

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ВІТЯК ЮРІЙ МИКОЛАЙОВИЧ

УДК 811.111'255.4:821(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ
СЕМАНТИКО-ПРАГМАТИЧНА АДАПТАЦІЯ
ТВОРУ В ПАРАПЕРЕКЛАДІ

Спеціальність: 035 Філологія
Галузь знань: 03 Гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії (PhD).

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

_____ Вітяк Ю. М.

Науковий керівник: **Цепенюк Тетяна Олегівна**
кандидат філологічних наук, доцент

Тернопіль – 2026

СПИСОК ОПРИЛЮДНЕНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях, що включені до категорії «Б»

- Вітяк, Ю. М. (2023b). Примітки як вид паратекстуальних інтервенцій. *Лінгвістичні дослідження*, 226–235. <https://doi.org/10.34142/23127546.2023.58.16>
- Вітяк, Ю. М. (2024a). Оними у перітекстуальному просторі перекладу. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*, (207), 36–41. <https://doi.org/10.32782/2522-4077-2023-207-5>
- Вітяк, Ю. М. (2024b). Текстово-перітекстуальні кореляції у структурі перекладеного видання. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського: Лінгвістичні науки*, (38), 78–92. <https://doi.org/10.24195/2616-5317-2024-38.7>
- Вітяк, Ю. М. (2025a). Цитата як об’єкт паратекстових змін у графічному і неграфічному виданнях. *Studia Methodologica*, (60), 26–38. <https://doi.org/10.32782/2307-1222.2025-60-3>
- Вітяк, Ю. М. (2025b). Взаємодія тексту і паратексту у перекладі. *Studia Methodologica*, (59), 26–37. <https://doi.org/10.32782/2307-1222.2025-59-3>
- Vitiak, Yu. M., & Tsepeniuk, T. O. (2025d). Paratextual shifts in translations of George Orwell’s “Animal Farm”. *Вісник науки та освіти. Серія: Філологія*, 12(42), 180–191. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-12\(42\)-180-191](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-12(42)-180-191)
- Вітяк, Ю. М. (2026). Глосарій як інтерпретатор артленгу в перекладі. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки*, (26), 59–66. <https://doi.org/10.32782/2412-933X/2026-XXVI-7>

Тези конференцій, які засвідчують апробацію дослідження

- Вітяк, Ю. М. (2022). Перекладацький коментар як прийом відтворення онімів у художніх творах. У *Українська філологія в контексті розвитку європейської наукової думки* (с. 47–52). Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка.
- Вітяк, Ю. М. (2023а). Паратекст як маніфестація перекладацької видимості. У *Актуальні проблеми мовознавства та лінгвометодики в умовах війни в Україні* (с. 79–83). Житомир: Поліський національний університет.
<http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/30351/1/Vitiak.pdf>
- Вітяк, Ю. М. (2023d). Епітекстуальний ореол перекладу. У *Франкофонія в умовах глобалізації і полікультурності світу* (с. 120–121). Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка. <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/28986/3/Vitiak.pdf>
- Вітяк, Ю. М. (2023e). Інформація про перекладача як модусний паратекст. У *Світ наукових досліджень* (Вип. 24, с. 244–245). Тернопіль: ФОП Шпак В. Б.
<https://www.economy-confer.com.ua/full-article/5075/>
- Вітяк, Ю. М. (2023f). Суперобкладинка як особливий простір для паратексту. У *Глухівські читання – 2023* (с. 147–149). Глухів: Глухівський національний педагогічний університет імені О. Довженка.
http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/31396/1/Vityk_Gluxiv.pdf

Праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:

- Вітяк, Ю. М. (2023с). Статус «діафана» як питання цінності автора і перекладача. У *Ціннісні орієнтири в сучасному світі* (с. 81–83). Тернопіль: ФОП Осадца Ю. В. http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/30061/1/24_Vitjak.pdf
- Вітяк, Ю. М. (2025с). Присвята як елемент інституційного фреймінгу повісті «Сніданок у Тіффані» Трумена Капоте. У *The most difficult problems of youth and ways to solve them* (pp. 190–192). Krakow.
<http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/35188/1/Vitiak.pdf>

АНОТАЦІЯ

Вітяк Ю. М. Семантико-прагматична адаптація твору в парапекладі. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 035 Філологія. Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка. Тернопіль, 2026.

Дисертаційна робота присвячена вивченню прагматичних маніпуляцій та семантичної переорганізації творів із ракурсу парапекладу як парадигмального і трансдисциплінарного явища в контексті перекладознавчих студій. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю розширити методологічний інструментарій перекладознавства через демаргіналізацію паратекстового поля і врахування адаптаційних алгоритмів мережі парапекладачів, які сукупно формують рецепцію твору і репрезентують його у вигляді книжки в цільовій культурі.

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому, що *вперше* концепцію парапекладу цілісно застосовано до українських перекладацьких та видавничих практик; вмотивовано необхідність студіювання емпіричного аспекту парапекладу як консеквенції багатоетапних операцій відображених на соціологічному рівні; досліджено мережу парапекладачів із погляду їхньої активності, взаємодії та комунікації, націленої на формування остаточного варіанта представлення перекладеного твору; розмежовано поняття *паратекстового зсуву, вилучення, додавання та адаптації*; охарактеризовано специфіку спунеризму та класифіковано його типові транспозиційні форманти; окреслено методику відтворення артлангів та рунічних написів у контексті організації перітекстового простору; зафіксовано паратексти, що вирізняються меншою екзистенційною частотністю та перехідною природою; розглянуто промоційні матеріали з позицій підсилення дискурсу про інший переклад;

здійснено цілісний парааналіз зібрання творів з урахуванням зовнішніх та внутрішніх перітекстових репрезентацій.

Практичне значення дисертаційного дослідження полягає в демонстрації комплексного інструментарію для роботи з перітекстовим полем видання, що диверсифікує перекладацькі підходи. Розширення методології дослідження парапекладу покликане сприяти взаємодії агентів мережі парапекладу. Результати наукової роботи можуть бути використані для підготовки монографій, підручників та посібників перекладознавчого профілю. Висвітлені положення мають дидактичний потенціал стати компонентами курсів «Вступ до перекладознавства», «Теорія перекладу», «Переклад художньої прози» та ін.

У дисертаційному дослідженні описано генезу поняття «паратекст», запропонованого французьким теоретиком Ж. Женеттом у праці “*Seuils*” (Genette, 1987 р.), яке екстрапольовано на перекладознавчі студії. Для глибшого усвідомлення дефінітивного поля особливу увагу віддано аналізу сегмента «пара», що позначений різноманітністю трактувань. Означено просторові, часові, змістові, прагматичні та функційні виразники статусу паратекстового повідомлення. Розглянуто градаційну трикомпонентну типологію паратексту. Наведено приклади вербальних та невербальних репрезентацій твору, що впливають на його представлення як книжки, зокрема в цільовій культурі. Демаркаційну лінію проведено між епітекстом і перітекстом як іманентними компонентами двовимірної структури. Висвітлено проблему наближеності паратексту з метатекстом, що полягає в перехресному поглинанні та засвоєнні ознак. Дотримуючись принципу узагальнення, термінологічною домінантою обрано паратекст для окреслення аспектів, які оточують центральний текст. На противагу формулюванням «невидимі форми» та «перекладацькі периферії», експліковано доцільність уживання словосполучення «паратекстові форми» для означення доволатекстових виявів. Услід за У. Ковалою визначено 9 мікрофункцій паратексту. У цьому ключі окреслено 6 функцій перітексту, що

підсилюють його значущість як досліджуваного явища. Ураховано критичну рецепцію Р. Воттса щодо пріоритетності синхронного підходу Ж. Женетта, експлуатації ідеалізованої моделі «універсального читача» і твердження про спільність культурного коду між текстом і читачем. Обґрунтовано використання поняття «паратекстовість», також похідних та суміжних форм замість усталеного в українському науковому просторі варіанта «паратекстуальність».

Наукові напрацювання у площині паратексту взято за основу при описі витоків параперекладу. Подано коротку візію заснування групи “Traducción & Paratraducción” (“T&P”) в Університеті Віго, що стала плацдармом для розвитку академічної думки мультимодальної перекладознавчої парадигми. Підкріплено міркування про її трансдисциплінарний характер з огляду на поєднання лінгвістики, семіотики, соціології, дизайну та маркетингу. Наведено розрізнення між «перекладом» і «параперекладом» як площинами, які не виключають одна одну. Методологічний вектор ґрунтується на формулюванні рівнів дослідження, проартикульованих А. Нуссом. Чітко окреслено підґрунтя його емпіричного, соціологічного та дискурсивного виявів. Завважено повну та часткову стратегію параперекладу, що презентовані як механізми роботи з паратекстовим простором. З опорою на аргументи К. Норд, побудовані на діахронному підході, спростовано революційність параперекладу, який натомість представлено як системотвірне та консолідаційне явище. Подано короткий огляд інтегрування параперекладацького інструментарію в поле цифрових медіа, що сприяє оприявленню паратекстового потенціалу та його ролі. Категоризовано паратекстові модифікації, які включають зсув, вилучення, додавання та адаптацію. Відповідні зміни пов’язано з поліграфічними рішеннями. Пунктирно окреслено значення типографії як форми представлення твору. Виходячи з наявних в академічному просторі теоретичних положень, сформульовано авторську дефініцію «параперекладу» та окреслено мережу його агентів з погляду їхньої ролі у створенні видання.

У практичній частині вивчено інтеракційні механізми редактора і перекладача, що впливають на остаточність паратекстового поля перекладного видання. Відображено динаміку інтервенцій редактора в текстову тканину та перітекстові форми, які коригують рукопис і позначаються на зміні стратегії репродукції іншомовних вставок, наявних в оригіналі. Особливу лінгвоцентричну практику описано у зв'язку зі спунеризмом як окремим явищем та ідіостильовим стрижнем автора. Означено функції та способи творення спунеризму, до яких належить мутуальна і комбінована транспозиція, селективна та блендингова маніпуляції. З'ясовано, яким чином відповідні лексичні одиниці репрезентовані в перекладі. Чільне місце відведено глосарію як паратекстовій формі, яка пояснює та легітимізує артланг Р. Адамса. Виконано морфологічний аналіз одиниць ляпінської мови. Констатовано паратекстові модифікації між першим перекладом і ретрансляцією. Рунічні системи презентовано з позицій парапекладацьких операцій трансферу. Висвітлено проблему їхнього розшифрування, транскодування та єдності з іншими перітекстовими формами. Визначено функції рун та їхню співвіднесеність з фікційним простором твору.

На прикладі мемуаристичної спадщини В. Шпільмана розглянуто сутнісну роль коментаря у формуванні інтерпретативної рамки читача, котрий взаємодіє з амбівалентними фрагментами, що представлені з персонального ракурсу як історичні факти. Створення експлікаційної зони пов'язано з рефлексіями вузькогалузевого експерта-консультанта. Іншу невідповідність продемонстровано в розрізі псевдоперекладацького відтворення тексту, елементом фіксації якого виступає епітекст. Охарактеризовано мотиви радикальної адаптації твору «Пітер Пен у Кенсінгтонських садах», шляхи досягнення «невидимості» при перекладацькій інтервенції та наслідки для читацької рецепції в цільовій культурі. порушено питання етичності відповідних маніпуляцій.

Виняткове місце відведено окресленню гетерогенної природи манжета, що формує архітектоніку видання й через свою мобільність може ототожнюватися з площиною перітексту та епітексту. Розкрито поліграфічний потенціал манжета як інтерактивної ділянки книжки, що, відповідно до комерційної логіки видавництва, може мати відносно широкий спектр впливу на реципієнта, втілений через вебральні, зорові та звукові виразники. Транспозиційність та утилітарність вивчено і в площині модифікації жанрів, зокрема промов та інтерв'ю, які переведено в письмовий модус для підсилення ефекту присутності автора. Проаналізовано структурні закономірності рекламних блоків видань. Актуалізовано питання термінологічних окреслень певних промоматеріалів та прагматики їхніх використання. Акцент зроблено на ролі testimonia в утвердженні значення твору та авторитетної підтримки письменника в цільовій культурі. З цього ж ракурсу розглянуто й лист-звернення як нерегулярну паратекстову практику, яка увиразнює персоналізованість авторського мовлення та має емоційно-інтелектуальну спрямованість.

Сукупність заходів, ужитих для досягнення культурної адаптації, простежено на прикладі перекладу книжки “The Witches” Роальда Дала. При аналізі враховано модифікацію обкладинки (колеристичні рішення, образність, динамізм зображень, вербальні конфігурації), ідентифікатори авторства і супровідні довідкові матеріали, а також візуальні анонси. Повнішу спробу комплексного парааналізу видань продемонстровано шляхом зіставлення зібрання творів “The Silmarillion” та його перекладу, зокрема змін паратекстового поля, що стосуються видимих і «мовчазних втручань».

Ключові слова: паратекст, парапеклад, перітекст, цільова культура, агенти парапекладу, перекладознавство, епітекст, стратегії відтворення, прагматична адаптація, реципієнт, артланг, концепт, художня література, англо-український переклад, літературний переклад.

ABSTRACT

Vitiak Yu. M. Semantic and Pragmatic Adaptation of a Literary Work in Paratranslation. Qualifying research paper as a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy, speciality 035 Philology. Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Ternopil. 2026.

The dissertation is devoted to the study of pragmatic manipulations and semantic reorganization of literary works from the perspective of paratranslation as a paradigmatic and transdisciplinary phenomenon within translation studies. The relevance of the research is determined by the need to expand the methodological toolkit of translation studies through the demarginalisation of the paratextual field and the consideration of adaptive algorithms employed by the paratranslation network, which collectively shape the reception of a work and represent it as a book within the target culture.

The scientific novelty of the research findings lies in the fact that for the first time the concept of paratranslation has been holistically applied to Ukrainian translation and publishing practices; the necessity of studying the empirical aspect of paratranslation as a consequence of multi-stage operations reflected at the sociological level has been substantiated; the network of paratranslators has been examined in terms of their activity, interaction, and communication aimed at shaping the final representation of a translated work; the notions of paratextual shift, omission, addition, and adaptation have been differentiated; the specificity of spoonerism has been characterised and its typical transpositional formants classified; the methodology for rendering artilangs and runic inscriptions within the organisation of peritextual space has been outlined; paratexts distinguished by lower existential frequency and transitional nature have been identified; promotional materials have been examined from the perspective of reinforcing the discourse on alternative translation; a holistic paraanalysis of a collected works edition has been conducted with regard to both external and internal peritextual representations.

The practical significance of the dissertation research lies in demonstrating a comprehensive toolkit for working with the peritextual field of a publication, thereby diversifying translation approaches. The expansion of the paratranslation research methodology is intended to facilitate interaction among agents within the paratranslation network. The findings of the research may be employed in the preparation of monographs, textbooks, and manuals in the field of translation studies. The outlined propositions hold didactic potential to become components of such courses as *Introduction to Translation Studies*, *Theory of Translation*, *Translation of Literary Prose*, and others.

The dissertation research describes the genesis of the concept of *paratext*, proposed by the French theorist G. Genette in his work *Seuils* (Genette, 1987), which has been extrapolated onto translation studies. For a deeper understanding of the definitional field, particular attention is given to the analysis of the segment *para*, which is characterised by a diversity of interpretations. The spatial, temporal, content-related, pragmatic, and functional indicators of the status of the paratextual message have been identified. A gradational three-component typology of paratext is examined. Examples of verbal and non-verbal representations of a work that influence its presentation as a book, particularly within the target culture, are provided. A demarcation line is drawn between the epitext and the peritext as inherent components of a two-dimensional structure. A demarcation line has been drawn between epitext and peritext as immanent components of a two-dimensional structure. The problem of the proximity of the paratext to the metatext has been highlighted, which lies in the cross-absorption and assimilation of features. Following the principle of generalisation, the paratext has been selected as the terminological dominant for delineating aspects surrounding the central text. In contrast to the formulations “invisible forms” and “translation peripheries”, the expediency of using the phrase “paratextual forms” to denote peritextual manifestations has been explicated. Drawing on U. Kovala, nine microfunctions of paratext have been identified. In this regard, six functions of peritext have been outlined, reinforcing its

significance as the phenomenon under study. The critical reception of R. Watts concerning the prioritisation of G. Genette's synchronic approach, the exploitation of an idealised model of the "universal reader", and the assertion of a shared cultural code between text and reader has been taken into account. The use of the concept of "paratekstovist" (as well as derivational and related forms) has been substantiated instead of the commonly used variant "paratekstualnist" in Ukrainian scholarly discourse.

The scholarly contributions in the field of paratext have been taken as a foundation for describing the origins of paratranslation. A brief account of the establishment of the research group "Traducción & Paratraducción" ("T&P") at the University of Vigo is provided, as it served as a platform for the development of academic thought in a multimodal translation studies paradigm. The arguments concerning its transdisciplinary nature are substantiated, with regard to the integration of linguistics, semiotics, sociology, design, and marketing. A distinction between *translation* and *paratranslation* as domains that are not mutually exclusive is made. The methodological vector is grounded in the formulation of research levels articulated by A. Nuss. The foundations of its empirical, sociological, and discursive manifestations have been clearly outlined. Complete and partial paratranslation strategies have been noted and presented as mechanisms for engaging with paratextual space. Relying on the arguments of C. Nord, rooted in a diachronic approach, the revolutionary character of paratranslation has been refuted; it is rather conceptualised as a system-forming and consolidative phenomenon. A brief overview of the incorporation of paratranslation tools into the field of digital media landscape is provided, contributing to the identification of paratextual potential and its role. Paratextual modifications, encompassing shift, omission, addition, and adaptation, have been categorised. The corresponding changes have been associated with typographic and printing decisions. The significance of typography as a form of presenting a work has been sketched in outline. Based on the existing theoretical premises in the academic

space, an original definition of *paratranslation* has been formulated and the network of its agents examined in terms of their role in the creation of a publication.

The practical part investigates the interactional mechanisms of the editor and the translator that affect the finality of the paratextual field of the translated publication. The dynamics of the editorial interventions into the textual fabric and peritextual forms that adjust the manuscript and bring about changes in the strategy of reproducing foreign-language insertions found in the source text have been traced. A distinctive linguo-centric practice has been described in relation to spoonerism as an autonomous phenomenon and as an idiosyncrasy dominant of the author. The functions and methods of creating spoonerism have been identified, comprising mutual and combined transposition, selective, and blending manipulations. It has been clarified how the relevant lexical units are represented in translation. Prominent place has been given to the glossary as a paratextual form that explicates and legitimizes R. Adams's artlang. A morphological analysis of the units of the Lapine language has been carried out. Paratextual modifications between the first translation and the retranslation have been identified. Runic systems are presented from the standpoint of paratranslation transfer operations. The problem of their decipherment, transcoding, and coherence with other peritextual forms has been highlighted. The functions of runes and their correlation with the fictional space of the work have been determined.

Using the example of W. Szpilman's memoirs, the constitutive role of commentary in shaping the reader's interpretive framework when engaging with ambivalent fragments presented as historical facts through a personal lens has been examined. The creation of an explicative zone is linked with the reflections of a narrow-field expert consultant. Another discrepancy has been demonstrated in the context of pseudo-translational reproduction of the text, with the epitext serving as an element of its documentation. The motives behind the radical adaptation of "Peter Pan in Kensington Gardens" have been characterized, as well as the means of achieving "invisibility" in translatorial intervention, and the consequences for reader reception in the target culture. The issue of the ethical dimension of the corresponding manipulations has been raised.

Exceptional prominence is given to outlining the heterogeneous nature of the book band, which constitutes the architectural structure of the publication and, owing to its mobility, may be identified with the plane of both peritext and epitext. The typographic potential of the book band as an interactive zone of the book has been revealed; in accordance with the commercial logic of the publishing house, it may exert a relatively broad spectrum of influence on the recipient, embodied through verbal, visual, and auditory means of expression. Transpositionality and utilitarianism have been studied in the context of genre modification, particularly with regard to speeches and interviews, converted into written mode to enhance the effect of the author's presence. The structural patterns of advertisement block in publications have been analyzed. The question of terminological designations of certain promotional materials and the pragmatics of their use has been actualized. Emphasis has been placed on the role of the testimonial in affirming the significance of a work and the authoritative support for the writer in the target culture. From the same perspective, the open letter is examined as an irregular paratextual practice that foregrounds the personalized nature of the author's discourse and bears an emotional-intellectual orientation.

The set of measures undertaken to achieve cultural adaptation has been traced through the example of the translation of Roald Dahl's "The Witches". The analysis accounts for modification of the cover design (colouristic solutions, imagery, dynamism of illustrations, verbal configurations), authorship identifiers and accompanying reference materials, as well as visual announcements. A more comprehensive attempt at a holistic paraanalysis of publications is demonstrated through the comparison of the collection of works entitled "The Silmarillion" and its translation, with particular focus on transformations of the paratextual field concerning both visible and "silent interventions".

Key words: translation studies, paratranslation, literary translation, English–Ukrainian translation, recipient, fiction, translation strategies, target culture, pragmatic adaptation, artistic language, agents of paratranslation, paratext, peritext, epitext, concept.

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

Англ. – англійська мова.

Гал. – галісійська мова.

Досл. – дослівно.

ЕСУМ – Етимологічний словник української мови.

Ісп. – іспанська мова.

Італ. – італійська мова.

Ориг. – в оригіналі.

Пол. – польська мова.

ЛУС – Латинсько-український словник.

Пер. – переклад.

Фр. – французька мова.

НУС – Німецько-український словник.

СІУ – Словник іспансько-український.

СПУ – Словник: Польсько-український.

СУМ – Словник української мови у 20-х томах.

CDP – The Cambridge Dictionary of Philosophy.

GLT – A Glossary of Literary Terms.

GITP – Grupo de Investigación T&P.

MW – Merriam-Webster.

WNWCD – Webster's New World college dictionary.

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ.....	14
ВСТУП.....	17
РОЗДІЛ 1. ПАРАПЕРЕКЛАД ЯК ОБ’ЄКТ ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ.....	25
1. 1. Текстознавчий і перекладознавчий феномен паратексту: дефінітивне поле проблеми.....	25
1. 2. Дослідницька парадигма параперекладу: витoki і методологічні засади.....	40
1. 3. Мережа агентів параперекладу.....	54
Висновки до розділу 1.....	67
РОЗДІЛ 2. ПАРАТЕКСТОВІ І ПАРАПЕРЕКЛАДАЦЬКІ МЕХАНІЗМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРУ.....	70
2. 1. Редакторсько-перекладацька взаємодія при формуванні паратекстового поля роману-головоломки “Cain’s jawbone” Е. П. Мезерса.....	70
2. 2. Трансфер спунеризму: текстові стратегії та параперекладацькі рішення.....	84
2. 3. Глосарій як інструмент легітимізації штучної мови.....	96
2. 4. Транскодування рунічних систем у параперекладі.....	105
2. 5. Коментар як простір верифікації та критичної рецепції мемуаристики В. Шпільмана.....	113
2. 6. Псевдопереклад у параперекладацькій перспективі.....	126
Висновки до розділу 2.....	132
РОЗДІЛ 3. СЕМАНТИКО-СТРУКТУРНА ОРГАНІЗАЦІЯ ПАРАТЕКСТОВОГО ПРОСТОРУ ПЕРЕКЛАДНИХ ВИДАНЬ.....	135
3. 1. Гетерогенна природа манжета в паратекстовій перспективі.....	135
3.2. Інтерв’ю і промова як транспозиційні форми епітексту.....	146

3.3. Рекламні блоки книжкових видань.....	158
3.4. Роль testimonia та епістоли в утвердженні статусу автора і твору.....	166
3.5. Видавничі стратегії паратекстової адаптації.....	179
3.6. Комплексний парааналіз перекладного видання (на матеріалі зібрання «Сильмаріон» Дж. Р. Р. Толкіна).....	190
Висновки до розділу 3.....	209
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	212
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	220
ДОДАТКИ.....	242

ВСТУП

Ототожнення перекладу із перемиканням мовних, а пізніше – культурних кодів, стало стрижневим для становлення сучасного перекладознавства. Натомість, форманти видання, які оприсутнюють текст, процеси його появи і трансформації, як і самі реалізатори видавничих алгоритмів, здебільшого залишаються мало дослідженою категорією в українських перекладознавчих студіях. Принципи еквівалентності та адекватності, що є мірилом якості перекладу, застосовуються лише щодо цільового тексту, а не довколатекстового оточення (промов, передмов, ілюстративного матеріалу та інших форм, які складають семантичне поле видання).

У глобальному контексті спостерігається зміщення наукової перспективи з тексту на зв'язки, у яких він перебуває, та простір, що його оточує. Із термінологічним окресленням «паратексту» і «паратекстовості», запропонованим Ж. Женеттом у другій половині XX століття, статус основного тексту переглядається з позицій його взаємодії з елементами видання, чия наявність головно подоти залишалася поза відповідними академічними рефлексіями. Урахування ролі довколатекстових репрезентацій у процесі формування інтерпретативної рамки перекладного твору породило низку теоретичних осмислень.

Своєрідний парадигмальний зсув засвідчено з екстраполяцією паратексту на перекладознавчу площину, що призвело до неминучого перегляду уявлень про текст і його превалювання у структурі видання. Хоча взаємодія вербальних та невербальних засобів (як і окремих паратекстових явищ) побіжно була представлена в різних наукових розвідках, системний підхід уперше увиразнюється на початку двохтисячних. Формальним поштовхом послужило заснування групи «Перекладу & Параперекладу» університету Віго. Параперекладацька візія переформатовує усталені ціннісні моделі, якими послуговувалося перекладознавство, актуалізуючи безапеляційний курс на

демаргіналізацію довоклатекстових елементів. Наукові розвідки в цьому ключі пропонують методологію, спрямовану на вивчення паратекстового поля, передумов його появи, авторів та інших діячів, причетних до відповідних процесів тощо.

Трансдисциплінарний характер параперекладу утверджує тезу про те, що видання в цільовій культурі постає як наслідок кумулятивного ефекту, спричиненого літературними, культурними, семіотичними, ідеологічними, етичними та іншими чинниками. Усі вони впливають на рецепцію перекладного твору, а тому повинні розглядатися комплексно як механізми адаптації.

Застосування параперекладацького підходу сприяє виявленню широкого спектра засобів перенесення твору в цільову культуру та його представлення в новому середовищі. Таким чином відбувається фіксація алгоритмів взаємодії різних учасників означених процесів. Це сприяє концепційному розумінню книжки як складної соціокультурної, економічної та міжособистісної пов'язаності. Аналіз паратексту та параперекладацької діяльності покликаний виявити специфіку формування рецептивного погляду на певний твір серед множинності трактувань.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення прагматичного статусу паратекстових форм та ґрунтовного їхнього вивчення в контексті сучасного перекладознавства з огляду на інтерпретативну природу і культурно-адаптивну цінність. Особливу доцільність наукової роботи вбачаємо у вивченні механізмів відтворення спунеризму, артлангу та рунічних виявів із погляду текстово-паратекстової утилітарності.

Теоретико-методологічні основи дослідження складає масивний корпус наукових джерел. Аналіз поняття «паратекстовості» та її виявів у діахронному вимірі реалізовано з урахуванням праць закордонних теоретиків Дж. Андергілл, Г. Бак, М. Гросс та Д. Лейтема (Gross & Latham, 2015; Gross, Latham, Underhill & Bak, 2016), К. Батчелор (Batchelor, 2018), К. Джексона (Jackson, 1999),

Ж. Женетта (Genette, 1997), У. Ковали (Kovalá, 1996), П. Оперо, С. Ровіра-Естеви, А. Хіль-Бардахі (Gil-Bardají, Otero & Rovira-Esteva, 2015), Ш. Тахір Гюрчгалар (Tahir Gürçağlar, 2002; 2010). Увагу віддано й українським науковцям, що вивчають довоклатекстове оточення, серед яких Н. Білик (Білик, 2014), Т. Борисова (Борисова, 2019), З. Гук (Гук, 2025), О. Дзера (Дзера, 2024), Е. Мінцис, Л. Криштопа (Мінцис & Криштопа, 2024), О. Косович (Косович, 2026), М. Сокол (Сокол, 2011), Н. Торкут, О. Соболь (Торкут & Соболь, 2019). Розгляд концепції парапекладу та формування мережі його агентів реалізовано з опорою на студії таких дослідників, як А. Альварес-Лугріс (Álvarez Lugrís, 2014), М. дель К. Баена Лупіанес (Baena Lupiáñez, 2022), Е. К. Бургва Вергонді (Bourgoin Vergondy, 2020), Х. М. Гаррідо Віларіньйо (Garrido Vilariño, 2004; 2005; 2011), О. Кастро (Castro, 2009), М. А. де Матос (Matos, 2022), А. Нуселовічі (Нусс) (Nuselovici, 2022), С. Пенья-Мартін (Peña Martín, 1997), М. Рекуенко Пеньяльвер (Recuenco Peñalver, 2013), С. Сенз (Senz, 2012), Х. Юсте Фріас (Yuste Frías, 2005; 2010; 2015; 2017; 2024). Загальний теоретико-літературний базис становлять напрацювання таких науковців, як-от М. Г. Абрамс, Г. Г. Гарфем (Abrams & Harpham, 2009), У. Еко (Eco, 1976), Дж. Гіллс-Міллер (Miller, 1977), Ю. Крістева (Kristeva, 1980), Ф. Лежен (Lejeune, 1975). Особливий вектор розвитку перекладацької думки простежується завдяки апелюванню до наукових розвідок Л. Венуті (Venuti, 1995), Р. Воттса (Watts, 2000), Т. Германса (Hermans, 1998), К. Норд (Nord, 1995; 1997; 2012), Дж. А. Нуадé (Naudé, 2008; 2013), Ш. Саймон (Simon, 2013), Р. Якобсона (Jakobson, 1959; 1960) та ін. Ураховано специфіку аналізу перекладацьких стратегій адаптації Л. Загородньої (Загородня, 2024), Р. Поворознюк (Povoroznyuk, 2025), І. Ребрій, О. Ребрія, І. Фролової (Rebrii, Rebrí & Frolova, 2024).

Мету роботи вбачаємо в означенні прагматичного виміру парапекладацьких механізмів представлення твору в цільовій культурі та виявленні семантичних змін, пов'язаних із ними.

Реалізація поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**:

- 1) окреслити дефінітивне поле паратексту в текстознавчих і перекладознавчих студіях;
- 2) охарактеризувати поняття «параперекладу» та методологічні підходи до його реалізації;
- 3) визначити мережу агентів параперекладу, конкретизувати їхню роль і специфіку взаємодії;
- 4) з'ясувати алгоритми відтворення паратекстових форм та простежити інтерпретативні моделі їхньої імплементації;
- 5) узагальнити зміни культурної репрезентації творів при семантико-структурній реорганізації паратекстового простору перекладних видань;
- 6) здійснити цілісний парааналіз перекладного видання з позиції його семантико-прагматичних адаптацій.

Об'єктом дослідження є складові паратекстового простору та їхня ідейно-структурна організація в перекладних виданнях.

Предметом дослідження – семантико-прагматичні адаптації перекладного твору, зумовлені зміною паратекстового оточення.

Методи дослідження. Методологічний апарат дисертації обумовлений особливостями її предмета і об'єкта, з урахуванням поставленої мети та окреслених завдань. Для виявлення паратекстових змін та відповідних семантичних модифікацій у творі використано *компаративний метод*. При його застосуванні ми зіставляли видання оригіналу та перекладу. Прагматику створення доволатекстових елементів охарактеризовано шляхом застосування *функційного методу*. Виявленню стратегій культурної адаптації твору через ілюстративні, типографські та узвичаєні поліграфічні рішення, як і фіксації роботи агентів параперекладу, сприяв *deskриптивний метод*. Дослідження частково спирається на *біографічний метод*, що поглиблює розуміння тематичного спектра, образної системи, стилю твору тощо. *Творчо-генетичний*

метод дозволяє збагнути еволюцію ідеї твору та простежити особливості формування паратекстового поля загалом чи окремих його репрезентацій. *Структурний метод*, що охоплює фонологічний, морфемний, лексичний, етимологічний, граматичний рівні, зазнає широкого вжитку, особливо при вивченні спунеризму та ляпінської мови. Метод *дискурсивного аналізу* виявив суб'єктивність підходів у відображенні ідей оригіналу в перекладні літературі. Для розшифрування рунічних систем залучено *порівняльно-історичний метод*.

Матеріалом дисертації слугує перекладна та оригінальна версія роману-головоломки «Каїнова щелепа» Е. Повіса Мезерса (“Cain’s jawbone”), перекладацький рукопис, редакторсько-перекладацький рукопис; оригінал пригодницького роману “Watership Down” Р. Адамса (і графічна адаптація роману), його українськомовний переклад «Небезпечні мандри» (пер. О. Мокровольського), його ретрансліція під назвою «Небезпечні мандри» (пер. Ю. Вітяка, робоча назва – «Мешканці пагорбів»); епічне фентезі «Гобіт, або туди і звідти» Дж. Р. Р. Толкіна (“The Hobbit, or There and Back Again”); мемуари «Піаніст. Надзвичайна історія виживання» В. Шпільмана (“Śmierć Miasta. Pamiętniki Władysława Szpilmana 1939-1945”, “Das wunderbare Überleben: Warschauer Erinnerungen 1939-1945”, “The Pianist. The Extraordinary True Story of One Man’s Survival in Warsaw, 1939-45”); українські переклади повісті «Пітер Пен у Кенсінгтонських садах» Дж. М. Баррі (“Peter Pan in Kensington Gardens”); «Старий і море» Е. Гемінгвея (“The Old Man and the Sea”); збірка І. Франка «Маніпулянтка»; роман «Крадійка книжок» М. Зузака (перевидання оригіналу “The Book Thief”); трилер «Криваві землі» А. Глінна (“Bloodland”); романи «Світло в серпні» В. Фолкнера, «Саврола» В. Черчілля, «Бляшаний барабан» Г. Грасса; «Вибрані твори» К. Сімона; повість; графічне видання «Про тиранію» Т. Снайдера (графічна та неграфічна версії “On Tyranny”); науково-фантастичний роман “Red rising” П. Брауна («Червоне повстання»), «Колгосп Тварин: Казка» Дж. Орвелла (у першому українськомовному перекладі Ігоря Чернятинського), роман «Прокляття чорне і самотнє» Б. Кеммерер та «Пісня,

що зупиняє ріки» Е. Лян; повість «Відьми» Р. Дала (“The Witches”), зібрання творів «Сильмариліон» Дж. Р. Р. Толкіна (“The Silmarillion”).

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому, що *вперше* концепцію парапекладу цілісно застосовано до українських перекладацьких та видавничих практик; вмотивовано необхідність студіювання емпіричного аспекту парапекладу як послідовності багатоетапних операцій, відображених на соціологічному рівні; досліджено мережу парапекладачів з погляду їхньої активності, взаємодії та комунікації, націленої на формування остаточного варіанта представлення перекладного твору; розмежовано поняття «паратекстового зсуву», «вилучення», «додавання» та «адаптації»; охарактеризовано специфіку спунеризму та класифіковано його типові транспозиційні форманти; окреслено методику відтворення артлангів та рунічних написів в контексті організації перітекстового простору; зафіксовано паратексти, що вирізняються меншою екзистенційною частотністю та перехідною природою; розглянуто промоційні матеріали з позицій підсилення дискурсу про інший переклад; здійснено цілісний парааналіз зібрання творів з урахуванням екстернальних та інтернальних перітекстових репрезентацій.

Теоретичне значення роботи зумовлено визначенням місткого поняття «парапекладу» в галузі перекладної літератури та окресленням мережі парапекладачів, їхньої ролі в цільовій адаптації твору, що поглиблює знання про переклад як розгалужену структуру, яка виходить за межі лінгвокультурних підходів і включає множинні інтеракції, не обмежені діадою «перекладач-оригінал». У ході аналізу цитатних відгуків запропоновано вживання терміна «тестимоніал» для позначення прагматичної паратекстової форми, що легітимізує автора і видання. Для опису уривків із твору, поданих у промоційному блоці, застосовано термін «прев'ю», що сприяє розширенню термінологічного апарату поліграфії та перекладознавства з ракурсу паратекстовості.

Практичне значення дисертаційного дослідження полягає в демонстрації комплексного інструментарію для роботи з перітекстовим полем видання, що диверсифікує перекладацькі підходи. Розширення методологічної площини парапекладу покликане сприяти оптимізації взаємодії агентів мережі парапекладу. Результати наукової роботи можуть бути використані для підготовки монографій, підручників та посібників перекладознавчого профілю. Висвітлені положення мають дидактичний потенціал стати компонентами курсів «Вступ до перекладознавства», «Теорія перекладу», «Переклад художньої прози» та ін.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Проблематика роботи відповідає дослідницькій темі «Семантичні, комунікативно-прагматичні і лінгвокультурні аспекти перекладу» кафедри теорії і практики перекладу Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (державний реєстраційний номер 0120U102349), а також темі «Теоретичні та прикладні аспекти перекладу в міжмовній і культурній взаємодії» кафедри теорії і практики перекладу Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (державний реєстраційний номер 0126U000925).

Тему дисертації «Семантико-прагматична адаптація твору в парапекладі» затверджено на засіданні Вченої ради Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка 23 грудня 2025 року, протокол № 8.

Особистий внесок здобувача. Результати наукової роботи належать до особистих надбань дисертанта. Одна стаття написана у співавторстві, усі інші – одноосібно.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації апробовано на *міжнародних та всеукраїнських* конференціях: Всеукраїнській науковій конференції з міжнародною участю, присвячені 85-річчю від дня

народження професора Дмитра Бучка «Українська філологія в контексті розвитку європейської наукової думки» (м. Тернопіль, 10-11 листопада 2022 р.); Всеукраїнській науково-практичній інтернет-конференції «Актуальні проблеми мовознавства та лінгвометодики в умовах війни в Україні» (м. Житомир, 21 лютого 2023 р.), XX Міжнародній конференції з актуальних проблем лінгвістичних досліджень «Мова, думка, людина», присвяченій пам'яті й з нагоди 95-річчя від дня народження доктора філологічних наук, професора Л. А. Лисиченко (м. Харків, 23-24 березня 2023 р.), Міжнародній мультидисциплінарній науковій інтернет-конференції «Світ наукових досліджень», (м. Тернопіль/м. Ополе, 21-22 листопада 2023 р.), XIII Міжнародній науково-практичній інтернет-конференції «Глухівські читання – 2023» (м. Глухів, 6-8 грудня 2023 р.), V Міжнародній науково-практичній конференції «Франкофонія в умовах глобалізації і полікультурного світу» (м. Тернопіль, 28 квітня 2023 р.), V Міжнародній науково-практичній конференції «Ціннісні орієнтири в сучасному світі: теоретичний аналіз та практичний досвід» (м. Тернопіль, 11-12 травня 2023 р.), IV Міжнародній науково-практичній конференції «Мова, освіта, наука сучасності: виклики міжкультурної комунікації» (м. Тернопіль, 22-23 листопада 2024 р.), III Міжнародній науковій та практичній конференції “The most difficult problems of youth and ways to solve them” (м. Краків, 20-22 січня 2025 р.).

Публікації. Основні результати дослідження викладено в 14 публікаціях, зокрема 6 одноосібних статтях у фахових виданнях категорії «Б» та 1 у співавторстві; 7 публікаціях у збірниках матеріалів і тез всеукраїнських та міжнародних конференцій.

Структура та обсяг дослідження. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (233 позицій, серед них 142 іноземною) та 5 додатків (що охоплюють 46 сторінок). Загальний обсяг дисертаційної роботи становить 288 сторінки. На 203 сторінках викладено основний текст дисертації, який проілюстровано 37 рисунками. У додатках міститься 35 рисунків.

РОЗДІЛ 1

ПАРАПЕРЕКЛАД ЯК ОБ'ЄКТ ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

1.1. Текстознавчий і перекладознавчий феномен паратексту: дефінітивне поле проблеми

Поняття «паратекст» було введено до літературознавчого наукового обігу французьким теоретиком Ж. Женеттом у праці “Seuils” («Пороги/Введення») (Genette, 1987, р. 7). Засадою для позиціонування паратексту як окремого явища стала теза, що текст зрідка буває в чистому вигляді, його, як правило, супроводжують додаткові вербальні та невербальні складові. На думку вченого, такі довколатекстові елементи є визначальними, оскільки розширюють межі твору і пропонують його світові у вигляді книжки. При поєднанні зазначених його репрезентацій формується паратекстовий простір видання, що сприяє соціалізації, під якою розуміється спосіб налагодження контакту між книжкою та публікою (Genette, 1987, р. 7).

*Паратекстовість*¹ як прикмета на позначення паратексту належить до видів текстової *трансцендентності*. Ж. Женетт оперує терміном *трансцендентність* винятково в технічному плані, протиставляючи її іманентності, і аж ніяк не трактує в ірраціональному, неемпіричному, містичному сенсі (Audi, 1999, р. 925). Тут *трансцендентний* – це не той, що недоступний

¹ Тут і далі ми використовуємо гібридний термін паратекстовість (із іншомовною частиною «пара» і питомим відповідником «текстовість») як еквівалент поняття “paratextuality”. На відміну від усталеної форми «паратекстуальність», яка закріпилася у вітчизняних працях (ним оперують Білик Н. (Білик, 2014), Борисова Т. (Борисова, 2019), Гук З. (Гук, 2025), Дзера О. (Дзера, 2024), Мінцис Е., Криштопа Л. (Мінцис & Криштопа, 2024), Сокол М. (Сокол, 2011), Торкут Н., Соболев О. (Торкут & Соболев, 2019) та ін.). До неї ми вдавалися в ранніх розвідках. Доречність теперішньої позиції вбачаємо в тяжінні до відстоювання національних мовних традицій у питаннях вдосконалення українського термінологічного апарату. «Текстуальний» і «текстуальність» має аналоги: «текстовий» і «текстовість». Така складна модель відтворення слова є результатом множинного трактування частини «пара». Це стосується похідних, а також суміжних термінів (наприклад, метатекстовість, метатекстовий тощо).

пізнанню, а супроти – детермінує гносеологічну можливість чуттєвого та раціонального осягнення текстових зв'язків. Теоретик визначає місце паратекстовості між *інтертекстовістю* (за Ю. Крістєвою) та *метатекстовістю*, *гіпертекстовістю*, *архітекстовістю* (Genette, 1982).

Дефініцію паратексту, окреслення його природи, призначення та семантики компонентної єдності, Ж. Женетт подекуди розвиває на основі концепції пакту Ф. Лежена, згідно з якою автор пропонує читачеві контракт із врахуванням імпліцитних та експліцитних кодів. Йдеться про визначення межі у друкованому тексті, яка керує процесом читання. До переліку індикаторів впливу зараховано ім'я автора, назву, підзаголовки, назву видавця, передмову (Lejeune, 1975, p. 45). За допомогою цього умовного договору автор начебто утверджує спосіб читання.

Складність визначення паратексту полягає в його двовимірності. Цим «парасольковим поняттям» зазвичай описують площину *перітексту* та *епітексту* (Genette, 1987, pp. 10-11). Під *перітекстом* розуміють оточення так званого «основного тексту», оприявлене всередині чи ззовні видання, що не виходить за його рубежі. Сюди зараховують будь-яке матеріалізоване повідомлення вербального характеру (вказівка авторства, назва книги, передмова, післямова, примітки, довідка про автора, анотація тощо) та невербальні засоби (обкладинку, ілюстрації, діаграми, схеми, графіки та ін.). Своєю чергою інформаційне поле книжки, сформоване за її фізичними межами, що характеризує твір у загальних рисах чи почасти, асоціюється з автором чи іншими учасниками видавничого процесу, контекстом описаних подій, створенням видання, медійним (відкритим) чи приватним обговоренням, називаємо *епітекстом*. Вираження *епітексту* може мати різні форми, втілюючись у вигляді фото-, аудіо-, відеоматеріалів, або ж іншого тексту. До цієї категорії традиційно зараховують інтерв'ю, огляди, замітки, розмови, мемуари, епістолярій тощо. Попросту кажучи, кожен текст передбачає наявність

перітексту – паратекстових повідомлень, що оточують текст у структурі видання, та епітексту, який стимулює дискурс про твір поза книжкою.

Вербальні та невербальні надбудови довкола центрального тексту у книжці, які формують фрейм (структури очікування, передбачення) і окреслюють ідеологічні контури твору, Дж. А. Нуадé називає *метатекстами*. До них перекладознавець зараховує передмову, присвяту, вступ, тематичні рубрики, назву видання та його частин (заголовки розділів, підрозділів), елементи візуального нарративу (ілюстрації, шрифт, верстку) (Naudé, 2013, p. 158). Така таксономія ускладнює номенклатурне розрізнення, оскільки метатекстовий зв'язок полягає в поєднанні двох підмножин – коментаря і коментованого тексту – в одну дихотомію. Як відзначено в передмові до перекладу “Paratexts: thresholds of interpretation” («Паратексти: пороги інтерпретації») (Genette, 1997, p. XIX) Р. Максі, Ж. Женетт співвідносить метатекстовість із полем діяльності літературних критиків, що творять у різний час, тому всеохопний погляд на об'єкт вивчення «відкладається» (Genette, 1997, p. XIX).

Відносний характер розмежування довколаетекстової форми між *паратекстом* і *метатекстом*, Ж. Женетт констатує при аналізі алогографічних приміток, які розміщені всередині книги, тому формально належать до перітексту, але функційно як форми інтерпретації та критики тяжіють до метатексту. Сам же паратекст розглядається у зв'язку з рішенням про метод, а не факт: «Паратекст, власне кажучи, не існує; скоріше, ми вирішуємо описувати в таких термінах певну кількість практик або ефектів з міркувань методики та ефективності або, якщо хочете, користі. Тому питання полягає не в тому, чи «належить» примітка до паратексту, а в тому, чи корисно та доречно розглядати її в такому світлі. Відповідь, як це часто буває, дуже чітка: це залежить від конкретного випадку – або, точніше (і це є великим кроком уперед у раціональному описі фактів), це залежить від типу примітки» (Genette, 1997, p. 343).

На тлі цієї неоднозначної заяви (і праці “Paratexts: thresholds of interpretation” загалом (Genette, 1997)), яка, з одного боку, наче підважує прецедентні теоретичні основи, а з іншого – перефокусовує гнесеологічний ракурс, К. Бетчелор робить такі висновки:

- 1) низка паратекстів, чийм сутнісним наповненням є коментар щодо іншого тексту, є метатекстовими;
- 2) ряд метатекстів, що покликані виконувати лімінальну функцію стосовно тексту, належать до паратекстів;
- 3) віднесеність позатекстової форми до паратексту чи метатексту визначається перспективою дослідження (Batchelor, 2018, p. 151).

Надалі в ході нашої роботи ми будемо послуговуватися визначенням паратексту з узагальнених позицій, не вдаючись до розрізнення паратексту і метатексту, посилаючись на спорідненість цих термінів і складну гетерогенну природу доволатекстових елементів.

Визначення статусу паратекстового повідомлення (вслід за Ж. Женеттом) передбачає врахування низки ознак: *просторових* (розташування стосовно тексту: у виданні чи поза ним, якщо в книзі, то перед текстом, після нього, на полях, зверху, знизу, а чи в ньому), *часових/темпоральних* (*синхронний*, себто з’являється одночасно з текстом; *асинхронний передвидавничий*, який випереджає появу видання, скажімо, стаття про твір; *асинхронний післявидавничий*, який з’являється з перевиданням книги в оригіналі чи перекладі), *змістовних* (*субстанційних*), *прагматичних* і *функційних* (Genette, 1987, p. 11-17). Ми оперуємо термінами *передвидавничий* і *післявидавничий* для досягнення глибшого розуміння окреслених процесів.

Відтак Ж. Женетт пропонує своєрідну анкету для визначення доволатекстових елементів. Її основу складають такі аспекти:

- 1) з’ясування місця розташування паратекстового компонента стосовно основного тексту (відповідь на питання «де?»);

- 2) дати появи, а також часу можливого зникнення (коли?), що зумовлено різними версіями передруку твору мовою оригіналу та публікації перекладів;
- 3) способу існування певного паратекстового жанру (як?), що передбачає вербальні та невербальні форми;
- 4) характеристика відправника повідомлення і того, кому воно адресоване (від кого, кому?);
- 5) виокремлення функцій, які актуалізують повідомлення: з якою метою? (Genette, 1987, p. 10).

З-поміж іншого поштовхом до появи концепції паратексту стали також розмірковування Ж. Женетта, породжені метафоричним матеріалом Дж. Гіллс-Міллера “The critic as a host” (досл. «Критик як господар» (Miller, 1977)). У ньому відображена рефлексія стосовно твердження В. Бута (процитованого М. Абрамсом) про паразитування деконструктивістського прочитання твору на простому і однозначному трактуванні.

У цьому ключі слушно окреслити природу слова «паразит», що походить від грецького “parasitos”, де “para” вказує на розташування «біля», «поруч», а “sitos” позначає «зерно», «їжу» (Miller, 1977, p. 442). Контroversійний образ паразита, точніше мовлячи, вислів «Нема паразита без господаря» (Miller, 1977, p. 442), наштовхнув Ж. Женетта на застосування принципу важливого співіснування двох організмів у текстознавчих студіях (Genette, 1987, p. 7).

Використання морфемного розбору почасти сприяє досягненню концепції паратексту. Зосереджуючи свій погляд на сегменті «пара», Дж. Гіллс-Міллер констатує, що «це подвійний антитетичний префікс, який водночас означає близькість і відстань, схожість і відмінність, внутрішнє і зовнішнє, щось усередині домашньої економіки і водночас поза нею, щось одночасно по цей бік лінії кордону, порогу чи краю, а також поза ним, еквівалентний за статусом, а

також вторинний або допоміжний, підпорядкований, як гість господарю, і раб рабовласнику» (Miller, 1977, p. 441).

Амбівалентне окреслення афікса суголосоє зі складністю визначення статусу самого «паратексту», який може бути прилеглим до тексту, або ж відсутнім у ньому (у разі перевидань оригінального тексту чи видань у перекладі, зникати, а тому віддалятися); нести схожу інформацію, або ж надавати інші факти; міститися всередині книжки, ззовні (на обкладинці або суперобкладинці) чи за її межами (дискурс про твір); транслювати основоположні відомості (авторство твору, жанрову приналежність, назву твору і розділів, пагінацію, зміст, якщо такий наявний), що, на наш погляд, важливо для роботи з текстом. Перелічені складники, мусимо зазначити, нерівнозначні. Так, скажімо, відсутність вказівки сторінки позначається суто на навігації в текстовому просторі. На противагу тому, умовна відсутність авторства чи назви книжки може призвести до більших когнітивних втрат, адже виникає проблема ототожнення текстового масиву із конкретним продуцентом. За логікою Ж. Женетта, паратекст не лише маркує ділянку переходу між текстом і нетекстом («hors-texte»), а й водночас є транзакцією (Genette, 1988, p. 63).

Критично осмислюючи поняття «парапереклад» (який ми окреслимо згодом), К. Норд (Nord, 2012) також з'ясовує семантику префікса «пара» в низці слів. Значення «збоку» і «поряд» транслює лексема «паратаксис», яка означає «синтаксичний зв'язок самостійних речень, які йдуть безпосередньо одне за одним і не об'єднані сполучниками в складнопідрядне речення» (СУМ, 2021, с. 132). «Позначення чогось неправильного», «того, що не позначено регулярністю», або «того, що перебуває за межею» декларує прикметник «паранормальний». Ним охарактеризовують річ, яка «... перебуває за межами сучасної наукової картини світу» (СУМ 2021, с. 129). У слові «парамілітарний» частина «пара» денотує «подібність», що можна визначити із дефініції: «за своїм ладом, характером, структурою близький до військового, армійського, схожий на

військовий» (СУМ, 2021, с. 128)). Пов'язаність із чимось менш поширеним, але дієвим зафіксовано у лексемі «парамедичний», яка вказує на додаткові, нестандартні методи медицини (Nord, 2012, р. 1). Концепт діаметрально протилежного К. Норд констатує у вузькогалузовому терміні «парадихлорбензол», адже мовиться про «заміну атома вуглецю в бензольному кільці» (Nord, 2012, р. 1)).

В Етимологічному словнику української мови лексичну одиницю «пара» з-поміж інших співвідносять із латинським “pār” (Мельничук, 2003, с. 288), що означає: 1) «рівний, однаковий»; 2) «відповідний, належний»; 3) «пристойний»; 4) «парний» (Литвинов, 2018, с. 453). Різноманіття значення окресленого афікса порушує проблему чіткого визначення функціонала «параперекладу». На противагу цьому, К. Норд підкреслює, що префікс «пара» стосується просторової категорії (Nord, 2012, р. 1), оскільки «парапереклад» і «переклад» розташовані поряд, хоча співвідносяться із різними речами, тоді як «переклад» є для них спільним знаменником.

Аналізуючи багатотомник “À la recherche du temps perdu” («У пошуках втраченого часу») М. Пруста, Ж. Женетт пропонує трикомпонентну типологію паратексту, виокремлену за ступенем авторитетності або авторської відповідальності: *офіційний, неофіційний і посмертний*.

Під *офіційним паратекстом* теоретик розуміє прижиттєві елементи (так звані “ante-humous peritext” (“péritexte anthume”)), запропоновані автору і затверджені ним. Ці пропозиції включають обкладинку, назву і весь титульний апарат (“titular apparatus”/ “appareil titulaire”): основну назву, назви томів, розділів тощо; жанрове визначення; ім'я редактора чи редакторів (які вносять правки у рукопис перевидання); вставки; рекламні обгортки “bandeaux”, себто промоційні смужки чи стрічки, які накладаються на обкладинку, і вказують на особливості видання, зокрема нагороди); передмови; присвяти; епіграфи та ін. (Genette, 1988, р. 64).

До *неофіційного паратексту* науковець зараховує такий прижиттєвий паратекст, який не включений у видання, але з'являється поза ним за авторською згодою.

Серед рівнів неофіційності визначено такі:

- 1) публічний (скажімо, інтерв'ю, стаття);
- 2) приватний (листування з видавцями, редакторами, критиками тощо);
- 3) особистий (“intime”, куди Ж. Женетт зараховує особливу категорію, у якій адресант (“destinateur”) і адресат (“destinataire”) ідентичні, хоча згодом аудиторія може трансформуватися. До цього рівня належить особистий щоденник (Genette, 1988, р. 65-66).

На відміну від *прижиттєвих паратекстів*, які мають одностайне визначення, *посмертні паратексти* (“posthumous”) помарковані двозначністю. Вони замислені та матеріалізовані безпосередньо після смерті автора і є результатом нагромадження певних фактів, а тому сприймаються читачами як відносно офіційні (Genette, 1988, р. 67).

Залежну, а точніше нівельовану, позицію паратексту в парадигмі взаємодії з текстом висловлює британський письменник К. Джексон у виданні “Invisible Forms: a Guide to Literary Curiosities” («Невидимі форми: путівник по літературних цікавинках»), номінуючи їх «невидимими формами». У “Introduction, or Preface” («Вступі, чи Передмові») автор лаконічно трактує ключове для його праці словосполучення «невидимі форми». Лексема «форма» подана як абсолютний синонім до терміна «жанр». Епітет «невидимі» вжито на позначення тих аспектів, які часто випадають з поля зору навіть професійних читачів (Jackson, 1999, р. XIV). Варто наголосити, що поняття «невидимий» суттєво відрізняється від концепції «невидимості» Л. Венутті, потрактованої як:

- 1) ілюзійний ефект дискурсу (рівнозначний результату маніпуляцій перекладача в лінгвістичному полі), себто застосування такого інструментарію

перекладацьких маніпуляцій, що породжує відчуття плавності прочитання, ілюзію, ніби текст з його легким синтаксисом і семантичною однозначністю від початку написаний цільовою мовою;

2) практика читання та оцінювання перекладів як таких, що написані рідною мовою (Venuti 1995, р. 1) – соціокультурна установка і професійна практика, поширена зокрема в Сполученому Королівстві та США, де переклади оцінюються як успішні, коли лінгвістичні або стилістичні характеристики, які могли би вказувати на те, що текст є перекладом, відсутні. Плавність читання становить основний критерій (Venuti, 1995, р. 1-2). Тож, «невидимість» у розумінні К. Джексона є аксіологічним мірилом, способом надавати значення певним формам чи нівелювати їхню наявність, тоді як у Л. Венутті йдеться про комплекс заходів, які сприяють максимальному наближенню тексту до читача, задіюванню сугестивності, стимулюванню відчуття буцімто передання посилу відбувається від автора до реципієнта безпосередньо, адже перекладач прибирає розпізнавальні знаки, що твір написаний іншою мовою.

До речі, слід відзначити, що термін «форма» в літературознавстві набув різноманітних трактувань. Укладачі словника “A Glossary of Literary Terms” («Глосарій літературних термінів») М. Г. Абрамс і Г. Г. Гарфем (9-те видання) розглядають це явище з таких перспектив:

- 1) літературний жанр чи вид («лірична форма», «форма короткого оповідання»);
- 2) для позначення метричних схем, характеристики рядків, типів римування («віршова форма»);
- 3) принцип визначення впорядкованості та організації твору;
- 4) поєднання різноманітних частин, що узгоджуються між собою на підставі принципу декорума, взаємної відповідності;
- 5) синонімно до слова «структура», пояснюючи її як «рівновагу, або взаємодію, або іронічну й парадоксальну напругу різноманітних слів і

образів ув організованій цілісності «значень» (Abrams & Harpham, 2009, р. 125).

Намагаючись дати подальше таксономічне пояснення невидимим формам, К. Джексон характеризує їх як «частини книжок, які ми бачимо щоразу, коли беремо з полиці тверду чи м'яку палітурку й гортаємо її: заголовки, присвяти, епіграфи, передмови, виноски, покажчики тощо. Коротше кажучи, всі другорядні елементи та оформлення, які допомагають подати основний зміст книги її читачам...»² (Jackson, 1999, р. XV). Отже, з цього ракурсу призначення так званих «невидимих форм» зводиться до репрезентації наповнення, підсвічування ідеологічного рівня видання, на відміну від обстоювання екзистенційного аспекту оприсутнення в Ж. Женетта (Genette, 1987, р. 7).

У своїй розвідці К. Джексон головню зосереджує погляд на вербальних репрезентаціях у виданнях, як-от назві, псевдонімі, гетеронімі, анотації (авторській чи іншій), присвяті, епіграфі, передмові, вступі, подяках, початкових та кінцевих фраз, виносках, маргіналіях. Сюди ж належать такі поняття як «вигадані автори»; «вигадані книги» (які можуть бути омажем чи пародією на твір, що справді існує) та «фолліс». Поняття «фолліс» (англ. “follies”) позначає прийом, що насамперед зумовлює комічний ефект. Також цим словом характеризують експеримент, до якого вдаються заради інтелектуальних вправ, наративної специфіки тощо. Прикладом чого може слугувати наскрізний пропуск літери “e” у французькомовному романі Жоржа Перека “La Disparition” («Зникнення», 1968). Цю особливість збережено в англійському перекладі “A Void” (1994) Гілберта Адера (Jackson, 1999, р. 212).

Аналіз наукових досліджень показує, що ідеї та визначення Ж. Женетта заклали основу теорії паратексту в літературознавстві та перекладознавстві. Разом з тим виникли й інші тлумачення, що розширюють чи проблематизують

² Тут і далі переклад наукових цитат, назв академічних праць та угруповань наш – Ю. В.

відповідний номенклатурний кластер. Так, турецька дослідниця Шехназ Тахір Гюрчаглар розуміє під *паратекстом* не лише матеріали, які оточують чи то супроводжують перекладні тексти, а й «текстоспецифічний метадискурс, який безпосередньо формується довкола перекладів» (Tahir Gürçağlar, 2002, p. 44). Окрім того, науковиця послуговується поняттям «екстратекст» для означення загального метадискурсу про переклад, який відбувається безвідносно до окремих перекладних текстів. У такий спосіб проведено демаркаційну лінію між дискурсом, що націлений на ореол конкретного тексту – *епітекстом*, та генералізацією дослідження різнорідних матеріалів про переклади – *екстратекстом*. Перекладні тексти Ш. Тахір Гюрчаглар називає просто «текстами», що, на наш погляд, сповна не вичерпує дефініцію, адже текстом за своєю природою і характером є й інтерв'ю, й відгук (які прийнято розглядати в межах епітексту), і, скажімо, анотація чи передмова, які складають те, що ми розглядаємо як частини перітекстового простору.

Ми дотримуємося думки, що терміносполука «паратекстові форми» є більш релевантною, аніж «невидимі форми». Як відомо, означення «паратекстовий» вказує на просторову характеристику поняття, яка відображає природу явища, а сегмент «форма», хоч і контекстно виступає синонімом жанру, наділений властивістю узагальнювати і окреслює будь-які вербальні та невербальні вияви, що містять інформацію, яка впливає на інтерпретацію твору.

У виданні “Translation peripheries: Paratextual Elements in Translation” («Перекладацькі периферії: паратекстові елементи у перекладі»), укладеного А. Хіль-Бардахі, П. Ореро і С. Ровірою-Естевою, прослідковано стійке використання терміносполуки «перекладацькі периферії» як синоніма до поняття «паратекст». У вступі до зібрання матеріалів упорядниці метафоризують окреслене явище, порівнюючи твір із містом, яке не можна належним чином пізнати чи описати без урахування низки околиць, себто периферій, які оточують його (Gil-Bardají, Orero & Rovira-Esteva, 2015, p. 7). Наведене словосполучення

«перекладацькі периферії» видається таким, що підсилює статус паратексту як явища побічного чи то маргінального, проте наголошування на важливості дослідження зазначених ділянок адвокує ідею про невід’ємність паратекстових утворень в ідеологічному ключі.

При вивченні паратексту Р. Воттс піддає критиці преференції Ж. Женетта, що стосуються надання переваги синхронному підходу над діахронним. Критиці піддано й ідею про уявний образ універсального читача, який начебто перебуває поза часом і простором (Watts, 2000, р. 31). Заразом науковець висловлює незгоду із припущенням буцімто текст і читач поділяють спільний культурний код (Watts, 2000, р. 31), що видається сповна послідовним зауваженням, позаяк саме перевидання книги в одній і тій же країні з помітною часовою дистанцією апелюватиме до інших культурних меж та матиме різну рецепцію.

Проблема вивчення паратексту виходить за межі ідеалізованої моделі читацтва, врахування хронотопу та культурних відсилок і не обмежується виконанням «функції апарату культурного перекладу, який водночас підкреслює відмінність твору (або ж його автора) і робить цю відмінність знайомою, чи такою, що піддається розумінню» (Watts, 2000, р. 31). На переконання У. Ковали, охоплення різнорідних елементів є водночас ускладнювальним фактором та перевагою паратексту.

Ця гетерогенність не вичерпується перітекстовими формами, які пояснюють чи описують текст (передмови, зауваги, листи, коментарі та ін.), а заторкує питання “mise en pages” (верстки). Йдеться про способи представлення твору через шрифтові рішення спрямовані на текст, а також – заголовки, назву твору, написи над колонлініями чи під ними, вибір макета і формату видання, способи оздоблення видання, які транслують певне значення, провокуючи емоційність читача і наштовхуючи на «неявні висновки про твір» (Koval, 1996, р. 123).

Аналізуючи твори, що з'явилися у фінських перекладах, У. Ковала визначає 9 мікрофункцій, чи то «локальних функцій» паратекстів (див. Рис. 1.1.), які пов'язує із зовнішніми інтересами та цілями: 1) ідентифікації; 2) метатекстова; 3) розміщення; 4) надання довідкової інформації; 5) ілюстрації; 6) відсилки до читача; 7) рекламування; 8) художня та 9) юридична/бібліографічна (Koval, 1996, p. 134).

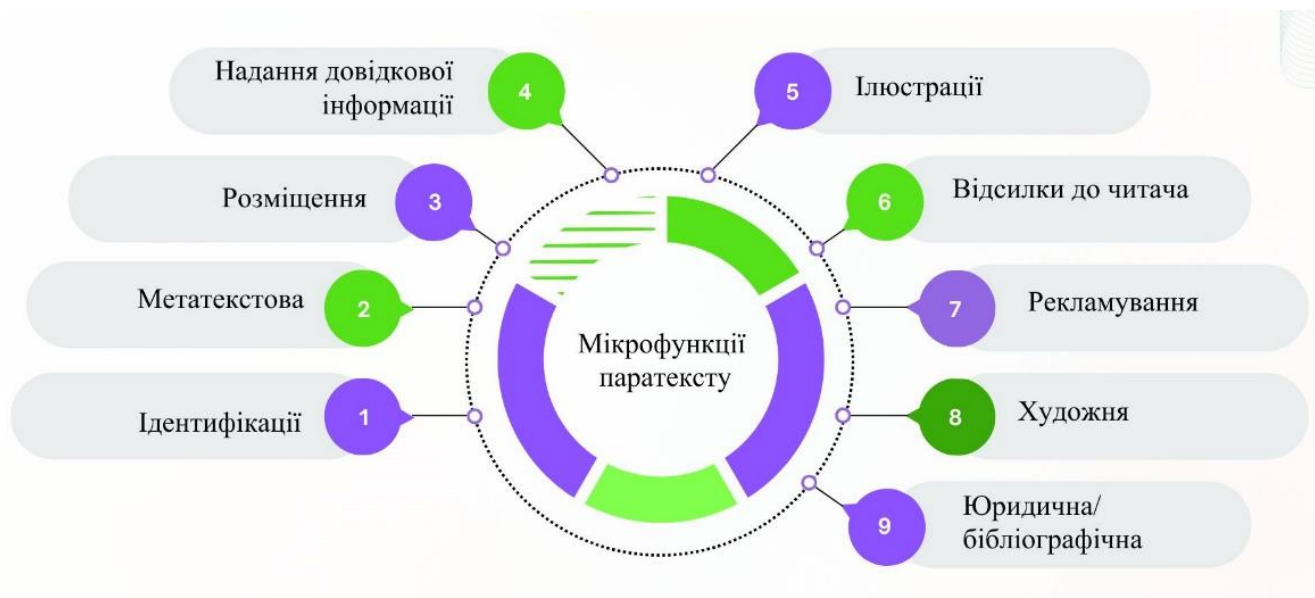


Рис. 1.1. Мікрофункції паратексту (за У. Ковалою)

Таку категоризацію, на думку дослідника, не варто застосовувати як універсальну, однак вона вдало узагальнює роль паратексту (Koval, 1996, p. 134). Дотримуючись заданого вектора наукової думки, мусимо наголосити, що паратекстові форми виконують не одну функцію, а декілька, себто є багатофункційними.

Зосереджуючись на прагматичі паратексту, М. Гросс, Д. Лейтем, Дж. Андергілл, Г. Бак чітко артикулюють значущість доволатекстових компонентів у розвитку критичного мислення, а саме – здатності оцінювати достовірність тексту, розшифруванні авторської інтенції. Науковці наголошують на тому, що «аналіз перітексту заохочує читачів ідентифікувати, орієнтуватися та пов'язувати текст із їхніми власними зацікавленнями, а також з іншими творами, які можуть вплинути на інтерпретацію тексту» (Gross, Latham, Underhill & Bak,

2016, р. 2). Така апологія перітексту утверджує важливість урахування різних типів транстекстових зв'язків при рецепції літературного твору, у тому числі перекладного.

Опираючись на попередні дослідження М. Гросс, Д. Лейтема, автори наукової студії “The Peritext Book Club: Reading to Foster Critical Thinking about STEAM Texts” («Книжковий клуб перітексту: читання як інструмент розвитку критичного мислення у STEAM-текстах») виокремлюють шість функцій перітексту (див. Рис. 1.2.):

1. Бібліографічну, себто таку, елементи якої визначають твір як унікальний (виразниками винятковості виступають ім'я автора, назва твору і видавництва, дата публікації).

2. Промоційну, що націлена на взаємодію твору та потенційної цільової аудиторії, а, точніше мовлячи, на засоби забезпечення зв'язку між ними. Маркерами цього призначення виступає обкладинка, відгуки, життєпис автора, отримані відзнаки.

3. Навігаційну, яка допомагає читачу зорієнтуватися в структурі видання. Сюди належить зміст, заголовки, підзаголовки та покажчик.

4. Інtrateкстову, складники якої забезпечують зв'язок між твором та читачем усередині твору. До неї відносять подяки, передмову та післямову. Слушно зазначити, що назва функції не відображає належним чином її природи, адже наведені компоненти перебувають у межах твору чи видання, а не тексту, себто не розривають текстову тканину.

5. Доповнювальну, завдяки якій поглиблюється розуміння змісту. До неї зараховують глосарій, карти та хронології.

6. Документальну, виокремлення якої відбувається на прикладі бібліографії, посилання та приміток до джерел (Gross, Latham, Underhill & Bak, 2016, р. 3).

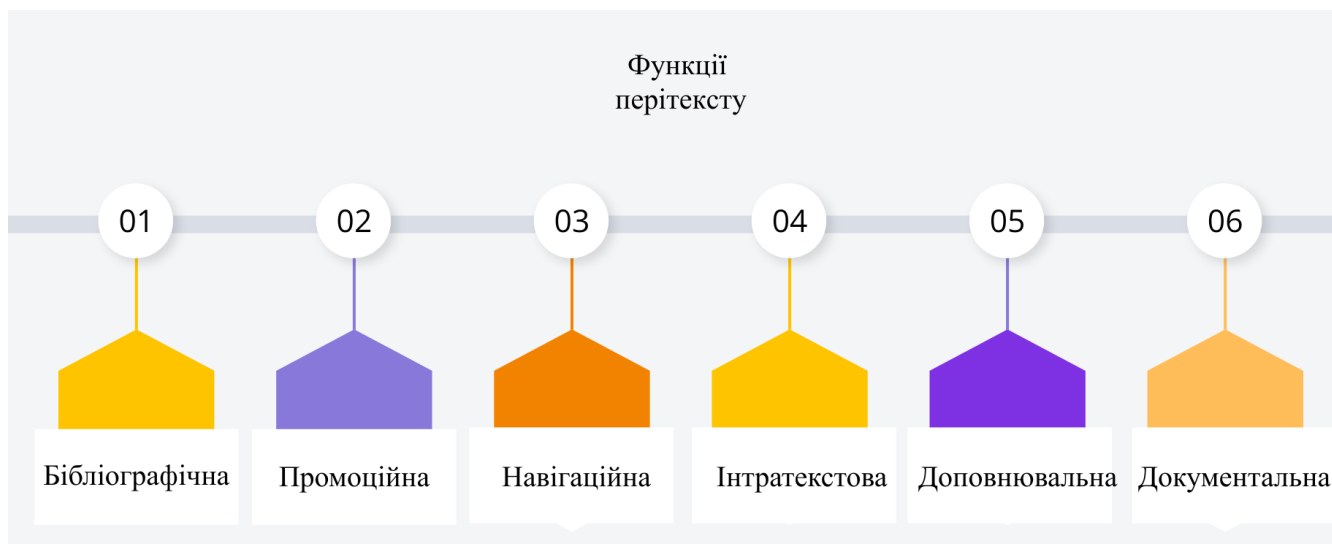


Рис. 1.2. Функції перітексту (за М. Гросс та Д. Лейтемом)

На наше переконання, наведене згрупування призначень перітексту складно оцінювати одностайно, позаяк *навігаційність* можна трактувати як прикмету, притаманну низці доволатекстових жанрів, скажімо, хронологічним таблицям, що сприяють систематизації знань про події фікційного і реального світу, життєписи прототипів чи створених персонажів. Означену функцію можна простежити і в будь-якому іншому типі відсилок, розташованих у виданні, які з-поміж іншого сприяють зорієнтовуванню в тексті, уточненню чи отриманню нових відомостей. Менш відповідною в цій класифікації видається доповнювальна функція, позаяк основоположне завдання паратексту полягає в супроводі тексту і його комплементарності.

Аналіз теоретичних досліджень дозволяє охарактеризувати паратекст як складне, багатовимірне та поліфункційне явище, що охоплює вербальні та невербальні репрезентації основного тексту в межах видання та поза ним, які різняться за ступенем авторитетності. Етимологічний аналіз префікса «пара» засвідчує двоїсту природу паратексту, що унеможливорює однозначність його трактування. Інтерпретативна варіативність породжує низку номенклатурних розбіжностей, зокрема, у питанні термінологічної уніфікації, зосередженої на характеризованні ділянок паратексту. Зокрема висвітлення проблеми умовного

розрізнення *паратексту* і *метатексту* як споріднених видів трансцедентних зв'язків, що асимілюються через прагматичне навантаження, дає підстави преференційно послуговуватися комплексним терміном «паратекст» у процесі аналізу довоколатекстєкстових форм, котрі коментують цей текст.

1.2. Дослідницька парадигма парапекладу: витоки і методологічні засади

Зміщення наукового фокусу в перекладознавстві від питомо структуралістського підходу до виходу за межі видання як прагматично обумовленої тактики утверджується із виникненням поняття «парапеклад», що належить до відносно нових концепцій, які мали виразні передумови. Зазначений термін став *idea centralis* для представників дослідницької групи “Traducción & Paratraducción” («Переклад & парапеклад») іспанського Університету Віго. Завважимо, що вживання аббревіатурної форми “T&P” графічно передано завдяки ідеограмі амперсанд (&), що дорівнює сполучнику «і» (латинською “et”) (Agnes, 2002, р. 47). Такий запис є усталеним та важливим в академічній візії. Використаний знак притаманний часу первісних малюнків, у яких денотував петлю, вузол, інакше кажучи, вказував на зв'язаність (Yuste Frías, 2015, р. 330). У цій комбінації, як акцентує Х. Юсте-Фріас, амперсанд виконує символічну роль, вказуючи на перманентну єдність між перекладом і парапекладом (Yuste Frías, 2015, р. 330). Формальним поштовхом до розвитку перекладознавчого феномену послужила докторська дисертація Шоана Мануеля Гаррідо Віларіньо “Traducir a literatura do holocausto: traducción/paratraducción de Se questo è un uomo de Primo Levi” («Переклад літератури Голокосту: переклад/парапеклад “Se questo è un uomo” (досл. з італ. “Якщо це людина/чоловік”) Прімо Леві»), написана під керівництвом Х. Юсте Фріаса і захищена 19 лютого 2004 року.

Група «Переклад & парапеклад» (“T&P”) утворилася у 2005 році в результаті об'єднання зусиль трьох наукових підрозділів, два з яких працювали

на базі Університету Віго – Дослідницької групи символів та образів у перекладі (в ориг. галісійською: “El Grupo Investigación sobre el Símbolo y la Imagen en Traducción” (“ISIT”)), очолюваної Х. Юсте Фріасом, і групи «Теорії та літератури (пост)модернізму» (в ориг. гал.: “El grupo Teoría e Literaturas do (Pos)Modernismo”), керованої Б. Балтрушом. Замкнули цю тріаду представники зовнішнього підрозділу – групи “POexil” факультету лінгвістики та перекладу Монреальського університету (Канада), у якій головував А. Нуселовічі (який здебільшого підписується як Нусс). Саме він виступив ідейником формування теоретико-методологічного осередку GITP (“Grupo de Investigación Traducción & Paratraducción” – досл. з ісп. «Групи дослідження перекладу & параперекладу») (Yuste Frías, 2017).

Заснування академічного об’єднання заклало основи для ґрунтовного вивчення параперекладу як виняткової практики, що сприяє відтворенню тексту. Ш. М. Гаррідо Віларіньо чітко розмежовує поняття «переклад» та «парапереклад», враховуючи матеріал, на який націлені перекладацькі операції. Відповідно до авторського бачення, *переклад* зосереджений на прочитанні, трактуванні та здійсненні безпосередньої трансляції тексту, тоді як в арсеналі *параперекладу* перебуває така ж тричленна схема маніпуляцій (прочитання, інтерпретація, переклад), що спрямована на паратекст (Garrido Vilariño, 2004, р. 304). Виходячи з цієї диференціації, мусимо наголосити, що вона не включає процесів створення та адаптації паратекстів, котрі ми вважаємо за доцільне трактувати як модусні ознаки параперекладу.

Поняття «паратекст» Ш. М. Гаррідо Біларіньо розглядає наближено до дефініції Ж. Женетта (Genette, 1987, р. 7), трактуючи його як складне явище, що охоплює низку вербальних, іконічних і матеріальних втілень, котрі оточують текст і перетворюють його на автентичний об’єкт читання, призначений для публіки, себто трансформують його в книгу (Garrido Vilariño, 2004, р. 304). Серед

матеріальних репрезентацій науковець розглядає *орфотипографію*, скажімо, правила застосування типографіки, норми, що забезпечують регулювання друку.

Дослідник зосереджує погляд на особливому типі зв'язку між паратекстом і текстом, характеризуючи ці дві площини видання як взаємозалежні та наголошуючи на репрезентативній ролі паратексту, який представляє текст на фізичному та ідеологічному рівнях (Garrido Vilariño, 2004, p. 304).

Опираючись на теоретичні засади Ж. Женетта, Ш. М. Гаррідо Віларіньо визначає *об'єктом парапекладу* вербальний, іконічний і вербально-іконічний паратексти (Garrido Vilariño, 2004, p. 331), що свідчить про перенесення усталених парадигм. Однак ми не маємо підстав констатувати цілковиту тотожність концепційних стратегій, адже йдеться про дослідження ширшого спектра маніфестацій, які не обмежуються літературою (фізичною книгою чи її аналогом).

Х. Юсте Фріас визначає *парапеклад* як «те, завдяки чому переклад стає перекладеним продуктом, пропонуючи себе як такий своїм читачам і загалом публіці» (Yuste Frías, 2010, p. 291). Наведене визначення, що впливає із детермінації «ставати (чимось)» і «пропонувати», не вичерпує глибину чи параметри поняття, але висвітлює його прагматичну природу. Частина «пара» сигналізує нерозривний зв'язок гетерогенного паратексту і перекладу. Необхідно звернути увагу, що паратекст, який перебуває в оптиці парапекладу, охоплює дедалі більше форм, аніж у візії Ж. Женетта. Широкий діапазон вивчення складають CD-ROM, CD-I, DVD, вебсторінки, відеоігри тощо.

Для збільшення результативності нашого дослідження ми розглядатимемо парапеклад у царині літературного перекладу, включаючи видавничі процеси. Знаковою в цьому руслі є студія Х. Юсте Фріаса під назвою “Paratraducción: la posición clave de la Escuela de Vigo” (Yuste Frías, 2022). (досл. «Парапеклад: ключове поняття школи Віго»), у якій парапеклад подано як цілісне поняття та основоположне знання. Паратекстовість у перекладі, на думку науковця, варто

враховувати на різних етапах роботи над твором: при читанні та інтерпретації вихідного тексту, редагуванні рукопису і формуванні цільового видання (Yuste Frías, 2022).

У наведеному визначенні задано певний аксіологічний вектор параперекладу. Концепти «знання» та «усвідомлення» сигналізують про непересічну роль паратекстів у перекладі, хоча механізми впровадження такого принципу не вказані. *Парапереклад* часто трактують як практику аналізу *паратекстів у перекладі* або *перекладу паратекстів* (Yuste Frías, 2022, р. 30). Однак, за словами Х. Юсте Фріаса, дослідження групи “T&P” пропонує різні моделі емпіричного аналізу письмового та усного перекладу та їхньої критичної рецепції (Yuste Frías, 2022, р. 30). Параперекладознавчі розвідки зосереджені на збагаченні теоретичного апарату, перегляді дидактичних засад та розширенні професійних горизонтів. Студії мають на меті урізноманітнити університетські підходи до викладання письмового та усного перекладу, охоплюють прикладні питання, концентруючись на особливостях професійної практики (Yuste Frías, 2022, р. 30). Як суголосно підкреслює К. Норд, звернення до претрансляційного (доперекладацького) аналізу тексту, що виразно прослідковується у 1980-х роках, не просто мало на меті досягти належного розуміння твору вихідної мови при підготовці власних перекладів студентами, а й, зрозуміло, поглибити теоретичні знання (Nord, 2012, р. 4).

Об'єднання низки перекладацьких практик та їхня концептуалізація, виражена в понятті «парапереклад», не так покликані маніфестувати новаторську претензію, як проголосити курс на *епістемологічну відкритість* (Yuste Frías, 2022), яка дозволяє глибше досліджувати парадигмальний простір і розширювати уявлення про методику відтворення певного твору. З огляду на сучасні поліграфічні тенденції, що виявляються в розширенні паратекстового поля видання завдяки аудіовізуальному доповненню, низці інтеракційних пропозицій (як-от наявності QR-кодів із переходом у певне віртуальне середовище),

відтворення таких матеріалів каталізує оновлення стратегій роботи в перекладацькій індустрії.

За словами Х. Юсте-Фріаса, поява нового терміна зумовлена науковою потребою сфокусуватися на перекладі паратекстів, яким здебільшого відводиться другорядна роль (Yuste Frías, 2015, p. 322). Отож, паратекст зазнає демаргіналізації (в традиційному розумінні *маргінесу* як чогось побічного з обмеженим семантичним навантаженням), переходу в категорію суттєвого, сурядного з головним текстом. Проте в просторовому сенсі перітекст залишається у вразливій позиції, тому що будь-яка його форма може мігрувати від редакції до редакції, зазнаючи конфігураційних зміщень (скажімо, зміст може переноситися з початку в кінець видання).

Принагідно наголосимо, що маргінальність постає основою для теоретизації парапекладу. Як стверджує Е. К. Бургва Вергонді: «У парапекладі маргінальність – це сукупність усіх тих елементів, які надають сенсу як вихідному (письмовому або усному дискурсу), так і дискурсу перекладу, згідно з нормами, віруваннями й цінностями вихідного і цільового суспільства. Між цими двома дискурсами встановлюється діалектичний зв'язок на мовному, культурному, ідентифікаційному, соціологічному та інших рівнях» (Bourgoin Vergondy, 2020, p. 890).

За свідченнями Х. Юсте-Фріаса, рефлексуючи над академічним осмисленням *парапекладу* під час робочого семінару групи “Т&Р”, А. Нусс виокремив три методологічні рівні дослідження цього поняття: (див. Рис. 1.3.): *емпіричний*, *соціологічний* та *дискурсивний* (вміщено у Yuste Frías, 2015, p. 339-340).

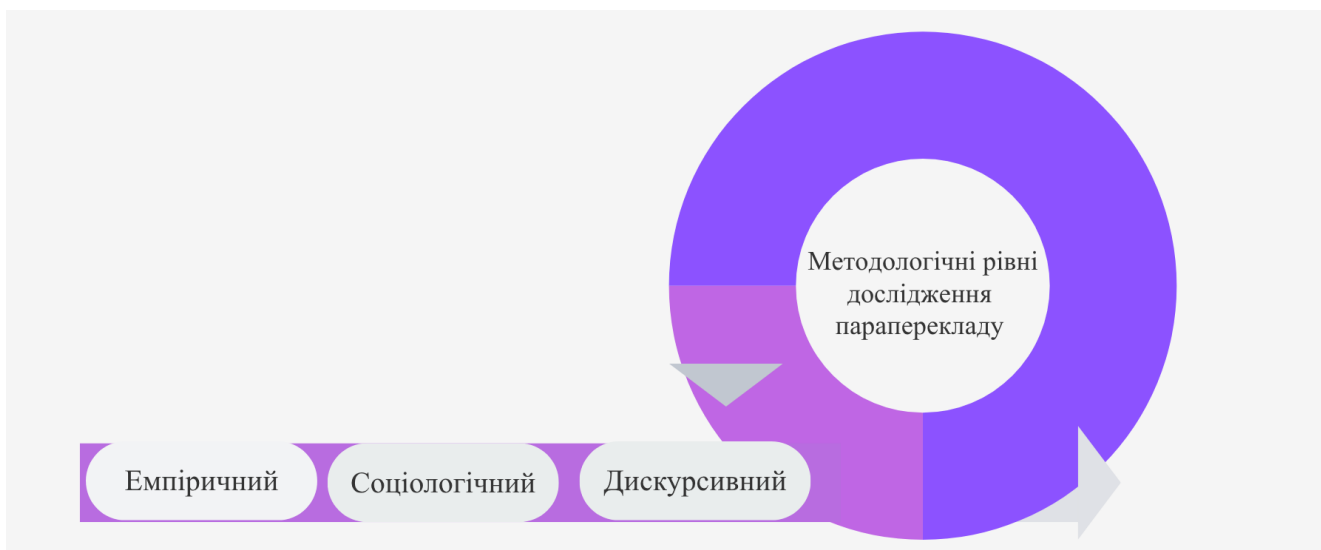


Рис. 1. 3. Методологічні рівні дослідження паратексту

(за А. Нуссом)

Емпіричність виявляється в безпосередньому вивченні вербальних та невербальних аспектів паратексту (зокрема візуального та звукового) у зв'язку з представленням тексту, який потрібно перекласти. Серед способів репрезентацій розглядається фізичне тло книжки (друковане видання) та електронне. У цьому випадку йдеться про необхідність залучення перекладацьких стратегій, які не обмежуються винятково опрацюванням вербальних паратекстів (одиниць мовного коду), але апелюють до семіотичного коду (Есо, 1976) з урахуванням візуальних (зображення, колір, символи) та аудіальних (звук, музика, шум) кодів (Yuste Frías, 2024). Цей рівень називається *паратекстаційним*.

На здатності паратексту оперувати різними семіотичними кодами акцентує і Х. М. Гаррідо Віларіньйо. За словами науковця, саме цей аспект у поєднанні з прогностичним характером (спроможністю «передбачати закономірності перекладацької поведінки» (Garrido Vilariño, 2011, p. 67)) визначає мультидисциплінарну природу зазначеного явища. Принцип багатовекторності паратексту виразно простежується в дисертаційному дослідженні М. А. де Матос, де для з'ясування побудови змісту аудіовізуальних

епітекстів залучено знання з перекладознавства, парапекладу, аудіовізуального, мультимедійного і рекламного перекладів (de Matos, 2022).

Емпіричний рівень, слід наголосити, охоплює три носії, які уможливлюють існування паратексту як перекладацького акту:

- 1) папір (друкований продукт);
- 2) екран (йдеться про будь-яку фізичну форму цифрового вираження контенту: електронні книги, монітор комп'ютера, планшета телефона та ін.);
- 3) міський простір.

Остання форма є складною для розуміння. Під час виїзних практик представники групи “T&P” вивчають «міські простори як соціальні практики комунікації, тобто як справжні простори перекладу» (Yuste Frías, 2024, p. 12). Така експедиція є наочним прикладом інтеграції в дослідження концепції *зони перекладу*, розробленої канадійською науковицею Ш. Саймон, згідно з якою «переклад відбувається в певних просторах і одночасно зумовлений простором, а також здатен змінювати сприйняття цих просторів» (Simon, 2013, p. 182). Теоретичні міркування науковиці підсилені редакційною заявою журналу “Translation Spaces” (з англ. «Простори перекладу»), у якій поширені уявлення про переклад «як складний набір соціокультурних просторів, де люди й спільноти перетинаються, щоб обмінюватися знаннями, переконаннями та цінностями» (Simon, 2013, p. 182). У такий спосіб вивчення міського простору з погляду парапекладу «означає, зрештою, надавати сенс кожному знаку і знак кожному сенсу» (Yuste Frías, 2024, p. 12-13).

Соціологічний, чи то *проперекладацький*³ рівень охоплює розгляд агентів, пов'язаних із перекладацьким процесом та супровідними етапами, а також

³ У цьому разі префікс «про» радше має значення “before in place or time” (WNWCD, 2002, p. 1143), себто «того, що випереджає місце або час», позаяк норми (чи то суто лінгвістичні, чи прагматичні/процесуальні) є результатом певної домовленості, яка відбувається до появи книги в перекладі.

студіювання норм, процедур та відповідних інституцій (вміщено у Yuste Frías, 2015, р. 339-340). *Дискурсивний (метатекстовий) рівень* безпосередньо вивчає різні види дискурсів про переклад, що артикулюють функційний потенціал, «концептуалізують та забезпечують його роль у суспільстві» (вміщено у Yuste Frías, 2015, р. 339-340). Альтернативна назва рівня сигналізує про те, що коментована природа явища та обговорення перекладацької практики стають джерельною базою для параперекладу та утверджують межі його легітимності.

Серед іншого Е. К. Бургва Вергонді відзначає дидактичний потенціал рівневого аналізу, візуальність і поступовий характер переходу від емпіричного до дискурсивного рівня, при якому простежується наростання абстракції і відкритість до інших галузей знань (Bourgoin Vergondy, 2020, р. 891).

Обґрунтовуючи сутність новаторства параперекладу Х. Юсте Фріас зводить парадигму до опису центральної осі, навколо якої обертаються зазначені рівні методологічного застосування: «Ця вісь – ніщо інше, як просторове поняття порогу, тобто перехідна і водночас транзакційна зона будь-якої паратекстовості, у якій фахівець з перекладу та інтерпретації може зазнати успіху чи невдачі у своїй професійній діяльності залежно від того, наскільки ґрунтовно він опанував поняття параперекладу» (Yuste Frías, 2024, р. 7). Урахування паратекстового простору головним чином є запорукою впровадження системного підходу до процесу відтворення продукту перекладу, який інкорпорує традиційну практику зосередження на самому творі як джерелі повідомлення і маніпуляції над паратекстами вихідного та цільового тексту.

Варто відзначити, що паратекстовість часто ігнорувалася як компонента простору видання. Однак вона завжди засвідчувала особливу взаємодію тексту із передньою та задньою частиною обкладинки, титульною сторінкою, зворотом титульної сторінки, корінцями, зображеннями та іншими репрезентаціями друкованого видання. В епоху цифровізації всі перелічені аспекти зазнають міграційних процесів. Потрапляючи в екранну площину, текст вступає в контакт

з іконками, позначками та символами, які відповідають за навігацію (Yuste Frías, 2024, pp. 8-9), себто акліматизується в новому паратекстовому довкіллі.

Аналізуючи паратексти в манзі, які склали основу дисертаційного дослідження “Aproximaciones a la traducción y paratraducción del cómic japonés: el manga Neon Genesis Evangelion de Yoshiyuki Sadamoto del japonés al español” (з ісп. «Підходи до перекладу та паратрадування японського коміксу: манга “Neon Genesis Evangelion” Йошіюкі Садамото з японської на іспанську») М. дель К. Баена Лупіанес визначає дві стратегії в парапекладі:

- 1) повний парапеклад (paratraducción total);
- 2) частковий парапеклад (paratraducción parcial).

Під *повним парапекладом* розуміється така стратегія, за якої повідомлення оригінального перітексту відтворюється у виданні цільової культури цілісно, без суттєвих втручань (Baena Lupiáñez, 2022).

Частковий парапеклад, відповідно, свідчить про певну вибірковість компонентів паратекстового поля для репродукції. При вилученні, редагуванні чи нашаруванні будь-яких елементів перітексту, видання може зазнати драматичних візуальних, естетичних, художніх чи інших змін (Baena Lupiáñez, 2022). Таку цілком очевидну класифікацію можна екстраполювати – як засадничо важливу – на переклад будь-якого літературного твору, позаяк визначення цілісного трансферу перітекстового поля є індикатором збереження ідеології видання оригіналу. Йдеться про ідеологію в трактуванні М. Кроніна, себто не про політичну конотацію, а про єдність «переконань або цінностей, що формують світогляд окремих осіб...» (Cronin, 2000, p. 694) і «дозволяють їм аналізувати або інтерпретувати факти, події, історію...» (Cronin, 2000, p. 694). Взоруючи напрацювання Ж. Женетта, група “Т&Р” підкреслює нерозривну єдність тексту і паратексту, так само як перекладу і парапекладу, пояснюючи його метафорою про взаємозалежність слона і махаута (погонича слона) (Genette, 1997, p. 410) «перекладний текст без свого (своїх) відповідного(-их) парапекладного(-их)

паратексту(-ів) – це як слон без махауту, тобто “ослаблена сила”» (Yuste Frías, 2015, p. 330). На наш погляд, словосполучення «параперекладний паратекст» є плеоназмом, позаяк лексема «параперекладний» транслює ідею зв’язку з паратекстами. Виходячи з наведених тверджень, пропонуємо оперувати термінологічним сполученням *переклад паратексту*, що точніше відображає прагматику, алгоритми і зміст процесів, які відбуваються в окремому перекладацькому проєкті.

Спрямованість на текстові, паратекстові елементи та дотичні процеси їхньої появи стали підставою для трактування параперекладу як трансдисциплінарного явища. Параперекладацький аналіз не обмежується лінгвістичним, літературним чи культурним підходом. У дослідницькій перспективі перебуває семіотика, антропологія, а також філософські, етичні, ідеологічні, політичні та економічні чинники (Garrido Vilariño, 2022, p. 12).

Наукова епістемологія групи “T&P” охоплює вивчення перекладацьких викликів, усталених алгоритмів роботи та процесів перенесення твору в інше культурне середовище. Упровадження відповідної перекладознавчої практики сприяє аналізу елементів, які оточують, супроводжують і представляють переклад у паперовій версії та на екрані (Garrido Vilariño, 2022, p. 12). Такий підхід уможлиблює розгляд текстів і паратекстів як складових відкритої системи, фіксує специфіку виникнення та зникнення вербальних чи невербальних компонентів, які впливають на цілісне сприйняття книжки.

Х. Юсте-Фріас звертає увагу на важливість проєкції параперекладу і на кіберпростір (Yuste Frías, 2005, p. 67). Науковець висвітлює проблему усвідомлення взаємодії перекладача із так званими «новими» текстами, під якими розуміє гіпертексти, оскільки більшість документів потрапляє у Всережжя. Міркування, що площа параперекладу не має обмежуватися літературою, дослідник підсилює твердженнями, мовляв текст існує лише завдяки

прочитанню, а тому цифровізаційні мутації суттєво впливають на прочитання і переклад нового тексту (Yuste Frías, 2005, p. 68).

Створення віртуального простору і перенесення інформації в його площину призвело до перегляду усталених поглядів на перекладацькі процеси та способи репрезентації перекладного тексту, який відвантажується на інтернет-платформи. Як наслідок, вливаючись у нове середовище, твір набуває іншого обрамлення, аніж у фізичній книжці. Якщо кордони перітексту в друкованому виданні переважно стійкі, розбірливі і зміщуються з перевиданням, то в мережі наділені більшою динамікою. Паратекстові⁴ вияви у віртуальній площині залежать від зміни інтерфейсу сайту, додавання чи вилучення елементів. Проведення відповідних операцій вирізняється оперативністю, замінити певні компоненти можна за лічені секунди, що демонструє різницю між ознаками паратексту в різних умовах перебування. Як відзначає Х. Юсте Фріас, оскільки іконічний перітекст посідає чільне місце на екрані, тісно пов'язаний із текстом і становить частину цифрового простору, важливо, аби транслятологія зосередилася на дослідженні процесів перекладу (Yuste Frías, 2010, p. 292).

Науковець поміщає в центр дослідницької уваги питання порушення кордонів між текстом і паратекстом, що набуває особливої значущості із продукуванням трансмедійних наративів. На цьому тлі відбувається вербалізація децентралізації в розумінні текстових та доволатекстових відношень. Холічність твору і мережі його сателітів усе менше сприймається з ракурсу інваріантності. Модифікація твору на екрані неминуче позначилася на окресленні форм та функцій паратекстових елементів. З акселерацією цифровізаційних процесів, як зазначалося, підвищується мінливість паратексту, який

⁴ У наукових студіях, присвячених парапекладу та паратексту, термін *перітекстовий* вживається рідше, аніж *паратекстовий*. Проте він точніше характеризує елементи, властиві виданню, що обґрунтовує доцільність спорадично використовувати обидва терміни в роботі, віддаючи перевагу усталеному номенклатурному варіанту.

перетворюється на «автономний, самодостатній комунікативний об'єкт» (Yuste Frías, 2024, р. 9-10). У продовження до наведеного вище доцільно підкреслити, що зі зростанням ролі кіберпростору в суспільному житті з'являється низка паратекстів без так званого «основного тексту». На противагу тому, досі прийнято вважати, що створення тексту неодмінно спричиняє появу паратексту (Yuste Frías, 2024).

На основі цих тверджень можна вважати, що ресемантизація ієрархічного межового розподілу між текстом і паратекстом впливає на вивчення паратексту у фізичних книжках. Йдеться про лабіальну модальність, яка виявляється при перевиданні мовою оригіналу, перекладах та ретрансляціях у різні цільові культури. Індикаторами варіативної динаміки виступають паратекстові зміни, які відзначаються дедалі більшою частотністю, що переважно детерміновано стрімким розвитком видавничого ринку і різноманіттям маркетингових стратегій, продемонстрованих країнами в загальному та окремими видавництвами.

Порушення теми книжкових модифікацій, зобов'язує окреслити основні зміни паратекстового поля, на які впливають такі види втручання:

1. *Паратекстовий зсув*, що в буквальному сенсі передбачає просторове зміщення доволатекстових форм, полем активності якого виступає препозиція, інтерпозиція, постпозиція у відношенні до основного тексту; *інтернальні репрезентації* (всередині книги), *екстернальні репрезентації* (зовні видання, не враховуючи весь ореол епітексту. Сюди можемо віднести обкладинку, суперобкладинку, футляр, манжети книжки тощо). На рецепційному рівні *паратекстовий зсув* реалізується на прикладі зміщення акцентів, семантичної чи функційної трансформації, інакше кажучи, зміні комунікативної мети видання.

2. *Паратекстове вилучення* – втрата перітекстових елементів, притаманних попереднім виданням (фронтисписів, карт, ілюстративних форзаців, вкладних ілюстрацій, вклейок, шмуцтитулів, передмов, зауваг, літературно-

критичних оглядів, розшифрованих промов (виголошених на честь здобуття премій), монограм, глосаріїв, переліків назв персонажів, списків ілюстрацій, коментарів, рекламних сторінок, особливих графічних написів, епіграфів, цитатних відгуків, інтертитрів, а також – суперобкладинок, обкладинок із клапанами, змінами їхньої задрукованості, невербальних компонентів).

3. *Паратекстове додавання* – нашарування перітекстових елементів.

4. *Паратекстова адаптація* – зміна смислового наповнення перітекстового поля в процесі локалізації, що реалізовується через повне чи часткове перекодування образної системи, трансформацію вербальних компонентів та способів їхньої репрезентації для читача парапекладу.

Паратекстові зміни виявляються через широкий діапазон поліграфічних рішень, серед яких:

- 1) модифікація формату видання;
- 2) наявність чи відсутність футлярів, манжетів, суперобкладинок, клапанів, палітурних тканин, лясе, колонтитулів;
- 3) застосування специфічних колірних чи шрифтових характеристик;
- 4) реорганізація композиції видання, пагінації, міжлітерних інтервалів.

Для балансу думок слід зазначити, що багатогранність вивчення дисципліни піддано критиці німецькою науковицею К. Норд у статті “Paratranslation – a new paradigm or a re-invented wheel?” (з англ. «Парапеклад – нова парадигма чи перевинайдений велосипед?») (Nord, 2012). Передовсім претензія стосується відносної новизни парапекладу, адже певні складники цього явища досліджувалися раніше, що підтверджується такими аргументами:

- 1) вивченням вербальних та невербальних елементів займалися К. Райс, Р. Ойттінен (Nord, 2012);
- 2) з-поміж іншого коментарі до специфічних і поширених проблем належать до наукових зацікавлень Ю. Хольц-Мянттярі (Holz-Mänttärä, 1984, p. 183);

- 3) питання відповідної взаємодії в контексті локалізації програмного забезпечення актуалізовано Ф. Аустермюлем (Nord, 2012);
- 4) статус і роль перекладача в сучасному суспільстві окреслено Ю. Хольц-Мянттярі (Nord, 2012);
- 5) значення типографіки для перекладу з погляду його семіотичності, типографії як візуального вигляду тексту зазнало наукових рефлексій Ю. Шоппа (Schopp, 2008);
- 6) комунікативні функції назв і заголовків, культурно-специфічні та жанрово-специфічні способи їхньої вербалізації досліджено К. Норд (Nord, 2012, р. 1995);
- 7) зв'язок паралінгвістики, кінесики, проксемики, хронеміки з художнім перекладом простежено К. Норд (Nord, 1997, р. 109);
- 8) епіграфу й інтертекстовості присвячені праці Р. Глезер (Nord, 2012);
- 9) вплив ідеології на переклад окреслено в постколоніальних перекладознавчих студіях К. Норд (Nord, 2012) та ін.

На додачу до цього дослідниця полемізує з приводу різноманітності тематичного охоплення параперекладацької парадигми, що, за оцінкою К. Норд, потребує звуження фокусу. Іншим об'єктом критики виступає ігнорування перекладознавчих напрацювань поза романомовним ареалом (Nord, 2012). У висновках до своєї розвідки К. Норд не відкидає ідею параперекладу як явища, натомість розглядає прагматичність терміна з погляду узагальнення вербальних і невербальних складових, які формують оточення перекладу. Науковиця наголошує, що це середовище зазнавало попередньої теоретизації, тому відповідну методологію не можна вважати революційною (Nord, 2012).

Значною мірою висловлені зауваження послідовно і переконливо обґрунтовують появу параперекладу на перетині традицій як консолідативного і системотвірного чинника, що нормалізує врахування ширшої перекладацької та перекладознавчої перспективи.

У площині книговидання пропонуємо визначати *парапереклад* як дослідницьку парадигму, яка осмислює синергетичну єдність відтвореного тексту і конгломерату пов'язаних із ним паратекстів, включає вивчення практики взаємодії всіх учасників трансферу твору в цільову культуру, дискурсів, умов та простору, у якому цей процес реалізується, із урахуванням контексту створення оригінального видання.

Викладені теоретичні положення дозволяють сформулювати висновки про парапереклад як широку наукову перспективу, що органічно продовжує багатовекторність перекладознавчих розвідок, націлених на дослідження мовних та екстралінгвістичних засобів вираження, які сприяють формуванню цілісного уявлення про те, чим є певний твір у перекладі. Чільне місце в парадигмі відведено вивченню чинників та діячів, які вплинули на появу перекладу. Попри наявність чималої кількості академічних студій, присвячених цьому явищу, парапереклад досі позначений певною термінологічною невизначеністю, яка зумовлена наявністю різних дефініцій для центрального поняття, а також надуживанням лексеми *парапереклад* та похідних одиниць при сполучуваності з іншими словами.

Критичний погляд на парапереклад не заперечує доцільність уведення в науковий обіг нових термінів та зміну ракурсу досліджень, а лише стимулює до подальших напрацювань, які б констатували ширше коло передумов виникнення цього феномена та більше тяжіли до тематичної і термінологічної окресленості.

1.3. Мережа агентів параперекладу

Становлення параперекладу неминує порушує питання детермінованості ролі параперекладача і поля його діяльності. Позаяк при репродукції твору перекладач неодмінно проводить низку маніпуляцій із перітекстом, скажімо, адаптує назву оригіналу, розділів, підрозділів, транскодує ім'я автора, це нібито автоматично надає йому статусу параперекладача. Поверховість таких висновків,

що zarazом впливає зі зведення дисципліни до практики перекладу паратекстів, перебуває на заваді повноцінній концептуалізації комплексної парадигми.

Термін «параперекладач» не варто ототожнювати винятково з лексемою «перекладач». Це щонайменше кидає тінь на багатовікове вживання слова, що денотує діяча, який здійснює переклад. У широкому розумінні параперекладачем виступає будь-який діяч, що залучений до процесу адаптації книжки як ідейно-естетичної цілісності для цільової культури.

Теоретизуючи поняття параперекладу, один із його основоположників – Ш. М. Гаррідо Віларіньйо – висуває гіпотезу про те, що «суспільство, спираючись на свою систему переконань і цінностей вирішує, як, коли і навіщо включати чуже у свою культурну спадщину, і з цією метою призначає певних посередників, редакторів, які відстоюють його інтереси» (Garrido Vilariño, 2011, p. 67). Таких посередників називають «параперекладачами» (Garrido Vilariño, 2011, p. 67).

Трансформація твору належить до невідворотних аспектів його перенесення з вихідної мови, оскільки, як однозначно підсумував Р. Якобсон, «інтерлінгвальний переклад не має повної еквівалентності між кодовими одиницями, повідомлення можуть служити адекватними інтерпретаціями чужих кодових одиниць чи повідомлень» (Jakobson, 1959, p. 233). Відтак важливо зосередити увагу на тому, які саме інтерпретації відбуваються при відтворенні певного видання та який внесок робить кожен агент, залучений до цього процесу. Екстраполюючи ідею розгляду перекладу як «форми делегованого мовлення» (Hermans, 1998, p. 18) на парапереклад, можемо метафорично охарактеризувати параперекладацькі розвідки з погляду визначення видозмін форми делегованого мовлення. Відображення концепції віднаходимо в безпосередніх дослідників параперекладу. Так, Ш. М. Гаррідо Віларіньйо в питанні появи перекладного твору в перітекстовому оточенні цільової культури надає ваги «адаптації з урахуванням смаків, що відповідають панівній ідеології суспільства-реципієнта, його переконанням і цінностям, а також ідеології ринку, що діє у культурній

індустрії цього суспільства» (Garrido Vilariño, 2011, p. 67). При тому особливий акцент зроблено на посередницькій ролі «втручатися від імені цього суспільства» (Garrido Vilariño, 2011, p. 67), а, відповідно, уповноваженості вирішувати «яким чином має бути представлений культурний продукт» (Garrido Vilariño, 2011, p. 67).

А. Альварес-Лугріс, який серед іншого займається вивченням питання параперекладу ідентичності, увиразнює міркування про те, що постать перекладача як агента параперекладацького впливу не завжди є *persona centralis*. Низка стратегій, «...які сприяють створенню образу як себе, так і Іншого, розробляються іншими суб'єктами – зокрема, редакторами та редакторками – і незрідка виходять за межі контролю перекладача» (Álvarez Lugrís, 2014, p. 15-16). Адаптаційні механізми, які не передбачають залученості перекладача, оскільки втілюються через інші інстанції (інших агентів), моделюють рецепцію тексту, зокрема в площині міжкультурного сприйняття та переосмислення власної культурної ідентичності (Álvarez Lugrís, 2014, p. 32).

За словами О. Кастро, до агентів параперекладу в літературній площині належать перекладачі й посередники процесу (редактори, коректори та ін.), що мають більше повноважень вирішувати, яким чином представити твір цільовому суспільству. Поліграфічний вибір, на погляд дослідниці, зумовлений ідеологічними судженнями та часто обґрунтований економічними критеріями (Castro, 2009, p. 10).

Агентна конфігурація параперекладацького акту, на наше переконання, не може відкидати залучення *проперекладача*⁵ (“protraductor”). Відповідна номінація вирізняється прагматичною зорієнтованістю. Термін запропонований С. Пенья-Мартіном для позначення діяча, який фокусує увагу на певному творі,

⁵ Префікс “pro” вказує на передумову, факт передування чомусь – “earlier than; prior to; before” (MW) (до чогось/ перед чимось), тоді як лексема “traductor” у перекладі з іспанської означає «письмового перекладача» (CIU, 2017, с. 303).

чим порушує питання доцільності його перекладу і часто закладає підвалини в цільовій культурі для ознайомлення із ширшим контекстом оригіналу (Peña Martín, 1997), тим самим формує парапекладацький дискурс як прецедент майбутньої перекладацької діяльності. Пропекладач може виконувати й інші обов'язки, пов'язані зі створенням локалізованої версії твору, для прикладу, перекладати, ілюструвати тощо, чи просто долучатися до створення парапекладу на подальших етапах роботи: впливати на рішення щодо перенесення перітекстових форм, їхньої адаптації чи появи нових елементів.

Процес ідентифікації агентів парапекладацького акту, за нашими оцінками, неодмінно враховує постать *автоперекладача*, себто автора, який перекладає власний твір. Він виступає особливим суб'єктом культурного трансферу. Ґрунтовний підхід до вивчення автоперекладу демонструє праця М. Рекуенко Пеньяльвер "Traducción y autotraducción: El caso de Vasilis Alexakis" (з ісп. «Переклад та автопереклад: на прикладі Василіса Алексакіса» (Rescuenco Peñalver, 2013). Характеристика ознак видимості та невидимості автоперекладача, представлена дослідницею, спрямована на парапекладацький дискурс як теоретичний конструкт його модальної присутності, про що індикують такі аспекти:

- 1) перітекстова інформація/ автоінформація покликана сприяти осмисленню задіяності автоперекладача як автора чи перекладача (відповідні відомості часто відображені наприкінці видання, на задній обкладинці, клапанах тощо);
- 2) явні інтервенції, що реалізуються в передмові, післямові, коментарях, примітках (зокрема інтротекстових, які переривають основний текст і розривають текстову тканину). Такі дії націлені на привернення уваги до акту автоперекладу, тлумачать складні для розуміння сегменти твору, підсилені на тлі різниці етнокультурних кодів, скеровують читання в русло оригінальної інтенції (Rescuenco Peñalver, 2013, p. 122);

3) неявні інтервенції, себто ті, які не марковані в тексті окремим чином і постають у результаті редакторських правок, видавничих рішень. Такі зміни відбуваються після завершення роботи над рукописом перекладу і неодмінно погоджуються видавництвом із автоперекладачем (Rescuenco Peñalver, 2013, p. 289). Здійснюючи автопереклад, автори можуть видозмінювати перітекстові компоненти, що наявні в оригіналі. Тому ці твердження надають підстави розглядати автоперекладача як повноцінного агента парапекладу.

Розкриваючи питання парапекладацької невидимості, варто наголосити, що вона не подається як категоріальне розрізнення, ідентичне візії Л. Венуті, натомість розуміється як:

- 1) факт ігнорування в академічних студіях, професійних дискусіях та критичних рефлексіях перекладознавчого спрямування агентів і процесів, що трансформують твір у видавничий продукт, обстоюючи тим самим уявлення, нібито перекладена книжка є прямим результатом міжмовного перекладу, зрідка внутрішньомовного, а дизайнерські, типографічні і композиційні рішення трактуються радше як технічні маніпуляції, ніж інтерпретативні акти, які розширюють горизонти читацького сприйняття;
- 2) ідейно зумовлений механізм, що маскує складну матрицю адаптивного оформлення тексту і мережу перекладацьких, дизайнерських, редакторських та інших видавничих рішень, аби інструменти соціокультурної легітимації та естетичні зсуви сприяли рецепції книжки як органічного інтелектуального продукту в цільовій семіотичній системі.

Належної ваги потрібно надати типографічним параметрам як парапекладацькому інструментарію, що:

- 1) визначає ритм сприйняття тексту, його просторову семантику та візуальну організацію книжки (через застосування конкретної модульної сітки, відповідну динаміку макета (Сельманська & Комар, 2014, с. 71),

розміщення вставних фрагментів у певних модулях, ініціальних літер, а також використання технічних пробілів, відступів між абзацами, правил перенесення, що корелює із темпоральністю читання);

- 2) впливає на читацьку навігацію та встановлює семантичну ієрархію окремих елементів тексту (через різноманіття кеглів, шрифтових стилів, типологію нумерації сторінок та їхню почерговість, у якій спорадично римські цифри використовуються до лімінальної межі, за якою починається основний текст твору).

Виходячи з цього, мусимо констатувати, що в системі парапerekладацького акту ще одним агентом виступає *коректор*, який здійснює ортотипографічну медіацію до і після верстки (на етапі попередньої друкарської проби) (Senz, 2012), забезпечуючи пристосування тексту до нормативних вимог цільової видавничої культури. На основі діапазону функціонування ортотипографії, поданого в дослідженні С. Сенз (Senz, 2012), можемо окреслити таке поле компетенції *коректора*, що включає регулювання шрифтової варіативності, контроль за вирівнюванням тексту, типографічне оформлення та пунктуаційну адаптацію цитат, а також пунктуаційне оформлення тексту (основного) і позатекстових елементів (підписи до візуальних матеріалів, системи посилань, примітковий апарат тощо), контроль над уживанням нерозривних пробілів, типографічних знаків, структуруванням списків (розділів і підрозділів) та парцелюванням текстових елементів (його перенесенням) (Senz, 2012).

Окрім *перекладача*, *автоперекладача* (зрідка ж просто автора, який не перекладає свій твір, але відстежує етапи підготовки його до друку або готує паратексти для цільової аудиторії перекладу), *проперекладача* та *коректора*, мережу перітекстових агентів парапerekладу доповнюють *головний редактор*, *видавничий редактор*, *редактор*, *літературний редактор*, *технічний редактор*, *художній редактор*, *художник*, *дизайнер-верстальник*, *маркетолог*, *критичний читач*, *експерт-консультант* (див. Рис. 1.4.).



Рис. 1.4. Мережа агентів паратерекладу

У паратерекладацькому процесі *головний редактор* виступає стратегічним агентом, який затверджує добірку творів для терекладу. Він не обов'язково ініціює селекцію, оскільки в ролі *протерекладача* може виступати сам терекладач, редактор, інші агенти паратерекладу або ж читачі. Утім, за словами С. Гузенко, саме *головний редактор* ухвалює ключові рішення після повного чи вибіркового прочитання твору, що відбувається на певному етапі редакційно-видавничої підготовки (післяредакторського опрацювання, першої чи другої верстальної стадії, або так званих «чистих аркушів⁶») (Гузенко, 2019, с. 20).

Коло повноважень *головного редактора* охоплює його участь в обговоренні макетів художнього оформлення та їхньому затвердженні (Гузенко, 2019, с. 20), що безпосередньо пов'язано із формуванням естетичної ідентичності твору в реципієнтній культурі; створенні перітекстових форм (серед яких слово

⁶ Часто під «чистими аркушами» розуміються надруковані пробні аркуші.

редактора, передмова, післямова до окремого видання або ж серії); злагодженому безпосередньому чи опосередкованому управлінні процесом перекладу, редагування, дизайну та друку книжки, яка сприяє гармонійній та цілісній реалізації параперекладацького проєкту.

Залежно від масштабу видавництва, його політики і навантаженості, роль *головного редактора* може повністю чи частково збігатися з функціоналом *редактора*, тому межі обов'язків змінні. Одночасне задіявання в параперекладцький процес *редактора* і *головного редактора* передбачає спільність рішень стосовно назви твору, яка не завжди збігається з пропозицією перекладача чи відповідає семантиці оригіналу, що здебільшого зумовлено маркетинговими переконаннями. Серед завдань *редактора* можна окреслити такі:

- 1) визначення доцільності додавання (чи вилучення) передмови, критичної статті про автора або твір, зауваг, післямови, покажчиків, коментарів, бібліографічних довідок, приміток (хоча їхнім продуцентом часто стає сам перекладач), додатків тощо (Гузенко, 2019, с. 22);
- 2) створення анотацій (що також може бути компетенцією перекладача) та каталожних карток (Гузенко, 2019, с. 22);
- 3) участь у формуванні концепції художнього оформлення;
- 4) ознайомлення із запропонованою добіркою ілюстративних матеріалів, оцінювання необхідності доповнення візуального супроводу і визначення його оптимального розміщення у виданні;
- 5) верифікація цитат (Гузенко, 2019, с. 22) (зокрема тих, які виступають як епіграфи, оскільки в самому оригіналі вони можуть бути модифіковані без зазначення відповідної вказівки).

Умовність ролей учасників параперекладацької мережі можна проілюструвати на прикладі видавництва «Бородатий Тамирин» (Видавець Тетяна Кідрук) (Браун, 2024), точніше мовлячи, у разі представлення головного

редактора, яким номінативно виступає імператорський тамарин із Рівненського зоопарку на прізвисько Маленький Джо, котрого для статечності називають Джонджо Букбайнднером (див. Рис. 1.5.).

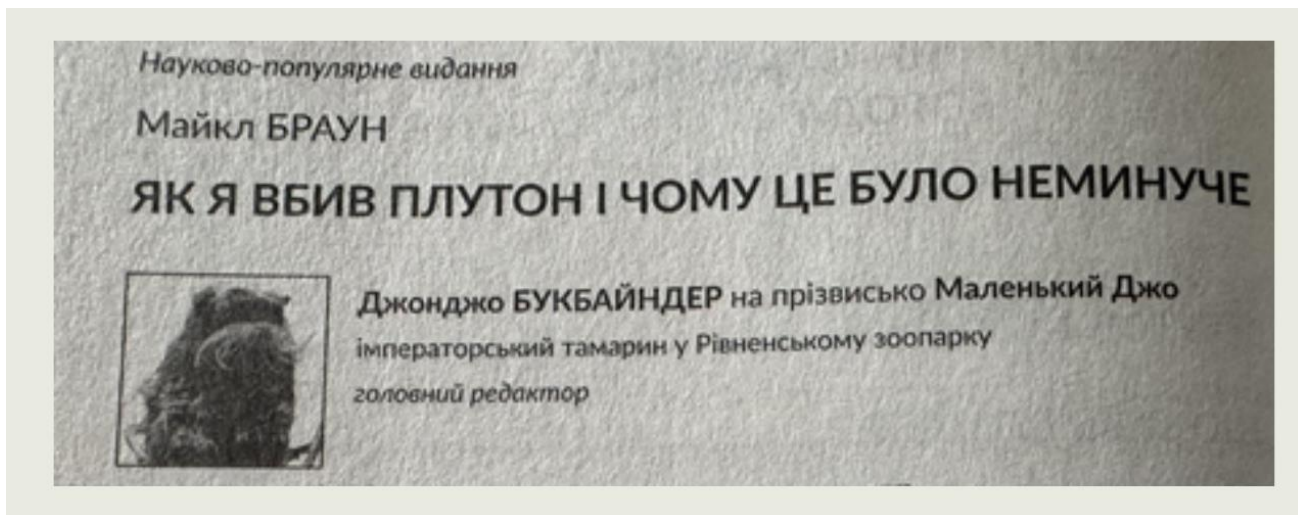


Рис. 1.5. Вихідні дані видання

«Як я вбив Плутон і чому це було неминуче», 2024

За словами письменника і наукового редактора Макса Кідрука, тамарину навіть виплачують своєрідну зарплату – переказують кошти на його утримання. Мусимо підкреслити, що таке посадове призначення не суперечить правовій нормі (Радіо Трек, 2023).

Некритичність цієї ситуації можна пояснити тим фактом, що обов'язки управління окремим проєктом чи серією незрідка переймає *видавничий редактор*, чие поле діяльності частіше асоціюється із періодичними виданнями (газета, журнал, часопис), а чи телерадіокомунікацією. Внесок *видавничого редактора* в акт парапекладу полягає в агентній медіації, що виявляється в контролюванні коректного відображення в книжці структурних елементів (зміст, заголовки, підзаголовки, підписи); розміщення ілюстративних матеріалів (власне ілюстрацій, таблиць, графіків); відповідності стилістики та форматування, що репрезентують ідейно-естетичну єдність; погодженні з дизайнером-верстальником міжрядкових інтервалів та полів (які впливають на реєпцію семантики простору); гарнітури і вирівнювання (які оприсутнюють текст і

перітекст); колонцифр, колонтитулів, колонліній і підписів до ілюстративних матеріалів (Видавництво «Кавун»). Ухвалення рішення стосовно назви конкретного видання, перекладної серії, онімів, які належать до номінаційних маркерів тексту (антропонімів, топонімів, хрононімів тощо) може стосуватися випускового редактора.

Подекуди саме на цьому рівні затверджуються дизайн обкладинки та анотація. У полі відповідальності *художнього редактора* (чи *артдиректора*) перебуває колективна розробка проєкту художнього оформлення видання, що включає зовнішні елементи (обкладинку, оправу, суперобкладинку), а також внутрішні (скажімо, титули, шмуцтитули); організація та управління ілюстративним процесом різного типу видань (зокрема, звичайних, подарункових та ін.); виготовлення або стилізація логотипа (видавничої марки) під конкретний проєкт видавництва; координування роботи штатних чи позаштатних художників, що передбачає якісну оцінку візуальних матеріалів (Гузенко, 2019, с. 24).

Унормування тексту чи вербального перітексту з погляду лексичних, стилістичних і граматичних конвенцій та композиційної логіки належить до кола завдань *літературного редактора*, який почасти виступає співтворцем перітекстового простору. Йдеться про написання чи вилучення пояснювального матеріалу, пропозиції назви книги, розділів, підрозділів тощо.

Становлення видання як візуальної ідентичності в розрізі параперакладацького акту увиразнює і *технічний редактор*, який виносить на розгляд формат видання, визначає кількість рядків на сторінці, спуски смуг, відступи між рядками, абзацні відступи, а також задає шрифтові параметри (що включають тип гарнітури, кеглів для основного тексту, заголовків, підзаголовків, колонтитулів) та координати розміщення ілюстративних вставок (Колоїз, 2023, с. 34), (Гузенко, 2019, с. 25). *Художники-живописці* та *художники-графіки* підсилюють багатовекторну природу параперакладу, взоруючи ідейно-образні

специфікації твору та розробляючи на цій підставі зображальні композиції, що унаочнюють центральних персонажів (рідше другорядних); нюансують на белетристичних реаліях; презентують зорові концепти, які є результатами їхніх читачьких рефлексій і постають як похідні мотиви. Динаміка візуального ритму в оригіналі та перекладному виданні може бути наближеною до тотожності, коли зображення сповна транспонуються в цільову культуру (завдяки процедурі придбання авторських прав на використання тих чи інших ілюстративних матеріалів). Від ідентичного візуального темпу їх може відрізнити низка ознак, серед яких титульні шрифти (для тексту обкладинки, заголовків, підзаголовків, оскільки навіть зміна кількості вербальних компонентів, що має поширений характер у перекладі, віддаляє від максималістського прагнення представити точну репліку). Регуляторами схожості візуальних наративів оригіналу і перекладного видання є колірні характеристики, на які впливають різні чинники, серед яких специфікація паперу, його щільність, інтенсивність фарб. Прийнятним у поліграфічній традиції зберігається і оформлення, що не транслює сюжет, а містить монохромне тло, хаотичну абстракцію, геометричні чи флористичні орнаменти тощо, себто є дивергентним із погляду ідейно-естетичної єдності.

Прикметно, що обкладинки не завжди реалізуються як результат творчого бачення *головного редактора, випускового редактора, редактора, художника та перекладача*. Іноді цим значною мірою займається *дизайнер*, який консолідує шрифтові рішення та готове зображення, колажує добірку світлин, втілює певні мінімалістичні варіанти та ін.

Консультативну роль у візуальних питаннях параперекладацького процесу виконує і *маркетолог*, який ідентифікує образ цільового читачтва. Узагальнений абрис базується на таких критеріях:

- 1) географічному (міська чи сільська місцевість, густота населення, клімат);

- 2) демографічному (вік, стать, вірування, рівень освіти, расова/ етнічна/ національна приналежність та ін.);
- 3) психографічному (стиль життя, цінності, захоплення, ставлення, особистісні аспекти);
- 4) біхевіористичному (купівельна нагода, очікувана вигода, рівень лояльності, ставлення до продукту та ін.) (Simlai, 2023), (Roberts, 2023).

Упорядкування текстових (розміщення набраного тексту, заголовків) і графічних матеріалів через об'єднування їх у макет видання закріплено за *дизайнером-верстальником* чи *верстальником*. У надвипускних даних вказівку професії може бути замінено видом роботи – «верстка» чи «технічна верстка».

Така характеристика зміщує оптику з діяча на результат процесу. Обговорення ескізів, чернеток макетів та корекції цими агентами парапекладу належать до епітекстового дискурсу, проте перелічені етапи залишаються поза перекладознавчим фокусом, як і його виконавці. Зрозуміло, що усні наративи помарковані складністю дослідження, проте їхнє вивчення сприятиме розкриттю формату цільового твору.

Процеси створення дизайну і верстки можуть бути розподілені між виконавцями. Тоді в зоні відповідальності *дизайнера* насамперед перебуває оформлення обкладинки та добірка ілюстрацій (скажімо, підготовка фото автора для письменницької довідки чи додатка, який містить хронологію життєпису. Найчастіше це відбувається, коли твір уже вважається суспільним надбанням, себто термін дії авторського права завершився, а тому ні автора (авторів), ані літературного агента чи нащадків не залучають до видавничих етапів).

На цьому перелік обов'язків не закінчується. *Дизайнер* тісно співпрацює з *технічним редактором*, визначаючись із видом паперу для книжкового блоку (щільність, текстура і тон), матеріалом для обкладинки, обирає вид лакування чи ламінування, які впливають на естетичну присутність, комфортність читання та тривалість життя видання (Шпак, 2022, с. 76).

Параметри тональності можуть варіюватися. Іноді визначальну роль у їхньому налаштуванні відіграють *критичні читачі*, які опрацьовують твір на етапі роботи над перекладним рукописом, аби дати цілісну оцінку майбутньому виданню, відзначити складні для розуміння аспекти, які потребують прояснення чи спрощення, зокрема елементи, які складно культурно акліматизувати. Українські видавництва несистемно вдаються до такої практики. Критичні читачі зазначаються у виданні зрідка. До поодиноких прикладів належить перекладна мемуаристика «Піаніст. Надзвичайна історія виживання», що вийшла друком у видавництві «Лабораторія» (Шпільман, 2025). У ділянці вихідних даних вказано також *експерта-консультанта*, що задає інтерпретативну рамку твору, пояснюючи неоднозначну інформацію, подану як неспростовний факт. З цього випливає, що вузькогалузові фахівці забезпечують верифікацію і впливають на рецептивну оптику читача перекладу.

Резюмуючи, варто наголосити, що становлення парапекладу стимулює вивчення його синергетичної природи не лише з перспективи кодів, які експлікують паратекстове поле, а й взаємодії множини агентів, залучених до представлення твору в новій локалі. Кожен із цих діячів становить частину багатовекторної системи реконцептуалізації, алгоритми якої реконструюють і трансформують оригінал в нову ідейно-естетичну цілісність перекладу. Відтворення і створення паратекстів, або ж переосмислення їх у цільовому виданні, підштовхує до закріплення єдиного терміна *парапекладач* на позначення агентів семантико-прагматичних моделей адаптації твору. Варіювання значень фіксується не лише на очевидно вираженому вербальному і невербальному рівнях, які насамперед пов'язують із назвою книжки, дизайном обкладинки та конфігурацією ілюстрацій, а й, скажімо, в типографічній площині, яка задає ритм сприйняття тексту, впливає на його візуальну організацію. Тому специфічні навички кожного учасника парапекладацького проєкту вкрай важливі для рецепції.

Більшість агентів парапекладу перебувають за межами перекладознавчого вивчення. Відповідно, академічний фокус відводиться і від низки виразників їхньої діяльності, що складають інтерпретативну матрицю колективного творення культурного продукту, номінованого перекладом.

Висновки до розділу 1

Вивчення термінологічних окреслень паратексту в діяхронному розрізі сприяє повнішому розкриттю прагматичної суті явища, що відображає особливу практику інтерпретації та представлення твору у вигляді книжки. Рефлексування над подвійною природою паратексту допомогло глибше збагнути потенціал його застосування в літературознавчій та перекладознавчій сферах.

Зосередженість на перітекстовому вимірі, зумовлена дослідженням структури видання та зв'язків довколатекстових елементів із текстом, сприяла визначенню широкого спектра функцій, які репрезентують паратекст в аксіологічній перспективі, тим самим змінюючи уявлення про його маргінальну позицію. Аналіз 9 мікрофункцій паратекстів (за У. Ковалою) та 6 функцій перітексту (за М. Гросс, Д. Лейтемом) сприяв більш предметному розгляду доцільності залучення сателітів твору при критичній рецепції перекладного видання.

Обґрунтування методологічної виправданості використання словосполучення «паратекстові форми» дає поштовх до утвердження в українських наукових розвідках терміна, що на номінаційному рівні не дискредитує описаний феномен.

Акумуляування знань про парапеклад задає консолідативний вектор для наукових студій, які досліджують поле паратексту, учасників процесу трансферу твору в цільову культуру та їхню взаємодію в детермінованих контекстах. Короткий огляд заснування Дослідницької групи “Т&Р” демонструє академічні

передумови і фокус кожної зі шкіл, які спричинилися до формування теоретичних основ складної перекладознавчої парадигми.

Опис *емпіричного, соціологічного, дискурсивного* методологічних рівнів услід за А. Нуссом увиразнює науковий потенціал концепції парапекладу, яку можна застосовувати для роботи з вебсторінками, відеоіграми, міськими просторами тощо. Попри широку спрямованість парадигми, у якій К. Норд вбачає суттєвий недолік, ми зосередилися на паратекстовості у фізичних виданнях, залишаючи поза увагою книжки в кіберпросторі, що сприяє поглибленому вивченню практики трансферу твору в цільове середовище.

З метою чіткого артикулювання парапекладу в галузі літературного перекладу нами запропоновано дефініцію поняття, що підсумовує мультимодальність феномена та способи його маніфестації. Також ми розмежували терміносполуки, які стосуються паратекстових модифікацій (*зсув, вилучення, додавання, адаптація*), і означили їх у площині поліграфічних рішень.

Важливим напрацюванням вважаємо систематизування мережі агентів парапекладу, які різною мірою несуть відповідальність за делегування авторського голосу в перекладі. У цьому руслі відзначено не лише виконавця репродукції твору (перекладача, автоперекладача), а й ініціатора перекладу (проперекладача), який може поєднуватися з будь-якою роллю у видавничому процесі. Також охарактеризовано учасників поліграфічної діяльності, зокрема редакторів, коректора, дизайнера, художника, верстальника, маркетолога та ін., з позицій їхнього внеску в появу книжки в перекладі. Особливу увагу надано критичному читачеві та експерту-консультанту, які долучаються до підготовки видання за запитом та спричиняються до формування параметрів репрезентації та інтерпретації твору. Наголошено на консультативному внеску маркетолога в розробку візуальних композицій, що ґрунтується на проектуванні узагальненого образу читацтва, виходячи з *географічних, демографічних, психографічних, біхевіористичних* позицій.

Відповідні характеристики підсилюють наскрізну тезу про те, що книжка з'являється в певній культурі як наслідок здійснення видавничого циклу розробки й реалізації адаптивних стратегій. З цієї перспективи практика парапекладу позиціонується як багатоетапна парадигма, яка відцентровується від перекладача, але сповна не ототожнюється з ним.

Отож, парапеклад постає як особлива академічна візія, що логічно продовжує студії, присвячені вивченню паратексту. Сфери застосування цієї дослідницької парадигми значно ширші, позаяк охоплюють комплекс формант перекладного продукту, що потребують ретельної обсервації для виявлення алгоритмів трактування твору та інтеракційної практики парапекладачів.

Основні положення першого розділу відображено в таких працях: «Примітки як вид паратекстуальних інтервенцій» (Вітяк, 2023b), «Паратекст як маніфестація перекладацької видимості» (Вітяк, 2023a), «Епітекстуальний ореол перекладу» (Вітяк, 2023d). «Інформація про перекладача як модусний паратекст» (Вітяк, 2023e).

РОЗДІЛ 2

ПАРАТЕКСТОВІ І ПАРАПЕРЕКЛАДАЦЬКІ МЕХАНІЗМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРУ

2.1. Редакторсько-перекладацька взаємодія при формуванні паратекстового поля роману-головоломки “Cain’s jawbone” Е. П. Мезерса

Онтологічний статус паратекстових форм – не зайве згадати – вирізняється мінливістю характеру. Різниця в елементах паратекстового поля простежується при зіставленні низки перевидань певного твору. Однак механізми регулювання реєстру доволатекстових одиниць, що репрезентовані в книжці, головню залишаються поза перекладознавчим дискурсом. Саме це породжує необхідність дослідження соціологічного рівня параперекладу, зокрема співпраці перекладача і редактора, котрі докладаються до формування меж перітексту.

На сучасному етапі взаємодія різних учасників параперекладацького процесу переживає особливі віртуальні модифікації. Раніше правки у перекладний рукопис спершу вносилися ручкою чи олівцем, що супроводжувалося поясненнями чи зауваженнями. Це становить особливу цікавість і є доказом буттєвого діалогу про кінцеве вираження тексту і паратексту. При тому береги аркуша робочого варіанта заповнювалися мініповідомленнями від редактора до перекладача (така практика майже витіснилася через те, що низка виконавців параперекладу – фрілансери, що працюють у віддаленому режимі з електронними документами). При багаторазовому перечитуванні твору роль адресанта і адресата змінювалася. Білатеральний рух передбачав спершу правки редактора, коментарі щодо ділянок тексту, які потребують ревізії, прояснення запропонованих змін. Далі маргіналії створювалися перекладачем і були націлені на редактора. Така латентна комунікативна модель важлива для осягнення перекладного видання з погляду множинності втручання в нього різними діями.

Значущість унеску редакторів у реєстр сприйняття відзначає Ш. М. Гаррідо Віларіньйо, який позиціонує їх як «деміургів для суспільства-реципієнта» (Garrido Vilariño, 2011, p. 67). Метафора із деміургом сповна не розкрита дослідником. Тут, як здається, точніше підійшло б порівняння з регулювальником, адже йдеться про визначення меж унормованості вербальних, невербальних, соціокультурних, морально-етичних, світоглядних, ціннісних, ідеологічних та прагматичних аспектів.

Медична паралель в описі агентів перекладу не є новою. У праці “Toward a science of translating: With special reference to principles and procedures involved in Bible translating” (з англ. «До науки про переклад: акценти на принципах та процедурах біблійного перекладу») Ю. Найда (Nida, 1964) звертає увагу на складну ситуативність, що вимагає колективної залученості, за якої перекладач «намагається передати повідомлення вихідною мовою, якою він не володіє досконало або не має повного контролю над її лінгвістичними ресурсами» (Nida, 1964, p. 153). У такому разі функційність перекладача зводиться до трьох іпостасей:

- 1) першопрохідця (pioneer);
- 2) акушерки (midwife);
- 3) напарника чи командного гравця (teammate)⁷ (Nida, 1964).

Перебіг відповідних процесів демонструє специфічний метанаратив, який визначає паратекстове тло. Для детального розгляду відповідного явища візьмімо

⁷ Образ *акушерки* співвідноситься з помічником з екзегетичних та лінгвістичних питань, а носії мови виконують переклад (Nida, 1964, pp. 153-154). У розумінні Ю. Найди роль *першопрохідця* актуалізується в перекладі із мови, яка не має письмової чи літературної традиції (Nida, 1964, p. 153-154). Особливо вдалим прикладом реалізації моделі *командний гравець* є система *перекладач-редактор*, що передбачає взаємно доповнювані компетенції. При тому образ першопрохідця в параперекладацькій інтерпретації можемо пов’язувати безпосередньо з перекладачем, який, не будучи ідеальним читачем через сприймання тексту в межах емоційної парадигми «цікаве-нецікаве», «аналізує його (себто твір), оцінює, зважує, чим цей текст може стати в перекладі, порушуючи його суверенність, заперечуючи його автономність, вбачаючи його вже іншим» (Nuselovici, 2022, p. 667).

за основу електронні робочі версії перекладного рукопису роману “Cain’s jawbone” Е. П. Мезерса та документ із коментарями, що відображає діалог між редакторкою Оксаною Проценко та перекладачем Юрієм Вітяком. Варто зазначити, що редакторка не володіє лінгвістичною компетенцією в англійській, тому вдавалася до машинного перекладу уривків оригінального видання задля верифікації тих сегментів рукопису, які, на її погляд, викладені українською некоректно, складні для сприйняття, полісемантичні тощо.

Передусім зазначимо, що в документі запропонована нова версія локалізації назви твору. «Каїнова щелепа» структурно повторює оригінальну номінацію “Cain’s jawbone” (Mathers, 2019), де перший компонент виражає антропонімну присвійність. Апелятив *щелепа* зберігає категорію числа *jawbone*. У перекладацькому варіанті фігурувала інверсійна модель «Щелепи Каїна», у якій елементи двочленного словосполучення переставлено та використано синекдоху *щелепи*, що, вочевидь, зумовлено не лише апелюванням до образу вбивці, а й сюжетотвірними характеристиками, позаяк детективний роман обертається довкола кількох історій посягання на життя. Тож форма множини у відхиленому заголовку постала як результат рефлексій на образну систему і набула додаткового семантичного нашарування. Втручання в номінацію не підкріплюється коментарями і не має типографічного вирізнення. Принагідно зазначимо, що неартикульована інтервенція редакторки становить виняток, адже в усіх інших випадках її паратекстовий слід чітко простежується. Він маркований шрифтовим рішенням – червоним кольором.

Серед паратекстових додавань спершу варто виокремити новостворені маргіналії, зокрема: «*Бутс* (прим. ред.) – англійською “чоботи”» (див. Додаток Б) (прим. авт. – тут і далі колір редакторського тексту змінено на чорний). Лексичне пояснення пов’язане з онімом, який перекладач транскодує задля збереження оригінального звучання, що є важливо з огляду на накладання семантичних пластів у ділянці тих самих синтаксичних конструкцій: «Мені

подобалося слухати його сміх і думати, мовляв, яка ж нісенітниця називати його так, що **Бутс**²⁶ не тямить, у чім справа» (див. Додаток Б) – “*I liked to hear him laugh, and thought it was absurd for him to be called after what the man Boots didn’t understand*” (Mathers, 2019). Надрядковий знак ²⁶ зафіксовано лише в цій версії рукопису, тоді як у перекладацькій та друкованій прослідковуємо астериск. Верхній індекс у книжці відрізняється, оскільки виконує функцію нумерації приміток. Усі наступні сегменти тексту, які виносяться в перітекстове поле, містять на один символ більше, для прикладу, лексема **Бутс** у виданні передана подвійним астериском **Бутс****. В експлікаційній ділянці ці символи зміщені в препозицію – ****Бутс**.

Окрім відапелятивного антропоніма, редакторка пояснює лексеми, що належать до вузькогалузових, які можуть бути складними для читацького розуміння: «**Кабестан** (прим. ред.) – лебідка з барабаном на вертикальному валу для піднімання вантажів, підтягування суден до причалів, витягування якорів» (див. Додаток Б).

Іноді примітки докорінно модифікуються. У першому поясненні лексичної одиниці **чемериця** перекладач наголошує на номінаційній альтернативності: «**Чемериця** (також відома як “морозник”, “зимова троянад”, “різдвяна троянда”) – трав’янисті, або вічнозелені рослини, багато з яких отруєні» (див. Додаток А). У примітці засвідчуємо орфографічну помилку, зумовлену диспозицією літер: **троянад** замість **троянда**. Порухення числової узгодженості, оскільки іменник **чемериця** належить до однини, а рослини виражають множину. Також перекладач припускається лексичної помилки – уживає слово **отруєні** (яке вказує на людину чи тварину, що зазнала отруєння) замість прикметника **отруйні** (що засвідчує здатність спричиняти відповідні стани).

Редакторка ж наводить свою дефініцію до слова **чемериця**, роблячи акцент на лікарському призначенні: «**Чемериця** (прим. ред. і пер.) – отруйна

трав'яниста, яку водночас використовують для лікування неврологічних і ревматичних болів» (див. Додаток Б). Зміна фокуса видається доречною, оскільки один із героїв роману час від часу приймає ліки, імовірно, страждаючи від неврологічних розладів. На противагу цьому, мусимо констатувати відсутність в експлікаційній ділянці іменника *рослина*, якого стосуються характеристики *отруйна* і *трав'яниста*. Слушно відзначити, що довідка про авторство перітексту *прим. ред. і пер.* у друкованому варіанті пересунена на кінець: *«Чемериця – отруйна трав'яниста, яку водночас використовують для лікування неврологічних і ревматичних болів (прим. ред. і пер.)»* (Мезерс, 2025, с. 53). Перестановка, як здається, здійснена редакторкою після повторного прочитання рукопису, або ж іншими учасниками парапекладу, яких складно ідентифікувати в цьому контексті.

Спрощення викладу належить до поширених мотивів редакторських правок. Зміну формулювання прослідковуємо на прикладі трактування алюзій: *«Де Мов і Грессі – героїні твору “Madame de Mauves” Генрі Джеймса. Рядок, який подає автор, – цитата з вірша «Генрі Джеймс» Роберта Люїса Стівенсона»* (див. Додаток Б). У цьому варіанті відсутня акцентуація на поетичному жанрі, який був у первинній експлікаційній формі: *«Де Мов і Грессі – героїні твору “Madame de Mauves” Генрі Джеймса. Рядок, у якому зазначені ці імена, є цитатою із вірша-присвяти Роберта Люїса Стівенсона під назвою «Генрі Джеймс»* (див. Додаток А). Зважаючи на інтертекстову щільність і багатоходову інтелектуальну гру автора, не слід відкидати інтенційність відсилки саме до присвяти, адже речення, співвіднесене з поясненням, увиразнює екзальтований тон, звеличення жіночого образу: *“Lo, how these fair immaculate women walk behind their jocund maker; and we see slighted De Mauves, and that far different she, Gressie, the trivial Sphinx”* (Mathers 2019, p. 30). – *«Ти ба, як ці прегарні й бездоганні жінки йдуть за своїм радостетворцем; ми бачимо зневажену Де Мов***, і зовсім іншу, Грессі, тривіального Сфінкса»* (Мезерс,

2025, с. 64). Хай там як, відредагована примітка вирізняється стислістю та структурованістю. Щоправда, одруківка в слові *героїні* залишилися. Без правок ця лексема і в самому виданні (Мезерс, 2025, с. 65).

Певні інтервенції редакторки стосуються видозмінювання тексту з урахуванням перітекстової інформації. Сюди належить уривок французькою мовою, інтегрований автором в англійськомовний твір: *“Le couchant dardait ses rayons suprêmes et le vent berçait les nénuphars blêmes; les grands nénuphars entre les roseaux tristement luisaient sur les calmes eaux”* (Mathers, 2019). Спричинення в читачів відчуття чужорідності належить до свідомих письменницьких акцій, яких дотримується перекладач, обираючи трансплантаційний прийом для передання різномовної манери викладу. Примітка перекладача позбавлена плавної репрезентації матеріалу. Попри це, у ній вказано автора процитованого сегмента, назву твору і переклад: *«*Le couchant – Поль Верлен, “Сентементальний променад” (“Призахідне сонце розпростерлося своїми найвищими променями, вітер колихав бліде латаття; великі водяні лілії між очеретами скорботно вилискували на тиховоддю”)*» (див. Додаток А). Відредагована примітка побудована за дзеркальним принципом. Французькомовна цитата з тексту твору зміщується в перітекстову ділянку (хоча при тому нівелюється первинна логіка і руйнується задум), а переклад поетичних рядків вплітається в текстову канву: *«Призахідне сонце розпростерлося... (“Le couchant dardait ses rayons supreme et le vent berçait les nénuphars blême; les grands nénuphars entre les roseaux tristement luisaient sur les calmes eaux”)* – уривок із твору Поля Верлена *“Сентементальний променад”*» (див. Додаток Б).

Зорієнтованість на відмову від збереження полілінгвістичного наративу розглядаємо як чітку редакторську методу. Поетичний фрагмент, чужомовний стосовно оригіналу, витісняється редакторкою в експлікаційне поле: *“O toison,*

⁸ Примітку наведено з одруківкою у слові *сентиментальний*, що наявна в рукописі.

moutonnant jusque sur l'encolure! O boucles! O parfum charge de nonchaloir! Extase! If you take my meaning" (Mathers, 2019). Хоча, не зайве підкреслити, у перекладацькому рукописі лінгвістичну специфіку сповна відтворено: "*O toison*, moutonnant jusque sur l'encolure! O boucles! O parfum charge de nonchaloir! Extase! Якщо ви розумієте, про що я*" (див. Додаток А). Для підвищення розуміння твору читачем перекладач ідентифікує інтертекстову вставку і перекладає її: «"*O toison*" – уривок вірша "*Волосся*" Шарля Бодлера (з фр.) «*Ох, руно, що струмує до вирізу! Ох, ці кучерики! Ох, запахи, безжур'ям пронизані! Екстаз!*» (див. Додаток А). Редакторка вводить запропонований у перітекстовій формі переклад цитати в основний текст, повністю елімінуючи маркери французької мови. Натомість модифіковану примітку позиціонує як результат своєї інтелектуальної діяльності. Утім, це всього-на-всього скорочений варіант перекладацького формулювання: «*Ох, руно, що струмує до вирізу!.. (прим. ред.) – уривок вірша «Волосся» Шарля Бодлера (з фр.)*» (див. Додаток Б). Більш коректним, на наш погляд, було б не змінювати уточнення авторства, оскільки в ньому не транслюється нова інформація, як і не додаються інші лексичні одиниці, лише наявні лексеми зазнають зміни диспозиції.

В окремому документі з коментарями редакторка висловлює чітке бачення, що насиченість тексту різномовними уривками має бути зведено до мінімуму, оскільки це порушує логічну парадигму, у якій переклад сприймається як такий, що тяжіє до максимального викладу тексту засобами цільової мови: «*Купа тексту іноземнимИ мовами, навіть не однією. Тим паче, що є вкраплення на кшталт Petit déjeuner, що з фр. – «сніданок». Не розумію, чому не написати просто «під час сніданку»? У деяких місцях замінила, в решті прошу перекладача виконати переклад і все ж таки подавати український твір українською*» (див. Додаток В). Прикметним з ракурсу вивчення мережі агентів парапекладу вважаємо формулювання «*в решті прошу перекладача виконати переклад*», що засвідчує трилатеральну взаємодію редактор ↔ менеджер видавництва

(відповідальний за випуск) ↔ перекладач, оскільки комунікація опосередкована і відповідний документ із зауваженнями пересилає саме координатор перекладацького проєкту.

Форенізація, первинно застосована для повнішої репрезентативності стилю, змінюється в остаточній версії перекладом заради досягнення плавності читання і створення ефекту невидимості перекладацьких втручань, услід за Л. Венуті. Як наслідок, перекладені в коментарях вставки французькою та латинською стали частиною тексту, а перітекстові сліди нейтралізовано, попри те, що перекладач аргументував необхідність реконструювання твору з огляду на складну композицію паратексту: *«Англомовний текст містить вставки іншими мовами, що свідчить про еклектичний наратив. Збереження назв мовою оригіналу є особливим способом відтворення тексту мови-джерела. Стратегія одомашнення у цьому разі руйнує стильовий ефект»* (див. Додаток В). Експлікаційна позиція перекладача, як бачимо, не резонує з візією інших агентів парапекладу, що призводить до лінгвістичного спрощення – утилітарної практики для оптимізації читання і розуміння тексту. З іншого боку, відповідні рішення віддаляють від досягнення арсеналу маркерів ідіостилу автора, які водночас є ланками, що з'єднують сюжетні лінії.

На противагу цьому, трансплантація латинських фраз відзначається позитивною динамікою, що вказує на гетерогенний підхід у питанні відтворення чужомовної лексики, яка відрізняється від мови оригіналу. Лояльне ставлення продемонстровано на прикладі латинізмів. Так, скажімо, редакторка спершу переклала фразу, ліквідуючи примітку: *«mirabile dictu – записала це українською, прибрала винос»* (див. Додаток В), однак коментар-відповідь перекладача сприяв зміні тактики: *«Звучить і справді простіше, проте повернув, як було, з огляду на те, що автор зумисне вживає латинські вислови, а не англійські. Перший мотив: збереження ідіостильових особливостей наративу. Другий аргумент зумовлений можливою відсилкою до іншого уривка твору, іншої*

сторінки, де теж наведено вислови латинською. Вилучаючи цю частину, ми можемо вплинути на вибудовування причинно-наслідкових зв'язків» (див. Додаток В).

Сліди перітекстової форми, створеної перекладачем, затираються й у випадку з іншою приміткою: «*Фелісьєн Жозеф Віктор Ронс (прим. ред.) – бельгійський художник, графік, ілюстратор, майстер літографії та офорту*» (див. Додаток Б). Мусимо додати, що це тлумачення мало перітекстові передумови: «*Фелісьєн Ронс – бельгійський художник, ілюстратор, карикатурист, що асоціюється із символізмом і паризьким **Fin-de-Siecle***» (див. Додаток А). Перекладацька примітка дублювала елемент тексту, у якому вказано прізвище та єдине ім'я митця, а не повну форму імені. Невипадково фокус у ній зміщено на паризький **Fin-de-Siecle**, адже йдеться про чергову відсилку до сторінок, які маркують французькі реалії і формують тим самим окремий хронотоп твору. Про це слід пам'ятати, оскільки роман являє собою хаотичне плетиво сюжетних ліній, невпорядкованих на рівні композиційної організації окремими главами чи частинами, де пагінація формальна і не виступає виразником логічної наративної послідовності. Експлікаційні складники *бельгійський художник* та *ілюстратор* спільні для двох приміток, що порушує питання про доцільність співвідносити охарактеризоване пояснення лише з редакторкою, як і те, чи доцільним можна вважати відсутність маркерів французьких реалій.

Проблема перітекстової апропріативності може мати різні вияви. Примітка чи коментар, створені одними учасниками парапекладацького процесу, іноді приписуються іншим. Так, топонім **Ленінград** залишено перекладачем без коментування (див. Додаток А), проте редакторка додала надрядковий знак у тексті, запропонувавши топографічне уточнення: «**Ленінград** – нині Санкт-Петербург, Росія» (див. Додаток Б). У цій ділянці відсутня вказівка перітекстового авторства, тому її створення ототожнюється з перекладачем.

Відповідна логіка співвіднесення впливає із першого пояснення в українському виданні. Примітки перекладача не потребують вказівок, оскільки є наскрізними: «“Акверієс” або “Екверієс” (з англ. “Aquarius” – “Водолій”) (Тут і далі – прим. перекл., якщо не вказано інше)» (Мезерс, 2025, с. 7).

Параперекладацька дискусія виконує вирішальну роль щодо представлення твору. Робочі коментарі стають ділянкою для розвитку думок, або їхнього полярного представлення. Абсурдистська манера і уривчастість письма каталізують інтерпретативні процеси, які вирізняються неоднозначністю, серед них синтаксична конструкція “*If he got the third point, she’d owe him a box of a hundred Egyptian cigarettes – Gourdoullis, and if she won, he’d give her three pairs of Etam dawn mist, **ten inches***” (Mathers, 2019). Складність викликало словосполучення **ten inches**, яке перекладач спершу передав як **десять пальців завдовжки**, пропонуючи архаїчне автентичне мірило (див. Додаток А). На редакторський погляд, мова була про щільність панчіх – **десять ден**, проте пряме формулювання, яке б давало підстави ствердно відстоювати цю думку (**12 denier**) відсутнє. Саме тому у відповідь на пропозицію лексичної заміни перекладач наводить такі аргументи: «Один дюйм має 2, 54 см. Довжина панчіх – 10 дюймів – приблизно 30 см. Ден – це загалом про щільність. Логічно, що панчохи короткі. Залишаю дюйми без одомашнення міри довжини» (див. Додаток В). Зрештою, версія **десять дюймів завдовжки** стає остаточною (Мезерс, 2025, с. 24).

Через тенденцію до звуження меж паратекстового поля, яке іноді за обсягом переважає основний текст, що зумовлено прагненням навести фокус на рецепцію роману з малознайомими чи новими реаліями для читача перекладу, деякі примітки втрачають свій онтологічний статус. Сюди належить експлікація метафоричного сегмента **Etam dawn mist**, створена перекладачем: «**Етам** – мережа крамниць модного одягу (у Британії запущена з 1923 р.). Сама компанія була заснована в Берліні у 1916 році виробником панчіх, а тоді нижньої білизни,

Максом⁹ Ліндеманном. Тож, мабуть, мова про панчохи. “Досвітньої мли”, ймовірно, стосується кольору» (див. Додаток А).

Прийом буквального перекладу і транскодування іноді постає найбільш оптимальною опцією для застосування, що простежуємо на прикладі перекладацьких маніпуляцій у такому реченні: “*That all happened by the Mole, and there was the oldest brass in England, saying : SIRE : IOHAN : DAUBERNOUN : CHIVALER : GIST : ICY : DEV : DE : SA : ALME : EYT : MERCY*” (Mathers, 2019, p. 20). Порівняймо з українським варіантом: «*Це все сталося біля Моула***, і там стояла найстаріша мідна фігура Англії***, на якій було сказано: “*SIRE : IOHAN : DAUBERNOUN : CHIVALER : GIST : ICY : DEV : DE : SA : ALME : EYT : MERCY*”****» (Мезерс, 2025, с. 44). Складність передання засобами вихідної мови викликає онімізована лексема **Mole**. Відсутність однозначних відсилок до топоніма підштовхує до вкрай обмеженого і обачного використання перітекстових ділянок для трактування: «*Моул (Mole) – у перекладі з англійської “крім”*» (Мозерс, 2025, с. 45). Зазначена лексична одиниця стала поштовхом для рефлексій редакторки, котра вибудовує свою логічну лінію в пошуку авторської семантики: «*Намагаюся знайти, де колись стояла найстаріша мідна фігура Англії. Чомусь не розумію, до чого тут Мол («крім»)*. Чи не може бути варіантів у перекладі слова «Mole»? Подивилася карту Суррею – нині це частина Лондона. У межах цього району є багато водойм. Можливо, скульптура колись стояла десь на пірсі? На якомусь пагорбі?» (див. Додаток В). Однак причини сфокусуватися на конкретній читацькій рецепції відсутні.

Трансфер староанглійської епітафії в текстову тканину цільової мови не став черговою темою для дискусії. Надгробний напис, як бачимо, переноситься з урахуванням графічної специфіки, вираженої використанням великих літер для

⁹ Максом – має бути Максом. У тексті дисертації збережено написання з одруківкою, як у перекладацькому рукописі.

всіх словесних компонентів. Сама примітка залишається практично без редакторських правок: «*****SIRE: IOHAN: DAUBERNOUN: CHIVALER: GIST: ICY: DEV: DE: SA: ALME: EYT: MERCY – слова, викарбувані на мідному пам'ятнику 1320 року (графство Суррей, Англія), встановленому на честь лицаря Джона д'Аберна II. Напис, створений середньоанглійською, **розшифровується** так: “Сер Джон д'Абернон, лицар, лежить тут. Боже, помилуй його душу”» (див. Додаток А). Виняток становить дієслово **розшифровується**, яке в друкованому виданні замінено на **перекладають** (Мезерс, 2025, с. 45).

Інтертекстовість роману підштовхує до спорадичного використання перекладених уривків. Замість того, аби заново відтворювати частини тексту, що первинно належать до інших видань, перекладач покладається на авторитетність інших перекладачів, запозичуючи сформульовані фрази. Відповідну прагматику можна пояснити ширшою перспективою на твір тієї людини, яка взаємодією із ним цілісно, глибше розуміє контекст, ідіюстиль автора, інтенцію. Цитата в такому разі послідовно трансліює настрій донорської книжки. Різноманітність стилів і навіть еклектична неорганічність стають формантами текстурності текстової тканини перекладу, спеціальним прийомом. Це породжує робочу полеміку. Відповідну причинно-наслідкову закономірність ілюструє таке речення: – “*Really, if the lower orders don't set us a good example, what on earth is **the use** of them?*” (Mathers, p. 9). – «А й справді, коли від нижчих прошарків нема добрих прикладів, то який із них **пожиток**?» (див. Додаток А). У коментативному документі редакторка зосереджується на лексичній невідповідності: «“**Пожиток**” – це “їжа”, “речі” і т.д. А тут ідеться про роль мас, тому й змінила на “користь”» (див. Додаток В). Висунута пропозиція видається раціональною, адже лексема *користь* зрозуміла і передає суть іменника **the use**. Однак перекладач спростовує думку, боцімто наведена лексична одиниця семантично некоректна: «По-перше, слово “**пожиток**” має

значення “користь” ПОЖИТОК – тлумачення, орфографія, новий правопис онлайн (slovnuk.ua)» (див. Додаток В). Другим аргументом виступає наголошування на запозиченні формулювання: *«По-друге, там ужита цитата із перекладу Р. Доценка, яка написана в лапках. Цитата не редагується»* (див. Додаток В). Зрештою, у книжці зафіксовано ось який варіант передання речення засобами цільової мови: *«А й справді, **коли від нижчих прошарків немає гідних дій**, то який із них **пожиток?**»* (Мезерс, 2025, с. 22). Для більшої ясності щодо перекладу цієї частини твору, у виданні збережена автентична перекладацька примітка: *«Інтертекстуальна фраза, що перегукується із реплікою Елджернона із п'єси Оскара Вальда “Як важливо бути поважним” (пер. Р. Доценка): «*Але ж і справді – якщо представники нижчої верстви не будуть для нас взірцем, то взагалі який з них пожиток? Вони, як клас, начебто зовсім позбавлені почуття моральної відповідальності»* (Мезерс, 2025, с. 23). Синтаксичний сегмент **коли від нижчих прошарків нема добрих прикладів** (див. Додаток А), що транслює ідею відсутності взірцевих моделей для наслідування, наявних у вихідному тексті *“if the lower orders don't set us a good example”* (Mathers, 2019, p. 9), замінюється редакторкою на *«коли від нижчих прошарків немає гідних дій»* (Мезерс, 2025, с. 22). Тим самим відбувається часткова модифікація значення, адже реципієнту складніше зчитати ідею поведінкових схем, на які варто орієнтуватися.

Декодування твору загалом трансформується відповідно до парапerekладацьких рішень. Для прикладу, редакторка пише, що *«Скоротила два виноси: 1) Про МакКріммонів; 2) Про Фолкленд»* (див. Додаток В). Насправді, мова не про скорочення пояснень, а про зменшення обсягу паратекстової ділянки шляхом повного видалення цих форм. Перша примітка, як гадаємо, виконує роль індикатора місця дії: *«МакКріммони – родина волинистів із шотландського високогір'я, грали для вождів клану МакЛеод і жили в замку Данвеган на острові Скай»* (див. Додаток А). Хай там як, вона певною мірою співвідноситься з іншою перекладацькою приміткою (що зазнала лише коректорських втручань,

додавання коми наприкінці уточнення), у якій теж згадується острів Скай: *«Тусітала і Флора (із самоанської “оповідач казок”) – так називали Роберта Люїса Стівенсона. Флора ж стосується Флори МакДональд (шотландської яacobітської героїні, яка допомогла Чарльзу Едварду Стюарту, широко відомому як Бонні Принц Чарлі, втекти на острів Скай, про що Стівенсон написав пісню “Skye Boat Song”»* (Мезерс, 2025, с. 49).

Інші наслідки має рішення щодо вживання прийменника *на*. Зрозуміло, що книжка не повинна бути обтяжена алгоритмами відтворення текстів. Утім, перекладач висловлює застереження, що він не має певності стосовно того, під яким кутом сприймати інформацію: *«На Фолкленд – тут ужито прийменник «на», позаяк потенційно йдеться про острови Фолкленд, однак таку ж назву має село в Шотландії»* (див. Додаток А). Безальтернативне розуміння *Фолкленду* фіксуємо в надрукованому романі: *«Сказали, що це Воттон, хоча я вважав інакше, і буцімто вона тільки-но прибула на острови Фолкленд»* (Мезерс, 2025, с. 42).

Наведені приклади з робочих документів демонструють комплексний характер параперакладських процесів, під час яких видозміни тексту і перітексту досягають своєї остаточності. Алогічна манера викладу твору позначається на формулюваннях перекладача в межах експлікаційних зон. Хронологічно пізніша позиція редактора доповнює або реінтерпретує наявні тлумачення, що циклічно стають предметом полеміки та критичних рефлексій перекладача на етапі ревізії. Показ взаємодії агентів параперакладу доводить важливість ретельного вивчення цього питання для поглиблення усвідомлення, які аргументи і світоглядні орієнтири підштовхують до певної стратегії чи підходу при перекладі, що, зрештою, робить його книжкою із утилітарним перітекстовим полем, авторство окремих елементів якого не завжди ідентифікується правильно.

2.2. Трансфер спунеризму: текстові стратегії та параперакладацькі рішення

Інтерлінгвальний переклад незмінно порушує питання про відповідність відтвореного тексту оригіналу та сприятливе підґрунтя для її досягнення. Еквівалентність певних реалій чи лексичних одиниць додатково підсилюються через коментарі, оскільки пластичність тексту мови-джерела, що подекуди сприймається як застигла форма, виявляється в його семантичній множинності, яку підживлюють складні лінгвістичні явища та прийоми, зокрема спунеризм.

М. Мухардіс визначає спунеризм як «різновид фонологічної девіації в мові, яка відбувається при зміні позиції двох або більше складів чи слів у реченні, що часто спричиняє зміну значення» (Muhardis, 2024). Визначення дослідника впливає із наукових розвідок Б. Дж. Баарса та М. Т. Мотлі, які підкреслили синтагматичний характер мовленнєвих помилок і відзначили, що найчастотнішим серед них є спунеризм. Відповідна девіація зводиться до транспозиції початкових приголосних, рідше голосних у медіальній позиції чи приголосних наприкінці слова. За твердженнями лінгвістів, переміщення фонем і фонемних кластерів, притаманне спунеризму, відбувається між суміжними чи близькосуміжними лексичними одиницями (Baars & Motley, 1976, p. 467).

Епонімний термін «спунеризм» походить від прізвища декана, а пізніше ректора (вердана) оксфордського Нью-Коледжу преподобного Вільяма Арчибальда Спунера, який вирізнявся обмовками. Одну з перших датовано 1879 р., коли під час богослужіння він неправильно виголосив християнський гімн Джона Чандлера: замість “Conquering Kings” («королі/царі-завойовники») – “Kinkering Kongs” (Lederer, 1994, p. 131).

Окрім мовлення, спунеризм втілюється і в письмовій формі, зокрема в романі “Щелепи Каїна” Едварда Повіса Мезерса. У тексті спунеризм виступає стилістичним прийомом і є особливістю творчого методу письменника.

На противагу каламбуру (з фр. “calembour” – гра слів), комічний чи сатиричний ефект якого досягається через використання омонімів, паронімів та різноманітних полісемантичних форм (Гром’як, Ковалів & Теремко, 2007, с. 322), спунеризм виникає в мовленні мимовільно, тоді як у текстах його наявність може бути інтенційно зумовленою, а гумористичне спрямування не варто вважати визначальним. Зміст висловлювання в каламбурі експліцитний і при перекладі першочерговим залишається спричинення еквівалентної реакції в читача цільової культури, а не принципове збереження образності і добір лексичних одиниць, що виражають тотожне чи наближене значення.

Е. Повіс Мезерс зумисне транспонує літери. Таким чином породжується багатозначність трактувань. Це стосується окремих словосполучень, групи речень, об’єднаних контекстом чи нумерацією сторінок, що позначається на розумінні образів та місця дії. Порівняймо: “*But the very phrase struck chill like the slap of the Firth of Forth above the heart, wading out over the **coal dust** in the morning*” (Mathers, 2019, p. 7). – «Але сама фраза пронизала мене холодом, наче Ферт-оф-Форт** хлюпонує коло серця, пробираючись по **вугільному пилу***** вранці» (Мезерс, 2025, с. 18). У перекладеному уривку наведено коментар про авторську заміну літер у бінарному словосполученні **coal dust**, яке передано без маніпуляцій у вигляді втручання агентів парапекладу (перекладача, редактора, коректора): «... вочевидь, у цьому уривку автор вдається до спунеризму, себто заміщує літери й замість «**coal dust**» (вугільний пил) мало б бути «**dull coast**» (понуре узбережжя)» (Мезерс, 2025, с. 19). Обґрунтування, чому цей сегмент тексту з алогічною природою належить до мовної гри не відображено в паратекстовій ділянці, проте послідовність відповідного трактування можемо відслідкувати, зважаючи на відсилку на початку сторінки до п’єси «Тайфун» угорського драматурга Мельхіора Ленґеля: “*I had gone to sleep the night before after rereading **Typhoon***” (Mathers, 2019, p. 7). – «Напередодні ввечері, перечитавши “**Тайфун**”, я пішов спати» (Мезерс, 2025, с. 19). З огляду на те, що місця розвитку дії в

детективному романі «Каїнова щелепа» закодовані, згадка назви твору, яка асоціюється з тропічним циклоном, підштовхує до розгляду мариністичної тематики як фікційно зумовленої та такої, що вказує на місце перебування персонажа. Імпліцитний образ **моря** в цьому разі не є безпідставним, позаяк апелює до прецедентних експліцитних концептів моря: “*As I watch **the sea**, Casy Ferris passes with down-dropped eyes*” (Mathers, 2019, p. 1). – «*Милуючись **морем**, я бачу Кейсі Ферріс, яка пропливає повз мене, потупивши погляд*» (Мезерс, 2025, с. 6).

Слушність припущення про мариністичний зв’язок підтримує і порівняння *наче Ферт-оф-Форт*, що підкріплене коментарем: «*естуарій, гирло, в основі якого кілька шотландських річок, зокрема річка **Форт***» (Мезерс, 2025, с. 19)). Важливо додати, що естуарій розширюється до моря чи океану. У такий спосіб образ вугільного пилу, що пов’язується насамперед з промисловими відходами і урбаністичними пейзажами, може перебувати в опозиції до картини понурого узбережжя, яке уособлює емоційну напругу.

Спунеризм, що виникає на основі наявних у мові (langue) явищ, реалізується в тексті чи мовленні (parole) та декодується в паратексті, який взаємодіє із ним (див. Рис. 2.1.), себто текстом чи мовленням, інтерпретуючи контекст, так само, як із мовою, шукаючи в ній релевантну лексему чи висловлювання, що незрідка виявляються через інтертекстові кореляції.

Окрім перестановки літер, спунеризм може бути утвореним на основі й допоміжних лінгвістичних маніпуляцій, себто комбінованим чином, серед яких заміна одних елементів іншими. Розгляньмо це на прикладі, аналізуючи й семантичні модифікації: “*A time, I thought, not only utterly depressing in itself, but also, when one is alone, **as Dutch as dillwater***” (Mathers 2019, p. 69). – «*Час, – подумалося мені, – не лише вкрай розпачливий сам по собі, але й коли людина наодинці, тоді вона такий голландець, як вода з **коропом****» (Мезерс, 2025, с. 142)). У паратекстовій ділянці наведено коментар, який декодує компаративну

конструкцію, наводячи оригінальне стійке сполучення слів: «Тоді вона такий голландець, як вода з короном – спунеризм. Фраза “as Dutch as dillwater” є трансформацією порівняння “as dull as dishwater” (дослівно “темний, як помий”), яка означає “надзвичайно понурий”» (Мезерс 2025, с. 143)).

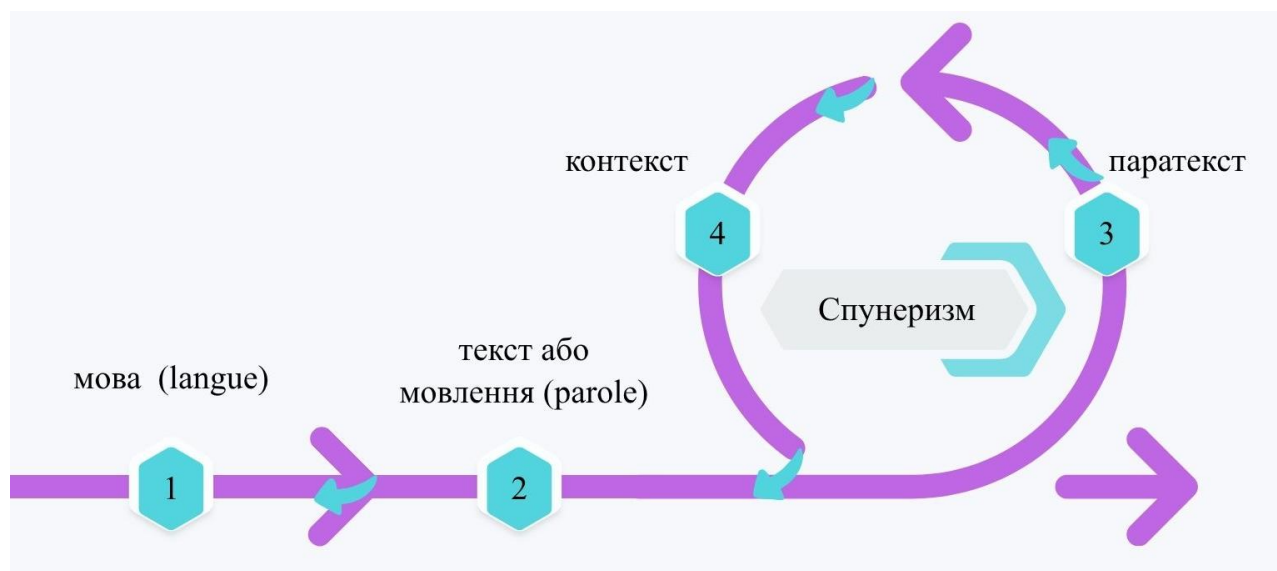


Рис. 2.1. Структурна модель реалізації спунеризму та його вияву

Перекладацька експлікація виявляє значення зміненої фрази, яке не зчитується в оригіналі і потребує додаткових інтелектуальних зусиль для деконструкції та пошуку семантичного навантаження. Для трансферу окресленої синтаксичної комбінації використано прийом очуження, що сприяє підсиленню ефекту віддаленості тексту в культурному сенсі та необхідності розширення інтерпретативного поля. Збереження часткової образності простежуємо на прикладі відтворення апелятива *голландець* та модифікованого концепту води, однак *брудна вода* передається як *вода з короном*, що радше покликане породити відчуття нетиповості.

Розгляньмо перестановку в похідній фразі *as Dutch as dillwater* та реконструйованому порівнянню *as dull as dishwater*. Подвоєння *ll* із кодифікованого прикметника *dull* змішується і посідає місце диграфа *sh* у лексемі *dishwater*. Натомість *dull* насамперед піддається апокопі, після чого на усіченій

ділянці виникає триграф *tch*. Саме два різні алгоритми видозмінювання слів дають підставу засвідчувати комбінований тип спунеризму з відносною еквівалентністю, оскільки диграф і триграф вказують на фонетичне явище, при якому нагромадження приголосних позначають один звук.

Якщо деякі транспозиції літер створюють нове семантичне поле, що породжує перекладацьку і реципієнтну невпевненість через множинність трактувань, яка накладається на орфографічну коректність, то в інших випадках відхилення від мовних норм породжує однозначність у питанні ідентифікації мовної гри: “*After all the **Grundy Sapphic** of yesterday had described a more universal taking off in Ireland*” (Mathers, 2019, p. 11). – «Адже вчорашній **Гранді Санфік***** описував більш універсальний зліт в Ірландії» (Мезерс, 2025, с. 26)). Те, що, на перший погляд, видається автентичним і малозрозумілим онімом, у коментарях розглядається як цілеспрямована лінгвістична операція: «**Гранді Санфік** – спунеризм, утворений на основі “*Sunday Graphic*”, що є назвою англійського газетного таблоїда» (Мезерс, 2025, с. 27)).

Міжлексична перестановка літер належить до поширених прийомів, які Е. Повіс Мезерс застосовує до різних уривків твору, зокрема алюзивних та інтертекстових, не оминаючи увагою і уривки із сакральних текстів: “...*I took the warnings of the **Ming** and got there instantaneously...*” (Mathers, 2019, p. 70). – «...я дослухаюся до застережень **Мінга***** і миттєво дістануся туди» (Мезерс, 2025, с. 144). Визначення джерела запозиченого висловлювання, що зазнало модифікацій, зафіксовано у відповідному коментарі: «Дослухаюся до застережень **Мінга** (в ориг. “*took the warnings of the Ming*”) – спунеризм, видозміна фрази “*take the wings of the morning*” (дослівно “взяти крила ранку”, тобто буде швидким, як проміння світанку) Псалми, 139:9» (Мезерс, 2025, с. 145).

На рівні з явищем білатеральної заміни літер, прослідковуємо і випадки унілатеральних проєкцій, коли відщеплення букви відбувається лише в одному

слові: “*I felt as if great **asses of mice** were pressing down on my head, with all the cold weight of my certainty*” (Mathers, 2019, p. 82). – «Я почувався так, ніби величезні **рила броду**** тиснули на мою голову, з усією вагою моєї холодної впевненості» (Мезерс, 2025, с.168). Порухення нормативності словосполучення передано в лаконічному коментарі: «**Рила броду** (спунеризм) – в оригіналі – “**asses of mice**”, себто “**зади мишей**”, замість “**masses of ice**”, що означає “багато льоду”» (Мезерс, 2025, с. 168). Перекладацьке формулювання **рила броду**, побудоване на алітерації, підсилює розкладену лексичну одиницю **брила**, тоді як **оду** сигналізує про вмотивоване зашифровування відмінюваного іменника **лід** – **льоду**. Якщо в оригінальному реченні при зміщенні приголосного вдається відновити сенс словосполучення, то в перекладі, як видно, потрібно вдатися до більшої кількості ходів, однак таким чином акцент зосереджено на спорадичній дадаїчності як елементі оповіді.

Випадання літер притаманне й оригінальному тексту: “*He said he’d put that right, but he couldn’t find the **silly old jossers**...*” (Mathers, 2019, p. 99). – «Він сказав, що виправить це, але ніяк не знайде **дурних старих наложниць***...» (Мезерс 2025, с. 202). Трикомпонетний спунеризм **silly old jossers** засвідчує незмінність другої складової. Проаналізуймо коментар: «**Дурних старих наложниць** – словесна гра, оригінальна фраза “**silly old jossers**” (дослівно “**дурні старі простаки/меленні**”) є перекручуванням “**jolly old scissors**” (“**старі-добрі ножиці**”)» (Мезерс, 2025, с. 203)). Як бачимо, сленгова одиниця **jossers** (в однині **josser**), що в британській англійській денотує **a foolish person** (нерозумну людину) (CED), у цьому випадку утворена внаслідок усічення частини **sci** у слові **scissors** (ножиці). Для відтворення лексеми перекладач обирає слово **наложниці**, фонетично наближене до форми **ножиці**, що можемо розглядати як своєрідний прийом логічного розвитку в наративі. Вилучений елемент **sci** транспонований на місце **jo** у прикметнику **jolly** з редукуванням приголосного **c**, що свідчить на користь твердження, мовляв спунеризм не можна ототожнювати винятково із

перестановкою приголосних, адже це явище має більше репрезентативних варіацій.

Окрім перестановки та заміни літер у словах, текст містить інші вияви спунеризму, як-от цілеспрямовану одруківку: “**He had a wen**, and scratched his left whisker” (Mathers, 2019, p. 26). – («**Він мав жировик**** і чухав вуса зліва» (Мезерс, 2025, с. 56). Як бачимо, речення передано за допомогою буквальної методи відтворення, повністю дотримуючись оригінальної структури речення, проте в коментарях наведено іншу версію фрази: «**Він мав жировик** (англ. “**He had a wen**”) – у цій частині речення слово “**wen**” може бути елементом каламбуру і ототожнюватися з ідіомою “**have a yen (for)**”, що позначає потяг до чогось, когось» (Мезерс, 2025, с. 57). Парадоксальність оригінального твердження доводить таке речення: “*I supposed it would be different to suddenly develop a wen for someone*” (Mathers 2019, p. 26). – *Я припустив, що все було б інакше, якби в когось зненацька розвинувся жировик*** через когось* (Мезерс, 2025, с. 56)). Причинно-наслідковий зв’язок, показаний у цьому уривку, належить до ірраціональних, а то й сюрреалістичних, що стимулює появу рефлексивного коментаря: «*Розвинувся жировик через когось* (англ. “*develop a wen for someone*”) – співвідноситься із попередньою приміткою. Вочевидь, уривок мав звучати так: “*develop a yen for someone*” – “розвинувся **потяг до когось**”» (Мезерс, 2025, с. 56). Відповідно до контексту, уживання слова **yen** (потяг/тяжіння) видається більш доцільним, аніж лексеми **wen** (жировик), що має натуралістичний відтінок.

Ефект зніяковіння та глузування можна вирізнити в прагматичному деформуванні речень через мовну гру: “*To think of the tiny Clem mixed up, nay, a prime mover, in such affairs. Useful, courteous little chip of a bat*” (Mathers, 2019, p. 26). – «*Подумати лише, що крихітний Клем був замішаний, ні – був головним рушієм у таких справах. Корисний, ввічливий шматочок кажана***» (Мезерс, 2025, с. 58). При описі персонажа автор вдається до незвичного формулювання,

проте в паратекстовій формі використано експлікацію, яка впорядковує хід думок і прояснює висловлюване: «**Шматочок кажана** (англ. “**chip of a bat**”) – вочевидь, це черговий спунеризм, і фраза мала звучати як “**bit of a chap**” (себто “хлопчина”))» (Мезерс, 2025, с. 59). Зайве казати, що формулювання **корисний, ввічливий хлопчина** звучить дедалі простіше та зрозуміліше.

Спунеризм розширює вимір тексту та позначається на його сприйнятті, зокрема ускладнює визначення інтертекстової взаємодії, а також впливає на роботу над іншими відсилками, скажімо, історичними: “*To lose even two like these two, swallowed by the night, was apt to break a balance in one, to suggest that it was time to square accounts. **Caseus**, ah!*” (Mathers, 2019, p. 31). – «Втрапа бодай двох, як ці, поглинуті ніччю, могла порушити рівновагу й наштотувати на думку, що настав час поквитатися. **Казеус***, ох!» (Мезерс, 2025, с. 66)). У коментарях подано тлумачення лексичної невідповідності, усунення якої сприяє розкриттю концепту зради через змову як форму співучасті в злочині: «**Казеус** – з лат. “**caseus**” (“**cup**”). Це гра слів, у якій замість “**Caseus**” мало бути вжито “**Cassius**” – ім’я змовника проти Юлія Цезаря» (Мезерс, 2025, с. 67). Подана паратекстова інтерпретація підкріплюється супровідним коментарем, який констатує інтертекстову кореляцію в текстовій тканині: «Хоч ні худих, ані голодних тут нема – натяк на фразу “...**Cassius** has a lean and hungry look; He thinks too much: such men are dangerous” (у пер. “**Кассіус/Кассій** худий і зголоднілий має вигляд, він думає з надлишком, таких людей потрібно стерегись”) – В. Шекспір, “Юлій Цезар», Дія 1, Сцена 2”» (Мезерс, 2025, с. 67).

Стійкі сполучення слів виявляються особливо вразливими в питанні схильності до буквених зміщень, засвідчених у коментарі: «Я б опинився на боці Селфрідж – в оригіналі “I could now get **moled and isled** on the Selfridge”, у якій частина “**moled and isled**” є словесною головоломкою, яка, ймовірно, відповідає словосполученню “**old and misled**”, себто постаріти і збитися на манівці» (Мезерс, 2025, с. 87). Припущення перекладача зумовлене вище наведеною

ретроспективою, пов'язаною з юним віком: *“I looked back on my own youth; I had been about a bit, as they say; sometimes, **to catch a whale, I had cast a sprat over the windmill**”* (Mathers, 2019, p. 41). – «Я озираюся на свої молодечі роки, я мало гуляв, як то кажуть; іноді, **щоб упіймати кита, я мав кинути шпротику на вітряк****» (Мезерс, 2025, с. 86)). Окрім того, речення цікаве з погляду вивчення спунеризму, який передбачає не лише транспозицію літер, а й перестановку слів та нашаровування лексичного пласта в ідіоматичних сполуках, що зафіксовано в паратекстовій зоні: *«Щоб упіймати кита, кинути шпротику на вітряк (англ. **to catch a whale, I had cast a sprat over the windmill**) – оригінальна фраза містить видозмінену ідіому “throw a sprat to catch a mackerel/whale” (“кинути шпротику, щоб отримати макрель”), що означає “пожертвувати чимось малим заради більшого”, – діяти нерозважливо»* (Мезерс, 2025, с. 87).

Відновлення смислової лінії в тексті не завжди відбувається через перекладацькі рефлексії, виражені в паратексті, що демонструє таке речення: *“But one was so helpless alone in a great building of many flats: I was glad I had **not given up stealing at the doors**”* (Mathers, 2019, p. 45). – «Але я був такий безпорадний один у великій багатоповверхівці: я був радий, що **не облишив красти під дверима******» (Мезерс, 2025, с. 94). Фрагментарне письмо в дусі «потoku свідомості» породжує низку інтерпретаційних конфігурацій, що не вичерпують запит на однозначність трактування події: *«Красти під дверима (англ. “stealing at the doors”) – вірогідно, це спунеризм, і мало бути “dealing at the stores” (“промишляти біля крамниць”))»* (Мезерс, 2025, с. 95). Найімовірніше, мовиться про залишення собаки вдома: *“I stayed myself with devilled Epicam...”* (Mathers, 2019, p. 45). – «Я залишився сам із пацетом із шинки» (Мезерс, 2025, с. 94). Тож, **stores** може вказувати на **комору** або **запаси їжі**, які є розрадою в цій ситуації.

Особливий вид спунеризму вбачаємо в зливанні частин слів у єдину лексичну одиницю, що можна класифікувати як окремий вид скорочення.

Це проілюстровано в такому реченні: *“I paid respect also to a couple of exceptionally large **yets**”* (Mathers, 2019, p. 51). – «Я також віддав шану кільком напрочуд великим **тусам****» (Мезерс, 2025, с. 106)). Лексема, що нагадує прислівник **yet**, який вживається в питальних (чи вже?) та заперечних реченнях (ще не), не підходить за змістом. Тому коментативне трактування наділяє синтаксичну конструкцію зрозумілим сенсом: «**Тус** (в ориг. “**yets**”) – це слово є авторською вигадкою, і, ймовірно, позначає скорочення від “**yew trees**”, себто “**тусове дерево**”. Важливо, що із 1762 року на майданчику біля **Yew Tree Inn** розташовується Крикетний клуб Челвінгтон і Райп (CRCC). Тут відбувалися ігри команди графства Сассекс із іншим відомими гравцями країни. Також це слово може виступати відсилкою до прізвища поета **В. Б. Єйтса** (“**Yeats**”)» (Мезерс, 2025, с. 107). Розвиток думки в цьому напрямку видається раціональним, якщо зважити на факт, що в ширшому контексті йдеться про спортивну гру, про яку мовиться у відповідному уривку тексту: *“As I was not staying, but only passing through, I raised my hat to the eleven that played All England for a thousand guineas...”* (Mathers, 2019, p. 51). – «Оскільки я не затримувався, а лише проходив повз, **то зняв свого капелюха перед одинадцятьма, що грали за Всю Англію за тисячу гіней**» (Мезерс, 2025, с. 106)).

Афезу теж розглядаємо як приклад спунеризму: *“When I was twelve I had collected bus tickets and, if I had known where to look for them, would doubtless have collected **whole ickets** also”* (Mathers, 2019, p. 69). – «Коли мені виповнилося десять, я безладно збирав яйця. У дванадцять – автобусні квитки і, якби знав, де їх шукати, напевно збирав би **цілі кити****» (Мезерс, 2025, с. 142)). У коментарі подано вкрай стисле пояснення, яке радше покликане наголосити на тому, що текст не має одруківок, а складні для розуміння лексичні одиниці становлять ідіостилістичну єдність: «**Цілі кити** – **квитки** (в ориг. “**whole ickets**” замість “**whole tickets**”) – словесна гра» (Мезерс, 2025, с. 143)). Утім, якщо “**ickets**” виступає асемантичною лексемою, то слово **кити** має чітку анімалістичну

конотацію, відтак ефект заміни не можна трактувати як еквівалентний. Таким чином вдається передати відчуття дисгармонії в текстовій тканині, складність її фактури.

Розглянуті приклади спунеризму дають підстави визначати його як складне явище, здатне впливати на організацію речення через видозмінювання одного лексичного компонента (частіше двох), які зазнають повного чи часткового взаємного обміну графічними елементами. Також спунеризм може виявлятися через модифікацію багатокомпонентних структур, які змінюють своє значення.

На підставі проведеного аналізу можемо виокремити відповідні способи творення спунеризму (див. Рис. 2.2.):

1. *Мутуальна транспозиція* (білатеральна, з переставлянням літер у межах двох лексичних одиниць): $coa \leftrightarrow l \ du \leftrightarrow st = du + ll \ coa + st$. Попри подвоєння кінцевого приголосного *l*, таку транспозицію варто розглядати як повну, оскільки в ній не передбачено додавання літер, яких не було у вихідних словах. Повна транспозиція стосується не лише графічного, а й фонетичного рівня, тому є компілятивною ($w \leftrightarrow arnings \ of \ the \ M \leftrightarrow ing = wings \ of \ the \ morning$). Так, буквосполучення *ar* у слові *warnings*, як і *or* у *morning*, передаються в транскрипції однаковою фонемою /ɔ:/ (open-mid back rounded vowel – напіввідкритий задній округлений (лабіалізований) голосний), порівняймо: /'wɔ:nɪŋ/ /'mɔ:nɪŋ/. За аналогією до цього категоризуємо і трикомпонентне словосполучення *silly old jossers*, у якому змін зазнають лише два слова: $si \leftrightarrow lly \ old \ jo \leftrightarrow ssers = jo + lly \ old \ sci + ssors$. Візуально простежуємо двосторонній трансфер літер, а також додавання ($si \rightarrow sci$) та заміну ($ssers \rightarrow ssors$). Проте на фонетичному рівні ці особливості не позначаються, оскільки *s* у межах лексичної одиниці *scissors* не передається /'siz.əz/. Своєю чергою голосний *o* відображається тотожно до *e* в іменнику *josser*.

2. *Повну мутуальну транспозицію* фіксуємо в словосполученні $ch \leftrightarrow ip \ of \ a \ b \leftrightarrow at - b \leftrightarrow it \ of \ a \ ch \leftrightarrow ap$, де нема ні додавання, ані вилучення компонентів.

Окреме місце посідає унілатеральна транспозиція, за якої два слова видозмінюються через зміщення літер з однієї лексичної до іншої. Для утворення спунеризму у виразі *masses of ice* літеру *m* з'єднано із залежним словом *ice*. Перебудована лексична одиниця натомість не стає реципієнтною *asses of mice*. До цього виду мутуальної транспозиції зараховуємо і такий приклад: *m*→*oled and isled* = *old and misled*. Хоча донорне слово *moled* після переставляння втрачає також *e*, зміна на фонетичному рівні не відбувається, оскільки зазначений голосний, так званий *silent e*, не відображається при вимові.

3. *Комбінована транспозиція*, яка передбачає зміну розташування елементів в оригінальному висловлюванні із послідовним заміщенням наявних графічних/лексичних одиниць іншими, скажімо: as *Du*↔*tch* as *dill*↔*water* і as *du*↔*ll* as *di*↔*shwater* (буквосполучення *tch* зазнає зсуву із прикметника *Du*↔*tch* на іменник *dill*↔*water*, і трансформується в *sh*, водночас подвоєння *ll* займає позицію триграфа *tch*). Іншим різновидом комбінованої транспозиції вважаємо переставляння елементів із додаванням компонентів. Це проілюстровано на прикладі ідіоми *throw a sprat to catch a whale*, яку автор видозмінює через нарощування лексичних одиниць, що ресемантизують фразу і порушують каузальну модель: *to catch a whale, I had cast a sprat over the windmill* (при тому саме використання *cast* замість *throw* не призводить до змістових перетворень).

4. *Селективна маніпуляція* спрямована на модифікацію одного компонента синтаксичної конструкції, що призводить до зміни семантики всього речення. У слові *wen* вилучено першу літеру, натомість додано іншу, яка впливає на вибудовування образного ряду та інтерпретування тексту: *He had a w↓en* (він мав жировик) – замість *He had a y↑en* (він мав тягу до чогось). Сюди ж належить уживання різнозначущого *Caseus* замість *Cassius*. До селективного типу зараховуємо й усічення на зразок *tickets*→*ickets*, яке стимулює ігрову активність із добору літери на початку відкритого складу.

5. *Блендингова маніпуляція* полягає в злитті частин двох чи більше слів в одну лексичну одиницю (бленд), при тому авторський неологізм, що частково повторює наявне слово на графічному рівні, породжує нерозуміння, позаяк його значення складно визначити в контексті. Як приклад можна навести введення в текст **yets** для позначення **yew trees** (тиси).

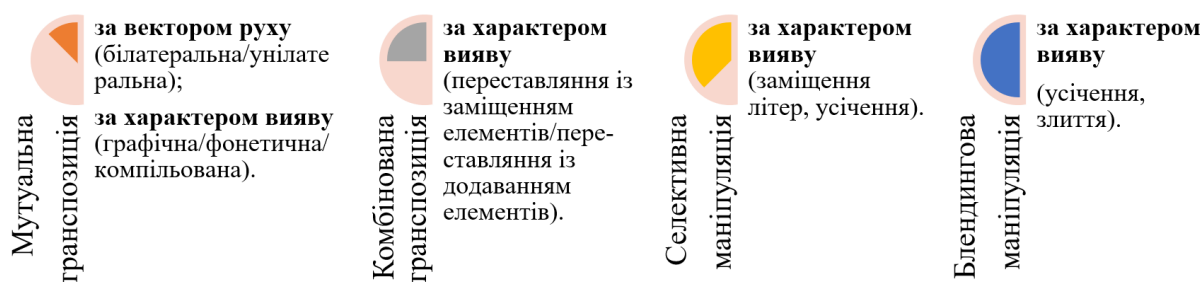


Рис. 2.2. Способи творення спунеризму

Таким чином, спунеризм належить до явищ, що виражають авторську поетику і мають широкий набір функцій. Серед них створення атмосфери ірреальності, забезпечення багатошаровості тексту, заклик до інтелектуальної гри, яка передбачає реконструкцію смислів. При тому відбувається збереження алогічності і плутаності висловлювань, які пояснюються через коментарі. У цій ділянці трактується лексичний намір письменника. Розшифрування спунеризму утверджує важливість перітексту та його інтерпретаційну цінність.

2.3. Глосарій як інструмент легітимізації штучної мови

Міграційний характер перітексту належить до виразників його мультимодальності. Іншу прикмету вбачаємо в поліморфізмі, себто властивості доволатекстового утворення бути репрезентованим різним чином залежно від видання. Це можна простежити на прикладі складних авторських неологізмів, екзотизація чи очуження яких дозволяє передати семантику лінгвістичної реалії. Транскодоване слово супроводжується послідовною експлікацією в тексті, що розглядається як внутрішньотекстова інтервенція, або ж отримує дефініцію у

ділянці для приміток. При фіксації багатьох випадків уживання питомо авторського пласта лексики постає питання про доцільність формування окремого глосарію, що з'являється в оригіналі чи в перекладному виданні. Укладачами можуть виступати самі письменники, редактори або перекладачі.

Необхідність у глосарію особливо відчутна при наявності в тексті артлангу¹⁰. Під ним розуміється штучна мова, створена автором для посилення аури художнього світу. Простір роману “Watership Down” англійського письменника Р. Адамса трактується Р. Гранді як постантропоцентричний (Grandi, 2021). Відповідне окреслення твору, у якому основоположне місце відведено кроликам, є радше альтернативною назвою усталеного поняття, чії витoki криються в казці. У генеалогії повістєвих творів М. Грушевського застосовано термін *звіринні казки*, де персонажі (звірі) наділені надприродними здібностями і можуть бути дружніми до людей або ж рішуче налаштованими проти них (Грушевський, 1993, с. 332-333). Звіринна сюжетна домінанта підштовхує до вирізнєння іншості та ідентичності через набір додаткових мовних засобів, що відображають їхні біоритми, безпосередньо пов'язані з природою, а також вірування щодо світобудови і побутування.

Лінгвістичні параметри зазначеного твору охоплюють лексику так званої «ляпінської мови». Відсубстантивний прикметник *lapine* походить від французького слова *lapin* (ч.р.), що позначає кролика (*lapine* (ж.р.) – кролиця) (Бусел, 2012, с. 354), і є дериватом латинської лексеми *lepus*, якою вербалізовано зайця (Скорина & Скорина, 2004, с. 108). Спільнокореневе слово *Leporidae*

¹⁰ Артланг (art-language) належить до неологізмів Дж. Р. Р. Толкіна. Уперше термін ужито під час лекції письменника під назвою “Secret Vice” (досл. «Тємний порок») в 1931 р., що розкривала його прагнення до глосопеї, себто творення мов (Tolkien, 2016). Вивченню артлангу присвячено дисертаційну роботу І. Ребрій, де розглянуто мовні конструкти Дж. Орвелла (новомову роману-антиутопії «1984»), надсат, притаманний роману-антиутопії Е. Берджесса “A Clockwork Orange”, а також глаб-ерібол-ефкорді зі “Space Trilogy” К. С. Льюїса (Ребрій, 2016). Штучні мови перебувають у фокусі дослідження Л. Кушнір (Кушнір, 2016), Л. Лисенко (Лисенко 2019), О. Ребрія, І. Ребрій & О. Бондаренко (Rebrii, Bondarenko & Rebrii, 2022) та ін.

(зайцеві) (Корчан, Щербакова & Кулинич, 2023, с. 124) узагальнює родину ссавців, до яких належить і кролик¹¹. Відтак ляпінська мова – це вигадливий таксоном для опису мови кроликів, що є головними персонажами твору.

Позиціонування ляпінського глосарію як окремої мови – завдання доволі амбітне, позаяк у відповідній перітекстовій формі роману налічується 42 лінгвістичні одиниці (Адамс, 2025, с. 602-603). У графічному романі, проілюстрованому Дж. Стурмом і Дж. Стафіном, їх лише 33 (Adams, 2023, р. 378-379) (див. Додаток Г). Ми зумисне уникаємо формулювання *графічна адаптація*, бо водночас ідеться про зміну візуальної репрезентації початкового видання і створення іншого тексту за мотивами попереднього.

Українським видається таке формулювання і на тлі заяви Н. Чомського в інтерв'ю з М. Аронофом, буцімто навіть есперанто не відноситься до мов (Chomsky & Aronoff, 2018). Хоча ця міжнародна мова, сконструйована Л. Заменгофом ще наприкінці XIX століття (Gobbo, 2017), настільки розвинулася, що у Великому есперантсько-українському словнику кодифіковано приблизно 100 000 слів та словосполучень (Пацюрко & Ковтонюк, 2015).

Глосарій артлангу, розташований у післятекстовому просторі (Адамс, 2025, с. 602-603) (Adams, 2023, р. 378-379), можна інтерпретувати з погляду конститутивних факторів мови вслід за Р. Якобсоном (Jakobson, 1960, р. 353), адже:

- 1) адресантом виступає автор як кодер повідомлення;
- 2) адресат, чи то декодер, ототожнюється із реципієнтом видання;

¹¹ Українська ретрансляція роману “Watership Down” з’явилася друком без погодження остаточної версії перекладачем Ю. Вітяком (Адамс, 2025), включно з номінаційною заміною. Вибір назви «Небезпечні мандри» затверджений штатними параперекладачами. Рішення використовувати результат інтелектуального напрацювання О. Мокровольського (з огляду на утвердження цього варіанту в цільовій культурі) (Адамс, 2017) породило жваве мережеве обговорення. Необхідно зауважити, що в договорі про створення перекладу фігурувала робоча назва «Мешканці пагорбів». Вона була зазначена і в акті приймання-передання відчуженого твору.

- 3) контекст, інакше кажучи, референт охоплює реалії фікційного світу;
- 4) повідомлення спрямоване на адресата;
- 5) код повідомлення має часткові характеристики, оскільки певні лексичні одиниці денотують по-новому предмети та явища, знайомі для адресата, тоді як інші позначають поняття, первинно зрозумілі лише для адресанта;
- 6) контакт актуалізується через читання.

Потенціал ляпінського глосарію представлений низкою лінгвістичних індикаторів, а саме:

- 1) наявністю топонімів: **Ефрафа** (Efrafa) – «*назва поселення, заснованого Генералом Чистцем*» (Адамс, 2025, с. 602); **Крикса** (Crixh) – «*центр Ефрафи, місце, в якому збігаються дві кінні стежки*» (Адамс, 2025, с. 603).
- 2) зоонімів, що представляють клички тварин: **Гайзентлей** (Hyzenthlay) – «*шерсть, що світиться наче роса*» (Адамс 2025, с. 602); **Сейн** (Sayn) – «*жовтозілля*» (Адамс, 2025, с. 603); **Сесюсіненн** (Thethuthinnang) – «*шурхіт листя*» (Адамс, 2025, с. 603);
- 3) апелятивів: **грака** (hrraka) – «*послід*» (Адамс 2025, с. 602); **тлей** (thlay) – «*шерсть*» (Адамс, 2025, с. 603).

Більш предметно різноплановість артлангу ілюструє різноманіття частин мови:

1. Іменник **Інле** (Inlé) належить до багатозначних слів, позаяк є космонімом, що позначає «місяць». Заразом лексема маркує «схід місяця». Концепт місяця має негативну конотацію, оскільки він безпосередньо пов'язаний із сутінками, коли все починає холоднішати, а заразом ставати небезпечнішим для кроликів. У цей час на полювання виходить низка хижаків, тож ці неunikненні природні цикли формують і метафоричну семантику лексеми, репрезентуючи образи темряви, страху та смерті.

2. Перцептивну лексичну категорію представляє одоративний прикметник **емблїр** (embleer), яким здебільшого характеризують тварину, що погано пахне (Адамс, 2025, с. 603). Натомість **нарн** (narn) характеризує приємну на смак їжу.

3. Прислівник **фу** (після) виокремлюємо на основі аналізу іменника **Фу-Інле** (Fu Inlé), що означає «після сходу сонця» (Адамс, 2025, с. 603). **Сільф** (silf) вказує на речі чи дії, які відбуваються поза горою, «знадвору, тобто не під землею» (Адамс, 2025, с. 603).

4. Дієслівну групу становлять слова, що передають значення фізіологічних процесів. **Вейр** (vair) означає «випорожнюватися», тоді як **сільфлей** (silflay) характеризує споживання їжі чи випасання нагорі.

5. Числівник **грайр** (hrait) денотує велику кількість чогось, що більше чотирьох.

6. У ляпінському артлангу не можливо вичленувати займенники, які вкомпоновані в лінгвістичну одиницю **М'сайон** (M'saion), що репрезентує двоскладне речення «**Ми** зустрічаємо **їх**» (Адамс, 2025, с.603). Однак, як бачимо, таких займенників 2: *ми* і *їх*.

7. Слід виокремити дієприкметник **тарн** (tharn), яким насамперед описують когось заціпенілого чи скованого страхом (Адамс, 2025, с. 603). Сюди зараховуємо і слово **зорн** (zorn), яке можна трактувати як дієприкметник (знищений, убитий) та як іменник (катастрофа).

Важливість збереження глосарію як автономної перітекстової цілісності, що взаємодіє з основним текстом, корелює із перекладацькою методою, оскільки задає параметри форенізації тексту, а не експлікації чи генералізації, заради збереження відчуття нерівномірної текстури текстової тканини, мови у мові.

Різноманіття ляпінського артлангу декларують й інші лінгвістичні особливості, серед яких наявність гоноратива **ра**, що вживається для ієрархічного розрізнення, підкреслення ідентифікації когось, хто посідає поважне місце в

ранжирі (князь, вождь чи головний кролик) (Адамс, 2025, с. 603). Афікс *pa* (rah) презентований як компонент таких слів:

1. Зооніма ***El-ahrairah***, яку транскодовано як ***Ель-Арапа*** з елізією графем, що призводить до фонетичного спрощення (- “*O El-ahrairah! – thought Hazel. – These are rabbits we’re going to meet. You know them as well as you know us. Let it be the right thing that I’m doing*” (Adams, 1980, р. 80). – «*О, Ель-Арапа! – подумав Ліщин. – Отамечки живуть кролики, до яких ми прямуємо. Ти ж бо знаєш їх незгірше нас. Покеруй-но так, аби мої діяння були несхибними*» (Адамс, 2025, с. 94). Ім’я кролика означає словосполучення «Князь із тисячею Ворогів» (Адамс, 2025, с. 602). Унаслідок спрощення структури слова унеможлиблюється виявлення зв’язку з числівником *грайр*.

2. ***Threarah*** (Lord Rowan Tree) (Adams, 1980, р. 22) – ***Треара*** (Повелитель горобини) (Адамс, 2025, с. 16). У глосарії спостерігаємо лише апелятив ***треара***, що позначає горобину (Адамс, 2025, с. 16) і графічно повністю дублює гоноратив. Невідповідність полягає в тому, що горобина транслітерується як ***треар*** (Threar) (Adams, 2023, р. 379). Таке втручання можна пояснити лінгвістичною адаптацією, позаяк суфікс ***ар***, що відзначається продуктивністю в українській мові, значною мірою виражає граматичну категорію чоловічого роду, тоді як ***горобина*** належить до жіночого роду. Унормовування лексеми ***треар***, як видно, відбувається завдяки додаванню закінчення ***а***, що, варто констатувати, призводить до дифузії апелятива і оніма.

3. Окрім того, у головному тексті наявна й інша сполучуваність афікса ***ра*** із зоонімами, скажімо, у звертанні (Ліщино-ра): «*Глянь, Ліщино-ра, – сказав Жостір, показуючи лапою на долину, – Срібний і Кучма вже внизу! Вони чекають на нас*» (Адамс, 1990, с. 45).

4. Морфема ***ра*** притаманна і космоніму ***Frithrah*** (Adams, 1980, р. 67) – ***Фрит-ра*** (Адамс, 2025, с. 603). В українській версії гоноратив відображено лише в глосарії, що вказує на парапerekладацькі рішення, точніше спробу уніфікувати

варіант **Фрит** (Сонце) (Адамс, 2025, с. 603) та **Фритра** (Повелитель Сонце), що некоректно відображено в глосарії через технічні помилки. Слово **Повелитель** подано як називне речення (без пунктуації) останнім у рядку, що є дефініцією **Фрита**, а **Фритра** просто пояснено як «Сонце» (Адамс, 2025, с. 603)).

Зменшено-пестлива форма імені в ляпінському артлангу передається завдяки суфіксу **ру**, як-от у демінутиві **Глао-ру** («Ба більше, Глао-ру, якщо він не з'явиться до завтра, я сам піду в Ефрафу» (Адамс, 2025, с. 438)). У перекладі О. Мокровольського афікс **roo** транскодовано як **роо**: «Вже недалеко, **Глао-роо**, вже недалеко...» (Адамс, 1990, с. 44). Іншим прикладом вживання афікса **ру** слугує паралельна форма імені **П'ятерча** – **Грай-ру**, засвідчена в примітці «Кролики вміють рахувати лишень до чотирьох. Будь-яке число, що більше чотирьох, називається по-їхньому “hrair” (грайр), себто «багато», або ж «тисяча». Тож вони кажуть “U Hrair” (Ю грайр), щось на кшталт «Це тисяча», на позначення сукупно всіх ворогів (або елілів, як вони їх називають), які шкодять кроликам, – лисів, горностаїв, ласок, котів, сов, людей та інших. Ймовірно, коли на світ з'явився П'ятерча, у виводку було понад п'ять кроликів, тож йому дали іще ім'я **Грай-ру**, інакше кажучи, «маленька тисяча» (маленький із багатьох, або, за аналогією до свиней, «мізинець», найменший із п'яти пальців)» (Адамс, 2025, с. 9).

Наявність граматичної категорії числа сигналізує про тяжіння мови до розвитку, попри рудиментарний стан. За допомогою афікса **іль** утворюється форма множини. Гапloseмію прослідковуємо на прикладі таких лексичних одиниць:

- 1) **грудуду**, одн. (трактор чи інший засіб пересування із двигуном) – **грудуділь**, мн.;
- 2) **глессі**, одн. (кролик, що живе не в норі і часто змінює ареал) – **глессіль**, мн.

Незмінне закінчення в тексті перекладного видання нерівнономірно модифікується під впливом законів цільової мови: «Приємно було бачити, що

зараз перед ним була не шайка знесилених кроликів, а справжній загін *глесіль*, яких не злякати наскоком на город» (Адамс, 2025, с. 344). Одначе, зміна закінчення наявна в такому словосполучення «шайку *глессілів*» (Адамс 2025, с. 200), що свідчить про парапerekладацьку проблему вироблення норм для відтворення лексики конструйованих мов, яка передбачає закріплення домовленостей про лінгвістичні принципи між перекладачем, літературним редактором і коректором. Натомість лише множину має іменник *еліль*. Принаймні таку форму зафіксовано в глосарії “*Elil – Enemies (of rabbits)*” (Adams, 2023, р. 378). Проте в перекладі Ю. Вітяка зазначена лексична одиниця зазнає числової трансформації, передаючись як «*ворог королів*» (Адамс, 2025, с. 602). Підпорядкування означеного слова традиції цільової мови можна побачити на такому прикладі: «*Наскільки я знаю, на видноті жодного еліля. Принаймні на найближчі верстви. Болячки не підкошують нас, а погода гожа*» (Адамс, 2025, с. 19). Виявлена лінгвістична пластичність видається органічною, хоча за логікою творця артлангу лексема не повинна відмінюватися: “*No elil for miles, or so they tell me. No illness, good weather*” (Adams, 1980, р. 24). Однак тут варто наголосити і на відмінності мовних систем, оскільки в англійській іменники не змінюють закінчення.

Окрім граматичної категорії числа, у ляпінському артлангу виокремлюємо рід іменників. Сюди належить лексема *марлі* (“*marli – a doe*” (Adams, 1980, р. 338)), що вказує винятково на жіночий рід, денотуючи «кролицю» чи «матір» (Адамс, 2025, с. 603). Спільний рід притаманний для зоонімів *лендрі* (борсук/борсучиха), *пфефа* (кіт/кішка), *гомба* (лис/лисиця).

При ретельному аналізі у глосарії видання виявляємо відсутність слова *боб-стоун*, яка зберігається в примітці і передає непересічну реалію фікційного зооцентричного світу – гру камінцями: «*Боб-стоун (боб-камінці) – притаманна для кроликів гра, за правилами якої на землю кидають каміння, котре прикривається передньою лапою гравця. Використовують маленькі камінчики,*

иматочки паличок або щось схоже. В основу покладено дуже простий вид азартної гри, подібний до “Парне чи Непарне”: опонент повинен відгадати, які камінчики криються там, скільки їх, світлі вони чи темні, мають шорстку чи гладку поверхню (прим. автора)» (Адамс, 2025, с. 354). Мотиви, що спричинили відповідну перітекстову неповноту, складно окреслити однозначно через багатоступіньність парапекладацьких процесів.

Глосарій відсутній у паратекстовому корпусі українськомовного видання «Небезпечних мандрів» (Адамс, 1990) і перевидання (Адамс, 2017), перекладеного О. Мокровольським. Елементи ляпінського соціолекту okazіонально виводяться в ділянку долішніх коментарів, що відділені від тексту колонлінією. Сюди належить пояснення слова *емблеер*, наявного в реченні «Я перепливу цю *емблеер*¹ річку тисячу разів для вас» (Адамс, 1990, с. 30). В інтерпретаційному полі трактування лексичної одиниці подано так: «Смердючу. (Слово означає запах лисиці)» (Адамс, 1990, с. 30). Той самий компонент оригіналу (“...I’ll swim the *embleer** river as many times as you like” (Adams, 1980, р. 46)) у ретрансляційній версії Ю. Вітяка пристосовано відповідно до традицій цільової мови: «Що ж, буде по-твоєму, перепливу вже цю *емблірську* річку, скільки скажеш» (Адамс, 2025, с. 49). Запропоновану в першому перекладі незмінювану форму прикметника тут трансформовано з додаванням суфікса «*ськ*» та закінченням, узгодженим з відмінковою реалізацією іменника.

Більшість ляпінських лексем у перекладі О. Мокровольського пояснено безпосередньо в текстовій тканині: «Взимку тут крутилася *гомба* – *лисиця*, але чоловік, що обходить поля, недавно її застрелив» (Адамс, 1990, с. 86). – “There was a *homba* last winter, but the man who comes through the fields, he shot it with his gun” (Adams, 1980, р. 59)). Цей прийом видається доволі органічним, оскільки продовжує манеру повісткування, притаманну авторському ідіостилу, точніше мовлячи, відображає письменницький спосіб презентації одиниць артлангу: “*Fu*

Inlé means after moonrise” (Adams, 1980, p. 28). – «*Фу-інле* означає “*схід місяця*”» (Адамс, 2017, с. 28).

З іншого боку, Р. Адамс вдається до різних методів інтегрування артлангу в наратив твору для розширення рецептивної амплітуди і досягнення контрастного ефекту в парадигмі «автохтонний-алохтонний», що не передається при перекладі (Адамс, 2017). Перенесення глосарію в цьому світлі трактуємо як вагоме явище з огляду на епістемологічну цінність (узагальнення певних знань), увиразнення соціокультурної пам'яті, уособлення колективної мовної ідентичності.

Таким чином, артланг роману і графічного роману “*Watership Down*” закладає основи для непересічного наративу. Ознаки авторської мови додають екзотичності художньому тексту. Цю самобутність вдається зберегти завдяки глосарію. Такий супровід твору підтримує інтепретаційну організацію видання. Від звичайних авторських неологізмів так звану «ляпінську мову» відрізняє соціокультурна зв'язність.

2.4. Транскодування рунічних систем у парапекладі

Генеративні, кодувальні та інтерпретативні процедури формують стійку трихотомію, істотну для акту перенесення твору з мови-джерела, що передбачає збереження епістемологічного навантаження, системи структурованих асоціацій і способу організації елементів, диференційованих як текстові і паратекстові кластери. При тому переклад, що постає як наслідок декомпозиції і пластичного інтегрування різних сегментів оригіналу, може зазнавати труднощів у зв'язку із семіотичною рецепцією.

Відновлення значення символів, які переважно трактуються з погляду магічного змісту, окультних практик, сакральних та ритуальних відношень, становить виняткове перекладацьке зацікавлення. Сюди належать рунічні знаки Дж. Р. Р. Толкіна, об'єднані графічною системою кірт ('kirθ), що розроблена на

основі англосаксонського рунічного алфавіту. Автор змодельовав відповідну абетку для фіксації відразу двох сконструйованих мов: синдарину – артлангу, носіями якої виступали ельфи, та хуздулу, якою послуговувалися гноми. За традицією кірту, слова записуються зліва направо в горизонтальному напрямку (за аналогією до латиниці, кирилиці, грецької системи письма тощо).

Кірт має низку різновидів:

1. Ангертас Даерона (Angerthas Daeron), себто руни Деарона, сформовані сірими ельфами (синдар) та доповнені нолдор;
2. Ангертас Морія (Angerthas Moria) – модифікована гномами рунічна система;
3. Ангертас Еребор (Angerthas Erebor) – найбільш розвинений варіант рунічної системи, графеми якої почасти відображають фонетичне значення Ангертас Даерона.

Руни стають невід’ємною складовою картографічного матеріалу видання, насамперед виконуючи роль позначень сторін світу. Мапи ж у цьому разі не лише формують ілюстративне тло та унаочнюють просторові фрагменти фікційного світу, що сприяє навігації між локусами, а й, справедливо зазначати, виступають прецедентом появи вербального ряду, який заклав підвалини для основного тексту. Увагу на цьому загострено в передмові К. Р. Толкіна, що вперше з’явилася в 1987 році в ювілейному виданні, присвяченому п’ятдесятиліттю від виходу друком “The Hobbit”. Так, скажімо, цитується уривок Дж. Р. Р. Толкіна до англо-американського письменника, його приятеля та прихильника творчості В. Г. Одена. Точніше, йдеться про період стагнації, який характеризувався тим, що після написання першого речення “*In a hole in the ground there lived a hobbit*” (Tolkien, 2011, p. V). – «*У норі понід землею жив собі гобіт*» (Толкін, 2020, с. 12)) автор роками не міг просунутися далі за створення мапи Трора. Утім, робота над відповідними паратекстовими формами, що містять руни, каталізувала подальший письменницький процес.

У виданні “The Hobbit” 2011 року є передмова-примітка, у якій порушуються лексичні питання, як-от нормативна та неузuala форма множини до слова на позначення *гном* (dwarfs/dwarves) і прикметникового дериватива (dwarfish/dwarvish). Заодно потлумачено конотацію лексеми *orc*, що перекладається як “*goblin/hobgoblin*”. Більшою мірою в зазначеній паратекстовій формі фокус наведено на руни, первинні способи їхньої фіксації (на дереві, камінні та метали), побутування серед гномів (особливо для приватних і таємних записів). Головно введення окреслює транскрипційне підґрунтя для десакралізованих символів, що отримують практичне застосування.

В експлікаційній передмові акцент зроблено на тому, що руни, які маркують сторони світу, розташовані атипово – за логікою гномів, де угорі міститься вказівка на схід, тоді як інші кардинальні напрямки йдуть за годинниковою стрілкою, що схематично можна подати таким чином: С→Пд→З→Пн (див. Додаток Г).

Окрім мап як специфічного середовища побутування репрезентант рунічної системи, одиниці кірту в українському перекладі твору реалізуються на титульній сторінці видання. При тому досягається множинний ефект, який виявляється у таких функціях:

- 1) стилізації (репрезентує особливу манеру запису слів, що вирізняються візуальним втіленням);
- 2) лімінальній (інтегрує читача в культурну матрицю Середзем’я);
- 3) алюзивній (апелює до скандинавських та англійських рун, асоціює твір із фольклорною традицією і міфологічним контекстом);
- 4) архаїзації (вказує на темпоральну дистанцію та створює ілюзію автентичності, закоріненої у давнині).

Руни позначені історичною тяглістю, які можна розглядати як статичні артефакти (каміння неподалік дороги, на річкових переправах та галявинах) та переносні (предмети, що містять ознаки певного алфавіту). Зазначене явище

пов'язують з періодом Римської імперії (приблизно з II століття н. е.). Первинно руни використовувалися для передавання інформації через вирізьблювання чи гравірування, що пояснює превалювання вертикальних літер в алфавіті, які технічно простіші для виконання лаконічних повідомлень. Зображення англійських рун та їхніх локальних варіантів назв трапляється в рукописах IX століття. У науковому дискурсі панує думка, що номінація рун ґрунтується на акрофонічному принципі, себто ініціювалася фонемою, яку вона позначала (Page, 1987, pp. 6-14).

Дотримуючись логіки врахування першого звука, ми спробуємо розшифрувати компоненти титульної сторінки українського перекладу твору "The Hobbit" (Толкін, 2020, с. 2020) (див. Рис. 2.3.). Для цього будемо посилалися на *давніший*, інша назва – *германський футарк* (рунічну абетку II-VIII століття нашої ери); *футорк* (англосаксонські/англофризькі руни, що зафіксовані у джерелах V-XI століття) та *молодший футарк/скандинавські руни*, побутування яких охоплює часові межі VIII-XII століть.



Рис. 2.3. Рунічна назва передмови «Гобіт, або Туди і звідти», 2020

Насамперед ми розберемо слово **𐌺𐌿𐍂𐌹𐍄**. Перша руна **𐌺**, що протогерманською номінується як *Haglaz* чи *Hagalaz*, передає літеру **h** і означає *hail* (град, опади). Вона є еволюційованим гліфом, який зазнав поступового

становлення в період футорку, отримавши другий діагональний штрих (порівняймо з попередньою версією H).

Руна **ƿ** (**Ós**) вказує на божество. У давньому футарку вона мала дещо відмінний графічний вияв (**ƿ** – **Ansuz**) і транслювала фонему (a(:)). Натомість у футорку і молодшому футарку руна зазнала фонетичної диверсифікації, набувши додаткової реалізації (o(:)).

Сталість у різних системах виявляє руна **ᚷ** (**Berkanan**), яка означає “birch”, себто «березу». У класифікації англосаксонського футорку ця руна отримала назву **Beorc** і набула розширення семантичного поля, охоплюючи дві лексичні одиниці – **birch** і **poplar** (тополя), однак зберігаючи єдину фонетичну реалізацію (b). Еволюція графеми відбулася і в молодшому футарку, де руна почала паралельно репрезентувати фонему (p).

І – протогерманська назва **Isaz** (староанглійська **Ís**, що означає «лід») у Міжнародному фонетичному алфавіті передає фонему (i(:)).

Руна, що візуально нагадує стрілу, уособлює присвяту богу війни Тюрю (Týr) **↑** – первинно називалася **Tīwaz** чи **Teiwaz**, у футорку – **Ti/Tir** і реалізує звук (t).

Виходячи з аналізу рун, можемо констатувати, що напис **ᚱᚷᚷᚱᚱ** відсилає до лексеми **hobbit**. При зіставленні з оригіналом, точніше рунічною назвою передмови перевидання 2011 року видавництва “HarperCollinsPublishers” (Tolkien, 2011, p. 1) (яка в українському перекладі інмує, постаючи просто як «Передмова» (див. Рис. 2.4.) (Толкін, 2020, с. 9)), простежуємо редукування **ᚷ**.

Лексична одиниця **ƿ ᚷ ƿ**, розташована під рунічним написом **ᚱᚷᚷᚱᚱ** і відокремлена від інших слів за допомогою інтерпункційного знака •(крапки, що міститься на рівні середини висоти літери, а не на базовій лінії), сконструйована з різних алфавітних систем. Ідеться про використання руни **ƿ** – **Ansuz** ((a(:))), що

належить до раннього футарку замість $\mathfrak{F}$ – $\acute{A}c$, у яку вона трансформована в англосаксонському футорку, поряд з $\mathfrak{F}$ – $\acute{O}s$, що функціонувала винятково у футорку. При виконанні графічної субституції рунічних знаків латиницею, словоформу $\mathfrak{f} \mathfrak{B} \mathfrak{F}$ передаємо як **ABO**.

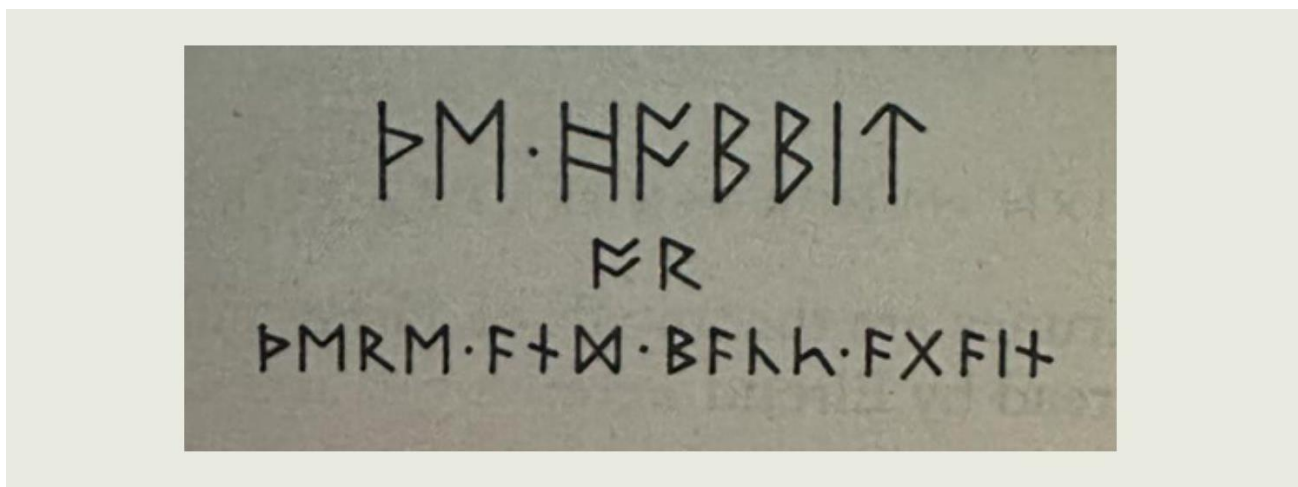


Рис. 2.4. Рунічна назва передмови “The Hobbit”, 2011

Наступною в ряді є лексема $\uparrow \mathfrak{N} \mathfrak{M} \mathfrak{N}$. Вона складається з трьох традиційних рунічних графем: $\uparrow$ (Ti/Tir), що передає звук (t); $\mathfrak{N}$ (у футорку – $\acute{U}r$) – у давньому футарку ідентифікована як $\acute{U}ruz/\acute{U}rq$ зі значенням «дикий бик», «тур» і фонетичною реалізацією (u); а також $\mathfrak{M}$ – у футорку називалася **Dæg**. Цей знак означав “day” (день) і представляв (d). Завершальним компонентом наведеної лексеми виступає додаткова руна $\mathfrak{N}$, створена Дж. Р. Р. Толкінім, зафіксована в різновиді кірту – Angerthas Erebor. Ця графема, що передає дифтонгові варіації (au) та (aw) не мала окремої назви. У гондолінській абетці, якою послуговувалися ельфи фікційного міста Гондолін, охарактеризована руна виступала еквівалентом лігатури $\mathfrak{æ}$, що відображає огублений голосний переднього ряду низько-середнього піднесення.

Одиничний елемент $\mathfrak{J}$ – у футорку номінований як $\acute{E}oh$ (себто “*yew*” – «тис») – декларує графемну поліфункційність, оскільки **d** у період футорку

реалізувала відразу три звуки: (i:), (x), (ç). Для глибшого розуміння, яку саме фонему трансліює цей знак, розглянемо останню зашифровану словоформу на титульній сторінці перекладу.

Знак $\lambda(Yr)$, що в такому вигляді притаманний лише молодшому футарку, маркує фонему (j), (y). Руна є видозміненою, візуально оберненою формою графеми Υ (*Algiz*), що в давньому футарку транскрибувала (z). Утім, у передмові до оригінального видання 2011 року мовиться про те, що при зіставленні рун на карті Трора із транскрипціями сучасних дітер можна провести аналогію з модерною англійською мовою, проте в системі відсутня руна для позначення (z). Для її маркування можна використовувати (Tolkien 2011, p.1-2). Руна $\mathcal{P}$ – у футорку *Wynn* – репрезентує звук (w). $\mathcal{I}$, як вище з'ясовано, трансліює звук (i(:)). Своєю чергою $\mathcal{M}$ передає (d), а $\uparrow$ маркує (t).

У результаті аналізу напису на титульній сторінці можемо стверджувати, що це не трансплантоване текстове повідомлення, а локалізована версія назви видання, записана латиницею та стилізована рунічними знаками:

- $\mathcal{H}\mathcal{F}\mathcal{B}\mathcal{I}\uparrow \rightarrow \text{HOBIT} \rightarrow \text{ГОБИТ}$ (при перекодуванні повідомлення в межах графічних систем $\mathcal{H}$ відтворюємо як $\mathcal{G}$, керуючись транслітераційною традицією);
- $\mathcal{F} \mathcal{B} \mathcal{F} \rightarrow \text{ABO} \rightarrow \text{АБО};$
- $\uparrow \mathcal{N}\mathcal{M} \rightarrow \text{TUD}\mathcal{E} = \text{ТУДИ}$ (хоча при аналізі всіх можливих фонетичних реалізацій руни ми не знайшли прямого зв'язку з літерою *И*, вимова звука на межі між (o) і (e) нашої мови на таку аналогію. Важливо зважити, що в англійській мові відсутня фонема, яка відповідає (и). Саме тому будь-які спроби транслітерувати українські лексеми, які містять літеру *и*, засобами відповідних графічних систем розглядаються як апроксимативні);
- $\mathcal{J} \rightarrow \mathcal{I} \rightarrow \mathcal{I}$ (виходячи з контексту, можемо встановити, що поліфункційна графема виступає репрезентантом фонему (i));
- $\lambda \mathcal{P}\mathcal{I}\mathcal{M}\uparrow \rightarrow \text{ZWIDT}\mathcal{E} = \text{ЗВИДИ}.$

Для глибшого розуміння паратекстового поля оригіналу і зашифрованого рунічними символами тексту, який розташований над передмовою (див. Рис. 2.4.), проаналізуємо графічні компоненти.

Сегмент синтаксичної конструкції $\mathbb{M}$ поєднує руну ***Porn***, що у футорку набула двох фонетичних репрезентацій (θ) та (δ); і руну $\mathbb{M}$ (***E(o)h***), яка в тогочасному алфавіті представляла звук (e). Отож, сукупність цих компонентів маркують означений артикль ***the***.

Напис $\mathbb{H}\mathbb{F}\mathbb{B}\mathbb{B}\mathbb{I}\mathbb{T}$, як ми вже з'ясували, позначає англійську лексему ***hobbit***.

Смислова одиниця $\mathbb{F}\mathbb{R}$ винесена в наступний рядок. Руна $\mathbb{F}$ транслітерує літеру ***o***, тоді як графема $\mathbb{R}$ (у футорку – ***Rád***) еквівалентна сучасному ***r***. Таким чином, ці елементи утворюють сполучник ***or***.

Лексема $\mathbb{M}\mathbb{R}\mathbb{M}$ складається з раніше проаналізованих графем: $\mathbb{P}=\mathbf{th}$; $\mathbb{M}=\mathbf{e}$; $\mathbb{R}=\mathbf{r}$; $\mathbb{M}=\mathbf{e}$, які в єдності відображають прислівник ***there***.

Виокремлений інтерпункційно наступний елемент $\mathbb{F}\mathbb{t}\mathbb{M}$ декодується у такий спосіб. Руна $\mathbb{F}$ у старшому футарку репрезентувала звук (a), тоді як у футорку позначала складніший звук ($\ae$). Руна $\mathbb{t}$ у різних графічних системах передавала (n), а знак $\mathbb{M}$ – фонему (d). Під час транскодування отримуємо сполучник ***and***.

Інтерпретаційну складність викликає словоформа $\mathbb{B}\mathbb{F}\mathbb{k}\mathbb{h}$, у якій легко розпізнати повторювані руни $\mathbb{B}\mathbb{F}$, що в сучасній англійській будуть відтворюватися як ***BA***. Руна $\mathbb{k}$, у футорку номінована ***Cén***, транслітерувалася як ***c***. Останній знак у цій лексемі візуально наближений до графеми $\mathbb{k}$ і також нагадує її еволюціоновану форму в молодшому футарку $\mathbb{P}$ під назвою ***Kaun***, що насамперед транскрибувалася як (k). Форма знака має чіткий контур, який складно сплутати. Однак ідентичної руни ми не віднаходимо в жодній із систем,

які взяли за основу для аналізу. Попри те, охарактеризувавши попередні елементи лексичної одиниці, можемо припустити, що йдеться про відображення слова *back*.

Останній компонент напису – лексична одиниця $\text{FXFl}\dagger$, у якій неокресленою графемою залишається X , що в старішому футарку виступала графічним аналогом сучасної літери *g*. У футорку визначена як *Gyfu* вона вирізнялася звуковою диверсифікацією, серед іншого позначаючи (g). Це дає підстави розшифрувати $\text{FXFl}\dagger$ як *again*, співвідносячи графеми таким чином: $\text{F}=a$; $X=g$; $\text{f}=a$; $\text{l}=i$; $\dagger=n$.

Співставивши різні рунічні системи із алфавітом сучасної англійської мови, виявляємо назву оригінального видання “The Hobbit, Or There and Back Again”. Спосіб наповнення паратекстового поля через декорування знаками, що мають історичне навантаження, трансформується в параперекладацький прийом. Визначити виконавця графічних маніпуляцій в українській адаптації твору, виходячи з інформації, поданої в книжці, не можна. Незважаючи на це, слід відзначити прагматичну бінарність об’єкта аналізу, оскільки, з одного боку, засвідчено репрезентанти очуження – руни як маркери однієї культури переносяться в іншу. З альтернативної перспективи, зашифроване повідомлення перекодовується з урахуванням локальної специфіки, хоча кирилиця як інгерентна ознака писемності в цільовій мові не знаходить інструментального відображення.

2.5. Коментар як простір верифікації та критичної реценції мемуаристики В. Шпільмана

Інтерпретативна природа коментаря є визначальною в адаптації перекладного твору, коли йдеться про реалістичну основу та історичне тло. Відповідна паратекстова репрезентація експлікує події, подаючи загальну візію епохи чи деталізуючи окремі явища. Оскільки текст незрідка розглядається як

застигла форма, своєрідна замкнута система із набором кодів, трансфер яких із дотриманням принципів адекватності та еквівалентності належить до засадничих завдань перекладу, будь-які доколатекстові надбудови стають плацдармом для перекодовування інформації відповідно до перспективи цільової аудиторії та фактичного підґрунтя.

Потреба в коментарях назріває у зв'язку з дотриманням перекладачем принципу невтручання в текстову тканину (для збереження автентичності та уникнення псевдоперекладу), що набуває особливої ваги в контексті контраверсійних авторських тверджень. У цьому світлі варто зазначити, що вплив на сприйняття твору завжди виконує низка перітекстових форм, серед яких і назва видання.

Поляризацію думок у паратекстовій ділянці ілюструє переклад книжки «Піаніст. Надзвичайна історія виживання» – діаріушна мемуаристика Владислава Шпільмана, що у 2025 році з'явилася друком в українському видавництві «Лабораторія» у перекладі Олега Полоза (див. Рис. 2.5.). Спогади польського піаніста й композитора, що дивом вцілів, попри терор у варшавському гетто, де втратив усю рідню, належить до знакових свідчень згубного впливу радикальних ідеологій, що вибудовуються головню на ксенофобних поглядах і еволюціонують у ході воєнних протистоянь. Масштаби трагедій людиновтрат викликають глибоке співчуття і сентимент до нарації від першої особи, де, вслід за В. Кайзером, варто підкреслити, що «свобода оповідача в трактуванні часу нерозривно пов'язана з його широким кругозором та всезнанням» (Kayser, 1964, р. 211). Хоча книжка не належить до художньої літератури, проблема перспективи і довіри до всього побаченого та розказаного в документалістиці породжує свої виклики.

Мемуари В. Шпільмана оприлюднено відразу по завершенні Другої світової війни. Уперше вони вийшли друком у 1946 році у видавництві “Wiedza” («Знання») під назвою “*Śmierć Miasta. Pamiętniki Władysława Szpilmana 1939–*

1945” (з пол. «Смерть міста. Спогади Владислава Шпільмана 1939–1945» (пер. наш. – Ю. В.)). Персоніфікований образ урбаністичної загибелі створює особливу напругу. «Смерть міста» водночас номінаційно маркує 16-й розділ, у якому безпосередньо відображені наслідки тривалих окупаційних руйнувань.

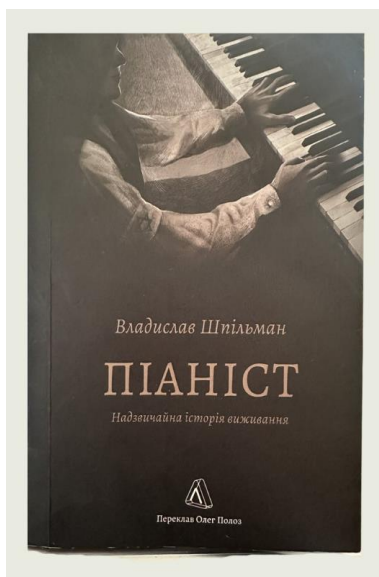


Рис. 2.5. Передня обкладинка українського видання «Піаніст», 2025



Рис. 2.6. Передня обкладинка німецького видання “Das Wunderbare Überleben”, 1998

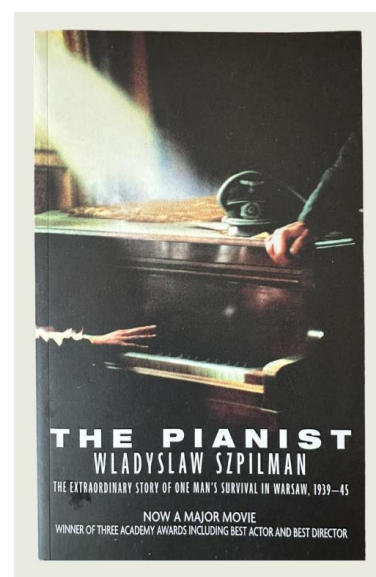


Рис. 2.7. Передня обкладинка англійського видання “The Pianist”, 2000

Трансформація назви вперше відбулася з появою німецького перекладу в 1998 році. Тоді концепт загибелі було підмінене протилежною ідеєю порятунку, більш вдалою в маркетинговому сенсі – “*Das wunderbare Überleben*” (досл. «Дивовижне виживання» (пер. наш. – Ю. В.) (див. Рис. 2.6.)) (Szpilman, 1998). Заодно переформулювали підназву титулу, винесену на суперобкладинку німецького видання – “*Warschauer Erinnerungen 1939-1945*” (у пер. з нім. «Варшавські спогади 1939-1945» (пер. наш. – Ю. В.)). Маніфестація видавничої свободи в питанні номінаційного вибору заклала основи для подальшої зміни семантичного навантаження назви твору. Демонстрацією чого є англomовний переклад А. Белл “*The Pianist: The Extraordinary Story of One Man’s Survival in*

Warsaw, 1939–45” (себто «Піаніст: Непересічна історія виживання одного чоловіка у Варшаві, 1939–45 рр.» (пер. наш. – Ю. В.) (див. Рис. 2.7.)). Книжка була надрукована у 1999 році.

Образ музиканта підсилює персональний характер історії, що виразно відчувається, якщо зіставити зі знеособленою ілюстрацією трагедії міста. Заодно підсвічується проблема руйнації культурних пластів у воєнний період. Природа назви книжки помаркована сюжетністю. У ній ідентифіковано головного героя – чоловіка-піаніста; окреслено часові межі дії, це 1939–45 рр.; вказано на локус, яким є Варшава; визначено лейтмотив виживання і водночас наголошено на винятковості історії, що спрацьовує як маркетингова детермінанта. Саме це номінаційне формулювання стає опорним для українського варіанта книжки «Піаніст. Надзвичайна історія виживання», у якому еліміновано хронотопні орієнтири та редуковано відсилку до героя (*One Man's*). Відтворення тексту здійснено опосередковано, себто з іншого перекладу, а не мови-джерела. Відповідні відомості зазначені в службовій частині видання: «Перекладено за виданням: *Wladyslaw Szpilman. The Pianist. The Extraordinary True Story of One Man's Survival in Warsaw, 1939-45* (Weidenfeld & Nicolson, Great Britain, 1999; ISBN 978-0-7538-1405-5). All rights reserved. Видавництво не відповідає за погляди авторів і не конче їх поділяє. Міри й ваги переведено з імперської системи в метричну» (Szpilman, 2000). Наведений елемент бібліографічної довідки виконує подвійну функцію. По-перше, іманентну – безпосередньо зазначає титул видання, яке взяли за основу для перекладу, що є поширеною видавничою практикою. По-друге, засвідчує світоглядну позицію видавництва, яка відрізняється від авторської. До того ж у метафоричній формі проартикульовано зміщення інтерпретативної оптики в бік постколоніальної рецепції.

Слушно відзначити, що акцент на роді занять героя-піаніста в назві твору, а не його єврейському походженні, остаточно закріпився після появи драматичного фільму «Піаніст» у 2002 році, який здобув низку

кінематографічних нагород, серед яких «Оскар» та «Золота пальмова гілка», що підсилило увагу до твору.

Мемуаристика В. Шпільмана спорадично репрезентує неоднозначні висловлювання, тим самим стимулюючи створення вибірових коментарів в українській адаптації, що зумовлено протекцією національних позицій та розвінчуванням авторського міту. Уперше індикатори антагоністичного образу українця в книжці простежуємо в розділі «Переполоханий мурашник», де мовиться про операцію з переселення євреїв, яка припала на липень 1942 року. За розповіддю, автор зустрів на вулиці давнього приятеля, котрий повідомив, що через годину розпочнеться штурм, і згодом вони побачили, як *«По вулиці Холодній марширував загін солдатів у незнайомих жовтих мундирах на чолі з німецькими унтерофіцерами. Через кожні кілька кроків загін зупинявся, і один із солдатів займав позицію біля муру навколо гетто/ – Українці. Нас оточили! – скорше проридав, ніж вимовив він¹² ці слова, і, не прощаючись, побіг сходами вниз. / І справді, приблизно о полудні загони почали зачищати будинки для людей похилого віку та ветеранів, а також нічліжки, у яких оселялися євреї з околиць Варшави, яких загнали до гетто, та євреї, вислані з Німеччини, Чехословаччини, Румунії й Угорщини»* (Шпільман, 2025, с. 87). Ця ділянка тексту залишається без пояснення з боку агентів парапекладу (перекладача, редактора, залучених експертів). Утім, питання виникає через кілька аспектів уривка, зокрема факт тогочасної присутності українців у Варшаві як окремого загону, очолюваного німцями; визначення солдатів у «незнайомих жовтих мундирах» за етнічною приналежністю; вичленовування лише одних у ході окільцьовування будівель із вилученням із симультанного наративу німців, точніше, вказівки, чим вони займалися в мить захоплення. Інакше кажучи, з історії, яка подається з

¹² Йдеться про приятеля.

перспективи нульової фокалізації, себто всезнання, де читач дивиться на події очима наратора, зникають герої, які були раніше.

Переводячи фокус із екстрагеттового локусу в інтрогеттове, де акцент зроблено на відкритті німецьких фірм, які видавали довідки про працевлаштування євреїв (скажімо, на фабриці Теббенс і Шульц, аби врятувати їх від подальшого переселення), автор знову апелює до образу українців: *«Усе насправді стало ще гірше, коли в наступні дні до операції долучилися литовці та українці»* (Шпільман, 2025, с. 90). Таке формулювання видається щонайменше алогічним з погляду лінійності, оскільки українці вже заявлені як виконавці наказів, що начебто заклали початок операції, продовженої єврейською поліцією, з якою їх і порівнюють: *«Вони були такими ж продажними, як і єврейські поліцаї, але по-іншому. Брили хабарі, але тільки-но їх отримували, як убивали людей, у яких взяли гроші. Їм просто подобалося вбивати: заради спортивного інтересу або для того, щоб полегшити собі роботу, для вправлення у стрільбі або просто для розваги. Вони вбивали дітей на очах у матерів і тішилися, споглядаючи материнський відчай. Стріляли людям у живіт, щоб подивитися на їхні страждання. Іноді кілька з них вишиковували своїх жертв і кидали в них гранати здалеку, змагаючись, хто влучніше поцілить. На кожній війні серед етнічних меншин з'являються такі невеликі групи: занадто боягузливі, щоб воювати відкрито, занадто малозначущі, щоб відігравати бодай якусь незалежну політичну роль, але достатньо підлі, щоб стати найманими катками однієї з воюючих потуг. У цій війні це були українські та литовські фашисти*»* (Шпільман, 2025, с. 90).

При зіставленні українців та литовців з єврейською поліцією, автор, як бачимо, демонізує перших двох, позиціонуючи їх як непересічних злочинців воєнного часу, що начебто переважають за рівнем жорстокості всіх інших. Необхідно підкреслити, що хоча саме нацистська ідеологія передбачала антисемітські орієнтири і створення ізольованих спільнот, до яких належить

гетто, В. Шпільман пов'язує відповідну серію жорстоких дій з фашистами, виправдовуючи таким чином нацистів.

Маніпулятивність викладу підтверджена і в самому коментарі: *«Станом на момент перебігу депортаційної акції в гетто (липень-вересень 1942 року) не існувало жодної збройної структури, яка складалася б з українців та діяла на базі фашистської ідеології. Коли йдеться про колаборантські структури, то на той час українці були представлені в українській допоміжній поліції, що сформована та діяла на території Дистрикту Галіція, де переважно і проживали українці. Українську поліцію, окрім її безпосередніх обов'язків, окупанти також залучали до участі в переселенських акціях і ліквідаціях гетто, але це відбувалося за місцем формування і діяльності. У депортаційній акції Варшавського гетто, нарівні з есесівцями, брала участь внутрішня єврейська поліція і польська допоміжна поліція (чия участь у тексті взагалі не згадана). Щонайбільше, в акції міг брати участь, як допоміжна сила, один з поліційних батальйонів, сформованих із колишніх військовополонених Червоної армії (т. зв. травнікі), серед яких були й українці. Доволі спірно, яким чином автор ідентифікував їх саме як українців. Також варто зважати, що участь цих людей у тих подіях диктувалася міркуваннями фізичного виживання, а не ідеологічними мотивами. Також викликає здивування позиціонування, як фашистів, саме українців і литовців, адже саме ці дві національні групи були постійною мішенню для атак з боку советських спецслужб, позаяк мали формально проголошену незалежність і створили наймогутніші рухи спротиву ССРСР»* (Шпільман, 2025, с. 91-92). Супровідний коментар вказує на необхідність верифікації тексту, який недоцільно розглядати як достовірне джерело інформації. Аргументами для цього вважаємо брак належної доказової бази історичного спрямування та відсутність переконливих деталей подієвості. Натомість гіпотетичність подається як форма категоричних тверджень.

Важливо підкреслити, що пояснення до уривків створені не самим перекладачем, а іншим агентом парапекладу. Це заявлено в першому коментарі видання, у якому розрізнено контекстні синоніми: *«На Заході усталилося використання термінів «Радянський Союз» та «Росія» в контексті Другої світової війни, як практично рівноцінних. – Прим. іст. консульт. Олеси Ісаюк (тут і далі прим. О. І.)»* (Шпільман, 2025, с. 49).

Згущення негативного образу помітно і в іншому рядку: *«Українці та литовці не звертали увагу на жодні документи про роботу*»* (Шпільман, 2025, с. 91). – “*The Ukrainians and Lithuanians paid no attention to any certificates of employment*”) (Szpilman, 2000, p. 93). Відповідне формулювання не залишилося поза парапекладацькою увагою. Релевантна експлікація, що апелює до попереднього коментаря, виражаючи зв’язки в системі «текст-паратекст» і «паратекст-паратекст», розміщена в підтекстовій ділянці: *«Окрім того, що тут актуальним залишається попередній коментар, варто сказати, що описана поведінка була характерною для у принципі будь-якої допоміжної поліції, зокрема внутрішньої єврейської поліції а гетто»* (Шпільман, 2025, с. 91). Попри відзначену радикальність викладу, слід виокремити ще одну причину трансляції посилу в такій формі, до якої належить лексичні втрата. Неповний трансфер повідомлення із мови-джерела (польської) в англійську, а після того – в українську реорганізовує семантику речення. Порівняймо: “*Ukraińcy i Litwini przestali zwracać uwagę na zaświadczenia pracy*” (Szpilman 1946, p. 99). Бівербальна аналітична конструкція *przestali zwracać* редукується, втрачаючи фазове дієслово минулого часу *przestali* (інфінітивна форма *przestawać* – переставати (Бусел, 2016, с. 205)). У німецькому перекладі сенс речення відтворюється повною мірою: “*Die Ukrainer und Litauer hörten auf, den Arbeitspapieren Beachtung zu schenken*” (Szpilman, 1998, p. 91) (досл. «Українці та литовці перестали звертати увагу на робочі документи» (переклад наш – Ю.В.)). Збереженню семантики сприяє дієслово *hörten auf* – форма

Präteritum (простого минулого часу) від інфінітива *aufhören* (перестати) (Ребрик, 2006, с. 27). Описана ситуація ілюструє процес парадигмального переходу, за якого усталені практики втрачають свою регулятивну функцію. Відчуття зсуву, нейтралізоване в перекладі, позначається на розумінні тексту, загострюючи ситуацію, оскільки, як можемо припустити, солдати, які буцімто були українцями та литовцями, не просто ігнорували посвідки на постійній основі, а, імовірно, виконували нове розпорядження.

Як уособлення зла українці змальовані і в наступних розділах книжки, зокрема у 14-му під назвою «Зрада Шаласа». У ньому насамперед мовиться про радіотехніка, активіста-підпільника на ім'я Шалас, який мав опікуватися В. Шпільманом, приносити йому їжу, поки той переховувався від гестапо. Натомість Шалас провідував того зрідка, а зібрані на утримання кошти забирав собі. Саме на фоні історії про повстанський рух як вияв незламності, попри складні поневіряння і зраду наближених, з підсиленою контрастністю репрезентовано українців, які 29 липня 1944 року начебто вбили Збігнєва Яворського, який мав придбати зброю у деморалізованих німців для народного протистояння: *«Придбати партію автоматів доручили Збігнєву Яворському, людині, яка так гостинно прийняла мене у своїй квартирі на вулиці Фалата. На своє нещастя, він натрапив на українців, які були гіршими за німців. Запевнивши його, що передадуть куплену ним зброю, вони завели його на подвір'я сільськогосподарського училища й там застрелили*»* (Шпільман, 2025, с. 144). Експресивно-оцінну лінію персонажів подано по спадній, де Збігнєв Яворський представлений як протагоніст, що уособлює добрі справи, а узагальнений образ німців – антагоністичний, утім, найвищий ступінь вираження негативних рис закріплено саме за українцями. Таке формулювання не залишилося без рефлексії консультантки твору: *«Інформація сумнівна, позаяк не зрозуміло, яким чином ідентифікували “українців”. Одначе варто зазначити, позаяк ідеться про події, що безпосередньо передували Варшавському повстанню, що в його придушенні*

брав участь Український Легіон Самооборони (УЛС), точніше та його частина, яка, згідно з даними М. Маєвського, влітку 1944 року продовжувала залишатися на німецькій службі, як 31-й охоронний батальйон СД (31 Schutzmannschafts Btl. d. SD). Утім, за даними дослідника, Легіон потрапив до Варшави в серпні 1944 року. Попри сказане раніше та загальне упередження щодо українців, автор має рацію в тому, що на той час використання влади, наданої німцями, в етнічному конфлікті між українцями й поляками досягло свого апогею, як свідчать підпільні звіти, арешти польською поліцією українців та навпаки, досягло свого апогею, як і доноси на підпільників ворожої національності» (Шпільман, 2025, с. 144). Укомпонований у підтекстову ділянку коментар розмиває однозначність трактування уривка, а не вичерпує його інтерпретативну проблематику. З одного боку, не відкидається ймовірна присутність українців у Варшаві в зазначений рік, з іншого – відзначається часова невідповідність між їхньою можливою появою і зображеними подіями. Послідовним залишається зауваження щодо необґрунтованості методології та знаків розрізнювання за національною ознакою. Додамо, що в тексті нема діалогів чи описів, які наштовхнули би на певну етнічну приналежність, проте негативна стереотипізація українців пронизує мемуари, стаючи їхньою іманентною рисою.

Черговим свідченням етноцентричної фіксації виступають драматичні констатації сцен наруги, змальовані побіжно: *«В одному будинку на вулиці Лантевича українці залишали мешканців згоряти всередині живцем, а мешканців іншого будинку розстріляли*». Неподалік було убито відомого актора Маріуша Мишинського»* (Шпільман, 2025, с. 149). Закиди у воєнних злочинах у бік українців супроти інших національно маркованих героїв особливо відчутні в контексті. Візьмімо для прикладу попередні речення: *«Новини не покращувалися: у центрі міста точилися запеклі бої, Варшава не отримувала жодної зовнішньої підтримки, а німці посилювали терор у нашому місці»* (Шпільман, 2025, с. 149). Інтенсифікація антигуманних дій німців виявляється в площині терору, проте

конкретні факти чи ситуації не наводяться. Як наслідок, повідомлення видається доволі розпливчастим. У читача не закріплюється специфічний образний чи асоціативний ряд з цією інформацією. Констатування терору без наведення прикладів його виявів не можна розглядати як повноцінну форманту образу тих, про кого ведеться розповідь.

Експертний висновок консультантки книги стосовно зазначених фрагментів побудований на запереченні представлених фактів і припущенні про хибне прийняття росіян за українців: *«Опис подібних епізодів трапляється в кількох спогадах учасників Повстання. Імовірно, за українців могли прийняти бійців РОНА (скорочено від: «Русская Освободительная Народная Армия», т. зв. Корпус Камінського), які були росіянами і справді винні в ряді особливо жорстоких воєнних злочинів під час придушення Варшавського повстання. Участь УЛС у конкретних епізодах не доведена»* (Шпільман, 2025, с. 149).

Завважимо, що згадку про вбивство відомого актора передано окремою синтаксичною конструкцією, яка послідовно продовжує попередні висловлювання, завершуючи абзац. Тому, попри безособовий характер, речення наштовхує на логічний висновок, що в цьому злочинні начебто теж винні українці. Такі відомості порушують відразу питання кризи гуманності та культурициду, адже знаний актор виступає виразником культурного коду, який повсякденно руйнують.

Відчуття правдивості викладеного матеріалу підсилюється завдяки візуальним перітекстовим формам у німецькому виданні. Світлини з особистого архіву письменника, що включають портрети В. Шпільмана 1942 р., 1929 р., 1946 р., спільне фото з дружиною Галиною (1955 р.), другом Броніславом Гімпелем, дитячі знімки 1914 р. та ін., подані в хронологічному порядку. В ілюстративній канві стилістично вирізняється зображення із написом *“Plakat zu den Konzerten im Café Sztuka, Warschauer Getto, 1942”* (Szpilman, 1998) (*«Афіша концертів у кафе Sztuka, Варшавське гетто, 1942 рік»* (пер. наш – Ю. В.)). Плакат

(див. Рис. 2.8.) безпосередньо співвідноситься з текстовою інформацією про виступи В. Шпільмана, зокрема відомостями про запланований на 25 липня 1942 року полуденний концерт в саду кафе «Штука» з нагоди річниці існування дуету з Анджеєм Гольдфедером (Шпільман, 2025, с. 84).

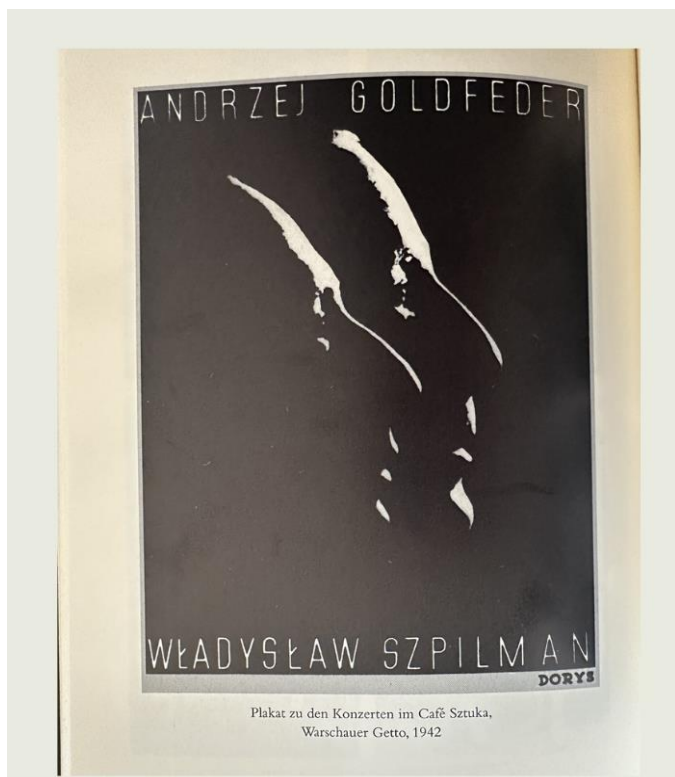


Рис. 2.8. Афіша концертів у кафе “Sztuka”, Варшавське тетто, 1942

Фото становить основу візуальної композиції суперобкладинки “*Das wunderbare Überleben: Warschauer Erinnerungen 1939–1945*”, а також з’являється на задньому клапані задля створення ефекту виразної реалістичності викладеного. Ключовий посил трансліює вербальний наратив, винесений на передній клапан суперобкладинки, що має характер синопсису, оскільки в стислій формі переповідає фабулу. Тут немає дискредитації українців чи литовців. Натомість утверджується

позитивний образ німецького солдата, який реалізовується через прийом *deus ex machina*: “*Nach dem Warschauer Aufstand haust er in einer menschenentleerten Stadt und fristet das Leben eines Robinsons in der Hölle. Am Ende taucht ein Wehrmachtsoffizier, Hauptmann Wilm Hosenfeld, auf, der den Pianisten in einer Ruine entdeckt und ihn ... nicht tötet*” (Szpilman, 1998). – «Після Варшавського повстання він живе в спорожнілому місті і живе в цьому пеклі, як справжнісінький Робінзон. Врешті з’являється офіцер Вермахту, капітан Вільм Хозенфельд, який знаходить піаніста серед руїн і вберігає йому життя...» (пер. Наш – Ю. В.)). Мусимо сказати, що сцена порятунку піаніста доволі романтизована.

В. Шпільман грає для офіцера ноктюрн до-дієз мінор Шопена, згодом капітан приносить їжу і навіть стебновану ковдру.

Окреме зацікавлення становить мотив покаяння, який закладено у фразі рятівника: «— *Так, німець! І мені соромно за це, після всього, що відбувається*» (Шпільман, 2025, с. 170). У такий спосіб сумарні діяння інших німецьких солдатів наче зазнають помилювання чи то виправдання за воєнні злочини. І, зрозуміло, що з огляду на мемуаристичне жанрове позиціонування тексту, ми не можемо висувати претензії чи мати очікування щодо подієвості, яка місцями видається охудоженною. Проте безпідставними вважаємо уривки спогадів, у яких українці постають як уособлення зла.

Таким чином, українське видання «Піаніст. Надзвичайна історія виживання» В. Шпільмана демонструє спробу втримати рівновагу між збереженням автентичності оригіналу і додаванням критичної рецепції, що верифікує контексти. Параперекладацька активність у коментарях вмотивована намірами виправити фактологічні неточності, методологічну необґрунтованість, адже в тексті відсутні індикатори, які б давали чітке розуміння того, яким чином відбувалася етнічна ідентифікація. Функція ідеологічного коректора, яку виконує нарощене паратекстове поле, сприяє опору наскрізному стереотипному творенню образу українця, беззастережно засвоєного в інших перекладах, що загострює питання етнічної чутливості.

Заповнення простору видання ілюстративним рядом поглиблює документальну складову матеріалів і водночас позначається на співвіднесенні всього викладу з історичною достовірністю, де в авторській перспективі антагоністичними персонажами зображені українці.

Опираючись на пояснення, що виступають інструментом деконструкції наративу, можна зробити висновок про суб'єктивність мемуаристики як жанру, що є ретранслятором ідеологічних упереджень, а тому потребує полемізації, яка

насамперед втілюється в межах перітекстового обрамлення завдяки активній позиції агентів парапекладу.

2.6. Псевдопереклад у парапекладацькій перспективі

У системі перекладознавчих явищ, які перебувають на маргінесі академічного осмислення через консервативний погляд на трансляцію як спершу питома лексичний процес, згодом – культурно зосереджений, варто виокремити практику псевдоперекладу як механізм набуття фахових навичок у перекладі художньої прози.

У праці “Descriptive translation studies – and beyond” («Описове перекладознавство і його помежів'я» (*пер. наш – Ю. В.*)) Г. Турі визначає *псевдопереклад*, або *фікційні тексти*, як такі, що не мають відповідного джерельного тексту, а тому операції перенесення, чи то відтворення, не відбуваються (Toury, 1995, p. 40). Такі маніпуляції, за словами Ш. Тахір Гюрчаглар, не можна однозначно категоризувати як автохтонну творчість чи переклади (Tahir Gürçağlar, 2010). *Псевдопереклад* та *прихований переклад* (за якого твір, який видається за оригінал, має певний відповідник в іншій культурі) відіграють виняткову роль при вивченні текстотворення і парапекладацьких практик. Певною мірою ці поняття є дзеркальними і набувають ваги в перекладознавчих студіях через наведення ширшої перспективи на процес формування твору в його остаточності.

Перше вживання терміна «псевдопереклад» датується груднем 1823 року, коли у випуску “The Literary Gazette” з’явився анонімний огляд роману Вальтера Скотта “Saint Ronan’s Well” («Колодязь святого Ронана» (*пер. наш – Ю. В.*)). Матеріал містив виноску, сфокусовану на літературній цікавинці, мовляв німецький псевдопереклад роману, який був нічим іншим, як літературною містифікацією Віллібальда Алексіса, оприлюдненою в Лондоні раніше за оригінал (Toremans & Vanacker, 2017, p. 629).

Елементами псевдоперекладу у відповідному ключі можна розглядати мікроскладники тексту (речення, яких не було в оригіналі) і більші за обсягом частини (абзаци, що експлікують реалії або додають ширший контекст), а також появу композиційно завершених автономних одиниць твору (розділів та підрозділів). Отож, псевдопереклад може характеризувати тип тексту, який частково чи повністю імітує певний твір, продовжує його оповідь, сюжетні лінії і репрезентований як належний до конкретного автора, що не є творцем цих частин. Сам наративний прийом теж може трактуватися як псевдопереклад (Strümper-Krobb, 2024). Попросту кажучи, зазначений термін можна застосовувати до *«процесу перекладу»* і *«продукту діяльності»*, як це лаконічно охарактеризував Дж. А. Науде (Naudé, 2008, p. 97).

Причини появи псевдоперекладів, на переконання Г. Турі, полягають в уможливленні введення в культуру інновацій, що відхиляються від санкціонованих норм (Toury, 1995, p. 41). Отримуючи ексклюзивне право взаємодіяти з оригіналом та транслювати цільовій аудиторії певний варіант тексту, який ніколи не може бути абсолютно еквівалентним. При тому перекладач стає співтворцем та співавтором, що втручається в текстову тканину і заодно доповнює паратекстове поле.

У науковій статті “The role of pseudo-translations in early Afrikaans travel writing” («Роль псевдоперекладів у ранній подорожній літературі, написаній африкаанс» (*пер. наш – Ю. В.*)) Дж. А. Науде підкреслює потенціал позитивного ефекту псевдоперекладу, завдяки чому формується ідентичність міноритарних мов як лінгвокультурних явищ (Naudé, 2008, p. 97). Параметри наративності і їхня узгодженість із новими контекстами, покладені в основу соціонартивних студій (Baker, 2018, p. 186), стають важливими механізмами дослідження псевдоперекладу з параперекладацького ракурсу.

Ознаки псевдоперекладу наявні у творі “Peter Pan in Kensington Gardens”, перекладеному українською І. Бондаренко. Про свідому інтервенцію в сюжетну

композицію перекладачка розповіла в межах зустрічі зі студентами освітньо-професійної програми «Англійсько-український переклад» Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка, що відбулася 29 жовтня 2025 року. Ведучи мову про професійні труднощі, гостя з-поміж іншого відзначила психологічну напругу текстового виміру як обтяжливий чинник. За словами перекладачки, з міркувань підтримання ментального здоров'я читачів вона наважилася на втручання, пов'язане з розв'язкою твору. Ця інформація, що формує епітекстовий дискурс, дає підстави проаналізувати вжиті маніпуляції. Персонаж повісті Пітер Пен уперше з'явився епізодично у виданні 1902 року під назвою “The little white bird” («Маленька біла пташка» (*пер. наш. – Ю. В.*)) шотландського автора Пітера Метью Баррі. Йому відведений XIV розділ “Peter Pan”, що дублює онім (Barrie, 1913, p. 109). У книзі “Peter Pan in Kensington Gardens”, надрукованій у 1906 році, цей розділ транспонується, стаючи другим. Із появою розлогої історії, зосередженої на образі семиденного немовляти, яке втікає через вікно від своєї матері. Прихистком йому стають Кенсінгтонські сади, що в Лондоні. Відтоді персонаж перетворюється на самостійний наративний центр.

Паратекстове поле українського видання «Пітер Пен у Кенсінгтонських садах» разом із анотацією та вказівкою авторства перекладу наповнює коментар, що пояснює вибір транскодування для ключового антропоніма: *«У самому імені казкового персонажа (Peter Pan) міститься натяк на давньогрецького бога Пана – це така собі «немовляча» версія життєрадісного бога. Звідсіля і цапик у Пітера, і музичний інструмент, на якому він грає, котрий мав би називатися не дудочка, а флейта, свиріль чи, ще точніше, сиринга Пана, адже, судячи з ілюстрацій Артура Рекхема, Пітер Пен грав саме на ній, бо заміняв на балу у фей цілий оркестр! Щоб ця алюзія зберігалася, правильніше було би писати українською “Пітер Пан”, однак ми дотримувалися загальноприйнятого і традиційного “Пен”»* (Баррі, 2023).

Пояснення конвенційно зумовленого перекладацького рішення відсилає до античної мітології і лише почасти розкриває складність творення образної системи, заснованої на перелицюванні. Не зайве підкреслити, що бог пастухів і мисливців, луків і лісів гірських нетрів Пан (назва походить від давньогрецького оніма **Пав**, який означає «все» (Atsma, 2017)), належить до теріоморфних істот, адже поєднує в собі зовнішні риси людини та цапа. Тоді як в останньому розділі твору Пітер Пен, чи то Пан, отримує в дарунок від Меймі Меннерінг іграшкового цапка, якого оживляють феї (див. Рис. 2.9.). Цей епізод набуває символічного значення і відображає своєрідне повернення до первісної синкретичної єдності людського й тваринного начал, що притаманні архетипному образу.

Подвійна природа Пітера виявляється в міфологічних віруваннях, відповідно до яких хлопчик водночас співвідносить себе з людьми і птахами. Проблему ідентифікаційного окреслення детерміновано через внутрішню фокалізацію з оціночним компонентом. Ворон на ім'я Мудрий Соломон дає хлопчику прізвище *Betwixt-and-Between* (Barrie, 1918), що в перекладі І. Бондаренко передано як *Hi-Te-Hi-Se* (Barri, 2023) з акцентом на невизначеності. Відповідний поетонім із характерологічною функцією складно відстежити в перекладі І. Шумської, оскільки онімна одиниця зазнає апелятивації, що видно на такому прикладі *dear Betwixt-and-Between* (Barrie, 1918, p. 120) відтворено як *милий половинчик* (Barri, 2025, с. 151), тоді як “*You will be a Betwixt-and-Between*”

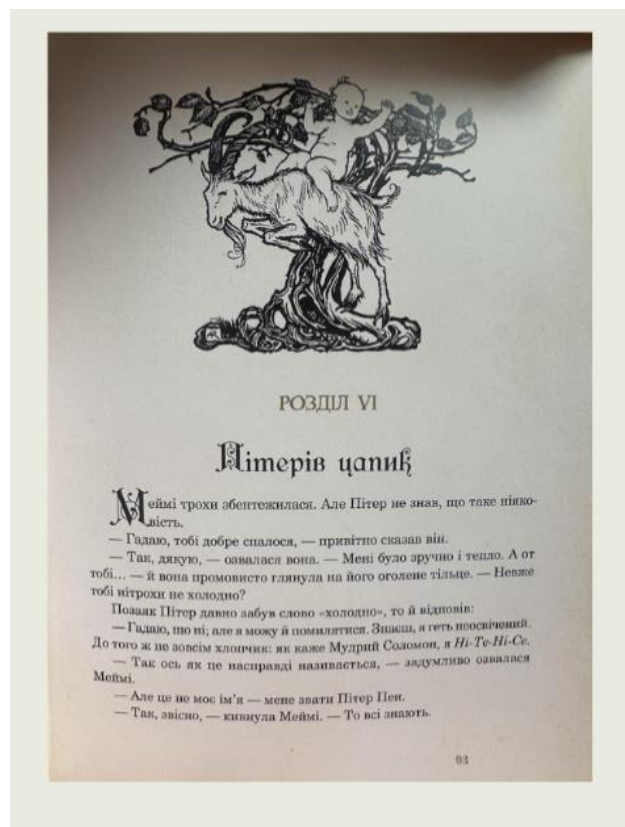


Рис.2.9. Заставка книжки «Пітер Пен у Кенсінгтонських садах», 2023

(Barrie, 1918, p. 29) перекладено як «*Ти будеш кимось посередині...*» (Баррі, 2025, с. 43).

Фінальний розділ «Пітерів цапик», який імпліцитно відсилає до ідеї двоїстості, суттєво видозмінюється І. Бондаренко. Трансляційне втручання в композиційну-сміслову організацію твору виявляється в заміщенні концептів, закладених в оригіналі. Ідея небезпеки, яка окільцює фікційний простір і підводить до розуміння онтологічного кінця, трансформується в концепт захисту. У результаті оптимістична розв'язка відмежовує реципієнта від моделі екзистенційної драми і перекодує психологічні патерни, що виражають підвищену напругу: «*Тому краще нам усім милуватися магічним сяйвом Будиночка здалеку – крізь вигадливе мереживо огорожі **Кенсінгтонських садів**/ Адже це – рятівний прихисток для всіх, хто заблукав темної пори після настання “Часу Зачинених Воріт”*» (Баррі, 2023, с. 102). Наведена версія закінчення твору, на наше переконання, видається доволі органічною з ідіостильового погляду, оскільки в ній використано притаманні лексичні маркери повісті, серед яких ойкодомонім *Будиночок*, урбанонім *Кенсінгтонські сади* і хрононім *Час зачинених воріт*.

Мотив блукання, закладений у псевдоперекладі, переплітається із наративними елементами, які передують цій сюжетній варіації: «*Своєю чергою, Пітер щовечора робить об'їзд Садів, виглядаючи “загублених”, і якщо котрогось знаходить, то відвозить на своєму цапикові у крихітний Будиночок*» (Баррі, 2023, с. 102). Спонукально-дидактичний характер речення, до якого вдається перекладачка в синтаксичній конструкції «*Тому краще нам усім милуватися*» (Баррі, 2023, с. 102), створений за зразком апелятивних авторських формул: «*Але вам не слід думати...*» (Баррі, 2023, с. 102). Повторення прийомів письменницького ідіолекту створює враження наративної цілісності, що унеможливлює вияв перекладацьких модифікацій без зіставлення з оригінальним текстом.

Доречно зазначити, що радикальна перекладацька інтервенція, яка передбачає вилучення відносно обсяжного уривка (понад сторінку завбільшки) із укомпонованими трагічними сценами, позбавляє цільового читача можливості сповна збагнути індиферентну природу Пітера, що сприймає смерть у раціональному ключі як факт і акт дійсності. Натоді хлопчик досягає певного усвідомлення, пов'язаного із суттю та призначенням речей. Автор наводить оптику на відтворення культурного сценарію, заснованого на обрядовості та дотриманні ритуалу: *«І коли Пітер бачить, що запізнився, то біжить назад до дроздового Гнізда за веслом, про справжнє призначення якого хлопчику розповіла Меймі. Пітер копає могили для дитини, ставить маленький надгробний камінь та вирізьблює на ньому ініціали бідолахи. Він робить це одразу, бо думає, що так вчинили б справжні хлопчики. І ви, мабуть, помічали такі маленькі камінчики, і те, що їх завжди по два разом. Він кладе їх по двоє, бо так камінчики здаються менш самотніми»* (Баррі, 2025, с. 157).

За складним для дитячого розуміння уривком про смерть і поховання, доступ до якого відсічено в перекладі І. Бондаренко, заховано інший семантичний пласт. Імітація поведінки (нібито характерної для справжніх хлопчиків) наштовхує на міркування про елементи ініціації, яку проходить Пітер на шляху до того, аби стати, так би мовити, «справжнім». Іншим, не менш цікавим аспектом вважаємо не так відсутність емпатії до кончини інших дітей, як пантеїстичні вияви, адже каміння, наділене емоційною схильністю до самотності, репрезентує неживі предмети як модуси сакрального буття.

Кульмінаційний момент повісті становить розповідь про надгробки Волтера Стівена Метьюза і Фібі Фелпс – немовлят, які вислизнули зі своїх візочків у тринадцять місяців (хоча Волтеру нібито було менше). Поза сумнівом, такі наративні вкраплення позначені підвищеною травматичністю для юної, інакше кажучи, непідготовленої цільової аудиторії, яка осмислює конструкт твору в казковій площині, а, відповідно, очікує на щасливу розв'язку. Натомість

оригінальний текст маніфестує песимістичну позицію кінця розповіді: *“But how strange for parents, when they hurry into the Gardens at the opening of the gates looking for their lost one, to find the sweetest little tombstone instead. I do hope that Peter is not too ready with his spade. It is all rather sad”* (Barrie, 1918, p.126). – «Як же дивуються батьки, поспішаючи до Саду в пошуках своєї загубленої дитини, коли відчиняється брама, а натомість знаходять милий маленький надгробний пам'ятник. Сподіваюся, Пітер не надто поспішає, коли робить їх. Усе це **досить** сумно» (Баррі, 2025, с. 157)). Останнє речення фантазмагорчиної повісті передає меланхолійну тональність, яка підкреслена інтенсифікатором **rather** (дуже). Неабияку семантичну неоднозначність вбачаємо в синтаксичному сегменті **is not too ready with his spade**, що наштовхує на думку про передчасність поховання, а не створення самих надгробків, на чому зроблено акцент у перекладі І. Шуманської (Баррі, 2025, с. 157).

Псевдоперекладацька метода, застосована І. Бондаренко до останнього розділу, декларує появу текстових частин, які не належать до оригіналу; зосереджується на цензуруванні психологічно складних епізодів, що вилучаються; заміщує песимістичні настрої перспективою, яка розширює горизонт позитивних сподівань та трансліює мотив захисту.

Як підсумок, маємо підкреслити, що радикальна адаптація твору, зумовлена психологічними фільтрами, порушує складне питання перекладацької етики. Зміна авторського задуму десакралізує переклад і тим самим дає поштовх до вивчення зізнання в містифікації в площині парперекладу, попри відсутність перітекстових форм у самому виданні, які б засвідчували втручання в текстову тканину.

Висновки до розділу 2

Аналіз наведених матеріалів дозволяє зробити висновки, що ухвалення паратекстових рішень відбувається на основі комплексної системи взаємодії між

різними агентами парапекладу. Первинний рукопис перекладача, документ із правками від редактора та коментарями підтверджують раціональність концепції, що переклад не варто ототожнювати із єдиним виконавцем процесу трансферу. Остаточна версія тексту з перітекстами формується внаслідок поетапної інтеракції, за якої різні учасники парапекладацького процесу націлені на розшифрування письменницького посилу. Поширеною формою трактування твору виступають коментарі, які піддаються видозмінюванню агентами парапекладу. У зв'язку з цим ускладнюється визначення автора перітекстової форми.

Утручання в текст задля спрощення його викладу шляхом вилучення багатомовних елементів підсилює відчуття плавності читання, проте віддаляє від ідіостилю письменника.

Як засвідчує наш матеріал, актуалізація парапекладацьких підходів особливо відчутна на тлі складних явищ, пов'язаних з перенесенням твору в цільову культуру. Збереження його автентичності стає викличним завданням у разі виняткових мовних репрезентатів, до яких належать спунеризм, артланги та рунічні системи. Перелічені явища вагомі з погляду лінгвістики та поліфункційності. Саме тому нарощення паратекстового поля сприяє відтворенню багат шаровості творів із інтелектуальною напругою, підтримці соціолектних та соціокультурних особливостей фікційного світу. Окремо в такий спосіб досягається стилізаційна і лімінальна мета, скажімо, якщо мовиться про рунічні вияви.

Істотним видається створення коментарів на підставі неоднозначності тексту, який містить низку фактологічних неточностей та формує негативні етноцентричні стереотипи, що можна відслідкувати на прикладі мемуаристики В. Шмільмана, обтяженої автофікційністю. Експлікаційна зона перекладного видання «Піаніст» презентує експерта-консультанта як додаткового агента парапекладу, котрий сприяє критичній рецепції читачів. Це є важливим

чинником у творах документального характеру, у яких може здійснюватися селективне представлення фактів та викривлення історичних відомостей.

Протилежним до цього явища вважаємо відсутність маркерів інтервенції перекладача в текстовий простір та паратексових індикаторів у виданні. У такому разі імпульсом до виявлення розбіжностей стає компаративний аналіз оригіналу та перекладу. Стимулом до цього може послужити епітекстовий дискурс, у якому спостерігаються демістифікаційні натяки чи чітке артикулювання перекладацьких маніпуляцій. Мусимо підкреслити, що відповідні дії мають узгоджуватися з іншими агентами парапекладу, а етична відповідальність розділятися. Таким чином, парапекладацький підхід дозволяє поглянути на перекладацький процес із ракурсу багатоголосся залучених учасників, які впливають на семантичне поле видання.

Основні положення другого розділу висвітлено в таких публікаціях: «Глосарій як інтерпретатор артленгу в перекладі» (Вітяк, 2026), «Перекладацький коментар як прийом відтворення онімів у художніх творах» (Вітяк, 2022).

РОЗДІЛ 3

СЕМАНТИКО-СТРУКТУРНА ОРГАНІЗАЦІЯ ПАРАТЕКСТОВОГО ПРОСТОРУ ПЕРЕКЛАДНИХ ВИДАНЬ

3. 1. Гетерогенна природа манжета

Проведення демаркаційної лінії між епітекстом і перітекстом, здавалося б, сповна зрозуміла процедура, проте екзистенція певних поліграфічних матеріалів потребує глибшого осмислення. Йдеться про футляри для книг, суперобкладинки, обкладинки з клапанами, закладинки і манжети, які, з одного боку, постають як елементи ідейно-формальної сугестії, з іншого ж – засвідчують потенціал як автономні інформативні субстанції, що можуть бути фізично відділені від видання. Відповідні форми слід категоризувати як поліграфічні утворення з неоднорідною паратекстовою природою, а не частину бінарної опозиції перітекст-епітекст.

Виняткову цікавість у цьому руслі становлять манжети (belly band) книги – неширокі смужки паперу зі склеєними кінцями, що нагадують своєрідний пояс для видання. Укладач словника поліграфічних термінів В. Шпак фіксує відразу три варіанти терміна: «манжет» (ч.р.), «манжета» (ж.р.) та «бандероль» (Шпак, 2019, с. 65). У виданні «Норми української науково-технічної мови. Тлумачний словник термінів з видавничої, поліграфічної та пакувальної справи» кодифіковано 2 наближені терміни «манжетка» і «бандероль» (Таланчук, 2006, с. 336). Варіанти «манжет», «манжета» і «манжетка» у «Великому тлумачному словнику сучасної української мови» подані як абсолютні синоніми (Бусел, 2005, с. 645). З усіх наведених визначень манжета найближче за суттю є початкова частина такої дефініції: «тех. Кільце для скріплення кінців...» (Бусел, 2005, с. 645). Бандероль же має чітку асоціацію з матеріалом і вказує на певний тип паперової обгортки, який використовують для пересилки, а також позначає «стрічку з цупкого світлого паперу, що її використовують у банківських

установах для упакування грошових білетів» (Бусел, 2005, с. 645). Зважаючи на метафоричну паралель і кільцеве обрамлення, ми все-таки будемо послуговуватися терміном «манжет», аби підкреслити не буквальне скріплення, а зв'язок паратекстової оздобы із основним текстом та іншими перітекстами на підставі ідейної обґрунтованості, а не лише з позицій рекламної зумовленості чи практичної цінності (скажімо, об'єднання в комплект низки томів за допомогою певної стрічки).

Накладання манжета відбувається не лише на палітурку, а й на суперобкладинку і футляр, що притаманно азійським країнам, особливо японській поліграфічній традиції. У згаданому видавничому просторі побутує інша варіація терміна “obi” (японською – 帯) (Wikiwand), який використовують і для позначення смужки вінілових платівок, компакт-дисків (CD) та цифрових універсальних дисків (DVD).

Манжети, слід наголосити, притаманні подарунковим виданням (Шпак, 2019, с. 65), однаке менш поширені, аніж суперобкладинки. Нижчий щабель в ієрархії пояснюється відразу кількома чинниками:

1. Суперобкладинка відносно рівнозначна формату обкладинки (переважно дещо більша за обкладинку, має певний запас по краях), тоді як манжет становить лише частину від цілого (приблизно одну третю від розміру обкладинки, проте пропорції різняться і чітко не регламентуються, тому характеристики умовні).

2. Структура суперобкладинки охоплює заодно зовнішні (передню та задню обкладинки, корінець) та внутрішні складники (клапани і простір на звороті). Манжет має лише екстернальні можливості для реалізації.

3. Візуальний наратив належить до принципових відмінностей. На суперобкладинку незрідка зміщений естетичний фокус видання. Водночас обкладинка може залишатися стриманою, мінімалістичною, виконаною в традиційній техніці. На противагу цьому, манжет не претендує стати естетичною

домінантою, однак ладен вигідно доповнювати обкладинку, бути акцентом візуальної композиції.

Функціонал манжетів Дж. Лі (Li, 2025) зводить до чотирьох головних чинників (див. Рис. 3.1.).

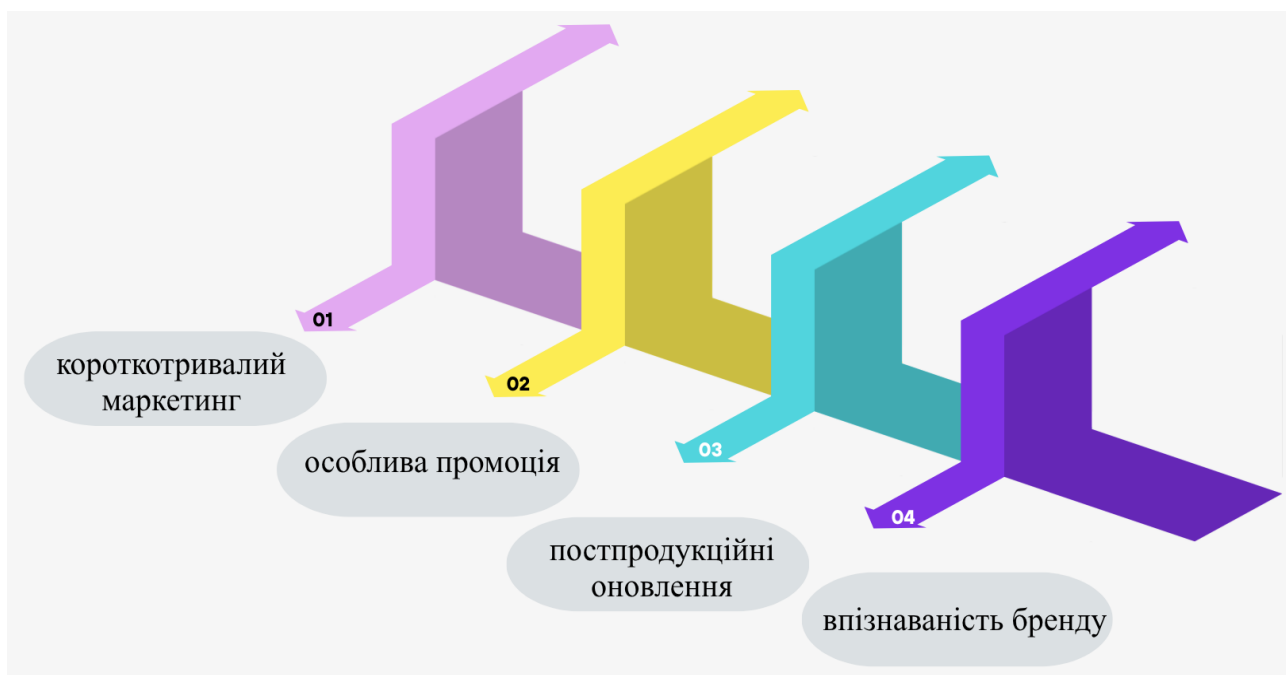


Рис. 3.1. Функціонал манжетів (за Дж. Лі)

Естетизація видання через манжети впливає на вибір книжки у відповідній оздобі. Цей обмежений простір дозволяє зазначати різні акції, запропоновані видавництвом, додавати інформацію, яка важлива для маніпуляцій, спрямованих на потенційного покупця (скажімо, висвітлення авторських заслуг, які з'явилися після друку книжки, або критичних відгуків про твір). Право на видимість видавництва послідовно реалізується і в площині манжетів, що іноді включають торгову марку (лого), гасло, певну графіку.

Використання манжетів може бути стихійним (для окремого видання) та послідовним (з проєкцією на серію творів одного автора чи низки авторів, жанру, літературного напрямку, певної періодизації). Схоже поліграфічне рішення втілено «Видавництвом Старого Лева» для видання літературних робіт Е. Гемінгвея, зокрема «Старий і море», «Переможцю не дістається нічого» (Гемінгвей, 2024₁), «Прощавай, зброє» (Гемінгвей, 2024₂), «Сніги Кіліманджаро»

(Гемінгвей, 2023₁), «Чоловіки без жінок» (Гемінгвей, 2023₂) та ін. У цих випадках паперова смужка, накладена на книжку, не є суцільною, її клапани загнуті за оправу. Вона ширша, аніж зазвичай, але не належить до суперобкладинки через невідповідність повноформатному параметру. Тож, маємо справу з атиповим компонентом видання, якщо покликатися на вищенаведені визначення.

Книжки цієї добірки постають як своєрідні інтерактивні інсталяції, що набувають ідейно-композиційної ясності лише при цілісному паратекстовому зіставленні. Розгляньмо це на прикладі книжки «Старий і море», оправа якої представлена без вербального наповнення, за винятком корінця, задрукованого назвою («Старий і море») з ідентифікацією авторства (Ернест Гемінгвей). Також візуальну мову урізноманітнює лого видавництва. Невербальна домінанта увиразнює цілеспрямований гомогенний підхід, націлений на утвердження статусу ілюстрацій як самобутніх естетичних одиниць із власною конотацією, що заодно вступають із текстом у симбіотичний зв'язок, розширюючи своє семантичне поле. Відщеплення вербального наративу підсвічує питання цінності кожного компонента в процесі множинного нашарування, оскільки конвенційно обкладинка сприймається як структура, чиє значення актуалізується лише в інтегрованості. Тим часом вербальна складова повніше реалізується через манжет. На фронтальній частині манжета вказано ім'я та прізвище автора (Ернест Гемінгвей), для набору якого використано великі розмірні характеристики, що займають більшу частину паратекстової площі, гротескно підкреслюючи ідентифікацію письменника. У цій ділянці зосереджено назву твору («Старий і море»), літери в ній дещо затерті задля створення вінтажного ефекту. Зістарення як метод використано і для імітації штемпельного відбитка із портретом автора (див. Рис. 3.2.), на тлі якого вказано рік життя (ліворуч) та рік смерті Е. Гемінгвея (відповідно, праворуч) (див. Рис. 3.3.). Зображення на марці є алюзією на світлину канадійського фотографа Ю. Карша, зроблену в 1957 році, незадовго до смерті письменника (який наклав на себе руки 2 липня 1961 року). На фото

Е. Гемінгвей украй зосереджений, що, як припускаємо, зумовлено внутрішнім неспокоєм, оскільки той рік був часом випробувань, коли хворіли обоє синів письменника, Бембі і Грегорі, та мати його четвертої дружини Мері (Денисова, 1972, с. 120-121).

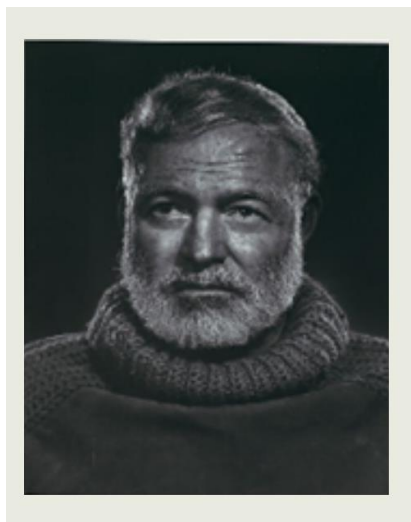


Рис. 3.2. Портрет
Е. Гемінгвея, 1957



Рис. 3.3. Передня манжета книжки
«Старий і море», 2024

Окрім того, на своєрідній марці по колу вписано ім'я автора, назву видавництва («Видавництво Старого Лева») і дату (2017 р.). Цей рік не пов'язаний ані з часом написання твору (1951 р.), ані з його перекладом, виконаним В. Митрофановим (1981 р.), але співвідноситься із часом придбання авторських прав на видання творів, у тому числі перевидання перекладених рукописів. Процес отримання відповідного дозволу тривав понад рік і був стратегічно важливим, адже певною мірою руйнував стереотипи про несерйозне ставлення українських видавців та зловживання порушенням прав (ВСЛ, 2016).

Марка має хвилеподібне доповнення, що нагадує відрух штемпеля після її гасіння. Філателістична імітація примножує візуальне значення своєрідної поштової емблеми, культивуючи концепти моря і метафоричної подорожі. Перша концепція безпосередньо асоціюється із наскрізним образом твору «Старий і

море» (1952 р.), одним зі стрижневих у доробку автора. За цей *magnum opus* Е. Гемінгвея удостоїли Пулітцерівської премії (1953 р.). Особливе мистецтво оповіді відзначили і Нобелівською премією (1954 р.). По-друге, таким чином підкреслено мандрівну вдачу письменника (відвідини Франції, Британії, Іспанії, Перу, Куби та інших країн (Денисова, 1972)).

Задній манжет видання наповнюють такі компоненти: анотація, адреса сайту видавництва та універсальний ідентифікаційний код видання. Цей код вважається унікальною паратекстовою формою. ISBN 978-617-679-391-5 має 5 інформаційних індикаторів, зокрема:

- 1) префікс, який вирізняє книжку з-поміж іншої друкованої продукції – 978;
- 2) ідентифікатор країни – 617;
- 3) ідентифікатор видавництва – 679;
- 4) ідентифікатор книжки (порядковий ідентифікатор видання) – 391;
- 5) контрольна цифра – 5 (Климович & Поперечна, 2020).

Усі елементи заднього манжета дублюються на технічних сторінках видання. Таким чином через множинність опцій збільшується ймовірність почерпнути певні відомості чи досягти маркетингових цілей. Анотація має узагальнювальний характер, позбавлена жанрової визначеності. Увагу в ній надано сталим словосполученням *«одна з найвідоміших книг», «вражає мільйони читачів»* (Гемінгвей, 2024_з). Ексклюзивність цієї паратекстової форми полягає в патетичному формулюванні: *«Уперше за часи незалежності України цей знаковий твір американської та світової літератури вийде друком із глибокими та самобутніми ілюстраціями Слави Шульц»* (Гемінгвей, 2024_з).

Як видно, акцент зміщується із перекладного твору на візуальний супровід, що вирізняє книжку на тлі попередніх видань. У такий спосіб підкреслюється значущість перітекстових доповнень. Невербальна розбіжність гостро відчувається при зіставленні характеризованої версії із виданням 1972 року, усередині якого відсутні ілюстрації (Хемінгуей, 1974).

Натомість, візуальні наративи інтерпретують текстові образи (див. Рис. 3.4.), унаочнюють подісвий ряд та мовлення персонажа – кубинського рибалки Сантьяго: *«Він міцно затиснув жилку в правій руці й підпер її стегном, налігши всім тілом на носовий закрайок. Тоді посунув трохи нижче жилку на плечах і обхопив її лівою рукою»* (Гемінгвей, 2024, с. 62). Нерівномірне нашарування перехресних штрихів динамізує зображення, розкриває складність ситуації і спектра емоцій персонажа, який хоча й знеможений, намагається налаштуватися на подальшу боротьбу, виявляючи одкровення:

«– Не може бути, щоб я зломився й сконав через цю рибу, – промовив він. – Та ще й тепер, коли вона робить усе, що мені треба. Боже, допоможи мені вистояти. Я сто разів розкажу «Отче наш» і сто разів «Богородицю». Тільки зараз не можу» (Гемінгвей, 2024_з, с. 67).

Сила і незламність духу засвідчені як засадничі характеристики твору в анотації видання, що позбавлене будь-яких інших оцінок. Мотиви самотріумфу в літературно-критичній візії 1974 р. виокремив Д. Затонський: *«Людина зробила неможливе, людина перевершила сама себе; у неї раптом прокинулася приспана сила»* (Хемінгвей, 1974, с. 13). Самого Сантьяго літературознавець відніс до «героїв кодексу», під якими розуміє знавців певної справи, що дотримуються своєрідного культу непереможності, мають вміти постояти за себе, дати здачі, демонструвати холодність, а не безпорадність чи душевне знічення (Хемінгвей, 1974, с. 9-14). Таким чином інформація на манжеті лише натякає на контури

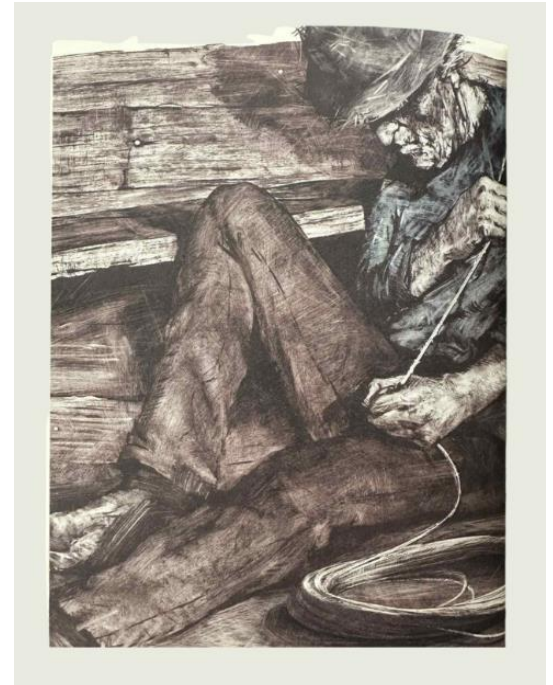


Рис. 3.4. Ілюстрації до видання «Старий і море», 2024

портрета персонажа, тоді як уривки з передмови формують повніше уявлення про нього.

Зрозуміло, що ідеологічно заангажована стаття Д. Затонського не могла бути перенесеною в новочасне видання, а, відповідно, цитати з неї не стали частиною зовнішнього перітексту бодай тому, що повість потрактовано як таку, що описує не людину в загальному, а *«рибалку, простого трударя»*, себто в пролетарному дусі (Хемінгуей, 1974, с. 13). Відмова від схвальних цитат і відгуків на манжеті та оправі є неословленою заявою про нативний маркетинг, у якому відведено місце лише для певних кліше в резюмуванні книжки, що не викликають надмірних реакцій через нормалізованість явища. Ілюстрована палітурка має таку ж мету – неагресивно вплинути на вибір покупця завдяки естетичній ідентичності. Тож, книжка пропонується як самоцінність, як культурне надбання, що вже конвенційно відбулося і не потребує додаткових коментарів у перітекстовому просторі. Будь-які знаки, що уособлюють привілейованість та сигналізують про нагороди автора чи твору, відсутні. Відповідальність за вивчення життєпису і професійного шляху письменника перекладається на самого читача. Також відбувається імпліцитна відсилка до епітекстового корпусу. Знімний механізм манжета дозволяє читачеві відрефлексувати над стоїстичним, гротескним і екзистенційно заглибленим портретом головного героя, який, як здається, зодягнений у бурхливі хвилі, що лише підкреслює інтроспективний характер твору (див. Рис. 3.5.).

Натомість, на палітурці оригінального видання, що загалом позбавлена захисних та декоративних накладок, образ рибалки Сантьяго перенесено вглиб зображення, його обриси невиразні, а психологічний стан неявний. Чоловік у човні потрапляє в умовне оточення марліна, що огинає його. Проте непохитна вертикаль роstrума риби, на наше переконання, уособлює стрижень, впевнену позицію персонажа, який потрапляє у вир випробувань (див. Рис. 3.6.).

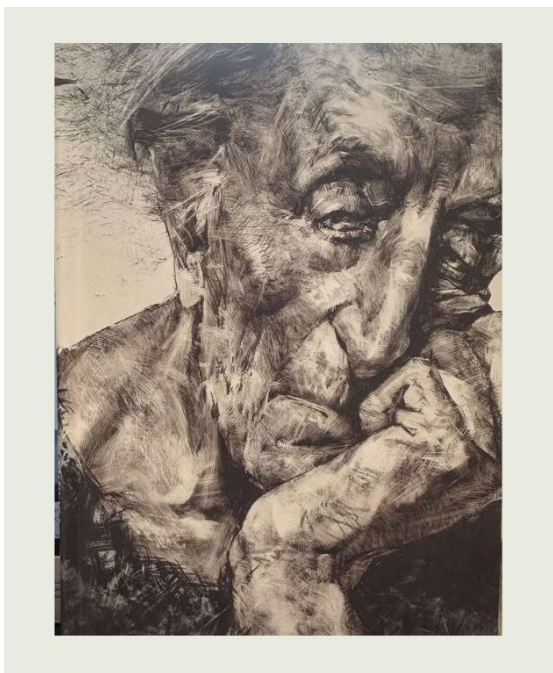


Рис. 3.5. Передня обкладинка видання
«Старий і море», 2024

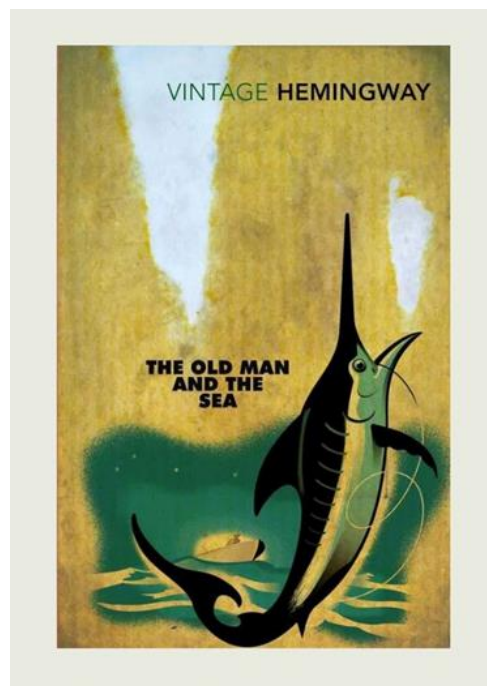


Рис. 3.6. Передня обкладинка видання
“The Old Man and the Sea”, 2000

Слід наголосити, що манжет в українській поліграфії використовується і для видання вітчизняної літератури, яка може стати джерелом для перекладу. Таке нашарування паратекстових пластів притаманне передрукам класичних творів, здійснених видавництвом “Vivat”. Різномірну природу манжета із цієї серії можна проілюструвати на прикладі зібрання творів І. Франка під назвою «Маніпулянтка» (див. Рис. 3.7., 3.8. та 3.9.).

Нарівні з поєднанням різнокольорових сегментів площини передньої частини манжета, що має естетичну і маркетингову мету, у цій ділянці зосереджені фото акторів, які здійснили озвучування текстів із ідентифікаційним підписом (акторка Поліна Снісаренко, актори Віталій Бобух, Олексій Нежурко). Ці портрети оздоблені флористичними орнаментами, що апелюють до центральних образів книжки і символізують традиційне уявлення про витончену та тендітну природу жінки. Саме з цих міркувань, себто за принципом гендерної тотожності, додано рефлексивну цитату акторки, зосереджену на психовимірі двох начал: «...Мене вразило, з якою глибиною й правдивістю письменник

проникнув у таємничі нетрі людської психології, передусім взаємин чоловіка і жінки. З яким розумінням, співчуттям і захватом автор досягнув багатогранність і складність жіночого “я”» (Франко, 2024).



Рис. 3.7. Передній манжет «Маніпулянтки», 2024



Рис. 3.8. Боковий манжет «Маніпулянтки», 2024



Рис. 3.9. Задній манжет «Маніпулянтки», 2024

Окрім відгуку як форми довіри до книжки, на передній ділянці манжета наявна і більш промовиста варіація взаємодії – QR-код, що пропонує перехід на платформу li.sten.to для прослуховування уривків творів. Синтезування різних видів мистецтв у виданні посилює інтермедійність як ознаку парапекладу, необхідну для врахування при створенні еквівалентного перекладу, у якому невербальна комунікація є частиною аури твору джерела. Це стосується паралінгвістичних засобів (інтонації, тембру, гучності, ритму, мовних пауз тощо) та екстралінгвістичних (наприклад, цокання зубами та ін.). Прослуховування аудіозаписів тексту, здійсненого носіями мови, поглиблює розуміння автентичного прочитання та пробуджує співпереживання твору. Відсилка до медіатеки демонструє спорадично тісний зв'язок епітексту, тексту і перітексту,

межа між якими, як у цьому разі, доволі пунктирна. Підсилення взаємодії читача із епітекстовою формою (аудіозаписом) відбувається і за допомогою вербальних засобів, як-от директивної установки: «Скануй і слухай» (Франко, 2024), а також розповідних висловлювань, що белетризують причинно-наслідкову парадигму: «Слухайте фрагменти творів і пориньте в незвіданий світ української класики» (Франко, 2024). Хоча, мусимо зауважити, що подане формулювання потребує коректнішого узгодження частин. Дієслово *слухайте* вказує на певну тривалість, тоді як *пориньте* виражає короткочасність, тому його варто було б замінити на *поринайте* чи *занурюйтеся*, аби досягти синхронного, а то й імерсивного ефекту.

Ідентичність книжки репрезентує і лого видавництва, що розміщено, як на обкладинці, так і на передньому манжеті та корінці, що при перекладі завжди переживає локалізаційну заміну. На задньому манжеті зосереджено відразу три брендові вияви: видавництва «Vivat», «Радіо Культура» і Молодого театру, які забезпечили виникнення епітекстової форми, імплементованої в серію, що, власне, викладено й словесно: «Аудіоверсію проєкту створено в партнерстві видавництва Vivat, Київського національного академічного Молодого театру та Радіо Культура» (Франко, 2024).

Відведена ділянка паратексту функціонує і як рекламний центр, що унаочнює обкладинки інших видань серії, зокрема «Майстра Корабля» Ю. Яновського, «Конотопської відьми» Г. Квітки-Основ'яненка, «Невеличкої драми» В. Підмогильного тощо. На додачу текстівки, зосереджені у геометричних фігурах для візуального вирізнення, вказують на структурну організацію видання (наявність передмови, підготовленої знавцями); поліграфічну процесійність («твори звірені за прижиттєвими виданнями» (Франко, 2024)), епітекстову передумову (наголошено, що уривки творів озвучені акторами Молодого театру).

На основі описовості манжета можемо виокремити такі межі його функціонування:

- 1) ідейно-естетична організація;
- 2) виявлення ідентичності бренду;
- 3) пам'ятування творців (перітексту);
- 4) фасилітація перітекстовій взаємодії;
- 5) промоція виданих одиниць;
- 6) рефлексування над твором.

Зважаючи на це, можемо висувати, що манжет належить до найбільш змінних матеріалізованих ділянок паратексту, який сприймається як композиційно важлива частина друкованого видання і заодно служить його епітекстовим ореолом. Паратекстова стратегія продиктована комерційною логікою видавництва, що демонструє широкий спектр засобів впливу на реципієнта через взаємодію манжета з текстом і різними видами його репрезентації, включаючи звукові та зорові виразники.

3.2. Інтерв'ю і промова як транспозиційні форми епітексту

Перевидання творів, що включають виправлення наявних помилок, доповнення змісту чи перероблення значної його частини вважається звичною справою в поліграфії. Дискурс про відповідні видозміни здебільшого зосереджений довкола основного тексту, тоді як зсуви відбуваються і в перітекстовій площині. Першим явним індикатором виступає переосмислення оформлення книжки, однак рефреймінг стосується й вербальної інформації, яка транслюється через різні жанрові форми.

Пожвавлення читацької цікавості безпосередньо корелює з ексклюзивними матеріалами, які сприяють новому погляду на твір. Перітекстові нашарування та відшарування завжди заторкують бестселери, які культурно адаптуються з огляду на певну локаль. Відчуття авторської присутності у виданні

поглиблюється за допомогою первинно усних жанрів, чия форма реалізації зазнає докорінних змін, підпорядковуючись новій паратекстовій меті друкованого видання.

Показовим у цьому сенсі є інтерв'ю, розміщене в одному з міжнародних книжкових хітів – романі “The book thief” австралійського письменника Маркуса Зузака. У центрі твору – єврейська дівчинка Лізель Мемінгер, яка в дев'ятирічному віці (після розлуки з мамою) потрапляє до прийомної сім'ї Ганса і Рози Губерманнів. Натоді на рахунку юної героїні числиться одна поцуплена книжка – «Посібник гробаря. Дванадцятикрокова інструкція з успішного копання могил» – загублена чотирнадцятилітнім (на вигляд) гробарем, який займався похованням її шестилітнього брата Вернера. Назва видання, як і зловмисницька поведінка, на перший погляд, видаються лише констатацією факту, де злочин дорівнює меті. Інше трактування наскрізного мотиву віднаходимо в інтерв'ю з автором (під назвою “In his own words. A conversation with Markus Zusak” – «Від першої особи. Розмова з Маркусом Зусаком» (*пер. наш - Ю.В.*)), розміщеному в післятекстовій рубриці “Bonus material” (Додаткові матеріали (*пер. наш - Ю.В.*)) (Zusak, 2016). За словами М. Зузака, центральний образ історії збірний. Це синтез розповідей про підлітків, які годували голодних євреїв хлібом, поки ті прямували до концтаборів, та бувальщини про сіднейського крадія книжок (Zusak, 2016). Окрім буквальної інтерпретації, письменник наводить і метафоричну, що все одно виростає з історичних реалій: *“I just brought the two ideas together and realized the importance of words in Nazi Germany. I thought of Hitler destroying people with words, and now I had girl who was stealing them back, as she read books with the young Jewish man in her basement and calmed people down in the bomb shelters”* (Zusak, 2016). – *«Об'єднавши ці дві ідеї, я збагнув вагомість слів у нацистській Німеччині. Я міркував над тим, як Гітлер знищував словами людей, але тепер у мене була дівчинка, яка викрадала їх, читаючи у підвалі з єврейським молодиком і заспокоюючи людей у бомбосховищах. Вона писала*

власну історію, красиву історію, усупереч осоружності світу, який оповив її» (пер. наш - Ю.В.).

Окресленість очікуваної читацької перспективи чи то впливу на рецепцію прослідковуємо і в продовженні секції запитань-відповідей: *“I wanted them to see people who were unwilling to fly the Nazi flag, and boys and girls who thought the Hitler Youth was boring and ridiculous”* (Zusak, 2016). – «Я прагнув, аби вони вгледіли людей, які аж ніяк не хотіли підіймати нацистський стяг, побачили тих хлопчиків та дівчаток, для яких “Гітлер’югенд” видався чимось марудним і безглуздим» (пер. наш - Ю.В.). Намагання порушити проблему неоднозначності належить до вразливих, оскільки глибоко зачіпає потерпілих, які не ставали свідками позитивних дій з боку своєрідних антагоністів. Пошук рівноваги у висвітленні напружених подій, хоч і вважається складним, проте є закономірним.

В інтерв’ю письменник місцями пропонує дещо незвичний виклад, якщо бути точним, зовнішню фокалізацію, що простежуємо на прикладі розмови про Руді: *“From the moment he painted himself black and became Jesse Owens, he was my favorite character”* (Zusak, 2016). – «Відтоді, як вифарбувався начорно, вдаючи Джессі Овенса, він став моїм улюбленцем» (пер. наш - Ю.В.). М. Зусак створює ілюзію автономності дій героя, наче автор не впливає на нього. Відстороненість видається свідомим продовженням нарації, притаманної твору, яку для підсилення ефекту правдоподібності перенесено в перітекст. Згаданий епізод, мусимо відзначити, стосується непересічної витівки Руді, який вимазався вугіллям, аби бути схожим на свого кумира, американського темношкірого атлета Джессі Овенса, і надумав серед ночі пробігти стометрівку на стадіоні (Зусак, 2016, с. 38).

Образність мови письменника теж артикулюється в межах цієї перітекстової ділянки, де М. Зусак висловлює міркування, буцімто кожна

сторінка видання може мати свою «родзинку», а синтаксичні формулювання нагадують гру в пісочниці, де, щоправда, переставляють і комбінують слова.

Серед непересічних висловлювань можна виокремити таке: “*Yes, the sky was now a devastating, home-cooked red*” (Zusak, 2016, p. 13), порівняймо з перекладом: «А небо – тепер воно було схожим на домашній суп якогось нестерпно-пекельного багряного кольору» (Зузак, 2016, с. 13). Під час відтворення тексту прослідковуємо низку трансформацій. Денотативне поле лексеми **devastating** (дериватива від дієслова **devastate**) нешироке і загалом зводиться до таких значень, як «спустошливий», «той, що розоряє», «руйнівний» (Бала, 1996, с. 288). Українською цю одиницю передано подвійним чином як **нестерпно-пекельний**, що впливає на експресивну амплітуду художнього засобу в перекладі і вказує на неточний відповідник, заміщення епітета виразником особистої рецепції метафори. Лексему **home-cooked**, що дослівно означає «приготований удома», адекватно трансльовано як **домашній**, проте концепт страви, зокрема супу, постає як елемент співписьма з боку агента парапекладу. Продовження відповідної лінії накладання персонального світовідчуття відслідковуємо і на прикладі перенесення кольору, де еквівалентом до **red** запропоновано слово **багряний**. Як бачимо, художність як атрибут ідіостилію М. Зузака зберігається, проте образна система видозмінюється і лише частково відповідає критерію адекватності.

Заодно варто наголосити на іншому аспекті образної мови автора, замовчуваному в інтерв'ю. Йдеться про кольористику як інструмент увиразнення епізодів, характеризування і, зрештою, формування образів. До неї автор вдається для загострення драматизму в сцені, пов'язаній зі смертю Вернера: “*A suddenness found its way onto his lips then, which were a corroded brown colour, and peeling, like old paint*” (Zusak, 2013, p. 28). – «Тоді несподіванка дісталася до його вуст – вони були **іржаво-коричневого кольору** і лущилися, як стара фарба» (Зузак, 2016 с. 17); або ж: “*His blue eyes stared at the floor. Seeing nothing*” (Zusak,

2013, p. 28). – «*Його блакитні очі вступили в підлогу. Але нічого не бачили*» (Зузак, 2016, с. 17). Вочевидь, не випадково блакитні очі має і Руді, який стає близькою людиною для Лізель. Фіксація на кольорі належить до ідеологічно зумовлених, оскільки переплітається з арійськими упередженнями та засвідчує антисемітські настрої: “*Her hair was a close enough brand of German-blonde, but she had dangerous eyes. Dark brown. You didn’t really want brown eyes in Germany around that time*” (Zusak, 2013, p. 38). – «*Кольором її волосся майже не відрізнялося від білявого німецького сорту, але в неї були небезпечні очі. Темно-карі. На той час у Німеччині вам не хотілося б мати карих очей*» (Зузак, 2016, с. 25). Ставлення до політичних реалій також передається відповідним чином: “*The day was grey, the colour of Europe*” (Zusak, 2013, p. 28). – «*День був сірим – кольору Європи*» (Зузак, 2016, с. 22).

Інтерв’ю дає збагнути й специфіку роботи над твором, що культивує відчуття правдоподібності місця дії. Звідти дізнаємося, що місто Молькінг (Molching) неспроста обрано для повістування. Ось що про це говорить автор: “*It was in my mind, dormant from childhood, on account of all the stories I was told by my parents. In terms of getting the details right, that was both a hindrance and a huge advantage*” (Zusak, 2016). – «*Воно жило в моїй уяві відмалечку завдяки всім історіям, які я чув від батьків. Точність деталей – то інша справа, вони були і перепорою, і величезною перевагою*» (пер. наш – Ю. В.). Для справедливості варто зауважити, що конструювання фікційного світу не відбувається лише на основі спогадів. М. Зузак зізнається, що займався дослідженням до написання твору, під час роботи над ним та на етапі завершеного рукопису. Саме тоді письменник вирушив до Мюнхена, урбаністичною артерією якого виступає Молькінг, що розташований неподалік. Верифікаційна мета поїздки пов’язана із низкою фактів, у тому числі дрібних, як-от вирощування яблук та особливості сезонного збору, позаяк це співвідноситься з крадіжками, породженими скрутою літа 1940 р., коли кравецька крамниця Алекса Штайнера переживала не найкращі часи, що

відчували і шестеро його дітей. Прийомна сім'я Лізель теж потерпала від злиднів, хоча й менших. Життєві обставини, точніше мовлячи, певний фізичний голод і прагнення гастрономічного різноманіття підштовхнули дітей прокрастися в сад фермера і поцупити яблука.

У видавничому інтерв'ю, окресленому як розмова, не зазначається інтерв'юер. Натомість, у матеріалі побіжно охарактеризовано твір, який за манерою викладу, історичними паралелями, глибиною переживань та інтроспективністю тяжіє до мемуаристики, хоча *de facto* є художньою стилізацією, що стимулює вотум читацької довіри.

Потрапляння інтерв'ю в реєстр перітексту відстежуємо на прикладі змовницького роману «Кривава земля» ірландського письменника Алана Глінна. У перевиданні книжки “Bloodland” 2012 року (що вийшла друком у 2011 році) інтерв'ю розташоване в постпозиції і фактично перебирає на себе роль післямови, хоча відповідна номінативна заява відсутня (Glynn, 2012). Загалом публіцистичні жанри з відсилкою до конкретного твору, які оцінюють його чи порушують релевантний дискурс, мають асинхронний і консеквентний характер, оскільки часто-густо виникають як реакція на оприлюднене видання. Попри те, вони можуть випереджати не лише друковану версію, а й рукописну. Йдеться про розкриття намірів роботи над текстом, чи констатацію певних напрацювань у цьому руслі.

Прецедентним стосовно видання “Bloodland” є інтерв'ю автора для блогу Дж. Бреннана, датоване 25 вересня 2009 року, у якому на запитання про те, над чим тоді працював А. Глінн, він узагальнено описав роботу над твором «Кривава земля», створивши на той час приблизно половину рукопису. Цей твір, за словами автора, є «літеральним¹³ сиквелом» (Brennan, 2009) до другого у творчому доробку роману “Winterland”. Сформульовану терміносполуку

¹³ літеральний, себто «бічний» або «додатковий», інакше кажучи, той, що вибудовується як відгалуження певної сюжетної лінії.

визначено дещо розпливчасто, однак зроблено акцент на тому, що продовження частково повторює стиль першої книжки. Також запозичено структуру та перенесено певних персонажів. Місце дії зміщено з Ірландії як центрального локуса до інших географічних вимірів, серед яких названо Демократичну Республіку Конго. Заодно окреслено проблематику твору, що охоплює глобальні війни за ресурси, незаконний видобуток і ланцюги постачання товарів (Brennan, 2009).

Інтерв'ю, уведене в перітекстову структуру книжки, має утилітарну природу. Практичне призначення виявляється в з'ясуванні поштовху до написання роману: *«... катастрофи гелікоптерів та літаків були центральним елементом дивовижно великої кількості змов упродовж багатьох років, і загибель людей у цих катастрофах виявилася напрочуд “доречною” з політичної та комерційної точки зору»* (Глінн, 2015, с. 473). Тож, намагання збагнути причини авіатрощі стають рушійною силою роману. Сюжетне тло формує світова фінансова криза, проте більшу увагу надано кризі американської ідентичності, що загострюється через напругу довкола конкуренції з Китаєм. Автор не претендує на новизну тематичного спектра, що інкорпорує питання боротьби за африканські ресурси, концепт пожадливості, криміногенну атрибутивність великих компаній та підкупництво політиків. Під час написання твору в А. Глінна викликає виняткову цікавість *«психологія і внутрішнє життя людей, що займають високі й неймовірно впливові посади, людей, котрі, схоже, не мають морального кодексу і вкрай слабо усвідомлюють потенційні та реальні наслідки своїх дій»* (Глінн, 2015, с. 474).

Письменницькі моделі роботи, пов'язані з досягненням автентичності при описі місця дії, також виражені через розмову. Вони стають цінним джерелом дослідження принципів конструювання тексту. Фікційний простір містить локуси, у яких автор мав змогу побувати особисто, тому ретроспективний підхід закладає основи для передання деталей. Складніший процес імітації

самобутності відображають місця, безпосередньо не спостережені А. Глінном. Тому ефект правдоподібності створюється двоетапно: завдяки дистанційному дослідженню простору і його зіставленню з аркою героїв. Балансування між змалюванням місця та персонажа видається особливо дієвим при репрезентації образу Демократичної Республіки Конго: *«Брак безпосередніх знань мені довелося компенсувати тут за рахунок детальнішої і глибшої поробки характерів двох персонажів – Тома Шаманського та Кларка Рандла»* (Глінн, 2015, с. 475).

Визначальну роль у творенні і розумінні сюжету відіграють деталі, які наділяють причинно-наслідкові механізми переконливістю. Повне осягнення стрижневих і другорядних зв'язків (які іноді видаються не надто явними для самого автора на початку роботи) можуть згодом стати поштовхом для переписування рукопису з метою *«переінакшити вагомість сцен і перекалібрувати їх у загальному контексті роману»* (Глінн, 2015, с. 475).

Появу «Кривавої землі» пунктирно обґрунтовано з позицій продовження традицій викриття корупції, що відображено в низці фільмів та телесеріалів. У цьому сенсі означено значущість гостросюжетного роману: *«...міць корупцій упродовж останніх тридцяти років зростає в геометричній прогресії. Можливо, це також і проблема всюдисущої й обмежувальної природи влади в сучасному світі. І тому такі викривальні твори є важливими – і навіть важливішими – ніж будь-коли»* (Глінн, 2015, с. 476).

Прогностичну оцінку засвідчує відповідь на останнє питання інтерв'ю, у якому А. Глінн інтригує тим, що Джеймс Воган, імовірно, з'явиться в наступних творах у зв'язку з недовомленістю персонажа. Письменник не відкидає, що посил може транслюватися через інших персонажів: *«Гадаю, він іще не все сказав і не все пояснив. Або замість нього це зробить хтось інший. Можливо, це буду я»* (Глінн, 2015, с. 476). Останнє речення, не зайве відзначити, містить певну двоїстість. Складно збагнути, з якою роллю співвідносити авторське «я». Ключів

до розуміння нема і в оригіналі “*And I suppose that’ll be me*” (Glynn, 2012). З одного боку, ретранслятор недомовлених думок може співвідноситися з наратором. Водночас, сміємо постулювати, що письменник ладен застосувати прийоми автофікції, як це сформулював С. Дубровський (Doubrovsky, 1980, р. 90), себто синтетичну модель, що поєднує реальні і художні аспекти. Як бачимо, інтерв’ю з А. Глінном занурює читача в кон’юнктури створення роману та стимулює стежити за подальшими літературними напрацюваннями автора. Розбір арки героїв відсутній, однак чітке окреслення проблематики сприяє рецептивному зосередженню.

Іншою формою залучення читацького голосу вважаємо транскрибовану промову лауреатів Нобелівської премії в галузі літератури. Йдеться про виступ американського письменника В. Фолкнера. Промову на урочистому бенкеті він виголосив 10 грудня 1950 року. Прикметно, що тогорічним лауреатом був Б. Рассел, проте у 1949 році жодна номінація не відповідала критеріям заповіту Нобеля. З цих міркувань визначення кандидатури відклали на рік.

В українському перекладі (уперше надрукованому у 2013 році) промова з’являється в післятекстовій позиції видання «Світло в серпні», яку супроводжує літературно-критична стаття Р. Доценка «Фолькнер: на підступах до стилю письменника». Ідейну вмотивованість оприлюднення промови як частини перітекстової єдності прослідковуємо завдяки таким елементам: напису «Лауреати Нобелівської премії 1949» на обкладинці та суперобкладинці видання і їхніх корінцях; репродукції аверсу і реверсу медалі із зеленого золота на суперобкладинці (лише аверсу на обкладинці), зазначення на задньому клапані суперобкладинки авторів та книжок, які належать до серії (див. Додаток Г). Також варто надати увагу передньому клапану суперобкладинки, на якому, окрім фото автора та анотації статті, розміщено обґрунтування, за що удостоєно В. Фолкнера: «*за визначний і художньо унікальний внесок у сучасну американську прозу*» (Фолкнер, 2013). При зіставленні цього трактування з оригінальним

формулюванням “*for his powerful and artistically unique contribution to the modern American novel*” (Frenz, 1969, p. 439) віднаходимо певну розбіжність. Для відтворення лексеми **novel**, що детермінує жанрову приналежність і перекладається як **роман**, застосовано трансформацію генералізації і дібрано неточний відповідник **проза**, який охоплює різні за обсягом і композиційною визначеністю епічні твори. Збереження семантичного навантаження при перекладі слова **novel** розглядаємо як принципову частину, оскільки премію присвоїли не за оповідання, літературні казки чи інші прозові форми, а саме за романістику в цілому. У зв’язку з цим, промова транслює аксіологічні позиції В. Фолкнера без акцентуації на способі характеротворення персонажів, передумові написання твору, розвитку думки тощо. Посил автора має дидактичний характер і зорієнтований на молодих письменників, які піддані трагедії часу – всеохопному фізичному страху, який не залишає місця для проблем духовних: «... юнаки й дівчата, що входять нині в літературу, забули про проблеми людського серця з його внутрішніми суперечностями, тоді як лише ця суперечність і може лягти в основу доброго твору, і лише про неї й варто писати, і лише заради цього варто працювати в поті чола і в духовних муках» (Фолкнер, 2013, с. 339). Одночасно розпач і віру уособлює осиротіла Ліна, героїня роману «Світло в серпні», яка, будучи при надії від приїжджого хлопця, вирушає на його пошуки. Лукас Берч з позірної деревообробної станції стає мотивом, що урухомлює сюжет. Жаль у скоєному наратор озвучує на початку твору, коли в дещо завуальованій формі переповідає історію поневірян Ліни, які почалися з вікна в прибудові, на задвірку, яке та «...відчиняла разів десять-дванадцять, поки виявилось, що взагалі не треба було цього робити» (Фолкнер, 2013, с. 6).

До речі, наставництво виступає лейтмотивом промови. Хоча в ній нема прямого звернення до читачів, але опосередковано означено роль, яку для них виконує література: “*The poet’s voice need not merely be the record of man, it can be one of the props, the pillars to help him endure and prevail*” (Frenz, 1969,

р. 445). - «Слово поета не повинно бути простим літописом людини, слово його має бути опорою, підтримкою для людини, щоб вона вистояла і перемогла» (Фолкнер 2013, с. 340). Саму промову у видання перенесено без особливих змін.

Переміщення промови в перітекстовий простір можна віднести до довільних явищ. Поліграфічний принцип ухвалення рішень на користь долучення цієї форми у книжку дотримується спорадично навіть у діапазоні серії «Лауреати Нобелівської премії» одного і того ж видавництва (Видавництво Жупанського). І справа не у відсутності послідовної стратегії.

Українськомовний переклад роману «Саврола» Вінстона Черчілля не містить тексту промови, яку замість нього 10 грудня 1953 року виголосила леді Черчілль, радше через інформаційну складову. Хоча, варто зауважити, що на клапані суперобкладинки зазначено обґрунтування присвоєння премії: «За неперевершеність історичного й біографічного опису, за блискуче ораторське мистецтво, з допомогою якого відстоювалися найвищі людські цінності» (Черчілль, 2017) (див. Додаток Г).

Пряма відсилка до літератури трапляється в промові двічі. У першому разі згадується нагорода: “*The Nobel Prize in Literature is an honour for me alike unique and unexpected and I grieve that my duties have not allowed me to receive it myself here in Stockholm from the hands of His Majesty your beloved and justly respected Sovereign. I am grateful that I am allowed to confide this task to my wife*” (Frenz, 1969, р. 493). – «Нобелівська премія з літератури – для мене виняткова і несподівана честь. Велика прикрість, що покладені на мене обов’язки не дозволили особисто отримати її тут, у Стокгольмі, з рук Його Величності, Вашого улюбленого і справедливо шанованого Монарха. Я вдячний, що мені дозволено довірити це завдання моїй дружині» (пер. наш – Ю. В.). У другому випадку йдеться про узагальнене словосполучення *world’s literature* (світова література): “*The roll on which my name has been inscribed represents much that is outstanding in the world’s literature of the twentieth century*” (Frenz, 1969, р. 493). – «Список, у який

вписано моє ім'я, представляє чимало видатних явищ у світовій літературі XX століття» (пер. наш – Ю. В.).

Компліментарна манера промови В. Черчілля щодо існування самої премії, її дескриптивна спрямованість щодо пережитого турбулентного часу (що включав голод, злидні, руйнування) і тяжіння до миру є важливими для усвідомлення обширу тем, які резонували з аксіологічним виміром письменника. Незважаючи на це, відповідне звернення позбавлене прикладів кореляції художнього осмислення дійсності і впливу літератури на суспільство з дидактичного, естетичного, ідеологічного чи інших ракурсів. З огляду на наведені аргументи, можемо припустити, що безвідносність промови до конкретного твору та рис, притаманних творчості автора загалом, істотно позначилися на залишенні цієї ораторської форми в епітекстовій площині.

Відтворення промов у перекладних виданнях варто трактувати радше як поодинокую практику. Хоча її прослідковуємо і на прикладі серії «Бібліотека нобелівських лауреатів», ініційованої видавництвом «Фоліо». Так, у книжці «Бляшаний барабан» подано відразу два звернення романіста. Перша промова – «Виступ Гюнтера Грасса з нагоди вручення Нобелівської премії». Друга – «Виступ на бенкеті з нагоди вручення Нобелівської премії 10 грудня 1999 року». Обидві паратекстові форми виконують функцію післямови (Грасс, 2012).

«Стокгольмська промова» стає частиною післятекстового простору вибраних творів Клода Сімона, що вийшли друком у серії «Лауреати Нобелівської премії» видавництва «Юніверс». Анонсування того, що відповідна паратекстова форма міститься у книжці віднаходимо на клапані суперобкладинки: *«До вибраних творів Клода Сімона (1913 р.н.), лауреата Нобелівської премії 1985 року, ввійшли два романи та “Стокгольмська промова”»* (Сімон, 2002) (див. Додаток Г).

Інтеграція інтерв'ю та промов у видання засвідчує дотримання специфічної паратекстової прагматики. Предметна розмова про твір виступає інструментом

керування рецепцією і через персональні історії поглиблює відчуття присутності автора «тут і тепер». Певний заклик дотримуватися санкціонованої лінії трактування тексту невластивий для промов, котрі пунктирно характеризують ціннісні основи автора чи певну літературну візію. Будучи частиною культурного капіталу світового обширу, промови лауреатів Нобелівської премії закріплюють статус якості видань, чий простір заповнюють.

3.3. Рекламні блоки книжкових видань

Поширеною практикою в поліграфії вважається використання явних способів промоції певних книжок у межах інших видань. Сюди можна віднести рекламу окремого твору, серії, частин, які насамперед об'єднані видавничим задумом і планом. Уразливим питанням залишається співвіднесеність рекламних блоків з автором книжки, оскільки такий зв'язок не завжди безпосередній. Це накладає відбиток на уявлення про перітекст як гармонійну корелянту тексту, або ж джерело інформації, що певним чином ідентифікує книжку. Ось чому рекламні блоки варто розуміти як культурні коди, що ретранслюють відомості про інші твори, сприяючи тим самим насиченню епітекстового дискурсу.

Перевидання роману “The Book Thief” (Zusak, 2013; 2016; 2018) показує поліграфічну тенденцію до використання анонсів майбутніх друкованих одиниць. Іноді ілюстрації підкріплені текстом. Окрему групу становлять фрагменти творів. В англійській термінології існує низка термінів на позначення таких матеріалів, зокрема:

- 1) “sneak peek” (Book Frolic, 2022), що буквально перекладається «зазирати крадькома», «підглядати», інакше кажучи – короткий огляд. Термін «снікпик» розуміємо більш узагальнено, як такий перітекстовий простір, що містить будь-які репрезентації майбутнього видання, у тому числі текст;
- 2) “sample chapter”, себто «ознайомлювальний розділ», який передусім надсилається як елемент книжкового проєкту для видавців та літературних

агентів (Tener, 2020) з метою зацікавлення і водночас захисту інтелектуального права, аби рукопис не присвоїли, або ж не переписали по-своєму. Ознайомлювальний розділ пов'язуємо із текстом і назвою розділу, або ж підрозділу, що апріорі має перітекстовий характер;

- 3) “excerpt” – дослівно «уривок» (Wei, 2017), який використовують у мережевому просторі зазвичай після видання книжки для її промоції і сприяння купівельному вибору.

Уривок тексту, на відміну від ознайомлювального розділу, не завжди викладений сповна, тому визначальним критерієм для його появи варто вважати не ідейно-естетичну цілісність чи формальну завершеність, а індуктивну імпресивність як механізм проєктування вражень та цінностей уривка на видання.

За браком академічної усталеності в цьому ключі надалі будемо послуговуватися стислим терміном *прев'ю*, що означає «попередній перегляд». Під ним розуміємо як тексти, так і ілюстративні матеріали. Для прикладу, у виданні “The Book Thief” (Zusak, 2016) твір “Bridge of clay” М. Зузака представлено такими компонентами:

- 1) текстівкою-анонсом: “*A sneak peek at bridge of clay, the highly anticipated, unforgettable family saga from Markus Zusak*”;
- 2) репродукцією передньої обкладинки видання;
- 3) сторінкою з видавничими даними іншого твору (що включає відомості про авторські права, інформацію про видавця та його юридичну адресу, рік публікації уривка);
- 4) уривок твору (“Growing up the Dunbar way”, що розповідає про багатодітну сім'ю, у якій народився Клей Данбар, складний побут, що включав боротьбу між дітьми, психологічні зриви матері тощо. Наведений уривок, що порушує тему складної, хоча не виняткової соціальної взаємодії, завершується у формі так званого “cliffhanger”, себто частини, що

несподівано завершується та інтригує: *“We were just a bunch of Dunbras, oblivious of all to come”* (Zusak, 2016). – *«Ми були лише купкою Данбарів, які й гадки не мали, що чигає попереду»* (пер. наш – Ю.В.).

Снікпик твору *“Bridge of clay”* («Глиняний міст» – усталений українськомовний переклад) переходить в рекламну сторінку постерного типу іншого видання *“I am the messenger”* («Я – посланець» (пер. наш – Ю.В.)), що містить:

- 1) рекламне гасло, яке апелює до концепту гри в карти: *“Protect the diamonds,/Survive the Clubs,/Dig the Spreads,/ Feel the Hearts”* (Zusak, 2016), що можемо перекласти в такий спосіб: *«Захисти бубни, встій перед трефами, відкрий глибини піків, відчуй ритми черви»* (пер. наш – Ю.В.). Утвердження нового твору відбувається завдяки традиційним, а тому впізнаваним образам, адже згадані масті належать до іконічних знаків, що викликають чіткі асоціації, а, відповідно, відчуття знайомості. Своєрідне рекламне гасло безпосередньо взаємодіє із анотацією, наведеною знизу. Таким чином вербальна форма вгорі сторінки утворює композиційне кільцеве обрамлення з тією, що розміщена в долішній частині. Об’єднувальним чинником для всіх елементів виступає концепт карт: *“...he begins receiving playing cards with strange clues-addresses and unfamiliar names. These clues lead him to intervene in the lives of others... and become the messenge”* (Zusak, 2016). – *«...він починає отримувати гральні карти з дивними підказками – адресами та незнайомими іменами. Ці підказки змушують його втручатися в життя інших людей... і стати посланцем»*) (пер. наш – Ю. В.). У такий спосіб азартні образи, трансльовані через одне перітекстове джерело інформації, розкриваються в іншому, що zarazом показує прагматику вибору назви видання.
- 2) дизайн передньої обкладинки в мініатюрі, що сприяє асоціації назви твору з візуальним образом;

3) відзнаки – “A Printz Honor Book” (читачем цільової культури це формулювання може сприйматися як перемога в конкурсі, проте йдеться про почесну відзнаку оргкомітету премії Майкла Л. Принца (Michael L. Printz Award). Її щорічно вручає Асоціація з бібліотечного обслуговування юнацтва (YALSA). В основу відбору покладено принцип визначення книжки для підлітків із найвищою літературною цінністю (YALSA₁, 2025). Твір “I Am the Messenger” виокремлено таким чином у 2006 році, а книжка “The Book Thief” отримала почесну відзнаку у 2007 році (до речі, почесні відзнаки в межах відповідної премії отримують 3-4 авторів);

4) testimonia (цитатний відгук, значення якого ми розкриємо в наступному підрозділі): “*Funny and gripping*” *The Miami Herald* («Цікаво і захопливо» газета «Маямі Геральд» (пер. наш – Ю. В.)). Варто наголосити, що ця лаконічна характеристика, надана редакцією щоденної газети, має на меті зацікавити своєю оцінкою пересічного читача, тому не оперує складними літературними термінами, а заодно не може розглядатися як елемент профільного аналізу. Утім, таке формулювання міститься і на дизайні обкладинки в мініатюрі, про що йшлося вище, разом із анонсом видання “Bridge of Clay” (Zusak, 2016). Інший ознайомлювальний розділ (точніше два) із твору “Bridge of Clay” (див. Рис. 3.10.)

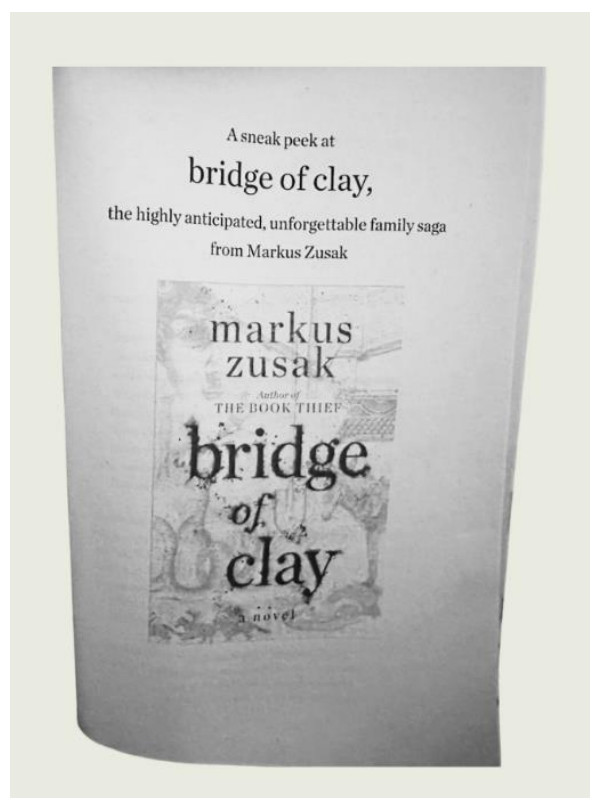


Рис. 3.10. Прев'ю у виданні “The Book Thief”, 2016

запропоновано у виданні 2018 року “The Book Thief” (Zusak, 2018), чому передуює рекламна сторінка із обкладинкою видання та відповідна текстівка про вибрані розділи з неймовірного нового роману автора: “Exclusive sample chapters from the stunning new novel by Markus Zusak” (Zusak, 2018). Серед додаткових матеріалів наведено розділ під назвою “The Mistake Maker” (Zusak, 2018, pp. 541-549) («Майстриня помилок» (*пер. наш – Ю. В.*)) та “She Cried All The Way To Vienna” (Zusak, 2018, pp. 550-553) («Вона проридала всю дорогу до Відня» (*пер. наш – Ю. В.*)). Обидва уривки з книжки апелюють до образу Пенелопи Данбар (багатодітної матері сімейства), проте розповідають історію її становлення від народження до поїздки у Відень, зокрема про напружені стосунки з батьком, який випровадив її з дому і в листі попросив не повертатися, а давати раду самотужки. Ці аспекти свідчать про твір як про роман-виховання, у якому дії одного покоління деформують поведінкові патерни іншого.

Спектр промоматеріалів у виданні “The Book Thief” (Zusak, 2018) не вичерпується повноцінними снікпіками, пов’язаними з творами М. Зузака. Рекламне поле наповнюють й інші типи анонсів алографічних видань, що відділені вакатами і позначені меншою перітекстовою присутністю. Сюди належать такі три поліграфічні одиниці: “Longbourn” (Jo Baker), “A God in Ruins” (Kate Atkinson), “The Truth According To Us” (Annie Barrows)¹⁴ (Zusak, 2018).

Структура цих елементів схожа. Проаналізуймо, для прикладу, анонс видання “Longbourn” (Zusak, 2018). Його основу становлять такі складники:

- 1) назва видання “Longbourn” – «Лонгборн»;
- 2) ідентифікація авторства (Jo Baker – Джо Бейкер);
- 3) цитата з твору, відділена від попередніх елементів колоннією для розбиття на смислові частини (“*If Elizabeth Bennet had the washing of her own*”

¹⁴ Версії відтворення назв видань: “Longbourn” («Лонгборн»), “A good in Ruins” («Бог у руїнах»), “The Truth According To Us” («Наша правда») (*пер. наш – Ю. В.*).

petticoats, – Sarah thought, – she would be more careful not to tramp though muddy fields” (Zusak, 2018, p. 555). – «Якби Елізабет Беннет сама прала свої підспідниці, – загадувала Сара, – то хоч трохи задумувалася б, чи шастати їй заболоченими полями» (пер. наш – Ю. В.). Цей уривок, що увиразнює соціальний фокус наведений на персонажину нижчого класу, покоївку Сару, відсилає до твору «Гордість та упередження» Джейн Остін (Остін, 2025), переспівом якого і є “Longbourn”, однак йдеться про зміщену фокалізацію – субмісивну перспективу тогочасного побуту. Відходячи від подієвості та аналізу суспільних конструктів, слід підкреслити, що інтерекстова основа твору підвищує статус одного видання завдяки авторитету іншого у світовому літературному ранжирі. Саме ж паратекстове нашарування можемо порівняти із формою коменсалізму (Veiga, 2016, p. 322), за якої анонс твору іншого автора отримує користь від взаємодії з довколатекстовою асоціацією і утверджується в цьому просторі.

4) анотацію-тизер “*It is wash-day for the housemaids at Longbourn House, and Sarah's hands are chapped and raw. Domestic life below stairs, ruled with a tender heart and an iron will by Mrs Hill the housekeeper, is about to be disturbed by the arrival of a new footman, bearing secrets and the scent of the sea*” (Zusak, 2018, p. 555). – «У маєтку Лонгборн нині день прання, і руки Сари вже порепалися та розчервонілися. Життя прислуги в підвальних приміщеннях, яким із трепетом і непохитним завзяттям управляє економка місіс Гілл, ось-ось порушиться з приходом нового лакея, що приніс із собою таємниці та аромат моря» (пер. наш – Ю. В.).

5) тестимоніал (цитатний відгук):

• “*A reimagining of Pride and Prejudice from the point of view of the servants... a joy*” GUARDIAN (Zusak, 2018, p. 555). – «Таке переосмислення твору «Гордість і упередження», подане з погляду прислуги... справжня насолода» (пер. наш – Ю. В.).

• *«A genuinely fresh perspective on the tale of the Bennet household» SUNDAY TIMES* (Zusak 2018, p. 555). – *«По-справжньому свіжий погляд на історію родини Беннет»* (пер. наш – Ю. В.). Наведені приклади не лише адвокують інтертекстовість як атрибутивну ознаку промотованого твору, а й вказують на єдність усталених мотивів і ексклюзивної візії, що є індикаторами ідейно вмотивованої стратегії.

У друкованій версії книжки “Book Thief” 2013 року (Zusak, 2013) післятекстові анонси мають схожий набір компонентів, що свідчить про формування репрезентативних закономірностей. Вказані поліграфічні форми зазначають назву твору і автора. Нарівні з тим, у них містяться анотація-тизер і тестимоніал. Анонси цієї редакції роману охоплюють 5 видань: “The Unlikely Pilgrimage of Harold Fry”; “The Light Between Oceans”; “Life After Life”; “Q&A: Slumdog Millionaire” і “The Boy in the Striped Pyjamas”¹⁵ (Zusak, 2013). Згадані твори відрізняються за манерою викладу, мають різні час і місце розвитку подій. Значною мірою вони відрізняються проблемно-тематичним колом. Виняток становить “The Boy in the Striped Pyjamas”. В українському перекладі цей твір більше відомий під назвою «Хлопчик у смугастій піжамі» (Бойн, 2017). В осерді цієї історії про мартиролог Голокосту на перший план висунуті діти. Зокрема, йдеться про єврейського хлопчика Шмуеля, який зазнає табірної ізоляції, та його приятеля – дев’ятилітнього Бруно. Семітська дискримінація, як і дитяча перспектива на проблему в парадигмі жертва-спостерігач, за соціальним звучанням зближує цей твір із «Крадійкою книжок».

При описі регулярності елементів анонсу, слід наголосити на іншому компоненті – інтермедійному коментарі, наведеному до твору “Q&A: Slumdog

¹⁵ Версії відтворення назв видань: “The Unlikely Pilgrimage of Harold Fry” («Неймовірне паломництво Гарольда Фрая» – усталена назва), “The Light Between Oceans” («Світло між океанами»), “Life After Life” («Життя за життям»), “Q&A: Slumdog Millionaire” («Мільйонер із нетрів» – усталена назва), “The Boy in the Striped Pyjamas” («Хлопчик у пасмистій піжамі») (пер. наш – Ю. В.).

Millionaire”: “NOW A MAJOR MOTION PICTURE, filmed as SLUMDOG MILLIONARE” (Zusak, 2013). – «Відтепер Ви можете переглянути повнометражний художній фільм під назвою “Мільйонер із нетрів”» (*пер. наш – Ю. В.*). Відповідні формулювання утворюють цю перітекстову ділянку як відкриту систему, що не лише закликає до взаємодії з іншим текстом, а й пропонує розглянути інший спосіб відтворення образів та сюжетних мотивів, які виражають фільми.

Тестимоніал анонсів неуніфікований. Він представлений повними реченнями, що мають прогностичну емоційну зорієнтованість: “*If you wish to be moved and astonished, read it*” Hilary Mantel (Zusak, 2013). – «*Якщо Ви шукаєте чтиво, яке ладне зворушити та здивувати, цей твір для Вас*» (*пер. наш – Ю. В.*). Так, скажімо, охарактеризовано твір “Life After Life”. До інших форм вираження тестимоніала належать однокомпонентні емпіричні відгуки, використані для означення вражень: “*Mesmerizing*” (WOMEN’S WEEKLY) – «Заворожливий» («Вімінз Віклі»); “*Compelling*” (DAILY EXPRESS) – «Захопливий» («Дейлі Експрес»); “*Tender*” (SUNDAY TIMES) – «Ніжний» («Санді Таймс»); “*Moving*” (WOMAN AND HOME) – «Зворушливий» («Вумен енд Хоум»); “*Unforgettable*” (GUARDIAN) – «Незабутній» («Гардіан») (*пер. наш – Ю. В.*) (Zusak, 2013). Схвальні відгуки поширюються на різні ділянки видання, що включають післятекстове поле в межах книжкового блока і внутрішню частину задньої обкладинки.

На основі викладеного вище, можемо виснувати, що прагматика використання промоматеріалів зумовлена наміром встановити особливий зв’язок у тетradі *автор – видання – видавництво – читач-покупець*. За умови розміщення алогенних матеріалів, які анонсують про вихід друком творів іншого письменника, перітекстове поле наявного видання виступає авторитетним маркетинговим джерелом стосовно майбутніх поліграфічних новинок.

3.4. Роль testimonia та епістоли в утвердженні статусу автора і твору

Перенесення твору в новий соціокультурний контекст передбачає чимало викликів. Спрощення цього процесу відбувається на основі проперекладацьких дій, інакше кажучи, серії заходів ініціаторів перекладу і способів закладання підвалин для уникнення опірності аудиторії та засвоєнню твору в чужому інтелектуальному середовищі. Ознайомлення з наповненням видання відбувається через паратекст, що заохочує прийняти книжку і її автора в цільовому просторі з оцінкою «аксіос». Серед механізмів легітимізації письменника та його напруження вагому роль виконують testimonia та листи-звернення, які по-своєму спрямовані здобути прихильність читача.

У поліграфічній та промоційній традиціях англійськомовних видань стисла компліментарна оцінка твору чи його автора, покликана сприяти просуванню книжки, характеризується як “testimonial” (Padwa, 2023) («тестимоніал»). Водночас ця лексема має значення «рекомендації», чи то «рекомендаційного листа» (Бусел, 2012, с. 824). Уживання терміна «тестимоніал» сприяє розрізненню відповідних схвальних відгуків від інших цитат, відводячи йому виняткове місце в мережі чужих висловлювань. На цій підставі надалі ми будемо оперувати зазначеною номенклатурною одиницею.

Тестимоніал належить до змінних перітекстових репрезентацій, чия вразливість виявляється при перевиданнях, зокрема за наявності неграфічної та графічної версій роману¹⁶. Співвіднесеність текстової тканини і невербальних

¹⁶ Хоча формулювання «графічний роман» закріпилося в поліграфії, існує низка суміжних терміносполук, серед яких «графічна розповідь (або ж повість)», а також «секвенційне мистецтво» (назва вмотивована послідовним розташуванням зображення, що формують лінійний наратив) (Pinkley & Casey, 2013, р. 2). Номенклатурний варіант «графічний роман» спонукає до критичної оцінки жанрової дифузії, що реалізується на стику невербального та вербального посилу. Визначення параметрів роману незрідка зводять до великого обсягу, діапазон якого неокреслений. Тематичне коло, принципи характеротворення, сюжетна канва теж різняться. Відповідно до “The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory”, роман виділяється з-поміж інших літературних форм гнучкістю та пристосованістю до тем і мотивів (Cuddon, 2000, р. 561). Розпливчастість номінаційної комбінації робить її універсальною для вжитку.

нашарувань у них утворюють ідейно-тематичну, семантичну і наративну єдність, що визначає сприйняття твору. Окреме місце в цій взаємодоповнювальній системі посідають алографні цитати та додаткові сліди авторської присутності, що легітимізують ідентичність видання як збалансованого явища.

Вербальний репертуар зовнішнього паратексту, притаманного фізичним виданням “On Tyranny” та українськомовному версію суттєво відрізняється. Так, передня обкладинка графічного видання (Snyder & Krug, 2021) (Рис. 3.12) обмежується написом назви “On Tyranny”, вказівкою авторства (Timothy Snyder), ідентифікацією творця візуального наративу (illustrated by Nora Krug) та видавничою репрезентацією (Graphic edition). Відповідну словесну категоризацію перенесено і на обкладинку перекладу «Про тиранію» (Снайдер, 2023) (Рис. 3.13). У цій ділянці, окрім перекладеної назви та зазначення письменника (Тімоті Снайдер), представлено підназву (Двадцять уроків двадцятого століття), лого видавництва із уточненням (Видавництво) та маркування специфіки книжки (графічна адаптація)¹⁷ (Снайдер, 2023). Прикметно, що за лекалом оригіналу на обкладинці перекладу зафіксовано авторку зображувального ряду (ілюстрації Нори Круг), адже це підсвічує важливе питання видимості учасників паратекстової мережі видання, яке, як правило, перебуває поза полем зору.

Номінаційне уточнення “Twenty lessons from the twentieth century” і тестимоніал з’являються на суперобкладинці “On Tyranny”: “*A brief primer in*

¹⁷ У бібліографії перекладного твору його означено як «комікс» (Снайдер & Круг, 2023), що загострює проблему термінологічного узгодження. На думку Ю. Сидоренко, графічний роман належить до кластера піджанрів коміксу. Креолізована природа обох форм виявляється в злагодженій співдії вербальних та невербальних компонентів, що реалізуються як ціле і спрямовані на реципієнта (Сидоренко, 2024). З поміж відмінностей науковиця називає такі: коміксу притаманна серійність, своєю чергою графічний роман може зазнавати обмеженої кількості випусків, сюжет яких звершується із друком останнього (надалі частини оприлюднюються в спільному виданні). Варіюється і тематичне спрямування. Графічний роман, як вважає дослідниця, глибший за своєю суттю, а тому апелює до більш зрілої цільової аудиторії (Сидоренко, 2024).

every important thing we might have learned from the history of the last century” *OBSERVER* (Snyder & Krug 2021) (див. Рис. 3.11.). – «Короткий посібник усього найважливішого, що варто було б засвоїти з історії минулого століття» “Обзервер” (пер. наш – Ю.В.) (Snyder & Krug, 2021). Той самий цитатний відгук переноситься і на обкладинку неграфічного видання “On Tyranny” (Snyder, 2017), однак він має продовження: *“and all that we appear to have forgotten”* (Snyder, 2017). – «...і що, схоже, ми так і не згадали» (пер. наш – Ю.В.). Вибіркове наведення елементів цитати, що належить оглядачу Т. Адамсу (Adams, 2017), трактуємо як свідому маркетингову позицію. У графічному виданні оригіналу нівелювання сегментом висловлювання вмотивоване прагненням забезпечити сприятливе ставлення до читача та уникнути закиду стосовно незнання історичних основ, що може негативно позначитися на попиті споживачів. Для урівноваження інформації в неграфічній версії твору додано промоційний напис “The New York Times bestseller” (Snyder, 2017), що є маркером якості.

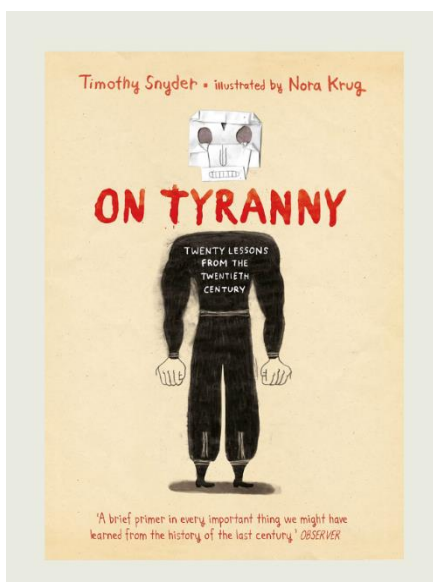


Рис. 3.11. “On Tyranny”.
Передня суперобкладинка
графічного видання, 2021

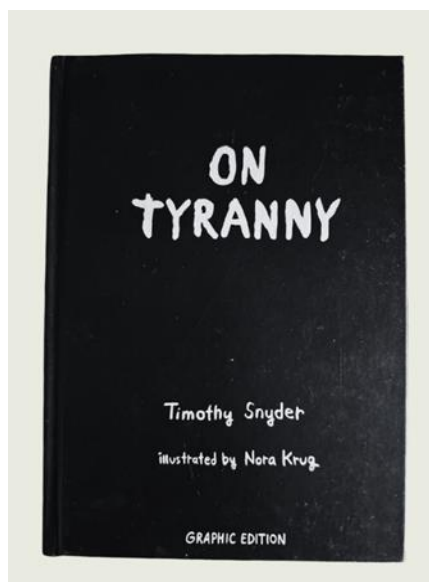


Рис. 3.12. “On Tyranny”.
Передня обкладинка
графічного видання, 2021

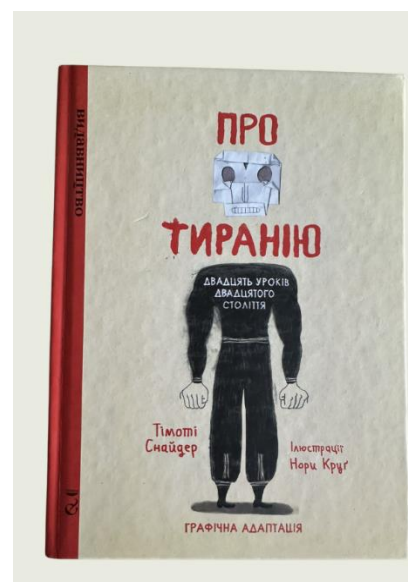


Рис. 3.13. «Про
тиранію». Передня
обкладинка графічного
видання, 2023

У всіх виданнях ми простежуємо нерівномірний і нетотожний testimоніальний масив. На задній обкладинці неграфічного видання “On Tyranny” (Snyder, 2017) (Рис. 3.14) наявні три відгуки, що становлять аксіологічну групу, номіновану “PRAISE FOR ON TYRANNY”. – «Схвальні відгуки твору “Про тиранію»» (пер. наш – Ю.В.). Усі вони прямо чи опосередковано виражають необхідність прочитати саме це книжку: “A memorable work that is grounded in history yet imbued with the fierce urgency of what now” WASHINGTON POST (Snyder, 2017). – «Незабутня праця, закорінена в історії, однаке пройнята нечуваною гостротою сьогодення» – «Вашингтон Пост» (пер. наш – Ю.В.).

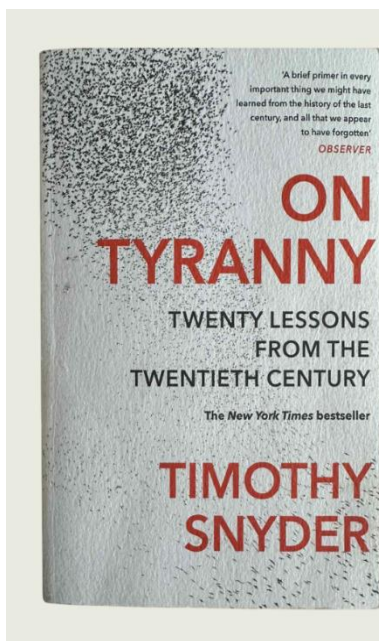


Рис. 3.14. “On Tyranny”.
Передня частина
обкладинки
неграфічного видання,
2017

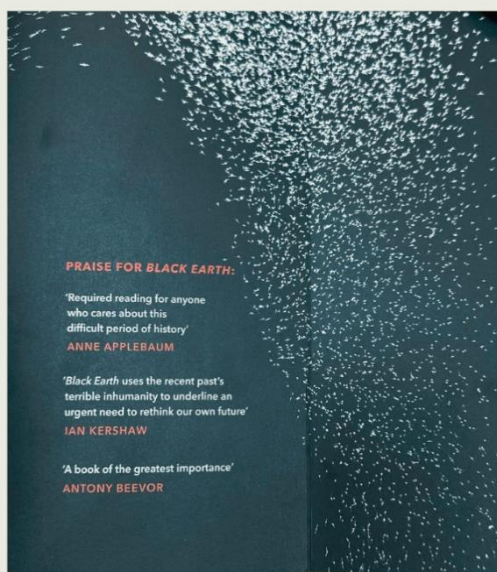


Рис. 3.15. “On Tyranny”.
Внутрішня частина задньої
обкладинки з клапаном
неграфічного видання, 2017

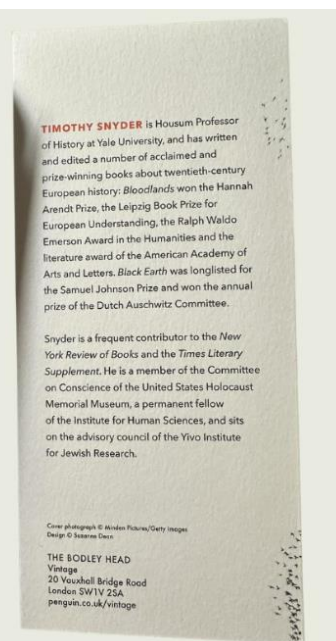


Рис. 3.16. “On
Tyranny”. Клапан
задньої обкладинки
неграфічного видання,
2017

У наведеному прикладі імпліцитно підкреслено важливість проєкції минулого на сьогодення як способу осмислення дійсності. Суголосність з реаліями демонструє і наступне висловлювання, що має виразну спонукальну інтонацію: “*Please read this book. So smart, so timely*” GEORGE SAUNDERS (Snyder, 2017). – «Раджу прочитати цю книгу – вона напрочуд прониклива й дуже на часі» Джордж Сондерс (пер. наш – Ю.В.). Жоден із цих відгуків не мігрує в подальші видання, які перебувають у нашому дослідницькому фокусі, попри те, що графічна версія, оприлюднена в тому ж видавництві “The Bodley Head”.

Задня обкладинка графічного видання оригіналу залишається незадрукованою і оформлена в монохромній стилістиці. Основне вербальне навантаження припадає на зворот суперобкладинки. Паратекстову ділянку представлено 4 цитатними відгуками Ф. Сандса, Дж. Дж. Абрамса, К. Бернса та Г. Клінтона, чиїм спільним засобом характеризування твору виступають такі категорії:

- 1) прикметники значущості: ***important (vastly important)*** – важливий (вкрай важливий); ***essential*** – засадничий, конче потрібний; ***profound*** – глибокий, ґрунтовний;
- 2) прикметники на позначення сили впливу і враження: ***affecting (deeply affecting)*** – зворушливий, пронизливий; ***chilling*** – моторошний, приголомшливий; ***magnificent*** – розкішний, чудовий; ***powerful*** – потужний, сильний; ***stunning*** – приголомшливий, вражаючий;
- 3) прикметники на позначення викладу: ***concise (more concise)*** – стислий (більш стислий); ***clear-eyed*** – неупереджений, з тверезим поглядом; ***insightful*** – проникливий, далекоглядний, змістовний;
- 4) дієприкметники на позначення оформлення: ***beautifully illustrated*** – вишукано оформлений, красиво проілюстрований;
- 5) прикметники з кількісним індикатором: ***myriad*** – незліченний;

- 6) прикметники на позначення часової відповідності: **new** – новий, актуальний; **urgent** – невідкладний, нагальний;
- 7) прикметники на позначення нормативності: **must-read** – необхідний для прочитання;
- 8) прикметники, що маркують напруження: **insidious** – підступний; **authoritarian** – авторитарний.

Окремо варто наголосити на залученні інтенсифікаторів для досягнення емоційної градації, зокрема: **vastly** – надзвичайно, вкрай; **deeply** – глибоко, сильно, напрочуд; **more** – більш, більше. Усі вони спрямовані на згущення аури інтелектуальної та ціннісної виразності.

В українськомовному перекладі відтворено лише схвальну рецензію Дж. Дж. Абрамса, яка є постулатом винятковості видання (*«Стислішої, глибшої чи істотнішої книжки на цю тему не існує»* (Снайдер & Круг, 2023)); вказує на якісні характеристики написаного (*«Шедевр Снайдера»* (Снайдер & Круг, 2023)); окреслює його зміст (*«...є приголомшливим нагадуванням про ту безліч підступних форм, що їх може набувати гноблення»* та *«є вичерпним описом того, чого маємо бути свідомі і з чим маємо боротися»* (Снайдер & Круг, 2023)); звертає увагу як на естетичну ідентичність та авторку зображувального ряду (*«Прекрасно ілюстрований Норою Круг»* (Снайдер & Круг, 2023)). У неграфічному виданні “On Tyranny” тесимоніал взаємодіє з іншими паратекстовими формами, скажімо, з інформацією про автора, яка подана на клапані звороту обкладинки. У цій ділянці згадуються інші твори Т. Снайдера, а саме: “Bloodlands”, “Black Earth” (див. Рис. 3.16.).

У довідці увагу зосереджено на відзначених виданнях (“Bloodlands” – «Криваві землі» і “Black Earth” – «Чорна земля») (пер. наші. – Ю. В.) (Snyder, 2017). Перелік інших видавничих одиниць суттєво розширює тематичний спектр паратексту і спрацьовує як тумблер дискурсу. Увага зміщується з реакцій на твір “On Tyranny” на резюмування інших літературних напрацювань автора. Так, на

внутрішній частині передньої обкладинки (Snyder, 2017) міститься 3 відгуки про книгу “Bloodlands” від Tony Judt, Evening Standard та Norman Davies. Усі вони об’єднані заголовком “PRAISE FOR BLOODLANDS AND TIMOTHY SNYDER” («Схвальна оцінка твору “Криваві землі” і Тімоті Снайдера» (*пер. наш. – Ю. В.*)). Компонент **praise** можна перекласти як «похвала», «оцінка», «схвальна оцінка», або ж «відгук». Хай там як, відповідні форми покликані відкрито стимулювати позитивне враження про письменника та його літературне надбання.

Неведені testimoniaли позбавлені конкретики і апелюють до читацтва загалом. Формулювання такого штибу можна було б застосувати до безлічі видань історичного профілю, позаяк реципієнт не отримує жодної прив’язки до хронологічних меж, знакових колізій, персоналій, що фігурують у виданні, проблемно-тематичного спектра, геополітичного окреслення:

“A book which will force its readers to rethink history” Norman Davies (Snyder 2017). – «Книга, яка змусить читачів переосмислити історію» Норман Дейвіс (пер. наш – Ю.В.).

Внутрішня частина задньої обкладинки задрукована екзальтованим відгуком книжки “Black Earth”. Слід відзначити, що згадку автора в цій секції вилучено, що можна пояснити винятково послідовним продовження посилу попередньої ділянки паратексту – “PRAISE FOR BLACK EARTH” «Схвальна оцінка твору “Чорна Земля”» (*пер. наш. – Ю. В.*)). Кількісно testimoniaли пропорційні в обох інтернальних площинах. Спільним є й універсальний характер висловлювань “A book of the great importance” Antony Beevor. – «Книжка неабиякої ваги» Ентоні Бівор (*пер. наш. – Ю. В.*). У цьому контексті виділяється відгук британського історика Ієна Кершоу, що відсилає до конкретної поліграфічної одиниці: *“Black Earth uses the recent past’s terrible inhumanity to underline an urgent need to rethink our own future” IAN KERSHAW (Snyder, 2017) (див. Рис. 3.15.). – «“Чорна земля” звертається до моторошного знелюднення недавнього минулого, невідкладно закликаючи по-новому поглянути на наше*

завтра» Ієн Кершоу (*пер. наш – Ю.В.*). Тестимоніали вибудовують інтертекстову мережу і вписують “On Tyranny” в систему ідейних і ціннісних координат автора.

Окрім того, вони корелюють зі ще однією винятковою паратекстовою формою – переліком праць автора. Своєрідна бібліографія, підсумована заголовком “ALSO BY TYMOTHY SNYDER” («Інші твори Тімоті Снайдера» (*пер. наш. – Ю. В.*)), розташована в просторі контртитула і налічує 12 поліграфічних одиниць. Сюди належить “Bloodlands: Europe Between Hitler and Stalin” («Криваві землі: Європа між Гітлером і Сталіном» (*пер. наш. – Ю. В.*)) та “Black Earth: The Holocaust as History and Warning” («Чорна земля: Голокост як історія та пересторога») (*пер. наш. – Ю. В.*).

Цитатний діапазон диверсифікує алографічне висловлювання, що належить польському філософу та історику Лешеку Колаковському. Фраза слугує епіграфом для графічних і неграфічних версій оригіналу та українського перекладу твору та розміщена всередині видань: “*In politics, being deceived is no excuse*” Leszek Kołakowski (Snyder & Krug, 2021), (Snyder, 2017) – «Політика не знає виправдань для ошуканих» – Лешек Колаковський (Снайдер & Круг, 2023). Наведений приклад ілюструє паратекстову гнучність цитати, що виражає схильність до функційних метаморфоз, залежно від структурної позиції. На думку Ж. Женетта, епіграф належить до різновидів цитати, що посідає ініціальне місце у виданні, позаяк міститься перед твором чи розділом. Для окреслення цього розташування теоретик послуговується поняттям *en exergue* (в екзергу) (Genette, 1997, p. 151), яке вказує на просторовий вияв поза твором, хоча радше йдеться про формальну відокремленість від корпусу основного тексту. Не відміну від тестимоніала, який утверджує авторитет автора і видань, епіграф “On Tyranny” задає чіткий соціополітичний вектор і увиразнює лейтмотив твору, який криється в концепції уникнення обману завдяки поглибленню власної обізнаності в історичних реаліях.

Як бачимо, перенесення тестимоніала в цільову культуру належить до нерегулярних практик. Корпус відгуків оригіналу не сприймається як холістичне смислове коло, яке не піддається розмиканню. Це вчергове доводить роман П. Брауна “Red rising” (Brown, 2014), надрукований в артвидавництві «Небо» під назвою «Червоне повстання» (Браун, 2024). Українськомовний варіант твору помаркований відсутністю окремих схвальних відгуків як елементів легітимізації твору. Натомість в англійськомовній версії книжки схвальні цитати розміщено на задній обкладинці (3 одиниці) та всередині видання, перед титульним розворотом (6 одиниць).

Постпозиційні відгуки (Brown, 2014) транслують різні концепти і способи впливу:

1) “*The wait for the next book will be **unbearable***” *Daily Express* – «Чекати на наступну книжку буде нестерпно» *Дейлі Експрес* (пер. наш – Ю. В.). Цитата передає ідею очікування і відповідної напруги. Її головна мета полягає в стимулюванні емоційної та рецептивної реакції.

2) “*Has everything it needs to become **meteoric***” *Entertainment Weekly*. – «Має всі передумови для колосального успіху» («Ентертейнмент Віклі») (пер. наш – Ю. В.). Цей тестимоніал вказує на комерційний потенціал книжки і водночас підсилює дискурс про якість продукту.

3) “*Pierce Brown **reaches for the stars***”, *For.com*. – «Пірс Браун підкорює вершини» (пер. наш – Ю. В.). Відповідна оцінка ґрунтується на визнанні промовистого досягнення і високого рівня видання, що перегукується із попередньою концепцією.

Представлені формулювання об’єднують тяжіння до високого ступеня вияву ознаки. Індикаторами чого виступають такі лексичні одиниці як **unbearable**, **meteoric**, **stars**. Два останні маркерні слова вказують на галактичний масштаб, що є зумисною гіперболою, яка загострює увагу на важливості написаного.

Слід наголосити, що тяжіння до екзальтованих коментарів стало поширеною практикою в поліграфії. Цю тенденцію простежено в огляді видання “The Atlantic” Г. Люїс, яка констатує надмірне просочування у видавничу справу улесливо схвальних відгуків, які не відображають наповнення видань. Закладання традиції авторка виводить від Ренесансу і серед іншого пов’язує це з відгуком “divine wit” («божественним розумом») Е. Роттердамського про «Утопію» Т. Мора (Lewis, 2023). Окрім кліше та суперлятивних за суттю фраз, “Red rising” містить і інший спосіб підкреслення значущості твору, що полягає у зіставленні: “*Ender, Katniss and now Darrow*” Scott Sigler – «*Ендер, Катніс, і тепер – Дерроу*» Скотт Сіглер (пер. наш – Ю. В.). Герой твору «Червоне повстання», Дерроу, постає в одному ряді з культовими героями Ендером із «Гри Ендера» (О. С. Карда) та Катніс із «Голодних ігор» (С. Коллінз). Відповідне порівняння розміщено на обкладинці видання, що містить лише назву “Red rising”, ідентифікацію авторства “Pierce Brown” та маркетинговий бейдж “The New York Times Bestseller” (Brown, 2014).

За браком схвальних відгуків як репрезентат авторитетного видання в українськомовному перекладі, легітимізація письменника відбувається в довідці «Про автора», яка практично повністю вихолощена від життєписних відомостей. Акцент зроблено на показнику продажів книжок, кількості перекладів і анонсі нових літературних матеріалів: «*Пірс Браун – автор бестселерів №1 за версією New York Times, таких як “Червоне повстання”, “Золотий син”, “Ранкова зоря” та “Залізне золото”. Його твори опубліковані тридцятьма трьома мовами в тридцяти п’яти країнах. Зараз він живе в Лос-Анджелесі, де працює над своїм наступним романом “Темні часи”*» (Браун, 2024, с. 415).

Зближення з цільовим читачем відбувається в менш поширений спосіб – через епістолярій, який служить своєрідною передмовою. Лист відсутній в оригіналі, оскільки написаний на прохання видавництва. Це той рідкісний випадок, за якого авторська паратекстова форма оминає текст-джерело і засвідчує

стихійність явища. Яскравим прецедентом вважаємо передмову до видання «Кологосп тварин» Дж. Орвелла, яка вийшло друком у 1947 році у видавництві «Прометей» в Мюнхені. Тоді лист було створено на прохання перекладача Ігора Чернятинського (автонім – Ігор Шевченко). Спільним для обох передмов вважаємо декларацію синдрому незнання, порівняймо:

Лист Дж. Орвелла: *«Я отримав прохання написати передмову для перекладу “Animal Farm” на українську мову. Я добре свідомий того, що пишу для читачів, про яких нічого не знаю, та й вони, мабуть, ніколи не мали нагоди довідатись про мене»* (Орвелл, 1947).

Лист П. Брауна: *«Добрі люди з видавництва “Небо” попросили написати для вас звернення. Не вперше я пишу людям, яких ніколи не зустрічав; які живуть у місці, де я ніколи не був. Зазвичай це легко. Але цього разу ні, тому що я ніколи не відчував себе таким самозванцем»* (Браун, 2024).

Заразом П. Браун виражає глибоке співпереживання з українськими читачами, визнає ідеалізованість своїх уявлень про воєнні перипетії: *«Я вивчав історію війни, сидючи в комфортному кріслі. Грався з арміями, героями та лиходіями як дитина з іграшками. Але не жив під хмарою війни, не втрачав через неї сім'ю, не прокидався від виття сирен і не бігав у сховище, рятуючись від чогось більш небезпечного, ніж торнадо в Айові»* (Браун, 2024). Автор наголошує на тому, що свідомо уникає розрадливих конструкцій, з огляду на складне становище, проте виокремлює для адресатів 2 ключові твердження: *«Історії – це душа людства»* (Браун, 2024) та *«Я захоплююся вами та вашою історією»* (Браун, 2024). Перша теза покликана показати спільну твердиню для адресанта і адресата. Об'єднувальний чинник спрямований на зближення та завоювання вотуму довіри. П. Браун проводить демаркаційну лінію між добром і злом, заразом заявляючи, що він та читачі у цій дихотомії перебувають на боці правди: *«Ми – вид, який мріє, молиться, досягає світла та бореться за нього. Інакше дракони завжди перемагали б лицарів»* (Браун, 2024). Наведений уривок

використовується як важіль маніпулятивного впливу на цільову аудиторію, складність якого полягає в експлуатації міту, про те, що люди протистоять ірреальним створінням, збірному образу негативу. Наведена алегорія належить до традиційних, проте в ній дещо нівелюється проблема протиборства всередині самого людства.

Широка компліментарна амплітуда продемонстрована в другій тезі: *«Україна та її народ є живим свідченням, що герої живуть не тільки на сторінках художньої літератури. Вони ходять по Землі, недосконалі, уперті, хоробрі – справжні люди, готові боротися, щоб довести це»* (Браун, 2024). Така одична тональність налаштовує читача на взаємну прихильність, прийняття автора, у чому вбачаємо винятковий механізм утвердження в цільовому середовищі. Письменник фокусується на вагомій ролі українських адресатів для його діяльності і їхнього значення у світовому контексті: *«Дякую, що прочитали цей лист, що читаєте мої романи, за те, що надихаєте на моє власне життя та роботу, і за те, що нагадали світові, що не все забарвлене у відтінки сірого. Деякі речі є чорно-білими. Слава Україні!»* (Браун, 2024). Національне гасло, яким завершується лист, свідчить про політичну прихильність автора, його чітку позицію в підтримці читачів, чия країна перебуває в стані війни. Замість нейтральних завершальних формул, які за традицією вживають наприкінці епістолярних повідомлень, П. Браун обирає однозначний маркер, який є символом нездоланності і звеличення звитяг. Прикметно, що в оригінальній версії вжито транслітеровану версію патріотичного вітання “Slava Ukraini”, а не англійський відповідник “Glory to Ukraine”. Це схиляє до думки про спробу письменника в особливий спосіб виявити сентимент і повагу до цільової аудиторії.

Лист-звернення до читачів перекладу віднаходимо й у виданні Б. Кеммерер «Прокляття чорне і самотнє» артвидавництва «Небо» (Кеммерер ,2025). Матеріал, як і у вище охарактеризованій книжці, подано двома мовами:

англійською та українською. Однак, посил геть відрізняється. Єдиним індикатором того, що письменниця апелює до конкретної країни є зазначення географічного розташування *“My dear readers in Ukraine”* (Кеммерер, 2025). – *«Мої дорогі читачі в Україні»* (Кеммерер, 2025). Епістолярна форма доволі лаконічна і значною мірою зосереджена на висвітленні мотивів написання твору: *«Я завжди любила казку “Красуня і Чудовисько”, особливо тому, що сама ідея закохатися в людину за те, ким вона є, а не за те, як вона виглядає, зачаровувала. Утім, мене завжди цікавило в оригінальній історії й королівство: що з ним сталося без королівської родини»* (Кеммерер, 2025). Авторка уникає натяків на соціокультурну чи історичну обізнаність про аудиторію. Завершальна формула листа виражає нейтральну тональність, залишаючи за дужками висловлення позиції щодо поточної геополітичної кризи: *“Sincerely”* (Кеммерер, 2025). – *«Щиро»* (Кеммерер, 2025).

Непересічною для української поліграфічної традиції вважаємо практику оприлюднення листа-звернення на окремій листівці, що втілено видавництвом «КСД» стосовно перекладної книжки «Пісня, що зупиняє ріки» китайсько-австралійської письменниці Е. Лян. Ця паратекстова репрезентація фізично належить до епітекстового простору, оскільки додається до видання, що обгорнуте плівкою, тому не є його вкладинкою (див. Додаток Г). Не зайве зацентувати, що матеріал поданий англійською мовою. Звертання виражає універсальний характер *“Dear reader”* (Лян, 2025). – *«Дорогий читачу»* (пер. наш. – Ю. В.). Усталений вираз використано і для завершальної частини, у якій відчуття автентичності досягнуто завдяки підпису авторки: *“Love, Ann Liang”* (Лян, 2025). – *«З любов'ю, Енн Лян»* (пер. наш. – Ю. В.). Хоча адресата не ідентифіковано в початковій позиції, конкретизація простежується в основному викладі: *“I’m deeply honored and excited that this story is getting translated and published in Ukraine”* (Лян, 2025). – *«Я глибоко зворушена і рада, що ця історія в перекладі з’явиться в Україні»* (пер. наш. – Ю. В.).

У підсумку можемо стверджувати, що testimonia та epistola винятковим чином впливають на утвердження авторитетності автора і легітимізують його твір як ціннісну інтелектуальну одиницю для реципієнта цільової культури через актуалізацію свого багатозначного функціонала.

3.5. Видавничі стратегії паратекстової адаптації

Авторство низки паратекстових ділянок, що з'являються в перекладі і вважаються опосередковано пов'язаними з ними, залишається незвіданим для читачів. Дослідження таких спорадичних явищ сприяє розширенню аксіологічних меж у контексті теорії і практики художнього перекладу, адже, як стверджує Г. Турі: «Жодна емпірична наука не може претендувати на повноту і (відносну) автономію, якщо в ній не розвинулася описова гілка. Причина полягає в тому, що емпірична дисципліна, на відміну від неемпіричних наук, спочатку покликана вивчати, описувати і пояснювати... той відрізок “реального світу”, який вона визначає за свій об'єкт» (Toury, 2014, p. 16).

Дескриптивний підхід у порівняльній практиці оригіналу та перекладної версії демонструє спільні та відмінні ефекти, які справляє на читача та чи інша ділянка паратексту. Виразний приклад різного набору післятекстових форм спостерігаємо в книжці Роальда Дала “The Withes” (Dahl, 2022) та її перекладі «Відьми» (Дал, 2020). Так, окреслений простір у «Відьмах» складає:

1) Зміст, який в оригіналі розташований на початку, що сприяє ознайомленню читача із різними частинами видання, тоді як зміщення в постпозицію забезпечує особливий вид налаштування на рецептивний процес. Справа в тому, що залучення в простір твору розпочинається із присвяти «Для Ліккі» (Дал, 2016, с. 5), котра взаємодіє із вербально-ілюстративною композицією і становить з нею ідейну єдність (підпис репрезентує зображення (див. Додаток Г). На наступній сторінці розміщено заголовок і текст твору. В оригіналі (Dahl, 2022) знайомство з персонажами (Introducing) розміщено на правому боці

розвороту, тоді як ліворуч представлено самого автора та ілюстратора (ці елементи паратексту підкріплені коротким описом персоналій та карикатурними зображеннями). Присвята “For Lissy” (Dahl, 2022) зазнала зсуву і зазначена далі на окремій сторінці. Після них міститься розворот зі змістом, а далі – назва розділу *CHAPTER ONE/A NOTE ABOUT WITCHES*. Конфігурація паратекстів в оригіналі різко відділяє одні довоклатекстові форми від інших, підштовхуючи до розгляду деяких елементів видання як периферійних, що вибудовують відносно слабші семантичні зв’язки, на противагу розташуванню складових у перекладному виданні, де простежується ефект градації, кожен сегмент текстової препозиції наближає до самого тексту, інтригує та підсилює співдію з реципієнтом.

2) Видавничі сторінки чи то видавничі оголошення (див. Рис. 3.17.), що мають вербальну та невербальну складову, яка висвітлює твори автора, котрі вийшли друком в «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ЗІ» із зазначенням року появи книжки друком (наприклад, «Чарлі і шоколадна фабрика» (2005), «Матильда» (2006)) та узагальненої їхньої характеристики: *«Ці повісті вважають шедеврами дитячої літератури ХХ століття»* (Дал, 2016, с. 252).

Означення добірки художніх творів як *шедевр* є вкрай узагальненим компліментарним відгуком, що не відображає ні сюжетних особливостей, ні засобів характеротворення персонажів, ні наративних стратегій тощо, проте це зрозуміла позитивна оцінка перелічених книжок, зорієнтованих насамперед на дітей молодшого та підліткового віку. Невербальна складова видавничого оголошення реалізується



Рис. 3.17. Видавничі оголошення, «Відьми», 2016

завдяки репродукції обкладинок творів, що передували друку «Відьом» («Чарлі і шоколадна фабрика», «Матильда», «Джеймс і гігантський персик», «ВДВ»). Ці зображення доповнені покликанням на сайт видавництва (www.ababahalamaha.com.ua). Згущена інформація про інші поліграфічні одиниці націлена стимулювати цікавість до інших творів автора і вплинути на купівлю продукції.

Видавничі оголошення оригіналу вміщують дизайн передніх обкладинок 16 творів письменника (див. Рис. 3.18), а саме: “CHARLIE AND THE CHOCOLATE FACTORY”, “THE BFG”, “THE TWITS”, “JAMES AND THE GIANT PEACH”, “GEORGE’S MARVELLOUS MEDICINE”, “MATILDA”, “FANTASTIC MR FOX”, “THE ENORMOUS CROCODILE”, “THE MAGIC FINGER”, “DANNY THE CHAMPION OF THE WORLD”, “THE GIRAFFE AND THE PELLY AND ME”, “CHARLIE AND THE GREAT CLASS ELEVATOR”, “BOY”, “GOING SOLO”, “THE WITCHES”, “ESIO TROT” (Dahl, 2022). Дещо змінений перелік творів Р. Дала поміщено на контртитулі: “THE BFG”, “BILLY AND THE MINPINS”, “BOY: TALES OF CHILDHOOD” та ін. (Dahl, 2022).

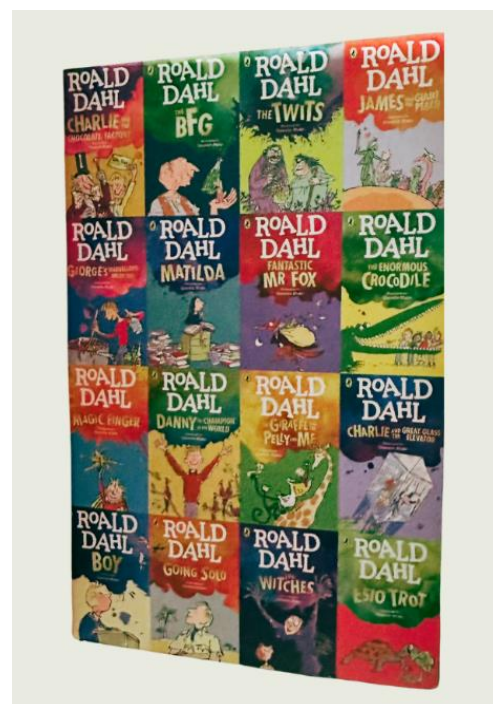


Рис. 3.18. Видавничі оголошення, “The Witches”, 2022

3. Довідка про автора. Інформація про життєпис автора в перекладі суттєво відрізняється від оригіналу. У “The Witches” подано “ROALD DAHL was a spy, ace fighter pilot, chocolate historian and medical inventor. He was also the author of *Charlie and the Chocolate Factory*, *Matilda*, *The BFG* and many more brilliant stories” (Dahl, 2022). – «РОАЛЬД ДАЛ був шпигуном, льотчиком-винищувачем, медичним винахідником і дослідником історії шоколаду. Він також був автором

книг «Чарлі і шоколадна фабрика», «Матильда», «ВДВ» та багатьох інших блискучих історій» (пер. наш – Ю.В.). На противагу цьому, відомості про письменника в українськомовному варіанті видання більш розлогі. З них можна дізнатися:

- ключові періоди життя (з акцентом на тому, що дату народження автора, 13 вересня, «офіційно визнано днем Роальда Дала» (Дал, 2016, с. 254). В оригіналі цьому аспекту присвячено окрему сторінку. Зокрема, міститься такий підпис: *“EVERY SEPTEMBER, together with our fans across the world, we CELEBRATE our FAVOURITE ROALD DAHL STORIES, CHARACTERS and WORLDS! FIND OUT MORE AT www.roalddahl.com”* (Dahl, 2022). – *«Щовересня, разом з нашими шанувальниками по всьому світу, ми віддаємо шану улюбленим історіям, персонажам та світам Роальда Дала! Дізнайтеся більше на сайті www.roalddahl.com»* (пер. наш – Ю.В.)) (Дал, 2016);

- походження (норвезьке);

- про його батьків (зокрема відносно ранню смерть батька) і сестер;

- навчання (*«Роальд навчався у кількох школах, а також пансіонаті для хлопчиків Святого Петра»* (Дал, 2016, с. 254));

- захоплення (*«Він був чудовим спортсменом, капітаном шкільної футбольної команди, захоплювався фотографією»* (Дал, 2016, с. 254);

- професійну зайнятість (роботу на шоколадній фабриці, у нафтовій компанії «Шелл», пілотом (*«Під час одного з польотів над пустелею він мало не загинув»* (Дал, 2016, с. 254), що частково зближує його біографію з іншим автором дитячої літератури Антуаном де Сент-Екзюпері));

- творчу діяльність (*«Писати почав з 1942 року. Його перший твір – «Падіння над Лівією (Шматок торта)». Ця історія про аварію в Єгипті, за яку вашингтонська «Вечірня суботня газета» заплатила йому 900 доларів, стала поштовхом до його подальшої діяльності»* (Дал, 2016, с. 255)). У довідці міститься інформація про знакові твори (скажімо, «Джеймс і гігантський

персик»), авторський намір («*Я пишу лише про те, що забиває дух і смішить. Діти знають, що я завжди на їхньому боці*» (Дал, 2016, с. 255); цікаві факти («...у кабінеті Роальда Дала не було письмового столу – Дал завжди писав олівцем, поклавши блокнот на коліна і підклавши під нього стос картону» (Дал, 2016, с. 255)); або ж «Подібно до ВДВ, письменник, бувало, приставляв увечері драбину, забирався по ній до вікон другого поверху і ворухив шторами в кімнатах дітей, а потім і онуків, просовуючи у вікна бамбукову тростину, мовби вдмухуючи сніг до їхніх спалень» (Дал, 2016, с. 255);

- особисте життя (шлюб із американською акторкою Патрісією Ніл, народження 5-х дітей, смерть доньки Олівії);

- джерело вивчення біографії автора («Щоб дізнатися більше про Р. Дала та його творчість, відвідайте його офіційну інтернет-сторінку: www.roalddahl.com» (Дал, 2016, с. 255)).

Довідка, яка охоплює широкий діапазон складових, увиразнює постать автора і закликає читачів перебувати в ширшому контексті, де дискурс про твір «Відьми» вибудовує епітекстові зв'язки з іншими літературними напрацюваннями письменника. Наповнення простору видання інформацією про Р. Дала має органічний характер і виразну співдійну прикмету парадигми паратекст-текст, оскільки між історією, яка викладається завдяки «я»-нарації, і запропонованою біографією в українськомовному перекладі простежуємо низку збігів, що начебто свідчать на користь надійності статусу наратора і автобіографічності викладу. Порівняймо:

Оригінал: “*My father and my mother were also Norwegian, but because they had a business in **England**, I had been born there and had lived there and had started going to an English school*” (Dahl, 2022, p. 11).

Переклад: «*Мої батьки теж були норвежці, однак тато працював у Англії, тож я тут народився, жив і навчався в англійській школі*» (Дал, 2016, с. 13).

Довідка про автора (переклад): «Народився 13 вересня 1916 року в Ландаффі (Вельс) у родині **норвежців**. Дитинство минуло в **Англій**» (Дал, 2016, с. 254).

На основі зіставлення прослідковуємо спільну етнічну приналежність (норвежці) батьків Р. Дала та батьків головного персонажа, а також проведення дитячих років в Англії (персонажем і письменником). Заразом відзначимо і різницю, позаяк у творі вказано, що наратор народився в Англії, тоді як автор з'явився на світ у Вельсі. Побіжно підкреслимо семантичну невідповідність відтворення наведеного речення, адже в оригіналі йдеться про те, що працювали обоє батьків, точніше мали якусь справу: *“they had a business in England”* (Dahl, 2022, р. 11), тоді як у перекладі В. Морозова відображені змістові трансформації, акцент зміщено на те, що годувальником був лише батько: *«тато працював у Англії»* (Дал, 2016, с. 13).

Менш послідовними, але не геть безпідставними видаються й інші паралелі між життям автора і нарацією персонажа:

Оригінал: *“Soon after my seventh birthday, my parents took me as usual to spend Christmas with my grandmother in Norway. And it was over there, while my father and mother and I were driving in icy weather just north of Oslo, that our carskidded off the road and went tumbling down into a rocky ravine. My parents were killed. I was firmly strapped into the back seat and received only a cut on the forehead”* (Dahl, 2022, р. 11-12).

Переклад:

- *«1920 року, коли йому було три роки, померла його 7-річна сестричка Астрі, а через місяць, у 57-річному віці, помер батько, який займався риболовлю в Антарктиці»* (Дал, 2016, с. 254).
- *«1953 року Дал одружився з американською акторкою Патрисією Ніл (майбутньою володаркою «Оскара»).* У них народилося п'ятеро дітей:

Олівія (померла у 7-річному віці), Тесса, Тео, Офелія та Люсі» (Дал, 2016, с. 255).

Цілеспрямоване використання цифри сім для позначення віку осиротіння персонажа можна розглянути як своєрідну спробу проживання психотравми, яка зумовлена відразу двома трагедіями: 1) смертю сестри Астрі (коли їй було 7 років), подією, яка підсилилася чи то поглибилася послідовною смертю батька Р. Дала; а також 2) раптовою смертю доньки письменника Олівії, що любила вигадувати історії – її не стало в семирічному віці. Первістка померла 17 листопада 1962 року. Причиною смерті був коровий енцефаліт. Після цієї драми автор, за словами його першої дружини Патрисії Ніл, наче збожеволів (Kettler 2020). Р. Дал довго не міг повернутися до письма і лише через два десятиліття присвятив покійній доньці твір «ВДВ» («Великий Дружній Велетень»: «*Олівії (20.04.1955-17.11.1962)*» (Дал, 2020, с. 5))).

У статті “Roald Dahl’s Daughter Tragically Died From Measles at Seven Years Old” («Донька Роальда Дала трагічно померла від кору в семирічному віці» (*пер. наш – Ю.В.*)), зосередженій на складних сімейних етапах у житті письменника, зазначено, що якимось автор випалив за допомогою гербіцидів імена своїх дітей на газоні, запевняючи, що це вчинили феї (Kettler, 2020). Сугестивна поведінка, націлена на формування ірраціональних установок у дитини, наштовхує на міркування про те, що прототипом бабусі, яка переконує внука в існуванні відьом, виступає Р. Дал.

Історія з ДТП, на перший погляд, видається сповна поширеною і не має жодної особистої перспективи, проте 5 жовтня 1960 року візок із 4-місячним сином письменника зазнав удару таксі, від чого малий Тео випав і йому роздробило череп. Після трагедії немовляті провели низку операцій.

Окрім довідки про автора в охарактеризованому виданні оригіналу наявне карикатурне зображення ілюстратора Квентіна Блейка (див. Рис. 3.17.) (Dahl, 2022) та коротка інформація про нього:

Оригінал: “*QUENTIN BLAKE has illustrated more than three hundred books and was Roald Dahl's favourite illustrator. In 1980 he won the prestigious Kate Greenaway Medal. In 1999 he became the first ever Children's Laureate and in 2013 he was knighted for services to illustration*” (Dahl, 2022).

Переклад: «*КВЕНТИН БЛЕЙК проілюстрував понад три сотні книг і був улюбленим ілюстратором Роальда Дала. У 1980 році він отримав престижну медаль Кейт Грінвей. У 1999 році він став першим в історії Дитячим лауреатом, а в 2013 році був посвячений у лицарі за заслуги в ілюстрації*» (Дал, 2016).

Наведений матеріал зосереджений довкола британських видавничих реалій. Звання *дитячий лауреат* присуджується за особливий внесок автора чи ілюстратора в розвиток дитячої літератури.

Наявність відповідної інформації про ілюстратора засвідчує утвердження його ролі як важливого поліграфічного агента. В англійськомовному виданні ім'я та прізвище ілюстратора Quentin Blake прослідковуємо не лише у службовій частині, точніше на сторінці з вихідними даними (Валуєнко, 1976, с. 73) (в англійській термінології *imprint page* (Fullerton 2019)): «*Illustrations copyright © Quentin Blake, 1983*» (Dahl, 2022), де відповідні відомості є обов'язковими. Авторитетний статус ілюстратора підтверджується його зазначенням на передній обкладинці (див. Рис. 3.19.), що особливо увиразнено у вербальній конфігурації, репрезентованій таким чином:

1) іменем автора (Roald Dahl), яке візуально займає третину обкладинки, з огляду на розмір типографічного шрифту, а заодно підкреслює панівну роль автора супроти інших діячів, залучених до видання. Цей сегмент передано завдяки виразним засобам шрифту – великим декоративним і нерівномірно розташованим літерам, що мають різні нахили. Зазначені графічні рішення роблять цей вербальний компонент легко помітним, а це важливо для дитячої літератури.

2) назвою книжки “The Witches”, що перебуває в центрі композиції, і для якої, услід за іменем автора, застосовано рельєфний друк та жирний шрифт, хоч і тонший.

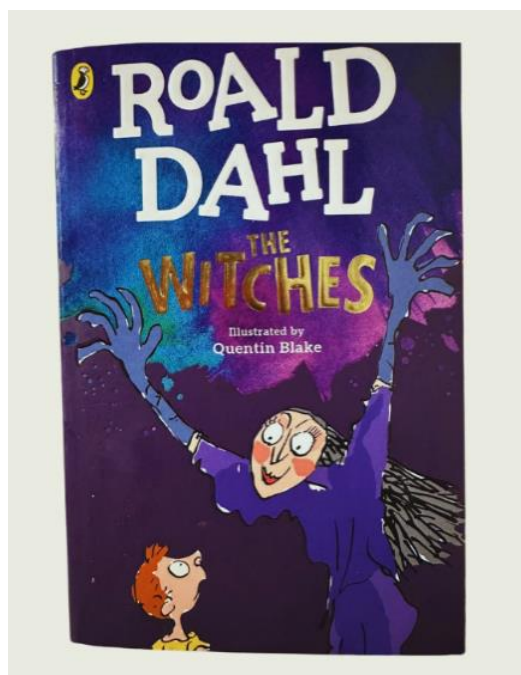


Рис. 3.19. Передня обкладинка видання “The Witches”, 2022

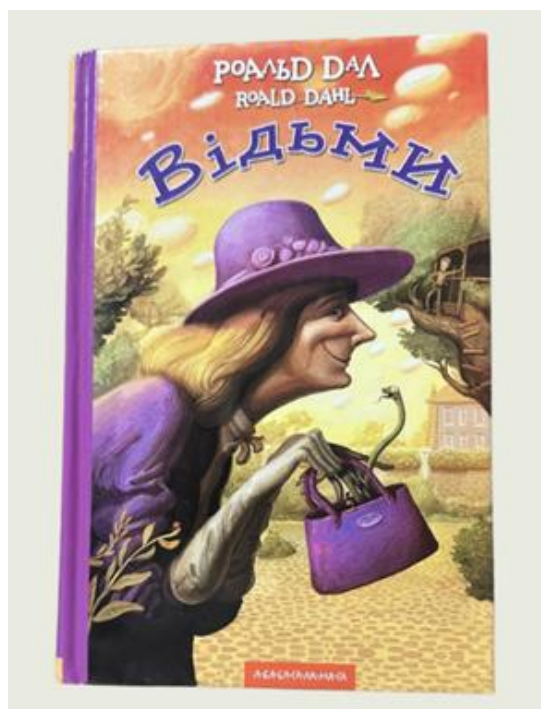


Рис. 3.20. Передня обкладинка видання «Відьми» Р. Дала, 2016

Для напису “*illustrated by Quentin Blake*”, розташованого посередині обкладинки, використано лаконічний (тонкий і найменший щодо інших) кегль традиційного штибу білого кольору, як і стосовно вказівки автора твору. Таким трибом підсвічується семантична єдність ієрархії різних поліграфічних агентів. Легітимізацію ролі ілюстратора в оригінальному виданні спостерігаємо і на титулі (див. Рис. 3.19.), де текстове поле зазнає композиційного розщеплення (назва твору та зазначення ілюстратора відмежовані чорно-білим гротескним зображенням відьми з неприродно довгими руками і витягнутою шиєю, яка видовжує нахилене тіло і додає напруги сцені, а також фігури маленького спантеличеного хлопчика із роззявленим ротом. Швидкі, нерівні лінії без деталей створюють ефект рукописної самобутності і додають динамізму. Абстрактне тло

з насиченими кольорами загострює увагу на експресивній взаємодії візуальних складових. Окрім того, сторінка містить видавничу марку “Puffin Books”. Вона вказує на відгалуження в межах “Penguin Books”, що спеціалізується на дитячій літературі.

На противагу цьому, в українському перекладі твору авторитетний статус ілюстратора в поліграфічній ієрархії підважується і пролягає в площині невизначеності. Проблема видимості, інакше кажучи, визнання інших учасників видавничого процесу як винятково важливих, є доволі гострою. Ім'я ілюстратора не згадується на обкладинці видання (де вказано ім'я автора відразу двома мовами – цільовою та вихідною – *«Роальд Дал/Roald Dahl»* (див. Рис. 3.20.) (Дал, 2016). Білінгвальні репрезентації назви книжки на обкладинці, слід наголосити, радше належать до атипових поліграфічних явищ. Там же міститься назва твору «Відьми», видавнича марка «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» та ілюстративний матеріал. Розташування предметів на зображенні обкладинки (див. Рис. 3.20.), не зайве сказати, значною мірою втілено з дотриманням так званого «принципу оптичної маси» (Іванов, 2013, с. 131): у центрі композиції, який легший для сприйняття, зосереджено образ відьми. Ця композиція замкнута, оскільки з обох боків оточена галуззям і загострює увагу на динамізмі фігури, що досягається через лукаву посмішку, яка натягується догори; погляд відьми, звернений на читача-споглядальника, який забезпечує виняткову взаємодію із зовнішнім світом; а пальці рук зображені в паралельній позиції до очей та посмішки. Пальці лівої руки відьми розчепірені. Між ними витягується змійка із гротексними очима і висолопленим хвилеподібним язиком, що створює ефект руху. Вона, себто змійка, спрямована у бік відьми і таким чином метафоризує наміри героїні, а заодно становить невід'ємну складову динамічної траєкторії. Якщо змійка розвернута ліворуч і дивиться догори, то криси капелюха відьми дещо підняті і націлені праворуч на зменшену фігуру хлопчика, передану так із дотриманням закону лінійної перспективи. Хлопчик не виявляє страху, чи то спантеличення,

як це ми прослідковуємо на обкладинці оригіналу (див. Рис. 3.19), натомість виражає певний спокій. Одну руку він звільна поклав на бік (талію), а іншою сперся на дерев'яну опору, яка передає ідею впевненості.

Своєю чергою вказівка авторства *«Роальд Дал/Roald Dahl»*, хоч і розміщена у верхній частині площини, що загалом робить елементи композиційно важчими, однак ахроматичний білий колір дещо врівноважує візуальне навантаження. Хроматичний фіолетовий, який застосовано до назви книжки *«Відьми»*, також облямовано білим для кращої рецепції (див. Рис. 3.20.)). Слушно зауважити, що візуальні рішення видання перекладу відрізняються від оригіналу. Це головню стосується еклектичного характеру оформлення книги, що поєднує різні за стилістикою роботи К. Блейка та І. Сулими (українського художника, який створив малюнок для обкладинки, про що довідуємося зі сторінки з вихідними даними: *«Ілюстрації © Квентін Блейк, 1983/ Переклад © Віктор Морозов за редакцією І. Малковича, 2016/ Обкладинка © Іван Сулима, 2016»* (Дал, 2016)). Титульна сторінка українського перекладу *«Відьом»* закріплює чільне місце таких агентів поліграфічного процесу, як письменника (*«Роальд Дал»*) (Дал, 2016), перекладача (*«з англійської переклав Віктор Морозов»*) (Дал, 2016) та редактора (*«За редакцією Івана Малковича»*) (Дал, 2016)).

Узагальнюючи проаналізоване, можемо констатувати, що обкладинка, анонси видань, довідка про автора, інформація про художника та інші виразники паратексту належать до елементів, що формують горизонт очікування, інтерпретаційну рамку та емоційне налаштування читача. Поза сумнівом, усі ці складники є інструментами культурної адаптації, які вибудовують смислові зв'язки у цільовій культурі.

3.6. Комплексний парааналіз перекладного видання (на матеріалі зібрання «Сильмариліон» Дж. Р. Р. Толкіна)

Адаптація обкладинки видання до цільової аудиторії перекладу головно вважається питанням поліграфічного профілю. Водночас вона є частиною когерентної системи, у якій переорганізація вербальних та невербальних компонентів так чи так позначається на рецепції твору. Зовнішній паратекстовий фреймінг книжки часто націлений на лаконічне відображення природи тексту і/або маркетингових стратегій, саме тому, узагальнено мовлячи, здійснення компонент-аналізу поглиблює розуміння еквівалентності різномовних видань.

Передня обкладинка оригіналу “The Silmarillion¹⁸” (див. Рис. 3.23.) виконана в мінімалістичній чорно-білій стилістиці із акцентним блакитним, який використовують для зв’язку невербального і вербального аспектів: зображення світила, розміщеного за шпилем гори; меншого кола, яке становить осердя стягу та є виразною складовою човна; вказівки “*Edited by CHRISTOPHER TOLKIEN*” (Tolkien, 2013). Білий колір застосовано щодо написання назви книги над ілюстративною частиною “*THE SILMARILLION*” (тут і далі використання великої літери засвідчує поліграфічне рішення) та зазначення авторства “*J. R. R. TOLKIEN*” під нею (Tolkien, 2013). Така візуальна композиція підкреслює ранжир агентів видання через метафоричний прийом: ідентифікація

¹⁸ Посмертне зібрання творів 1977 р. з-поміж іншого стало об’єктом наукових розвідок М. Шеллі (Shelly, 2022), яка провела гендерний аналіз книжки, констатуючи рівноправність жіночих та чоловічих образів, а також різні шляхи реалізації влади. До фемінного інструментарію дослідниця віднесла мудрість, інтуїцію, співчуття. До маскулінних характеристик зарахувала закон, розум і дію. К. А. Віттенберг виокремлює здатність Дж. Р. Р. Толкіна породжувати ефект «другої віри», інакше кажучи, досягати виняткової переконливості та достовірності. Дослідник наголошує на органічному поєднанні письменником християнської теології, скандинавської міфології, заснованої на язичницьких віруваннях, та філологічних знань, що стимулює відчуття вірогідності зображуваного (Wittenberg, 2019). А. Люїс трактує упередження у фентезійному вимірі як художній прийом, що провокує імітацію дійсності, засади якої перегукуються з історичними реаліями (Lewis, 1996). Попри загальний інтерес до «Сильмариліону» Дж. Р. Р. Толкіна, в українській перекладознавчій традиції подосі не вироблено аналітичного підходу до вивчення узгодженості текстових та позатекстових чинників.

редактора на обкладинці в межах наведених кольорових рішень і образів, свідчить про його підрядну (але важливу) роль у виданні. Небесне тіло, що частково проглядається на тлі, підсилює тезу про складний статус оприсутнення редактора, який значною мірою є імпліцитним діячем, котрий впливає на створення кінцевого варіанта тексту, що почасти сприймається як продукт інтелектуальної діяльності автора, або автора і перекладача, коли мовиться про відтворений текст засобами тієї чи іншої цільової мови. Перенесення імені та прізвища редактора із ділянки вихідних даних книги на передню обкладинку в цьому разі не лише порушує проблему одноосібного ототожнення твору, а й призводить до загострення уваги на епітекстовій оболонці (Nota bene: Крістофер Руел Толкін був сином Дж. Р. Р. Толкіна).

Взаємодія вербальних та невербальних компонентів передньої обкладинки перекладу має простішу композицію, хоча на виданні зазначена ідентична тріада інформаційних компонентів: 1) ім'я автора (*ДЖ. Р. Р. ТОЛКІН*); 2) назва твору (*«Сильмариліон»*); 3) вказівка редактора, що, на відміну від оригіналу, містить онімне доповнення, а саме друге ім'я (*ЗА РЕДАКЦІЄЮ КРІСТОФЕРА РУЕЛА ТОЛКІНА*) (Толкін, 2014). Наведені складники відтворені в пастельній гамі, до того ж до другого і третього сегментів застосовано градієнтний ефект. Найменування видання містить втоплений ініціал, себто перший графічний знак слова сягає нижче інших букв. Такий прийом використано щодо останньої літери в назві. Застосування ініціала є алюзією на давній характер подій, хоча буква не прикрашена складними геометрично-рослинними орнаментами, антропоморфними чи зооморфними мотивами, що притаманно текстам доби Київської Русі і можна простежити в рукописах та виданнях книг до XVIII ст., скажімо, «Апостоли» І. Федорова 1574 р. (Юхимець & Цинковська, 2017, с. 119).

Вербальний блок розташований у нижній частині передньої обкладинки на затемненому боці кольорової пейзажної ілюстрації, що значною мірою має реалістичні інтонації (трави, дерева, вода, небо, хмари тощо), проте деякі

зображені елементи гіпертрофовані, зокрема низка хвойних дерев сягають вище сонця, яке представлено невиразно, але вловимо у відсвітах. При зіставленні передньої обкладинки оригіналу та перекладу простежимо незначні текстові та кольористичні зміни, а також виявляємо концепційну трансформацію, виражену темпоральними засобами. У перекладі візуальний наратив реалізується через образи дня. В англійськомовній версії його передано завдяки ноктюрній домінанті. Образ ночі увиразнюється через чорне тло та синє світило, що уособлює місяць.

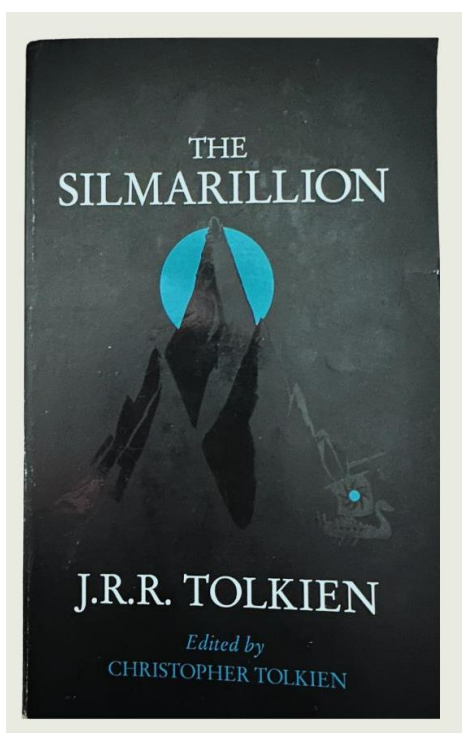


Рис. 3.23. Передня обкладинка видання “The Silmarillion”, 2013



Рис. 3.24. Корінець обкладинки “The Silmarillion”, 2013

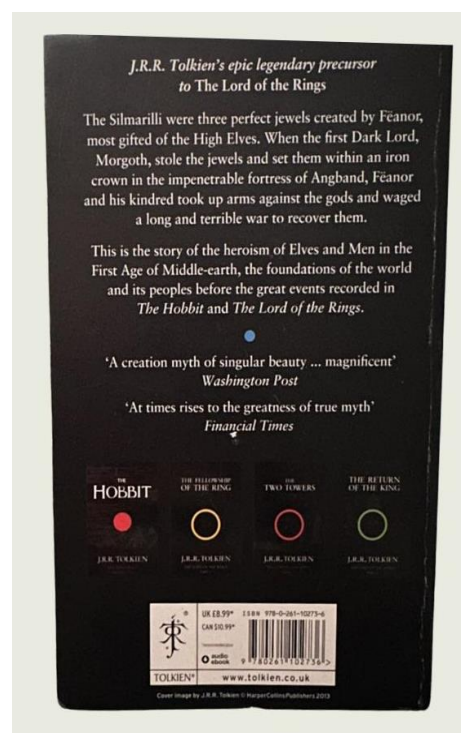


Рис. 3.25. Задня обкладинка “The Silmarillion”, 2013

Корінець видання оригіналу, точніше мовлячи, перевидання, і перекладу схожі. Цей паратекстовий простір заповнюють ілюстративний матеріал, назва твору, вказівка авторства, лого видавництва (“*Harper Collins*” і «*Астролябія*», відповідно). Нарівні з тим простежимо певні відмінності, зокрема наявність уточнення «за редакцією К. Р. Толкіна» в українському варіанті, але й відсутність

у ньому (ззовні) монограми (див. Рис. 3.27.), яка є авторським атрибутом і синонімом до підпису Толкіна (вона перенесена на титульний аркуш) (Толкін, 2014). На англійськомовній книзі 2013 року (Tolkien, 2013) розміщена остання, найбільш сучасна версія монограми (див. Рис. 3.24.), графічну композицію якої складають перші літери його імен та прізвища, а також дві пари конфігурацій із чотирьох цяток у вигляді ромба, що означають сильну чи то тривалу паузу. Ієрогліфоподібний елемент є посмертною редакцією знака письменника, представленого в 1981 році на обкладинці епістолярної добірки *f*. Монограма стала центральним компонентом візуального оформлення (Tolkien, Carpenter & Tolkien, 1981). Еволюція знака має тяглу історію, початок якого покладено в 1906 році, коли юний Толкін зобразив його на ескізі «Гавані Лайм Реджис» (Tolkien Gateway, 2024). Тоді особливий підпис письменника складався лише із літер *J* (що відповідала правописним нормативам, і не була розвернена в інший бік, як у пізніших редакціях), *R* і *T*. Монограма зазнала низки модифікацій, завше символізуючи єдність письменника і його творів, тому відсутність цієї складової в перекладі розглядаємо як втрату засадничого елемента.

Задня обкладинка оригіналу (див. Рис. 3.25.) насичена паратекстом: містить такі коммпоненти:

- 1) анотацію, якій передуює інформація про те, що твір є попередником «Володаря Кілець»;
- 2) лаконічні і не надто інформативні testimoniaли:
 - “*A creation myth of singular beauty... magnificent*” “Washington Post” (Tolkien, 2013) («*Міф про створення світу неповторної краси... грандіозний*», «*Вашингтон Пост*» (пер. наш – Ю. В.));
 - “*At times rises to the greatness of true myth*” “Financial Times” (Tolkien, 2013) («*Подєкуди набуває величі справжнього міфу*», «*Файненішал Таймз*» (пер. наш – Ю. В.));

- 3) рекламні вставки, що анонсують інші твори “*THE HOBBIT*”, “*THE FELLOWSHIP OF THE RING*”, “*THE TWO TOWERS*”, “*THE RETURN OF THE KING*” (Tolkien, 2013);
- 4) ISBN;
- 5) адресу рубрики видавництва, присвячену письменнику;
- 6) монограму, що вчергове нагадує про зв’язок із автором;
- 7) ціну;
- 8) вказівку авторства обкладинки, яке збігається з авторством книги (“*Cover image by J. R. R. Tolkien*” (Tolkien, 2013));
- 9) зазначення назви видавництва.

Цитатні відгуки переносяться і в перітекстовий простір українського видання, хоча вони дещо відрізняються, адже в перекладі долучено testimonia від “Toronto Globe&Mai”: *«Похмура, трагічна, прекрасна книга, яка змушує замислитись і виблискує героїкою та надією... від її енергетики віє містичністю»* (Толкін, 2014). Наведене формулювання видається більш маніпулятивним, аніж інші цитати, адже містить набір позитивних і негативних особливостей, а також характеризує загальну ауру тексту. Окреслена ділянка включає покликання на сайт українського видавництва, що зумовлено заохоченням до ознайомлення із широким асортиментом книг, тоді як в англійськомовній версії йдеться лише про добірку творів письменника, що, вочевидь, безпосередньо відповідає вподобанням реципієнта. Також на задній обкладинці перекладу відображено лого видавництва та голографічну наклейку, що підтверджує автентичність поліграфічної одиниці (див. Рис. 3.28.). Там заодно вказано авторство ілюстрації обкладинки (“© Ted Nasmith 1998, 2024”) (Толкін, 2014) із уточненням *«усі права застережені»* (Толкін, 2014). Серед вербальних маніфестацій кількісно сповна представлена анотація, що має не настільки компліментарний, як констатаційний характер, індикатором чого виступає арсенал онімів, які розширюють діапазон знань про місця і персонажів

фікційного світу: Середзем'я, Айнуліндале («міф про Творення світу»), Валаквента («...картина ієрархії божественних сил, зображення їхньої вдачі та ролі у Творінні») (Толкін, 2014); Квента Сильмариліон («...історія повстання Феанора та його роду проти богів, вигнання повстанців із Валінору» (Толкін, 2014)) та ін.

Анотативність повніше представлена в оригіналі, позаяк має два вияви: охоплює екстернальну ділянку видання (задню обкладинку) і заповнює передтитульний аркуш. Спільною для обох вербальних вимірів є дефінітивна презентація зібрання матеріалів, інакше кажучи, розкриття його суті: *“The Silmarillion is the history of the rebellion of Fëanor and his kindred against the gods, their exile from Valinor and return to Middle-earth and their war, hopeless despite their heroism, against the great Enemy”* (Tolkien, 2013). – «“Сильмариліон” – це історія про бунт Фëанора та його роду проти богів, вигнання з Валінору, повернення до Середзем'я і приречену – хоч і героїчну – війну проти Великого Ворога» (пер. наш – Ю. В.). Порівняймо цей текст розгорнутої анотації (своєрідної видавничої передмови), що перебуває у виданні, із резюмуванням позаду книжки: *“This is the story of the heroism of Elves and Men in the First Age of Middle-earth, the foundations of the world and its peoples before the great events recorded in The Hobbit and The Lord of the Rings”* (Tolkien, 2013). – «Це історія про героїзм ельфів і людей у Першу Епоху Середзем'я – про витоки світу та його народів до великих подій, описаних у “Гобіті” та “Володарі перснів”» (пер. наш – Ю. В.). Відривно від усього викладу подані визначення фікційного світу. Здається, наче вони характеризують різні твори. Натомість об'єднавчою рисою є топонімічна одиниця (Середзем'я) та оприявлений концепт героїзму. Саме ці паралелі спонукають до констатції зв'язку між паратекстовими формами, що з різних ракурсів описують укладені художні тексти.

Анотація в українськомовній версії (див. Рис. 3.28.) теж містить окреслення матеріалів, що імпліцитно відповідає дескриптивній схемі видання – це: «Ця

книга – легендарна провісниця Володаря Перснів – пропонує цілісну міфологічну історію майстерно вифантазованого, але такого реалістичного світу Середзем'я» (Толкін, 2014). Початкова частина цього речення перегукується з маркетинговим гаслом оригіналу, що відділене від анотації і візуально сприймається як її назва: “J.R.R. Tolkien’s epic legendary prosecutor to the Lord of the Rings” (Tolkien, 2013). – «Епічна легендарна провісниця «Володаря перснів» від Дж. Р. Р. Толкіна» (пер. наш – Ю. В.).

Окрім зазначеної анотації в «Сильмариліоні», яка, до речі, дублюється на сторінці з випусковими даними, простір перекладного видання вирізняється паратекстовою насиченістю. Масив позатекстових форм складають зміст, передмова до першого видання (подана як вступне слово), передмова до другого видання (що можна розглядати як друге вступне слово), лист Дж. Р. Р. Толкіна до Мілтона Волдмена від 1951 року, а також група додатків. Сукупність допоміжних матеріалів представлена гетерогенними компонентами, як-от родовідні схеми, примітки щодо вимови та примітки, що трактують складники частини квенійських і синдарських власних назв, покажчик власних назв та мапи (Толкін, 2014). Менш помітний пласт позатекстових форм представляють нижні примітки, які супроводжують текст листа і засвідчують трансфер відповідних коментативних ділянок з оригіналу: «*У цьому місці друкарка пропустила кілька слів, наявних у початковому рукописі (прим. редактора)» (Толкін, 2014, с. 28). – “(Some words of the original manuscript were omitted by the typist in this sentence.)” (Tolkien, 2013, р. xxiii). Уточнення *прим. редактора* вважаємо таким, що потребує додаткового зазначання виконавця, позаяк загальну редакцію здійснено К. Р. Толкіним, тоді як українськомовне видання зазнало художнього редагування Г. Гінайло. Підтекстові примітки містяться лише у витягу з листування. Твори ж позбавлені аналогічної експлікації (за винятком перітекстових форм, які були в оригіналі, і перенесені в постпозицію видання).

Довколатекстове середовище зібрання “The Silmarillion” (Tolkien, 2013) і його перекладу (Толкін, 2014) демонструють нашарування, які склали мережу успадкованих і доповнених форм, що підтверджують темпоральну властивість паратексту. Розширення чи зменшення меж відповідного простору, за спостереженнями Ж. Женетта, варіюється із перевиданням (Genette, 1987, p. 12). Таку стихійність розглядаємо як специфічний «двобічний рух», керований видавничою логікою та агентами парапекладу.

До прикладів потовщення доволекстової тканини відносимо вступне слово, датоване 1977 роком. Сюди ж належить передмова до другого видання (1999 року). Обидві форми, створені К. Р. Толкіном, мають лімінальну природу та трактуються нами як матеріали з текстознавчою цінністю. Зі вступного слова довідуємося про тяглість ідейного розвитку «Сильмариліону», події якого випереджають описані у «Володарі Перснів». Становлення цієї великої як за обсягом, так і за кількістю персонажів наративної структури, основні фабули якої були занотовані в записниках 1917 року, відбувається внаслідок модифікації природи зображуваного світу, зміни стильової манери викладу тих самих легенд, послаблення ролі міфології і поезії та утвердження філософського-теологічного вектора: *«До того ж давні легенди (“давні” не лише з огляду на те, що вони беруть початок у віддаленій Першій Епосі, а й з погляду батькового життя) стали засобом вираження та розвитку, а також вмістелем його найглибших роздумів»* (Толкін, 2014, с. 9). Маніпуляції, націлені на трансформацію творів, покладених в основу книжки, відзначаються різноманітністю. Корпус художніх текстів, робота над якими велася впродовж пів століття, вимагав реконструкції послідовності творчих імпульсів. К. Р. Толкін розкриває методику укладання видання, загострюючи увагу на професійних викликах: *«Найбільші труднощі спіткали мене під час опрацювання кінцевих розділів цього твору (від історії про смерть Туріна турамба), бо вони багато років залишалися незмінними й подекди відверто дисонували з більш розвиненими концепціями інших частин*

книги» (Толкін, 2014, с. 9). Процес організовування множини текстів в узгоджену цілісність не передбачав досягнення композиційної вивершеності: *«До того ж батько задумав “Сильмариліон” як компіляцію, стислу оповідь, що існувала у формі предковичної легенди і лише згодом (адаптувавши надзвичайно різноманітні джерела: вірші, аннали, усні перекази) набула розвитку»* (Толкін, 2014, с. 10). Серед особливостей, що визначають нерівномірність текстової фактури, редактор згадує змінну швишкість оповіді, різний рівень деталізації, непостійну зв'язність, плинну емоційну амплітуду, неточності. Теза про асинхронне реконструювання сюжетних ліній стає наріжною для розуміння мінливості граматичних часів і перспектив наратора та видається резонним поясненням, чому божественні сили мають нерівнозначну ваготу.

Укомпоновані матеріали зібрання не завжди суголосні між собою. Короткі твори «Айнуліндале» та «Валаквента» явно корелюють зі «Сильмариліоном», тоді як «Акаллабѐт» і «Про Персні Влади» випадають із тематичного кола, будучи автономними одиницями: *«Їх включено до цієї книги відповідно до чітко висловлених прагнень батька, і завдяки цьому сконструйовано цілісну історичну картину створеного ним світу: від Музики айнурів, із якої цей світ постав, до відплиття персненосців із Гаваней Мітлонду наприкінці Третьої Епохи»* (Толкін, 2014, с. 11).

Через вступне слово транслюється доцільність доволатекстових надбудов, зокрема показчика власних назв, генеалогічних таблиць та картографічного супроводу: *«... я прагнув унаочнити місцезнаходження ельфійських королівств після повернення нольдорів до Середзем'я»* (Толкін, 2014, с. 11). Наведена передмова містить і згадку Г. Кея, який у 1974-1975 роках асистував К. Р. Толкіну під час редагування рукописів. Ця подяка, яка могла стати окремою паратекстовою формою, є важливим свідченням різних підходів до висвітлення внеску та безпосередньо самих агентів, що пов'язані з формуванням ідентичності книжки.

Передмова до другого видання вносить ясність у питання про поліграфічне позиціонування «Сильмариліону» та його ідейно-композиційну близькість із «Володарем Перснів». Матеріал ґрунтується на листі Дж. Р. Р. Толкіна, адресованому М. Волдмену, який натовді обіймав посаду редактора видавництва “Collins”. Як зазначає К. Р. Толкін, поштовхом для звернення *«стали затяті суперечки довкола батькової вимоги публікувати “Сильмариліон” і “Володар Перснів” “разом, або як єдиний твір”, “як одну велику сагу про Коштовності й Персні”»* (Толкін, 2014, с. 12). Епістола, що, беззаперечно, вирізняється текстознавчою значущістю, належить до машинописних копій, які зазнали певних змін. Це стосується виправлення та пропуску посилань, коригування помилок, велика частка яких припадала на оніми. Відповідний недогляд був допущений друкаркою. Також К. Р. Толкін робить акцент на тому, чим перевидання відрізняється від попередніх версій. Йдеться про корегування помилок у тексті й у покажчику.

Матеріали з листа Джю Р. Р. Толкіна до Мілтону Волдмена від 1951 року формально і концепційно можемо трактувати як третю передмову. Своєрідне вступне слово вкотре підтверджує міграційну властивість паратексту, адже елементи епітекстової організації знаходять відображення в перітекстовій конфігурації. Використання епістолярних артефактів в площині соціальної взаємодії книжки належить до непостійних практик, однак саме таким чином задаються рецептивні параметри, особливо істотні для текстів із темпоральною віддаленістю, куди серед іншого відносимо ренесансну сатиру Е. Роттердамського. У перекладному виданні «Похвали глупоті» вміщено авторський лист-передмову, адресований англійському письменнику та мислителю Т. Морру, якому й присвячено “*Moriae Encomium, sive Stultitiae Laus*” (це латинський відповідник найменування книжки). У ній розкриваються мотиви написання твору та особливості кристалізації назви (Роттердамський, 1993).

Зверення Дж. Р. Р. Толкіна до редактора не лише видає ідейну матрицю зібрання, а й пояснює логіку автора та розкриває стимул для творчих шукань. Вибудовування фікційного світу, за словами авторами, було невід'ємною частиною його повсякдення (впродовж життя), тісно переплетеною зі схильністю вигадувати слова, а, відповіно, і мови: *«Та, звісно, ставши професійним філологом (зацікавленим, передусім, лінгвістичною естетикою), змінив смаки, вдосконалив теоретичні знання та, напевно, практичну майстерність). Тепер мої твори ґрунтуються на зв'язку мов (здебільшого лише схематично накиданих)»* (Толкін, 2014, с. 14).

Окреслення мовних параметрів твору в цій перітекстовій формі споріднює її з додатками, що вчоргове доводить комплементарний зв'язок перітекстових ділянок з текстом та іншими виявами перітексту. До останніх належать примітки щодо вимови, які означають ортоепію мов ельфів, зокрема, з опорою на вимову онімів. Преамбула оригіналу та перекладу в цій частині додатка дещо відрізняються. В українському варіанті відкривальне положення звучить так: *«Наведені тут зауваги мають на меті пояснити основні особливості вимови власних назв ельфійськими мовами (а відтак і принципи їхньої транслітерації українською)»* (Толкін, 2014, с. 473). Уточнення *«а відтак і принципи їхньої транслітерації українською»* (Толкін, 2014, с. 473) додано при локалізації. Натомість сегмент *“...and is by no means exhaustive...”* (*«і в жодному разі не є вичерпною»* (пер. наш – Ю. В.)), який стосується специфіки вимови і вказує на неостаточність переліченого, вилучено. Зазначені модифікації дають підстави констатувати наявність *мовчазних інтервенцій* у перітекстові структури. Такі маніпуляції виявляють особливий вид неузгодженого співтворення з автором перітексту і ускладнюють ідентифікацію творця цієї форми. Простеження відповідної зміни підкріплює тезу про те, що перітекст варто трактувати як алеаторне явище, що припускає ймовірність чи умови настання такої події, за якої певна доволатекстова форма може зазнавати нашарування чи розщеплення

посилів, мотивів, образної системи, стаючи продуктом інтелектуальної співдії. За цих обставин статус творця паратексту розглядається як архівразливий.

У листі письменник зізнається не лише в лінгвістичному тяжінні, а й ділиться своїм захопленням мітами, казками та героїчними легендами, що виростають на правдоподібному ґрунті. Екзальтованість цими двома сферами усвідомлена ним як взаємодоповнювальна і підсилювальна єдність. На цьому тлі акцентовано проблему відсутності суто англійських, а не британських сказань, що якісно відповідали б запиту автора, взірцем для якого послужили лицарські романи, грецька й кельтська мітологія, а також германські, скандинавські та фінські легенди. Як можемо судити, екстраговані елементи чужої народної творчості заклали підвалини для письменницької інтенції: *«Колись давно (відтоді я поступово опустився на землю) мені заманулося створити основну частину більш-менш цілісної легенди, яка від опису космогонії поволі переходила б у романтичну казкову історію, де більше ґрунтувалося б на меншому, дотичному до землі, а менше збагачувалося б із широкого тла»* (Толкін, 2014, с. 16).

Появу великої наративної структури Дж. Р. Р. Толкін пояснює створенням окремих сюжетів, які поступово набували об'єднавчої ваги і поглиблювали свої зв'язки. Виняткове місце в цій системі відведено ельфам, чию магію автор ототожнює з мистецтвом, наділенням більшою свободою, аніж людське: *«Тут метою є самé Мистецтво, а не Влада: суб-творення, а не домінування і тиранічне реформування Світобудови»* (Толкін, 2014, с. 19).

Письменник окреслює особливості «Сильмариліону», зосереджуючись на його неапоцентричному стрижні, що так чи інак перетинається з людською присутністю, важливою для пошуку читачами точок дотику в оповіді і проєкції фікційного середовища на власне життя. До того ж в осердя твору автор вводить мотиви космогонії, зокрема падіння *«...найобдарованішого роду ельфів, їхнє вигнання з Валінору (такого собі Раю, Божественної оселі), на далекому Заході,*

про повторний вступ на терени Середзем'я (краю, де вони народилися), що тривалий час перебувало під верховенством Ворога, та про боротьбу з ним – із видимо втіленою владою Зла» (Толкін, 2014, с. 22). У листі Дж. Р. Р. Толкін, по суті, анує тексти, переповідаючи їх, ознайомлюючи з персонажами та логічною опорою, на якій тримається вигаданий світ. Виразне паратекстове нашарування вказує на високий поріг входження в текстову площину, що спрощується за допомогою наведення автором рецептивного фокусу.

Серед мікроодиниць перітекстової надбудови слід виокремити пагінацію. Частина великих паратекстових форм видання “The Silmarillion” (Tolkien, 2013), прецедентних стосовно першого твору, впорядковані завдяки верхнім бічним знакам, що належать до римської системи числення. Вияв колонцифр має немонолітний характер, позаяк вони з’являються лише на другій сторінці змісту (vi), однак зникають на наступній сторінці того ж розвороту, де розміщено вступне слово (foreword). Зазначення нумерації відсутнє і в інших дотекстових частинах, що номінують композиційно завершені жанри, серед яких передмова до другого видання (preface to the second edition) та матеріали з листа Дж. Р. Р. Толкіна до Мілтона Волдмена від 1951 року (from a letter by J.R.R. Tolkien to Milton Waldman, 1951) (Tolkien, 2013). Відмежовування початкового перітекстового корпусу від творів увиразнюється за допомогою вкату, у проміжній позиції між якими перебуває шмуцтитул із написом “AINULINDALĒ” (Tolkien, 2013). Імпліцитно пронумеровані сторінки є вагомим поліграфічним рішенням в презентаційному сенсі, покликаному змстити увагу на вербальні компоненти – назви перітекстових форм. Наявність незадрукованих сторінок своєю чергою полегшує процес прийняття зміни графічного оприсутнення пагінації, оскільки для самих творів застосовано арабську нумерацію. Видається послідовним, що колонцифри відсутні на сторінці, що репрезентує фікційну назву “The Music of the Ainur”. У такий спосіб перетікання однієї системи числення в іншому відбувається плавніше. До того ж експліцитна

нумерація була б доречнішою, якби колонцифри були розташовані в нижній частині сторінки, а не створювали візуальний шум, нагромаджуючи верхній регістр. Зазначена арабська нумерація починається з цифри 4, що розходиться з дійсним порядковим номером сторінки в книжковому блоці (Tolkien, 2013). Постпозиційні додатки також містять колонцифри арабської системи числення. Виняток становлять мапи. Цілком зрозуміло, що вони непронуморовані. Це сприяє цілісному сприйняттю ілюстративного супроводу.

Пагінація в українськомовному перекладі має винятково арабську нумерацію, що розпочинається із вступним словом, точніше мовлячи, з нижньою відцентрованою колонцифрою 8 (Толкін, 2014, с. 8). Латентного характеру вона набуває на сторінках, де звершується паратекстова форма (вступне слово, передмова до другого видання, з листа Дж. Р. Р. Толкіна до Мілтона Волдмена від 1951 року). Окрім того, нумерація за традицією відсутня на титульних розворотах, а також у змісті та сторінках, якими завершується розділ. Відповідні ділянки в розділі заповнені віньєткою-кінцівкою *rosa ventorum* (див. Додаток Г). Модифікована картографічна орнаментика відсилає до мап, що унаочнюють топоніміку «Сильмариліону» і заодно підсилює міжперітекстову взаємодію.

Іншими одиницями апарату видання, на яких варто зупинитися, є складники верхньої частини сторінки. Не зайве наголосити, що на погляд А. Піолат, Ж.-І. Руссе і О. Туніна, вербальне поле верхнього та нижнього країв сторінки відзначаються особливою видимістю (Piolat, Roussey & Thunin, 1997, р. 570). Так, у перекладному творі увиразненим типографічним елементом виступає колонлінія, що відповідає довжині рядка (водночас колонлінія, яка відділяє текст від підтекстових приміток, коротка і тонка, позбавлена декоративності). Градієнтна верхня колонлінія загострює увагу на колонтитулі, що бере початок у вступному слові. Колонтитули, розташовані праворуч, найменують видання – «Сильмариліон» (Толкін, 2014, с. 182), тоді як по лівий бік – номінують розділ, для прикладу, «Про повернення нольдорів» (Толкін, 2014,

с. 173). Така фіксація назв застосована до кінця книжки. Єдине, на відміну від препозиційної частини, де перітекстові форми мають релевантний колонтитул, скажімо, «*Передмова до другого видання*» (Толкін, 2014, с. 13), у постпозиції такі композиційні елементи названо узагальнено «*Додатки*» (Толкін, 2014, с. 475). Хоча, якщо дотримуватися попередньої логіки, поле на зазначеній сторінці мало б називатися «*Примітки щодо вимови*». Такий принцип простежуємо і в оригінальному виданні, адже додатки позиціоновано в колонтитулах як “*Index*” (Tolkien, 2013, p. 377). На противагу цьому, у “*The Silmarillion*” немає ні верхніх, ані нижніх колонліній. Примітки ж відділені відбивкою та друкарським набірним знаком – пентаграмоподібною зірочкою ★.

Малопоширеною перітекстовою формою вважаємо **NOTE ON PRONUNCIATION** (Tolkien, 2013, p. 373). – **ПРИМІТКИ ЩОДО ВИМОВИ** (Толкін, 2014, с. 473), що покликані потрактувати специфіку вимови онімів ельфійськими мовами і «*принципи їхньої транслітерації українською*» (Толкін, 2014, с. 473), що додано в перекладному виданні. У цій ділянці пояснено правила прочитання таких приголосних:

- 1) **C**, що дорівнює **k**;
- 2) диграфа **CH** (еквівалентного українському **x**, що має схоже звучання в шотландській (**loch**) та німецькій (**buch**));
- 3) диграфа **DH** (який локалізовано, адже первинне формулювання відрізняється. Порівняймо: “...is always used to represent the sound of a voiced (“soft”) **th** in English, that is the **th** in **then**, not **thin**. Examples are *Maedhors, Aredhel, Haudh-en-Arwen*” (Tolkien, 2013, p. 373). – «... це буквосполучення подібне до **th** в англійському слові **then**, а не в **thin**. Тому ймення *Maedhors, Aredhel, Haudh-en-Arwen* передано як *Маедрос, Аредель, Гауд-ен-Арвен*» (Толкін, 2014, с. 473). Таким чином агент параперекладу видозмінює оригінальний посил, зберігаючи антецедент, але по-своєму трактуючи наслідковість. Сполучення

приголосних **dh** відповідає диграфу **th**, що транслітерується як **m** і може транскрибуватися як **з**, тож передання цієї складової через **ð** є інтерпретаційною пропозицією, яка дисонує з оригінальним текстом, однак наводиться наче автентичний елемент);

- 4) **G**, що також зазнає парапerekладацької модифікації (оскільки додається уточнення про те, що його варто читати як **ɾ** в українській).

Прийом додавання, зафіксований в останньому прикладі, розглядаємо як зумовлений адаптаційною стратегією. З тих же міркувань проведено й зворотню маніпуляцію з вилучення складової речення: “*and the first syllable of **Ginglith** is as in English **begin**, not as in **gin***” (Tolkien, 2013, p. 373), яку можемо передати так: «перший склад слова **Ginglith** вимовляється так само, як у англійському **begin**, а не як у **gin**» (пер. наш – Ю.В.).

Значно більше інформування відбувається стосовно вимови окремих голосних (**Ú**, **E**) та їхньої сполучуваності (**AI**, **AU**, **EI**, **IE**, **UI**, **AE**, **EA**, **EO**, **ER**, **IR**, **UR**). Проте в самій ділянці для трактування констатуємо спрощення графічних знаків. Орфографічну нормалізацію проілюстровано у випадку гіатусів **EÄ**, **EÖ**, де до онімів **Eärendil** та **Eönwë** наведено відповідники **Еврeнділ** і **Еонве**. Втрати діакритики позначається на орнаментальній виразності перекладного тексту, позаяк декоративні властивості оригіналу архайзують його. Дієрезис редукується, пропри його притаманність українській письмовій традиції, що реалізується в графемі **ï**.

Втрати графічних ознак, що маркують фонетичні відмінності, порівняно з основними символами (Ball, Müller, Klopfenstein & Rutter, 2010, p. 106), наявна на прикладі гострого наголосу, або ж акута. Зазначена надрядкова позначка зазнає нівелювання при переданні, що прослідковуємо на прикладі **Ú**. Редукція діакритики, що унеможлиблює створення ідентичного ефекту в перекладному творі, відбувається в експлікаційній ділянці, де при поясненні особливостей прочитання **ú** в онімах наголошено, що **Túrin** вимовляється як **Turín** (Толкін,

2014, с. 474). При тому додано локалізаційну вставку, що українським еквівалентом до *ú* слугує *y* (Толкін, 2014, с. 474). Акут ліквідується і в прилеглій паратекстовій формі – **ПОКАЖЧИКУ ВЛАСНИХ НАЗВ** (Толкін, 2014, с. 476), яка містить опис онімів та сторінки, на яких вони трапляються, що рівночасно виконує інформаційну, інтерпретаційну, навігаційну та корелятивну функції. Це увиразнено в такому прикладі: “*Ephel Dúath ‘Fence of Shadow’, the mountain-range between Gondor and Mordor; also called the Mountains of Shadow. 349-50, 356*” (Tolkien 2013, р. 373). – «*Ефель-Дуат “Стіна Тіні” – пасмо гір між Гондором і Мордором, також зване Гори Тіні. 447*» (Толкін, 2014, с. 473).

Гострий наголос зникає і в інших словах, серед яких *Ered Lómin* (“*The Echoing MOUNTAINS*”) (Tolkien 2013, р. 395) – *Еред-Ломін* («*Гори Відлуння*») (Толкін 2014, с. 511); *Fírimar* (“*Mortals*”) (Tolkien, 2013, р. 398) – *Фірімари* («*Смертні*») (Толкін 2014, с. 550), *Herunúmen* (“*Lord of the West*”) (Tolkien, 2013, р. 403) – *Герунумен* («*Володар Заходу*») (Толкін 2014, с. 495), *Kementári* (“*Queen of the Earth*”) (Tolkien, 2013, р. 406) – *Кементарі* («*Королева Землі*») (Толкін, 2014, с. 517) та ін. Усунення диференційної ознаки, яка виконує роль екзотизації графеми в тому числі для читача оригіналу, виключає можливість осягнути репрезентативну природу тексту: “*Then an enchantment fell on him, and he stood still; and afar off beyond the voices of the lómelindi he heard the voice of Melian, and it filled all his heart with wonder and desire*” (Tolkien, 2013, р. 54). – «*Тоді Ельве, піддавшись чарам, спинився, і віддалік розчув поміж голосами ломеліндів спів Меліан, і серце його переповнилося подивом і жаданням*» (Толкін 2014, с. 95).

На противагу цьому, подвійні стандарти з приводу збереження діакритики продемонстровано на прикладі використання циркумфлекса, що в синдарській мові позначає винятково подовжену вимову голосного і заразом вживається для маркування довгих голосних звуків в кгуздульських та адунайських назвах (Толкін, 2014, с. 475). Відповідне пояснення наведено в примітках щодо вимови.

Продуктивну відтворюваність надрядкового знака прослідковуємо в показчику власних назв. Маніпуляції щодо передання графічної специфіки поширюються не лише на онім, який експлікується, а й саму пояснювальну статтю «***Kzîm** – Син Міма-дрібногнома, загинув од рук одного з розбійників Туріна. 319*» (Толкін, 2014, с. 516). Циркумфлекс став невід’ємною складовою в паратекстовій частині під назвою «Складові частини квенійських і синдарських власних назв», що ілюструють такі приклади: *гûл, дîn, дôr, дûр, êл, îâ, îât, мîр, рûт, сîр, сûл, тôл, тôn* (Толкін, 2014). Для повнішого уявлення про роль цих компонентів погляньмо на дефініцію до *дîn*: «“мовчазний” – як у *Дор-Дінен*, пор.: *Рат-Дінен – Мовчазна Вулиця в Мінас-Тірімі – й Амон-Дîn – один із сигнальних пагорбів Гондору*» (Толкін, 2014, с. 557). Як бачимо, сегмент *дîn* став твірною основою для оніма *Амон-Дîn*, що засвоїв специфічні характеристики графічного представлення графеми. Зазначений гліф, непригаманий цільовій мові, закріплюється і в текстовій тканині перекладного твору: «*Отак зіткнулася Турінова доля, що про неї вповні розповідає балада Нарн і Гîn Гурін – “Сказання про дітей Гуріна” – найдовша серед усіх, котрі оповідають про ті часи*» (Толкін, 2014, с. 312). При зіставленні з оригіналом укотре завважуємо розбіжності в підходах до графічного представлення: “*Thus was the fate of Túrin woven, which is fulltold in that lay is called Narn i Hîn Húrin, the Tale of the Children of Húrin, and is the longest of all the lays that speak of those days*” (Tolkien, 2013, p. 236). Акут, наявний у слові *Húrin*, забрано в ході парапекладацьких дій (*Гурін*). Вилучення зазначеного надрядкового знака притаманне і картографічному сегменту паратекстового простору. Це продемонстровано на прикладі топонімічних одиниць, нанесених на мапу Белеріанду та земель півночі (Map of Beleriand and the lands to the north) *Dor-Lómin, Ered Lómin* (Tolkien, 2013), які транскодавано як *Дор-Ломін* та *Еред-Ломін*, відповідно (Толкін, 2014). Незважаючи на це, графічну самобутність *Amon Rûdh* (Tolkien, 2013) трансльовано українською. Циркумфлекс стає виразником орнаментального значення у відповіднику *Амон-*

Pŷð (Толкін, 2014). Вибірковість у питанні перенесення діакритиків у цільове середовище, на наш погляд, не підкріплена історичними аспектами, які б відображали розвиток мови чи писемну традицію на певному етапі. Звідси випливає, що такі парапerekладацькі рішення не мають об'єктивних підстав.

Різноманіття діакритичних знаків у лексичних одиницях показано в специфічному лінгвоорієнтованому додатку “ELEMENTS IN QUENYA AND SINDARINIAN NAMES” (Tolkien, 2013, p. 430). – «СКЛАДОВІ ЧАСТИНИ КВЕНІЙСЬКИХ І СИНДАРСЬКИХ ВЛАСНИХ НАЗВ» (Толкін, 2014, с. 551). У ньому задокументовано використання макрона для відтворення етимологічного кореня: “*mān*- “god, blessed, unmarried” in Aman, Manwë; derivatives of Aman in Amandil, Araman, Úmanyar” (Tolkien, 2013, p. 438). Прикметно, що у словах, утворених на основі первісної морфеми, графічна особливість редукується, тож оніми Aman, Manwë та деривати втрачають діакричний знак. В українському перекладі специфіку представлення протокорення не передано «ман – “добрий, благословенний, незіпсований” – як в Аман, Манве; похідні від Аман бачимо в Аманділ, Араман, уманьяри» (Толкін, 2014, с. 563). Натомість виникає логічне питання, чому макрон зникає в оригінальному тексті, позаяк він притаманний староанглійській мові і зумовлює враження давнини. Серед свідчень художньої літератури, у якій вживається відповідний діакритичний знак, яскравим прикладом слугує анонімна епічна поема «Беовульф»:

- 1) *lēod* (Klaeber, 1922, p. 58) – king, fine for manslaughter nation (Sweet, 1897, p. 106) – король, штраф за вбивство, нація (пер. наш – Ю. В.);
- 2) *þā* (Klaeber, 1922, p. 58) → adv., conj. – then, thereupon; when (Sweet, 1897, p. 179) → (прислівник, сполучник) – тоді, після того; коли (пер. наш – Ю. В.).

У процесі порівняльного аналізу англійськомовного оригіналу та перекладного видання зібрання творів «Сильмариліон» простежено складну систему взаємодії тексту і паратексту. Виявлено трансформацію паратекстів,

спричинену адаптивними поясненнями для української цільової аудиторії, а саме: непослідовне перенесення діакритичних знаків (циркумфлекс), і модифікацію приміток щодо вимови, зміни в структурі та оформленні книжок. Завважено *мовчазні втручання* в паратекст у ході перекладу без маркування змін, що впливає на сприйняття їхнього авторства. На основі охарактеризованих явищ і з огляду на залежність одного перітексту від іншого, що неодмінно окільцюють текст, сміємо артикулювати наявність особливого типу відношень, який можна відобразити у відповідних схемах взаємодії:

- 1) перітекст 1 – перітекст 2 (для прикладу, передмова – додатки);
- 2) перітекст 1 – текст (лист як передмова – текст);
- 3) текст – перітекст (наприклад, примітки);
- 4) перітекст 1 – текст – перітекст 2.

Наведені формули відображають різні ступені осмислення вербального змісту. В основу систематики цих парадигм покладено принцип встановлення цільової спрямованості складових видання, які формують мережу семантичних зв'язків.

Висновки до розділу 3

Опрацювання масиву паратекстових елементів дозволяє зробити низку висновків стосовно обширу їхніх функцій та семантико-прагматичної зорієнтованості. Деякі доволатекстові форми відзначаються неоднорідністю, а тому не підлягають чіткому розподілу між категоріями перітексту чи епітексту. Також вони відрізняються ступенем автономності. Так, манжет можна розглядати як самотійну поліграфічну одиницю, або ж частину візуального наративу. Цей сегмент книжки свідчить про особливий спосіб культурної адаптації твору. Залежно від видавничого рішення, паратекстові межі помітно варіюються. Вербальна і невербальна інформація на манжеті може бути

локалізованою і обмежуватися площиною обгортки або ж виводити читача в аудіальне середовище, яке належить до епітексту.

З іншого боку, жанри, що традиційно вважаються невід'ємними частинами епітекстового ореолу, які несуть додаткову інформацію про твір, передумови його створення, літературне бачення та цінності авторів, переносять у простір перекладних видань. Наявність промови чи інтерв'ю породжує відчуття авторської присутності, що частково розмикає бінарні опозиції «свій-чужий», «близький-далекий». Зазначені аспекти важливі для засвоєння твору в іншій культурі, формування образу письменника та його прийняття, що варто враховувати в параперекладацькій практиці.

Семантичне навантаження твору регулюється перітекстами, які відображають певну візію. Підсилення значущості видання відбувається через testimonia. Ці схвальні відгуки позначені екзальтованістю й компліментарністю. Вони націлені на представлення автора та книжки і закладають підвалини для їхнього утвердження в нових соціокультурних реаліях. Менш однозначними видаються промоційні матеріали, які характеризують інші видання, тим самим зміщуючи фокус читача. До таких алогенних форм належать прев'ю й анонси. Використання доволатекстового оточення одного твору на користь книжки, що вийде друком, підвищує маркетингову впізнаваність останньої. З іншого боку, виникає питання своєрідної контамінації цього паратексту. Заявлена проблематика потребує подальшого ретельного дослідження.

Іншим механізмом прийняття письменника та його твору в цільовій культурі є лист-звернення. Епістолярне повідомлення належить до малопоширених способів взаємодії з читачем. Така паратекстова форма, що подекуди має компліментарний характер і виражає співпереживання, породжує відчуття особистого заклику до прочитання книжки.

Адаптація твору неминуче призводить до паратекстових зсувів, які простежуються на прикладі вибіркового перенесення інформації. З-поміж іншого це стосується відомостей про письменника та художника, котрий також виступає співтворцем смислів. Чільне місце у формуванні горизонту очікувань щодо видання, емоційному налаштуванні на нього і відповідному сприйманні відведено обкладинкам. Вони виступають вмістилищем культурних кодів, які частково зберігають в перекладних книжках.

Увага до заявлених компонентів необхідна для проведення парааналізу видання, що продемонстровано на прикладі розгляду довоклатекстових форм зібрання «Сильмариліон» Дж. Р. Р. Толкіна в їхній взаємодії з текстом. Це сприяє виявленню модифікацій паратекстового поля, змін інтерпретаційної рамки та глибшому розумінню парапекладцького явища.

Основні положення третього розділу засвідчують такі праці: «Суперобкладинка як особливий простір для паратексту» (Вітяк, 2023f), «Текстово-перітекстуальні кореляції у структурі перекладеного видання» (Вітяк, 2024b), «Цитата як об'єкт паратекстових змін у графічному і неграфічному виданнях» (Вітяк, 2025a), «Взаємодія тексту і паратексту у перекладі» (Вітяк, 2025b), Paratextual shifts in translations of George Orwell's "Animal Farm" (Vitiak & Tsepeniuk 2025d).

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Проголошення парадигмального зсуву в науковому вимірі закономірно породжує полемічні настрої у зв'язку з відносною новизною явища, яке так чи так виростає на ґрунті несистемних апробаційних розвідок. Іншим складним аспектом для нормалізації концепції стає розширення дослідницького інструментарію через охопність більшої кількості сфер впливу. Так, обґрунтування параперекладу, що інкорпорує літературознавчі, мовознавчі, соціокультурні підходи, притаманні традиційним перекладознавчим студіям, заодно заторкує площину поліграфії, програмного забезпечення, семіотики тощо. Обшир питань, вивченням яких займається парапереклад, викликає низку критичних реценсій. Проте, вмотивована прагматика запропонованої методології виразніше простежується при застосуванні її у вузькому дослідницькому полі, зокрема з орієнтуванням на перекладне фізичне видання. Комплексний аналіз паратекстовості, її кореляції з твором, параперекладацької діяльності формує повніше уявлення про те, чим є переклад, і виявляє механізми, які вплинули на його появу саме в такому вигляді. Усі ці чинники поглиблюють розуміння про відповідальність за цільовий твір, яку часто покладають на перекладача, хоча рішення про назву книжки, розділів, підрозділів тощо, незрідка ухвалюється іншими учасниками параперекладу.

Пунктирно означуючи генезу параперекладу, мусимо підкреслити, що розвиток наукової думки в цій царині пов'язаний з узагальненням видів текстової трансцедентності, що визріла на основі попередніх постструктуралістських студій Ю. Крістевой. Концепція паратекстовості Ж. Женетта розмиває основи метатекстовості. Як наслідок, теоретики параперекладу зараховують до паратексту будь-яку доволатекстову репрезентацію, повністю відкидаючи метатекст як виразник виняткової співвіднесеності з твором. Зведення всього до спільного знаменника «пара» суттєво спрощує наукові дослідження. Попри

термінологічне нівелювання, функції відповідних форм тексту вивчаються у зв'язку з твором, однак під іншим кутом. Параперекладацький погляд важливий для визначення інтеракційної моделі, яку насамперед мають враховувати перекладачі, читачі, критики перекладу та перекладознавці для з'ясування того, як формується семантичне та інтепретативне поле видання.

Систематизація знань про паратекст, що включає простеження етимології назви, сприяє досягненню його як складного терміна, що заклав основи параперекладу. У ході дисертаційного дослідження нами з'ясовано значення сегмента «пара», запозиченого Ж. Женеттом (у Дж. Гіллс-Міллера), яким в перекладознавчому ключі послуговуються продовжувачі його наукових традицій. Характеристика двокомпонентної природи паратексту дозволяє чітко диференціювати перітекстовий простір, який заповнює видання, і становить центральне місце в наших наукових шуканнях, та епітекстовий вимір, що спорадично переходить у категорію перітексту. Визначення статусу паратекстового повідомлення впливає на його значення у виданні, що насамперед змінюється з огляду на часову дистанцію та інтеграцію його в доволатекстове поле книжки в цільовій культурі. Окреслення функцій паратексту і його підвиду – перітексту – підсилює прагматичну цінність явища.

Проблемність термінологічного апарату демонструє низка аспектів, зокрема номінаційна різноманітність перітекстових елементів. За браком уніфікації їх називають *перекладацькими периферіями* та *невидимими формами*. З огляду на дискредитативний характер формулювань, ми віддаємо перевагу терміносполуці *паратекстові форми*, що виключає констатацію їхньої незначущості.

Услід за Ш. М. Гаррідо Віларіньо ми визнаємо слушним застосування терміна *переклад* щодо націленості на механізми трансферу самого тексту, тоді як *парапереклад* має проєкцію на особливості перенесення паратексту. На основі представленого теоретичного розмежування нами завважено важливість

артикулювання створення паратекстів у перекладі та їхню адаптацію як компонентів парапекладу.

Запропоновано визначення парапекладу, що показує багатогранність означеного явища. Увагу надано поєднанню емпіричного та соціологічного рівнів як особливо важливим для дослідження довколатекстового простору друкованого видання.

Репрезентація узагальненої мережі агентів парапекладу покликана розширити асоціативний ряд через констатацію, що делегованість мовлення видання оригіналу перебуває в зоні соціокультурної, естетичної, ідеологічної, аксіологічної відповідальності проперекладачів, автоперекладачів, редакторів, коректорів, художників, дизайнерів, дизайнерів-верстальників, критичних читачів, експертів-консультантів. Перекладач є лише одним із мовців, чий текстові і паратекстові рішення позначені спорадичною остаточністю. Цей опис висвітлює тяглу академічну традицію ігнорування в студіях перекладознавчого циклу агентів, які реалізують видавничу одиницю. Циркулювання процесів створення книжки знаходить відображення в поліграфії, однак лише в полі обов'язків кожного виконавця, тоді як розгляд з парапекладацьких позицій зосереджений довкола вивчення паратекстових зсувів, вилучень, додавань і адаптацій. Заразом вивчається прагматика перенесень чи створення перітекстових форм; полемічні параметри взаємодії парапекладачів; вербальні та невербальні версії довколатекстових надбудов. У такий спосіб виявляємо складну, радше невидиму матрицю реконструювання видання для суспільства-реципієнта.

Проаналізовано складні явища перенесення твору в цільову культуру, зокрема спунеризм роману-головоломки "Cain's jawbone", який виступає міткою індивідуального стилю письменника. Визначено і пояснено способи утворення спунеризму, до яких належить: 1) мутуальна транспозиція; 2) комбінована транспозиція; 3) селективна маніпуляція; 4) блендингова маніпуляція. На цьому

ті підкреслено інтерпретативну вагомість коментарів, що трактують оригінальні формулювання.

Для розгляду артлангу Р. Адамса, що акумульований у глосарії, використано лексико-граматичний аналіз. З'ясовано, що попри рудиментарний стан ляпінської мови, її морфологічні та синтаксичні особливості засвідчують лінгвістичне різноманіття. Наявність різних частин мови, категорії числа, гоноративів, демінутивів і двоскладного поширеного речення вказують на комплексний підхід при створенні соціолекту. Констатовано, що відтворення сконструйованої мови має відбуватися шляхом очуження. У такий спосіб зберігається фактурність тексту. З огляду на те, що значення відповідних авторських неологізмів не завжди впливає з контексту, відповідні лексичні одиниці рекомендовано зосередити у глосарію.

Засвідчено, що довколатекстове оточення твору постає в результаті певної домовленості про те, як трактувати авторську семантику і коректно передавати її читачеві. Спробу досягти порозуміння стосовно остаточної версії рукопису прослідковуємо на прикладі редакторських та перекладацьких рукописів, а також додаткових документів, у яких пояснено, яким чином ті чи ті частини тексту тлумачать різні учасники процесу перенесення твору.

Здійснено аналіз рунічних написів у виданнях “The Hobbit, or There and Back Again” та «Гобіт, або Туди і звідти» за допомогою порівняльно-історичного методу. Підкреслено, що адаптований перітекст, який містить рунічні символи, зберігає самобутність видання, виконуючи при тому алюзивну і лімінальну функції, а також виконує роль стилізації й архаїзації. Заодно визначено принципи розшифрування рунічних знаків Дж. Р. Р. Толкіна, які зазнали української локалізації.

Дослідження специфіки відтворення польськомовної мемуаристики В. Шпільмана відбулося із застосуванням компаративного методу, що полягає в зіставленні її німецького, англійського та українського перекладів. Таким чином

виявлено зміну концепції назви, що розвинулася від узагальненого образу смерті міста до антонімічного виразника історії про виживання і, зрештою, трансформувалася в персональну акцентуацію, більш вдалу з погляду маркетингу. Спеціального експерта розглянуто як важливого учасника парапerekладацьких процесів, який, опираючись на фактичне підґрунтя, вивіряє текст, задає вектор для трактування неоднозначних уривків і тим самим ставить під сумнів беззаперечність твору. За допомогою наратологічного аналізу показано, як фокалізація породжує довіру до тексту і враження, що описані реалії відповідають дійсності.

На підставі епітекстового повідомлення проведено текстологічний аналіз видання “Peter Pan in Kensington Gardens” та його українських варіантів з метою виявлення псевдоперекладських ознак. Зафіксовано композиційні втручання, серед яких втрата пантеїстичного мотиву, що унеможливорює повноцінне трактування двоїстого нутра героя. Зазначено, що перекладацьке видозмінювання, приховане за майстерним копіюванням ідіостилю автора, зумовлене наміром знизити драматизм розв’язки твору і відпружити читача. Псевдоперекладацькі дії потрактовано як складне етичне питання, яке передбачає вибір між емоційно-психологічним станом читача та повагою до авторського втілення творчого задуму.

Окреслено гетерогенний характер манжета, який наділений властивостями епітексту та перітексту, оскільки фізично може перебувати поза виданням, однак становить із ним ідейну й естетичну єдність. Визначено набір функцій манжета, що може виражати інтермедійну насиченість, пов’язуючи з іншими виявами довоклатекстових репрезентацій, які різнобічно впливають на читача.

З’ясовано паратекстову роль інтерв’ю та промов, які, попри різницю в ілокутивній меті, виражають здатність до перехідності з усної в письмову форму. Наявність інтерв’ю у структурі видання обґрунтовано у зв’язку з оприсутненням авторського мовлення, що забезпечує відчуття письменницької взаємодії з

читачем, який отримує ексклюзивну інформацію про роботу над твором, поштовх до написання, авторський посил, подальші наміри тощо. Емотивна функція та текстознавча цінність стають наріжним каменем для збереження цього жанру в паратекстовому просторі. Заразом виявлено, що промови в перекладній літературі мають більш узагальнений характер. Вони не завжди ідейно пов'язані з конкретним виданням, але показують белетристичну спрямованість і аксіологічний вектор авторів. Як спостережено, промови потовщують паратекстові пласти саме в цільовому виданні.

Промоційний блок видань розглянуто як окрему композиційну єдність і винятковий маркетинговий хід, який частіше спрацьовує на утвердження авторитету інших творів, що готуються до друку. Легітимізація очікуваних творів відбувається через прев'ю, текстівки-анонси, репродукції обкладинок, видавничі дані іншого твору, рекламні гасла тощо, які становлять певну автономію в паратекстовій структурі з огляду на наскрізну мету об'єднаних у цій ділянці елементів чотиричленної моделі *автор – видання – видавництво – читач-покупець*.

Особливу роль відведено дослідженню компліментарних цитатних відгуків, які термінологічно окреслено як testimonia, що сприяє розрізненню цих висловлювань з-поміж цитат. Зіставлення графічної та неграфічної версій роману “On Tyranny” Т. Снайдера дозволило визначити функційний репертуар testimonia, що базується на оцінно-легітимній, маркетинговій та інформативній характеристиках. Виявлено, що при перевиданнях та перекладі testimonia переноситься вибірково на різні ділянки обкладинки та суперобкладинки, а тому належить до найбільш вразливих паратекстових форм, існування яких визначається видавничою логікою.

Лист-звернення до читача перекладного видання потрактовано як винятковий механізм, принцип дії якого зводиться до способу створити підґрунтя для прийняття автора і його літературних напрацювань у цільовій культурі, що

досягається через відшукування спільних зацікавлень і тотожностей, а також завдяки налаштуванню емоційної тональності в інтелектуальному та соціокультурному контекстах. Як бачимо, виходячи з аналізу, відповідна епістолярна форма, вміщена в книжку чи така, що виступає додатком до неї, не має універсальних параметрів. Вона може наскрізно показувати точки дотику автора з читачем, до чого вдається П. Браун, заодно використовуючи чутливі націєорієнтовані формули, що задають емпатичні інтонації, або ж лише подекуди називати адресата, як у випадку з Б. Кеммерер та Е. Лян.

Простежено зміни у візуальному наративі твору “The Witches” («Відьми») Роальда Дала. Аналіз адаптаційних стратегій обкладинок сприяв виявленню модифікацій в образній системі, відмінностей у динаміці та психологізмі. В українськомовному перекладі зафіксовано зменшення кількості видавничих оголошень, проте обсяг довідки про автора є доволі розлогим. Інформація про письменника виразно співвідноситься з текстом і покликана різнобічно представити його перед іншомовною аудиторією. Заразом висвітлено проблему видимості ілюстратора в перекладі, чий статус у поліграфічній ієрархії помітно нижчий, аніж в оригіналі, оскільки авторство ілюстрацій в англійськомовному варіанті засвідчено на обкладинці, титульній сторінці та в окремій довідці. Усі ці вказівки є свідченням визнання паратекстового співавторства.

Чільне місце в дисертаційному дослідженні відведено цілісному парааналізу оригінального та перекладного видань “The Silmarillion” («Сильмариліон») Дж. Р. Р. Толкіна. Для цього зіставлено зовнішні та внутрішні паратекстові форми. На основі компаративного методу прослідковано концепційну відмінність обкладинок. Виявлено втрату монограми в екстернальному оформленні, що є важливим атрибутом автора. Розгляд елементів препозиції видання сприяв обґрунтуванню паратекстових зв'язків, які окреслено через парні союзи «перітекст-перітекст», «перітекст-текст». Означено перехідний статус однієї з умовних передмов, яка мала епітекстову реалізацію.

Це підсвічує гнучкість та міграційний характер паратекстових форм. Наголошено на феномені *мовчазних втручань* у перітекст при перекладі, які розмивають авторство паратексту. Непослідовність виявлено при відтворенні діакритичних знаків: акут і дієрезис переважно нівелюються, тоді як циркумфлекс зберігається спорадично. Відповідні модифікації призводять до часткового відтворення графічної своєрідності вихідного тексту.

Перспективи дослідження пов'язуємо зі вдосконаленням технік цілісного парааналізу оригінальних та перекладних видань з урахуванням особливостей створення довколатекстового оточення та свідчень парапекладацької діяльності, як-от чернетки обкладинок, рукописи передмов, макети видань. Особливу цінність вбачаємо в дослідженні взаємодоповнювальної горизонталі, що включає автора, перекладача, дизайнера, редактора, коректора через листування, обговорення та інші форми епітексту.

Потенційно плідним вважаємо послідовне вивчення парапекладацьких підходів, що утворюють методичну модель роботи над перекладним твором та його довколатекстовим простором.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Адамс, Р. (2025). *Небезпечні мандри* (Ю. Вітяк, пер.). Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля».
- Адамс, Р. (2017). *Небезпечні мандри* (О. Мокровольський, пер.). Київ: Рідна мова.
- Адамс, Р. (1990). *Небезпечні мандри: казкова оповідь* (О. Мокровольський, пер.). Київ: Молодь.
- Бала, М. І. (Уклад.). (1996). *Англо-український словник: у 2 т. (Близько 120 000 слів)*. Київ: Освіта.
- Баррі, Дж. М. (2025). *Пітер Пен у Кенсінгтонських садах* (І. Шумська, пер.; М. Кінович, іл.). Київ: Книголав.
- Баррі, Дж. М. (2023). *Пітер Пен у Кенсінгтонських садах* (І. Бондаренко, пер.). Тернопіль: Навчальна книга – Богдан.
- Білик, Н. (2014). «Епіграф долі»: паратекстуальність роману М. Продановича «Сад у Венеції». *Слово і час*, (5), 90–96.
- Бойн, Дж. (2017). *Хлопчик у смугастій піжамі* (В. Шовкун, пер.). Львів: Видавництво Старого Лева.
- Борисова, Т. С. (2019). Елементи паратекстуальної епіграфії (на прикладі роману Стівена Кінга «Крістін»). *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія: Германістика та міжкультурна комунікація*, (1), 154–159. <https://doi:10.32999/2663-3426/2019-1-24>
- Браун М. (2024). *Як я вбив Плутон і чому це було неминуче* (О. Абраменко, пер.). Бородатий Тамарин.
- Браун, П. (2024). *Червоне повстання* (В. Михалюк, пер.). Київ: Артвидавництво «Небо». (Серія «Червоне повстання»).
- Бусел, В. Т. (Ред.). (2005). *Великий тлумачний словник сучасної української мови: 250000*. Київ; Ірпінь: Перун.
- Бусел, В. (Ред.). (2016). *Словник польсько-український. Українсько-польський*. Київ; Ірпінь: ВТФ «Перун».

- Бусел, В. (Ред.). (2012). *Французько-український словник. Українсько-французький словник = Français-Ukrainien dictionnaire. Ukrainien-Français dictionnaire: 220 000 + 210 000: два в одному томі*. Київ; Ірпінь: Перун.
- Бусел, В. (Ред.). (2012). *Англійсько-український словник. Українсько-англійський словник: два в одному: 500 000 од. пер.* Київ; Ірпінь: Перун.
- Валуєнко, Б. (1976). *Архітектура книги*. Київ: Мистецтво.
- Видавництво Кавун. (2025). Хто такий випускний редактор у видавництві – і чому без нього не виходить жодна книга. Взято з <https://isbn.com.ua/khto-takyy-vypusknyy-redaktor-u-vydavnytstvi/> (дата звернення: 14.07.2025).
- Видавництво Старого Лева. (2016). *Вперше Гемінгвей українською у сучасній Україні!* <https://starylev.com.ua/news/vpershe-heminguey-ukrayinskoyu-u-suchasniy-ukrayini>
- Вітяк, Ю. (2022). Перекладацький коментар як прийом відтворення онімів у художніх творах. У *Українська філологія в контексті розвитку європейської наукової думки* (с. 47–52). Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка. http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/28295/1/11_Vityk.pdf
- Вітяк, Ю. (2023а). Паратекст як маніфестація перекладацької видимості. У *Актуальні проблеми мовознавства та лінгвометодики в умовах війни в Україні* (с. 79–83). Житомир: Поліський національний університет. <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/30351/1/Vitiak.pdf>
- Вітяк, Ю. (2023b). Примітки як вид паратекстуальних інтервенцій. *Лінгвістичні дослідження*, 226–235. <https://doi.org/10.34142/23127546.2023.58.16>
- Вітяк, Ю. (2023с). Статус «діафана» як питання цінності автора і перекладача. У *Ціннісні орієнтири в сучасному світі* (с. 81–83). Тернопіль: ФОП Осадца Ю. В. http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/30061/1/24_Vitjak.pdf
- Вітяк, Ю. М. (2023d). Епітекстуальний ореол перекладу. У *Франкофонія в умовах глобалізації і полікультурності світу* (с. 120–121). Тернопіль: ТНПУ

- ім. В. Гнатюка. <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/28986/3/Vityak.pdf>
- Вітяк, Ю. М. (2023e). Інформація про перекладача як модусний паратекст. У *Світ наукових досліджень* (Вип. 24, с. 244–245). Тернопіль: ФОП Шпак В. Б. <https://www.economy-confer.com.ua/full-article/5075/>
- Вітяк, Ю. М. (2023f). Суперобкладинка як особливий простір для паратексту. У *Глухівські читання – 2023* (с. 147–149). Глухів: Глухівський національний педагогічний університет імені О. Довженка. http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/31396/1/Vityk_Gluxiv.pdf
- Вітяк, Ю. (2024a). Оними у перітекстуальному просторі перекладу. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*, (207), 36–41. <https://doi.org/10.32782/2522-4077-2023-207-5>
- Вітяк, Ю. М. (2024b). Текстово-перітекстуальні кореляції у структурі перекладеного видання. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського: Лінгвістичні науки*, (38), 78–92. <https://doi.org/10.24195/2616-5317-2024-38.7>
- Вітяк, Ю. (2025a). Цитата як об'єкт паратекстових змін у графічному і неграфічному виданнях. *Studia Methodologica*, (60), 26–38. <https://doi.org/10.32782/2307-1222.2025-60-3>
- Вітяк, Ю. (2025b). Взаємодія тексту і паратексту у перекладі. *Studia Methodologica*, (59), 26–37. <https://doi.org/10.32782/2307-1222.2025-59-3>
- Вітяк, Ю. М. (2025c). Присвята як елемент інституційного фреймінгу повісті «Сніданок у Тіффані» Трумена Капоте. У *The most difficult problems of youth and ways to solve them* (pp. 190–192). Krakow. <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/35188/1/Vityak.pdf>
- Вітяк, Ю. (2026). Глосарій як інтерпретатор артленгу в перекладі. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*.

Філологічні науки, (26), 59–66. <https://doi.org/10.32782/2412-933X/2026-XXVI-7>

Гемінгвей, Е. (2024₁). *Переможцю не дістається нічого* (Г. Лелів, пер.). Львів: Видавництво Старого Лева.

Гемінгвей, Е. (2024₂). *Прощавай, зброє!* (В. Морозов, пер.). Львів: Видавництво Старого Лева.

Гемінгвей, Е. (2023₁). *Сніги Кіліманджаро* (К. Міхаліцина, пер.). Львів: Видавництво Старого Лева.

Гемінгвей, Е. (2024₃). *Старий і море* (В. Митрофанов, пер.). Львів: Видавництво Старого Лева.

Гемінгвей, Е. (2023₂). *Чоловіки без жінок та інші оповідання* (Г. Лелів, пер.). Львів: Видавництво Старого Лева.

Гром'як, Р. Т., Ковалів, Ю. І., & Теремко, В. І. (Ред.). (2007). *Літературознавчий словник-довідник* (2-ге вид., випр., допов.). Київ: Академія. (Серія «Nota bene»).

Грушевський, М. І. (1993). *Історія української літератури: У 6 т., 9 кн.* (Т. 1). Либідь.

Гузенко, С. В. (2019). *Теорія і практика редагування: навчальний посібник*. Миколаїв: МНУ імені В. О. Сухомлинського.

Гук, З. (2025). Паратекстуальні та параграфемні елементи у романі «Друге тіло» М. Павича. *Studia Methodologica*, (60). <https://doi.org/10.32782/2307-1222.2025-60-4>

Глінн, А. (2015). *Кривава земля* (В. К. Горбатько, пер.). Харків: Фоліо. (Серія «Карта світу»).

Грасс, Г. (2012). *Бляшаний барабан* (О. Лигвиненко, пер.; Д. Затонський, передм.). Харків: Фоліо.

Дал, Р. (2020). *ВДВ (Великий Дружній Велетень)* (В. Морозов & І. Малкович, пер.). Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА.

- Дал, Р. (2016). *Відьми* (В. Морозов, пер.; К. Блейк, іл.). Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА.
- Денисова, Т. (1972). *Ернест Хемінгуей: Життя і творчість*. Київ: Дніпро.
- Дзера, О. В. (2024). Особливості паратекстів перекладів Святого Письма. *Alfred Nobel University Journal of Philology*, 1(27), 300–324.
- Загородня, Л. З. (2024). Когнітивний стиль тлумача як чинник вибору перекладацької стратегії у цільовому тексті (на прикладі англо-українських перекладів п'єси Б. Шоу «Пігмаліон»). *Мовні і концептуальні картини світу*, 2(76), 41–54 <https://doi.org/10.17721/2520-6397.2024.2.03>
- Зузак, М. (2016). *Крадійка книжок* (Н. Гоїн, пер.). Харків: Книжковий Клуб «Сімейного Дозвілля».
- Іванов, С. (2013). *Основи композиції видання: посібник*. Львів: Світ.
- Кеммерер, Б. (2025). Прокляття чорне і самотнє (А. Журавльова, пер.). Київ: Артвидавництво «Небо». (Серія «Зламувачі поклять», кн. 1).
- Климович, Л. О., & Поперечна, Л. А. (2020). *Міжнародний стандартний номер книги*. Українська бібліотечна енциклопедія. Взято з [https://ube.nlu.org.ua/article/Міжнародний%20стандартний%20номер%20книги%20\(ISBN%20=%20International%20Standard%20Book%20Number](https://ube.nlu.org.ua/article/Міжнародний%20стандартний%20номер%20книги%20(ISBN%20=%20International%20Standard%20Book%20Number) (дата звернення: 7.06.2025).
- Колоїз, Ж. (Ред.). (2023). *Редакторська справа: сучасний стан і перспективи розвитку*: колективна монографія. Кривий Ріг: КДПУ.
- Корчан, Л. М., Щербакова, Н. С., & Кулинич, С. М. (2023). Окремі види нематод органів травлення ссавців з родини зайцевих (Leporidae Fischer de Waldheim, 1817). *Scientific Progress & Innovations*, 26(3), 124–132. <https://doi.org/10.31210/spi2023.26.03.22>
- Кравець, О., & Мороз, А. (2025). Каламбур як форма мовної гри: Механізми творення та функціонування у комунікативному дискурсі японських манга. *Folium*, (7), 132–139. <https://doi.org/10.32782/folium/2025.7.19>

- Кушнір, Л. (2016). Відтворення авторської лексики штучних мов Дж. Р. Р. Толкіна в українських перекладах. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Перекладознавство та міжкультурна комунікація»*, (4), 22–29.
- Лесюк, О. В. (2021). *Видавнича справа та редагування: навчальний посібник*. Дніпро: Університет митної справи та фінансів.
- Лисенко, Л. (2019). Штучні мови у фокусі лінгвокультурологічного дослідження. *Культура і сучасність*, (2), 25–30. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190591>
- Литвинов, В. (Ред.). (2018). *Латинсько-український словник: Антична, середньовічна й ренесансна лексика*. Київ: Наукова думка.
- Лян, Е. (2025). *Пісня, що зупиняє ріки (A Song to Drown Rivers)* (О. Захарченко, пер.). Харків : КСД.
- Медвідь, О. М., Лигуша, А. О., & Таценко, Д. О. (2021). Потенційні номінативні можливості блендингу. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*, 32(71), 3(1). <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.3-1/31>
- Мезерс, Е. П. (2025). *Каїнова щелепа: роман* (Ю. Вітяк, пер.). Харків: Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля».
- Мінцис, Е., & Криштопа, Л. (2024). Паратекстуальність авторської посвяти: перітекст та епітекст. *Folium*, (4), 228–233. <https://doi.org/10.32782/folium/2024.4.34>
- Мельничук, О. С. (Ред.). (2003). *Етимологічний словник української мови: У 7 т.* (Т. 4: Н–П). Київ: Наукова думка.
- Пацюрко, В., & Ковтонюк, Є. (2015). *Великий есперантсько-український словник = Granda Esperanta-ukraina vortaro: близько 100 000 слів та словосполучень*. Львів: (Б. в.).

- Оруел, Г. *Колгосп тварин: Казка* (І. Чернятинський, пер.). Мюнхен: Видавництво «Прометей».
- Остін, Дж. (2025). *Гордість і упередження* (І. Бондарєва, пер.). Харків: КСД.
- Радіо Трек. (2023). У Рівному головним редактором видавництва Кідрука стала Мавпа. Retrieved from https://radiotrek.rv.ua/news/golovniy-redaktor_306201.html (дата звернення: 15.07.2025).
- Ребрик, В. В. (Ред.). (2006). *Німецько-український та українсько-німецький словник*. Київ: (Б. в.).
- Ребрій, І. М. (2016). *Мовні та етноментальні особливості перекладацького відтворення артлангів* (Кандидатська дисертація, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна). Взято з <https://surl.li/namxps> (дата звернення: 14.07.2025).
- Роттердамський, Е. (1993). *Похвала глупоті. Домашні бесіди* (В. Литвинов & Й. Кобів, пер.). Київ: Основи.
- Сельменська, З. М., & Комар, С. М. (2014). Модульна сітка в дизайні періодичних видань. *Наукові записки Української академії друкарства*, (3), 69–73.
- Сидоренко, Ю. (2024). Comic book and graphic novel in the system of media space. *Закарпатські філологічні студії*, 2(33), 123–127.
- Сімон, К. (2002). *Дорога Фландрії; Зоосад* (Р. Осадчук, пер.). Київ: Юніверс.
- Скорина, Л. П., & Скорина, О. А. (Ред.). (2004). *Латинсько-український, українсько-латинський словник*. Київ: Обереги. (Серія «Abecedarium»).
- Снайдер, Т., & Круг, Н. (2023). *Про тиранію. Двадцять уроків двадцятого століття: комікс*. Львів; Київ: Човен.
- Сокол, М. О. (2011). Поняття паратексту та паратекстуальності в системі сучасного літературознавства. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, (60), 218–221.

- Старий Лев. (п.д.). *Вперше Гемінгуей українською у сучасній Україні*. Взято з <https://starylev.com.ua/news/vpershe-heminguey-ukrayinskoyu-u-suchasniy-ukrayini> (дата звернення: 16.11.2025).
- Таланчук, П. М., Ярема, С. Я., Коровайченко, Ю. М., Ярема, С. М., & Моргунюк, В. С. (2006). *Норми української науково-технічної мови: Тлумачний словник термінів з видавничої, поліграфічної та пакувальної справи*. Київ; Львів: Університет «Україна».
- Толкін, Дж. Р. Р. (2020). *Гобіт, або Туди і звідти* (О. О'Лір, пер.). 6-те вид. Львів: Видавництво «Астролябія».
- Толкін, Дж. Р. Р. (2014). *Сильмариліон* (К. Оніщук, пер.; К. Толкін, ред.; 2-ге опрацьоване вид.). Львів: Астролябія.
- Торкут, Н., & Соболев, О. (2019). Специфіка і функції паратексту у творі П. Акройда «Шекспір. Біографія». *Ренесансні студії*, (31–32), 96–112. Запоріжжя: КПУ Видавничий дім «Гельветика».
- Фолкнер, В. (2013). *Світло в серпні* (О. Король, пер.). Київ: Вид-во Жупанського.
- Франко, І. (2024). *Маніпулянтка* (Б. Тихолаз & Н. Тихолаз, упоряд.). Харків: Віват.
- Хемінгуей, Е. (1974). *Прощавай, зброє. Старий і море. Оповідання*. Київ: Дніпро.
- Черчилль, В. (2024). *Саврола* (В. Носенко, пер.). Київ: Видавництво Жупанського. (Серія «Лауреати Нобелівської премії»).
- Черчилль, В. (2017). *Саврола* (В. Носенко, пер.). Київ: Вид-во Жупанського. (Серія «Лауреати Нобелівської премії»).
- Шевченко, І. В., Білоноженко, В. М., Брітікова, К. В., Загнітко, А. П., Заїка, Н. М. та ін. (Ред.). (2021). *Словник української мови: У 20 т. (Т. 12: П–ПІДКУРЮВАЧ)*. Київ: Наукова думка.
- Шпак, В. І. (2022). *Видавничий бізнес: книга редактора: навчальний посібник* (2-ге вид., доп. і перероб.). Київ: ДП «Експрес-об'ява».

- Шпак, В. І. (Ред.). (2019). *Словник сучасних поліграфічних термінів: книга редактора*. Київ: ДП «Експрес-об'ява».
- Шпільман, В. (2025). *Піаніст. Надзвичайна історія виживання* (О. Полоз, пер.). Київ: Лабораторія.
- Юхимець, Г. М., & Цинковська, І. І. (2017). Ініціальні літери на сторінках українських стародруків XVII–XVIII ст. (зібрання відбитків друкарні Києво-Печерської лаври в фондах НБУВ). *Рукописна та книжкова спадщина України*, (21), 118–130.
- Abrams, M. H., & Harpham, G. G. (2009). *A glossary of literary terms* (9th ed.). Boston, MA: Wadsworth Cengage Learning.
- Adams, R. (1980). *Watership Down*. Harmondsworth: Puffin Books. Retrieved from <https://ia801409.us.archive.org/13/items/in.ernet.dli.2015.65825/2015.65825.Watership-Down.pdf> (дата звернення: 26.12.2025)
- Adams, R. (2023). *Watership Down: The graphic novel*. New York, NY: Clarkson Potter/Ten Speed.
- Adams, T. (2017). On tyranny: Twenty lessons from the twentieth century by Timothy Snyder – review. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/books/2017/mar/20/on-tyranny-twenty-lessons-from-twentieth-century-timothy-snyder-review> (дата звернення: 11.04.2025).
- Agnes, M. (Ed.). (2002). *Webster's New World college dictionary* (4th ed.). Hoboken, NJ: Wiley Publishing.
- Allogeneic. (n.d.). In *Vocabulary.com dictionary*. Retrieved from <https://www.vocabulary.com/dictionary/allogeneic> (дата звернення: 26.09.2025)
- Álvarez Lugrís, A. (2014). Paratraducción editorial. In X. M. Montero Domínguez (Ed.), *Traducción e industrias culturales: Nuevas perspectivas de análisis* (pp. 15–33). Bern: Peter Lang.

- Antonsen, E. H. (2002). *Runes and Germanic linguistics*. In W. Winter & W. Bisang (Eds.), *Trends in Linguistics: Studies and Monographs* (Vol. 140). Berlin & New York: Mouton de Gruyter.
- Atsma, A. J. (2017). *Pan: Greek god of shepherds, hunters & the wilds*. Theoi Project. Retrieved from <https://www.theoi.com/Georgikos/Pan.html> (дата звернення: 5.01.2026).
- Audi, R. (Ed.). (1999). *The Cambridge dictionary of philosophy* (2nd ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Baars, B. J., & Motley, M. T. (1976). Spoonerisms as sequencer conflicts: Evidence from artificially elicited errors. *The American Journal of Psychology*, 89(3), 467–484. <https://doi.org/10.2307/1421619>
- Ball, M. J., Müller, N., Klopfenstein, M., & Rutter, B. (2010). My client is using non-English sounds! A tutorial in advanced phonetic transcription. Part II: Vowels and diacritics. *Contemporary Issues in Communication Science and Disorders*, 37, 103–110.
- Barrie, J. M. (1913). *The Little White Bird*. London: Hodder and Stoughton.
- Barrie, J. M. (1918). *Peter Pan in Kensington Gardens*. New York, NY: C. Scribner's Sons. Retrieved from <https://archive.org/> (дата звернення: 4.01.2026).
- Baena Lupiáñez, M. del C. (2022). *Aproximaciones a la traducción y paratraducción del cómic japonés* (Doctoral dissertation, Universidad de Málaga). Málaga: UMA Editorial. Retrieved from <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/26210> (дата звернення: 26.12.2025).
- Baker, M. (2018). Narrative analysis and translation. In K. Malmkjær (Ed.), *The Routledge handbook of translation studies and linguistics* (pp. 179–193). Routledge.
- Batchelor, K. (2018). *Translation and paratexts*. London: Routledge.

- Birke, D., & Christ, B. (2013). Paratext and digitized narrative. *Narrative*, 21(1), 65–87.
- Book Frolic. (2020). *Introducing sneak peeks on Book Frolic*. Retrieved from <https://www.bookfrolic.com/sneak-peeks/introducing-sneak-peeks-on-book-frolic/> (дата звернення: 18.09.2025).
- Bourgoin Vergondy, E.-C. (2020). La paratraduction de l'identité dans les espaces de la traduction et l'interprétation en milieu social (TIMS). *Trabalhos em Linguística Aplicada*, 59(2), 888–905.
- Brennan, G. (2009, September 25). *An interview – Alan Glynn*. Crime Scene NI. Retrieved from <https://crimesceneni.blogspot.com/2009/09/interview-alan-glynn.html> (дата звернення: 17.09.2025).
- British grammar. (n.d.). In *Cambridge Dictionary*. Retrieved from <https://dictionary.cambridge.org/grammar/british-grammar/> (дата звернення: 19.12.2025).
- Brown, P. (2014). *Red rising*. London: Hodder.
- Bühler, H. (1984). Textlinguistische Aspekte der Übersetzungsdidaktik. In W. Wilss & G. Thome (Eds.), *Die Theorie des Übersetzens* (pp. 250–259). Tübingen: Gunter Narr.
- Castro, O. (2009). (Re)examining horizons in feminist translation studies: Towards a third wave. *MonTi-Monographs on Translation and Interpreting*, 1, 1–17. Translated by M. Andrews.
- Cambridge University Press. (n.d.). Bellwether. In *Cambridge Dictionary*. Retrieved December 29, 2024, from <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/bellwether>
- Cronin, M. (2000). Ideology and translation. In O. Classe (Ed.), *Encyclopedia of literary translation into English* (pp. 694–696). London: Fitzroy Dearborn.
- Childs, P., & Fowler, R. (Eds.). (2006). *The Routledge dictionary of literary terms*. London, England: Routledge.

- Chomsky, N., & Aronoff, M. (2018, July 11). *Chomsky on Linguistics: Stony Brook Interview #2 with Mark Aronoff* (Video). YouTube. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=C09jMAH6X18> (дата звернення: 26.12.2025)
- Churchill, W. (1900). *Savrola: A tale of the revolution in Laurania*. New York, NY: Longmans, Green, and Co.
- Cuddon, J. A. (Ed.). (2000). *The Penguin dictionary of literary terms and literary theory* (5th ed., rev. C. E. Preston). London, England: Penguin Books.
- Derrida, J. (1986). *Parages*. Paris: Galilée.
- Dahl, R. (2022). *The witches*. London: Penguin Random House UK.
- Dobrovsky, S. (1980). Autobiography in 20th-century French literature. *L'Esprit Créateur*, 20(3), 87–97. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/26283821> (дата звернення: 5.01.2026)
- Du Pont, O. (2005). Robert Graves's Claudian novels: A case of pseudotranslation. *Target*, 17(2), 327–347.
- Eco, U. (1976). *A theory of semiotics*. Bloomington, IN: Indiana University Press. Retrieved from <https://archive.org/details/umbertoecoatheoryofsemioticszlib.org/page/n31/mode/2up> (дата звернення: 1.02.2025).
- Faqeabdulla, B. (2024, February). Exploring the purposes behind the creation of conlangs. Salahaddin University-Erbil. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.12677.12000>
- Faulkner, W. (1932). *Light in August*. New York, NY: The Modern Library.
- Frenz, H. (Ed.). (1969). *Literature 1901–1967*. Amsterdam; New York: Published for the Nobel Foundation by Elsevier.
- Fulk, R. D. (Ed. & Trans.). (2010). *The Beowulf manuscript: Complete texts and The Fight at Finnsburg*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Fullerton, A. (2019). *What is an imprint?* IngramSpark. Retrieved from <https://www.ingramspark.com/blog/what-is-an-imprint> (дата звернення: 3.02.2025).
- Garrido Vilariño, X. M. (2004–2005). *Traducir a literatura do Holocausto* (Doctoral dissertation, Universidade de Vigo). Vigo: Universidade de Vigo.
- Garrido Vilariño, X. M. (2011). The paratranslation of the works of Primo Levi. In F. M. Federici (Ed.), *Translating dialects and languages of minorities* (pp. 65–88). Bern: Peter Lang.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.
- Genette, G. (1988). The Proustian paratext. *SubStance*, 17(2), 63–77.
- Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of interpretation* (J. E. Lewin, Trans.; R. Macksey, Foreword). Cambridge, England: Cambridge University Press.
- Gil-Bardají, A., Orero, P., & Rovira-Esteva, S. (Eds.). (2015). *Translation peripheries*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Glynn, A. (2012). *Bloodland*. New York, NY: Picador.
- Gobbo, F. (2017). The lexicography of Esperanto. In P. Hanks & G.-M. de Schryver (Eds.), *International handbook of modern lexis and lexicography*. Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-642-45369-4_88-1
- Grandi, R. (2021). Posthumanism and techne in Richard Adam's *Watership Down*. Paper presented at the Changing the (Cultural) Climate with Ecocriticism and Ecolinguistics International Workshop, University of Ferrara. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.12087.24480>
- Gross, M., & Latham, D. (2015). Promoting peritextual literacy. Paper presented at the *Georgia International Conference on Information Literacy*, Savannah, GA.
- Gross, M., Latham, D., Underhill, J., & Bak, H. (2016). The peritext book club. *School Library Research*, 19, 1–14.
- Hemingway, E. (2000). *The old man and the sea*. London: Vintage Books.

- Hermans, T. (1998). Οι αναπαραστάσεις της μετάφρασης. Σύγκριση (Translation's Representations. Comparaison), 9, 14–30.
- Holz-Mänttari, J. (1984). Sichtbarmachung und Beurteilung translatorischer Leistungen bei der Ausbildung von Berufstranslatoren. In W. Wilss & G. Thome (Eds.), *Die Theorie des Übersetzens und ihr Aufschlusswert für die Übersetzungs- und Dolmetschdidaktik* (pp. 176–185). Tübingen: Narr. Retrieved from <https://archive.org/details/dietheoriesube0000inte/page/182/mode/2up> (дата звернення: 8.09.2024).
- Hornby, A. S. (2010). *Oxford advanced learner's dictionary* (8th ed.; J. Turnbull, Managing Ed.; D. Lea, Chief Ed.). Oxford, England: Oxford University Press.
- Jackson, K. (1999). *Invisible forms: A guide to literary curiosities*. New York, NY: St. Martin's Press.
- Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. In R. Brower (Ed.), *On translation* (pp. 232–239). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Jakobson, R. (1960). Closing statement: Linguistics and poetics. In T. A. Sebeok (Ed.), *Style in language* (pp. 350–377). Cambridge, MA: MIT Press.
- JOSSER definition and meaning. (n.d.). In *Collins English Dictionary*. Retrieved from <https://www.collinsdictionary.com> (дата звернення: 19.12.2025).
- Kaindl, K. (2008). Visuelle Komik: Sprache, Bild und Typographie in der Übersetzung von Comics. *Meta*, 53(1), 120–138.
- Kayser, W. (1964). *Das sprachliche Kunstwerk: Eine Einführung in die Literaturwissenschaft* (10. Aufl.). Bern; München: Francke Verlag. Retrieved from <https://archive.org/details/dassprachlicheku0000kays/page/n5/mode/2up> (дата звернення: 26.12.2025).
- Kettler, S. (2020). *Roald Dahl's daughter tragically died from measles at seven years old*. Biography. Retrieved from <https://www.biography.com/authors-writers/roald-dahl-daughter-measles-death> (дата звернення: 2.02.2025).

- Kovala, U. (1996). Translations, paratextual mediation, and ideological closure. *Target: International Journal of Translation Studies*, 8(1), 119–147. <https://doi.org/10.1075/target.8.1.07kov>
- Kristeva, J. (1980). *Desire in language*. New York, NY: Columbia University Press.
- Lederer, R. (1994). Gag me with a spoonerism. *Word Ways*, 27(3), Article 2. Retrieved from <https://digitalcommons.butler.edu/wordways/vol27/iss3/2> (дата звернення: 18.12.2025).
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil. Retrieved from <https://archive.org/details/lepacteautobiogr0000leje> (дата звернення: 20.01.2023).
- Lewis, A. (1996). Historical bias in the making of The Silmarillion. *Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature*, 21(2), Article 25. Retrieved from <https://dc.swosu.edu/mythlore/vol21/iss2/25> (дата звернення: 25.02.2024).
- Lewis, H. (2023). *Book blurbs are out of control*. The Atlantic. Retrieved from <https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2023/08/book-blurbs-ethics/675139/>
- Li, J. (2025). *Book's flap vs dust jacket vs belly band: Which is right for you*. China Printing 4U. Retrieved from <https://www.chinaprinting4u.com/blog/books-flap-vs-dust-jacket-vs-belly-band> (дата звернення: 18.01.2026).
- MacLeod, M., & Mees, B. (2006). *Runic amulets and magic objects*. Woodbridge; Rochester: Boydell Press.
- Merriam-Webster. (n.d.). Bellwether. In *Merriam-Webster.com dictionary*. Retrieved from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/bellwether> (дата звернення: 29.12.2024).
- Mathers, E. P. (2019). *Cain's Jawbone*. London: Unbound. Retrieved from <https://oceanofpdf.com/authors/torquemada-edward-powys-mathers/pdf-cains-jawbone-download> (дата звернення: 10.09.2025).

- Matos, M. A. de. (2022). *Análise paratradutiva de duas séries originais da Netflix: La Casa de Papel e Orange Is The New Black* (Tese de doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina / Universidade de Vigo). Repositório Institucional UFSC. Retrieved from <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/244447> (дата звернення: 10.08.2024).
- Miller, J. H. (1977). The critic as host. *Critical Inquiry*, 3(3), 439–447. Chicago: The University of Chicago Press. <https://doi.org/10.1086/447899>
- Muhardis. (2024). Spoonerism in primetime news headlines: An analysis of sound harmonization in Indonesian media. *Cogent Social Sciences*, 10(1), Article 2357679. <https://doi.org/10.1080/23311886.2024.2357679>
- Naudé, J. (2013). The role of the metatexts. In D. G. Burke & J. F. Kutsko (Eds.), *The King James Version at 400* (pp. 157–194). Atlanta, GA: Society of Biblical Literature.
- Nida, E. A. (1964). *Toward a science of translating: With special reference to principles and procedures involved in Bible translating*. Leiden: Brill.
- Naudé, J. A. (2008). The role of pseudo-translations in early Afrikaans travel writing. *Southern African Linguistics and Applied Language Studies*, 26(1), 97–106.
- Nord, C. (1995). Text-functions in translation: Titles and headings as a case in point. *Target*, 7(2), 261–284. <https://doi.org/10.1075/TARGET.7.2.05NOR>
- Nord, C. (1997). Alice abroad: Dealing with descriptions and transcriptions of paralinguistic in literary translation. In F. Poyatos (Ed.), *Nonverbal communication in translation: Theoretical and methodological perspectives* (pp. 107–129). Amsterdam & Philadelphia, PA: John Benjamins.
- Nord, C. (2012). Paratranslation – A new paradigm or a re-invented wheel? *Perspectives*. <https://doi:10.1080/0907676X.2012.726231>
- Nuslovici, A. (2022). Paratraduction : Du seuil et du traduire. *Meta*, 67(3), 665–671. <https://doi.org/10.7202/1100480ar>

- Omniglot. (n.d.). *Cirth*. Retrieved from <https://www.omniglot.com/conscripts/cirth.htm> (дата звернення: 4.04.2024).
- Padwa, L. (2023). *What's the difference between a book review and a testimonial?* LA Editors and Writers Group. Retrieved from <https://laeditorsandwritersgroup.com/difference-book-review-testimonial/> (дата звернення: 27.09.2025).
- Page, R. I. (1987). *Runes* (Reading the Past). Berkeley, CA: University of California Press; London: British Museum.
- Peña Martín, S. (1997). El traductor en su jaula. In E. Morillas & J. P. Arias (Eds.), *El papel del traductor* (pp. 19–57). Salamanca: Colegio de España.
- Pinkley, J., & Casey, K. (2013). Graphic novels: A brief history and overview for library managers. *Library Leadership & Management*, 27(3), 1–10.
- Piolat, A., Roussey, J.-Y., & Thunin, O. (1997). Effects of screen presentation on text reading and revising. *International Journal of Human-Computer Studies*, 47, 565–589.
- Povoroznyuk, R. (2025). Rendering the outdated: Translating obsolete and obsolescent language in literary discourse. *Закарпатські філологічні студії*, 41(1), 261–266. <https://doi.org/10.18662/rrem/17.1/968>
- Rebrii, O., Bondarenko, Ie., & Rebrii, I. (2022). Translating artlangs: The clash of worldviews. *Cognition, Communication, Discourse*, (24), 68–77. <https://doi.org/10.26565/2218-2926-2022-24-05>
- Rebrii O., Frolova I., & Rebrii I. (2024). Double strategies for reproducing multimodal puns in interlinguistic translation: An experimental research. *East European Journal of Psycholinguistics*. 2024. 11(1). P. 142–155. <https://doi.org/10.29038/eejpl.2024.11.1.reb>
- Recuenco Peñalver, M. (2013). *Traducción y autotraducción: El caso de Vasilis Alexakis* (Tesis doctoral, Universidad de Málaga). Publicaciones y Divulgación

- Científica, Universidad de Málaga. Retrieved from <https://core.ac.uk/download/pdf/62904616.pdf> (дата звернення: 8.06.2025).
- Roberts, G. (2023). Pharmaceutical market segmentation. Retrieved from <https://www.orientation.agency/insights/pharmaceutical-market-segmentation> (дата звернення: 6.07.2025).
- Schopp, J. F. (2008). In Gutenbergs Fußstapfen: Translatio typographica: Zum Verhältnis von Typografie und Translation. *Meta*, 53(1), 167–183. <https://doi.org/10.7202/017981ar>
- Scriptum. (n.d.). *Cirth*. Retrieved from <http://scriptum.bplaced.net/arda/cirth.html> (дата звернення: 4.04.2024).
- Senz, S. (2012). Y en el principio, fue la tipografía. *Fundamentos de la corrección profesional de textos. Addenda et Corrigenda*. Retrieved from <https://addenda-et-corrigenda.blogspot.com/2012/07/y-en-el-principio-fue-la-tipografia.html> (дата звернення: 5.04.2024).
- Shelly, M. (2022). The power of females and femininity in The Silmarillion. *Line by Line: A Journal of Beginning Student Writing*, 8(1), Article 5. Retrieved from <https://ecommons.udayton.edu/lxl/vol8/iss1/5> (дата звернення: 11.03.2024).
- Simlai, S. (2023). Common mistakes in personalized marketing and how to know you're making them. Zesty.io. Retrieved from <https://www.zesty.io/mindshare/marketing-technology/common-mistakes-in-personalized-marketing/> (дата звернення: 1.06.2025).
- Simon, S. (2013). The translation zone. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (Eds.), *Handbook of translation studies* (Vol. 4, pp. 181–185). Amsterdam: John Benjamins.
- Smith, D. (n.d.). *Tolkien Alphabet*. Retrieved from https://www.seansgallery.com/pages/tolkien_alphabets.htm (дата звернення: 04.01.2026).

- Snyder, T., & Krug, N. (2021). *On tyranny: Twenty lessons from the twentieth century*. London, England: The Bodley Head.
- Snyder, T. (2017). *On tyranny: Twenty lessons from the twentieth century*. London, England: The Bodley Head.
- Strümper-Krobb, S. (2024). Pseudotranslation. In *ENTI (Encyclopaedia of Translation & Interpreting)*. AIETI. Retrieved from https://www.aieti.eu/enti/pseudotranslation_ENG (дата звернення: 20.01.2026).
- Sweet, H. (1897). *The student's dictionary of Anglo-Saxon*. London, England: The Macmillan Company.
- Szpilman, W. (1946). *Śmierć miasta: Pamiętniki Władysława Szpilmana, 1939–1945* (J. Waldorff, Ed.). Wiedza.
- Szpilman, W. (1998). *Das wunderbare Überleben: Warschauer Erinnerungen 1939–1945* (K. Wolff, Trans.). Econ Verlag.
- Szpilman, W. (2000). *The pianist: The extraordinary story of one man's survival in Warsaw, 1939–45* (A. Bell, Trans.). Phoenix. (Original work published 1946).
- Tahir Gürçağlar, Ş. (2002). What texts don't tell. In T. Hermans (Ed.), *Crosscultural transgressions* (pp. 44–60). Manchester: St. Jerome.
- Tahir Gürçağlar, Ş. (2010). Scouting the borders of translation: Pseudotranslation, concealed translations and authorship in twentieth-century Turkey. *Translation Studies*, 3(2), 172–187. <https://doi.org/10.1080/14781701003647384>
- Tener, L. (2020). *How to choose sample chapters for a book proposal*. Retrieved from <https://www.lisatener.com/2020/06/book-proposal-tip-how-to-choose-sample-chapters-for-a-book-proposal/> (дата звернення: 19.09.2025).
- Tolkien, J. R. R. (2016). *A secret vice: Tolkien on invented languages* (D. Fimi & A. Higgins, Eds.). London, England: HarperCollins.
- Tolkien, J. R. R., Carpenter, H., & Tolkien, C. (Eds.). (1981). *The letters of J.R.R. Tolkien*. London, England: George Allen and Unwin.

- Tolkien, J. R. R. (2016₁). *A secret vice: Tolkien on invented languages* (D. Fimi & A. Higgins, Eds.). HarperCollins Publishers.
- Tolkien, J. R. R. (2016₂). *The Hobbit, or There and Back Again* (Facsimile ed.). London: HarperCollins.
- Tolkien, J. R. R. (2011). *The Hobbit, or There and Back Again*. London, UK: HarperCollins.
- Tolkien, J. R. R. (2013). *The Silmarillion* (C. Tolkien, Ed.). London: HarperCollins.
- Tolkien Gateway. (2024). *J.R.R. Tolkien's signature*. Retrieved from [https://tolkiengateway.net/wiki/J.R.R. Tolkien%27s signature](https://tolkiengateway.net/wiki/J.R.R._Tolkien%27s_signature) (дата звернення: 11.06.2025).
- Toremans, T., & Vanacker, B. (2017). Introduction: The emerging field of pseudotranslation. *Comparative Literature Studies*, 44(4), 629–636.
- Toury, G. (2014). A rationale for descriptive translation studies. In T. Hermans (Ed.), *The manipulation of literature (Routledge revivals): Studies in literary translation* (pp. 16–41). Routledge.
- Toury, G. (1995). *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam & Philadelphia: Benjamins. <https://doi.org/10.1075/btl.4>
- Venuti, L. (1995). *The translator's invisibility*. London: Routledge. <https://doi:10.4324/9780203360064>
- Vermeer, H. J. (1987). What does it mean to translate? *Indian Journal of Applied Linguistics*, 13, 25–33.
- Vitiak, Yu. M., & Tsepeniuk, T. O. (2025). Paratextual shifts in translations of George Orwell's "Animal Farm." *Вісник науки та освіти. Серія: Філологія*, 12(42), 180–191. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-12\(42\)-180-191](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-12(42)-180-191)
- Von List, G. (1988). *The secret of the runes* (S. E. Flowers, Trans.). Rochester, VT: Destiny Books.
- Watts, R. (2000). Translating culture: Reading the paratexts to Aimé Césaire's *Cahier d'un retour au pays natal*. *TTR*, 13(2), 29–45. <https://doi.org/10.7202>

- Wei, S. (2017). *The invisible valley: Chapter 1 ghost bride*. Small Beer Press. Retrieved from <https://smallbeerpress.com/free-stuff-to-read/novel-excerpts/2017/11/29/the-invisible-valley-chapter-1-ghost-bride/> (дата звернення: 27.11.2025).
- Wittenberg, K. A. (2019). *The Silmarillion: An examination of secondary belief in Tolkien's seminal fantasy mythos* (Honors Senior Project No. 340). Western Washington University. Retrieved from https://cedar.wvu.edu/wwu_honors/340 (дата звернення: 15.02.2024).
- Wikiwand. (n.d.). *Obi (publishing)*. Retrieved from [https://www.wikiwand.com/en/articles/Obi_\(publishing\)](https://www.wikiwand.com/en/articles/Obi_(publishing)) (дата звернення: 20.12.2025).
- Veiga, J. P. (2016). Commensalism, amensalism, and synnecrosis. In R. M. Kliman (Ed.), *Encyclopedia of evolutionary biology* (Vol. 1, pp. 2132–2136). <https://doi:10.1016/B978-0-12-800049-6.00189-X>
- Young Adult Library Services Association₁. (n.d.). *Printz award*. American Library Association. Retrieved from <https://www.ala.org/yalsa/printz-award> (дата звернення: 15.09.2025).
- Young Adult Library Services Association₂. (n.d.). *Michael L. Printz winners and honor books*. American Library Association. Retrieved from <https://www.ala.org/yalsa/booklistsawards/bookawards/printzaward/previous-winners/winners> (дата звернення: 15.09.2025).
- Yuste Frías, J. (2005). Desconstrucción, traducción y paratraducción en la era digital. In J. Yuste Frías & A. Álvarez Lugués (Eds.), *Estudios sobre traducción: teoría, didáctica, profesión* (pp. 59–82). Vigo: Universidade de Vigo.
- Yuste Frías, J. (2010). Au seuil de la traduction. In T. Naaijken (Ed.), *Événement ou incident* (pp. 287–315). Frankfurt: Peter Lang.
- Yuste Frías, J. (2015). Paratraducción. *D.E.L.T.A.*, 31, 317–347.

- Yuste Frías, J. (2017). Grupo de Investigación Traducción & Paratraducción. Retrieved from <https://paratraduccion.com/doctorado/grupo-de-investigacion-tp/> (дата звернення: 15.09.2023).
- Yuste Frías, J. (2024). Paratraducción. Retrieved from <https://paratraduccion.com/doctorado/paratraduccion/> (дата звернення: 29.12.2024).
- Yuste Frías, J., & Garrido Vilariño, X. M. (Eds.). (2022). *Traducción & paratraducción I*. Berlin: Peter Lang.
- Yuste Frías, J. (2024). Práctica de la paratraducción I: El nivel empírico o paratraductivo. In Morgana Aparecida de Matos & Karl Schurster (Eds.), *Traducción y paratraducción* (pp. 5–26). Berlin: De Gruyter.
- Zusak, M. (2016). *The book thief*. New York, NY: Alfred A. Knopf.
- Zusak, M. (2013). *The book thief*. London, England: Black Swan.
- Zusak, M. (2018). *The book thief*. London, England: Black Swan (Penguin Random House UK).

ДОДАТКИ

Додаток А

Уривки перекладацького рукопису роману-головоломки

Е. Повіса Мезерса “Cain’s jawbone”

Сторінка 7

Електрична фебрифуга, свого жарозниження, загалом штука наче неспотана, але для життєвої лихоманки вона не годиться. Її активна речовина зрештою підвела мене. Щедрість із мене так і випирала. Я розпочав своє дружнє садівництво з наперстянок. Він був би вдячний, якби довідався. Авжеж, я робив усе, що під силу, для цієї милої дівчини. Я хотів би скласти (вона б це оцінила) свою думку про неї. Якби ми таки вирішили — і це мало вагу для дівчини — їй не довелося б змінювати ініціали на своїх вечірніх трусиках. Я подумав про стару вільну кімнату в цьому самому будинку, де місіс Гей лежала під час її візитів. Коли я захворів, мене поклали туди, і єдиний дріт від дзвінка, що повис у цьому місці, спускався позаду моєї голови. Звісно, мені часто снилися жажіття про Пістряву стрічку*, і я страхітливо горлав на весь будинок.

*«Зітру холодний слід/Із уст твоїх, моя прегарна панно...» — «Троїл і Крессіда» (В. Шекспір, пер. М. Лукаш, Дія 4, Сцена 5).

*Електрична фебрифуга — це інша назва для Gelsemium (гельземій, жовтий жасмин).

*Пістрява стрічка — відсилка до детективу Артура Конан Дойля «The Adventure of the Speckled Band».

Сторінка 11

Звук дзвінка, як предвістя комара, щойно долинув до мене. Я знав, що палець, який накликав те все, був вказівним вправної руки, тієї якою я керував; тієї яка вирвала б мене з лона збентеження, але щодо неї мене підкошували сумніви. А й справді, коли від нижчих прошарків нема добрих прикладів, то який із них пожиток? Схоже на те, що як клас вони позбавлені щонайменшого почуття відповідальності... Для таких речей треба бути в ключі. Мене проймало відчуття, що я повинен насолоджуватися цим, адже звик до того. Знову дзвінок, за ним відчуття далеких ніг. Я втішився приходу чоловіка, час не був безмежним. Дещо сплило в пам'яті. Повернувшись опісля двотижневої відсутності, під час якої мій асистент Чарльз Дей заміняв мене на лекціях з мінералогії в Університеті Піблса, я побачив напис на дошці, залишений нетактовною рукою: «Працюймо, поки з нами Дей, бо коли приходить Ліпар, нікому несила працювати».

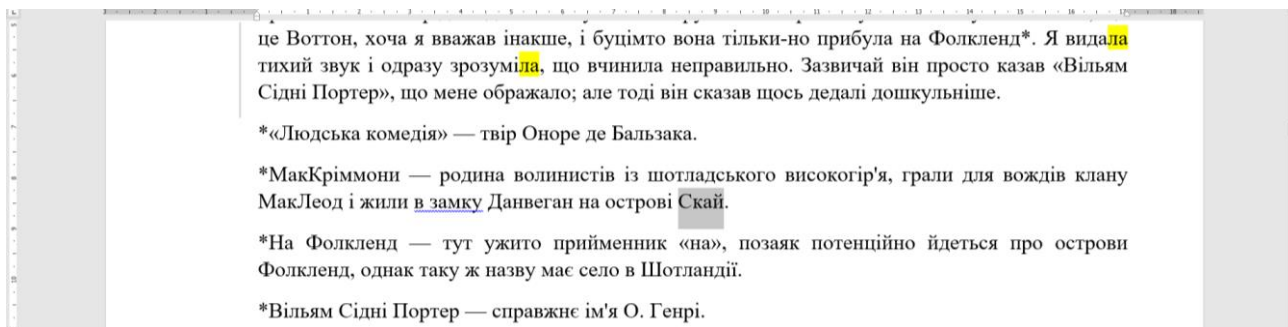
Сторінка 12

*День Гіацинта може бути відсилкою до Благовіщення, адже сама квітка є символом Пресвятої Діви Марії (25 квітня), або, що ймовірніше, до Дня святого Гіацинта (яке відзначається католицькою церквою 17 серпня). Святий Гіацинт був місіонером та проповідником християнської віри. Навчався у Кракові, Парижі, Болонї (що може бути важливим у контексті твору).

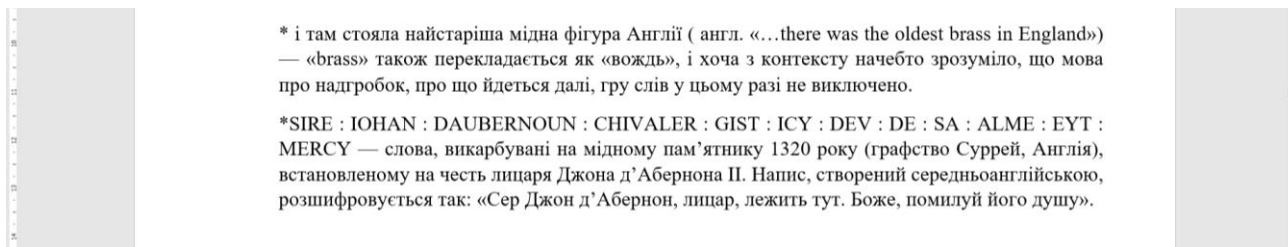
*Бутс — ймовірна відсилка до персонажа зібрання творів Ред'ярда Кіплінга «Твій слуга пес». Бутс є чорним абердинським (шотландським) тер'єром, схожим на тих, які були в самого автора.

*Етам — мережа крамниць модного одягу (у Британії запущена з 1923 р.). Сама компанія була заснована в Берліні у 1916 році, виробником панчів, а тоді нижньої білизни, Максмом Ліндеманном. Тож, мабуть, мова про панчохи. «Досвітньої мли», ймовірно, стосується кольору.

Сторінка 21



Сторінка 22



Сторінка 26

**Про Кетлін, доньку Хуліхана* — рядок із вірша «Red Hanrahan's Song about Ireland» («Пісня Реда Ханрахана про Ірландію») Вільяма Батлера Єйтса.

*Кароліна (Carolina Jessamine) — токсична рослина (особливо її сік) із жовтими квітами та приємним солодкуватим ароматом. Рослина пов'язана зі штатом Південна Кароліна. Її часто відносять до жасмину, однак справжні жасмини належать до роду *Jasminum*.

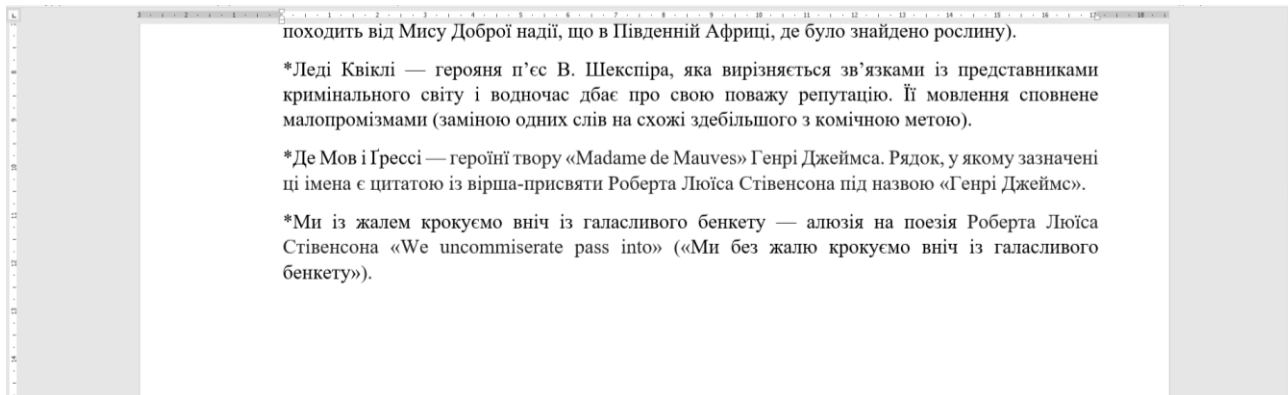
*Чемериця (також відома як «морозник», «зимова троянда», «різдвяна троянда») — трав'янисті, або вічнозелені рослини, багато з яких отруєні.

*Гіанакліс — йдеться про єгипетські цигарки, створені на основі турецького тютюну. Одним із засновників тютюнового бізнесу був Нетор Гіанакліс.

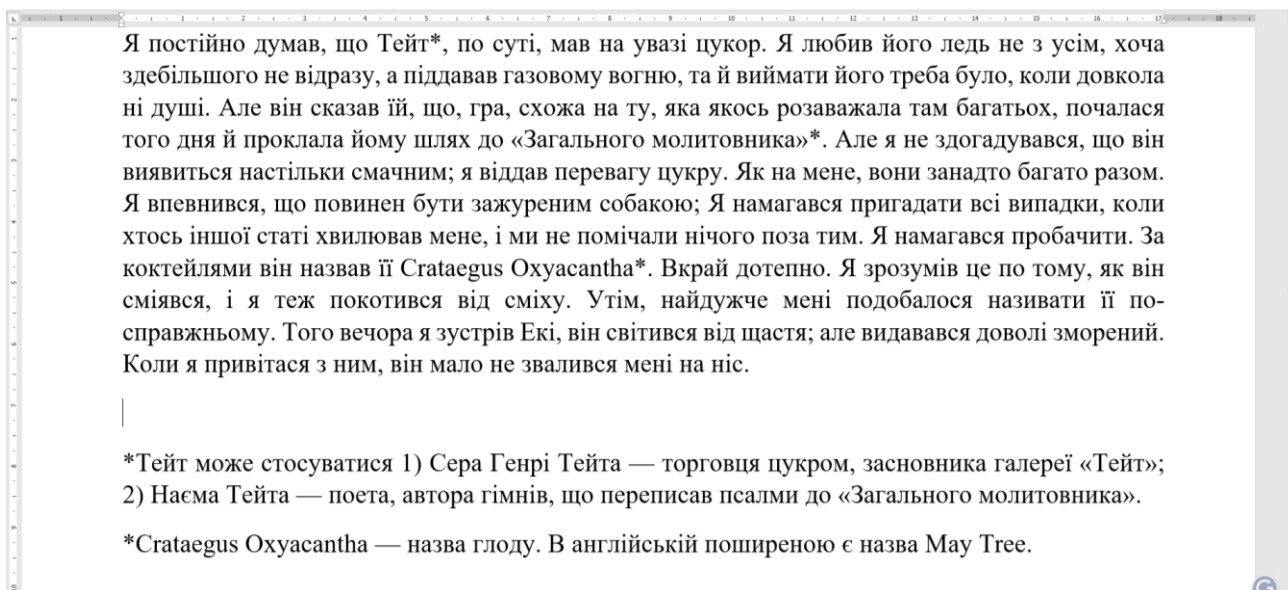
*Джуліо де Медічі — Папа Римський, більш знаний, як Клемент VII.

Принаймні така риса, як милосердя, була в мені мало виражена, а тим паче не присилувана — натяк на уривок із «Венеційського купця» В. Шекспіра, Дія IV, Сцена I. Репліка Порції «До милості такої/ Присилувати не можна» (пер. І.Стешенко).

Сторінка 32



Сторінка 50



Сторінка 62

*Ризбрак (Rysbrack, Rijsbrack, Rysbrach) — фламандський скульптор 18 століття Джон Ризбрак, який творив у Англії.

*Першого лорда-короля — ймовірно, йдеться про Пітера Кінга, 1-го барона Кінга, якого називали лордом Кінгом.

*Le couchant — Поль Верлен, «Сентементальний променад» («Призахідне сонце розпростерлося своїми найвищими променями, вітер колихав біде латаття; великі водяні лілії між очеретами скорботно вилискували на тиховоддю»).

*Непереможний лікар (в оригіналі «Doctor Invincibilis») — одне із прізвиськ Вільяма Окема.

*Але мав бритву — йдеться про принцип Окема, згідно з яким «множинність не повинна бути встановлена без необхідності».

*Ставало прикро від шалених ревнощів Дікенса — тут і далі відсилка до клеригю (хімерного біографічного чотиривірша) Едмунда Бентлі, присвяченого Чарльзу Дікенсу.

Сторінка 65

Не можу нічого вдіяти, тільки й думаю про волосся моєї Баббі — насмілюся сказати, моєї Баббі — коси, які запам'ятав востаннє, тигрового забарвлення, схожі на маленькі пружинки казкової канапи. O toison*, moutonnant jusque sur l'encolure! O boucles! O parfum charge de nonchaloir! Extase! Якщо ви розумієте, про що я. Вона бодай проявляє, наскільки зацікавлена в Генрі. Мені ніколи не подобалося те, що ці письменники повинні бути анонімними. І що то в них за плем'я таке?! Хай там що, я називав їх своїми іменами. Хіба то не прояв безглузлого екстазу, коли я бачу, як її довгі, напоєні теплом пальці знімають з Генрі убір, а тоді знову натягують його, випробовують його на столі? Мій дорогий гість приймає «Веселку». Я кличу її, і вона приходить. Вона пояснює (аж жили на шиї напружуються), що вона візьме її, бо закінчився піст. Вона додає, що більше ніколи вдруге не буде їсти десерт із морозивом у піст. Я, мабуть, одержимий, бо мені це здається потішним.

*O toison — уривок вірша «Волосся» Шарля Бодлера (з фр.) «Ох, руно, що струмує до вирізу! Ох, ці кучерика! Ох, запахи, безжур'ям пронизані! Екстаз!»

Сторінка 69

було однією з моїх фішок. Чи повинен я дозволити собі ще одну порцію мистецтва однієї гравки і щиро веселитися, чи просто плакати? Гелен і тихі співи*? По і сухий закон*? Молюски на полотні та упереджений Менкін*? Баланс було надто важко втримати. Зрештою, я продовжував, як зазвичай.

*Бірдзлі — Обрі Бірдзлі — англійський автор та ілюстратор.

*Феліксен Ропс — бельгійський художник, ілюстратор, карикатурист, що асоціюється із символізмом і паризьким Fin-de-Siecle.

*Аллінгем малувала рибну крамницю — йдеться про британську акварелістку та ілюстраторку Гелен Аллінгем та її полотно «Рибна крамниця. Старий Гейзелмір».

*На місці Вімперів — можлива відсилка до Едварда Вімпера, англійського альпініста, дослідника, ілюстратора і письменника, що народився в Лондоні. Прославився першим сходженням на гору Маттерхорн, щов Альпах. Загинув при спуску з гори.

*Автор «Країни мли» — мова про Артура Конан Дойля, який захоплювався грою у крикет.

*Я теж був відбитий від поплавок — уривок із поетичного твору Волта Вітмена «Переправа Бруклінського парому».

Сторінка 76

ласки для всіх, позолочений неупередженістю. Любити її було ознакою ліберального, хоча ні, комуністичного вишколу. Залишилися тільки-но червона троянда і біла троянда, і вони танули і розпливалися перед моїми очима, моїми нещасними очима, які не могли мовити мені правду, скажімо, про ту репродукцію Гої. Вішальник? Графиня*? «Нічого страшного, — сказав старий, — я купив їх таємно в Ленінграді у маленького горбаня, дволикого Квазімодо з Огпу». Було доволі важко змиритися з його манчестерською промовою про розсудливу посередність. «Від таємної поліції?» Слова дзвеніли, наче напружені півкрони*, впущені на мармур. «Божественна благодать!» «Але так буває зрідка», — відказав старий мудрець.

*Один за одним дотик до життя ставав правдою — цитата з вірша «Кліфтонська каплиця» Сера Генрі Джона Ньюболта.

*Вішальник — «Повішаний чоловік» імітатора Франциска Гої.

*Графиня — можливе звернення до картини «Condesa de Chinchón» («Графиня Чінчону») Франциска Гої.

*Півкорона — британська монета.

Уривки редакторської версії перекладеного рукопису роману-головоломки Е. Повіса Мезерса “Cain’s jawbone”

Сторінка 1

Едвард Повіс Мезерс

Щелепи Каїна

%%%%%%%%

[1]

%%%%%%%%

Я сідаю **на самоті за впорядкований** стіл і беруся за ручку, щоб нашкрябати для всіх, чию цікавість це заторкне, **чіткий** опис того, що **має** трапитися. **Називайте мене невротиком, можете**

Сторінка 12₁

[10]

%%%%%%%%

Настав день Гіацинта²⁵. Він сміявся, **згадуючи, як** ми походжали садом, і сказав, що в **будь-**якому разі для Дня Жасмину вже запізно. Мені подобалося слухати його сміх і думати, мовляв, яка ж нісенітниця називати його так, що Бутс²⁶ не тямить, у чім справа. Те, як останній висловлювався, видавалося **для мене** дитинністю; чому ми маємо використовувати **однину для називання сукупності предметів і множину для одного?** Вони повернулися два дні потому й озвучили **таку ставку, що я мало не завив.** Якщо він набере три очки, з неї **пакування сотні єгипетських цигарок «Гордуліс», а якщо вона його ошукає, він подарує їй три пари панчіх із мережі «Етам», кольору досвітньої мли, по 10 дюймів завдовжки.** Вони настільки запалилися цим. Вона опускала довгі перламутрові штучки, що нагадували насінини, над супом. «Вушні краплі», як їх називала моя мати, терпіти їх не міг; мабуть, тому, що належав до іншої частини родини. Моя господиня носила їх, чи не тому **я** почав втомлюватися від неї?

%%%%%%%%

Сторінка 12₂

²⁵ День святого Гіацинта католицька церква відзначає 17 серпня. Святий Гіацинт був місіонером і проповідником християнської віри. Навчався у Кракові, Парижі, Болоньї.

²⁶ Бутс (прим. ред.) — англійською «чоботи».

Сторінка 13

²⁷ Кабестан (прим. ред.) — лебідка з барабаном на вертикальному валу для піднімання вантажів, підтягування суден до причалів, витягування якорів.

²⁸ ...в Орчарді — тут і далі відсилка до твору «Собака Тобі» Р. Кіплінга.

²⁹ Гранді Сапфік — спунеризм, утворений на основі «Sunday Graphic», що є назвою англійського газетного таблоїда.

Сторінка 22

⁴⁰ Моул (Mole) — у перекладі з англійської «кріт».

⁴⁹ і там стояла найстаріша мідна фігура Англії (англ. «...there was the oldest brass in England») — «brass» також перекладається як «вождь», і хоча з контексту начебто зрозуміло, що мова про надгробок, про що йдеться далі, гру слів у цьому разі не виключено.

⁵⁰ SIRE : IOHAN : DAUBERNOUN : CHIVALER : GIST : ICY : DEV : DE : SA : ALME : EYT : MERCY — слова, викарбувані на мідному пам'ятнику 1320 року (графство Суррей, Англія), встановленому на честь лицаря Джона д'Абернона II. Напис, створений середньоанглійською, перекладають так: «Сер Джон д'Абернон, лицар, лежить тут. Боже, помилуй його душу».

Сторінка 26

⁶² Про Кетлін, доньку Хуліхана — рядок із вірша «Red Hanrahan's Song about Ireland» («Пісня Реда Ханрахана про Ірландію») Вільяма Батлера Єйтса.

⁶³ Кароліна (Carolina Jessamine), геліземій вічнозелений — токсична рослина (особливо її сік) із жовтими квітами та приємним солодкуватим ароматом. Часом її помилково відносять до жасмину.

⁶⁴ Чемериця (прим. ред. і пер.) — отруйна трав'яниста, яку водночас використовують для лікування неврологічних і ревматичних болів.

⁶⁵ Джуліо де Медічі — Папа Римський, більш знаний, як Клемент VII.

⁶⁶ Принаймні така риса, як милосердя, була в мені мало виражена, а тим паче не присилувана — натяк на уривок із «Венеційського купця» В. Шекспіра, Дія IV, Сцена I. Репліка Порції «До милості такої / Присилувати не можна» (пер. І. Стешенко).

⁶⁷ мрією, що жила в її серці — простежуються мотиви «Балади про Країну Мрій» Алджернона Чарльза Свінберна: «Я сховав своє серце в гнізді троянд...»

Сторінка 32

⁸⁷ Жасминоподібна гарденія — в оригіналі «Cape Jasmine» дослівно «Мис жасмин», назва походить від Мису Доброї надії, що в Південній Африці, де було знайдено рослину.

⁸⁸ Леді Квіклі — героїня п'єси В. Шекспіра, яка вирізняється зв'язка\$ми з представниками кримінального світу й водночас вдає поважну даму.

⁸⁹ Де Мов і Грессі — героїні твору «Madame de Mauves» Генрі Джеймса. Рядок, який подає автор, — цитата з вірша «Генрі Джеймс» Роберта Люїса Стівенсона.

⁹⁰ Ми із жалем крокуємо в ніч із галасливого бенкету — алюзія на поезію Роберта Люїса Стівенсона «We uncommiserate pass into» («Ми без жалю крокуємо в ніч...»).

Сторінка 63

¹⁵⁸ Колні (Коуні) Гетч — можлива відсилка не лише до історичного району (боро Барнет, Англія), а й до психіатричної лікарні, що розташована там.

¹⁵⁹ Бродмур — одна з найстаріших психіатричних лікарень суворого режиму в місті Кровторн, графство Беркшир, Англія, куди відразу запроторювали злочинців, зокрема серійних убивць.

¹⁶⁰ Дартмур — назва чоловічої в'язниці, розташованої у Прінставні, графство Девон

¹⁶¹ Вільям Шкільник (William the Schoolman) — імовірно, мова про Вільяма Окема, англійського монаха-францисканця, схоласта (scholastic).

¹⁶² Першого лорда-короля — можливо, йдеться про Пітера Кінга, 1-го барона Кінга, якого називали лордом Кінгом.

¹⁶³ Призахідне сонце розпростерлося... («*Le couchant dardait ses rayons supreme et le vent berçait les nénuphars blême; les grands nénuphars entre les roseaux tristement luisaient sur les calmes eaux*») — уривок із твору Поля Верлена «Сентементальний променад».

¹⁶⁴ Непереможний лікар (в оригіналі «Doctor Invincibilis») — одне із прізвиськ Вільяма Окема.

¹⁶⁵ Але мав бритву — йдеться про принцип Окема, згідно з яким «множинність не має бути встановлена без необхідності».

¹⁶⁶ Ставало прикро від шалених ревнощів Дікенса — тут і далі відсилка до клеригу (химерного біографічного чотиривірша) Едмунда Бентлі, присвяченого Чарльзу Дікенсу.

Сторінка 65₁

%%%%%%%%

Не можу нічого вдіяти, тільки й думаю про волосся моєї Баббі — наслідуюся сказати, моєї Баббі — коси, які запам'ятав востаннє, тигрового забарвлення, схожі на маленькі пружинки казкової канапи. Ох, руно, що струмує до вирізу! Ох, ці кучерики! Ох, запахи, безжур'ям пронизані! Екстаз!¹⁶⁹ Якщо ви розумієте, про що я. Вона **бодай проявляє цікавість до Генрі**. Мені ніколи не подобалося те, що ці письменники **мають** бути анонімними. І що то в них за плем'я таке?! Хай там що, я називав їх своїми іменами. Хіба то не прояв безглузлого екстазу, коли я бачу, як її довгі, напоєні теплом пальці знімають з Генрі **головний убір**, а **потім** знову натягують його, випробовують його на столі? Мій дорогий гість приймає «Веселку»¹⁷⁰. Я кличу її, і вона приходить. Вона пояснює (аж жили на шиї напружуються), що вона візьме її, бо закінчився піст. Вона додає, що більше ніколи вдруге не буде їсти десерт із морозивом у піст. Я, мабуть, **божевільний**, бо мені це здається потішним.

Сторінка 65₂

¹⁶⁹ Ох, руно, що струмує до вирізу!.. (прим. ред.) — уривок вірша «Волосся» Шарля Бодлера (з фр.).

¹⁷⁰ Веселка (прим. ред.) — імовірно, йдеться про гриб веселку, або сморчок смердючий.

Сторінка 69

¹⁷⁸ Бірдзлі — Обрі Бірдзлі — англійський автор та ілюстратор.

¹⁷⁹ Фелісьєн Жозеф Віктор Ропс (прим. ред.) — бельгійський художник, графік, ілюстратор, майстер літографії та офорту.

¹⁸⁰ На місці Вімперів — можлива відсилка до Едварда Вімпера, англійського альпініста, дослідника, ілюстратора й письменника, що народився в Лондоні.

¹⁸¹ Аллінгем малювала рибну крамницю — йдеться про британську акварелістку й ілюстраторку Гелен Алленгем та її полотно «Рибна крамниця. Старий Гейзелмір».

¹⁸² Автор «Країни мли» — мова про Артура Конан Дойля.

¹⁸³ **Я теж був вибитий із плавання** — уривок з поетичного твору Волта Вітмена «Переправа Бруклінського парому».

¹⁸⁴ Кріс тоді залишив Палос — йдеться про день, коли Христофор Колумб відчалив з міста Палос де Фронетора у морську мандрівку **до берегів Америки** (3 серпня 1492 року).

¹⁸⁵ Гелен і тихі співи — можливо, згадка стосується Гелен Мей Роуланд, американської журналістки, гумористки й виконавиці пісень у тихій манері («крунінг»).

¹⁸⁶ По і сухий закон — Едгард Аллан По мав проблеми з алкоголем.

¹⁸⁷ **Упереджений Менкен** — імовірно, мова про американського журналіста, есеїста, сатира Генрі Люїса Менкена, автора серії творів під назвою «Упередження».

Сторінка 76

²¹² Один за одним дотик до життя ставав правдою — цитата з вірша «Кліфтонська каплиця» Сера Генрі Джона Ньюболта.

²¹³ Вішальник — «Повішаний чоловік» імітатора Франциска Гої.

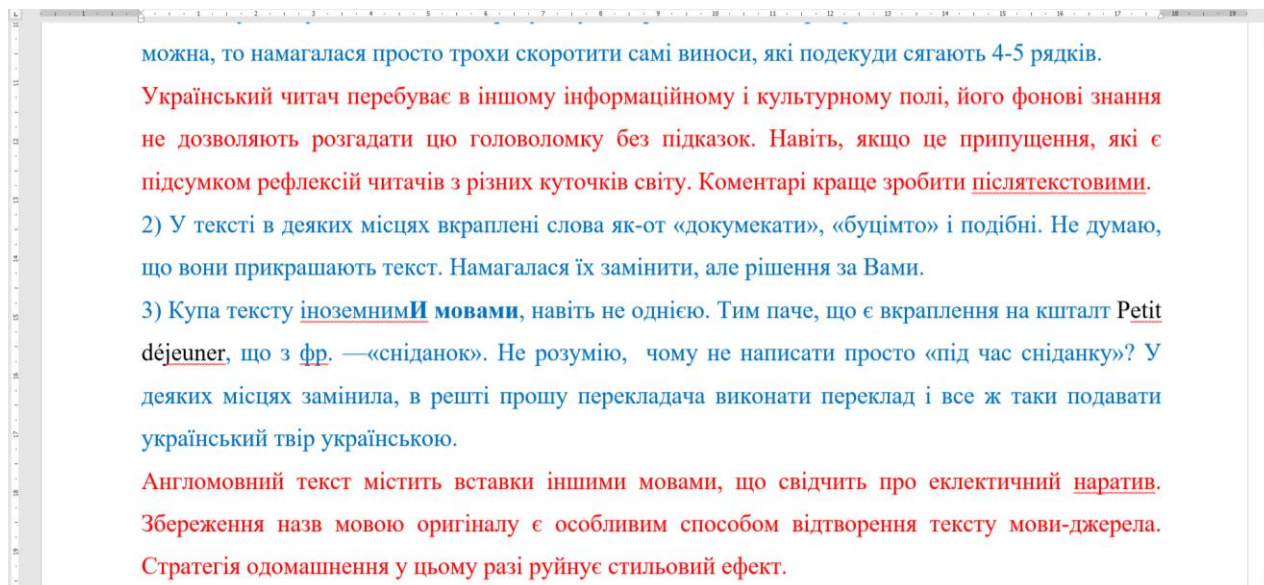
²¹⁴ Графиня — можливе звернення до картини «Графиня Чінчону» Франциска Гої.

²¹⁵ Ленінград — нині Санкт-Петербург, Росія.

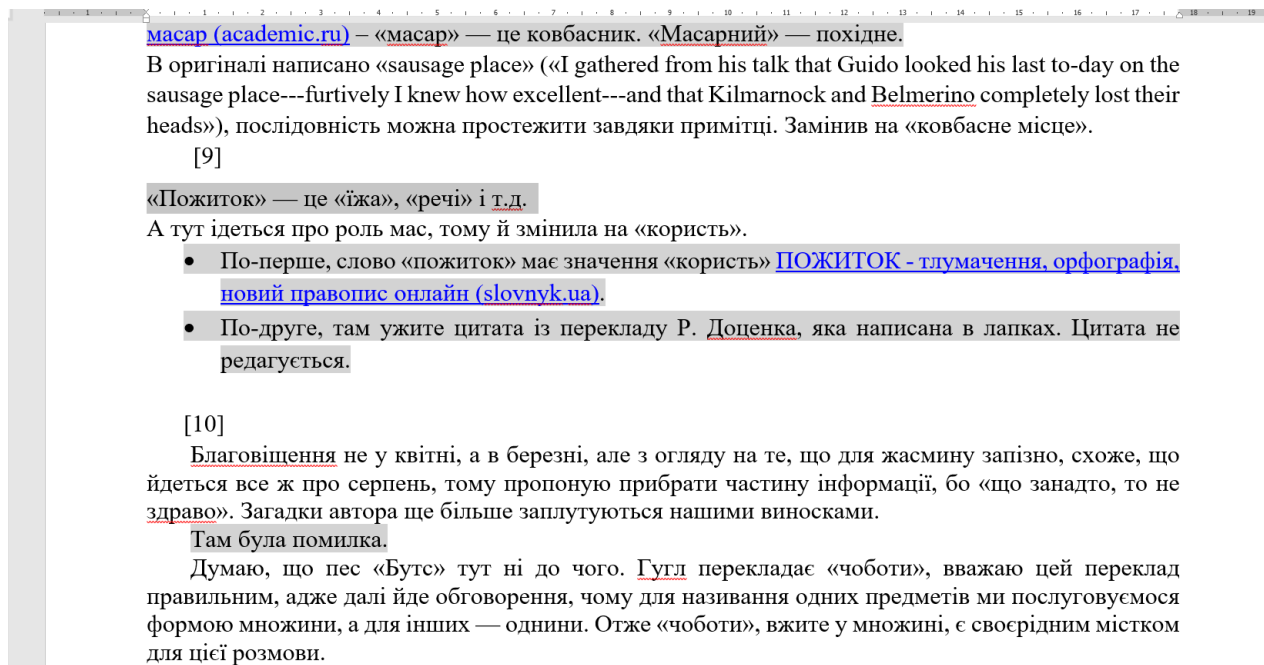
²¹⁶ Півкорона — британська монета.

Уривки документа з редакторсько-перекладацькими коментарями до роману-головоломки Е. Повіса Мезерса “Cain’s jawbone”

Сторінка 1



Сторінка 4₁



Сторінка 4₂

формою множини, а для інших — однини. Отже «чоооти», вжите у множини, є своєрідним містком для цієї розмови.

Пропоную не писати, що панчохи завдовжки 10 пальців. Перекладач подає варіант «дюйм», але, на мою думку, тут швидше про щільність панчіх — 10 ден.

Можливо, я і не права, але якось логічніше звучить, а міряти панчохи на пальці теж якось дивно.

- Один дюйм має 2,54 см. Довжина панчіх — 10 дюймів — приблизно 30 см. Ден — це загалом про щільність. Логічно, що панчохи короткі. Залишаю дюйми без одомашнення міри довжини.

[11]

Вважаю, що треба додати пояснення слова «кабестан». Вони вузько професійне + пояснення може вказувати на рід діяльності людини, про яку йдеться.

[12]

Сторінка 5

Перебудувала речення про епіграму та «Було помітно...», щоб уникнути різночитання — це жін. чи чол. рід.

- Він заледве докидав якесь слівце, аби підтримати нашу дискусію. — Змінив речення. Загалом доречні і вдалі заміни.

[19]

Скоротила два виноси:

- 1) Про МакКріммонів;
- 2) Про Фолкленд

[20]

Намагаюся знайти, де колись стояла найстаріша мідна фігура Англії. Чомусь не розумію, до чого тут Мол («кріт»). Чи не може бути варіантів у перекладі слова «Mole»? Подивилася карту Суррею — нині це частина Лондона. У межах цього району є багато водойм. Можливо, скульптура колись стояла десь на пірсі? На якомусь пагорбі?

Сторінки 5-6

[20]

Намагаюся знайти, де колись стояла найстаріша мідна фігура Англії.

Чомусь не розумію, до чого тут Мол («кріт»). Чи не може бути варіантів у перекладі слова «Mole»? Подивилася карту Суррею — нині це частина Лондона. У межах цього району є багато водойм. Можливо, скульптура колись стояла десь на пірсі? На якомусь пагорбі?

- Додав: «ось-ось настане день».
- З приводу логіки викладу та відсилок: не факт, що ця частина речення не є способом заплутати. Ймовірно, вона стосується не цієї сторінки узагалі. Кожне речення — пазл, який можна скласти по-різному.

[23]

Сторінка 9₁

mirabile dictu — записала це українською, прибрала винос.

- Звучить і справді простіше, проте повернув, як було, з огляду на те, що автор зумисне вживає латинські вислови, а не англійські. Перший мотив: збереження ідіостилових особливостей наративу. Другий аргумент замовлений можливою відсилкою до іншого уривка твору, іншої сторінки, де теж наведено вислови латинською. Вилучаючи цю частину, ми можемо вплинути на вибудовування причинно-наслідкових зв'язків.

Сторінка 9₂

пасерована страва чи консерва.

[47]

Бабс* — це слово стояло із зірочкою. Приміток ніяких немає.

Сторінка 10

Гугл подає, що є **Babs** — британський автомобіль, створений для встановлення рекорду наземної швидкості, сконструйований і пілотований валлійським інженером і гонщиком Джоном Паррі-Томасом^[en]. «Babs» було оснащено 27-літровим авіаційним двигуном «Liberty L-12».

Але, можливо, це просто ім'я?

Хоча бачу слова «прямими спадками», а далі йде про воду. Дуже схоже, що це може бути яксь гора, із якої стікає водоспад.

- Я довго з'ясовував, про що мовиться, і, мабуть, створив примітку, яку згодом вилучив, тому й там залишився астериск. Ймовірно, що Бабс, то не автівка, а такі ім'я дівчини, і водоспад є метафорою волосся.

1. 1. Текстове і паратекстове поле графічного роману

“The Watership Down”

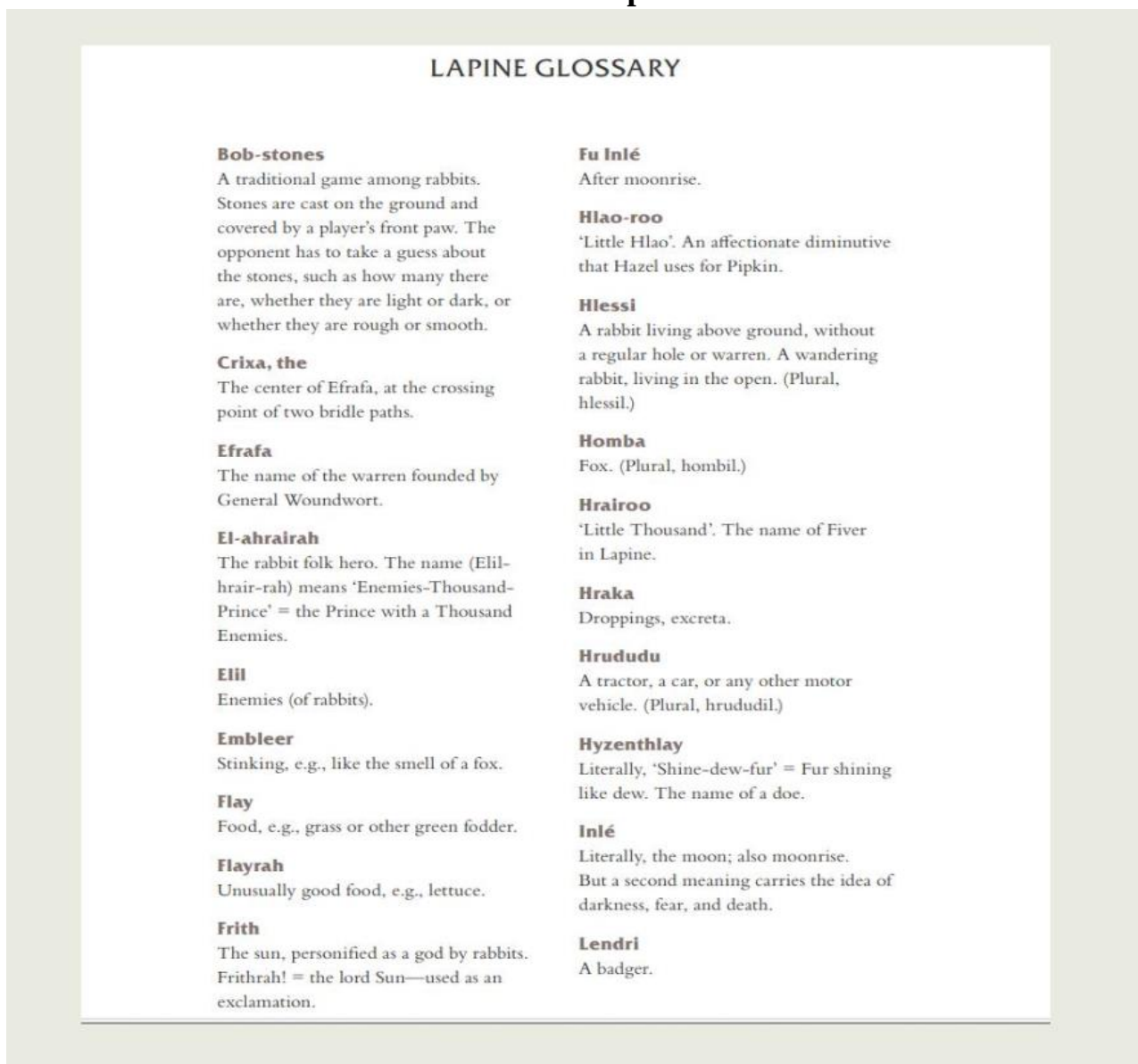


Рис. Г. 1. 1. Глосарій графічного роману
“The Watership Down”, 2023 (перша сторінка)

Ni-Frith

Noon.

Owsia

The strongest rabbits in a warren, the ruling clique.

Rah

A prince, leader, or Chief Rabbit. Usually used as a suffix. E.g., Hazel-rah.

Roo

Used as a suffix to denote a diminutive. E.g., Hrairoo.

Silf

Outside. That is, not underground.

Silflay

To go above ground to feed. Literally, to feed outside. Also used as a noun.

Tharn

Stupefied, distraught, hypnotized with fear. But can also, in certain contexts, mean 'looking foolish', or 'heartbroken' or 'forlorn'.

Thlay

Fur.

Thlayli

'Fur-head'. Bigwig's nickname.

Threar

A rowan tree, or mountain ash.

Threarah

'Lord Rowan Tree.' The name of the Chief Rabbit of Sandleford warren. Except when being addressed directly, he is always referred to as 'the Threarah'.

Vair

To excrete, pass droppings.

Yona

A hedgehog. (Plural, yonil.)

Zorn

Destroyed, murdered. Denotes a catastrophe.

Рис. Г. 1. 2. Глосарій графічного роману
“The Watership Down”, 2023 (друга сторінка)



Рис. Г. 1. 1. 3. Сторінка графічного роману “The Watership Down”, 2023

1.2. Ляпінський глосарій роману

“The Watership Down” (е-рукопис)

Bob-stones – A traditional game among rabbits.

Crixa, the – The center of Efrafa, at the crossing point of two bridle paths.

Efrafa – The name of the warren founded by General Woundwort.

El-ahrairah – The rabbit folk hero. The name (Elil-hrair-rah) means “Enemies-Thousand-Prince” = the Prince with a Thousand Enemies.

Elil – Enemies (of rabbits).

Embleer – Stinking, e.g. the smell of a fox.

Flay – Food, e.g. grass or other green fodder.

Flayrah – Unusually good food, e.g. lettuce.

Frith – The sun, personified as a god by rabbits. Frithrah! = the lord Sun - used as an exclamation.

Fu Inlé – After moonrise.

Hlao – Any dimple or depression in the grass, such as that formed by a daisy plant or thistle, which can hold moisture. The name of a rabbit.

Hlao-roo – “Little Hlao”. An affectionate diminutive of the name of Hlao, one of the rabbits in the story.

Hlessi – A rabbit living above ground, without a regular hole or warren. A wandering rabbit, living in the open. (Plural, hlessil.)

Homba – A fox. (Plural, hombil.)

Hrair – A great many; an uncountable number; any number over four. U Hrair = The Thousand (enemies).

Hrairoo – “Little Thousand”. The name of Fiver in Lapine.

Hraka – Droppings, excreta.

Hrududu – A tractor, car or any motor vehicle. (Plural, hrududil.)

Hyzenthlay – Literally, “Shine-dew-fur” = Fur shining like dew. The name of a doe.

Inlé – Literally, the moon; also moonrise. But a second meaning carries the idea of darkness, fear and death.

Lendri – A badger.

Marli – A doe. Also carries the meaning “mother”.

M'saion – “We meet them”.

Narn – Nice, pleasant (to eat).

Ni-Frith – Noon.

Nildro-hain – “Blackbird's Song”. The name of a doe.

Owsla – The strongest rabbits in a warren, the ruling clique.

Owslafa – The Council police (a word found only in Efrafa).

Pfeffa – A cat.

Rah – A prince, leader or chief rabbit. Usually used as a suffix. E.g. Threarah = Lord Threar.

Roo – Used as a suffix to denote a diminutive. E.g. Hrairoo.

Sayn – Groundsel.

Silf – Outside, that is, not underground.

Silflay – To go above ground to feed. Literally, to feed outside. Also used as a noun.

Tharn – Stupefied, distraught, hypnotized with fear. But can also, in certain contexts, mean “looking foolish”, or again “heartbroken” or “forlorn”.

Thethuthinnang – “Movement of Leaves”.
The name of a doe.

Thlay – Fur.

Thlayli – “Fur-head”. A nickname.

Threar – A rowan tree, or mountain ash.

Vair – To excrete, pass droppings.

Yona – A hedgehog. (Plural, yonil.)

Zorn – Destroyed, murdered. Denotes a catastrophe.

1.3. Ляпінський глосарій перекладного роману

«Небезпечні мандри», 2023

Вейр – випорожнюватися.

Еліль – ворог кроликів.

Емблір – смердючий, наприклад, запах лисиці.

Ефрафа – назва поселення, заснованого Генералом Чистцем.

Ель-Арайра – кролячий народний герой, або Князь із Тисячею Ворогів.

Гайзентлей – дослівно «Шерсть, що світиться, наче роса». Ім'я кролиці.

Глао – будь-яка заглибина або ямка в траві, наприклад, утворена ромашкою або будяком, що може затримувати вологу. Ім'я кролика.

Глао-ру – «Маленький Глао». Пестлива форма імені Глао, одного з кроликів у розповіді.

Гомба – лис/лисиця. (Множина: гомбиль)

Грайр – багато, сила-силенна; будь-яке число, вище чотирьох. «У Грайр» означає Тисяча (ворогів).

Грай-ру – «Маленька Тисяча». Ім'я П'ятерчати ляпінською мовою.

Грака – послід.

Грудуду – трактор, автомобіль або будь-який інший транспортний засіб, що має двигун. (Множина: грудуділь).

Глессі – кролик, що мешкає над землею чи то просто не має постійного поселення.

Мандрівний кролик, що живе на відкритій місцевості. (Множина: глессіль).

Зорн – знищений, вбитий. Також позначає катастрофу.

Інле – місяць, схід місяця. Має негативне значення, що вказує на темряву, страх та смерть.

Йона – їжак. (Множина: йоніль) Кінні стежки.

Лендрі – борсук.

Крикса – центр Ефрафи, місце, в якому збігаються дві кінні стежки.

Марлі – кролиця або матір.

М'сайон – «Ми зустрічаємо їх».

Нарн – гарний, приємний (на смак).

Ні-Фрит – полудень.

Нільдро-гайн – «Пісня дрозда». Ім'я кролиці.

Овсла – найсильніші кролики у поселенні, керівна група.

Овслафа – поліція Ради (слово, поширене лише в Ефрафі).

Пфефа – кіт.

Ра – князь, вождь або головний кролик. Зазвичай використовується як суфікс. Наприклад, Ліщина-ра.

Ру – використовується як суфікс для зменшено-пестливого ефекту. Наприклад, Грай-ру.

Сейн – Жовтозілля.

Сесюсіннен – «Шурхіт листя».

Ім'я кролиці.

Сільф – знадвору, тобто не під землею.

Сільфлей – виходити на поверхню для випасу. Дослівно: «їсти надворі».

Тарн – заціпенілий, розгублений, скований страхом. Але в певних контекстах може означати «виглядати дурним».

Тлей – шерсть.

Тлейлі – «Голова, покрита шерстю». Ім'я кроля.

Треара – горобина.

Флей – їжа: трава або інший зелений корм.

Флейра – ласа їжа, наприклад, салат-латук.

Фрит – сонце, уособлення бога кроликів.

Повелитель.

Фрит-ра – Сонце.

Фу-Інлэ – після сходу місяця.

2. Паратекстовий простір видання “The Hobbit” та його перекладу

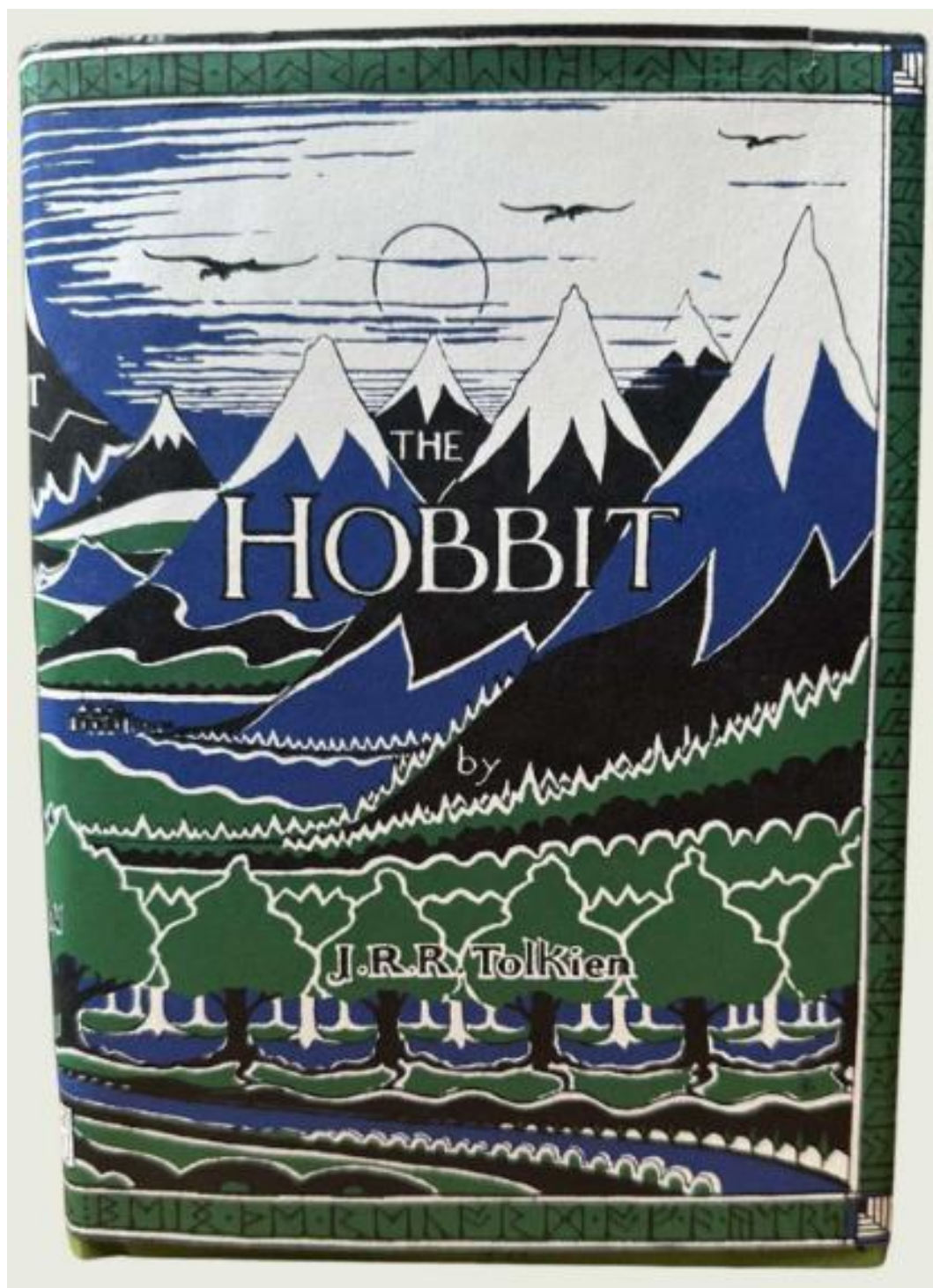


Рис. Г. 2. 1. Передня суперобкладинка факсимільного видання
“The Hobbit”, 2016

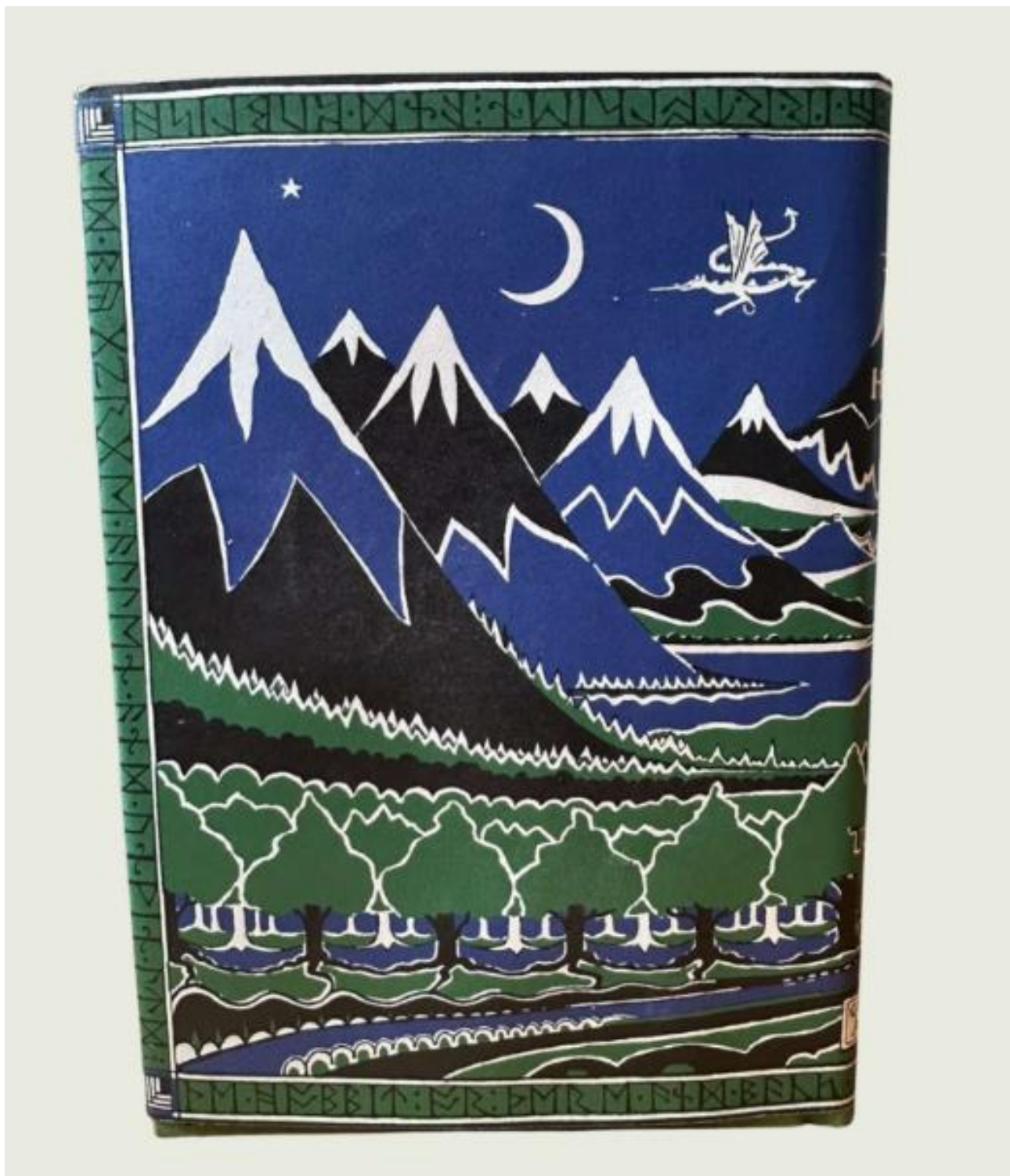


Рис. Г. 2. 2. Задня суперобкладинка факсимільного видання
“The Hobbit”, 2016

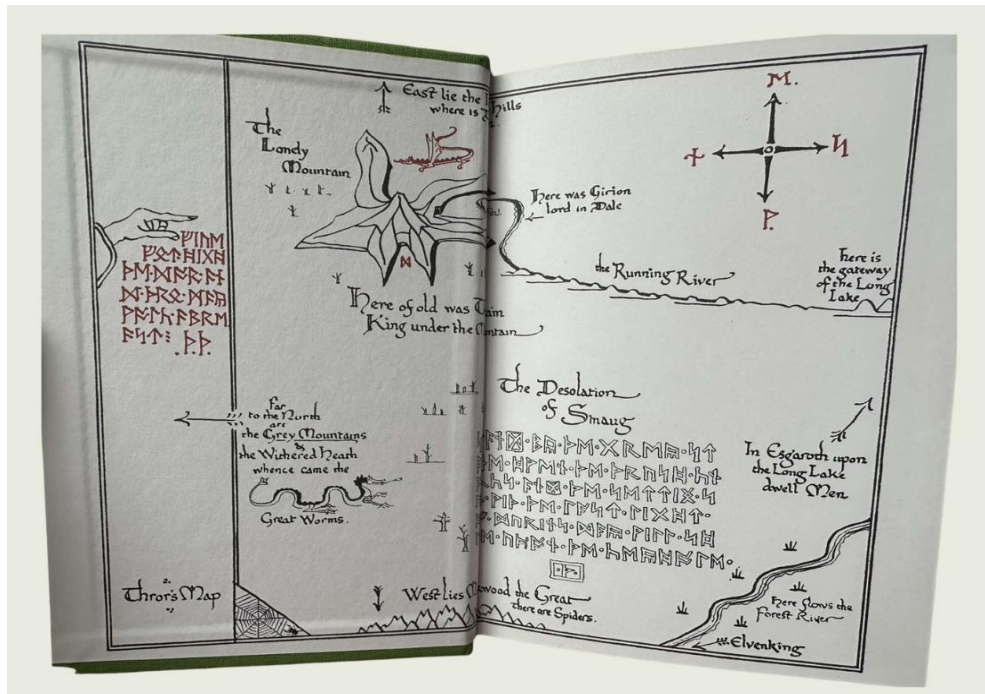


Рис. Г. 2. 3. Форзац факсимільного видання “The Hobbit”, 2016

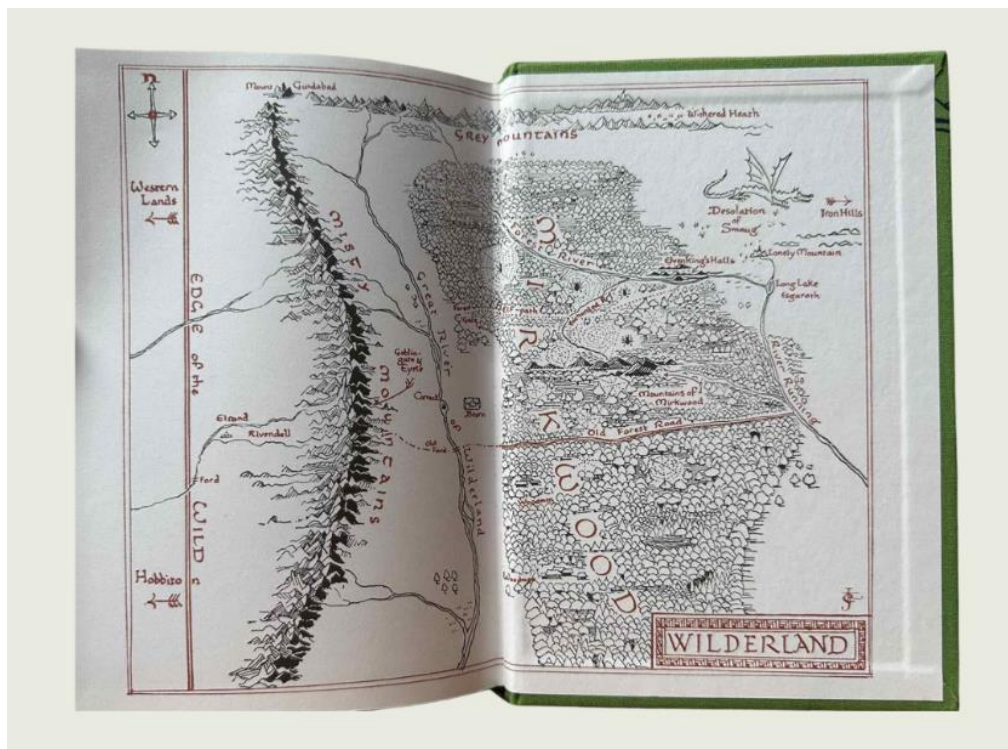


Рис. Г. 2. 4. Нахзац факсимільного видання “The Hobbit”, 2016

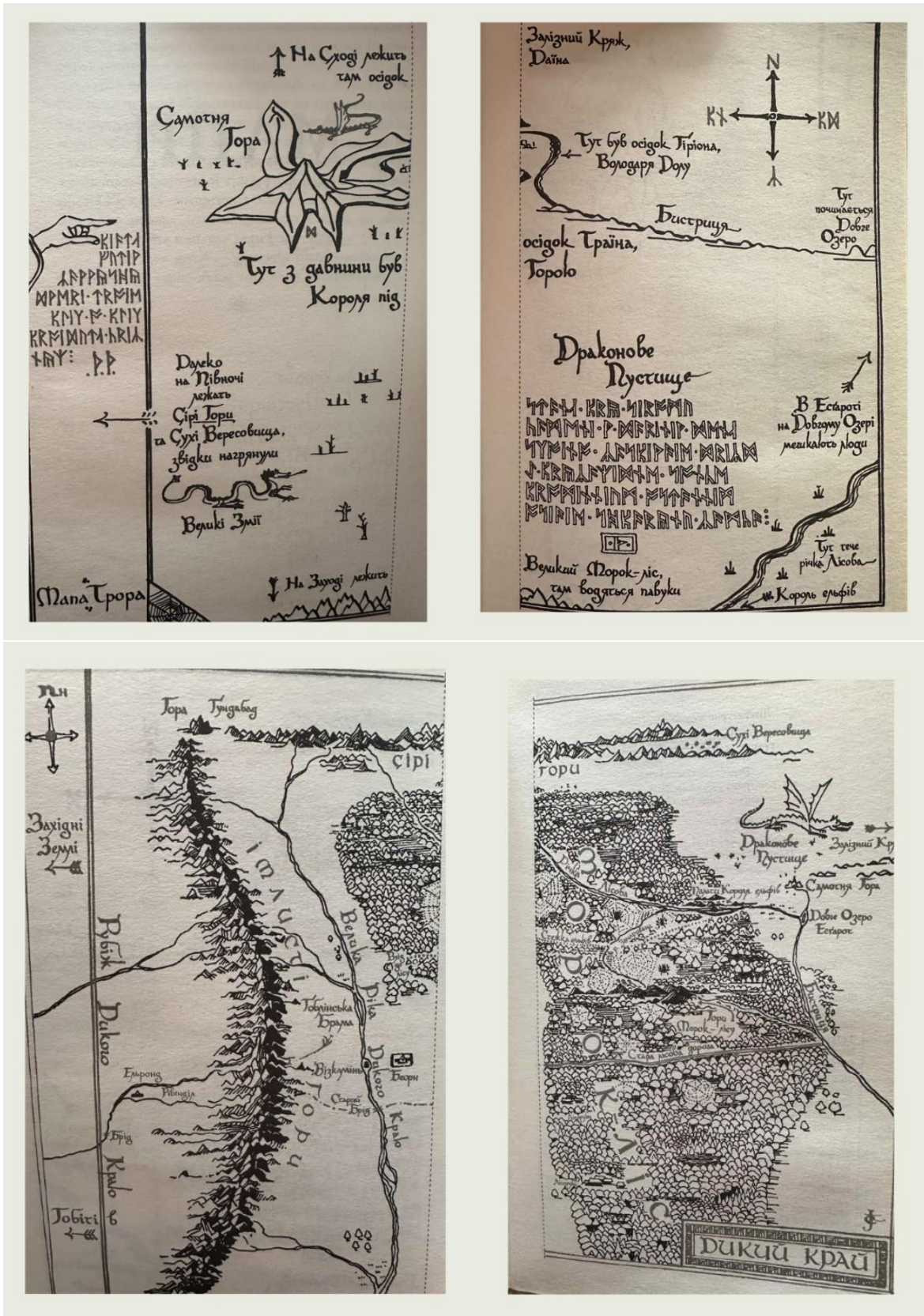


Рис. Г. 2. 5. Мапи перекладного видання “Гобіт”, 2020



Рис. Г. 2. 6. Футляр факсимільного видання “The Hobbit”, 2016

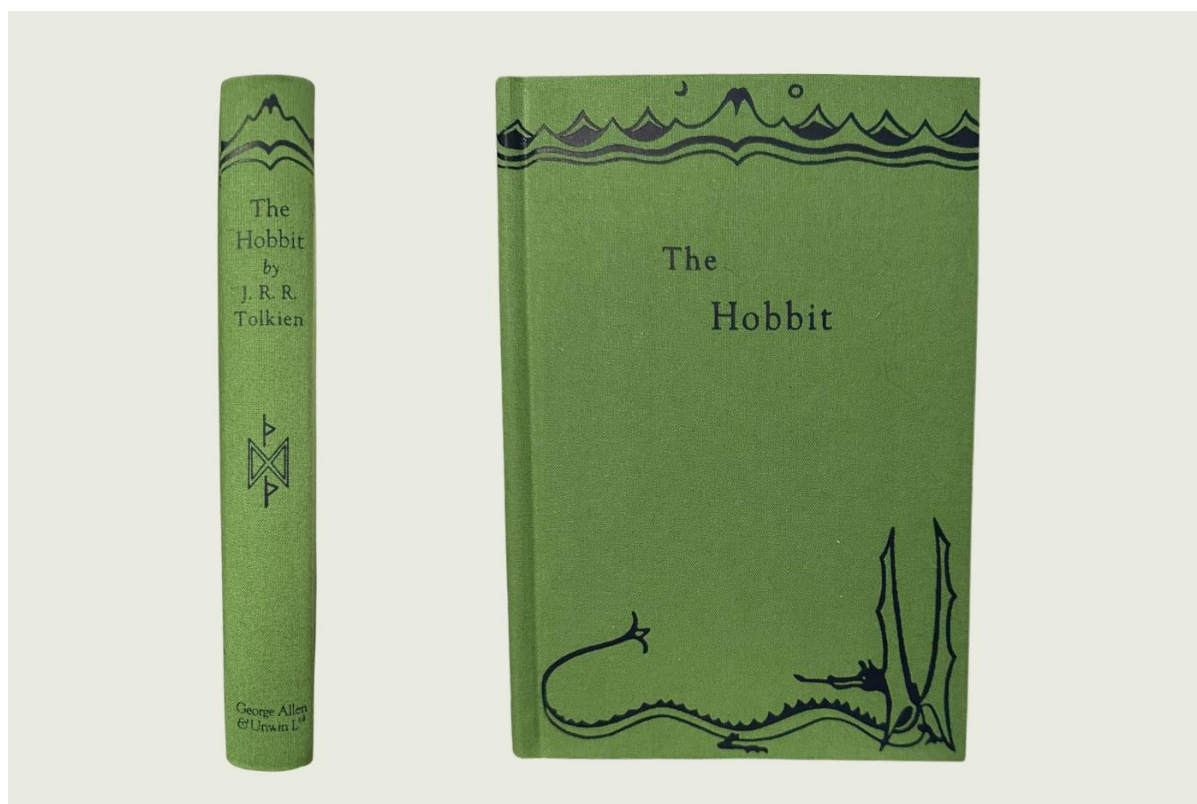


Рис. Г. 2. 7. Обкладинка факсимільного видання “The Hobbit”, 2016

1. Перекладні видання творів Е. Гемінґвея з манжетами



Рис. Г. 3. 1. Обкладинка з манжетом видання «Чоловіки без жінок», 2023



Рис. Г. 3. 2. Обкладинка з манжетом видання «Сніги Кіліманджаро», 2023



Рис. Г. 3. 3. Обкладинка з манжетом видання «Прощай, зброе», 2024



Рис. Г. 3. 4. Обкладинка з манжетом видання
«Переможцю не дістається нічого», 2024



Рис. Г. 3. 5. Обкладинка з манжетом видання «Старий і море», 2024

2. Нобелівські маркери в паратекстовому просторі видань



Рис. Г. 4. 1. Суперобкладинка видання «Саврола», 2024



Удостоєний Нобелівської премії
«За неперевершеність історичного
й біографічного опису, за блискуче
ораторське мистецтво, з допомогою
якого відстоювалися найвищі
людські цінності».

Вінстон Черчілль (1874–1965) — видатний британський політик і державний діяч. Був прем'єр-міністром Великої Британії в часи Другої світової війни та увійшов в історію як один із найактивніших очільників антигітлерівської коаліції та видатний лідер, який привів свою країну до перемоги.

Життєвий шлях Вінстона Черчілля був буремним і сповненим пригод, а його діяльність — напрочуд багатогранною. Замолоду, коли він служив у британському війську, став воєнним кореспондентом і згодом зажив слави як своєю публіцистикою, так і книжками спогадів про воєнні кампанії в Індії та Африці. Ця любов до слова залишалася з Черчіллем усе життя, і вільний від політичних і державних справ час він незмінно присвячував літературній творчості. Його солідний письменницький доробок складається не лише з історико-біографічних праць та мемуарів, але й художньої прози — роману «Саврола».

1953 року за свою історичну працю «Друга світова війна» Черчілль був удостоєний Нобелівської премії з літератури.

Рис. Г. 4. 2. Передній клапан суперобкладинки видання «Саврола», 2024

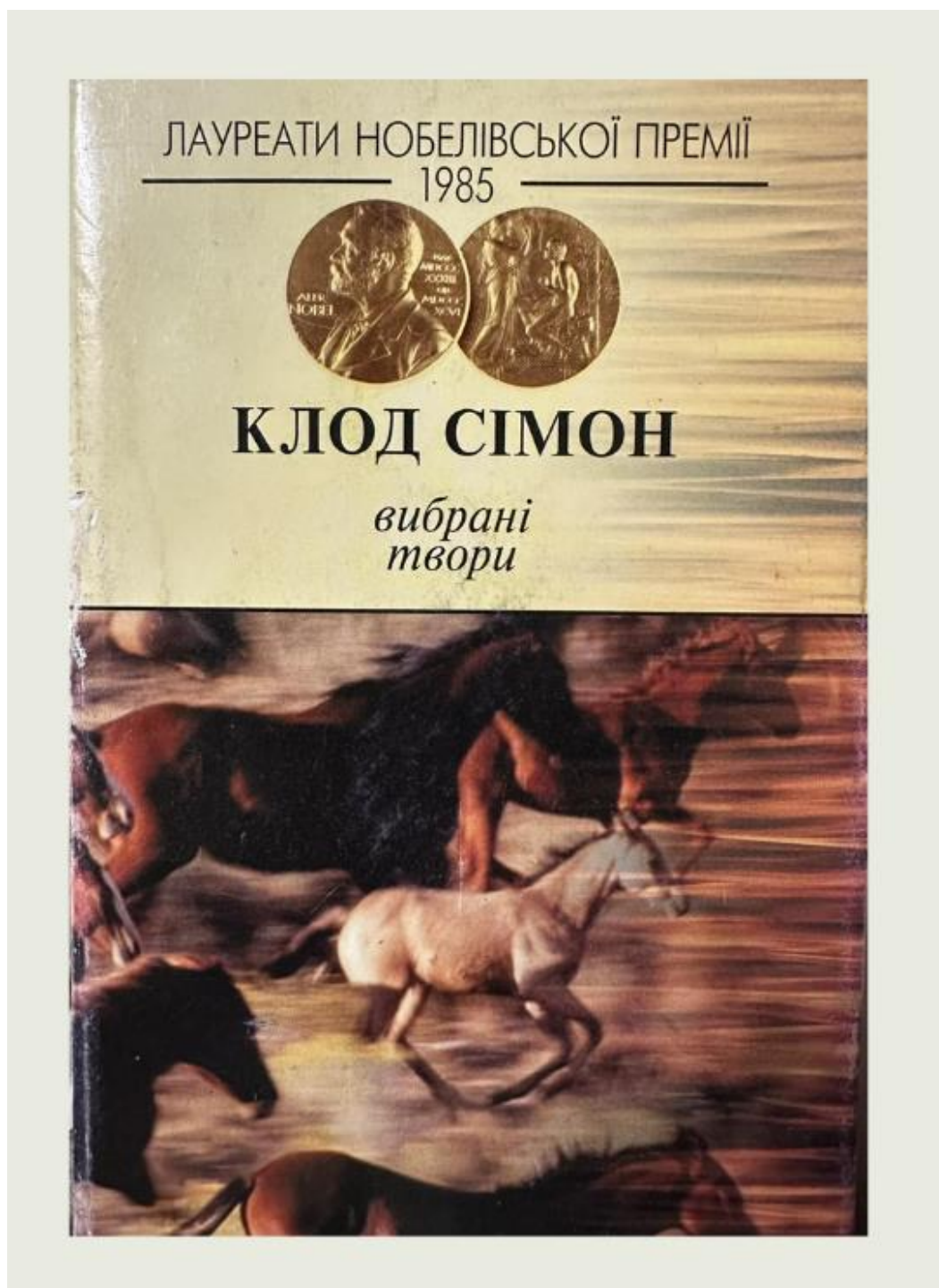


Рис. Г. 4. 3. Передня суперобкладинка вибраних творів
К. Сімона, 2002



Рис. Г. 4. 4. Передній клапан суперобкладинки вибраних творів
К. Сімона, 2002



Рис. Г. 4. 5. Корінець суперобкладинки вибраних творів
К. Сімона, 2002

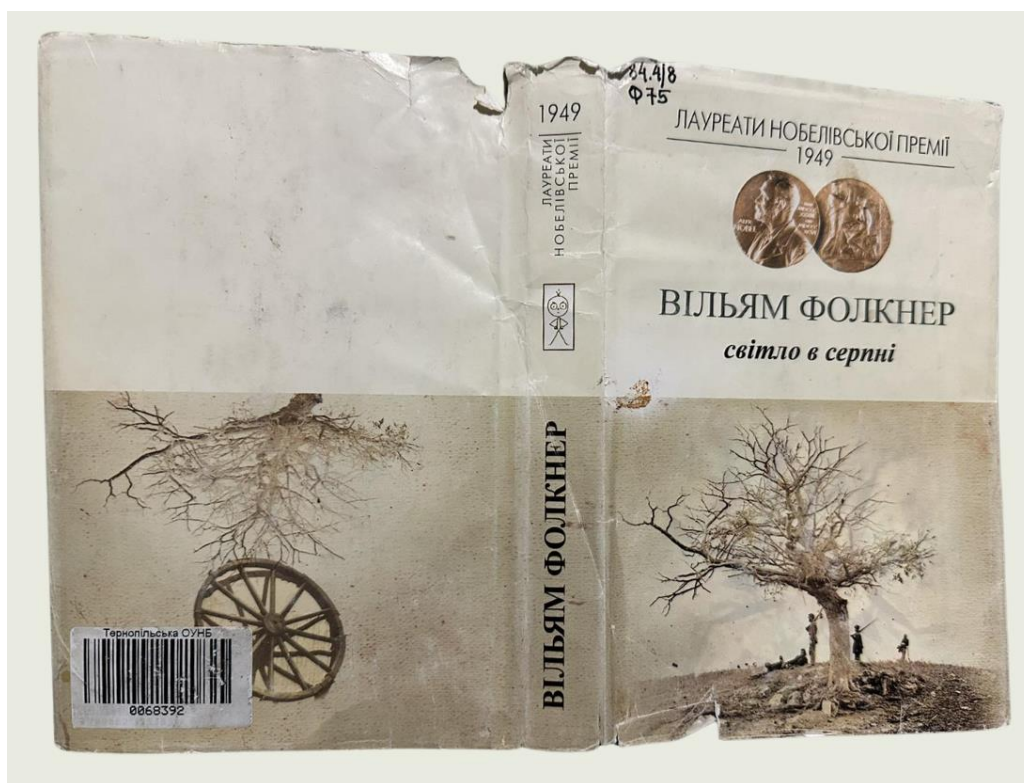


Рис. Г. 4. 6. Суперобкладинки видання «Світло в серпні», 2013

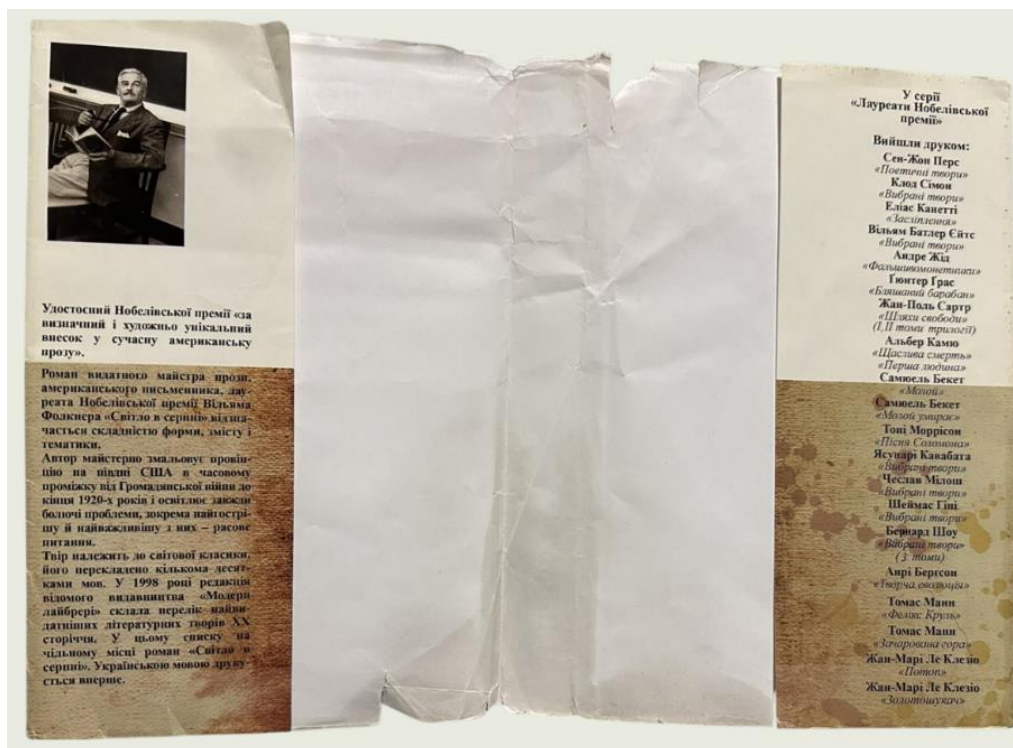


Рис. Г. 4. 7. Клапани суперобкладинки видання «Світло в серпні», 2013

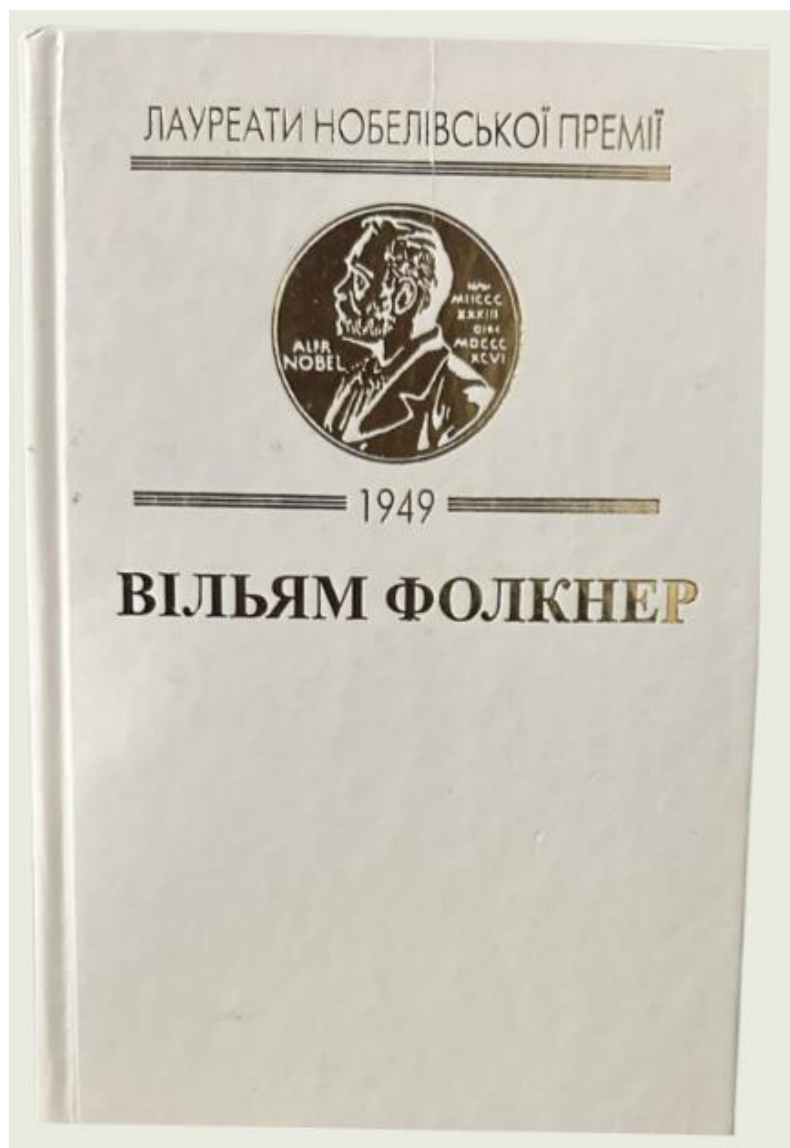


Рис. Г. 4. 8. Обкладинка видання «Світло в серпні», 2013



Рис. Г. 4. 9. Корінець обкладинки видання «Світло в серпні», 2013

3. Тестимоніальні вияви

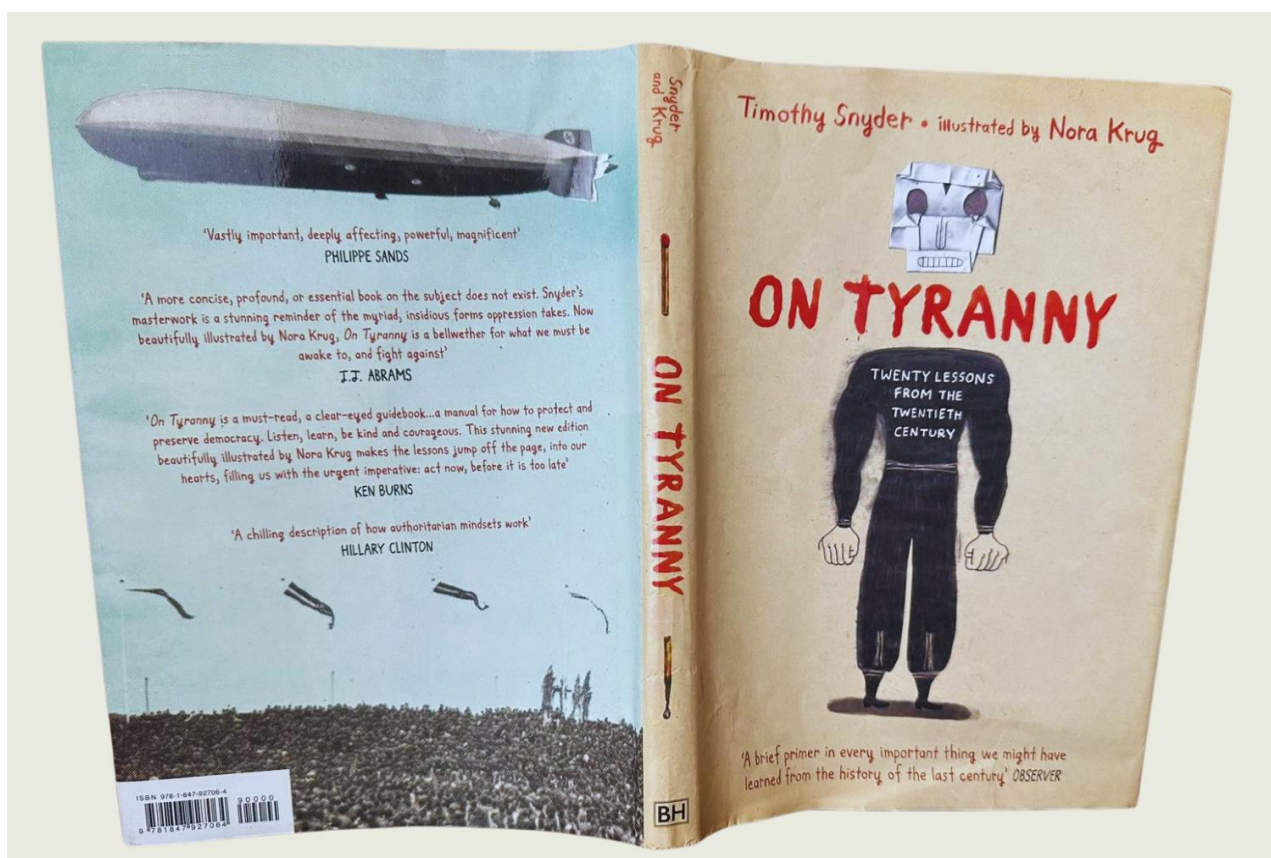


Рис. Г. 5. 1. Суперобкладинка графічного видання

“On Tyranny”, 2021

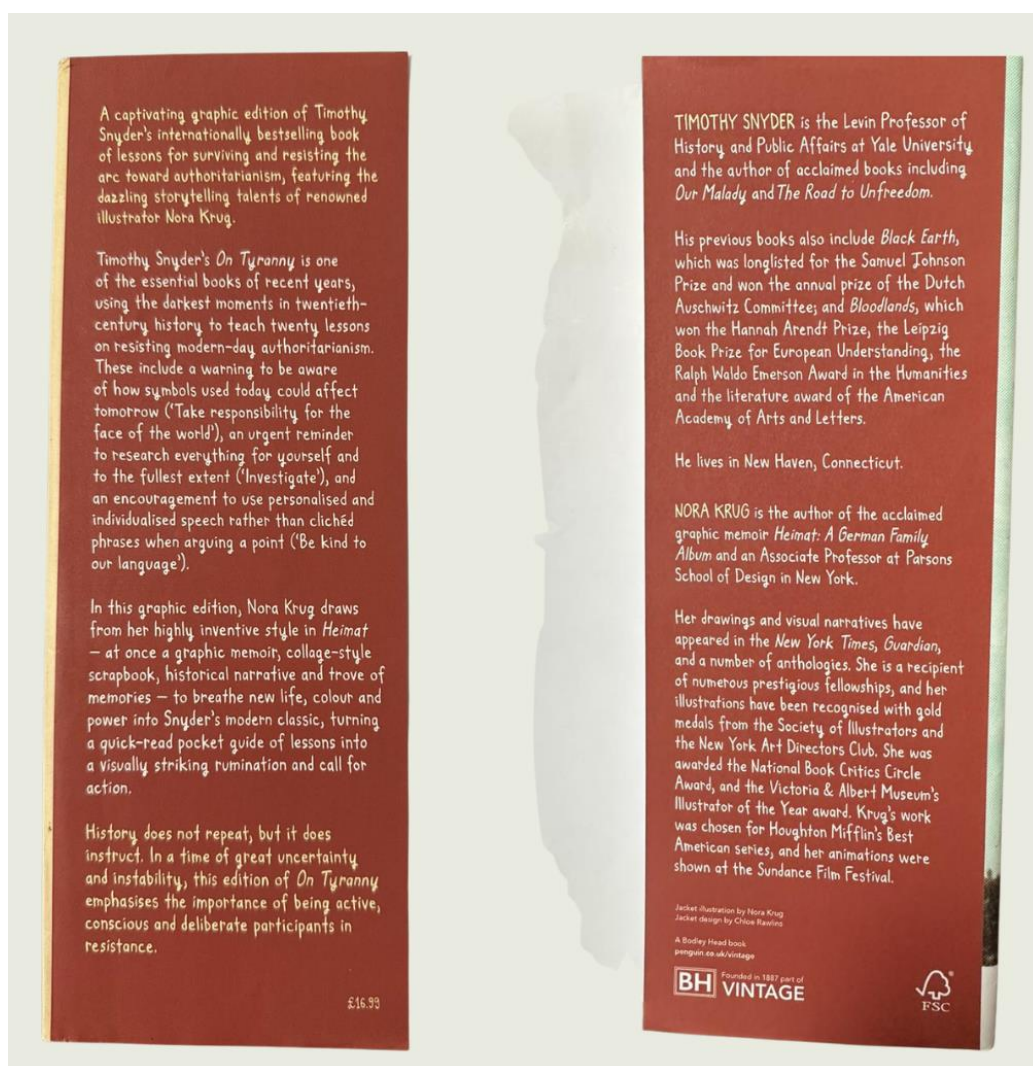


Рис. Г. 5. 2. Клапани суперобкладинки
графічного видання "On Tyranny", 2021



Рис. Г. 5. 3. Задня обкладинка «Про тиранію», 2023

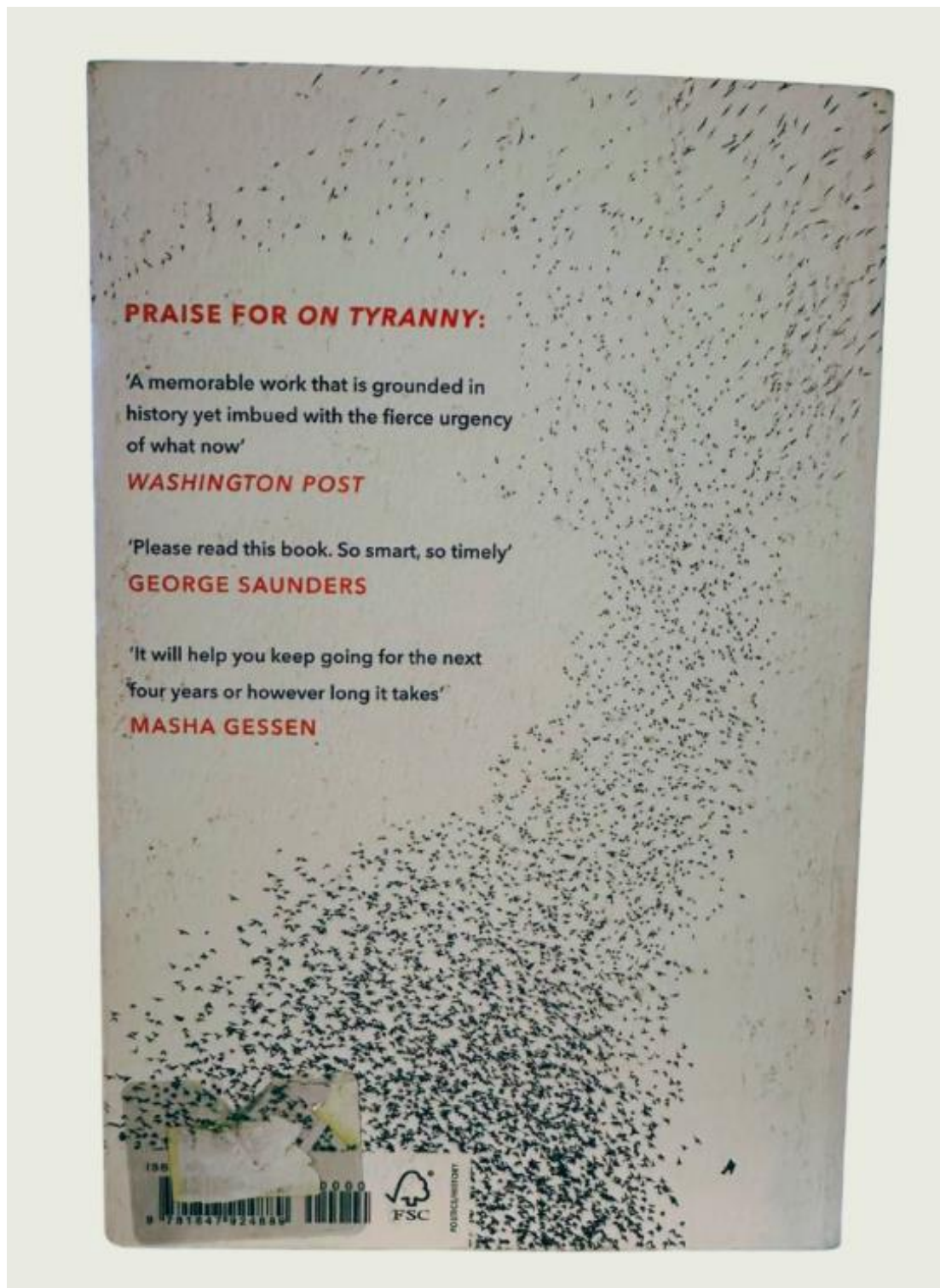


Рис. Г. 5. 4. Задня обкладинка видання
“On Tyranny”, 2017



Рис. Г. 5. 5. Внутрішня частина передньої обкладинки з клапанами
видання “On Tyranny”, 2017

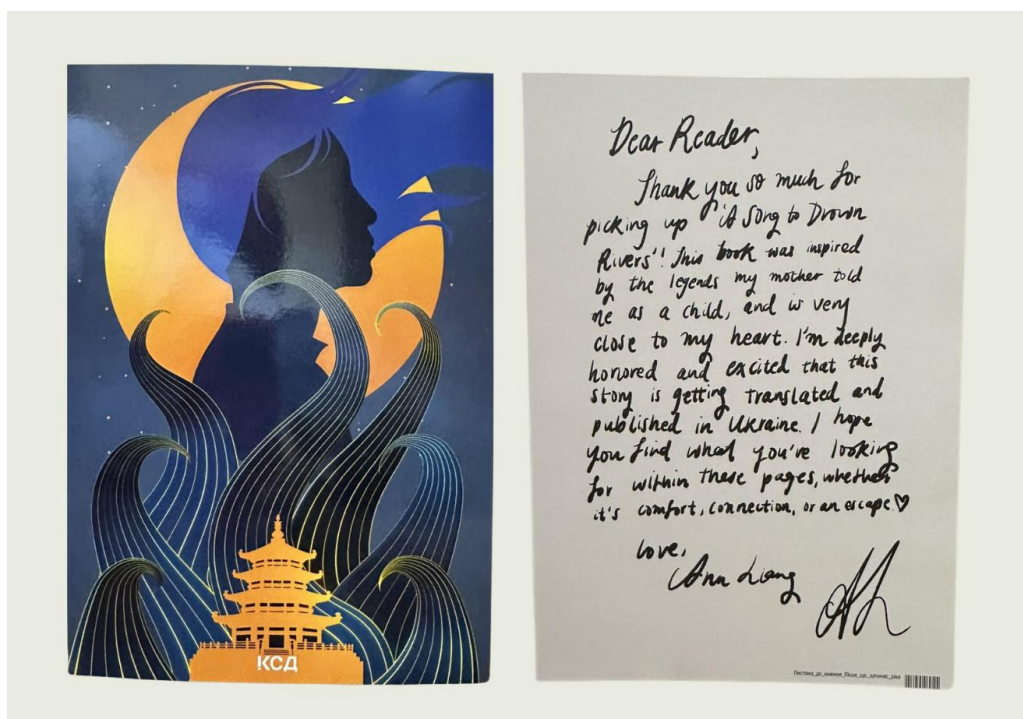


Рис. Г. 5. 6. Листівка з листом-зверненням,
видання «Пісня, що зупиняє ріки», 2025

4. Видавничі стратегії реалізації паратексту видання “The Witches” та його перекладу

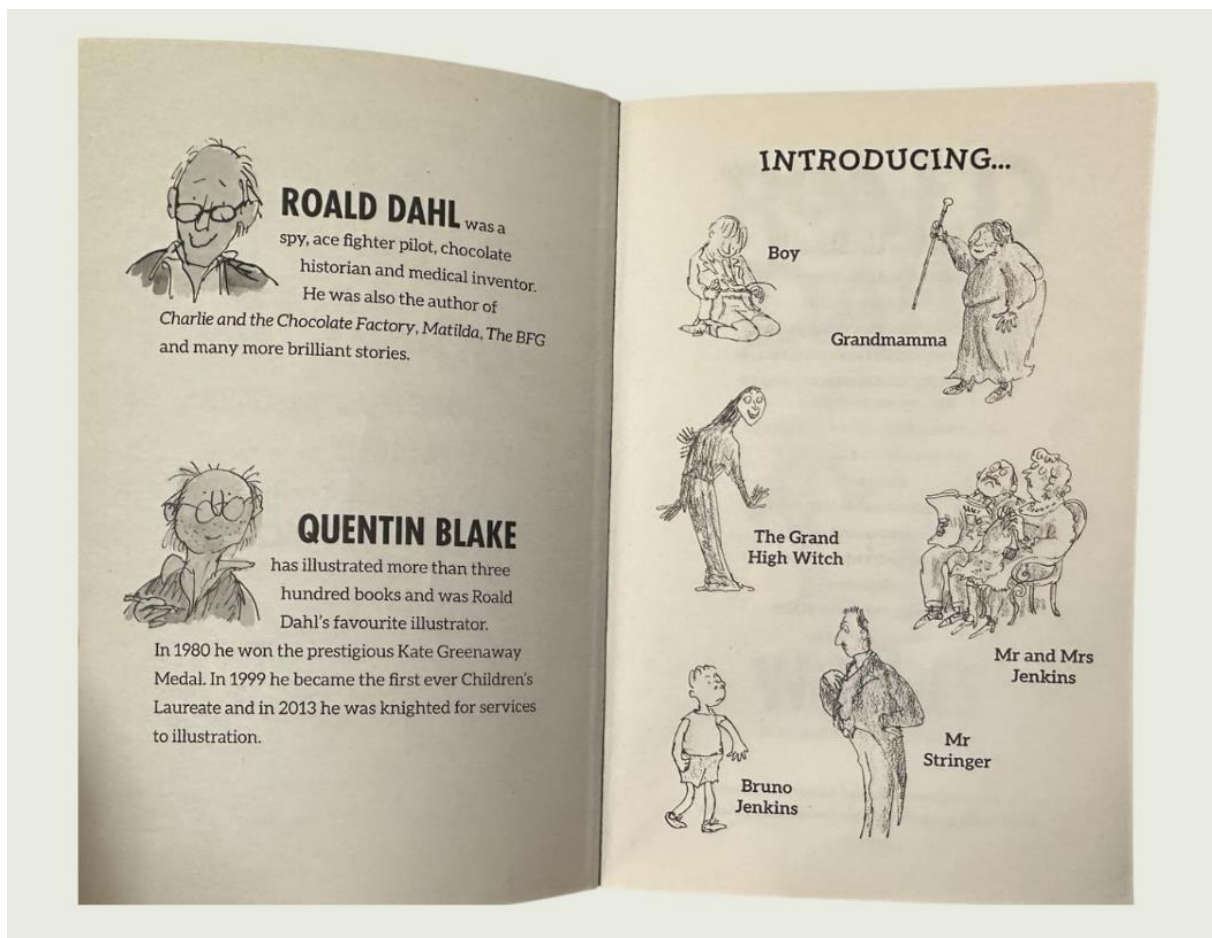


Рис. Г. 6. 1. Титульна сторінка видання “*The Witches*”, 2022

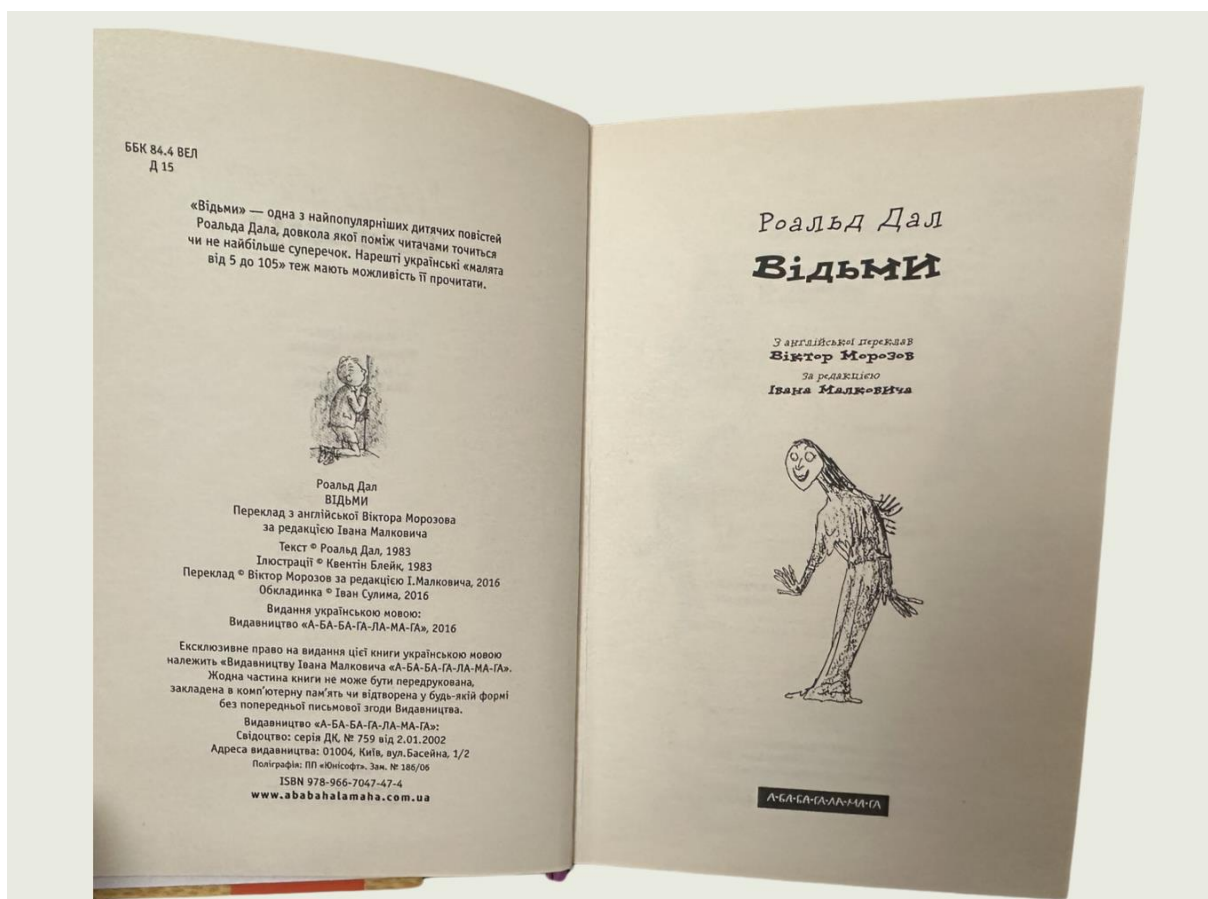


Рис. Г. 6. 2. Титульна сторінка видання «Відьми», 2016

5. Паратекстові елементи видання “The Silmarillion” та його перекладу

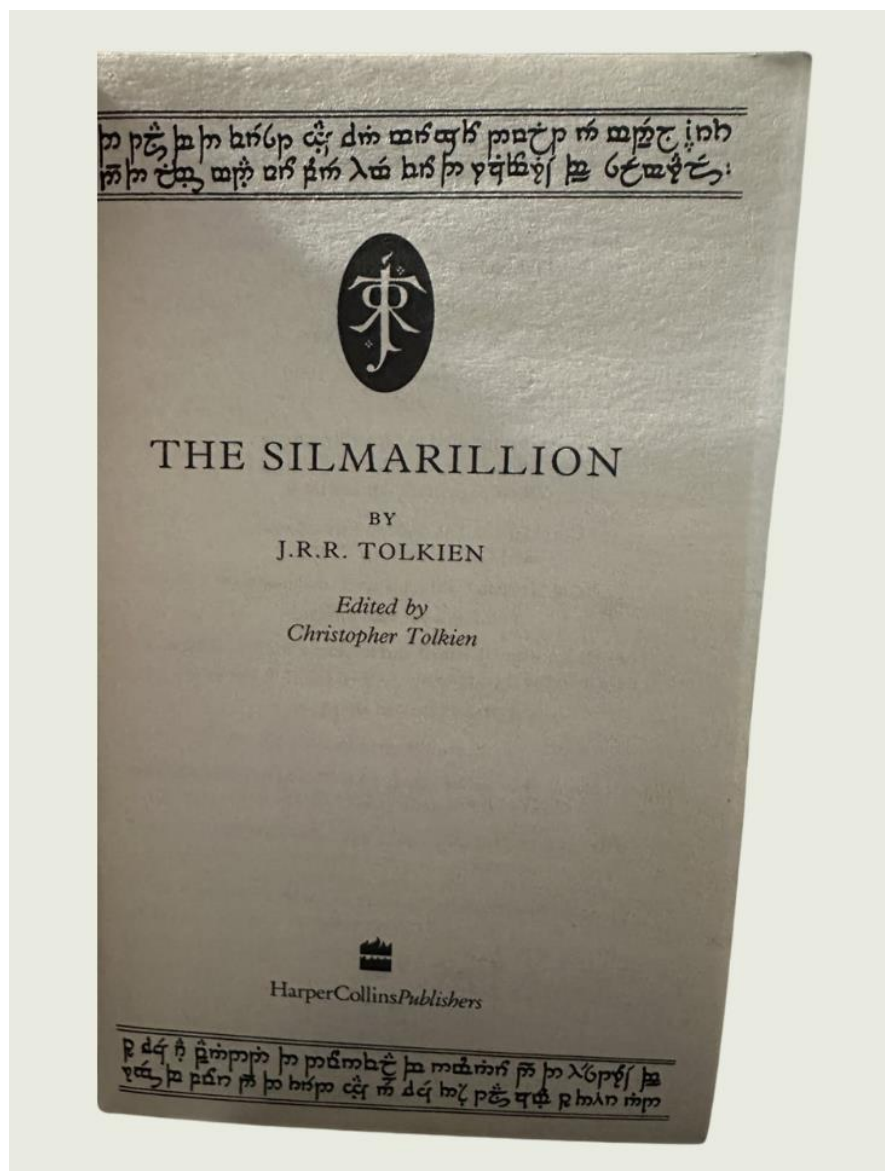


Рис. Г. 7.1. Авантитул видання “The Silmarillion”, 2013



Рис. Г. 7.2. Титульна сторінка видання «Сильмариліон», 2014

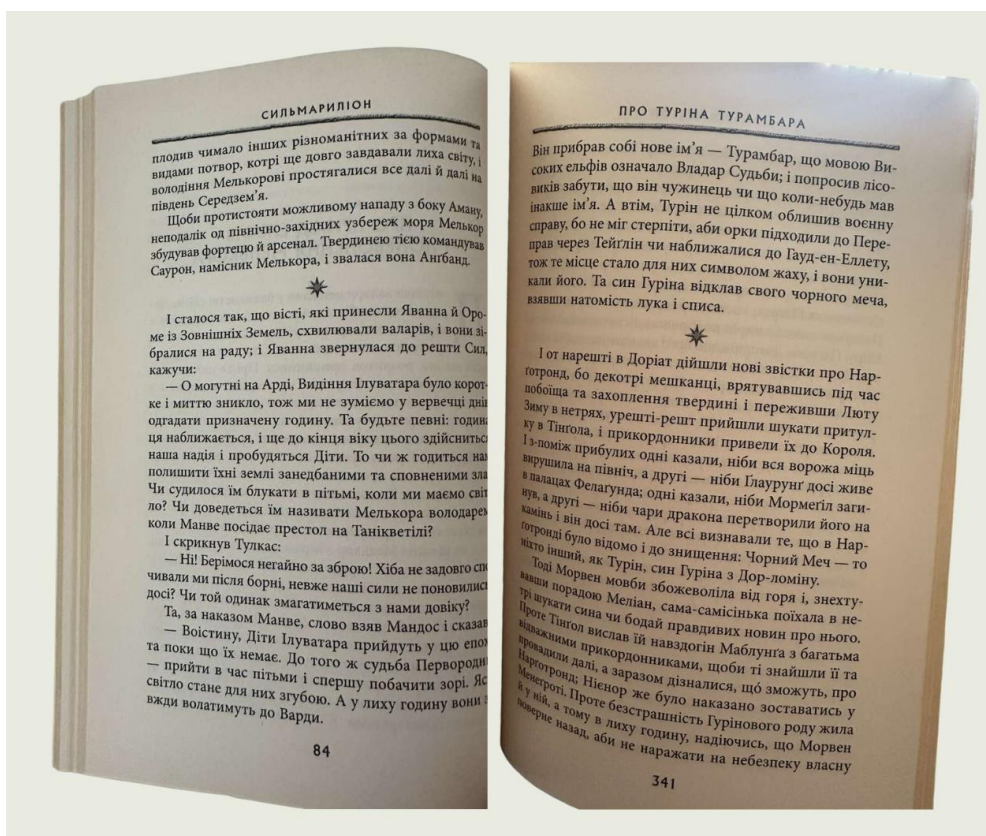


Рис. Г. 7.3. Rosa ventorum видання «Сильмариліон», 2014

Список публікацій здобувача

- Вітяк, Ю. (2022). Перекладацький коментар як прийом відтворення онімів у художніх творах. У *Українська філологія в контексті розвитку європейської наукової думки* (с. 47–52). Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка. http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/28295/1/11_Vityk.pdf
- Вітяк, Ю. (2023а). Паратекст як маніфестація перекладацької видимості. У *Актуальні проблеми мовознавства та лінгвометодики в умовах війни в Україні* (с. 79–83). Житомир: Поліський національний університет. <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/30351/1/Vitiak.pdf>
- Вітяк, Ю. (2023b). Примітки як вид паратекстуальних інтервенцій. *Лінгвістичні дослідження*, 226–235. <https://doi.org/10.34142/23127546.2023.58.16>
- Вітяк, Ю. (2023с). Статус «діафана» як питання цінності автора і перекладача. У *Ціннісні орієнтири в сучасному світі* (с. 81–83). Тернопіль: ФОП Осадца Ю. В. http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/30061/1/24_Vitjak.pdf
- Вітяк, Ю. М. (2023d). Епітекстуальний ореол перекладу. У *Франкофонія в умовах глобалізації і полікультурності світу* (с. 120–121). Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка. <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/28986/3/Vitiak.pdf>
- Вітяк, Ю. М. (2023е). Інформація про перекладача як модусний паратекст. У *Світ наукових досліджень* (Вип. 24, с. 244–245). Тернопіль: ФОП Шпак В. Б. <https://www.economy-confer.com.ua/full-article/5075/>
- Вітяк, Ю. М. (2023f). Суперобкладинка як особливий простір для паратексту. У *Глухівські читання – 2023* (с. 147–149). Глухів: Глухівський національний педагогічний університет імені О. Довженка. http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/31396/1/Vityk_Gluxiv.pdf

- Вітяк, Ю. (2024a). Оніми у перітекстуальному просторі перекладу. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*, (207), 36–41. <https://doi.org/10.32782/2522-4077-2023-207-5>
- Вітяк, Ю. М. (2024b). Текстово-перітекстуальні кореляції у структурі перекладеного видання. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського: Лінгвістичні науки*, (38), 78–92. <https://doi.org/10.24195/2616-5317-2024-38.7>
- Вітяк, Ю. (2025a). Цитата як об'єкт паратекстових змін у графічному і неграфічному виданнях. *Studia Methodologica*, (60), 26–38. <https://doi.org/10.32782/2307-1222.2025-60-3>
- Вітяк, Ю. (2025b). Взаємодія тексту і паратексту у перекладі. *Studia Methodologica*, (59), 26–37. <https://doi.org/10.32782/2307-1222.2025-59-3>
- Вітяк, Ю. М. (2025c). Присвята як елемент інституційного фреймінгу повісті «Сніданок у Тіффані» Трумена Капоте. У *The most difficult problems of youth and ways to solve them* (pp. 190–192). Krakow. <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/35188/1/Vitiak.pdf>
- Vitiak, Yu. M., & Tsepeniuk, T. O. (2025d). Paratextual shifts in translations of George Orwell's "Animal Farm". *Вісник науки та освіти. Серія: Філологія*, 12(42), 180–191. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-12\(42\)-180-191](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-12(42)-180-191)
- Вітяк, Ю. (2026). Глосарій як інтерпретатор артленгу в перекладі. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки*, (26), 59–66. <https://doi.org/10.32782/2412-933X/2026-XXVI-7>