МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА НІМЕЦЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ПЕРЕКЛАДУ ТА СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Кваліфікаційна робота
магістра

на тему **МОВНОСТИЛІСТИЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА КАЗОК Е.Т.А. ГОФМАНА В ОРИГІНАЛІ ТА ПЕРЕКЛАДІ**

Виконала: студентка 2 курсу,
групи 8.0353-н
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно),
перша - німецька
освітньо-професійної програми
Сучасні лінгвістичні і перекладознавчі студії (німецька мова, англійська мова)
Ляшенко Марія Федорівна

Керівник к.ф.н., доц. Вапіров С.Ю.
Рецензент к.ф.н., доц. Кравченко Я. П.

Запоріжжя – 2024

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет іноземної філології
Кафедра німецької філології, перекладу та світової літератури
Освітній рівень магістр
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно), перша – німецька
Освітньо-професійна програма Сучасні лінгвістичні і перекладознавчі студії (німецька мова, англійська мова)

ЗАТВЕРДЖУЮ
Завідувач кафедри _____
Вапіров С.Ю.
«___» 2024 року

ЗАВДАННЯ
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
ЛЯШЕНКО МАРІЇ ФЕДОРІВНИ
(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) «Мовностилістична характеристика казок Е.Т.А Гофмана в оригінали та перекладі»

Керівник кваліфікаційної роботи (проекту) Вапіров Сергій Юрійович, к.ф.н, доц.
(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)

затверджені наказом ЗНУ від «_11__»_квітня___2024 року № 521- с
2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проєкту) 02.12. 2024 р.

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проекту): теоретичні засади стилістики
4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити) метафора та мовна модель світу, метафора як показник ідеостилю, поняття про романтичну метафору, різновиди романтичної метафори у творчості Е.Т.А. Гофмана

5. Консультант розділів кваліфікаційної роботи (проекту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	Вапіров С.Ю., к.ф.н.	02.04.2024	02.04.2024
Розділ 1	Вапіров С.Ю., к.ф.н.	01.06.2024	01.06.2024
Розділ 2	Вапіров С.Ю., к.ф.н.	05.07.2024	05.07.2024
Висновки	Вапіров С.Ю., к.ф.н.	30.08.2024	30.08.2024

6. Дата видачі завдання_____

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проєкту)	Примітка
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	квітень 2024	виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	червень 2024	виконано
3.	Написання вступу	вересень 2024	виконано
4.	Написання теоретичного розділу	листопад 2024	виконано
5.	Написання практичного розділу	листопад 2024	виконано
6.	Формулювання висновків	грудень 2024	виконано
7.	Проходження нормоконтролю	грудень 2024	виконано
8.	Одержання відгуку та рецензії	грудень 2024	виконано
9.	Захист	грудень 2024	виконано

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

Магістрант _____ М.Ф. Ляшенко
(підпис) (ініціали та прізвище)

Керівник роботи _____ С. Ю. Вапіров
(підпис) (ініціали та прізвище)

Нормконтроль пройдено
Нормконтролер _____ _____
(підпис) (ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 60 сторінок, 86 джерел.

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

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

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

Отримані результати: семантико-когнітивний аспект вивчення німецької романтичної метафори поглибив традиційне розуміння її як нерегулярного явища мови й дозволив визначити її когнітивний статус. Обраний підхід дав підстави врахувати лінгвальний, психофізичний та світоглядно-прагматичний чинники формування гофманського світобачення. Результати дипломної роботи поглибили опрацювання теорії метафори в семантико-когнітивному аспекті. У ході дослідження застосовано нові мовні практики, поглиблено загальні положення про метафору, її семантичні типи, продуктивність структурно-семантичних моделей. Робота робить конкретний внесок у подальший розвиток теорії лінгвостилістики, художнього перекладу, функціональної компаративістики.

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

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

ЗМІСТ

ВСТУП 3

РОЗДІЛ 1 МЕТАФОРА У ФОКУСІ НІМЕЦЬКОЇ РОМАНТИЧНОЇ КАЗКИ **7**

1.1 Метафора та мовна модель світу 7

1.2 Метафора як показник ідеостилю 9

1.3 Мовна картина світу німецької романтичної казки 14

РОЗДІЛ 2 ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНА СПЕЦИФІКА МЕТАФОРИ Е.Т.А. ГОФМАНА У ПЕРЕКЛАДІ 19

2.1 Поняття про романтичну метафору 19

2.2 Метафори на позначення звукових процесів у перекладі 24

2.3 Метафори зі значенням кольору у перекладі 31

2.4 Метафори руху у перекладі 35

2.5 Метафори зі значенням випромінювання світла у перекладі 39

2.6 Метафори на позначення термічних процесів у перекладі 43

ВИСНОВКИ 49

ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 53

ВСТУП

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

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

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

- з'ясування стану дослідження метафори в сучасній лінгвістиці;

- уточнення та поглиблення термінологічних понять щодо проблематики дослідження;

- загальна характеристика романтичної метафори;

- встановлення наскрізних художньо-образних парадигм за ключовими словами;

- виявлення та систематизування семантичних типів метафор гофманської казки в оригіналі;

- аналіз можливостей збереження метафоричної своєрідності казок Гофмана при перекладі.

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

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

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

Практична цінність роботи обумовлюється можливістю використання отриманих результатів у подальших теоретичних розробках з проблем стилю, у вузівській практиці викладання курсів

порівняльної стилістики, художнього перекладу, на практичних заняттях з практики перекладу. Результати роботи можуть становити основу розробки методів викладання лінгвостилістики та інтерпретації тексту.

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

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

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

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

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

РОЗДІЛ 1 МЕТАФОРА У ФОКУСІ НІМЕЦЬКОЇ РОМАНТИЧНОЇ КАЗКИ

1.1 Метафора та мовна модель світу

Когнітивна лінгвістика, як галузь дослідження, що поєднує лінгвістику та когнітологію, дозволяє нам глибше зрозуміти, як мова пов'язана з нашими думками, почуттями та сприйняттям світу. Вона допомагає нам розкрити, як ми кодуємо, зберігаємо та обробляємо інформацію в мозку за допомогою мови [Селіванова 1999, с. 70]. Одним з ключових питань когнітивної лінгвістики є те, як ми репрезентуємо знання у мові. Це включає абстрактні ідеї та уявлення, які ми використовуємо для розуміння світу. Наприклад, поняття "любов" або "час" є складними концептами, які ми виражаємо за допомогою мови. Категоризація допомагає нам спростити сприйняття світу та ефективніше спілкуватися [Жаботинская 1999, с.5].

У зарубіжному мовознавстві моделі репрезентації знань названі великим набором термінів, які по-різному відображають це явище: фрейм (М. Мінський, Ч. Філлмор), ментальна модель (Ф. Джонсон Лерд, Т. Ванн Дейк), когнітивна модель, образ-схематичний концепт (Дж. Лакофф, М. Джонсон), ментальний простір (М. Фоконьє), цепції (Л. Талмі), база (Р. Лангакер), глобальний патерн (Р. Богранде, У. Дресслер).

Одним з ключових понять у когнітивній лінгвістиці є ментальна модель. оскільки воно допомагає нам зрозуміти, як ми будуємо наше розуміння світу за допомогою мови. Ментальна модель - це не просто абстрактне поняття, а скоріше внутрішня репрезентація нашого досвіду, знань та переконань про світ. Вона допомагає нам організувати та інтерпретувати інформацію, а також робити прогнози щодо майбутніх подій.

Мова є основним інструментом, за допомогою якого ми формуємо та передаємо ментальні моделі. Слова, фрази та граматичні конструкції

відображають структуру наших ментальних моделей і впливають на те, як ми сприймаємо світ. Кожна людина має свої унікальні ментальні моделі, які формуються під впливом особистого досвіду, культури та соціального оточення. Це пояснює, чому різні люди можуть по-різному інтерпретувати одні й ті ж слова та фрази.

Таким чином, концептуальна картина світу становить собою системну сукупність ментальних моделей, які репрезентують інформацію та знання, якими володіє людина. Ці знання можуть бути вродженими і "набутими в результаті соціалізації та приналежності індивіда до певної матеріальної і духовної культури" [Жаботинская 1999, с. 4]. Пошук та встановлення ментальних моделей, які приховані за певними мовними явищами, а також з'ясування особливостей мовного вираження тих чи інших мовних моделей становить основний аспект дослідження на тлі тих завдань, які має перед собою когнітивна лінгвістика, а зокрема – когнітивна семантика.

Одним із процесів виникнення і представлення у мові ментальних моделей є метафоризація. Її когнітивну природу вперше описали Дж. Лакофф і М. Джонсон, розробивши «теорію концептуальної метафори» [Лакофф, Джонсон 1987, с. 127] (за А. Барановим, Ю. Карауловим -метафоричної моделі [1991]), за якою метафора - не просто феномен мови, а й повсякденна концептуальна реальність, коли ми думаємо про одну сферу в термінах іншої. Практичне застосування «концептуальна теорія метафори» знайшла вже у працях Д. Добровольського [Добровольський 1996, с. 79], у якій розглядається природа образності, її когнітивний статус і роль у розумінні ідіом.

Концептуальна метафора є фундаментом для побудови більш складних метафоричних структур. Вона слугує своєрідним шаблоном, за яким ми розуміємо абстрактні поняття через більш конкретні. Слід зазначити, що метафорична парадигма взагалі є розгалудженою мережею метафоричних виразів, що базуються на одній базовій метафорі. Ця мережа відображає наш досвід і знання про світ, а базова метафора є ключовим елементом, який

об'єднує всі метафори в парадигму. Вона визначає загальний напрямок мислення та образності.

1.2 Метафора як показник ідеостилю

Оказіональні метафори є результатом індивідуального творчого пошуку. Вони відображають унікальний світогляд автора, його спробу вийти за межі загальноприйнятих мовних норм і створити щось нове, нестандартне. Автор, створюючи таку метафору, намагається знайти нові способи вираження своїх думок і почуттів, виходячи за межі усталених мовних кліше.

Оказіональні метафори є своєрідним "відбитком пальців" автора, вони допомагають нам розпізнати його індивідуальний стиль і манеру письма. Вони допомагають створити яскраві образи і запам'ятовуються читачам. Шляхом створення оказіональних метафор автори збагачують мову, вносять у неї нові значення і відтінки.

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

Мовні метафори це широко вживані метафори, які стали частиною мовної системи. Вони часто фіксуються у словниках і є загальновідомими для носіїв мови. Натомість індивідуальні метафори це унікальні метафори, створені окремими авторами для досягнення певних художніх або комунікативних цілей. Вони відрізняються оригінальністю, нестандартністю та часто вимагають від адресата більш глибокого розуміння контексту.

Проте мова постійно розвивається, і індивідуальні метафори можуть з часом увійти до загального вжитку і стати мовними. Значення метафори залежить від контексту, в якому вона вживається. Одна й та ж метафора може бути сприйнята як мовна або індивідуальна залежно від ситуації. Зазначимо, що розуміння того, чи є метафора мовною чи індивідуальною, вимагає глибокого аналізу контексту. Важливо враховувати індивідуальні метафори часто відображають особливості стилю конкретного автора.

Авторська метафора не підпорядковується чітким правилам і нормам, вона є результатом творчого імпульсу автора [Астаф'єв 1998, с. 152]. Вона часто порушує літературні норми і створює нові смислові зв'язки, відображає індивідуальний світогляд автора, його емоції та досвід. Кожна авторська метафора є унікальною і важко знайти точний аналог в інших текстах. Авторська метафора здатна нести в собі кілька значень одночасно, створюючи ефект багатозначності.

Авторські метафори дозволяють передати широкий спектр емоцій – від радості до печалі, від гніву до любові. Художній оказіоналізм виникає внаслідок свідомого, стилістично вмотивованого відхилення від загальномовних норм [Лотман 1987, с. 19]. Зовнішнім вираженням образного змісту слова є його незвична, нестандартна сполучуваність. Оказіональні метафори "виникають тоді, коли слово потрапляє в невластиве для нього оточення. Це має місце найчастіше тоді, якщо сполучуваність будується на незвичному зближенні слів, далеких логічно й семантично, а іноді стилістично контрастних, на порушенні звичайних норм сполучуваності" [Панченко 1993].

Ці принципи, розроблені Юрієм Лотманом, дозволяють нам розглядати текст як самодостатній світ, який віддзеркалює і трансформує реальність. Художній текст створює власний світ зі своїми законами, персонажами, подіями. Цей світ може бути реалістичним або фантастичним, але завжди він є відображенням авторського бачення дійсності. Навколишній світ також

можна розглядати як текст, який ми постійно інтерпретуємо і переосмислюємо. Ми пізнаємо світ через мову, використовуючи мовні знаки та символи для опису і розуміння явищ.

Проте концепція "дзеркального відображення" має свої обмеження. Світ, зображений у тексті, не є простою копією дійсності, а є його переосмисленням, інтерпретацією. Авторська метафора як раз і є одним з інструментів, за допомогою якого автор відходить від буквального зображення дійсності і створює нові смисли.

Авторська метафора є ключовим елементом, який дозволяє автору за допомогою метафор побудувати свою власну картину світу, відмінну від реальної; створити нові зв'язки між різними поняттями, що призводить до виникнення нових образів і концепцій [Кузнецова 1996, с. 32]. Це особливо характерно для романтиків, які прагнули створити власний, унікальний світ. Романтики активно використовували метафору для створення своїх унікальних світів. Їхні твори насичені яскравими образами, незвичайними порівняннями та символами. За допомогою метафор вони прагнули передати свої переживання, розкрити внутрішній світ людини і відобразити красу природи.

Це особливо стосується тих творів, кожен із яких моделює цілком автономний, опертий на власні закони світ (як, наприклад, Атлантида), «коли читачу запропоновано вийти за його межі, подивитися на нього як на джерело інформації про цю дійсність, її модель» [Астаф’єв 1998, с. 152].

Завдяки метафорам автор створює власний світ зі своїми законами, персонажами та подіями. Цей світ може бути реалістичним або фантастичним, але завжди він є відображенням авторського бачення дійсності. Митець, створюючи нові метафори, свідомо порушує літературні норми, щоб вийти за межі звичного і створити щось унікальне. Це дозволяє йому виразити свою індивідуальність і по-новому поглянути на світ. Відхід від норми дозволяє автору створити унікальні, незабутні образи. Порушуючи

норми, автор змушує читача задуматися, аналізувати текст і шукати нові смисли.

За допомогою різних літературних прийомів (метафори, порівняння, епітети) письменник надає словам додаткових значень, емоційного забарвлення. В результаті такої творчої роботи виникає ідіостиль – система мовних засобів, характерних для конкретного автора і що відрізняє його від інши [Подгаецкая 1982, с.42].

Метафора є одним з найважливіших інструментів формування ідіостилю. Саме завдяки метафорам автор може. Кожен автор має свої улюблені метафори, які відображають його світогляд і стиль. Авторський стиль або ідеостиль - це не просто сукупність випадкових мовних засобів, а скоріше система, в якій кожен елемент пов'язаний з іншими і виконує певну функцію. Він відображає унікальне бачення світу автором, його цінності, світогляд, а іноді й психологічні особливості автора, його темперамент [Єрмоленко 1999, с. 304].

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

Білатеральне сприйняття метафори як мовного і індивідуального явища підкреслює динамічність і багатогранність цього лінгвістичного феномена. Розуміння цієї взаємодії допомагає нам глибше проникнути в суть метафоричного мислення і більш ефективно аналізувати художні тексти.

1.3 Мовна картина світу німецької романтичної казки

Один з провідних німецьких романтиків, **Фрідріх Шлегель**, бачив у Французькій революції не лише політичну подію, а й глибоку культурну та духовну кризу. Його твердження про "втрату людиною духовної опори" є досить провокаційним і заслуговує детального розгляду [Шлегель 1983, с. 32]. Ломка старого устрою життя і вікових людських відносин - такий час застали перші романтики. Проте дуже скоро до романтиків прийшло розчарування, як в ідеях освіти, так і в результатах французької буржуазної революції. Невідповідність ідеалів, які висувала нова дійсність, і реальності, в якій жили романтики, змушувало їх йти у світ суб'єктивних переживань, протиставляти прекрасне і уявне прозі життя [Романенко_2006, с. 108]. Відсутність чітких життєвих орієнтирів спонукали романтиків до пошуку нової форми буття, якою для них став світ фантазії, відчуттів, переживань. Звідси - непереборний, ваблячий інтерес до всього таємного, незвичайного, загадкового і містичного. Увагу романтиків привертають такі теми, як дзеркальний двійник, уява стихій (першоелементів), інцест у коханні, фольклорна (язичницька) демонологія, ортодоксальний містицизм, чорна магія; «двосвітовість» (мінлива та зворотна перспектива), тематика страшного.

Романтики бачили в казці не просто розповідь, а шлях до глибин людської душі, до вираження найвищих ідеалів та почуттів [Reimann 1956, S. 13]. Казка дозволяла письменникам відійти від реалістичного зображення світу та зануритися у світ фантазії, де можливе все. **Вона** була невід'ємною частиною фольклору, а отже, відображала колективну пам'ять народу, його мрії та страхи.

Фольклор, з його коренями в народній свідомості, став для романтиків джерелом натхнення, автентичності та національної самоідентифікації. Так званий н**ародний романтизм** характеризується особливою увагою до народної творчості, її ролі в формуванні національної культури та літератури. Згідно

Н. Я. Берковському, «фольклорні традиції романтики цінували за дух наївності та безпосередності» [Берковский 2001, с. 431].

Німецькі романтики, створюючи казки, прагнули поєднати свій індивідуальний талант з колективним духом народу, вираженим у фольклорі. Романтики не просто копіювали казки, а переосмислювали їх, додаючи власні елементи та ускладнюючи структуру. Казкові образи часто набувають символічного значення, виражаючи глибокі філософські ідеї. У казках часто зустрічаються фантастичні істоти та явища, які відображають прагнення людини до незвичайного.

Отже, німецька романтична казка втрачає свою традиційну строгість, перетворюючись на складніший твір, що поєднує в собі елементи казки, притчі та новели. **Ускладнення образів і сюжетів:** Добро і зло в романтичній казці перестають бути однозначними, їхні ролі стають більш складними і неоднозначними. Романтики усвідомлювали, що реальність не завжди відповідає ідеальним уявленням, тому в їхніх казках присутні елементи трагізму і сумніву [Карельський 1991, с. 14].

Подібно до "Дзеркала" Л. Керролла, романтичні казки використовують принцип інверсії, створюючи паралельні світи, де все обернене навпаки [Buchmann 1986, S. 43]. Персонажі в романтичних казках часто утворюють асиметричні пари, що підкреслює їхню неоднозначність і складність. Інверсія дозволяє показати, що світ не є стабільним і однозначним, а залежить від точки зору спостерігача. Через інверсію романтики відображають внутрішню боротьбу між ідеалом і реальністю, світлом і темрявою. Такі асиметричні пари підкреслюють відмінності між людьми, їхніми поглядами і цінностями. Асиметрія може відображати також внутрішній розлад героя, його нездатність досягти гармонії.

Символ романтизму - "Дзеркальний Будинок" - символізує світ романтизму, де все відносне і нестабільне. У "Дзеркальному Будинку" стикаються різні світи, ідеї і почуття. Романтики постійно шукають істину, але вона завжди залишається недосяжною, як і дзеркальне відображення.

Кращим прикладом нової казки Е. Т. А. Гофмана. "Під пером Гофмана незвичайне, фантастичне виникає з реальних речей і подій; джерелом чудового стає буденне життя" [Чавчанідзе 1983, с. 347]. Казка Гофмана – це, власно кажучи, не казка, а, швидше, новела або повість з елементами казки [Segelbrecht 1967, S. 106]. Мовна картина цієї казки має яскраво демонструє ознаки романтичної двосвітовості. Вона часто будується на протиставленні двох світів: реального, буденного та ідеального, фантастичного. Головний герой часто опиняється на межі цих двох світів, відчуваючи розрив між реальністю та мрією.Світ фантазії в романтичній повісті зазвичай наповнений таємницями, невизначеністю та непізнаним. Протиставлення двох світів відображало внутрішній конфлікт людини, її прагнення до ідеалу та зіткнення з реальністю. В цьому відношенні особливу увагу звертають на себе лексеми merkwürdig - дивний, дивовижний, seltsam - дивний, особливий, надзвичайний, дивовижний, химерний, sonderbar - дивний, wunderlich -дивний, химерний, які мають багато спільного в компонентному складі, але відрізняються своїм контекстуальним вживанням.

Через гротескні образи автор передає свої переживання, побоювання та бажання, а також відображає складні соціальні та філософські проблеми. Гротеск, як засіб художньої виразності, дозволяє автору:

- перебільшувати, спотворювати реальні риси предметів та явищ, створюючи химерні образи;

- з'єднувати в одному образі протилежні якості (прекрасне і потворне, трагічне і комічне), підкреслюючи парадоксальність буття [ЛЭС 1990, с.75].

Гофман використовує гротеск для сатиричного зображення суспільства, викриваючи його вади та недоліки. Гротескні образи допомагають автору проникнути в глибини людської душі, зобразити внутрішні конфлікти та переживання персонажів [Cramer 1970, S.13]. Його гротескні образи підсилюють контраст між ідеальним світом, до якого прагне людина, і жорстокою реальністю.

Різко зміщуючи форми самого життя, він створює особливий художній світ, який не можна розуміти буквально або розшифрувати однозначно. Тому система гротеску - це відкрита система нескінченних опозицій: життя - смерть, дивне-буденне, смішне-жахливе.

Гофман майстерно протиставляє світ повсякденності, з його дріб'язковими турботами та прагматизмом, світу фантастичного, де панують дивовижні істоти, неймовірні події та незбагненні сили. Цей контраст підкреслює внутрішній конфлікт людини, її прагнення до ідеального і зіткнення з жорстокою реальністю [Руденко 2010, с. 67]. Фантастичні образи в казках Гофмана часто є відображенням внутрішніх переживань і страхів персонажів. Наприклад, дракон, з яким бореться Фосфор, може символізувати внутрішні демони або соціальні проблеми, з якими стикається герой. Через фантастичні образи Гофман викриває вади суспільства, сатирує людські пороки і підкреслює абсурдність багатьох життєвих ситуацій. Фантастичний світ в казках Гофмана слугує не лише для розваги, але й для пошуку відповідей на важливі філософські питання: про сенс життя, про добро і зло, про місце людини у світі

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

РОЗДІЛ 2 ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНА СПЕЦИФІКА МЕТАФОРИ Е.Т.А. ГОФМАНА У ПЕРЕКЛАДІ

2.1 Поняття про романтичну метафору

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

Метафора, колись потужний інструмент філософської думки, втрачає свою вагу і сприймається як прикраса, а не як засіб пізнання [Ермоленко 1991, с. 41]. Новоєвропейська філософія віддає перевагу раціональному пізнанню, відкидаючи емоції та образність як недостовірні. Надмірна орієнтація на розум призводить до кризи класичної системи раціоналізму, яка не може пояснити всі аспекти людського досвіду. Ідеали раціональності та прогресу, проголошені Просвітництвом, сприяли девальвації всього, що вважалося ірраціональним або суб'єктивним.

Романтики здійснили справжню революцію у сприйнятті світу та пізнання. Вони відійшли від раціоналістичної традиції, що панувала в епоху Просвітництва, і звернулися до глибин людської душі, до світу інтуїції та емоцій. Цей зсув мав значний вплив на розуміння ролі метафори:

Романтики вважали, що метафора дозволяє проникнути за межі раціонального, в світ інтуїції та підсвідомості. Вона є мостом між зовнішнім світом і внутрішнім світом людини, допомагаючи виразити те, що неможливо

передати словами. Як бачимо, для романтиків істина не є абстрактним поняттям, а живим досвідом, який виникає в результаті глибокого переживання світу. Метафора, зі своєю здатністю викликати емоції та асоціації, допомагає досягти цього переживання.

Виникаючі в процесі стримування відчуття містять у собі світ ідей: «...кожній ідеї відповідає почуття» [Шлегель 1983, с. 32]. Однако початкова недосконаліть всього зовнішнього не дозволяє ідеям розвернутися цілком у відчуттях. Тому останні називаються «темними, нерозвиненими ідеями» [Uerlings 2000, S. 12].

Романтики вважали, що істинне пізнання світу досягається не через логічні міркування, а через почуття, інтуїцію та емоції. Розум, на їхню думку, обмежує людину, не дозволяючи їй відчути всю глибину буття. Душа розглядалася як безмежний океан почуттів, творчої енергії та інтуїції. Саме в душі, на думку романтиків, народжуються справжні мистецькі твори, а не в холодному розрахунку розуму. В природі романтики бачили відображення людської душі. Природа була для них не просто об'єктом наукового дослідження, а джерелом натхнення, символом свободи і величі.

Зіставлення образів Серпентини і Вероніки є якравим прикладом романтичного протиставлення. Серпентина, як правило, уособлює темну сторону душі, пристрасть, інстинкти. Вона пов'язана з природою, з усім темним і таємничим. Вероніка ж, навпаки, є втіленням чистоти, світла і духовності. Вона асоціюється з культурою, цивілізацією, раціональністю. Протистояння цих двох образів відображає внутрішній конфлікт людини, її прагнення до гармонії між пристрастю і розумом, природою і культурою.

Те, що перекладач, передаючи відношення Ансельма до Серпентини, обрав для лексеми *Gemüt* еквівалент «душа», демонструє справжність почуттів героя, оскільки про Вероніку він *тільки* думає*:* «*Und doch, indem sein ganzes <u>Gemüt</u> der holden Serpentina und den Wundern des Feenreichs bei dem Archivarius Lindhorst zugewandt war, mußte er zuweilen unwillkürlich an Veronika <u>denken</u>...*» [S. 24] - «*Але все ж, хоча вся його душа була звернена до*

дорогої Серпентини і до чудес чарівного царства в архіваріуса Ліндгорста, він іноді мимоволі думав про Вероніку» [с. 18].

Коли ми говоримо про двосвітовість, то маємо на увазі протиставлення двох світів: зовнішній світ – це світ матеріальний, відчутний, який ми сприймаємо нашими органами чуття. Він піддається науковому дослідженню та опису; внутрішній світ - це світ душі, свідомости, інтуїції. Він більш таємничий і недоступний прямому спостереженню [Шепель 2015, с. 24]. Ідеалом пізнання романтиків стає універсальність - взаємодія аналітичних здібностей розуму з широким спектром індивідуального сприйняття. Пізнання прямує не на вивчення конкретних об'єктів, а на збагнення миру як цілого, як «божественної таємниці» і знаходить містичний характер.

Раціонально-емпіричні знання романтики доповнюють знаннями, заснованими на інтуїції та уяві, оскільки вважають, що філософія повинна не тільки спиратися на факти, але й щось «говорити серцю» [Лєпухова 2015, с. 132]. Уява, згідно Хезлітту, «представляє нам предмети не такими, якими вони є самі по собі», вона здатна «передати враження, яке предмет посилає нашій *душі*» [Schelling 1996, с. 155]. Орієнтація філософії романтиків на інтуїцію на уяву заснована на прагненні «пожвавити» «внутрішньо вихолощені», «спустошені» значення. Так, Шлегель відзначає, що філософія повинна «виходити з життя та живого значення» [Шлегель 1983, с. 375].

Романтики прагнули до такого пізнання, яке було б не абстрактним і відірваним від життя, а живим, безпосереднім і особистим. Для того, щоб передати глибину і багатогранність людського досвіду, романтики збагачували філософську мову новими термінами та зворотами, запозиченими з повсякденного життя. Мова для романтиків була не просто засобом спілкування, а інструментом пізнання світу і самого себе [Жирмунский 1981, с. 221]. Романтики вірили, що мова не просто відображає світ, а активно його творить. Доповнюючи мову філософії *неспеціальною* лексикою, романтики заперечують необхідність її уніфікації, строгості. Класичний понятійний апарат новоєвропейской філософії вони називають

«штучним сплетенням наукової ілюзії», яке складається з «перетворених на порожні формули» слів [Шлегель 1983, с. 375]. Терміни з жорстко регламентованими, незмінними значеннями є не тільки не здатними виразити повноту істини, але й сковують всяке прагнення до її пізнання, оскільки самі значення потенційно здібні до розвитку.

Романтики критикували формальну логіку за її обмеженість. Вони вважали, що логіка не здатна охопити всю глибину і багатогранність буття. Вони бачили філософію не лише як науку, а й як мистецтво, прагнули передати свої ідеї не стільки за допомогою логічних доказів, скільки за допомогою образів, метафор, емоцій. Метафора дозволяла романтикам вийти за межі раціонального дискурсу і заглибитися в таємниці буття. Вона відкривала доступ до інтуїтивного пізнання, яке було недоступне для логіки [Schelling 1996, с. 187]. Поняття "хаосу" у Шеллінга не означає безлад або руйнування. Це, скоріше, творчий початок, з якого виникає все суще. Метафора "хаосу" дозволяє передати динаміку і нескінченність буття.

Особливість романтичної метафори полягає саме в індивідуальному оновленні метафоричного значення слова. Якщо поетика французького класицизму заснована переважно на *метонімічних узагальненнях* та *перифразі* як характерних ознаках раціонального стилю, романтичне мистецтво у стилістичному відношенні можно сформулювати як поезію метафори [Ружевич 1999, с. 153].

Романтики не сприймали метафору як просто художній прийом, а бачили в ній глибокий інструмент пізнання світу. Це був стилістичний прийом, який допомогав їм розкрити прихований, містичний сенс речей, показати їхню зв'язаність з більшим цілим. Романтики прагнули вийти за межі раціонального пізнання і дослідити глибини людської душі та таємниці природи [Наливайко 1982. с. 173]. В природі романтики бачили не пасивний об'єкт, а живий організм, наділений душею. Метафора допомагала виразити цю життєву силу природи. Кохання для романтиків було не просто почуттям, а містичним досвідом єднання з іншою

людиною і з усім світом. Метафора сприяла передачі цієї глибини і складності почуття.

Романтичне розуміння функцій метафори виходить далеко за межі чистої виразності. Метафора стає в ньому моделлю істини та методом пізнання. За допомогою метафоризації здійснюється наближення до містичної єдності речей і виявлення можливостей їх саморозвитку - проводиться «потенціювання» [Паласюк 2016, с. 303]. В процесі «потенціювання» «річ за рахунок власних ресурсів силиться розширити свої межі, своє визначення» [Жирмунский 1999, с. 23]. В метафорі через аналогії виявляються нові семантичні зв'язки речей, що дозволяють уникнути штучності, формальності пізнання. Метафора підкреслює індивідуальність, ексцентрику пізнання, сприяє оновленню і розвитку значень. Крім того, метафора здійснює поляризацію значень: «знаходить таємну присутність Іншого в речі» [Schelling 1996, с. 156]. Зіставлення уточнює значення конкретних елементів мови. Одна і та ж ідея предстає в метафорі «у новому вигляді і з іншої точки зору» [Кузнецова 1996, с. 187].

Поляризація значень виявляється у вживанні іменника *Schmerz*. При зверненні до метафор з цим компонентом впадає в очі той факт, що перекладач розмежовує фізичний та емоційний стан персонажа. Так, лексему *Schmerz* він перекладає двома еквівалентами: 1) “біль» (фізичний, інколи психічний стан), 2) “скорбота» (психічний стан):

1) «*Aber dem Studenten Anselmus war es, als wisse er nun, was sich in seinem Innern so rege und bewege, ja was seine Brust so im Schmerz einer unendlichen Sehnsucht zerreiße*» [S. 21]. – «*Однак студентові Анзельму здавалося, що він тепер знає, що рухається всередині його, що так розриває його груди болем і нескінченним томленням*» [с. 15].

2) «*Da gingen ihm wieder all die seltsamen Abenteuer, welche er erlebt, mit glühenden Farben durch den Sinn, und ein namenloses Gefühl von Wonne und Schmerz durchschnitt seine Brust*» [S. 32]. – «Тут усі пережиті ним дивовижні

пригоди в полум'яних фарбах пройшли по його душі, і невимовне почуття блаженства і скорботи прорвалося через його груди» [с. 27].

Найбільш частотним (75%), хоча і не зовсім вдалим, є другий варіант. Зазначимо, що слово «скорбота» асоціюється, як правило, із смертю або втратою чогось дорогого. Проте у перекладі йдеться про страждання головного героя від безвихідності, від того, що він не може побачити, зустріти кохану, бути з нею. Тому, обравши варіант «скорбота», перекладач не зміг у багатьох випадках досягти адекватності в передачі емоційної картини твору.

Лаконічно виражаючи багатобічні аспекти істини, метафора не обмежує і не поскладює пізнавальну активність романтиків: вона направляє її не на завершеність, а на продуктивний процес [Солодова 2008, с. 13]. Безмірність та незбагненність істини обумовлює співіснування в її розумінні різнорідних інтерпретацій і надання широкого спектру можливостей для виникнення нових тлумачень [Köhn 1966; Hettner 1983]. Тим самим метафорична структура стає своєрідним регулятивним принципом філософського пізнання.

Романтики вважали, що кожна людина має унікальний досвід, який неможливо передати за допомогою універсальних понять і категорій. Метафора дозволяла романтикам виразити свої найглибші переживання, які часто були невимовними словами. Романтики вірили, що істина не може бути досягнута через логічне мислення, а виявляється в містичних переживаннях. Метафора допомагала передати цю містичну реальність, адже романтичні метафори часто були багатозначними і відкритими для різних інтерпретацій. Це відповідало їхньому уявленню про нескінченність і багатогранність буття.

Метафора в епоху романтизму розуміється як найадекватніший засіб вираження філософських значень і - спосіб пізнання нерозчленованої цілісності буття. Продовжуючи раціоналістичну європейську традицію ототожнення буття і мислення, що йде від грецького Парменіда, романтики пов'язують метафору «з буттям Абсолюту та пізнанням істини» [Комаринець 1983, с. 32].

Романтики не вірили в існування абсолютної істини, яку можна раз і назавжди пізнати. Вони вважали, що пізнання - це безперервний процес, який ніколи не закінчується. Метафора дозволяла їм виходити за межі логічного мислення і досліджувати глибини людської душі. Вона була інструментом для створення нових знань і для розширення наших уявлень про світ.

Романтики вважали, що емоції є не менш важливим джерелом пізнання, ніж розум. Емоційно насичені знання були для них більш глибокими і значущими. [Наєнко 2000, с. 37].

2.2 Метафори на позначення звукових процесів у перекладі

Сучасні дослідження демонструють, що метафора пронизує всю нашу мову, від повсякденних висловлювань до наукових теорій. Вона не є лише стилістичним прийомом, а фундаментальним механізмом мислення. Метафора не тільки дозволяє створювати яскраві образи, але й допомагає нам структурувати нашу реальність, будувати концептуальні моделі світу.

Група метафор Гофмана, пов’язаних із звуковими стереоефектами вражає своєю різноманітністю. Процес метафороутворення не обмежується тільки антропоморфізацією, яка кваліфікується як оживлення предметів, понять і явищ (головним чином природних), семема яких збагачується семою «людинототожність». Антропометафоричні контексти містять ключові слова, які постають як назви активних дій людського індивіда, психофізичних процесів / станів особистості: *1) Da fing es an zu flüstern und zu lispeln, und es war, als ertönten die Blüten wie aufgehangene Kristallglöckchen*.

Дієслова передають дію, процес, зміну стану. Саме ця динаміка робить їх ідеальними для створення образних порівнянь та перенесення значень. Багато дієслів мають абстрактне значення, що дозволяє їм легко адаптуватися до різних контекстів і виражати різноманітні поняття. Крім того, дієслово не просто називає дію, а створює в уяві певну картину, що робить його

потужним інструментом для створення метафор. Як зазначає М.П. Кочерган, дієслово виражає відношення між об'єктами, що робить його ідеальним для створення нових зв'язків і асоціацій. [Кочерган 1980, с. 18].

Певні дієслова мають більшу схильність до метафоризації, ніж інші. Це пов'язано з їхньою семантикою та частотою використання. Дієслова, що беруть участь у створенні метафор, часто мають спільні семантичні компоненти, які полегшують процес метафоризації.

Так, у творах Гофмана природа часто одушевлена, вона "співає", "шепоче", "плаче". Музика є мовою, спільною для людини і природи. Вона дозволяє відчути глибокий зв'язок з космічним порядком. Вона здатна творити чудеса, змінювати реальність, викликати різні емоції і навіть матеріалізуватися [Uerlings 2000, с. 36].

У всіх творах Гофмана звучить музика, то прекрасна, яскрава, таємна похмура. Музика пронизує всю його прозу не лише як тема, але і як стиль. В шелестінні листя ми чуємо музику, в голосах – музику, в перебігу вод – музику, в монотонному голосі оповідача – знову музику: «*und sie sprach zu mir in herrlichen Kristalltönen, aber Sie - Sie! Herr Archivarius, schrien und riefen so erschrecklich übers Wasser her*» [S. 41]. В ній – гармонія космосу і нескінченності, весь людський світ і природа можуть бути виразимий цією універсальною мовою.

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

голоси природи», бо «на всякий *тон* відгукується тон, йому співзвучний» [Славгородська 1982, с. 187].

Така гармонія передається через поєднання лексем *Kristall* та *Ton.* Дослідники творчості романтиків неодноразово звертали увагу на невипадковість вибору цих слів. Концептуальна лексеми їх творів пов'язані часто не тільки семантично, але й етимологічно. Так, спільні етимологічні корені мають лексеми *Kristall* та *Ton.* Гармонія звука, яку спричиняє кристал, може бути передана тільки лексемою *Ton*, а ні, наприклад, лексемою *Laut* («звук»), яка етимологічно пов'язана з прикметником *laut* («гучний») [EWD 1997, S. 645]: «*und daß in den Windungen des schlanken Leibes all die herrlichen Kristall-Glockentöne hervorblitzen mußten...»* [S. 33]. – «*Певне, то її струнке тіло, звиваючись, іскрами розсипало кришталеві звуки, що сповнили його втіхою і захватом*» [с. 28].

Нерозривність вживання цих лексем підтверджується і на синтагматичному рівні, де іменник *Kristallglocken* супроводжується дієсловом *ertönen,* що належить до однієї словесної сім'ї (про вживання терміну див. [Weisgerber 1973, S. 202] з лексемою *Ton: Aber in dem Augenblick ertönte es über seinem Haupte wie ein Dreiklang heller Kristallglocken* [S. 73] - *Коли це над його головою ніби задзвонили кришталеві дзвіночки* [с. 69].

Можна погодитися з тим, що адекватно передати такий метафоричний зв'язок на рідну мову просто неможливо, принаймні, аналізуючи лексеми на рівні композитів. Йдеться не просто про глибинну семантику; йдеться про етимологічну обумовленість вживаних лексем. Український варіант перекладу передає спокійну, «лагідну» атмосферу звукоутворення.

Гармонія звуків дзвіночків стає ще більш виразною у порівнянні із звуковою реакцією Ансельма. Його дії передаються дієсловами *schreien* и *rufen*, де знов домінує сема «голосно/гучно»: «*Ach! die ewig Geliebte meiner Seele, und sie sprach zu mir in herrlichen Kristalltönen aber Sie - Sie! Herr Archivarius, schrieen und riefen so erschrecklich übers Wasser her»* [S. 56]. - *«...ах, вічну кохану моєї душі, і вона промовляла до мене чудесним*

кришталевим голоском, але ви... ви, пане архіваріусе, так страшно зарепетували й закричали над водою...» [с. 50]. Можливість адекватної передачі думки в українському перекладі обумовлюється широтою синонімічного ряду зі значенням «розмовляти голосно».

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

Для Гофмана одушевлений світ природи і є наповненим життям. Як стверджує Поетизація природи, любовне занурення в її таємне життя веде до метафоричного одушевлення, «олюднення» того, що зображується [Юдкін-Ріпун 2001, с. 52]. Найзвичайніший прийом метафоричного стилю в поезії романтиків - це *одушевляюча* метафора у зображенні явищ природи [Жирмунский 1999, с. 20]. Її можна знайти в поетичній прозі не тільки Гофмана, але й Тіка, Ейхендорфа, в описах природи Гоголя у віршах Фета. Метафоричне одушевлення природи стає реальністю, коли в романтичній ліриці природа дійсно оживає, наповнюється таємними та казковими істотами. Так, перша зустріч Ансельма з дивним відбувається у куща бузини, де він закохується в прекрасну Серпентину. Ця зустріч могла відбутися лише в гармонії природи. Сама лілія, як говорить сам автор, це видіння священного співзвуччя всіх істот, тобто видіння і розуміння гармонії світу.

Навряд чи гофманський світ фантазії можна назвати одноманітним, бо він представлений героями, що належать до діаметрально протилежних сил – силам добра і зла. Головний герой виявляється під рівновеликим впливом тієї

і іншої сили, є підвладним цій мінливій і вічній боротьбі добра і зла. В «Золотому горщику» ці дві сили представлено, архіваріусом Ліндгорстом, його дочкою Серпентинною і старою-відьмою, яка, виявляється дочкою пера чорного дракона і Буряківки. Образ останньої зображується метафоричними дієсловами з негативною конотацією такими, як *heulen*, *kreischen*, *zischen* тощо.

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

Треба сказати, що велика частина портретних метафор гофманських казок побудована на основі зооморфізації, за якою ховається збагачення лексичних значень семою “тотожний тварині, птаху, рибі». Метафори при цьому містять ключові слова, що є назвами динамічної сфери життя тварин, їх звуків. Одним з таких прикладів є метафоричне вживання в «Золотому горщику» дієслова *krächzen* – «каркати», «хрипіти, кректати». Виходячи з компонетного складу цього дієслова, можна стверджувати, що він не містить звукових характеристик «різко», «пронизливо». Отже, метафора *die gellende, krächzende Stimme des Weibes* (*в різкому, пронизливому голосі цієї баби*) передана невірно, як невірно передана і дієслівна метафора, що описує поведінку Ліндгоста: «*Wie der Student nun so in die Dämmerung hineinstarrte, da erhob sich mit krächzendem Geschrei ein weißgrauer Geier hoch in die Lüfte* [S. 63]. - *І саме коли студент пильно вдивлявся в присмерк, перед ним, зашелестівши крилами, знявся високо в повітря сірий шуліка* [с. 59]. Вдаючись до буквалізму перекладач порушує логічну відповідність дії і його

носія, оскільки шуліка не може каркати. В перекладі ця проблема розв'язується іншим способом: перекладач використовує метод опущення і, іноді, відмовляється від звукової характеристики персонажа, що також веде до певних змістовних втрат.

В казці «Маленький Цахес на призьвісько Циннобер» головний герой зображується як нікчемне творіння природи. Лише тільки своєю зовнішністю він нагадує маленького звіра. Його звукові характеристики передаються дієсловами *knurren*, *schnarren*, *mauzen*, частина з яких позначає звуки тварин: « … *aber in dem Augenblick sprach der Knabe des Pfarrers nartige Däumling gar häßlich knurrte und mauzte und den ehrwürdigen Herrn sogar in die Nase beißen wollte* [S. 13]. - *Він узяв малюка на руки, почав його пестити і зовсім, здається, не помічав, як нетречний малюк огидно мурчав та нявчав і намагався навіть укусити за носа шановного панотця* [с. 11].

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

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

1) «… *seltsame Stimmen rauschten und säuselten durch den Wald der wunderbaren Gewächse, und herrliche Düfte strömten auf und nieder*» [S. 18]. –

«*…чудні голоси шепотіли, гомоніли в тому дивовижному лісі, всюди струмували прекрасні пахощі* [с. 15].

2) *Und dann, wenn sie alles stehn und liegen ließ und in die Mitte des Zimmers flüchtete, sah es mit langer Nase riesengroß hinter dem Ofen hervor und knurrte und schnurrte: »Er wird doch nicht dein Mann!«* [S. 53] – «*І коли Вероніка так лоском усе й кинула і втекла на середину кімнати, він, величезний, смугастий, виглянув з-за груби й забурчав, захрипів: «Не буде він твоїм чоловіком!»* [с. 44]

Щоб уникнути цього, перекладач змушений підбирати еквівалент з іншого лексико-семантичного розряду, як, наприклад, у випадку з дієсловами *brausen* і *zischen*: «*Anselmus merkte, daß sie nach dem blauen Zimmer gegangen, und bald hörte er es in der Ferne zischen und brausen…*» [S.19] – *«Анзельм помітив, що стара пішла до блакитної кімнати, і незабаром почув віддалік свист і галас…*» [с. 16]

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

2.3 Метафори зі значенням кольору у перекладі

Оскільки світ бачився романтикам якоюсь органічною єдністю, що перебуває в безперервному русі, супроводжується появою нових і зникненням старих «форм життя» [Руденко 2010, 68], логічно припустити увагу романтиків до всього історично конкретного, неповторно індивідуального. Для них не тільки час, але і простір наповнюється конкретним «живописним» змістом.

Американський лінгвіст А. Вежбицька в своїй статті, присвяченій колірній символіці, приходить до наступного висновку: «колірні концепти пов'язані з певними універсальними елементами людського досвіду, які можна грубо визначити як день і ніч, небо, сонце, вогонь, рослинність тощо» [Вежбицкая 1998, с. 23]. На думку автора, зазначені концепти, виступають в ролі так званих «когнітивних зачіпок» при колірній номінації. Таким чином, поняття сонця, неба, вогню і рослинності проявляють себе як «когнітивні зачіпки» не тільки при прямій, але і непрямої номінації, тобто у метафориці [Солодова 2008, с. 13].

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

В чарівному пейзажі гофманської казки у творенні колористичних метафор приймають участь головним чином два прикметники: *золотий* з деякими модифікаціями і *синій*. Синій колір в системі координат світового дерева, згідно світобаченню стародавніх народів, відноситься до нижнього царства. Тому, з одного боку, синій – це колір нечистої сили, про що свідчать численні приклади. Такого кольору, наприклад, язики полум'я під триногою, на якій стоїть казан з відьомським зіллям; блискавки, мерехтливі на небі під час ритуалу. І, врешті-решт, такого ж кольору вогники, що стікали від пергаментного листя: «*Da schlängelten und kreuzten sich blaue Blitze vor ihnen her*» [S. 20]. – «*Раптом перед ними сплелись і схрестились блакитні блискавиці*» [с. 16].

В більшості випадків такі казкові метафори передаються неадекватно через те, що замість лексеми “синій» перекладач використовує його синонім голубий. Сполучаючись із назвами природних явищ, лексема втрачає семантику кольору, натомість у змісті лексеми посилюються емоційно-оцінні, до того ж негативні конотативні компоненти. А композит *blauglühnder*, що

описує перетворення дверного молотка в обличчя відьми, в перекладі взагалі випускається; при цьому втрачається хтонічна символіка синього кольору: «*Da verzog sich das metallene Gesicht im ekelhaften Spiel blauglühender Lichtblicke zum grinsenden Lächeln*» [S. 72]. – «*...як раптом металеве обличчя засвітилось гидким синім світлом і розтяглеся в мерзенну посмішку*» [с. 69].

Хоча в перекладі і зроблена спроба зберегти колірний код, теплова характеристика процесу іноді втрачається. І лише в одному випадку, в українському перекладі метафоричне значення *blau* перекладено відповідно до контексту: «*Зашипівши й засвистівши, з плями вилетіла синя блискавка і затріщала-зазміїлась по кімнаті до самої стелі*» [с. 68].

В цьому зв'язку варто пригадати цикл казок французького письменника Лабуле де Лефевр «Блакитні казки», «Нові блакитні казки», «Останні блакитні казки». Саме в голубий колір покрашені стіни дома Ліндхорста: «*Aus den azurblauen Wänden traten die goldbronzenen Stämme hoher Palmbäume hervor*» [S. 23]. – «*З лазурно-блакитних стін виходили золотисто-бронзові стволи високих пальм*» [с. 19]. Такий самий колір мають також дивні птахи в його садку: «*Dagegen waren wieder die rosenfarbnen und himmelblauen Vögel duftende Blumen ...*» [S. 61] – «*І навпаки, рожеві та небесно-блакитні птахи були квітками*» [с. 58]. В даному випадку український перекладач успішно справився з поставленим завданням, оскільки зумів передати асоціацію із спокійним, романтичним небом, що лежить в основі описаних образі

Колірна гамма Гофмана, що слугує для зображення предметів художнього миру «Золотого горщика», видає приналежність повісті епосі романтизму. Це не просто тонкі відтінки кольору, а обов'язково «динамічні» кольори і цілі колірні гамми, часто абсолютно фантастичні: «*hechtgrauer Frack* - щуче-сірий фрак» [82], «*und die funkelnden Smaragde fielen auf ihn herab und umspannen ihn, in tausend Flämmchen um ihn herflackernd und spielend mit schimmernden Goldfaden* [S. 88] – «*сяючі смарагди, посипалися на нього і обвили його блискучими золотими нитками, пурхаючи і граючи навколо нього тисячами вогників*» [с. 86], «*deine Pulsadern schwellen auf, und*

von gräßlicher Angst durchschnitten zuckt jeder Nerv im Todeskampfe blutend» [S. 108] – «*кров бризнула з жил, проникаючи в прозоре тіло змії і забарвлюючи його в червоний колір*» [с. 94], «*der Stein warf wie aus einem brennenden Fokus Strahlen rings herum, und die Strahlen verspannen sich zum hellen leuchtenden Kristallspiegel* – «*з дорогоцінного каменю, як з палаючого фокусу, виходили на всі боки промені, які, з'єднуючись, становили блискуче кришталеве дзеркало*» [с. 104].

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

Двосвітовість Гофмана є, перш за все, романтичним виразом вічної проблеми мистецтва, конфліктом між ідеалом і реальністю. Визнаючи пріоритет вигаданого світу (світу сну, світу фантазії), Гофман зображає його в строкатих тонах, при цьому більшість метафор пов'язані з семантикою прикметника *golden*: «*die goldgrünen Schlangen*, *die gold gelben Wellen, in grünem Gold, Goldfaden, mit glühendem Gold, die goldenen vorüberfliehenden Abendwolken, ihr funkelndes Gold, die goldbronzenen Stämme, auf dem strahlend polierten Golde, aus den goldnen Stämmen, die goldnen Strahlen*. *die goldgrünen Schlangen*» [S. 25]. За допомогою синонімічної пари *золотий, золотистий* перекладач адекватно передає значення складних лексем з даним компонентом, не порушуючи концепції оригіналу, а навпроти, підкреслюючи різноманіття його колірної палітри: «*die goldgrünen Schlangen* - сяючі зеленим

золотом змійки» [с. 73], «золотисто-зелені змійки» [с. 75], «*die goldgelben Wellen* – золоті хвилі» [с.º 91].

Не менше експресивно семантичне поле з інваріантом «золотий» представлено в перекладі. Разом з лексемами *золотий* і *золотистий* перекладач використовує складні слова, міняючи іноді місцями їх складові частини і, тим самим, робить образ невизначеним, розпливчатим: *зелено-золотистих змійок, золотисто-зелені змійки*. Він ніби сумнівається у тому, що бачить. Заслуговує уваги також переклад прикметника *goldbronzen* як *золотаво-бронзові*, де компонент *золотий*, поза сумнівом, можна віднести до високого стилю. Патетика, яка відчувається в описі автором житла Ліндгорста, дозволяє говорити про таємничість оточуючої атмосфери: «*Aus den azurblauen Wänden traten die goldbronzenen Stämme hoher Palmbäume hervor…»* [S. 55] - «*Із лазурово -блакитних стін виходили золотаво-бронзові стовбури високих пальмових дерев*» [с. 51].

2.4 Метафори руху у перекладі

Романтизм слід розуміти не як закриту систему, а як діалектичний, історичний процес. Романтичне світосприйняття виходить з того, що немає нічого закінченого і самодостатнього, що світ – жива динамічна єдність, в якій все взаємозв´язано, все рухається і взаємодіє в своєму усеохоплюваючому *спонтанному русі* [История зарубежной литературы 1972, с. 52]. Згідно з філософією Ф. Шеллінга, одного з теоретиків німецького романтизму, «в світі немає царства застиглих і обкреслених назавжди або хоча б не на довго окремих явищ» [Schelling 1996, S. 105]. Рух називає «мовою природи»: «одне тіло звертається до іншого і говорить з ним механічним рухом, інше - відповідає тією ж мовою; як би там не було, в обох випадках, рух є похідним фактом, мотивом та засобом внутрішньої зміни»

[Cramer 1970, p.151]. Творене життя є головним імпульсом до естетики і стилю романтиків, до їх картини світу.

Певне протиріччя виникає при перекладі речень, де дієслова руху, на думку перекладача, референційно співвідносяться зі сферою візуального сприйняття: *...ohne sich zu rücken und zu bewegen und immer glühender, immer lebendiger wurde dieser Blick* [S. 79] – *«...не зводячи з нього нерухомого погляду, і все полум'яніше, все живіше і живіше ставав цей погляд»* [с. 76]. Тоді відсутність руху очей у цьому випадку ніяк не пов’язується із фізіологічним процесом життя, а це протирічить основним постулатам романтичної картини світу. Нерухомість очей є, за Гофманом, свідченням того, що персонаж не сприймає світ, а значить, не є живим; вживання лексем *lebendig* та *glühend* у цьому контексті виключається. Таке твердження має підкріплюватися даними про фізіологічні особливості візуальної перцепції.

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

Оскільки рух у гофманському розумінні – це не тільки сила, що породжує, життя, але й хаос, плутанина реального світу, природно припустити, що динаміка подій, спонтанність руху передаються у

гофманському «Золотому горщику» за допомогою відповідних дієслівних одиниць, якими є дієслова аморфного руху (про вжив. терміну див. [Вапіров 2000]). Вони позначають такий вид руху, для якого не релевантні семантичні компоненти «простір» і «площина» (останній знаходить своє вираження в значенні дієслів украй рідко). Іншими словами, під даним референтом розуміється рух, який протікає в недиференційованому напрямку [Wotjak 1977, S. 202]. В даному випадку йдеться скоріш за все про поєднання в одному значенні двох референтів – руха і форми вияву єства, з яких домінуючим є перший.

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

Такою ж особливістю - динамічністю, невловимою текучістю – володіють *звуки* в художньому світі твору Гофмана. Шерех листя бузини поступово перетворюється на дзвін кришталевих дзвоників, який, у свою чергу, виявляється тихим одурманливим шепотом, потім знов дзвониками, і раптом все обривається грубим дисонансом, шум води під веслами човна нагадує Ансельму шепіт: «*seltsame Stimmen rauschten und säuselten durch den Wald der wunderbaren Gewächse, und herrliche Düfte strömten auf und nieder* [S. 89]. - «*чудні голоси шепотіли, гомоніли в тому дивовижному лісі, всюди струмували прекрасні пахощі»* [с. 86].

Частотність таких дієслів в гофманській казці досить висока, особливо якщо ураховувати їх метафоричні варіанти. Так, в безособовому вживанні вони можуть служити для опису природних явищ або психічного стану: 1) *Aber dem Studenten Anselmus war es, als wisse er nun, was sich in seinem Innern so rege und bewege, ja was seine Brust so im Schmerz einer unendlichen*

Sehnsucht zerreiße [S. 66]. – *«Проте студентові Анзельму здавалось, ніби тепер він знає, що так непокоїть його душу, чому така болісна, безмежна туга розриває йому груди»* [с. 62].

2) «*Er sah den Archivarius Lindhorst in seinem damastnen Schlafrock, der wie Phosphor erglänzte - er sah das azurblaue Zimmer, die goldnen Palmbäume, ja, es wurde ihm wieder so zumute, als müsse er doch an die Serpentina glauben - es brauste, es gärte in seinem Inneren*» [S. 46]. – «*Він побачив архіваріуса Ліндгорста в адамашковім халаті, що світився, наче фосфор, побачив лазурово-блакитну кімнату, золоті пальми, ба навіть відчув, що мусить вірити в Серпентину*» [с. 42].

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

2.5 Метафори зі значенням випромінювання світла у перекладі

Фундаментальною особливістю романтизму є експресивна поетика. Звертає на себе увагу функціонування в казковій новелі лексики світла. Вона презентована переважно так званими ітеративними дієсловами *blitzen*, *flackern*, *funkeln*, *schimmern*, *spielen*, *sprühen*, які означають нерівномірне, посилане з різною силою світло, а також дієприкметниками, що походять від

них. При цьому дієслово *schimmern* містить в своєму значенні вказівку на появу світлових відтінків у випромінюванні. Відсутність певного контуру, спрямованості випромінювання, описуваного цими дієсловами, можна назвати концептуальною характеристикою гофманської казки, оскільки вони, найкраще передають авторське уявлення про ідеальний світ, підкреслюючи на його мозаїчність та барвистість:

1) «*Alles war verstummt, und Anselmus sah, wie die drei Schlangen schimmernd und blinkend durch das Gras nach dem Strome schlüpften* [S. 77]. – «*Все змовкло, і Анзельм побачив, як три змійки, виблискуючи в траві, проповзли до потічка*» [с. 72].

2) *«Und wie er voll heißen Verlangens immer in die holdseligen Augen schaute, da ertönten stärker in lieblichen Akkorden die Kristallglocken, und die funkelnden Smaragde fielen auf ihn herab und umspannen ihn, in tausend Flämmchen um ihn herflackernd und spielend mit schimmernden Goldfaden»* [S. 34]. - «*І коли він, сповнений гарячого бажання, все дивився в ці дивовижні очі, сильніше зазвучали в граційних акордах кришталеві дзвіночки, а смарагди, що іскряться, посипалися на нього і обвили його блискучими золотими нитками, пурхаючи і граючи навколо нього тисячами. вогників*»[с. 30].

Треба сказати, що в структурно-семантичному плані дані дієслова характеризуються розмитістю семантики і, як наслідок цього, не мають прямих відповідностей в українській мові: *blitzen*, *flackern* - палати, мерехтіти, мигати, колисатися (про вогонь); *funkeln* – виблискувати, яскріти; *schimmern* – виблискувати, блищати, грати (про коштовний камінь тощо); *spielen* – грати, виблискувати, переливатися (про коштовний камінь тощо), *sprühen* – яскріти, блищати (про алмаз тощо). Тому їх можна віднести до особливого розряду безеквівалентної лексики. У функціональному плані їм відповідають в українському текстах багаті ряди контекстуальних синонімів. Перелік цих дієслів доповнюється такими префіксальними утвореннями, як *erglänzen*, *hervorblitzen*, які вказують на різку зміну стану: «*blendenden Feuer*

der unter dem Dreifuß emporflackernden Flammen steht das engelschöne Gesicht» [S. 76]

Процес вживання цього класу слів у метафоричному значенні також відбувався за формулою, де абстрактні поняття матеріалізувалися. Отже, і розгляд дієслівних метафор був би неможливим поза врахуванням сполучення метафоризованих дієслів з метафоризуючими їх іменниками. Найскладніше переплетення світлових відтінків, що нагадує свічення фосфору, досягається за допомогою комбінування іменників, що позначають різні джерела світла: «*Da küßte sie der Jüngling Phosphorus, und wie vom Lichte durchstrahlt, loderte sie auf in Flammen*...[S. 107] – «Тоді поцілував її юнак Фосфор, і, мов пронизана світлом, спалахнула вона в яскравому полум'ї» [С. 84]. Зазначимо, однак, що таке явище носить часом неприродний характер, як, наприклад, в даному випадку: «*zersprangen in den Lüften, tausend knisternde Strahlen und Flammen um sich sprühend*» - «розбивалися в повітрі і бризкали тисячею променів, що потріскували, і вогнів» [S. 23]. Високий ступінь емоційності досягається при цьому за рахунок оказіональної сполучуваності дієслів та іменників.

Система оптичних дієслів, які метафорично відображають внутрішній світ романтичного героя, має чітку структуру, побудовану на різнорівневих протиставленнях. Так, світловипромінювання часто супроводжується електричною реакцією (якщо вона взагалі не є джерелом емісії світла): «*aber der Archivarius Lindhorst hauchte schnell auf den Spiegel, da fuhren in elektrischem Geknister die Strahlen in den Fokus zurück, und an der Hand blitzte nur wieder ein kleiner Smaragd*» [S. 33]. – *«Та архіваріус Ліндгорст швидко дмухнув на люстерко, і проміння, полускуючи, увійшло назад у фокус, а на руці знов заблищав лише невеликий смарагд, на який архіваріус натягнув рукавичку*» [с. 28].

У цьому прикладі звертає на себе увагу несумісність семантики лексем, що утворюють словосполучення. Тут ми стикаємось з метафоричним значенням іменника *Geknister*, який за своїм прямим значенням позначає

звуки під час горіння чогось природного: багаття, гілок тощо. У цьому випадку іменник позначає звуки, які притаманні електричній реакції. Таким чином ми маємо справу з явищем напівприродним, напівштучним. В перекладі втрачається уявлення про складну синтетичну природу оптичної реакції.

В наступному прикладі сполучуваність лексеми *Flamme* виглядає ще більш несподіваною. Серед предикатів, що описують іскри, присутнім є дієслово *brausen*, яке позначає звуки та рух, головним чином, рідини. Можливо Гофман хотів таким чином передати хаотичність падіння іскор: *Da zischten und sprühten und brausten blaue knisternde Flammen aus den Pergamentblättern.* У перекладі такого цей важливий компонент перекладу не зберігається, адже еквівалент *брызгать* позначає «періодичний рух рідини у одному напрямку»: «*Тоді зашипіли, і затріщали, і забризкали блакитні вогники з пергаментних листів*» [с. 35].

Одним із джерел світловипромінювання у гофманській казці є очі. Один з головних символів «Пісочної людини», що проходить через все оповідання – це “очі». Похмурий Коппеліус ще в дитинстві намагається позбавити очей маленького Натанаеля, Пісочна людина засипає піском очі неслухняних дітей, продавець барометрів Коппола (двійник Коппеліуса, вираз однієї і тієї ж темної сили) намагається продати Натанаелю очі і продає підзорну трубу, порожні очі Олімпії, потім криваві очі ляльки, які Спаланцані кидає в груди Натанаелю. За цим мотивом ховаються багато значень, але головний з них такий: очі – це символ духовного видіння, істинного зору. Той, хто володіє «справжніми очима» і живим поглядом здатний бачити світ і сприймати його істинну красу. Але той, хто позбавлений ока або замінив їх штучними, той приречений бачити світ спотвореним, зіпсованим.

Треба сказати, що для романтиків життєва сила очей – це не просто рух. Саме сяючі очі, очі, які світяться, символізують життєву силу: «*Doch wie er immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute, war es, als gingen in Olimpias Augen feuchte Mondesstrahlen auf. Es schien, als wenn nun erst die*

Sehkraft entzündet würde; immer lebendiger und lebendiger flammten die Blicke» [S. 73]. – *«Але чим пильніше він вдивлявся в підзорну трубку, тим більше здавалося йому, що очі Олімпії випромінюють вологе місячне сяйво. Наче в них тільки тепер засяяла зорова сила; все жвавіше і жвавіше ставали її погляди*» [с. 131]. В наведеному прикладі передається процесуальність візуального сприйняття, але при цьому поза увагою залишається концептуально важлива характеристика - «свічення».

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

2.6 Метафори на позначення термічних процесів у перекладі

Треба сказати, що багато яких народів здавна пов'язували теплові явища з емоційним станом людини. Насмілимось припустити, що такі асоціації є цілком можливими і для німецького етносу, а, відповідно, і для романтиків, адже вони виступали за творчість саме у народному дусі.

Поетична мова Гофмана - це мова іносказань, своєрідний словник умовних таємних знаків, якими він користується для вираження переживань,

які неможливо передати логічно точними словами. Читаючи його твори, ми можемо скласти словник метафоричних образів: *іскра*, *полум'я*, *вогонь*, які утворюють так звані метафори пристрасті. З таких метафор, як *полум'я*, розвивається образ закоханого молодого чоловіка, що згоряє на вогні свічки, - образ, відомий і в релігійній картині світу. В казці Гофмана метафоричні іносказання розвиваються переважно з *психологічного паралелізму* між життям природи та душевним життям. Іншу форму поєднання образів душевного світу та природного життя представляє *порівняння*. Гофман мов підшукує явища природного життя, щоб за допомогою них розказати про складне та тонке душевне переживання. Основна метафорична тема – "руйнівна сила вогню". Завдяки вогню кохання зображується як поєдинок, як боротьба.

Аналізуючи мову гофманської казки, неважко помітити, часте використання автором дієслівних пар, компоненти яких заповнюють різні референтні напрямки. Прикладом таких випадків є екзистенційне дієслово *leben* та теплова лексема *glühen*, де перше вживається у прямому значенні, а друге у метафоричному: *Du lebst und glühst in meiner Brust, holde, liebliche Serpentina, nur du kannst die unendliche Sehnsucht stillen, die mein Innerstes zerreißt* [S. 128]. – *«Ти живеш і гориш у моїх грудях, чарівна, люба Серпентіна! Тільки ти можеш втішити нескінченну стомлення, що розриває моє серце»* [с. 93]. Переклад наведеної пари не зводиться до передачі значень її окремих компонентів, хоча б вже тому, що на текстовому рівні вони виглядають як контекстуальні синоніми. Проте процес так званого горіння зумовлює важкий психічний стан Ансельма і є для нього руйнівним. На це, до речі, вказує і частина наступного речення: *du kannst die unendliche Sehnsucht stillen, die mein Innerstes zerreißt*. Тому при перекладі краще було б використати дієслово «спалювати», яке має у своїй семантичній структурі сему «знищення».

Звертає на себе увагу, перш за все, контекст сполучуваності дієслова *glühen*. Виступаючи у формі дієприкметника, ця лексема характеризує не

тільки психічний стан героя – а саме кохання, але й передає специфіку впливу на нього сторонніх факторів. При чому нерідко процес метафоризації ускладняється також такими видами переносу, як персоніфікація: ... *und als nun endlich nach der Kadenz der lange Trillo recht schmetternd durch den Saal gellte, konnte er wie von glühenden Ärmen plötzlich erfaßt sich nicht mehr halten...* [S. 96] – *«ніби полум'яні руки раптово обвили його, він уже не міг подолати з собою і в несамовитості від захоплення і болю голосно скрикнув»* [с. 90].

Якщо вплив є природним і несе гармонію, то словосполучення перекладається з елементами підвищеного стилю, як наприклад, у «Золотому горщику»: «*Wie triumphierende Sieger hoben die Granitfelsen ihre zackicht gekrönten Häupter empor, das Tal schützend, bis es die Sonne in ihren mütterlichen Schoß nahm und es umfassend mit ihren Strahlen wie mit glühenden Armen pflegte und wärmte»* [S. 97]. – *«Як тріумфуючи переможці, підняли гранітні скелі свої зубчастими вінцями прикрашені голови і зімкнулися навколо, захищаючи долину, поки сонце не прийняло її в своє материнське лоно і не плекало, і не зігріло її в полум'яних обіймах своїх променів»* [с. 91]. Ступінь тепловипромінювання так би мовити конкретизується за рахунок дієслова *wärmen* і виявляється при цьому «приємним».

Там, де йдеться про втручання у внутрішній світ героя темних, негативних сил, температурна характеристика має передаватися у перекладі значно сильніше: *Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen und fuhr in sein Inneres hinein Sinn und Gedanken zerreißend* [S. 43]. – «*І тут безумство впустило в нього вогняні свої пазурі і проникло в його душу, роздираючи його думки і почуття*» [с. 39]. На це, до речі, вказує і контекст у вигляді дієприкметника *zerreißend*.

Не може залишатися не помітним також абстрактна семантика іменників *das Verlangen* та *die Sehnsucht*, що сполучаються з дієсловом *glühen*. Перший іменник має широкий спектр значень: *бажання*, *вимога*, *туга*, *жадання*. Якщо спиратися на психічний стан героя, на його одержимість ідею заволодіти серцем Серпентини, то здається, правильним варіантом був би

еквівалент «спрага», який можна проінтерпретувати як «сильне, палке бажання». Однак іменник конкретизується атрибутом «полум'яний», і тому, щоб запобігти тавтології, перекладач логічно обирає лексему «*бажання»*: *aufs neue ergriff ihn die unaussprechliche Sehnsucht, das glühende Verlangen, welches dort seine Brust in krampfhaft schmerzvollem Entzücken erschüttert* [S. 39]. – *«Все дивне, що він бачив під бузиною, знову ожило в його почуттях і думках, і знову опанувала його невимовна стомлення, полум'яне бажання, яке там потрясло його груди в судорожному скорботному захваті»* [с. 31].

Особливої уваги при передачі метафоричної синестезії заслуговує одне з ключових слів німецького романтизму – *die Sehnsucht*, яке у «Золотому горщику» має два варіанти перекладу: «туга» і «томління»: *Aber in der Mitte des Tals war ein schwarzer Hügel, der hob sich auf und nieder wie die Brust des Menschen, wenn glühende Sehnsucht sie schwell* [S. 25]. – *«Але посеред долини висчів чорний пагорок, що здіймався й опускався, наче груди людини, зворушеної палкою жагою* [с. 20]. Треба сказати, що лексема «туга» менше всього відповідає концепції оригіналу. Згідно з розгорненими описами в дусі А. Вежбицької, «*туга»* – це те, що відчуває людина, яка чогось хоче, але не знає точно, чого саме, а знає тільки, що це недосяжно. А коли об'єкт туги вже встановлений, то виявляється, що це є щось загублене і що зберіглося в смутних спогадах [Wierzbicka 1992, с. 172]. Ансельму, однак, не потрібно встановлювати такий об'єкт. Він для нього відносно ясний; герой спочатку прагне Серпентини. Тому найприйнятнішим варіантом перекладу є, з нашої точки зору, лексема «томління».

У певних епізодах *Sehnsucht* перекладається як «потяг»: «*Und immer inniger und inniger versunken in den Blick des herrlichen Augenpaars, wurde heißer die Sehnsucht, glühender das Verlangen»* [S. 71]. – *«І, все більше і більше потопаючи в погляді дивовижних очей, спекотнішим ставав потяг, полум'яніше бажання*» [с. 65]. При чому, якщо потяг може бути гарячим, то бажання – тільки вогненним.

Ту ж саме функцію виконує також прикметник *heiß*: *Augen, nur noch einmal, ich muß ja sonst vergehen in Schmerz und heißer Sehnsucht!* [S.54]. -*«Один раз ще раз подивіться на мене ви, чарівні сині очі, один раз ще, а то я загину від скорботи і гарячого бажання*» [с. 50]

Незвичайне поєднання теплових характеристик із звуками спострігаємо у наступному реченні*: Die goldnen Strahlen brennen in glühenden Tönen: wir sind Feuer, von der Liebe entzündet* [S. 29] - *Золоте проміння горить у полум'яному сяйві. Ми вогонь, запалений коханням* [с. 25]. У цьому випадку маємо справу з явищем синестезії. І хоча його вивчення є темою окремого дослідження і необов'язково з позицій перекладознавства, вважаємо за потрібне звернути увагу на переклад однієї із складових наведеного метафоричного утворення – на лексему *Töne.*

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

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

Для німецької романтичної казки розмежування цих сфери нерелевантно, хоча б вже тому що згадуване в ній джерело виникнення кохання називається одним словом - *das Gemüt*, яке має досить широку семантику: *вдача*, *характер*, *серце*, *душа*. Як гіперонім може виступати лексема *die Brust*: *denn vielleicht fällt doch ein Funke in dieses oder jenes Jünglings Brust, der die Sehnsucht nach der grünen Schlange entzündet...* [S. 31]. – «*…западе іскра в душу того чи іншого юнака і запалить у ній тугу за зеленою змією*» [с. 26]. В обох випадках перекладач, однак, віддає перевагу як еквівалент варіанту «душу», що, на наш погляд, цілком відповідає концепції романтиків:

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

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

ВИСНОВКИ

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

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

Ознакою ідіостилю Гофмана є традиційно-високий щабель романтичної поетики, утворення метафоричних образів у руслі романтичної естетики. За допомогою метафоричних ототожнень різні області буття духовного і фізичного (*die Brust so im Schmerz einer unendlichen Sehnsucht zerreißen*), він

бачить в цих аналогіях розгадку містичної єдності природи, як буття одночасно духовного та фізичного.

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

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

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

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

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

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

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

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

ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апресян Ю. Д. Образ человека по данным языка: попытка системного описания. Вопросы языкознания. 1999. № 1. С. 37-63.

2. Астаф'єв О. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем. К.: Смолоскип, 1998. 203 с.

3. Аристотель. Сочинения в 4-х томах. М.: Мысль, 1982. изд-ние 3, перераб. 864 с.

4. Бент М. И. Поэтика сказочной новеллы Гофмана как реализация общеромантической эволюции. В мире Э. Т. А. Гофмана. Вып. 1. Калининград, 1994. С. 75-87.

5. Берковский Н. Э.Т.А. Гофман. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Спб.: Азбука-классика, 2001. С. 419-489.

6. Ботникова А. Б. Функция фантастики в произведениях немецких романтиков. Проблемы художественного метода. Рига, 1970. С. 110-128.

7. Бэлза И. Э. Т. А. Гофман и романтический синтез искусств. Художественный мир Э. Т. А Гофмана. М.: Наука, 1982. С. 11-34.

8. Біланюк Л. Картина мовного світогляду в Україн. Мовознавство. 2000. № 4-5, с. 44-51

9. Вапіров С. Ю. Системные отношения в лексическом массиве корневіх интранзитивов современного немецкого языка: дисс... канд. филол. наук: 10.02.01. Харьков: ХНУ, 2000. 173 с.

10. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков. М., 1998. 778 с.

11. Венгреновская М. А. Ритмічна основа казки і переклад. Теорія і практика перекладу. 1979. Вип. 2. С. 32-41.

12. Виноградов В. В. О теории художественной речи. М.: Высшая школа, 1971.-С. 29.

13. Гильманов В. Мифологическое мышление в сказке Э. Т. А. Гофмана «Золотой горшок». В мире Э. Т. А. Гофмана. Вып. 1. Калининград, 1994. С. 27-40.

14. Горбачова І. П., Вапіров С. Ю. Особенности этимологической метафоры. Нова парадигма. Запоріжжя: Р/А «Тандем -В», 1997. С. 50-54.

15. Добровольский О. Образная составляющая в семантике идиом. Вопросы языкознания. 1996. № 1. С. 71-94.

16. Ермоленко Г. А. Метафора в языке философии. Пособие к спецкурсу. Вологда: ВГПИ, 1991. 66 с.

17. Єрмоленко С. Нариси з української словесності (стилістика та культура мови). К.: Довіра, 1999. 320 с.

18. Жаботинская С. Когнитивная лингвистика: принципы концептуального моделирования. Лінгвістичні студії. Випуск 2. Черкаси: Сіяч, 1997. С.3-11.

19. Жирмунская Н. А. Новеллы Э. Т. А. Гофмана в сегодняшнем мире. От барокко к романтизму: Статьи о французской и немецкой литературах. СПбГУ, 2001. С. 383-402.

20. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. М.: Искусство, 1981. 234 с.

21. Жирмунский В. М. Метафора в поэтике русских символистов // НЛО. - № 35 (1). 1999. 117 с.

22. Історія зарубежной литературы / Під. ред. Елизаровой. М.: Просвещение, 1972. 624 с.

23. Історія зарубежной литературы XIX в. / Под. ред. Михальской. – М.: Просвещение, 1991. 350 с.

24. Карабегова Е. Роль автора-повествователя в сказочных повестях Э. Т. А. Гофмана. В мире Э. Т. А. Гофмана. Вып. 1. Калининград, 1994. С. 63-74.

25. Карельский А. Эрнст Теодор Амадей Гофман / Вступ.ст. в кн.: Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений.. Т 1. М.: Художественная литература, 1991. С. 3-25.

26. Коваль А. П. Практична стилістика сучасної української мови. К.: Вища школа, 1987. 226 с.

27. Комаринець Т. І. Ідейно-естетичні основи українського романтизму (проблема національного й інтернаціонального). Львів : Вища школа, 1983. 223 с.

28. Коптілов В. Першотвір та переклад. К.: Дніпро, 1972. 211 с.

29. Коровин В. И. Фантастический мир русской романтической повести. Сильфида: романтические повести русских романтиков. М.: 1983. 436 с.

30. Кочерган М. П. Слово і контекст. Лексична сполучуваність і значення слова. Львів: Вища школа, 1980. С. 18.

31. Кочерган Ю. Ф. Романтика як необхідність. Радянське літературознавство. №1. 1988. С. 26–33.

32. Кузнецова Е. Б. Семантические процессы в языке современной поэзии (метафора и метонимия в текстах метафористов): дисс... канд. филол. наук: 10.02.01. С.-Пб., 1996. 221с.

33. Лайонз Дж. Введение в теоретическую лингвистику. – М.: Прогресс, 1978. 543 с.

34. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем // Язык и моделирование социального взаимодействия. М.: Прогресс, 1987. С. 126-173.

35. Лєпухова Н. І. Переклад лінгвокультурем (на матеріалі німецьких літературних казок Е. Т. А. Гофмана та В. Гауфа). Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика. 2015. Вип. 30. С. 129-142. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apyl_2015_30_14

36. ЛЭС – Литературно-энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. - М.: Сов. энциклопедия, 1990. 685 с.

37. ЛинЭС - Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. редактор В.Н. Серцева. – М.: Советская энциклопедия, 1990. 467 с.

38. Липовецький М. Н. Поетика літературної казки: форми відродження казкової «пам'яті жанру». - Свердловськ, 1992. -85

39. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. Языки русской культури, 1996. 847с.

40. Миримский И. В. Эрнст Теодор Амадей Гофман. Статьи о классиках. М., 1966. С. 79-132.

41. Наєнко М. К. Романтичний епос: ефект романтизму і українська література. Київ: Просвіта, 2000. 378 с.

42. Наливайко Д. С. Романтизм как эстетическая система. Вопросы литературы. 1982. № 11. С. 156–184.

43. Паласюк М. І. Іронія в контексті німецького романтизму. Матеріали XIX наукової конференції ТНТУ ім. І. Пулюя. 2016. С. 302 -303.

44. Панченко І. В. Прагматичний аспект стилістичного засобу індивідуально-авторської метафори в оригіналі та перекладі: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.19. Одеса, 1993. 16 с.

45. Парнов Е. Крылья сказки за плечами. Фантастика в век НТР: Очерки современной научной фантастики. М.: Знание, 1974. С. 40-55.

46. Подгаецкая Н. Ю. Границы индивидуального стиля // Теория литературньх стилей: Современные аспекты изучения. - М: Наука, 1982. -С. 42.

47. Подковыркин П. Ф. Поэтика романтизма в повести-сказке Э.Т.А. Гофмана “Золотой горшок». Практикум // http: //ppf.asf.ru/ Gofman.html

48. Риффатер М. Критерии стилистического анализа. Новое взарубежной лингвистике. Внп. 9: Лингвостилистика. М.: Прогресс, 1980. С. 34-48.

49. Романенко Ю. М. Німецька літературна казка у світлі жанрової проблематики. Вісн. Сум. держ. ун-ту. Сер. Філол. науки. 2006. 1, № 11. С. 107-110.

50. Руденко Т. П. Особистість у художній творчості романтизму. Взаємозв’язок філософії і літератури. Вісник Національного технічного університету України "Київський політехнічний інститут". Філософія. Психологія. Педагогіка. 2010. № 3. С. 65-69. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKPI_fpp_2010_3_13

51. Ружевич Т. Зазирнути до фантасмагоричного світу. Вікно в світ. 1999. № 3. С. 150–155.

52. Селиванова О. Когнитивная ономасиология (монография). К: Издательство украинского фитосоциологического центра, 2000. 248 с.

53. Славгородская Л. В. Гофман и романтическая конепция природы. Художественный мир Э. Т. А Гофмана. - М.: Наука, 1982. - С.185-216.

54. Солодова О. С. Лінгвокогнітивні характеристики композиції тексту англійських казок Дж. К. Роулінг: автореферат дис. … канд. філол. наук. : 10.02.04. Харків, 2008. 20 с.

55. СРЯ – Словарь русского языка. / Гл. ред. В. Н. Ярцева. - М.: Сов. энциклопедия, 1995. – Т.II. - 658 с.

56. Тураев С. В. Гофман и романтическая концепция личности. Художественный мир Э. Т. А Гофмана. - М.: Наука, 1982. - С. 35-44.

57. Федоров Ф. П. Время и вечность в сказках и каприччио Гофмана. Художественный мир Э. Т. А Гофмана. М.: Наука, 1982. - С. 81-106.

58. Чавчанідзе Д. Романтический мир Ернста Теодора Амадея Гофмана. Послесловие. Гофман Е. Т. А. Золотой горщик і інші історії. М., 1983. С. 346-357.

59. Ченки А. Современные когнитивные подходы к семантике: сходства и различия в теориях и целях. Вопросы языкознания. 1996. № 2. С. 68-79.

60. Шайхутдинова Х. А. Когнитивное значение мотивированности метафорческих инноваций. Когнитивные аспекты лексики. Тверь: ТГУ, 1991. С. 32-42.

61. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М.: Мысль, 1996. 3-е издние, перераб. 452 с.

62. Шепель Ю. О. Особливості естетичної та філософської думки в перші два періоди німецької літератури доби Романтизму (зіставний аналіз). Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія. 2015. Вип. 15(2). С. 22-25. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2015_15%282%29__8

63. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М.: Искусство, 1983. 479ºс.

64. Шмелев А. Д. Русская языковая модель мира. Материалы к словарю. М., 2002. 224 с.

65. Юдкін-Ріпун І. М. Культура романтики. Київ : [б.и.], 2001. 480 с.

66. Best, O., Schmitt H. Die deutsche Literratur. Romantik II. Ein Abriß in Text und Darstellung. Bd. 9. Stuttgart: Philipp Reclam, 1986. 307 S.

67. Birren, F. Colour and Human Response. New York, 1978. 259 p.

68. Buchmann, R. Helden und Mächte des romantischen Kunstmärchens. 3. überarb. Aufl. Leipzig, 1986. 141 S.

69. Cramer, Th. Die Groteske bei E.T.A. Hoffmann. Berlin: Akademie, 1970. 226 S.

70. Hettner, H. Romantische Schule. Braunschweig: Univ. Braunschweig, 1983. 252 S.

71. Köhn, L. Vieldeutige Welt. – Heidelberg: Quelle & Meier, 1966. 159 S.

72. Link, J. Literaturwissenschaftliche Grundberriffe. Eine Programmirte Einführung auf strukturalistischer Basis. München: Fink, 1974. 77 S.

73. Magris, C. Die andere Vernunft. Romantische Literatur. Tübingen: 1980. 234 S.

74. Ochsner, K. Hoffmann als Dichter des Unbewußten. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986. 186 S.

75. Reimann, P. Hauptströmungen der deutschen Literature 1750–1848. Berlin: 1956. 465 S.

76. Segelbrecht, W. Autobiographie und Dichtung von E.T.A. Hoffmann. Berlin: Akademie Verlag, 1967. 211 S.

77. Uerlings, Herbert. Novalis und die Moderne. Seghers – Hilbig – Benn – Bachmann. In: ders. (Hg.): Blüthenstaub: Rezeption und Wirkung des Werkes von Novalis. Tübingen: Niemeyer, 2000. S. 7–42.

78. Weisgerber, L. Zur innersprachlichen Umgrenzung der Wortfelder. Wortfeldforschung. Hrsg. L. Schmidt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973. S. 198-244.

79. Wotjak, G. Untersuchungen zur Struktur der Bedeutung. Ausgabe 2., erg.

Aufl. Berlin: Akademie Verlag, 1977. 344 S.

80. Wittling, W. Einführung in die Psychologie der Wahrnehmung. – Hamburg: Hoffmann und Campe, 1976. 217 S.

ПЕРЕЛІК ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

81. Гофман Е. Т. А. Золотий горнець та інші казки / Пер. с нім. Сакидон Сидір. Київ: Дніпро, 1968. 405 с.

82. Hoffmann E. T. A. Märchen und Erzählungen. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1967. 643 S.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ СЛОВНИКІВ

83. Мацько Л. И. Русско–украинский и украинско–русский словарь / Под. ред. В.В. Воронина. К.: Вища школа, 1993. 255 с.

84. DUDEN. Deutsches universales Wörterbuch. Berlin, 1993. 853 S.

85. DUDEN: Der Sinn und sachverwandten Wörter. Mannheim: Bibliographisches Institut, 1986. 801 S.

86. EWD - Etymologisches Wörterbuch des Deutschen / Leit W. Pfeifer. 2 Aufl.- München: Deutsches Taschenbuch, 1997. 1665 S.

ZUSAMMENFASSUNG

Bekannterweise begreift der Mensch die umgebende Wirklichkeit über metaphorische Bilder. Deshalb möchten die Sprachwissenschaftler immer wieder zum Kern der Metaphernbildung vorstoßen; insbesondere, wenn es um die Metaphern in der schöngeistigen Literatur als kognitives Modell eines Schriftstellers oder sogar einer literarischen Strömung geht. Der semantischkognitive Aspekt der Erforschung der deutschen romantischen Metapher vertiefte ihre traditionelle Betrachtung als unregelmäßige Erscheinung der Sprache und ermöglichte die Bestimmung ihres kognitiven Status. Der ausgewählte Ansatz ermöglichte, linguale, psychophysische und weltanschaulichpragmatische Faktoren bei der Bildung der Weltanschauung von Hoffmann zu berücksichtigen.

Die konzeptuelle Metapher von Hoffmann basiert auf allgemeinen Prinzipien der Weltmodellierung der deutschen Romantiker. Zu den Schlüsselwörtern der Metaphern von Hoffmann gehören Verben der Schallerzeugung, Bewegung, Prozesse, Ausstrahlung von Licht und Wärme, und im Fall der koloristischen Metaphern kommen die Adjektive zum Einsatz. Die thematisch mit diesen Verben verbundenen Nomen spielen ebenfalls eine wesentliche Rolle bei der Bildung von Metaphern. Die wichtigsten semantischen Metaphertypen werden durch Anthropomorphisierung und Zoomorphisierung dargestellt. Im Kontext der Übersetzung wird unter die Lupe genommen, wie metaphorische Konzepte bei der Übersetzung effektiv übertragen und wie ihr kognitiver Potenzial erhalten werden können. Es werden die Sprachmittel, Strukturen und Gestaltungsmittel zur Erreichung maximaler Äquivalenz in der Darstellung metaphorischer Bilder analysiert.

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

Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ

Я, Ляшенко Марія Федорівна, студент(ка) 2 курсу магістратури, денної форми навчання, факультету іноземної філології , спеціальність 035 Філологія, освітньо-професійна програма Сучасні лінгвістичні і перекладознавчі студії (німецька мова, англійська мова), адреса електронної пошти maria.lyashenko.02@gmail.com,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Мовностилістична характеристика казок Е.Т.А. Гофмана в оригіналі та перекладі» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлена;

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

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

Дата_____Підпис_____ПІБ (студент)_____