

## ТИПИ ПЕРЕКЛАДУ І АДЕКВАТНІСТЬ

*А.М. Науменко*

*Запорізький державний університет*

В антології 2002 року про німецькомовну лірику Буковини відомий український перекладач і літературознавець П.В.Рихло називає її то “загубленою арфою”, то “затонулою поетичною Атлантидою” (Рихло 2002:4,9). І хоча цими двома означеннями він окреслює сьогоденну забутість дослідниками і читачами колись пишно квітучого красномовного осередка буковинської літератури, все ж після ознайомлення з його збіркою здається, що їх треба використати не у прямому авторському, а такому переносному змісті, який має для перекладознавства загальнотеоретичний і вагомий практичний характер: а чи не загублюється “арфа” оригіналу під час його перекладу, чи не поглинають “води” перекладу “Атлантиди” першотвору? Неважко побачити, що у наведеному запитанні акцент ставиться не на перекладачеві (все одно, буде він конкретно людиною або ідеальною абстракцією), а на обмеженості самого традиційного перекладу, а зважаючи на те, що П.В.Рихло є одним з небагатьох у світі і одним з якісних в Україні прихильників монографічного перекладу, поставити питання саме так буде цілком справедливим.

Звісно, що історія європейського перекладу складалася протягом останніх трьох з половиною тисячоліть як історія одностороннього перекладу (тобто як перекладу одним перекладачем одного твору іншомовного автора), а не як історія монографічного перекладу, під час якого один перекладач опрацьовував всі твори конкретного автора. Заява про хронологічну протяжність європейського перекладу більш ніж три тисячі років може викликати у фахівців здивування, тому що традиційно історію європейських країн починають лише з IX сторіччя нашої ери з часів появи кирилізованого або латинізованого письма у стародавніх європейських народів або трохи раніше, але все одно значно пізніше легендарного народження Христа. Залишаючи зараз осторонь державну, військову, соціальну та інші історії Європи, не можна не вказати на той впадаючий у вічі факт, що європейський переклад починається задовго до власного буття європейських країн, бо традиції античної доби зумовили зміст і подекуди навіть форму літературного життя Європи. Літературознавці з часів Середньовіччя, а найбільш активно й впливово – з часів Відродження відлічують історію європейської белетристики з початків стародавньої Греції I тис. до н.е. Ще більше така залежність європейських культурних традицій від закономірностей античних помітна у галузі перекладознавства.

Якщо оцінити переклад як відповідність перекладацького витвору оригіналу (забудьмо на деякий час про те, що практики і теоретики перекладу завжди наповнюють поняття “відповідність” різним, іноді протилежним змістом, і признаємо умовно справедливим його побутове, загально прийняте тлумачення як “точність”, “тотожність” тощо) і якщо згадати про рівень такої відповідності, котрий може бути за своєю логікою лише потрібним (дослівним, вільним, адекватним), то тоді історію європейського перекладу треба буде поділити схематично на три періоди за суто перекладознавчим принципом становлення й панування конкретного типу перекладу зі ступенем його відповідності оригіналу, а не за усталеним і вже традиційним, хоч і помилковим для перекладознавства літературознавчим чинником соціальної доби (тобто не Античність, Середньовіччя, Відродження і т. ін.: а) ранній (ранньоєвропейський, або дослівний з двома підперіодами: хронологічно доєвропейським і хронологічно власне європейським від хетського перекладу шумерського епосу “*Пісня про Гільгамеша*” у II тис. до н.е. до друкарства німця Й.Гутенберга у 1440 н.е., яке неймовірно покращило, здешевило й поширило матеріальну базу перекладознавства і тим значно прискорило його розвиток); б) середній (середньоєвропейський, або вільний: від Гутенберга до англійця А.Тайтлера у 1790 з його новою для перекладознавства теорією збереження лише *враження* від оригіналу, яка ґрунтується на національній забарвленості і тому на перекладацькій невідповідності мов); в) новий (новоєвропейський, або адекватний з трьома підперіодами: напівадекватним, функціональним, комп’ютерним від перекладів романтиками через німця У.Вілламавіца-Мьоллендорффа у 1891 з його несподіваною для теорії перекладу тезою про необхідність урахування психології перекладача до електронного перекладу сьогодення, тієї механізованої доби, яку провідний сучасний український перекладознавець М.О.Новікова влучно назвала “*добою перекладів без оригіналів і перекладів без перекладачів*”) (Новікова 1998:73).

Найбільш цікавим для матеріалу й висновків даного дослідження є перший період, бо саме він породжує три напрямки, три магістральні закономірності, три означені вище історичні періоди європейського перекладу. Цей перший період легко ділиться на два підперіоди: власне європейський (з IX ст.н.е., бо письмових пам’яток більш раннього часу не залишилось) і його доєвропейський витік I,5 тис. до н.е.–IV ст.н.е. Якщо визнати, що європейська цивілізація виникла як складна суміш (а іноді і як синтез) власних політеїстичних язичницьких вірувань та інтернаціонального монотеїстичного християнства і що останнє є за своєю суттю філософським породженням і філологічним продовженням (зрозуміло, між іншим) теж монотеїстичного, хоч і націоналістичного іудаїзму, то не можна не дійти логічного висновку, що філософські та філологічні джерела іудаїзму і християнства будуть також початками і європеїзму. В усякому разі цей висновок активно спрацьовує у галузі перекладознавства. Так, головні мотиви, сюжетні епізоди, образи і навіть вирази іудаїзму (*Тори*, або *П’ятикнижжя Мойсеєва*) і християнства (*Біблії*, зокрема *Нового Заповіту*) неважко знайти у письмових пам’ятках доіудаїстської і дохристиянської доби, а це означає, що на зазначені вище так звані “Святі писма” іудеїв і християн активно й плідно вплинули переклади письмових (або усних) витворів народів, атеїстично кажучи, “добожественних” попередніх часів. Так, майбутні іудейські казки про створення Богом людини з праху та легенду про великий потоп тощо знаходимо вже у шумерській “*Пісні про Гільгамеша*” (III тис. до н.е., тобто за тисячу-півтори тисяч років до появи іудаїзму), переклад якої мовою хеттів було зроблено у середині II тис.

до н.е. (саме у той час, коли народжувався іудаїзм); цей переклад за його змістовним впливом через низку *Tora-Старий Заповіт-Новий Заповіт*-світська література, а від часів європейського Середньовіччя і за його перекладацьким впливом (через принцип “переклад як обробка”) можна і треба вважати першим європейським перекладом (або його витоком). Так, сюжети майбутніх християнських байок про статеві зносини Бога із земною жінкою і притча про народження від цього Боголюдини, яка вершить низку нелюдських (тобто неспроможних для нормальної людини) вчинків для спасіння людства, наявні у сказаннях про героїв (боголюдин) з міфології стародавньої Греції (зокрема також і у поемах її славнозвісного співця Гомера, який безпосередньо своїми творами і через переклади його поем наступними поколіннями впливав майже безмежно на ранню християнську і європейську літератури. Тут перш за все треба назвати Лівія Андроніка (III тис. до н.е.) засновника римської словесності і її (а через це і європейського) першого перекладача (“*Odyssey*” Гомера), прихильника вільного типу перекладу (точніше: перекладу-обробки).

Треба відразу наголосити на тому, що, хоча ранньоевропейський період перекладу вище справедливо було названо дослівним, бо саме цей тип перекладу панував у ньому, а особливо у хронології власне європейського підперіоду (з IX ст.н.е.), вже у часи доєвропейського підперіоду можна зустріти значні доробки у галузі двох інших типів якісного (відповідного) перекладу – вільного та адекватного. Так, до дослівного (іноді навіть буквального, тобто літерного у прямому розумінні цієї лексеми) треба віднести переклад у III тис. до н.е. книг *Старого Заповіту* з давньоєврейської грецькою (під назвою *Септуагінта*) або (щоправда, частково, бо тут є місцями вільний і адекватний типи перекладу) переклад у IV ст.н.е. ченцем Софронієм Ієронімом книг усієї *Біблії* з декількох мов оригіналу однією мовою – народною латиною (через народність, а не літературність латинської мови, яка на часи Ієроніма була вже безповоротно суспільством втрачена, цей переклад отримав назву *Вульгата*). Про приклади вільного перекладу (перекладу-обробки) вже було сказано раніше, а до адекватного типу перекладу можна, за традицією, віднести переклад у I ст. до н.е. римським політичним і культурним діячем Ціцероном промов грецького ритор Демосфена та грецького трагіка Есхіла.

Про переважання дослівного типу перекладу у першому періоді яскраво свідчить такий факт: у *Вульгаті*, у *П’ятикнижжі Мойсеєвім*, розповідається про повернення святого пастора іудеїв після його зустрічі з Богом Яхве на горі Сінай. За психологічною логікою змісту цього епізоду зі статуєю Мойсея повинно щось коїтися, бо ж на нього впала слава й благодать Господня. І дійсно, у тексті перекладу написано, що на голові Мойсея... роги. Великий італійський відродженець Мікеланджело так і зробив всесвітньо відому статую свого Мойсея з рижками. Отже, протягом майже 12 сторіч, поки Тридентський собор (1545-1563) не вирішив відкрити Ієронімський переклад *Вульгати*, християни, мабуть, не помічали, що їх славнозвісний релігійний предок своєю постсінайською головою більш скидався на диявола, ніж на святого пророка. Навіть геній Мікеланджело не помітив простої перекладацької помилки у *Вульгаті*. Справа у тому, що давньоєврейська мова, якою змальовано аналізований епізод у *Tori*, не використовувала на письмі голосні літери, і тому у відповідному місті оригіналу стояла лексема “*crn*”, яку християнський чернець-перекладач заповнив голосною “*e*” і прочитав як слово “*ceren*” (роги), тоді як автор стародавнього тексту *Tori* мав на увазі голосну “*a*”, тобто слово “*caran*” (світитися, себто променіти, мати німб).

Все сказане є фактологічним підґрунтям висунутій вище тезі, що історія європейського перекладу останніх трьох з половиною тисячоліть складалася як історія одностороннього, а не монографічного перекладу. Іншими словами, перекладачі традиційно працювали над одним або двома-трьома творами окремого автора і занадто рідко (майже ніколи) над його повною творчістю. Неважко погодитись з думкою, що перекласти один, нехай навіть великий за обсягом витвір письменника є значно легшою працею, ніж переклад його всіх творінь, бо в останньому випадку на перекладача починають тиснути такі об’єктивні чинники оригіналів, як складніша філософія, розмаїття стильової манери, залежність від різних історичних часів тощо. Мова тут, зрозуміло, не йде про ті рідкісні твори, які народжувались у автора протягом багатьох десятиріч і через це можуть слугувати синонімом його всієї художньої діяльності (наприклад, “*Фауст*” Гете), переклад яких теж стає монографічним. Прикладів монографічного перекладу у хронологічно доєвропейському підперіоді майже немає: не сприймати ж за такий *Септуагінту* або *Вульгату*, тому що, по-перше, ані *Старий Заповіт*, ані *Новий* з філологічного боку не можуть належати одному авторові (це тільки для віруючого як неаналітичної людини обидва *Заповіти* написала або надиктувала, що у даному випадку синонімічно, одна істота: Бог-Отець - *Заповіт Старий*, а Бог-Син – *Заповіт Новий*), а по-друге, *Септуагінту* зробило більш ніж 70 перекладачів (точніше її зробило більш ніж 70 перекладів і, отже, вона є перекладом сумарним), а *Вульгату* Софронію Ієроніму допомагали створювати провідні гебраїсти того часу (Бен Анін, Лідд та ін.), так що вона теж може вважатися сумарною. У хронологічно власне європейському півперіоді і у наступні перекладацькі доби приклади монографічного перекладу знайти вже можна, але і їх небагато. Так, Герхард Кремонський, іспанський чернець і вчений, 27 років перекладав – серед іншого – твори стародавніх греків Арістотеля і Архімеда. Так, у новоевропейському періоді можна назвати переклади А.В.Шлегелем п’єс Шекспіра (але і цей переклад є за своєю суттю частково сумарним, бо Шекспіра А.В.Шлегель перекладав разом з Л.Тіком і особисто опрацював лише 17 п’єс великого англійського драматурга). Так, у новітньоєвропейському підперіоді росіянин М.О.Холодковський майже півсторіччя (1878-1922) перекладав “*Фауста*” Гете, над яким сам його творець працював теж не менше часу (шість десятиріч, 1770-1832).

Але в цілому монографічний переклад не був і не є суттєвим явищем у європейському перекладі: тут частіше використовували сумарний переклад, тобто “склеювали” переклад одного оригіналу з декількох перекладів різних авторів. Ось лише один приклад щодо російських та українських перекладів “*Фауста*” Гете, який вже частково наводився у своїх публікаціях [Naumenko 2001:179]: 1877 (5 перекладачів); 1889 (7 перекладачів); 1895 (5 перекладачів); 1917 (5 перекладачів.); 1929 (3 перекладачі); 1931 (4 перекладачі);

1950 (2 перекладачі); 1963 (4 перекладачі); 1968 (4 перекладачі); 1973 (4 перекладачі). Можна було б навести багато прикладів повного зібрання творів якого-небудь письменника у перекладах декількох авторів, прикладів все того ж сумарного перекладу, але немає сенсу цього робити, бо приклад з *“Фаустом”* Гете втілює сутність і практику такого перекладу. Неважко зрозуміти, що остання має один вагомий недолік, котрий не дозволяє оцінити її як позитивне явище: різностильовість фрагментів, що складають сумарний переклад, тоді як його оригінал завжди одностильовий, бо належить до наслідків натхнення одного творця.

Ті рідкісні випадки, коли стиль майстра красного письменства (тобто філософія пізнання життя) у наступному витворі суттєво змінюється, означають лише одне: змінилася психологія колишнього майстра, бо він став зовсім іншою людиною. Так, наприклад, між всевітньо відомим німецьким романтиком Ф.Гельдерліном, який геніально творив до 1799 (тоді йому було лише 29 років), і мало кому відомим німцем Ф.Гельдерліном, який пересічно прожив ще 44 роки, але вже у зовсім “іншому” стилі, лежить хвороба шизофренії - втрата розуму. А російський письменник В.Сірін, навіть коли він став з 1940 року творити англійською мовою тільки як В.Набоков і належати, за мало доказовими ствердженнями критики, до провідних стилістів американської літератури, все ж таки за своїм стилем залишився тим самим російським письменником В.Набоковим: достатньо уважно прочитати хоча б його англомовний роман 1957 року *“Пнін”* і порівняти з його російськомовним романом *“Захист Лужина”*. Аналогічно є і ситуація з “двома авторами” в обличчі однієї людини: Мольєр, Бальзак та ін. Таким чином, наведені факти аргументовано свідчать, що під час наукових дискусій про те, чи не має наступний твір великого майстра слова завжди інший (новий) стиль відносно творів попередніх, помилково змішуються зовсім різні поняття – “стиль” і “стильова манера”, методологія і методика творчості, тобто вербальне втілення світогляду (це і є стиль, методологія красного письменства, філософія пізнання) і вербальне оформлення конкретного невербального задуму (це і є стильова манера, методика художнього письма, лінгвопоетика пізнання). Отже, явище монографічного перекладу заслуговує на особливу увагу перекладознавців як через свою рідкісність у європейській історії, так і через свою високу якість щодо всієї творчості окремого письменника у порівнянні з поширеними одностильовими та сумарними перекладами. Цілком зрозуміло, що якість будь-якого перекладу залежить від творчого професіоналізму його виконавця: на практиці може і конкретний сумарний переклад майстрів бути кращим за монографічний переклад якогось ремісника. Але теоретично монографічний переклад завжди вище сумарного при одному і тому ж рівні професіоналізму їх авторів, бо монографічний переклад притаманно краще відображає одностильовість, тоді як сумарний її обов’язково втрачає; а одностильовість і є художньою суттю оригіналу, якщо під нею – на цьому треба наголосити ще раз – розуміти вербальне втілення світогляду автора.

Копіткий порівняльний аналіз перекладу і оригіналу завжди свідчить про велику кількість суттєвих розбіжностей між ними (про формальні мова тут не йде, бо і так зрозуміло, що вони просто повинні бути через національну забарвленість усіх мовних рівнів): різні стилістики, різні асоціації, різні мотиви, мотивації тощо. Тому вже зараз можна сказати, що “арфа” першоджерела дійсно загублюється, але не нащадками, а через переклад; що “поетичну Атлантиду” оригіналу справді затоплюють, але не водами забуття, а «літературною водою» перекладу. Зрозуміло, що тут проблема не у перекладачеві, а у суті традиційного перекладу взагалі, з одного боку, і сенсі перекладацького текстотворення, з іншого. Зовсім не випадково перекладач часто-густо навіть покращує оригінал, бо без цього нісенітниця автора будуть читачем сприйняті як безглуздя самого перекладача. Як відомо, перекладач у процесі перекладу виконує три функції, тобто має три в дійсності неподільні, цілісні, між собою синтетично поєднані, але все ж таки аналітично окремо діючі іпостасі: дослідника (оригіналу), творця (перекладу), критика (порівняння оригіналу і перекладу). Під час порівняння треба перш за все детально висвітлити найбільш продуктивну іпостась перекладача - дослідницьку, відразу ж паралельно його не менш вагому іпостась творця перекладу і – лише винятково за потреби – іпостась критика перекладу у нього (бо це третє лице перекладача занадто складне для аналізу і повинно бути об’єктом особливої розвідки). Лише після цього можна перейти до з’ясування чинників, які зумовлюють, критично кажучи, недо- або перепереклад оригіналу. Як нещодавно писалося у статті (Науменко 2001:133-139), питання про переклад як відповідність оригіналу рідко коли розглядається теоретиками і тим більше практикаками: вважається, що адекватність легко досягається, якщо перекладач має певний професійний рівень. Однак таке міркування є уявним, і проблема адекватності цим шляхом не усувається, а посилюється, бо у триєдиній ланцюзі перекладацького акту (оригінал-перекладач-результат) воно не враховує закони мов оригіналу та перекладу, філософію сприйняття тексту, психологію творчого акту і т.ін.

Справжній адекватний переклад зробити неможливо. Його недосконалість стверджували і самі перекладачі: В.А. Жуковський (що перекладач віршів є завжди суперником автора оригіналу), О.К. Толстой (що треба перекладати не зміст або форму, а лише враження), В.Я Брюсов (що треба вибирати в оригіналі тільки один, але головний компонент художнього багатства і доводити лише його до читача) та ін. Про право перекладача на свідомий відхід від оригіналу казав і перекладач Б.Л. Пастернак (Пастернак 1956:794), і перекладознавець С.С. Прокопович (Прокопович 1980:40). Художній переклад з будь-якою мірою наближення до оригіналу (на відміну від дослівного перекладу) є завжди обробкою, яка від справжньої (тобто офіційної, самим перекладачем заявленої) відрізняється лише тим, що перекладач запевнює себе (та й то не завжди), що він перекладає, а не оброблює, хоч насправді він є теж “оброблювач”. Закони, згідно з якими суб’єктивно бажання перекладача перекласти адекватно породжує об’єктивно обробку оригіналу, дуже складні: тут і філософія (дійсність та її художнє відбиття), і естетика (специфіка художньої творчості), і психологія (белетристика як мовний акт), і лінгвістика (закони мов оригіналу та перекладу), і літературознавство (позамовні компоненти художнього образу) тощо, про що детально писалося у праці (Науменко 2000:193-196). Якраз під тиском цих

факторів переклад завжди відрізняється від оригіналу принаймні невідповідністю соціальної дійсності, неадекватністю ідей, нетотожністю мовних засобів.

Саме тому процес перекладу взагалі треба оцінювати сьогодні принципово по-новому. Перш за все потрібно звернути не просто більш пильну увагу, а взагалі увагу на оригінал і прийняти за основу, що його зміст та форма втілюють якусь концепцію в тому сенсі, в якому її розуміє багато мистецтвознавців, стверджуючи, що задум художнього твору ніколи не можна передати іншими засобами, крім тих, які вже використав його творець. Подібні твердження наштовхують на роздуми про вагомність категорії “концепція” для суті й функціонування перекладу й перекладознавства. Необхідність змістовно іншого, ніж дотепер, аналізу цієї категорії зумовлена самою історією теорії та практики перекладу. Відомо, що про неминучість суттєвих втрат у перекладі красномовно свідчать теоретичні праці як перекладознавчого, так і спорідненого характеру не тільки останніх років, а й давноминулих часів: В.Гумбольдта у Німеччині початку 19 ст., Е.Сепіра у США 30-х років ХХст., Р.О.Будагова в Росії 70-х р. ХХст., Н.Кімури в Японії 90-х р. ХХст. та ін. В одній Україні останніх п’яти років можна навести прізвища десятків дослідників нової формації, які вважають руйнуючі оригінал втрати під час перекладу об’єктивно неминучими. Це В.І.Говердовський, В.В.Мірошніченко, А.Е. Левицький, І.Б.Радченко, В.П.Андрієнко, І.Вороновська та ін. Про об’єктивну неминучість втрат суттєвих якостей оригіналу при їхньому перекладі свідчать і теоретичні положення методологічно споріднених наук. Так, видатний радянський теоретик літератури Л.І.Тимофєєв (Тимофєєв 1958:313) вказував, як і до нього В.М.Жирмунський (Жирмунський 1977:28), на те, що слово у художньому творі є “самостійною одиницею розповіді”, а це практично означає, що порушення у перекладі однієї одиниці може призвести до зміни сенсу всього оригіналу. Про перекручення оригіналу через граматичну невідповідність перекладу яскраво і аргументовано писав Р.Якобсон (Jakobson 1981:631).

З погляду на те, що мовний оригінал є вербальним втіленням певної інформації, можна до теорії його перекладу (тобто “переоформлення”, передання інформації) застосувати математичну модель категорії “інформація”, запропоновану ще у 1965 році для штучного інтелекту провідним математиком світу - російським академіком А.М.Колмогоровим, який стверджує, що кількість інформації втрачається під час передання останньої від адресанта до адресата (Колмогоров 1965). Та й самі сучасні перекладачі вважають, що досягти адекватності перекладу майже неможливо, хоч і сподіваються на щось подібне: “Зрозуміло, що жоден поетичний переклад не може бути цілком адекватний оригіналові, оскільки вони (переклад і оригінал) виникають і функціонують у різних мовних світах та культурних контекстах. Однак вектори силового поля кожного перекладу повинні бути спрямовані – в ідеальному випадку – на досягнення якомога більшої ідентичності” (Рихло 1998:123).

Отже, сучасне перекладознавство знає два когнітивних полюси відштовхуючих один одного зарядів (можливість і неможливість повноцінного перекладу), і в ньому не припиняються спроби звести їх до цілісної гармонії, якщо навіть вона і буде лише удаваною. Так, у 1970 році відомий майстер практики і непоганий дослідник теорії перекладу росіянин В.В. Левік заявив стосовно цих полюсів: “Мистецтво перекладача, як і мистецтво фокусника-ілюзіоніста, ґрунтується на обмані. Перекладач створює зовсім інше, зовсім несхоже на оригінал, але обманює нас ілюзією повної схожості” (Левік 1970:81).

Отже, якщо “концепцію” визначити кінцевою метою та головним засобом процесу перекладу, то можна сформулювати новий підхід до нього як до перекладу концептуального. Для нього, зрозуміло, важливо, щоб здобуток відповідав нормам мови перекладу, щоб його лінгвістичні особливості збігалися з їх еквівалентами в оригіналі, щоб екстралінгвістичні явища початкового тексту були достоту перенесеними до перекладу тощо. Все це важливо для концептуального перекладу, але, однак, є другорядним, тому що вирішальну роль тут відіграє збереження концепції. Якщо вона збережена, то читач має справжній, тобто точний, переклад, якщо ж ні – тоді перед ним лежить лише обробка оригіналу, цитат новий, самостійний твір до того ж сюжету. Як зберегти концепцію – це тема окремого дослідження, але зрозуміло вже і зараз, що головний шлях подолання традиційної неперекладності пролягає у сфері відмов від змістовних та формальних особливостей оригіналу та створення перекладу як самостійного явища мовою перекладу, але несамостійного за своєю концепцією.

Лише тоді “арфи” оригіналу не буде втраченою, а його “поетична Атлантида” залишиться незатопленою.

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Жирмунский В.М. Задачи поэтики // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. - Л., 1977. - С. 28.
2. Колмогоров А.Н. Три подхода к определению понятия количество информации // Проблемы передачи информации. - Т.1. - М., 1965.
3. Левик В.В. Лев Гинзбург: Опыт литературного портрета // Мастерство перевода. - М., 1970. - С. 81.
4. Науменко А.М. Похоронна й задрзна для перекладу // Вісник Сумського державного університету: Серія Філологічні науки. - Суми: СумДУ, 2001. - №5 (26). - С. 133-139.
5. Науменко А.М. Перевод как обработка // Вісник Харківського національного університету. - №471. - Харків: Константа, 2000. - С. 193-196.
6. Новікова М.О. Нове в теорії перекладу // Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі: Наукова монографія / За ред. А.М.Науменка. - Запоріжжя: ЗДУ, 1998. - Т.3. - С. 70-74.
7. Загублена арфа. Антологія німецькомовної поезії Буковини / Концепція видання, переклад, передмова та бібліографічні довідки Петра Рихла. - Чернівці: Золоті литаври, 2002. - 544 с.
8. Рихло П. “Фуга смерті” Пауля Целана в слов’янських перекладах // Вікно в світ. - К.: НАНУ, 1998. - №2. - С. 122-127.
9. Пастернак Б. Заметки к переводам шекспировских трагедий // Литературная Москва. - М., 1956. - С. 794.
10. Прокопович С.С. Адекватный перевод или интерпретация текста? // Тетради переводчика, 1980. - № 17. - С. 40.
11. Тимофеев Л.И. Очерки теории и истории русского стиха. - М., 1958. - С. 313.
12. Jakobson, Roman. Selected Writing. III. - New York: Montou, 1981. - P. 631.
13. Naumenko Anatolij M. Goethes „Faust“ in ostslawischen Übersetzungen // Das Wort. - Moskva: DAAD, 2001. - S. 177-195.

Надійшла до редколегії 18 березня 2003р.