

НАРАТОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ

Наратологічні аспекти перекладних текстів до сьогодні залишаються “білою плямою” перекладознавства. Однак необхідність їх вивчення давно назріла, оскільки без їх осмислення неможливо сформулювати цілісну теорію літературного перекладознавства. Метою цієї статті є заповнити певні прогалини у теоретико-літературознавчих дослідженнях у сфері окресленої тематики.

Наратологія пов'язана з перекладознавством на рівні здійснення та вивчення художнього перекладу. Це зумовлено характером та природою наративів та поглядів на них як оповідних текстів саме художнього плану. До визначальних ознак наративної (художньої) оповіді В.Шмід [9, 37] відносить фікційність та естетичність. Таку позицію підтримує ряд наратологів [10], зокрема Дж. Брунер [11, 118]. Він вказує, що наративне судження та логічно-наукове судження є двома універсальними типами пізнання, які водночас абсолютно різняться за своєю природою та функціонуванням, тому про наративну оповідь можна говорити лише стосовно певної категорії оповідних жанрів художньої літератури та фольклору. Науково-логічний та наративний типи оповіді є раціональними шляхами сенсотворення, однак різняться за ознаками абстрактний / конкретний, не прив'язаний до певного контексту / контекстуально закорінений, безумовний / зумовлений, нефікційний / фікційний, нехудожній / художній, науковий стиль / фігуральна мова тощо. Відтак, обидва типи текстів щодо їх перекладу пов'язані з абсолютно відмінними підходами та перекладознавчими проблемами.

Із теорією художнього перекладу наратологічний підхід пов'язаний у кількох аспектах. Перший аспект зумовлений природою наративних жанрів (хоч до них можна віднести деякі жанри з інших видів мистецтва, наприклад, театральньо-музичного, кіно та ін., ми насамперед маємо на увазі жанри літературні). І хоча розвиток наратології пов'язують з діяльністю Чиказької неоарістотелівської школи, ми розглядаємо наративи та їх переклади не стільки з точки зору копіювання, наслідування чи імітації, скільки з позицій моделювання смислів та типів репрезентації, що забезпечують дієвий шлях для передачі ідей рідною та іноземною мовами.

Позаяк етимологічно термін “наратологія” походить від латинського *narrare* — розповідати, а “наратор” — від *narratus* — робити відомим, відкритим для пізнання, то мистецтво художнього перекладу абсолютно залучене до цього дискурсу. Адже автори іншомовних версій “переповідають” твори інших, забезпечують поширення оригінальних творів на нові території, роблячи їх відомими в іншомовних середовищах, незалежно від того, хто їхній автор.

У цьому сенсі полегшувальним для перекладацького завдання відтворення оповідних текстів постає той факт, що кожна оповідь неминуче потребує інтерпретації, а наратив — це оповідь, яка завжди може бути інтерпретована та розказана по-іншому. Кожен літературний наратив може бути “перекладений” мовою кіно чи живопису (тоді слід говорити про первинні та вторинні тексти). Це ж стосується й художнього перекладу оповідних текстів: кожен з них може бути перекладений тією ж або іншою національною мовою. Питання про те, чи доцільно вважати переклади альтернативними формами оповіді, тобто чи іншомовний відповідник зберігає за собою статус первинного тексту, чи стає вторинним, оскільки проходить стадію художнього опрацювання, як і питання про порядок здійснення перекладу оповіді (послідовний, непослідовний, мозаїчний тощо) не є вирішальними. Натомість надзвичайної важливості набувають питання наративних кодів, жанрових вимірів наративів та наративних вимірів жанрів.

Тут передусім маємо на увазі те, що в різних культурах, різних літературних традиціях по-різному вирішуються проблеми жанрів та їхньої ієрархії, існують специфічні

стереотипи стосовно оповідача, типу нарації (віклад оповіді може бути стислий, при- швидшений, уповільнений), побудови оповіді та інших чинників твору. Також по- різному розглядається співвідношення часу й простору та співвідношення оповідного й реального часу (залежно від культурної традиції час може бути лінійний, циклічний, спіральний). Окрім того, не лише кожна національна культура, але й кожне суспільство, кожне середовище у різний історичний період має свої метанаративи; у кожному окре- мому випадку одні метанаративи відіграють важливішу роль, ніж інші.

Отже, перекладач створює іншомовний наративний дискурс і бере на себе відпові- дальність за акт нарації. Тому він повинен розуміти функціональну природу сегментів та елементів тексту, і у перекладі їхні відповідники повинні виконувати ідентичні функ- ції. Окрім того, іншомовний варіант повинен природно вписатись у середовище інших метанаративів як пояснювальних систем, тобто структур інших кодів, які формують доміантні коди оповіді. Відповідальність за це теж лежить на авторові іншомовної вер- сії. У зв'язку з цим завжди доводиться пам'ятати, що в наративному плані оповідь та- кою ж мірою відкриває та витлумачує світ, якою одночасно його спотворює й викривля- є. Особливо важливо це мати на увазі стосовно художнього перекладу.

У процесі перекладу, як і в оригінальній творчості, провідне місце відводиться конструюючому принципу. Однак в перекладацькому аспекті гостріше постає проблема відбору/невідбору компонентів твору, “лакун”, через що доводиться порушувати пита- ння: “яким наративним життям “живуть” невідібрані елементи та якості?” [8, 32]. При перекладі можуть діяти усі модуси невідібраності, які діють в оригінальній творчості, а також інші, зумовлені специфікою цього мистецтва. “Завдання читача полягає в тому, щоби відмінити використаний автором невідбір та відновити те, що не було відібране, але що парадоксальним чином входить в історію, оскільки поєднує очевидні розриви у смисловій лінії, на якій вони ґрунтуються” [8, 33-34]. Лише так ці елементи стають інте- гральними частинами історії. Читачеві майже завжди доводиться виявляти мотиви пове- дінки, з'ясувати факти, які залишилися поза межами оповіді, які наратор хоче прихо- вати, або ж які недоступні і для нього. Навіть тоді, коли переклад зроблений ретельно, для іншомовного читача інколи не достатньо тієї інформації, яка описує мотивацію слів та вчинків. Найчастіше це зумовлено відмінностями у культурі, оповідній традиції, на- ціональній логіці, нормах та моделях поведінки тощо.

Ключові перекладознавчі проблеми з наратологічної перспективи заземлені у сфе- рі комунікативного простору художнього твору. Відомо, що сучасна наратологія поряд з аналізом оповідних інстанцій активно опрацьовує моделі комунікативних рівнів, роз- глядаючи оповідний твір як складну структуру комунікативної системи, що складається з авторської та нараторської комунікації, де нараторська комунікація входить до складу авторської. У перекладознавчому аспекті багатоступеневий процес естетичної комуні- кації ще більше ускладнюється, бо до нього долучається інстанція перекладача. Щодо окресленої проблеми існує спектр певних законів та вимог, які слід мати на увазі при розгляді комунікативних аспектів художнього перекладу. Розглянемо найважливіші з них.

Як вказує В.Шмід, на кожному рівні комунікації слід розглядати дві сторони — відправника повідомлення та одержувача повідомлення. Однак, “використовуючи тер- мін “одержувач”, ми повинні враховувати не другорядну обставину, яка у відомих ко- мунікативних моделях нерідко упускається з виду. Одержувач розпадається на дві ін- станції, які, навіть якщо вони матеріально чи екстенціонально співпадають, слід розріз- няти з точки зору функціональної або інтенціональної, — адресата і реципієнта. Адресат — це задуманий або бажаний відправником одержувач, тобто той, на кого відправник спрямував своє повідомлення, кого він мав на увазі, а реципієнт — фактичний одержу- вач, про якого відправник міг і не знати” [9, 39]. Відтак дослідник вказує на існування певної небезпеки, яка виникає у разі, коли повідомлення, призначене для однієї людини,

випадково потрапляє в руки іншої, на яку це повідомлення не було розраховане. Це — проблемна ситуація і для перекладознавчих досліджень, що зумовлюється кількома обставинами. *По-перше*, як правило, адресат, на якого спрямований твір, навіть якщо і не є представником тієї нації, до якої належить автор, повинен володіти мовою повідомлення. Тому в першу чергу автор орієнтується на своїх співвітчизників-одномумців. Мабуть, з цього огляду іншомовну публіку слід швидше розглядати як реципієнта, а не як адресата. *По-друге*, надзвичайно важливо, до якої з цих категорій більше схиляється перекладач. Тут теж можуть бути різні варіанти, позаяк не кожен, хто володіє мовою повідомлення, є адресатом. До того ж, може не бути і реципієнтом, а виступати лише в ролі посередника, як, наприклад, перекладач, який читає лист адресатові, що не володіє мовою послання. У цьому випадку, навіть якщо перекладач не обізнаний з багатьма обставинами, але точно відтворює зміст та характер повідомлення, то певною мірою виконує свою роль та функцію для адресата.

Художня комунікація має свою специфіку, тому В.Шмід вважає необхідним залучення терміну “абстрактний читач”, під яким мається на увазі “іпостась уявлення конкретного автора про свого читача” [9, 57]. Це передбачає не стільки (або не тільки) володіння спільною мовою, але й у ширшому сенсі — спільність поглядів, світогляду, світочуття, які іноді навіть більш важливі для взаєморозуміння та успішного спілкування, ніж мова.

Отже, в ідеальному вияві, художній переклад повинен здійснюватись людиною, яка б співвідносила з уявленнями про “абстрактного читача”, адресата. Результат його праці повинен бути втілений у творі, що теж спрямований на аудиторію, яка якомога більше наближена до “абстрактного читача” чи адресата. Звісно, чим більше відхилень від цієї ідеальної моделі, тим неадекватнішим буде переклад та його рецепція. Звичайно, тут можливі різні верифікації. Наприклад, перекладач може повністю відповідати вимогам, поставленим до адресата, і відмінно виконати свою роботу; однак, якщо іншомовна публіка з певних причин не готова до розуміння тексту, то в іншомовному середовищі твір не буде сприйнятий, або буде сприйнятий неадекватно. Ще гірше, коли людина, яка береться за працю над перекладом, виявляється випадковим реципієнтом, не обізнаним з багатьма обставинами та реаліями, про які йдеться у “повідомленні”, тому інтерпретує твір на свій лад.

У цьому стосунку наратологічні спостереження перегукуються з дослідженнями представників рецептивної критики та школи читацького відгуку. Однак, не всі наратологи однастайні у поглядах на проблеми рецепції. Деякі з них переносять наголос з абстрактного читача на конкретного, вимагаючи для нього більше свободи та участі у процесі осмислення художнього твору, можливості по-своєму конкретизувати та поглиблювати емоційний зміст твору, проектувати його на власні філософські, релігійні, психологічні, культурно-естетичні погляди. Подібні дослідження ще більше наближаються до вимог, заданих школою рецептивної естетики. Однак В.Шмід відстоює позицію, що “у кожному творі... містяться вказівки на його ідеальне читання. Таке ідеальне читання лише в рідкісних випадках полягає в конкретному однозначному осмисленні... Внутрішньотекстовим носієм ідеального читання і є абстрактний читач як ідеальний реципієнт” [9, 63]. Отже, в ідеалі, — перекладач та іншомовна аудиторія повинні співпадати з уявленнями про абстрактного читача, ідеального адресата, або якомога наближатись до цього зразка.

Якщо пов'язувати процес перекладу з іншим рівнем інстанцій у творі, то ця проблема ще більше поглиблюється. Мова йде про функції автора / наратора, що теж можуть бути розділені. Звісно, що автор оригіналу не ідентичний з наратором, а є лише принципом вигадування наратора та зображуваного фікційного світу. Але не слід нехтувати думкою, висловленою М.Фуко: попри те, що “характерною ознакою літератури є той факт, що автор там відсутній, що він ховається, передає комусь іншому свої повно-

важених або ділиться на кілька різних осіб... з цієї розбіжності аж ніяк не можна робити загальний висновок про те, що суб'єкт висловлювання відрізняється в усьому — у своїй природі, статусі, функції, ідентичності — від автора формулювання” [7, 148]. У процесі праці над іншомовним відповідником, перекладач може бути співвіднесений з категорією конкретного автора і виступати в цій ролі лише стосовно перекладної версії (в жодному разі не може співвідноситись з конкретним автором оригіналу). З іншого боку, перекладач може співвідноситись з наратором, адже тепер саме він веде оповідь іноземною мовою, ніби переповідаючи раніше почуте від автора першотвору мовою оригіналу.

Однак, у руслі нових наратологічних напрацювань, інстанцію перекладача, вочевидь, найдоцільніше було би співвідносити з категорією “абстрактного автора”, яку В.Шмід розуміє як “іпостась усіх творчих актів, втіленням інтенційності твору. Абстрактний автор реальний, але не конкретний. Він існує у творі не експліцитно, а лише імпліцитно, віртуально, на основі творчих слідів-симптомів, і потребує конкретизації зі сторони читача” [9, 53]. Відтак абстрактний автор є джерелом проекції абстрактного читача. Його можна визначити і в аспекті твору як його конструктивний принцип, і в аспекті позатекстового конкретного автора, де він постає, як “слід конкретного автора у творі, як його внутрітекстовий представник” [9, 55]. Так само й перекладач: з одного боку є інстанцією конструюючого принципу іншомовного твору, з іншого — є відлунням сліду конкретного автора першотвору, по якому він залишає власний слід у перекладеному варіанті. Позаяк ці сліди не можуть бути конгруентними, то діяльність перекладача завжди повинна розглядатись як стирання власне авторського сліду та прокладання нового сліду у тому ж напрямку.

Як бачимо, у перекладознавчому аспекті виникають доволі складні запитання: У якій функції постає перекладач — як присутній оповідач, як прихований оповідач? Чи, можливо, доцільно ввести інстанцію “абстрактного перекладача”? Чи можна говорити, що в перекладній версії існує дві оповідні інстанції, одна з яких “представляє” у тексті автора, а друга — перекладача? Постановка цієї проблеми тісно пов'язана з іншою, не менш важливою — проблемою голосу.

Як відомо, у суспільстві та різних його виявах голос диктує закони та окреслює норми, тому вчені віддавна намагаються вивчити аспекти дії, впливу та влади голосу, співвідношення різних голосів, їхньої ієрархії. У літературознавчій науці вже романтики розрізняли категорії “свого” та “чужого” голосу, а Й.В.Гете активно опрацьовував проблему специфіки чужого голосу. На сьогоднішньому етапі перекладознавчих досліджень постає питання амбівалентного слова, перекладу як прикладу прихованої внутрішньої полеміки тексту з притаманним їй активним модифікуючим впливом чужого слова на мову автора: “Говорить” сам письменник, але чуже мовлення постійно присутнє в його слові і його деформує...” [4, 437-438]. Як вказує у своїх дослідженнях М.Бахтін, чужий голос, чуже мовлення — це завжди вияв чужої оцінки, певної позиції, ідеологічної точки зору. Відтак, неминуче доводиться говорити про установку на чужий голос як на чужу позицію: “Навіть якщо наратор здатний до автентичного відтворення чужого мовлення, передає текст персонажа вкрай добросовісно, вдаючись до найстрогішого “наслідування” і тематичних, і оціночних, і стилістичних ознак цього тексту, навіть і тоді сам по собі підбір окремих уривків із тексту того чи іншого персонажа і невідбір інших надає відтворенню певного “суб'єктивного” характеру” [9, 197].

Така “модифікація” мовлення, якою є художній переклад, передбачає присутнє втручання в оповідь та її трансформацію. Можна говорити, що тут діалогічна діада “оповідач” — “інший” з огляду на присутність перекладача виявляється у зміненому ракурсі. Проблемним моментом тут постає той факт, що у названій діаді перекладач може виступати і у функції “оповідача”, й у функції “іншого”. Це — складна багатоаспектна ситуація, тотожна до описаної Ю.Крістєвою щодо оригінальної творчості: “Той, хто пише, і той, хто читає, — одна і та ж особа. Оскільки ж його співрозмовником ви-

ступає певний текст, озно, та він саме є не що інше, як текст, який, сам себе перепишує, себе ж і перечитує. Це означає, що діалогічна структура виникає лише у світлі такого тексту, який, вступаючи у взаємодію з іншим текстом, конститується як амбівалентність” [4, 451].

Відтак сучасні філологи справедливо стверджують, що одна з основних ліній прагматичної інтерпретації висловлювання — це “розшарування” “Я” кожного окремого голосу: висловлювання не може бути детерміноване одним голосом, у ньому присутні різні коди, різні голоси, і важко надати перевагу котромусь із них. Важливим моментом щодо можливості відтворення чужого голосу в плані прагматики мови постає ставлення мовця до того, про що говориться: істинність, об’єктивність, щирість, сумнів, орієнтація на певне соціальне середовище, захоплення, іронічність, замовчування тощо. Відповідно, формується певна реакція читача, який повинен сприймати чужий голос як щирий/нещирий, іронічний, зверхній, пародійний і т.п. Стосовно перекладу важливо брати до уваги не тільки проблему відтворення інтонації, тону голосу (грайливий, серйозний, зверхній, іронічний), але й те, якими засобами це досягається. У різних мовах це може здійснюватись за допомогою неоднакових прийомів; поширені в одному суспільстві засоби можуть виявитись недієвими або ж неприйнятними в іншому. Через відмінності у соціально-культурних, літературних, мовних стереотипах можуть формуватись абсолютно відмінні уявлення про прийнятний, допустимий, недопустимий тон голосу, побудову думки, характер її відтворення.

Навіть стосовно оригінальної творчості остаточно не вирішено питання відтворення інтонації та тону голосу, відкритою залишається також суміжна проблема співвідношення голосу та письма (фіксування мовлення чи потоку свідомості на письмі). При відтворенні чужого мовлення чи мислення засобами іноземної мови завжди виникає необхідність робити це так, щоби чужий голос / чужий художній текст звучав природно в іншокультурному, іншолітературному дискурсі і не суперечив типам мислення та свідомості, властивим цій іншій системі.

Ж.Дерріда говорить про зворотну сторону цього явища, зазначаючи, що “письмо існує в голосі”. Такий підхід більше наближений до перекладознавчого, оскільки дає можливість розглядати художній переклад як процес озвучування чужого голосу засобами іншої мови. В будь-якому разі доводиться мати справу не лише з текстом в цілому — як процесуальним середовищем, потоком смислу, — але й рахуватись із кожним сказаним словом, брати до уваги його місце та роль у загальному дискурсі, його оточення та функціональне призначення.

Не можна оминати увагою й проблеми влади голосу в перекладі. Тут небезпідставно порушувати питання про те, чий голос в іншомовній версії домінує, тобто кому належить реальна влада — авторові, оповідачеві, самій оповіді, перекладачеві? Ієрархія наративних голосів, її текстуральна реалізація в перекладі, проблема голосу перекладача та його місце у цій ієрархії залишаються відкритими питаннями. До переліку невирішених перекладознавчих питань, пов’язаних з аспектами відтворення чужого голосу, можна віднести й інші. До них, зокрема, належать проблеми перекладу поліфонічного мовлення, цитації, алюзії, пародіювання, інтертекстуальності, асоціативності; а також співвідношення гендерної приналежності автора, наратора, перекладача.

Ще один наратологічний ракурс, який безпосередньо пов’язаний з феноменом перекладу, — це категорія фокалізації в художньому творі. Тут виникають подібні труднощі, що й з відтворенням ієрархії наративних голосів. Ці сфери взаємопов’язані, оскільки питання “Хто говорить, і як наратор співвідноситься з описуваними подіями?” неминуче залучає й супровідне запитання: “Хто бачить, і яке його ставлення до побаченого?”

На основі досліджень Г.Джеймса та П.Лаббока, пов’язаних з аналізом “точки зору”, “перспективи”, “поля зору”, “фокусу” як центральних понять наратології,

Ж.Женетт окреслює категорію “фокалізація” як “обмеженого поля”, тобто відбору нарративної інформації стосовно позиції “везнання”. Врахування інстанції точки зору при перекладі є надзвичайно важливим, оскільки, по-перше, без точки зору немає історії; по-друге, немає “нейтральної” точки зору; відтак, по-третє, точка зору керує відбором; по-четверте, написана з іншої точки зору — це вже інша історія: “Історії самої по собі не існує, поки нарративний матеріал не стає об’єктом “зору” або “перспективи”. Історія створюється лише відбором окремих елементів із принципово безмежної кількості елементів, притаманних подіям. А відбір завжди керується певною точкою зору” [9, 121]. Більше того, “вибираючи саме ті, а не інші елементи, наратор проклав смислову лінію через наявні в подіях незчисленні факти свідомості. Тому в сенсі, якого надають історії ці елементи, представлена і його, наратора, позиція” [9, 165].

Стосовно відтворення в перекладі чужого голосу та фокалізації, які зливаються в одне проблемне поле, існують випадки, коли це завдання виявляється непосильним. Передусім це відбувається у тому разі, коли перекладачеві доводиться перекладати: а) автобіографічний твір; б) оповідь про події, очевидцем яких був автор оригіналу (перекладач їх не бачив і дізнається про них із тексту / текстів; в) оповідь про події епохи, в яку жив автор, і яка значно віддалена у часовому сенсі від перекладача. Тому в іншомувньому відповіднику домінянти ступенів фокалізації можуть змінюватись.

Будь-яка точка зору, як правило, передбачає певне обмеження поля зору. Дистанція між точками зору автора / наратора / героя та перекладача завжди змінюється. Однак незмінною залишається двоплановість чи багатоплановість тексту — узгодження, поєднання різних позицій, відповідно, — різних мовленнєвих планів. Через цю мовленнєву інтерференцію в перекладі розширюється смислова багатоплановість оригіналу, а з появою кожного нового іншомовного відповідника така багатоплановість щоразу помножується. При цьому кожне слово одночасно залучається у різні контексти: дві мови, два мовлення, дві форми мислення, дві ситуації: “Будучи спочатку *діалогічним* у тій мірі, в якій ми чуємо в ньому голос *іншого*, адресата, таке слово стає потім глибоко *поліфонічним*, оскільки... в ньому починають чути голоси одразу кількох дискурсних інстанцій” [5, 466].

Подібно до цього з’являється стереофонічність бачення. Так само, як слово набуває повноти значення лише в міжтекстовому просторі, збагачуючись у різних дискурсах і контекстах, так і об’ємність зображення з’являється від накладання різних перспектив бачення, різного фокусування. Художній переклад долучає до цього бачення нові перспективи. Тому, мабуть, доцільно говорити про те, що перекладацька точка зору є специфічним виявом фокалізації в іншомовному тексті. Як і в оригінальній творчості, вона може бути нульовою, внутрішньою чи зовнішньою по відношенню до самого тексту. Її визначення буде залежати не лише від форми оповіді автентичного тексту (хто наратор, від якої особи ведеться оповідь), але й від того, яке становище стосовно оповіді вибере для себе перекладач. Своєрідною “нейтральною” інстанцією буде його позиція у тому випадку, коли він здійснюватиме переклад “відсторонено”, — намагаючись точніше відтворити “тканину тексту”, вдаючись за допомогою лише до словників. Зовсім іншою (певною мірою “внутрішньою”) буде його позиція, якщо він матиме на меті відтворювати оповідь “зсередины” самої оповіді, описуваних подій. У цьому разі, щоби “вжитись” у текст, він буде вважати за необхідне отримати додаткові відомості про епоху, події, побут людей, стереотипи поведінки, мову, звичаї, про які йдеться; про погляди автора оригіналу, його життя в період роботи над оригіналом і т.ін. Такий підхід допоможе перекладачеві змоделювати внутрішню ситуацію, в якій був написаний твір. Це надзвичайно важливо у тому сенсі, що, як зазначав К.Берк, “...критичні й художні твори — це відповідь на питання, поставлене тією ситуацією, в якій вони з’явилися. Відповіді не прості, але відповіді *стратегічні*, відповіді *стилізовані*. Бо і стиль, і стратегія будуть різними, якщо сказати “так” з інтонацією, що має на думці “слава Богу!”, або з інтонаці-

сю, що означає “на жалі!” Тому я б запропонував попереднє робоче розрізнення “стратегій” і “ситуацій”, маючи на увазі, що... всякий художній або критичний твір... обирає якусь стратегію щодо ситуації. Стратегія оцінює ситуацію, називає її структуру і важливіші частини, причому називання має в собі і позицію щодо них... Ситуації реальні; реагуючи на них стратегії мають суспільне значення; тією мірою, в якій ситуації різних індивідів або різних історичних періодів перетинаються, стратегії зберігають всезагальну значущість” [2, 270]. Відтак, правильне моделювання ситуацій допоможе перекладачеві вибрати правильні стратегії, правильний стиль, адекватну позицію, відповідні тон та інтонацію викладу, характер оповіді.

Залучення подібної стратегії необхідне також у вирішенні ще одного наратологічного аспекту, без звернення уваги на який огляд перекладознавчих проблем у цьому ракурсі буде неповним. Маємо на увазі заторкувану наратологією проблему можливих (художніх, фікційних, вигаданих, уявних, віртуальних) світів у мистецтві. У наратологічному плані тут знову ж таки маємо в першу чергу справу з прагматикою мови. Адже, як зазначав Ч.С.Пірс, “жодним описом неможливо відрізнити реальний світ від уявного світу. Це ілюструє необхідність *вказувати* на те, що мається на увазі реальний світ, якщо він мається справді на увазі. Однак реальність цілком динамічна, а не квалітативна... Тільки динамічний знак може відрізнити її від вимислу (fiction). Правда, жодна мова (наскільки мені відомо) не має особливої форми мовлення, яка би виявляла, що мова йде про реальний світ” [6, 182]. Тому вчений пропонує залучати ті засоби (напр., інтонацію, міміку), які б виступали індексами реального світу. Однак, в художньому тексті ці засоби можуть використовуватись навмисно неправильно; до того ж у різних мовах ці індекси будуть різними, відтак, не завжди сприятимуть точному та адекватному перекладу.

Звичайно, дискурс тексту, що водночас постає певною картиною світу роману чи повісті, може виявляти чи спрямовувати ставлення до нього як до реального чи вигаданого світу. Однак і в автентичній творчості ці межі бувають розмитими (напр., співвідношення дійсності / вигадки в образі історичного, реального І.Мазепи щодо образу гетьмана Мазепи у творчості Б.Лепкого; або це ж співвідношення прототипів до образів, в яких вони втілені тощо). Таке співвідношення у ставленні до подій як до реальних/вигаданих у перекладі може ще більше змінюватись, особливо, коли у творі йдеться про чужу, екзотичну, незвичну, невідому реальність. Так, для необізнаного читача твори, події яких відбуваються, скажімо, в давній Індії (з описом тамтешніх реалій побуту, використанням національних імен та назв світу природи, найменувань елементів національного одягу, страв; з описом культурних традицій, норм поведінки, психології тощо) можуть виглядати більше віддаленими від реальності, ніж оповіді про події, які відбуваються на Марсі чи Юпітері. Тут теж першорядна роль відводиться проблемі заповнення “лакун” — доповнення відсутніх у тексті елементів, добудови фікційного світу та досягнення фундаментального для нарації “смыслу завершення”. Проблема виникає вже у тому сенсі, що “оповідач і персонаж, автор і оповідач характеризуються різним ступенем реальності, розміщуються у несумісних... світах, і ця онтологічна межа є також і часовою, у тому сенсі, що “нарація” зазвичай йде після історії” [3, 35].

Щодо процесу перекладання, то у цьому випадку перекладач теж має можливість “помістити” свою інстанцію або в межах реального світу, де знаходиться конкретний автор та читачі; або в межах фікційного світу, де знаходиться оповідач; або ж переміщатись від однієї інстанції до іншої (“переключатись” з однієї перспективи чи кута зору на іншу). У кожному разі перекладач повинен забезпечити зв’язок між реальним та художнім світом, а у ширшій перспективі, — між реальними світами автора, читачів та художніми світами твору. Він повинен так вибудувати дискурс іншомовного твору, щоби його слова сприймались як достовірні, автентичні, істинні, щоби вони мали владу. Для цього він, як і автор, повинен говорити від імені наратора, і промовляти так, ніби він і є наратором.

У цьому сенсі переклад можна розглядати як форму своєрідної боротьби за владу: перекладач бере на себе певні повноваження інших інстанцій: автора, наратора, наратора, переймаючи певну частину влади і цим самим переструктуровуючи ієрархію голів, наративних інстанцій. Як і автор, він не тотожний суб'єктові оповіді, а є своєрідним принципом єдності письма. Тому, попри виконання необхідних вимог щодо досягнення адекватності, ідеальним перекладом буде той, за яким не видно присутності перекладача, тобто такий, що сприймається як оригінальний твір, де присутність перекладача невидимо зливається з існуючими у тексті першотвору інстанціями.

В цілому з наратологічної точки зору художній переклад постає водночас і як процес читання іншого письма, конструювання власного письма з подальшим його прочитанням; і як акт художньої комунікації, яка відбувається одночасно на різних оповідних рівнях; і як процес взаємодії різних дискурсів — дискурсу тексту, дискурсу в дискурсі, дискурсу про дискурс (свій або чужий). Відтак наратологічні дослідження в перекладознавстві межують зі структуралізмом, дискурсним аналізом, концепціями діалогізму та поліфонізму, теорією інтертекстуальності, виходять на проблематику рецептивної критики та імагології. Загалом, як зазначав Р.Барт, “оповідний текст *піддається перекладові*, не зазнавши при цьому значних втрат: неперекладним у ньому залишається тільки те, що належить до останнього, власне оповідного рівня: так, перенести знаки оповідності із роману в кінофільм можна лише з великими зусиллями, позаяк кіно знає особистий модус лише у виняткових випадках, що ж стосується верхнього шару наративного рівня — власне письма, то він взагалі не здатний переходити з мови в мову (або ж переходить у край неадекватній формі). Факт перекладності оповідного тексту впливає із самої структури його мови; ось чому, рухаючись у протилежному напрямку, можна буде виявити цю структуру шляхом вирізнення та класифікації різних (різною мірою перекладних і неперекладних) елементів оповідного тексту...” [1, 228-229].

Наратологічний підхід дає змогу поглибити перекладознавчий аналіз, доповнити його новими засобами та аспектами вивчення, і цим самим розширити поле наукових розвідок обох сфер — їх точок дотичності та взаємопроникнення, окреслити подальші можливі перспективи досліджень у цій сфері.

Література:

1. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. — М.: Прогресс, 2000. — С. 196-238.
2. Берк К. Філософія літературної форми. Цит. за: Гірц К. Інтерпретація культур. — К.: Дух і Літера, 2001. — 541 с.
3. Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры: В 2-х т. — Т.1. — М., 1998. — 470 с.
4. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. — М.: Прогресс, 2000. — С. 427-457.
5. Кристева Ю. Разрушение поэтики // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. — М.: Прогресс, 2000. — С.458-483.
6. Пирс Ч.С. Из работы “Элементы логики. Gramatica speculativa” // Семиотика. Антология. — М.: Академический проект — Екатеринбург: Деловая книга, 2001. — С. 165-226.
7. Фуко М. Археология знания. — К.: Основи, 2003. — 326 с.
8. Шмид В. Нарративные уровни “события”, “история”, “наррация” и “презентация наррации” // Текст. Интертекст. Культура. — М., 2001. — С. 25-40.
9. Шмид В. Нарратология. — М., 2003. — 312 с.
10. Berger A.A. Narratives. — SAGE Publications: California, 195 p.
11. Bruner J. Actual minds, possible worlds. — Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986. — P. 118.