Г. Гессе давалися шкільні роки, він не приховував свою неприязнь та зневагу до вчителів та німецької системи освіти в цілому, яка, на його думку, була покликана зламати індивіда в людині та задавити в зародку будь-які ознаки креативності та таланту. Через свою бунтівну натуру Герман утік із семінарії та навіть здійснив спробу самогубства. У віці 13 років він нарешті зміг відділити сподівання сім'ї від власних бажань та твердо вирішив стати «поетом або ніким» [70]. Проте батьки не зрозуміли цього рішення, вирішили, що це чергова підліткова забаганка й сина ще можна «наставити на праведний шлях». Їхні дії складно назвати гуманними – Германа відправили в заклад для душевнохворих, де улюбленим методом «зцілення» був екзорцизм. Сьогодні ми можемо з впевненістю сказати, що перебування в подібних божевільнях не приносило пацієнтам користі, а навпаки – завдавало непоправну психічну шкоду, а деяких узагалі вбивало. Германа оточували справжні психи, епілептики та хворі на шизофренію. Серед нелюдських криків та стогонів юнак відчував себе жалюгідним, огидним, покинутим, невиліковно хворим. Це був один із найбільш страждальних періодів у житті письменника, після якого він став справді іншою людиною. Ні, він не підлаштувався під вимоги суспільства та батьків, чи під релігійні догми, навпаки – як любив писати сам Г. Гессе, він знайшов «шлях до себе». Юнак почав працювати в книгарнях та антикварних крамницях, подорожував Швейцарією й Італією, приділяв багато часу творчості.

1899 став роком літературного дебюту Г. Гессе – вийшла друком його перша поетична збірка. Проте справжній прорив для молодого письменника відбувся в

1904, після виходу роману «Петер Каменцинд». Саме в «Петері Каменцинді» Г. Гессе став на шлях, якого дотримуватиметься протягом усього творчого життя, – пошук свого істинного я; довгий шлях, який зрештою приводить ліричного героя до себе. Ця тема одвічного пошуку, що веде не назовні, а всередину, проходить через весь доробок Г. Гессе яскравою червоною лінією. Тоді ж і почав формуватися стиль Г. Гессе, який можна назвати квінтесенцією релігії та містицизму, психоаналізу та філософії. Серед інших характерних ознак доробку автора Елена Хайдер виділяє велику кількість емотивів, так звану *ich*-нарацію, медитативно-споглядальний стиль та цілу низку власних назв із найрізноманітніших галузей (зокрема, релігії, філософії, літератури) [28, с. 52]. Також варто відзначити тенденцію до свідомої дуальності образів. Практично в кожній своїй книзі письменник створював яскраво дихотомну пару героїв, що взаємно «підсвічували» протилежні риси один одного. Також для творів Гессе властивий перехід слова-поняття в площину слова-образу (наприклад, шкільний учитель/Учитель духовний (сінсей), учень гімназії/Учень, що намагається осягнути життя, подорож фізична (у просторі)/Подорож духовна (пошуки себе) тощо). Серед лейтмотивів творчості письменника можна виділити пошуки свого істинного я, що реалізуються за допомогою великої подорожі (реальної чи духовної), образ наставника та учня, образ людини, яка кардинально змінює свій світогляд та пріоритети після великого одкровення/осягнення таємниці тощо. Ліричний герой творів Г. Гессе – це людина, спрагла до знань та духовних пошуків, людина, що шукає шлях до себе попри осудливі погляди філістерів.

«Петер Каменцинд» можна назвати найлайтовішим із усіх романів автора, він сповнений сентименталізму та закінчується так званим хеппі-ендом – через любов та турботу про оточуючих герой «зцілюється», починає цінувати життя в кожній його миттєвості, знаходить щастя в служінні іншим.

Здавалося, що «Петер Каменцинд» став щасливим квитком для Г. Гессе – він остаточно утвердився в ролі письменника, отримав престижну літературну премію імені Едуарда фон Бауернфельда, одружився з близькою подругою та особистою фотографинею Марією Бернуллі, оселився в ідилічному

швейцарському містечку та більше не мав постійно думати про те, де взяти гроші, адже став досить успішним письменником-фрилансером, пишучи статті для одразу кількох видань. Але щастя тривало недовго. У 1912 році розпочалася Перша світова війна і переконаний пацифіст Гессе переживав цю подію як особисту трагедію. Попри те, що письменник жив у Швейцарії, країні, що зберігала нейтралітет, Гессе турбувала доля його Батьківщини, яка, на його думку, прирікала себе на ганьбу та загибель. Його позиція викликала хвилю обурення, ненависті та безпідставних обвинувачень. Г. Гессе називали «зрадником» та «відступником», його твори не пускали до друку, а наявні книги публічно плюндрували. Майже всі друзі відвернулися від письменника. «Безглуздо-чутливі, близькі до сентиментальних» – так відгукувався про твори Г. Гессе провладний поет Готфрід Бенн [65]. Але це не змусило Германа змінити свою думку – він все ще вважав війну страшною помилкою, злочином, кров від якого не змиється з рук не одного покоління німців. При цьому пацифістська діяльність Г. Гессе не обмежилася літературними нарисами, – він став позаштатним співробітником Червоного Хреста, а також відкрив бібліотеку для військовополонених.

1916 став чи не найстрашнішим у житті письменника: війна тривала, батько помер, дружина та син Мартін тяжко занедужали, шквал ненависті та прокльонів продовжував литися нищівною хвилею. Усе це добряче підкосило психіку Г. Гессе, він почав лікуватися в санаторіях та працювати з відомими психологами. Серед них був і д-р. Ланг, учень славнозвісного К. Г. Юнга. Разом вони провели понад 70 сесій. Ці зустрічі та глибинні бесіди, проведені з Й. Лангом із квітня 1916 по жовтень 1917 не лише поліпшили психічний стан Г. Гессе, але й значно вплинули на його світогляд та знайшли відображення в його літературних творах. Так, безглуздо спростовувати вплив ідей К. Юнга, трансльованих Й. Лангом, на наступну книгу Г. Гессе – «Деміан» (1919), історію якої ми детальніше проаналізуємо в наступному розділі.

1923 став роком змін для Г. Гессе – він отримав швейцарське громадянство та побрався вдруге – з Рут Венгер, яка була на 20 років молодшою. Зважаючи на

значну різницю у віці, інтереси та захоплення подружжя разюче різнилися, до того ж молода дружина була надто залежною від своїх батьків, і в шлюбі, як казав сам Г. Гессе, було «людно». Союз протримався лише 3 роки і цей час Г. Гессе присвятив роботі над автобіографічними творами, зокрема, «Курортник» та «Поїздка до Нюрнберга». Ці повісті стали своєрідним перепочинком перед однією з найвидатніших робіт письменника – «Степовим вовком» (1927), книгою-сповіддю. «Степовий вовк» – це розквіт дуальності, яку так обожнював Г. Гессе: людина і звір, високе і нище, контроль та інстинкт, реальність та сон, тінь та аніма. Книга має відкритий фінал і лишає багато місця для роздумів та інтерпретацій, утверджуючи Г. Гессе не лише як письменника, а й як філософа та психоаналітика.

У 1930 друком виходить «Нарцис і Гольдмунд», що має досить багато паралелей із «Деміаном». Це історія двох друзів, які абсолютно несхожі, проте ідеально доповнюють один одного, як аніма та анімус. Кожен із них вирушає на пошуки власної долі, проте в кінці вони знаходять дорогу один до одного. Цікаво, що як і в «Деміані» важливу роль у романі відіграє образ матері, яка, на відміну від пані Єви, представлена в радше аморальному амплуа, вона покинула свого сина та вирушила в мандри танцювати та зваблювати чоловіків. Незважаючи на це, Гольдмунд прагне віднайти її, якщо не фізично, то хоча б духовно. У кінці твору герой розуміє, що єдиний спосіб возз'єднання – смерть. Його останні слова: «Без матері не можна любити. Без матері не можна померти» [41].

Згодом Г. Гессе одружується з Нінон Ауслендер, мистецтвознавицею та давньою шанувальницею письменника. Кульмінацією творчості Г. Гессе стала «Гра в бісер», видана 1943 року, у розпал Другої світової війни. Робота над книгою тривала довгих 11 років, тож вона увібрала в себе і настрої епохи, і особисті переживання письменника. У центрі сюжету – гра для інтелектуалів, яку надзвичайно складно опанувати. Вона захоплює розум наймогутніших людей світу, відвертаючи їхню увагу від насущних проблем, із якими щоденно стикаються звичайні люди. У найкращих традиціях дуальності Г. Гессе, у творі

протиставляються *vita activa* (життя активне) та *vita contemplativa* (життя споглядальне). Чимало літературознавців трактують події, описані в книзі, як альянсу на Першу та Другу світові війни, за допомогою яких можновладці задовольняють власні амбіції та апетити, прирікаючи звичайних людей на страждання.

У 1946 році Герман Гессе став лауреатом Нобелівської премії з літератури за «натхненну творчість, у якій значною мірою відображаються класичні ідеали гуманізму, а також за блискучий стиль». У тому ж році його було відзначено премією Й. Гете (Goethepreis der Stadt Frankfurt) [71].

Після виходу «Гри в бісер» Г. Гессе писав дедалі рідше, зважаючи на серйозні проблеми з зором та поважний вік. Письменник помер уві сні 9 серпня 1962 року від крововиливу в мозок.

Незважаючи на численні заборони, з якими Г. Гессе постійно стикався за життя, в 1960-1970-х роках твори письменника почали набувати шаленої популярності, входити до навчальних програм найпрестижніших ЗВО світу та вивчатися найприскіпливішими літературознавцями та критиками. Бунтарі усього світу з покоління в покоління продовжують черпати натхнення в протагоністах романів Г. Гессе, а це означає, що творчість письменника пройшла найголовніше випробування – випробування часом. Його твори – це не легке читиво вихідного дня, але від цього розплутувати клубки таємних сенсів, які так майстерно напрям Г. Гессе, лише цікавіше.

Висновки до другого розділу

Герман Гессе – один із найяскравіших представників німецької літератури, творчість якого нерозривно перепліталася з особистим життям автора, а також вбирала в себе суспільні та національні настрої епохи.

Свій творчий шлях Г. Гессе розпочав із віршів, випустивши поетичну збірку в 1899 році, проте невдовзі перейшов до прози. Першим вагомим твором Г. Гессе вважається роман «Петер Каменцинд» (1904), який задав вектор майбутній творчості письменника – пошуки себе, процес індивідуалізації як ціль життя індивіда, яскрава гра на контрасті героїв, що традиційно уособлюють загальнолюдські риси тощо.

Досліджені автобіографічні та літературно-критичні джерела засвідчують, що незважаючи на потужний ментальний зв'язок зі своєю батьківщиною, Г. Гессе насправду був громадянином світу, відвертим пацифістом, справжнім космополітом. Його творчість дуже швидко вийшла за межі Німеччини, як аудиторно, так і сюжетно. Тобто він писав про загальноєвропейські та навіть загальнолюдські проблеми та явища. При цьому Г. Гессе в жодному разі не відмовлявся від своєї батьківщини, радше навпаки, тогочасна влада всіляко перешкоджала його творчості. Проте письменник все ж знайшов сили лунати, бодай на папері, адже він вже тоді чудово розумів, що настануть часи, коли співвітчизники візьмуть його книги до рук і для багатьох вони стануть справжнім катарсисом.

РОЗДІЛ 3. РОМАН-ВИХОВАННЯ «ДЕМІАН». ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ ТА КОНЦЕПЦІЇ ТРАКТУВАННЯ

Я хотів лише одного – спробувати жити тим,
що само виривалося з мене назовні.

Чому ж це було так важко?

Г. Гессе [7, с. 3]

«Деміан» (нім. «Demian. Die Geschichte einer Jugend») – це роман про духовні пошуки, наповнений автобіографічними елементами, релігійними алюзіями, глибоким символізмом. Це історія становлення молодого юнака на ім'я Еміль Сінклер, який не побоявся відійти від лицемірних норм суспільної моралі та визнати свою справжню натуру в усій її недосконалої, прийняти свою світлу та темну сторони, без яких, як пізніше з'ясовує протагоніст, людина поступово втрачає себе.

Роман «Деміан» вийшов друком у 1919 році у видавництві S. Fischer Verlag. Однак постать автора книги довго лишалася загадкою. Справа в тому, що «Деміана» було видано під ім'ям нікому невідомого Еміля Сінклера. Лише через рік, коли інтерес до книги зашкалював, а німецький письменник Отто Флаке та швейцарський літературознавець Едуард Корроді здійснили ретельний стилістичний аналіз книги, Герман Гессе вирішив чи радше був змушений зізнатися у своєму авторстві. Сам Г. Гессе писав: «Дивовижно, що таким досвідченим літераторам як Т. Манн та Е. Корроді знадобився цілий рік, а звичайні читачі, які читали книгу серцем, впізнали мене ще на першій сторінці» [67, с. 11]. Так чи інакше, Томас Манн надзвичайно схвально відгукувався про роман і навіть порівнював його з легендарними «Стражданнями юного Вертера» Й. Гете. Франц Баумер писав, що книга «надзвичайно точно потрапила в нерв свого часу та справила на нього незабутнє електризуюче враження» [34, с. 44]. А Стефан Цвейг у своїй рецензії 1923 року писав, що «Деміан – це один із небагатьох творів Справжньої Літератури» [63].

Що ж означало це ім'я і чому визнаний у літературних колах Г. Гессе вирішив залишитися інкогніто? Ще в 1917, за кілька років до виходу «Деміана» у світ,

Г. Гессе публікував кілька оповідань під вигаданим іменем Еміля Сінклера. Це своєрідне альтер-его письменника – невиліковно хворий юнак, який не бажав слави (алюзія до вимушених поневірянь молодого Г. Гессе по божевільнях, які довели, що бажання творити йшло від серця, а не було підлітковою вигадкою, бажанням легких грошей, визнання тощо). Насправді псевдонім виконував одразу кілька важливих функцій. По-перше, він подарував Г. Гессе найбільшу розкіш, про яку кожен відомий письменник може лише мріяти – можливість почати спочатку, абстрагуватися від своїх попередніх робіт, напрацьованого роками статусу і, відповідно, очікувань, які всі покладали на нього. Це дало Г. Гессе неабияку розкутість та свободу, якими він вправно скористався. Проте є й інша, набагато приземленіша причина. Справа в тому, що під час Першої світової війни Герман Гессе перебував під постійним наглядом. Через проблеми з зором йому вдалося уникнути прямої участі у воєнних діях і навіть виїхати до Швейцарії. Однак німецьке консульство взяло з нього тверду обіцянку утримуватися від будь-яких політичних заяв, усних чи письмових, а отже фактично заборонило друкуватися під час війни. Псевдонім став чудовим способом обійти цю заборону. Проте Г. Гессе не був би собою, якби не вклав навіть у це вигадане ім'я політичний підтекст. Обраний автором псевдонім суголосокий із іменем Ісаака фон Сінклера, німецького дипломата та мецената, що був близьким другом геніального поета-романтика Фрідріха Гельдерліна, який пропагував високі гуманістичні ідеали та пріоритезував мистецтво над політикою [65].

Існує й третя версія, яка, однак, не має офіційного підґрунтя – нібито сам видавець, Семюель Фішер, підкинув Г. Гессе ідею псевдоніма, оскільки вважав, що ім'я корифея відлякуватиме молодих читачів. Лише в 1920 році книга виходить із розширеною назвою, яка й поставила усі крапки над «і»: «Історія юності Еміля Сінклера, написана Германом Гессе»).

«Деміан» – це глибоко філософська книга, похмура і по-своєму містична. Сам автор називав «Деміана» романом-вихованням (*Bildungsroman*). За словами

Г. Гессе, люди переживають так званий «досвід Деміана», коли чинять опір одноманітності та посередності [40, с. 56].

Надін Мечадані запевняла, що свою головну ціль Г. Гессе вбачав у вихованні поглибленого розуміння мистецтва в суспільстві та утвердженні в ньому постаті поета як незалежного митця [50, с. 15]. А Ф. Міхельс стверджував, що за допомогою своїх книг Г. Гессе завжди заохочував читачів пройти цей «шлях до себе» (нім. *Eigensinn*) [51, с. 108-109], знайти сміливість бути собою (нім. *Mut zur Eigenständigkeit*) [51, с. 108-109].

Дослідник творчості письменника Джозеф Мілек теж відстоював тезу про наставницько-виховний характер твору та стверджував, що «Деміан» – це сповнене надії моральне звернення гуманіста до особистості [52, с. 26]. Через звернення до кожної окремої людини/кожного окремого читача Г. Гессе сподівався достукатися до соціуму. Він вважав, що суспільство демонструє симптоми, тоді як причини варто шукати серед індивідів. [52, с. 26]. Дж. Мілек був переконаний, що індивідуальні зміни призводять до змін більш глобальних, суспільних. Так, він писав, що коли людина вдосконалює себе як особистість, суспільство також вдосконалюється [52, с. 26-27]. Наголос на особистості чітко дає читачеві зрозуміти, що він, як людина, має змінитися сам, перш ніж зміниться світ навколо, і що він, як людина, має пройти через процес індивідуалізації (про який детальніше далі).

Вперше про роман-виховання як жанр заговорив німецький філолог та бібліотекар Карл Моргенштерн [76]. Зазвичай у центрі творів цього жанру знаходиться молодий протагоніст, який має пройти довгий шлях, пізнати світ та в результаті отримати певне «просвітлення», перш ніж його особистість стає сформованою (це відображено навіть у повній назві книги: історія юності (нім. *die Geschichte einer Jugend*). На своєму шляху герой переосмислює власні цінності, моральні принципи, свій соціальний статус тощо. Найбільшою популярністю жанр користувався в період німецького Просвітництва, а згодом поширився і на британську та російську літературу, переживши свій Ренесанс у другій половині 20 ст. Важливо не плутати роман-виховання з романом-

становленням (Entwicklungsroman), хоча ці жанри справді дуже схожі, адже в обох зображається дорослішання особистості, не лише вікове, а й духовне. Одна з найхарактерніших відмінностей цих двох жанрів – це чітке простеження «вчителів» на шляху протагоніста, ми виразно бачимо, що всі внутрішні зміни героя пов'язані зі зовнішніми факторами. Ще одна відмінна особливість – знання, адже саме зі здобуттям нових знань герой роману-виховання починає бачити світ по-новому, йому відкриваються досі непізнані кольори та звуки, які він раніше не помічав чи не міг збагнути через свою неосвіченість, брак тих чи інших відомостей [73].

«Деміан» – це плід обставин життя Г. Гессе. Про те, що роман містить чимало автобіографічних елементів, ми дізнаємося ще в авторській передмові. Війна, смерть батька, хвороба дружини – усе це штовхало письменника в нетрі творчих роздумів, а в результаті привело до потреби глибинного психоаналізу, вплив якого на книгу заперечувати безглуздо. Саме сеанси з Йозефом Лангом допомогли Г. Гессе зануритися в потрібний антураж. Надін Мечадані навіть стверджувала, що Йозеф Ланг на своїх психоаналітичних сеансах прямо закликав Г. Гессе до нових і нових мистецьких пошуків [50, с. 11-12].

Серйозно цікавитися психоаналізом Г. Гессе почав ще в 1914. Це явище не було чимось унікальним, подібні теми були надзвичайно популярними серед німецьких інтелектуалів. Г. Гессе вважав, що це єдиний спосіб нарешті розібратися в собі та вирішити численні проблеми та потрясіння, які так його бентежили. Після близького спілкування з учнем Карла Юнга, письменник неабияк зацікавився ідеями юнгіанства, зокрема юнгіанським аналізом, який концентрувався на підсвідомому та ставив за мету гармонійне прийняття людиною усіх своїх чотирьох архетипів: Тіні, Персони, Аніми та Анімуса [72].

Згідно з концепцією К. Юнга, людська душа – це єдність Свідомого та Несвідомого начал. Наше Свідоме охоплює два компоненти – Его та Персону. Его – це всі наші свідомі вчинки, а Персона – це проекція, враження, яке ми маємо справити на оточення шляхом здійснення певних вчинків. Тобто ці

іпостасі уособлюють наше бачення себе та суспільно прийнятний образ [61, с. 23].

Підсвідоме представлене так званою Тінню, яка ніби протистоїть Персоні, тобто ідеальній картинці, яка задовольняє очікування публіки. Тінь навпаки ж уособлює усі «небажані» якості, які ми намагаємося приховувати або ж узагалі відмовляємося визнавати. Кромер – це Тінь Сінклера, все те, що він нібито зневажав, хоча насправді мав у своїй натурі. Деміан – це альтер-его Сінклера і, водночас, його ідеал. Для того, щоб не розчинитися в цьому ідеалі, шляхи юнаків розходяться. Незважаючи на весь трепет та повагу, яку відчував до Деміана Сінклер, він розумів, що час знайти свій власний шлях, і стати рівним Деміану, а не ідентичним.

Також до несвідомої частини Самості К. Юнг відносив Аніму та Анімуса. Аніма уособлює жіноче начало чоловічої підсвідомості, а Анімус – чоловіче начало жіночої підсвідомості. Разом вони утворювали збалансовану єдність, як інь та ян. Це образи-провідники, музи, покровителі мистецтва, герої, що з'являються в потрібний для протагоніста час, щоб дати відповіді, на питання, які його турбують, вказати правильний шлях або ж, навпаки, відвернути від хибного. Анімою Сінклера можна вважати Беатріс, ім'я якої, до речі, вибрано не випадково. Так, П. Фріке впевнена, що цей образ Гессе пов'язав із Беатріче Данте, яка теж уособлювала Аніму, провідника до вищого рівня на шляху до Індивідуалізації [39, с. 29]. Образ Беатріс допоміг Сінклеру краще збагнути жіночу природу, зокрема, усвідомити, що жінка – це не спокуса та небезпека, а чистота, краса та натхнення.

Для цього симбіозу Свідомого та Підсвідомого К. Юнг вводить поняття Самість [43, с. 9]. Самість формується за умови Індивідуалізації (нім. *Verselbstung, Selbstverwirklichung*), якою К. Юнг називає прийняття таємних прагнень, фантазій, сновидінь тощо. Тобто індивідуалізація – це процес інтеграції підсвідомого у нашу свідомість. Знайомство та взаємодія з усіма персонажами/втіленнями Свідомого та Несвідомого – це сходинки на шляху Сінклера до його Індивідуалізації.

Вирішальна сцена роману розгортається на тлі війни, коли Еміль та Деміан ідуть на фронт, а згодом опиняються в одному госпіталі. Перед смертю тяжко поранений Деміан цілує Сінклера. І. Крамер розтлумачує, що цей поцілунок символізує інтеграцію Несвідомого у Свідомість, тобто здобуття Цілісності, до якої так довго йшов головний герой [43, с. 40]. Цей епізод і завершує довгий та складний шлях до Індивідуалізації Сінклера [61, с. 34]. Відсутність внутрішньої боротьби між суперечностями людської природи свідчить про успішне закінчення процесу Індивідуалізації.

«Деміан» увібрав у себе ці архетипи та багато іншої юнгіанської символіки. Проте книга зовсім не нагадує психологічний трактат, – варто наголосити, що головним двигуном Г. Гессе при написанні був все ж художній задум. Так, Г. Гессе описував творчість як «інтуїтивне осягнення психічних процесів і станів» [50, с. 17], тоді як психоаналіз, на його думку, «намагався тлумачити людську душу раціонально і науково» [50, с. 17]. Тобто Г. Гессе підносив митців над психоаналітиками, запевняючи, що все те, що психоаналітики формулювали у своїх постулатах, справжні письменники знали на інтуїтивному рівні». У своїй статті 1918 року «Художник і психоаналіз» письменник неодноразово підкреслював, що юнгіанські впливи були побічними та проявлялися постфактум: «Після знайомства з роботами З. Фрейда, К. Юнга та інших я помітив, що в них загалом підтверджуються майже всі мої нечіткі уявлення, які я черпав із творів інших письменників або ж формував із власних спостережень. У них було чітко сформульовано все те, що вже частково було моїм надбанням – неначе передчуття, раптове осяяння або неусвідомлене знання» [9, с. 63].

Письменник неодноразово стверджував про тісний взаємозв'язок літератури і психоаналізу, адже саме завдяки надбанням останньої науки можливе глибинне розуміння природи людини, її душевних переживань та станів, що у свою чергу допомагає створити самобутній та правдоподібний літературний образ.

Роман побудовано у формі своєрідної сповіді головного героя, який вибірково та фрагментарно згадує ті чи інші ситуації та періоди своєї юності. На відміну від інших популярних романів, де кожному персонажу приділяється достатньо

рівномірною кількістю часу, в «Деміані» весь сюжет обертається навколо одного протагоніста, всі інші – лише крупинки на його шляху до себе. Через цю егоцентричність виникає враження, що ми читаємо особистий щоденник Еміля Сінклера. Американський літературознавець Ральф Фрідман зауважував, що «як сюжет, так і структура роману концентруються на одній постаті Еміля Сінклера, тому що саме цей герой складається з плоті та крові автора» [38, с. 58].

Існує велика кількість інтерпретацій «Деміана». Деякі дослідники (Ральф Фрідман, Надін Мечадані, Ілона Крамер) вважають, що автобіографізм превалює в книзі, і твір став спробою особистого психоаналізу Г. Гессе, своєрідним «самолікуванням». Прихильники цієї тези вказують на паралелі між життям Г. Гессе та проблемами, висвітленими у книзі. Наприклад, головний герой відчуває на собі тиск родини, школи, суспільства, безглузвих норм, які всі намагаються йому нав'язати. Ця сюжетна лінія перегукується з дитинством та юністю самого Г. Гессе, який теж зіткнувся з нерозумінням та неприйняттям родини та суспільства, ба більше – рідної країни. Конформізм та набожність, які ламають особистість, підлаштовуючи її під «систему» – ця ідея проходить червоною лінією як у книзі, так і в житті письменника.

Інші ж вважають таке трактування перебільшеним. Так, Фріц Боттігер писав, що «Гессе такою ж мірою Сінклер, як Гете – Вертер або Томас Манн – Ашенбах» [75]. Літературознавці (Джозеф Мілек, Іннес Грєпер, Норберт Рац, Ерік Х. Еріксон) запевняють, що образ Еміля Сінклера збірний і відображає настрої усієї західноєвропейської інтелігенції, яка зневірилася в ідеалах попередньої епохи і стала на болісний, але конче необхідний «шлях всередину», шлях до витоків, до європейської самобутності, «до себе».

Цей «шлях до себе» або ж, як кажуть німці, «Eigensinn», можливий лише за умови невтомної протидії ідеям, які сповідують маси, боротьби з «демонами». І лише у того, хто як і юний Сінклер ступає на цей нелегкий, але високий шлях, виробляється стійкий імунітет до антигуманних та псевдогуманних догм [64]. Саме в цьому шляху Г. Гессе вбачав формулу порятунку Європи та й усього людства після всіх лих, зокрема, кровопролиття війни: «Поки стара культура та

мораль, що вичерпали себе, не змінилися новими, у це глухе, небезпечне і болісне лихоліття людина має знову зазирнути у свою душу, знову побачити, як у ній здійснюється звір, як грають у ній первісні сили, що вищі за мораль» [8, с. 110]. За словами Ю. Штельцига, «Деміан» – це суцільний троп психічного стану Європи та людства [58, с. 145].

Варто згадати і про воєнну концепцію тлумачення твору (Томас Манн, Герберт Кун, Метін Топрак). Г. Гессе писав свій роман під враженнями, а точніше у розпачі, від Першої світової війни. Його шокувала жорстокість та несправедливість, безладдя та хаос, безбожність та аморальність, які сяла ця війна. Духовні пошуки головного героя Еміля Сінклера можна сміливо назвати маніфестом цілого повоєнного покоління, втраченого покоління. Це люди, які мали певні принципи, цінності, ідеали, уявлення про себе та світ. Але всі вони розсипалися перед обличчям війни. Тепер вони почуваються розгубленими та зрадженими. Усе те, у що ці молоді люди вірили, усі мрії, які вони плекали, було сплюндровано та знецінено в порівнянні з загарбницькими інтересами імперської машини. Межі між добром і злом стали розмитими, тепер кожен із них мав віднайти свою правду, свого Бога, і свого диявола. Саме тому молодь і почала зачитуватися «Деміаном»: зневірившись у владі та політиці в цілому, юнь вирішила шукати відповіді в протилежному – у мистецтві, і разом із Сінклером «винаходити себе і світ» знову.

Уваги також заслуговує і релігійна концепція (Льюїс Таскен, Юджин Штельциг, Вірджинія Феклер, Володимир Седельник). Так, навіть назва роману має певну алюзивність. Деміан – ім'я, яке навіть на підсвідомому рівні нагадує слово «демон». Сам Г. Гессе стверджував, що не він обирав ім'я, а ім'я обрало його: «Я побачив його уві сні і він сказав мені помістити це ім'я на обкладинку книги». Постать Деміана надзвичайно цікава. Він символізує ту темну сторону, якої автор вчить не боятися та не заперечувати, адже саме в ній інколи криється істина. виправдовуючи своє неканонне ім'я, Деміан ставить під сумнів звичне трактування Біблії, зокрема, історію про Каїна та Авеля, та й взагалі має власний погляд на всі речі. Про його особливість та велич над іншими говорить невидима

мітка, яку зміг розгледіти Сінклер (мітка Каїна). Ще один відверто християнський образ книги – це образ пані Єви, яка уособлює жіноче начало та образ матері-берегині роду. Утрюх Деміан, пані Єва та Сінклер змогли збагнути якусь вищу істину, те, що лишається невидимим для сірої маси, що ходить із опущеними очима. У їхньому просвітленні можна помітити ще один знаковий для християнства образ – образ Святої Трійці. Цікавою релігійною відсилкою є й момент із крадіжкою яблук. Це яскрава алюзія на гріхопадіння Адама та Єви, що веде за собою вигнання з раю, а у випадку Еміля Сінклера – вихід зі світу безтурботного дитинства [61, с. 27].

В. Седельник писав, що Г. Гессе використовував віру в різних її варіаціях для створення контрасту, противаги злу, цинізму, невігластву та порожнечі у своїх творах. Ліричний герой у духовних пошуках – візитівка Гессе. Він щиро вважав, що людина, а також віра, що її підживлює – це найбільша сила, що здатна вистояти навіть у найжахливіших умовах історії [22, с. 19].

Отже, «Деміан» – це філософський роман-виховання, наповнений складною багатошаровою символікою та складними питаннями, до яких людство повертається і продовжить повертатися в часи занепаду цінностей та кризових ескалацій. Найцікавіше в ньому, на нашу думку, те, що кожен читач може трактувати книгу по-своєму, щоразу знаходити щось нове, шукати відповіді на питання, що турбують, черпати натхнення. І, як і передбачає жанр роману-виховання, читач сприйматиме ті шари сенсів, до яких готовий на певному етапі, і перечитуючи книгу з разу в раз, ця палітра ставатиме дедалі ширшою, збільшуючись пропорційно з кроками читача на «шляху до себе».

Висновки до третього розділу

Отже, «Деміан» – це глибоко філософський роман, наповнений складними символами, алюзіями та образами. Відповідно, існує ціла низка концепцій тлумачення (зокрема, автобіографічна, загальноєвропейська, воєнна, релігійна), які, проте, співіснують лінійно, а не взаємо виключають один одного.

«Деміан» – це роман-виховання, за допомогою проблем конкретних протагоністів-індивідів Г. Гессе зображав недоліки людства та вказував на шляхи їх подолання – зокрема, індивідуалізацію, що полягала в абсолютному прийнятті світлої та темної сторін та звільненні від руйнівних догм псевдоморалі.

Одні з найбільших «ворогів» літературного перекладу – дослівність та однозначність, яких Г. Гессе оминав як ніхто інший. Письменник розглядав творчість як засіб виховання смаку та інтелекту в читача. Проте всі романи автора змушували працювати не лише мізки, а й уяву. У рядках Г. Гессе насправді набагато більше потайних символів, аніж літер. Кожна книга письменника, зокрема і «Деміан», – це не просто художня вигадка, це своєрідний філософський трактат. У цьому й полягає «ефект Гессе» – книги письменника можна з цікавістю перечитувати необмежену кількість разів, адже кожне прочитання відкриває більше і більше дверцят, які раніше здавалися міцно зачиненими. На нашу думку, Германа Гессе можна сміливо назвати передтечею таких видатних постмодерністів, як У. Еко та М. Павича, а також співтворцем їхніх улюблених прийомів, зокрема, насичення тексту палімпсестами та створення так званих романів-квестів, що мають безліч прочитань та інтерпретацій і тому відкриваються кожному читачеві по своєму.

Отже, свідомо багатозначність, символічність, інтертекстуальність – це три надзвичайно важливі аспекти, на яких будуються романи Гессе. Ця полісемія проявляється як на семантичному, так і на глибинно контекстуальному рівні, і завдання перекладача полягає в її тендітному збереженні.

РОЗДІЛ 4. ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ ТРАНСФОРМАЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ПЕРЕКЛАДУ РОМАНУ «ДЕМІАН» ІВАНОМ МЕГЕЛОЮ)

Перекладач має гарантувати читачеві таку ж насолоду від перекладеного твору, яку сам отримав від ознайомлення з оригіналом.

В. Віллс [62, с. 74]

Творчість Германа Гессе стала надбанням не лише німецькомовних народів, а й усього людства. Це стало можливим завдяки клопіткій роботі перекладачів, які майстерно перенесли твори письменника на національний ґрунт. Перекладами творів Г. Гессе українською займалася ціла плеяда видатних українських перекладачів, зокрема: Євген Попович («Гра в бісер», «Степовий вовк»), Іван Герасим («Нарцис і Гольдмунд»), Михайло Орест («Сім німецьких новель»), Олекса Логвиненко («Сіддхартха») та інші. Значний внесок у вітчизняну скарбницю перекладів Гессе зробив і Іван Мегела, здійснивши переклад роману «Деміан», повістей «Душа дитини», «Клайн і Вагнер», «Останнє літо Клінгзора», а також численних казок, легенд та притч. Ознайомившись із перекладацьким доробком, можемо стверджувати, що І. Мегела є яскравим прикладом перекладача, що практикує комплексний герменевтичний підхід, адже він не просто перекладав окремі книги письменника, він заглиблювався у філософію автора, цікавився сходознавством, напрацював певний вокабуляр, яким апелює при перекладі найрізноманітніших творів Г. Гессе. Це підтверджує думку польського літературознавця Артура Сандауера про те, що перекладач має ознайомитися не лише з окремими творами автора, а й усією його творчістю, і проїнятися його лексикою, образами і навіть манерою настільки, аби без ускладнень апелювати його матеріалом, компенсуючи за потреби неперекладне місце іншим, написаним у тому ж дусі» [21, с. 174].

Проаналізувавши роман «Деміан» та його переклад, можемо стверджувати, що перекладач обрав стратегію очуження, тобто наближав читачів до автора, а не навпаки. Книга наповнена інтернаціональною лексикою, алюзіями з

мистецької та релігійної сфер, які І. Мегела не намагався адаптовувати/проводити міжкультурні аналогії/пояснювати численними виносками тощо. Так, у творі можемо побачити справді вражаючу кількість згадок про видатних постатей, а також власних назв та понять із вище зазначених галузей. Зокрема, імена митців/політиків/громадських діячів: Беатріче Портінарі [77, с. 84], Данте Аліг'єрі [77, с. 98], Генріх Гейне [77, с. 87], Геродот [77, с. 114], Ігнатій Лойола [77, с. 185], Йоганн Бах [77, с. 73], Лев Толстой [77, с. 183], Леонардо да Вінчі [77, с. 131], Макс Регер [77, с. 122], Наполеон Бонапарт [77, с. 185], Новаліс [77, с. 104], Отто фон Бісмарк [77, с. 185], Платон [77, с. 133], Рафаель Санти [77, с. 98], Фрідріх Ніцше [77, с. 104], Юлій Цезар [77, с. 185]; твори мистецтва: кантата Й. Баха «Actus tragicus» [77, с. 73], Пассакалія Д. Букстехуде [77, с. 130], хорально-оркестровий твір Й. Баха «Пристрасті за Матвієм» [77, с. 73], трагедія Й. Гете «Фауст» [77, с. 107]; географічні назви: Європа [77, с. 170], Інсбрук [77, с. 166], Німеччина [77, с. 171], Росія [77, с. 171], Фландрія [77, с. 206], Цюрих [77, с. 166], Японія [77, с. 166], народності зулусів та кафрів [77, с. 132] тощо. Розуміння усіх цих згадок та алюзій передбачає наявність базових фонових знань у читачів.

Розглянемо кілька менш очевидних прикладів одомашнення/очуження:

Oder ich kann es auch der Polizei sagen, den Wachtmeister kenne ich gut [78].	А можу заявити і в поліцію – я добре знаю їхнього вахмістра [77, с. 17].
---	--

У вище наведеному уривку перекладач вдається до стратегії очуження, яка, проте, конкретно в цьому контексті є небезпечною через багатозначність лексеми. Слово «вахмістр» має два значення та, фактично, в обох випадках є культуремою. У деяких землях Німеччини це спеціальне поліцейське звання, а ось у арміях деяких європейських країн, зокрема, колишньої Російської імперії, – військове. Проте оскільки в першій частині речення вже згадано поліцію, проблем із інтерпретацією не має виникнути.

Приклади одомашнення – поодинокі, як-от у таких двох випадках:

Lateinschule [78].	Гімназія [77, с. 6].
--------------------	----------------------

Латинські школи можна назвати історичною реалією, архаїзмом, адже вони були поширені в Європі XIV-XIX століття. Перекладач вирішив вжити більш нейтральний у часовому аспекті та більш звичний для читача цільової аудиторії відповідник «гімназія», оскільки ці два види навчальних закладів виконують/виконували схожі функції.

Die Lebkuchen rochen süß und strömten dichte Wolken süßerer Erinnerungen aus [78].	Пахли медівники, випромінюючи густі хмари недавніх, ще солодких спогадів [77, с. 96].
--	---

Так, німецьке слово «Lebkuchen», що фактично є культуремою та означає особливий різновид різдвяних пряників (особливо поширені Нюрнберзькі пряники), рецепт яких походить ще з Середньовіччя, передано українським різновидом пирогів – «медівником». Можна сказати, що йдеться про своєрідну культурну підміну. Також варто відзначити надзвичайно естетичне відтворення оригінальної метафори, в якій проводиться аналогія між ароматом випічки та спогадами: «густи хмари недавніх, ще солодких спогадів». Ці, здавалося б, незначні деталі, вкраплені перекладачем («недавніх» та «ще солодких») додають особливої теплоти та шарму, створюючи надзвичайно наочну алегорію «запах випічки - спогад».

Зважаючи на специфіку вихідної та цільової мов, переклад не обійшовся без певних цілком виправданих та необхідних як із лінгвістичної, так і з художньої точок зору трансформацій, які, проте, завжди демонстрували лояльність перекладача до автора. Це означає, що перекладач не намагався перемогти письменника, але й не перетворився на його сіру тінь – «баланс сил» було майстерно збережено. Так, якщо певний авторський прийом було неможливо відтворити засобами цільової мови, І. Мегела яскраво компенсував його в іншому фрагменті, і навпаки – якщо певний сегмент оригінального тексту можна було оздобити цікавинкою в мові перекладу, перекладач брав на себе таку відповідальність.

Загалом перекладацькі трансформації можемо розділити на 3 рівні: лексичний, синтаксичний, семантичний.

4.1. Перекладацькі трансформації лексичного рівня

Лексична канва художнього твору (та його перекладу) посідає одне з найважливіших місць у ієрархії атмосферо- та естетикотворчих елементів. І хоча на перший погляд може здатися, що одна лексема не відіграватиме суттєвої ролі в рецепції твору, насправді ж сукупність лексичних засобів книги значною мірою формує враження від твору.

Лексика роману «Деміан» надзвичайно різноманітна. Серед основних пластів можна виділити велику кількість фразеологізмів, просторіч, архаїзмів, власних назв тощо. До того ж, на основі роману можна скласти цілий словничок релігійної лексики. Усі ці елементи виконують певну стилістичну функцію, зокрема, слугують засобами створення мовних портретів героїв. Лексикон кожного персонажа – це, фактично, його відображення. Так, за словниковим запасом та манерою мовлення можна з'ясувати вік, соціальний статус, рівень освіченості, базові психологічні характеристики протагоністів. Саме тому перекладач має підходити до відтворення лексики з винятковою уважністю, прагнути до збереження не лише змістової складової, а й стилістичної.

Перекладацькі трансформації лексичного рівня умовно розділено на такі категорії (хоча більшість прикладів демонструє відразу кілька різновидів трансформації, тобто є комбінованими):

Фразеологія:

Фразеологізми є одним із найчисельніших лексичних пластів роману. Більш того, прагнучи підтримати обрану автором першотвору тактику фразеологізації, перекладач досить часто вдається до фразеологічного перекладу першочергово нейтральних лексем. Загалом відношення оригінал-переклад із позиції фразеології можна поділити на три групи: група 1 - 1, де фразеологічний зворот вихідного тексту відтворено фразеологічним зворотом у цільовому тексті; 1 - 0, де фразеологічний зворот вихідного тексту відтворено нейтральною лексемою в цільовому тексті; 0 - 1, де нейтральну лексему вихідного тексту відтворено фразеологізмом у цільовому тексті. Розглянемо кілька яскравих прикладів:

Einer von uns, erzählte ich, hatte immer Schildwache stehen müssen [78].	Отже, один із нас мав стояти на чатах [77, с. 13].
--	--

У німецькому реченні слова автора («erzählte ich») розірвані прямою мовою. В українській мові таке подання теж цілком можливе, проте перекладач вирішив нівелювати цей фрагмент, замінивши словом «отже» та звільнивши таким чином пряму мову від слів автора. Також цікавим та водночас цілком виправданим є вибір фразеологічного вислову «стояти на чатах», що означає «вартувати». Оригінальну фразу «Schildwache stehen» теж можна назвати стилістично забарвленою, адже «Schildwache» – це озброєна варта, чати. Цей пафосний вислів створював ефект комічності, оскільки контекст речення (крадіжка яблук) насправді не вирізнявся серйозністю та, відповідно, не потребував настільки серйозного підходу до сторожі.

Sei doch nicht dumm [78]!	Чого ти клеїш дурня [77, с. 17]?
---------------------------	----------------------------------

Яскравий приклад фразеологізації, до якої так полюбляє вдаватися перекладач. Прикметник «dumm», що вказує на невисокі інтелектуальні здібності, було відтворено за допомогою яскравого фразеологізму «клеїти дурня», який, проте, має дещо відмінний відтінок значення, а саме несерйозну поведінку, вдавane нерозуміння чогось. Також перекладач змінив комунікативний тип речення: замість спонукального – питальне.

Dann schmilzt mir der Stein im Halse [78].	Розтане грудка у мене в горлі [77, с. 23].
--	--

У вище продемонстрованому прикладі можемо побачити один зі способів відтворення інтернаціонального фразеологізму. Німецький «Stein im Halse», англійський «lump in throat», російський «ком в горле» – усі ці вирази розділяють спільний денотат та сигніфікат та фігуративно означають «відчуття внутрішнього дискомфорту/конфлікту/тягаря». В українській традиції закріпилася версія «клубок у горлі», яка, однак, має дещо відмінний від інших мов сигніфікат.

І. Мегела, ймовірно, вирішив це виправити та «повернути» український відповідник до «інтернаціональної сім'ї» за допомогою авторського вислову «грудка в горлі», що має спільний для вище наведених мов сигніфікат.

Es war mir schlimm zumute [78].	Мені було кепсько на душі [77, с. 25].
---------------------------------	--

Черговий приклад вдалої фразеології.

Ich spürte, wie ich wieder einen Schritt näher bei Kromer und seiner Welt war, wie es so hübsch Zug um Zug abwärts ging, und setzte Trotz dagegen [78].	Ну от, тепер я ще на крок наблизився до Кромера та його світу і швидко скочуюся донизу... Я хотів опиратися, закусивши повіддя [77, с. 26].
---	---

У вище наведеному прикладі можемо знову простежити напрочуд креативний хід думок перекладача. Нашу увагу привертає останній сегмент «(Ich) setzte Trotz dagegen» – «Я хотів опиратися, закусивши повіддя». Перекладач вдався до створення авторського фразеологізму, логіку якого ми все ж можемо простежити. Розглянемо вислів буквально – якщо закусити повід, – кінць зупиниться, у контексті нашого речення це означатиме, що рух протагоніста вниз, на дно, за забіякою Кромером, сповільниться або припиниться. Можна знайти й інше обґрунтування – фразеологізм зі схожим інвентарем – «закусити вудила», який означає «робити щось, не стримуючи себе». Спробуємо підставити в наш контекст: «я хотів опиратися, не стримуючи себе» – звучить не зовсім логічно. Проте варто спробувати перефразувати вказане вище визначення на «чимдуж» або «щосили», як усе стане на свої місця. Порівняймо: «Я хотів чимдуж опиратися». Ми не можемо стовідсотково стверджувати, що за авторським неологізмом І. Мегели крилося саме це значення, проте наші версії все ж не позбавлені логіки.

Ich hätte dich für gescheiter gehalten [78].	Я гадав, ти маєш кебету [77, с. 27].
--	--------------------------------------

Перекладач знову «забарвлює» та фразеологізує слова вихідного тексту. Так, стилістично нейтральний прикметник «gescheit» (розумний) перетворюється на колоритний фразеологізм «мати кебету».

Wie es in unsrer Schule hie und da vorkam [78].	Як це вряди-годи траплялося в нашій школі [77, с. 31].
---	--

Перекладач зберігає фразеологічний баланс. Німецьке «hin und da» передано близьким за стилем «вряди-годи». Значення виразів, проте, має незначну

відмінність. Німецьке «hin und da» означає «час від часу», тоді як українське «вряди годи» – «зрідка».

Aber Demians Wissen wurde mir immer rätselhafter [78].	Але обізнаність Деміана загнала мене в глухий кут [77, с. 49].
--	--

Чергова фразеологічна заміна нейтральної лексики (0 - 1).

Ich sah mich plötzlich aus dämonischen Netzen entwirrt [78].	Раптом я відчув, що виплутався з гемонських тенет [77, с. 52].
--	--

Ще один авторський фразеологізм перекладача – «гемонські тенета». Слово «гемон» є відверто лайливим та просторічним, вважається синонімом до слова «демон», хоча насправді має античне походження та перекладається з давньогрецької як «кривавий». У давньогрецькій міфології Гемон – це син фіванського царя Креонта та наречений Антігони, який загинув, намагаючись розгадати загадку Сфінкса. Причина такої негативної конотації імені – лишається загадкою.

Die Frage war noch immer, ob mit der Zeit aus mir ein guter Sohn und brauchbarer Bürger werden könne, oder ob meine Natur auf andere Wege hindränge [78].	Їх усе ще непокоїло питання, чи вийде з мене колись порядний син і корисний громадянин, а чи моя природа потягне мене кудись на манівці [77, с. 84].
---	--

Перекладач фразеологічно перекладає німецьку конструкцію «auf andere Wege hindrängen», яка не має конкретно позитивної чи негативної конотації, за допомогою вислову «потягнути на манівці», додаючи таким чином більш конкретного (негативного) значення оригінальному виразу. Проте зважаючи на те, що в першій частині речення вже фігурує позитивний образ порядного сина, можемо вважати таке рішення перекладача доречним, адже воно створює яскравий контраст.

Dabei war mir jammervoll zumute [78].	А на серці натомість кішки шкребли [77, с. 92].
---------------------------------------	---

Німецький фразеологічний вислів передано за допомогою відповідного українського «на серці кішки шкребуть», який можна вважати русизмом,

щоправда з незначною відмінністю – у російській мові більш поширеним є варіант «на *душе* кошки скребут».

Einen besonderen Groll hatte ich gegen Max Demian [78].	Особливо я досадував на Макса Деміана [77, с. 97].
---	--

Німецький фразеологічний вислів «Groll gegen jemanden haben», що вказує на приховану ненависть/неприязнь та належить до високого стилю, перекладач передає дієсловом «досадувати», яке першочергово вживається у значенні «відчувати досаду/журбу», а також «жалість». Відповідно, значення не збігаються цілком. Імовірно, вислів набув нового значення в народному, усному вжитку, яке не закріплене в словниках.

Und dann schlief ich ein [78].	А потім я провалився в непам'ять [77, с. 209].
--------------------------------	--

Нейтральне німецьке дієсово «einschlafen» було передано за допомогою фразеологізму «провалитися в непам'ять» (0 – 1). Варто зазначити, що обраний перекладачем фразеологізм «провалитися в непам'ять» (частіше «впасти в непам'ять») здебільшого вживається в контексті втрати свідомості, а не сну, тобто при перекладі відбувся незначний змістовий зсув.

Просторіччя (розмовний стиль):

З огляду на те, що головними героями роману є школярі-підлітки, а сам твір містить велику кількість побутових діалогів, цілком природньо, що в канві книги переважає саме розмовна (просторічна) лексика, а не високо-літературна. Зважаючи на час створення роману, ця лексика є далекою від сучасного молодіжного сленгу та потребує значних зусиль у відтворенні. Перекладач обрав надзвичайно мудру, лояльну до автора та епохи створення першотвору стратегію – він відмовився від модернізації розмовних лексем та взявся «підіймати» доволі рідкісну, колоритну розмовну лексику української умови. Таким чином І. Мегела не просто допоміг українським читачам долучитися до класики німецької літератури, а й надав їм чудове джерело для вивчення/вдосконалення власної мови, багатогранність якої вражає. Відношення оригінал-переклад із позиції просторіч можна так само поділити на три групи: група 1 - 1, де просторічний

вираз вихідного тексту відтворено просторіччям у цільовому тексті; 1 - 0, де просторічний вираз вихідного тексту відтворено нейтральною лексемою в цільовому тексті; 0 - 1, де нейтральну лексему вихідного тексту відтворено просторіччям у цільовому тексті. Розглянемо конкретні випадки вживання лексики розмовно-побутового стилю в перекладі:

Der Sack sei so schwer gewesen, daß wir ihn zuletzt wieder öffnen und die Hälfte zurücklassen mußten [78].	Мішок вийшов такий важезний, що врешті нам довелося відсипати половину того, що ми назбирали [77, с. 13].
--	---

Перекладач досить часто вдається до колоритизації мовлення героїв. Так, стилістично нейтральне слово «schwer» він вирішує передати відповідником розмовного стилю «важезний» та гіперболізувати висловлювання. Цей прийом трапляється у книзі надзвичайно часто. Розмовні та фразеологічні висловлювання в руках перекладача стають засобами створення художніх портретів персонажів, зокрема, вказують на їхній юний вік. Далі в реченні можна простежити цікаву компенсацію: автор першотвору використовує однорідні присудки «öffnen»» «zurücklassen», проте така деталізація простих дій (розв'язати мішок та відсипати яблука) не є характерною для української мови, тому перекладач вирішує випустити (етап) «öffnen». Зважаючи на те, що місце, що звільнилося, необхідно чимось заповнити, задля збереження приблизно однакової довжини речень оригіналу та перекладу, перекладач знаходить рішення – створює складнопідрядне з'ясувальне речення (відсипати половину того (чого?) – що ми назбирали).

Ich war zuletzt warm geworden und hatte mich am Fabulieren berauscht [78].	Під кінець я таки добре розійшовся, фантазування сп'янило мене [77, с. 13].
--	---

Перекладач знову вдається до розмовної лексики, використовуючи слово «розійшовся», яке означає, що людина почала почуватися комфортно та вільно проявляти себе. Також перекладач втрутився в синтаксис висловлювання,

перетворивши просте речення, ускладнене однорідними присудками, на складносурядне та вдавшись до персоніфікації (фантазування сп'янило).

Ich pfeife auf dein Silber und auf deine alte Uhr da [78]!	Плювати мені на твій срібний непотріб [77, с. 17]!
--	--

Наступний приклад так само демонструє надання висловлюванню розмовного, навіть просторічного, забарвлення. У першій частині речення цей прийом є цілком виправданим, адже відповідає конотації та стильовому рівню оригіналу («pfeifen auf» – «плювати на»), а ось у другій частині – продиктованим задумом перекладача, оскільки стилістично нейтральне словосполучення «alte Uhr» передано словом «непотріб». Цікаво, що в оригіналі поняття «Silber» та «alte Uhr» розмежовуються, а в перекладі І. Мегели об'єднуються в одне поняття – «срібний непотріб».

Ich begriff die Logik [78].	Я збагнув, куди він веде [77, с. 18].
-----------------------------	---------------------------------------

Слово «Logik» хоч і вважається загальноживаним, все ж свідчить про певний рівень інтелектуальності діалогу, має дещо офіційний відтінок. Перекладач вирішив «омолодити» висловлювання безтурботного п'ятикласника за допомогою розмовного «вести до».

Mach kein Geschwätz [78]!	Не патякай [77, с. 18]!
---------------------------	-------------------------

У цьому випадку стильовий реєстр висловлювання вихідного тексту безперечно дорівнює стилю висловлювання цільового тексту, адже обидва приклади є яскраво просторічними та мають дещо грубий відтінок.

Ich bin nicht so, daß ich dir schaden will [78].	Але я не з тих, хто хоче тобі накапостити [77, с. 28].
--	--

Ще одне забарвлення нейтральної лексеми перекладачем з метою створення мовного портрету та індивідуалізації мовлення. Репліка належить головному хуліганові роману – Кромеру, який у конкретному фрагменті займається вимаганням. Відповідно, перекладач вирішив підпасувати нейтральне німецьке дієслово «schaden» під натуру героя, адже вірогідність почути з його вуст слово «накапостити» замість «шкодити» значно вища.

Inzwischen ging meine Sache mit Franz Kromer ihren zwangsläufigen Weg weiter [78].	Тим часом моя історія з Францом Кромером розвивалася своїм невідворотним штибом [77, с. 40].
--	--

Перекладач знову вдається до індивідуалізації мовлення героїв шляхом використання колоритних розмовних лексем. Так, він використовує просторічний синонім до слова кшталт – «штиб».

Ich sah ihn nur verwundert an [78].	Я тільки здивовано витріщився на нього [77, с. 43].
-------------------------------------	---

Перекладач перетворює нейтральне «ansehen» на стилістично забарвлене «витріщатися», уточнюючи контекст ситуації – йдеться не про побічно кинутий погляд, а про пильний та довгий.

Kapierst du nicht [78]?	Ти що, не петраєш, чи що [77, с. 43]?
-------------------------	---------------------------------------

Використання просторіччя як засобу індивідуалізації мовлення героя. Ефект «вуличності» репліки підкреслює розділове запитання в кінці перекладеного речення.

Ich war darauf gefaßt, daß das nur wieder eine Schikane und ein Vorwand sei [78].	Я подумав, що це знову якась каверза, якийсь вибрик [77, с. 43].
---	--

Перекладач знову замінює нейтральну лексику («Schikane», Vorwand») стилістично забарвленою, розмовною («каверза», «вибрик») (0 - 1).

Morgen pfeife ich dir an, dann sprechen wir noch einmal drüber [78].	Завтра я тобі свисну, і ми обмізкуємо це як слід [77, с. 44].
--	---

Перекладачеві вдалося дослівно передати просторічний фігуральний вираз «jemandem anpfeifen», а в другій частині він вже традиційно змінює вектор стилю на користь просторічності («über etwas sprechen» – «обмізкувати»).

Ich war rascher gegangen, mit Fluchtgedanken [78].	Я пришвидшив ходу, збираючись чкурнути [77, с. 45].
--	---

Черговий вибір на користь просторічності (0 - 1).

„Schade,“ sagte er dann [78].	А шкода... – сказав він перегадом [77, с. 48].
-------------------------------	--

Перекладач не зраджує своїй стратегії – намагається створити невимушену атмосферу щоденникової оповідки, а також зробити репліки персонажів максимально подібними до спілкування тогочасних хлопчаків. Саме цим пояснюється вибір розмовних лексем, які, проте, не перебувають у активному вжитку сучасних українців. Варто зауважити, що перекладач не замінює оригінальні вислови фразами чи словечками з лексики сучасних школярів, молодіжним сленгом. Це надзвичайно важливий аспект перекладу, а саме принцип перекладацької лояльності – не варто намагатися повністю зсунути сюжет книги в сучасність або «українізувати» героїв, адже існує великий ризик перетворення книги на травестію, переспів.

Hast du Händel mit ihm angefangen und ihn verhauen [78]?	Ти затіяв з ним сварку і віддухопелив його [77, с. 51]?
--	---

Талант перекладача до вибору колоритних словечок вражає. Цього разу він використав розмовне дієслово «віддухопелити», що означає «сильно набити».

Sie wollten nichts als schön tun und Galanterien haben [78].	Дівчата любляють маніжитися й очікують галантного поводження [77, с. 89].
--	---

У перекладі відбувається зміщення акцентів, а саме зміна виконавця дії. В оригіналі йдеться про те, що дівчата прагнуть, щоб їм лестили («wollen schön tun»), а в перекладі вже йдеться про поведінку самих дівчат, а саме схильність маніжитися, що є розмовним варіантом «манірної поведінки».

Began ich auch zu erzählen [78].	Я теж розбалакався [77, с. 13].
----------------------------------	---------------------------------

Незважаючи на нейтральність дієслова «erzählen», перекладач проаналізував мовленнєву ситуацію та вирішив передати почуття героя, який нарешті відчув себе комфортно та зміг подолати свою замкненість. Це стало можливим саме завдяки дієслову «розбалакатися», яке незважаючи на легкий відтінок просторіччя, чудово передає описані вище конотації.

<p>Und während ich, zwischen Bierlachen an schmutzigen Tischen geringer Wirtshäuser, meine Freunde durch unerhörte Zynismen belustigte und oft erschreckte, hatte ich im verborgenen Herzen Ehrfurcht vor allem, was ich verhöhnnte, und lag innerlich weinend auf den Knien vor meiner Seele, vor meiner Vergangenheit, vor meiner Mutter, vor Gott [78].</p>	<p>І потішаючи, а то й страхаючи своїх приятелів цинічними просторікуваннями за брудними столами зашмольганих шинків, я потай благоговів перед усім тим, з чого глузував, а душа мовчки плакала, мовби стоячи на колінах перед своїм минулим, перед матір'ю і батьком... [77, с. 92]</p>
--	--

Фрагмент багатий на цікаву лексику та не менш цікаві перекладацькі рішення. Розпочнемо з німецького слова «Bierlachen», яке, найімовірніше, є авторським неологізмом та означає «п'яний регіт», тобто вказує на гучну та розв'язну поведінку сп'янілих людей. При перекладі цю деталь було упущено, можливо, через лексичну перенасиченість тексту. Німецьке слово «gering» у значенні «маленький», «провінційний», «дешевий» було передано колоритним відповідником «зашмольганий», що є фонетично видозміненим варіантом просторічної лексеми «зашморганій» зі значенням «брудний», «огидний». Нейтральний іменник «Zynismen» знову ж таки передано словосполученням розмовного стилю – «цинічні просторікування», де «просторікування» – безупинне беззмістовне базікання. Далі можемо спостерігати зворотнє явище – передачу фразеологічного виразу нейтральним: замість німецького «im verborgenen Herzen» отримуємо слово «потай». Зміст іменника «Ehrfurcht» перекладач відтворив за допомогою книжного дієслова «благоговіти». Далі можемо спостерігати незначну перифразу, яка, проте, дозволила перекладеному тексту звучати більш природньо та естетично. Порівняймо: оригінальний фрагмент «(ich) lag innerlich weinend auf den Knien vor meiner Seele, vor meiner Vergangenheit, vor meiner Mutter, vor Gott» та перекладений «душа мовчки плакала, мовби стоячи на колінах перед своїм минулим, перед матір'ю і батьком». Відразу помічаємо, що змінився виконавець дії (замість я – душа).

Прислівник «innerlich» замінено на «мовчки». А оригінальний сегмент зі значенням «стати на коліна перед Богом» знівельовано та замінено на «стати на коліна перед батьком». З одного боку, слово батько в певних контекстах може мати релігійний підтекст (наприклад, «святий отче»), проте у нашому конкретному випадку маємо два нерозривних поняття «мати та батько», тому інші інтерпретації просто неможливі – йдеться саме про батьків. Простежити логіку рішення перекладача в конкретному випадку складно.

Ich konnte wieder allein sein [78].	Я знову прилучився до самотності [77, с. 98].
-------------------------------------	---

Замість звичних відповідників слова «können», зокрема, «змогти» або ж контекстуального «звикнути», перекладач знову проявляє свою винахідливість у лексичному підборі, обравши дієслово «прилучитися».

Die plötzliche Bekehrung trug mir Spott genug ein [78].	Раптове відродження викликало чимало кпинів [77, с. 98].
---	--

Нейтральне німецьке слово «Spott» перекладач відтворив за допомогою розмовного відповідника кепкувань/насмішок – «кпин».

Jetzt kamen sie wieder, eine ganz neue Art von Bildern [78].	Тепер вони знову з'явилися – образи цілковито нового штибу [77, с. 103].
--	--

Нейтральне слово «Art» (тобто вид/кшталт) перекладач відтворює розмовним «штиб» (0 - 1).

Du hast auch dein Laster, ich weiß es [78]!	У тебе теж є свій гандж – я знаю [77, с. 147]!
---	--

Нейтральну лексему «Laster» у значенні аморальна/гідна осуду поведінка, що стала звичкою, відтворено за допомогою розмовного відповідника «гандж», що свідчить про «ваду».

Du tust wie ein Weiser und heimlich hängst du am gleichen Dreck wie ich und alle [78]!	Ти вдаєш із себе мудрагеля, а потай грузнеш у всякій гидоті, як і всі [77, с.147]!
--	--

Німецьке стилістично нейтральне слово «Weiser» у значенні «мудрець/розумна людина» передано розмовним та дещо іронічним

«мудрагель», що надає висловлюванню негативної конотації, тобто позначає людину, яка забагато мудрує, вдає з себе найрозумнішого тощо.

Schweigend gingen wir weiter und auseinander [78].	Ми мовчки пленталися, а потім розійшлися [77, с. 152].
--	--

Нейтральне дієслово «weitergehen» вже традиційно забарвлено перекладачем, який обрав розмовний відповідник «плентатися». Варто зазначити, що дієслово «плентатися» має додаткову змістову складову та означає «йти повільно/неохоче/через силу».

Архаїчна та рідкісна лексика:

Оскільки перекладач вирішив лишитися лояльним до задуму автора та часових рамок, у яких розгортаються події першотвору, лексика перекладу мала бути відповідною. Як відомо, лексика є одним із головних інструментів створення атмосфери тієї чи іншої епохи, саме хибний вибір вокабуляру може «зрадити» перекладача і видати «справжній вік» перекладеного твору. І. Мегела впорався з цим завданням відмінно, про що переконливо свідчать такі приклади:

Sie seien Juden, wollte einer wissen, aber sie konnten auch heimliche Mohammedaner sein [78].	Вони, здається, євреї, запевняв хтось (хоча цілком могли бути й прихованими магометанами) [77, с. 39].
---	--

У прикладі можемо вкотре спостерігати суб'єктивне винесення перекладачем інформації в дужки, а також цікавий архаїзм, суголосний у обох мовах. Йдеться про слово «магометан» і це застаріла назва людини, що сповідує іслам. Етимологію слова легко простежити – за легендами, релігію було засновано пророком Магометом.

Vieles freilich war mir zu schroff, so auch die Sache wegen Kain [78].	Багато чого, щоправда, здавалося мені занадто крамольним (як-от із розповіддю про Каїна) [77, с. 73].
--	---

Перекладач вкотре підіймає пласти застарілої лексики, використовуючи слово «крамольний» у значенні «бунтівний».

Nach den Ferien [78].	Після вакацій [77, с. 83].
-----------------------	----------------------------

Перекладач не зраджує обраній стратегії – використовує архаїчний відповідник «вакації» замість більш звичного слова «канікули».

Es war mir lieb, daß mein Vater sich, als ich eintrat, über meine nassen Schuhe aufhielt [78].	Батько, коли я увійшов, пожурив мене за мокре взуття [77, с. 21].
--	---

Наступний приклад, на нашу думку, є одним із найбільш вдалих, оскільки чудово демонструє мовну винахідливість перекладача. В оригінальному реченні вжито цікаву розмовну колокацію «sich aufhalten über etw», яка насправді є багатозначною, а в конкретному випадку означає «зневажливо відгукуватися про когось/щось». Перекладач вирішив відтворити такий доволі рідко вживаний вислів відповідним – дієслово «журити» теж вживається надзвичайно рідко та має кілька значень, зокрема «вказувати комусь на помилки, висловлювати невдоволення/обурення».

Franz Kromer sah mich von weitem, doch kam er ganz langsam auf mich zu [78].	Франц Кромер побачив мене здалеку, але підходив спроквола [77, с. 26].
--	--

Цікаво, що до нейтрального та загальноживаного «langsam» перекладач дібрав більш рідкісний український відповідник «спроквола». Це вкотре свідчить про глибокі знання рідної мови перекладачем, ґрунтовний підхід до лексичного набору перекладу.

Ich glaube heute mit Bestimmtheit, daß ich fürs Leben krank und verdorben worden wäre, wenn er mich nicht aus den Klauen Kromers befreit hätte [78].	Але сьогодні я абсолютно впевнений, що був би геть скалічений і зламаний для подальшого життя, якби він не вирвав мене з лабет Кромера [77, с. 52].
--	---

У прикладі можемо побачити цікаве відтворення німецького просторіччя «Klauen» (пазури) рідкісним українським відповідником «лабети» (лапи).

Es roch feucht und bitter [78].	Пахло гіркуватою вільгістю [77, с. 86].
---------------------------------	---

Навіть до такої, здавалося б, очевидної для перекладу конструкції, перекладач підійшов із властивим креативом – об’єднав два незалежних прикметники «Feucht» та «bitter» в іменникове сполучення «гіркувата вільгість». Замість широко уживаного слова «вогкість» або ж «вологість» перекладач дібрав надзвичайно рідкісну та вишукану лексему «вільгість», що є похідною від слова «вільга», яке у свою чергу походить із польської (wilgoć).

Altmodische Fische [78].	Старожитні риби [77, с. 135].
--------------------------	-------------------------------

Німецьке слово «altmodisch» є доволі часто вживаним. Не в останню чергу завдяки кореню слова – «mod», воно асоціюється з модою, одягом і, відповідно, найчастіше перекладається саме як «старомодній» або ж застарілий, неактуальний. Перекладач має завжди «перемикатися» між мікро та макрорівнями тексту, тобто швидко аналізувати як лексичний/граматичний підбір, так і текст в цілому, його логіку. У реченні йдеться про види риб, які існували дуже давно та, можливо, вимерли. Тому перекладач ухвалив єдино правильне рішення – відмовитися від дослівного слова «старомодній» та зробити вибір на користь більш логічного, хоч і доволі рідкісного слова «старожитній», конотація якого ідеально вписалася в речення.

Der mißglückte Selbstmörder [78].	Невдатний самогубця [77, с. 153].
-----------------------------------	-----------------------------------

Перекладач міг піти найочевиднішим шляхом – перетворити німецьке словосполучення «mißglückte Selbstmörder» на прикладку – «самогубця-невдаха», проте він вирішив дібрати відповідний прикметник, віднайшовши доволі рідко вживану лексему «невдатний».

Діалектизми:

У перекладі можна знайти кілька цікавих діалектизмів (переважно властивих для західних регіонів України). Наприклад:

Dort fand Lina mich weinend, als sie mit einem Korb herunterkam, um Holz zu holen [78].	Там мене, заплаканого, і знайшла Ліна, яка спускалася вниз із кошиком, щоб набрати дров у повітці [77, с. 19].
---	--

Одним із яскравих виявів перекладацької індивідуальності І. Мегели є підбір колоритних та небанальних діалектизмів. Слово «повітка» – одне з них. Згідно з

визначенням словника українських етнонімів за редакцією В. Жайворонка, повітка – це «господарське приміщення в садибі для утримання домашніх тварин або збереження сільськогосподарського реманенту та різного майна» [12]. Зважаючи на контекст речення, розуміємо, що йдеться саме про збереження реманенту. Слово «повітка» походить від праслов'янського «повѣть». Для сучасних мовців лексема звучить дещо екзотично, хоча насправді мало б бути навпаки, адже вона передувала популярному тюркізму «сарай», який згодом і витіснив слово «повітка».

Релігійна лексика:

Роман «Деміан» містить значну кількість релігійної лексики, як християнської (das Evangelium – Євангеліє [77, с. 96], die biblische Geschichte – Закон Божий [77, с. 31], Abel – Авель [77, с. 53], Gott Jehova – Бог Єгова [77, с. 65], der heilige Augustin – Святий Августин [77, с. 107], der Mose – Мойсей [77, с. 185], das Golgatha – Голгофа [77, с. 73], das Gethsemane – Гетсиманський сад [77, с. 73], das Edentor – ворота Едему [77, с. 95], der Karfreitag – Страсна п'ятниця [77, с. 73], die Konfirmation – Конфірмація [77, с. 79], die Heimkehr des verlorenen Sohnes – повернення блудного сина [77, с. 53], das Abendmahl – Причастя [77, с. 79], der Pfarrer – священик [77, с. 64], das Heiligtum – святилище [77, с. 98], das Mysterium – таїнство [77, с. 139], der Märtyrer – мученик [77, с. 163], der Beter – прочанин [77, с. 98], der Altar – вівтар [77, с. 99], die Sünde – гріх [77, с. 58], так і пов'язаної з іншими релігіями та вченнями (der Buddha – Будда [77, с. 185], der Zoroaster – Зороастр [77, с. 133], das Mekka – Мекка [77, с. 138], der Tempel – храм [77, с. 98], Veden – веди [77, с. 152], Kabbalisten – кабалісти [77, с. 183], Gnostiker – гностики [77, с. 133], Herrnhuter – гернгутери [77, с. 13], der Spiritist – спіритист [77, с. 143], der Theosoph – теософ [77, с. 143]. Герої твору часто розмірковують та дискутують на релігійні теми, обговорюють християнські засади та відкривають для себе нові, доступні небагатьом, релігії та вчення. Так, у творі згадується вчення каїнітів (Kainiten – каїніти [77, с. 56] – гностичної секти, що вшановувала Каїна як жертву Творця та вивищувала його над канонізованим Авелем. Хоча у

книзі ця назва трапляється лише один раз, до того ж дуже побіжно, багато думок, що лунали з уст Деміана та Сінклера прямо відображали ідеї каїнітів.

Досить часто у творі та, відповідно, його перекладі можна побачити слова з коренем «got», наприклад: die Gottgefälligkeit – богоугодність [77, с. 53] (застаріла церковна лексема), Götterbild – ікона [77, с. 102], Herrgott – Господь [77, с. 18], а також

Ich kam nach Hause, und mir schien, ich sei ein Jahr lang weg gewesen [78].	Я прийшов додому, і мені здалося, що я не був тут бозна-скільки часу [77, с. 50].
---	---

Перекладач гіперболізує висловлювання ліричного героя (пор. рік – бозна-скільки часу). Цікаво, що перекладач знову вдається до лексеми з коренем «бог» навіть у такому здавалося б непередбачуваному місці.

„Grüß Gott,“ sagte ich [78].	Добридень, – привітався я [77, с. 51].
------------------------------	--

Перекладач нейтралізує, одомашнює вітання «Grüß Gott», що є характерним для південних регіонів Німеччини, зокрема, у Баварії. Цікаво, що незважаючи на схильність до додавання релігійних елементів навіть у нейтральні висловлювання, перекладач вирішив утриматися, хоча мав на це в конкретному випадку всі повноваження. По-перше, оригінальна фраза вже містить релігійний елемент – слово «Gott», по-друге, в українській мові теж існує чудове вітання з релігійною конотацією: «Слава Ісусу Христу», ба більше – була реальна можливість відтворити ще й відтінок регіональності, вживши або вище зазначене вітання або ж «Дай Боже щастя», які є поширеними на Галичині. Проте перекладач вирішив не вдаватися до доместикації, що потенційно могла б призвести до спотворення рецепції твору в цілому.

Auf Knien vor Göttern [78].	Стоячи навколішки перед божницею [77, с. 99].
-----------------------------	---

Перекладач яскраво колоритизує нейтральне узагальнене слово «Götter» за допомогою архаїчно лексеми «божниця», яка означає полицю з образами святих, яка традиційно була в кожній домівці вірян минулого.

Ah, du bist mir ein schöner Heiliger [78]!

А ти, бачу, святиник [77, с. 147]!

У прикладі продемонстровано іронічне вживання релігійної лексики. Так, «der Heilige» – це «Святий», проте в ситуативному контексті йдеться саме про вдавано набожну людину, яка нібито веде праведний спосіб життя і повчає інших. Усі ці конотації відмінно передано в українському доволі рідкісному слові «святиник», яке дібрав перекладач.

4.2. Перекладацькі трансформації синтаксичного рівня

Синтаксис речень художнього твору є важливим фактором сприйняття та, відповідно, розуміння тексту. Заскладна структура навіть найгостросюжетнішої книги може відлякати читачів, значно знизивши читабельність твору. Саме тому не варто нехтувати базовими принципами синтаксису та за необхідності адаптувати речення вихідного тексту відповідно до норм цільової мови. Розглянемо конкретні приклади:

Das, was vorhanden war und womit die Geschichte ihren Anfang genommen hat, war das Zeichen. Es war da ein Mann, der hatte etwas im Gesicht, was den andern Angst machte [78].

Те, що мало місце і з чого почалася ця історія. Жив собі якийсь чоловік, і на обличчі в нього було щось таке, що відлякувало інших людей, то була справдешня відзнака [77, с. 35].

Вище зазначений приклад демонструє вимушену зміну структури речень вихідного тексту в перекладі. Разом зі структурою речення змінюється і співвідношення теми/реми. В оригіналі тема передує реми, такий порядок слів називають об'єктивним. У перекладеному реченні рема передує темі, такий порядок, відповідно, називають суб'єктивним.

Ich müßte, wäre es mir möglich, noch viel weiter zurück gehen, bis in die allerersten Jahre meiner Kindheit und

Мені слід було б повернутися назад, досить далеко, у найперші роки мого дитинства (якби це було можливо) і

noch über sie hinaus in die Ferne meiner Herkunft zurück [78].	через них ще далі – до витоків мого походження [77, с. 3].
--	--

Приклад демонструє відмінності в оформленні вставного речення (парантези). Правила німецького синтаксису дозволяють вкраплювати подібні вставні конструкції (wäre es mir möglich) безпосередньо в речення за допомогою ком. Переклад І. Мегели демонструє приклад зміни синтаксичної конструкції вихідної мови у цільовій. Порівняймо, в оригінальному уривку парантеза стоїть відразу ж після дієслова умовного способу, а в перекладеному фрагменті спочатку перекладач подає всі локативи (назад, досить далеко, у найперші роки мого дитинства), а вже потім вкраплює вставне речення «якби це було можливо» за допомогою дужок. Такий варіант подання вставки можна трактувати як невласне пряму мову.

Це доволі частий прийом перекладу І. Мегели. Далі кілька аналогічних прикладів:

Ich lebte in diesen Träumen — ein starker Träumer war ich immer — mehr als im Wirklichen, ich verlor Kraft und Leben an diese Schatten [78].	У цих снах (а я завжди був великим мрійником) усе було яскравіше, ніж у реальності, я марнував сили і життя на такі-от тіні [77, с. 40].
--	--

Er gab mir ein paar Knüffe in die Rippen, lachte, nahm mir den Kuchen ab, bot mir sogar eine feuchte Zigarette an, die ich jedoch nicht nahm, und war freundlicher als gewöhnlich [78].	Тицьнув мене раз-другий під ребра, посміхнувся, узяв запропоновані шматки пирога, навіть дав мені мокру цигарку (од якої я відмовився) і був привітнішим, ніж зазвичай [77, с. 43].
---	---

Wenn er je einmal wiederkommen sollte — ich denke, er tut es nicht, aber er ist ja ein frecher Kerl — dann sage ihm bloß, er möge an den Demian denken [78].	Якщо він раптом з'явиться знову (гадаю, він цього не зробить, але він же нахаба!) – ти йому тільки скажи, хай згадає про Деміана [77, с. 51].
--	---

Окрім вже розглянутої заміни синтаксичної конструкції можемо спостерігати у фрагменті цікаве просторіччя, відтворене, проте, за допомогою різних частин мов. Так, у реченні оригіналу стилістичну конотацію виражено прикметником «fresh», а в цільовому реченні – іменником «нахаба», незважаючи на можливість змістовно та морфологічно дослівного відтворення – наприклад, «нахабний хлопак».

Незважаючи на доволі зручну подачу тексту оригіналу, подекуди перекладач вдавався до спрощення, зокрема, сегментації речень. Наприклад:

Das kann ich nicht, so wenig wie die Dichter es können. [78].	Я так не можу. Та й зрештою письменники цього не можуть [77, с. 3].
---	---

Ця трансформація виконує відразу дві важливі функції: по-перше, сприяє кращому сприйняттю думки, розбивши її навпіл, по-друге, дозволяє «обійти» не властиву для української мови конструкцію «so wenig wie».

Der Vormittag ohne Schule war etwas Verzaubertes und Märchenhaftes [78].	До обіду без уроків у школі. То було щось чарівно-казкове [77, с. 24].
--	--

Приклад демонструє сегментацію та перетворення німецьких відприкметникових іменників в український складений прикметник. Новоутворений епітет дозволив зберегти практично дослівний зміст оригінального речення, а сегментація – наблизитися до ритму першоджерела.

4.3. Перекладацькі трансформації семантичного рівня

Далі розглянемо інші приклади перекладацьких трансформацій, мета яких передусім полягає у передачі естетики оригінального твору, його настрою.

Enimeti:

Er schauderte vor Kälte und vor Angst [78].	Він затремтів від жаского страху [77, с. 151].
---	--

Можемо спостерігати об'єднання (а також транспозицію) двох незалежних іменників («холод» та «страх») за допомогою словосполучення «жаский страх»,

яке фактично є тавтологією (плеоназмом), оскільки прикметник «жаский» має значення «страшний», при цьому слово «Kälte» повністю нівелюється, а значення «тремтіти від холоду» – втрачається.

Ein wenig traurig [78].	Дещо сумовитий [77, с. 32].
-------------------------	-----------------------------

Наступний приклад мовної вибагливості перекладача: замість звичайного прикметника «сумний» І. Мегела добирає надзвичайно схожий «сумовитий», який, проте, сприймається відмінно, надає вишуканості мовленню героя, що подорослішав. Це вже не боязкий п'ятикласник, а самостійний юнак, який навчається в університеті. Його мовлення, відповідно, теж зазнає змін, пропорційно з інтелектом.

Uralte Geschichten [78].	Давні-предавні історії [77, с. 36].
--------------------------	-------------------------------------

Передача давності, передування за допомогою типових префіксів (німецького «ur» та українського «пра»).

Der Gesang, laut und straff, doch unbeschwingt und leblos uniform [78].	Спів – гучний, не фальшивий, але безкрилий і мляво-однотонний [77, с. 167].
---	---

У вище наведеному прикладі можемо бачити відразу кілька цікавих рішень. Оскільки йдеться про спів, музику, перекладач вирішив конкретизувати німецький прикметник «straff», що має значення «впорядкований», передавши його українським «не фальшивий», тобто акцентувавши увагу на дотриманні музичних канонів, ідентифікувавши «чистий» спів. Прикметник «unbeschwingt» було передано дослівно, а от наступні слова потребували креативу. Прислівник «leblos» (безжиттєво) було передано синонімічним «мляво», а інтернаціональне «uniform», яке всі ми, здавалося б, знаємо, – більш фантазійно. Прикметник «uniform» використовується для позначення чогось однакового, одноманітного, уніфікованого тощо. Вокал або музика, що не викликали в протагоніста жодної емоції, відповідно, можна назвати безликим, монотонним або, як писав, І. Мегела, – однотонним.

Перифраза:

Aber ich will dich nicht unglücklich machen [78].	Але я не хочу здаватись здирником [77, с. 27].
---	--

Приклад демонструє контекстуальну перифразу. У наведеному вище уривку йдеться про грошовий борг, тож перекладач вирішив передати вислів ситуативно способом конкретизації.

Ich müßte, wäre es mir möglich, noch viel weiter zurück gehen, bis in die allerersten Jahre meiner Kindheit und noch über sie hinaus in die Ferne meiner Herkunft zurück [78].	Мені слід було б повернутися назад досить далеко, у найперші роки мого дитинства (якби це було можливо) і через них ще далі — до витоків мого походження [77, с. 3].
--	--

Високохудожній вираз оригіналу було передано не менш художньо цільовою мовою, проте з певним зміщенням акцентів, яке в конкретному випадку було логічно необхідним. Так, німецьке слово «die Ferne» ми можемо дослівно перекласти красивим відповідником «далечінь». Якщо ж ми чуємо вислів «дивитися в далечінь», на підсвідомому рівні відразу уявляємо погляд уперед або ж у майбутнє, якщо мислити більш фігурально. В уривку ж, що розглядається, йдеться про походження героя, дитинство, юність – тобто минуле. Відповідно, герой озирається назад, а не дивиться у своє майбутнє. Саме тому перекладач ухвалив мудре рішення, конкретизувавши «die Ferne» словом «витоки», яке ідеально пасує як стилістично, так і за сенсом. Таким чином і зміст, і пафос оригіналу було збережено завдяки завбачливості та логічному мисленню перекладача.

Lange verholzte Baumwurzeln, farbige Adern im Gestein, Flecken von Öl, das auf Wasser schwimmt, Sprünge in Glas — alle ähnlichen Dinge hatten zu Zeiten großen Zauber für mich gehabt, vor allem auch das Wasser und das Feuer, der Rauch, die Wolken, der Staub, und	Химерне, здерев'яніле коріння дерев, кольорові прожилки в камені, райдужні плями на воді, тріщини на склі — такі речі зачаровували мене. Але найбільше — водограй або вогонь, дим, хмари при заході сонця, кольорові плями ще довго кружляли
---	--

ganz besonders die kreisenden Farbflecke, die ich sah, wenn ich die Augen schloß [78].	в мене перед очима, коли я їх заплющував [77, с. 130].
--	---

Одна з найяскравіших перифраз у творі: німецьке слово «Wasser» І. Мегела перетворює у «водограй». Перекладач не боїться експериментувати зі словами та вміло компенсувати художні втрати такими яскравими знахідками. Крім цього, в перекладі випущено слово «der Staub» (пил). Також можемо помітити цікаве додавання, яке до того ж заповнює місце, звільнене внаслідок нівелювання вище зазначеної лексеми, порівняймо: нім.: die Wolken – укр.: хмари при заході сонця. Варто також зазначити, що речення оригіналу було сегментовано, що надало особливої ритмічності висловлюванню, а також гіперболізувало ієрархію уподобань ліричного героя (коріння дерев, прожилки в камені, плями на воді, тріщини на склі зачаровували героя, але **найбільше** – водограй, вогонь і т.д.).

Die Dichter, wenn sie Romane schreiben, pflegen so zu tun, als seien sie Gott und könnten irgendeine Menschengeschichte ganz und gar überblicken und begreifen und sie so darstellen, wie wenn Gott sie sich selber erzählte, ohne alle Schleier, überall wesentlich [78].	Пишучи романи, письменники зазвичай вважають, нібито вони, як Господь Бог, можуть цілковито охопити й збагнути будь-яку людську душу, подати її історію без будь-якого туману, описуючи лише найбільш суттєве [77, с. 3].
---	---

Німецьке слово «die Menschengeschichte» має досить широке та узагальнене значення – «історія людства». Проте варто пам'ятати, що «Деміан» – це книга, що пропагує так званий «шлях всередину», «шлях до себе». Між рядками роману читається важливий меседж: якщо хочеш великих змін – почни з себе, людина – це мікрокосм, з проблем індивіда витікають проблеми суспільства. Відповідно, перекладач ухвалив хоча й не очевидне, але надзвичайно мудре рішення вдатися до контекстуальної конкретизації, адже збагнути історію людства – це, по суті, і означає збагнути людську душу. Незважаючи на те, що поняття людство і душа здаються неспівмірними, і з першого погляду здається, що досягнути душу однієї

людини легше, аніж вивчити історію усього людства, – це не так. Людська душа – носій колективної пам'яті, найбільша загадка, осягнення якої є суто риторичним. Надзвичайно влучне рішення перекладача вкотре свідчить про глибинне занурення у філософію твору.

Порівняння:

Також можемо побачити у романі кілька цікавих, небанальних порівнянь, які бездоганно відтворено в перекладі. Наприклад:

<p>Von sich selber Wegkommen ist Sünde. Man muß sich in sich selber völlig verkriechen können wie eine Schildkröte [78].</p>	<p>Тікати від самого себе – гріх. Але треба вміти й повністю закриватися в собі, мов черепаха [77, с. 80].</p>
--	--

<p>Sein Gesicht war blaß, gleichmäßig bleich, wie Stein, und die braunen Haare waren das Lebendigste an ihm [78].</p>	<p>Обличчя було бліде, рівномірно-тїмяне, мов мармур, а найживіше в ньому було каштанове волосся [77, с. 81].</p>
---	---

<p>Eine Ernüchterung verfälschte und verblaßte mir die gewohnten Gefühle und Freuden, der Garten war ohne Duft, der Wald lockte nicht, die Welt stand um mich her wie ein Ausverkauf alter Sachen, fad und reizlos, die Bücher waren Papier, die Musik war ein Geräusch [78].</p>	<p>Протверезіння знецінило і знебарвило звичні для мене почуття і радощі, сад уже не пахнув, ліс не приваблював, світ довкола мене був схожий на ярмарок зужитих речей – він був прісний і нецікавий, книги були просто папером, а музика – шумом [77, с. 83].</p>
---	--

Бездоганно відтворене порівняння: Welt – Ausverkauf alter Sachen/світ – ярмарок зужитих речей. Також вкотре можемо спостерігати заміну нейтральної лексеми розмовною: «alt» – «зуживаний». Варто наголосити і на особливій атмосферності речення, фрагмент блискуче передає світовідчуття людини в депресії.

Рима:

Umgeben von einem lichten Klang und Duft wie Weihnacht und Glück [78].	Овіяні милозвучністю і пахощами, як у Святвечір [77, с. 10].
--	--

У своїх прозових творах Г. Гессе часто вдається до випадкових рим, що сприяють створенню певного ритмічного малюнку. Так, у сегменті про дух Різдва, він вдається (можливо, навіть несвідомо) до рими, що на підсвідомому рівні асоціюється з рідзвяними піснями – колядками: «Klang und Duft» – «Weihnacht und Glück». Зважаючи на відмінність силабо-тонічного складу мовних систем, втрата була б неunikною – ціною форми або ж змісту, перекладач зробив вибір на користь останнього. Можна сказати, що в цьому конкретному випадку автор переміг.

Додавання:

Einen Wissenden darf ich mich nicht nennen [78].	Назвати себе знавцем життя я не наважусь [77, с. 4].
--	--

У прикладі продемонстровано семантичну експлікацію.

Viel duftet mir da entgegen und rührt mich von innen mit Weh und mit wohligen Schauern an [78].	Багато спогадів напливає на мене саме звідти, проймаючи болем і приводячи в солодкий трепет [77, с. 6].
---	---

Перекладач знову уточнює інформацію надану автором, зокрема, вводить у речення слово «спогади».

Емоційно забарвлені вигуки:

„Du weißt doch,“ sagte Franz leise, „wem der Obstgarten bei der Eckmühle gehört?“ [78]	Тсс... – тихо промовив Франс. – Знаєш, кому належить сад біля Кутового млина [77, с. 15]?
--	---

Ще один прийом, до якого часто вдається перекладач, це уведення вигуків, що додають висловлюванню емоційності/підкреслюють контекст чи конотацію ситуації/служують елементом мовного портрету персонажів. «Тсс» – це спонукальний вигук (спонукає замовкнути чати), який чудово додає реченню динамічності, робить репліку більш живою.

<p>Ich fühlte, einen Augenblick lang, eine gewisse Verachtung für seine Unwissenheit, sein Schelten über die nassen Stiefel schien mir kleinlich. „Wenn du wüßtest!“ dachte ich [78].</p>	<p>На якусь мить я відчув навіть якусь зневагу до нього, до його необізнаності, його докору з приводу моїх мокрих черевиків. Пхе, який дріб'язок... «Якби ти знав...» – подумав я [77, с. 21].</p>
---	--

Додавання емоційно забарвленого вигуку робить мовлення героя більш живим, а також слугує елементом надання оцінки висловлюваному, адже ми не можемо бачити міміку/жести протагоніста чи чути його інтонацію. Вигук «пхе» має зневажливу, презирливу конотацію, навіть містить відтінок пасивної агресії. Можливо, на таке додавання перекладача надихнула наступна риторична, двозначно обірвана фраза «Wenn du wüßtest», яка теж яскраво демонструє ставлення мовця до співрозмовника та ситуації в цілому.

<p>Na, wollen wir wetten, du machst Gedichte [78]?</p>	<p>Ну, б'юся об заклад, що ти вимудровуєш вірші [77, с. 87]!</p>
--	--

У прикладі можемо побачити відтворення німецького вигуку «па» за допомогою «ну» (1-1), а також стилістично забарвлену передачу нейтрального словосполучення «Gedichte machen» за допомогою дієслова «вимудровувати», що надає висловлюванню негативної конотації. Дієслово «вимудровувати» має кілька значень, при цьому всі вони є меншою чи більшою мірою негативними. Так, перше значення полягає у вигадуванні за допомогою хитрощів або ж із великими потугами, а друге – зневажливо вказує на високий рівень освіченості (наприклад, у контексті школяра-відмінника, якого бешкетники зневажають за гарні оцінки).

<p>Ich weiß wirklich nicht mehr, ob das Saufen und Renommieren mir eigentlich jemals Vergnügen machte, auch gewöhnte ich mich an das Trinken</p>	<p>Їй-богу, я вже не згадаю, чи приносило мені задоволення оте пияцтво і хизування (власне, й пити так, щоб не відчувати щоразу гидкого похмілля, я так і не навчився) [77, с. 93].</p>
--	---

niemals so, daß ich nicht jedesmal peinliche Folgen gespürt hätte [78].	
---	--

Вкраплення вигуку, до того ж із релігійним ядром («їй-богу»), додає висловлюванню валідності, тобто слугує засобом запевнення ліричного героя у своїй щирості. Вставна конструкція знову виділяється перекладачем за допомогою дужок як невласне пряма мова, думка, що промайнула в голові оповідача, а більш загальне словосполучення оригіналу «*peinliche Folgen*» контекстно конкретизується в «похмілля».

Антонімічний переклад:

Meine Geschichte ist nicht angenehm, sie ist nicht süß und harmonisch wie die erfundenen Geschichten, sie schmeckt nach Unsinn und Verwirrung, nach Wahnsinn und Traum wie das Leben aller Menschen, die sich nicht mehr belügen wollen [78].	Моя історія – не з приємних. У ній немає милої гармонії, вигаданих пригод. Вона здається нісенітною, але в ній – душевне сум'яття, шаленство і марення, як у житті всіх тих, хто не хоче обманювати себе [77, с. 4].
---	--

У фрагменті продемонстровано цілу низку цікавих перекладацьких рішень. Перше, що ми помічаємо – це сегментація. Перекладач трансформував одне німецьке речення в три українських. Це не лише вплинуло на читабельність та ритм, а й частково дало можливість змінити сенс висловлювання. У першій частині сегменту перекладач вдається до антонімічного перекладу, який конкретно в представленому нижче випадку має ще й додатковий афористичний відтінок у мові перекладу. Порівняймо: 1. Німецькою дослівно: Моя історія не приємна; 2. Переклад І Мегели: Моя історія не з приємних. Другий варіант (тобто варіант І. Мегели) відразу дає читачеві зрозуміти, що він на порозі цікавої оповідки, це яскрава вступна фраза, характерна для притч/казок, а також розмов із друзями. Таке здавалося б несуттєве перефразування якісно змінює стилістичний відтінок висловлювання, створює невимушену атмосферу між оповідачем-читачем. Прикладом перекладацької транспозиції є заміна німецького прикметника «*harmonisch*» українським іменником «гармонія».

Подібне рішення не мало об'єктивної необхідності, проте виявилось релевантним на думку перекладача та стало елементом дещо нової інтерпретації тексту. Дослівний переклад фрагменту виглядав би приблизно так: «Вона (історія) не настільки мила та гармонійна, як інші вигадані історії», проте перекладач вирішив зробити кілька «авторських» штрихів, змінивши частини мови, переклавши «die Geschichte» як «пригода» та нівелювавши порівняння за допомогою прийменника «wie». Прочитавши текст далі, ми розуміємо логіку перекладача – скупчення займенників «sie»/«вона». Саме для уникнення тавтології, на нашу думку, перекладач і вдався до таких цікавих рішень, що дозволили змінити початок речення з «Вона...» на «У ній...». Цей випадок вкотре підкреслює, що перекладач має тримати в полі свого зору все і водночас – стиль, зміст та мовні норми. У третьому реченні бачимо нейтралізацію – образне німецьке «schmeckt nach» перетворюється на більш загальне «здається». «der Unsinn» транспозиціонується в прикметник «нісенітна» та «відокремлюється» від інших однорідних підметів, а сусіднє «die Verwirrung» стає «душевним сум'яттям», відразу ж компенсуючи стилістичну втрату «schmeckt nach».

Ach, sei nicht so verschlossen [78]!	Ах, ну зізнайся [77, с.144]!
--------------------------------------	------------------------------

Шляхом антонімічного перекладу експлікується бажання мовця отримати інформацію/зізнання. Емоційний вигук, ужитий на початку речення, свідчить про нетерплячість мовця, підвищену емоційність/зацікавленість, збудженість.

Nein, es war nicht auszudenken [78].	Авжеж, уявити собі таке неможливо [77, с. 163].
--------------------------------------	---

Антонімічний переклад при запереченні (заперечне «Nein» перетворюється на ствердне «авжеж») можливий завдяки відмінностям категорій ствердження та заперечення української та німецької мов. Так, німецьке речення є заперечним, а українське, незважаючи на наявність заперечувального слова «неможливо», – стверджувальним.

Висновки до четвертого розділу

Порівняльний аналіз оригінального роману Г. Гессе «Деміан» та його перекладу Іваном Мегелою дає підстави стверджувати, що перекладач успішно подолав усі виклики та труднощі, першокласно відтворивши не лише зміст твору, а й його дух. При цьому він лишається глибоко лояльним до автора першотвору. І. Мегела чудово передав стиль першотвору – як і в оригіналі мова викладу проста та лаконічна, речення здебільшого не обтяжені складними підрядними конструкціями, практично всі образи, символи та алюзії майстерно збережено, значною мірою завдяки інтернаціональності згадуваних у творі понять, творів мистецтва та видатних постатей. Перекладачеві не довелося вдаватися до суттєвого одомашнення, читач українського перекладу відчуває себе максимально наближено до читача оригінального твору, жодні виноски та додаткові пояснення чи інші екстратекстуальні доповнення не обтяжують сприйняття твору, забезпечуючи максимальне задоволення читачеві.

Як і кожен якісний переклад, «Деміан» теж потребував суттєвих перекладацьких трансформацій, до яких І. Мегела підійшов серйозно та виважено. Серед улюблених прийомів перекладача можна виділити: на лексичному рівні: фразеологізація, архаїзація мовлення, використання просторіч, підіймання шарів рідкісної питомо української лексики, значна кількість релігійних лексем; на синтаксичному рівні: сегментизація речень, винесення невластивої прямої мови в дужки; на семантичному рівні: перифраза, додавання, порівняння, підбір яскравих епітетів, антонімічний переклад. Ці та багато інших перекладацьких рішень ставали інструментами створення мовного портрету героїв, забезпечували краще, зручніше сприйняття твору українськомовними читачами та сприяли естетизації перекладу, відтворенню духу оригіналу питомими виражальними засобами української мови.

Працюючи на мікрорівнях, перекладач завжди тримав у полі зору макрорівень – тобто твір у його сукупності, що дозволило уникнути певних алогізмів та забезпечити насправду плавний та якісний reading experience [30]. Переклад І.

Мегели сприймається природньо та невимушено, не викликаючи відчуття вторинності чи перекладності та, найголовніше, справляє враження рівнозначне оригінальному твору.

ВИСНОВКИ

Отже, було проведене порівняльне дослідження роману «Деміан» та його перекладу українською мовою. Дослідження проводилося у руслі культурологічної парадигми сучасного перекладознавства, яка передбачає розгляд художнього перекладу як комплексної міжкультурної діяльності, що має свою специфіку та свої особливі виклики, та утворює роль перекладача як культурного посередника. Ця місія – надзвичайно відповідальна, адже саме від роботи перекладача значною мірою залежатиме рецепція твору в цільовому середовищі. При цьому надзвичайно важливою є перекладацька лояльність. Письменник та перекладач ніколи не виступають суперниками, адже їх об'єднує єдина місія – ширити художнє Слово.

У ході дослідження було виконано низку попередньо визначених завдань, зокрема, здійснено ознайомлювально-аналітичну роботу з літературно-критичними джерелами (так, теоретичною базою дослідження слугували праці лінгвістів-герменевтів, зокрема, Ф. Шляєрмахера, Г. Гадамера, Д. Дюришина, В. Дільтея, а також дослідників творчості Германа Гессе Н. Мечадані, Ф. Міхельса, Дж. Мілека, П. Фріке, І. Крамер, Р. Фрідмана та інших авторитетних перекладознавців), проаналізовано різноманітні підходи до аналізу художніх перекладів, з'ясовано визначальні риси герменевтичного підходу, його переваги та недоліки, досліджено поняття авторського стилю та ролі індивідуальності перекладача в перекладі, а також історію створення роману «Деміан» та основні концепції його трактування, проаналізовано роль об'єктивних та суб'єктивних факторів впливу, зокрема, ідей психоаналізу, з'ясовано типологічні особливості ідіостилу Г. Гессе та здійснено ґрунтовний аналіз та класифікацію перекладацьких рішень у перекладі роману «Деміан» Іваном Мегелою.

У перекладознавстві існує ціла низка підходів до аналізу художнього перекладу. На нашу думку, найбільш доречним є саме герменевтичний підхід у центрі якого стоїть філософсько-естетична домінанта, а отже – функціонально-прагматична відповідність. Герменевтичний підхід передбачає повне занурення

у твір, його філософію, епоху написання, а також детальне вивчення особистості автора, його світогляду. Головним орієнтиром перекладача має бути ідея, закладена автором першотвору, а кінцевою метою – досягнення такого ж враження, яке справляє на читачів оригінал. Саме тому перекладач має дивитися «в обидва боки» – назад, тобто на оригінальний текст та вперед – тобто на свою майбутню аудиторію, свого реципієнта.

Саме таким підходом характеризується переклад роману «Деміан», сенси якого неможливо було б інтерпретувати правильно без детального ознайомлення з життєвим шляхом автора, його творчим бекграундом, ідейно-філософськими переконаннями, а також ключових історичних подій та настроїв, що панували в європейському суспільстві в часи створення роману.

Герман Гессе – один із найяскравіших письменників ХХ століття, людина непересічних талантів, прибічник прогресивних ідей, що мав свій погляд на абсолютно всі речі. Мистецтво було його життям, а життя – мистецтвом. Складні життєві обставини не змусили його закритися в мушлі розпачу, навпаки – він жадібно хапав та вбирав у себе все, що зустрічав на своєму шляху: від вимушених сеансів із психологом перейняв любов до психоаналізу, від заборони до друку – вчився винахідливіше шифрувати свої думки, від розриву з батьківщиною – мусив лишити великий письмовий спадок, який би зміг його пережити та розповісти історію за нього.

Герману Гессе не доводилося нічого вигадувати, адже усі його книги присвячені цілком реальному прагненню письменника – знайти шлях до себе. Сам автор любив повторювати: щастя – це не «що», це «як». Так і його герої вирушали на пошуки не матеріальних насолод, а своєї сутності, здобуття гармонії з якою і дорівнювала, на думку Г. Гессе справжньому Щастю.

«Деміан» – один із ранніх романів письменника, який і встановив курс для подальших творчих експериментів Г. Гессе. У ньому можна знайти все – релігію, філософію, суто життєві ситуації, знайомі кожному, одкровення, які важко осягнути самотужки. Можливо, саме тому молодь кількох поколінь

захоплювалася твором, сприймаючи його не просто як художню книгу, а як своєрідний посібник із самопізнання.

У творі можна чітко простежити основні риси ідіостилю Г. Гессе, яким він лишається вірним протягом подальшого творчого шляху – це, зокрема, інтелектуальність, інтертекстуальність, щоденниковий стиль викладу (існарація), захоплення релігійними/езотеричними тематиками, яскрава індивідуалізація персонажів шляхом розроблення окремого впізнаваного вокабуляру та стилю для кожного, лаконічність та простота викладу.

Переклад роману «Деміан» українською можна з впевненістю назвати надзвичайно вдалим, тому що він зовсім не нагадує переклад. Іван Мегела зміг забезпечити *ultimate reading experience* завдяки глибокому зануренню у твір та пильній увазі до його логіки. Перекладачеві вдалося шляхом мінімальних трансформацій створити максимально вдалий переклад, який справді створювався не літерами й не словами, а ідеями та образами, у дусі

Ф. Шляєрмахера та його послідовників. Головним завданням перекладача стало відтворення естетики твору, і він майстерно з ним впорався, надзвичайно виважено скориставшись арсеналом мовних засобів та перекладацьких прийомів. Незважаючи на те, що умовно перекладацькі прийоми можна розподілити на кілька окремих категорій, усіх їх об'єднує спільне призначення – відтворення стилю та естетики першотвору, враження, рівнозначного оригінальному тексту. Отже, можемо стверджувати, що в цілому йде мова про трансформації стилістичного регістру, проте звузивши їх категорізацію, можна виділити: трансформації лексичного рівня (фразеологізація, архаїзація мовлення, використання просторіч, підіймання шарів рідкісної питоми української лексики, значна кількість релігійних лексем); синтаксичного: сегментизація речень, винесення невластивої прямої мови в дужки); та семантичного: (перифраза, додавання, порівняння, підбір яскравих епітетів, антонімічний переклад). Усі ці прийоми слугували елементами індивідуалізації героїв, зокрема, їх мовлення, а також безпосередньо впливали на рецепцію твору, відтворюючи естетику

першотвору, не викликаючи при цьому відчуття вторинності, «штучності», а отже забезпечуючи комфортне та насправду приємне читання.

Можемо з упевненістю підсумувати, що всі інтратекстуальні елементи, їх відтворення, а також перекладацькі трансформації І. Мегели є стильозумовленими та атмосферотворчими. У своїй сукупності вони слугують виконанню естетичної функції, тобто відтворюють автентичний дух оригіналу та віддзеркалюють ідіостиль автора першотвору. Варто також додати, що філософська складова твору, а саме ідеї, закладені у уста героїв письменником, потребували особливої майстерності та уважності, адже при перекладі надзвичайно важливо зберегти не просто сюжетність книги, а й її підтексти, фактично, те, що сховано за літературною обгорткою і що має лишитися у свідомості читача навіть тоді, коли сюжет та персонажі забудуться. На нашу думку, цю філософсько-естетичну константу було надзвичайно талановито, а головне гармонійно та природньо відтворено в українському перекладі, незважаючи на значний часовий відрив між першотвором та перекладом та суттєві культурні відмінності між вихідною та цільовою культурами.

«Деміан» можна сміливо назвати «будильником» свідомості», а завдяки перекладу Івана Петровича Мегели українські читачі теж отримали змогу прокинутися від сну. Переклад роману «Деміан» безумовно збагатив національну скарбницю перекладної літератури, а також підійняв високу планку для інших перекладачів. І. Мегела успішно подолав як лінгвістичні, так і культурні виклики, блискуче продемонстрував багатство та різноманіття системи виражальних засобів української мови та здійснив справжній перекладацький майстерклас із герменевтичного підходу, перетворивши інтерпретаційний процес на справді високомистецький.

Літературний геній Г. Гессе та перекладацький потенціал І. Мегели потребують подальших ґрунтовних досліджень, тож наша робота може бути використаною іншими літературо- та перекладознавцями в їхній майбутній науковій діяльності, зокрема, у дослідженнях авторського ідіостилу, а також відтворення естетики першотвору в перекладі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бакула Б. Кілька міркувань на тему інтегральної компаративістики. Слово і час. 2002. №3. С. 50-58.
2. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Москва : Изд-во АН СССР, 1963. 256 с.
3. Гайнічеру О. І. Поезія і мистецтво перекладу. Київ : Дніпро, 1990. 212 с.
4. Гарбовский Н. К. Теория перевода. Москва : Изд-во Моск. ун-та, 2004. 544 с.
5. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. Вибрані твори. Київ : Юніверс, 2001. 181 с.
6. Гадамер Г.-Г. Істина і метод. Основи філософської герменевтики в 2 т. Київ : Юніверс, 2000. Т.1. 464 с.
7. Гессе Г. Деміан. Харків : Фолио, 2020. 224 с.
8. Гессе Г. Письма по кругу. Москва : Прогресс, 1987. 400 с.
9. Гессе Г. Художник и психоанализ. Собрание соч. в 8 т. Харьков : Фолио, 1995. Т. 8.
10. Дьяконова Н.А. Функциональные доминанты текста как фактор выбора стратегии перевода: диссертация кандидата филологических наук: Москва : РГБ, 2003. 185 с.
11. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. Москва : Прогресс, 1979. 320 с.
12. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. 460 с.
13. Жуковский В. А. О басне и баснях Крылова : собрание сочинений в 4 т. Москва; Ленинград : Гос. изд-во худ. лит-ры, 1960. Т. 4 : Одиссея. Художественная проза. Критические статьи. Письма. С. 402–418.
14. Зорівчак Р.П. Реалія і переклад (на матеріалі англомовних перекладів української прози). Львів : Вид-во при Львівськ. ун-ті, 1989. 216 с.
15. Іваницька М. Особистість перекладача в українсько-німецьких літературних взаєминах : монографія. Чернівці : Книги – XXI, 2015. 604 с.

16. Лановик М. Б. Проблеми художнього перекладу як предмет літературознавчої рефлексії. Київ, 2004.
17. Лисенко А. М. Філософсько-естетична домінанта роману «Деміан». Перекладацькі виклики. Філологія ХХІ століття: нові дослідження і перспективи : збірник тез доповідей VII Всеукраїнських наукових читань за участю молодих вчених КНУ імені Т. Шевченка, ННІФ, м. Київ, 6-7 квітня 2023 р./за ред. Г.Ф. Семенюка. 90 с.
18. Подгаецкая И. Ю. Границы индивидуального стиля. Теория изучения. Москва : Наука, 1982. С. 32-59.
19. Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Эстетика и поэтика. Москва : Искусство, 1976. С. 286-461.
20. Ребрій О. В. Сучасні концепції творчості у перекладі : монографія. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. 376 с.
21. Сандауэр А. Заботы переводчика. Поэтика перевода : сборник. Москва : Радуга, 1988. 236 с.
22. Седельник В. Д. Я верю в законы человеческого рода: Предисловие к книге Германа Гессе «Письма по кругу». Москва : Прогресс, 1987. С. 5-21.
23. Сдобников В. В., Петрова О. В. Теория перевода. Москва : Восток-Запад, 2007. 448 с.
24. Топер П. М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. Москва : Наследие, 2000. 254 с.
25. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности. Изд. 3-е, стереотипное. Москва : КомКнига, 2007. 282 с.
26. Федоров А.В. Искусство перевода и жизнь литературы. Ленинград, 1983. 325 с.
27. Федоров А. В. Приблизиться к первоисточнику. Теория и практика перевода : Республиканский межведомственный научный сборник. Вып.11. Киев : Высшая школа, 1984. С. 54-57.
28. Хайдер Є. М. Відтворення авторського стилю Г. Гессе у перекладах українською та російською мовами : дис. на здобуття наукового ступеня

кандидата філологічних наук : 10.02.16 / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2017. 229 с.

29. Чуковский К. И. Переводы прозаические. Собрание сочинений в 15 т. Москва : Агентство ФТМ, Лтд, 2012. Т. 3: Высокое искусство; Из англо-американских тетрадей. С. 591–615.

30. Aktaş T., Koçak M. Äquivalenz, Adäquatheit und Akzeptabilität in der Übersetzung von literarischen Texten. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (Journal of the Institute of Social Sciences). Sayı (Number) 9. 2012. P. 17-27.

31. Balcerzan E. Literatura z literatury (strategie tłumaczy). W: Przekład w historii literatury / Red. P. Fast, K. Żemła. – Katowice: Śląsk, 1997. Studia o przekładzie, nr 6. S.18-29.

32. Balling G. What is a Reading Experience? The Development of a Theoretical and Empirical Understanding. In : Rothbauer P. M., Skjerdingsstad K. I., McKechnie L., Oterholm K. Plotting the Reading Experience — Theory/Practice/Politics. Canada : Wilfrid Laurier University Press, 2016. P. 37-53.

33. Bassnett Susan. Translation Studies. Third edition. Taylor & Francis Group, 2005. 188 p.

34. Baumer Franz. Herman Hesse – Köpfe des 20. Jahrhunderts. Band 10. Berlin : Edition Colloquium im Wissenschaftsverlag Voller Spies, 2002. 95 S.

35. Beutin W., Ehlert K., Emmerich W. Deutsche Literaturgeschichte. Von den anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart/Weimar : J.B.Metzler, 2008. 761 S.

36. Burgess A. Is translation possible? Translation : The journal of Literary Translation №12. P. 3-7.

37. Feher I. M. Übersetzbarkeit philosophischer Texte und philosophische Probleme ihrer Übersetzung: der Fall Heidegger. In : Frank A. P., Maaß K.-J., Paul F., Turk H. Übersetzen, verstehen, Brücken bauen. Geisteswissenschaftliches und literarisches Übersetzen im internationalen Kulturaustausch. Berlin – Bielefeld – München : Erich Schmidt Verlag, 1993. 269-285 S.

38. Freedman R. The Lyrical Novel: Studies in H. Hesse, A. Gide and V. Woolf. Princeton / N.Y., 1963.

39. Fricke P. Darstellung und Bedeutung der weiblichen Figuren in Hermann Hesses Romanen der zwanziger Jahre. 2002. 102 S.
40. Hesse H. Brief an Marie-Louise Dumont vom Februar 1929. In: S. Unseld. Herman Hesse – Werk und Wirkungsgeschichte. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1985.
41. Hesse H. Narziß und Goldmund. Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1975. 320 S.
42. Koller W. Einführung in die Übersetzungswissenschaft. 7. Aktualisierte Auflage. Wiebelsheim : Quelle & Meyer Verlag GmbH & Co., 2004. 343 S.
43. Kramer Ilona. Der Weg zum Selbst: psychoanalytische und fernöstliche Elemente in Hermann Hesses Individuationsthematik. Norderstedt : Grin Verlag, 2009.
44. Krzysztofak M. Kultursymbole. Kultursymbole — Grundsteine der Sinnkonstruktion in der Übersetzung. Am Beispiel der Übertragungen der Gedichte von Günter Grass. In: Maria Krzysztofak (Hg.). Ästhetik und Kulturwandel in der Übersetzung. Frankfurt a. M., 2008. S. 167-194.
45. Krzysztofak M. Przekład literacki a translatologia. Wydanie drugie, poszerzone i poprawione. Poznań : Wydawnictwo Naukowe UAM, 1999. 240 S.
46. Lambert J. On describing translations. In: José Lambert, Hendrik van Gorp. The Manipulation of Literature. London; Sydney, 1985. P. 42–53.
47. Landers, C. E. Literary Translation. A Practical Guide. Ontario : Multilingual Matters Ltd., 2001. 224 p.
48. Levy J. Die literarische Übersetzung: Theorie einer Kunstgattung. Frankfurt am Main, Bonn : Athenäum, 1969. 308 S.
49. Lipiński K. Vademecum tłumacza. Kraków, 1989. S. 218.
50. Mechadani N. Hermann Hesse auf der Couch. Freuds und Jungs Psychoanalyse und ihr Einfluss auf die Romane „Demian“, „Siddhartha“ und „Der Steppenwolf“. Marburg : Tectum Verlag, 2008.
51. Michels V. Auf den Einzelnen kommt es an! Zur Aktualität von Hermann Hesse. Herman Hesse Today/Herman Hesse Heute / hrsg. Comils, Ingo and Durrani, Osman. Amsterdam : Rodopi B.V. , 2005. S. 107-120
52. Mileck J. Herman Hesse. Between the Perils of Politics and the Allure of the Orient. New York : Peter Lang Publishing, 2003.

53. Reiß K. Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. München, 1971. 124 S.
54. Reiß K., Vermeer H. J. Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie. Tübingen, 1984. 245 S.
55. Schleiermacher F. On the Different Methods of Translating. Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida / ed. by Rainer Schulte and John Biguenet. London/Chicago : The University of Chicago Press, 1992. 260 p.
56. Schultze B. Individualästhetik als Beobachtungsort. In: Maria Krysztofiak (Hg.). Ästhetik und Kulturwandel in der Übersetzung. Frankfurt a.M. u.a., 2008. S. 9-37.
57. Schultze B. Kulturelle Schlüsselbegriffe und Kulturwörter in Übersetzungen fiktionaler und weiterer Textsorten. In: Harald Kittel u.a. (Hgg.). Handbuch Übersetzung — Translation — Traduction. Bd. 1. Berlin, New York, 2004. S. 926-935.
58. Stelzig L. Eugene. Herman Hesse's Fictions of the Self. Autobiography and the Confessional Imagination. Princeton University Press: Princeton, 1988. 362 p.
59. Stolze R. Hermeneutisches Übersetzen. Linguistische Kategorien des Verstehens und Formulierens beim Übersetzen. Tübingen, 1992. 388 S.
60. Vermeer H. J. Übersetzen als kultureller Transfer. In: Mary Snell-Hornby (Hg.). Übersetzungswissenschaft — Eine Neuorientierung. Tübingen, 1994. S. 30-53.
61. Vökler Virginie. Die bipolare Figurenstruktur in Hermann Hesses Werken. Nordstedt : Grin Verlag, 2006.
62. Wilss W. Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden. Stuttgart : Klett Cotta Verlag, 1977. 361 S.
63. Zweig S. Rezension aus „New York Times Book Review“ vom 8.4. 1923. In: Siegfried Unseld. Herman Hesse – Werk und Wirkungsgeschichte. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1985.

Електронні ресурси

64. Апт С. Послесловие к роману «Демьян». URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-germaniya/apt-posleslovie-k-romanu-gesse-demian.htm> (дата звернення: 14.11.2022).
65. Грабська А., Пешель С. Герман Гессе. "Деміан. Історія юності Еміля Сінклера". DW. 08.12.2018. URL: <https://p.dw.com/p/37Cy4> (дата звернення: 10.11.2022).
66. Москаленко М. Н. Нариси з історії українського перекладу. URL: www.vsesvit-journal.com (дата звернення: 25.10.2022).
67. Baumann G. Thomas Mann und Hermann Hesse. Aspekte einer literarischen Freundschaft. 2006. URL: <https://hesse.projects.gss.ucsb.edu/papers/Baumann-Lecture-2006.pdf> (дата звернення: 05.12.2022).
68. <https://www.goodreads.com/quotes/265044-so-many-people-consider-their-work-a-daily-punishment-whereas> (дата звернення: 20.04.2023).
69. <https://www.goodreads.com/quotes/312760-analysis-is-the-art-of-creation-through-destruction> (дата звернення: 17.04.2023).
70. https://www.hermann-hesse.de/media/entweder_ein_dichter_oder_gar_nichts.pdf (дата звернення: 10.11.2022).
71. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1946/hesse/facts> (дата звернення: 14.11.2022).
72. <https://www.psychologies.ru/articles/analiticheskaya-terapiya-po-yungu/> (дата звернення: 11.12.2022).
73. <https://www.studysmarter.de/schule/deutsch/epische-texte/bildungsroman/> (дата звернення: 26.11.2022).
74. <https://thebookerprizes.com/the-booker-library/features/best-translated-fiction-as-loved-by-celebrities> (дата звернення: 02.05.2023).
75. <https://www.ukrlib.com.ua/bio-zl/printit.php?tid=5467&page=2> (дата звернення: 07.11.2022).
76. <https://de.wikipedia.org/wiki/Bildungsroman> (дата звернення: 05.12.2022).

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

77. Гессе Г. Деміан. Харків : Фоліо, 2020. 224 с.

78. Hesse H. Demian. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend. he Project Gutenberg EBook, 2013. URL: <https://www.gutenberg.org/files/41907/41907-h/41907-h.htm>

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit der Analyse des Romans "Demian" von Hermann Hesse und seiner ukrainischen Übersetzung, die von Ivan Megela erledigt wurde.

Die Arbeit besteht aus einer Einführung, einem theoretischen Teil (Kapitel 1 mit 5 Unterkapiteln; Kapitel 2 Kapitel 3) einem praktischen Teil (Kapitel 4), Schlussfolgerungen zu jedem Kapitel, allgemeinen Schlussfolgerungen und einem Quellenverzeichnis der verwendeten Fachliteratur. Das Gesamtarbeitsvolumen beträgt 86 Seiten. Die Liste der verwendeten Quellen enthält 78 Namen.

Zuerst werden die theoretischen Grundlagen der literarischen Übersetzung beleuchtet, insbesondere die Ansätze der Übersetzungsanalyse (mit Schwerpunkt auf dem hermeneutischen Ansatz). Außerdem werden die kulturellen Herausforderungen und die Möglichkeiten ihrer Wiedergabe in der Übersetzung analysiert, sowie das Konzept des Autorenstils und die Rolle der Individualität des Übersetzers in der Übersetzung untersucht. Nach der theoretischen Einführung werden die wichtigsten Meilensteine im Leben und Werk Hermann Hesses beleuchtet, die wichtigsten Merkmale seiner Sprache hervorgehoben und die Geschichte des Romans "Demian" sowie die Konzepte seiner Interpretation untersucht. Der praktische Teil stellt die Ergebnisse unserer vergleichenden Analyse vor und klassifiziert die übersetzerischen Transformationen, die zur Reproduktion der Ästhetik des Originalwerks beitragen.

Das Objekt der Forschung ist die philosophische und ästhetische Dominante des schriftstellerischen Stils von Hermann Hesse, und **der Gegenstand** – ihre Wiedergabe in der ukrainischen Übersetzung. **Das Forschungsmaterial** der Arbeit ist der Originalroman von Hermann Hesse "Demian" und seine Übersetzung ins Ukrainische von Ivan Megela. **Das Ziel** der Arbeit ist eine umfassende intralinguistische und extralinguistische Analyse des Romans "Demian" und seiner Übersetzung ins Ukrainische unter dem Gesichtspunkt der Besonderheiten der Wiedergabe des Stils des Autors. Das Erreichen des Ziels der Arbeit sieht die Erfüllung folgender **Aufgaben** voraus:

- Untersuchung der verschiedenen Ansätze zur Übersetzung literarischer Werke.
- Eine gründliche Einführung in den hermeneutischen Ansatz.
- Untersuchung des Konzepts des Autorenstils.
- Klärung der Rolle der Persönlichkeit des Übersetzers bei der Übersetzung.
- Analyse der kulturellen Herausforderungen und Möglichkeiten, diese in der Übersetzung zu reflektieren.
- Gründliche Untersuchung der Biographie, der Weltanschauung und der schöpferischen Meilensteine Hermann Hesses durch das Studium seines Werkes.
- Untersuchung der Entstehungsgeschichte und des Interpretationskonzepts des Romans Damian.
- Untersuchung der literarischen und kritischen Quellen zum Werk Hermann Hesses.
- Klärung der Rolle der psychoanalytischen Elemente im Roman.
- Skizzierung der typologischen Merkmale der Sprache des Schriftstellers.
- Analyse der Übersetzungstransformationen anhand der Übersetzung des Romans "Demian" von Ivan Megela.

Die Ergebnisse unserer Arbeit wurden auf der siebten gesamtukrainischen wissenschaftlichen Konferenz mit Beteiligung junger Wissenschaftler "Philologie des XXI Jahrhunderts: neue Forschungen und Aussichten" vorgestellt, die am 6. und 7. April 2023 im Bildungs- und Forschungsinstitut für Philologie der Nationalen Taras-Schewtschenko-Universität Kyjiw stattfand.

Im Laufe unserer Arbeit an der Masterrarbeit haben wir alle am Anfang der Untersuchung gestellten Aufgaben erfolgreich erfüllt und sind zum Beschluss gekommen, dass Ivan Megelas Übersetzung die ästhetische Konstante bewahrt, und zwar dank einer gründlichen hermeneutischen Vertiefung in das Werk und seinen Entstehungshintergrund sowie äußerst ausgewogener und professioneller Übersetzungstransformationen, die alle von einer gemeinsamen Aufgabe geleitet wurden: den Stil des Originaltextes wiederzugeben.