

## ПЕРЕКОДУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ ЯК СЕМІОТИЧНА ПРОБЛЕМА ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Структуралізм забезпечив основу для семіотичного мислення, а літературна семіотика, у свою чергу, перевела увагу зі структури тексту на те, що він може означати. Рівнозначно важливими у цьому становленні були і семіотика мови, започаткована Ф.де Соссюром, і семіотика знака, що розвинулась з учення Пірса та Морріса. В обох спектрах ключове місце займають поняття знаку та коду. Специфіка першого поняття полягає в тому, що, вже за Ч.Пірсом, знак означає щось більше, ніж себе самого. Друге – пов'язане з функцією структурної організації світу, культури, мистецьких явищ – спонукає розглядати літературний твір як систему різноманітних кодів. Таким чином, беручи до уваги внутрішні та зовнішні коди мистецьких феноменів, семіотика формалізує відношення і всередині тексту, і поміж текстами, і структури тексту з позатекстовими метаструктурами. Коди є джерелом породження сенсів, досягнення певних смислових ефектів. Відтак, “змінюється співвідношення тексту і коду (мови). Сприймаючи певний об'єкт як текст, ми тим самим маємо на увазі, що він певним чином закодований, презумпція кодування входить у поняття тексту. Однак, саме цей код нам невідомий – його ще належить реконструювати, ґрунтуючись на даному нам тексті” [9, 60].

Структуралізм виробив системний підхід до проблеми кодування тексту, згідно з яким у тексті міститься не лише один код – мовний, а розгалужена ієрархія кодів, які позначають зв'язок тексту з іншими позатекстовими метаструктурами. Р.Барт [2] окреслив п'ять головних кодів художнього твору, які фіксуються на рівні риторики: 1) акціональний, 2) семічний, 3) герменевтичний, 4) культурний, 5) символічний. Д.Фоккема [13] вказував, що письменники орієнтуються й на суто літературні коди: загальнолітературний код, жанровий код та специфічний ідеолект письменника, який на основі рекурентних ознак теж може вважатись особливим кодом. Ю.Лотман говорив про необхідність додаткового кодування, і вважав, що на найвищому рівні текст кодується ще й ідеологічно: “Закони політичного, релігійного, філософського порядку, жанрові коди, етикетні міркування, які історик доводиться реконструювати на основі тих же текстів... усе це приводить до додаткового кодування. Відмінність на рівнях свідомості і цілях діяльності між автором тексту й істориком, який читає текст, створює найвищий поріг декодування” [8, 355].

На думку У.Еко, ідеологія не є значенням, однак входить до складу кодів як значення знаків і є “остаточною, глобальною, тотальною постанню... значення... Ідеологія – це остаточна конотація всіх конотацій знаку або контексту знаків” [5, 541]. Тому, якщо коди – це система сподівань у світі знаків, то ідеологія – це система сподівань у світі значень. Водночас, “ідеологію можна розпізнати тільки тоді, коли вона усупільнюється і стає кодом” [5, 539]. Як вказує У.Еко, “Термін “ідеологія” допускає різноманітні декодування. Існує ідеологія, яка є фальшивою свідомістю і маскує справжні зв'язки між речами. Існує так само ідеологія, яка є певною позицією (філософською, політичною, естетичною тощо) щодо дійсності. Ми маємо намір надати термінові “ідеологія”, який разом з терміном “риторика” утворює одну пару, ще інше, набагато ширше значення. Під ідеологією ми розуміємо сукупність знання адресата і групи, до якої адресат належить, а також його систему психологічних сподівань, позицію його мислення, набутий ним досвід, його моральні принципи...” [5, 539]. Такою ідеологією позначений кожен художній текст; у кожному творі можна виявити сліди різних дискурсів влади. Як це формулює Н.Зборовська, “у кожному літературному тексті наявні знаки ідеологічної заангажованості, які свідчать “за кого” текст... Дискурс, що виражає владні структури, в тексті є найсильнішим, проникає у всі клітини тексту, буквально “заражає” їх собою. Дискурс, що намагається піддати сумніву владний дискурс, має другорядну роль” [6, 208]. У тексті кожен з кодів утворює власні смисли, фіксуючи їх на рівні конотації: “Оповідні коди відображають первинну структуру тексту, що наповнюється іншими структурами і смислами. Виділення різних кодів тексту – це виділення асоціативних полів (надтекстової організації значень), які допомагають створити цілісне уявлення про текстову систему, її наявні та приховані смисли” [6, 208-209]. Підтвердження ідеї про коди як асоціативні поля тексту знаходимо у Р.Барта: “Слово “код” не повинно тут розумітися у



строгому, науковому значенні терміна. Ми називаємо кодами просто асоціативні поля, надтекстову організацію значень, які нав'язують уявлення про певну структуру; код як ми його розуміємо, належить головним чином до сфери культури; коди – це певні типи уже баченого, уже читаного, уже робленого; код є конкретна форма цього “уже”, що конституює усяке письмо” [2, 455-456].

Уже окреслення Ч.С.Пірсом та Ч.У.Моррісом [10, 130] основних категорій семіотики як *знак, інтерпретатор, інтерпретанта, значення, контекст* виявляє націленість цього підходу на аспекти інтерпретації та перекладу. Спрямованість семіотики на дію знаків, як це постульовано і у Ч.Морріса, і у Дж.Ділі [4, 58], дає можливість зосередитись на розгортанні моделі кожного тексту. Розглядаючи текст як простір знакової реальності, семіотична теорія утверджує динамічну концепцію тексту та його відкритість для перекладу, позаяк природа його знаків завжди інтерпретативна, і ця властивість знаків відіграє головну роль при перекладі. Цю точку зору поділяє й А.Вежбицька, яка, піднімаючи проблему моделювання значень, вказує, що “найбільш плідний підхід полягає в тому, щоби спробувати зробити репрезентацію значень одночасно і їх тлумаченням” [3, 242]. Більше того, з огляду на інтерпретативну природу семіотичного простору, Ч.С.Пірс говорить про необхідність уведення в науковий обіг терміну семіопереклад (*semiotranslation*), а П.Тороп, услід за ним, проголошує появу самостійної дисципліни – семіотики перекладу [14].

У семіотичному висвітленні переклад виявляє дію знаків у різних контекстах та середовищах. Цей процес з одного боку постає як дешифрування та реконструювання наявних у тексті кодів, їх мережі, а з іншого – як вимушене переключення кодів у чужому семіотичному просторі, яким є закордонна література, культура. Цей процес супроводжується певними труднощами, що виникають уже на рівні читання первинного тексту. Значна їх частина пов'язана з тим, що попри велику кількість кодів, кожен код значною мірою обмежує дію інших, намагаючись звузити їхні межі. Водночас кожен код здатний поставити під сумнів правомірність залучення інших кодів у текст, виправдовуючи цим власний вибір текстової організації, поширюючи свою владу над іншими асоціативними полями. Різні внутрітекстові та позатекстові зв'язки накладають нові відтінки значень, привнесені з інших систем. Часто у тексті коди “вступають у боротьбу” між собою. Тому надзвичайно важливо, як перекладач вибудовує для себе мережу кодів оригіналу, наскільки точно відтворює цю ієрархію кодів в іншомовній версії, на який код налаштований у процесі роботи, яким кодам надає перевагу, тобто фактичну владу означування. Тут також простежується вплив ідеології, яка у найпростішому вияві окреслена У.Еко за допомогою прикладу, коли замість слова “батьківщина” використовується слово “країна” [5, 539].

Інші труднощі пов'язані з тим, що “далеко не завжди код задається слухачеві заздалегідь. Найчастіше він повинен його вивести, сконструювати по ходу художнього сприймання тексту, вибудованого так, щоби поступово розкрити перед реципієнтом самі *принципи побудови*. Митець доводить до аудиторії програму побудови структури: оволодіння нею перетворює деталі тексту в структурні елементи” [8, 238]. Ю.Лотман пропонує розглядати автора і читача як людей, які від самого початку не володіють спільною мовою. Це стосується навіть тих випадків, коли вони обоє є представниками однієї нації, однієї епохи. Тобто навіть читач у процесі сприймання художнього твору повинен “розкодувати” його знаки та значення. Це пов'язує читання з процесом перекладу. В семіотичному плані дуже важливо, як відбувається процес перекодування, адже “одна і та ж реальність, кодована різними способами, дасть різні – інколи протилежні – тексти” [8, 353]. У цьому сенсі семіотика дозволяє перекодувати тексти з літературного формату у формат інших нелінгвістичних видів мистецтва, напр., театру, кіно, живопису; або ж перекодувати текст з формату однієї історичної епохи, національної культури у формат іншої, що теж є перекладом і відбувається за тими ж семіотичними законами, за якими здійснюється переклад міжлітературний.

Часто саме з розбіжностями у способах кодування пов'язані невідповідності в перекладі. Адже у процесі читання, перекладу реципієнт чи автор іншомовної версії може співвідносити текст з іншими, ніж автор, позатекстовими структурами. Найгостріше така неадекватність виявляється у тих випадках, коли оригінал відділений від перекладу значним культурно-історичним чи національним проміжком.

Навіть у межах лінгвістичної форми художній текст допускає різні вираження одного змісту. Дослідники, що працюють у сфері семіотики наголошують на тому, що зв'язок змісту та вираження в літературі настільки сильний, що перекодування в іншу систему запису значно впливає



на зміст. При творенні та осягненні тексту крізь сприймання його структурних площин можна говорити про постійну його реконструкцію: з осягненням нових сегментів тексту на кожному його рівні надбудовуються нові значення, які змінюються відносно кожного окремого коду. Тут теж діє закон селекції та комбінації, запропонований Р.Якобсоном. У зв'язку з цим учений висуває ідею “монтажного” принципу у побудові та рецепції структури тексту (відповідно – іншомовної версії). Надзвичайно продуктивним у цьому сенсі є залучення та використання поняття моделі, що дає змогу розглядати мистецтво як моделювання, специфічну моделюючу діяльність. Аналіз природи та функціонування моделі в мистецтві, здійснений Г.Клаусом, поглиблений та детально опрацьований В.Штоффом [12], відкриває прямий вихід на структурно-семіотичні проблеми літературознавства та теорії художнього перекладу. У дослідженні В.А.Штоффа піднімаються проблеми тотожності / аналогічності художніх моделей, які можна розглядати як такі у залежності від спільного / однакового / різного матеріалу. Учений приходить до висновку, що для мистецьких моделей властива не тотожність, а аналогія на рівні структур та на рівні функцій.

Якщо в оригінальній творчості, навіть при спільності змісту та матеріалу, не може йти мова про тотожність, то, тим більше, в перекладі. Тут теж можна говорити лише про певні аналогії. До того ж, при відтворенні оригіналу перекладачеві завжди доводиться мати справу з абсолютно нетотожними структурами мов, літератур, культур, традицій (відтак – культурних кодів різних дискурсів епох, класів, поколінь, літературних жанрів, кожному з яких, як вказує М.Фуко, відповідає різний тип мови), між якими він опиняється. Засобами аналогічного матеріалу він може створити аналогію до першотвору, вибудувати модель аналогічну до заданої. У ній повинні бути витримані та ж ієрархія компонентів, кодів, те ж співвідношення між частинами і цілим, ті ж доміанти та структурні зв'язки, що й у авторській моделі; тобто повинна бути досягнута та рівновага структури, яку Я.Мукаржовський окреслює як “гармонія сил” [11, 441].

Не вирішеним питанням не лише в автентичній, а й перекладацькій творчості постає принцип “нонселекції” (Д.Фоккама), “нульового знака” (Р.Барт). Однак в перекладознавчому ракурсі цей аспект виявляється у дещо іншій формі. Якщо в оригінальному мистецтві “нонселекція” у більшості випадків є свідомим вибором, то у процесі створення іншомовної версії це часто вимушена необхідність: через перешкоди, створені чужою мовою, культурою, літературною традицією, структура перекладу на різних рівнях “чинить опір” певним елементам, які залишаються поза її межами і не можуть бути включені в іншомовний варіант. У певному сенсі можна говорити, що в перекладній версії багато з них виступають “нульовими знаками” структури. До цього слід долучити ще й неідентичність кодів, необхідність пошуків та встановлення еквівалентностей, які могли б створити певну базу для перекладу.

У будь-якому разі у структурному сенсі первинний текст змінюється, перетворюючись на нове повідомлення. Складність взаємодії компонентів обох моделей структур на багатьох рівнях нерідко призводить до непередбачуваної трансформації. Однак, трансформується не лише текст, – “змінюється вся семіотична ситуація всередині текстового світу, в який він уводиться. Введення чужого семіозису, який знаходиться у стані неперекладності до “материнського” тексту, приводить останній у стан збудження: предмет уваги переноситься з повідомлення на мову як таку і виявляється очевидна неоднорідність самого “материнського” тексту” [9, 67]. Трансформуючись відповідно до чужих законів, структура створює нову модель. Така перебудова структури тексту є свідченням того, що “він вступив у взаємодію з неоднорідною з ним свідомістю і в ході генерування нових смислів перебудував свою іманентну структуру” [9, 67]. Ця проблема ускладнюється тим фактом, що кожна мистецька модель є не лише динамічною, але й віртуальною, тому її структура завжди залишається неосяжною і невловимою.

Ще одна семіотична дилема перекладознавства пов'язана з тим, що художній твір як мистецька, культурно-історична реальність “...не вичерпується текстом. Текст – лише один з елементів відношення. Реальне тіло художнього твору складається з тексту (системи внутрітекстових відношень) в його зв'язку з позатекстовою реальністю – дійсністю, літературними нормами, традицією, уявленнями. Сприйняття тексту відірвано від його позатекстового “фону” неможливе. Навіть у тих випадках, коли для нас такого фону не існує (як-от сприймання окремої пам'ятки абсолютно чужої, не відомої нам культури), ми насправді антиісторично проектуємо текст на фон наших сучасних уявлень, по відношенню до яких текст стає твором” [8, 213].



Річ у тім, що побудова позатекстової метаструктури є не лише безумовним явищем, але й складовою частиною творчого процесу. З одного боку, позатекстова ситуація, як і мова, дані автору заздалегідь; з іншого, – він може використовувати їх творчо, вибираючи з-поміж запропонованих компонентів ті, які вважає необхідними для власного задуму, створюючи між ними нові зв'язки, змінюючи характер відносин тощо. Позатекстові компоненти він може використовувати у такій самий спосіб, як і мову, узгоджуючи свій вибір (селекцію та комбінацію на основі еквівалентності) відповідно до творчого задуму. Як вказує Ю.Лотман, “При цьому в момент художнього акту позатекстова ситуація виступає, як і мова, в якості матеріалу. Далі вона входить у склад твору і, у цьому сенсі, рівноправна з текстом” [8, 213].

Перед перекладачем стоїть нелегке завдання, згідно з яким він мусить відтворити не тільки внутрішню структуру тексту, але й його зв'язки з позатекстовою реальністю – зовнішню метаструктуру та її вияви в художній моделі твору. Говорячи термінологією семіотики, перекладач повинен відтворити внутрішній семіотичний простір художнього твору та семіотичний простір, в якому виник текст – тобто модель семіосфери (термін Ю.Лотмана), що постає як концентрично впорядкована семіотична ієрархія надструктури. Для цього перекладач повинен віднайти тогочасні коди, комунікаційні обставини появи твору. Слід пам'ятати, що модель семіосфери не повинна бути мертвою схемою, що “усі елементи семіосфери знаходяться не в статичному, а в рухомому, динамічному співвідношенні, постійно змінюючи формули співвідношення один з одним” [7, 253].

Два завдання – відтворення внутрішнього та зовнішнього семіотичного простору – тісно пов'язані між собою та однаково важливі, однак, часто акцентують увагу на тому, що друге пов'язане з більшими труднощами, особливо, коли це стосується першотворів, віддалених у часовому чи національному вимірах. Однак, і з цього приводу дослідники не зовсім одностайні у поглядах. Одні вчені (у тому числі й У.Еко) висловлюють доволі оптимістичні міркування, вказуючи, що твір містить у собі коди, за допомогою яких можна відчитувати позатекстову інформацію: “...у самому творі лежить ключ до розуміння оточення, в якому він появився, ключ автентичних кодів комунікату, які відтворюються шляхом його контекстуальної інтерпретації” [5, 542].

Втвердження, які висловлюють з цього приводу інші вчені (зокрема Ю.Лотман), не такі оптимістичні: “Як правило, ми отримуємо певний текст..., вирваний з його природного контексту, який дешифрувався у цьому контексті якимись *втраченими для нас кодами*. Процес розуміння полягає у реконструкції кодів з тексту, а потім у дешифруванні цього тексту (та аналогічних до нього) за допомогою цих кодів” [9, 80-81]. Однак, обидві сторони погоджуються в тому, що це завжди динамічний, незавершений процес. У.Еко говорить про прочитання твору як про постійне коливання “від твору до навіяних автентичних кодів, а звідти – до спроби правильного прочитання твору, а відтак знову до наших власних кодів...” [5, 543]. Ю.Лотман вдається до подібної метафори, стверджуючи, що “використання певної семіотичної системи великої складності можна уявити собі як маятникоподібний процес коливання між говорінням однією мовою і спілкуванням за допомогою різних мов, які лише частково перетинаються і забезпечують лише відомий, подекуди доволі незначний рівень розуміння. Функціонування знакової системи великої складності передбачає зовсім не стовідсоткове розуміння, а напругу між розумінням та нерозумінням...” [9, 53-54]. З одного боку таке “коливання” між структурою та становленням зумовлено тим, що кожна семіотична система знаходиться в структурному аспекті поміж статичною та динамічною моделями мови, відтак – синхронною та діахронною парадигмами, – рухаючись від одного до іншого полюсу. З іншого – напруга між розумінням та нерозумінням викликана двома головними функціями тексту в процесі комунікації: перша – *інформативна* – полягає в адекватній передачі значень, друга – *генеративна* чи *творча* – у породженні нових смислів. Ці дві функції по-різному виявляються у процесі перекладу. Перша найпродуктивніше заявляє про себе при максимальній однозначності тексту та якомога більшому співпаданні кодів. Чим “менш художнім” є текст, чим більш константною є інформація, яку він містить, тим сильніше ця функція активізується, а при перекладі нехудожніх текстів вона повністю скеровує працю та організовує іншомовний відповідник. Генеративна функція тексту виступає на перший план при перекладі (та прочитанні) саме художніх текстів, котрі, порівняно з нехудожніми, внутрішньо більш неоднорідні у семіотичному плані. Якщо тексти, що найбільше відповідають першій функції, у певному сенсі можна назвати одномовними, то у



цьому випадку жоден художній текст “не може бути адекватно описаний у перспективі одної-єдиної мови” [9, 64]. Література – це завжди подвійне кодування, де у різній перспективі можуть домінувати то одна, то інша організація, може перебудовуватись система кодів, центр може мінятись місцями з периферією, фон – набувати то більш важливого, то менш важливого значення.

Художній переклад значно підсилює дію творчої функції в художньому просторі. З кожним новим перекладом на іншу мову її роль та активність зростає в геометричній прогресії. Коли говорять про те, що художній твір, перекладений іноземною мовою та поміщений в чуже середовище не може сприйматись адекватно, то майже завжди мають на увазі порушення першої функції, яка передбачає однозначність. Щодо другої – генеративної функції, то переклад виявляє внутрішню конфліктність тексту і забезпечує нові можливості для породження нових смислів, які були неможливими в межах прочитання оригіналу. У цьому сенсі художній переклад відкриває перед текстом нові смислопороджувальні можливості, що є значно більшими, ніж у рамках однієї окремої мови. Взаємодія, конфлікт двох мов, культур, літературних традицій значною мірою активізують генерування значень. Засоби іноземної мови посилюють цей процес всередині текстового простору, національно-культурна й літературна традиція забезпечують умови для появи та розгортання потенційних сенсів у позатекстовому середовищі. Таким чином, кожна окрема мова є генератором та трансформатором нових сенсів.

У плані сенсопородження позатекстовий простір не менш важливий, ніж мова. Семіосфера кожної нації контролює процес нарощування значень, генерування нових сенсів, збагачення культури новими кодами, появу нових інтерпретаційних позицій щодо твору, але, водночас, окреслює межі можливого варіювання тексту, адже навіть нові надструктури не здатні доповнювати текст принципово відсутніми у ньому кодами. Тобто, як вказує Дж.Ділі вслід за Ч.Пірсом, “все, що висловлене самим знаком поза його контекстом та умовами висловлювання, є наслідком його власного значення, об’єктивним елементом ситуації, в якій відбувається репрезентація одного іншим...” [4, 62].

У цьому контексті перекладознавчих досліджень доцільно використовувати постульований семіотикою термін “гомеостатична норма”, яким окреслюється процес семіозу *рівновага – порушення рівноваги – відновлення рівноваги*. У ситуації художнього перекладу з рівноваги виходить і твір, який перекладається, і та культурно-літературна система, в яку він входить. При цьому оригінал, виведений зі стану семіотичної рівноваги, виявляє здатність до саморозвитку, генерування та переорганізації сенсів. Структура семіопростору, що приймає іноземний твір, виходячи з рівноваги, теж активізує власний потенціал до переструктурування та самовідновлення. У певному сенсі переклад є тим переворотом, “у процесі якого інформація перегрупує коди та ідеології і виражає себе в новому коді та новій ідеології. Твір мистецтва, який вчить розуміти мову по-новому і дивитись на світ свіжим поглядом, як тільки появиться як новинка, відразу ж стає взірцем. Бо він встановлює нові звичаї у сфері кодів та ідеологій: після його появи нормальним буде таке розуміння мови і таке бачення світу, яке він показав. Постають нові коди і нові ідеологічні сподівання, і процес відновлюється” [5, 542]. Двом системам – твору та літератури доводиться перебудовуватись у тому разі, коли старий твір по-новому привертає увагу читачів у пізніші епохи й засобами оновлених кодів перекладається мовою сучасності. Динаміка систем забезпечує талановитим творам оновлення та довговічне життя.

Сучасні дослідження засвідчують наступне: “Найважливіший урок семіотичної теорії – множинність тексту, його апелювання не лише до реальності, яку він зображає через свої знаки, але до інших текстів. Ця властивість тексту впливає з властивості знаків, відкритої видатним семіологом Ч.С.Пірсом: знак пов’язаний не лише з об’єктом, який він позначає, але також із інтерпретантом – іншим знаком – і так до безконечності. Тобто, прилучаючись до ТЕКСТУ, ми тим самим піддаємося на дію “необмеженого семіозису”. Тому, працюючи над перекладом, у роботі з оригіналом варто зважати, зі скількома текстами ми насправді маємо справу” [1, 31]. Таким чином, з семіотичної точки зору переклад постає як мета-знак (знак знаку).

У такий спосіб художній переклад забезпечує зсув статичної моделі тексту відповідно до контекстуальних змін у різних національних культурах в певні історичні епохи, посилює коливання між синхронією та діахронією систем, що приводить до внутрішньої гетерогенності літературних явищ. Це дає підставу розглядати художні системи не як статичну синхронію, а як динамічну поліхронію, і перекладознавчі дослідження увиразнюють такий підхід до літературних феноменів. Разом з тим, літературний простір художнього перекладу може розглядатись як



“імпортуюча система”, що забезпечує різнонаціональні літератури новими темами, мотивами, жанрами, ритмами, художніми тропами тощо, оновлює їх та посилює динаміку їхнього розвитку.

Тому семіотика та теорія полісистем в рамках аналізу художнього перекладу відмовляються оперувати поняттям “адекватний”, надаючи перевагу іншій термінології: “еквівалентний”, “прийнятний”, “допустимий”. У царині семіотики типологічний опис різних мов, культур, літератур передбачає багатий набір допустимих кодів та потенційну можливість перекодування в межах перекладності / неперекладності. Семіотичний простір мистецтва, особливо літератури, окреслюється як такий, що не охоплюється жодною окремою мовою, а лише їх сукупністю. Тому художній переклад є вимушеною необхідністю, позаяк дозволяє розглядати кожен текст як маніфестацію різних мов та літератур, перекладати твори не тільки з однієї національної мови на іншу, але й з одних видів мистецтва на інші (на мову живопису, музики, кіно тощо), що дає змогу “імпортувати” / “експортувати” нові теми, образи, мотиви, ідеї, значення, сенси.

Художній переклад (не лише літературний, але й невербальний) забезпечує багатий матеріал для компаративної семіотики. З іншого боку, в контексті семіотичного аналізу художній текст постає “не як реалізація повідомлення якоюсь одною мовою, а як складний механізм, що зберігає різноманітні коди, здатний трансформувати отримані повідомлення і породжувати нові, як інформаційний генератор, що має риси індивідуальної особистості” [9, 90].

Усунувши постать автора, структуралізм переніс його функції на коди, структури та семіосферу: “Відкриваючи структурне буття твору, структурний аналіз зігнував індивідуально-людське, зробивши єдиною дійовою особою літератури закон мови як абсолютну реальність” [6, 206]. Постає перекладач набуває того ж статусу, що й постать автора: його роль полягає лише в “переписуванні” твору іншою мовою, “копіюванні” структури оригіналу. Відтак, перекладач, як і автор, не контролює цілісного значення твору; впорядкування його змісту, структури, внутрішньої та зовнішньої організації здійснюється, керується й контролюється кодами та функціями тексту. Разом з тим, семіотичний аналіз явищ художнього перекладу забезпечує вихід за межі структурного підходу, розширюючи цим сферу перекладознавчих досліджень і забезпечуючи простір для нових пошуків.

## Література

1. Архипова Л. Переклад як інтерпретація // Записки “Перекладацької майстерні 2000-2001”. Т.3. – Львів, 2002. – С.19-48.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
3. Вежбицкая А. Из книги “Семантические примитивы” // Семиотика. Антология. – М.: Академический проект – Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С.242-270.
4. Ділі Дж. Основи семіотики. – Львів: Арсенал, 2000. – 231 с.
5. Еко У. Риторика та ідеологія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 2002. – С.539-548.
6. Зборовська Н.В. Психологія і літературознавство. – К.: Академвидав, 2003. – 390 с.
7. Лотман Ю.М. Семіосфера. – СПб.: Искусство-СПб, 2000. – 704 с.
8. Лотман Ю.М. Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – 547 с.
9. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с.
10. Моррис Ч.У. Из книги “Значение и означивание”. Знаки и действия // Семиотика. Антология. – М.: Академический проект – Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С.129-143.
11. Мукаржовський Я. Мова літературна і мова поетична // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 2002. – С.425-447.
12. Штофф В.А. О роли моделей в познании. – Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1963.
13. Fokkema D.W. The semantic and syntactic organization of postmodernist texts // Approaching postmodernism: Papers pres. at a Workshop on postmodernism, 21-23 Sept., 1984, Univ. of Utrecht/ Ed. by Fokkema D.W., Bertens H. – Amsterdam – Philadelphia, 1986. – p.81-98.
14. Torop P. Towards the semiotics of translation // Semiotica, No3/4. – Berlin-New-York, 2000. – P.597-609.