

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Донецький національний університет економіки і торгівлі
імені Михайла Туган-Барановського

Кафедра іноземної філології, українознавства та
соціально-правових дисциплін

ОСОБЛИВОСТІ

ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ: СТИЛІСТИЧНИЙ АСПЕКТ

Кривий Ріг
Видавець ДонНУЕТ
2022

УДК 81'255.4
ББК 60.56(4Укр):6(2)
О-76

Рецензенти:

Алексєєв А. Я., доктор філол. наук, професор кафедри перекладу
НТУ «Дніпровська політехніка»

Короткова Ю. М., доктор пед. наук, професор кафедри соціально-гуманітарних
дисциплін Донецького державного університету внутрішніх справ

Козлов Р. А., доктор філол. наук, професор кафедри української літератури
і компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка

Рекомендовано до друку

*Вченою радою Донецького національного університету економіки і торгівлі
імені Михайла Туган-Барановського
(протокол № 11 від 28.04.2022 р.)*

О-76 Особливості художнього перекладу: стилістичний аспект : монографія
[Електронний ресурс] / Т. Жужгіна-Аллахвердян, Л. Дмитрук, М. Куц, Г. Удовіченко,
С. Ревуцька, Т. Введенська, Н. Рибалка, С. Остапенко, О. Герасименко; ДонНУЕТ.
Кривий Ріг : Вид. ДонНУЕТ, 2022. 188 с. Режим доступу:
<http://elibrary.donnuet.edu.ua>.

ISBN 978-966-385-378-9

У роботі розглянуто проблеми художнього перекладу, з якими стикається перекладач у процесі перекладу твору художньої літератури, зокрема, що стосується вибору інструментарію для розв'язання стилістичних проблем. У монографії здійснюється зіставлення різних елементів структурних рівнів мовних систем початкового тексту і перекладеного тексту, вивчається питання про структурно-функціональні трансформації мовних одиниць при перекладі як адаптації, виявляються закономірності перетворення планів змісту та вираження одиниць початкового тексту і перекладеного тексту, які ведуть до змін в структурі тексту перекладу, в тому числі і до стилістичних.

Для фахівців-філологів, студентів, викладачів, перекладачів.

УДК 81'255.4
ББК 60.56(4Укр):6(2)

ISBN 978-966-385-378-9

© Т. Жужгіна-Аллахвердян, Л. Дмитрук,
М. Куц, Г. Удовіченко, С. Ревуцька, Т. Введенська,
Н. Рибалка, С. Остапенко, О. Герасименко, 2022
© Донецький національний університет економіки і торгівлі
імені Михайла Туган-Барановського, 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	4
 Жужгіна-Аллахвердян Т. М. Стилістичні маркери когнітивної метафори у ліричному дискурсі і тексті (особливості перекладу)	5
 Удовіченко Г. М., Дмитрук Л.Д., Ревуцька С. К. Прагматичні підстави функціонування повтора в різних мовних формах (в англійському художньому тексті)	29
 Рибалка Н.В. Особливості вживання молодіжного сленгу у німецькому романі В. Херрндорфа «Tschick» (Гуд бай, Берлін!) та застосування лексико- семантичних трансформацій при його перекладі на російську мову	94
 Куц М.О. Функціонально-стилістична характеристика епітету в сучасній прозі Великої Британії (на матеріалі роману Пола Гюкінза «Дівчина у потягу»).....	118
 Остапенко С. А. Застосування стилістичних трансформацій у процесі перекладу художнього тексту	143
 Введенська Т. Ю. Мовна гра в романі Джонатана Фоєра «Everything is illuminated» («Всьо ясно») як перекладацька проблема	162
 Герасименко О. Ю., Остапенко С. А. Експлікація як засіб мовної та культурологічної адаптації в процесі художнього перекладу	178

ВСТУП

Проблема перекладу художніх текстів є чи ненайскладнішою у перекладознавчій науці. Це справжнє мистецтво, що пов'язане із багатьма важливими факторами, що впливають на формування і створення художнього тексту. Важливу роль у цьому процесі відведено не лише знанням, досвіду і навичкам перекладача, а й власне особливостям самого художнього тексту, що ускладнюється специфікою кожного жанру і стилістичними особливостями окремого автора. Перекладений художній текст має зберегти свою магію емоційного впливу на читача, що створюється здебільшого стилістичними засобами і прийомами. Гармонійна взаємодія лінгвістичної структури і літературознавчих компонентів у тексті-перекладі є найвищою метою кожного перекладача текстів художньої літератури, тож дослідження стилістичного аспекту художніх перекладів наразі видається актуальною проблемою перекладознавчої науки.

У монографії автори здійснили спробу дослідити різні стилістичні труднощі, з якими стикається перекладачі ліричних та епічних творів. Так, у праці розглянуто когнітивні проблеми сприйняття і перекладення ліричної метафори та пов'язаних із нею поетичних фігур, вивчення їх головних ознак в залежності від жанра, стилю, напрямку та особливостей функціонування в макро- і мікротексті, у синхронії та діяхронії. Цілий розділ присвячено глибокому аналізу стилістичного явища – повтору у різних мовних формах на прикладах англійських текстів. Особливості перекладу німецькомовних прозових художніх текстів, розглянуто з позиції використання молодіжного сленгу як стилістичного прийому творення персонажа.

Надалі розглядається функціонально-стилістична характеристика епітету в перекладознавстві, зокрема його структура, функції та використання у процесі перекладів текстів сучасної літератури Великобританії. У наступному підрозділі з'ясовується роль стилістичних трансформацій для досягнення змістової близькості тексту-перекладу до тексту оригіналу.

Сучасний стан перекладацької науки представлено у підрозділі, що подає порівняльний аналіз роману американського письменника Джонатана Сафрана Фоєра «Everything Is Illuminated» (2002) та двох його українських перекладів, виконаних Р. Семківим «Все ясно» (2005) та «Всьо ясно» (2017). Виявленню діапазону можливих способів експлікації в перекладі художнього тексту, їх вивченню та систематизації з урахуванням загальної стратегії перекладача розглянуто на прикладах українських перекладів роману «Невидимець» Г. Веллса, зроблених Миколою Івановим та Оксаною Дідик.

Загалом у монографії висвітлено значну кількість питань, що пов'язані із особливостями перекладу художніх текстів з точки зору стилістики.

СТИЛІСТИЧНІ МАРКЕРИ КОГНІТИВНОЇ МЕТАФОРИ У ЛІРИЧНОМУ ДИСКУРСІ І ТЕКСТІ (ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ)

При всій різнобічності постановки проблеми про переклад слід констатувати відсутність розгорнутого дослідження з проблем перекладу ліричного тексту, його стилю і стилістики. Для масштабного огляду необхідні розробки, які б узагальнили не тільки особливості перекладення ліричних сенсів за допомогою методів когнітивної та зіставної стилістики, що вже частково зроблено лінгвістами [1], але й систематизували теоретичні принципи порівняльно-стилістичного і зіставно-стильового підходів та методів дослідження. Підходи та методи вивчення перекладу ліричних та ліро-епічних творів, що існують у різних перекладацьких версіях, припускають знаходження межі між дослідженням перекладених текстів в діяхронії та в синхронії, диференціації та визначенні принципових стильових та стилістичних маркерів відносно різних напрямлень, цілісного тексту або його окремих частин (фрагментів), тобто зіставленні і узагальненні макротекстових та мікротекстових підходів, визначенні сфери їх дії та впливу, не обмежуючись тільки розглядом та порівнянням окремих експресивних виразів, тропів та стилістичних фігур, ураховуючи специфіку перекладацької рецепції ліричного твору у різні історико-літературні періоди. Якщо таке дослідження можливе в окремій статті, у фрагментарному, епізодичному контексті, то воно, ймовірно, можливе і в розгорнутій праці. Дане дослідження представляє спробу розглянути когнітивні проблеми сприйняття і перекладення ліричної метафори та пов'язаних з нею поетичних фігур, вивчення їх головних ознак в залежності від жанра, стилю, напрямку та особливостей функціонування в макро- і мікротексті, в вертикальній (діяхронія) та горизонтальній площині (синхронія).

Для такого дослідження недостатньо відрізняти сфери дії тропів та фігур за традиційним поглядом, бо функціонування тропу та фігури не є обмеженим тільки одним жанром і одним напрямком, тобто алегорія вживається не тільки у байці, метафора використовується не тільки в гонгоризмі, а метонімія є визначальною не тільки в реалізмі, як показав свого часу Р. Якобсон. Щоб це довести, необхідний послідовний розгляд перекладів окремих стильових та стилістичних явищ на різних етапах розвитку перекладу, класифікувати його за напрямом й характером жанрового впливу на стилістику тексту, на специфіку функціональних змін і понятійно-сміслового навантаження, способів емоціонального забарвлення у різномовних текстах. Заради точності

слід відзначити, що на останнє все частіше звертається увага, у тому числі й на стилістичному рівні (А. Алексєєв, Т. Зражевська, Л. Беляєва, Н. Фаустова).

Слід погодитися з твердженням, що «вивчення фігури як приватного елемента дискурсу, «відкритого тексту», як за Ю. Лотманом, само собою переростає в опис «закритого тексту», окремого твору або цілого жанру, як «архітексту», за Женеттом. Виходячи з цього, спосіб відтворення тропа або фігури служить визначенню художньої мети, виокремленню їх ролі, значення у процесі диференціації, наприклад, метафори у символічній картині, уявленій або реалістично скопійованій, синекдохи, оксюмору, алюзії, іронії або парадоксу – всього того, що побудоване за допомогою метафоричної гри слів, словесної метаморфози, перекладацьких трансформацій, особливого смислового, експресивного, емпатичного навантаження тексту і окремих висловів. При цьому фігуральність вислову, його стилістична експресія, не виключає його когнітивну спрямованість, смислову точність. Так в романтичному тексті метафора часто виконує когнітивно-філософічну функцію, є носієм складного понятійного смислу, насичує сухі політичні і соціальні терміни і сюжети емоційним змістом.

Отже, приймемо ці спостереження до уваги при визначенні стилістичної специфіки романтичного ліризму та міфопоетичного дискурсу, з урахуванням авторської орієнтації на текст як метафору. На практиці це позначає, що, наприклад, у новелах Ш. Нодьє про бібліофіла міфопоетика відтворена за рахунок авторської орієнтації на текст як метафору сну і як спосіб поетизації «вічного життя» в миттєвостях переживання. Слід уточнити, що така установка надає імпульсу для побудови мозаїчної картини світу із метафоричних фрагментів, життєвих епізодів, уривків із сновидінь, цитувань. Для їх розгорнутого когнітивного дослідження необхідно визначити деякі поетологічні і жанрові домінанти, обумовлені романтичною уявою і пов'язані із світоглядом автора, його життєвою і естетичною позицією, культурними цінностями, тощо. В такому разі мова йдеться не тільки про поетологію, про метафору і стилістику, а й про романтичний світогляд у цілому, про окремий історико-літературний період, контекстні особливості, все те, що впливає на формування конкретної картини світу. Те ж саме можна сказати про кожний окремий твір і про кожного автора. Зауважимо, що є стійка тенденція нівелювати особливості відтворення «картини світу», розповсюджувати привілейні «тона» та панівні інтенції на твори одного умовного напрямку, виходячи з характерних ідейних, ідеологічних, соціопсихологічних домінант, узагальнюючих принципів, основних тенденцій світоспоглядання, розуміння значення і ролі стилю та стилістики, їх штучного, необдуманого поєднання у

потоці «різноманітностей», визначення місця у класифікації та приналежності до якоїсь системи – символічної в романтизмі, алегоричної – в бароко, знакової – в міфології постмодернізму і т. ін.

Отож безпосереднім предметом нашого спостереження є метафора, як стильовий і стилістико-когнітивний чинник. Це багато ширше, ніж «різновид тропа» [13, с. 208], або «зворот мови», «образний вислів поняття, будь-яке іносказання, *алегорія*; вживання образного виразу чи слова в переносному значенні» [12, с. 428]. Навіть ширше ніж за ствердженням Н. Арутюнової, що метафора – це «троп или фигура речи, состоящая в употреблении слова, обозначающего некоторый класс предметов, явлений действий или признаков для характеристики или номинации другого объекта, сходного с данным в каком-либо отношении» [2, с. 140]. Сьогодні метафора розглядається і з інших боків. А. Алексєєв відносить метафору до тропів (не фігур!) і пояснює, що останнім часом дослідники звертаються насамперед до вивчення когнітивної сутності метафори, яку вивчають не тільки лінгвісти та літературознавці, а й філософи, логіки, психоаналітики, знавці семіотики і т. ін. «Метафора – это ключ к пониманию специфики идио- и этноконцептуализации, универсальное орудие вербализации концептов, которые формируют и отражают картину мира» [1, с. 303–304]. «Когнитивная метафора, – пише А. Алексєєв, – стремится представить некоторый фрагмент окружающей действительности в виде фрейма или слота, связанного с другим предметом реальности, и она включает в себя уже не только субъективную характеристику этого объекта, но его психокультурные, этнонациональные и другие маркеры (то есть все то, что связано с процессом познания)» [1, с. 304]. У рамках обраної нами тематики і проблематики слід враховувати, що метафора виступає не тільки ключовим тропом або фігурою (при повторях, паралелізмі, антитезах тощо) будь-якого ліричного тексту, незалежно від його ідейного та просторово-часового значення, стильового, експресивного, інтонаційного, емпатичного забарвлення, вона також вербалізує і ілюструє концепти [4, с. 386–389], які є важливими для кожного конкретного твору.

Повертаючись до проблеми ліризму та його перекладу, почнемо з питання про роль метафори в поезії романтизму, про що говорилося багаторазово, але не в обраному контексті. Нагадаємо про відомий постулат, який ніхто не відкидає, бо він неоспоримий, що метафора пронизала весь ментальний, текстуальний та дискурсивний простір романтизму, всі рівні його сенсу, всі прошарки тексту, підтекст, інтертекст і метатекст, – від загальнолюдського, повсякденного до символічного, від філософського до конкретно-чуттєвого, психоаналітичного та лірико-медитативного.

У художній творчості романтиків перших десятиліть XIX ст. використані такі метафоричні прийоми:

- 1) метафорична реконструкція архаїчних та елліністичних образів, сюжетів, символів та алегорій;
- 2) переосмислення старого міфу через метафору для ілюстрації сучасної філософської, політичної або естетичної ідеї;
- 3) вживлення через метафору древніх міфологем у тканину поетичного тексту з метою міфологізації сучасних сюжетів та персонажів;
- 4) оновлення міфологеми за допомогою когнітивної метафори з моралізаторською метою;
- 5) метафоризація образу, людини-легенди, історичної особистості за допомогою порівняння із міфічними персонажами, істотами, образами;
- 6) вживлення міфу за допомогою стилістичних паралелей в художньо-психологічну модель;
- 7) поєднання через метафору міфу, притчі, фантазії, сну, філософії та психології;
- 8) нанизування метафор (алегорій, символів) у розгорнутому тексті, з використанням алюзій на античні міфи, імена, ситуації.

Метафоричне бачення ролі слова в романтичному тексті було наділене такою рисою як неосяжність, що надавало йому універсального значення, як і незначним подіям особистого життя, відкривало майже безмежні перспективи для пізнання «душі» та її двійників – «его», «Я», «іншого», «тіні», «дзеркала» та дзеркального відображення. Вивчення їх природи, структури виводило у площину гіперструктурованого мислення, пізнання лірико-філософських феноменів двосвіту і «вічного життя» [5, с. 208]. Так в містерії «Елоа» Альфреда де Віньї саме ідея «вічного життя» розгорнута у небагатослівний ліро-епічний, метафоричний текст нової «містерії», представлена у широчайшому смисловому діапазоні універсального слова, має подвійне дискурсивне навантаження, не тільки і не стільки за рахунок двовекторного і двоголосого задуму, зумовленого між тим релігійними вподобаннями. Про біблійно-параболічну направленість «містерії» свідчать християнські повчання, тези, подекуди старозавітні і новозавітні мотиви, образи і висловлення, що виведені у контекст багатогранної метафори, за допомогою якої і відтворена живописна та поліфонічна картина двосвіту. В романтичній ліро-епічній поемі така багатофункціональна метафора була закономірна, оскільки, на відміну від мовної картини, яка панувала у минулому столітті, на відміну від характерної для неї стилістики, відносно стійких лексико-граматичних стандартів, основу

символічної мови романтизму складали плюралізм визначень та інтерпретацій, сміливих уявлень про свободу поетичного слова та «вільну» стилістику тексту.

Стилістичні особливості та маркери романтичного тексту наглядні на прикладі антонімічної просторово-когнітивної метафори *верх – низ* у містерії «Елоа або Сестра янголів» Віньї. Виходячи з розхожої тези про «порівняльне вивчення семантично тотожних різномовних текстів» як порівняльну лінгвістику перекладу, яка становить сутність лінгвістичної теорії перекладу (Л. Бархударов, В. Комісарів, В. Бібіхін), звернемо увагу на способи вираження і принципи відбудови у різномовних перекладах розгорнутої когнітивної метафори, що є структурною, змістовною, експресивною основою лірико-філософського тексту.

В когнітивному контексті лірики стилістичні засоби часто виступають як важливі психологічні детермінанти і необхідні структурні елементи синергійного перекладацького процесу. При цьому славнозвісні «парадокси перекладу» не відчуються такими під час скрупульозного огляду перекладеного тексту у всіх можливих стилістично-стильових аспектах, не поверхневої, а глибинного когнітивного аналізу метафорики як базової частини тексту, що розглядається як готова система.

Отож, маємо ці уточнення на увазі при розгляді метафори *верх – низ*, вилученої із другої частини поеми А. де Віньї, названої «Спокуса» (*Chant deuxième. Seduction*) [22, с. 44–46], та її англійського [17] і російського варіантів [6, с. 624–447]. Перед тим як перейти до порівняльно-зіставного розгляду оригінального та перекладених текстів наведемо рядки з передмови («Introduction») англійського перекладача поеми Віньї «Елоа» Алана Д. Корре (Alan D. Corré), який поставив за мету своєю «скромною спробою» «відновити інтерес до чудової поеми одного з найкращих письменників ХІХ століття». Поема «Елоа» отримала широке визнання як геніальний твір, який романтичний критик Сент-Бев описав як «*acte de haute poésie*», була написана Альфредом де Віньї в пориві творчої енергії, коли йому було лише за двадцять років [17].

Спочатку наведемо французький оригінал і підрядковий переклад українською та російською мовами:

1. Souvent parmi les monts qui dominant la terre

Часто серед гір, які панують над землею,

Часто среди гор, что вздымаются над землей,

2. S'ouvre un puits naturel, profond et solitaire;

Відкривається природний, глибокий і поодинокий колодязь;

Открывается естественный источник, глубокий, одинокий

3. L'eau qui tombe du ciel s'y garde, obscur miroir

Там тримається вода, що падає з неба, темне дзеркало
Вода, что падает с неба, здесь собирается, мрачное зеркало

4. Où dans le jour on voit les étoiles du soir

Де вдень ми бачимо вечірні зорі
В котором днем видны вечерние звезды

5. Là, quand la villageoise a, sous la corde agile,

Там, коли селянка, із спритним мотузком,
Когда сельчанка ловко забросила веревку

6. De l'urne aux fonds des eaux plongé la frêle argile,

На дно колодязя із баддею з тендітної глини,
С бадьей из хрупкой глины в глубины вод,

7. Elle y demeure oisive et contemple longtemps

Вона не рухається і довго спостерігає
Она застывает без движения и долго смотрит

8. Ce magique tableau des astres éclatants,

Цей чарівний набір сліпучих зірок,
На магическую картину из сверкающих звезд,

9. Qui semble orner son front, dans l'onde souterraine,

Що ніби прикрашає її чоло, відображене в підземній хвилі,
Которые казалось украшают ей лоб, отраженный в подземной волне,

10. D'un bandeau qu'envîraient les cheveux d'une Reine.

Пов'язкою, якій би заздрили волосся Королеви.
Диадемой, которой позавидовали бы волосы Королевы.

Нижче наведемо неримований построківий переклад перших 10-ти рядків англійською мовою, зроблений А. Д. Корпе:

1. Often, deep and solitary, a natural well opens up,

Часто, глибокий й самотній, відкривається природний колодязь,
Часто, глубокий и уединенный, открывается естественный колодец,

2. Amid the mountains which overshadow the earth;

Серед гір, що затінюють землю;
Среди гор, осеняющих землю;

3. Water, falling from heaven, gathers there, a dark mirror,

Вода, падаючи з неба, збирається там, темне дзеркало,
Вода, падающая с небес, собирается там, темное зеркало,

4. Where by day the evening stars may be seen.

Де вдень можна побачити вечірні зорі.
Где днем видны вечерние звезды.

5. A village girl drops the fragile clay of her pot there
 Сільська дівчина кидає тендітний глиняний горщик
 Деревенская девушка погружает хрупкий глиняный горшок

6. Into the water by a nimble rope.
 У воду на спритній мотузці.
 В воду с помощью проворной веревки.

7. She idles there, and long contemplates
 Вона завмирає і довго спостерігає
 Она замирает и долго наблюдает

8. The magic tableau of the shining stars,
 Чарівну картину сяючих зірок,
 Волшебную картину из сияющих звезд,

9. Which seems to adorn the surface of the subterranean wave,
 Які ніби прикрашають поверхню підземної хвилі,
 Которая украшает поверхность подземной волны,

10. With a headband held by a queen's hair.
 Пов'язкою, яку тримають волосся королеви.
 Повязкой, охватывающей волосы королевы.

При тому що англійський варіант являє собою найточніший рядковий переклад, в ньому у 9-ому і 10-ому рядках допущена неточна передача смислу розгорнутої метафори *верху і низу*, що основана на двох факторах – природного і загальнолюдського. Метафора вибирає протиставлення гір і небес, поодинокі криниці в горах і відображених у ній, як у дзеркалі, небесних зірок, що прикрашають обличчя сільської дівчини. Акцент зроблений на цьому «зірчаному» образі, у якому поєдналися земне і небесне: звичайна дівчини набирає воду з підземного джерела і бачить у ньому своє обличчя у сяючій діадемі, якій би позаздрила й сама королева. Ця розкішна романтична метафора Віні, яка значно спрощена в англійському перекладі, своїм блискучим подвійним рішенням нагадує барочну метафору води-дзеркала, але, на відміну від неї, відзначена експресією романтичної мрії і конкретикою природної краси, оспіваної народними поетами.

Порівняємо з французьким і англійським уривками російський римований переклад цих рядків [6, с. 635]:

1. Среди высоких гор, восставших над землей,
2. Колодец прячется, наполненный водой;
3. Поток, струясь с небес, его тревожит гладь,
4. Искрится в глубине огней несметных кладь.
5. Наполнив до краев свой глиняный сосуд,

6. *Что девы на плече, стан выпрямив, несут,*
7. Сельчанка скромная пытливо наблюдает,
8. Как тысячи огней в источнике играют
9. И обручем из звезд, как юной цесаревне,
10. Ей украшают лоб на зависть всей деревне <...>¹

Як бачимо, автор перекладу точно перекладає метафору води-дзеркала, але дбаючи про риму, доповнює узагальненням опис процесу наповнення водою глиняного глечика рядком, відсутнім в оригінальному тексті: [Наполнив до краев свой глиняный сосуд,] *Что девы на плече, стан выпрямив, несут*<...>. До того ж портрет молодої селянки доповнений епітетом «скромная», також дівчина, що бачить своє зірчане відображення у протоці, порівнюється із «юною цесаревною», бо прикрашена «обручем из звезд» «на зависть всей деревне». Але такі лексико-семантичні трансформації у римованому перекладі закономірні і виконані за правилами додавання та у межах стилістичної трансформації, метафоризації поетичного тексту і не порушують когнітивну сутність оригіналу, ні антитези *верху і низу*, ні образу селянки, зачарованої природним явищем, красою глибоководдя і своїм лицем, прикрашеним зірковими вогниками.

Розглянемо наступні 10 рядків оригінального тексту і його англійський переклад:

11. Telle, au fond du Chaos qu'observaient ses beaux yeux,
Так, у глибині Хаосу, за яким спостерігали її прекрасні очі,
Так, во глубине Хаоса, за которым наблюдали ее прекрасные глаза,
12. La Vierge, en se penchant, croyait voir d'autres Cieux.
Діва, нахилившись, гадала, що бачить інші Небеса.
Дева, наклоняясь, верила, что видит другие Небеса.
13. Ses regards, éblouis par des Soleils sans nombre,
Її очі, осліплені сонцями без числа,
Ее глаза, ослепленные бесчисленными Солнцами,
14. N'apercevait d'abord qu'un abîme et que l'ombre.
Спочатку бачили лише прірву і лише тінь.
Заметили сначала только пропасть и тень.
15. Mais elle y vit bientôt des feux errants et bleus
Але незабаром розгледіла там блукання блакитних вогнищ
Но вскоре она разглядела там блуждающие голубые огни,
16. Tels que des froids marais les éclairs onduleux;

¹ Переклад українською і російською мовами тут і далі виконаний автором даної статті.

Як у холодних болотах хвилясті блискавки;

Подобные извивающимся молниям холодных болот;

17. Ils fuyaient, revenaient, puis s'échappaient encore;

Вони ховалися, поверталися, потім знову зникали;

Они убегали, возвращались, и снова исчезали;

18. Chaque étoile semblait poursuivre un météore;

Кожна зірка ніби гналася за метеором;

Каждая звезда казалось бежит за метеором;

19. Et l'Ange, en souriant au spectacle étranger,

І ангел, усміхаючись дивному виду,

И Ангел улыбаясь странному зрелищу,

20. Suivait des yeux leur vol circulaire et léger;

За їхнім легким круговим польотом слідував очима;

Следил глазами за легким полетом по кругу;

Далі порівняємо оригінальні рядки в англійським порядковим перекладом:

11. Likewise the Virgin thought to see other skies

Так само Діва думала, що бачить інші небеса

12. At the bottom of Chaos which her lovely eyes observed.

На дні Хаосу, який спостерігали її милі очі.

13. Her vision, dazzled by countless Suns,

Її очі, засліплені незліченними сонцями,

14. Saw first but shadow and abyss;

Побачили спочатку тільки тінь і безодню;

15. But soon she saw there wandering blue fires

Але незабаром вона розгледіла там блакитні вогні, які блукали

16. Like the wavering flashes of the cold marshes;

Як хиткі спалахи холодних болот;

17. They went, came back, then made escape again;

Вони зникали, поверталися, потім знову зникали;

18. Every star seemed to chase a meteor;

Кожна зірка ніби гналася за метеором;

19. And the Angel, smiling at the strange vision,

І ангел, усміхнувшись дивному видінню,

20. Followed with her eyes their circular light flight.

Стежила очима за їх легким польотом по колу.

Наведемо римований переклад виділеного фрагменту з 11-го по 20-й рядок, виконаний російською мовою:

11. Так Ангелу в воде привиделась краса,
12. В волнах отражены другие Небеса,
13. Глаза слепил ей свет, помноженный стократ;
14. Вдруг – пропасть перед ней, где тени мельтешат,
15. Но вскоре вновь зажглись блуждавшие огни,
16. Ей быстрых молний бег напомнили они:
17. Скользили, возвращались и снова исчезали,
18. Как мириады звезд за метеором мчали,
19. С улыбкою, дивясь той звездной толкотне,
20. Следила их полет девица в тишине.

У наведеному фрагменті міфопоетичної метафори *верх і низ* увага зосереджена на відображенні мінливих вогнів у дзеркалі воді, що передано у двох цитованих перекладах різними лексичними засобами. У російському перекладі «Ангел» (йдеться про ангела жіночого роду) замінено на «девица».

Фонетична і морфологічна будови англійської та української (також російської) мов відрізняється, і проблема передачі метафори залишається однією з найважливіших проблем перекладу, проте емоційна напруженість мовлення повинна бути збережена в перекладі такою, якою вона є в оригіналі. Відомо, що римований текст неможливо перекладати без заміни, тому перекладач обирає з усіх можливих варіантів такі лексичні заміни, що максимально наближують перекладений текст перш за все за змістом і стилістикою до оригіналу.

21. Bientôt il lui sembla qu'une pure harmonie
Незабаром їй здалося, що це чиста гармонія
Вскоре ей показалось, что чистая гармония
22. Sortait de chaque flamme à l'autre flamme unie:
Від полум'я до іншого, зливаюсь з ним:
Переходила от пламени к пламени, сливаясь с ним:
23. Tel est le choc plaintif et le son vague et clair
Ось такий жалібний поштовх і невиразний і чистий звук
Так жалостлив был стук, и звук был зыбкий и светлый
24. Des cristaux suspendus au passage de l'air,
Кристали, підвішені з проходу повітря,
Кристаллов, свисающих в воздушном переходе,
25. Pour que, dans son palais, la jeune Italienne
Так що в її палаці молодий італієць
Чтобы в своем дворце юная итальянка
26. S'endorme en écoutant la harpe éolienne,

Засинає, слухаючи еолову арфу,
Засыпає под звуки еолової арфи,

27. Ce bruit lointain devint un chant surnaturel

Цей далекий шум став надприродною піснею
Тот отдаленный шум перешел в сверхестественное пенье,

28. Qui parut s'approcher de la fille du Ciel;

Який з'явився, щоб наблизитися до дочки Неба;
Который, казалось, приблизился к Небесной девы;

29. Et ces feux réunis furent comme l'aurore

І ці вогні об'єднані були, як світанок

Эти огни, объединившись, были как авторы

30. D'un jour inespéré qui semblait près d'éclore.

З несподіваного дня, який здавався близьким до розквіту.

Нежданный свет, казалось, нарождающегося утра.

Англійський неримований переклад метафоричного тексту з 21-го по 30-й рядок виглядає так:

21. It soon appeared to her as if a pure harmony

Незабаром це видалося, мовби чиста гармонія

22. Leapt out united from each flame to flame:

Лилася й переходила від полум'я до полум'я:

23. Such is the plaintive impact and sound vague yet clear

Мов жалібний наспів і хисткий звук ще ясний

24. Of crystal balls hanging in the current of air

Від кришталевих куль, що виснуть у повітряному потоці,

25. So that the young Italian in her palace

Так молода італійка у своєму палаці

26. May sleep to the chimes of the Aeolian harp.

Може спати під дзвін еолової арфи.

27. This distant sound became a supernatural chant

Цей далекий звук став надприродним співом

28. Which seemed to come near to the daughter of Heaven;

Який ніби наблизився до дочки Неба;

29. And these joined fires were like the dawn

І ці з'єднані вогні були, як світанок

30. Of unlooked for day ready to break forth.

Несподіваного дня, готового вирватися назовні.

Перекладач показав у розгорнутому метафоричному порівнянні через опис звуків і світла, «сверхприродного співу» народження дня. Образ молоді

італійки, яка засинає під музику Еолової арфи переданий у порівнянні: *So that the young Italian in her palace / May sleep to the chimes of the Aeolian harp*, де жіночий рід етноніма «Italian» показаний за допомогою присвійного займенника «her», що відноситься до іменника «palace», а дія, яка тільки уявляється, передана за допомогою модального дієслова «may (sleep)».

Російський римований переклад цих рядків представляємо у такому вигляді:

21. Казалось ей в тот миг, от них исходит рокот
22. Мелодии небес – то еле слышный шепот,
23. То жалостный напев, то звезд далеких стон,
24. Кристаллов перестук, тончайший перезвон;
25. Так во дворце ином волшебной арфы звук
26. Сон тихий навевал на всех и все вокруг,
27. И де-то чудилось, что неземной природы
28. Струится эхо вниз с ночного небосвода.
29. Огни соединились, оставив в небе след,
30. И в глубине его уж теплился рассвет;

У цьому римованому перекладі зникає етнонім «італійка», а уявна дія передана за допомогою дієслова «чудилось».

Нарешті розглянемо останні 6 рядків французького тексту, які постають своєрідним фіналом наведеної міфопоетичної метафори *верху і низу*, що завершується картиною небесного видіння:

31. A sa lueur de rose un nuage embaumée
У його рожевому світінні благоуханна хмара
В его розовом свете благоуханное облако
32. Montait en longs détours dans un air enflammé,
Підіймалася довгими трихами в полум'яному повітрі,
Поднималось длинными разводами в пламенеющем воздухе,
33. Puis lentement forma sa couche d'ambrosie,
Потім повільно утворила своє ложе з амброзії,
Потом медленно образовало ложе из амброзии,
34. Pareille à ces divans où dort la molle Asie.
Схоже на ті дивани, на яких спить млява Азія.
Похожее на эти диваны, на которых спит томная Азия.
35. Là, comme un Ange assis, jeune, triste et charmant,
Там, мовби Ангел сидів, молодий, сумний і чарівний,
Там, будто Ангел возлежал, юный, печальный и прекрасный,
36. Une forme céleste apparut vaguement.

Смутно з'явилася небесна форма.

Смутно вирісывувалась небесная фигура.

Таким виглядає неримований англійський переклад останніх оригінальних рядків обраного для розгляду метафоричного тексту:

31. A balmy cloud with a pink glow

Приємна хмара з рожевим сяйвом

32. Mounted languidly in the inflamed air,

Підіймалася мляво в запаленому повітрі,

33. Then slowly formed its ambrosial bed

Потім повільно утворила своє ложе із амброзії,

34. Like the divans where sleeps soft Asia.

Як дивани, де спить м'яка Азія.

35. There a hazy celestial form appeared

Там з'явилася туманна небесна форма

36. Like a seated Angel young, sad, charming.

Мов ангел сидів, молодий, сумний, чарівний.

Порядковий переклад точно повторює оригінал, за винятком конотацій «with a pink glow», «ambrosial bed», «soft Asia».

Представимо римований російський еквівалент:

31. Он медленно сплелся с амброзией и ложе

32. Открылось, на софу турецкую похоже;

33. Благоухала высь и розовый поток

34. Внезапно затопил своим огнем восток.

35. В свечении зари открылся вид небесный:

36. Там Ангел возлежал, печальный и прелестный.

Вкажемо на основні відмінності цього фрагменту від відповідного оригінального тексту: використання синтаксичних перестановок; граматичної заміни (займенник «Он» замінює іменник «рассвет», який був використаний замість іменника «день»); текстуально-синонімічних замінів («турецкая софа» замість «дивани»; «высь» замість «хмара», «вид» замість «форма») та ін.

У ході порівняльного стилістичного дослідження оригінального та перекладених різномовних текстів, у процесі зіставлення двох різномовних перекладів виявлено такі особливості:

1. Стилiстика лiричного тексту «Елоа» покликана точно i водночас поетично передати закладенi в тексті сенси – фiлософеми та мiфологеми, специфiку iндивiдуалiстичної ментальності, поетичну символіку та алегоріку, усталені метафори та авторські метафоричні утворення, що фіксують думку та почуття.

2. Функціонування образу-символу в системі романтичного кодування, у низці структурно-семантичних та концептуально-сміслових парадигм, позначених на ліричному контурі за допомогою стилістики, що пов'язана із певним семантичним полем. Наприклад, коли символ знаходиться у площині впливу метафори, когнітивно-семантичних особливостей ліричного висловлювання, ємкість символічної метафори визначається ємкістю інших стилістичних фігур, за допомогою яких вербалізуються картини, абстрактні та конкретні ситуації, особистісні та інші характеристики.

3. Передача метафори при поетичному перекладі не є абсолютною, не є стопроцентно точною, навіть якщо переклад у цілому признаний адекватним.

4. В «Елоа» міфопоетична метафора створена уявою поета, який уважно читав Біблію та захоплювався поезією доби еллінізму. Як бачимо, в такому ліричному тексті алегорія набуває символічного значення. Наведена метафора сконструйована за допомогою алегорико-символічних образів, які виражають відношення між «духом» і людиною і пронизані елегійними інтонаціями. Отож наведена лірико-філософська за змістом метафора розглядається, поряд з міфологемою та символом, як найважливіша одиниця романтичної симбології та міфопоетичного тексту.

Розглянемо приклади метафори із ліричної прози того ж французького автора, його роману «Стелло або Блакитні демони». Цей роман, у формі діалога, ученої дискусії про значення поезії та поета, написаний не сухою мовою філософів, а метафоричною мовою поетів. Кожна глава-вставка, у яких розгортається диспут, відповідає цій структурі. «Це схоже на маленький купол, під яким моя душа гніздиться, щоб споглядати й пізнати себе, якщо можливо, стогнати й молитися, щоб її внутрішньо засліплювати чистими картинами, як у Рафаеля в ім'я ангела, кольоровими, як у Рубенса, що має «червоне» ім'я (чудесна зустріч!). Саме тут моя мирна душа знайшла тисячу поетичних ілюзій, які я окреслив на папері в пам'ять про найкраще, а тепер цей притулок атакують ці пекельні й невидимі сили!» («Elle est comme un petit dôme sous lequel va se blottir mon âme pour se contempler et se connaître, s'il se peut, pour gémir et pour prier, pour s'éblouir intérieurement avec des tableaux purs comme ceux de Raphaël au nom d'ange, colorés comme ceux de Rubens au nom rougissant (miraculeuse rencontre!). C'était là que mon âme apaisée trouvait mille poétiques illusions dont je traçais de mon mieux le souvenir sur du papier, et voilà que cet asile est encore attaqué par ces infernales et invisibles puissances!»). В основу дискусії покладена антитеза ума, «голови» і почуття, «серця», та за допомогою метафоричного протиставлення розкриваються або достоїнства та недоліки

ума, або недоліки і переваги протилежних і протиставлених йому почуттів, які, на думку поета, є сутністю душі.

Метафора «головної болі» виражає розпач поета, який зтикається з проблемою соціально-політичного плану, але свою розповідь починає зі скарги на маленьких гномів та демонів, які начебто оселилися у його мозку і один раз на рік нагадують про себе, спричиняючи велике страждання своїми діями. «Ну, друже, знайте тоді, що в цю годину, коли таємна біда жорстоко мучила мою душу, я відчуваю навколо свого волосся всіх бісів мігрени, які працюють над моїм черепом, щоб розколоти його; вони виконують роботу Ганібала в Альпах. Ви їх не бачите, ви: бачили б лікарів, щоб я був таким же!» (*Eh bien, mon ami, sachez donc qu'à cette heure où une affliction secrète a tourmenté cruellement mon âme, je sens autour de mes cheveux tous les Diables de la migraine qui sont à l'ouvrage sur mon crâne pour le fendre; ils y font l'oeuvre d'Annibal aux Alpes. Vous ne les pouvez voir, vous: plutôt aux docteurs que je fusse de même!*) (288).

Поет звертається до цих демонів, як до живих істот, зі словами: «Страшні діти скорботи, що я вам зробив? – Залиште мене, холодні й спритні Демони, що бігають по кожному з моїх нервів, охолоджуючи його, і ковзають як по мотузці, як вправні танцюристи! Ах! друже мій, якби ви могли побачити цих безжальних бісенят у моїй голові, ви навряд би уявили, як я міг терпіти це життя. Ось тепер всі вони з'єдналися, нагромадилися і скупчилися на горбі Надії» («*Redoutables enfants du chagrin, que vous ai-je fait? – Laissez-moi, Démons glacés et agiles, qui courez sur chacun de mes nerfs en le refroidissant et glissez sur cette corde comme d'habiles danseurs! Ah! mon ami, si vous pouviez voir sur ma tête ces impitoyables Farfadets, vous concevriez à peine qu'il me soit possible de supporter la vie. Tenez, les voilà tous à présent réunis, amoncelés, accumulés sur la bosse de l'Espérance*») [23, с. 288].² Поет усвідомлено обирає для себе розповідь метафоричною (символічною) мовою: «Яку символічну форму я міг би надати цим неймовірним стражданням? Ах! Я бачу певну можливість, завдяки вченому. Честь повернути доброму доктору Галлю (бідний череп якого я бачив)!» («*Quelle forme symbolique pourrais-je donner jamais à cette incroyable souffrance? Ah! j'y entrevois quelque possibilité, grâce à un savant. Honneur soit rendu au bon docteur Gall (pauvre crâne que j'ai connu)!*» (288).

В уривку, наведеному нижче, алегорико-символічна метафора вживається у політичному дискурсі, який не втрачає ліричного забарвлення за рахунок експресивної лексики, фігуральних висловлювань тощо. Для надання

² Переклад українською мовою виконаний автором статті. Далі французький текст роману цитується у цьому ж виданні з указанням сторінок у дужках.

ефекту «перебільшення», емпатичного виокремлення соціально-політичної ідеї використана гіпербола, що вписана в антитетичну структуру: «Який філософ коли-небудь скаже мені, хто з цих двох нахабніший? Щодо мене, то я б поклявся, що найдурніше – це перше, а найтупіше – друге. – Подивіться, як наш соціальний світ успішно балансує між двома смертними гріхами: Гонором, батьком усіх Аристократій, і Заздрістю, матір'ю всіх можливих Демократій!» («Quel philosophe me dira jamais laquelle des deux est la plus insolente? Pour moi, je jurerais que la plus bête est la première, et la plus sotte la seconde. – Voyez donc comme notre monde social a bonne grâce à se balancer si mollement entre deux péchés mortels: l'Orgueil, père de toutes les Aristocraties, et l'Envie, mère de toutes les Démocraties possibles!») (289). Психологічні риси і політичні терміни в уцьому уривку виведені з великої літери, бо мають у цій антитезі алегоричне значення та постають стилістичним і когнітивним маркером, що за певних умов надає інформацію «про доречність, припустимість, оптимальність слова», вказує на приналежність до певного стилю, дає уявлення про сутність концепту [3, с. 29]. Характерною когнітивною ознакою є те, що графічно марковані лексеми Гонор (бібл. Гордия) та Заздрість, що позначають людські «гріхи» у біблійному значенні, вживані в однині, а лексеми *Аристократії* та *Демократії*, що позначають соціально-політичні категорії, стоять у множині.

Звернемося до іншого типу метафори, заснованої на середньовічній міфологемі. Ключовим у цьому питанні є характер і зміст метафори, побудованої на протиріччі, що витікає із ставлення до релігії з боку середньовічних авторів і романтиків, у яких, незважаючи на багатовікову прірву, знаходять багато спільного, насамперед, через увагу до ірраціональних сторін людської свідомості, а також до проблем віри та пізнання власної природи. Ричард Тарнас відмітив, що у середні віки протиріччя виникало між розумом і вірою, яке на початку Нового часу обернулося протиріччям між світською наукою та християнською релігією, що з часом набуло «більш розпливчастої форми» протистояння між науковим раціоналізмом, з одного боку, і багатоликою гуманістичною культурою романтизму, з іншого боку, причому це останнє увібрала цілий спектр релігійних і філософських поглядів, що відтепер «вільно вливалися у літературну і художню традиції» [21]. Романтизм знову відкрив для себе Бога, але не ортодоксального віровчення або деїзму, а Бога містицизму та пантеїзму, іманентного космічному становленню; не монотеїстичного Патріарха-Судію, а Божество таємниче, багатоаспектне, всеосяжне, якогось середнього чи навіть жіночого роду; не вічно відсутнього Творця, а Божественну творчу Силу, яка знаходиться всередині природи та всередині людського духу [21]. Для вираження цього протиріччя, нового

ставлення романтиків до Бога, була використана складна символічна метафора, яка нагадувала про мовні традиції Середньовіччя.

Звернемося до праці С. Неретіної, яка показала виняткове значення тропів у середньовічному та сучасному мисленні, вважаючи, що метафора, тісно пов'язана з ідеєю концепту [8, с. 125]. У романтизмі метафора є способом вираження повноти сенсу, яку можна побачити лише душею, «внутрішнім зором» і виразити лише за допомогою мовних зворотів, заснованих на вживанні переносних значень слів. Епітет, метафора, метонімія тощо розглядаються не просто як поняття поетики і стилістики для збагачення значення – все це було вже в античній теорії тропів і, минаючи Середньовіччя, вживалося в Новий час аж до середини XX століття, хоча їх ампліфікація була значно ускладнена, бо була зрозуміла як спосіб мислення, в основі якого лежить ідея творчості. Тому визначення тропа мало не операційний, а сутнісно-смісловий характер, що свідчить про різноманіття явища «істинного». Причому будь-який троп є не відносним, а самостійним і єдиним у вживаному значенні, несе у собі «можливість» і «готовність» до зміни [8, с. 125].

Розглянемо, як втілювалася поетами антична алегорія Пітьми (Ночі), як змінювався її зміст в поезії античної, середньовічної, просвітницької та романтичної епох. В готичній поезії архетип ночі був синонімом жаху, кошмару, спуску в потойбічний світ на зразок античних міфів про Орфея або Тесея, що блукали у темряві лабіринту в пошуках виходу, або Вергілієвого опису «сходу» Енея в потойбічний світ, або дантівського відвідування Ада. В метафоричному тексті просвітницької доби цей образ замінила алегорична метафора Ночі.

Така заміна надає можливість виділити проміжний стан когнітивної метафори, як особливої категорії, що виникає при створенні символіко-алегоричної картини або її фрагменту, наприклад, в одному з видатних творів «цвинтарної поезії» – «Скарзі, або Нічних думках про життя, смерть і безсмертя» Едварда Юнга (Edward Young, 1683–1765), написаної у 1742–1744 рр. В цій теософсько-ліричній поемі домінує парадигма безсмертя, побудована на символіко-алегоричній антитезі дня і ночі, яка сформувала надалі один з аспектів романтичного двомірства. Метафора дня перенесена поетом в психологічну площину «нічного чування» (бдіння), розповідає про душевні муки та страждання, а образ «сліпої ночі», яка не так, як день, похмура для скорбот, трансформується, змінюючись на образ «солодкого сну». У Едварда Юнга знаходимо персоніфікацію темряви: «Ніч похмура» сходить з ебенового трону; «Богиня темряви» величаво простягає «свинцевий жезл» над всесвітом, що дримає; Ніч «безмовна» і мертва, як «глибокий морок». До того ж

англійський поет скористався поетичною алегорією для містико-психологічної характеристики «Я» та для створення містичної за змістом метафори природи: «Я слеп, и шум не достигнет моего слуха. / Все сущее объято сном; пульс жизни / Не бьется, вся природа – в летаргии; / О, вещий сон, предвестье смерти мира, / Да сбудется пророчество твое! / Рок, опусти завесу! Все равно мне. / Тьма, Тишина – родные сестры! Чада / Извечной ночи! Неокрепший ум / Вы озарили мудростью пресветлой – / И он вознесся, тверд и непреклонен, / Столп истинный величья человека. / Споспешествуйте мне во всем, и вам я / Гимн вознесу из стен моей гробницы, / Из царства ваших теней, там, где прах мой / Быть должен жертвою священной раки» (пер. М. Талова) [14, с. 132]. Метафора Юнга виникає на складній асоціації між містико-філософським образом та богословським поняттям, а на стилістичному рівні є результатом змішування метонімії та алегорії. Цей тип алегорико-емблематичної метафори використаний для утворення параболічного мікротексту, тобто як параболізм, для створення біблійної картини світу [7, с. 40–47]. В такому тексті можна знайти риси, що відповідають тому різновиду містичної картини Середньовіччя, яка відроджується, трансформуючись, у творчості романтиків.

Отож образ Ночі переходить у романтичну поезію, з'являється в різних жанрах, набуває нових конотацій, межує поряд з образами «темної безодні» або похмурого сну, де панують демони та персонажі з античної та середньовічної міфології (сільфи, сільфіди, ламії, грації, відьми). Метафоричні образи Ночі в романтичній поезії найчастіше позначають демонічну стихію та глибину несвідомості. Загалом символізація психічних процесів через вживлення в романтичний текст античних та середньовічних мотивів призвела до феномену «шаленої» інтертекстуальності, яка відрізнялася помітними семантичними зрушеннями у бік «готичного сентименталізму» та привела до виникнення наряду, який одержав назву «неістового романтизму».

Сліди «неістового» метафоричного дискурсу досить помітні в «античних» поемах Джона Кітса, який досить часто вживав застарілі лексеми готичного стилю для експресивного забарвлення змісту [9, с. 25–59]. Наприклад, лексему *sepulchre* (могила, склеп) англійський поет вживає в архаїчному значенні як дієслова «ховати, поховати» («My parents' bones are in their dusty urns sepulchred, where no kindled incense burns»). Лексема *haunt* (улюблене місце, часто відвідувати якесь місце) вживана поетом, коли він говорить про привидів («And in those meads where sometime she might haunt»). Епітет *sanguineous* (кривавий, кровопролитний, повнокровний, багрянний) використано у значенні «кровоточивий» («Took on a hue fierce and sanguineous as 'twas possible» (кровопролитний). Слово *odour* (неприємний запах) Кітс

вжив у значенні «аромат», «запахи» («So canopied, lay an untasted feast teeming with odours»). Слово *spleen* (сучасн.: селезінка, жовч, злість, дратівливість) в англійського романтика вживане, зрозуміло, в тогочасному значенні «сплін, хандра, тоска» («With reconciling words and courteous mien turning into sweet milk the sophist's spleen»). *Ban* мало у ті часи значення «прокляття» («Or the righteous ban of all the Gods»). Лексема *empery* вживалась для означення таких понять, як «край, країна, сторона, володіння» («So arguing a want of something more, more than her empery of joys» / «Тож сперечаючись через бажання чогось більшого, більшого ніж її необмежена влада над втіхою»). Лексема *servitors* також вживалась у середньовічному значенні «слуги» («Tis doubtful how and whence came, and who were her subtle servitors» / «Було дивно звідки прийшли та ким були її майстерні слуги»). Лексема *dream* в «античних» творах Кітса має значення «привід», «видіння» («Begone, foul dream!» / «Геть, огидна примара!»).

Розглянемо подібні стилістико-когнітивні трансформації на прикладах, взятих у «Гімнах до Ночі» Новаліса. Як було зазначено раніше, містична Ніч в Новаліса асоціюється з трансцендентальним ідеалізмом, що створює екзальтоване уявлення видимого і невидимого світів, де панують Віра, Любов, Безкінечність, ідентифікована зі Смертю. Водночас в антитетичному контексті Новаліса безодня, пільма, смерть та Ніч («zu der heiligen, unaussprechlichen, gemeinivollen Nacht») асоціювалися зі світлом та радістю («allerfreuliche Licht»), тайним сяянням, чудесними привидами («Wundererscheinungen»), святом, відновленням, нескінченним життям, вічним універсумом: «Wie ein König der irdischen Natur ruft es jede Kraft zu zahllosen Verwandlungen, knüpft und löst unendliche Bündnisse, hängt sein himmlisches Bild jedem irdischen Wesen um. ß Seine Gegenwart allein offenbart die Wunderherrlichkeit der Reiche der Welt» («Як Князь земної Природи взиває він до кожної Сили, призиває до незліченних перетворень, укладає й розриває нескінченні союзи, надає кожній земній істоті свій небесний образ. Одна лише його присутність відкриває дивовижну славу «Імперії Світу». За допомогою такої всеосяжної, просторово-часової метафори Вічності, метафоричного хронотопу Імперії Світу Новаліс руйнував антиномію «ніч – світло», створював єдиний смисловий простір всесвітнього кохання: «Er war der erste, einzige Traum – und erst seitdem fühl ich ewigen, unwandelbaren Glauben an den Himmel der Nacht und sein Licht, die Geliebte!» («Це був перший, єдиний сон – і відтоді вперше я відчув вічну, незмінну віру в нічне небо і його світло, Любимая!») [20]. Ця метафора співпала з архетипом «світ – тьма» й виразила інтеграційні процеси творення «нового Адама», скасувавши межі між «фрагментарною» людиною Нового

часу, суспільством і космосом [5, с. 192]. Цей мікротекст також може бути прикладом зорово-оптичної метафори, пов'язаної з темою долі (дзеркала, тіні, кристала), але не з тим типом тропу, який можна віднести до графічного порівняння і основу якого складає схематичний (геометричний) або картографічний образ, як в описі землі з вершини Етни у романі Р. де Шатобріана «Рене», коли у пейзажній метафорі був взятий ракурс, незвичайний для початку XIX ст., але звичний для епохи авіації [15, с. 10]. Також у вірші Ламартіна «Самотність» показаний земний ландшафт з висоти гори. Метафора Новаліса не має подібної когніції, бо автор не ставить за мету передати землю з висоти.

Зразок метафори, що базується на звукових образах, також знаходимо в ліричній прозі Шатобріана, який, ускладнивши синтаксис паралелізмами та антитезами, посилив враження від неосяжного світу «принципом свіжих очей» та зоровими ефектами. Символічний образ лісового простору є достовірним у передачі руху, звуків і кольору, але набирає гіперболічної двозначності через насиченість картини чудесними явищами, «неземною» красою, достовірність якої підтверджується ботанічними та зоологічними спостереженнями, переліченням яскравих екзотичних рослин та дивовижних тварин, що зустрічаються на берегах Міссісіпі [16, с. 73–75]. Прийоми словесної анімації, введення дієслів руху та перелік різноманітних за тональністю «шумів» сприяють створенню живої, мінливої картини природи: чути «рух та шепіт» («mouvement et murmure»), «стукіт дзьобом по стовбуру дубів» («des coups de bec»), шерех тварин, що пересуваються лісом («froissements qui marchent, broutent ou broient entre leurs dents les noyaux des fruits»), шум хвиль («bruissements d'ondes»). Звукові вібрації різних модальностей, від «слабкого тремтіння» до реву, передають «дику гармонію» незайманого лісу («de faibles gémissements, de sourds meuglements, de doux roucoulements remplissent ces déserts d'une tendre et sauvage harmonie»), перетікають у коливання повітря та хвилеподібні рухи квітучого земного простору («une brise vient à animer ces solitudes, à balancer ces corps flottants, à confondre ces masses de blanc, d'azur, de vert, de rose, à mêler toutes les couleurs à réunir tous les murmures») [16, с. 73]. Цей опис не схожий на традиційний виклад міфу, оскільки автор уникає звичних для свого часу алегоризмів. За допомогою анімаційної метафори та паралелізму Шатобріан «переносить» читача, не знайомого з природою Міссісіпі, у міфологічний край, вводить порівняння провідниці Шактаса з Антигоною, що показувала дорогу сліпому Едіпу, та Мальвіною, що супроводжувала сліпого Оссіана [16, с. 74]. Ці алюзії виконують функцію впливу на почуття і уяву романтичного читача, здатного «домалювати» деталі,

відсутні в тексті, і вносять елемент фантазійності і ефемерності у яскраву, незвичайну, але цілком «земну» картину. У сугестивній манері Шатобріан фігуральною мовою моделює «екзотику» як частину утопічної реальності «золотої доби», необхідний компонент гармонійного життя, в якій є місце поезії, ентузіазму, мрійливості, чутливості та пристрасті. Шатобріан пропонує своєрідний аналіз феномену пристрасті в контексті екзотики та в умовах «невротичної реальності», «неясних політичних перспектив» початку століття, надихнувши французьких літераторів на нові відкриття в галузі сугестивного тексту, в якому «Я» є центром тяжіння.

Казково-алегорична метафора є персоніфікованою, змішаною, алегорико-символічною. Такою є метафора ночі, яка наповнює сновидницький простір ранніх новел Ш. Нодьє. Метафоричний новелістичний текст Нодьє – багатоскладовий, насичений оніричною лексикою, емоційними висловлюваннями та стилістикою, виразною емфатикою та особливою чутливою логікою у дусі Гегеля. Метафора ночі поєднала в такому тексті різні стилістичні ознаки, увійшла до символіко-алегоричних фрагментів, що нагадують про характерні риси минулих культур та водночас є маркерами оновлення старих текстів.

У Нодьє символічна метафора ночі відтворена у бібліофільському, книжковому та фольклорному контексті. Велику роль в такому дискурсі ночі віграють психологічні мотиви нічного бдіння; семіозис ночі перегукується з давньою міфологією, змішаною з середньовічними віруваннями; поганські символи поєднуються з «цвинтарною» поетикою, з психологією страху перед нічним, таємничим, моторошним. У відтворених через складну метафору книжкових колізій та сюжетах сновидіння, у культово-магічних діях, які тримають читача в емоційній напрузі, у жахливих видіннях сновидця реалізуються таємничі, неусвідомлені бажання. Яскраві сновидчі переживання, що містять чарівні перетворення, а також метаморфози прекрасного і потворного, піднесеного і страшного, представлені автором як повнокровне життя книголюба, одержимого непоборною пристрасстю до забобонного минулого, жадобою до спілкування з «демонами ночі» та іншими хтонічними сутностями. Парадигма метафори ночі, нічного життя, що розширюється за рахунок психологічної семантики (*perception du sommeil, une voie de votre âme*) та дає уявлення про психічний та духовний стан героя, про вселенську нескінченність і безмежність поезії, відбудована за допомогою відповідних романтичному часу термінів духовної ініціації, занурення у хвилі своїх думок (*l'univers illimité des songes; l'esprit suspendu dans le vague de ses pensées*) [5, с. 191; 19, с. 30–74].

Вищої точки містичний образ ночі досягне у метафоричному дискурсі Едгара По, письменника який перебував під впливом європейської «нічної» готики та німецького містицизму. В новелістиці По лірико-філософський мотив двійництва втілюється в метафорах «тіні», «ефірних» або «примарних» персонажів, викликаних опіумними мріями; в описах неземних рис та рухів живих істот, зовнішності, «величності та спокійній невимуженості» постави, «незбагненної легкості та граціозності» ходи тої, що вже за життя втратила реальність, а, сягнувши за межі буття, навіщала живих, приносячи страждання («вона приходила і просувалася подібно до тіні»). Когнітивна метафора «небесної істоти» є вираженням несвідомого і неусвідомлюваного, зтикається з метафорою «демонічної сутності», «втіленням падшесті». Іноді когнітивна метафора Е. По сходить до алюзії на Гомера через вислів «гіацинтове волосся», до античної паралелі з «божевільною божественністю переважаючої фантазії, що осіняли дрімучі душі дочок Делоса». За допомогою когнітивної метафорики та алегорики, порівнянь та паралелізмів, антитези, персоніфікації несвідомого в ефірних образах нічної Диви міфологічний дискурс трансформується у дискурс фантазмагорій за правилами легендарно-фольклорної поезики. У такому дискурсі за когнітивною метафорою «духу» приховані психічні аномалії та патологічні феномени (бредові образи, кошмарний сон, хворобливі опіумні мрії, галюцинації, божевілья). У Е. По ці образи присутні навіть у пишних, вибагливих драпіровках, у похмурих статуях Єгипту, в небачених карнизах і меблях, в божевільних візерунках парчових килимів з золотою бахромою, гобеленів з фантазмагоричними образами, що виникали у сонних видіннях грішного ченця [10, с. 163–164]. У текстуальній тканині новелістики По цей екзотичний наратив експресивно маркований і насичений великою кількістю епітетних та метафоричних конструкцій.

Не претендуючи на вичерпне висвітлення питань, що стосуються функціонування когнітивної метафори у тексті, маркованому ліричними інтонаціями, підіб'ємо підсумок дослідження. Короткий структурно-аналітичний розгляд окремих прикладів із ліричних текстів показує багатофункціональність когнітивної метафори, її різноманітність, неоднозначність за структурою та за змістом, демонструє взаємодію різного рівня інтертекстів, від архаїчних, елліністичних, романтичних до сучасних; переплетіння в когнітивно-метафоричному тексті міфологічних і книжкових образів, символів та алегорій. Метафоричне реструктурування міфу служить для ілюстрації філософської, політичної або естетичної ідеї, міфологізації сучасних сюжетів та персонажів. Оновлена міфологема може бути використана з моралізаторською метою, але в кожному окремому випадку стилістичними

маркерами когнітивної метафори виступають паралелі, порівняння, нанизання алегорій, символів, алюзій, імен, різні способи поєднання стилів, притчі, фантазії, сну, філософії та психології тощо.

Література:

1. Алексеев А. Я. Сопоставительная стилистика. Днепропетровск: НГУ, 2012. 471 с.
2. Арутюнова Н. Д. Метафора. *Русский язык. Энциклопедия*. М. : Советская Энциклопедия, 1989. С. 140–141.
3. Волгіна О. О. Стилiстичний маркер як когнітивна лексикографічна ознака. *Сучасні стратегії та методології навчання перекладу*. Матеріали Міжнар. наук. конф. присвяченої 10-річчю кафедри перекладу. Дн-вськ, 2012. С. 28–30.
4. Дивнич Н. В. Метафора як ілюстрація концепту у когнітивній лінгвістиці. *Мова і культура*. Вип. 18. Том III (178). Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. С. 386–389.
5. Жужгина-Аллахвердян Т. Н. Французский романтизм 1820-х годов: структура мифопоэтического текста [Текст]: монография. Д.: НГУ, 2008. 279 с.
6. Жужгина-Аллахвердян Т. Элоа, или Сестра ангелов. *Художественный перевод и сравнительное переводоведение*. М. : Наука, Флинта, 2015. С. 624–447.
7. Заполовський М. В. Параболізми в німецькомовній біблійній картині світу. *Вісник Дніпропетровського університету*. 2015. С. 40–47.
8. Неретина С. С. Средневековое мышление как стратегема мышления современного. *Вопросы философии*. № 11. 1999. С. 122–150.
9. Особливості художнього перекладу: граматичний аспект: монографія; С. Ревуцька, Т. Жужгіна-Аллахвердян, В. Введенська, С. Остапенко, Г. Удовіченко; ДонНУЕТ. Кривий Ріг: вид-во Р.А. Козлов, 2018. С. 25–59.
10. По А. Э. Лигейя. *По А. Э. Собр. рассказов*: в 2-х кн. Кн. 1. М., 1992. С. 163–164.
11. Селіванова О. О. Проблема моделювання перекладацького процесу. *Сучасні стратегії та методології навчання перекладу*. Матеріали Міжнар. наук. конф. присвяченої 10-річчю кафедри перекладу. Дн-вськ: Літограф, 2012. С. 97–103.
12. Словник іншомовних слів / за ред. О.С. Мельничука. Київ, 1974. С. 428.
13. Словарь литературоведческих терминов. М.: Просвещение, 1974. С. 208.

14. Хрестоматия по западноевропейской литературе; сост.: А. А. Аникст, Л. Н. Галицкий, М. Д. Эйхенгольц. М. : Госучпедиздат, 1938. С. 131–134.
15. Шрейдер Н. С. Три романа-исповеди: их автори и герои. *Французская романтическая повесть*. М. : Прогресс, 1973. С. 5–30.
16. Chateaubriand R. Atala. Renée. P.: Flammarion, 1964. 176 p.
17. Corré, Alan D. Eloa or The Sister of The Angels. A Mystery. Canto The First. Birth; Canto The Second. The Seduction; Canto The Third. The Fall. Translation: Aventura, Florida, March 2012.
18. Keats D. Lamia. *The Complete Poems*. Edited by J. Barnard. Third edition. Penguin books, 1988. P. 414–432.
19. Nodier Ch. Сматра / Нодье Ш. Фантастические и сатирические повести : сб.; сост. В. А. Мильчина. М.: Радуга, 1985. С. 30 –76.
20. Novalis. Hymne, III. Novalis. Hymnen an die Nacht. URL: <https://www.lyrik.ch/lyrik/spur3/novalis/novalis1.htm>
21. Tarnas, Richard. Passion of Western Mind. 1991.
22. Vigny A. de. Eloa. Oeuvres complètes / Préface, présentation et notes par P. Viallaneix. P., 1964. P. 40–48.
23. Vigny A. de. Stello. Oeuvres complètes / Préface, présentation et notes par P. Viallaneix. P., 1964. P. 287–352.

Ганна Удовіченко, Лілія Дмитрук, Світлана Ревуцька

ПРАГМАТИЧНІ ПІДСТАВИ ФУНКЦІОНУВАННЯ ПОВТОРУ В РІЗНИХ МОВНИХ ФОРМАХ (В АНГЛІЙСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ)

Постійно зростаючий інтерес сучасної лінгвістики до художнього дискурсу свідчить про те, що він є надзвичайно багатоплановим та багатогранним об'єктом досліджень. Художній текст розглядається з різних позицій, з різними цілями, завданнями, і відповідно існують різноманітні концепції, що дозволяють значно збагатити і розширити теорію художнього тексту.

Художній твір є явищем культури, що є діалектичною єдністю системного та індивідуального, вигаданого та реального. Цей феномен є унікальним творчим продуктом активної мисленнєвої діяльності автора художнього твору. Слід, однак, наголосити, що унікальність художнього тексту не передбачає абсолютної свободи його автора у виборі та організації мовного матеріалу. З одного боку, універсальність мови як засобу вираження та універсальність літератури як форми художнього відображення світу створюють основу для творчої свободи письменника. Разом з тим, на активну авторську індивідуальність художньо-образного бачення та мовного оформлення накладають обмеження як усвідомлення автором загальних правил мовної поведінки в образотворчій сфері композиції, так і внутрішні закони мовної системи, строгими елементами якої він користується [18, с. 8].

Текст художнього твору, як відображення реальної дійсності, передає концептуально навантажену та ціннісно-орієнтовану інформацію. Відповідно до І. Арнольд, художній текст – це «вербальне повідомлення, що передає каналом художньої літератури або фольклору предметно-логічну, естетичну, образну, емоційну та оцінну інформацію, об'єднану в ідейно-художньому змісті тексту в єдине складне ціле» [3, с. 41]. Через різні види інформації в художньому тексті зображується дійсність, виражається ставлення до неї, у них закладено звернення до адресата з метою впливу на його ставлення до дійсності. Так звана «художня» інформація, закладена в кожному художньому творі, містить набагато більше, ніж просте відображення дійсності. Вона формує принципово новий вид реальності, що є результатом художнього освоєння і переосмислення автором явищ об'єктивного світу.

Художній текст є складною структурою, кожен елемент якої є значущим. Структура художнього тексту – це динамічне явище, що характеризує текст як закінчену, цілісну, комунікативну систему. В. Виноградов зазначав, що

«структура цілого тексту та її значення встановлюється шляхом визначення органічних частин художнього твору» [12, с. 227]. Аналіз робіт, присвячених вивченню принципів та критеріїв виділення одиниць художнього тексту, дозволяє відзначити існування різних підходів до їхнього виділення. Так, на думку В. Виноградова та його послідовників, глобальним поняттям, що визначає загальні принципи організації художнього тексту, є категорія «образу автора», що трактується як «концентроване втілення суті твору, що поєднує всю систему мовних структур персонажів у їх співвідношенні з оповідачем або оповідачами і через них є ідейно-стилістичним осередком, фокусом цілого» [12, с. 118]. «Образ автора» розглядається в лінгвістиці під різними назвами: це «естетичний намір письменника» (З. Хованська); і «об'єднуючий принцип мовного стилю художньо-прозового твору» (М. Брандес), і «фактор, що визначає форму оповідання» (Г. Грінфельдт), і «точка відліку руху та зміни героїв» (О. Ахманова), та «сміслоутворюючий центр твору» (Я. Мукаржевський). Однак, незважаючи на відмінність підходів до визначення образу автора, всі дослідники одностайні у вивченні його як об'єднуючого стрижня змістовної, мовної організації художнього твору.

Інші лінгвісти (М. Бахтін, Г. Гуковський, Ю. Лотман, Б. Успенський та ін.) досліджують художній текст із позицій категорії «точки зору». Б. Успенський зазначав, що «структуру художнього тексту можна описати, якщо досліджувати різні погляди, тобто авторські позиції, з яких ведеться наратив, і вивчити відносини між ними (визначити їхню сумісність чи несумісність, можливі переходи від однієї точки зору до іншої), що, у свою чергу, пов'язано з розглядом функції використання тієї чи іншої точки зору в тексті» [62, с. 10–11].

Дослідники справедливо зазначають, що категорія «точки зору» входить складовою до структури ширшого поняття «образу автора», оскільки автор вибирає як предмети і явища дійсності, так і форму розповіді про них. Автор так будує свій твір, групує та співвідносить різні моменти, що домагається потрібного враження та впливу на читача. «Авторська точка зору, авторський погляд, авторське ставлення справді пронизує і скріплює весь твір і пояснює місце, роль та функцію кожного елемента словесно-художнього твору» [46, с. 178]. Г. Колшанський, В. Звегінцев та інші наполягають на змістовній стороні делімітації художнього тексту. Так, з погляду Г. Колшанського «зчеплення речень у тексті може бути марковане не лише семантичними відносинами (...). Виокремлення окремих фрагментів цього потоку має будуватися на ознаках, пов'язаних із змістом комунікації» [30, с. 30]. Аналогічної думки дотримується В. Звегінцев, який приймає за одиницю тексту дискурс, визначає його як

«складне ціле чи виділену змістову єдність, яка, лише на рівні мови, зазвичай, реалізується у послідовності речень, пов'язаних між собою смисловими відносинами» [24, с. 14]. В рамках цього підходу пропонується наступна схема: експозиція, зав'язка, розвиток фабули, кульмінація, розв'язка та заключна частина. При структурному (композиційному) підході до членування художнього тексту на перший план висуваються вичленування і аналіз одиниць різного обсягу (абзац, прозові строфи, складне синтаксичне ціле, тощо).

Прикладом дослідження методів об'єднання самостійних речень у більші одиниці є праці Г. Солганік. Дослідник називає ці одиниці «прозовими строфами» і виділяє два їхні структурні типи:

1. прозові строфи з паралельним зв'язком, коли речення паралельно чіпляються одне з одного;

2. прозові строфи, коли речення зіставляються між собою і всі члени речень виражені однаковими формами [55, с. 214].

У слов'янській лінгвістиці найбільш ґрунтовно вивчений абзац. А. Пешковський визначає абзац як поєднання складних цілих від одного нового рядка до іншого. Розвиваючи цю ідею, І. Арнольд трактує це явище як «відрізок писемного мовлення від одного нового рядка до іншого, що функціонує як складне синтаксичне ціле і становить відносно закінчений відрізок літературного тексту» [3, с. 244]. Відповідно до Т. Сильман, абзац, з одного боку, є певним відрізком тексту, з іншого – синтаксичною структурою, що містить одне або кілька речень [52, с. 106–107].

У спеціальній літературі лінгвістичного та літературознавчого характеру привертає увагу обговорення можливості застосування у дослідженнях літературного дискурсу когнітивних категорій типу «схема», «фрейм» [80]. У нашому дослідженні поділяється думка дослідників, які дотримуються композиційно-мовленнєвого принципу виділення одиниць художнього тексту. В рамках цього підходу він вивчається з позицій організації різних мовних форм, що утворюють його композиційно-мовленнєву структуру.

У сучасній лінгвістиці вивченню проблем, пов'язаних із аналізом композиційно-мовленнєвої структури досліджуваного явища, присвячені роботи В. Виноградова, М. Брандес, І. Гальперіна, О. Нечаєвої, В. Одінцева та ін. У зарубіжному мовознавстві вивчення цієї проблеми пов'язане з роботами R. Beaugrande, R. Longacre, J. L. Kinneavy, E. Werlich та багатьох інших дослідників.

Мовні форми розглядаються лінгвістами як «композиційно-мовленнєві єдності» (В. Виноградов); «функціонально-смислові типи мови» (О. Нечаєва, В. Одінцов); «мовні форми» (М. Брандес); «типи художньої мови» (О. Кожин);

«голоси» (М. Бахтін); «види контекстно-варіативного членування» (І. Гальперін); «підсистеми художнього тексту» (З. Тураєва); «способи викладу» (М. Кожина, Г. Солганік); «форми викладу» (Е. Ризель); «типи оповідання» (Н. Кожевнікова); «композиційно синтаксичні форми» (Є. Іванчикова); «типи викладу» (В. Кухаренко). Різноманітність термінів пов'язана з різними методиками та підходами до структурної організації художнього тексту.

Як одиниця досліджуваного явища у цій роботі приймається мовна форма, обумовлена, за М. Брандес, як «двостороннє утворення: з одного боку – це форма мислення; з іншого – форма комунікації, що випереджає структуру процесу мислення, типи та способи зв'язку елементів думки між собою та думок однієї з одною» [9, с. 98]. Порядок руху думок може бути різним: одна думка може послідовно слідувати за іншою в часі (розповідь), думки можуть зіставлятися, так, що можлива безболісна перестановка їх місцями (опис), одна думка може виводитися з іншої, розвивати її, спростовувати і т. ін. (міркування) [9].

Багато дослідників, вивчаючи композиційно-мовленнєву організацію художнього тексту, виділяють як мінімум три базові, універсальні мовні форми: оповідання, опис, міркування. Водночас деякі лінгвісти (В. Виноградов, І. Гальперін, З. Хованська та ін.) серед основних мовних форм виділяють і діалог, вважаючи, що ця мовна форма становить невід'ємну частину структурної організації художнього твору.

Зауважимо, що кожна мовна форма має свої структурні, синтаксичні та смислові особливості та функції. «Кожна з цих мовних форм різна за своїм функціональним навантаженням, так само, як і за синтаксичним виразом, і характерна для певного типу мови, відрізняючись від інших мовних форм особливим набором мовних засобів, властивих даному типу мови, взаємопов'язаних і взаємопроникних» [83, с. 259–266].

У зарубіжній лінгвістиці для позначення мовних форм також використовуються різні терміни: типи оповідання (J. Pelc), типи тексту (E. Werlich, Beaugrande R. de), «значні типи» (R. Longacre), типи дискурсу (J. L. Kinneavy), «оповідальні форми» (H. Bonheim) та ін.

Представники нарратології (G. Gentee, G. Prince, S. Chatman, W. O. Hendricks та ін.) вважають нерелевантним для цілей свого дослідження суворо розмежовувати мовні форми. При вивченні художнього тексту вони, насамперед, приділяють основну увагу власне наративній стороні художнього тексту і практично виключили з розгляду опис, міркування та діалог як такі, «що не беруть участь у розвитку сюжету і розкритті взаємин характерів» [73,

с. 163–194]. Р. Богранд, розуміючи під мовними формами типи тексту, виділяє три основні його типи: описовий; оповідальний (наративний) та аргументативний [68, с. 184]. Слідом за ним, Е. Верліх відзначає ще експозитивний та директивний типи тексту. Типологія Р. Лонгакра, який розглядає художній текст як монологічний дискурс, включає такі типи дискурсу: наративний; експозиторний (описовий); процедурний; біхевіористський [77, с. 5].

Беручи до уваги існуючі точки зору на проблему членування художнього тексту, у цій роботі як складові досліджуваного типу тексту приймаються такі мовні форми: оповідання, опис, міркування та діалог. Зупинимося докладніше на характеристиці кожної їх.

Оповідь є об'єктом досліджень, як лінгвістів, так і літературознавців. Останні розуміють її як форму, протилежну ліриці та драмі як родам літератури; як частину у літературному творі; як частину викладу взагалі; як розповідь про колишнє чи вигадане, тощо. У сучасній лінгвістиці можна говорити про два напрямки у вивченні цієї мовної форми.

У роботах з наратології – теорії оповідання (G. Genette, G. Prince, S. Chatman та ін.) проводиться думка про те, що оповіданням є монолог і діалог, письмова та усна мова, всі типи текстів і т. ін. Досліджуючи художній текст, вони вважають за неможливе його делімітацію на мовленнєві форми, вказуючи на те, що весь художній текст є ні чим іншим як оповіданням.

Ідею так званого природного оповідання, за Watzlawick, Luhmann, Schmidt, розвиває М. Флюдерник у роботі «Towards «a Natural» Narratology» [72]. На думку дослідника, наративними текстами є всі тексти, незалежно від їхньої форми, основними властивостями яких є спонтанність та універсальність [72, с. 13]. «Природні оповідальні тексти перебудовують наративний матеріал при кожному переказі, спираючись на когнітивні схеми» [85, с. 16]. В. Лабов, аналізуючи оповідальний текст у літературному дискурсі, визначає його як природне оповідання [74, с. 255].

З точки зору інших дослідників, дане явище є тимчасовою послідовністю стану і дії. Треті, розуміють наративний текст як розповідь (усну / письмову) про події [83, с. 140]. У слов'янському мовознавстві існує велика кількість робіт, присвячених вивченню даної мовної форми. Розповідь визначається як мовна форма, що виражає повідомлення про дії/стани, що розвиваються і має спеціальні мовні засоби для реалізації цієї функції (В. Виноградов, М. Брандес та інші).

І. Гальперин вказує, що об'єктом зображення оповідання є події та їх зміна/чергування. Наведене розуміння досліджуваного явища підтримується

багатьма лінгвістами. «Оповідь – функціонально-смисловий тип мови, що виражає повідомлення про дії або стани, що розвиваються» (О. Нечаєва). Оповідальний текст є формою, що викладає події, що відбувалися, відбуваються або відбуватимуться (Н. Якубова). Оповідання відображає динаміку розвитку дій, подій, рухів. Інакше кажучи, оповідання повідомляє читачеві про час і місце подій, які у художньому творі. Для цієї мовної форми характерні ситуації, змістом яких є події процеси, де основну увагу приділяється мінливості чи зміні одного факту іншим, одного явища іншим, тобто факти дійсності розглядаються у часових відносинах.

Особливості цієї мовної форми перебувають у центрі уваги і зарубіжних лінгвістів (Beaugrande R. de, W. Dressier, R. E. Longacre, T. Virtarten, J. Howe та інші). Вихідним вважатимуться визначення оповідання як послідовність двох чи кількох подій. Т. Віртатен вважає, що оповідання є основним (базовим) типом тексту [87, с. 302]. Протиставляючи оповідальний текст іншим типам тексту, Л. Лонзі зазначає, що особливість оповідання полягає у його залежності від тривалості референції [78, с. 260].

Розвиваючи ідею про те, що в оповідальних текстах зображуються дії та події у певному послідовному порядку, Р. Богранд та В. Дресслер досліджують їх з позицій когнітивної лінгвістики та пов'язують цю мовну форму з такою когнітивною структурою як схема [68, с. 88]. У запропонованій роботі під оповіданням розуміється мовна форма, що повідомляє про дії, що розвиваються, в їх тимчасовій послідовності. Семантико-логічна структура цієї мовної форми включає такі основні компоненти, як дію та час. Художній простір, при цьому опиняється на другому плані і служить тлом для розгортання дій. Залежно від ракурсу розгляду мовної форми оповідання, лінгвістами відзначаються різноманітні його види.

Оповідання може бути розгорнутим і нерозгорнутим: розгорнуте – являє собою контекст, що виражає послідовні, іноді одночасні, але дії, що розвиваються, або стани; нерозгорнуте – буває або однією реплікою в діалозі або, вживаючись у мікротематичному контексті, виконує роль введення або висновку до опису чи міркування (О. Нечаєва). Крім того, дослідниками виділяються такі структурно-смислові види оповідання:

1. конкретно-сценічне, в якому повідомляється про розчленовані, хронологічно послідовні дії або стани одного і того ж або декількох суб'єктів в даній конкретній обстановці в межах однієї мікротеми; воно складається з наступних одної за одною картин чи сцен;

2. узагальнено-сценічне, в ньому також повідомляється про конкретні послідовні дії, але ці дії повторюються в даній обстановці і стають типовими для неї;

3. інформаційне, в якому повідомляється про будь-які дії або стани без їх конкретизації та детальної хронологічної послідовності. У такому оповіданні є лише тема повідомлення.

У процесі аналізу художніх оповідальних текстів бралася до уваги наступна класифікація (за М. Брандесом):

1. оповідання про подію;
2. оповідання про переживання;
3. оповідання про стани та настрої;
4. оповідання про факти.

Далі ми докладно зупинимося на характеристиках компонентів оповідної схеми та на мовних засобах їхньої репрезентації в англійській мові.

Звернемося до опису, що відіграє важливу роль композиційно-мовленнєвої організації художнього тексту. Аналіз робіт, що стосуються цієї мовної форми, свідчить про те, що є різні погляди на питання про його сутнісні характеристики. Так, представники «функціонального підходу», приділяючи основну увагу розвитку дії, вважають, що описом може вважатися будь-яка ділянка тексту, якщо вона описує властивості будь-кого або чогось (М. Steinberg, Ц. Тодоров, Р. Барт та ін.).

М. Стейнберг так визначає опис: «Ділянки тексту, що концентрують увагу на об'єкті або ситуації слід вважати описовими» [84, с. 60]. При такому розумінні опису виключається питання як про вичленування, а й саме про існування текстових єдностей, що різняться у структурно-змістовному відношенні. У центрі уваги інших дослідників знаходиться змістова сторона цієї мовної форми. Т. А. ван Дейк, наприклад, розглядаючи типи логічних відносин між смисловими одиницями, «пропозиціями» макроструктур, розрізняє такі відносини, характерні для статичних описів: загальне – одиничне; ціле – частина; набір елементів – елемент; включає – включається; великий – маленький; зовні – усередині; володар – володіти. Однак, ці відносини визначають порядок проходження речень лише в так званих «зразкових» описах і не завжди дотримуються при вільному дотриманні елементів. Виділяючи різні типи дискурсів, Т. А. ван Дейк дотримується традиційного для структуралістів методу, що пов'язує окремі текстові фрагменти (макроструктури) з «нарративними категоріями», що виконують певні функції в оповіданні. Зокрема, «статичний опис виступає як «основна» макроструктура для нарративної категорії «місце дії» [22, с. 154]. Дж. Пелк

наголошує, що зведення сутності опису до повідомлення про предмети вимагає чіткого формулювання того, що розуміється у кожному конкретному випадку під «предметом» та «подією». Дослідник пропонує виділяти «типи зображення» не на основі того, який предмет у них зображується, а залежно від інформації, що передається про згаданий об'єкт. На його думку, в описі відображається організація предметів, подій чи явищ у просторі [82].

Х. Бонхейм визначає опис як зображення предметів у стані спокою [69, с. 329–330]. Вперше термін «опис» використав П. Георгіївський у «Посібнику до вивчення російської словесності» [17]. Він розумівся як «подання окремо існуючого у просторі предмета, передача його ознак, дій та ставлення до інших предметів» [17, с. 76]. Зауважимо, що опис, як і оповідання, довгий час був об'єктом вивчення літературознавців, оскільки він досить широко представлений у художній літературі. У «Короткому словнику літературних термінів» опис визначається як «зворот поетичної промови, що у послідовному перерахуванні окремих ознак, рис, властивостей, явищ». Сутність опису, з погляду П. Когана, полягає у зображенні подій, які необхідно уявити усі одночасно [28, с. 50].

Лінгвісти відходять від літературознавчого розуміння опису та намагаються визначити його мовну структуру, що відображає в загальних рисах структуру процесу мислення, типи та способи зв'язку елементів думки між собою та думок однієї з одною [9, с. 98]. Існують різні визначення досліджуваної мовної форми: це – «зображення предметів, їх ознак і властивостей» (А. Абрамович), «предметно-образотворча сторона сюжету» (З. Хованська), «предметний зміст дійсності» (О. Кострикіна), «зображення цілого ряду ознак, явищ, предметів, які необхідно уявити собі усі одночасно» (Г. Солганік), «співіснування предметів та їх ознак в той самий час» (М. Брандес), «мовленнєва форма, що показує наявність чи відсутність ознак у описуваного предмета, факту реальності у його просторовій співвіднесеності» (Н. Якубова) та ін.

Незважаючи на відмінності у формулюваннях, багато дослідників сходяться на думці про те, що в основі опису лежать просторово-часові відносини при домінуючій ролі просторового параметра. Спираючись на існуючі визначення опису, у роботі прийнято наступне: «опис – мовна форма, пов'язана із зображенням різних об'єктів, що перебувають у стані спокою, нерухомості або в тому самому положенні, в якійсь точці простору». Головним компонентом семантико-логічної структури досліджуваної мовної форми є простір. Торкаючись питання типологізації опису, необхідно зупинитися на деяких його класифікаціях.

Інформація, що повідомляється в описових контекстах, визначається як статична, оскільки відображає факти об'єктивної дійсності поза їхньою тимчасовою послідовністю.

Згідно з іншою думкою, в описі може передаватися як статична, так і динамічна інформація. Виділяються, відповідно, статичний та динамічний опис.

Беручи до уваги особливості авторського способу передачі змісту, Х. Бонгейм розрізняє об'єктивний та прикрашений опис. Автор виділяє їх в залежності від того, під яким кутом зору автор розглядає зображувані об'єкти, яку манеру викладу він вибирає [69, с. 329–345].

Базуючись на співвідношенні позиції автора та персонажа, З. Хованська розрізняє одноголосий, безособовий і двоголосий опис [64, с. 420].

В основі класифікації М. Брандес лежить така структурна особливість різних типів опису як використання у кожному їх спеціальних синтаксичних конструкцій, різне вживання часів дієслів. Дослідник виділяє опис з єдиним планом теперішнього часу, опис з єдиним планом минулого часу та номінативний опис [9].

Аналізуючи структурно-семантичні типи описових абзаців, В. Ніколаєва виділяє такі: портретна характеристика героїв, опис роздумів та внутрішнього стану героїв, пейзаж, інтер'єр, опис нового етапу дій. Зважаючи на той факт, що об'єктами опису можуть бути будь-які предмети, особи, явища тощо, у цій роботі, при аналізі описових текстів, використовується така класифікація:

- опис місця дії (пейзажу, інтер'єру, обстановки, середовища),
- опис персонажів (портрета), зовнішнього і духовного вигляду персонажа (зовнішнього вигляду, одягу, віку, манери, темпераменту, звичок, постійного заняття, пристрастей, емоційного стану тощо),
- опис тимчасових ситуацій (опис часу доби, року, епохи).

Перелічені види опису сприяють створенню повномасштабної картини художнього твору, що складається з безлічі зчеплених однієї з одною подій, фактів, епізодів тощо.

Переходячи до характеристики **міркування**, відзначимо, що у філософії воно визначається як ряд суджень, всі які відносяться до певного предмета думки і йдуть одне за одним таким чином, що з попередніх суджень необхідно витікають або сліднують інші (В. Беньямінова, В. Асмус).

Психологи трактують це явище як ланцюг розумових актів – дій, головним з яких, у тому числі, судження. «Думати – значить судити. Судження відбиває у специфічній формі ступінь людського пізнання об'єктивної дійсності у її властивостях, зв'язках, відносинах» [51, с. 302].

Мовна форма міркування поширена в англомовній прозі протягом останніх трьох століть. У першій половині 19-го століття в міркуваннях, які в основному належали автору, було легко виділити одну або кілька тем. У другій половині 19-го століття змінюється характер роману, що тягне, своєю чергою, зміну характеру та структури міркувань. Дедалі частіше вони зустрічаються у промові персонажів, підкоряючись, проте, тенденції до тематичного об'єднання. На початку 20-го століття у художній прозі активізується процес психологізації романів, що почався ще у 18 столітті. Письменники роблять спроби знайти відображення найскладнішої системи зв'язків людини з навколишнім світом у її індивідуальній свідомості.

Літературні напрями 20 століття характеризуються деяким скороченням експліцитно вираженого спілкування автора з читачем. Найчастіше міркування становить зміст внутрішнього монологу персонажа. Скорочується загальний обсяг міркування, що, мабуть, пов'язано з прагматичною установкою автора – не втомлювати читача тривалими, розгорнутими роздумами персонажів, які заважають сприйняттю художнього тексту.

Ця мовна форма, будучи однією зі складових композиційно-мовленнєвої структури художнього тексту, у слов'янському літературознавстві та лінгвістиці отримала назву «міркування». Досить часто це слово зустрічається у художній мові як синонім до слова «роздум».

У закордонній лінгвістиці ця форма відома як «аргументація». Дослідження аргументації – міждисциплінарна проблема. До кола інтересів філософів та логіків входять закономірності процесу аргументації; політологів цікавлять способи аргументації на переговорах, що ведуть до успіху дипломатичної аргументації та досягнення згоди; фахівці з масової комунікації та риторики вивчають спеціальні форми переконання, характерні для процесу аргументації; сфера інтересів психологів поширюється на закономірності емоційної сфери особистості, що впливають на аргументацію; культурологи та соціологи звертають увагу на культурно-значущі норми ведення аргументації, соціальні ролі аргументуючих; об'єктом дослідження лінгвістів є мовні структури аргументації, умови реалізації в дискурсі. Кожен із цих напрямків дозволяє виділити специфіку даного явища.

Зауважимо, що в основі всіх підходів до вивчення аргументації лежить логіко-філософський аспект, який тісно пов'язаний з теорією аргументації. Витоки цієї теорії сягають античної філософії. Перші концепції теорії аргументації пов'язані з іменами древніх філософів, таких як Протагор, Зенон, Аристотель, Платон. Слід згадати софістів, які розвивали техніку аргументації, акцентуючи увагу на гнучкості зв'язку між думкою і словом, у своїх роботах

вони вказують на характер словесного висловлювання думок, на мету, яка переслідувалася. Мета ж полягала у спонуканні до певних дій. Не поділяючи деяких поглядів софістів, Аристотель і Платон намагалися показати суть аргументації під час обговорення філософських проблем. Згідно з Аристотелем «недостатньо знати, що слід сказати це так, як має бути, (...) це багато сприяє тому, щоб мова справила потрібне враження» [2, с. 127]. Філософ відносить прийоми оформлення висловлювання до одних із найважливіших прийомів риторів, до яких відносяться: певна структура тексту, спосіб і манера викладу його змісту. Платон, на противагу Аристотелю, який визначив різні види доказів, висунув ідею розмежування доказу та переконання. «Одне повідомляє віру без знання, інше – дає знання» [48, с. 268]. На його думку, красномовство переконує більше, ніж доводить, і це пов'язано з умовами промови.

У період Середньовіччя відбувалося вдосконалення техніки аргументації. Філософські концепції та методи аргументації містяться у роботах філософів Нового Часу: Декарта, Бекона, Гегеля та інших.

Особливу роль розвитку описуваної теорії грає риторика, оскільки дана наука сприймається як теорія і практика переконання у процесі доказу істинності положення, що висувається. Аргументація служить для того, щоб здійснити доказ, довести його до аудиторії, швидше та легше опанувати його. У слов'янській риторичі, М. Ломоносов, розглядаючи проблеми переконання, зазначав, що «хоча докази і задоволені бувають (...) найкращі докази стільки сили не мають, щоб схилити наполегливого на свій бік, коли інша думка в його розумі вкорінилася. Мало є на світі людей, які можуть слідувати за міркуванням, подолавши свої схильності» [38, с. 55]. Сучасна логіка трактує аргументацію як «приведення логічних аргументів на обґрунтування будь-якого становища; логічний процес, під час якого істинність будь-якого становища виводиться із істинності аргументів; сукупність доказів на користь чогось» [37, с. 42–43].

В. Асмус визначає аргументацію як «міркування, що складається з низки висновків, що доводять істинність або хибність тези» [5, с. 348].

Відповідно до Г. Брутяну, аргументація – це «спосіб міркування, у процесі якого висувається деяке положення як доведеної тези, розглядаються докази на користь істинності та можливі протилежні докази; дається оцінка підставам та тезам доказу, так само як і доказу та тезам підтвердження; спростовується антитеза, тобто. теза опонента; доводиться теза, створюється переконання в істинності тези та хибності антитези як у самого доказує, так і у опонентів, обґрунтовується доцільність прийняття тези з метою (...) реалізації певних програм, дій, що впливають із доведеного положення» [10, с. 7].

Наведене визначення визначає аргументацію як частину суперечки, тобто як частину критичної дискусії, аналізованої в діалектичній традиції теорії аргументації, де кожна зі сторін дискусії будує свою власну аргументацію, відповідаючи тезам та аргументам опонента. Він виділяє внутрішню та зовнішню форми аргументації. До першої відносяться теза та аргументи, до другої – аргументатор та опонент.

Деякі дослідники пропонують вивчати аргументацію в рамках когнітивного підходу (А. Баранов, В. Сергєєв), який дає можливість розглянути явище, що досліджується, в широкому контексті діяльності людини, що визначається її ціннісними орієнтаціями, і інтерпретувати його як складову частину процесу прийняття рішень. Як вихідне приймається визначення аргументації як «тексту, що сприяє зміні моделі світу реципієнта в такий спосіб, щоб вплинути на процес прийняття ним рішення» [6, с. 11].

З погляду цього підходу, розмежовують дескриптивну та нормативну теорії аргументації. Дескриптивна теорія використовує різноманітні описи реальних процесів аргументації. Друга – пов'язана з використанням найбільш ефективних засобів переконання відповідно до ситуації, що включає у собі як ситуації спілкування, особливості когнітивної системи, і навіть стан реципієнта.

При вивченні аргументації лінгвісти насамперед звертають увагу на структуру аргументації, її мовну реалізацію, її роль у процесі комунікації. Г. Лейтнер показує, що метою аргументації є переконання опонента щодо оцінки ситуації. «Аргументація служить зміні оцінок. У процесі аргументації аргументатор мобілізує опонента для прийняття своєї оцінки» [76, с. 26].

Досліджуючи аргументацію як тип тексту, Р. Богранд та В. Дресслер визначають її як текст, який сприяє прийняттю або оцінці будь-яких переконань або йде як правда – брехня, позитивне – негативне» [80, с. 184].

Великий інтерес викликають результати досліджень цієї мовної форми у межах наратології. Представники даного підходу (Т. Taylor, Н. Parret, D. Cameron) розглядають природномовне аргументування як виконання наративної парадигми. З погляду даної парадигми, теорія аргументації може лише описувати аргументативні структури, а семіотична наратологія їх пояснює, виявляючи ролі учасників ситуації спілкування та зіставляючи послідовності тез та аргументів, з фіксованими культурно-значущими програмами мовних дій.

Дослідники вважають, що наративний підхід дозволяє точніше визначити функцію «розказаного початку» в аргументації [86, с. 170]. У вітчизняному літературознавстві та лінгвістиці ця мовна форма називається міркуванням.

Міркування – це роздум персонажа, який оцінює, аналізує, коментує те, що відбувається, воно носить узагальнено-теоретичний характер і відображає здатність людини абстрактно мислити, робити висновки.

За визначенням М. Кожина дана мовна форма є повідомленням у формі строго розгорнутого доказу будь-якого положення, теорії, думки [29, с. 94].

Міркування є формою логічного мислення, що має власний предмет висловлювання, умовно званий «проблемою» і характеризується переважанням казуальних зв'язків, і навіть яскраво вираженою прагматичною спрямованістю [9, с. 68].

Дослідники вказують, що міркування складається з цілого ряду суджень, який комбінується залежно від двох форм теоретичного мислення – умовиводи та докази (М. Кожина та ін.).

На думку Н. Якубової, досліджувана мовна форма реалізує будь-яку проблему, задану тему. Її основу становить складний за своєю природою казуальний зв'язок у сенсі взаємозалежного та взаємозумовленого існування предметів та явищ об'єктивної реальності.

У запропонованому дослідженні міркування, за О. Нечаєвою, розуміється як «типізована, структурно-оформлена в мовному плані модель монологічного повідомлення з узагальненим причинно-наслідковим значенням, що спирається на повний або скорочений висновок» [45, с. 193].

Семантико-логічна структура міркування пов'язана з такими компонентами, як теза та аргумент/аргументи, які поєднані причинно-наслідковим зв'язком. Факультативними компонентами є антитеза та висновок. Відомі різні класифікації досліджуваної мовної форми. Так, розрізняють міркування продумане та спонтанне (М. Брандес), діалогічне (Л. Різаєва), дедуктивне (Н. Якубова).

Багато дослідників, погоджуючись з тим, що основну масу міркувань складають універсальні істини та узагальнення, класифікують міркування як роз'яснення, уточнення, доказ, інтерпретування (В. Беньямінова, О. Москальська, О. Черемісіна), як внутрішньотекстові коментарі, звернення до читача (І. Арнольд, R. Fowler).

Детальну класифікацію цієї мовної форми знаходимо у роботі Н. Гулієвої, де виділяються два класи міркувань у художньому тексті:

I. нейтральні філософські, що відбивають об'єктивні істини:

1. цитати, сентенції, прислів'я,

2. міркування, що належать даному автору, але мають універсальний характер, що відображають загальнолюдські істини (роз'яснення, уточнення, докази, коментарі, висновки);

II. емоційні, спричинені:

1. Позитивними емоціями:

а) універсальні:

- констатація існуючих позитивних фактів, явищ із відтінком схвалення,
- підтвердження чи обґрунтування правильності вчинку чи вибору,
- вираз впевненості у справедливості виведення в майбутньому.

б) суб'єктивно-модальні міркування:

- виражають захоплення,
- вчення /з найкращими побажаннями/,
- іронічні, гумористичні;

2. Негативними емоціями:

- медитації,
- міркування, які засуджують чи інші факти дійсності,
- міркування – констатації вже існуючих негативних фактів,
- міркування, що виражають невіру у майбутнє,
- скептичні,
- міркування – звернення, спонукання, благання,
- міркування – обурення, обурення [20].

Надалі, при аналізі текстів – міркувань ми будемо дотримуватися вищенаведеної класифікації.

Особливе місце серед мовних форм посідає **діалог**. Не будучи універсальною мовною формою для всіх видів текстів, він відіграє важливу роль у формуванні композиційно-мовленнєвої структури художнього тексту. Як і монолог, діалог є багатоаспектним об'єктом досліджень у різних галузях знання: філософії, логіці, антропології, психології, соціології, лінгвістиці, психолінгвістиці, соціолінгвістиці та ін.

М. Бахтін зазначав, що діалог – це «майже універсальне явище, що пронизує всю людську мову і всі відносини та прояви людського життя, взагалі все те, що має сенс і значення» [7, с. 265].

Так, зокрема, психологи вивчають це явище з точки зору виділення певного типу мовної поведінки на основі психологічних критеріїв (Ф. Кайнер, Б. Скіннер). Великий інтерес представляють дослідження психолінгвістів, більшість яких присвячена питанням основної ролі психологічних факторів у комунікативному процесі та їх впливу на мовленнєве спілкування.

Л. Виготський писав, що «найважливішою рисою діалогу є можливість недосказання, неповного висловлювання, непотрібності мобілізації всіх тих слів, які мали б бути мобілізовані задля виявлення такого ж розумового компонента за умов монологічної промови» [14, с. 353]. Розглядаючи

психологічні зміни комунікативного акту, А. Леонтьєв виявив глибокий зв'язок між факторами спілкування, з одного боку, і характером мовної діяльності, з іншого, і систематизував основні закономірності та параметри мовного впливу – мотиви, цілі, установки та орієнтацію спілкування [35, с. 79].

Дослідженню діалогу та пов'язаних з ним проблем присвячено велику кількість робіт, як у вітчизняній так і в зарубіжній лінгвістиці (В. Виноградов, Л. Щерба, Л. Якубинський, Г. Винокур, В. Девкін, О. Сиротініна, Н. Шведова, Г. Поліщук, В. Одінцов, Н. Арутюнова, М. Кожина, Є. Земська, Д. Ізаренков, А. Балаян, С. Вайман, І. Святогор, А. Холодович, Г. Старцева, Р. Гельгард, І. Кожевнікова, М. Милих, Г. Старцева Г., Н. Теплицька, Л. Славогородська, G. Austin, G. Searle, G. Bergmann та інші).

У межах лінгвістики, задля докладнішого і всебічного вивчення даного феномену залучаються останні роботи теорії мовних актів, теорії комунікації, лінгвістики тексту, прагмалінгвістики та інших. Проте слід зазначити те що, що у науковій літературі немає узагальнюючого і універсального визначення діалогу, бо дослідники, вивчаючи дане явище, наголошують на одній з його властивостей, відповідно до свого розуміння сутності діалогу.

У зв'язку з цим можна говорити про розуміння діалогу в широкому і вузькому сенсі. У широкому розумінні, діалог сприймається як конкретне здійснення мови, як форма мовного спілкування, як сфера прояву мовної діяльності, як сама форма існування мови. Основи визначення діалогу у цьому розумінні було закладено М. Бахтіним і отримали відображення у дослідженнях Л. Щерби, В. Волошинова та ін.

Так, для М. Бахтіна «буття – це архітектонічно-організовані взаємозв'язок та взаємодія множини особистісних центрів. Ця ж взаємодія – є насамперед діалог. Бути – значить спілкуватися діалогічно» [7, с. 133–179].

Аналогічну думку висловлює Л. Щерба, вказуючи, що «діалогічне ставлення є справжньою сферою життя мови». Проблемам діалогу у його широкому розумінні присвячені роботи В. Волошинова. Відповідно до нього, «дійсною реальністю мови є не абстрактна система мовних форм, і психофізіологічний аспект її здійснення, а соціальне буття мовної взаємодії, здійснюване, висловлюванням і висловлюваннями» [13, с. 113].

Явище діалогу тісно пов'язане з уявленням про комунікативну сутність мови. У зв'язку з цим, Дж. Бенвініст зазначає, що «ситуація, невід'ємна від мови, є ситуація обміну та діалогу» [8, с. 27]. Таку ж думку знаходимо у Н. Арутюнової, яка вважає, що «мова як дія з усім спектром можливих у неї комунікативних цілей втілена в діалозі. Діалог – форма існування мови» [4]. В. Девкін також вважає діалог формою реалізації мови [21, с. 5].

Велику увагу сучасних лінгвістів отримує діалог у «вузькому» розумінні, пов'язаний з безпосереднім спілкуванням двох або більше осіб, що залежать від різних екстралінгвістичних факторів, та з протиставленням діалогу та монологу як особливих форм мовлення.

Цей напрямок, насамперед, має зв'язок з роботами Л. Якубінського, у яких він підкреслює, що мовна діяльність визначається психологічними та соціальними факторами. «Психологічна обумовленість передбачає необхідність розрізняти мовлення в умовах нормального, патологічного та ненормального стану організму, (...) мовлення при переважному впливі емоційного та інтелектуального моменту» [66, с. 17]. До соціальних факторів дослідник відносить «по-перше, умови спілкування – у первинному середовищі /середовищах/ і взаємодія з незвичним середовищем /середовищами/; по-друге, форми спілкування – безпосередні та опосередковані, односторонні та переміщувані; по-третє, цілі спілкування – практичні та художні, байдужі та переконливі» [66, с. 18]. Говорячи про форми спілкування, Л. Якубінський виділяв, як зазначалося, безпосередню і опосередковану – усну і письмову; односторонню і переміжну – монолог і діалог. «Діалогічна форма досить часто поєднується з безпосередньою (тобто усною), а монологічна – з опосередкованою (тобто письмовою), хоча можливі й інші поєднання» [66, с. 20].

У роботі дослідник виділяє «крайні» випадки прояви діалогу. Так, крайнім випадком для нього є уривчаста і швидка розмова на якісь звичайні та ділові теми. Для діалогу характерні: порівняно швидкий обмін мовленням, коли кожен компонент обміну є реплікою і одна репліка найвищою мірою обумовлена іншою, обмін відбувається поза будь-яким попереднім обмірковуванням; компоненти не мають особливої заданості, у побудові репліки немає навмисної пов'язаності і вони дуже короткі [66. 18–119].

Аналіз робіт, присвячених вивченню описуваного явища у «вузькому» розумінні, свідчить у тому, що діалог сприймається як «ланцюг реплік» (Л. Щерба); як «форма мови, що складається з обміну репліками-висловлюваннями» (лінгвістичний словник); як «найпростіший випадок комунікації, що характеризується постійною зміною мовних ролей між учасниками комунікативного акту» (В. Адмоні); як «спосіб мовного спілкування людей, у якому обов'язковою ознакою є зміна комунікативних ролей, тобто чергування мінімум двох мовних ходів» [57, с. 9]; як «обмін такими висловлюваннями, які природно породжуються одне одним у процесі розмови» [65, с. 285]; як «акт безпосереднього спілкування двох людей, що

протікає у формі ситуативно зумовлених мовних дій (вчинків), що перемежуються» [25, с. 4].

У цілому нині, сучасні дослідження діалогу, характеризуються різними підходами, цілями, методиками, можна назвати кілька напрямів. Одним із них є системно-структурний. Представники цього напрямку приділяють увагу вивченню мовних засобів різних рівнів (лексичного, синтаксичного, просодичного) безвідносно до їхньої комунікативної функції ситуації спілкування.

Дослідження, як правило, ведуться на матеріалах драматичних і художніх текстів, більшість яких, присвячена синтаксису діалогу. Виділяються такі властивості діалогу:

- 1) неофіційний характер спілкування,
- 2) відбір «особливої» лексики залежно від умов та цілей комунікації,
- 3) поєднання емотивного та інформативного компонентів плану змісту діалогу,
- 4) яскраво виражена еліптичність,
- 5) наявність приєднувальних конструкцій,
- 6) вживання звернень, модальних часток,
- 7) особливий порядок слів, наявність розчленованих структур,
- 8) вживання кліше, шаблонів.

Вивчення діалогу ведеться у рамках комунікативного підходу. Комунікативний опис мови передбачає аналіз внутрішньої організації мовних одиниць, їх визначення з погляду фонетики, морфології, синтаксису, але «має включати у собі опис всіх чинників, сукупність яких детермінує функціонування тієї чи іншої одиниці вербального спілкування у конкретних комунікативних умовах» [30, с. 170]. Відповідно, цей напрямок вивчає діалог з погляду вживання та призначення мовних одиниць та структурної організації діалогу у різних комунікативних ситуаціях, у тісному зв'язку з екстралінгвістичними факторами. Зауважимо, що всередині цього напрямку діалог також розглядається з різних позицій. Зокрема, залежно від того, які компоненти екстралінгвістичної ситуації виділяються як основні, що визначають процес спілкування (мети, наміри і т. ін.), можна виділити комунікативно-функціональний, інтенціональний, комунікативно-прагматичний та деякі інші підходи.

Вивчення діалогу в комунікативному ракурсі призвело до виділення таких його екстралінгвістичних властивостей (ознак), як:

- кількість співрозмовників (два і більше),
- безпосередній характер спілкування,

- темпоральність,
- ситуативний характер спілкування,
- непередбачуваність,
- неофіційність,
- відносини між відправником повідомлення та одержувачем,
- часта зміна ролей у процесі спілкування,
- життєвий досвід комунікантів.

Серед властивостей діалогу В. Франк відзначає також бажання співрозмовника, його комунікативний намір, уявлення про можливості адресата, його плани.

Інтерес викликає проблема виділення одиниці діалогу. Погляди вітчизняних та зарубіжних лінгвістів із цього питання різняться. У деяких роботах робляться спроби обґрунтувати місце висловлювання як основну одиницю діалогу, що характеризується:

1. фонетичною визначеністю,
2. морфологічною маркованістю (супровід кожного висловлювання дійсними елементами: займенниками, деякими прислівниками, дієслівними часами, артиклями),
3. смислової завершеності тієї чи іншої уривка.

Перший і другий критерії, будучи власне лінгвістичними, торкаються лише формальної сторони висловлювання і залишають поза увагою змістовний компонент лінгвістичного утворення, яке покликане бути основною одиницею діалогу. Третій критерій має екстралінгвістичний характер, оскільки належить до факту обговорення теми розмови. Крім того, незадіяним залишається сам механізм утворення діалогу, без якого встановлення його одиниці є проблематичним.

Інші дослідники за одиницю діалогу сприймають репліку. «Діалог – це мова, що складається з реплік» [14, с. 363]. «Діалог – це порівняно швидкий обмін мовленням, коли кожен компонент обміну є реплікою» [66, с. 26].

На думку В. Ніконової, реплікою є висловлювання, обмежене зміною мовця, що виражає одну чи кілька закінчених думок у одному чи кількох реченнях, що зв'язане з попередніми чи наступними лексико-семантичними, структурно-граматичними засобами.

Орієнтація на граматичну організацію реплік пов'язана з ідеями Н. Шведової, що запропонувала термін «діалогічна єдність» під якою розуміється «обмін двома висловлюваннями, у тому числі друге залежить від першого, породжене їм у своїй мовній формі, безпосередньо відбиває цю залежність» [65, с. 281].

В. Кучинський, досліджуючи діалогічну єдність, визначає її як цикл, єдине ціле, утворене двома взаємопов'язаними мовними актами партнерів, з яких один ніби відкриває, починає спілкування та детермінує наступний» [33, с. 22].

Останнім часом сформувався новий підхід до виявлення одиниці досліджуваного явища, що базується на теорії мовних актів. Спираючись на це вчення, А. Баранов та Г. Крейдман висунули поняття «мінімальної діалогічної одиниці», пов'язане з іншим прагматичним поняттям – «іллокутивне висловлювання», що відображає розуміння діалогу як процесу здійснення вимушених дій [6, с. 84–93]. Початкова репліка діалогу, обумовлена інтенціями мовця, класифікується як прояв іллокутивно-незалежного мовного акту і, відповідно, як іллокутивно-незалежна репліка. Репліка, яка визначається іллокутивним призначенням будь-якої попередньої репліки, кваліфікується як іллокутивно залежна репліка.

Деякі лінгвісти визнають правомірним розрізняти діалог, поряд з монологом, як тип тексту, який має специфічні риси і в першу чергу, це його колективний характер (Л. Кірей, Л. Мурзін, Т. А. ван Дейк, В. Кінг та ін). Прикладом, Л. Кірей зазначає, що такі основні категорії тексту, як зв'язність і цілісність, притаманні діалогу і є визнаними [27, с. 22]. Розуміючи діалог як тип тексту, дослідники виділяють такі його властивості, як: згорнутість, стислість, згущення думки (і тексту) як результат тісного зв'язку з внутрішньою мовою, специфічна зв'язність діалогічного тексту, цілісність, що забезпечується єдністю думок комунікантів про певний об'єкт дійсності, здатність до смислового розгортання.

Серед засобів прояву зв'язності називаються заміщення, стиснення, опущення (неповні конструкції), повтори (зв'язок у тексті діалогу може здійснюватися за рахунок опори останньої репліки на попередню шляхом повтору окремих слів/словосполучень), специфіка лексичних одиниць (йдеться про деякі види вступних слів, зокрема тих, що служать для зв'язку частин тексту, вказують на послідовність викладу).

Засоби зв'язності діалогічного тексту на синтаксичному рівні багато в чому схожі з такими, які існують на лексичному рівні, однак, виявляються і специфічні риси:

- 1) порядок слів – заміна нейтрального порядку слів емпатичним;
- 2) повтори;
- 3) підхоплення;
- 4) стиснення, опущення.

До тематичних засобів зв'язності тексту діалогу відносяться кореференція, підхоплення, повтори, засоби функціонального зв'язку (питання – відповідь, пропозиція – прийняття/відхилення).

Психологи та психолінгвісти описують процес породження тексту (у тому числі і діалогічного) як результат розгортання мовної діяльності в єдності мотиваційної, цільової та виконавчої її сторін (А. Леонтьєв, А. Шахнарович та ін.). Дослідженням механізму породження тексту діалогу з погляду чинників, визначальних для породження конкретного тексту за умов конкретної ситуації, присвячені роботи лінгвістів прагматичного напрямку (Е. Падучева та ін.).

Загальновідомо, що мовленнєве спілкування обумовлено також знаннями комунікантів (мовними, енциклопедичними тощо) та їх психофізіологічними особливостями. Ця обумовленість є предметом вивчення дослідників когнітивного напрямку. Думка про залежність спілкування від знань промовців висловлювалася ще У. Гумбольдтом і А. Потебнею. Такого самого погляду дотримувався Л. Якубинський: «Сприйняття і розуміння чужої мови (...) визначається не тільки і не стільки зовнішніми мовними подразниками, а й усім колишнім нашим внутрішнім і зовнішнім досвідом і, зрештою, змістом психіки, що сприймається в момент сприйняття [66, с. 38]. Дослідник виділяє три типи знань:

- 1) «апперципіруюча маса» – у сучасній термінології «загальнофонові знання комуніканта та знання мови»;
- 2) «тотожність апперципирующих мас» – «розділові або загальні знання комунікантів»;
- 3) «сприйняття співрозмовника та обстановки» – «знання про адресат та ситуацію» [там же].

Важливою у цьому аспекті вивчення діалогу стала робота О. Іюояма, в якій діалогічне спілкування характеризується як «перерозподіл різних типів знань усередині тих когнітивних наборів, які ті, що говорять мають у той чи інший момент своєї інтелектуальної активності [88, с. 36]. Обумовленість мовного спілкування знаннями комунікантів відзначається й у теорії мовної діяльності. Так, наголошується, що збіг соціального досвіду та соціальних знань ніколи не буває у всіх людей повним, тому для ефективного спілкування комунікантам потрібні відомості про «соціальні знання співрозмовника, які дозволяють зробити висновок про його апперцепційні особливості та орієнтувати на них свої мовні дії, та про ієрархічне співвідношення своїх статусів, щоб регулювати дію етичних правил відбору мовних засобів» [59, с. 55]. При аналізі діалогу в рамках даного підходу беруться до уваги наведені нижче фактори:

- наявність загальної апперцепційної бази у комунікантів;
- тема повідомлення;
- стать мовця, його вік;
- класова та професійна приналежність, освіта, статус;
- психологічний склад комуніканта (темперамент, розумові та мовні здібності, увага, пам'ять, ерудиція, виховання);
- фізичний та психічний стан комунікантів;
- ставлення того, хто говорить до предмета мови;
- мета спілкування.

Знання комунікантів, їх представлення та використання у конкретних ситуаціях, є об'єктом дослідження зарубіжних лінгвістів, проте їм властива більш прагматична спрямованість. Так, Р. Богранд трактує поняття «схема» як когнітивну категорію вищого рівня, що поєднує різноманітні знання людини та її досвід [68]. Розуміння в цілому визначається знаходженням у пам'яті схеми, придатної для сприйняття та розуміння інформації, що надходить. Описуючи таке поняття як «складна пропозиційна схема», Т. А. ван Дейк і В. Кінч відзначають, що це поверхове впорядкування простих речень, що базується на розумінні семантичного уявлення даної схеми, що визначається макроструктурою тексту, в якій знайшли переважне відображення знання про світ, як правило, слухача [70, с. 167]. «Фрейм» включає у собі деяку «єдину схематизацію досвіду чи певного знання» [63, с. 54], що мають на меті певну конкретизацію дійсності.

На думку інших лінгвістів для представлення знань потрібно використовувати «сценарій», який є великим масивом семантичної інформації, що виражає сенс слів і реалізується в результаті його використання. Сценарій, як когнітивна структура, формується у свідомості людини на основі її фонових знань про світ. У кожного суб'єкта, крім загальних для всіх сценаріїв, можуть бути власні, відповідні його уявленням і знанням про світ.

Для створення загальної теорії діалогу деякі дослідники роблять спроби розробити загальнометодологічні схеми його аналізу. Розробляючи концептуальний апарат для аналізу діалогу, С. Сухих виділяє значні змінні, що детермінують організацію діалогу: соціальні норми – як імперативу певної жорсткості, тему, що має фреймове представлення, управління, тобто набір засобів оптимізації мовної інтеракції, прагматичну ієрархію цілей як комунікативних стратегій, діалогічну модальність [58, с. 95–103].

До висновку огляду основних напрямів та методів у вивченні діалогу, зазначимо ще одне. Проблема даного явища розглядається як стосовно промови взагалі, так і стосовно художньої промови. Широке використання діалогу у

художній словесності очевидне: діалог формує цілий жанр (драма), він важливий у прозі, не виключений і в поезії.

У художньому творі діалог, будучи відображенням «природної» форми мови, піддається своєрідній художній переробці та стає компонентом особливого цілого – художнього тексту.

Художній діалог є предметом вивчення як літературознавців, так і лінгвістів. Розглянемо деякі точки зору на співвідношення природного та мистецького діалогу. Низка дослідників вважає, що художній діалог є точним відображенням природного. Вони вважають, що досвідчений автор здатний створити відтворення природного мовлення настільки близько до оригіналу, що навіть досвідчені лінгвісти-дослідники, а тим більше читачі, приймають цей твір за копію і вивчають його як точну копію. Мова персонажів відтворює природну розмовну мову, не відкидаються випадкові, нетипові риси і повністю розгортаються характерні потенції.

Цікаво, що Л. Якубинський досліджував діалог на матеріалі його художнього втілення. На думку інших лінгвістів, художній діалог багато в чому відображає живе спілкування і максимально наближений до природного, оскільки письменники засобами письмової мови, створюють враження усного розмовного мовлення, спонтанного, діалогічного, що протікає в умовах безпосереднього спілкування (А. Домашнев, Л. Єлісєєва).

Дослідники вважають, що відмінність плану вираження природного діалогу та його художнього варіанта зводиться до кількісної, а чи не до якісної сторони. Зокрема, у художньому діалозі зберігаються основні риси природного діалогу: вступні слова та обороти, еліпсис, дейктичні елементи тощо. Всі ці факти свідчать, що художня трансформація не призводить до створення принципово нового об'єкта лінгвістичних досліджень (С. Беркнер, Н. Теплицька та ін.).

Іншу позицію займають дослідники, які вважають, що природна мова в мові художньої літератури не просте і не завжди адекватне відображення живої мови, це її «стилізація, яка може здійснюватися по-різному, будучи одним із художніх засобів» [54, с. 38]. О. Сиротініна та Г. Поліщук визначають художній діалог як стилізацію розмовної мови, вказуючи на те, що текстовий характер даного явища проявляється у певній організації як змісту, так і форми, що різко відрізняє художній діалог від природного [53, с. 308с]. Автор художнього твору створює «ілюзію природного діалогу» [75]. Відповідно до К. Долиніну «художня література завжди відбиває справжню розмовну мову не «один до одного», а суто умовно» [23, с. 58].

Інакше кажучи, дослідники цієї групи вважають, що, у художньому тексті немає «фотографічного» відтворення, сліпого копіювання живої розмовної промови. Зафіксована усна мова не є фотографією живої мови [34, с. 392]

Про необхідність протиставлення природного та художнього діалогу говорять лінгвісти, які вважають, що останній, будучи частиною художнього твору, має розглядатися як різновид тексту та вивчатися у рамках лінгвістики тексту (І. Гальперін та ін.).

Базуючись різних підходах до вивчення даного феномену, у данній роботі художній діалог сприймається як побудований автором за моделлю природного і такий, що відображає потенційні ситуації спілкування. Художній діалог, будучи частиною художнього тексту, підкоряючись законам художньої творчості та зазнаючи при цьому певних змін, є стилізацією природного мовлення.

Наприкінці зазначимо, що у текстах художніх творів часто досить складно провести чіткий розподіл деяких мовні форми. Загальновідомо, що фрагменти тексту, що створені засобами тільки однієї мовної форми, зустрічаються досить рідко. Часто спостерігається конвергенція мовних форм. Так, у розповіді можуть спостерігатися вкраплення опису; опис, своєю чергою, містить фрагменти розповіді чи міркування; монологічні мовні форми є у розгорнутих репліках персонажів.

Така взаємодія мовленнєвих форм сприяє більш рельєфному зображенню подій художнього твору. Беручи до уваги факти взаємопроникнення та взаємодії мовленнєвих форм, О. Гришина ввела поняття «змішаний контекст», що характеризується інформативним паралелізмом, який виражається в антитезі, що повторюється, «статика-динаміка» [19, с. 9].

Т. А. ван Дейк запропонував термін «надлишковий опис дії» зауваживши, що «в дискурсі можуть називатися не лише самі дії, а й вказуються бажання, причини, наміри даних дій (...) вони описують емоційний, ментальний стан суб'єктів та опосередковано беруть участь у інтерпретації послідовних дій» [70, с. 283–284].

І. Гальперін зазначав, що чергування мовних форм обумовлено «прагматичними міркуваннями, тобто прагненням допомогти читачеві сприймати інформацію, не втомлювати одноманітністю форми викладу чи психологічними міркуваннями, тобто закладеної у цій мовній формі особливу здатністю впливати на характер сприйняття повідомлення» [16, с. 20].

Вивчення лексичного повтору у мовних формах художнього тексту у прагматичному аспекті може запропонувати цікаві розв'язання проблеми інтерпретації як мовних фактів, так і художнього тексту загалом. Сучасний

період розвитку функціональної лінгвістики дозволяє по-новому усвідомити цілісність уявлення функціональної навантаженості мови у вербальній комунікації, і таке усвідомлення стає можливим завдяки прагматиці. Дослідники різних аспектів мови обов'язково звертаються до прагматики, проблематика якої різноманітна та багатовимірною. Н. Арутюнова, Є. Падучева зазначають, що «розширення прагматичних досліджень призводить, по-перше, до розмивання колись чітких меж між лінгвістикою та дисциплінами, що пояснюють різні сторони людського буття, а, по-друге, у прагматиці схрещуються інтереси цілого ряду безпосередньо лінгвістичних наук» [47, с. 3–4].

Неоднозначне розуміння терміну «прагматика» у сучасній лінгвістиці пов'язане з історією його походження та вживання. Наведемо деякі тлумачення даного терміну:

- галузь семіотики, що займається вивченням відношення знак – людина;
- галузь мовознавства, що вивчає лінгвістичний аспект відношення мовний знак – людина;
- категорія тексту, тобто властивість тексту однак, співвідноситися з адресантом і адресатом, реалізувати комунікативне намір першого впливати другого;
- прагматичний зміст/прагматична інформація одиниці мови, фрагмента мови, цілого мовного твору.

Основи прагматики як частини семіотики, комплексної науки, що вивчає всілякі знакові системи, було закладено Ч. Пірсом. Слідом за ним, Ч. Морріс, у першій третині двадцятого століття, виділив у семіотиці три розділи:

- 1) семантику, яка вивчає відношення знаків до об'єктів дійсності;
- 2) синтактику, що вивчає відношення знаків один до одного;
- 3) прагматику, що вивчає відношення знаків та їх користувачів [43, с. 37–38].

Ч. Морріс визначає прагматику як дисципліну, яка вивчає ставлення знаків до їхніх інтерпретаторів і наголошує на необхідності її розуміння, як частини семіотичної науки. Згідно з дослідником, у предмет цієї науки входять усі психологічні, біологічні та соціальні явища, що спостерігаються при функціонуванні знаків, оскільки інтерпретаторами більшості знаків є живі організми [43, с. 63].

Інтерес до людини як до головного інтерпретатора предметів навколишнього світу та знаків зближує прагматизм, семіотику, феноменологію та лінгвістичну прагматику [43, с. 63]. Відношення вищевказаних розділів семіотики до мовного знаку визначається так: «Якщо синтаксис у додатку до

мови пояснює, як влаштовано висловлювання, яке каже людина, якщо семантика показує, що вона говорить, що означає дане висловлювання, то прагматика прагне розкрити в яких умовах і з якою метою у разі говорить людина» [15, с. 12].

Ю. Степанов зазначає, що хоча розуміння прагматики Ч. Пірсом і Ч. Моррісом було абстрактним, їхнє вчення стало новим підходом до вивчення мови. Відповідно до Ю. Степанова, це був час номінативної, а потім предикативної парадигм, у яких мало місце вивчення функціонального боку мови. Проте функціонально-комунікативний підхід до мови формується одночасно в різних країнах та рамках різних підходів до мови (філософського, логічного, психологічного та власне лінгвістичного) [56, с. 335].

На початку 70-х років сформувалася інша область лінгвістичних досліджень, а саме, лінгвістична прагматика, до кола інтересів якої входить мова як засіб самовираження та комунікації. Виникає великий інтерес до філософських напрямів, у межах яких вивчалися питання утворення, використання та впливу мовних знаків, а також зв'язку мовної комунікації з психологічними та соціальними закономірностями. На розвиток лінгвістичної прагматики відзначається вплив двох філософських концепцій: «пізнього» Вітгенштейна та феноменології Гуссерля [56, с. 335]. Прагматика мови включає велику кількість різних за своєю природою факторів. Це зумовило різноманітність трактувань та підходів до цього явища. Прагматична лінгвістика розуміється як наука:

- про вживання мови (G. Leech),
- про аспекти значення, які не охоплюються семантичною теорією (S. Levinson),
- про інтерпретацію мовних актів (J. R. Searle, J. L. Austin, H. P. Grice),
- про мову у контексті (H. Parret),
- про мовну форму, значення та діяльність (Dijk van T. A.),
- про прагматичні параметри літературної комунікації (А. Арутюнова),
- про мовленнєвий вплив (А. Кисильова),
- про мову як громадську практику людини (І. Сусов),
- про текст у його динаміці (Ю. Степанов) тощо.

У зарубіжній лінгвістиці під прагматикою сприймається «реакція слухача на певні мовні стимули» [41, с. 78]. Інші визначають її як дисципліну про успішну комунікацію (J. L. Austin), що вивчає значення мовної ситуації. Дослідники суворо розмежовують значення у прагматиці та значення в семантиці. Значення в прагматиці пов'язується з адресантом, коли значення в

семантиці абстрагується від певної ситуації та розглядається як приналежність до системи [75, с. 250].

Для цієї роботи великий інтерес становлять дослідження дослідників, що вивчають прагматичний аспект тексту Т. А. ван Дейка, Л. Брінкера, Дж. Ліча, Г. Колшанського, І. Гальперіна, В. Наєра та ін. Прагматика – обов'язкова властивість тексту, (...) відбиває ставлення адресанта до об'єкта комунікації, до самого комунікативного акту і його до адресату [44, с. 5]. Аналіз тексту, його семантики і структури, і навіть семантики і структури одиниць, складових його, має поставити завдання як виявити, що зумовлює формування сенсу тексту, так і як виконується кінцева мета комунікації – вплив на партнерів в процесі мовної діяльності. Шлях до досягнення конкретного результату комунікантів і визначає прагматичну спрямованість тексту.

Дослідження прагматики тексту є перспективним напрямом та дозволяє вирішити проблеми його інтерпретації. Відомо, що питання прагматики тексту тісно пов'язані з проблемами, що вивчаються у стилістиці. Спільним їм є вивчення впливових засобів мови. Оскільки предмет стилістики – вивчення стилістичних прийомів і виразних засобів, що також є засобом впливу на адресата, то, очевидно, що стилістика, також вивчає аспект мови, що впливає на адресата.

Надалі став вивчатися весь мовний матеріал тексту, оскільки будь-який мовний засіб є джерелом впливу. В результаті виникла прагмалінгвістика, що досліджує потенціал стилістичних прийомів, що впливає, і у зв'язку з цим, пояснює перевагу вживання тих чи інших прийомів у текстах різних функціональних стилів.

Об'єктом цього дослідження є лексичний повтор, оскільки відомо, що саме слова мають найбільший вплив, що пояснюється їх семантичними і стилістичними особливостями, а їх повтор посилює цей ефект. Складність семантичної структури слова, наявність омонімії, полісемії та синонімії і, як наслідок, багаті асоціативні можливості роблять лексичні засоби найзручнішим засобом впливу. Лексичний повтор виявляється тим засобом, «що здатен найактивніше реалізувати прагматичну інформацію семантично повноцінно та «матеріально» економно» [60, с. 29]. Він є одним із універсальних засобів виділення комунікативно-прагматичної інформації. Лексичний повтор, виконуючи різні функції, виступає маркером його цілеспрямованого використання з метою створення певного мовного ефекту. У запропонованій роботі робиться спроба виявлення прагматичних функцій лексичного повтору, притаманних мовним формам художнього тексту. Прагматичний аспект мають тексти всіх функціональних стилів та жанрів. Прагматичний аспект тексту є

багатоаспектним явищем, що включає проблеми, пов'язані з адресантом та адресатом, їх ставленням до висловлювання та взаємодії у процесі комунікації.

У цій роботі вивченню піддається художній текст, що володіє сильною прагматичною спрямованістю. Робиться спроба опису лексичного повтору, що функціонує в структурній організації мовленнєвих форм оповіді, опису, міркування та діалогу, з погляду його прагматичної значущості, що відкриває новий ракурс вивчення даного виду повтору та дозволяє звільнитися від його однолінійної інтерпретації.

Огляд літератури, присвяченої дослідженню повтору, свідчить про те, що дане явище в силу поширеності сфери застосування, різноманіття та багатоплановості мовного вираження, неодноразово привертало і привертає до себе увагу дослідників, що працюють у різних галузях знання: риториці, лінгвістиці, психології, психолінгвістиці, медицині, соціолінгвістиці, теорії усного/письмового мовлення, літературознавстві, теорії художньої мови, теорії дискурсу і т.д.

У науковій літературі існує близько двадцяти семи термінів, що означають це явище. Наведемо деякі з них: імітація – у дитячій мові; заїкання – у мовлення людей з порушеним мовним апаратом; екологія – у мовленні людей з порушеннями розумової діяльності; посилення – у рекламі; ритуал – у проповіді, богослужінні; анадиплосис, поліптотон – у риториці; алітерація, паралелізм, рима – у поезії; когезія – у прозі; подвоєння – повторення звуків; редуплікація – повтор морфем; копіювання – повтор фраз; повторення – повтор у розмовній мові тощо.

Різноманітність видів повтору та його широке вживання у різних науках, свідчить про правомірність постійного звернення до вивчення. Повтор був теоретично обґрунтовано і свідомо запроваджено ще античними риториками. Він вважався цілком важливим елементом ораторського виступу, надаючи йому стрункість, ясність, логічну завершеність і, привертаючи увагу слухачів до того, що хотів виділити у своїй промові оратор. Досі не втратила своєї цінності найдокладніша класифікація повтору, розроблена мислителями античності. Підставою для цієї класифікації послужило місце повторюваної одиниці у реченні (висловлюванні), що пов'язано з особливим значенням початку та кінця висловлювання у забезпеченні прагматичної спрямованості ораторської мови. У античних риториках повтор визначався як риторична «фігура промов», що є «деякий зворотом промови, від загального та звичайного способу думок відступає. Вона становить деякий оборот у думках і виразі, всупереч простому і загальному образу з наміром зроблена» [26, с.124–125].

Було встановлено такі види повтору:

- 1) анадіплосис (подвоєння);
- 2) анафора (єдиноначатие);
- 3) епіфора (єдинозакінчення);
- 4) симплока (охоплення, кільце);
- 5) епанолепсис (повторення у довгому словесному обороті слова, що посилює зв'язок між частинами обороту);
- 6) епанод (повторення, у якому слова, спочатку поставлені поруч, повторюються потім окремо);
- 7) поліптотон (повторення одного слова у різних морфологічних формах);
- 8) аномінація (повторення одного і того ж кореня слова);
- 9) анатакласис (повторення слова у різних значеннях);
- 10) полісидентон (багатосоюзність);
- 11) стик (повторення на початку слів, що закінчують попереднє речення);
- 12) паралелізм (повторення синтаксичних малюнків);
- 13) хіазм (повторення у порядку).

Згодом мала місце подальша деталізація античної схеми. Відомо, що повтор також набув великого поширення в поезії. Протягом усіх літературних епох повторення є універсальним засобом, функції якого змінюються в залежності від літературних напрямків.

На сучасному етапі кількість лінгвістичних досліджень повтору дуже велика, оскільки зазначений об'єкт розглядається в різних аспектах, з різними цілями і завданнями. Повтор відносять: до прийомів мови; до засобів виразності, властивих основним образам поетичної промови; до лінгвостилістичних виразних засобів, вважаючи, що він концентрує увагу на повторюваних мовних одиницях і посилює їх художньо-образотворчі властивості, здійснює тематичний та емоційний зв'язок між реченнями (висловлюваннями); служить засобом організації висловлювання тощо. Цілком природно, що з різноманітні підходів до вивчення повтору є різні класифікації цього явища. Оскільки повтор простежується всіх рівнях мови, то зазвичай розрізняють:

- фонетичний (звуковий),
- морфологічний (кореневий),
- лексичний,
- семантичний,
- синтаксичний.

Кожен із названих видів має власну специфіку поруч із тим загальним, що їх об'єднує. Спільним є саме явище повторення певних одиниць мови: звуків, морфем, слів, речень тощо. При цьому наголошується, що між

повторами різних рівнів немає різких меж, навпаки, між ними існує тісний взаємозв'язок та взаємодія. Усередині кожного рівня повтори класифікуються залежно від їхньої специфіки і стають спеціальними об'єктами досліджень. За композиційним принципом виділяються анафора, епіфора, кільцевий повтор, анадиплосис, ланцюговий повтор, стик. Основи цієї класифікації, як зазначалося, було закладено ще античних риториках. Залежно від типу зв'язків між елементами, що повторюються, розрізняють лексико-семантичні (формальні, формально-сміслові) і семантичні (сміслові, понятійні) повтори. За характером розташування повтори бувають контактні (відтворення одиниць, розташованих поруч одна з одною), дистантні (відтворення одиниць, віддалених одна від одної значною відстанню (реченнями, абзацами, розділами тощо)). З погляду симетрії виділяють: симетричні (зберігають тотожність лівого та правого елементів), варійовані (з будь-яким перетворенням елементів, крім протилежного) та асиметричні (з протилежним перетворенням елементів) повтори.

У цій роботі досліджується *лексичний повтор*, оскільки, як уже вказувалося, саме слово має найбільший вплив, що відіграє важливу роль у смисловій структурі висловлювання (тексту). Крім того, даний повтор широко поширений у різних видах, жанрах мови, характеризується поліфункціональністю і має широкий діапазон смислових можливостей. Дійсно, лексичний повтор зустрічається в розмовній та художній мові, у публіцистиці, у газетному, науковому жанрах, у поезії, у фольклорі тощо. Поняття лексичного повтору не набуло однозначного тлумачення, звідси різноманіття термінів:

1. лексичний;
2. «лексико-семантичний» (повтор смислових ознак лексеми) (С. Гіндін та ін.);
3. «лексико-синтаксичний» або «позиційно-лексичний» (повтор семантичних позицій з ідентичним лексичним наповненням) (А. Сковородніков та ін.).

У цьому дослідженні використовується традиційний термін «лексичний повтор», який розуміється як «повторення слова, словосполучення або речення у складі висловлювання, абзацу або тексту» [16, с. 258; 3, с. 126]. У різних теоретичних осмисленнях лексичний повтор сприймається як «засіб синекдохічного уявлення тривалості дії, інтенсивності якості, безлічі речей» [49, с. 441]; як «стилістичний прийом» [16, с. 258]; як «синтактико-стилістичний засіб, що служить зв'язку між словами, групами слів, реченнями та абзацами» [50, с. 308]; як «прийом висування, що забезпечує структурну

зв'язність цілого тексту та встановлює ієрархію його елементів» [3, с. 187]; як «поширений виразний засіб, що вживається у всіх видах промови» [31, с. 73]; як «лексико-синтаксичний засіб мови» [32] тощо.

Зі стилістичних позицій лексичний повтор вивчається як один із способів прикраси стилю, як риторична фігура, як елемент стилістико-композиційного характеру, як прийом посилення емоційності та експресивності висловлювання, як виразний засіб і т. ін. Саме виразні потенції даного повтору, перш за все, привертають увагу дослідників (В. Виноградов, І. Гальперін, І. Арнольд, Є. Іванчікова та ін.).

Дослідження лексичного повтору з погляду його ролі у тексті показало, що він є необхідною умовою існування будь-якого тексту. Особлива увага приділяється текстотворчій ролі лексичного повтору (Г. Солганік, Т. Сільман, Р. Барт, А. Супрун та ін.), причому він розглядається як засіб, який забезпечує семантичну пов'язаність тексту будь-якого функціонального стилю.

Зазначимо, що останнім часом досліджується специфіка лексичного повтору у сфері наукового, ділового мовлення. Відомо, що лексичний повтор займає важливе місце в художньому тексті, де, використовуючись у різних мовних формах художнього тексту, має свою специфіку, а його функції мають необмежені потенційні можливості. Як стверджує З. Ерліх, у «художньому творі, лексичний повтор може бути випадковим, тому що кожна лексична одиниця, структура обдумана наперед» [71, с. 89]. Вивчення прагматичного аспекту лексичного повтору сприяє всебічному та ретельному вивченню особливостей його використання та функціонування в художньому тексті, проливає світло на цілу низку питань, пов'язаних з даним явищем, розкриває його смисловий потенціал та дозволяє звільнитися від його однолінійної інтерпретації.

Функціонування лексичного повтору в художньому тексті тісно пов'язане із закономірностями його функціонування в природній мові. Будучи невід'ємним атрибутом останньої, лексичний повтор є предметом спеціального вивчення і визначається як «побудована за правилами розмовної мови, що входить у складне утворення (діалогічну єдність) і тому синтаксично несамотійна друга репліка, що має в якості своєї основи елемент словесного складу першої репліки формі» [65, с. 280].

Факти його використання у розмовній мові широко відомі, де він використовується з метою:

- акцентування будь-якої думки того, хто говорить;
- підтримання, залучення або контролювання уваги співрозмовника;
- обмірковування на ходу спонтанної думки;

більш точного вибору слова або мовного обороту для реалізації думки;
 виграшу часу для обмірковування відповіді або наступного етапу діалогу;
 вираження згоди, підтвердження;
 заповнення паузи;
 уточнення, прояснення;
 певного впливу на співрозмовника;
 підтримка або зміна теми розмови і т. ін.

Лексичний повтор часто є індивідуальною характеристикою мови. Він також неминуче пов'язан з категорією емоційності і може бути засобом передачі емоційного стану співрозмовників, висловлюючи різноманітні емоції, як позитивні, і негативні: радість, захоплення, досаду, обурення, гнів, іронію тощо; те чи інше ставлення до сказаного чи почутого; здивування різного ступеня та сили: від нерозуміння, здивування до подиву, розгубленості, замішання; нетерпіння, бажання скоріше щось почути, дізнатися тощо. У при цьому повтор висловлює не жодну якусь емоцію, а водночас цілий комплекс емоцій, що пов'язані з їхньої психологічної природою.

Специфічною рисою лексичного повтору у природному діалозі є і те, що він висловлює ставлення до почутого, тобто безпосередню та емоційно-забарвлену реакцію на сказане (почуте).

М. Меррітт, вивчаючи функції лексичного повтору в природному мовленні, вважає його основним джерелом комунікації, канонічною формою, ритуалом, своєрідним «заповнювачем» вербального простору, засобом залучення та контролювання уваги співрозмовника, джерелом пізнання [79, с. 28–35].

Відповідно до Д. Таннен, досліджуване явище полегшує процес породження й розуміння природного мовлення, оскільки повтор дозволяє тому, хто говорить «виробляти плавну мову, тоді, коли він обмірковує наступне речення (висловлювання)» [85, с. 48].

Дослідниками виділяються різні види лексичного повтору в природній мові, так, наприклад, випадковий і значний [81, с. 247), експліцитний, імпліцитний та проміжний. Д. Таннен розрізняє: 1. самоповтор (self-repetition) – промовець повторює власні слова; 2. аллоповтор (allorepetition) – промовець повторює слова співрозмовника [85, с. 49].

Лексичний повтор у природному діалозі найчастіше виконує і синтаксичну функцію своєрідної «скріпи» між висловлюваннями, тобто є засобом структурної організації діалогу, забезпечуючи його єдність та цілісність.

У художньому тексті лексичний повтор, являючи собою, важливий елемент природного мовлення, в силу законів художньої творчості, зазнає певних змін і набуває нових функцій. У роботах зі стилістики художньої мови лексичний повтор досліджується у мікроконтексті та макроконтексті, тому що ці види лексичного повтору сприяють актуалізації значущих елементів у художньому тексті та виконують текстоутворюючу функцію.

У мікроконтексті виділяються внутрішньофразовий (повтор у межах одного речення) та міжфразовий (повтор у контактнорозташованих реченнях).

У макроконтексті розмежовують повтор локальний (повторювані лексичні одиниці використовуються в межах одного фрагмента) і наскрізний (повторювані лексичні одиниці використовуються у різних розділах чи фрагментах тексту).

У пропонованій роботі лексичний повтор розглядається як у мікроконтексті, так і в макроконтексті та відрізняється за характером:

1) розташування повторюваних одиниць щодо друг друга:

- контактний (повторювані лексичні одиниці йдуть безпосередньо одна за одною);

- суміжний (повторювані лексичні одиниці входять у різні синтагми чи відділені друг від друга словом (словами чи реченням);

- дистантний (повторювані лексичні одиниці відокремлені одна від одної рядом речень, абзацом, главою та тощо);

2) приналежності лексичних одиниць, що повторюються (при аналізі діалогу): - самоповтор (той, хто говорить повторює власні слова);

- алоповтор (той, хто говорить повторює слова співрозмовника).

Аналіз фактичного матеріалу дозволив виділити 3 види лексичного повтору у художньому тексті:

1. лексичний повтор як засіб стилізації:

- природного мовлення (імітації – у G. Leech),

- професійної мови;

2. лексичний повтор як структурна організація художнього тексту;

3. лексичний повтор як стилістичний прийом.

Проілюструємо кожен з цих груп на конкретних прикладах.

Лексичний повтор як засіб стилізації природного та професійного мовлення. У процесі аналізу було виявлено, що здебільшого даний лексичний повтор реалізується у художньому діалозі, і слугує різним цілям.

Будучи засобом структурної організації художнього тексту (цей повтор реалізується в усіх мовних формах), лексичний повтор:

- здійснює взаємодію реплік діалогу, іншими словами, служить синтаксичним засобом зчеплення реплік;

- об'єднує окремі абзаци (фрагменти) художнього тексту з метою створення цілісної картини;

- забезпечує структурну пов'язаність цілого художнього тексту.

Лексичний повтор є засобом зчеплення реплік діалогу. У наступному уривку повтор частинки «so» (алоповтор суміжний) в репліці, якою персонаж реагує здійснює взаємодію реплік діалогу:

The doctor nodded, his face carefully noncommittal.

“So?”\”, he asked.

“So”, Paul Temple said angrily, “if she chooses to hang out after midnight in an area of town like that” [91, с. 27].

Лексичний повтор є засобом зчеплення абзаців художнього тексту. Нижче наведений уривок може бути прикладом розповіді про подію, де автором передаються динамічні дії героя у вигляді дієслів руху «*came*», «*made his way*», «*moved*». Сумежний повтор іменника «*peace*» сприяє об'єднанню окремих абзаців для створення цілісної картини оповіді:

“... He came out into the shattered street and made his sombre way between the ruins of Holborn. (...) Now in the strange torn landscape where London shops were reduced to a stone ground-plant like those of Pompeii he moved with familiarity; he was part of this destruction (...) – the long weekends in the country, the laughter up lanes in the evening, the swallows gathering on telegraph wires, peace.

Peace had come to an end quite suddenly on an August the thirty-first – the world waited another year” [97, с. 39].

Лексичний повтор як стилістичний прийом. У науковій літературі є багато робіт, присвячених дослідженню лексичного повтору як стилістичного прийому. Відповідно до І. Гальперіна, даний стилістичний прийом є «узагальненням наявного в мові засобу вираження збудженого стану» [16, с. 258]. В сучасних роботах лексичний повтор описується як прийом вираження суб'єктивно-оцінного ставлення до предмета мови (О. Огай), посилення емоційності та експресивності висловлювання (П. Вдовиченко, О. Іваннікова), інтенсифікації мовлення, впливу на адресата (О. Кисловська) тощо. Враховуючи різні точки зору на функціонування лексичного повтору в художньому тексті, можна систематизувати найбільш характерні функції даного явища: 1. посилення; 2. емоційно-експресивна; 3. характеризуюча; 4. текстоутворююча (композиційна, архітектонічна, текстова); 5. ритмоутворююча; 6. створення тла; 7. образотворча; 8. створення підтексту;

9. наростання; 10. уповільнення розвитку сюжету та ін. Цей вид повтору, як і попередній, реалізується в усіх мовних формах.

Ілюстрацією, що характеризує функції досліджуваного явища може бути повторення лексичної одиниці *quiet* у романі Р. Гріна *The Quiet American*. Неодноразове повторення протягом усієї сюжетної лінії художнього твору прикметника *quiet* (часто – з лексичною одиницею *American*) бере участь у створенні певного характеру головного персонажа роману. При цьому слід зазначити, що у межах дистантного повтору часто спостерігається зміна значення повторюваної одиниці, яке наповнюється новим змістом і набуває іншого для читача значення, як, наприклад, у вищезгаданому творі. Якщо на початку роману прикметник *quiet* виступає як позитивна характеристика, то в кінці воно набуває чітко вираженої негативної оцінки.

*“He’s a good chap in his way. Serious. Not one of those noisy bastards at the Continental. A **quiet American**.”*

*Vigot said, “Yes”. (...) “A very **quiet American**.”*

*Pyle was **quiet**. He seemed modest, sometimes that first day I had to lean forward to catch what he was saying.*

*“Oh no,” I said, and Vigot’s phrase came back to me, “He was a very **quiet American**.”*

“I like that fellow, Pyle.”

*“He’s **quiet**,” she said.*

*For a **quiet** man Pyle that night was in talking mood. [96]*

Інтерес представляє і повтор фраз *I know nothing, nobody tells me anything* у промові персонажа трилогії Дж. Галсуорсі «Сага про Форсайтів». Багаторазовий дистантний лексичний повтор виконує функцію, що характеризує. Цей лексичний повтор набуває нового значення для співрозмовника (читача). Ніхто не звертає уваги на найстарішого члена роду Форсайтів, який мав колись величезний авторитет. Крім того, дистантний повтор частинки *well* передає індивідуальний мовний стиль героя.

*“(...) **I know nothing – nobody tells me anything**”.*

*“**I know nothing** about anybody; **nobody tells me anything**.”*

*“... Montpellier Square, they say; close to Soames! They never told me – Irene **never tells me anything!**”*

*“**Nobody**,” he said “**told him anything**.”*

*“**Well, I know nothing** about it,” he said; “**nobody tells me anything**.”*

*“**Well, I can’t tell what’s the matter. Nobody tells me anything!**”*

*“How should I know what’s to be done? What’s the good of asking me? **Nobody tells me anything ...**”*

“Well,” he said, “I know nothing about it. Soames, he tells me nothing; I should think he’d entertain it – it a question of price.”

“You never tell anything,” he said; “he’s gone bankrupt.”

“I’ve been very poorly all day,” he said; “they never tell me anything.”

“Um – what news? They never tell – “ the voice died... [93; 94; 95]

У контекстах художнього твору відзначаються випадки, коли лексичний повтор, який виступає як стилістичний прийом, виконує кілька функцій одночасно. Ілюстрацією конвергенції функцій лексичного повтору як стилістичного прийому може бути уривок, де чотириразовий повтор фрази *I don't know* (самоповтор суміжний), насамперед, привертає увагу співрозмовника (читача) до цієї лексичної одиниці. Наполегливе повторення цієї фрази відбиває емоційний стан персонажа, доведеного до відчаю. Посилюючи висловлювання, повтор надає всьому висловлюванню ритмічний характер. Гранична внутрішня напруга також передається за допомогою дворазового повтору *to kill time* (самоповтор суміжний):

“I’m not talking about that now. I don’t know what to talk about. I don’t know what to do with myself. I don’t know how to kill time. What I’m supposed to do with my time if I don’t know how to kill it” [100, с. 80].

У наступному висловлюванні героїні з оповідання *In the French Style* виявляється дванадцятикратний повтор лексичної одиниці *I’m tired of* (самоповтор суміжний). Даний лексичний повтор є засобом акцентування уваги співрозмовника (читача) до цієї фрази, бере участь у створенні характеристики персонажа, служить тлом для привернення уваги до інформації, яка йде за нею, і надає висловлюванню ритмічний характер:

“Let’s talk about something else”, said Cristina.

“Why not?”

“Because I’m tired of people like you”, Christina said clearly. “I’m tired of correspondents and pilots and promising junior statesmen. I’m tired of all the brilliant young men who are constantly going some place to report a revolution or negotiate a treaty or die in a war. I’m tired of seeing people off. I’m tired of not being allowed to cry until the plane gets off the ground. I’m tired of being so damned prompt. I’m tired of answering the telephone. I’m tired of all the spoiled, hung-over international darlings. I am tired of sitting down to dinner with people I used to love and being polite to their Greeks. I’m tired of being handed around the group. I’m tired of being more in love with people than they are with me. That answer your question” [106, с. 60]

Проведений аналіз дозволяє відзначити, що як засіб структурної організації тексту (в усіх мовних формах), широко представлений самоповтор

суміжний. У випадках, коли лексичний повтор є стилістичним прийомом, виявляється суміжний самоповтор, суміжний алоповтор, контактний та дистантний лексичний повтор.

Для виявлення прагматичних основ функціонування лексичного повтору у художньому тексті важливим є розгляд семантико-логічної структури мовних форм.

У результаті проведеного аналізу було встановлено кореляцію лексичного повтору зі структурної організацією досліджуваних мовних форм, іншими словами, лексичний повтор бере активну участь у репрезентації базових компонентів структур мовних форм художнього тексту.

Як уже зазначалося, оповідь, що повідомляє про події, що розвиваються в їх тимчасовій послідовності, являє собою семантико-логічну структуру, важливими компонентами якої є дія і час.

Звернемося спочатку до такого компонента оповідної схеми як дія. Відомо, що загальносемантичною основою оповіді є динамічні дії, що змінюють одна одну. Для вираження динаміки дій оповідь має різноманітні мовні засоби, що оформляють цю мовну форму.

Для цього дослідження інтерес представляють лексичні засоби репрезентації категорії дії. З точки зору лексики, велике значення для мовної форми, що описується, мають дієслова акціональної семантики, а саме:

- 1) дієслова дії – *put, write, knit, work, lean*;
- 2) дієслова руху – *jump, move, bow, drive, run, walk*;
- 3) дієслова сприйняття – *hear, see, listen, taste, feel*;
- 4) дієслова мовної діяльності – *think, understand, decide, say, shout, murmur*;
- 5) дієслова психічної (психологічної) діяльності:
 - зі значенням емоційного стану, переживання тощо. – *love, hate, grieve*;
 - позначають фізичне (фізіологічне) вираження емоцій – *cry, laugh, giggle, grumble*;
- 6) дієслова дії, що повторюється – *wait, repeat*.

Зауважимо, що граматичні форми англійського дієслова здатні тонко і чітко висловлювати складні взаємовідносини та взаємозалежність дій та подій екстралінгвістичної діяльності. Найчастіше у оповідних контекстах зустрічаються дієслова зі значеннями дії та руху, що характеризують динамічні дії. Дієслова сприйняття, психічної та мовної діяльності, оточуючи конкретні дії суб'єкта, мов би пояснюють основний сюжет руху, роблять його внутрішньо логічним.

Детальний аналіз фактичного матеріалу дозволяє відзначити, що в мовленнєвій формі оповіді повтору піддаються дієслова дії, що повторюється, дії та руху. Набагато менш активні повтори дієслів сприйняття та мовної діяльності. Проілюструємо це припущення на конкретних прикладах. Наведений нижче уривок є оповіддю про переживання, настроїв персонажа. Іменник *passion* та дієслова динамічного характеру *roused*, *disturbed*, *confused*, *twisted*, *turned* допомагають автору передати стан схвилюваності, збудження героя. Він докладає всіх зусиль для завоювання уваги та розташування своєї коханої. Дієслово *worked* передає вчинені ним дії, а контактний повтор цієї одиниці посилює характеристику, що передається цією лексичною одиницею (стилістичний прийом):

*“Ever since the recognition scene, physical passion, roused, disturbed, confused, had twisted and turned in me, my senses in dialogue with my thoughts, because, as I **worked** and **worked** to join together her youth and her age”* [105, с. 188].

Наступний фрагмент також є розповіддю про настрої молодого людини. Лексичний повтор *his first job* акцентує увагу читача на тому, що це його перший робочий день. Злегка знервований, але відмінний стан персонажа передається за допомогою триразового суміжного повтору дієслова психічної діяльності, зі значенням емоційного стану *loved* і займенника *everybody* (стилістичний прийом). Суміжний повтор прикметника *fine* також сприяє передачі його настрою:

*“The young man was clean shaven and neatly dressed. It was early Monday morning and he got on the the subway. It was the first day of **his first job** and he slightly nervous; he didn’t know exactly what his job would be. Otherwise he felt **fine**. **He loved everybody** he saw. **He loved everybody** on the street and **everybody** disappearing into the subway, and **he loved** the world because it was a **fine** day he was starting **his first job**”* [92, с. 36].

У цитованому нижче фрагменті також ілюструється момент емоційного зворушення персонажа. Використання дієслів руху *rambled*, *ran* та порівнянь *like a mad man*, *like a frenzied animal in a cage* сприяє передачі емоційно-психічного стану персонажа, доведеного до відчаю. За допомогою суміжного повтору дієслова руху *run* і прийменників *round*, *over* передається почуття розгубленості, яке переживає описуваний герой (стилістичний прийом). Тут виявляється контактний повтор прислівника *again*, що означає частотність дії (імпліцитний засіб вираження часу та дії). Цей лексичний повтор також акцентує увагу читача на стані нервової напруги, збудження:

*“The next day I was like a madman. I rambled, almost **ran**, **round** the house, **round** the lawn, **over** the rocks, **over** the causeway, up to the tower. I **ran** about like a frenzied animal in a cage which batters itself painfully against the bars, executing the same pitiful leaps and turns **again** and **again**”* [105, с. 199].

Прикладом повтору дієслова психічної діяльності зі значенням емоційного стану *like* може бути уривок із розповіді про настрій героїні. Шестиразовий суміжний лексичний повтор *liked* посилює це почуття симпатії героїні до власника готелю. Крім того, даний лексичний повтор служить тлом для привернення уваги читача до інформації, що міститься в паралельних конструкціях, і надає розповіді ритмічний характер (стилістичний прийом):

*“He stood behind his desk in the far end of the dim room. The wife **liked** him. She **liked** the deadly serious way he received any complaints. She **liked** his dignity. She **liked** the way he wanted to serve her. She **liked** the way he felt about being a hotel-keeper. She **liked** his old heavy face and big hands”* [102, с. 6].

Використання повтору дієслова дії *wait* (контактний), що повторюється, виявляється в наступній розповіді про факти:

*“I breakfasted, since I was so hungry, on tea and toast and the remainder of the olives. Then I just **waited** and **waited**, and while I did so I tried to remember what I had felt when I looked at the stars, but already it was fading”* [105, с. 148].

Організація оповіді у художньому тексті тісно пов'язана з особливостями відображення у ньому категорії часу, оскільки, будучи універсальною, невід'ємною від об'єктивної реальності, категорією, час належить до головного об'єкта художнього зображення.

У філософському розумінні час розглядається як атрибут, загальна форма матерії, що виражає тривалість буття і послідовність зміни станів всіх матеріальних систем і процесів у світі.

Великий інтерес для цього дослідження представляє категорія «художній час». Художній час – це невід'ємний елемент мистецького відображення світу, форма існування сюжету, категорія розвитку. Художній час – «не погляд на проблему часу, а сам час, як він відтворюється і зображується у словесному творі» [36, с. 491].

Будучи формою існування художнього твору, художній час, проте, має цілком особливий характер, відмінний від реального часу. Він є найоб'ємнішим і багатовимірнішим на відміну від інших форм часу, оскільки, так чи інакше включає всі інші форми і підпорядковує їх своїм художнім завданням.

Для художнього часу характерні багатовимірність, перервність, динамічність-статичність, різноспрямованість, невпорядкованість. У роботі, що стосується проблеми категорії художнього часу, З. Тураєва порівнює

властивості реального та художнього часу. Вона зазначає, що динамічність, безперервність, упорядкованість, одномірність та односпрямованість характерні для обох типів часу. У свою чергу, статичність, переривчастість, багатовимірність, неупорядкованість та різноспрямованість притаманні лише художньому часу [61, с. 219].

Отже, художній час представляється як реалізація у художньому тексті інваріантних властивостей, що повністю збігаються з властивостями реального часу, і варіантних, що відрізняють його від реального часу, роблячи його предметом особливого вивчення. Категорія часу, будучи складовою компонентою оповіді, має різні засоби втілення. Ми докладно зупинимось лише на лексичних. Відрізняють такі групи лексичних засобів, що беруть участь у втіленні цієї категорії:

1. лексичні одиниці, що виражають міру часу, об'єктивно фіксовану протяжність у часі – *a day, a year, a month, a minute*;
2. лексичні одиниці, що виражають невизначений час – *a pause, a while*;
3. лексичні одиниці, що позначають календарний час – день, дні, місяці, дати (*evening, July, Monday*);
4. лексичні одиниці узагальненої темпоральної референції – *time, future, present*;
5. лексичні одиниці (в основному прикметники та прислівники), що дають тимчасову характеристику дії або процесу з точки зору способу його протікання – *long, permanently, temporary, constant*;
6. лексичні одиниці, що виражають тривалість існування предмета чи особи щодо моменту промови – *new, old*;
7. лексичні одиниці, що позначають відповідність-невідповідність здійснення явища або дії щодо тимчасової точки відліку – *early, late*;
8. лексичні одиниці, що позначають частотність дії або процесу – *weekly, often, again, occasionally*;
9. лексичні одиниці, що характеризують образ, спосіб здійснення дії з погляду тимчасових параметрів – *suddenly*;
10. лексичні одиниці, що виражають тимчасову співвіднесеність дії, процесу або періоду часу з деякою точкою відліку – *last, recent, then*;
11. дієслова, в семантиці яких закладено тимчасову співвіднесеність:
 - а) дієслова, що є вербальними сигналами ретроспекції (проспекції), тобто ті що відбивають упорядкованість дії – *remember, dream*;
 - б) дієслова, які виражають послідовність дій, що вказують на тимчасову співвіднесеність дій – *follow, proceed*.

Наведені лексичні одиниці відносяться до експліцитних засобів вираження часу в художньому тексті, так як в їх семантичній структурі міститься тимчасова сема, іменник, дієслово, прислівник і т. ін.

До імпліцитних лексичних засобів вираження художнього часу відносяться:

1. лексичні одиниці, що виражають час через вказівку на об'єкти, предмети, процеси життя природи, суспільства, фіксовані у часі – *sun, sunset, snow, war*; 2. тривалість часу можуть імплікувати дієслова, що виражають зміни стану або характеристики об'єкта у часі.

Дослідження фактичного матеріалу показує, що в оповідних текстах повтором акцентуються лексичні одиниці, що виражають, експліцитно та імпліцитно, час

Простежимо використання лексичного повтору уривку з оповідання Ш. Андерсон «Mother». Автор розповідає про стосунки між матір'ю та сином. У цьому фрагменті виявляється суміжний повтор дієслова дії *sat* і прислівники *sometimes*, що означає частотність дій. Лексичний повтор прислівника характеризує відносини у сім'ї:

*“The communion between George Willard and his mother was outwardly a formal thing without meaning. When she was ill and sat by the window in her room he **sometimes** went in the evening to make her a visit. They **sat** by a window that looked over the roof of a small frame building into Main Street. By turning their heads they could see through another window, along an alleyway that ran behind the Main street stores and into the back door of Abner Groff's bakery. **Sometimes** as they **sat** thus a picture of village life presented itself to them”* [89, с. 96].

У цитованому нижче уривку з розповіді про факти знаходимо суміжний повтор прислівника *then*, що виражає тимчасову співвіднесеність дій із деякою точкою відліку. Суміжний повтор дієслова сприйняття *see* (у різних граматичних формах) сприяє передачі настрою персонажа:

*“**Then** I found that I was not thinking about Hartly any more, but about my mother I **saw** her face covered with wrinkles of anxiety and disapproval and love. **Then** I was **seeing** aunt Estelle, wearing a little round straw hat, sitting at the wheel of the white Rolls Royce”* [105, с. 145].

В аналізованій нижче оповіді про подію розповідається про дії, що здійснюються героїнею в момент збудженого стану. Атмосфера схвильованості передається за допомогою дієслів динамічної дії *stopped, turned, ran, lifting*. Іменник *fog*, імпліцитно висловлюючи час через вказівку на процеси, що відбуваються в природі, актуалізується чотириразовим суміжним повтором і

служить засобом характеристики стану персонажа, він також сприяє структурній організації художнього тексту:

*“A **fog** bank drifted across the sand, obscuring the terrain of the endless beach. Monika stopped, terrified and alone. She turned slowly, looking for a landmark, but **the fog** had made subtle changes and she felt lost.*

***The fog** lifted for a moment, and a figure, half-shrouded by the mist, floated away from her. She ran after it, lifting her legs high to avoid the sand that clutched at the ankles. She must not fall or the sand would suck her down.*

***The fog** was drifting back and her quarry was slipping into shoulders” [103, с. 187].*

Отже, аналіз прикладів свідчить у тому, що досліджуваній мовній формі повтору піддаються дієслова, що характеризують динамічні дії (дієслова дії та руху), прийменники, і навіть лексичні одиниці (часто – іменники, прислівники), які виражають категорію часу. Повторення саме тих лексичних одиниць, що містять у своїй семантичній структурі значення дії та/або часу, основних компонентів оповідної схеми, служить прагматичною підставою його функціонування в тексті. Лексичний повтор (контактний; суміжний і дистантний) виступає як стилістичний прийом і засіб структурної організації цієї мовної форми.

Мовна форма опису, як було зазначено раніше, зображує різні об'єкти у стані спокою, нерухомості або в якійсь точці простору. Важливим компонентом семантико-логічної структури є простір. Простір, поруч із часом, є формою існування матерії.

У філософії розрізняються реальний чи фізичний, перцептуальний та концептуальний простір. Поряд з основними видами простору виділяють біологічний, фізіологічний, психологічний, ментальний, епічний, геологічний, історичний, мовний, художній та інші. Кожен з них вивчається у сфері науки, виявляючи різноплановість даної категорії.

Для цього дослідження інтерес представляє «художній», простір, «що є формою буття ідеального світу естетичної дійсності, формою існування сюжету» [61, с. 20].

Художній простір у тексті тісно пов'язаний із реальним світом, оскільки «відбиває» світ дійсності. Він є єдністю об'єктивного і суб'єктивного. Сюжет будь-якого художнього твору відбувається у межах певного локального континууму, проте, поняття художнього простору не можна зводити до простого механічного відтворення тих чи інших характеристик будь-якого пейзажу чи місця дії. «Простір у художньому творі моделює різні зв'язки картини світу: тимчасові, соціальні, естетичні тощо. Це може бути тому, що в

тій чи іншій моделі світу категорія простору складно злита з тими чи іншими поняттями, що у нашій картині світу існують як роздільні, і протилежні. Отже, художній простір є моделлю світу даного автора, що виражена мовою його просторових уявлень» [39, с. 5–50].

Простір у художньому тексті суб'єктивний стосовно автора і читача, тоді як стосовно персонажів – виступає у ролі об'єктивної реальності, оскільки те чи інше місце вже представлено і існує з волі письменника і залежить від свідомості тієї чи іншої дійової особи. Будучи відображенням фізичного простору, художній має ті чи інші властивості першого. Він має протяжність, яка виявляється у рядоположенні і співіснуванні просторових орієнтирів як складових елементів художнього простору, утворених внаслідок їх зміни та взаємодії. На відміну від безперервного реального простору, художній – дискретний. Ця властивість виявляється у роздільному існуванні індивідуальних просторових планів, у тому числі формується певний художній простір у тексті. Крім того, там, де крім сюжетного простору, що розвивається в певному порядку зміни та існування сюжетних просторових орієнтирів, відбувається запровадження нових просторових планів, які сприяють утворенню так званих «обривів» художнього простору і призводять до зміщення просторової послідовності подій, що описуються.

Серед засобів репрезентації категорії простору у художньому тексті особливо вирізняються лексичні. Існують різні принципи виділення та класифікації лексичних засобів, що беруть участь у втіленні цієї категорії. Л. Васильєва у своїй роботі, присвяченій питанням лінгвістичної організації простору, під художнім простором розуміє сукупність представлених у тексті просторових орієнтирів, що мають експліцитну та імпліцитну форму репрезентації. Дослідниця дає докладну класифікацію тих та інших просторових орієнтирів, представлених виключно лексичними засобами [11].

Вивчаючи специфіку функціонування основних частин мови у побудові просторово-часових відносин, Н. Сівохіна виділяє в чотирьох аналізованих частинах мови (іменниках, прикметниках, дієсловах, прислівниках) групи, що характеризуються тими чи іншими семантичними особливостями.

Лінгвістами відзначаються такі експліцитні та імпліцитні лексичні засоби вираження простору в художньому тексті. До експліцитних – відносяться мовні засоби, що містять «простір», тобто за рахунок свого словникового значення. До цієї групи входять:

I. мікро- та макротопоніми:

1. найменування держав, міст, сіл, вулиць тощо. (*London, France, New-York, California*),

2. назви річок, гір, океанів, морів (*The Pacific Ocean, The Black Sea, Congo, Appalachians*).

II. імена загальні, що мають у своєму значенні просторовий компонент:

1. лексичні одиниці, що позначають ландшафт (*hill, field, street, city, town* тощо),

2. лексичні одиниці, що позначають будівлі, внутрішні приміщення (*room, house, hotel, kitchen*),

3. лексичні одиниці, що позначають місця служби та місця громадського відвідування (*cafe, restaurant, office, theater*),

4. лексичні одиниці, що мають узагальнено локальну референцію (*world, space, place*),

5. лексичні одиниці, що позначають засоби пересування (*bus, car, plane, spaceship*).

III. прикметники, що позначають:

1. розташування предмета чи об'єкта у просторі, його географічну характеристику (*local, tropical, American*),

2. розташування предмета чи об'єкта щодо будь-якої точки простору, іншого предмета чи об'єкта у просторі (*left, right, front, behind*),

3. розташування предмета чи об'єкта щодо іншого предмета, об'єкта чи суб'єкта (*distant, remote*).

IV. просторові прислівники (*upstairs, downstairs, inside, outside*);

V. покажчики просторового дейксису (*there, here*);

Іменники та прикметники у вираженні простору визначають характеристики простору, вказують на його окремі сторони та якості; прислівники та займенники визначають місце дії щодо заданої точки простору.

Імпліцитні засоби репрезентації простору припускають відсутність семи простору в їхньому прямому значенні, просторове значення з'являється у них внаслідок впливу контексту. До них відносяться:

I. 1) конструктивні деталі будівлі (*door, window*),

2) предмети меблів (*table, sofa*),

3) деталі інтер'єру (*curtain, rug*),

II. повторення тематичних слів;

III. тимчасові параметри (*into the night*);

IV. космологічні та метеорологічні явища (*sun, moon, rain, fog*);

V. флора та фауна (*grass, tree, cat, bird*);

VI. деталі, притаманні міському (сільському) пейзажу (*hedge, lamp-post*);

VII. лексичні одиниці, що позначають професійну належність персонажів (*secretary, minister, bartender*);

VIII. дієслова, що вказують на знаходження, переміщення об'єкта (суб'єкта) у просторі:

- дієслова руху (*move, walk, run*),
- буттєві дієслова (*be, dwell, settle, live*),
- дієслова розташування (*be situated, be located*),
- дієслова з постпозитивними прийменниками та прислівниками (*go in, come away*);

X. лексичні одиниці, що позначають ментальне місце людини (*thought, memory*).

У мовленнєвій формі опису, як показує аналіз матеріалу, повтором акцентується багато з перерахованих вище лексичних засобів репрезентації простору. У нижченаведеному фрагменті, що містить опис місця дії, статика передається за допомогою використаних прикметників *calm, empty, quiet*. Контактний повтор прикметника *calm* активізує увагу читача на стані моря в момент опису (стилістичний прийом) і сприяє більш рельєфному опису пейзажу. У цьому уривку має місце і суміжний повтор іменника *the harbour*, що позначає місцевий ландшафт і має просторовий компонент у своєму значенні:

*"I walked on down to **the harbour** where the **calm, calm** sea was just audibly lapping. **The harbour** was empty and quiet and darkish within the firm arm of it's stone quay which seemed to be exuding the thick powdery light"* [105, с. 143].

Наступний уривок є прикладом опису місця дії. У готелі, де відпочиває молода сім'я, мало постояльців. Центральна площа цього невеликого курортного містечка також була безлюдною, про що свідчать прикметник *empty* і предикат *were gone*. Привертає увагу триразовий суміжний повтор іменника *the square*, що позначає місце громадського відвідування і є експліцитним засобом вираження простору:

*"The motor-cars were gone from **the square** by the war monument. Across **the square** in the doorway of the cafe a waiter stood looking out at **the empty square**"* [102, с. 6].

Опис зоряного неба простежується у наступному прикладі. Автор тричі вдається до іменника *stars*, що позначає космологічне явище (імпліцитний засіб репрезентації простору). Підсилюючи характеристику цього явища, суміжний лексичний повтор сприяє створенню повнішої картини опису. Передачі картини тихого небесного полотна сприяють прислівнику *quietly* і суміжний повтор *silent* (у різних граматичних формах). Сумежний повтор лексичної одиниці *falling* також надає опису закінченого характеру (стилістичний прийом):

*"I was keeping my eyes open (...) because I wanted to go on watching the **stars**, where the most extraordinary things were happening. (...) And then, much*

*farther away, stars were quietly shooting and tumbling and disappearing, **silently falling** and being extinguished, lost utterly **silent falling stars, falling** from nowhere into an unimaginable extinction” [105, с. 145].*

Наведемо ще кілька прикладів, де лексичному повтору піддаються лексичні одиниці імпліцитного вираження простору. Ілюстрацією використання повтору лексичної одиниці *rain* (у різних граматичних формах), що означає метеорологічне явище, може бути наступний уривок. У цитованому описі сірого дощового дня має місце п'ятикратний суміжний лексичний повтор *rain* і дворазовий суміжний повтор *a long line*, що підсилюють відчуття нудного, похмурого дня (стилістичний прийом). Передачі монотонності описуваного дня сприяють і такі деталі: на доріжках стоять калюжі, дієслово *dripped*, що вказує на настирливий характер дощу:

*“It was made of bronze and glistened in the **rain**. It was **raining**. The **rain** dripped from the palm trees. Water stood in pools on the gravel paths. The sea broke in **a long line in the rain** and slipped back down the beach to come up and break again in **a long line in the rain**” [101, с. 5].*

До імпліцитних засобів також відносяться лексичні одиниці, що позначають флору. В описі літнього пейзажу автор вдається до триразового суміжного повтору іменника *the grass*, що сприяє передачі спокійного, спекотного дня:

*“The scene was there before her again, **the yellow grass** of the slopes alive with flowers, **the green grass** of the track, wiry and short as if it had been cut The hot air was thick with flowery scents and subtle dry emanations. The insects were hissing and murmuring in the honeyed forest of **the grass**” [104, с. 188].*

Наступний приклад ілюструє опис стану розгубленості та приголомшеності, що переживається героїнею. Контактний повтор негативної частки *no* сприяє передачі її внутрішніх переживань. Іменник *thought*, що імпліцитно репрезентує ментальний простір, акцентований дворазовим повтором (суміжний) посилює відображення емоційно-психічного стану персонажа (стилістичний прийом):

*“There was **no scene, no tears, just thought** – the long private **thought** of somebody who has to alter a whole course of life” [96, с. 22].*

Наведені вище приклади підтверджують припущення про те, що лексичний повтор в описі корелює з основним компонентом цієї мовної форми – простором, іншими словами, повтору піддаються лексичні одиниці (прикметники, іменники, прийменники, у деяких випадках – дієслова), що відносяться до експліцитних та імпліцитних репрезентацій цієї категорії. Детальний аналіз дозволяє виділити в досліджуваній мовній формі суміжний,

контактний і дистантний лексичний повтор, що виступає як стилістичний прийом та засіб структурної організації тексту.

Організація міркування у художньому тексті складна і різноманітна, багато в чому завдяки тому, що в його основі лежать не тільки умовиводи, але також окремі міркування, питання, спонування (Н. Гулієва). Т. А. Ван Дейк вважав, що в порівнянні з іншими мовними формами прагматичність міркування виражена сильніше [22]. Міркування – пряма апеляція до розуму та почуттів адресата для активізації його сприйняття та впливу, як на розум, так і на емоції. Як зазначалося, структура цієї мовної форми включає такі базові компоненти, як: теза і аргумент(аргументи), поєднані причинно-наслідковим зв'язком.

Відправним моментом експлікації процесу міркування є визначення тези, тобто. того, що явно чи неявно доводиться, і на користь чого той, хто говорить наводить різні докази, використовуючи при цьому різноманітні лексичні засоби.

У логіко-філософському розумінні теза – це твердження, що потребує доказів. Саме у тезі намічається основна тема міркування. При викладі тези можуть переслідуватися і психологічні цілі, основним завданням яких є: викликати інтерес слухача (читача), оволодіти його увагою, встановити контакт і підготувати психологічний ґрунт для подальшого сприйняття мови (тексту). Теза виконує інформативну функцію. Співрозмовник (читач) повідомляється щодо змісту міркування і щодо позиції (точки зору) з даного питання того, хто міркує.

Твердженням, з якого виводиться істинність тези, є аргумент. У логіці під аргументом розуміється судження, що наводиться на підтвердження істинності будь-якого іншого судження. Ширше аргумент розуміється у теорії аргументації.

У процесі аргументації одні аргументи служать встановленню істинності тези, інші обґрунтовують доцільність її прийняття, підкреслюють переваги даної тези проти інших тверджень тощо [10]. Аргумент, будучи елементом семантико-логічної організації міркування, «має власну цілеустановку і висловлює певний зміст» [42, с. 55]. Аргумент, підтверджуючи думку, представлену в тезі, робить внесок в експлікацію останньої. З допомогою певної послідовності аргументів, що сприяють розкриттю теми, досягається розгортання міркування.

Іншими словами, теза планує основну тему міркування, а аргумент (аргументи) розвиває її. Семантика тексту міркування визначається, насамперед, темою тези та аргументу (аргументів).

В англійській існують різні лексичні засоби вираження вищевказаних компонентів мовної форми, що досліджується. До них відносяться: 1) абстрактні іменники (*truth, time, honesty, money, marriage, dignity*);

2) іменники, що позначають емоції (*admiration, envy, love, hatred*);

3) іменники, що допускають необмежену контекстне наповнення (*way, thing*);

4) іменники зі значенням узагальненої особи (*people, children, human being, man/men*);

5) іменники релігійної семантики (*God, Providence, a Christian*);

6) іменники, що мають негативну спрямованість (*calamity, crime*);

7) прислівники, займенники зі значенням узагальнення (*we, always, one*);

8) прикметники, що характеризують моральні якості людини (*happy/rude, stupid, delicate, strong*);

9) дієслова думки/мислення (*suppose, think, consider, believe*);

10) прислів'я, афоризми, сентенції.

Крім того, теза може виражатися за допомогою:

1) генералізаторів (*generally, on the whole*);

2) специфікаторів (*first of all, especially, mainly*).

До лексичних засобів репрезентації аргументу(аргументів) також відносяться: 1. пропозиційні показники, що вводять наступний за ним аргумент(и) (*firstly, secondly, at last, finally, besides, perhaps*);

2. контекстні показники, що вимагають звернення до попереднього тексту (*but, then, thus*);

3. посилання (*as is well-known, as you know, as he says*).

Було встановлено, що у більшості випадків, у міркуванні має місце повторення тематичних слів (іменників, дієслів, прикметників тощо) та препозиційних показників. У цитованому міркуванні про факти йдеться про людину, яку всі втратили з уваги *His family never saw him again*. Той, хто розмірковує висуває власне припущення про місцезнаходження зниклого. Показник *perhaps* пронизує весь фрагмент. Цей п'ятикратний суміжний лексичний повтор служить акцентуванню уваги до інформації, що міститься в реченнях, що йдуть за ним (стилістичний прийом) і відіграє важливу роль у структурній організації художнього тексту:

*"I knew a man who had suddenly and inexplicably lost his cook – he had traced him to the Vietnamese Surete, but the officers there assured him that he had been released after questioning. His family never saw him again. **Perhaps** he had joined the Communists; **perhaps** he had been enlisted in one of the private armies which flourished round Saigon – the Hoa-Hoa or the Caodaists or General The.*

Perhaps he was in a French prison. *Perhaps* he was happily making money out of girls in Cholon the Chinese suburb. *Perhaps* his heart had given way when they questioned him” [96, с. 16].

Наступне емоційне міркування будується навколо основного поняття а *dollar love*, висунуте в тезі. Це словосполучення неодноразово фігурує у аргументах. Суміжний повтор тематичних слів *a dollar love*, привертає увагу до інформації, що йде за ним, та бере участь у створенні певного характеру персонажа (стилістичний прийом). Крім того, даний лексичний повтор пов’язує тезову та аргументативну частини (засіб структурної організації тексту), створюючи тим самим єдиний текст міркування:

“Have we got to talk now about **a dollar love**? **A dollar love**, of course, would include marriage and Junior and Mother’s Day, even though later it might include Reno or the Virgin or wherever they go nowadays for their divorces. **A dollar love** had good intentions, a clear conscience, and to Hell with everybody. But my **love** had no intentions: it knew the future” [96, с. 63].

Прикладом суб’єктивного міркування може бути наступний фрагмент. Автор висуває тезу про те, що театр – це одержимість *The theatre is a place of obsession*, за яким слідує експлікація висунутого положення. Абстрактний іменник *obsession*, що у ролі тематичного слова, двічі вжито у аргументах, покликаних пролити світло на тезу. За допомогою суміжного повтору *obsession* автор загострює увагу читача на даній лексичній одиниці та інформації, що міститься за нею (стилістичний прийом). Цей лексичний повтор також забезпечує структурну пов’язаність тексту міркування:

“The theatre is a place of **obsession**. It is not a soft dreamland. Unemployment, poverty, disappointment, racking indecision (take this now and miss that later) grind reality into one’s face; and, as in family life, one soon learns the narrow limitations of the human soul. Yet **obsession** is what it is all about. All good dramatists and directors and most (not all) good actors are **obsessed** men. Only geniuses like Shakespeare conceal the fact, or rather change it into something spiritual. And **obsession** drives to hard work” [105, с. 34].

Отже, підсумовуючи вищезазначене, зазначимо, що в текстах міркування повтору піддаються лексичні одиниці, а саме, тематичні слова (абстрактні іменники, іменники, що позначають емоції, прикметники, дієслова мислення/думки) та пропозиційні показники (прислівники), є засобами вираження тези та аргументу (аргументів), основних компонентів структури міркування. У досліджуваної мовної формі зустрічається суміжний та дистантний лексичний повтор, що є засобом структурної організації художнього тексту та стилістичним прийомом.

Художній діалог, як уже вказувалося, будучи складовою художнього твору і, підкоряючись його законам, водночас побудований за моделлю природного діалогу і є стилізацією останнього.

У художньому діалозі лексичний повтор постає як засіб його структурної організації, стилістичний прийом та засіб стилізації природного (професійного) мовлення. Вживання лексичного повтору як засіб стилізації є найбільш характерним для даної мовної форми і тісно пов'язане, як зазначалося, із закономірностями його функціонування в природній мові.

1. Лексичний повтор як засіб стилізації природної мови.

Лексичний повтор є індивідуальним стилем мовця (автора). У наступному уривку лексичний повтор частинки *well* (дистантний самоповтор), що вводить питання, що йдуть за ним, бере участь у створенні індивідуальної мовної характеристики персонажа:

"Please go on talking to me."

"Well, *why should I?"*

"Don't you want to?"

"You don't enjoy talking to me."

"Yes, I do."

"Well, *now?"*

"Yes. Tell me what you want to. That's how I'll know. Please. Otherwise I always have to guess."

"Was Derek born the way he is?"

"Yes. Of course. We think so."

"Well. *Or was it caused by something one of us did?"*

"He was born that way."

«Well, *why?»*

"Nobody knows." [99, с. 186].

Лексичний повтор задля підтримання розмови. Ілюстрацією може служити наведений нижче фрагмент, де суміжний алоповтор іменника *fate* використовується з метою підтримки теми бесіди. Крім того, у висловлюваннях одного з співрозмовників виявляється повторення лексичної одиниці *months* (контактний самоповтор), що акцентує увагу співрозмовника (читача) на тривалій розлуці закоханих:

"You had no idea Julius was coming to London?"

"I didn't know where Julius was. I knew he'd left Dobbins."

"When did you last see him?"

*"Oh **months** and **months** ago. (...) And now here he is at the other end. Perhaps it's **fate**."*

“Fate – *Morgan, did you leave Julius or did he leave you?*”

“I suppose that question has been much canvassed.” [104, с. 54].

Лексичний повтор використовується в мові з метою вибору більш точного слова (мовного звороту). Звернемося до наступного прикладу, де контактний самоповтор прикметника *real* свідчить про підбір персонажем відповідного слова для характеристики жінки, що йому сподобалася:

“I talked to her. A couple times, in fact.”

“... You did?», he murmured softly. (...)”

*“She’s pretty easy to talk to”, Tim said. “She’s not like you said at all. She seems **real ... real** shy and quiet.”* [91, с. 109]

Лексичний повтор служить засобом уникнення теми розмови. У цитованому нижче уривку має місце розмова між подружжям. Повторення фрази *You’re forgetting Derek* (суміжний самоповтор) у висловлюваннях одного із співрозмовників підкреслює її намір привернути увагу чоловіка до теми розмови. Проте її чоловік не бажає продовжувати діалог і, намагаючись уникнути теми бесіди, вдається повтору лексичної одиниці *so* (суміжний самоповтор):

“You fired him?”

“I had to, God dammit. (...)”

“He’s got two children.”

“So have I.”

“You’ve got three.”

“So?»

“You’re forgetting Derek again.”

“So?”

“You’re always forgetting Derek.”

“So?” [100, с. 506].

Лексичний повтор використовується як пауза для обдумування думки (наступного етапу діалогу). У нижченаведеному фрагменті герой, обмірковуючи відповідь на задане запитання, двічі використовує у своїй промові розмовну частинку *Oh well* (контактний самоповтор):

“Some sort of inferior tribesman I suppose! And talking of tulpas, what about that sherpa that Toby Ellesmere said you we’re so keen on, that died on the mountain?”

James was silent for a while and I began to think what I had gone too far, but I let the silence continue. The sea was audible but quieter.

“Oh well,” he said at last, “oh well – “, and then was silence again, but was clearly going to tell something, so I waited.

"There's not much to that story," he said, rather disappointly, «at any rate it's soon told." [105, с. 446]

У наступному прикладі суміжний алоповтор повтор *other things* (з питальним словом *what*) у репліці у відповідь служить засобом уточнення:

"Yes. Hunting kudu and many **other things**."

"What **other things**?" [101, с. 25]

Лексичний повтор може вживатись як висловлювання згоди. Ілюстрацією може бути фрагмент з діалогу, де знаходимо повтор частини предикату *lying* (суміжний алоповтор) і фразу *quite right*, використовувані з метою передачі згоди:

"Morgan, have you seen Julius again since that day he turned up here, and you ran after him?"

"No."

"You're **lying**."

"Quite right. I'm **lying**." [104, с. 174]

Лексичний повтор передає емоційний стан чи реакцію співрозмовників. Як ілюстрацію наведемо наступний приклад, де повторення частини присудка *dancing* (суміжний алоповтор) у репліці-реакції персонажа та порівняння в рамках авторської ремарки *as though the idea were painful* служать передачі його емоційно-психічного стану:

"Where did you meet her?"

"She was **dancing** at the Grand Monde."

"**Dancing**," he exclaimed, as though the idea were painful" [96, с. 102].

Наступний уривок із діалогу також ілюструє момент емоційного збудження персонажа. Дізнавшись новину про відплиття корабля, персонаж здивований та розчарований, про що свідчать повтор частини предикату *gone* (суміжний алоповтор) у його репліці-реакції та авторська ремарка *it had the sound of an unspeakable disappointment in it*

"You needn't ship the early mail – ..."

"It's already **gone**, sir."

"**Gone**?" It had the sound of an unspeakable disappointment in it. (M. Twain).

Лексичний повтор як прийом стилізації використовується в описах деяких професійних ситуацій, де повтор, згідно з протоколом, є обов'язковим елементом: в авіації, збройних силах, юриспруденції, навчальному процесі, медицині, ритуальних обрядах тощо. Уривок, що наводиться нижче, ілюструє лексичний повтор як засіб стилізації професійної мови авіаторів, де він служить чіткому розумінню наказів, забезпечуючи цим безпеку польоту:

“United Flight 284, from Washington centre. Turn right, heading zero six zero”.

- Promptly the reply crackled back: **“Washington control, this is United 284. Roger, zero six zero.”** [99, с. 145]

Лексичний повтор є невід’ємним атрибутом у судочинстві:

- *Thank You, he said with all the charm he had ever mustered in his life. – I have nothing further, **Your Honor**.*

- *Is that all? – Noose asked incredulously. -(...)*

- *Yes, sir, **Your Honor**, the panel looks fine to me, – Jake said with an air of trust, as opposed to Buckley, who grilled them for three hours.*

- *Very well. Let me see the attorneys in chambers.*

- *Yes, sir, – said Jake. (...)*

- *That’s correct, **Your Honor**, – said Buckley.* [98, с. 389]

Аналіз прикладів свідчить у тому, що лексичний повтор у художньому діалозі служить засобом стилізації природного та професійного мовлення. У даній мовній формі беруть активну участь контактний самоповтор, суміжний самоповтор, дистантний самоповтор і суміжний алоповтор. Відомо, що у художньому тексті діалог представлений зазвичай не у чистому вигляді. У розгорнутих репліках персонажів часто спостерігається перехід до оповіді, опису або міркування.

У результаті дослідження було виявлено, що у діалогічних репліках з елементами монологічних форм лексичний повтор корелює з семантико-логічною структурою зазначених мовних форм. Так, у діалогічній репліці з елементом оповіді повтору піддаються лексичні одиниці, що виражають – час і дію, у діалозі-описі – простір, а в діалозі-міркуванні – теза та аргумент (аргументи).

У наведеному нижче уривку, де розгорнута репліка персонажа є фрагментом розповіді, повтором виділяються іменник *months* (контактний самоповтор) і прислівник *ago* (суміжний самоповтор), у семантичній структурі яких міститься значення часу, базового компонента структури мовної форми оповіді. Прислівник *away* у поєднанні з дієсловом руху *go* означає дію (другий компонент оповідної структури). Контактний самоповтор повтор *away* свідчить про почуття самотності та пригніченого настрою персонажа (стилістичний прийом):

- *When did you last see him?*

- *Oh **months** and **months ago**. It seems like years **ago**. Absurd, isn’t it. When I got onto that aeroplane I thought I was going **away** from Julius, **away, away, away, away**. And now here he is at the other end. Perhaps it’s fate.* [104, с. 54]

Ілюстрацією використання лексичного повтору у репліці персонажа з елементом опису може бути наступний приклад. У цьому уривку привертає увагу повтор *square of light* у межах метафори (суміжний самоповтор), використовується з метою привернути увагу співрозмовника до неї та посилення характеристики, що проводиться даною одиницею (стилістичний прийом). Акцентований дворазовим повтором іменник *square*, що має локальну референцію, відноситься до експліцитних засобів вираження простору, головного компонента структурної організації опису. Зазначимо повтор прийменника *across* (суміжний самоповтор), який також вказує на розташування предмета (об'єкта) в будь-якій точці простору. Один з персонажів підкреслює, що побачене ним світло стало найяскравішим дитячим спогадом. Цій меті служить повтор іменника *light* (суміжний самоповтор):

“What’s your first memory, Marcus?” Stephanie, firmly normal.

*“I think it must have been a pram. I remember a **square of light** – and a kind of black ribbed frame on three sides – and something – may be more than one thing – wavering or flickering in **the light, across the light, across the square of light**. I was lying and watching these long things...”* [90, с. 127]

Звернемося до діалогу-міркування. У наведеному нижче уривку розмова будується навколо ключового поняття *money*. Абстрактний іменник *money*, що експліцитно репрезентує головні компоненти семантико-логічної структури міркування, неодноразово фігурує як у тезі, так і в аргументах. Істинність висунутої тези *Money really talks* підтверджується наступними аргументами. Той, хто розмірковує доводить важливість ролі грошей у житті людини, у соціальному житті суспільства, в історії, у розвитку всього людства. У своїх висловлюваннях він вдається до лексичного повтору *money* (суміжний, дистантний самоповтор) з метою акцентування своєї думки (стилістичний прийом). Крім того, пронизуючи весь текст міркування, цей лексичний повтор пов'язує тезову частину з аргументативною (засіб структурної організації тексту). Зазначимо лексичний повтор *how come* (дистантний самоповтор) і повтор *young* (дистантний самоповтор) у репліках персонажів, служить засобом передачі їхнього мовного образу і виступає як стилізація природного мовлення:

*“**Money** really talks, **young** lady, doesn’t it?”*

“It sure does.”

*“**How come?**”*

*“Because **money**, **young man**, is everything.”*

“What about health?» says my wife.”

*“It won’t buy **money**. And that’s why you shouldn’t give your dimes and nickels away.”*

"I don't anymore."

"I would never give it away," my daughter asserts self-righteously.

*"I don't think, my daughter dear, that you ever have, heh-heh. **Money** makes the world go round, **young** man, and money makes history too."*

*"**How come?**"*

"You take history, don't you?"

"It's called social studies."

*"**Money** makes social studies. Without **money** there would be no social studies."* [100, с. 440]

Отже, лексичний повтор часто зустрічається в розгорнутих репліках персонажів, з елементами оповіді, опису чи міркування, де він співвідноситься з семантико-логічною структурою монологічних мовних форм. У цих випадках виявлено контактний самоповтор, суміжний самоповтор, дистантний самоповтор, що є засобом стилізації природного мовлення, структурної організації тексту та стилістичним прийомом.

Вивчення прагматичного аспекту лексичного повтору у різних мовних формах, безумовно, передбачає розгляд *прагматичних функцій* даного явища, що беруть участь у формуванні сили впливу художнього тексту.

Отримані дані дозволяють говорити про наступні прагматичні функції лексичного повтору:

1. *загальні*, тобто характерні для всіх мовних форм: залучити, активізувати, підтримати увагу читача (співрозмовника); створити певний мовний образ персонажа; надати необхідної тональності мовній формі; вплинути на читача (співрозмовника); підготувати читача до адекватного сприйняття художнього тексту; полегшити сприйняття художнього тексту.

2. *окремішні*, тобто характерні для певної мовної форми: у оповіданні, описі та міркуванні – створити більш повну, логічно побудовану картину художньої дійсності; у міркуванні – глибше розкрити тему міркування; у діалозі – адекватно передати мову персонажів; у діалозі та міркуванні – передати та посилити самостійну позицію персонажа (автора).

З метою аналізу тесту оповіді розглянемо уривок із роману А. Мердок *A Fairly Honorable Defeat*, який повідомляє про дії персонажа:

*"The rain was sizzling down, thickening the air, as Hilda splashed her way towards the car. She **tumbled** into the driver's seat and switched on the **headlights** which revealed lines of rain, **tumbled** yellow stones, nettles. The ignition key was still in the dashboard. She **turned** it. There was a brief fruitless mutter from the starter motor. She **turned** off the **headlights** and pulled out the choke and tried **again**. The*

same dry empty whirring sound. Again. Again. Again. Oh no, thought Hilda, and the tears were leaping out of her eyes" [104, с. 417].

Наведений фрагмент є оповіддю про дії та стан персонажа. Цей текст привертає увагу, насамперед своєю насиченістю лексичним повтором та його вживанням. Тут виявляється повтор дієслів *to tumble*, *to turn*, що виражають дію – один із компонентів структурної організації цієї мовної форми. Підсилюючи відображення збудженого стану персонажа, виражене дієсловом *to tumble*, суміжний лексичний повтор служить реалізації прагматичних функцій – створити необхідну тональність розповіді та привернути увагу читача до емоційного стану героїні. Суміжний повтор дієслова *to turn*, акцентує опис марних спроб героїні зробити дію, сприяє здійсненню прагматичних функцій привернення уваги читача до збудженого стану персонажа та створення емоційної тональності розповіді. Доцільно відзначити той факт, що дворазове використання цього дієслова в реченнях, що складаються з коротких синтагм, надає оповіді напружений ритм (стилістичний прийом), що також відображає емоційний стану персонажа і спрямован на полегшення його сприйняття (прагматична функція). Дворазовим повтором акцентується і іменник *headlights*, що імпліцитно виражає категорію часу – другий компонент оповідного тексту. Вчинені персонажем дії передаються і за допомогою і прислівника *again*, в семантичній структурі якого міститься сема частотності дії (тобто семи дії та часу). Цей прислівника, посилений чотириразовим контактним повтором, займає найбільш емоційну, кінцеву позицію в аналізованому уривку і характеризує поспішні, безрезультатні спроби героїні завести автомобіль, що також свідчить про її схвильованість, а лексичний повтор посилює цю характеристику (стилістичний прийом). Цей повтор свідчить про наростаюче почуття безпорадності, досади, що закінчується емоційним вибухом – сльозами (*the tears were leaping out of her eyes*). Разом, завдяки цьому повтору, створюється напружений ритм оповіді (стилістичний прийом), сприяючий реалізації прагматичних функцій – створити емоційно насичене оповідання, надати певний вплив читача і полегшити сприйняття художнього тексту. Прикладом реалізації лексичним повтором прагматичних функцій в описових текстах може бути цитований нижче опис інтер'єру:

"On the top of the dressing-table there were a bill, marked overdue, from a tailor; a letter from his ex-wife, in New-York, saying she had found an Army pistol of his in the bottom of a trunk and asking him what he wanted her to do with it, because she was afraid of the Sullivan Law; a letter from his mother, telling him to stop being a damn fool and come home and get a regular job; a letter from a woman in whom he was not interested, inviting him to come and stay with her villa near Eze, where it

was beautiful and warm, she said, and she needed a man around the house; **a letter from** a boy who flown as his waist-gunner during the war and (...) who, surprisingly, had written a book since then” [106, с. 11].

У наведеному прикладі привертає увагу лексична одиниця *a letter from*, що піддається чотириразовому суміжному повтору. Семантична структура іменника *a letter* не включає значення простору, головного компоненту опису, однак, позначає предмет, що знаходиться в певній точці простору, у конкретному випадку, на столику (імпліцитний засіб репрезентації фізичного простору). Зазначена категорія виражається і постпозитивним приводом *from*, у значенні якого закладено сему простору. Беручи участь в описі предметів у фізичному просторі, цей суміжний лексичний повтор служить певним тлом (стилістичний прийом) для привернення уваги читача до інформації, що міститься в паралельних конструкціях. Крім того, цей лексичний повтор у рамках паралельних конструкцій надає ритмічного характеру опису (стилістичний прийом), що забезпечує прагматично важливий процес адекватного сприйняття художнього тексту. Зазначений повтор сприяє і об'єднанню окремих деталей опису в одне ціле (засіб структурної організації тексту) і служить реалізації прагматичних функцій створення більш повної, логічно побудованої картини опису і полегшення сприйняття художнього тексту.

Цікавим прикладом використання лексичного повтору в описі персонажа, його внутрішнього вигляду є уривок з оповідання І. Шоу *The Sunny Banks of the River Lethe*:

“Hugh Forester always **remembered** everything. **He remembered** the dates of the Battle of New Cold Harbour (31 May- 12 June, 1864); **he remembered** the name of his teacher in the first grade (Webel; red-haired; weight, one-forty-five; no eyelashes); **he remembered** the record number of strike - outs in one game in the National League (Dizze Dean, St.Louis Cards, 30 July, 1933, seventeen men, against the Cubs); **he remembered** the fifth line of «To a Skylark» (Shelley:» *In profuse strains of unpremeditated art*»); **he remembered** the adress of the first girl he ever kissed (Prudence Collingwood, 248 East South Temple Street, Salt Lake City, Utah;14 March, 1918); **he remembered** the dates of the 3 partitions of Poland and the destruction of the Temple (1772,1793,1795, and AD 70); **he remembered** the number of ships taken by Nelson at the Battle of Trafalgar (20), and the profession of the hero of Frank Norris's novel *McTeague* (dentist); **he remembered** the name of the man who won the Pulitzer Prize for history in 1925 (Frederic L. Paxson), the name of the Derby winner at Epsom in 1923 (Papyrus), and the number of he drew in the draft in 1940 (4726); **he remembered** the figures for his blood pressure (a hundred

and sixty-five over ninety; too high, his blood type(0), and his vision (forty over twenty for the left); **he remembered** what his boss told him when he was fired from his first job(« I'm getting a machine to do the job»), and what his wife said when he proposed to her («I want to live in New York»); **he remembered** the correct name of Lenin (Vladimir Ilyich Ulyanov), and what caused the death of Louis XIV (gangrene of the leg). **He also remembered** the species of birds, the mean depths of the navigable rivers of America ...” [106, с. 129].

Дієслово *remember*, акцентоване тринадцятикратним суміжним повтором, є імпліцитним засобом репрезентації ментального простору. Його повтор звертає увагу читача на здібності персонажа запам'ятовувати різні факти та події, тобто лексичний повтор допомагає у створенні характеристики персонажа (стилістичний прийом). Багаторазовий повтор також використовується як тло (стилістичний прийом), для привернення уваги до інформації, що міститься в паралельних конструкціях. Як і в попередньому прикладі, даний лексичний повтор є основою ритмічної організації опису (стилістичний прийом), з'єднує окремі фрагменти в єдину картину опису (засіб структурної організації тексту) та сприяє реалізації прагматичних функцій на створення більш повного опису та полегшення його сприйняття.

Простежимо функціонування лексичного повтору у міркуванні:

“Time has its **revenges**, but **revenges** seem so often sour. Wouldn't we all do better not trying **to understand** accepting the fact that no human being will over **understand** another, not a wife a husband, a lover a mistress, nor a parent a child? **Perhaps** that's why men have envented God - a being capable **understanding**. **Perhaps** if I wanted **to be understood** or **to understand** I would bamboozle myself into belief” [96, с. 60].

У тезі наведеного міркування, що відображає об'єктивні істини, висувається теза про непідвладність часу. Суміжний повтор абстрактного іменника *revenge* акцентує увагу співрозмовника (читача) на даному твердженні (стилістичний прийом) та сприяє здійсненню прагматичної функції – підтримати увагу співрозмовника (читача) до теми міркування. У аргументативній частини міркування виявляється займенник зі значенням узагальнення *we*, іменник релігійної семантики *God* і іменник зі значенням узагальненої особи *human being*, що є експліцитними засобами репрезентації міркування. В аргументації висунутої тези підіймається проблема взаєморозуміння між людьми. У зв'язку з цим, не випадкова поява в аргументативній частини дієслова розумової діяльності *to understand*, яке є ключовим. Це дієслово кілька разів використовується персонажем (контактний суміжний повтор) з метою вираження власної точки зору на цю проблему та її

аргументацію (прагматична функція). П'ятикратне акцентування цієї лексичної одиниці привертає увагу співрозмовника (читача) до даного аспекту міжособистісних відносин (стилістичний прийом) та сприяє глибшому розвитку цієї теми (прагматична функція). У аргументах того, хто міркує також присутній прислівник *perhaps*, що є пропозиційним показником, що вводить за ним аргумент (аргументи). Суміжний повтор цього прислівника служить тлом для привернення уваги співрозмовника (читача) до інформації, що йде за нею (стилістичний прийом). Крім того, за допомогою зазначеного лексичного повтору посилюється невпевненість персонажа у взаєморозумінні навіть між близькими людьми (*a wife a husband, a lover a mistress, a parent a child*) та здійснюються такі прагматичні функції, як: передати самостійну позицію персонажа (читача) та створити певний образ персонажа.

Зауважимо, що лексичний повтор є значним елементом тексту міркування, забезпечує його єдність і цим сприяє реалізації прагматичних функцій створення логічно побудованого міркування і полегшення сприйняття художнього тексту. Функціонування лексичного повтору у художньому діалозі ілюструє наступний фрагмент:

- *No, I said, that woman came earlier. When **I left** my wife.*

- *What happened?*

- ***I left** her, too.*

- ***Why?***

- ***Why**, indeed? We are fools, I said, when we **love**. I was terrified of **losing** her. I thought I saw her changing – I don't know if she really was, but I couldn't bear the uncertainty any longer. I **ran** towards the finish just like a coward **runs** towards the enemy and wins a medal. I wanted to get **death** over.*

- ***Death?***

- *It was a kind of **death**. Then I came east.*

- *And **found Phoung?***

- *Yes.*

- *But don't you **find the same** thing with **Phoung?***

- *Not **the same**. You see, the other one **loved** me. I was **afraid of losing love**. Now I'm only **afraid of losing Phoung** [96, с. 103-104].*

Основною темою бесіди, з елементами міркування, є проблема взаємовідносин між жінками та чоловіками. Триразове використання іменника *love* (дистантний самоповтор) сприяє виділенню думки того, хто говорить, акцентуванню уваги співрозмовника (читача) саме на цьому аспекті відносин і створенню певного образу персонажа. Цей повтор сприяє реалізації прагматичних функцій підтримки уваги співрозмовника (читача) до теми

розмови і передачу самостійної позиції персонажа. Дворазовий суміжний самоповтор фрази *I left* у висловлюваннях персонажа має певну мету – підкреслити ідентичність його поведінки по відношенню до жінок (стилістичний прийом) і націлений на здійснення прагматичних функцій – створити характер персонажа та викликати у співрозмовника (читача) певне відношення до змісту висловлювань. Намагаючись передати свій психічний стан в певний момент життя, герой вдається до повтору дієслова руху *to run* (самоповтор суміжний) для привернення уваги співрозмовника (читача) до почуття незадоволеності життям, що оволоділо ним. Суміжний самоповтор іменника *death* у висловлюваннях цього ж персонажа (у першому випадку цей іменник вжито метафорично) проливає світло на серйозний характер його відносин з жінками. Мовні дії героя *I wanted to get death over* та *It was a kind of death* спрямовані на переконання співрозмовника (читача) в тому, що будь-який розрив завдавав йому серйозних переживань (стилістичний прийом). Лексичний повтор, посилюючи характеризує функцію іменника *death*, викликає у співрозмовника (читача) певне ставлення до персонажа. Повтор-перепитування *death* у реагуючій репліці співрозмовника (суміжний алоповтор), повністю підлеглої емоції, передає подив на почуте, що притаманно розмовної мови (засіб стилізації природного мовлення) і здійснює структурне взаємодія реплік діалогу (засіб структурної організації тексту). Повтор (суміжний самоповтор) лексичної одиниці *afraid of losing love* у висловлюваннях *I was terrified of losing her, I was afraid of losing love* та *Now I'm only afraid of losing Phoung* має на меті пояснити співрозмовнику своє істинне ставлення до коханої. Цей повтор служить певним тлом (стилістичний прийом) для привернення уваги співрозмовника (читача) до лексичних одиниць *love* і *Phoung*, оскільки його погляди змінилися: він боїться втратити кохану жінку. Крім характеристики персонажа, як зазначалось, лексичний повтор є засобом стилізації природного мовлення. Так, суміжний алоповтор *why* використовується в репліці-реакції одного з персонажів як пауза для обмірковування відповіді на задане питання і, одночасно, є засобом зчеплення реплік діалогу. Дворазовий суміжний самоповтор дієслова *to find* (у різних граматичних формах), поєднуючи репліки співрозмовників, підкреслює намір персонажа з'ясувати причини приїзду іншого на Схід (стилістичний прийом). Показовим є у цьому плані повторення лексичної одиниці *same*. Об'єднуючи репліки діалогу (засіб зчеплення реплік) цей лексичний повтор (суміжний алоповтор) передає наполегливу спробу персонажа з'ясувати справжнє ставлення співрозмовника до коханої. Зазначимо, що повторення вищевказаних лексичних одиниць також сприяє реалізації прагматичної функції: адекватно

передати промову персонажів. Видається доцільним підкреслити, що лексичний повтор цементує слова у єдине ціле, структурує їх, забезпечуючи цим цілісність і єдність діалогу, що робить його доступнішим для адекватного сприйняття (прагматична функція).

Отже, підсумовуючи вищесказане, слід зазначити, що лексичний повтор у оповіді, описі, міркуванні (контактний, суміжний, дистантний) та діалозі (контактний самоповтор, суміжний самоповтор, дистантний самоповтор, суміжний алоповтор) сприяє реалізації різноманітних прагматичних функцій, а саме: характерних для всіх мовних форм: залучити, активізувати, підтримати увагу читача (співрозмовника); створити певний мовний образ персонажа; надати необхідної тональності мовної форми; надати певний вплив на читача (співрозмовника); підготувати читача до адекватного сприйняття художнього тексту; полегшити сприйняття художнього тексту; окремішних, тобто характерних для певної мовної форми: у оповіді, описі та міркуванні – створити більш повну, логічно побудовану картину художньої дійсності; у міркуванні – глибше розкрити тему міркування; у діалозі – адекватно передати мову персонажів; у діалозі та міркуванні – передати та посилити самотійну позицію персонажа (автора).

Література:

1. Адмони В. Г. Система форм речевого высказывания. СПб.: Наука, 1994. 160 с.
2. Аристотель. Риторика. *Античные риторики*. М. : МГУ, 1978. С. 115–116.
3. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка. *Стилистика декодирования*. М. : Просвещение, 1990. 300 с.
4. Арутюнова Н. Д., Падучева Е. В. Истоки, проблемы и категории прагматики. *Новое в зарубежной лингвистике*. М. : Прогресс, 1985. Вып. 16. С. 3–42.
5. Асмус В.Ф. Логика. М. : Госполитиздат, 1947. 386 с.
6. Баранов А. Н., Сергеев В. М. Структура естественной языковой аргументации. *Семиотические аспекты формализации интеллектуальной деятельности. Тезисы докладов и сообщений*. М., 1985. С. 385–388.
7. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. П. Бочаров. 2-е изд. М. : Искусство, 1986. 445 с.
8. Бенквенист Э. Общая лингвистика. М., Прогресс, 1974. 446 с.
9. Брандес М. П. Стилистика немецкого языка. М., 1990. С. 135–168.
10. Брутян Г. А. Аргументация. Ереван: Изд. АН Армян. ССР, 1984. 105 с.

11. Васильева Л. В. Лингвистические особенности организации художественного пространства в тексте (на материале английских/американских рассказов): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Одесса, 1990. 20 с.
12. Виноградов В. В. О теории художественной речи. М. : Высшая Школа, 1971. 240 с.
13. Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. М., 1930. С. 115–125.
14. Выготский Л. С. Избранные психологические исследования. М. : Изд. АПН РСФСР, 1956. 205 с.
15. Гак В. Г. К типологии функциональных подходов к изучению языка. *Проблемы функциональной грамматики*. М. : Наука, 1985. С. 5–16.
16. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М. : Наука, 1981. 139 с.
17. Георгиевский П. Руководство к изучению русской словесности. СПб., 1835.
18. Гончарова Е. А. Категория автор – персонаж и их лингвостилистическое выражение в структуре художественного текста: Автореф. дис.... канд. филол. наук. Л. : ЛГПИ им. Герцена А. И., 1989. 32 с.
19. Гришина О. Н. Соотношение повествования, описания и рассуждения в художественном тексте: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1982. 177 с.
20. Гулиева Н. Ю. Рассуждение как композиционно-речевая форма художественного текста: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Одесса, 1989. 22 с.
21. Девкин Д. Д. Немецкая разговорная речь. Синтаксис и лексика. М. : М.О., 1979. 256 с.
22. Дейк Т. А. ван. Язык, познание, коммуникация: перевод с англ. / Сост. В. В. Петрова; под ред. В. И. Герасимова. М. : Прогресс, 1989. 312 с.
23. Долинин К. А. Спонтанная речь как объект лингвистического исследования. *Теория и практика лингвистического описания разговорной речи*. Горький, 1973. С. 55–66.
24. Звегинцев В. А. О целенаправленности единиц текста. Изд. АН СССР, сер. лит. и яз., 1980. Т. 39, № 1. С. 13–21.
25. Изаренков Д. И. Обучение диалогической речи. М., 1981. 136 с.
26. Квинтилиан М. Ф. 12 книг риторических наставлений. СПб., 1834. С. 124–125.
27. Кирей Л. Л. Роль интонации в спонтанных диалогических текстах. *Сб. науч. тр. МГПИИЯ им. М. Тореца*. 1985. Вып. 248. С. 19–31.
28. Коган П. С. Теория словесности. М., 1975. С. 50.
29. Кожина М. Н. О некоторых вопросах диахронической стилистики.

Лингвистические исследования научной речи. М. : Наука, 1979. С. 12–38.

30. Колшанский Г. В. Коммуникативная функция и структура языка. М., 1989. 174 с.

31. Кузнец М. Д. Скреднев Ю. М. Стилистика английского языка. Пособие для студентов педагогических ин-тов. Л., Учпедгиз, 1960. 172 с.

32. Кухаренко В. А. Виды повторов и их стилистическое использование в произведениях Ч. Диккенса: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1955. 223 с.

33. Кучинский Г. М. Диалог и мышление. Минск. 1983. 190 с.

34. Лаптева О. А. Русский разговорный синтаксис. М. : Наука, 1976. 395 с.

35. Леонтьев А. А. Функции и формы речи. *Основы теории речевой деятельности.* М., 1974. С. 241–254.

36. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд., доп. М. : Наука, 1979. 352 с.

37. Логический словарь / Сост. Н. И. Кондаков. М. : Наука, 1971. 615 с.

38. Ломоносов М. В. Об ораторском искусстве. Полн. собр. соч. Т. 7. М., 1957. 378 с.

39. Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. Уч. зап. Тарт. ун-та. Вып. 209. 1968. С. 5–50.

40. Лузина Л. Г. Распределение информации в тексте (когнитивные и прагматические аспекты). М. : РАН ин-т научн. информации по общ. наукам, 1996. 139 с.

41. Медникова Э. М. Прагматика и семантика коммуникативных единиц. *Всесоюзная научная конференция «Коммуникативные единицы языка»:* Тез. докл. М., 1984. С. 78–80.

42. Мешкова И. Н. Коммуникативно-смысловые особенности передовой газетной статьи. *Коммуникативные единицы и система языка.* М., 1986. Вып. 269. С. 54–70.

43. Моррис Ч. Основание теории знаков. *Семиотика.* М., 1983. С. 37–88.

44. Наер В. Л. Прагматика текста и ее составляющие. *Прагматика и стилистика.* М., 1985. Вып. 245. С. 4–13.

45. Нечаева О. А. Функционально-смысловые типы речи. Улан- Удэ: Бурят. книжн. изд., 1974. 260 с.

46. Одинцов В. В. Стилистика текста. М. : Высшая школа, 1981. 183 с.

47. Падучева Е. В. Прагматические аспекты связности диалога. Изд. АН СССР. Серия лит-ры и яз. т. 41-М., 1982. № 4. С. 305–313.

48. Платон. Собр. соч.: В 63 т. М., 1970. Т. 1. 106 с.

49. Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. М., 1968. Т. 3. 520 с.

50. Ризель Э. Г. Стиль обиходной речи. *Иностр. языки в школе*. М., № 1, 1959. С. 25-29.
51. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. М. : Учпедгиз, 1940. С. 301–303.
52. Сильман Т. И. Структура абзаца и принципы его развертывания в художественном тексте. *Теоретические проблемы синтаксиса современных индоевропейских языков*. Л. : Наука, 1975. С. 199–204.
53. Сиротинина О. Б. Полищук Г. Г. Русская разговорная речь и художественный диалог. *Лингвистика и поэтика*. М. : Наука, 308 с.
54. Сиротинина О. Б. Современная русская речь и ее особенности. М. : Высшая Школа, 1974. С. 19–29.
55. Солганик Г. Я. Синтаксическая стилистика. М. : Высшая Школа, 1973. 214 с.
56. Степанов Ю. С. В трехмерном пространстве языка. Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. М., 1985. 335 с.
57. Сусов И. П. Прагматическая структура высказывания. *Языковое общение и его единицы*. Калинин, 1987. С. 7–11.
58. Сухих С. А. Организации диалога. *Языковое общение: Единицы и регулятивы*. Калинин, 1987. С. 95–103.
59. Тарасов Е. Ф. К построению теории речевой коммуникации. *Теоретические и прикладные проблемы речевого общения*. М., 1979. С. 5–147.
60. Телия В. Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц / Отв. ред. А. А. Уфимцева; АН СССР. Ин-т языкознания. М. : Наука, 1986. С. 267–290.
61. Тураева З. Я. Лингвистика текста. М.: Просвещение, 1986. 128 с.
62. Успенский Б. А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. М. : Искусство, 1970. 256 с.
63. Филлмор Ч. Фреймы и семантическое понимание. *Новое в зарубежной лингвистике. Когнитивная лингвистика*. М. : Прогресс, 1988. С. 52–92.
64. Хованская З. И. Принципы анализа художественной речи и литературного произведения. Саратов : Сарат. ун-т, 1975. 429 с.
65. Шведова Н. Ю. Очерки по синтаксису русской разговорной речи. М. : Изд-во АН СССР Ин-т русской литературы, 1960. 377 с.
66. Якубинский Л. П. Избранные работы: Язык и его функционирование. М. : Наука, 1986. 207 с.
67. Якубова Н. А. Лингво-текстовая характеристика композиционно-речевой формы «дедуктивное Рассуждение»: Дис. ... канд. филол. наук. М.,

1988. 199 c.

68. Beaugrande R. de., Dressier W. Introduction to Text Linguistics. London & New-York: Longman, 1981. 270 p.

69. Bonheim H. Theory of narrative modes. *Semiotica*. L., 1975. Vol. 14. № 4. P. 329–345.

70. Dijk T. A. van. Studies in Pragmatics of Discourse. The Hague, Berlin: Mouton, 1981. 154 p.

71. Erlich S. Repetition & Point of View in Represented Speech & Thought. *Repetition in Discourse: Interdisciplinary perspectives* / Ed. by B. Johnstone. Norwood, N. J., 1994. Vol. 1. P. 86–95.

72. Fludernik M. Towards a «natural» narratology. London, N.Y. : Routledge, 1996. XVI. 454 p.

73. Hendricks W. O. Methodology of narrative analysis. *Semiotics*. 1973. Vol. 7. № 2. P. 163–194.

74. Labov W. The Linguistic consequences of being a lame. *Language in the inner city: Studies in the black English vernacular*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1972. P. 255–292.

75. Leech G. Principles of pragmatics. London, N. Y. : Longman, 1985. 250 p.

76. Leitner M. Vorschläge zu einer sprechhand-lungs analytischen Fassung des Argumentations begriffes. Köln, 1984. 171 s.

77. Longacre R. E. The Grammar of Discourse. New York & London : Plenum Press, 1983. 423 p.

78. Lonzi A. On Certain Peculiarities of Narrative Cohesion. *Text & Discourse Connectedness* / Ed. by M. E. Conte. Amsterdam; Philadelphia: Benjamins Publ. Co., 1989. P. 259–270.

79. Merritt M. Repetition in Situated Discourse. Exploring Its Forms & Functions. *Repetition in Discourse: Interdisciplinary perspectives* / Ed. by B. Johnstone. Norwood, N.J., 1994. Vol 1. P. 23–35.

80. Minsky M. A. A Framework for representing knowledge. *The psychology of Computer Vision* / Ed. by P. Winston. N. Y. : Me. Graw Hill, 1975. 346 p.

81. Norrich R. N. Repetition as a Conversational Joking Strategy. *Repetition in Discourse: Interdisciplinary perspectives* / Ed. by B. Johnstone. Norwood, N.J., 1994. Vol II. P. 15–28.

82. Pelc J. On the concept of narration. *Semiotica*, 1971. Vol. III. № 1. P. 1–19.

83. Prince G. Remodeling Narratology. *Semiotica*. B., N. Y., 1992. Vol. 90. № 314. P. 259–266.

84. Steinberg M. Ordering of unordered: Time, Space & Descriptive coherence. *Yale French Studies*. New Heaven, 1981. № 61: Towards a Theory of

Description. P. 60–88.

85. Tannen D. Talking Voices: Repetition, dialogue, and imagery in conversational discourse. Cambridge, U.K. : Cambridge University Press, 1989.

86. Taylor T. J., Cameron D. Analysing conversation: Rules & unites in the structure of Talk. Oxford : N.Y., etc., 1987. 170 p.

87. Virtaten T. Issues of Text Typolody: Narrative - a «Basic» Type of Text?. *Tex.* Berlin, 1992. Vol. 12. № 2. P. 293–310.

88. Yokojama O. T. Discourse and word order. Amsterdam / Philadelphia : J. Benjamins Publishing Company, 1986. 361 p.

Список цитованої літератури:

89. Anderson Sh. Mother. Winesburgs, Ohio. N. Y. : The Viking Press, 1966.

90. Byatt A. S. Still Life. London : Vintage, 1995.

91. Dalton M. Another Woman. N. Y. : Harlequim Books, 1993.

92. Fox R. A Fable. N. Y. : Alfred Knopf, 1961.

93. Galsworthy J. The Forsyte Saga. Book 1. The Man of Property. M. : Progress, 1974.

94. Galsworthy J. The Forsyte Saga. Book 2. In Chancery. M. : Progress, 1974.

95. Galsworthy J. The Forsyte Saga. Book 3. To Let. M. : Progress, 1974.

96. Greene G. The Quiet American. London: Penguin Books, 1986.

97. Greene G. The Ministry of Fear. - London: Penguin Books, 1984.

98. Grisham J. A Time to Kill. Island Books, 1989.

99. Haily A. Airport. - London: Pan Books Ltd., 1968.

100. Heller J. Something Happened. N. Y. : Dell Publishing, 1985.

101. Hemingway E. Green Hills of Africa. N. Y. Ch. Scribner's Sons, 1963.

102. Hemingway E. Cat in the Rain. *The Fifth Column & the First Forty-Nine Stories.* London : Pan Books, 1985.

103. Margolin Ph. The Last Innocent Man. N. Y. : Bantan Books, 1995.

104. Murdoch I. A Fairy Honourable Defeat. - London: Penguin Books, 1978.

105. Murdoch I. The Sea, The Sea. St. Albans : Trade Panther Books, 1980.

106. Shaw Irwin. In the French Style. Macfadden-Bartell, 1963.

ОСОБЛИВОСТІ ВЖИВАННЯ МОЛОДІЖНОГО СЛЕНГУ У РОМАНІ В. ХЕРРНДОРФА "TSCHECK" (ГУД БАЙ, БЕРЛІН!) ТА СПОСОБІВ ЙОГО ВІДТВОРЕННЯ В ПЕРЕКЛАДІ

Найважливішим засобом регулювання діяльності людей у різних галузях є мова. Будучи засобом комунікації, мова досить швидко реагує на всі зміни в суспільстві і безпосередньо відображає особливості своїх носіїв, їхню історію та культуру. Всі події, що відбуваються в сучасному соціумі, так чи інакше впливають на природний розвиток мови, отримують відгук у мовах світу та додають нові фрази та висловлювання у лексикон людства.

Будь-яка жива мова є багаторівневою системою, яка складається із загальноновживаного рівня, розмовного рівня, рівнів діалектів та сленгу. У свою чергу весь лексичний склад поділяється на літературну та нелітературну лексику. Літературну лексику можна спостерігати в літературній мові або в мовленні в офіційній обстановці, тоді як нелітературна мова характеризується неофіційним та розмовним характером і до неї відносяться вульгаризми, жаргонізми, професіоналізми та сленг.

Так, професіоналізмами є слова, характерні для людей певної професії. Вульгаризми – це грубі слова, які вживають малоосвічені люди або люди низького соціального статусу [1, с. 101]. Жаргонізми – це слова, які вживаються у мовленні людей, об'єднаних спільними інтересами, така лексика незрозуміла звичайним людям і має таємний характер. Таким чином, всі визначення є різновидами сленгу та не відповідають нормам літературної мови, тому їх можна віднести до сленгу як найбільш загальному поняттю. Дефініції терміну «сленг» різняться, але всі вчені мають єдину думку про те, що існує тісний контакт між літературною нормою та діалектними формами, такими як арго, сленг та жаргонізми, що призводить до вульгаризації літературної мови. У сучасному світі всім давно відомо про таке поняття, як «сленг». Але часто люди навіть не підозрюють, наскільки багато існує різних визначень сленгу, які наводять учені-лінгвісти, тому що думки, що є основою сленгу і що входить до його основи, розходяться.

Дослідженням сленгу, його системним вивченням займалися відомі вчені-лінгвісти І. Арнольд, М. = Маковський, В. Хом'яков, О. Ахманова, І. Гальперін, В. Ярцева, Л. Антрушина, С. Кузнєцов, Г. Рябов, Г. Судзиловський, М. Бахтін, Т. Соловйова, Ерік Партрідж, Герман Еманн, Річард Спірс та багато інших.

Розглянемо деякі визначення сленгу, які є в словниках. У Словнику-довіднику лінгвістичних термінів 1985 року сленг описується як синонім словами «жаргон» і «арго». Сленг – це слова та вирази, що вживаються людьми певних професійних та соціальних груп. При цьому жаргон у тлумачно-фразеологічному словнику Міхельсона розуміється як місцева говірка, яку використовують люди, об'єднані загальними інтересами [7]. Як правило, така говірка незрозуміла для інших і має свій таємний характер. Арго – це слова та вирази, що застосовуються якоюсь відокремленою професійною чи соціальною групою. Таким чином, можна зробити висновок, що «арго» та «жаргон» є різновидами сленгу і слова, які розуміють і використовують люди, об'єднані загальними інтересами, є сленговими.

Звертаючись до опису сленгу, який дається у Великому енциклопедичному словнику 1998 року, ми також можемо спостерігати якийсь зв'язок сленгу з жаргоном, сленг – це те саме, що й жаргон; сленг – це сукупність жаргонізмів, які становлять розмовну мову і відображають гумористичне, грубе ставлення до того, хто говорить або до предмету мови.

На додаток можна навести визначення сленгу, взяте з Великого Оксфордського словника англійської мови. Тут сленг розуміється як розмовна мова, яка складається з нових або загальнопоширених слів, що вживаються в особливих значеннях або ж, як сукупність лексем, використовуваних особами, що належать до низьких верств суспільства і користуються поганою репутацією [11].

Сленг є найпізнішим поняттям для позначення сучасної молодіжної мови. Набагато раніше, починаючи з XIX століття, були запозичені французькі слова, такі як «жаргон» та «арго». Визначення «сленг» у російській лінгвістиці з'явилося у 1960-ті роки XX ст., тоді як свою популярність сленг отримав лише у 1980-х – на початку 1990-х рр. [6, с. 381].

Безумовно, багато сленгових слів синонімічно зі значенням слів розмовного стилю. Тому складно розрізнити такі поняття як «сленг» та «розмовна мова». Цікаву точку зору з цього приводу має вчений С. Флекснер, який вважає, що у поняття «сленг» входять слова та висловлювання, які вживаються або, принаймні, знайомі широкій аудиторії, але не вважаються «коректними» і формально використовуються більшістю [9, с. 3]. Приєднуючись до інших американських учених, Ч. Анандейль також розглядає сленг як розмовну мову певного класу людей, що не має визнання. Він наголошує, що сленг є досить вульгарною неправильною мовою. Деякі американські вчені розуміють під терміном сленг особливий стиль. Наприклад, Х. Фаулер має на увазі, що сленг - це стиль, який є результатом сприятливої гри

для молоді. «Гра» полягає в тому, що молодь створює нові слова або змінює сенс вже існуючих заради забави та новизни. Згодом багато слів гинуть, інші ж міцно закріплюються у промови молоді і розглядаються як одиниці, які не відповідають нормам літературної мови.

Підбиваючи підсумки всього вищесказаного, можна дійти висновку, що існує велика кількість трактувань терміна «сленг» і не можна сказати, що якесь із них неправильне, у кожному є своя істина. Також слід звернути увагу на те, що багато концепцій різних учених-лінгвістів, наприклад, вітчизняних та зарубіжних мають спільні положення. Так, деякі вітчизняні та зарубіжні вчені відносять сленг до різновиду розмовної мови. Інші вважають, що термін "сленг" – це синонім слова "жаргон". Інші вважають, що це «вулична» мова з яскравим емоційним забарвленням. Серед вчених-лінгвістів є навіть ті, хто взагалі виключає такий феномен, як сленг. Багато хто визначає сленг, як позитивне явище, інші, як негативне, посилаючись на його грубість і різкість. Невелика кількість вчених вважає, що сленг – це сукупність гумористичних слів і виразів, які необхідні для заміни літературних, щоб якимось урізноманітнити мову.

Ми вважаємо, що у кожному визначенні поняття сленгу закладена частка правди. Адже, напевно, щоб дійти якого-небудь твердження про те, що ж таке сленг, багато вчених проводять свої дослідження в цій галузі, що допомагає їм висувати версії, підкріплені фактами. Враховуючи різні дослідження в області сленгу, в яких докладно розглядалися властивості, класифікації та особливості сленгу, а також, взявши до уваги викладені вище трактування визначення «сленг» різними вченими-лінгвістами, ми можемо сказати, що сленг – це емоційно забарвлена мова молодих людей, які бажають урізноманітнити мову та показати свою індивідуальність, замість нудних норм та правил.

Молодіжна мова є невід'ємною частиною сленгізмів. Вона весь час змінюється і не залишається без уваги. Вивчення саме молодіжного сленгу набуває зростаючої актуальності в умовах розширення міжнародних контактів. Молодіжні жаргонізми вживаються не тільки в молодіжному середовищі, вони зустрічаються і в розмовній мові старших поколінь, а також все частіше проникають в нормативну мову. Так як молодіжна мова є засобом усної комунікації, вона більше наближена до розмовної мови. Розмовна мова поставляє в молодіжний соціолект велику кількість лексики, яка піддається семантичним і стилістичним перетворенням [5, с. 194].

Молодіжний сленг у свою чергу впливає на розмовну мову і літературну мову, збагачуючи їх новою коннотативно-забарвленою лексикою. Лексика з

соціолекта молоді може переходити в повсякденну мову, а потім, втрачаючи свою розмовну забарвленість, закріплюватися в літературній мові.

Мова німецької молоді має низку характерних ознак, серед яких виділяють гумор, прямоту, відвертість, невимушеність, виразність, здатність надавати слову особливих стилістичних та семантичних відтінків. Враховуючи те, що головними характеристиками сленгу є емоційність, жартівливість, молодь любить часто приділяти увагу людині, її зовнішності, характеру, її діяльності, тому й у художній літературі часто можна спостерігати слова, що характеризують людину. Безперечно, таким чином, герой показує своє ставлення до даної людини або насміхається з неї. Оскільки сленг – це яскрава та емоційна мова, то слід зазначити таку особливість, як вживання в ній вульгаризмів. У сучасній літературі також зустрічається такий пласт лексики. Безумовно, через непристойність цих слів, вони обмежені у вживанні. У художніх творах такі слова можна зустріти у живих діалогах героїв. Автори використовують вульгаризми, щоб найяскравіше висловити емоції, переважно роздратування, гнів, щось негативне.

Зазначимо, що багато особливостей сленгу в художній літературі схожі з особливостями сленгу у фільмах і просто в мовленні. Таким чином, у літературі досить часто можна зіткнутися і із запозиченнями, особливо з англійської мови, яка на даний момент є найпопулярнішою і зрозумілою багатьом людям, а для молоді ця мова ще й є модною. Вживаючи запозичення у своїх творах, автори не лише хочуть залучити якнайбільше читачів, а й показати різноманітність мови і щоб люди з різних країн могли спокійно розуміти сенс, який мав на увазі автор.

Художня література – це вид мистецтва, метою якого є створення художніх образів з допомогою мови, слова [3]. Мова художньої літератури – це поетична мова, яка має свої певні норми та правила, відмінні від правил повсякденної мови. Вона відбиває естетичну функцію національної мови. Однак існує особливість мови художньої літератури, яка полягає в тому, що вона є відкритою системою. Безумовно, це означає, що у художній літературі можна знайти елементи просторіччя, жаргонізмів. Це свідчить, що вона допускає відхилення від норм, якщо вони естетично виправдані. Так багато письменників у своїх творах використовують діалектизми. Таким чином, вони наочно хочуть звернути увагу на особливості мови людей, що живуть у тій чи іншій місцевості та підкреслити виразність їхньої мови. Художня література – це вид мистецтва, метою якого є створення художніх образів за допомогою мови, слова [3].

У художніх творах не останнє місце посідає і сленг. Сленгові висловлювання є частиною літератури, наповненої мовними конструкціями різних рівнів. Яскравість і соковитість сленгу очевидні. Так, сленг у літературі став настільки ж поширеним, як і в житті. На думку Б. Томашевського, за часів розвитку літератури, сленг набув значення «особливого художнього принципу». Таким чином, з часом у літературі намічалася "схильність до освіження" літературної мови. У художніх творах стали з'являтися жаргонізми, діалектизми, фразеологізми, ідіоми.

У сучасному світі, де існує тісний контакт із різними країнами, де немає станових бар'єрів, у мову широко проникають різні жаргонізми, злочинське арго, сленгові слова, злочинна лексика, що свідчить про "безмежність" мови [8]. Таким чином, сленг все частіше використовується в сучасному світі і, тепер не тільки в мовленні, а й у фільмах, у музичних та художніх творах. Останні двадцять років широко поширюється такий жанр, як «легке читиво». Сюди відносяться твори, які розраховані на людей, які бажають не нудно провести час, а не розвиватися у духовному плані.

Такі твори часто-густо читають у транспорті, по дорозі на роботу, щоб скоротити час. Відповідно автори в цих творах використовують просту мову, нескладні конструкції, а для більшої виразності вдаються до вживання сленгу. Сленг став стилетворчим елементом літератури. І, зараз можна сміливо заявити, що твори, в яких використовується сленг, стали все більш затребуваними. І, багато авторів, які раніше не використовували сленгові слова, стали частіше застосовувати їх.

Незважаючи на те, що більшість учених стверджують, що сленг – це нелітературна мова. Ми спробуємо поспостерігати, які існують особливості сленгу і підтвердити його існування в художній літературі.

Роман Tschick – це молодіжний роман, який у 2011 році був удостоєний німецької молодіжної літературної премії. У романі можна спостерігати яскраве життя молодих підлітків, які готові любити, робити необдумані вчинки, подорожувати. Зважаючи на те, що головними героями є підлітки, які ще навчаються у школі, ми можемо спостерігати в цьому романі велику кількість сленгових одиниць.

Насамперед молодіжний роман Tschick орієнтований на молоду читацьку аудиторію. У цьому жанрі дуже яскраво представлені справжні проблеми, які можуть виникнути у молоді внаслідок контакту з навколишнім світом, виявлення свого «Я» у суспільстві та сім'ї, прояви емоцій. Молодь – це різнорідна, непостійна група, настроїв та звички якої змінюються день у день. Щодо мови, молодь не має точних, стійких поглядів, тож у романі Херрндорфа

Tschick, молодь, створюючи свою мову, хоче виділитися, у деяких ситуаціях висловити протест батькам, які явно мають більше життєвого досвіду, але недостатньо розуміють своїх дітей, їх звички та інтереси. Також усі правила, підвалини суспільства настільки набридають, що молодь створює свій цікавий та унікальний світ, у якому завжди комфортно. Цей світ він свій, ні на що не схожий, що відрізняє його від нудних стандартів та шаблонів. Головні герої роману в надії пізнати щось нове та цікаве вирушили в подорож глибинами Німеччини.

У романі молодь використовує у своїй промові сленг, не боячись довести, що їхня мова є не словесним абсурдом, а прикладом вільного вираження думок, почуттів та поведінки, вони намагаються довести свою самотійність та унікальність, висловлюючи протест стандартам. При цьому автор дуже грамотно і точно використовує у своєму творі сленгові слова та висловлювання, намагаючись повністю оголити весь світ, весь настрій молоді.

У молодіжному романі дуже явно продемонстровано психологічний та інтелектуальний розвиток головного героя – Майка Клінгенберга. Таким чином, головний герой постає перед сучасним життям і його труднощами. Безпосередньо у романі Tschick читач може спостерігати проблеми підлітків у соціумі та загалом кризи молоді. Головний герой цього роману Майк не вважає себе успішною та шанованою людиною в школі. Він має труднощі у навчанні і якусь затисненість у спілкуванні з дівчиною, яка йому подобається, не може наважитися підійти до неї, зробити щось приємне, таким чином, засмучується і відчуває апатію до всього. Майк на відміну від свого однолітка в житті не може ризикнути сісти за кермо викраденої машини і робити шалені вчинки. Він має нерозуміння з боку батьків щодо його поведінки. Для молоді доросле життя – це боротьба за виживання, усвідомлення того, що потрібно нести відповідальність за свої вчинки, тому герої молодіжних романів часто не хочуть дорослішати і поза батьківським домом мають труднощі, бо звикли, що всі проблеми вирішують батьки.

Роман Tschick цікавий не тільки молоді через використання різної сленгової живої лексики, але й дорослим, тому що тут присутня якась жанрова розмитість. Роман поєднує пригодницький, історичний і культурно-історичний романи. У книзі існує безліч вставок, які розкривають історичні назви, події та особистості відомих людей.

Сленг у даному романі дуже яскраво розкриває емоції, почуття та настрої головних героїв, таким чином, від читання можна отримати ще більше задоволення, тому що автор намагається урізноманітнити мову, освіжити її і не боїться показати її такою, якою вона є. Можна виділити кілька причин

вживання сленгу автором. Якщо говорити про екстралінгвістичні причини, то зараз дуже активно розвивається молодіжна мова, це той пласт лексики, який через свою експресивність викликає протиріччя у вчених і просто у дорослих людей. Але, ця мова теж має право на існування, тому що, вивчивши її, можна дуже легко зрозуміти настрій і ставлення до життя молоді, а також домогтися їхнього розташування. Вольфганг Херрндорф, використовуючи сленг у своєму творі, розуміє, що в сучасному світі популярність сленгу дуже велика, відповідно і роман матиме попит. Якщо зважати на інтралінгвістичні причини, то саме емоційність сленгових одиниць найбільш яскраво і точно розкриває ставлення героя до людини, або до ситуації. У цьому романі існує велика кількість слів, що характеризують людину не з кращого боку. Також ми знаємо, що сленгові слова семантично дуже ємні, тому, вживши, одне слово, можна дуже яскраво і зрозуміло описати ситуацію, не витративши багато часу. У літературній мові еквіваленти будь-яким словам іноді можуть бути відсутніми.

Вольфганг Херрндорф створив такий твір, який у повному обсязі розкриває настрій молоді, описує їх емоції, душевний стан. Оскільки спілкування у романі відбувається лише між підлітками одного віку, безумовно, це величезний плюс, щоб кожен розмовляв простою та зрозумілою мовою, таким чином, автор підтримує контакт між учасниками комунікативного акту. Ще одним важливим моментом є те, що автор за допомогою сленгу демонструє спосіб життя героїв і показує їхній соціальний статус та рівень освіти. Наприклад, герой роману Андрій Чихачов навчався неважно, у його словниковому запасі можна було виявити таке слово, як «нарики», сам він пах перегаром та алкогольними напоями [2].

Таким чином, використовуючи сленг у романі Tschick, Вольфганг Херрндорф надає жвавість діалогам героїв, збагачує мову, намагається привернути більше увагу до своєї творчості і оголює всі особливості молодіжної мови.

Далі розглянемо різні ситуації, у яких автор використав сленг і на конкретних прикладах продемонструємо всі особливості використання сленгу героями у німецькому романі Tschick та ознайомимося із перекладацькими трансформаціями, які, на наш погляд, застосував перекладач даної книги російською мовою Олександра Андріївна Горбова.

Для початку, хочеться зазначити, що при перекладі можливе комплексне застосування трансформацій (одночасно граматичних, лексико-семантичних та стилістичних), до того ж іноді буває так, що деякі лексико-семантичні трансформації не завжди легко розмежувати.

Оскільки вибір варіантів перекладу, у тому числі і застосування трансформацій, залежить не тільки від норм мови перекладу, але і від стилістичних особливостей конкретного тексту, то на етапі доперекладацького аналізу тексту оригіналу необхідно виявити основні стильові риси тексту, які в процесі перекладу разом з іншими факторами відіграють роль регуляторів застосування трансформацій.

На основі доперекладацького аналізу наведеного тексту доцільно виділити слідуючі стильові риси оригіналу:

- простота і компактність викладу, показниками яких є прості речення, незначні за обсягом; відсутність складнопідрядних речень; наявність аббревіатур;
- відсутність одноманітності, про що свідчить синонімічне варіювання; використання іншомовних запозичень та окремих слів емоційного характеру; фразеологізмів.

При перекладі сленгу зазвичай користуються двома способами:

Перший спосіб полягає у перенесенні смислового ядра висловлювання з молодіжної мови літературною, тобто переклад сленгових висловів на мову художньої літератури. Цей спосіб не викликає жодних проблем, тому що лексичні одиниці молодіжної мови найчастіше вже містяться у відомій нам літературній мові. Якщо ж з перекладом виникають труднощі, необхідно звернутися до розшифровки нового слова через старе, докладно описати його.

Для другого методу характерний підбір синонімічних висловлювань серед інших мов, тобто переклад німецького сленгу українською/російською мовою. Варто зазначити, що цей метод досить проблематичний, тому що німецький сленг має свої лексичні особливості, які неможливо дослівно перекласти українською/російською мовою. Проте кожна мова також розвивається і модернізується з кожним днем. Російський/український сленг також має ряд особливостей, але знайти в ньому синонімічні німецькому сленгу висловлювання цілком можливо.

Ми знаємо, що коли значення слова у російській/українській мові повністю відповідає іноземному слову, ми маємо справу з еквівалентами. Але якщо частково відповідає, тобто є кілька словникових відповідностей – варіантних відповідностей, необхідно вибрати те, що найточніше передає значення слова в даному контексті.

Вибір засобів вираження у мові перекладу безпосередньо пов'язаний із з'ясуванням значення слова у контексті. Остаточний варіант перекладу повинен точно передавати не тільки зміст, але й експресивно-стилістичне забарвлення слова. Часто контекст змушує відмовлятися від вибору однієї з варіантних

відповідностей, тоді доводиться підшукувати новий варіант перекладу – контекстуальну заміну, коли у зв'язку з особливостями конкретного контексту перекладач відмовляється від використання існуючої лексичної відповідності та підбирає варіант перекладу, що підходить лише до цього випадку. У багатьох німецьких слів немає прямих відповідностей серед російських/українських лексичних одиниць,

Існує ряд спеціальних прийомів перекладу сленгу, найвживаніші з яких:

- 1) транскрипція;
- 2) транслітерація;
- 3) калькування;
- 4) переклад частинами слова;
- 5) описовий переклад;
- 6) використання пояснень та приміток.

Безумовно, оскільки роман Tschick молодіжний і представляє нам життя молодих людей, їхні почуття, стосунки та спілкування, то вже з перших сторінок перше, з чим стикається читач і що він відчуває при прочитанні роману Tschick – це атмосфера, де відбувається спілкування між молодими людьми. Так ми можемо спостерігати ситуації, за яких комунікація відбувається досить невимушено, немає жодних рамок у спілкуванні і молодь говорить так, як вона відчуває і те, що вона хоче. Саме тому молодіжні романи дуже легко читаються та сприймаються. Також у романі можна спостерігати відсутність мовного бар'єру, наприклад, між молоддю з Німеччини та підлітком-мігрантом із Росії.

Таким чином, вони спілкуються зрозумілою один одному мовою, використовуючи при цьому сленг. Виходячи з наших минулих досліджень, ми можемо підтвердити, що сленг зрозумілий абсолютно будь-якій молоді з різних країн, особливо через те, що в ньому часто використовуються англійські слова, які зрозумілі всім через популярність цієї мови у всьому світі, а також слів, що належать до молодіжного хобі: комп'ютер, телевізор, комікси.

Безумовно, мова – це засіб створення художніх образів, тому звернувши увагу на мову героя, відразу можна зрозуміти рівень освіченості людини, рівень вихованості. Звичайно, молодь у своїй промові використовує сленгові слова та висловлювання, тому що сленг – це молодіжна мова, це та мова, яка ні до чого не примушує, це мова, яка дозволяє розслабитися і не звертати уваги на стандартні кліше правильної літературної мови, і нею можна говорити так, як цього хочеться. Основу молодіжного сленгу складають запозичення, емоційно забарвлені слова, куди належить і нецензурна лексика.

Оскільки однією з суттєвих характеристик молодіжного сленгу є обмеженість тематики, у роботі всі слова та вирази ми розділили на дві групи: «Людина та її оточення» і «Заняття молоді» та класифікували їх за загальною ознакою.

У першій тематичній групі «Людина та її оточення» представлено велику кількість слів, що позначають виключно людей. Вони характеризують людину здебільшого з негативного боку та містять негативну оцінку, тут же можна побачити велику кількість позначень дівчат. У другій тематичній групі «Заняття молоді» представлені запозичені та інші слова, які класифіковані на підгрупи: дозвілля, автомобільна область, комп'ютерна область.

Розглянемо деякі сленгові слова та вирази, що безпосередньо стосуються людини.

При передачі кличок і прізвиськ загальний елемент одночасно і транскрибується, і перекладається, якщо отримані в результаті транскрибування форми незнайомі російській/українській людині і не розкривають змісту назви. У ряді випадків виникає потреба свідомо ухилитися від прийнятих принципів і застосувати інші, наприклад:

Експресивація: *Junkies* – *нарики* (т.е. наркоманы), *Riesenarschloch* – *невозможный придурок*, *der Schwule* – *недик*, *Witzbold* – *приколист*;

Контекстуальна заміна: *Geisteskranker* – *ненормальный*, *Blödmann* – *дурак*, *ein autoritäres Arschloch* – *авторитарная скотина*, *die Intelligenten* – *ботаны*, *Wichsern und Faschisten* – *сволочи и фашисты*, *Spacken* – *идиоты*, *taube Nuss* – *пустышка*, *Muschis* – *слабак*, *ein Arschloch* – *придурок*, *Depp* – *идиот*, *Psycho* – *псих* (прозвище человека), *Alki* – *алкаш*, *Oberspastis* – *кретины*, *Scheiß-Stasi-Kacker* – *говнюки-доносчики*;

Вибір варіативного відповідника: *Trottel* – *идиот*, *Schwanzlutscher* – *говнюк*, *Doof* – *дурак*, *Penner!* – *болван*, *ein Wahnsinniger* – *сумасшедший*.

Модернізація: *eine Tonne auf zwei Stelzen* – *слон на ходулях* (про человека).

Калькування: *Streichholzbeine* – *спичечные ножки* (у человека), *die Dicken* – *толстяки*, *dumm* – *тупой* (про человека), *ein gefrorener Haufen Scheiße* – *мерзлая куча говна* (в отношении человека),

Логізація: *Russenarsch* – *русский голодранец*.

Дані конкретні приклади характеризують людину, здебільшого не у кращому світлі. Велика увага приділяється зовнішності людини, її розумовим здібностям та особистим якостям. Часто ці слова несуть у собі негативну оцінку. У таких випадках також можна спостерігати такий прийом, як метафоричне перенесення. Це явище підтверджує слово *der Angsthase* – *трусы*. Так, складовими частинами слова *der Angsthase* є слова *страх* + *заєць*, судячи з

усього, людина, яка всього боїться. Потрібно сказати про те, що перенесення полягає у передачі людині якостей і властивостей, властивих тваринам, наприклад, усі знають, що зайці дуже боягузливі та лякаються шуму і різких рухів.

У тематичному блоці «Людина та її оточення» особливе місце посідають слова, якими молоді люди називають дівчат, оскільки в період фізіологічного дозрівання та становлення особистості проявляється підвищений інтерес до протилежної статі. А, зважаючи на те, що в романі Tschick головними героями є два молоді хлопці, то виявлення слів, що характеризують дівчат, цілком виправдане, тим більше, коли дівчина симпатизує. До того ж позначення можуть бути як образливими, негативними, так і позитивними. Розглянемо найцікавіші приклади:

Експресивація: *gnä' Frau* – сударыня, *die blöden Kühe* – тупые овцы, *ultrasüß* – суперкрасотка, *aufgedonnerte Mädchen* – расфуфыренные девчонки, *Mädel* – девчонки, *Täubchen* – голубчики, *superporno* – мегасекси, *große Tonne auf Säulen* – слониха чуть поменьше с ногами-колоннами.

Калькування: *Superstar* – суперзвезда.

Контекстуальна заміна: *eine Fotze* – цына, *Assi* – бомжиха, *Superjung und superfreundlich* – очень молодые и очень милые.

В результаті перерахування ми бачимо, що принцип розподілу досить простий. Він, як правило, зачіпає розумові якості, зовнішність дівчат, тому як характеристики ми бачимо прикметники. Також підкреслюються здебільшого позитивні образи дівчат. В інших мовах, зокрема, російською/українською також можна знайти подібні вирази у молодіжному слензі: красуня, сексі, бомба.

Якщо звернути увагу, то в прикладах можна побачити слово *Täubchen*, яке стосується зовсім не дівчат, а хлопців: чоловік похилого віку звертається до двох підлітків, таким чином, він показує своє лагідне ставлення до них і зазначає, що хлопці досить милі.

Щодо словотворчих моделей, то присутні складені слова, тобто слова, що складаються з двох основ, але в поєднанні, дані основи набувають абсолютно нового цікавого значення, наприклад: *Schwanzlutscher* – досл. *Schwanz* – мудак, *Lutscher* – пусушка, розм. говнюк, *Angsthase* – досл. *Angst* – страх, *Hase* – заєць, розм. боягуз. Що стосується стилістичного прийому, який домінує в даному випадку, то йдеться головним чином про метафоричне перенесення.

Відомо, що молодь у всіх країнах має свої інтереси та сфери спілкування. Так, їх цікавить дозвілля, заняття спортом, комп'ютер, музика, підлітків-хлопців машини та багато іншого. У тематичній групі «Заняття молоді» представлені

сленгові слова, які стосуються головних захоплень підлітків. Зазначимо також, що більшість слів англійського походження, оскільки з одного боку, часто в рідній мові немає значення якогось нового явища, а з іншого боку, англійські слова – короткі, швидко запам'ятовуються, часто звучать для дорослих не зовсім зрозуміло, а тому створюють умови для відокремлення тих чи інших груп молоді. Існування великої кількості подібних слів у німецькій мові можна простежити у таких прикладах, виявлених у романі Tschick:

Дозвілля: *Golf, Richard Clayderman, Beyonce* (транскрибування), *Bundesliga, Hip-hop* (транслітерація), *Party* (калькування), *The Solid Gold Collection, White Stripes* (контекстуальна заміна);

Машини: *Ford Fiesta, Lada Niva, Mercedes, Audi, BMW, Opel Astra* (транскодування/траслітерація), *ein Cabrio* – кабриолет (адаптивне транскодування), *VW Käfer* – фольксваген жук, *LKW* – грузовик (калькування).

Комп'ютер/техніка: *Mail, CD, DVD, GTAIV* (транскрибування), *PlayStation, Handy, Doom* (калькування).

Зважаючи на те, що сленг – це дуже емоційна мова, найбільш яскраво вона простежується при вживанні вигуків, якими активно користується молодь. Звичайно, більшість з них служать для вираження емоцій та почуттів.

Найпоширеніші прийоми передачі вигуків: словниковий відповідник, варіантний відповідник, функціональний відповідник, заміна вигуківих одиниць на слово, словосполучення або речення, додавання, вилучення вигуків при перекладі, транскодування, „перекладацька підстраховка” (перенесення вихідної ВО у МП з поясненням поза текстом у вигляді виноски).

В нашому тексті найчастіше спостерігалось використання словникового відповідника при передачі вигуків. Цей прийом є характерним при відтворенні непохідних широкотовжених вигуків, таких як:

Aha! Ha-ho-he! – оле-оле-оле; *Nee* – нее; *Ah* – ага; *Uh- ah-ah* – уфф; *Jajaja* – да-да-да; *Hey!* – эй; *Oha* – она; *Pschhhht!* – шииишь; *Ähchrrm* – эээм (смятение, сомнение); *Aua, aua* – ой-ой; *Uch, uch* – ух, ух; *UHH!* – ууу; *UUAAAAACHHH!* – УУУУААААХХ!; *Hä?* – ээ; *Chrr... äch* – фф... э-э.

А також ми зустріли варіантний відповідник: *Alter Finne* – черт возьми, *badabim, badabong* – бла-бла-бла, *Holla-holla* – ля-ля-тополя та заміну вигуківих одиниць на словосполучення: *Himmel* – Бог ты мой.

Ми бачимо, що більшість вигуків складні, тобто пишуться через дефіс, але також зустрічаються прості та складені, які складаються з кількох слів, наприклад, *Alter Finne*.

З такою ж метою молоді люди вживають у своїй промові яскраві та емоційні слова, які розкривають їхні почуття та підходять до тієї чи іншої

ситуації. При цьому емоції можуть бути як позитивними, так і негативними, тому іноді можна простежити відтінки вульгарності у словах. Наприклад:

Вибір варіантного відповідника: *super* – круто, *wahnsinnig originell* – страшно оригінально!, *tolle* – класный, *endgeil* – сногшибательный, *Quatsch* – ерунда, *eine Scheißlaune* – дерьмовое настроение.

Експресивація: *der ganze Kack* – прочая фигня, *Der reine Schwachsinn* – чушь полная, *blöd* – дурацкий, *da muss ich strahlkotzen* – меня от этого просто тошнит, *Scheiß* – фигня, *besonders scheiße/ heilige Scheiße* – полная жопа (все очень плохо), *wahnsinnig gut* – офигенски.

Контекстуальна заміна: *hammer* – обалдеть, *Phantastisch* – чудно!, *Quark* – чушь, *das war Wahnsinn* – вот это было круто!

Калькування: *irgendeinen Stuss* – какая-то ерунда.

З огляду на те, що молодь дуже активна, енергійна, отже, мова, якою вони говорять теж дуже динамічна, яскрава і жива. Молодь намагається зробити своє життя дуже позитивним та цікавим, тому найбільше, звичайно, можна спостерігати слів з позитивним відтінком значення. В якості лексем ми бачимо багато прикметників, що виражають захоплення, наприклад: *wahnsinnig originell, super, endgeil, wahnsinnig gut, phantastisch*. Однак життя складається не тільки з позитивних моментів, бувають деякі розчарування чи неприємні ситуації, що теж відбивається мовою молоді. Так, наприклад, огида чи невдоволення молодь висловлює наступними лексемами: *der reine Schwachsinn, blöd, besonders scheiße*.

Враховуючи той факт, що молодіжний сленг – це виключно мова молоді, завдяки якій вони вільно розуміють один одного, ця мова також має прихований сенс та ярмо слів, щоб бути менш зрозумілою для дорослих. Це можна простежити у наступних прикладах:

Ihre fünf Schocks hatte sie eindeutig gut weggesteckt. – Она явно хорошо перенесла свои пять ударов. В даному прикладі мається на увазі те, що дівчинка перестала переживати, стала впевненою у собі та спокійною.

Von "vier hiervon" und "drei davon" – «четыре таблетки того-то» и «три капсулы сего-то».

В даних прикладах використовувалися такі перекладацькі трансформації як контекстуальна заміна та калькування.

Звертаючи увагу безпосередньо на текст роману, ми одразу можемо помітити велику кількість складених слів, які складаються з двох і більше слів. Як ми знаємо, це необхідно молоді для економії часу спілкування. Складені слова в німецькій мові дуже продуктивні сьогодні, усі нові слова безперервно з'являються і потоком вливаються у мову молоді. Якщо в російській та

українській мові є межі для словотворення, то в складі складеного німецького слова можна зустріти дві, три, чотири, і навіть, п'ять основ. Іноді для дуже складного слова, в усному мовленні молодь використовує скорочення. Таким чином, в процесі роботи, ми зустріли такі складені слова: *Geschäftstermin*, *Werkzeuggeklapper*, *Fingerabdrucke*, *Windschutzscheibe*, *Zentralverriegelung*, *Federballschläger*, *Autobahnzubringer*, *Verwandtenbesuch*, *Kanakenauffanglager*, *Tierbeobachtungen*, *Pizzadienst*, *Nummernschildwechsel*, *Armeehelikopter*, *Schokoriegelpapier*, *Tankstellenpersonal*, *Brustschwimmzüge*, *Durchgangsverkehr*, *Zigarettenautomaten*, *Wasseroberfläche*, *Nachmittagsunterricht*, *Katzenhaarallergie*, *Handtuchspender*, *Swimmingpool*, *Jugendgerichtshilfe*, *Klimaanlage*, *Erwachsenenunterhaltungen*, *Schweigepflicht*, *Kleingartenkolonie*, *Verbrecherorganisation*, *Fremdeinwirkung*, *Schleißblattstand*, *Langzeitflugbumerang*, *Glückwunsch*, *Mädchenumkleide*, *Lieblingskrankenschwester*, *Videobeamer*, *Wetterbeobachtungen*.

Зазначимо, що виявлено більше слів згідно з наступними морфологічними структурами іменник + іменник та прикметник + іменник. Також ми виявили слово *sitzenbleiben*, яке в деяких випадках стосувалося людини (той, хто залишився на другий рік) і пишеться воно з великої літери, а в інших випадках виступає складеним дієсловом, що складається з двох основ.

Крім того, звернемо увагу на складені слова, які при написанні відокремлювалися дефісом. Такі слова пишуться через дефіс, тому що не з'єднуються за допомогою сполучної голосної і кожне слово може вживатись окремо. Наприклад: *Boden-Boden-Rakete*, *Cola-Flasche*, *Hitler-Bärtchen*, *Diesel-Zapfsäulen*, *Fünf-Liter-Kanister*, *Army-Hose*, *Zehn-Liter-Kanister*, *Adidas-Hose*, *Richard-Clayderman-Kassette*, *Amateur-Autofahr*, *Norma-Einkaufsstüten*.

Також для економії часу спілкування, щоб більш ёмно та коротко називати предмети, молодь використовує аббревіатури. Таким чином, є можливість зашифрувати якесь слово і досягти певного ефекту секретності. Навколишні люди не здогадаються, про що йдеться мова, бо для них слово буде абсолютно новим. Але в прочитаному нами романі зустрілися звичайні скорочення, які відомі всім, наприклад: *GTAIV* – скорочення назви комп'ютерної гри, *CD* – комп'ютерний диск, *DVD* – дівіді, *LKW* – вантажівка, *FDP* – ВДП (ліберальна партія), *BSC* – чемпіон, *CIA* - ЦРУ, *VW* – Фольксваген, *AOK-Karte* – страховка; ланцюжок написів СКН 23.4.61. Sonny 86. Hartmann 1923 року. «Anselm Wail 1903» AT MK IS 10, в яких зашифровані імена людей та роки, в яких вони відвідували якесь місце.

При перекладі наведених прикладів використовувалися такі перекладацькі трансформації, як транслітерація, транскрибування, контекстуальна заміна.

З наведених слів, можна зробити висновок, що багато скорочень відноситься до комп'ютерної сфери, тому що це улюблене заняття молоді, а також машин.

Роман Вольфганга Херрндорфа перекладено 25 мовами, тому що проблеми, які порушуються в книзі, наприклад, виховання, кохання, дружба, знедоленість, не викликають сумніву в тому, що молодим людям у всьому світі сподобається ця книга і змусить подумати багато про що [10], тому не дивно, що читачеві постійно зустрічаються запозичення – різні найменування французькою мовою, висловлювання латинською мовою і, звичайно, велика кількість слів і висловів англійською мовою. Вживання в романі назв різними мовами дуже сильно зближує підлітків з усіх країн світу і викликає інтерес до прочитання цієї книги. Найпопулярнішою і зрозумілою багатьом, безумовно, є англійська мова, і як тільки ми відкриваємо перший розділ роману, то бачимо кілька фраз англійською мовою як вступ:

Dawn Wiener: I was fighting back. – *Дон Уинер: Я просто дала сдачу...* (вибір варіантного відповідника)

Mrs. Wiener: Who ever told you to fight back? – *Миссис Уинер: А кто тебе сказал, что нужно давать сдачу?* (вибір варіантного відповідника)

Todd Solondz, Welcome to the Dollhouse – *Тодд Солондз. Добро пожаловать в кукольный дом.* (калькування)

Ми також можемо спостерігати різні англійські слова, пов'язані з головним дозвіллям молоді – комп'ютером. Наприклад, *CD, DVD, GTAIV, PlayStation, Mail*. Крім цього, зустрічаються слова різних походжень:

Design, Côte d'Azur – *Лазурный Берег, Aeroflot, Air, okay, Jeans, Mafia, Cowboy, Hiphop, Sex, Shorts, Details, Party, Geiler Pool! Paparazzi, No way – не может быть! Superstar, Onkel, Never – ни за что, cool, Cola, Profi, The Solid Gold Collecton from Richard Clayderman, Dolby Surround, Google Earth, Independence Day, Science-Fiction, Harry Potter, Superjob, Gentleman, Siemens-Manager, Fanta, T-Shirt, Bundesliga, die Champions League, die Tour de France, gentlemanlike* – *по-джентльменськи*, при перекладі яких користувалися такими перекладацькими трансформаціями, як калькування, транслітерація, транскрибування, контекстуальна заміна.

Однак, слова англійського походження в німецькій мові мають свої особливості: іменники отримують артикль, наприклад, *der Cowboy, das Cola*; пишуться з великої літери і при цьому відмінюються.

Особливістю сленгу є його однаковий вплив на молодь різних культур. Використовуючи сленг, і німецька молодь, і російська/українська намагаються виявити себе серед своїх однолітків і зробити свою промову яскравішою та цікавішою. Про однаковий вплив сленгу говорить і схожість субкультур у різних країнах. В наш час всюди, у будь-якому куточку світу можна зустріти емо, скінхедів, панків, які відкидають загальноприйняті норми поведінки та створюють свої власні закони та лексику. Необхідність використання сленгу молоддю різних культур полягає в існуванні проблем, ситуацій, які хвилюють молодь у всьому світі, тому сленгові слова зрозумілі молоді абсолютно з різних країн світу.

Особливий інтерес до прочитання книги виникає завдяки наявності різних історичних даних, безлічі фразеологізмів, крилатих фраз і мудрих висловів, наприклад, латинською мовою. Ми звернули увагу на фразу “*Carpe diem*”, – яку можна назвати гаслом молодих людей. Вона перекладається, як *живи справжнім (одним днем)* чи іншими словами, *лови момент* (калькування / контекстуальна заміна). Фраза є певним закликком для молоді прожити кожен день із задоволенням.

Розглянемо фразеологізми, які з вуст молоді найчастіше відображають реалії сучасного життя та не завжди мають добрий сенс. Фразеологізми для молоді – плід фантазії. Використовуючи фразеологізми у своїй промові, молодь показує справжні емоції, почуття, таким чином вони також висловлюють свою думку. Іноді у вже існуючі та добре закріплені у житті фразеологічні звороти, молодь вкладає свій «новий» зміст. Зрозуміло одне, що загалом фразеологія служить виразності мови, вона дуже багата і різноманітна, отже підходить молоді у тому, щоб зробити мову ще емоційнішою, яскравішою та живою.

Аналіз лексичного складу німецького молодіжного сленгу показав, що молодь Німеччини вживає як давно існуючі фразеологізми, так і нові, що ще навіть не закріпилися в словниках. Найбільші труднощі становить виділення фразеологізму з тексту, оскільки фразеологізми часто видозмінюються. Перекладач має перекладати фразеологізм, зберігши образність і, якщо необхідно, національний колорит. Саме тому переклад фразеологізмів ставить особливо складне завдання перед перекладачем та потребує високих професійних навичок. Виділяють слідуючі способи перекладу фразеологізмів: фразеологічний еквівалент, фразеологічний аналог, калькування, описовий переклад та контекстуальна заміна.

Звернемося до фразеологічних оборотів, крилатих виразів, що зустрілися у книзі Tschick, прочитаної нами:

Фразеологічний еквівалент: *Grenze überschreitet* – *непеступить черту*; *Ich schwitzte* – *пот тёк с меня ручьями*; *Da mussten wir also schon mal nicht verhungern* – *в общем, с голоду тут не умрёшь*; *Ich war der einzige Mensch auf dem Berg* – *кроме меня на этой горе не было ни души*; *Pausenlos redete* – *болтала без умолку*; *Ich muss eine Weile versteinert dagestanden haben* – *некоторое время я стоял как вкопанный*; *Ich war schon fast am Verzweifeln* – *я уже был на грани отчаяния*; *Aber das klatzte ihn offenbar gar nicht* – *но это ему, видно, было до лампочки*; *Fast durchdrehte* – *чуть не сошёл с ума*. У книзі був ще один фразеологічний оборот з таким самим змістом: *ich war praktisch schon am Durchdrehen*;

Фразеологічний аналог: *Die kleiner Ameise was zuleide tun können* – *и мухи не обидают*; *Ich war natürlich wie elektrisiert* – *конечно, я был как на иголках*; *Jetzt sind wir pleite* – *теперь мы абсолютно на мели*; *Und es schnürte mir die Kehle zu* – *у меня встал ком в горле*; *Eine Bleikugel im Hals versenkt* – *ком в горле застрял*; *Ich war ziemlich erleichtert* – *у меня как груз с плеч свалился*; *Quatsch mir jetzt kein Ohr ab* – *ты мне зубы-то не заговаривай*; *Biss sich nach einiger Zeit auf die Lippen* – *через некоторое время прикусил язык*. Це означає припинити висловлюватися. *Aber sie haben uns in der Hand* – *мы у них на крючке*. Цей фразеологізм позначає спонування будь-кого до дії за допомогою хитрощів.

Калькування: *Es schüttete wie aus Eimern* – *лило как из ведра*; *Ihr seht aus wie Kartoffeln* – *вы похожи на две картошки*; *Um jeden Preis seine Haut zu retten* – *спасти свою шкуру любой ценой*.

Описовий переклад: *Leider vergeblich* – *но все усилия пошли насмарку*;

Контекстуальна заміна: *zum Obst machen* – *выставляют себя на посмеище*; *Mist haben gebaut* – *наломали дров*; *Einen Treffer landete* – *попадать в яблочко*; *Zog mir am Ende doch irgendwie den Stecker* – *просто вышибло меня из колеи*; *Heftete mich an seine Fersen* – *сел ему на хвост*, тобто переслідував його, не випускаючи з уваги; *Ich hatte mehr Eichenlaub an meiner Brust als ein verdammt Wald*. *Wie Tontauben hab ich die weggeknallt* – *Крестов на мне было, что на кладбище*. *Я по Иванам стрелял, как по тарелочкам*. Тут ми можемо помітити, як автор завуалював думку, що старий під час війни багато вбивав, а Іванами він називає росіян, мабуть, розмірковуючи, що це поширене російське ім'я.

Зміни синтаксичних мовних засобів та способу утворення сленгових слів у художній літературі також є особливостями.

Для того щоб стисло і коротко донести інформацію, молодь часто вдається до усічення складів, найчастіше в артиклях та безособових займенниках. У книзі практично у кожному реченні ми спостерігаємо цю

особливість. Звернемося до прикладів з усіченням артикля: *vielleicht 'ne kleine Delle, da 'ne Narbe bleibt. Du siehst aus wie 'nSchwuler. Wir fahren mal 'ne Runde. Würd ich nochmal 'ne Bank überfallen. Ich fahrwie 'n Weltmeister. Das sieht ja aus wie 'n Foto. Ich hab 'n Pass. Und die haben so 'n Dings... Ich hab auch mal 'ne Quizfrage. Was war das nochmal für 'n Buch? Ich hab 'ne bessere Idee.*

У наведених прикладах, ми також можемо спостерігати скорочення допоміжних дієслів *haben, werden* та дієслова *fahren* у першій особі однини. Це теж відноситься до особливості усного розмовного мовлення молоді для швидкої передачі інформації і, незважаючи на скорочення, співрозмовник все зрозуміє. Наступні приклади демонструють усічення безособового займенника *es*:

Und von mir erfahren sie's mit Sicherheit nicht. Ich versuch's später nochmal. Auf geht's, Jungs! dir macht's Spaß, obwohl ich's nicht verstehe, ich hab's jetzt begriffen. Ich würd's Ihnen sagen. Aber wenn ich's Ihnen sage, glauben Sie's eh nicht. Ich find's nicht albern, sie hätten's einem aber nie verraten. Mutter fand's ja sowieso komisch. Stimmt's oder hab ich recht? Wenn du keine Hausaufgaben gemacht hast, sag's. Wenn's mir scheiße geht, macht's kawock. Ich find's wirklich nicht schlimm. Ich erzähl's auch nicht weiter, ich schwör's. Soll ich's dir beweisen? Gibt's nicht. Und das war's? Mich reißt's gerade voll.

У молодіжному романі дієслова і прикметники набувають нових яскравіших і експресивніших значень. Розглядаючи дієслова, ми виділили найцікавіші приклади, що позначають дії та вчинки молоді. Дієслова носять оцінний характер і мають знижену семантику. У цьому можна помітити тенденцію молодих людей «переінакшувати» значення дієслів та надавати їм нове та приховане значення, що характерно для мови німецької молоді. Поспостерігаємо значення дієслів у таких прикладах:

Вибір варіативного відповідника: *antreiben* – *пинать (вынуждают кого-либо сделать что-либо)*; *knallen* – *хлопать (в случае с портфелем громко поставит)*; *schleppen* – *притащить (т.е. привести)*; *sich rühren* – *шелохнуться*; *schlurfen* – *шаркать (идти, не поднимая ног)*; *schwanken* – *штормить (шататься, когда пьяный)*;

Контекстуальна заміна: *hinfahren* – *подбросить (доставить)*; *balleren* – *пальнуть (выстрелить)*; *herwandern* – *плестись*; *acken auf den Bordstein* – *плюхнулся на поребрик (то есть упасть на бордюру)*; *schnitzen* – *выцарапывать (писать с трудом)*; *durchrutschen* – *шлëпнуться (упасть)*; *sich wegschmeißen* – *покатиться (т.е. упасть со смеху, рассмеяться)*; *endgestört sein* – *быть повернутым на чем-либо (любит что-то)*; *schlugen sich seitwärts* – *слиться*

куда-то в сторону (т.е. уйти); *federn* – трусить (боятся); *versumpfen* – прозябать; *rumgraben* – подкапывать; *rumschwafeln* – нести чушь.

Калькування: *wuscheln* – ерошить (будоражить).

Експресивація: *hüpfen* – улепетнуть (то есть поспешно уйти).

Як ми можемо спостерігати, більшість дієслів мають яскраве забарвлення, таким чином, молодь виявляє свої емоції. Багато дієслова зустрічалися у ситуаціях, коли підлітки подорожували, «ганяли» машинами і шукали собі пригоди, і навіть під час опису стану героїв.

Додатково ми звернули увагу на синтаксичні мовні засоби та стежки, що зустрілися у романі Tschick.

Слід зазначити, що у роботі переважає гіпербола, в такий спосіб, молодь надає висловлюванню більше емоційності і жвавості, створює яскравіший образ. Такий прийом як гіпербола, більше, допомагає у створенні образної характеристики героя, яскравого та індивідуального уявлення про нього.

Використовуючи гіперболу і навмисно перебільшуючи властивості предметів, автор впливає на читача, зокрема на його емоційну складову. Наведемо приклади:

Описовий переклад: *Da lachen die sich natürlich kaputt.* – Тут они, конечно, от хохота просто лягут (в даному випадку, автор хотів підкреслити те, що було дуже сильно смішно, від чого неможливо не розсміятися); *Das war immer eine halbe Weltreise mit der S-Bahn da raus und dann noch sechs Kilometer mit dem Fahrrad* – нужно совершить чуть ли не кругосветное путешествие: сначала на электричке, а потом ещё шесть километров на велике (тут автор показує, що їхати до товариша, який живе тепер в іншому місці, дуже довго).

Вибір варіативного відповідника: *Wahnsinnig originell* – безумно оригінально!, *Wahnsinnig billig, wahnsinnig toll* – жутко дешево, жутко круто; *Wahnsinnig peinlich* – жутко неловко/безумно стыдно; *Wahnsinnig nett* – жутко милая; (максимальний вираз емоцій).

Контекстуальна заміна: *Hacken* – нажраться– випити багато алкоголю; *Ein brillanter Plan* – гениальный план; *Aßen wir dann einen Kanister Haribo* – мы съели целое ведро мишек «Харибо»; *Das tut mir unendlich leid!* – мне ужасно жаль; *Das Holz war so glühend heiß* – доски были обжигающе горячие; *Zappendüster* – непроглядно темно; *Supergepflegt* – великосветский (по відношенню до людини, у якої був дорогий будинок); *An einer Wand hingen Unmengen Schwarzweißfotos* – на стене висело несметное количество черно-белых фотографий (дуже багато); *Eine Tonne auf zwei Stelzen* – слон на ходулях (висловлювання відноситься до людини, у якої була повна статура, але дуже худі ноги).

Експресивація: *Übertrieben geile Jacke* – *нереально крутая куртка*; *Wahnsinnig gut* – *офигенски*; *Riesenarschloch* – *невозможный придурок*; *Ultrasüß* – *суперкрасотка*; *Es war noch kälter als kalt* – *вода оказалась просто ледяная*; *Wir nagelten mit fast achtzig Stundenkilometern durchs Gelände* – *мы рванули вперед со скоростью чуть ли не восемьдесят километров в час* (людина не в змозі бігти з такою швидкістю, навіть якщо буде дуже швидко бігти); *Besonders scheiße* – *полная жопа* (тобто все дуже погано).

Калькування: *Ich war vor Aufregung fast tot* – *чуть не помер от волнения*; *Es schüttete wie aus Eimern* – *лило, как из ведра*; *Ein verantwortungsvoller Mensch* – *ответственный человек*; *Ich war schon oft Auto gefahren* – *я уже кучу раз в жизни ездил на машине*; *Er erklärte ihr fünfhundert Mal* – *он объяснял ей 500 раз*; *Zum hundertsiebzigsten Geburtstag* – *на стосемидесятый день рждения* (в якості подарунка були парфуми, мабуть мама постійно дарує їх батькові); *Ein besonders beschissener Tag* – *особенно дерьмовый день* (ймовірно, дуже поганий день, повний неприємностей).

В результаті ми робимо висновок, що такий прийом як гіпербола допомагає максимально описати емоції героїв та їх відношення до ситуації. Отже, мова стає ще більш емоційною, яскравою та живою. Безумовно, у деяких реченнях перебільшення додає негативний або грубий відтінок сказаного, але загалом цей прийом дуже чітко відбиває настрій сучасної молоді.

У романі Tschick також можна спостерігати чимало повторів, що властиво емоційно забарвленому мовленню, тобто сленгу. З їхньою допомогою автор намагається надати яскравіше значення фразі чи цілому реченню, і навіть спонукає читача звернути увагу на ту чи іншу інформацію. Звернемося до деяких прикладів:

Контекстуальна заміна: *Auf geht's, Jungs! Hopp, hopp!* – *Вперед, пацаны!* *Живей, живей!*, *Und meine Mutter: «Sicher».* *Und meine Mutter: «Sicher».* *Und dann kam immer, immer, immer.* – *и тут всегда, ну просто всегда*; *Ist ja gut, ist ja gut* – *Ладно, ладно.*

Калькування: *Ich würd's Ihnen sagen. Aber wenn ich's Ihnen sage, glauben Sie's eh nicht.* – *Я бы вам сказал, но если скажу, вы все равно вряд ли поверите* (в даному реченні однозначно простежується сумів автора); *Verrückteste, verrücktere* – *самый сумасшедший, более сумасшедший* (в наведеному прикладі безперечно відчувається емоційний відтінок сказаного).

«Aha!», gesagt, und dieses «Aha» soll so geklungen haben, als hätte der Therapeut jetzt wahnsinnig Bescheid gewusst. Gottlieb – aha! – тут можна побачити повтор вигуку aha, який вказує на почуття та емоції автора.

Отже, ми можемо сказати, що у романі вживання повторів не помилка, а виправдана дія автора. Лексичні повтори потрібні в літературі, щоб створити ілюзію руху (швидко або повільно протікає подія), виділити важливість думки і, безумовно, для більшої емоційності.

Ще одним не менш цікавим прийомом, який зустрівся нам у романі Tschick, стало порівняння. Цей прийом у літературі служить для найяскравішого розгортання образу героя, його характеру, описуваних подій та явищ. Внаслідок застосування такого прийому те, що порівнює герой роману, для читача стає конкретизованим, виразним та очевидним. Звичайно, порівняння надає мові молоді велику яскравість та експресію, таким чином підтверджуючи, що сленг є знаряддям самовираження. Звернемося до прикладів:

Калькування: *tucksmäuschenstill* – *тихо как мыши*; *schön wie Orchideen* – *красивые как орхидеи* (про дівчат); *Ihr seht aus wie Kartoffeln* – *вы похожи на две картошки* (зовнішня схожість у людей); *Das Widerwärtigste und Ekelregendste und Schamloseste* – *самое гадкое, отвратительное и бесстыдное*.

Контекстуальна заміна: *Es war noch heißer und schwüler als Tag davor* – *воздух был еще раскаленнее и душнее, чем вчера*, *Und ich saß wie auf glühenden Kohlen* – *а я сидел как на горячих углях*; *Der Kleinsten* – *самый низкорослый*.

В деяких прикладах ми бачимо такий спосіб створення порівняння як вживання найвищого ступеня прикметника. Таким чином молодь може передавати максимально позитивне або негативне ставлення до предмета чи людини і надавати більшої яскравості до сказаного.

Крім цього, в романі нам зустрілася велика кількість сленгових виразів, які в залежності від контексту мають свої особливості функціонування. Звернемося до таких прикладів:

Контекстуальна заміна: *Um ehrlich zu sein, es ist nicht nur Blut. Glaube ich* – *мне кажется*; *Über alles reden. Andre Langin. Der schöne Andre. Klar. Hölle* – *полная чушь*; *Kräfte-irgendwas-Gesetz* – *какая-то там сила*; *Mir zumindest* – *мне, по крайней мере*; *Oder das Geld* – *или из-за денег*.

Компресія: *Simunic, mein Gott! Das Bollwerk. Nie verkaufen. Abstieg. Simunic. Aeroflot mein arsch. Mafia, völliger Quark* – *рассказни про мафию – полный бред*.

Вибір варіантного відповідника: *Meine Meinung. Wahnsinnig peinlich. Peinlich* – *жутко неловко*; *Du nervst* – *ты бесишь*.

Відзначивши найяскравіші приклади, можна побачити, що у багатьох висловлюваннях просто немає дієслова чи речення, вони складаються із двох

слів, або зустрічається неправильний порядок слів. Також ми бачимо безліч простих речень без другорядних членів. У цьому випадку ми можемо говорити про спрощення мови та стиль спілкування. З усього перерахованого можна зробити висновок, що молоді люди не часто замислюються про правопис, для них не існує жодних рамок і так казати, їм зрозуміліше та простіше.

Ми виділили найяскравіші особливості вживання сленгу молоддю у романі Tschick і навели велику кількість прикладів із використанням різних перекладацьких трансформацій.

Відповідно до результатів дослідження, можна зазначити, що у романі Tschick молоді люди насамперед приділяють велику увагу людям, особливо їх зовнішності, оскільки це найближче їх оточення. Вони часто жартують з особистісних якостей людини, вигадують різні позначення для людей, до того ж як було з'ясовано, вони можуть бути як позитивними, так і образливими (грубими).

Зважаючи на те, що молодь любить говорити стисло і конкретно, нами виявлено велику кількість складених слів. Крім цього, в романі В. Херрндорфа Tschick молодь активно використовує запозичення з англійської мови, оскільки вони намагаються зробити свою мову модною, різноманітною, але також зустрілися запозичення з французької та латинської мов. Враховуючи таку характеристику сленгу, як гру слів, ми виявили фразеологізми, це надає молодіжній мові якусь іронію та розкриває все, що хвилює молодих людей у сучасному світі. Для того, щоб найяскравіше висловити свої емоції, почуття та переживання, дати якомусь предмету яскраву емоційну оцінку, молодь використовує такий прийом, як гіпербола. Крім того, в тексті використовувався також такий прийом, як повторення. Повторення слів властиве емоційно забарвленій мові та зустрічається у поезії для посилення емоційної інтонації.

Молодіжний сленг – це важливий «живий організм», що постійно розвивається, за допомогою якого молоді люди можуть виражати свої емоції, почуття і вільно почуватися при спілкуванні зі своїми однолітками. В результаті дослідження було виявлено особливості вживання молодіжного сленгу в художній літературі та сформульовано такі висновки:

1) з огляду на думки вчених-лінгвістів, ми підтверджуємо, що молодіжний сленг – це яскрава та експресивна мова, лексика якої не вважається літературною. Головними характеристиками сленгу є яскраве емоційне забарвлення, експресивність, гра слів, образність;

2) у художній літературі ми можемо зустріти такі самі особливості сленгу, як і у неформальному живому спілкуванні та у фільмах, наприклад,

наявність слів з більш яскравою експресією, більш спрощені речення, слова з іншими значеннями, запозичення, наявність аббревіатур;

3) мова художньої літератури – це поетична мова, але в ній є відхилення від норм, якщо вони естетично виправдані. Таким чином, у літературній мові можна зустріти сленгові слова та висловлювання, що необхідні для яскравішого створення образу персонажа. Основними причинами вживання сленгу авторами є: показати яскравість діалогів героїв, збагатити мову та показати бажання відхилитися від нудних норм та правил, а також «освіжити» повний шаблон мови і надати йому якусь іронію та яскравість;

4) у романі Tschick молодіжний сленг має свої особливості. На фонетичному рівні він проявляється в усіченні складів, переважно в артиклях. На морфологічному рівні широко використовуються складені слова, а також зустрічаються слова з напівпрефіксами, які свідчать про експресивно-оцінний підсилювальний або зневажливий відтінок значення. Більш того, ми виділили дієслова з розширенням первісного значення або його зміною, аббревіатури, велику кількість фразеологізмів та запозичень із різних мов. На синтаксичному рівні чітко простежується перевага молодих людей зробити свою промову більш виразною, що знаходить вираз у такому прийомі як гіпербола;

5) що стосується перекладацьких трансформацій, то найвживанішими при перекладі даного твору на російську мову виявилися контекстуальна заміна, вибір варіативного відповідника, калькування, експресивація, транскрибування та транслітерація. Крім того було виявлено використання описового перекладу, фразеологічних еквівалентів або аналогів.

Отже, молодіжний сленг – це мова, яку створює молодь, яка має сильну експресію і не відповідає літературним стандартам. Дані характеристики знаходять вираз у названих лексико-граматичних засобах. Однак молодіжний сленг має місце бути в літературі як стилістичний засіб для створення мовного образу героя, демонстрації його емоцій та почуттів.

Література:

1. Гальперин И. Р. Очерки по стилистике английского языка. М.: Из-во литературы на иностранных языках, 2004. 459 с.
2. Домашнев А. И. Интерпретация художественного текста: Немецкий язык. М. : Просвещение, 1991. 208 с.
3. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка: толково-образовательный. М. : Русский язык, 2000. 1209 с.
4. Книги [Электронный ресурс]. URL: <https://libking.ru/books/prose-/prose-contemporary/556174-volfgang-herndorf-gud-bay-berlin.html#book>.

5. Краморенко Г. И. Молодежный язык Германии в современной лингвистике: проблемы и перспективы. *Актуальные проблемы романистики и германистики*. Смоленск: СГПУ, 2005. С. 32–34.
6. Липатов А.Т. Сленг в аспекте его диахронии. *Социальные варианты языка*. Новгород, 2003. 396 с.
7. Михельсон М. И. Большой толково-фразеологический словарь Михельсона (полная версия). СПб.: Тип. ак. наук, 2004. 2208 с.
8. Розина Р. И. Семантическое развитие слова в русском литературном языке и современном сленге: глагол. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2005. 302 с.
9. Flexner, S. Dictionary of American Slang. New York: Crowell, 2000. 766 P.
10. Herrndorf, W. Roman Tschick. Rowohlt, 2010. 340 P.
11. Oxford Essential Dictionary. O. : Oxford University Press, 2000. 1000 P.

Куц Марія Олександрівна

ФУНКЦІОНАЛЬНО-СТИЛІСТИЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА ЕПІТЕТУ В СУЧАСНІЙ ПРОЗІ ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ

(на матеріалі роману Пола Гоукінз «Дівчина у потягу»)

За останні роки помітно зросла увага до вивчення епітету та його місця у художньому творі. Однак, існує цілий ряд проблем, які ще не були вирішені. По-перше, це відсутність єдиної класифікації епітету. По-друге, недостатньо досліджена емоційна та естетична природа епітету. По-третє, науковці досі не дійшли згоди щодо місця епітету в мові. Саме тому вивчення і дослідження цього лінгвістичного прийома й домі залишається актуальним.

Л. Мацько, А. Мойсієнко, В. Чабаненко, Т. Іванова, Г. Сюта, О. Бірюкова та ін. досліджували художньо-стилістичні засоби в поетичному мовленні.

Дослідженням природи епітету займалися такі науковці як М. Мацько, І. Кочан, Т. Онопрієнко, О. Волковинський, О. Квятковський.

З'ясуванням природи епітетів займалися видатні філологи XIX-XX ст., а саме, О. Веселовський, В. Ващенко, В. Виноградов, В. Жирмунський.

О. Потебня, Л. Булаховський, І. Грицютенко, Л. Тимофєєв та інші вчені досліджували проблему епітетів. У сучасному мовознавстві епітет активно вивчають як засіб вираження індивідуально-авторського стилю певного письменника. Цим займаються С. Єрмоленко, О. Волковинський, А. Мойсієнко, Н. Сологуб, Н. Сидяченко, С. Бирик, Л. Ставицька, В. Красавіна, М. Братусь, О. Сидоренко, Л. Шутова та ін.

Л. Мацько пропонує таке визначення поняття «епітет»: «Епітет (із гр. «прикладка, прізвисько») належить до загальновідомих словесних художніх засобів. Це художнє, образне означення, що підкреслює характерну рису, визначальну якість явища, предмета, поняття, дії» [26, с. 338]

Наприкінці XX – початку XXI століття епітет набуває надзвичайної активності у філологічній науці та дослідженнях. Ціла плеяда авторів присвячує свої наукові праці та доробок кирічним сторонам епітета та його лінгвістичній природі. Однак, не можна вважати описаними вичерпно та адекватно присутні характеристики епітета. Дотепер залишаються невирішеними цілий ряд проблем, які присутні в галузі вивчення епітета. Не існує єдності щодо підходу до класифікації епітетів. Досі не було вироблено принципи, які б дозволили зробити класифікацію епітетів вичерпною і не суперечливою [2, с. 234].

Слід відзначити, що існують різноманітні думки щодо естетичної та емоційної природи епітетів. Семантика процесів, які відбуваються в самому епітеті та в художньо-літературному тексті у зв'язку з тим, що в ньому функціонують епітети, залишається недостатньо дослідженою.

Епітет, як поняття, є складним та багатоаспектним, що і сприяє всім вищезазначеним проблемам. Саме епітети в художньо-літературному тексті є одним із виявів мовного багатства та засвідчують значні можливості мови у сполучуваності слів. Завдяки епітетам стає можливим дослідити мовні традиції певної окремозваної епохи загалом. Вважається, що епітети надають мові емоційності та образності, допомагають вирізнити певний предмет чи явище з ряду однорідних.

В лінгвістиці існує декілька трактувань епітету, наприклад автори словника лінгвістичних термінів Д. Ганич та І. Олійник подають таке визначення: «Епітет – один із основних тропів, художнє образне означення, що підкреслює характерну рису, визначальну якість предмета, поняття, дії. Найчастіше епітетами виступають означення-прикметники, у широкому розумінні епітетами називають іменники-прикладки, а також прислівники, які метафорично пояснюють дієслово» [11, с. 76].

М. Мацько у своєму підручнику «Стилістика української мови» розглядає епітет як словесний художній засіб, художнє образне означення, що підкреслює характерну рису, визначальну якість явища, предмета, поняття дії [26, с. 338].

С. Бибик, С. Єрмоленко та Л. Пустовіт, епітет – це «будь-яке художнє означення, призначення якого, як свідчить його етимологічне походження, виявляється в тому, щоб надати предмету поетичності та живопису, тобто визначити індивідуальну якість предмета, яка належить лише йому одному і не переноситься на інші предмети. Серед усієї різноманітності тропів української мови епітет відзначається тим, що виявляє неосяжні можливості мови у сполучуваності, поєднанні слів» [3, с. 320].

Р. Зорівчак в своїх доробках розглядає епітет як стилістичний засіб, в основі якого лежить взаємозв'язок емоційного й логічного значення означуваного слова. Від звичайного означення (або ж обставини способу дії, коли йдеться про епітети, виражені прислівниками) епітет відрізняється переносним і, тим самим, експресивним значенням [19, с. 244–245].

І. Кочан відмічає, що епітет – це лексико-синтаксичний троп, оскільки він виконує функцію означення чи обставини, вжитих не обов'язково в переносному значенні, а обов'язково – з наявними емотивними або експресивними конотаціями, завдяки яким автор виражає своє ставлення до оточуваного [23, с. 106].

Найбільш повне тлумачення цього поняття, на нашу думку, надає О. Селіванова: «Епітет – стилістична фігура, троп, що є означенням чи обставиною в реченні як атрибут предмета, дії, стану й характеризується високою емотивно-експресивною зарядженістю, оціннісністю й образністю. Епітет має метафоричну або метонімічну природу. У широкому розумінні епітет є не лише метафорою чи метонімією, а й будь-яким емоційно-оціночним атрибутом» [31, с. 145]. Своїм визначенням дослідниця хоче підкреслити той факт, що вона вбачає у епітетах не тільки експресивну сутність художнього означення, а й зв'язок епітета з іншими тропами, та розглядає його в тропеїчній системі мови. Таким чином, можемо вивести загальне тлумачення терміну епітет. Під епітетом розуміють стилістичний засіб передачі власного світосприйняття та світобачення письменника, це художнє образне означення, яке завдяки автору викликає певне емоційне ставлення до предмета опису у реципієнта художнього тексту.

Таким чином, одним з найважливіших засобів репрезентації, який часто є характеристикою авторського дискурсу, є епітет. Іншими словами, епітет – це лексико-синтаксичний троп, який виконує функцію визначення (*a hollow little laugh*) або обставини (*to look sharply*), або звертання (*my dear!*), не обов'язково виражається переносним значенням слова і обов'язково характеризується наявністю в ньому експресивних або емоційних конотацій, завдяки яким виражається відношення автора до предмета чи явища.

Кожна епоха характеризується певним набором епітетів, які вживались у художніх текстах. Від епохи до епохи ставлення до один ві тих самих визначень змінювалося, і, таким чином, змінювалися і епітети та їх вживання. Завдяки цьому, науковці можуть виділити такі епітети як античний, класичний, романтичний та реалістичний. Епітет є одним з найдревніших термінів стилістики, але саме через це і не існує єдності в його визначеннях. Прийнято розглядати епітет у широкому та вузькому розумінні. У широкому – це будь-яке означення, що вживається для характеристики предмета, явища чи думки, для вирізнення ознаки (постійної, узвичайненої, відомої або невідомої мовцю), для називання особливої, оригінальної думки, яку має автор і, яка може бути пов'язано з конкретним текстом і відображати індивідуальний авторський стиль мовлення. У вузькому розумінні – епітети охоплюють лише емоційно-образні та художні означення, які характеризуються оригінальністю, рідким або штучним вживанням, індивідуально-змістовним наповненням. Іноді дуже важно розрізнити межу між двома цими тлумаченнями епітетів-означень, тому що іноді в авторському дискурсі звичайне широковживане означення може

набувати нового естетичного змісту, нових асоціацій і перетворитися на яскравий образ.

Існують різні підходи щодо тлумачення терміну «епітет». Т. Онопрієнко у своєму дисертаційному дослідженні «Епітет у системі тропів сучасної англійської мови» розглядає епітет як первинний троп в аспекті генезису і як системотвірний центр тропіки і пропонує класифікувати епітети з розподілом їх на узувальньо-асоціативні й okazіонально-асоціативні [28, с. 145].

В. Прищепа та О. Прищепа ділять епітети на лексико-семантичні групи, серед яких виділяють епітети зорової семантики та внутрішньо-психологічного сприймання. Внутрішньочуттєві епітети прийнято ділити на одоративні та емотивні епітети. Науковці розмежовують порівняльні та метафоричні конструкції в межах компаративного епітета, в залежності від кількості основних компонентів в тропеїчному епітеті [38, с. 23].

Т. Онопрієнко, спираючись на системний підхід до тропів та сукупність тропів і місце, яке займає серед них епітет, подає їх у вигляді схеми трьох функціональних полів:

- 1) подібності (порівняння, метафора, епітет, літота/гіпербола;
- 2) суміжності (метонімія, перифраза);
- 3) протилежності (оксюморон) [28, с. 15]

Окремі поля тропів перетинаються, у результаті чого утворюються тропи-гібриди, зокрема епітети-гібриди:

- 1) іронічний епітет;
- 2) оксюморонний епітет;
- 3) літотний/гіперболічний епітет
- 4) компаративний епітет;
- 5) метафоричний епітет;
- 6) перифразний епітет;
- 7) метонімічний епітет [28, с. 18]

Слід зазначити, що всі приклади в нашому дослідженні наведено із оригіналу роману Пола Гюкінза «Дівчина у потягу» [36], який було досліджено та проаналізовано на англійській мові та двох його перекладів російською та українською мовами.

На сьогоднішній день у сучасній філологічній науці найбільш повними прийнято вважати класифікації епітетів, представлені у працях В. Москвіна та Т. Онопрієнко. Ці науковці враховують позитивний досвід попередників для створення класифікаційних систем епітетів і вносять необхідні зміни та доповнення до вже існуючих доробків.

В. Москвін пропонує класифікувати епітети за способом позначення відповідної ознаки (метафоричний – *хмарина золота, бездонне небо*, метонімічний – *замшева хода, дряпаючий погляд*, за семантичними параметрами (колористичні, оцінні), за структурою (прості, складні), за рівнем засвоєння мовою (загальномовні, індивідуально-авторські), за стійкістю зв'язків з означуваним словом (вільні, постійні; окремих різновид – антономазія), за стилістичним забарвленням (розмовні, газетні, книжні, поетичні, народнопоетичні, фольклорні), за кількісними характеристиками (ланцюжок епітетів, виделка, трійчатка), за поєднанням із фігурами повтору (тавтологічний, наскрізний). В. Москвін, розробляючи свою класифікацію, прагнув максимально повно окреслити систему різнозначущих параметрів епітетів, за якими можна здійснювати класифікування епітетів не лише в художньому мовленні, а й в інших мовленнєвих стилях [27, с. 28–29].

Також, В. Москвін додає кількісну характеристику епітетів. Це кілька образних визначень, які доповнюють один одного і дають різнобічну характеристику одного об'єкта, що утворюють ланцюжок епітетів (*independent, willful women*). [27, с. 28–29].

Ланцюжки визначень утворюються внаслідок «нанизування епітетів», які автор розглядає як прості прикметники, які характеризують іменники, тобто у вузькому розумінні даного терміну. Його класифікацію ґрунтується на врахуванні місця епітета в системі семантичних полів інших тропів.

Т. Онопрієнко класифікує епітети і ділить їх на дві основні групи: узуальні (звичні, традиційні) та не узуальні (оказіональні). В той же час І. Гельперін та Л. Турсунова визначають ці категорії як асоціативні і неасоціативні епітети. Але в лінгвістиці не існує поняття неасоціативні епітети, тому така класифікація є хибною. Доведено, що будь-який епітет виникає на базі певної асоціації і два різні за характером типи асоціацій не слід змішувати.

Узуальні (звичні) асоціації лежать в основі епітетів, що належать до першої категорії, і тому самі ці епітети також сприймаються як звичні. Не узуальні, часто унікальні семантичні асоціації складають основу епітетів другої категорії, що мають оказіональний характер. У зв'язку з цим пропонується користуватися термінами узуально-асоціативні та оказіонально-асоціативні епітети [10, с. 156].

Отже, вищезазначені науковці виділяють прості, складні, слухові, зорові, живописні, психологічні епітети. За змістом епітите поділяють на описові або зображувальні і ліричні, які мають оцінний елемент (*beautiful sunshine, cloudless skies*).

Існують і інші класифікації епітетів. Серед них класифікація О. Галича, який ділить епітети на характерологічні або пояснювальні і посилювальні, постійні, контекстуально-авторські, прикрашальні. Перший підкреслює найхарактернішу ознаку предмета, а другий «не просто виділяє характерну рису предмета, а ще й посилює її» [7, с. 56]. Наведемо приклади: *cool blue tiles; stiff little hug; barren, divorced alcoholic; I was happy, solvent, successful; roomier, lovelier house* [36].

Існують також контекстуально-авторські епітети, які мають тимчасову, непостійну, супровідну ознаку в певних межах літературного або індивідуального стилю. Визначає таку рису, яка є характерною в предметі за певних обставин у якомусь конкретному контексті, в якому згадується про вказаний предмет. Також слід згадати про контекстуально-авторські епітети, які є переважною прикметою реалістичного стилю автора. Цей стиль вимагає точності та реалістичності, а не поетичності висловлювання, відповідності тим конкретним обставинам, у зв'язку з якими даний предмет згадується.

Б. Томашенський [39] зауважує, що прикрашальні епітети були у широкому вжитку в романтичному і класицистичному стилях.

А. Веселовський [4, с. 45] виділяє декілька типів епітетів:

1. тавтологічні епітети – *красна дівиця*, прикметник і іменник «висловлюють одну й ту ж ідею світла, блиску»;
2. пояснювальні епітети – в їх основі лежить якась одна ознака:
 - а) або поєднується з іменником в предметі;
 - б) або характеризує його по відношенню до практичної мети і ідеальної досконалості.

У таких епітетах відображається багато переживань, в них прослідковуються елементи місцевої історії, багатство аналогій. Головна ознака пояснювального епітета – відносність. А. Веселовський виділяє також дві групи пояснювальних епітетів:

1. Епітет-метафора передбачає паралелізм вражень, їх порівняння і логічний висновок. Наприклад – *dead silence*.
2. Синкретичний епітет відрізняється фізіологічним синкретизмом і асоціацією наших чуттєвих сприймань, в яких людина не віддає собі звіту. Наприклад, до цієї групи дослідником віднесені епітети *ling night, sleepless night*.

Синкретичні епітети, в свою чергу, вчений розділяє на:

1. Епітети, які сходять до фізіологічного синкретизму чуттєвих вражень;
2. Епітети, які говорять про свідоме змішуванні фарб. Автор зазначає, що поділ за цією ознакою дуже складний. «Вірно одне, що чим детальніше стає

наше знання природи і життя, тим ширше гра психологічних відповідностей і різноманітна сугестивність епітета» [4, с. 73].

А. Веселовський виділяє синкретичні епітети, які виникають завдяки синкретизму (злитістю) наших сприймань (зорових, слухових, тактильних). Таке явище носить назву художня синестезія.

Б. Томашевський [39] відмічає той факт, що епітети являють собою одну із стилістичних рис, які відзеркалюють та характеризують індивідуальність та неповторність письменника. Так, аналізуючи епітети різних атврів, він виділяю стійкі, часто використовувані автором епітети, завдяки чому стає можливим навіть визначати тематику творів різних авторів.

А. Чижик-Полейко [34, с. 40] розрізняє такі види епітетів:

а) барвисті – епітети, які малюють наочно видимі або відчутні ознаки і властивості предметів (*sallow skin; filthy plaster; wrinkled flesh; dried blood*); б) емоційно-оціночні – епітети, які висловлюють ставлення, емоції, оцінки (*tough time, apologetic sort of smile, cold gin*) [36];

в) епітети, які використовуються для логічного уточнення думки (*railway line; French doors; large windows; boiling water*) [36];

г) постійні епітети, які використовуються в народно-поетичній мові, тобто поєднувані з одними і тими ж іменниками (*excited child; roast beef, personal things*) [36].

І. Голуб [12, с. 305] розглядає епітет з різних позицій, в залежності від яких проводиться класифікація.

З першої точки зору він поділяє епітети на:

1. загальномовні;

2. індивідуально-авторські;

3. народнопоетичні (постійні, так як словосполучення з ними набули стійкого характеру).

З іншої точки зору він виділяє:

1. Підсилювальні епітети, які вказують на ознаку, дану в обумовленому слові не вносячи нічого нового (*boiling water, cold gin; good day; glass bottle*); до підсилювальних епітетів відносяться і тавтологічні (*frozen ice, return back, free gift, over-exaggerate*) [36].

2. Уточнюючі епітети – вказують на відмітні ознаки предмета (величину, форму, колір і т. д.) – *light-blue cloth, dirty white shirt*. Виразна сила таких епітетів нерідко підкріплюється іншими стежками, особливо порівняннями (*as hard as a pebble, as innocuous as getting into a car, as sorry as for myself*). [12, с. 67].

Автор також звертає увагу на те, що між уточнюючими і підсилювальними епітетами не завжди є можливим провести чітку межу.

3. Контрастні епітети – утворюються з обумовленими іменниками поєднані з протилежними за змістом словами – оксюморон (*живий труп, який ненавидить любов*) [12, с. 78].

Також, науковець стверджує, що існують і інші угруповання епітетів, що свідчить про те, що термін «епітет» об'єднує доволі різні лексичні засоби образності.

К. Горбачевич і Є. Хабло виділяють три типи епітетів:

- загальнономовні – найбільш стійкий зв'язок між визначальним і визначеним, неодноразовість вживання їх в літературній мові;
- народно-поетичні – які прийшли з усної народної творчості;
- рідкісні (індивідуально-авторські) – в їх основі лежать несподівані, часто неповторні смислові асоціації, тому вони зазвичай невідтворені. Але ці епітети можуть перейти в розряд загальнономовних [13, с. 112].

Постійні епітети (*constant epithets*) – один із підкласів узуально-асоціативних епітетів. Вони переважно належать до фольклору або від нього походять. В усій англійській літературі постійні епітети похідні від творів усної народної творчості (балад, казок та ін.).

Описово-оціннісні епітети (*descriptive-estimative epithets*) вказують на будь-яку суттєву ознаку предмета, яка в певній ситуації привертає до себе увагу. Проте така ознака не є однаковою для всього класу цих предметів. Наприклад:

- звучання/відсутність звучання (*incongruously joyful and upbeat song, deathly quiet*);
- колір/відсутність кольору (*pretty coloured house, neatly manicured nails*);
- форма, розмір, якісна характеристика та ін. (*extremely handsome junior doctor, blissfully happy and utterly wretched*).

Прийнято вважати, що І. Гальперін [9, с. 154] створив оптимальний поділ епітетів на наступні структурні типи (проаналізуємо їх на прикладах роману «Дівчина у потягу»):

1. Прості епітети (*simple epithets*) – односкладові одиниці, що виконують роль концептуального, емоційного або естетичного визначення предмета в художньому творі. Як правило, це прикметники (*overactive imagination, lonesome shoe, beautiful sunshine, cloudless skies, comportsing rhythm, familiar faces; evening sunshine; opposite direction, rose bushes; bulging belly; fashion industry; enormous canvas; beautiful cheekbones; chopping board; intellectual leaps; sallow skin; filthy plaster; wrinkled flesh; dried blood; exotic journeys; bloody*

ages; horrible noise; tedious yummy mummies; pretty clothes; perfect wardrobe; wolfish smile; shop window; wrong place; wrong time; deep unconsciousness; morning sunshine; breakfast table; metal table; voicemail message; suspicious wives; sycamore tree; unfilled hours; sunny kitchen; little girl; tough time; teenage boys; reddish hair; dressing gown; bedroom door; last night; intoxicating thing; formal notice; terminal illness; tender age; the oddest sensation; ridiculous idea; sleazy creep; patient confidentiality; leonine eyes; missing woman; apologetic sort of smile; glittering carrier; outrageous suggestion; physical similarities; interesting comment; steamy window; ridiculous idea; jogging bottoms; possible strategies; physical evidence; mad woman; missing girl; job situation; good mood; cold gin; good day; glass bottle; large hands; long fingers; morning's meeting; further role; joyful click; cursory glance; entire body; excited child; roast beef; slanted blinds; kitchen table; railway line; French doors; large windows; boiling water; deep breath; fat toddler; cold liquid; personal things; husky voice; long silence; side table; closer look; spotty waiter; mobile number) [37];

2. Складні епітети (compound epithets) – синтаксичне ціле, що складається з двох і більше слів. Часто до подібного типу зараховують складні прикметники. У цю ж категорію ми відносимо епітети, що складаються з словосполучень, крім конструкцій «прислівник + прикметник» (*light-blue cloth, dirty white shirt, never-ending engineering works; tiny bird-woman; pale-skinned; open-mouthed in admiration; small but cutting-edge gallery; leaden-legged road; short-liver carrier; ex-wife's things; modern-day lipstick; inter-city express; old-fashioned trundling of ancient rolling stock; early-morning vacuuming; romantic train journeys; sandy blond hair; full-length mirror; scrunched-up twenties; drink-related stuff; bloodstained Kleenex; life-wrecking; inch-long cut; good-looking doctor; protective big brother; old stone cottage; beady-eyed; hyper-aware; dank pedestrian underpass; handsome Victorian terraces; blackened tunnel mouth; short-term memories; blacked-out drinker; sortie-something man; plain-clothes policeman; rain-soaked people; monsoon-like; faded blue shirt; non-profit organization; web-based service; gap-year kid; red-haired man; pre-mixed things; black silk teddy; half-empty trains; tree-lined and tidy; dining-room table; living-room floor; cotton print blouse; broad-shouldered; makeshift roof terrace; colourful abstract painting; four-year-old girl*) [36];

3. Двоступінчасті епітети (two-step epithets) – епітети, в яких процес наділення явища конотацією складається з двох етапів: характеристики об'єкта і її інтенсифікації. Представлені прикметником і прислівником, який має експресивну конотацію і інтенсифікує ефект прикметника (*incongruously joyful and upbeat song, secret hidden beaches; fragrantly, aggressive happy; blissfully*

happy and utterly wrenched; uncomfortably tight; too deliciously warm and lazy; pretty coloured house; happily married suburbanite; completely insane; weirdly nervous; constantly aware; mildly surprised; perfectly contented; completely stretching, manicured nails; almost palpable; oddly wintry May; extremely handsome junior doctor; disappointingly brusque and business-like; deathly quiet; embarrassingly transparent; stupidly risky; obviously pleasantly surprised; neatly manicured nails; excessively expansive and optimistic; physically intimidating) [36];

4. Фразові епітети (phrase epithets) – епітети, утворені за допомогою голофразиса. Переважно є індивідуально-авторськими (*moving at a brisk jogger's pace, blonde hair cropped short; out-of-town Tesco; early to mid-thirties woman; dark hair, greying at the temples; silver watch with a large face; mid-thirties man; the getting-to-know-you stuff; nails digging into my palms; tears stinging my eyes; soon-to-be-homeless alcoholic; test-the-waters email; wrapped-up-in-hate; out-of-body experience*) [36];

5. Інверсійні епітети (reversed epithets) – поширена в англійській мовній конструкції, побудовані на алогічному співвідношенні виділення і визначається: останній виконує функцію першого, тобто епітет стає визначальним (*the upstairs bedroom (beige, with a dark-blue print); the sky is an insolent blank, pale, watery blue; he's handsome in a British film star kind of way; pretty and carefree as she is; as hard as pebble, smooth and obstinate; the pain sharp and hot; their faces blank; my heart thick with sleep; secret language incomprehensible anyone but a parent; they are sweet or sour; Saturday night was still deepest black; the sky leaden, threatening; the room is dark, the air close, sweet with the smell of us; shoulders, warm and solid; my skin is clearer, my eyes brighter; platonic kind of kiss; arms wrapped around myself; hands jammed against my sides; fingers curled tightly around his forefinger; her eyes a startling blue*) [36];

6. Низка або ланцюжок епітетів (String or chain of epithets) – поширена в англійській мові конструкція, яка будується на використанні декількох прикметників для опису та характеристики явища чи предмета (*ancient, decrepit, beset with signalling problems; strong, bitter gin and tonic; a Victorian semi, two storeys high, overlooking a narrow, well-tended garden; filthy, low-slung concrete building; this man is taller, slender, darker; urgent, cheerful business; dark, oval impressions; cool blue tiles; stiff little hug; barren, divorced alcoholic; I was happy, solvent, successful; roomier, lovelier house; freezing, driving, bitter rain; independent, wilful women; she is younger than I am, tall, slim, dark-haired, pretty in a sharp-featured, vulpine sort of way; they are both blonde, slim, petite, pale-skinned; the man was different. Slighter, thinner, darker skinned; Megan is a wonderful woman, sharp, funny and beautiful, an intensely private person with a*

warm heart; quiet, mild tone; awful, achingly familiar ritual; yesterday – sensible, clear-headed, right-thinking; beautiful, ethereal, insubstantial beginning of a film; wonderful, funny, beautiful, warm-hearted. Loved; he was older, bearded, short, stocky; short, sad laugh) [36];

7. Зворотні епітети (Reversed epithets) – конструкція, яка є нетиповою для англійської мови, тому що означення предмету чи явища слідує за замим явищем чи предметом, а не навпаки (*the upstairs bedroom (beige, with a dark-blue print); the sky is an insolent blank, pale, watery blue; he's handsome in a British film star kind of way; pretty and carefree as she is; as hard as pebble, smooth and obstinate; the pain sharp and hot; their faces blank; my heart thick with sleep; secret language incomprehensible anyone but a parent; they are sweet or sour; Saturday night was still deepest black; the sky leaden, threatening; the room is dark, the air close, sweet with the smell of us; shoulders, warm and solid; my skin is clearer, my eyes brighter; platonic kind of kiss; arms wrapped around myself; hands jammed against my sides; fingers curled tightly around his forefinger; her eyes a startling blue*) [36];

8. Парні епітети (Pair epithets) – окрема група епітетів, яка виражається через угруповання двох прикметників і одного іменника, які доповнюють один одного (*scrubby little wood; dustier and more forlorn; bright print dress; suited and booted; smaller and paler; green and cold garden; dark honey skin; long and delicate fingers; uncomfortable and loud; bland and business-like; stiff and sober; narrow and tree-lined road; very tall and slightly stooped policeman; growing heavier and blacker; vindictive and obsessive; I felt hot and uncomfortable*) [36].

Під час перекладу, перекладач навіть знаючи значення структурного типу епітету, що безумовно спрощує сам процес перекладу, стикається з низкою труднощів, які пов'язані з унікальністю кожного окремого письменника, лінгвістичними і екстралінгвістичними факторами та особливостями його мовної культури. Саме тому вивчення та дослідження епітетів слід здійснювати на матеріалі якогось художньо-літературного твору.

Головна характеристика епітету згідно багатьом дослідникам та мовознавцям є його семантичні особливості і саме вони стоять в центрі визначення. В той же час семантика епітета визначається нечітко, як другорядне слово фрази чи вислову, яке використовується для поєднання до іншого слова задля посилення і збагачення його виразного значення і образотворчості.

Деякі інші дослідники пропонують приєднувати до семантичної характеристики і синтаксичну функцію визначення. Однак, вони проводять чітку межу між логічними визначеннями та епітетами, які є художніми

визначеннями. Інші науковці вбачають різницю між логічними визначеннями і епітетами в тому, що вони виникають під впливом конкретного контексту та ситуації. Існують і ті науковці, які взагалі не відокремлюють логічні визначення та епітети, а вважають їх будь-якою характеристикою або поясненням значення.

Семантичний і синтаксичний критерій поєднується в характеристиці епітетів, що нашо́вхує лінгвістів на думку, про то факт, що епітети не додають до змісту поняття нічого нового, а лише зберігають його в тому ж об'ємі. Однак, вони зазначають, що відбувається певне переосмислення ознак, які входять в поняття епітету.

У сучасній англійській мові існує класифікація епітетів, яка сформована на трьох загальних принципах:

1. мовні (*language epithets*) і мовленнєві (*speech epithets*);
2. класифікація за морфологічно-синтаксичним принципом;
3. класифікація за семантичним принципом (асоційовані і неасоційовані епітети).

Між словом, яке характеризує епітет, та власне епітетом виникають певні взаємини і залежно від цих стосунків виділяють мовні і мовленнєві епітети. Мовні епітети є словосполученнями, які з плином часу стали більш літературним кліше, які також називаються постійними, традиційними, фіксованими (*fixed*) епітетами. Наведемо приклади з роману, *bloody ages* – криваві віки; *horrible noise* – жахливий гвалт; *pretty clothes* – гарний одяг; *perfect wardrobe* – ідеальний гардероб; *wolfish smile* – вовча посмішка; *shop window* – вітрина магазину; *wrong place* – неправильне місце; *wrong time* – неправильний час; *deep unconsciousness* – глибока непритомність; *morning sunshine* – ранкове сонечко; *breakfast table* – стіл для сніданку; *voicemail message* – повідомлення голосової пошти; *sunny kitchen* – сонячна кухня; *little girl* – маленька дівчинка; *tough time* – важкі часи; *reddish hair* – руде волосся; *dressing gown* – халат; *bedroom door* – двері спальні; *last night* – минулої ночі; *intoxicating thing* – п'янка річ; *formal notice* – офіційне повідомлення; *terminal illness* – невиліковна хвороба; *tender age* – ніжний вік; *the oddest sensation* – найдивніше відчуття; *ridiculous idea* смішна ідея [36]. Інколи постійні епітети можуть бути притаманні стилю якогось певного автора.

Для того, щоб описати ряд структурних моделей епітетів, які характерні сучасній англійській мові, було проведено аналіз композиційної структури епітетів роману «Дівчина у потягу» та досліджено їх морфологічно-синтаксичного вираження.

1. модель, в якій епітет виражений прикметником, який характеризує іменник: A+N. Прикметник може бути простим (*large windows* – великі вікна; *boiling water* – окріп; *deep breath* – глибокий вдих; *fat toddler* – товстий малюк; *cold liquid* – холодна рідина; *personal things* – особисті речі; *husky voice* – хрипкий голос; *long silence* – довге мовчання; *side table* – нічний стіл; *mobile number* – номер мобільного) або складним/складеним (*pre-mixed things* – попередньо змішані речі; *black silk teddy* – чорний шовковий ведмедик; *half-empty trains* – напівпорожні поїзди; *tree-lined and tidy* – обсаджений деревами та охайний; *dining-room table* – обідній стіл; *living-room floor* – підлога вітальні; *cotton print blouse* – бавовняна блуза з малюнком; *broad-shouldered man* – широкоплечий чоловік; *makeshift roof terrace* – імпровізована тераса на даху; *colourful abstract painting* – барвистий абстрактний живопис; *four-year-old girl* – чотирирічна дівчинка).

Важливо те, що на думку ряду дослідників, складні прикметники з суфіксом - *ed*, наприклад, *warm-hearted*, *loved*, *front pages devoted to*, *haunted and saturated with guilt*, найбільш поширені в англійській мові і зустрічаються в різних пластах словникового запасу.

Складні прикметники, побудовані з використанням ознак зі словом *like*, використовують його як другий компонент, передаваючий ідею подібності, наприклад, *businesslike voice* – діловий голос, *daydreamlike thought* – мрійлива думка, *cartoonlike face* – мультяшне обличчя. Також, слід звернути увагу на прикметники, порівняння в яких виражене без допомоги формальних показників: *light-blue cloth* – світло-блакитне полотно, *dirty white shirt* – брудно-біла сорочка, *never-ending engineering works* – нескінченні інженерні роботи; *tiny bird-woman* – крихітна жінка-пташка; *pale-skinned* – блідошкірий; *open-mouthed in admiration* – з відкритим ротом у захопленні; *small but cutting-edge gallery* – невелика, але передова галерея; *leaden-legged road* – свинцова дорога; *ex-wife's things* – речі колишньої дружини; *modern-day lipstick* – сучасна помада.

2. Другою за поширеністю є модель, в якій епітет виражений дієприкметником, *Participle+N*. Епітет може бути виражений:

- дієприкметником теперішнього часу, наприклад: *interesting comment* – цікавий коментар, *intoxicating thing* – п'янка річ, *living room* – вітальня, *smiling face* – усміхнене обличчя, *dressing gown* – халат.

- дієприкметник минулого часу, наприклад: *the man arrested yesterday* – чоловік, заарештований вчора, *It was very isolated* – він був дуже ізольований, *a place just vacated* – щойно звільнене місце, *he looks defeated* – він виглядає переможеним.

3. В ролі епітета може виступати іменник, вживаний у функції визначення, N+N. Епітет може бути виражений власними іменниками:

- у загальному відмінку, наприклад: *evening sunshine* – *вечірнє сонце*, *rose bushes* – *кущі троянд*, *fashion industry* – *модна індустрія*, *shop window* – *вітрина*, *voicemail message* – *повідомлення голосової пошти*.

- у присвійному відмінку, наприклад: *morning's meeting* – *ранкова зустріч*, *ex-wife's things* речі колишньої дружини, *Megan's ashes* – *прах Меган*, *Megan's front door* – *вхідні двері Меган*, *Megan's disappearance* – *зникнення Меган*.

- іменників of-phrase, наприклад: *the service of a pay cheque* – *вручення платіжного чека*, *a bit of a roundabout way* – *трохи обхідний шлях*, *the sudden scream of a police siren* – *раптовий крик поліцейської сирени*, *the phone of a man involved* – *телефон людини, що працює*, *part of another life* – *частина іншого життя*, *the wheels of an articulated lorry* – *колеса зчленованої вантажівки*, *a fraction of a second before* – *на частку секунди раніше*, *a triumvirate of awkwardness* – *триумвірат незручності*, *the name of a single public relations firm* – *назва однієї фірми зі зв'язків з громадськістю*, *punch of adrenaline* – *удар адреналіну*, *the emptiness of all those rooms* – *порожнеча всіх тих кімнат*, *the welfare of a missing twentynine-year-old woman* – *добробут зниклої двадцятидев'ятирічної жінки*, *the path of a black cab* – *шлях чорного таксі*, *the end of a lane leading nowhere* – *кінець провулку, що веде в нікуди*. Епітет, що складається з двох іменників, об'єднаних в of-phrase, називають (*reversed epithet*) (*зворотнім епітетом*). У цій конструкції епітет знаходиться не в граматичному визначенні, а у визначеному, тобто епітетом іменником з of.

4. В якості епітета можуть вживатися словосполучення і цілі речення, що входять в одне слово за допомогою дефісів, так званих *hyphenated phrases*. Для цього структурного типу епітета вживають термін фразовий епітет (*phrase epithet*). Наприклад: *out-of-town Tesco* – *заміський Tesco*; *early to mid-thirties woman* – *жінка тридцяти з гаком*; *mid-thirties man* – *чоловік під тридцять плюс*; *the getting-to-know-you stuff* – *речі для знайомства*; *soon-to-be-homeless alcoholic* – *алкоголік, який скоро стане бездомним*; *test-the-waters email* – *електронна пошта тестувальників води*; *wrapped-up-in-hate* – *загорнутий-в-ненависті*; *out-of-body experience* – *позатілесний досвід*.

Слід зазначити, що фразові епітети майже завжди є створеними спеціально для якоїсь ситуації чи конкретного контексту. Вони виникають у ситуаціях, коли письменник має на меті створити фразовий епітет для точного та чіткого визначення ознаки, для визначення якого він не знайшов у мові окремого слова.

5. Ще однією моделлю епітета, характерної для сучасної англійської мови, є епітет, виражений прислівником при прикметнику, модель Adv.+A,

наприклад: *incongruously joyful and upbeat song* – несумісно радісна і бадьора пісня; *fragrantly happy* – запашино щасливий; *blissfully happy and utterly wretched* – блаженно щасливий і зовсім нещасний; *uncomfortably tight* – незручно тісний; *too deliciously warm and lazy* – занадто смачно теплий і ледачий; *happily married suburbanite* – щасливо одружений мешканець міста; *completely insane* – зовсім божевільний; *weirdly nervous* – дивно нервовий; *constantly aware* – постійно в курсі; *mildly surprised* – злегка здивований; *perfectly contented* – цілком задоволений; *completely stretching, manicured nails* – дуже довгі, доглянуті нігті; *oddly wintry May* – дивно зимовий травень; *extremely handsome junior doctor* – надзвичайно красивий молодший лікар; *disappointingly brusque and business-like* – розчаровано жорстокий і діловий; *deathly quiet* – смертельно тихий; *embarrassingly transparent* – соромно прозорий; *stupidly risky* – до тупого ризикований; *obviously pleasantly surprised* – явно приємно здивований; *neatly manicured nails* – акуратно доглянуті нігті; *excessively expansive and optimistic* – надмірно експансивний і оптимістичний; *physically intimidating* – фізично лякаючий [36].

Існує цілий ряд метафоричних епітетів, з яких у досліджуваному тексті було знайдено декілька прикладів метафоричних (ззонімічних) епітетів, які засновані на наданні людині ознак або якостей тварини. Як правило зоонімічні епітети виражаються іменником – назвою тварини – і визначає яку-небудь частину тіла людини, яка представляється авторові смішною, потворною, гарною або ще якоюсь, наприклад: *leonine eyes* – очі левиці.

Так, в значенні слова *leonine* на перший план виступає значення – хижі, власні, жорсткі, що виділяють характерні зовнішні ознаки очей лева. Наприклад: *I have to focus, when I'm with Kamal. It's difficult not to let my mind wander, when he looks at me with those leonine eyes, when he folds his hands together on his lap, long legs crossed at the knee.* – Я повинна зосередитися, коли я з Камалом. Важко не дати моїй думці блукати, коли він дивиться на мене тими львовими очима, коли складає руки на колінах, схрестивши довгі ноги в колінах.

Другий приклад – *deep doe eyes* – глибокі оленячі очі. Так, слово *doe* набуває значення – бездонні, ніжні, лякливі, лагідні, бархатисті, оксамитові. Наприклад: *I look at him, sitting there across from me at our kitchen table, his hands folded together neatly in front of him, his deep doe eyes on mine, and I feel love.* – Я дивлюся на нього, він сидить навпроти мене за нашим кухонним столом, його руки акуратно складені перед ним, його глибокі лані очі дивляться на мої, і я відчуваю любов.

Ще однією групою порівняльних епітетів є група образних неасоційованих епітетів. Цей вид епітетів заснований на порівняннях та за морфологічним виразом є зазвичай складними прикметниками з елементом – *like*. Наявність елементу – *like* як би залишає відкритим для читача самий процес уподібнення одного предмета іншому та епітет стає своєрідним стислим порівнянням, але в той же час він не стає метафоричним, оскільки наявність елементу –*like* виключає взаємодію двох значень: наявне словникове значення першого елементу – кореневого іменника, якому і уподібнюється за допомогою основи, –*like* визначуване слово. Наприклад: *voice like velvet* – *голос, як оксамит*; *like sightless eyes* – *як незрячі очі*; *like a trapped bird* – *як птах у пастці*; *cloaked me like a mantle* – *закрив мене, як мантію*; *sound less like a maniac* – *звучить не так, як маніяк*; *like a fool* – *як дурень*; *like a mad woman* – *як божевільна жінка*; *like tree roots around concrete* – *як коріння дерев навколо бетону*; *febrile afternoons* – *гарячкові дні*; *like the worst person in the world* – *як найгірша людина у світі*; *like a mad woman* – *як божевільна*; *coiled like a spring* – *згорнута, як пружина*; *open like a gaping wound* – *розкрита, як зяюча рана*; *face like a shadow* – *обличчя, як тінь*; *heart bangs like a drum* – *серце б'ється, як барабан*; *behaving like a child* – *поводиться, як дитина*.

Отже, різниця між порівняльними та метафоричними епітетами є не лише формальною ознакою (вираженість/невираженість ідеї подібності), але і змістовну відмінність, яка також є важливою. Науковці погоджуються з думкою, що метафора сама по собі є внутрішньо суперечливим явищем, і на прикладах видно, що вона є зазвичай більш експресивна, ніж порівняння.

У порівняльних епітетах відображається лише схожість двох далеких понять, чимось схожих на думку автора. При таких порівняннях міра образності порівняльних епітетів залежить від того, наскільки далекими чи близькими є визначення та те, що його визначає.

Порівняльні епітети зазвичай створюють слухові, зорові, тактильні, смакові образи і виражають суто суб'єктивне авторське сприйняття явищ світу або предметів і його відношення до нього. Наприклад: *businesslike voicemail* – *ділова голосова пошта*; *businesslike doctor* – *діловий лікар*; *businesslike voice* – *діловий голос*, *monsoon-like clouds* – *мусонні хмари* [36].

Порівняльні епітети, які характеризують людину або частину її тіла, найчастіше не ототожнюють людську частину тіла із частиною тіла тварини, а лише вказують на схожість між ними, яка існує в уяві автора. Характерною рисою є те, що перед порівняльним епітетом як правило стоїть логічне визначення, яке виділяє вагому ознаку визначуваного, і саме порівняльний епітет розгортає цю ознаку в образ. Наприклад: *sallow skin* – *бlando-жовта*

shkîra; incredible dark honey skin – неймовірно темно-медова шкіра; *sightless eyes* незрячі очі; *sandy blond hair* – нісочно-русяве волосся; *salt and pepper hair* – маренгове волосся.

Вираження основного порівняння є ще одним засобом морфологічного вираження порівняльних епітетів, які є складними прикметниками типу *rain-soaked*, де перший елемент виражений іменником, що означає якусь речовину або предмет, а другий – прикметником, що означає якість, ознаку або колір. Наприклад: *sandy blond hair* – ніщане біляве волосся; *drink-related stuff* – речі, пов'язані з напоями; *bloodstained* – закривавлена серветка марки Kleenex; *beady-eyed* – бісероокий; *rain-soaked people* – промоклі до нитки люди; *cotton print blouse* – блуза з бавовняним малюнком.

Як і будь-який із видів образного епітету, порівняльні епітети можуть переходити з ряду оригінальних мовленнєвих епітетів в розряд звичних епітетів. Наприклад: *leonine eyes* – левині очі; *clear amber eyes* – ясні бурштинові очі; *huge dark eyes* – величезні темні очі; *deep doe eyes* – глибокі очі лани; *bloodshot eyes* – налиті кров'ю очі; *the blackened tunnel mouth* – почорнілий тунельний рот; *mud, pale arms* – брудні, бліді руки; *smug face* – самовдоволене обличчя.

До особливої підгрупи слід відносити синестетичні епітети. Їх образність базується на явищі, яке відоме у психології як синестезія. Синестезія полягає у тому, що будь-який подразник дає на відповідний орган чуття і викликає не лише специфічні для цього органу відчуття, а й додаткові вічуття, які характерні для іншого органу чуття. В психології це явище пояснюється тим, що психіка людини пристосовується до навколишнього світу і прагне найбільш адекватно реагувати на пізнані нею предмети. Як наслідок, органи чуття починають функціонувати спільно. Найбільш поширеним прийнято вважати кольоровий слух, коли при сприйнятті звуків виникають певні кольорові уявлення. В основі багатьох стилістичних прийомів лежить взаємодія різних органів чуттів. Серед найчастіших проявів синестезії зустрічаються синестетичні метафори та синестетичний епітет. Наприклад: *sleeping sunshine* – спляче сонячне світло; *ringing silence* – дзвінка тиша; *comfortable silence* – затишна тиша; *pretty daylight* – гарне денне світло; *dappled sunlight* – плямисто сонячне світло; *forty-eight empty hours* – сорок вісім порожніх годин.

Існують також гіперболічні епітети, які в своїй змістовній структурі мають визначення інтенсифікуючого значення. Вони зрідні гіперболи, де в основі лежить схожий стилістичний прийом, а саме надмірне перебільшення міри якоїсь ознаки предмету, який ми означуємо. Гіперболізована міра ознаки і авторська суб'єктивна оцінка завжди пов'язані між собою. Працює це таким

способом, що який-небудь предмет викликає у автора певну емоційну реакцію, він знаходить для її опису гіперболічний епітет і перебільшує ознаку предмета, описуючи його. Читач художнього твору знає, що автор перебільшує ознаку предмета, і що він робить це навмисно.

Складна смислова структура є основною характеристикою гіперболічного епітету. І гіперболічних епітетах розрізняють три шари інформації:

- предметно-логічна інформація, яка вказує на будь-яку ознаку предмета;
- інформація про міру інтенсивності цієї ознаки;
- інформація про суб'єктивну оцінку та емоційне сприйняття.

Прикладами гіперболічних епітетів у досліджуваному тексті є наступні: *an enormous canvas leaning against the wall* – величезне полотно, притулене до стіни; *huge letters on the front of a tabloid newspaper* – величезні літери на передній частині бульварної газети; *huge handbag for her house keys* – величезна сумочка для ключів від її будинку; *huge dark eyes* – величезні темні очі; *pupils huge* – зіниці величезні [36].

Під час посліпного вживання, виразність гіперболічних епітетів стирається и згодом повністю зникає через постійне оновлення мови та доповнення її складу новими більш яскравими та виразними висловами з перебільшенням ознаки.

Однак, навіть при наявності гіперболічних епітетів та закріплення їх дефеніцій у словниках, наприклад з такими словами як *tremendous*, *enormous*, *huge*, *vast*, *immense*, *gigantic*, вони не втрачають здатності виражати оціночні та емоційні коннотації. Це пояснюється тим фактом, що для всіх цих слів характерною рисою є значення збільшення, гіперболізація якщо порівнювати з нормою якості. Всі вирази та характеристики, які не є сталими і відрізняються від стандартних, набувають більш інтенсивне забарвлення та відрізняються більшими емоціями, такими як наприклад подив, захоплення або обурення.

Пола Гоукінз через використання епітету надає майже кожному реченню роману «Дівчина у потягу» [36] неперевершеної унікальності, яка з перших сторінок занурює читача у світ художнього твору. Переклад та інтерпретація художніх засобів є неймовірно складною і дуже відповідальною справою, тому що перед перекладачем завжди будуть стояти два важливих завдання: не змінюючи нічого максимально близько передати зміст оригіналу твору та адаптувати текст оригіналу таким чином, щоб він не втратив своєї емоційної забарвленості та унікальності мови автора. Під час нашого дослідження було визначено, яким чином найчастіше було перекладено епітети з досліджуваного етксту і які трансформації було зроблено перекладачем І. Паненко у 2021 році

на українську мову [15] та В. Антоною на російську мову [33] при перекладі роману з англійської мови.

Перш за все, було виявлено під час дослідження, що перекладачем використовувались граматичні перекладацькі трансформації для перекладу англійських епітетів. Слід зазначити, що розбивка та поєднання речення як типи граматичної трансформації не були актуальними для нашого дослідження, ми досліджували та аналізували розподіл граматичних трансформацій на синтаксичні уподібнення, тобто дослівний переклад одиниць мови оригіналу (англійської) на мову перекладу (українську) та граматичну заміну.

На нашу думку, синтаксичне уподібнення та його часте використання можна пояснити бажанням перекладача як можна точніше передати експресивність художнього тексту та епітету як художнього засобу. Саме завдяки уподібненню є можливим для перекладачів найбільш точно донести до читача думки та відчуття авторки роману.

1) Розглянемо використання синтаксичного уподібнення на наступних прикладах (loan translation):

- *a slight exaggeration* [36] – *легке перебільшення* [15] – *небольшое преувеличение* [33];

- *friendly neighbour* [36] – *доброзичливий сусід* [15] – *дружелюбный сосед* [33];

- *awful suspicious wives* [36] – *жахливо підозрілі дружини* [15] – *ужасно подозрительные жены поведение* [33];

- *happy news* [36] – *радісна новина* [15] – *радостная новость* [33];

- *awful things* [36] – *жахливі речі* [15] – *ужасные вещи* (рос. мова)

- *the strangest smile* [36] – *найдивніша посмішка* [15] – *самая странная улыбка* [33];

- *incongruously joyful and upbeat song* [36] – *невідповідно радісна і бадьора пісня* [15] – *неуместно радостная и жизнерадостная песня* [33];

- *modern-day lipstick* [36] – *сучасна помада* [15] – *современная помада* [33];

- *his forehead resting on his fingertips* [36] – *його чоло спирається на кінчики пальців* [15] – *его лоб опирается на кончики пальцев* [33];

- *a ridiculous idea* [36] – *смішна ідея* [15] – *нелепая идея* [33];

2) Далі слід розглянути переклад двоступінчасті епітетів (two-step epithets).

Це один із структурних типів епітету, який виступає виразним засобом мови, володіє емоційно-експресивним забарвленням, і базується на

виділенні якості визначального предмета. Виглядає наступним чином: Adj + Adj + N або Adv + Adj + N. Наприклад:

- *blissfully happy and utterly wrenched* [36] – *блаженно щасливий і повністю знесилений* [15] – *блаженно счастливый и совершенно обессиленный* [33];

- *too deliciously warm and lazy* [36] – *занадто смачно теплий і ледачий* [15] – *слишком восхитительно теплый и ленивый* [33];

- *pretty coloured house* [36] – *гарний кольоровий будинок* [15] – *красивый цветастый дом* [33];

- *happily married suburbanite* [36] – *щасливо одружений мешканець міста* [15] – *счастливо женатый житель пригорода* [33];

- *completely insane* [36] – *зовсім божевільний* [15] – *совершенно безумный* [33];

- *weirdly nervous* [36] – *дивно нервовий* [15] – *странно нервный* [33];

- *constantly aware* [36] – *постійно в курсі* [15] – *постоянно в курсе* [33];

- *mildly surprised* [36] – *злегка здивований* [15] – *слегка удивлен* [33];

- *perfectly contented* [36] – *цілком задоволений* [15] – *совершенно доволен* [33];

- *completely stretching, manicured nails* [36] – *дуже довгі, доглянуті нігті* [15] – *довольно вытянутые, ухоженные ногти* [33];

- *almost palpable* [36] – *майже відчутний* [15] – *почти ощутимо* [33];

- *oddly wintry May* [36] – *дивно зимовий травень* [15] – *по-странному зимний май* [33];

- *extremely handsome junior doctor* [36] – *надзвичайно красивий молодший лікар* [15] – *чрезвычайно красивый младший доктор* [33];

- *disappointingly brusque and business-like* [36] – *невтішно грубий і діловий* [15] – *разочаровывающе резок и деловит* [33];

- *embarrassingly transparent shirt* [36] – *соромно прозора сорочка* [15] – *смущающе прозрачная рубашка* [33];

- *stupidly risky action* [36] – *безглуздо ризикована дія* [15] – *глупо рискованное дело* [33];

- *obviously pleasantly surprised* [36] – *явно приємно здивований* [15] – *явно приятно удивлен* [33];

- *neatly manicured nails* [36] – *акуратно доглянуті нігті* [15] – *аккуратно ухоженные ногти* [33];

- *excessively expansive and optimistic woman* [36] – *надмірно відверта і оптимістична жінка* [15] – *чрезмерно экспансивная и оптимистичная женщина* [33];

- *physically intimidating man* [36] – *лякаючий фізично чоловік* [15] – *физически пугающий мужчина* [33].

Під час виконання перекладу спеціаліст створює образ, але існують випадки, коли епітети можуть зникати при перекладі. Це трапляється лише з ініціативи перекладача та суто його бачення художності та виразності твору, який він перекладає. Розглянемо наступні приклади, які виражені формулами: Adj+Adj+Adj+Adj+N => Adj+Adj+N, або Adj+Adj+Adj+Adj+N => Adj+Adj+Adj+Adj+N. Наприклад:

- *ancient, decrepit, beset with signalling problems* [36] – *старовинний, одержимий помітними проблемами* [15] – *древний, ветхий, с явными проблемами* [33];

- *a Victorian semi, two storeys high, overlooking a narrow, well-tended garden* [36] – *вікторіанський, двоповерховий будинок з видом на вузький, доглянутий сад* [15] – *двухэтажный частный дом в викторианском стиле с видом на узкий ухоженный сад* [33].

У даному випадку, перекладач на українську мову звертається до трансформації – вилучення. Епітет у складі якого є словосполучення, не перекладається буквально, а замінюється на поширення та пояснення явища.

3) Перестановка (transposition), яка зустрічається за формулою Adj+N=> N+Adv або Adj+N=>Adj +N. Наприклад:

- *bedroom door* [36] – *двері спальної кімнати* [15] – *двери спальни* [33];

- *excited child* [36] – *дитина у захваті* [15] – *воодушевленный ребенок* [33];

- *mobile number* [36] – *номер мобільного* [15] – *мобильный номер* [33].

4) Наступні приклади присвячені формулі Adj+N+N => Intj+V+N або Adj+N+N => Adj+N. Наприклад:

- *tiny bird-woman* [36] – *птахоподібна жіночка* [15] – *маленькая женщина-птичка* [33];

- *cutting-edge gallery* [36] – *передова галерея* [15] – *передовая галерея* [33];

- *ex-wife's things* [36] – *речі колишньої дружини* [15] – *вещи бывшей жены* [33];

- *modern-day lipstick* [36] – *сучасна помада* [15] – *современная помада* [33];

- *inter-city express* [36] – *міжміський експрес* [15] – *межгородской экспрес* [33];

- *early-morning vacuuming* [36] – *ранкове прибирання пилосмоком* [15] – *уборка пылесосом ранним утром* [33];

- *romantic train journeys* [36] – *романтичні подорожі потягом* [15] – *романтические поездки на поезде* [33];

- *full-length mirror* [36] – *дзеркало в повний зріст* [15] – *зеркало в полный рост* [33].

Із наведених прикладів бачимо, що іноді перекладачі скорочують словосполучення з епітетами, замінюючи два прикметники на один, іноді – перекладають дослівно, а іноді – передають зміст перенесенням епітету після іменника, чим пояснюючи його певну характеристику.

Епітети у художніх текстах є засобами образного мислення та індивідуально авторського бачення та сприйняття світу або дій у ньому. Основною і найвагомішою функцією епітетів у досліджуваному художньому творі та його перекладах – пробудження в уяві читачів яскравих картин, які емоційно впливають на читача і передають йому емоційний стан письменника. Експресивне звучання тексту посилюється поєднанням епітетів з іншими художньо-стилістичними засобами. Саме такі поєднання акумулюють модально-авторські конотації.

Виразально-експресивний потенціал номінації посилюється художньо-образними означеннями. Це, в свою чергу, сприяє тропеїзації та передає ту чи іншу ознаку предмета, що впливає на естетику художнього тексту.

Проаналізувавши теоретичний матеріал з проблематики дослідження епітетів, було виявлено закономірність, що найпоширенішою характеристикою епітетів серед усіх авторів, які займалися його вивченням у своїх доробках, є його образне визначення предмета. Слід звернути увагу, що епітет завжди суб'єктивний і він втілює унікальність світовідчуття, яка притаманна особистості.

Епітет зайняв почесне місце серед традиційних прийомів стилістики, але незважаючи на це та на плінну працю багатьох дослідників, в різних дослідженнях художніх текстів не існує загальноприйнятої та закінченої теорії епітета. Досі термін епітет використовується різними дослідниками у широкому і вузькому розумінні.

Багато дослідників погоджуються з тим, що стилістична функція епітетів полягає в їх відображенні характеристик предмету або явища з несподіваного боку, індивідуалізуючи якусь певну його ознаку та викликаючи у читача певне ставлення до зображуваного. За допомогою епітетів аторові вдається досягти особливої тонкості, виразності, глибини. Зазвичай конструкція епітету не є складною, а частіше елементарною. Вона складається з прикметника та іменника, такі структури називаються простими епітетами. Вони зустрічаються найчастіше і не залежать від часу, епохи та жанру.

В сучасній англійській мові все частіше можемо зустріти більш високу експресивність епітетів за рахунок транспозиції. Це okazіонільне функціонування словосполучення або речення, яке є цільнооформленим утворенням, відібражається інтонаційно, графічно або синтаксично.

Переклад епітетів з англійської мови на українську та російську в романі Пола Гоукінз «Дівчина у потягу» показав, що перекладачами було використано різні перекладацькі трансформації. Було проведено порівняння відмінностей у перекладах.

Отже, можемо підвести підсумок, що влучний переклад епітетів надає художній мові письменника безпосередній характер та впізнавану манеру мовлення. В той же час, стилістичні та смислові помилки знижують якість перекладу і їх слід уникати.

Література:

1. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык. 5-е изд., испр. и доп. М. : Флинта: Наука, 2002. 384 с.
2. Бархударов Л. С. Тетради переводчика. *Международные отношения*. 1974. № 1. С. 234.
3. Бирик С. П., Єрмоленко С. Я., Пустовіт Л. О. Словник епітетів української мови. К. : Довіра, 1998. 430 с.
4. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. 256 с.
5. Волковинський О. С. Епітет як носій та елемент стилю. URL : <http://www.lnu.edu.ua/faculty/inomov.new/Visnyk21/articles/37Volkovynskyi.pdf>
6. Волковинський О. С. Поетика епітета: пролегомени до теми. *Біблія і культура*. 2009. №11. С. 43.
7. Галич О. А. Теорія літератури : підручник. К. : Либідь, 2001. 486 с.
8. Гальперин И. Р. Очерки по стилистике английского языка. М. : Издательство литературы на иностранных языках, 1958. 459 с.
9. Гальперин И. Р. Стилистика английского языка. М. : Издательство литературы на иностранных языках, 1981. 434 с.
10. Гальперин И. Р. Стилистика английского языка : учебник. М. : Либроком, 2010, 2014. 336 с.
11. Ганич Д. І., Олійник І. С. Словник лінгвістичних термінів. К. : Вища школа, 1985. 360 с.
12. Голуб И. Б. Стилистика русского языка : учебное пособие. 11-е изд. М. : Айрис-пресс, 2010. 448 с.

13. Горбачевич К. С., Хабло Е. П. Словарь эпитетов русского литературного языка. М. : Наука, 1979. 567 с.
14. Горнфельд А. Г. Эпитет. *Вопросы теории и психологии творчества* / ред.-изд. Б. А. Лезин. 2-е изд., перераб. и доп. Харьков, 1911. С. 54.
15. Гоукінз П. Дівчина у потягу : роман / пер. з англ. І. Паненко. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2021. 320с.
16. Гуревич В. В. English Stylistics. Стилистика английского языка. М. : Флинта: Наука. 2008. С. 72.
17. Еремина В. И. Метафорический эпитет. *Известия АН СССР. Серия «Русский язык и литература»*. 1967. Т. 26. Вип. 2. С. 144–152.
18. Жирмунский В. М. К вопросу об эпитете. *Памяти П. Н.Сакулина*. М., 1931. С. 54.
19. Зорівчак Р. П. З історії українського художнього перекладу : Іван Світличний у спогадах Леоніди Павлівни Світличної. *Іноземна філологія*. Львів, 2004. Вип. 113. С. 244–245.
20. Казакова Т. А. Практические основы перевода. Санкт-Петербург : Союз, 2000. 320 с.
21. Комиссаров В. Н. Общая теория перевода : учебное пособие. М. : ЧеРо, 1999. 136 с.
22. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение. М. : Издательство ЭТС, 2010. 424 с.
23. Кочан І. М. Лінгвістичний аналіз тексту : навчальний посібник. 2-ге вид., перероб. і доп. К. : Знання, 2008. 423 с.
24. Кухаренко В. А. Интерпретация текста : учебное пособие. М., 1988. С. 46.
25. Літературознавчий словник-довідник / ред. рада: Р. Т.Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко. 2-ге вид., випр., доп. К. : Академія, 2007. 752 с.
26. Мацько Л. І., Сидоренко О. М., Мацько О. М. Стилїстика української мови : підручник. К. : Вища школа, 2003. 462 с.
27. Москвин В. П. Русская метафора. Очерк семиотической теории : монография. 2-е изд., перераб. и доп. М. : ЛЕНАНД, 2006. 184 с.
28. Онопрієнко Т. М. Епітет у системі тропів сучасної англійської мови : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Харків, 2002. 34 с.
29. Пелевина Н. Ф. Стилистический анализ художественного текста. М. : Просвещение, 1980. 272 с.
30. Сапогова Л. И. Переводческое преобразование текста. М. : Флинта: Наука, 2009. 320 с.

31. Селіванова О. О. Лінгвістична енциклопедія. Полтава : Довкілля. Київ, 2010. 844 с.
32. Тимофеев Л. И., Венгеров М. П. Краткий словарь литературоведческих терминов. М. : Учпедгиз, 1963. 376 с.
33. Хокинс П. Девушка в поезде : роман / пер. с англ. В. В. Антонова. М. : Издательство «АСТ», 2015. 384с.
34. Чижик-Полейко А. И. Стилистика русского языка. Синтаксис. Воронеж : Воронежский университет, 1966. 194 с.
35. Якобсон Р. О. О лингвистических аспектах перевода. *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике*. М., 1978. С. 16–24.
36. Hawkins P. The girl on the train : A Novel. London : Doubleday, 2015. 319 p.
37. Transformations of lexical units in the process of translation
URL : <http://waucondastore.com/transformations-lexical-units-process-translation/>
38. https://www.researchgate.net/publication/44709571_Metafora_ak_efektivn_ij_zasib_movnoi_ekonomii/
39. <https://nashaucheba.ru/v32407/?cc=1&page=8/>

ЗАСТОСУВАННЯ СТИЛІСТИЧНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ В ПРОЦЕСІ ПЕРЕКЛАДУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

Переклад є складним багатогранним явищем. Процес перекладу характеризується не просто заміною однієї одиниці мови іншою, у ньому відбувається зіткнення різних культур, різних особистостей, різних складів мислення, різних епох, різних рівнів розвитку, різних традицій. Переклад викликає велику цікавість у культурологів, етнографів. Сучасний стан теорії перекладу перебуває у процесі безперервного пошуку закономірностей, що характеризують перекладацьку діяльність, і навіть постійного уточнення предмета та об'єкта цієї науки.

Художній переклад – це переклад художніх текстів, що дозволяє освоювати світ, розширювати колективну пам'ять людства та стирати межі та бар'єри.

Проблеми перекладу текстів художніх творів досліджуються особливою лінгвістичною наукою – теорією художнього перекладу.

У сучасній теорії художнього перекладу виділяються три основні тенденції: 1) основна орієнтація переноситься з оригіналу на текст перекладу; 2) оцінний підхід замінюється на дескриптивний; 3) від тексту як одиниці мови теорія йде до функцій перекладу як частини культури мови перекладу [7, с. 27–28].

Сучасна теорія художнього перекладу базується на ряді положень, головним з яких є те, що «при формальній непередаваності окремого мовного елемента першотвору може бути відтворена його естетична функція в системі цілого і на основі цього цілого, і що передача функції при перекладі постійно вимагає зміни у формальному характері елемента, що є її носієм» [18, с. 334]. Основний принцип теорії художнього перекладу полягає в наступному: потрібно «розглядати кожне речення як частину цілого, передавати не тільки те, що про що в ньому йдеться, а й працювати над створенням художнього образу, загального настрою, характеристики атмосфери, персонажів тощо і вибору окремого слова, і синтаксичної структури та інших елементів» [7, с. 60].

Саме виділення теорії художнього перекладу як окремого наукового напрямку можливе на тій підставі, що текст художнього твору може бути типологічно протиставлений текстам нехудожнього характеру. Художнім текстом називають «єдність, що характеризується спільністю ідейно-тематичного змісту та естетичного впливу на читача – своєю основною

функцією» [15, с. 160]. Ця функція «реалізується на основі естетизації автором тексту зображуваної ним дійсності за допомогою художніх прийомів, які найбільш адекватно підходять для створення бажаного емоційного ефекту» [15, с. 21]. Проте, художній текст загалом поліфункціональний, оскільки він також виконує комунікативну та когнітивну функції.

Порівнюючи художні тексти з логічними (будь-які тексти нехудожнього характеру), В. Сдобніков та О. Петрова [14] виділяють низку відмінностей художніх текстів від інших:

1. Способом опису дійсності в художньому тексті, яка представлена у вигляді образу.
2. Метою створення тексту: крім естетичного впливу на читача, художній текст покликаний сформувати ставлення читача до змісту художнього твору.
3. Характером і способом презентації інформації: художній текст характеризується високим ступенем образності; частина інформації художнього тексту може бути передана імпліцитно з допомогою особливої якості художньої літератури, званої «змістовою ємністю». «Ця властивість проявляється у здатності письменника сказати більше, ніж каже прямий сенс слів у їхній сукупності, змусити працювати і думки, і почуття, і уяву читача» [10, с. 38]. І, нарешті, у межах художнього тексту мова також стає носієм інформації, тому твір художньої літератури є багаторазово закодованим текстом, що зумовлює його множинність прочитань і тлумачень.
4. Ступенем активності читача: художній текст передбачає певний ступінь «домислення», «співтворення» читача під час сприйняття твору.
5. Наявністю авторської позиції, образу автора, які створюють внутрішню єдність художнього тексту.
6. Композиційною різноманітністю.
7. Високим ступенем національно-культурної та тимчасової обумовленості.
8. Самодостатністю, оскільки будь-який художній твір можна розглядати як витвір мистецтва.

По відношенню до всіх цих особливостей, характерних для художнього твору, виявляється індивідуальна манера письменника, збереження та передача якої є першочерговими завданнями перекладача. Однак ці завдання є складними, оскільки будь-який переклад неминуче веде до заміни тих чи інших виразних засобів іншими, прийнятими в літературній традиції мови перекладу, а вибір варіанта перекладу має суб'єктивний характер, орієнтований на особистість перекладача. У цьому випадку неминуче виникає суперечність: з одного боку, щоб здійснювати художній переклад, перекладач сам повинен

мати літературний хист, тобто по суті бути письменником. З іншого боку, щоб бути письменником, потрібно мати своє естетичне бачення світу, свій стиль та манеру письма, які можуть не співпадати з авторськими. Таким чином, при перекладі відбувається зіткнення двох творчих особистостей, що передбачає або співпрацю, або конфлікт. Для того щоб це стало співпрацею, перекладач повинен «не просто глибоко вникнути в авторську естетику, в його спосіб мислення і спосіб його вираження, він повинен вжитися в ці думки, зробити їх на якийсь час своїми. Для повноцінного перекладу потрібне глибоке знання всієї творчості автора та всіх обставин створення перекладеного твору» [14, с. 409–410].

Проблеми передачі ідіостилу письменника безпосередньо стосуються стилістичних проблем перекладу художнього тексту. Оскільки переклад художнього тексту це насамперед інтерпретація, то неминучі стилістичні зсуви, які мають як об'єктивний, і суб'єктивний характер. А. Попович [13] виділяє такі типи стилістичних змін оригіналу: стилістична відповідність, стилістична субституція, стилістична заміна або інверсія, стилістичне посилення, стилістична типізація, стилістична індивідуалізація, стилістичне ослаблення, стилістична нівелювання та стилістична втрата. Зсув стилістичного характеру висловлюють певні тенденції, у яких перекладач виявляє себе як творча особистість і у своїй сукупності відображають творчу індивідуальність перекладача, під якою розуміється «система відхилень від тексту оригіналу, висхідна до певних творчих принципів, до певного підходу до завдань перекладу та, отже, до певного методу» [5, с. 160]. Як зазначає О. Назін «текст перекладу містить свого роду маркери, ґрунтуючись на яких можна зробити висновок про особистісні людини, яка перекладала текст. У будь-якого перекладача художнього тексту є свої, «улюблені», найбільш частотні для нього прийоми. Одна й та ж метафора може бути перекладена по-різному, і це зовсім не обов'язково позначається на якості перекладу» [10, с. 113–114].

При перекладі художнього тексту необхідно враховувати прагматичну задачу перекладу, яка полягає у досягненні бажаного комунікативного ефекту на читача. Прочитавши художній твір у перекладі, читач має відчутти силу літературного таланту автора оригіналу. Якщо перекладачеві вдалося цього досягти, можна говорити про адекватне відтворення комунікативного ефекту оригіналу. У зв'язку з цим художній переклад може бути прирівняним до комунікативного перекладу. «По суті, те, що часто називається літературним і, зокрема, художнім перекладом, насправді є саме комунікативним перекладом, що враховує – або програмує – прагматику реципієнта» [6, с. 15].

Беручи до уваги прагматичний аспект перекладу художнього тексту, під художнім перекладом ми розумітимемо вид перекладацької діяльності, основне завдання якого полягає у відтворення мовою перекладу мовного твору, здатного надавати художньо-естетичну дію на реципієнта перекладу, рівну тому впливу, який надає даний художній твір вихідною мовою. Відмінна риса художнього перекладу у тому, що у перекладі має місце зіткнення двох культурних систем, що неминуче породжує змішування культурних тенденцій. Текст перекладу у тематичному та стилістичному відношенні характеризується тим, що в ньому взаємоперекриваються дві культури. Кожен переклад, більшою чи меншою мірою, відображає цю суперечність, що позначається в рамках перекладацької комунікації терміном «міжпросторовий фактор у перекладі» [13, с. 131]. Завдання перекладача вирівнювати цей фактор. Кожне слово і кожен мовний елемент заряджений нескінченною кількістю різного роду смислових відтінків, і перекладачеві необхідно вибрати найбільш відповідний смисловий відтінок у даному контексті мови перекладу [9, с. 410]. Переклад повинен читатись як оригінал, і цій задачі підпорядковані всі перекладацькі рішення [20, с. 48–49].

Питання про переваги та недоліки в художньому перекладі надзвичайно важке. Переклад завжди можна розкритикувати, і ця критика буде обґрунтованою, оскільки «переклад – це завжди лише одне з можливих рішень, і не буває ідеального перекладу» [10, с. 116]. Проте, оцінюючи якість перекладів, потрібно виходити з відповідності образів оригіналу образам перекладу. Як стверджує А. Акопова «критерій вірності перекладу першотвору має бути, укладений у цілісному образі художнього буття оригіналу, причому критерій вірності кожного окремого образу перекладу – відповідний йому образ в оригіналі» [1, с. 87].

Отже, художній текст як об'єкт перекладу має низку відмінних властивостей, які впливають на процес і якість перекладу. В основі перекладу художнього тексту лежить передача думки, змісту оригіналу, яке виявляється ще раз у перекладі, але вже з допомогою інших засобів, які утворюють іншу систему знаків, мають свої закони.

Теоретики виділяють 4 основні проблеми перекладу художнього тексту:

1. Важкоперекладність окремих лексем тексту.
2. Вплив на переклад особи перекладача.
3. Незрозумілі критерії оцінки якості перекладів художніх творів.
4. Повна передача предметно-логічного змісту, стилістичних та образних елементів твору, а також менталітету та національних особливостей мислення.

Одним з основних та найцікавіших для вивчення у перекладацькій теорії є стилістичний аспект при перекладі іноземною мовою. Цей аспект вивчається лінгвістами, але не розглянутий повною мірою. Стилiстичний аспект при перекладі досить важливий, оскільки є необхідність передачі засобів експресії, закладених автором у тексті оригіналу.

Досвідчений перекладач намагається використовувати стилістичні прийоми, використані в оригіналі, щоб максимально передати яскравість та експресивне вплив на читача, який хотів створити автор оригінального тексту.

Перекладач може використовувати два способи: повністю скопіювати стилістичне засіб оригіналу або підібрати засіб, який зможе максимально точно створити емоційний вплив на читача. Це є прийом стилістичної компенсації, тобто не завжди правильно передати «метафору-метафорою», а необхідно передати «любов-любов'ю», тобто емоційний аспект. Для перекладача важливо передати не так форму, як функцію стилістичного прийому, що може мати на увазі якусь свободу дії: наприклад, лексичні прийоми можна передавати граматичними тощо.

Переклад як практичну діяльність налічує багатовікову історію. За тривалий час створювалося і спростовувалося безліч теорій про переклад, формулювався ряд визначень даному терміну. Основне завдання перекладу – досягнення максимальної адекватності тексту, що перекладається, при збереженні його комунікативної функції. Неточна чи неповна передача змісту оригіналу перешкоджає виконанню суспільної функції перекладу: зробити думки автора доступними членам іншого мовного колективу [19, с. 7]. Відштовхуючись від цієї думки, можна з достатньою певністю сказати, що першорядна мета, яка стоїть перед перекладачем під час роботи з текстом – це застосування необхідних перекладацьких трансформацій.

Для початку дамо визначення даному терміну: під перекладацькими трансформаціями прийнято розуміти процес зміни компонентів вихідного тексту, перебудова структурного змісту, заміну окремих мовних одиниць іншими, еквівалентними за змістом. Варто зазначити, що з XX століття і до теперішнього часу питанню про перекладацькі трансформації приділялося особливе значення. Л. Бархударов, наприклад, у своїй науковій роботі саме процес перекладу характеризував як міжмовну трансформацію: «...термін "процес" стосовно перекладу розуміється нами у суто лінгвістичному сенсі, тобто, як певного виду мовне, точніше, міжмовне перетворення або трансформація тексту однією мовою у текст іншою мовою» [2, с. 5]. Необхідність перекладацьких перетворень полягає у тому, щоб уникнути проблеми буквалізму, яка перешкоджає створенню адекватного в семантичному

та структурному змісті еквівалента вихідного тексту. За допомогою певного роду трансформацій виникає можливість створити текст мовою перекладу, рівний за змістом оригіналу, але не повторювати його стилістично, морфологічно і граматично.

Це зовсім не означає, що у перекладі має бути витримана структурна еквівалентність вихідному тексту – як було зазначено раніше, завдання перекладу полягає у передачі сенсу тексту, з допустимими відхиленнями від змісту оригіналу, але з дотриманням максимально можливої близькості до першоджерела. При цьому слід зазначити, що й зловживати перекладацькими трансформаціями не варто – існує ризик допущення вільностей та «перенасичення» тексту зайвою інформацією. Будь-які перетворення повинні проводитися згідно з узуальними нормами мови перекладу, забезпечуючи адекватність перекладу.

Відповідно до різних ступенів еквівалентності перекладу тексту існують кілька типів перекладацьких трансформацій [2; 7; 17]: стилістичні, граматичні (морфологічні, синтаксичні), лексичні, семантичні.

У нашому дослідженні особливу увагу буде приділено першому типу трансформацій. Стилiстичнi перетворення найскладнiше зробити, оскiльки для перекладу засобiв виразностi необхідно мати ґрунтовнi знання про стилiстичнi моделi вихiдного мови. Серед прийомiв, що потребують стилiстичних трансформацiй при перекладi українською мовою, видiляють: алiтерацiю, iнтерполяцiю (змiшування рiзних стилiв), лексичний повтор, метафору, метонiмiю, порiвняння, iронiю, епiтет. Стилiстичнi прийоми в англiйськiй та українськiй мовах несуть рiзну комунiкативну функцiю. Завдання перекладача полягає в тому, щоб або здiйснити передачу цiєї функцiї за допомогою вiдповiдних лексичних одиниць мови, або зробити заміну на схожий за змістом стилістичний прийом. У процесі перекладу важливо також враховувати денотативний фон, що дозволяє розпізнати специфіку експресивних виразів вихідної мови.

У даному дослідженні буде зроблено спробу проаналізувати застосування стилістичних трансформацій в процесі перекладу роману В. Теккерея «Ярмарок суєти» [21] українською мовою, зробленого О. Сенюк [16], їх адекватність та комплексність.

Як зазначалося вище, більшість лінгвістів поділяють думку, що всі перекладацькі трансформації діляться на лексичні, граматичні та стилістичні. Наразі ми спиратимемося на класифікацію вчених Л. Науменко та А. Гордєєвої. [11]

Під стилістичними трансформаціями, на думку Л. Науменко та А. Гордєєвої, розуміють «такі способи перекладу, за допомогою яких перекладач змішує стилістичні акценти, нейтралізуючи або, навпаки, актуалізуючи кононотавні відтінки значення, або ж адаптуючи мову перекладу до стилістичних норм, прийнятих у мові перекладу» [11]. До стилістичних перекладацьких трансформацій належать: логізація, експресивація, модернізація та архаїзація.

Більш докладно ми розглянемо їх на окремих прикладах перекладу роману.

У більшості випадків трансформації є виправданими. Найчастіше була застосована трансформація експресивації, рідше – модернізації.

Експресивація – це «спосіб перекладу шляхом заміни нейтральної одиниці мови оригіналу (МО) її стилістично-маркованим відповідником у мові перекладу (МП), що надає перекладу емоційно-експресивно то забарвлення» [11, с. 33], наприклад: *was in such a passion of tears* [11, с. 11] – *так розридалася*. В українському перекладі речення набуло більшого забарвлення.

У прикладі: *cry over a dead canary-bird* [21, с. 9] – *плакала над здохлою канаркою* [16, с. 7] також спостерігається експресивація, оскільки слово «*dead*» в англійській мові перекладається як «померлий», аніж «здохлий».

Наступний приклад: *But, lo!* [21, с. 11] – *та леле, що це?* [16, с. 9] Тут також прослідковується експресивація. В даному випадку «*lo*» має більш розмовний характер.

That Osborne's a devil of a fellow [21, с. 171] перекладено як «*справжній диявол*», хоча англійське словосполучення «*a devil of a fellow*» українською мовою перекладається менш експресивно, а саме «*хоробрий малий*». Та для того, щоб витримати стилістику тих часів, перекладачем було обрано більш емоційно забарвлене словосполучення «*справжній диявол*».

Ще один приклад експресивації: *Who proposed four horses and an elopement* [21, с. 172] – *Запропонувала йому втечу в кареті, запряженій четвериком* [16, с. 164]. Нам запропонували експресивний переклад словосполучення «*four horses*», як «*четверик*», хоча насправді воно перекладається звичайним «*чотири коні*».

Розглянемо речення *You're always talking nonsense* [21, с. 173] – *Завжди ви верзете казна-що* [16, с. 164]. Словосполучення «*talking nonsense*» перекладається менш експресивно, ніж пропонує нам перекладач, а саме: «*говорите дурниці*».

Osborne is not going to run off with a Duchess or ruin a milliner [21, с. 173] – *Осборн не має наміру тікати з герцогинею чи крутити голову модисткам* [16,

с. 164]. Словосполучення «*ruin a milliner*» переклали «*крутити голову модисткам*», тоді, коли воно має перекладатися менш експресивно насправді, а саме «*згубити модистку*».

Черговий приклад експресивації: *He's been engaged to her ever so long* [21, с. 173] – *Він заручений з нею хтозна-відколи* [16, с. 164]. «*Ever so long*» перекладається «*дуже довго*», а перекладач врахував за потрібне перекласти більш емоційно забарвленим словосполученням «*хтозна-відколи*».

Візьмемо для аналізу наступне речення: *And the man who calls her names had better not do so in my hearing* [21, с. 173]. Перекладач пропонує нам такий переклад: *І я нікому не радив би плескати про неї язиком при мені* [16, с. 164]. Але справжній переклад цього речення є менш експресивним: «*і тому, хто називає її ім'я, краще не робити цього в моїй присутності*». Це і є прикладом трансформації експресивації.

And he went home perfectly furious to quarrel with Dobbin [21, с. 174] – *Він помчав додому лаяти Доббіна* [16, с. 165]. Слово «*went*» має значення «*пішов*», а для більш експресивного забарвлення перекладач використала слово «*помчав*». Аналогічно і зі словом «*quarrel*», яке має значення «*сварити*», нам пропонують більш експресивний переклад: «*лаяти*».

Словосполучення *She's faultless* [21, с. 173] О. Сенюк переклала експресивним «*вона просто ангел*» [16, с. 164]. Але насправді українською воно має вигляд: «*вона бездоганна*».

Також трансформацію експресивації можна побачити в наступному прикладі: *I will upon my honour* [21, с. 173], яке було перекладено українською як «*ій-богу*» [16, с. 164]. Насправді переклад цього речення менш емоційно забарвлений: *I will upon my honour* перекладається як «*чесне слово*».

Також експресивацію можна прослідкувати у прикладі *those young fellows were roaring over the whisky-punch* [21, с. 176]. Для перекладу цього речення, як і у попередніх прикладах, було обрано більш емоційно забарвлений варіант перекладу *які горлали ті гульвіси за чаркою віскі* [16, с. 167] замість менш експресивного, який є прямим перекладом: *тих молодих людей, які шуміли після випитого віскі*.

He growled out a blessing, which sounded as gruffly as a curse [21, с. 177]. А це речення мало б перекладатися: *Він буркнув благословення, яке прозвучало так грубо, наче прокляття*. Але в цілях передачі читачеві колоритності речення, напевно, було прийнято рішення перекласти: *Старий пробубонів молитву, що в його устах прозвучала швидше як прокльони* [16, с. 167].

Експресивація також є в реченні *His good humour contrasted with his father's severity* [21, с. 182]. Дслівний переклад українською: *Його гарний*

настрій контрастував з батьківською строгістю. Але ми маємо більш забарвлений переклад: *Його веселість ще дужче впала в око поряд із понурою мовчанкою батька* [16, с. 173].

Ще один яскравий приклад *she told me to hold my stupid tongue* [21, с. 177]. В перекладі це речення має вид *вона сказала, щоб я стулила свою дурну пельк у* [16, с. 166]. Словосполучення «*to hold my stupid tongue*» в якомусь іншому випадку повинно було б перекладатися «*притримати свого дурного язика*». Але в нашому випадку, перекладач прагнув експресивності в перекладі.

Речення *Since Miss C. was took ill* [21, с. 194] в перекладі має вигляд *Відколи міс Кроулі заслабла* [16, с. 179]. Та «*took ill*» можна було б перекласти просто «*захворіла*».

І наостанок речення *Oh, thou poor panting little soul* [21, с. 195]. Для краси перекладу і збереження стилю автора О. Сенюк словосполучення «*panting little soul*» переклала як «*бідолашина схвильована пташко*» [16, с. 180], замість «*маленька важко дихаюча душа*», як то насправді перекладається.

Не оминула авторка перекладу і трансформації логізації.

Логізація – це «спосіб перекладу шляхом заміни емоційно-експресивної або етномаркованої одиниці МО стилістично нейтральним її відповідником у МП, що усуває або послаблює естетичну функцію першотвору» [11, с. 32], наприклад: *reprobate as he was* – *хоч який непутящий*. Насправді «*reprobate*» українською краще було б перекласти як «*негідник*», але перекладач вирішила передати його менш експресивним «*непутящий*».

Логізація також прослідковується і в наступному прикладі: *Being an invalid* – як *хворий*. Англійське «*invalid*» не переклали як «*інвалід*», а обрали більш нейтральний варіант «*хворий*».

І у прикладі: *although she had a Roman nose and a turban* [21, с. 14] – *хоч мала римський ніс і носила на голові високий капелюшок* [16, с. 10], більш експресивне «*turban*» переклали звичайним «*капелюшок*».

Словосполучення *was so much choked by emotion* [52, с. 191] українською мало б перекладатися експресивним «*душили емоції*», але перекладачка вирішила, що стилістично більше підходить «*була схвильована*» [51, с. 174].

Слово «*prattle*» в реченні *Miss Crawley allowed Briggs to prattle on without interrupting her too much* [21, с. 517] – *Міс Кроулі дала змогу компаньйонці вибалакатись, майже не перебиваючи її* [16, с. 471], перекладається більш експресивно, аніж «*вибалакатись*» (скоріше, «*базікати*» або «*теревенити*».)

His ill-treatment tend to shorten her life [21, с. 518] – *Знущання з нього не вкорочувало їй життя* [16, с. 470]. В цьому прикладі можна не погодитись з

перекладом «*ill-treatment*» – знування, адже дійсним перекладом є «жорстоке поводження».

Також логізацію можна побачити в прикладі: *almost choked himself with a cup of tea* [21, с. 173], що переклали як *мало не захлинувся чаєм* [16, с. 153]. Але насправді «*choked himself*» краще перекласти «мало не вдавився».

Наведемо ще декілька прикладів: *heavy cavalry was maddened by defeat* [21, с. 201] О. Сенюк переклала *важка кавалерія зазнавала прикрої поразки* [16, с. 183], натомість як мала б перекласти *кавалерія збожеволіла від поразки*.

Речення *Amelia trembled in her place* [21, с. 181] було перекладене менш експресивно, ніж мало б бути, а саме *Емілія холола зі страху* [16, с. 173]. Слово «*trembled*» в українській мові має значення «*тремтіти*». Тобто виходить, що *Емілія тремтіла, сидючи на своєму місці*.

Трансформацію модернізації, як зазначалось вище, було використано менш за все, але ж наведемо декілька прикладів.

Модернізація – це «спосіб перекладу застарілих, архаїчних слів та висловів, а також слів-історизмів більш сучасними їх відповідниками, що послаблює естетичну функцію першотвору» [11, с. 34], наприклад : *Drive on, coachman* [21, с. 12] – *можна рушати* [16, с. 9]. Це речення мало б перекладатися як «*Жени, ямищик*», але перекладач вирішила, напевно, що «*ямищик*» – це занадто застаріле слово.

У прикладі: *partiality for the tavern* [21, с. 20] – *вчащати до пивниць* [16, с. 18], «*tavern*» повинно було б перекладатися як «*таверна*», але перекладач обрала більш сучасне «*пивниця*».

Так само, як і словосполучення *abound in villains* [21, с. 10] – *аж кишить негідниками* [16, с. 9], мало б перекладатися «*рясніє лиходіями*», наприклад.

Mrs. O'Dowd, the good housewife, arrayed in curl papers and a camisole, felt that her duty was to act, and not to sleep, at this juncture [21, с. 443]. Це речення О. Сенюк переклала як *Міс О'Даун, у напільйотках і в нічній кофті, вирішила, що за таких обставин вона, як добра господиня, повинна діяти, а не спати* [16, с. 398]. Але насправді речення перекладається так: *Місіс О'Дауд, гарна господиня, зодягнена в завитки паперу і камзол, відчувала, що її обов'язком було діяти, а не спати, на даному етапі*. Як ми бачимо, більш застарілі слова перекладачка передала більш сучасними для легшого сприйняття.

А ось речення *she packed his travelling valise* [21, с. 443] могло б перекладатись більш експресивно застарілим, наприклад: *вона спакувала його дорожній саквояж*. Та натомість подібного перекладу, ми бачимо більш сучасне *вона й заходила ся пакувати його ранець* [16, с. 398].

В словосполученні *partaking of this coffee* [21, с. 444] також була виявлена трансформація модернізації. Так, замість «відвідати» або «скуштувати» цю каву, його перекладають звичайним сучасним словом «пити» [16, с. 399].

Слово «news» в реченні *When the final news arrived* [21, с. 445], зважаючи на тематику тору, можна було б перекласти, наприклад, більш застарілим «звістка», але перекладач вважала за потрібне перекласти його звичайним сучасним словом «новини».

І наостанок, **архаїзація** – це «спосіб перекладу сучасної загальноновживаної лексики застарілими, архаїчними словами та висловами, а також словами-історизмами для відтворення історичних реалій або надання мові перекладу необхідного стилістичного забарвлення» [11, с. 35], наприклад : *but her face blushed with rosy health* [21, с. 21] – її рум'яне личко нашіло здоров'ям [16, с. 18]. У цьому прикладі просліджується архаїзація, тому що краще було б перекласти, наприклад «почервоніло здоровим рум'янцем», але використавши цей прийом, перекладач ніби наблизилася нас до тієї епохи, того часу. Тим самим зберегла стилістику даного твору.

А англійське слово «carriage» у словосполученні *in the carriagem* [21, с. 16] – в карету, має переклад «вагон або екіпаж». У цьому випадку також метою перекладача було збереження стилістики.

Embroider beautifully [21, с. 19] – пречудово галтувала [16, с. 17], в українському перекладі «галтувала» більш застаріле слово, ніж «embroider» в англійському, де «embroider» перекладається як «вишивати або прикрашати». Але так речення не стало б настільки яскравим, і стилістика твору, скоріш за все, була б втрачена.

Ще приклад архаїзації можна побачити в реченні: *And not the first either, – said Ensign Spooney to Ensign Stubble* [21, с. 171], слово «Ensign» можна було б перекласти словом, яке в наш час більше на слуху, тобто «прапорищик», наприклад. Але воно було перекладене як «хорунжий».

Словосполучення *advertise my engagement* [21, с. 172] переклали застарілим «трубила про мої заручини» [16, с. 164]. Для сприймання твору сучасним читачем, правильніше було б перекласти «рекламувала». Але перекладач переслідував інші цілі, а саме, збереження для читача колориту тих часів.

Наведемо ще приклад архаїзації: *He's a great soldier* [21, с. 173] – він чудовий воїн [16, с. 167]. Але слово «soldier» не переклали більш сучасним «солдат», а навмисно обрали більш застаріле «воїн».

A travelling chariot with a lozenge on the panels [21, с. 189] – дорожня карета з ромбовидним гербом на дверцятах [16, с. 176]. У цьому реченні слово «карета» і є тим самим прикладом архаїзації, про який йде мова.

Miss Crawley's maid [21, с. 190] – покоївка міс Кроулі. Слово «maid» краще було б перекласти більш сучасним словом «служниця», аніж «покоївка», як запропонувала нам перекладачка.

Архаїзацію можна побачити також в цьому реченні: *The Captain coming out, curling his mustachios, mounted the black charger pawing* [21, с. 191] – Капітан вийшов надвір, покрутив вуса й сів на свого вороного [16, с. 184]. Саме застаріле слово «вороний» і є яскравим прикладом трансформації архаїзації.

В реченні *blew open the drawing-room door* [21, с. 192] прикладом архаїзації є нейтральне слово «open», яке було перекладено як «розчахнула», замість сучасного «відкрила». *Буря розчахнула до вітальні* [16, с. 184].

He was always in her antechamber [21, с. 192] – Він завжди сидів в неї в передпокої. В наші дні англійське «antechamber» ми б переклали «в прихожій» [16, с. 185], замість застарілого «в передпокої».

Ще одним прикладом є словосполучення *infatuated guardsman* [21, с. 193] – закоханий гвардієць [16, с. 185], де «guardsman» перекладається більш сучасним «караульний».

В реченні *Well, his father's a City man – immensely rich, they say* [21, с. 206] перекладач також використала трансформацію архаїзації, коли переклала його таким чином, щоб були використані застарілі слова. *Що ж, його батько купець і, кажуть, страшенно багатий* [16, с. 187]. А насправді могла б перекласти, наприклад: *Ну, кажуть, що його батько – бізнесмен, неймовірно багата людина*. Сучасне «бізнесмен» вона замінила застарілим «купец».

Сучасне слово «бінокль» у наступному прикладі перекладач Ольга Сенюк замінила застарілим «лорнетки». *All in full view of the jealous opera-glass opposite* [21, с. 206] – І всі на виду в заздрісної лорнетки, спрямованої на неї з другого боку зали [16, с. 187]. Це і є приклад трансформації архаїзації.

Якщо взяти до уваги проблеми виправданості застосування тієї чи іншої трансформації, необхідно зазначити, що існують і такі випадки в перекладі роману, коли перекладач не використав жодної стилістичної трансформації, а вона, можливо, зовсім не була б зайвою.

Візьмемо для прикладу речення: *But as we are to see a great deal of Amelia, there is no harm in saying, at the outset of our acquaintance, that she was a dear little creature* [21, с. 11]; тут необхідно звернути увагу на словосполучення «she was a dear little creature», О. Сенюк переклала його як «вона була дуже милим

створінням» [16, с. 8]. Але, на нашу думку, було б виразніше перекласти, наприклад, «чарівним маленьким янголятком».

Наступний приклад: *I have been treated worse than any servant in the kitchen* [21, с. 20]. Тут «*servant in the kitchen*» переклали «кухарка», хоча, для того щоб зберегти стилістику твору і перенести читача у ті часи, можна було б використати трансформацію архаїзації, і перекласти як «*стряпуха*».

She doesn't know a word of French, and was too proud to confess it [21, с. 15]. В першій частині речення варто було б використати трансформацію експресивізації. Наприклад, «*вона по-французьки ні бе ні ме*».

Ось, наприклад, речення, яке можна було б перекласти, застосувавши трансформацію логізації, на нашу думку, але перекладач цього не зробила. *Amelia died with laughing at Osborne's stories* [21, с. 15] – *Емілія вмирала зі сміху* [16, с. 13]. Можна було перекласти нейтральним «*дуже сміялася*», але тоді б не була передана вся стилістика твору тих часів.

Трансформацію експресивасії можна було б використати також у наступному прикладі: *I'll have no lame duck's daughter in my family* [21, с. 16]. – *Я не хочу брати в свою родину дочку банкрута* [16, с. 15]. Цілком ймовірно було б замість «*банкрута*» використати «*дочку невдахи*», як воно є насправді.

Наступний приклад: *She put away this card in her work-box amongst her most cherished personal treasures*. Англійське слово «*work-box*» ми пропонуємо перекласти українською «*робочий ящик*», замість «*робоча скринька*».

As she got well, she was pining for society [21, с. 517]. – *Одужавши, вона почала нудитися за товариством* [16, с. 487]. Але краще, на нашу думку, було б перекласти «*Коли вона одужала, почала нудьгувати за суспільством*».

As she got well, she was pining for society. Mr. Creamer, her medical man, would not hear of her returning to her old haunts and dissipation in London. [21, с. 518] – *А містер Крімер, її лікар, навіть чути не хотів про те, що вона повернулася до свого колишнього, бурхливого способу життя в Лондоні* [16, с. 487]. У даному випадку, аби максимально стилістично наблизитись до тих часів, англійське «*medical man*» краще було б перекласти, використовуючи трансформацію архаїзації. Наприклад, «*цирульник*».

Аби уникнути тавтології в реченні *You're a stupid fool!* [21, с. 173] – *Ви дурень дурнем!* [16, с. 157] на нашу думку, краще перекласти його, наприклад «*дурний бовдур*». Стилiстика і сутність речення залишаться неушкодженими, і тавтологію вдасться оминати.

Trills of the Nightingale [21, с. 174] – *Солов'їний спів* [16, с. 167]. У цьому випадку можна, на нашу думку, використати трансформацію логізації і перекласти речення як «*трелі солов'я*», наприклад.

А ось в перекладі словосполучення «*a devilish fine girl*» [21, с. 425] можна було б використати трансформацію логізації і перекласти його не так експресивно, як це зробив перекладач, а саме: «*гарна з біса дівчина*» [16, с. 309], а, наприклад, нейтральним «*неймовірно гарна дівчина*».

І нарешті, розглянемо випадки, коли перекладач використав стилістичну трансформацію, але вона, на наш погляд, виявилася зайвою. *The pompous vanity of the old schoolmistress, the foolish good-humour of her sister, the silly chat and scandal of the elder girls, and the frigid correctness of the governesses equally annoyed her* [21, с. 15].

Словосполучення «*the silly chat*» [21, с. 24] переклали українським «*дурні теревені*» [16, с. 17] (трансформація логізації), але, ми вважаємо, що стилістика тексту не порушилась би, якщо перекласти «*безглузді балачки*».

В реченні *When he was drunk, he used to beat his wife and daughter* [21, с. 14] аналогічно до попереднього прикладу англійське «*to beat his wife*» можна перекласти як «*бив свою дружину*», а не «*лупцював*» [16, с. 11] (трансформація експресивіції). Стилістика у даному випадку не постраждає.

Накшталт цих прикладів: *She doesn't know a word of French, and was too proud to confess it* [21, с. 16]. Другу частину можна перекласти «*була занадто гордою, щоб зізнатися в цьому*», замість запропонованого перекладачем «*гордість, бач, не дозволяє*» [16, с. 14] (трансформація експресивації).

Soup? says Mr. Osborne, clutching the ladle, fixing his eyes on her, in a sepulchral tone [21, с. 182] – *Супу?* – *замогильним голосом спитав старий, схопивши ополоник і зиркнувши на Емілію* [16, с. 173]. Словосполучення «*fixing his eyes*» переклали експресивним «*зиркнувши*», у той час, як краще було б так і залишити, наприклад: «*спрямувавши на неї погляд*». Так перекладач вирішила все ж таки використати в цьому прикладі трансформацію. А саме, трансформацію експресивації.

Розглянемо наступний приклад, коли перекладачем була використана трансформація логізації, але, на нашу думку, вона є зайвою у конкретному випадку: *What could Lady Southdown mean by leaving a card upon you, I wonder, Miss Briggs?* 'said the republican Miss Crawley; upon which the companion meekly said 'that she hoped there could be no harm in a lady of rank taking notice of a poor gentlewoman. [21, с. 516] Переклад: *Цікаво, що подумала леді Саутдаун, коли залишила картку для тебе, Брігс? – запитала стара республіканка, і компаньйонка покірно відповіла їй, що «вона не бачить нічого поганого в тому, що шляхетна леді виявила свою увагу вбогій дворянці»* [16, с. 477]. Англійське слово «*companion*» перекладене як «*компаньйон*», але краще було б, на нашу думку, перекласти нейтральним словом «*товариш*», а експресивне слово

«*gentlewoman*» українською також має значення «дама». Тому можна було б перекласти не «дворянка», а «дама». А також «*poor*» – «вбогий» замінити менш експресивним «бідний».

Ще приклад. У реченні *She put away this card in her work-box amongst her most cherished personal treasures* [21, с. 516] останню частину краще було б перекласти не «до найдорожчих своїх скарбів» [16, с. 477], а, наприклад «серед її найзаповітніших особистих скарбів» для того, щоб надати більшого забарвлення конкретному реченню.

The dowager did not say a word about the state of Miss Crawley's soul [21, с. 517] – Графиня жодним словом не згадувала про стан душі міс Кроулі [16, с. 478]. Ми дозволимо собі не погодитися з перекладом слова «*dowager*», адже перекладачка передала його як «графиня». Та українською воно має переклад «вдова». Перекладачем була використана трансформація архаїзації.

And above all, about doctors, quacks, and the particular merits of Dr. Podgers, whom she then patronised [21, с. 518] – Особливо ж про лікарів-дурицистів, і дуже хвалила Поджерса, якому вона тоді протегувала [16, с. 478]. Не можемо погодитися з перекладом «лікарів-дурицистів», тому що «*doctors, quacks*» краще перекласти «лікарів-шарлатанів». Для більшої забарвленості перекладач використав у своєму перекладі трансформацію експресивації.

When the Countess Dowager of Southdown fell foul of the Corsican upstart, as the fashion was in those days, and showed that he was a monster stained with every conceivable crime, a coward and a tyrant not fit to live, one whose fall was predicted [21, с. 517] – Коли вдова-графиня почала наплюжити корсиканського вискочня, як тоді всі його наплюжили, доводячи, що він мерзотник, який заплямував себе всілякими злочинами, що він боягуз і тиран, негідний того, щоб йому дарували життя, що він з самого початку був приречений на загибель [16, с. 479]. «*Fell foul of*» було перекладено експресивним «наплюжити», але насправді воно перекладається «сварити».

Також не погоджуємося з перекладом слова «*monster*», тому що воно має значення «потвора», а перекладач передав його словом «мерзотник». У даному прикладі ми маємо справу з трансформацією експресивації, якої, для точності перекладу, на нашу думку, тут не має бути.

This orthodox horror of Romish superstition saved Pitt Crawley [21, с. 518] – Така ортодоксальна відраза до католицької єресі врятувала Пітта Кроулі [16, с. 483]. В цьому прикладі слово «*orthodox*» – «православний», замінили більш експресивним як для нашої мови «ортодоксальний». Тут прослідковується трансформація експресивації, яка, на нашу думку, не є виправданою, оскільки стилістика та зміст твору аж ніяк не міняються, якщо використати прямий аналог

перекладу слово «православний». Аналогічним є в наступне слово з цього речення «horror», яке було перекладене українською мовою «відраза», але це не є правильним. Тому що прямим його перекладом є слово «жах». І останній приклад з цього речення: «*Romish superstition*» – «католицька єресь». Доцільніше, на нашу думку, було б сказати «римське марновірство».

Також трансформація експресивації невинувато, на нашу думку, була використана в прикладі *That was generally a successful means of cajoling the old gentleman* [21, с. 183] – *Це був випробуваний спосіб підлеститись до старого джентльмена* [16, с. 167]. Замість «підлеститись», можна було б залишити нейтральне «умовити». Ідея і стиль твору, з нашого погляду, не постраждали б.

Ще один приклад: *It is devilish fine wine, said the Eyebrows, and they looked more good-humoured* [21, с. 184] – *Еге ж, нічогісеньке вино, – погодились насуплені брови і явно полагіднішали* [16, с. 167]. Емоційно забарвлене і влучніше «диявольськи прекрасне вино» замінили невинуватим, на нашу думку, «нічогісеньке вино».

Don't push me too hard [21, с. 185] – *Не напосідайте ж так на мене, хай йому грець* [16, с. 173]. В даному випадку була використана трансформація експресивації. Краще, ми вважаємо, було б залишити «не тисни на мене так сильно».

Також, вважаємо, не постраждав би стиль твору, якщо в наступному прикладі не використовувати трансформацію експресивації. *I don't ugrudge 'em* [21, с. 186] – *і я не трушуся над ними* [16, с. 174]. Точніше було б замість «не трушуся», залишити «не шкодую».

Аналогічне спостерігаємо і в наступному прикладі: *Began to play with the chicken on her plate* [21, с. 191] – *Почала колупати виделкою курча* [16, с. 177]. Ми вважаємо, що тут не потрібна була трансформація логізації. І замість «колупати виделкою курча», краще залишити «гратися з куркою на тарільці».

І, нарешті, останній приклад, в якому перекладач використала трансформацію (у даному випадку, експресивації), але, з нашого погляду, в цьому випадку вона невинувата: *Sent me twenty pound, damned old screw*. [21, с. 426] – *Подарувала мені двадцять фунтів, клята стара скнара* [16, с. 407]. Другу частину речення краще перекласти не настільки експресивно, замінюючи доволі грубе «клята стара скнара» на більш нейтральне «жадібна стара».

Підсумовуючи проведений аналіз, слід зазначити, що стилістичні прийоми різних мов мають одну основу, однак їх функціонування в мовленні відрізняється. Одні і ті ж прийоми мають різний ступінь вживаності, виконують різні функції і мають різну питому вагу в стилістичній системі кожної мови,

чим і пояснюється необхідність трансформацій. Стилiстичнi замiни так само можливі і необхідні, як і замiни граматичні та лексичні.

У художньому перекладі дуже важливо зберегти форму, зміст, структуру та естетичну дію оригіналу тексту.

У художнього перекладу є ряд своїх особливостей.

Першою і найочевиднішою є така особливість художнього перекладу, як небуквальність. Сам собою художній переклад – це дуже вільний вільний переклад, який вимагає точності, на відміну технічного перекладу, де точність гранично важлива.

Другою важливою особливістю художнього перекладу є зв'язок з особливостями перекладеного тексту. Найчастіше перекладачеві, який перекладає художній текст, доводиться працювати з фразеологізмами та фразеологічними зворотами, які при точному перекладі не відображатимуть смислове навантаження тексту, тому необхідно знаходити еквіваленти у мові, якою перекладається текст. Нерідко перекладачеві доводиться мати справу з грою слів. Гра слів – це особливий вид гумору, який не піддається перекладу іншою мовою. У такому разі перекладачеві потрібно «обігрувати» слова у перекладеному тексті. Це все робиться для того, щоб відтворити гумористичний ефект. Саме гра слів є складним моментом у мистецькому перекладі.

Третьою особливістю художнього перекладу є особистісний переклад. Справа в тому, що зробити справжній художній переклад може лише перекладач, який має письменницькі здібності. Адже часто в художньому перекладі не так важлива точність тексту, що перекладається, скільки відчуття, які залишаються у читача після прочитання цього тексту. Текст, який був перекладений, повинен викликати такі самі почуття та переживання у читача, як і оригінал.

Четвертою особливістю художнього перекладу є обов'язкове дотримання стилю тієї чи іншої епохи та відповідність культурним особливостям. Перекладач повинен спочатку перейнятися текстом, досліджувати епоху, до якої належить той чи інший художній твір. Наприклад, викликати труднощі можуть твори східних авторів, які сповнені цитатами з Корану та виразами з повсякденного життя арабів, які просто неможливо перекласти дослівно.

Результати порівняльного аналізу тексту оригіналу та кінцевого варіанту тексту перекладу дозволяють зробити висновок, що для досягнення змістової близькості перекладу до тексту оригіналу потрібно застосовувати перекладацькі трансформації. У перекладі роману В. Теккерея «Ярмарок суєти», зробленого О. Сенюк, у більшості випадків трансформації є

виправданими. Перекладачкою були використані всі види стилістичних трансформацій: експресивація, логізація, модернізація, архаїзація. Найчастіше була застосована трансформація експресивації, рідше – модернізації. Це, напевне, пояснюється тим, що автор перекладу хотіла зберегти стилістику твору, але і максимально наблизити читача до подій того часу, коли був написаний твір. Але здебільшого трансформації носили комплексний характер: задля досягнення адекватності – головної мети перекладу – перекладачка застосовувала декілька трансформацій одночасно.

Література:

1. Акопова А. Образ и художественный перевод. Ереван: Издательство Академии наук АрмССР, 1985. 149 с.
2. Бархударов Л. С. Язык и перевод. М. : Международные отношения, 1975. 240 с.
3. Бусакевич А. В., Остапенко С. А. Виправданість застосування стилістичних трансформацій в процесі перекладу художнього тексту (на матеріалі роману У. Теккерея «Ярмарок марнославства»). URL: http://www.rusnauka.com/13_EISN_2013/Philologia/6_136547.doc.htm
4. Гальперин І. Р. Текст як об'єкт лінгвістичного дослідження М. : Наука, 1981. 264 с.
5. Гачечиладзе Г. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. изд. 2-е. М., 1980. 160 с.
6. Казакова Т. А. Практические основы перевода. English – Russian. Учебное пособие. СПб.: Лениздат; Издательство «Союз», 2002. 320 с.
7. Комиссаров В. Н. Общая теория перевода. Проблемы переводоведения в освещении зарубежных ученых. Учебное пособие. М. : ЧеРо, 1999. 134 с.
8. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту. Навчальний посібник для студентів старших курсів факультетів англійської мови/ Вінниця : Нова книга, 2004. 272 с.
9. Лосев А. Ф. О понятии языковой валентности. *Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз.* 1981. Т. 40. Вып. 5. С. 403–413.
10. Назин А. С. Сопоставительное исследование метафор в романе Дж. Р. Р. Толкина «Хоббит, или туда и обратно» и его переводах на русский язык: дис.... канд. фил. Наук. Екатеринбург, 2007. 201 с.
11. Науменко Л. П., Гордєєва А. Й. Практичний курс перекладу з англійської мови на українську: навч. посібник. Вінниця: Нова книга, 2011. 136 с.

12. Остапенко С. А. Варіативність застосування стилістичних трансформацій у процесі перекладу художнього тексту. *Теоретичні й прикладні проблеми сучасної філології: збірник наукових праць*. Слов'янськ : Вид-во Б. І. Маторіна, 2019. Вип. 8. Частина II. С. 23–28.
13. Попович А. Проблемы художественного перевода. М. : Высшая школа, 1980. 198 с.
14. Сдобников В. В., Петрова О. В. Теория перевода: (учебник для студентов лингвистических вузов и факультетов иностранных языков). М. : АСТ: Восток – Запад, 2007. 448 с.
15. Солодуб Ю. П. Теория и практика художественного перевода: учеб. пособие для студ. лингв, фак. высш. учеб. Заведений. М. : Издательский центр «Академия», 2005. 304 с.
16. Теккерей В. М. Ярмарок суєти: роман без героя / пер. О. Сенюк. К. : Вища шк., 1983. 621 с.
17. Теорія перекладу: для студентів 3-4 курсів ф-ту «Референт-перекладач», які навчаються за спеціальністю 035 Філологія (Переклад) /Нар. укр. акад., [каф. теорії та практики перекладу; авт.-упор. О. А. Кальниченко]. Харків : Вид-во НУА, 2017. Ч. 1. 64 с.
18. Федоров А. В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). М. : Филология три, 2002. 415 с.
19. Фурсова И. Н. Специфика перевода художественного текста. URL: <https://www.alba-translating.ru/ru/ru/articles/2015/fursova.html>
20. Savory, Th. Threat of Translation. London, 1957. 120 p.
21. Thackeray, W. Vanity Fair: Upper Level. L. : Macmillan Education, 2007. 144 p.

МОВНА ГРА В РОМАНІ ДЖОНАТАНА ФОЄРА «EVERYTHING IS ILLUMINATED» "ВСЬО ЯСНО" ЯК ПЕРЕКЛАДАЦЬКА ПРОБЛЕМА

Феномен мовної гри привертає увагу багатьох дослідників, формуються різні підходи до її розуміння, та виникає безліч визначень та трактувань цього явища. Погляд на мову з погляду її функціональності у процесі мовної гри пов'язаний з дослідницькою діяльністю Л. Вітгенштейна, Н. Вінера, фон Неймана, А. Греймаса, С. Аттардо, Дж. Лакоффа, Ю. Караулова, І. Горелова, В. Саннікова, О. Ірисханової та інших вчених.

Спочатку термін мовна гра, вперше введений австрійським філософом ХХ століття Людвігом Вітгенштейном, відсилав не до процесу продукування жартів, але до свого роду формату освоєння дійсності. Дослідник визначав мовну гру як процес імітації мови, інакше кажучи, повторення за педагогом назв предметів, під час якого відбувається освоєння мовних навичок. Альтернативне трактування даного феномену визначає мовну гру як особливу мовну ситуацію, наприклад, повідомлення інформації про якусь подію або роздуми про неї, твір історії, театральне уявлення, переклад тексту тощо. [2, с. 9] Таким чином, мовна гра постає як процес комбінування різних компонентів (сенсів слів, словосполучень, мовних оборотів) відповідно до комунікативної ситуації, що справді нагадує гру в кубики чи конструктор. Отже, мовна гра у поданні Л. Вітгенштейна є творчий процес породження, висловлювання та передачі думок людей один одному, завжди прагматично мотивований [2, с. 5].

Мовна гра є складним багатоплановим та багаторівневим явищем, що ускладнює її вичерпне визначення. Феномен мовної гри може бути обумовлений, по-перше, необхідністю вираження додаткового сенсу, заснованого на творчому використанні у мові знання мови. По-друге, навмисним для цієї мети застосуванням мовних засобів без порушення норми або усвідомленим відступом від неї. По-третє, феномен мовної гри заснований і на зверненні до прецедентних слів та текстів, фонових знань як автора, так і читача.[7]

Мовна гра дозволяє визначити межі норми, відзначити непомічені особливості та закономірності розвитку та функціонування мови, зумовлені активним впливом на слово, використанням його властивостей: розчленовування, здатності до сплетення, зміни значення у словосполученні, що відображає мовну мінливість та потенційну можливість надання слову

бажаної форми, зберігаючи «свіжість» сприйняття дійсності [8, с. 78]. Мовна гра передбачає деяку мовну неправильність (або незвичайність, нестандартність), яку автор усвідомлює та навмисно допускає для досягнення певних цілей. [7, с. 17]

Перекладацькі рішення при відтворенні мовної гри на стилістичному рівні продовжують цікавити як теоретиків, так і практиків перекладу (І. Корунець, М. Гарбовський, Я. Рецкер та інші). Тому дуже важливо показати чинники, які можуть сприяти чи заважати адекватному відтворенню англomовної гри в перекладах українською мовою. На думку А. Усолкіної, феномен мовний ігри являє собою унікальну форму мислення, яка полягає у навмисному порушенні мовної схеми та мовної норми з метою досягнення комічного ефекту. [11, с. 9]

Матеріалом дослідження обрано роман американського письменника Джонатана Сафрана Фоєра «Everything Is Illuminated» (2002) та два його українських переклади, виконані Ростиславом Семківим «Все ясно» (2005) та «Всьо ясно» (2017).

Д. Фоєра можна вважати сучасним письменником, оскільки його ім'я набуло популярності не так давно. На сьогоднішній день Фоєр є одним з найбільш обговорюваних романістів останнього десятиріччя. І справа швидше не в змісті його творів, а в його незвичайному стилі і манері спілкуватися з читачами на сторінках своїх книг.

Джонатан народився в Вашингтоні, округ Колумбія, в 1977 року в багатодітній єврейській родині. Мати народилася в Польщі після Другої Світової війни і провела своє раннє дитинство в таборі переміщених осіб у Німеччині. Вона має українське коріння, її родичі в 40-х роках мешкали в Луцькій області. Фоєр захопився літературою будучи студентом Прінстонського університету, записавшись на письменницькі курси. Ще тоді юнак мав цікаву манеру написання та найнеобхіднішу якість письменника – енергію.

Першою нагородою Фоєра був Університетський приз за найкращий твір про його дідуся по материнській лінії, якому вдалося вижити під час Холокосту на території України. Для участі у конкурсі його спонукала вчителька письменницьких курсів.

Після завершення університету Джонатану Фоєру довелося працювати асистентом у морзі, продавцем у ювелірній крамниці, викладачем математики, службовцем архіву, літературним «негром».

Фоєр в своїх інтерв'ю часто згадує сімейну легенду, в якій йдеться про жінку, яка врятувала дідуся Джонатана від нацистів. Її ім'я для онука

залишилося невідомим, але у 1999 році після закінчення університету він мандрував західною Україною, щоб відшукати згадку про свого дідуся та його рятівницю. «Я не збирався писати «Everything is Illuminated». Я мав намір описати, суворо невигаганими термінами, подорож, яку здійснив Україною, будучи двадцятирічним юнаком. Озброївшись фотографією жінки, яка, як мені сказали, врятувала мого діда від нацистів, я вирушив у подорож до Трахімброда, містечка походження моєї родини. Комедія помилок тривала п'ять днів. Я не знайшов нічого, крім нічого, і в цьому нічого – пейзажів повністю усвідомленої відсутності – нічого не було знайдено. ... я не знав, які питання поставити, чи кого запитати, чи потрібні назви людей, місць і речей. ... Я повернувся до Праги, де планував написати історію того, що сталося. Але що сталося? Мені знадобився тиждень, щоб закінчити перше речення. За місяць, що залишився, я написав 280 сторінок. Те, що зробило початок таким важким, а решту таким, здавалося б, автоматичним, була уява – початкова проблема і остаточне звільнення уяви.» [15]

Таким чином, твір став романом «Everything is Illuminated», який був опублікований видавництвом Houghton Mifflin в 2002 році. Ця книга принесла молодому письменнику неабияку славу та кілька нагород, включаючи Премію газети «Гардіан» за кращу дебютну книгу (Guardian First Book Prize), Національну премію за кращу книгу на єврейську тему (National Jewish Book Award) і нагороду «Молодий Лев» – Нью-Йоркської публічної бібліотеки (New York Public Library Young Lions Prize). Дебютний твір двадцятип'ятирічного американського автора став своєрідним літературним дивом XXI століття.

В одному з інтерв'ю Фоєр так передає сенс свого першого роману:

«Влітку після закінчення молодшого курсу коледжу Джонатан Сафран Фоєр залишає Прінстон і вирушає на убогі лани Східної Європи. ... він сподівається знайти Августину – жінку, яка може бути зв'язком із дідом, якого він ніколи не знав. У ... подорожі його веде Олександр Перцов, молодий український перекладач, зворушливо проникливий і абсурдний, який також шукає втрачену родину, але в його випадку родину, яка дуже жива і близька. Далі йде донкіхотська пригода, на крутих поворотах комедійна і трагічна, що завершується найважливішими екзистенційними питаннями: хто я? Що мені робити? У цю розповідь вплетений роман, над яким працює Джонатан, – уявна історія Трахімброда, містечка, яке він і Алекс досліджують. ...« Everything is Illuminated» – це, перш за все, любов – між батьком і дитиною, між коханцями, друзями та поколіннями, між тим, що сталося і тим, що станеться.» [15]

Роман «Everything is Illuminated» був перекладений на 15 мов і розійшовся тиражом більше 1.5 мільйонів екземплярів, отримавши вітання не

тільки з боку провідних видавництв, а й від багатьох письменників, таких як Джон Апдайк, Джойс Керол Оутс, Салман Рушді, Ізабель Алленде, Рассел Бенкс і Дейл Пек. Книгу Дж.Фосера називали роботою генія і відзначали, що після її прочитання відношення до навколишнього світу стає інакшим.

Дж. С. Фосер виявився здатним на блискучу словесну еквілібристику. З точки зору англійського мовлення, автор також зробив неймовірно, він ніби «розібрав» та «склав» англійську мову наново, щоб передати «зламану» мову героїв. Ця дивна інтонація, до якої слід читачеві пристосуватися, одночасно працює як комічний ефект, і дозволяє уникнути банальності в діалозі про важливі речі. У своїй статті, присвяченій Дж. Фосеру, Т. Денисова відзначає: «Авантюрна частина твору найкомічніша; при зображенні характерів і ситуацій автор удається до іронії й навіть фарсу, адже українська реальність, в якій опинилися мандрівники, не так смішна, як безглузда. Наратор – одеський студент – в очах свого іноземного супутника прагне виглядати модерновим, тобто органічно вписаним у сучасний контекст масово властивих пострадянській молоді уявлень про довколишній світ та його цінності. Але в романі контекст цей існує лише в уяві наратора, а фактично хлопчина живе за принципами своєї родини, яка й нав'язує йому роль гіда/перекладача, аби підтримати родинний бізнес... Мова в багатьох епізодах структурується (і це блискуче молодому авторові на відміну від перекладачів його твору вдається) під впливом ідішу, особливо коли йдеться про старших персонажів, і одеського жаргону російської мови, яким розмовляє наратор. Коли вся дивна компанія – Герой, перекладач, його напівсліпий дід-водій із собакою-повидирем на ім'я Джуніор-Джуніор – зустрічається з місцевими селянами, Алекс почувається досить незатишно, особливо через необхідність спілкування з ними. [3,30]

«... Якщо чесно, то йти до мужиків у полі мені теж було страшиновато. Я ніколи не спілкувався з людьми такого типу, бідними сільськими трудівниками, а також із простими людьми в Одесі. Я ж розмовляю російсько-українським суржиком, а вони – тільки по-українськи; і хоч російська й українська на слух дуже навіть подібні, люди, які розмовляють тільки українською, часто ненавидять тих, що розмовляють російсько-українським суржиком, бо ті, що говорять суржиком, частіше всього міські й відчувають себе вищими за тих, що говорять тільки по-українськи і як правило живуть у селах. Ми так думаємо, що ми вище, ніж вони, але то вже інша історія» [12, с. 178]. “But in truth, I was also afraid of the men in the field. I had never talked to people like that, poor farming people, and similar to most people from Odessa, I speak a fusion of Russian and Ukrainian, and they spoke only Ukrainian, and while Russian and Ukrainian sound so similar, people who speak only Ukrainian

sometimes hate people who speak a fusion of Russian and Ukrainian, because very often people who speak a fusion of Russian and Ukrainian come from the cities and think they are superior to people who speak only Ukrainian, who often come from the fields. We think this because we are superior, but that is for another story.” [14]

Цікавим є стильове рішення мови Алекса Перцова, яке створює комічний ефект за рахунок поганого володіння англійською мовою героєм, часто він вживає англійські слова в помилковому семантичному поєднанні, слова різного стильового забарвлення, що створює основу комічного у творі. Перцов недосконало володіє англійською і його мовлення багате різноманітними помилками та відхиленнями від літературних норм. Разом це творить унікальний ідіолект, передати який у перекладі – завдання з нелегких. [10]

Загалом варто зауважити, що Джонатан Фоєр володіє виключним почуттям гумору, яким він розбавляє трагічність подій у творі. [4]

Колоритності і деякої гумористичності роману додає стилізація мови спілкування під «*рунгліш*» – спотворену англійську з російським акцентом та незчисленними недоречними до контексту синонімами. Навіть у назві замість «все ясно» чи «все зрозуміло», вставлене «все освітлено». Подібна гра слів надає багатьом абсурдним сценам особливого комічного звучання і сповнює гротескним гумором всю оповідь, в основі якої лежить ностальгічно-трагічний пошук головним героєм своїх коренів. Труднощі відтворення мовної гри та й загалом перекладу одиниці, яка не має абсолютного еквівалента в мовах перекладу, поєднані з необхідністю передати недосконалу англійську мову героя твору. Викликом для перекладача є і те, що реалізація прийомів мовної гри можлива на всіх рівнях мовної системи, міжтекстових зв'язках та логіки.

При роботі з гумористичними текстами перекладач має брати до уваги загальний контекст літературного твору, приділяючи головну увагу грі слів, використанню алюзій, власних імен та прізвищ і створенню в тексті оригіналу нових лексико-семантичних виразів. В процесі перекладу гумористичних текстів його виконавець може приймати рішення щодо ступеня пристосування оригінального тексту до умов цільової мови перекладу, залишаючи його або в основному незмінним (*foreignizing strategy* і прикладом тут може служити використання варваризмів), або роблячи текст мови перекладу максимально пристосованим до його власних особливостей (*domesticating strategy*). При цьому важливим є раціональний баланс між збереженням стилістичного фону оригінального тексту та відсутністю дослівного перекладу жартів. [9]

Уперше роман Фоєра з'явився в українському перекладі Ростислава Семківа у 2005 році під назвою «Все ясно». Спроба була не дуже вдалою, тому що текст перекладу виявився занадто «причесаним» та лінгвістично

правильним. У ньому загубилася вся чарівність англійської версії одеського суржика та мовної гри. У 2017 році Семків повернувся до роману и значно переробив переклад, особливо там, де одесит Алекс розповідає про себе, свою родину та подорож Україною з американцем Фоєром у пошуках Трахимброда.

Починаючи з назви книги, яка змінилася і стала «Всьо ясно», та у численних вкрапленнях русицизмів в україноподібній мові цього персонажа і закінчуючи набагато тоншою і точною передачею мовної гри – другий переклад зазнав значних змін і наблизився до оригіналу. Отже, на початку книги Алекс розповідає про себе: *“MY LEGAL NAME is Alexander Perchov. But all of my many friends dub me Alex, because that is a more flaccid-to-utter version of my legal name. Mother dubs me Alex-stop-spleening-me!, because I am always spleening her. If you want to know why I am always spleening her, it is because I am always elsewhere with friends, and disseminating so much currency, and performing so many things that can spleen a mother.”* [14] У перекладі 2005 року загубились і неологізми (flaccid-to-utter), і конверсія (spleen використано як дієслово, але ж в англійській мові воно існує тільки як іменник), і слова високого стилю (disseminating so much currency) в розмовному контексті.

«За паспортом я – Олександр Перцов. Але всі друзани кличуть мене просто Алекс, бо так набагато легше вимовити моє законне ім'я. Мама мене називає "Льоша-не-нервуй-мене", бо я постійно дію їй на нерви. Якщо хочете знати, чому я так її нервую – то це тому, що вічно десь лажу з друзями й сію направо-наліво грошовими знаками та роблю ще багато такого, що може її нервувати.» [12] У другому перекладі Семків вставляє такі русицизми, як *не-нервіруй-меня, настояще, денежними, дразнити, еслі, постоянно*; та жаргонний вираз *тупо* легше: *«За паспортом я Олександр Перцов. Але всі друзани кличуть мене просто Алекс, бо так тупо легше вимовити моє настояще ім'я. Мама мене називає Льоша-не-нервіруй-меня, бо я постоянно граю їй на нервах. Єслі хочете знати, чому я її так нервірую, то це тому, що постійно десь лажу з друзями й сію направо-наліво денежними знаками та роблю ще багато такого, що може її дразнити.»* [13]

Навіть на фонемному рівні перекладачу нарешті вдається передати російський акцент – Алекс стає *Алексом*, *нерви нервами*, мене *меня*. Фоєр сам вкладає у вуста автора його відношення до свого мовлення: *“I commanded the hero not to speak, because at times people who speak Ukrainian who hate people who speak a fusion of Russian and Ukrainian also hate people who speak English. It is for the selfsame reason that I brought Sammy Davis, Junior, Junior with us, although she speaks nor Ukrainian nor a fusion of Russian and Ukrainian nor English. BARK. “Why?” the hero inquired. “Why what?” “Why can’t I talk?” “It*

distresses some people greatly to hear English. We will have a more easy time procuring assistance if you keep your lips together.” “*What?*” “*Shut up.*” “*No, what was that word you said?*” “*Which?*” “*With the p.*” *I felt very proud because I knew a word of English that the hero, who was American, did not know. “Procure. It is like to obtain, get, acquire, secure, and gain. Now shut up, putz.”* [14]

«Я сказав герою, щоб він мовчав, бо деколи люди, які говорять тільки українською і які ненавидять людей, що розмовляють російсько-українським суржилом, ненавидять заодно й тих, що говорять по-англійськи. З цих же міркувань я взяв з нами Семмі Дейвіса Молодшого-Молодшого, хоча псина не розмовляла ні українською, ні російсько-українським суржилом, ні англійською. *АВ! “Чому? – запитав герой, – чому ж це? Чому я не можу розмовляти?” — “Деякі люди дуже засмучуються, коли чують англійську. Ми швидше настріляємо потрібної інформації, якщо ти триматимеш рот на замку”. – “Прошу?” – “Заткнися”. – “Ні, яке слово ви щойно сказали?” – “Яке?” – “Ну оце, що починається з наст...” Я відчув гордість, оскільки знав англійське слово, яке герой-американець не знав. “Настріляти – це значить отримати, дістати, набути, отримати і одержати. А тепер заткнися, нуц”.* [13] В цьому уривку мовна гра побудована на книжному слові *procure*, яке звучить занадто формально в даному розмовному контексті, та є предметом мовної гордості Алекса. Однак, перекладач робить протилежні акценти, замінюючи книжне слово в оригіналі на сленгове *настріляти* у сенсі отримати, дістати, набути, і одержати. Алекс легко створює неологічну ідіому *keep your lips together*, якої немає в англійській мові, але в перекладі з’являється така застаріла українська ідіома як *триматимеш рот на замку*. А от прізвисько собаки передано транскрипцією та калькуванням: *Sammy Davis, Junior, Junior* – *Семмі Дейвіс Молодший-Молодший*, що в цілому повністю виправдано.

Як стверджує Марія Бондаренко, англомовний гумор має одну особливість: завдяки полісемантичній природі англійської мови часто використовується прийом гри слів, переклад якого вимагає зусиль та хисту перекладача. Перекладачка також наводить основні стилістичні прийоми, що викликають гумористичний ефект:

- Гра слів
- Іронія/сарказм
- Пародія
- Сатира
- Гумор з “підтекстом”
- Малапропізм (від франц. *mal à propos* – недоречно) – неправильне слововживання

- Чорний гумор [1].

В романі «Всьо ясно» для створення трагікомічного ефекту автор використовував гумор з “підтекстом”, малапропізм, чорний гумор, мовну гру та ще кілька прийомів, які ускладнюють його переклад. Наприклад, okazіоналізми, завдяки яким мова головного героя роману Алекса звучить смішно і подитячому наївно. Розглянемо приклади деяких okazіоналізмів і ті стратегії, які застосовує перекладач для передачі okazіоналізмів українською мовою. В уривку, який ми взяли для аналізу, Алекс розповідає про те, як ночами спостерігає за своїм дідусем, який проводить більшу частину часу в будинку Алекса і дивиться телевизор допізна. *“I will tell you (because you are the only person I have to tell) that I occasionally KGB on him from behind the corner amid the kitchen and the television room.”* Тут автор замість дієслова *“watch”* («стежити») вигадує okazіоналізм *“to KGB on”* [14, с. 102]. Такий неологізм утворений від аббревіатури комітету державної безпеки (КДБ), члени якого займалися розвідкою і стеженням. Під час перекладу зазначеної лексичної одиниці було використано прийом калькування, завдяки якому вдалося зберегти okazіональність і відтворити комічний ефект для читача (*Я скажу тобі (ти взагалі єдина людина, якій я можу в цьому зізнатися), що я кадебешничав за Дедом з-за кута між кухнею і телекімнатою*). Другий лексичний okazіоналізм *“television room”* утворений шляхом з’єднання слів *“television”* + *“room”*. У цьому випадку авторський неологізм був переданий за допомогою прийому калькування і словотворчості. Перекладач переклав вихідну лексичну одиницю за допомогою okazіонального субстантивованого прикметника «телевізійна», досягнувши при цьому максимально можливої еквівалентності перекладу. В наступному прикладі мовна гра в оригіналі побудована на ланцюжку синонімів та ономаіопеі: *«Ви хоча б трохи перекимарили?» – Що? – «Ну, ви кимарнули?» – «Не розумію». – «Ну, як там ще, упокоїлися?» – «Як?» – «Ви впокоїлися в поїзді? – «Та ні, – сказав він, – я зовсім не впокоювався». – «Шошо?» – «Я... не... у...по...ко...ю...вав...ся»»* [14, с. 41] (*“You were able to Z Z Z Z Z?” I asked. “What?” “Did you manufacture any Z’s?” “I don’t understand” “Repose.” “What?” “Did you repose?” “Oh. No,” he said, “didn’t repose at all.” “What?” “I ... did ... not ... repose ... at ... all.”* [14, с. 32]) Алекс замість фрази *“have a good sleep”* використовує вислів власного твору *“manufacture Z’s”*, що був перекладений як «упокоїтися», тобто «поспати». При перекладі okazіонального словосполучення було використано прийоми калькування і словотворчості, що дозволило зберегти як стилістичну оригінальність фрази, так і комічний ефект, справлений на читача. Як показують наведені приклади, авторські неологізми представляють собою одну

з найважливіших складових емоційно-експресивної частини твору, а також слугують проявом своєрідного стилю автора. Такого роду мовні явища становлять проблему для перекладачів, оскільки їх адекватний переклад практично неможливий без контексту, але навіть за його допомогою вони не завжди повністю піддаються перекладу. [5]

Ще один цікавий стилістичний прийом, побудований на паронімії (словах близьких (не однакових) за звучанням, але різних за значенням і написанням), створює особливу мовну гру, яку іноді не можливо передати у перекладі. У наступному уривку, де старий Алекс Перцов розповідає про себе, мовна гра базується на паронімії слів *retarded* і *retired*: *"I am retarded, and I did not become a retarded person in order to have to perform shit (1) such as (2) this (3)"* – *"Я пішов на відпочинок не для того, щоб витворяти такі(2,3) гімняні(1) речі."* У цьому реченні перекладач використовує трансформацію лексичної заміни. Фоєр вжив слово «*retarded*» замість «*retired*», що, за задумом автора повинно було зробити комічний ефект; однак, при перекладі, слово «*retarded*» було замінено на словосполучення (*пішов на відпочинок*) більш логічне у даному контексті, але при цьому комічність ситуації втратилася. Семків також використав метод перестановки в підрядному реченні, де перекладач змінив порядок означення (2, 3) та додатку (1), ... та метод заміни, при якому іменник «*shit*» набув форми прикметника «гімняні», і метод додавання, при якому було додане слово «речі». [4, с. 23].

Наступний приклад ілюструє той самий тип мовної гри, який засновано на паронімії слів *fluid* і *fluent*. Батько Алекса цікавиться, чи він добре володіє англійською. *"Alex," he said, "what was the language you studied this year at school?" "The language of English," I told him. "Are you good and fine at it?" he asked me. "I am fluid," I told him.* У перекладі маємо: *Олександр, – сказав він, – яку мову ти вивчав цього року в університеті?» «Англійську», – відповів я. «Успішно?» – запитав він. «Розмовляю вільно», – сказав я.* Очевидно, що Алекс мав на увазі слово «*fluent*», яке має значення вільно володіти мовою, проте, через своє погане знання англійської, він використав інше слово – «*fluid*», що має значення «рідина», і це створило комічну ситуацію. Проте перекладачеві не вдалося зберегти цю мовну гру, тому ситуація повністю втратила комічність.

У романі Дж. Фоєр насичує мовлення Алекса архаїзмами та словами високого стилістичного тону, які критично не відповідають розмовному регістру спілкування. Отже, коли перекладач Алекс описує Джонатана, він частіше за все вживає слова «мій герой». Зокрема, він пише: *«As for me, I was sired in 1977, the same year as the hero of this story. Мене произвели на світ 1977 року, як і героя цієї історії.»* Слово *sire* інтерпретується у словниках як архаїчне

дієслово зі значенням *бути плідником*. Ця гра високого та низького стилістичних реєстрів втрачається при перекладі, тому що Семків вдається до прийому компенсації і вставляє русіцизм *произвели на світ*.

Продовження цього уривка дає багато матеріалу для аналізу труднощів передавання мовної гри. *«In truth, my life has been very ordinary. As I mentioned before, I do many good things with myself and others, but they are ordinary things. I dig American movies. I dig Negroes, particularly Michael Jackson. I dig to disseminate very much currency at famous nightclubs in Odessa. Lamborghini Countaches are excellent, and so are cappuccinos. Many girls want to be carnal with me in many good arrangements, notwithstanding the Inebriated Kangaroo, the Gorky Tickle, and the Unyielding Zookeeper. If you want to know why so many girls want to be with me, it is because I am a very premium person to be with.»* [14]

«Єслі чесно, то жизнь моя нормальна. Як я вже казав, викидаю багато приколів сам і з другими, но все це стандартні фішки. Мене вставляють американські фільми. Вставляють негри, особливо Майкл Джексон. Уставляє сипати бабками в центрових ночних клубах Одеси-мами. Мені нравляться машини тіпа «Ламбарджині кунташ» і капучіно. Багато дівочек хотіли б мати зі мною плотські дела на різних хороших тусовках, у «Ромашці», «Веселих горках» чи в «Бодігарді». Хочете знати, чому стільки дєвок за мною сохнуть? Через мою унікальну персону. Я простий і страшно прикольний.» [13]

Як було вказано раніше, перекладач вставляє у мовлення Алекса багато русіцизмів – *жизнь моя нормальна, мені нравляться, дєвочек, різних тощо*. Однак, в оригіналі нічого на це не вказує. Вирази на кшталт *do many good things with myself and others, many girls* нейтральні і не мають жодної стилістичної ознаки. Перекладач перенасичує текст сленговими, жаргонними словами та виразами і цим порушує стилістичну інтонацію оригіналу. Так, замість нейтрального *do many good things with myself and others* маємо *викидаю багато приколів сам і з другими*; замість *ordinary things* – *стандартні фішки*, замість *many good arrangements* – *разних хороших тусовках*. Назви неіснуючих нічних клубів (*the Inebriated Kangaroo, the Gorky Tickle, and the Unyielding Zookeeper*) перетворюються на реальні «Ромашку», «Веселі горки» та «Бодігард». Дієслово *dig* крім основних, має ще одне сленгове значення. Доно використовується неофіційно для значення «розуміти» або «звернути увагу на щось», а також дуже неформально «подобатися». Ці сленгові значення можуть звучати застарілими в певних колах, але деякі люди все ще використовують їх, як і Алекс. Тому еквівалент *вставляють* у данному контексті в перекладі Семкова звучить природно. В уривку, який ми щойно розглянули, вперше з'являється одно із улюблених слів Алекса – *premium*. Воно допомагає Фоєру

побудувати мовну гру, яка основана на контекстному значенні цього доволі вузького банківського терміну, хоча як прикметник, **premium** може означати «той, що має або відображає вищу якість чи цінність». У цьому епізоді йдеться про розмову між Алексом та його батьком:

"If you want to know why you cannot go forth to America," he said, unclosing the refrigerator, investigating for food, "it is because Great-Grandfather was from Odessa, and Grandfather was from Odessa, and Father, me, was from Odessa, and you boys will be from Odessa.

*Also, you are going to toil at Heritage Touring when you are graduated. It is a necessary employment, **premium** enough for Grandfather, **premium** enough for me, and **premium** enough for you."* [14]

*«Хочеш знати, чого ти не поїдеши в Америку? – перепитав він, відкриваючи холодильник у пошуках їдла. – Тому, що твій прадед був з Одеси, і твій дед з Одеси, і твій батя – тобто я – з Одеси, і ви теж, хлопчики, з Одеси. А ще після університету ти будеш працювати в агенції „Дорогами предків“. І це **суперкласне** місце роботи і для деда, і для мене, а значить – і для тебе.»* [14]

В перекладі цього уривку втрачається ритм оповідання, який створюється за рахунок лексичного повтору та анафори. Слово **premium**, яке зустрічається в тексті майже 70 разів, всюди перекладається по-різному, і, таким чином, руйнується особливий стиль мовлення Алекса.

*"If you want to know what he did, he rotated the car around, and we drove back to where I fashioned the error. Twenty minutes it captured. When we arrived at the location, I informed him that we were there. "Are you cocksure?" he asked. I told him I was cocksure. He moved the car to the side of the road. "We will stop here and eat breakfast," he said. "Here?" I asked, because it was an unimpressive location, with only a few meters of dirt amid the road and a concrete wall separating the road and farmlands. "I think this is a **premium** location," he said, and I knew it would be a common decency not to argue. We roosted on the grass and ate, while Sammy Davis, Junior, Junior attempted to lick the yellow lines off of the superway. "If you blunder again," Grandfather said while he masticated a sausage, "I will stop the car and you will get out with a foot in the backside. It will be my foot. It will be your backside. Is this a thing you understand?"* [14]

«Хочеш знати, що він зробив? Він розвернув машину, і ми поїхали до того місця, де я помилився. Минуло двадцять хвилин. Коли ми туди під'їхали, я сповістив деда, що це тут. «Що, клянешся своїм дрином?» – запитав дед. І я сказав йому, що клянуся дрином. Тоді він зрулив на обочину. «Тут ми спинимся й з'їмо наш сніданок», – сказав дед.

«Шо, прямо тут?» – офігів я, бо місце було дуже непривабливим, якихось пару метрів від болота серед дороги й біля якоїсь бетонної стіни, що відділяла дорогу від колгоспних полів. «Так, я думаю, що це **найкраще** місце», – відрізав дед, і я поняв, що краще не наріватися. Ми вляглися на травку й почали їсти, а Семмі Дейвіс Младший-Младший у той момент пробував злизати жовту розметку з дороги шосе. «Як ти ще раз помилишся, – сказав дед, вдумливо пережевуючи сосіску, – то вилетиш із машини з відбитком кєда на дупі. Це буде відбиток мого кєда. І він буде на твоїй дупі. Ти усвідомлюєш цю річ?» [13]

Багато з того, що в оригіналі створює комічний ефект за рахунок мовної гри, перекладачу не вдалося передати. Наприклад, Алекс використовує книжні синоніми, які недоречні в даних колокаціях завдяки додатковому відтінку значення: *are you cocksure?* замість *are you sure?*, *twenty minutes it captured* замість *twenty minutes it took*, *he rotated the car around* замість *he turned the car around*, *we roosted on the grass* замість *we sat on the grass* тощо.

"You're my translator," he said, manufacturing movements, "yes?" "Yes," I said, presenting him my hand. "I am Alexander Perchov. I am your humble translator." "It would not be nice to beat you," he said. "What?" I said. "I said," he said, "it would not be nice to beat you." "Oh yes," I laughed, "it would not be nice to beat you also. I implore you to forgive my speaking of English. I am not so **premium** with it." "Jonathan Safran Foer," he said, and presented me his hand. "What?" "I'm Jonathan Safran Foer." "Jon-fen?" "Safran Foer." "I am Alex," I said. "I know," he said. [14]

«Ви мій перекладач? – спитав він, жестикулюючи. – Правда?» «Так, – відповів я, випроставши руку йому навстрєчу, – мене звати Олександр Перцов, я ваш скромний перекладач». «Це просто клас, що я на вас наткнувся», – сказав він. «Ш-шо?» – перепитав я. «Я сказав, – повторив герой, – що радий із вами зіткнутися». «Ага, – розсміявся я, – а от я на вас втикати б не хотів. Звиняйте за мою англійську, я в ній не такий уже **супер-пупер**». «Джонатан Сафран Фоєр», – відрекомендувався герой і простягнув мені свою руку. «Шо-шо?» – «Мене звуть Джонатан Сафран Фоєр». «Шафран-Фаєр?» – «Сафран Фоєр». «Ага, а я навпаки – Алекс», – сказав я. [13] Автор навмисно повторює надмірно формальну фразу *I said, presenting him my hand... he said, and presented me his hand*, щоб створити кумедну сцену знайомства двох головних героїв. Однак, в перекладі цей ефект загублено тому, що замість повтору Семків використовує різні вирази – *випроставши руку йому навстрєчу, простягнув мені свою руку*.

“Father went to Prague once, as part of his toiling for Heritage Touring, and while he reposed the guards removed many **premium** things from his bag, which is terrible because he does not have many **premium** things. (It is so queer to think of someone injuring Father. I more usually think of the roles as unmovable.) I have also been informed stories of travelers who must present currency to the guards in order to receive their documents in return. For Americans it can be either best or worst. It is best if the guard is in love with America and wants to overawe the American by being a **premium** guard.” [14]

«Коли мій батя одного разу поїхав до Праги в командировку від «Доріг предків» і дорогою заснув, то пограничники витягли з його чемодана багато **класних** речей, що викликає законне негодування, бо в мого баті **класних** речей не так уже й багато. (Це так нетипово – представляти собі, що хтось колись образив батю. Я привик думати, що ролі у світі не міняються.) Я тоже чув різні історії про вояжерів, які мусили поділитися з пограничниками частиною валюти, щоб ті вернули їхні документи. Американцям від усього того могло бути або краще, або гірше. Перше, якщо пограничник любив Америку й бажав справити на американця враження **доблесного** сторожа границі.» [13]

Філософський підтекст твору розкриває глибинні джерела історії, минулого і пам'яті людини. Найкраще це засвідчує доля Діда Олександра Перчова. У романі він має різні імена: спочатку Дід, згодом дізнаємося, що його, як і сина та онука, звать Олександром, і це ім'я переходить від покоління до покоління. Спробуємо прокоментувати прийоми створення мовної гри у наступному уривку прямо в тексті:

“Grandfather's name is also Alexander. Supplementally (занадто високий *регістр* – мало б бути *also*) is Father's. We are all the primogenitory (первородний – порушена сполучність слів) children in our families, which brings us tremendous honor, on the scale of the sport of baseball, which was invented in Ukraine. I will dub my first child Alexander” [14, с. 5].

І додає: “Now is a befitting (*архаїзм*) time to mention Grandfather, who is also fat, but yet more fat (*граматична помилка*) than my parents. OK, I will mention him. He has gold teeth and cultivates ample hairs (*граматична помилка*) on his face to comb by the dusk of every day. He toiled (занадто високий *регістр*) for fifty years at many employments (паронімія – мало б бути *enterprises*), primarily farming, and later machine manipulating (паронімія – мало б бути *engineering*). His final employment was at Heritage Touring, where he commenced (занадто високий *регістр*) to toil in the 1950s and persevered until of late. But now he is retarded (паронімія – мало б бути *retired*) and lives on our street. My grandmother died two years yore (*архаїзм*) of a cancer in her brain, and Grandfather became very

melancholy, and also, he says, blind. Father does not believe him, but purchased Sammy Davis, Junior, Junior for him nonetheless, because a Seeing Eye bitch is not only for blind people but for people who pile for the negative of loneliness. (I should not have used «purchased» because in truth Father did not purchase Sammy Davis, Junior, Junior, but only received her from the home for forgetful (паронімія – *мало б було abandoned*) dogs. Because of this, she is not a real Seeing Eye bitch, and is also mentally deranged.) [14, с. 4–5].

Текст роману "Everything Is Illuminated" – справжня головоломка для перекладача, і це стосується майже кожного речення. Головний герой вільно володіє російською й українською мовами, а от англійська, якою він і пише, у нього не досить на хорошому рівні. Виходить, перед читачем має бути текст, написаний такою ж чудернацькою й подекуди неправильною українською. Створити такий переклад важко хоча б тому, що вихідна та цільова мови належать до різних груп: українська – слов'янська, а англійська – германська. Вони суттєво відрізняються складом систем мови: граматичними категоріями, моделями сполучуваності слів, фразеологією тощо. Цим зумовлені труднощі передачі помилок і девіацій від норм літературного мовлення, що характерні ідіолектові Перцова. Із подібними проблемами завжди стикаються перекладачі, коли необхідно відтворити мовлення героя, який розмовляє діалектом, сленгом, використовує арготизми, архаізми, okazionalizmi тощо.

Ще одне не менш важливе завдання при роботі з такими текстами, як "Everything is Illuminated" – зробити так, щоб переклад викликав у читача стільки ж усмішок, скільки викликає англійський текст у читача оригіналу. Коли гумор у тексті оригіналу твориться лише за допомогою мовних засобів, які не мають відповідника в мові перекладу, це справді виклик для фантазії та винахідливості перекладача. Однак інколи комічний ефект меншою мірою залежить від свого мовного вираження: наприклад, у випадку логічної чи смислової помилки.

Мовна гра в романе створюється за рахунок складних "закручених" фраз, і властивого Алексіві "майже правильного" добору лексики, і обтяженого синтаксису, і навіть логічної невідповідності. Загалом, якщо порівнювати кількість девіацій від правил літературного мовлення у перекладі роману й оригіналі, можна стверджувати, що навіть другий переклад роману є в цьому плані більш "правильним" і нейтралізованим. З одного боку, це полегшує читачам сприйняття тексту, до того ж порушення норм одного рівня мови часто компенсуються помилками на інших. А з іншого – завдяки такому "згладжуванню" інколи втрачається комічний ефект, який має англійський текст. До того ж, персонаж, який постає перед читачами перекладу, має більшу

мовну компетенцію і висловлюється більш грамотно, (хоч і з активним використанням просторічної лексики), ніж персонаж в оригіналі твору. Алекс із англійського тексту роману вважає, що чим більше латинських чи просто довгих слів він вживатиме, тим краще. Через це його мовлення здається штучним та інколи занадто формальним (у перекладі це можна було б зберегти за допомогою книжної, поетичної лексики, навіть архаїзмів). Алекс, створений Р. Семківом, говорить сленгом і словами зниженого регістру, "шокає", через що створюється образ не дуже освіченого хлопчини з вулиці. При цьому Р. Семків іноді вдається до буквалізації, ніби намагаючись компенсувати усі попередні випадки невідтворення мовної гри. Якщо в оригінальному тексті розвиток образу йде поступово, то в перекладі маємо пришвидшений перебіг подій, і як наслідок, зменшення стилістичного ефекту. Розбіжності у використанні лексичних одиниць часто призводять до асиметрії регістрів між англійським та українським текстом роману, викривлення індивідуальної своєрідності оригіналу внаслідок довільного тлумачення, довільної заміни одних особливостей іншими. [10] Експерименти Фоєра зі стилем Алекса включають такі малапропізми, як «rotated» для «turned», «luxuriated» для «enjoyed», «premium» для «important» або «appeased» для «pleased», «dub» для «call», які використовуються як синоніми в англійській мові. Алекс грає словами як учень, палка увага якого до словникового запасу зовсім не враховує контекст, де слова набувають свого справжнього значення. Загалом, Фоєр досягає цього ефекту, коли Алекс використовує гіперболізовані прикметники та прислівники або літоту ("I am the world champion at ending conversations", "enough of my miniature talking", "pygmy allowance", хоча в цьому контексті помірні прості слова були б більш природніми. Він також постійно плутає свої прикметники – як правило, він каже «boring», коли має на увазі «bored».

Фоєр будує мовну гру різними способами. Наприклад, контрастністю стилів, змішуванням розмовної лексики із словами високого літературного регістру, додаванням до мови архаїзмів або неологізмів. У мові Алекса співіснують слова, які належать різним періодам історії англійської мови. Так, він вживає архаїзми там, де було б доречніше використати слова нейтрального забарвлення, наприклад, слово *yore* (середньоангл.): "two years yore"; історичний термін *scimitar* – скімітар (узагальнюючий європейський термін для різних східних шабель) – "Amid Grandfather and I was a silence you could cut with a scimitar." [14, с. 7]).

Підсумуючи, можна сказати, що дивовижний стиль першого роману Джонатана Фоєра, що тане глибокий зміст під маскою мовної гри, все ще чекає свого перекладача та інтерпретатора.

Література:

1. Бондаренко М. Інтерпретація словесного гумору як виклик для перекладача. *Центр іноземних мов Everest*. 2017. URL: <http://everest-center.com/interpretatsiya-slovesnogo-gumoru-yak-viklik-dlya-perekladacha/>
2. Витгенштейн Л. Философские исследования. URL: http://www.al24.ru/wp-content/uploads/2014/12/%D0%BB%D1%8E%D0%B4_1.pdf
3. Денисова Т. Н. Всесвітні трагедії від Джонатана Сафрана Фоера. *Слово і Час*. 2009, № 1. С. 28–38.
4. Дудченко Л. В. Особливості перекладе реалій на матеріалі твору Дж. С. Фоєра «Все ясно». Херсон, 2021. URL: http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/handle/123456789/14678/Dudchenko_fuifzh_2021.pdf?sequence=1/
5. Дудченко Л. В. Особливості перекладу українською мовою okazionalizmів у романі Джонатана Фоєра «Всьо ясно». *Актуальні проблеми перекладознавства та методики навчання перекладу*. Харків, 2021. С. 105–106.
6. Ключек Г. Д. Енергія художнього слова. Кіровоград : КДПУ ім. В. Винниченка, 2007. 448 с.
7. Кучерявых Ю. Н. Языковая игра в художественных текстах А. Т. Аверченко: прагматические характеристики и структурно-семантические формы реализации. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19. Краснодар, 2019. 202 с.
8. Левин А., Строчков В. В реальности иного мира. Лингвосемантический текст. *Лабиринт-эксцентр*, 1991, № 3, С. 74–85.
9. Мілько М. В. Труднощі перекладу гумористичних текстів. *Intellectual potential of the XXI century*. 2016. URL: <https://www.sworld.com.ua/konferm4/172.pdf>
10. Панова С. Б. Трудности воссоздания языковых особенностей романа Дж. С. Фоєра "Everything is illuminated" в украинском переводе. *Мовні і концептуальні картини світу*. Вип. 56. Частина 2. К. : Київський університет, 2017. С. 73–79.
11. Усолкина А. В. Языковая игра как текстообразующий фактор: На материале литературных сказок Л. Кэрролла и их переводов: дис. ... канд. Филол. наук : 10.02.20. Екатеринбург, 2002. 222 с.
12. Фоер Д. С. Все ясно / пер. Р. Семківа. К. : ФАКТ, 2005. 428 с.
13. Фоер Д. С. Всьо ясно / пер. Р. Семківа. Харків : КСД, 2017. 320 с.
14. Foer J. S. Everything is Illuminated. New York : Houghton Mifflin Company, 2002. 276 p.
15. *Press Release*. Houghton Mifflin Company. URL: http://www.houghtonmifflinbooks.com/booksellers/press_release/pdf/everything_foe_r.pdf/

Герасименко Ольга Юріївна
Остапенко Світлана Анатоліївна

ЕКСПЛІКАЦІЯ ЯК ЗАСІБ МОВНОЇ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ АДАПТАЦІЇ В ПРОЦЕСІ ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ

Переклад – один з найважливіших засобів взаємодії між різномовними культурами і взаємозбагачення мов. Однією з найважливіших функцій перекладу є обмін досвідом та інформацією в сфері науки, культури, техніки і в діловій сфері. Переклад літератури – це вікно в світ іншого народу, в світ дійсності, побаченої очима перекладача. Переклад передбачає зіткнення двох мов, взаємопроникнення двох культур, структур, він нерідко супроводжується виникненням різних типів неологізмів, кальок і т. і. Саме в художніх текстах відбивається найбільшою мірою національна своєрідність мов, що ставить перед перекладачем завдання прагматичної адаптації тексту перекладу при необхідності максимально вірної передачі форми і змісту оригіналу.

Переклад – процес передачі з однієї мови іншою. Художній переклад є складним видом перекладу, і ця складність полягає у специфіці художнього тексту. На відміну від нехудожнього тексту, дійсність тут представлена у вигляді образу. Отже, розподіл текстів на художні та нехудожні здійснюється за рахунок того, що перші звернені до образного мислення людини, а останні – до логічного. Все це дозволяє говорити і про різницю в меті створення текстів. Логічні тексти створюються задля передачі інформації, а художні – з метою впливу на читача. Тому відрізняється і характер інформації, що передається. Художній текст може містити будь-який вид інформації, впливати на почуття та емоції, а також виконувати естетичну функцію. Для цього автор такого тексту наповнює його різними засобами виразності, що саме по собі представляє велику складність для перекладача, оскільки необхідно не лише передати зміст написаного, а й зберегти емоційне забарвлення. Таким чином, від перекладача художнього тексту залежить те, як читачі сприймуть твір. Пошук найбільш відповідних еквівалентів та робота з різними прийомами перекладу дозволяє успішно вирішити це завдання [6].

Розглядаючи питання міжкультурної комунікації та перекладу, не слід забувати, що основну роль в цих процесах відіграє перекладач – людина, що володіє одним або декількома іноземними мовами, яка забезпечує міжкультурну комунікацію. Для цього перекладач в наш час повинен бути не тільки білінгвальною, але і «бікультурною» особистістю. Міжкультурна

комунікація та переклад нероздільні. Переклад є різновидом міжмовної і міжкультурної комунікації.

Проблеми перекладу в останні десятиліття все частіше стають предметом обговорення в дослідженнях як вітчизняних, так і зарубіжних вчених. Більшість з цих досліджень присвячені загальнотеоретичним питанням перекладу (В. Виноградов, Я. Рецкер, А. Федоров). Особливу увагу дослідників привертають питання, пов'язані з прагматичними аспектами перекладу (Т. Казакова, А. Швейцер). Серед прийомів, що підвищують рівень відповідності перекладного тексту оригіналу, одним з прагматично істотних є прийом експлікації. Саме цей перекладацький прийом і склав предмет вивчення в даному дослідженні.

Терміном «експлікація» позначається процес перетворення в експліцитну тієї імпліцитної інформації, яка міститься в початковому тексті і адекватно сприймається носієм мови, але, в силу міжмовної і міжкультурної асиметрії, недоступна або не завжди доступна носієві мови перекладу [1].

Актуальність даного дослідження зумовлена важливістю прийому експлікації як одного зі способів, що допомагають читачеві перекладу адекватно сприймати думку (інтенцію) автора оригіналу; широкою вживаністю даного прийому в перекладах художніх творів, зокрема з англійської мови на українську; підвищеним інтересом до передачі в перекладі лінгвокультурної своєрідності в умовах глобалізації; майже повною невивченістю феномена експлікації у вітчизняному перекладознавстві.

Мета дослідження полягає у виявленні діапазону можливих способів експлікації в перекладі художнього тексту, їх вивченні та систематизації з урахуванням загальної стратегії перекладача.

Завдання дослідження – методом контекстуального, порівняльного і, в деяких випадках, компонентного аналізу розглянути та проаналізувати застосування прийому експлікації в українських перекладах роману «Невидимець» Г. Веллса, зроблених Миколою Івановим та Оксаною Дідик.

За визначенням В. Комісарова «експлікація або описовий переклад – це лексико-граматична трансформація, в процесі якої лексична одиниця мови оригіналу замінюється словосполученням, що експлікує її значення, тобто дає більш-менш повне пояснення або визначення цього значення у мові перекладу. За допомогою експлікації можна передати значення будь-якого безеквівалентного слова в оригіналі» [4].

Науковець А. Швейцер визначає експлікацію як тенденцію природних мов до відкритого, явного словесного виразу семантичних компонентів, що передає прихований механізм цього феномену [7], але не уточнює його

реалізацію у перекладі. У той самий час, усі перелічені А. Швейцером у «Теорії перекладу» трансформації, специфічні для прагматичного рівня, безпосередньо пов'язані з експлікацією: «заміна реалій та алюзій їх аналогами; уточнюючим додаванням; пояснювальним (інтерпретуючим) перекладом, що розкриває неясні одержувачу пресуппозиції та імплікації; різними видами перекладацьких компенсацій; одних стилістичних засобів іншими» [8]. Вчений відносить сюди також перекладацькі операції, спрямовані на збереження та відновлення когезії тексту перекладу.

На думку Л. Науменко експлікація передає значення лексичної одиниці у формі словосполучення або речення, зазвичай, якщо у МП не існує її лексичного відповідника. Її застосовують при перекладі фразеологізмів, ідіом, безеквівалентної лексики, термінів та неологізмів. Перевага цієї трансформації полягає у її евристичних можливостях прояснити зміст певного поняття [5].

У зарубіжній літературі з перекладу під терміном “explicitation” можуть розглядатися як операції з перетворення тексту перекладу, зумовлені виключно лінгвістичними обмеженнями двомовних систем, так і весь комплекс перекладацьких перетворень, що впливають із більш широкого контексту – ситуативного, соціального, культурного тощо.

Наприклад, науковці Ж.-П. Віне та Ж. Дарбельне ще у 1958 р. запропонували розширене визначення поняття «експлікація», яке вони описують як прийом введення в текст перекладу імпліцитної інформації, що міститься в контексті або ситуації [13].

У свою чергу Ш. Блюм – Кулька відносить експлікацію до низки універсальних перекладу, зазначаючи, що інтерпретація вихідного тексту, яка здійснюється перекладачем, може призвести до більшої надмірності тексту перекладу. Авторка виділяє такі два види – експлікація когезії та експлікація когерентності [9].

Поширеними також є більш вузькі трактування складного терміну «експлікація». Так, у дослідженні Ж. і К. Демануелі експлікація визначається як заміна описовою конструкцією культурної реалії, що не має еквівалента у мові перекладу [10]. Вони зіставляють термін «explicitation» із терміном, запровадженим Ж.-Р. Ладміралем, «*incrémentialisation*» (інтерполяція, що пояснює додавання), відзначаючи, що в основі обох прийомів лежить принцип парафрази (описового перекладу) [12].

Визначення експлікації Б. Хатіма і Дж. Мандея цілком орієнтоване на її мету, яка, з їхньої точки зору, полягає у досягненні більшої ясності. Вони трактують експлікацію як пояснення у тексті перекладу, що робить більш зрозумілим зміст або інтенцію вихідного тексту [11].

Причини, що спонукали перекладача вдатися до експлікації, можуть бути зовнішніми і внутрішніми. Одним з факторів, що знаходяться на стику внутрішніх і зовнішніх причин, є роль перекладача як посередника в процесі міжмовної комунікації. Роль посередника накладається, з одного боку, на перекладача соціумом ззовні, з іншого боку перекладач приймає її самостійно, спираючись на весь свій попередній досвід і своє розуміння перекладацької задачі.

За характером контексту Т. Алексейцева поділяє експлікацію на лінгвістичну, контекстуальну та культурологічну [1].

Основним завданням експлікації у всіх її проявах, на її думку, є прагматична адаптація для читачів перекладу, причому лінгвістична експлікація відображає тільки загальну інтенцію перекладача, а саме зробити вихідний текст доступним для читачів мови перекладу. В основі контекстуальної експлікації лежить інтенція перекладача сприяти сприйняттю сенсу вихідного тексту шляхом досягнення звичного рівня надмірності на мові перекладу. Культурологічна та металінгвістична види експлікації повинні полегшувати сприйняття чужої культури і заповнювати лакуни в фонових знаннях. Перекладацька інтенція не завжди реалізується в перекладі, і в таких випадках вираз має зворотний ефект. Таким чином, оцінювати прагматичний потенціал експлікації можна як з точки зору перекладацької інтенції, так і з точки зору фактичної реалізації цієї інтенції в тексті перекладу.

Вибір перекладацької стратегії при використанні контекстуальної, культурологічної та металінгвістичної експлікацій залежить від ряду взаємопов'язаних факторів, серед яких необхідно виділити: тип тексту; видання, для якого здійснюється переклад («звичайне», «наукове»), і мета перекладу (просвітництво, ознайомлення, розвага); читацька аудиторія, якій призначається переклад (чи залишається незмінною цільова аудиторія МО і МП). Чим вище художня цінність джерела, тим більш усвідомленими повинні бути дії перекладача, особливо в разі контекстуальної експлікації, яка часто залишається за межами усвідомлення і здійснюється автоматично.

Серед експліцитних способів перекладу безеквівалентної лексики виділені: перекладацька примітка, що виносить пояснення за основний текст; парафраза, що замінює собою елемент чужорідної культури; інтерполяція, при якій в тексті перекладу зберігається вихідна реалія і безпосередньо в текст додається пояснення. На відміну від перекладацьких приміток, парафраза та інтерполяція дозволяють зробити непомітними для читача дії перекладача з адаптації тексту оригіналу, але вони, тим не менш, можуть змінити відносини автор-текст-читач.

Розглянемо застосування прийомів експлікації в українських перекладах роману «Невидимець» Г. Веллса, зроблених М. Івановим та О. Дідик.

Обидва перекладачі застосували в перекладі різні види експлікації. Найчастіше було використано парафразу:

to strike his bargain [14] – *сторгуватися про ціну* [2] – *щоб вирішити всі питання* [3]

Як бачимо, для перекладу стійкої фразеологічної одиниці перекладачі вдалися до описового перекладу і тим самим пояснили українському читачеві її значення. Хоча варіант перекладу М. Іванова більш близький за значенням і не втратив своєї експресивності.

Описовий переклад також було застосовано для передачі значення певних реалій:

a guest who was no “haggler” [14] – *постоялець, що не дуже торгується* [2] – *гість, що не торгується* [3]

В українській мові відсутнє слово, що відповідає за значення англійській одиниці “haggler”, тож перекладачі передали його значення описово.

Аналогічними є і наступні приклади:

the clothe–horse [14] – *спеціальну підставку* [2] – *раму для сушіння білизни* [3]

gave ... a few verbal stabs [6] – *підшкільнула* [2] – *сказала декілька колючих слів* [3]

In a bit [14] – *За хвилину* [2] – *Незабаром* [3]

he was three months tied up [14] – *Три місяці ходив з перев'язаною рукою* [2] – *три місяці він ходив із перев'язаною рукою* [3]

when the clock–mending is over [14] – *А коли годинника направлять* [2] – *Коли годинник буде поладжаний* [3]

В багатьох випадках при застосуванні парафрази перекладачі намагалися не лише передати зміст, але й експресивність експліцитної інформації. Так, для перекладу фрази *and Millie had a hot time of it* [14] – *і Міллі цього дня перепало* [2] – *і Міллі того дня велося несолодко* [3] М. Іванов використав український стійкий вираз, чим наблизив вислів до українського читача, а О. Дідик передала її описово, але експресивність в обох варіантах не було втрачено.

У тих випадках, коли автори ставлять за мету передати лише зміст висловлювання (лінгвістична експлікація), англійський вираз було перекладено лише одним словом або короткою фразою:

laid the rest of the table things in a quick staccato manner [14] – *нашвидкуруч заслала стіл* [2] – *залишила швиденько все необхідне на столі* [3]

getting more fully awake [14] – *майже зовсім оговтавшись* [2] – *прогнавши дрімоту* [3]

with that quietly irresistible air of finality [14] – *з спокійною рішучістю* [2] – *спокійно* [3]

В обох перекладах нами були вилучені приклади культурологічної експлікації, які розширюють значення фрази, роблять її більш зрозумілою читачеві іншої культури і водночас зберігають художню красу:

She put on some more coal [14] – *Вона поклала в пічку ще вугілля* [2] – *Вона підклала вугілля в піч* [3]

her eyes were dazzled [14] – *очі її були ще засліплені тим світлом* [2] – *від чого очі гостя світилися, як сигнальні вогні на залізниці* [3]

But the visitor was not to be drawn so easily [14] – *Але втягти пожилця до розмови було не легко* [2] – *Але втримати увагу відвідувача було не так легко* [3]

without giving the ghost of an excuse for an intrusion [14] – *і не подумав навіть перепросити за свою нечемність* [2] – *навіть не намагаючись вибачитися за те, що завадив господині висловитися* [3]

might have heard him at the coals [14] – *можна було б почути, як він перегрібав вугілля* [2] – *міг почути, як він підкидає вугілля* [3]

This plunged the room in twilight [14] – *У кімнаті посутеніло* [2] – *Від цього в кімнаті запали сутінки* [3]

В останньому прикладі М. Іванов лише передав зміст висловлювання, в той час як О. Дідик використала фразеологічний зворот.

В процесі компаративного аналізу перекладів твору «Невидимець» Г. Веллса ми спостерігали випадки, коли для передачі поняття, притаманного англійській культурі і відомого носіям української культури, перекладачі застосовували і адаптивне транскодування, і в той самий час передавали її подібним поняттям власної культури:

bacon [14] – *грудинку* [2] – *бекон* [3]

behind the bar [14] – *повз буфет* [2]

black portmanteau [14] – *чорну валізку* [2] – *чорну валізу* [3]

every inch of his face [14] – *геть усе його обличчя* [2] – *кожен дюйм його обличчя* [3]

blind [14] – *штору* [2] – *жалюзі* [3]

empty portmanteaux [14] – *з порожнім чемоданом* [2] – *із порожніми валізами* [3]

Як зазначалося в теоретичній частині, одним із способів позатекстової експлікації є перекладацька примітка, яку можна спостерігати в перекладі М. Іванова, в той час як в перекладі О. Дідик вжито лише транскодування:

a couple of sovereigns flung upon the table [14] – *він кинув на стіл два соверени** [2]

***Соверен** – англійська золота монета вартістю один фунт стерлінгів.

жбурнув декілька соверенів на стіл [3]

You must have suggested [6] – *Це просто ваша сугестія** [2]

***Сугестія** – навіювання (лат.).

Ви навіяли мені [3]

when her name must needs be Delilah? [14] – *коли жінка неодмінно стане Далілою?** [2]

***Даліла** – за біблійного легендою, виказала ворогам свого коханця Самсона, дізнавшись, що його могутня сила від семи пасом волосся.

коли її ім'я повинно бути Даліла [3]

and ripped a valuable Sidney Cooper [14] – *що розірвала цінну картину Сіднея Купера** [2]

***Сідней Купер** (1803–1902) – англійський художник, переважно анімаліст.

розітнувши цінний пейзаж Сидні Купера [3]

Прийом інтерполяції, коли в тексті перекладу зберігається вихідна реалія і безпосередньо в текст додається пояснення, була застосована перекладачами роману «Невидимець» вкрай рідко.

Так, в перекладі виразу *Too good not to print – cum grano* [14] – *занадто цікава, щоб її можна було не надрукувати... cum grano** [2]

***З дрібкою насмішки** (лат.).,

***Cum grano salis** (лат. «з крупинкою солі») – «з перчиком». [3], і М. Іванов і О. Дідик іншомовне вкраплення наводять в оригінальному написанні і супроводжують перекладом в примітці.

Нами також було вилучено декілька прикладів інтерполяції, коли перекладачі вдалися до збільшення слів в перекладі задля пояснення певних реалій:

married the stranger's hostess at the "Coach and Horses," [14] – *одружився з господинею заїзду* [2] – *одружився з господинею готелю «Карета і коні»* [3]

Як бачимо з наведеного прикладу, обидва перекладачі дали роз'яснення реалії “Coach and Horses”, пояснивши її як заїзд і готель.

Аналогічним є і наступний приклад:

white muslin that obscured the lower panes [14] – до білої муслінової завіси на нижніх шибках [2] – затемнити нижню частину вікна [3]

Таким чином, ми бачимо, що застосування трансформації експлікації забезпечує найбільшу адекватність, точність та лаконічність перекладу. На основі порівняльного аналізу ми дійшли висновку, що перекладацькі рішення М. Іванова досить оригінально і адекватно відобразили багатогранність та складну переплетеність, які є характерними для відтворення Г. Веллсом картини того, що відбувається. Однак, не завжди можна віддати перевагу рішенням М. Іванова, так як дуже часто перекладач відходив від оригіналу та вдавався до парафрази. В перекладі О. Дідик переважає позиція з орієнтацією на культуру-реципієнт.

Виходячи з проведеного дослідження, можна стверджувати, що необхідність в експлікації залежить від рівня взаємопроникнення взаємодіючих лінгвокультур, вона може з'являтися або відпадати з часом. Крім тимчасового чинника, експлікацію роблять надлишковою достатній контекст, загальні фонові знання, що включають в себе елементи світової історії, уявлення про основні світові релігії і культури, загальні знання і загальні знання для конкретних лінгвокультур.

Узагальнюючи сучасні тенденції використання експліцитних способів перекладу, відзначимо, що різноманітність використовуваних засобів свідчить про співіснування ряду перекладацьких норм, жодна з яких не займає домінуючої позиції. Проте, при виборі способів культурологічної і металінгвістичної експлікацій спостерігається наступна закономірність – перекладачі, які використовують в перекладі позатекстовий спосіб експлікації, вдаються також і до внутрішньотекстової експлікації.

Реалії, пов'язані з загальними фоновими знаннями (біблійні реалії, реалії інших культур), в перекладі роз'яснюються, як правило, в тексті за допомогою інтерполяції. Прийом додавання додаткових комунікативних ключів як одного з видів інтерполяції використовується з іменами власними (назвами, топонімами). Разом з тим, соціально-культурні реалії з галузі освіти, права, національної кухні частіше пояснюються за допомогою парафрази. В примітки найчастіше виносяться роз'яснення ситуативних реалій, в першу чергу, історичного, але також соціально-культурного плану, чие пояснення в тексті зайняло б надто багато місця. Металінгвістична експлікація іншомовних вкраплень і цитат також здійснюється за текстом. Зокрема, іншомовні вкраплення в тексті оригіналу в перекладах на українську мову наводяться в оригінальному написанні і супроводжуються перекладом в примітці.

Для того, щоб зробити вибір між експлікацією в тексті або за текстом (культурологічна та металінгвістична експлікації), необхідно оцінити важливість реалії в тексті, її видобування з контексту і можливість додавання мінімальних комунікативних ключів, які зможуть направити читацькі інтерпретації в потрібне русло. Переклади, в яких присутні тільки внутрішньотекстові коментарі, як і ті, в яких є і внутрішньотекстові і позатекстові коментарі, знаходять свого читача. Читачі, як правило, готові приймати позатекстові коментарі не тільки в текстах перекладів, але і в неперекладних текстах, враховуючи той факт, що вибір читати примітки чи ні залишається за ними.

Практична значимість проведеного дослідження полягає в можливості використання зроблених висновків і рекомендацій в практиці художнього перекладу і редагування перекладних текстів, а також в оцінці якості перекладу.

Література:

1. Алексейцева Т. А. Экспликация как способ преодоления межъязыковой и межкультурной асимметрии в переводе : автореферат дис. кандидата филологических наук : 10.02.20. Санкт-Петербург, 2009. 23 с.
2. Веллс, Г. Дж. Невидимець / [пер. М. Іванов] URL: http://www.ae-lib.org.ua/texts/wells_invisible_man_ua.htm
3. Веллс, Г. Дж. Невидимець (збірка) / [пер. О. Дідик]. URL: https://royallib.com/read/vells_gerbert_dgordg/nevidimets_zbrka.html#0
4. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): Учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. М. : Высшая школа, 1990. 253 с.
5. Наumenко Л. П., Гордєєва А. Й. Практичний курс перекладу з англійської мови на українську: навч. посібник. Вінниця : Нова книга, 2011. 136 с.
6. Сдобников В. В. Теория перевода: учебник для студентов лингвистических вузов и факультетов иностранных языков. М. : АСТ: Восток – Запад, 2007. 448 с.
7. Швейцер А. Д. Перевод и лингвистика. М., 1973. 275 с.
8. Швейцер А. Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. М., 1988. 206 с.
9. Blum-Kulka Sh. Shifts of cohesion and coherence in translation. *Translation Studies Reader*. New-York and London, 2006. P. 292.
10. Demanueli J., Demanueli C. La traduction: mode d'emploi. Paris, Milan, Barcelone, 1995. 72 p.

11. Hatim B., Munday J. Translation: An advanced resource book. London, New York, 2004. 339 p.
12. Ladamir J.-R. Traduire : théorèmes pour la traduction. Paris, 1994.
13. Vinay J.-P., Darbelnet J. Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction. Paris, 1999.
14. Wells, Herbert. The Invisible Man. URL: <http://www.e-reading.club/book.php?book=132702>

Наукове видання

**Особливості художнього перекладу:
стилістичний аспект**

МОНОГРАФІЯ

Жужгіна-Аллахвердян Тамара Миколіївна, доктор філол. наук

Дмитрук Лілія Анатоліївна, доктор. пед. наук

Остапенко Світлана Анатоліївна, канд. пед. наук

Ревуцька Світлана Казимирівна, канд. філол. наук

Куц Марія Олександрівна, канд. пед. наук

Удовіченко Ганна Михайлівна, канд. пед. наук

Введенська Тетяна Юріївна, канд. філол. наук

Рибалка Наталя Вікторівна

Герасименко Ольга Юріївна.

Формат 60×84/8. Ум. др. арк. 13,53. Обл.-вид. арк. 10.

Видавець ДонНУЕТ

вул. Рокоссовського, 5/3, м. Кривий Ріг, 50027

097-192-20-77

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 4514 від 01.04.2013 р.