

общающихся, о чем мы говорили выше), а соответственно и полнота понимания собеседника зависят от глубины этого знания.

При переводе возникает много трудностей, но наибольшие трудности возникают тогда, когда сама ситуация, описываемая в исходном тексте, отсутствует в опыте языкового коллектива - получателя сообщения (текста), иными словами, когда в исходном тексте описываются так называемые «реалии», то есть предметы и явления, специфичные для данного народа и страны. Тем не менее и в этих случаях трудность решения переводческой задачи не означает ее принципиальной невыполнимости, поскольку любой человеческий язык устроен таким образом, что при его помощи можно описывать не только уже известные, но и совершенно новые, прежде никогда не встречавшиеся ситуации.

Процесс перевода можно разложить на два основных этапа, соответствующих двум этапам в работе самого переводчика - этап анализа и этап синтеза [8: 233], где сущность первого этапа заключается в понимании переводчиком содержания исходного текста, а сущность второго - в выражении того же содержания средствами другого языка. Поскольку существуют расхождения в формальной и семантической структурах единиц двух языков, то неизбежны многочисленные и сложные преобразования, а любое преобразование сопряжено с определенной потерей информации. Поэтому переводчик должен стремиться свести эти трансформации к разумному минимуму, «лавируя между буквализмом и свободным переводом и стараясь найти между ними тот узкий, но достаточно глубокий проход, идя которым, он сможет прийти к желанной цели - максимально эквивалентному переводу» [8: 234].

Сегодня профессия переводчика стала поистине массовой. Переводческая практика не может быть успешной без научно обоснованной теории перевода. В то же самое время нужно помнить, что знание положений и принципов теории перевода не может заменить собой мастерство самого переводчика, поскольку «... перевод - это нечто гораздо большее, чем наука. Это также и умение, а вполне качественный перевод, в конечном счете, всегда является искусством».

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бархударов Л.С. Язык и перевод. – М.: Изд-во Междунар. отношения, 1975. – 239 с.
2. Бенедиктов Б. А. Психология овладения иностранным языком. – Минск: Вышэйшая школа, 1974. – 335 с.
3. Зимняя И. А. Психологический анализ перевода как вида речевой деятельности // Вопросы теории перевода. – М., 1978. – 151 с. (Тр. / МГПИИЯ им. М.Тореза; вып. 127).
4. Каган М.С. Мир общения. – М.: Политиздат, 1988. – 319 с.
5. Леонтьев А.А. Основы теории речевой деятельности. – М.: Наука, 1984. – 368 с.
6. Леонтьев А.Н. Проблемы развития психики. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2002. – 575 с.
7. Леонтьев А.Н. Деятельность, сознание, личность. – М.: Политиздат, 1985. – 304 с.
8. Ломов Б. Ф. Методологические и теоретические проблемы психологии. – М.: Наука, 1999. – 350 с.
9. Тарасов Е.Ф. Речевое воздействие: методология и теория. Методологические и теоретические проблемы речевого воздействия // Оптимизация речевого воздействия. – М.: Наука, 2000. – 240 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Олена Селіванова – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри порівняльного мовознавства і теорії та практики перекладу Київського національного лінгвістичного університету.

Наукові інтереси: лінгвоукраїнознавство, межмовна і міжкультурна комунікація, попередження соціокультурної інтерференції в процесі перекладу.

ПЕРЕКЛАД ПІДТЕКСТУ В ОПОВІДАННІ ДЖ.Д.СЕЛІНДЖЕРА “ДОБРЕ ЛОВИТЬСЯ РИБКА-БАНАНКА”

Марина ТАРНАВСЬКА (Кіровоград, Україна)

У статті розглядаються основні прийоми створення підтексту оповідання Дж.Д.Селінджера, пояснюються механізми їх адекватної передачі під час перекладу, аналізуються прийоми інтерпретації прихованих смислів на прикладі українських та російських перекладів твору.

The article deals with the basic means of subtext creation in the short story by D.J.Salinger, explains the mechanism of their adequate rendering in the process of translation, analyses the ways of interpreting of hidden meanings involving the Ukrainian and Russian translations of the work.

Джерома Девіда Селінджера справедливо вважають майстром створення підтекстів. Його твори, лаконічні та уривчасті, містять декілька смислових планів, які розгортаються в

залежності від способу прочитання, компетенції читача, його емоційного стану, та все ж мають таку глибину та багатозначність, котра відсилає реципієнта у безкінечність – „безодню смислу” і не дає кінцевих відповідей на його питання.

Складність прочитання текстів Селінджера обумовлює складність їх перекладу: за видимою простотою криється надзвичайна смислова насиченість кожного слова, образу, навіть графічної презентації. Перед перекладачем постає важливе і непросте завдання – передати поверхневий план твору і водночас спробувати зберегти потенційне „глибинне прочитання” (адже право остаточної інтерпретації завжди залишається за читачем). Актуальність проблеми перекладу підтекстів полягає насамперед у недостатній її дослідженості не лише у теоретичному, а й практичному плані. Безпосередній аналіз перекладів текстів письменників, які відомо створювали приховані плани, здатен виявити „механізми”, тобто способи передачі підтекстів, що практично неможливо у творах з „несвідомо” твореним прихованим смислом. Питанням адекватності передачі смислових планів художнього тексту займалися Галеєва Н.Л., Джваршейвілі Р.Г., Зорівчак Р.П., Кухаренко В.А., Попович А., Міллер Дж. та інші.

Завданням даної статті є проаналізувати існуючі (російські та українські) переклади першого (з циклу „Дев’ять оповідань”) та найбільш відомого оповідання Дж. Д. Селінджера „A Perfect Day For Bananafish” і спробувати з’ясувати наскільки вдалими виявились спроби перекладачів наблизити реципієнта до сприйняття підтекстових смислів твору.

Зауважимо, що дослідники творчості Селінджера не мають одностайної думки про можливі глибинні плани оповідання. Згадується і “сексуальна неадекватність” героя, що була причиною його дивної поведінки й самогубства [14: 19], і надчутливість людини, яка „не здатна змиритися зі злом навколишнього світу” [15: 20–28]. Відома російська дослідниця творів письменника І.Галинська розглядає “поверховий смисл” оповідання як структуру, що працює на створення емоційного сугестивного смислу – “раси” [3: 134–150]. Ця гіпотеза здається досить ймовірною, якщо згадати епіграф до циклу „Дев’яти оповідань” – філософську загадку дзен-буддизму, метою якої було пробуджувати інтуїцію. Такою “расою” в оповіданні є навіювання читачеві почуття любові [2: 33–44]. В.Руднев, автор відомого “Словника культури ХХ століття” вважає, що оповідання побудовано як загадка, яка, окрім очевидної, має щонайменше дві приховані відповіді, тобто два “прихованих смисли”: перший – психоаналітичний (аналіз поведінки головного героя та притчі про рибку-бананку з позицій психоаналізу) та “дзенський” (оповідання побудовано на принципах дзен-буддизму, яким захоплювався головний герой, про що свідчать логічно пов’язані з оповіданням повісті про Глассів – згідно з філософією дзен життя і смерть неподільні, і якщо людина вбиває себе в момент просвітлення, то це не трагедія, а шлях до нірвани). Руднев стверджує, що лише за умови врахування кількох інтерпретацій оповідання його можна зрозуміти “найбільш адекватно” [9: 352–355].

Для створення підтекстів Селінджер застосовує різноманітні прийоми, які зрештою працюють на „глибинність” твору одновекторно, тобто синхронно. Це і використання гостродинамічної кінцівки, котра ставить перед читачем питання, на яке немає прямої відповіді, і “принцип айсберга” – спосіб зображення подій, при якому “на поверхні” тексту міститься лише незначна частина інформації, необхідної для розуміння ідеї твору, більша ж її частина міститься у підтексті. Ще одним способом зображення подій, який ефективно працює на створення підтексту оповідання і який можна назвати “підтекстом у підтексті”, є алегорія. Підтекстовий смисл алегорії прояснює характер стосунків героя й навколишнього світу, розгортає його глибоке філософсько-драматичне світобачення. Для вибудови прихованого плану оповідання Селінджер використовує ряд інших художніх прийомів, що є типовими, характерними саме для підтексту. Це, насамперед, повтори: лексичні, синтаксичні, емоційно-оціночні та ситуативні, завдяки яким автор вибудовує так звані “лейтмотиви - пунктири”. Це також й еліптичні, тобто незакінчені, репліки. Важливим художнім прийомом, який активно працює на створення підтексту, є темпоритм.

Отже, розглянемо, як відображається „прихований” смисл твору у перекладах. Для здійснення аналізу ми взяли відомий переклад Рити Райт-Ковальової [11: 283-294] та український переклад Дитра Кузьменка [10: 159-167].

Спочатку звернемося до найдраматичнішого моменту твору – його кінцівки. Саме вона є „поштовхом”, яких змушує читача шукати пояснення вглибині твору, а значить її адекватний переклад є чи не найважливішим моментом. У контрасті з подіями, описаними у тексті оповідання, його кінець є динамічним і драматичним, що багато у чому досягається завдяки повторам, як лексичним, так і синтаксичним:

„He got off at the fifth floor, walked down the hall, and let himself into 507. The room smelled of new calfskin luggage and nail-lacquer remover.

He glanced at the girl lying asleep on one of the twin beds. Then he went over to one of the pieces of luggage, opened it, and from under a pile of shorts and undershirts he took out an Ortgies calibre 7.65 automatic. He released the magazine, looked at it, then reinserted it. He cocked the piece. Then he went over and sat down on the unoccupied twin bed, looked at the girl, aimed the pistol, and fired a bullet through his right temple”.

Переклад Райт-Ковальнової є майже дослівним, з повторами ключового займенника „он”:

„Выйдя на пятом этаже, он прошел по коридору и открыл своим ключом двери 507-го номера. Там пахло новыми кожаными чемоданами и лаком для ногтей.

Он посмотрел на молодую женщину - та спала на широкой кровати. Он подошел к своему чемодану, открыл его и достал из-под груды рубашек и трусов трофейный пистолет. Он достал обойму, посмотрел на нее, потом вложил обратно. Он взвел курок. Потом подошел к другому краю кровати, сел, посмотрел на молодую женщину, поднял пистолет и пустил себе пулю в правый висок”.

Проте переклад Дмитра Кузьменка виявляється більш вдалим, адже скориставшись прийомом опущення повторів займенника, він підтримує напружений ритм подій, що більш точно відповідає лаконічному стилю цієї частини оповідання:

„Выйшов на п'ятому поверсі, пройшов через коридор і зайшов до 507 номеру. Кімната була сповнена запахом нових шкіряних валіз та розчинника лаку для нігтів.

Він глянув на дівчину, що спала на половинці подвійного ліжка. Тоді він підійшов до однієї з валіз, відчинив її і дістав з-під купи трусів та сорочок автоматичний пістолет "Ортжис", калібру 7,65. Вийняв магазин, оглянув його та вставив назад. Зняв запобіжник. Потім підійшов до незайнятої частини ліжка, сів, подивився на дівчину, націлив пістолет і випустив собі кулю у праву скроню”.

Збереженню темпоритму сприяє і вибір перекладачем форми дієслова-підмета *“вийшов”*, на противагу перекладу Райт-Ковальнової, яка застосовує дієприслівник і тим самим „пом’якшує” чіткість тексту.

Опис пістолету у перекладах також відрізняється. В українському перекладі він є більш деталізованим і ближчим до оригіналу. Цей детальний опис дуже важливий, адже він додає реалістичності ситуації, а значить підсилює її драматизм.

Ще одна цікава деталь. В оригіналі кінцівки Селінджер не називає дружину Симора „Мюріель” – її ім’я, як і її особистість є вже абсолютно неважливими для чоловіка, який збирається вкоротити собі віку. Зараз вона просто *„the girl”*. Обидва перекладачі адекватно передають цей нюанс, та все ж більш точним виявляється не російський (*„молодая женщина”*), а український переклад (*„дівчина”*). Адже йдеться про подружжя, яке є ще зовсім молодим і „дівчина”-дружина ще більше підкреслює трагічну прірву між молодістю, життям і смертю.

Як бачимо, Дмитру Кузьменко (свідомо чи ні) вдалося точніше передати динамічність та драматизм „прикінцевої загадки”, а значить і стимул для читача занурюватися вглиб оповідання у пошуках підтексту.

Інший стильовий прийом – „принцип айсберга” – втілюється в оповіданні головним чином через діалогічне мовлення героїв. Текст діалогу насичений еліптичними реченнями та різними видами повторів: лексико-синтаксичними, емоційно-оціночними та ситуативними. При цьому незакінчені репліки вимагають від читача не пошуку їх, логічного продовження, а аналізу незакінченої фрази “вглиб”.

У цілому переклади оповідання досить адекватно передають головні елементи принципу айсберга: збережений і темпоритм, і еліптичність фраз, і повтори. Однак,

український переклад знову виявляється більш точним, особливо у деталях (а оскільки принцип айсберга побудований саме на деталях, вони є надзвичайно важливими). Так, репліка-повтор „*Are you all right, Muriel?*”, яка змушує читача відчуті внутрішню тривожність та напруженість ситуації, в українському варіанті незмінно звучить як „*З тобою все гаразд, Мюріель?*”, а у варіанті Райт-Ковальнової з’являється перестановка:

„*Are you all right, Muriel? Tell me the truth.*” – „Скажи, как ты, Мюриель? Только правду”.

Така перестановка стилістично прикрашає текст, але зовсім не працює на створення динаміки напруженості діалогу.

Також не зовсім умотивованим здається використання у російському перекладі зменшувальних суфіксів: „*мамочка*”, замість незмінно стриманого “*Mother*”; “*дочка*”, замість відстороненого “*the girl*”. За такого перекладу стає менш очевидним непорозуміння, яке існує між жінками, хоча воно відчутне у діалозі.

Загалом використання зменшувальних суфіксів широко застосовується у тексті перекладу Райт-Ковальнової („*Сибилочка*” замість „*Sybil*”, “*худенькие*” замість „*delicate*”, “*платочек*” замість „*handkerchief*”, “*дверцы*” замість „*doors*”, і багато інших). Такий перекладацький прийом має як недоліки, так і переваги. З одного боку, як уже зазначалося раніше, цей прийом пом’якшує оповідь, іноді спотворюючи смисл, що виражений неявно, а лише натяками, а також здатен порушувати темпоритм, який є неодмінним елементом створення підтекстів. З іншого боку, використання на протязі всього тексту слів зі зменшувальними суфіксами створює особливий стиль, характерний радше для талановитого письменника, ніж для перекладача. Застосування такого прийому виконує ще одну важливу функцію. Якщо не забувати, що оповідання побудовано за принципом давньоіндійської поезики і має навіювати читачеві приховане почуття, а саме, почуття любові [2: 16-18], то виходить, що Райт-Ковальова надзвичайно майстерно застосувала такий наскрізний прийом, який якнайкраще сугерує позитивний і лагідний емоційний стан.

Символіка і алегорія є, мабуть, найбільш складними для адекватної передачі явищами. Підтексти творів Селінджера неможливо уявити без символіки імен. Так ключовий для оповідання і для всього циклу герой носить ім’я “*Seymore*”, що у фонетичному прочитанні означає „бачити більше” (“*see more*”). І справді, Симор бачить те, що приховано від більшості людей навколо нього, він бачить суть речей, розуміє філософію життя. У перекладах цей символізм, на жаль, було втрачено, оскільки ані „*Симор*”, ані „*Сеймор*” не мають для читача внутрішньої мотивації. Ім’я головного героя обігрується Селінджером далі: дівчинка Сибілла, яка чудово порозумілась із Симором, жартівливо називає його “*See more glass*” (дослівно „бачиш більше через скло”). У підтексті автор підсилює думку про те, що Симор бачить немов скрізь скло те, що для інших залишається невидимим. Цей символ блискуче переданий у перекладі Райт-Ковальнової, яка використовує варіативний повтор, і зрештою зберігає символізм імені: „*Сими Глас, Семиглаз*”, тобто той, хто має більше очей, і бачить більше.

Дмитро Кузьменко застосовує транслітерацію з варіативним повтором: „*Це море зі скла, цей морзкла, цеймор...*”, а також експлікацію, але при такому варіанті перекладу втрачається досить насичений підтекстовий план.

Алегорична оповідь головного героя про рибок-бананок є квінтесенцією як твору, так і усього циклу оповідань, і є найбільш насиченою підтекстовими планами, а значить і засобами їх творення. Казка про рибок – блискуча алегорія суспільства, яке читач має змогу побачити очима героя; вона створена настільки просто і прозоро (недарма оповідь призначена для маленької дівчини), що адекватний переклад майже не потребує використання трансформацій. Але це лише один з кількох сугестивних планів, створених алегорією. Так, не можна забувати і емоційний підтекст твору – навіювання почуття любові, навіть еротизм. Для передачі такого емоційного підтекстового плану особливо важливими є деталі і повтори. Наприклад, синій колір, згідно з індійським філософським епосом, це колір синьої квітки лотосу – атрибута бога кохання Ками [2: 19]. Селінджер кілька разів згадує синій („*blue*”) колір в оповіданні. Райт-Ковальова зберігає назву кольору у перекладі: „*синее пальтишко*”, „*синие купальнички*”, „*ярко-синие (плавки)*” і тим самим за допомогою повторів

передає його символізм. Український переклад побудований на варіаціях: „блакитне пальто”, „блакитні купальнички”, але „яскравосині (плавки)”, і це дещо „зтирає” інтенсивність образу. Інша важлива риса – характер стосунків Симора і Сибіли, у яких в оригіналі маємо ледь відчутний еротизм, скоріше теплоту, яка, однак, має досить матеріальне вираження через компліменти Симора та його поведінку. Тут більш точним, на нашу думку, виявляється переклад Дмитра Кузьменка, який передає „дорослий” стиль спілкування героїв: „*Don't you ever wear a bathing cup or anything? he asked*”.

„*А ти що, не носиш купальної шапочки чи чогось такого? – запитав він*”.

„*А ты никогда не носишь купальной шапочки, не закрываешь головку? – спросил он*”.

Поведінка Симора також має прихований еротизм, і тут український переклад більш точно працює на створення емоційного підтексту:

„*The young man suddenly picked up one of Sybil's wet feet, which were drooping over the end of the float, and kissed the arch*”.

„Молодий чоловік раптово підняв одну з мокрих ніг Сибілли, що звисала з краю плоту, і поцілував згин”.

„*Молодой человек вдруг схватил мокрую ножку Сибиллы – она свесила её с плотика – и поцеловал пятку*”.

Важливою рисою підтексту є його багатозначність, „нескінченність”, а значить кожен реципієнт матиме власні думки, уявлення і емоції від прихованих планів твору. Та все ж можливо певним чином вплинути на сприйняття читача, спрямувати потік його думок, компенсувати „лакуни” за допомогою експлікацій та коментарів. Це особливо важливо для творів Селінджера, який свідомо створював підтекст, а значить надавав йому певної векторності. Тексти перекладів оповідання „*A Perfect Day For Bananafish*” супроводжуються досить численними поясненнями, але версія Дмитра Кузьменка є, на наш погляд, більш правильною: по-перше, посилання на коментарі надані безпосередньо у тексті, що допомагає читачеві одразу скеровувати свої думки „вглиб” оповідання; по-друге, коментарі не тільки перекладають і описують, а і надають варіанти трактувань, які розширюють можливості реципієнта сприймати приховані смисли. Так наприклад, символ „*rubber float*” Дмитро Кузьменко експлікує наступним чином: „*гумовий матрац (rubberfloat) – мова йде, швидше за все, про надувний матрац, але назву можна перекласти і як "гумовий човен" чи "гумовий пліт"*”. Ця багатозначність важлива, адже він є символом. Він немовби перетворюється на човен, коли на ньому пливе Сибілла, а потім знову стає звичайним мокрим і брудним матрацом” [10: 167]. Очевидно, така міні-інтерпретація символу додає інтенсивності алегоричній історії про рибок-бананок.

Підсумовуючи все сказане, приходимо до висновку про те, що адекватна передача підтекстових смислів (а особливо тих, які створювалися автором свідомо, як у випадку з творами Селінджера) є завданням надзвичайно важливим, і водночас складним. Підтекст – явище багатопланове і багатозначне, він створюється цілим рядом художніх прийомів, що працюють „однопланово”, тобто на одну і ту саму ідею, а значить головним завданням перекладача є ідентифікація і передача тих художніх прийомів, які задіяні у створенні прихованого смислу твору. В оповіданні Селінджера „*A Perfect Day For Bananafish*” такими прийомами є динамічна кінцівка, діалогічний принцип „айсберга”, повтори, темпоритм, алегорія та символи. Саме від адекватної передачі цих прийомів залежить повнота сприйняття та інтерпретації читачем прихованих планів тексту, а зрештою і його поверхневих смислів.

Важливо зауважити, що прийоми створення підтексту є настільки ж різноманітними, як і сам підтекст. Перспектива даного дослідження полягає у розширенні спектру художніх засобів і прийомів, здатних створювати приховані смисли, та подальшому вивченні механізмів їх інтерпретації під час перекладу.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Галеєва Н. Л. Параметры художественного текста и перевод. – Тверь, 1999. – 155 с.
2. Галинская И.Л. Философские и эстетические основы поэтики Дж.Д.Сэлинджера. – М.: Наука, 1975. – 110 с.
3. Гринцер П.А. Теория эстетического восприятия (краса) в древнеиндийской поэтике // Вопросы литературы. – 1966. – №2. – С. 57–63.

4. Джваршейвили Р.Г. Психологическая проблема художественного перевода. – Тбилиси: АН ГССР. Ин-т психологии им. Д.Н. Узнадзе, 1984. – 66 с.
5. Зорівчак Р.П. Реалія в художньому мовленні; перекладознавчих аспект. – Львів: Іноземна філологія, 1994 – 286 с.
6. Кухаренко В.А. Индивидуально-художественный стиль и его исследование. – Киев – Одесса: Виша школа, 1980. – 167 с.
7. Миллер Дж. Образы и модели, уподобления и метафоры// Теория метафоры. – М: Прогресс, 1990. – С. 236 – 283.
8. Попович А. Проблемы художественного перевода. – Благовещенск: БГК им. Бодуэна де Куртене, 2000. – 180 с.
9. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. – М., 1999. – 578 с.
10. Селінджер Дж.Д. Чудовий день для рибки-бананки / Переклад Д.Кузьменка // Всесвіт. – № 7-8. – 2004. – С. 159 – 167.
11. Селінджер Д., Воннегут К. // Библиотека литературы США. – М.: Радуга, 1983. – 764 с.
12. Селінджер Дж. Избранное. – М.: Прогресс, 1982. – 314 с.
13. French W. J.D. Salinger. – N.Y., 1963. – 520 p.
14. Gwynn F., Blotner J. The Fiction of J.D. Salinger. – University of Pittsburgh Press, 1958. – 292 p.
15. Miller J.Jr. J.D. Salinger. – Minneapolis, 1965. – 117 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Марина Тарнавська – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри перекладу та загального мовознавства Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: теорія літератури, інтерпретація та переклад художнього тексту, механізми творення підтекстових смислів та їх переклад.

РЕАЛІЯ І КУЛЬТУРНО МАРКОВАНИЙ ЗНАК: ТЕРМІНОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА

Юлія ЧАЛА (Київ, Україна)

Показові концепти історичної доби, які визначають специфіку конкретного соціуму, особливості його матеріальної культури, виражаються у художніх творах за допомогою культурно-маркованих знаків. Культурно-маркований знак є поняттям, ширшим за обсягом, ніж поняття реалія. Вони знаходяться у позиції взаємодоповнення. Для передачі «асоціативного шлейфу» культурно-маркованих знаків при перекладі художнього твору, який відображує Вікторіанську добу, доцільно застосовувати прийоми, що відтворюють як референтне ядро знаку, так і його ціннісний та образний компоненти.

Translation is considered through its correlation with such notions of cognitive linguistics as concept, cultural concept and artistic world picture. These notions are distinct in and relevant for the Victorian era in Great Britain. They are actualized through a variety of culturally and temporally marked signs of material and ideational character, additionally filtered by the authors' artistic perception of the world. All basic Victorian concepts and CMS are multidimensional, each dimension adding a particular nuance to the general picture. The faithful transfer of all these conceptual nuances that help reproduce the fullest possible image of the Victorian world in the Ukrainian culture should become the ultimate goal of any translator. All concepts are studied through their three components: reference, value and image, which are expressed both explicitly and implicitly. The associations, connotations and implications of CMS may become a pitfall for translators. Any noticeable deviation from conceptual meanings may entail the distortion and "asymmetry" of the target world picture in the translation.

Когнітивістика значною мірою вплинула на розвиток науки про переклад, як в теоретичному, так і в практичному аспекті. Формування понять «картина світу» і «концепт» співпали в часі з культурним поворотом у перекладознавстві (А. Лефевр, С. Басснет). Ці поняття в художньому перекладі значно чіткіше висвітлили перекладачеві художнього тексту коло його завдань, а саме на рівні переходу від культури до культури.

Переклад художнього тексту – це відтворення максимально наближеної до вихідної картини світу, яка виражає етнокультурну специфіку соціуму. Здійснюючи переклад тексту, який створювався автором в іншому соціумі і представляє іншу картину світу, перекладач має дослідити особливості, що відрізняють картину світу автора оригінального тексту від його власної, і визначити, як саме такі особливості виражені у тексті твору.

Термін «картина світу» одним з перших на початку ХХ століття у царині фізики почав застосовувати Г. Герц. У логіко-філософській сфері застосування цього терміну запропонував Л. фон Вітгенштейн [3], а в антропології та лінгвістиці – Л. Вайсгербер [2]. У 60-х р. ХХ століття до цієї проблематики зверталися філософи та лінгвісти Г.А. Брутян, Р.Й. Павільоніс, Ю.М. Караулов, А.Я. Гуревич, Д.С. Раєвський та інші. Поняття «картина світу» стало одним з центральних у гуманітарних науках, перш за все, лінгвістиці, філософії, культурології, етнографії. Під терміном «картина світу» у сучасній науці розуміють цілісний образ світу – сукупність ціннісних уявлень людини про світ, які розкривають особливості її світобачення. Картина світу включає ціннісно-орієнтоване знання про світ, що виникає у людини як підсумок усієї її духовної діяльності. Картина світу як категорія свідомості була б