

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Державний заклад
ПІВДЕННОУКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ імені К.Д. УШИНСЬКОГО
Факультет іноземних мов
Кафедра перекладу і теоретичної та прикладної лінгвістики

Методичні рекомендації з навчальної дисципліни
«Специфіка перекладу англomовної художньої літератури»
для здобувачів вищої освіти
першого (бакалаврського) рівня
денної та заочної форми навчання
за спеціальністю 035 Філологія

Одеса 2025

Друкується за рішенням Вченої ради ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д.Ушинського» (протокол № 5 від 27.11.2025 року).

Укладач: Світлана ЛЮБИМОВА, доктор філологічних наук, доцент, доцент кафедри перекладу і теоретичної та прикладної лінгвістики ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського» (м. Одеса).

Рецензенти:

Юмрукуз А.А., кандидат філологічних наук, доцент, завідувачка кафедри германських і східних мов та методики їх навчання ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського»

Шапа Л.М., кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри іноземних мов
Національного університету
«Одеська політехніка»

Методичні рекомендації з навчальної дисципліни «Специфіка перекладу англомовної художньої літератури». Для здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня факультету іноземних мов за спеціальністю 035 Філологія «Переклад (перша – англійська, друга – китайська)» (В 11.041 – германські мови та літератури (переклад включно), перша – англійська) «Переклад (перша – китайська, друга – англійська)» (В 11.065 – східні мови та літератури (переклад включно), перша – китайська). Любимова С.А. Одеса: ПНПУ ім. К.Д. Ушинського, 2025. 120 с.

У методичних вказівках представлено навчальний матеріал, який відображає зміст навчальної дисципліни «Специфіка перекладу англомовної художньої літератури» і може бути використаний для самостійної підготовки здобувачів вищої освіти зі спеціальності 035 «Філологія».

Рекомендується для здобувачів денної та заочної форм навчання факультету іноземних мов.

ЗМІСТ

Вступ.....	4
Тема 1. Історія розвитку перекладу художньої літератури в Україні. Художній переклад як процес комунікації.....	6
Т	
е	
м	
Тема 3. Фонографічна стилізація мовленнєвих аномалій в англійській мові і їх переклад.....	31
2	
Тема 4. Особливості перекладу англомовного соціолекту.....	39
С	
Тема 5. Специфіка перекладу авторських неологізмів англомовних художніх творів.....	53
л	
Завдання для практичних занять.....	61
с	
Теми індивідуальних самостійних робіт.....	114
и	
Рекомендації з підготовки індивідуальних самостійних робіт.....	115
н	
Список літератури.....	118

о

с

о

б

л

и

Вступ

Сучасні перекладознавчі студії характеризуються складністю методологічних принципів і систем, тісним взаємозв'язком концептуальних підходів щодо розуміння, сприйняття та інтерпретації іншомовних художніх текстів. У зв'язку із цим з'являється потреба використання відповідних методологій, спроектованих на вивчення художнього перекладу, осмислення його творчої природи. Опанування теоретико-методологічної бази перекладу художніх текстів є важливою умовою формування перекладацької компетенції, що охоплює як лінгвістичні, так і культурні аспекти.

Відповідно до стандарту професії перекладача, впровадженого громадською організацією «Українська асоціація перекладачів», основні професійні компетенції письмових перекладачів охоплюють:

- повне розуміння змісту мовою оригіналу і відтворення цього змісту засобами мови

перекладу з урахуванням вимог замовника перекладу;

- володіння мовою оригіналу на професійному рівні, володіння мовою перекладу на рівні освіченого носія мови, знання стилістичних особливостей текстів різних типів;

- вміння ефективно набувати додаткові знання, необхідні для розуміння змісту мовою оригіналу та відтворення його мовою перекладу;

- вміння використовувати інструменти пошуку та дослідження і розробляти оптимальні стратегії ефективного використання наявних джерел інформації;

- знання характеристик культурного середовища мови оригіналу і мови перекладу і вміння застосовувати ці знання у процесі перекладу.

Перекладач несе особисту відповідальність за свою роботу, здійснюючи переклад згідно з лінгвістичними стандартами мови перекладу і з урахуванням культурних особливостей цільової аудиторії, дотримуючись таких вимог:

- семантична відповідність змісту мовою оригіналу і змісту мовою перекладу;

- лексична єдність і правильне вживання фразеології;

- врахування цільової аудиторії та призначення змісту мовою перекладу;
- дотримання відповідних синтаксичних, правописних, пунктуаційних правил, орфографічних стандартів мови перекладу.

Одним із ключових аспектів навчання перекладу англomовної художньої літератури є знання:

- головних понять та специфіки художнього перекладу і його теорії,
- основних принципів та труднощів перекладу художніх творів з англійської мови на українську.

Здобувачі вищої освіти мають отримати навички:

- здійснювати комплексний порівняльний аналіз перекладу і оригіналу із врахуванням об'єктивних вимог до якості перекладу;
- оцінювати адекватність перекладу англomовної художньої літератури з урахуванням якісних і кількісних критеріїв;
- визначати стилістичні засоби, що створюють образність тексту оригіналу;
- перекладати фрагменти прозових, драматургічних та поетичних англomовних текстів.

У межах академічної підготовки майбутніх філологів і перекладачів, значення перекладу англomовної художньої літератури полягає у необхідності відтворення не лише змістовної частини тексту, але й культурно-історичного контексту, стилістичних нюансів та емоційного навантаження, що характеризують оригінал. Методичні рекомендації з навчальної дисципліни «Специфіка перекладу англomовної художньої літератури» розроблені для того, щоб допомогти студентам здобути знання та навички, необхідні для майбутніх філологів і перекладачів.

Тема 1. Історія розвитку перекладу художньої літератури в Україні.

Художній переклад як процес комунікації

Як одна з найдавніших видів людської діяльності, переклад з'явився через потребу міжмовного спілкування різних народів. Спочатку переклад мав виключно усний характер, але з появою писемності до усних перекладачів приєдналися письмові.

В Україні науково обґрунтоване перекладознавство як міждисциплінарна галузь філології з'явилася в другій половині XIX – на початку XX ст. Великий внесок у науково-практичну сферу перекладознавства зробили О. Потебня й І. Франко, перший – у теоретичному плані, другий – у методологічному

О. Потебня закладає засадничі основи лінгвокраїнознавчої теорії слова, спираючись на принципи історичного мовознавства й розглядаючи історію мислення у зв'язку з розвитком мови. О. Потебня стверджує, що елементи мови є актами думки, де звукова форма вказує на значення. Розрізнення в слові зовнішньої форми, змісту і внутрішньої форми дає вченому підставу для пояснення не тільки природи слова, а й структури художнього твору і мистецтва як такого. Образ і значення він розглядає як компоненти мистецтва, в якого кількість образів є меншою за кількість можливих значень. О. Потебня розрізняє дві форми мислення – поетичну, в якій значення проявляється в образі, і наукову, де значення переважає над образом.



Потебня Олександр Опанасович (1835 –1891).

Думка за своїм змістом виявляється або образом, або поняттям. Згідно з О. Потебнею, розуміння природи образу, сприяє проникненню в суть творчого процесу, пояснює соціально-історичні основи художньої творчості та її комунікаційну функцію, механізми сприймання художніх творів.

Уважаючи переклад важливим засобом піднесення рідної мови і справою зближення національних мов і культур, їх розвитку та взаємозбагачення, І.

Франко, присвятив перекладознавчим питанням понад 100 науково-критичних праць і рецензій.



Франко Іван Якович (1856–1916)

На підставі думки В. фон Гумбольдта про унікальність кожної мови і створеної в її лоні культури, він стверджує: «Коли правда те, що головне значення поезії в тім лежить, що вона розширює нашу індивідуальність, збагачує душу такими враженнями і почуваннями, яких вона не зазнала би в звичайнім житті або не зазнала би в такій силі і ясності, то думаю, що передача чужомовної поезії, поезії різних віків і народів рідною мовою збагачує душу цілої нації, присвоюючи їй такі форми і вирази чуття, яких вона не мала досі, будуючи золотий міст зрозуміння і спочування між нами і далекими людьми, давніми поколіннями». І. Франко розробляє три галузі перекладу, кожна з яких має свою систему прийомів:

- художній переклад;
- науково-технічний;

- переклади з Біблії та релігійних книг. Він вперше в українському перекладознавстві провів розділову лінію між перекладом і переспівом, показав, що досконалість перекладу досягається не точним перекладом слів, а добором відповідних засобів вираження думки, відтворення ідеї, духу оригіналу. І. Франко творчо використовує ідею В. фон Гумбольдта про те, що через різноманіття мов для нас відкривається багатство світу й різноманіття того, що ми пізнаємо в ньому.

Серед перекладів Івана Яковича велике місце належить перекладам з античних літератур. Це, перш за все, роботи Горація і Вергілія, Софокла «Цар Едіп», «Сапфо і Алкей», «Піндар і Менандр». Найвагомішою працею Франка-

перекладача є «Фауст» Гете. У цілому, Іван Якович переклав українською мовою твори близько 200 авторів із 14 мов та 37 національних літератур. Він працював у межах німецької романтичної школи перекладів.

Після робіт Івана Франка міцне підґрунтя розвитку українського перекладознавства було закладено у монографії із питань перекладу «Теорія й практика перекладу» Олександра Фінкеля (Харків, 1929).



Фінкель Олександр Мойсейович (1899–1968)

Першорядною заслугою О. Фінкеля-науковця є введення порівняльно-історичного методу задля доведення історичної змінності вимог до якісного перекладу. На прикладі зіставлення домінантного перекладацького методу доби класицизму, яким було прикрашання оригіналу в цільовій мові, із вимогою наступників класицизму – романтиків – приділяти більшу увагу технічній стороні та оцінці перекладу в цілому, учений обґрунтовує змінність категорії «прекрасне». У цьому відношенні також виразно позиціонує свою прихильність до більш стабільної категорії „точне”, чим для процесу перекладу є, на його думку, перекладацька техніка. Переклад-стилізацію О. Фінкель рішуче відкидав. Учений неодноразово постулює: «переклад- стилізація є стилізація під переклад», підкреслюючи, що він можливий лише в межах однієї мови. Уточнюючи далі своє бачення, науковець твердить: «наслідування чужій мові дає наслідком або безглузду деструктивну мішанину, або є по суті наслідуванням перекладу з чужої мови».

О. Фінкель аргументує твердження про те, що проблема перекладу є лише проблемою перекладу того чи іншого «окремого слова». У такий спосіб він фактично обґрунтовує принцип перекладності художнього твору.

В історії практики українського перекладу ХХ століття розглядають дві основні течії: перша – «*класична*» – походить від Михайла Старицького й

Івана Франка і, сягнувши вершин у неокласиків, виявляється сьогодні у практиці більшості провідних майстрів: від Григорія Кочура до Михайла Москаленка. Її особливості:

- тяжіння до вироблених літературних норм;
- орієнтація на новітню європейську й національну традицію;
- обережне ставлення до експерименту в галузі форми й лексики;
- прагнення відтворювати стильові риси оригіналу переважно засобами нормативної мови.

Друга течія – *«фольклорна»* – спирається на усну творчість і традиції бароко. Представниками є Пантелеймон Куліш, Ігор Костецький, Василь Барка, Микола Лукаш. Її особливості такі:

- схильність до експериментів;
- використання фольклорного й діалектного матеріалу для відтворення стильових особливостей першотвору.

У межах теорії та практики перекладу виділяють кілька концепцій.

Романтична концепція смислового перекладу полягає у відтворенні естетичного боку твору через стратегію очуження. Представники цієї концепції – Ігор Костецький і Василь Барка.

Основою **класицистична концепції** смислового перекладу є теорія одомашнення. Представниками цієї теорії є такі перекладачі: Микола Зеров, Василь Мисик, Дмитро Павличко, Микола Лукаш, Григорій Кочур, Дмитро Паламарчук.

Починаючи з 1950-х років теоретики українського перекладу працюють у межах понять лінгвістичної теорії перекладу та, що стосується художнього перекладу – в межах такого напрямку, як «реалістичний переклад». Головним поняттям стає **еквівалентність**, що визначають як рівноцінність текстів оригіналу і перекладу, які досягається при дотриманні трьох умов: 1) текст перекладу повинен мати такий само потенційний вплив на своїх адресатів, який має текст оригіналу по відношенню до своїх адресатів; 2) текст перекладу повинен бути (наскільки це можливо) текстуальним аналогом тексту

оригіналу; 3) текст перекладу не повинен мати відхилень відтексту оригіналу, які неможна пояснити вживанням перекладацьких трансформацій.

Виділяють **п'ять рівнів еквівалентності**: 1) рівень мети комунікації – *Oh, it's so hot in here!* – Відчиніть, будь ласка, вікно! 2) рівень висловлювання (предметна сфера) *He answered the telephone* – Він зняв слухавку 3) рівень повідомлення (спільні поняття) *Scrubbing makes me badtempered* – Миття підлоги псує мені настрій 4) рівень опису ситуації *I told him what I thought of him* – Я сказав йому, якої я про нього думки. 5) рівень мовних знаків (слів) *I go to school every day* – Я ходжу до школи кожного дня Еквівалентність також розглядається на рівні окремого слова. Еквівалентність може бути повною (коли збігаються всі нюанси значення, а також стилістична приналежність слова та його конотація) та частковою (коли збігається лише певна частина значень: або стилістика, або конотація).

Перекладач шукає прийнятне рішення через **три ступені наближення перекладу до першотвору**. Перший з них – **парафраз**, тобто переказ своїми словами, створення *підряднику* тексту. Другий ступень – **імітація**, яка komponує ціле тіло твору таким чином, щоб справити на читача враження, схоже на те, яке одержав читач оригіналу. Третім ступенем є **«справжній переклад»**, який скомпонує дві попередні стадії з урахуванням часової та культурологічної відстані перекладу від оригіналу.

В сучасній комунікативно-дискурсивній і когнітивній парадигмі (Система уявлень, характерна для визначення етапу розвитку науки, культури, суспільного життя) переклад розглядається як мисленнєво-мовленнєва діяльність, яка здійснюється на перетині двох мов, із залученням щонайменше двох лінгвокультур і мовних картин світу.

Процес перекладу припускає міжмовні перетворення, трансформацію текста з однієї мови у текст на іншій мові. Такі перетворення, як правило, обмежені рамками двох конкретних мов. Проте процес перекладу не є звичайною заміною одиниць однієї мови одиницями іншої мови. Процес перекладу, як специфічний компонент комунікації з використанням двох мов,

завжди є діяльністю людини, в якій акумулюються проблеми, пов'язані з умовами сприйняття вихідного тексту, соціальний статус комунікантів, мовленнєва ситуація і різні супутні явища, що входять у складне поняття комунікації з використанням двох мов.

Під комунікацією розуміється передача повідомлення від одного комуніканта до іншого. Тобто акт мовлення неможливий без наявності принаймні двох джерел. Отже, процес перекладу є не просто комунікація з використанням двох мов, а білінгвальна комунікація, яка включає корелюючу між собою діяльність джерела, перекладача і отримувача інформації. Основною ланкою цієї комунікації є діяльність перекладача, або сам переклад, який є одним із видів діяльності поряд з читанням, письмом, слуханням і мовленням. Процес перекладу створює якісно новий вид комунікації, а саме передачу повідомлення або інформації, що є обов'язковою ознакою перекладу. Завдання перекладача по визначенню інформації, призначеної для передачі, відчувати мовленнєве утворення, яке несе більшу частину інформації, що складає саме повідомлення. Отже, при перетворенні мовленнєвого витвору перекладач повинен враховувати інформаційний запас отримувача, щоб інформація призначена для передачі повідомлення, дійшла до нього у повному обсязі.

Інформаційним запасом є обсяг інформації, яка асоціюється комунікантами з деяким мовним знаком тобто денотатом. З точки зору перекладу значення мовного знака тобто лексичної одиниці і є соціально обумовлена здатність його матеріального вираження виділити предмет чи явище, визначене знаком в конкретному мовному вираженні. Знаковий засіб перекладу є однією з об'єктивно існуючих закономірностей перекладу від однієї мови до іншої, яка відображується в перекладацьких операціях на формально-знаковому рівні. При письмовому перекладі перевага віддається **методу сегментації тексту**, а саме витягнення з кожного сегмента домінуючої інформації, її умовному кодуванню, що створює опорні значеннєві ознаки для оформлення перекладу.

Метод *значеннєвого аналізу* в перекладі тісно пов'язаний з інформаційним запасом, який входить в коло професійних обов'язків перекладача. Це – *метод вибору слова* з найбільшим інформаційним навантаженням, при якому відбираються слова, що містять у собі ключову інформацію; *метод трансформації*, при якому кілька слів трансформуються в більш зручне позначення, наприклад, комюніке – коротке повідомлення, бізнесмен – представник ділових кіл; *метод вибору рельєфного слова*, при якому відбираються для запису не слова з найбільш інформаційним навантаженням, а найбільш незвичні, колоритні слова, які звертають на себе увагу.

Значеннєвий спосіб перекладу, як правило стосується передачі денотату, тобто номінального словникового значення слова, коли предмет чи явище визначене знаком в конкретному мовному вираженні. Конотативне значення слова, тобто його емоційне забарвлення при такому способі перекладу не відображується. У такому випадку більш ефективним є *змістовий або значеннєвий спосіб* перекладу, тобто закономірний перехід від однієї мови до іншої *методом ідентифікації денотату*, якому передуює пошук іншомовного відповідника.

Таким чином, процес перекладу, як специфічний вид двомовної комунікації, тобто комунікації між джерелом і адресатом, метою якої є пошук і передача повідомлення, включає в себе поряд з міжмовною трансформацією також і інформаційний підхід до перекладу. В художньому перекладі необхідно донести до читача особливості стилю автора, тобто відобразити вірно і повністю (адекватно) засобами однієї мови те, що вже відображено раніше засобами іншої мови. Інакше кажучи в завдання перекладу входить не тільки точно відобразити зміст думок, повідомлень на мові оригіналу, але й відобразити засобами мови перекладу особливості стилю і форми повідомлення. Саме це відрізняє переклад від переказу, реферування, адаптації. В синхронному перекладі інколи можливо обмежитись передачею змісту, а в технічному перекладі необхідно обов'язково передати точний інформаційний зміст мовленнєвого витвору.

Переклад становить якісно новий вид комунікації з двома компонентами, метою, якого є передача повідомлення інформації з однієї мови (оригіналу) на іншу мову (переклад). Як будь який процес, переклад складається декількох етапів, головними з яких є аналіз і синтез. *Аналіз* – сприймання інформації, *синтез* – безпосередньо переклад. Під час **аналізу** кожна **транслятема** впізнається й визначається на основі попередніх смислових одиниць (**контексту**). Термін *транслятема* є одиницею аналізу. За визначенням Віктора Вікторовича Коптілова, мінімальною смисловою одиницею вихідного тексту, яка знаходить свій еквівалент у мові перекладу.



Коптілов Віктор Вікторович
(1930–2009)

Як зазначає швейцарський науковець Вернер Коллер, транслятема, на відміну від лінгвістичних одиниць, величина змінна, оскільки розміри її диктуються змістом. Вона щоразу виступає як певний “атом змісту”, який не можна поділити без руйнування цього змісту. Залежно від багатьох обставин конкретний зміст одиниці перекладу може мати різноманітне наповнення. Транслятема може бути виражена словом, якщо це культурний концепт чи стереотип, може бути реченням, низкою речень чи навіть абзацем залежно від жанру та контексту. Наприклад, у реалістичній драмі чи комедії транслятема включатиме в себе обмін репліками між персонажами, у ліричному вірші вона дорівнюватиме порівнянню чи метафорі, а в тексті повісті чи оповідання розтягнеться від речення до абзацу. Коптілов стверджує, що перекладач щоразу ставить перед собою питання: чому транслятема охоплює саме такі слова, саме такі типи речень, саме таку ритміку для побудови художнього образу. Даючи відповідь на це питання, він прагне віднайти у своїй мові відповідні засоби, які допомогли б йому з найбільшою

повнотою, правдивістю, природністю й переконливістю виразити художній задум автора оригіналу. Перекладач повинен не тільки правильно відтворити ідеї автора роману, драми чи поеми, а й відобразити спосіб художнього втілення цих ідей, передати образність оригіналу з не меншою силою, ніж це зробив його автор.

Натупний етап – **синтез** полягає в тому, щоб провести відбір лексико-граматичних одиниць з мови, на яку ведеться переклад, у максимально короткий термін. Синтез – це не тільки знання еквівалентів одиниць перекладу, але й вміння швидко знайти близький за значенням відповідник.

Досягнення оптимального і збалансованого результату перекладу, як зазначає український лінгвіст О. Селіванова, вимагає від перекладача поєднання принципів інформативності, інтерактивності та культурної обізнаності.

Принцип інформативності передбачає відображення в перекладацькому тексті різного типу смислів, який можна уявити у формі «концентричних кіл» з різних стилів та підмов. Сфера смислу формується у свідомості тому принцип інформативності враховує не тільки специфіку мовної маніфестації смислу, а й механізми його формування у свідомості, що передбачає когнітивний підхід до перекладу. Головними категоріями мовної картини світу є концепти, які визнані ментальними структурами свідомості, що містять різносубстратну сукупність знань про об'єкт пізнання. Категоріями мовної картини також є різного роду стереотипи, що представляють емоційний і оцінний компонент знання про соціальні категорії (групи людей), індивидів і соціокультурні явища. Найяскравіше концепти і стереотипи мовної картина світу виражаються у лексичному й фразеологічному фондах, адже, фразеологічні одиниці відображають не лише ті чи інші періоди розвитку мови, її історію, а й історію народів, яким належить ця мова. Наприклад, для культури Північної Америки, кохання – це гра у бейсбол, що виражено у фразеологічній фразі *I struck out with my date*, яка інтерпретується як *Мені не пощастило з побаченням*. Механізм порівняння задіє стереотипи етносу (худий, як скелет комара – в японській культурі, як засохла цикада – во

в'єтнамській). Парадоксальність перекладу фразіологізмів виявляється у несхожості засобів передачі смислу, який існує у мові перекладу і мові оригіналу, але виражається через нереферентні номінативні одиниці, наприклад, бути удачливим, щасливим в українській мові – народитися в сорочці, а в англійській мові(?) – *to be born with a silver spoon*.

Неспівпадіння мовних картин світу вимагає від перекладача компенсацію когнітивних лакун, тобто реалій, які відсутні в мові та у свідомості адресата перекладу. Наприклад, Джордж Лакофф писав про специфіку руху в мові навахо, для англомовної інтерпретації якої потрібно описати спосіб руху та механізм приведення в рух засобу. Роберт Маклорі описує особливості категоризації кольору у мезоамериканських мовах (мовах народів, які мешкають на середньоамериканському перешийку). В цих мовах декілька кольорів передаються у одному слові, наприклад зелений з синім, чи красний з жовтим, крім того в одному слові передається насиченість кольору. Отже, перекладач стикається зі складною задачею інтерпретувати розуміння кольору цих народів, у мові яких приділяється багато уваги відтінкам і нюансам кольорів, що не спостерігається в європейських мовах. Специфіка членування та ієрархізації дійсності та внутрішнього рефлексивного досвіду, яка фіксована у мовах і текстах оригіналу і перекладу, вимагає від перекладача знання категоризації, особливостей сприйняття простору і часу, кольору, руху та інших категорій, що фіксовані у мові оригіналу.

Принцип інтерактивності базується на комунікативно-функціональній чи динамічній, у термінах Юджина Найди, еквівалентності. Цей принцип мотивує перекладацькі трансформації для досягнення відповідності емоційного впливу тексту перекладу на реципієнтів. Як зазначає Олена Селіванова, оцінка цього підходу дослідниками є неоднозначною тому, що перекладач може лише припускати вплив тексту оригіналу на реального читача. Американський антрополог Клайд Клакхон розглядає такий, психологічний різновид перекладу, де слова справляють той самий ефект на

носіїв мови перекладача, що й на людей, які розмовляють мовою оригіналу, як близький до неможливого.

Принцип інтерактивності пов'язаний з культурою, відповідно до якого перекладач враховує особливості культури оригіналу і перекладу. За такого підходу текст-перекладу порівняно з оригіналом з оригіналом зазнає такі перетворення, що розширює межі вихідного тексту тому, що перекладач, компенсуючи лакуни, використовує коментарі і примітки.

Принцип культури вимагає від перекладача знання кінесики, тобто особливостей рухів, жестів, міміки; етикетності, що співвідносить або компенсує відмінності етикетних маркерів двох культур; стереотипізації, що враховує специфіку еталонів культури; символізації, що спирається на відмінність культурних знаків-символів; алюзивності, тобто аналогій чи натяків на історичні, міфологічні, літературні, політичні чи побутові факти, що використовуються у текстах.

Контрольні питання

1. Назвіть теоретиків українського перекладознавства.
2. У чому полягає заслуга О. Фінкеля в царині перекладознавчих студій?
3. Назвіть головні напрями і концепції у розвитку українського перекладознавства.
4. Що таке «еквівалентність»?
5. Назвіть і поясніть три ступені наближення до першотвору.
6. Що таке комунікація в аспект перекладу?
7. Які основні методи перекладу виділяють науковці?
8. Що таке «траслятема»?
9. Які принципи досягнення оптимального і збалансованого результату перекладу виділяє О. Селіванова?

Тема 2. Стилiстичнi особливостi перекладу англomовної художньої лiтератури. Еволюцiя жанрiв в контекстi iсторичного розвитку англiйської мови

Художній переклад включає різноманітні жанри англomовної літератури: прозу, поезію, фольклор та публіцистику. У художніх текстах виявляються дві основні **текстові функції**: мистецька та естетична. Від того, як і в якій формі матеріалізується зміст, залежить естетична цінність продукту та рівень емоційного та експресивного впливу на читача. У художніх текстах використовуються одиниці та інструменти всіх стилів, але всі ці стильові елементи включаються в особливу літературну систему і набувають нової естетичної функції.

Загалом літературні тексти поділяються на відповідні **літературні жанри**. Кожен жанр має свою функціональну специфіку. Незалежно від жанру тексту, основне завдання перекладача художніх текстів – передати художньо-естетичний зміст оригіналу, створити повноцінний художній текст мовою перекладу. Твори художньої літератури протиставляються текстам інших стилів якраз тим, що для них домінантною є художньо-естетична функція. Основна **мета** будь-якого **художнього твору** – досягнення естетичного впливу, створення художнього образу. Така естетична спрямованість відрізняє художнє мовлення від інших актів мовленнєвої комунікації, інформативний зміст

Художня література поділяється на **роди**, які сформувалися ще в долітературний період мистецтва слова на основі обрядово-ритуальних дійств.



Перші спроби осмислення літературних родів сягають епохи античності. Давньогрецький філософ Платон вважав, що поети розповідають трьома

способами: простою розповіддю, розповіддю, яка розгортається за допомогою наслідування, і змішаним способом. Проста розповідь властива дифірамбічній поезії, ліриці, а розповідь, побудована на наслідуванні, – трагедії і комедії. Змішаний тип розповіді характерний для епічної поезії. З цілковитим наслідуванням Платон пов'язував лише драму, лірику – з вираженням, а епос – з поєднанням «свого» і «чужого». Драма за Платоном протилежна ліриці.

На думку Арістотеля, художні твори відрізняються один від одного такими трьома моментами: предметами зображення, засобами зображення і способами відображення. Арістотель розкрив особливості трьох способів літературного зображення. Він відзначав, що в основі епосу – розповідь про події, дійсність відтворюється в об'єктивній формі, у драмі герої змальовуються у дії, лірика розкриває внутрішній світ людини.

(Слайд) Кожному *літературному роду* притаманна своя ситема жанрів. Кожний з них має свої особливості мовної організації тексту. Частина жанрів поділяється на *жанрові різновиди* за змістовим принципом. Основними жанрами епічних художніх творів є (прозові: епопея, роман, повість, оповідання, новела), ліричні (ліричні вірші, послання, пісня, верлібр, що є специфічною, структурно наближеною до прози формою віршованого твору), драматичні (драма, трагедія, комедія, трагікомедія). Досить часто зустрічаються твори, у яких поєднуються особливості кількох літературних родів, такі як-от ліро-епічні твори (байки, балади, поеми).

Проблема жанрів художніх творів пов'язана із стилем. Український мовознавець Ф.С. Бацевич у своїй праці про мовленнєвий жанр і функціональний стиль писав, що жанр формується у межах конкретного функціонального стилю, який задає основні координати мовленнєвого жанру.



Флорій Сергійович Бацевич

(народ.1949)

При зосередженні уваги на функціональному стилі мовленнєвий жанр є тематичним, композиційним розгортанням стилю. Інші науковці стверджують, що стиль і жанр співвідносяться як ціле і частина.

Стиль є сукупністю особливостей у побудові мови, манерою словесного викладу. Провідним завданням художнього стилю є вплив на людську психіку, почуття, думки через зміст і форму створених авторами прозових текстів тому стилістичні прийоми набувають особливої значущості.

Стиль – це суспільно усвідомлена та функціонально зумовлена внутрішньо об'єднана сукупність прийомів уживання, відбору й сполучення засобів мовленевого спілкування у сфері тієї чи іншої загальнонародної, загальнонаціональної мови, співвіднесена з такими самими засобами вираження, які слугують для інших цілей, виконують інші функції в мовленнєвій суспільній практиці народу. Це визначення розкриває лінгвістичну сутність стилю. Адекватний переклад не можливий без урахування стилістичної сторони оригіналу. Тож насамперед треба знати особливості мовних засобів. З описом стилістичних особливостей граматичного складу, лексики, фразеології та виразних засобів мови має справу лінгвістична стилістика. Саме ця галузь мовознавчої науки має на меті охарактеризувати стиль мови. Будь-який текст, що перекладається, має більш чи менш ясно виражену стилістичну характеристику. У стилі художньої прози перекладач мусить передати індивідуальний стиль автору і донести його засобами іншої мови. Будь-які стилістичні засоби експресивні, оскільки мають емоційну чи емоційну дію (ефект). Іноді навіть нейтральні у стилістичному відношенні мовні засоби набувають експресивного значення. **Стилістичні прийоми** різних мов в основі одні й тіж самі, однак їх функціонування у мові різняться, вони мають різну ступінь вживаності, виконують різні функції в стилістичній системі різних мов, чим пояснюється необхідність застосування трансформацій під час перекладу.

Стилістичні фактори, що впливають на процес перекладу, можна умовно поділити на дві категорії. До першої відносяться ті *функціональні характеристики мовного акту*, які можуть у значній мірі визначити «стратегію перекладацького рішення». Ці функціональні характеристики іноді розглядаються як стилістика мови і вміщують експресивну, поетичну й інші функції. Інший стилістичний аспект перекладу пов'язаний зі *стилістичною стратифікацією мови*, тобто з підсистемами мови, що відносяться до різних сфер її використання.

Перекладач повинен урахувати і стилістичну, і експресивну сторони тексту оригіналу. Аналізуючи стилістичну й експресивну характеристики окремих ланок мовного полотна й співвідносячи їх з загальним ідейно-художнім задумом автора, він встановлює експресивно-стилістичну тональність оригіналу. Звичайно, навіть кваліфікований перекладач не завжди в змозі знати стилістичну характеристику слова, яка визначається його належністю до того чи іншого функціонально-стилістичного шару лексики. Такі труднощі долаються за допомогою тлумачних або паралельних словників. Як відомо, слова нейтрального у стилістичному відношенні шару (десь 90% лексики) зазвичай не мають ніяких позначок. Слова, що знаходяться “вище” або “нижче” цього шару (так звана периферійна лексика), забезпечуються стилістичними позначками. На жаль, різні словники по-різному кваліфікують ті самі слова. Перш за все це відноситься до лексики нелітературних, розмовних шарів з позначками: “розмовне, фамільярне, просторічне, сленг, жаргон”. З лексикою “вищого” шару це спостерігається не так часто – це позначки нейтрального роду: “книжне, офіційне, канцелярське, поетичне, архаїчне, застаріле”. Але визначити стилістичну належність слова – це лише половина справи. Важливо у рідній мові знайти таке слово, що відповідає тому, що перекладається не тільки за змістом, але й за стилем. Не дивно, що часто у рідній мові не з'являється повного стилістичного відповідника периферійному англійському слову. Навіть коли паралельний словник дає відповідник, що належить до тієї ж стилістичної категорії, буває,

що її не можливо використати через неадекватність експресивного значення. Так, для іменник *grub* перекладається як їжа. Але словник дає слово *grub* з позначкою “informal”. Але в українській слово їжа не відповідає англійському просторічному слову *grub*. Так часто трапляється, що з часом, завдяки частотному використанню, гострота слова притупляється. Так, наприклад, було з англійським О.К., яке у первісній формі (середньоанглійський період) було нецензурним, лайливим, а в сучасній англійській мові широко вживається навіть в офіційній ситуації. Компенсувати такі випадки можна за рахунок периферійної лексики, через передання емоційної або оцінної сторони експресії. При перекладі експресивне значення слова, як правило, домінує над стилістичним. Характер стилю визначається усією сукупністю засобів і їх відношенням до вираженого змісту, ідейно-художнього задуму автора.

Ідея художнього твору – це емоційно-інтелектуальна спрямованість художнього твору, яка може бути охарактеризована як провідна думка, ядро задуму автора. Це та основна думка про зображені у творі життєві явища, висвітленню якої підпорядковано всі картини й образи. У талановитому творі вся система образів, навіть окремі художні деталі підкорені розкриттю ідеї, створенню у читача певного ставлення до зображеного.

Для передачі індивідуально-авторського ідейного замислу використовується перетворення загальномовних засобів згідно думок і емоцій автора. Тільки поглиблений мовний аналіз художнього тексту допоможе перекладачу роздивитись всі мовні засоби, які застосовував автор при створенні образів свого твору, і які слід відтворити у перекладі, щоб зберегти ідейно-образну систему першотвору.

Існує два основні **типи аналізу художнього тексту**. В першому спочатку виділяється тема або основна ідея тексту, потім виділяються лексичні, синтаксичні, морфологічні і фонетичні особливості тексту, підтверджуючі висунуту тему. Другий метод заснований на русі в протилежну сторону: увага зосереджена на якій-небудь впадаючій в очі особливості тексту, наприклад: на неодноразовому повторі слів, несподіваному порядку слів, групі

однотипних (наприклад, окличних або негативних) речень і т. ін. Знайшовши таку особливість, дослідник шукає їй пояснення, зіставляючи її з контекстом, і в кінці формулює основну ідею або тему. Ці два підходи не є взаємовиключними і можуть доповнювати один одного, але так чи інакше, аналіз тексту спиратиметься на контекст.

Для того, щоб зрозуміти стильові особливості англосаксонської художньої літератури необхідно звернутись до розвитку жанрів в контексті історичного розвитку англійської мови. Традиційно визнають чотири періода: давньоанглійський, середньоанглійський, ранньосередньовіковий і новітній.

Давньоанглійський період

Свій початок історія англійської мови бере з 5 століття, коли германські племена (англів, саксів та ютів) завоюють територію Британію, на якій жили кельти. Ці племена розмовляють на різних, однак схожих діалектах. Мова цього періоду характеризується відмінюванням (5 відмінків іменників), наявністю граматичних родів (3 роди) узгодженням прикметників і займенників з іменниками, відмінюванням дієслів (9 відмінків).

Поява перших письмових пам'яток свідчить про становлення літературної епохи, що почалася в VII ст. н.е. Давньоанглійські поетичні твори створювалися головним чином в Нортумбрії і Мерсії, час їх створення можна встановити приблизно. Поєми «Битва при Бруннборзі» і «Битва при Мелдоні», які присвячені конкретним історичним подіям, що мали місце відповідно в 937 і 991 рр. Поєма «Битва при Бруннборзі» оспівує перемогу англів над об'єднаними силами скотів і вікінгів, датовані 937 роком в Англосаксонській хроніці.

Мова давньоанглійської поезії, що характеризується особливою фонетичною та ритмічною організацією, особливими словником та синтаксисом, є результатом взаємодії двох систем: системи мови та віршування. Характер цієї взаємодії визначається поетичною технікою англосаксів, яка є формою, що частково задає зміст. Зразки поетичної

творчості давньоанглійського періоду записані значно пізніше їх створення. Тому якщо в оригіналі вони склалися на нортумбрійському, мерсійському або кентському діалектах, то в цілому вони записані на уессекському діалекті кінця X – початку XI ст. Наприклад, до даного діалекту належать поеми: «Беовульф» («Beowulf»), «Юдіф» («Judith»), «Андрій» («Andreas»), «Фенікс» («The Phoenix»), «Олена» («Elene»). Це обумовлено особливим становищем даного діалекту в англосаксонській мові.

Безперечно, найзначніший із збережених творів англосаксонської поезії – поема «Беовульф». Культурна пам'ятка минулої епохи була створена ще на початку XI ст., а вперше опублікована на початку XIX ст., у період, коли романтики пробудили інтерес до Середньовіччя. Дійсність описана у творі зі специфічної точки зору: світ «Беовульфа» – це світ королів і дружинників, світ бенкетів, битв і поєдинків. У творі прийнято виділяти два епізоди: у першому Беовульф вирушає зі своєю дружиною на допомогу до Хродгара, на плем'я якого вже дванадцять зим нападає страшне чудовисько на ім'я Грендель. Поодинокі витязь перемагає Гренделя в нічному поєдинку. Щоб помститися за нього, з морської безодні піднімається ще більш моторошний ворог – мати Гренделя. Друга частина поеми розповідає про гідний кінець героїчного життя головного героя. Беовульф вступає в поєдинок з драконом, який мстить людям за посягання на охоронюваний ним скарб. Дракон убитий, але і Беовульф отримує смертельну рану. Дружина на чолі з доблесним Віглавом урочисто спалює Беовульфа і скарб дракона на похоронному багатті.

У період зародження англійської мови її пам'ятки відрізнялися різноманітністю жанрів і багатством мовних засобів, у тому числі стилістичних прийомів і фігур мови. Міфологічно-хвалебний поетичний епос «Беовульф» не є винятком. Це обширна алітераційна поема давньоанглійською мовою, що налічує 3183 віршів. Твір включає в себе безліч стилістичних прийомів і засобів виразності, які можна класифікувати на фонетичні та лексичні. На фонетичному рівні можна виділити такі

неординарні засоби виразності: алітерація (поетичний прийом, який полягає в доборі слів із повторюваними однаковими приголосними звуками), асонанс (повторення однакових голосних звуків у рядку чи строфі), скотхендінг (полуасонанс) та інші. Дані стилістичні прийоми є основними канонами і специфічною рисою вживання фігур мови в давньоанглійській поезії.

На лексичному рівні – складні слова іменних класів (наприклад, *færniða* – ненависть думки, *fletwerod* – охорона будинку) і синоніми та кеннінги (різновид метафори, поетичний прийом, що замінював звичайне зрозуміле слово красивою метафорою). Кеннінги використовувалися при передачі найбільш важливих для героїчної поезії понять, що стосуються війни або пов'язаного з нею побуту древніх германців: вождь, воїн, зброя, меч, щит, битва, корабель, золото, ворон. Для кожного з цих понять існувало кілька кеннінгів. Наприклад: «воїн» – *beado-rinc* «бойовий герой», *hildemecg* «бойовий чоловік», *hilde-rinc* «бойовий герой», *helm-berend* «той, хто носить шолом». Цікаво те, що сама назва є кеннінгом: *Beo* (*bee*) – бджола, *wulf* (*wolf*) – вовк. «Вовк бджіл» – ведмідь.

Синоніми – ще один ключовий засіб виразності, що використовується в поемі, який відображав ті поняття, що мали особливе значення в житті давньоанглійського суспільства. Давньоанглійські найменування землі – це слова, багаті за своєю семантикою і мають кілька значень, які реалізуються в різних контекстах. Так, лексема *land* – це, як правило, «земля – країна якогось народу», *grund* – «згубна для людини земля, населена чудовиськами», *ethel* – «родова спадкова земля», *worold* – «світ людей, людське життя», *middan-geard* – «дружинний героїчний світ». Цей синонімічний ряд дозволяє зробити висновок про те, що лексема *land* є одним з ключових концептів у давньоанглійській моделі світу.

Протягом усього періоду Середньовіччя у Британії спостерігається ієрархія літературних жанрів, які розмежовуються на шляхетні та народні. Так, французькі романи та історії про британського короля Артура користуються популярністю у середовищі аристократів. Балада ж стає

улюбленим жанром простого народу. Проте люди обізнані і з аристократичними творами. Менестрелі перекладають французькі історії-вірші й виконують їх перед людом. Вистави — популярна розвага серед різних прошарків: у святкові дні робітники виконують ролі просто неба, а заможні люди утримують власні театральні трупи.

Середньоанглійський період

У другій половині 11 століття відбулося вторгнення норманів. Вони поширили французьку, якою стали говорити королівська сім'я і вельможне панство, а також торговці. Тоді виник мовний поділ: аристократи виражалися ф

р

Для цього періода характерне нівелювання діалектів. Відбувається «великий вусув голосних» між 1350 та 1700 роками, що є значною зміною вимови яка призвела до розходження між написанням та звучанням англійських слів. Відпадають флексії, розвивається безсуфіксальний спосіб творення слів, усталюються форми множини і втрачаються форми узгодження прикметників.

к Саме у цей час жили Джон Вікліф (John Wyclif) та Вільям Ленгленд (William Langland), які вперше писали для простого народу та про нього (тому їх ще називають реформаторами), Джефрі Чосер (Geoffrey Chaucer) та Томас Мелорі (Thomas Malory), які орієнтувалися на вищий клас. Балади, книги Мелорі „Смерть Артура” та Чосера „Кентерберійські оповідання” — найпопулярніші твори середньовічної літератури, які вплинули на подальший розвиток англійської і європейської культури та користуються популярністю і до тепер. Із епохи Середньовіччя до нас також дійшли такі твори, як переклад Біблії Вікліфа, «Видіння про Петра Орача» Ленгленда, переклади Кекстона та французькі романи. Середньовіччя — надзвичайно важливе та актуальне питання. У країні панує три мови: усна англосаксонська, латинь та французько-нормандська. Наприкінці XIV ст. англійська мова починає домінувати над іншими. І у XV ст. завдяки

запровадженню книгодрукування та інтенсивному розвитку художньої літератури зароджується національна літературна англійська мова. Чосер, Вікліф та Ленгленд писали на схожих діалектах, і їхні твори доносили цю мову як до шляхетного, так і до простого читача. Згодом вона стала основою для сучасної стандартної англійської. Джефрі Чосер писав на східному мерсійському (центральному) діалекті, Джон Вікліф – на західному центральному. Діалект Мерсії був поширеним на тій території, де знаходилася столиця і головний порт королівства, університети Оксфорду і Кембриджа.

«Кентерберійські оповідання» є живою, повномасштабною картиною Англії XIV ст., а й у простій структурі речень та природній, легкій мові його творів, взятій із повсякденного життя. Стиль "Кентерберійських оповідань" Дж. Чосера характеризується використанням розмовної англійської мови, сатиричним зображенням суспільства та церкви, а також реалістичним змалюванням різнопланових персонажів з усіх верств тогочасного суспільства, об'єднаних рамкою паломництва.

Ключевими рисами «Кентерберійських оповідань» є: рамкова композиція (історії об'єднані загальною рамкою – паломництвом до Кентербері, де кожен учасник розповідає свою оповідь); соціальна сатира (Чосер використовує гумор та сатиру для критики зловживань католицької церкви та висміювання вад суспільства, що відображається у характерах оповідачів); реалізм та різноманіття персонажів (у творі представлені різні соціальні верстви, від лицаря до кухаря, кожен з яких має унікальний образ та голос, що робить оповідання дуже реалістичними; використання розмовної мови (Чосер свідомо обирає розмовну англійську мову замість престижних латини та старофранцузької, що зробило твір доступним для широкого загалу та значно вплинуло на розвиток англійської мови; різноманіття тем (оповіді охоплюють широкий спектр тем, зокрема любовні історії, пригоди, але найчастіше пов'язані з темою зради та викриттям лицемірства).

Новоанглійський період поділяється на ранньонovoанглійський (В.

Д. Дефо, Дж.Г. Байрон, Ч. Діккенс та інш.).

На кінець Середньовіччя, а саме XIV та XV ст., припадає інтенсивний розвиток літератури, драматургії, поява нових оригінальних творів та перекладів.

Пізньюанглійський період відзначає остаточне формування мови. В цей період починається колоніальна експансія англійської мови і поява різноманітних жанрів.

Усі перекладацькі рішення при перекладі художнього тексту приймаються з урахуванням вузького контексту і широкого контексту всього твору. У практиці перекладацької діяльності **контекст** є одним з центральних понять, так як він відіграє визначальну роль як у процесі сприйняття, тобто розуміння, тексту оригіналу, так і в процесі передачі змісту тексту на мову перекладу. При первинному сприйнятті тексту контекст є тим необхідним оточенням слова або іншої одиниці перекладу, в якому вона реалізує своє конкретне значення.

Контекстуальні значення виникають у процесі вживання слів у мовленні, залежно від оточення й реалізуються під впливом вузького, широкого й екстралінгвістичного контексту. Під **вузьким** контекстом мається на увазі контекст речення, тобто лінгвістичні одиниці, складові оточення даної одиниці в межах речення. Під **широким** контекстом мається увазі мовне оточення даної одиниці, що виходить за рамки речення; це - текстовий контекст, тобто сукупність мовних одиниць, що оточують дану одиницю в межах, що лежать поза даним реченням, іншими словами, в суміжних з ним реченнях. Точні рамки широкого контексту вказати не можна - це може бути контекст групи речень, абзацу, глави або навіть всього твору (напр., оповідання чи роману) в цілому.

За ступенем частотності можна розрізняти **узуальні** (такі, що повторюються) і **оказіональні** (випадкові, індивідуальні) контекстуальні значення. Узуальні, з плином часу, у міру накопичення спостережень, переходять у розряд варіантних відповідників. Оказіональні можуть

з'являтися й зникати як прояви суб'єктивного вживання слів тим чи іншим автором.

Перетворення okazіонального вживання слова на узуальне є одним знайчастіших шляхів розвитку багатозначності. Лише деякі словники вказують узуальні контекстуальні значення, а вони обов'язково мають враховуватися перекладачем.

Здебільшого розкриття контекстуального значення слова залежить від широкого контексту, від контексту сусіднього речення або навіть від змісту цілого абзацу. Нелегко встановити контекстуальне значення дієслова *resent* та його похідних (*resentful*, *resentment*, *resenting* і т.д.). Відповідники, що дає словник, не охоплюють усіх негативних емоцій, які містить структура *resent*. Оскільки слово відзначається високою частотністю вживання в художній літературі, легко переконатися в тому, що воно здатне виражати цілу низку інших емоцій.

У романі Р. Олдінгтона «Усі люди – вороги» Тоні Кларендон наприкінці Першої світової війни, коли атмосфера ще була насичена ненавистю й підозрілістю, потрапив до Швейцарії і з легким серцем ішов вулицями Базеля. Ніхто не проводжав його пильним поглядом, коли він йшов вулицею, ніхто не питав у нього документів, ніхто, мабуть, не злівався на нього за те, що він іноземець. В оригіналі читаємо: *Nobody stared at him as he walked, nobody asked for his papers, nobody seemed to resent him as a foreigner*. Тут *resent* не виражає ані обурення, ані образи. В цьому контексті воно має значення «злобувати, злоститися».

У тому ж романі в іншому контексті Кларентон з огидою слухає у перші дні перемир'я у Лондоні пихате базікання тилих шурів:

Antony found some difficulty in maintaining these conversations; and rather resented it after the easy friendliness of the line. – Ентоні було важко підтримувати такого роду розмови; після простих товариських стосунків в армії ця пихата балаканина дратувала його. В цьому прикладі контекст підказує з максимальною вірогідністю значення «дратувати».

Найважливішими складовими *екстралінгвістичного контексту* є предметне оточення і мовленнєва ситуація. Предметна оточення охоплює предметні відношення: тобто предмети і зв'язки між ними, що описуються у висловлюванні. Поряд з цим, необхідно врахувати під час перекладу і мовленнєву ситуацію, тобто оточення і умови комунікації, відношення мовця до адресата й оточення, загальну спрямованість висловлювання. Далеко не завжди ідейна спрямованість твору встановлюється з окремих частин тексту в цілому. Є випадки, коли її встановити можна з предметного оточення окремого висловлювання. Істотним елементом предметного оточення є країна, до якої відноситься висловлювання.

Мовленнєву ситуацію складають такі елементи: 1) особистість автора (адресант); 2) адресат або аудиторії; 3) предмет мовлення; 4) умови спілкування. Усі компоненти мовленнєвої ситуації виходять за межі тексту, але кожний з них може бути у тій чи іншій мірі виражений лінгвістично. Так у драматургічному творі враховується не тільки те, що каже персонаж, але й як він це каже, тобто його мовленнєва характеристика, яка також є елементом мовленнєвої ситуації. Важливим фактором перекладу в цьому ракурсі є врахування адресата висловлювання. Наприклад, як встановити, що означає *you* – це ти чи ви? Вибір залежить від позамовних чинників: соціальних, психологічних, культурних та ситуаційних. Треба також брати до уваги епоху, тобто історичний фактор. В англійській і українській лінгвокультурі цілком прийнято говорити в компанії про присутнього *he* або *she*. Американські журналісти в газетах називають президента Ніксона просто «Річард». Але це неприпустимо при перекладі, тому що портібна адекватна передача впливу інформації на читацьку аудиторію. Особливо часто перекладач вимушений врахувати екстралінгвістичні фактори при перекладі прізвиськ і лайливих слів. Так у романі Харпер Лі «*To Kill a Mockingbird*» дівчинку звали *Scout* (за аналогією з *boy-scout*), але “розвідниця” не відповідає її характеру й зовнішності. Отже при перекладі використовується прізвисько “Оката”, тобто та, яка має гострий зір; гострозора. Там же *Boo-Radley* став “Страшило Рэдлі”.

І останнє. Відображення настанови на отримувача перекладу. У перекладі роману Фіцджералда «Великий Гетсбі» ми читаємо: Я закінчив Єльський університет у 1915 році. В оригіналі: *I graduated from New Haven in 1915*. Дослівний переклад «Я закінчив вищий навчальний заклад у Нью-Хейвені» нічого не сказав би рядовому читачеві. Перекладач віддав перевагу конкретній назві університету, бо про те, що це найвідоміший і найстаріший американський університет, знають майже всі, у той час як географічне його положення відомо далеко не кожному. Така заміна орієнтована на так званий прагматичний аспект перекладу.

Контрольні питання

1. Що таке художній стиль і стилістика твору у перекладознавстві?
2. Які функції художнього твору в аспекті перекладознавства визначають науковці?
3. Що таке ідейна та образна структура художнього першотвору?
4. Розкажіть про особливості різних періодів розвитку англійської мови.
5. Назвіть характерні особливості стилю поеми «Беовульф».
6. Чим відзначаються «Кентерберійські оповідання» Чосера?
7. Поясніть співвідношення контексту автора і контексту перекладача.
8. Що таке контекст і які види контексту визначають науковці?
9. Що таке узуальні і okazіональні контекстуальні значення лексичних одиниць?
10. Як відображається мовленева ситуація у перекладі?

Тема 3. Фонографічна стилізація мовленнєвих аномалій в англійській мові і її переклад

Досить часто автори художніх творів вдаються до фонографічних засобів характеристики персонажа, покликаних експлікувати притаманні йому аномалії мовлення, які, у свою чергу, можуть бути пов'язані з різноманітними фізіологічними, індивідуально-психологічними та соціальними чинниками. Британський лінгвіст Дж. Ліч називає фонографічну стилізацію *phonological*

deviation, що, на його думку, є найважливішим елементом цілого повідомлення, що потрапляють у фокус уваги читача та впливають на його свідомість, формуючи ставлення як до окремого персонажу, так і до твору в цілому.



Geoffrey Neil Leech (1936–2014)

Фонографічна стилізація персонажного мовлення передбачає відбір найбільш типових або, навпаки, індивідуальних фонетичних засобів мовлення та їх фіксацію у формі порушення нормативного правопису відповідних лексичних одиниць з метою втілення художнього задуму автора. Автор може використовувати дефіксацію, тобто морфемне членування слова за допомогою дефіса по складах або по літерах. Це забезпечує ефект протяжності й підкреслює окрему вимову кожної частини. Головною функцією дефіксації є інтонаційний наголос. Наприклад: *Day-vie. Cah-thy. Chick-chicy-chic-chicky-chicky, Where-is-my-friend-Bri-an-Nicks-on-stay-ing.*

У мовознавстві фонографічні стилізації відомі під терміном «**графон**», автором якого є В.А. Кухаренко: «Графон – це фіксація індивідуальних вимовних особливостей мовця».



Валерія Андріївна Кухаренко (1927–2023)

Прикладом графона є відхилення від орфографічної норми. Такий тип графона часто передає діалектну чи розмовну мову носія. Наприклад: *This wifey's scoobied likes, speaks that Gaelic is a first language; disnae even ken that much English; Ah stoap oaf at a payphone, pull oot some loose change n ma battered*

address book; Weedjies, whae irritate us at the best ay times wi thir nosey cunt patter. Типи літерних змін орфографічної форми для передачі відхилень від фонетичної норми усного мовлення бувають **кількісними** (*saaay, haas*) і **якісними** (*that – dat, pretty – pwetty, what – wot*) змінами літерного складу слова. Так само виділяються фонографічні засоби, в основі яких лежить поєднання слів у єдині фонографічні комплекси: *Speaknubout prices.*

Кухаренко типологізує графон залежно від його прагматичного навантаження, підкреслюючи, що причини, які породжують графічно зафіксовані відхилення від вимовної норми, не схожі одна з одною й можуть бути розподілені на дві групи. Перша пов'язана з настроєм, **емоційним станом** в момент мовлення, віком, тобто має okazіональний, минулий характер. Друга відображає **походження, освітній, соціальний статус** героя й має рекурентний, постійний характер. Основою класифікації графона виступає дихотомія «індивідуальне – колективне», відштовхуючись від якої, виділяться три його різновиди:

1) особливості мовлення, зумовлені фізичним та емоційним станом і віковою несформованістю мовлення (дефекти мовлення, стан сп'яніння, стан афекту, дитяче мовлення);

2) особливості мовлення, зумовлені соціально-регіональною стратифікацією мови (соціолекти, просторіччя, регіональні діалекти, регіональні різновиди мови);

3) особливості мовлення, зумовлені зіткненням двох мов (іноземний акцент).

Мовленнєві аномалії неодноразово привертали увагу й теоретиків перекладу, проте можливість їх паралельного/аналогічного відтворення засобами іншої мови або взагалі заперечувалася, або визнавалася вельми проблематичною внаслідок дії низки обмежень як власне мовного (системного), так і соціокультурного характеру. Мовні обмеження проявляються через варіативність вимови окремих звуків та їхніх сполучень і/або правил читання на рівні двох окремих мовних систем.

Соціокультурні обмеження виявляються в тому, що фонографічні стилізації мовленнєвих аномалій персонажів художніх творів мають різні традиції в англomовній та україномовній літературах. В україномовній літературі такі стилізації використовуються доволі рідко і в обмеженому функціональному діапазоні, тоді як «в англomовній літературі зображуються системні ознаки фонетичних комплексів просторіччя, вироблена відповідна розвинена система фонографічних засобів його передачі», що «дає дослідникам можливість говорити про різні стратегії та навіть різні традиції його репрезентації в художніх текстах». Українська мова не має усталеної системи засобів фонографічної стилізації на відміну від англійської, а отже, використання таких засобів в однаковому обсязі в оригінальному та перекладеному творах не матиме аналогічного функціонального впливу. З іншого боку, правомірність такого твердження ставиться під сумнів тим беззаперечним фактом, що нейтралізація розмовних форм та структур може призвести до втрати важливих смислових нюансів, які навряд чи можуть бути достатньо надолужені за рахунок вертикальної компенсації. Усвідомлення цього простого факту змушує перекладачів шукати нових шляхів вирішення цієї складної проблеми, переводячи її з переважно мовної площини у таку, де мовні чинники взаємодіють із нормативними, психологічними та культурними.

Довгий час головною стратегією відтворення фонографічної стилізації у вітчизняній теорії та практиці перекладу вважалась лексична/лексико-граматична компенсація. Однак сьогодні ми можемо спостерігати, як формуються зовсім інші тенденції як до перекладу, так і до перекладознавчого аналізу графонів, зокрема, в аспекті відтворення імітації мовлення іноземця, так званого іноземного акценту. За спостереженнями сучасних фахівців, у перекладацьких проектах все частіше «починають з'являтися зразки паралельного/ аналогічного відтворення графону». Сучасні перекладачі, використовуючи усі свої знання та вміння, намагаються знаходити креативні рішення таких складних завдань, як переклад фонографічної стилізації,

зокрема на позначення контамінованого мовлення іноземця або іноземного акценту, який характеризує національну приналежність персонажу і його ступінь асиміляції в чуже середовище. За визначенням В. Ю. Кочубей, **акцент** трактується як «фонетичне явище, що є динамічною системою відхилень від вимовної норми нерідної для мовця мови, яке виникає внаслідок інтерференції навичок звукового оформлення рідної мови, охоплює всі аспекти звукової будови іноземної мови та розпізнається носіями цієї мови». У сучасному перекладознавстві іноземний акцент також характеризують як «мовну неправильність» або «спотворене розмовне мовлення». Тим не менш, відтворити контаміноване мовлення у перекладі може здатися цілком виконуваним завданням, оскільки кожна культура має уявлення про те, з яким саме акцентом говорять їхньою мовою представники інших націй: «У багатьох мовах існують стандарти, загальноприйняті способи зображення неправильного мовлення людини, яка належить до певної національності й говорить не зовсім правильно нерідною для неї мовою. Ці способи є різними для різних видів контамінованого мовлення, так що зображення англійського мовлення німця не схоже на передачу мовлення китайця». Коли ж у мові оригіналу зображується мовлення представників тієї культури, про яку у приймаючої сторони немає жодних (або, принаймні, більш-менш чітких) уявлень, то в такому разі завдання для перекладача ускладнюється. З іншого боку, навпаки, він може не керуватися вже існуючими традиціями, а створювати власні стратегії. Найчастіше, відтворення акценту в мовленні досягається завдяки певному інструментарію, здебільшого фонетичного характеру, який може доповнюватися елементами лексичного чи навіть граматичного рівнів. Стратегії відтворення іноземного акценту в українському перекладі представлені через:

- фонетичні засоби: заміна дзвінких приголосних глухими, заміна твердих приголосних м'якими, і навпаки, заміна голосних, пом'якшення «л»;

- порушення морфологічної та синтаксичної норми: неправильне вживання форм роду, числа особи, відмінка іменників і прикметників, форм особи, часу, способу дії дієслова тощо;

- неправильне вживання слів, іноземні вкраплення.

Наприклад, у романі Ф. Купера «Піонери» головні герої розмовляють з німецьким акцентом: *Velcome, velcome Tchooge,» said the elder of the party, with a strong German accent. «MissPetsy vill owe me a kiss.» Donner und blitzen, Richart!» exclaimed the veteran German, looking over the side of the sleigh with unusual emotion, «put you will preak ter sleigh and kilt ter horses!» Ter deyvel, Richart!» he exclaimed in a voice half serious, half- comical, «put you unload your sleigh very hautily!»* У тексті оригіналу виокремлюються такі маркери на позначення іноземного походження персонажа:

- іноземні лексичні вкраплення: *Donner und blitzen* – німецьку лайливу фразу, українським відповідником якої є «Хай йому дідько»;

- авторський коментар: *with a strong German accent*;

- фонетичні спотворення англійських лексем за рахунок:

- заміни звуку, який не представлений у фонетичній системі мови-оригіналу, іншим. Зокрема, Губний /w/ не представлений у системі приголосних відповідно до правил фонетики німецької мови, натомість його замінюють на губно-зубний приголосний /v/, *velcome=welcome, vill=will, deyvel=devil*;

- заміни дзвінких приголосних глухим під впливом особливостей їх дистрибуції в мові-оригіналі акценту, /b/ замінили /p/, *preak=break, /d/ на /t/, ter=der, kilt=killed, Richart=Richard*;

- заміни приголосних, або їх сполучень, враховуючи таку релевантну ознаку, як твердість/ м'якість приголосних, *tchooge=judge*. В англійській мові /j/ завжди вимовляється як /dʒ/, тобто є твердим та дзвінким, натомість в німецькій мові – м'яким, та за вимовою схожий на український /й/. Для достовірності образу німця, та природності звучання лексеми *judge*, автор обрав буквосполучення *tch*, яке за звучанням є близьким до /j/. Англійську

лексему *sledges* відтворено як *sleigh*, в англійській мові літера /g/ перед голосним /e/ вимовляється пом'якшено, у німецькій мові відпові- дно /h/ після /g/ вказує на пом'якшення;

- заміни голосних, *deyvel*=*devil*.

Порушення на граматичному рівні: неправильний порядок слів у реченні, а також використання означеного артикля *der*, характерного для німецької мови, хоча і орфографічно деформованого як *ter*, та відсутнього в англійській, *put you will preak ter sleigh and kilt ter horses! Ter deyvel*. Український варіант такий: Фітаю, фітаю, судде, – з помітним німецьким акцентом мовив найстарший. – Міс Петсі финен мені один поцілунок. Хай йому дідько! – вигукнув старий німець, з незвичним для нього збудженням позираючи через край саней, – Ріхарте, ти зламать сани і фпивать коні! Тшорт забирай, Ріхарте, – напівсерйозно, напівжартома вигукнув він, – ти фправно виванташувать свій сани!

В українському варіанті використано характерний для української мови звукопис німецького акценту, що є проявом стратегії одомашнення. Зокрема:

- враховуючи особливості фонетики німецької мови, а саме вимову /v/ як /ф/, перекладач послідовно у тексті замінює /в/ на /ф/, фітаю=вітаю, финен=винен, фправно=вправно;

- у німецькій мові буквосполучення *sch* вимовляється як український /х/, тому англійський Річард у нас є німецьким Ріхартом. 3) здійснено зміну свистячих приголосних, тшорт забирай=чорт забирай. Український звук /ч/ нагадує німецьке сполучення літер *tsch*, німецьке *t+sch*=українському *т+ш*, що є близьким /ч/. На додачу до цього:

- збережено авторський коментар «з помітним німецьким акцентом». 5) відтворено порушення на рівні граматики через:

- неузгоджені родові форми: Міс Петсі финен= Міс Петсі винна, у мовленні німця жінка на ім'я Петсі постає перед нами чоловіком;

- використання безособових форм дієслова замість особових. Типовою ознакою у перекладі мовлення іноземців є те, що вони часто говорять

«інфінітивами». Зазвичай це відбувається через асиметричність двох мов і, відповідно, різні правила граматики. Переклад є якісним та вдалим, оскільки усі проаналізовані порушення на фонетичному, лексичному та граматичному рівнях відтворено таким чином, аби яскраво змалювати той стереотип німця, який склався у свідомості українського читача.

Іноді перекладач стикається з проблемою інтерпретації особливостей мовлення, що зумовлені фізичним або емоційним станом та віковою несформованістю мовлення. Наприклад, імітація мовлення Голума – відомого персонажа роману Дж. Р. Р. Толкіна «The Hobbit or There and Back Again». На додачу до насичення його мовлення словами, що містять свистячі та шиплячі звуки, письменник вдається до їх штучного нарощування у складі окремих лексем, перетворюючи правопис на засіб смислотворення й смисловираження:

- “Bless us and splash us, my precioussss! I guess it’s a choice feast; at least a tasty morsel it’d make us, gollum!”
- “What iss he, my preciouss?” whispered Gollum.
- “Sssss,” said Gollum, and became quite polite. “Praps ye sits here and chats with it a bitsy, my preciousss. It like riddles, praps it does, does it?”

Безперечно, причиною такого звуко символізму є те, що свистячі та шиплячі фонестеми як в германських, так і в східнослов’янських мовах асоціюються зі зміїним сичанням. Внаслідок застосування цього прийому підсвідомого навіювання ми неначе починаємо чути те, що не підвладне слуху – думки та переживання героя. Таким чином реалізуються такі функції фонестеми, як функція естетичного впливу, експліцитного виведення прихованого змісту.

Саме ці функції намагається активізувати перекладачка твору українською мовою:

- Ос-сь ми й у лас-сці, хай йому тряс-сця, мій дороге-с-с-сенький! С-судячи з ус-сьго, це виш-шукане час-стування, щонайменш-ше лас-сий ш-ш-шматочок для нас-с, голум!
- Хто він, мій дороге-с-с-сенький? – просичав Голум.

•С-с-с-с, – засичав Голум і миттю став надзвичайно гречним. – Чи не прис-сіс-сти нам тут і не побес-сі-дувати з ним тріш-шки, мій дороге-с-сенький? Йому подобаються загадки, звіс-сно, подобаються, чи не так? (Толкін, «Гобіт або Туди і Звідти», переклад О. О'Лір)

Кількість випадків редуплікації свистячих та шиплячих приголосних у перекладі значно переважає оригінальну. У прикладі (3) з'являються додаткові засоби мовленнєвої стилізації у формі доволі стандартних скорочень, що імітують англійське просторіччя (praps = perhaps, ye = you, bitsy = a little bit), та морфологічних похибок (ye sits), які повністю ігноруються перекладачкою. Взагалі ж, таке комплексне використання фонографічних, морфологічних і лексичних засобів імітації мовленнєвих аномалій є типовим для відтворення діалектного мовлення.

Контрольні питання

1. Що таке фонографічна стилізація? Що вона виражає?
2. Дайте визначення графона.
3. Які види графонів виокремила Кухаренко?
4. Якою є головна стратегія відтворення фонографічної стилізації в українському перекладі?
5. Що таке акцент?
6. Назвіть стратегії відтворення іноземного акценту в українському перекладі.

Тема 4. Особливості перекладу англomовного соціолекту

У сучасному перекладознавстві багато уваги приділяється питанню зв'язку мови і соціальних ролей учасників комунікації, а також впливу їх статусу і суспільного становища на мову. Класова диференціація суспільства є причиною виникнення соціальних діалектів. Однак форми соціальної диференціації не характеризують представників певного класу однозначно і прямолінійно. В одному соціальному середовищі може існувати і діалект, і напівдіалект як різні рівні мови, і їх використання представником будь якого

класу може бути обумовлено його індивідуальністю і установкою або суспільною ситуацією.

Соціальний діалект (соціолект) характеризує мову людей, що належать до будь-якої соціальної або професійної групи. На відміну від територіального діалекту передача соціального діалекту при перекладі можлива, так як у багатьох народів є схожі або однакові соціальні групи і професії. Тому перекладач для передачі соціально маркованої лексики однієї мови може використовувати таку ж лексику мови перекладу, при цьому не обов'язково слова повинні мати однакове значення.

Прикладом імітації соціолекту є кокні Лайзи Дулітл – героїні твору Б. Шоу "Pygmalion". Її вимова є головною рушійною силою сюжету, адже, як писав сам автор цієї п'єси, «англієць не може відкрити рота, не викликаючи ненависть або презирство іншого англійця». Аби показати, як саме говорить квіткарка-кокні, на початку п'єси Б. Шоу вдається до фонетичного запису її слів: *Ow, eez ye-ooa san, is e? Wal, fewd dan y' de-ooty bawmz a mather should, eed now bettern to spawl a pore gel's flahrzn than ran awy atbaht pyin. Will ye-oo py me f'them?* (Shaw, Pygmalion) У перекладі ця промова виглядає наступним чином: Ой, то це був ваш синок, кажите? Ну, я'би в' 'го луче навчили, то ни тікав би він геть, коли россипав квіточки бідній дівчині, а заплатив би за шкоду! Чи ви-и заплатите мені? (Шоу, Пігмаліон, переклад О. Мокровольського). Звичайно ж, тут не можна говорити про точність або повноту відтворення етносоціолекту, проте сама спроба видається вдалою. Перекладач відтворює такі фонологічні особливості вимови, як пропущення («ковтання») (*fewd dan y' de-ooty* – «я'би в' 'го») та штучне подовження (*Will ye-oo* – «Чи ви-и») деяких звуків. У решті випадків перекладач компенсує особливості оригінальної вимови типовими для українського просторіччя стилізованими лексемами («луче», «тікав»), створюючи доволі правдиве, як на слух україномовного реципієнта, фонетичне представлення образу неосвіченої дівчини.

У своїй п'єсі Б. Шоу імітує вимову Лайзи лише декілька разів, посилаючись на складність завдання, тож, наведемо лише ще один приклад: *There's menners f' yer! Te-oo banches o voylets trod into the mad.* – Ну шо се ти, Хреді! Чо' ни дивисся, куди ступаїш, любчику? (Б. Шоу, Пігмаліон, переклад О. Мокровольського). Перекладач знову вдається до техніки імітації просторічної української вимови, яка в цьому випадку характеризується, зокрема, такими легко впізнаваними елементами, як заміна [ф] на [х] («Фреді» – «Хреді»), [ш] на [с] («дивишся» – «дивисся») та наявністю інтерференційних російськомовних айменників «шо» та «чо». Перекладу О. Мокровольського притаманне підвищення рівню експресивності фонографічної стилізації порівняно з першотвором. Своєрідним «джерелом натхнення» для перекладачів при відтворенні різнорівневих елементів етносоціолектів може бути таке суперечливе явище українського філологічного сьогодення, як суржик.

Крім просторічної народної лексики, до літературної мови входять елементи мови різних соціальних груп. Представники тих чи інших соціальних груп (як носії мови) використовують різні одиниці мови відповідно до своїх потреб та інтересів. Одні слова й вирази вони вживають більш активно, іншим можуть надавати нових значень, іноді протилежних загальноприйнятим, а від використання окремих вони загалом утримуються. Такі відхилення, які зустрічаються на усіх мікролінгвістичних рівнях, у тому числі і в лексиці можуть об'єднуватися в **соціолект**. З цих відхилень утворюється нова норма, характерна для певної соціальної групи носіїв мови. Мова якоїсь соціальної чи професійної групи, що відрізняється від загальнонародної наявністю специфічних слів і виразів, властивих цій групі. Притаманні мовленню людей певної професійної діяльності, слова чи словосполучення, які є неофіційними заміниками термінів називаються **жаргоном**.

За Ставицькою Л.О. жаргонна лексика поділяється на такі групи:

- за ознакою професії,
- за станом у суспільстві,

- за спільними інтересами чи вподобаннями,
- за віковою ознакою,
- класові жаргони.

За віковою приналежністю та спільними інтересами жаргон можна розглядати як сленг, оскільки під віковою категорією найчастіше мається на увазі молодь, яка часто використовує лексику, щоб показати свою приналежність до певної групи.

Відповідно до сфер діяльності, професійної зайнятості, можна виділити різні види жаргону, наприклад: військовий (беха – бойова машина піхоти; маслята – патрони); медичний (банкір, подарунок – безпритульний, вода – фізрозчин); будівельний (гіпса – гіпсокартон, чорнова – стартова шпаклівка, Шурік – шуруповерт); педагогічний (чистий аркуш – відсутність знань, провалитися – не здати залік, не скласти іспит, хвіст – заборгованість); театральний (вдягнути обличчя – зробити грим, халтура – будь-яка діяльність за межами театру, Морозити – грати Діда Мороза); поліцейський (браслети – кайданки, закладка – наркотик схований для продажу); ІТ сфера (клава – клавіатура; вінда – Windows, клікнути – натиснути мишкою) та інші.

Жаргонізми характеризуються експресивністю, з позитивним чи негативним відтінком у значенні. Виникають стихійно, на ґрунті вже існуючих лексем, можуть бути варіантом синонімії зокрема у формі перифраз, евфемізмів та дисфемізмів, хоча загально доступні, відкриті, але не завжди зрозумілі людям навіть однієї лінгвокультури. Австралійський лінгвіст К. Аллан визначає *евфемізми* як вирази, покликані запобігти справленню неприємного враження на слухача або уникненню можливих неприємних наслідків для мовця, якщо останній хоче справити сприятливе враження.



Keith Allan (born 1943)

Це заміна заборонених, непристойних, неприйнятних з точки зору суспільних норм етики і моралі, або грубих і нетактовних виразів більш м'якими і дозволеними. Існує багато груп евфемізмів у різних сферах життя англomовного миру. Особливо часто вираховуються у публіцистичному стилі. Наприклад, *handicapped* – з фізичними недоліками, *mentally challenged* – розумово відсталий; *chairperson* – голова; *to appropriate* – вкрати. До способів перекладу евфемізмів належать: генералізація, конкретизація, калькування. Наприклад: *He fixed me with an aquiline gaze, all piercing eyes and Roman nose* – Він подивився на мене орлиним поглядом, маючи пронизливі очі та великий ніс. У даному випадку евфемізм *Roman nose* перекладений за допомогою генералізації. *Whitlam, by then using a wheelchair, had moved into an aged-care facility in 2010.* – Уїтлам раніше користувався інвалідним кріслом, але потім переїхав додому престарілих в 2010 році. У даному випадку евфемізм *aged-care facility* перекладений за допомогою конкретизації. *Hodge told the executives that UK taxpayers are increasingly frustrated by the use of tax havens and creative accounting by large firms trading in Britain* – Фінансова сфера є тією сферою, де часто використовуються евфемізми. Люди, залучені в цю сферу діяльності, часто вживають евфемістичні метафори, які представляють ситуацію в більш вигідному світлі, пом'якшуючи і камуфлюючи прямі найменування. Так, прикметник *dishonest* (з прямим значенням нечесний) замінюється на прикметник *creative*, і з його допомогою створюється словосполучення *creative accounting*, що означає підтасовування цифр в звітах.

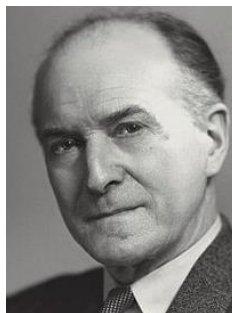
Дисфемізми є семантичною опозицією евфемізмів і використовуються для загострення уваги на негативних рисах денотата (наприклад, замість нейтрального померти використання врізати дуба, склеїти ласти). Для дисфемізму характерне огрубіння, посилення негативної конотації, навмисне використання табуйованої лексики або «слів зниженого стилю», а також нейтральних лексичних одиниць, що несуть негативну оцінку, для вирішення певної комунікативної задачі. При перекладі дисфемізмів застосовуються такі традиційні перекладацькі трансформації як семантична компенсація (заміна

близькими за змістом загальновживаними словами), а також прийоми експресивної конкретизації, використання описового перекладу. Наприклад, Мішель Обама називає білих американців *whitey* – «білуватий». Складність прагматичної адаптації даного поняття зумовлена особливостями словотвору даного експресива, яка забезпечується емотивно навантаженим суфіксом -у- (*white-y*). В українську мову слово можна перекласти «білуватий», однак експресивність при цьому значно послаблюється; без спеціальних пояснень нечітким для українського реципієнта є й денотативний смисл цього поняття. Тому у даному випадку зневажливі конотації даного слова слід було б передати описово, на кшталт «білошкірі нікчеми».

Сленг є лексичною системою, яка притаманна різним соціальним групам, професійним, віковим, що об'єднані спільними інтересами та спільною діяльністю. У вузькому значенні сленг ототожнюють з віковими групами, тому частіше можна зустріти поняття молодіжний та студентський сленг. Лексемам цієї категорії характерна експресивність, гумористичність, дотепність, іронія, багатство синонімії, креативність, згрубіле або зневажливе, презирливе конотативне забарвлення, оціночне судження, у той же час вона може бути співвідною з нейтральною лексикою та формою існування розмовно-побутової або народної мови. Зазвичай сленг не є цілеспрямованим та специфічним способом кодування, тому його номінативні часті є відкритими, загально відомим, або легко зрозумілими з контексту. Словниковий склад сленгу містить запозичення з інших мов, діалектні та просторічні форми, різні способи лексичної та семантичної деривації.

Труднощі при перекладі сленгових одиниць полягають в тому, що сленг, особливо молодіжний, є найдинамічнішим шаром лексики й жоден словник нових слів не в змозі наздогнати розвиток мови в цій сфері. У багатьох словниках сленг відносять до розмовної мови, проте це твердження є досить суперечливим. Незважаючи на те, що сленг найчастіше вживається в усному дискурсі, його також можна знайти в текстах публіцистичного і художнього стилю, наприклад у кінематографі. Через свою динамічність сленг одного

покоління швидко стає частиною літературної мови наступного покоління. Відомий лінгвіст у сфері сленгу Е. Партрідж вважав, що сленг легкий у використанні, проте писати про нього важко, адже прості речі важко пояснити.



Eric Honeywood Partridge (1894 –1979)

У своїй роботі “Slang To-Day and Yesterday” Е. Партрідж зазначає: «Сленг – це мова, яка заковчує рукава, плює на долоні і береться за роботу».

Сленгізми – це виразні, головним чином іронічні, слова, що використовуються для створення нових назв для деяких речей, які є частими теми бесіди. Більшою мірою сленгізми вважаються трохи вульгарними, цинічними, різкими, і такими, що показують об’єкт мовлення у світлі безцеремонного глузування. Варто зауважити, що яскраво виражений емоційний, оціночний та експресивний характер має особливий, генетично вельми неоднорідний шар лексики й фразеології, що називається сленгом, котрий існує в розмовному мовленні та знаходиться поза межами літературної норми.

Сленгізми виконують щонайменше дві основні функції зважаючи на те, хто його використовує. Для людей, які спілкуються за допомогою сленгу, він слугує способом відокремитися від інших та виділитися індивідуальним способом, інколи для того, щоб про певні таємниці не дізналися по сторонні люди. Проте для суспільства в цілому сленг грає іншу роль. Різні соціальні групи в різні часи розвивали свій власний сленг. Важливість шифрування й ідентичності, наявності секретного кодексу або мови змінюється в кожному з цих випадків. Найбільш популярною класифікацією сленгу є його поділ на **загальний** та **спеціальний**. Загальний сленг включає слова та вирази, які не є

притаманними певній соціальній чи професійній групі. Вони використовуються всіма. Характерними ознаками загального сленгу є такі:

- він широко розповсюджений та зрозумілий для всіх соціальних верств населення;
- має яскраво-виражений емоційно-оцінковий характер;
- іноді має фонетичні, морфологічні та синтаксичні особливості;
- відрізняється генетично та функціонально від спеціального жаргону;
- неоднорідний по ступеню наближення до фамільярно-розмовної мови, хоча в цілому протистоїть їй як компонент просторіччя.

Спеціальний сленг – це специфічна лексика соціальних жаргонів, професійних говорів та аргосі злочинного світу. *Аргосі* – це умовна говірка якогось соціального середовища, в якій є специфічні слова й вислови, незрозумілі для сторонніх. Найбільша складність перекладу сленгу – знаходження сучасних еквівалентів. При перекладі сленгу найприроднішим є використання функціональних аналогів за наявності їх в мові перекладу. При їх відсутності можна вдаватися до просторіччя, яке додає тексту, що перекладається, необхідну характеристику відхилення від літературної норми. Часто контекст змушує відмовлятися від вибору однієї з варіантних відповідностей, тоді доводиться шукати 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 к даному випадку. Крім своєрідного лексичного складу, сленг характеризується й своєрідною манерою вимови, варіантами морфологічних форм, певними типовими синтаксичними конструкціями. Такі маркери можуть бути використані перекладачем при пошуках контекстуальної заміни тієї чи іншої сленгової одиниці. Якщо функціональні аналоги або варіативні відповідності відсутні в мові перекладу, перекладач може вдаватися також до прийому компенсації, сутність якого полягає в тому, що елементи змісту, втрачені при перекладі одиниці в оригіналі, передаються в тексті перекладу іншим засобом, причому

необов'язково в тому ж самому місті, що і в оригіналі. Таким чином, в тексті перекладу створюється інший образ, такого же стилістичного напрямку. Перекладачеві важливіше забезпечити стилістичну адекватність перекладу у цілому, ніж зберегти точне розташування стилістичного прийому у тексті. При порівняльному аналізі британського, американського та українського сленгів виявляється досить значний шар лексики, що виник на основі реалій певної країни та не має еквівалентів у мові перекладу. Прикладом безеквівалентних одиниць в американському і британському молодіжному сленгу є наступні слова: *tupper* – *tea & supper* (Br.); *rambo* – дієслово, утворене шляхом конверсії (N→V) від імені головного героя однойменного телесеріалу і має значення "знищити" (Am.). Такого роду поняття не могли виникнути в українській мові внаслідок того, що в українській культурі немає традиції щоденного вечірнього чаю, завдяки якій в англійській культурі *tea* став ще однією годинаю прийняття їжі. Таким чином, при перекладі сленгу, який виник на основі реалій окремої країни, доводиться вдаватися до описового перекладу. Це лексико-граматична трансформація, при якій лексична одиниця мови оригіналу замінюється словосполученням, що здійснює експлікацію її значення, тобто дає більш менш повне пояснення чи визначення цього значення в мові перекладу. Недоліком описового перекладу є його громіздкість і багатослівність, тому найбільш вдало цей спосіб перекладу застосовується в тих випадках, коли можна обійтися порівняно коротким поясненням.

За останні 10-15 років українська мова наповнилася великою кількістю англіцизмів, що обумовлено певними соціально-економічними, політичними та культурними причинами: поява імпортованих товарів в яскравих етикетках заанглійськими написами, різноманітні рекламні ролики та зарубіжні фільми, а особливо розвиток сучасних комп'ютерних технологій. Частина англіцизмів прийшла до української мови без зміни морфемного складу, як наприклад: *father* – фазер; *friend* – френд. Інша частина зазнала певних змін, підпорядкувавшись нормативам української мови, як, наприклад, в словах:

shoes – шузи; *trousers* – траузери; *night* – перенайтати. Наступним англійським словам, які відносяться до нейтральної лексики, відповідають аналогічні за звучанням слова української мови, що набули певного стилістичного забарвлення та соціального маркування, зрозумілого лише носіям цього жаргону: *old* (старий) – *олдовий* (досвідчений, мудрий); *ask* (просити) – *аскати* (жебрати); *girl* (дівчина) – *гьорла* (гарна дівчина, подруга). У процесі запозичення українським студентським сленгом англомовних слів в сферу вживання включаються, як правило, не субколоквіальні лексичні одиниці, а слова стандартної англійської мови, і тільки в процесі адаптації мовореципієнтом вони набувають відповідного стилістичного забарвлення та соціального маркування. Хоча сленг є універсальним лінгвістичним явищем, зумовленим низкою екстралінгвістичних та лінгвістичних чинників, слід також зазначити, що він представлений різною кількістю одиниць в різних мовах. С.Б. Флекснер оцінює роль сленгу в мовленні середнього американця як приблизно 10% від його вокабуляру, тоді як український сленг – явище малорозвинене та маловивчене, що відображається у мовленні українців та при необхідності знайти український відповідник під час перекладу американського сленгу.

Відправною точкою для перекладу зниженої лексики мови оригіналу слід вважати пошук можливих аналогів соціолінгвістичних елементів у мові перекладу. Зручність такого підходу полягає в тому, що будь-яка розвинена мова має схожі аналогії. Оскільки перекладати англійський сленг важко, а категорії скороченого словникового запасу тісно пов'язані з розмовною мовою і часто вводяться в неї, тому за відсутності відповідного перекладу ми можемо вдатися лише до просторічч. При перекладі сленгу найприродніше використовувати еквівалентний відповідник, якщо він є в мові перекладу. Якщо переклад є еквівалентним, це поняття слід розуміти так, що переклад найбільшою мірою зберігає зміст оригінального тексту з точки зору мови. Наприклад, переклад сленгових одиниць з їх еквівалентами: *wild-assed* – відморожений; *top-notch* – суперовий; *dude* – чувак; *to kill* – стібатися, тюкати;

action – тусовка. Еквівалентні відповідники відіграють значущу роль у процесі перекладу. Ці морфеми, як одиниці перекладу, спочатку виражаються у свідомості перекладача і служать основою для перекладу, на підставі якого перекладач приступає до подальшого перекладу. У деяких випадках, коли немає прямих відповідників, можна обмежитися нейтральними варіантами, які передають лише загальне значення сленгової одиниці. Функцію пошуку експресивних та образних відтінків сленгу українською мовою виконують самі перекладачі. Наприклад: *couch potato* – лінивий; *laid-back* – спокійний, врівноважений; *to catch some rays* – засмагати; *fox* – приваблива дівчина; *guy* – друг. Якщо розглядати переклад деяких сленгових одиниць у стилістично нейтральному варіанті, то їх переклад не можна вважати достатньо експресивним. Наприклад, висловлювання *to blow one's top* рекомендується перекладати сердитися, проте і стандартний варіант (*to get*) *very angry* також означає стати дуже сердитим. На українській мові дається ідентичний переклад, а в англійській мові значення абсолютно різні: образна сленгова одиниця (*to blow one's top*), з однієї сторони, і зворот (*to get very angry*), з іншої. Крім того, за відсутності відповідника можна звернутись до розмовної мови, яка додає до тексту перекладу необхідні ознаки, що відхиляються від літературних норм, як *longhaired* – інтелігент; *book smart* – розумник; *assface* – дурень; *klutz* – незграба. Дуже часто при перекладі сленгізмів перекладачі вдаються до багатьох трансформацій різного характеру. Одним із найефективніших видів перекладацьких трансформацій є варіантний відповідник. Вони використовуються в тих випадках, коли двомовна словникова стаття пропонує кілька варіантів перекладу морфеми в мові оригіналу, і перекладач повинен вибрати один з них. Варіантні відповідники є множинними, тобто, реалізуються у декількох способах перекладу такої одиниці мови джерела, причому вибір одного з варіантів продиктовується контекстом. Майстерність перекладача полягає саме в тому, щоб знайти кілька еквівалентів для певної одиниці оригінального тексту та вибрати з-поміж них той варіант, який найкраще відповідає певному контексту. Наприклад:

awesome – фантастичний, кльовий, прикольний, чудовий, цікавий; *bubblehead* – дурак, довбань, дурбелік, придурок, пень, йолоп, бевзь, олух, одоробло, *copper* – мусор, мент, лягавий, поліцай, коп, ментура; *nut* – голова, баняк, башка, довбешка, макітра. *That was awesome!* – Це було потрясно! *Awesome! I'm impressed.* – Кльово! Я в захваті! *Let me have a look at this awesome new dress of yours.* – Покажи мені свою нову чудову сукню.

Часто перекладач має вибрати найкращий переклад, детально досліджуючи ширший контекст, беручи до уваги умови написання тексту, позицію автора та історичний контекст. Перекладачі повинні завжди використовувати базові знання, авторський досвід, навички та загальні знання. Іноді контекст змушує відмовлятися від вибору однієї з варіантних відповідностей, тоді доводиться шукати 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 в такому випадку.

Контекстуальні відповідники використовуються як нерегулярний, своєрідний спосіб перекладу одиниць вихідного тексту, лише в цьому контексті, а словники не фіксують такі відповідники, оскільки вони є результатом творчого пошуку перекладача. Наприклад: *...he did not know this particular honey of English resorts. ... він не знав про саме цю перлину англійських курортів.* У цьому випадку сленговий термін *honey* без сумніву можна перекласти як перлина, оскільки в українській мові цей відповідник є найбільш доцільним і вдалим, хоча важко знайти реляційний контекст між *honey* і перлиною в українській мові.

Якщо функціональні аналоги або варіантні відповідності відсутні в мові перекладу, перекладач може вдатися також до прийому компенсації втрат, сутність якого полягає в тому, що елементи змісту, втрачені при перекладі одиниці в оригіналі, передаються в тексті перекладу іншим засобом, причому необов'язково в тому ж самому місті, що і в оригіналі. Тому, в тексті перекладу створюються різні образи з однаковим стильовим спрямуванням. Для

перекладача важливіше забезпечити адекватність загального стилю перекладу, ніж зберегти точне положення стилістичного прийому в тексті. Наприклад: *Shoot!* – Яка дурня! *My hat!* – Оце так! *Heads up!* – Стережись! У цьому випадку дослівний переклад не дає адекватного розуміння оригіналу. Також досить поширеним прийомом при перекладі одиниць зниженої лексики є генералізація, суть якої полягає у міжмовній трансформації лексеми цільвої мови з вузьким семантичним значенням на лексему мови перекладу з більш широким семантичним значенням. У лексичному значенні це є заміною видового поняття родовим, часткового – загальним. Наприклад: *green* – зелені, бакси – гроші; *snow* – морфін, героїн, кокаїн – наркотики; *caddy* – Кедді, кадилак – машина. *He dusted one, then lit it up.* – Він додав наркотик в сигарету, а потім закурив. *Loose up! I never saw the guy before. Who is he?* – Ну кажи вже. Я того хлопця ніколи не бачив. Хто він?

Сленгізми *loosen up* та *dust* мають прямі українські відповідники «розв’язати язик» і «марихуана», однак у цьому випадку під час перекладу використано прийом узагальнення, що призвело до зменшення експресивного забарвлення сленгової одиниці. Дуже поширеним видом трансформації у процесі перекладу сленгізмів є заміна частин мови. Часто зустрічаються випадки, коли англійські сленгові іменники і прикметники замінюються на українські дієслова. Наприклад, *I hate to seem like an arm twister, but I really need your help on this project.* – Я не хотів би на тебе напосідатися, проте мені дійсно потрібна допомога з цим проектом. У сучасній перекладацькій практиці для перекладу сленгізмів часто використовується транскрипція зі збереженням деяких елементів транслітерації. Оскільки фонетичні та графічні системи мов значно відрізняються одна від одної, передача форми слова мови оригіналу на мову перекладу є завжди певною мірою умовною та приблизною: *absurdist* – абсурдист (автор твору абсурду); *kleptocracy* – клептократія (злочинська еліта); *skateboarding* – скейтбордінг (катання на роликовій дошці). Для кожної пари мов розробляються правила передачі звукового складу слова мови оригіналу, зазначаються випадки збереження елементів

транслітерування та традиційні виключення з правил, прийнятих на теперішній час.

Отже, при перекладі сленгу необхідно дотримуватися двох основних напрямків: пошук відповідника з приблизно однаковою експресивною здатністю, або вибір відповідника з найбільш близьким емоційним забарвленням з розмовного шару мови. При цьому велику роль відіграють «фонові знання» про сленг, тобто інформація про обставини, в яких використовується 40 відповідна сленгова одиниця. Таким чином, одними із найпоширеніших та найвдаліших способів перекладу сленгу є еквівалентний та варіантний відповідники, контекстуальна заміна, функціональний аналог, генералізація, конверсія, описовий метод, метод цілісного перетворення та антонімічний переклад.

Контрольні питання

1. Що таке соціолект?
2. Чому соціолект ускладнює переклад художніх текстів?
3. Які види соціолектувирізняють науковці?
4. Які види жаргону виокремлює Ставицька Л.О.?
5. Дайте визначення евфемізму і дисфемізму. Наведіть приклади.
6. Що таке сленг? Що відрізняє сленг від аргю?
7. Поясніть висловлювання Е. Партріджа «Сленг – це мова, яка зачухує рукава, плює на долоні і береться за роботу».
8. Назвіть стратегії перекладу сленгізмів. Надайте приклади.

Тема 5. Специфіка перекладу авторських неологізмів англомовних художніх творів

Словниковий склад англійської мови постійно змінюється, розвивається, експериментує, відгукується на потреби мовців. Лексичний склад першим реагує на зміни: з'являються неологізми, які відображають реалії життя. **Неологізми** – це нові слова та словосполучення, які з'являються в мові для позначення нових концепції, предметів, явищ та ідей. Ці слова потрапляють до вжитку завдяки розвитку науки, техніки, культури, медіа та інших сфер життя. За підрахунком Ю. Зацня, більшість словотворчих неологізмів в англійській мові були створені шляхом словоскладання.



Юрій Антонович Зацний (нар. 1943)

В українській мові складні деривати кількісно поступаються лише суфіксальному способу словотворення. Поряд з афіксацією та конверсією, словоскладання є одним із трьох найбільш продуктивних способів словотворення в англійській мові.

Проблема перекладу неологізмів у художніх творах є складною, остаточні рішення ухвалюються перекладачем у кожний конкретний момент, але палітра засобів для виконання цього завдання є традиційною – це такі способи перекладу, як підбір еквівалента, трансформаційний переклад, а також пряме перенесення, тобто переклад здійснюється за допомогою формальних і лексико-семантичних перекладацьких прийомів. До формальних прийомів належать калькування, транскрипція, транслітерація, а до лексико-семантичних – описовий та приблизний переклад.

- **Еквівалентний переклад.** Під час перекладу однослівних неологізмів найчастіше підбирається еквівалент. До них можна уналежнити таке нове слово, як *Trafficability* – прохідність. Значення цих нових слів є термінологічним, тобто воно не залежить від контексту, тому їх переклад не становить особливих труднощів для перекладача. Цей спосіб перекладу застосовується в разі наявності еквівалента у словнику.

- **Пряме перенесення.** Цей спосіб перекладу передбачає перенесення символів із тексту оригіналу; метод, який більше за інші орієнтований на культуру мови оригіналу. Він застосовується під час перекладу різних назв із використанням літер латинського алфавіту. Отже, відбувається графічна трансплантація, що дає змогу уникнути проблем із передачею букв, відсутніх в українському алфавіті. Прикладами можуть слугувати такі одиниці: *CGI* – *CGI*, *PUK* – *PUK*. Причина відсутності перекладу неологізмів в українській

мові полягає у стислості і лаконічності їхньої англомовної форми і поширенню по всьому світу. Основною перевагою серед інших прийомів передачі неологізмів є виключення помилкових варіантів транскрипції і труднощів відновлення вихідної форми цих лексичних одиниць.

- **Трансформаційний переклад.** Під час перекладу неологізмів найчастіше використовується саме цей переклад: лексичні та лексико-граматичні трансформації. Використовують такі перекладацькі трансформації, як лексичні (транскрипція, транслітерація, адаптивне транскодування, повне і часткове калькування), комплексні лексико-граматичні (описовий та приблизний переклад).

- **Транскрипція.** Найчастіше цей перекладацький прийом використовуються для запозичення слів. Такі об'єкти отримують назву мовою тієї країни, де були винайдені, і стають інтернаціональними, тобто практично без змін входять у багато мов світу. Прикладами можуть слугувати: *Beefcake* – біфкейк; *Minidriver* – мінідрайвер. У вищенаведених прикладах відбувається запозичення англомовного звучання. Іноді відбувається запозичення іншомовного звучання. Прикладами можуть слугувати: *Lighter* – ліхтер (запозичення голландського звучання); *Cicerone* – чичероне; *Espresso* – еспресо (запозичення італійського звучання).

- **Транслітерація.** Заміна літер однієї писемності літерами іншої писемності, незалежно від їхньої вимови. У перекладі передається графічний склад слова символами українського алфавіту. Як і в разі транскрибування, цей перекладацький прийом використовуються для запозичення слів. Прикладами слугують: *Logo* – лого; *microprocessor* – мікропроцесор; *telecopter* – телекоптер. Запозичення міцно затвердилися в науковій мові і є її невід'ємною частиною.

- **Адаптивне транскодування.** За допомогою цієї трансформації відбувається адаптація англомовної лексичної одиниці в україномовному середовищі. Прикладами можуть слугувати такі одиниці: *Cupola* – купол; *Destigmatize* – дестигматизувати; *Emulation* – емуляція. За допомогою

адаптивного транскодування передаються в основному однослівні одиниці латинського і грецького походження. Крім того, трапляються також однослівні одиниці, що мають кілька термінологічних значень. Конкретне значення визначається перекладачем за контекстом. Отже, численні неологізми, які передаються українською мовою шляхом транскрипції, транслітерації й адаптивного транскодування, значно економічніше, наприклад, описового перекладу, і тому віддається перевага використанню цієї перекладацької трансформації під час передачі простих нових слів, адже врахування чинника громіздкості / негроміздкості є однією з теоретичних основ словоутворення.

Описовий переклад використовується для передачі значення неологізмів, які в англійській мові мають метафоричну форму або містять слова, що не мають еквівалентів в українській мові. Наприклад: *X-card* – різдвяна листівка. Деякі неологізми перекладаються за допомогою описового способу, щоб досягти максимальної точності розуміння процесу, що позначається. Дослівний переклад кожного з компонентів англomовного слова не дає уявлення про його загальне значення. Українською мовою такі одиниці передаються розгорнутим описом. Отже, описовий спосіб використовується тоді, коли в українській мові не існує еквівалента іншомовного неологізму і поняття, що позначається, є маловідомим.

Приблизний переклад полягає у використанні слів української мови, які означають щось наближене та схоже за функцією, хоча і не є абсолютно тотожним. Було виявлено три випадки використання цього прийому перекладу, серед яких: *Haziko* – котедж; *plug-in* – програма.

Авторські неологізми, або як їх ще називають okazіоналізми, – це неологізми, які зазвичай зберігають за собою авторство і не переходять до активного шару лексики суспільства. Серед авторських неологізмів дуже часто з'являються дієслова та власні назви. **Оказіоналізм** – це незвичне, експресивно-забарвлене слово, яке по-новому, оригінально називає предмети, явища дійсності. Воно утворене із порушенням законів словотворення чи

мовної норми; існує лише в первинному контексті, в якому воно виникло, має свого автора і характеризується такими ознаками: належність до мовлення; залежність від контексту; одноразовість і нерегулярність використання; ненормативність; незвичність і новизна; експресивність; індивідуальна належність. Створені поетами та письменниками, що не покинули рамки конкретного тексту, не фіксуються у словниках, оскільки вони представляють собою не лише спосіб самовираження авторів, але і адресовані зовні; для читача ці слова мають значення в літературно-художньому відношенні і в змістовному плані. Часто авторські неологізми зрозумілі читачеві, так як вони будуються звичайним, відомим способом, за відомою моделлю чи по аналогії з загальновідомими словами, але сенс їх формується контекстом. Авторські неологізми у текстах виконують такі функції, як номінативну (позначення нових або ще не названих предметів, понять, реалій або явищ) та стилістичну (надання тексту урочистості, емоційності, піднесеного звучання, естетичний вплив на читача). Крім того, авторські неологізми, виконують ще і асоціативну функцію (особливо в художніх творах): через них автори часто намагаються передати якусь явну або неявну інформацію, яка повинна сприяти створенню та розвитку літературних образів, тем або мотивів. Дослідники визначають такі види авторських неологізмів:

- **топоніми** – власні назва будь-якого географічного об'єкта;
- **антропоніми** – прізвища псевдоніми; криптоніми; ергоніми; етніоніми; назви мешканців певних місцевостей;
- **зооніми** – власні назви тварин;
- **немоніми** – різновид онімів, власні імена ураганів або стихій;
- **космоніми** – власні назви природних космічних об'єктів;
- **теоніми** – найменування божества;
- **хремотоніми** – власні назви унікального предмета матеріальної культури, виробленого чи здобутого руками людини;
- **ідеоніми** – власні назви витворів людської культури, мистецтва або науки, які мають духовну та інтелектуальну цінність.

Авторські неологізми грають важливу роль у художніх текстах, бо вони передають читачеві певний семантичний зміст, що вклаву них автор, позитивну або негативну конотацію та стилістичну забарвленість. Авторські неологізми дуже складно перекладати, тому що автор як творець нової лексики намагається через нове слово передати відношення, емоції та відчуття людини до предмета або явища. Як правило, авторські неологізми розглядаються в художньому творі, бо вони функціонують, в першу чергу, саме там. При перекладі авторського неологізму як безеквівалентної лексики, перекладачеві спочатку потрібно зрозуміти його значення. Тому в процесі перекладу виділяють два етапи: з'ясування значення слова у контексті; передача цього слова засобами мови перекладу.

Для переклада художнього текста необхідно використовувати перекладацькі трансформації.

Український вчений-перекладознавець і мовознавець В. Карабан надав таку класифікацію способів перекладу авторських неологізмів, яка включає:



Вячеслав Иванович Карабан (народ. 1947)

- словникові відповідники або пошук еквіваленту;
- вибір варіантного відповідника;
- транскодування (транскрибування, транслітерування, змішане транскодування, адаптивне транскодування);
- калькування;
- контекстуальна заміна (смилова диференціація, конкретизація, генералізація значення, антонімічний переклад);
- смисловий розвиток;
- антонімічний переклад (негативація, позитивація, анулювання двох наявних у реченні негативних семантичних компонентів) ;

•описовий переклад.

Вигаданий світ, а також повна свобода автора щодо його створення наражають перекладача літератури фентезі на неабиякі труднощі. Наприклад, роман Крістофера Паоліні пронизаний декількома сотнями неологізмів, які в деяких випадках можуть бути складними для перекладу навіть досвідченому перекладачеві з багатим словниковим запасом та багатими знаннями не тільки в перекладознавстві, адже деякі з них є не досі зрозумілими або записані взагалі. Слід також зазначити, що в світі Крістофера Паоліні існує не одна спільна для всіх персонажів та істот мова, а декілька. Часто в книзі можна зустріти слова або словосполучення, які позначають індивідуальні об'єкти, що походять з однієї з цих мов. Нажаль, автор не розробив жодної лінгвістичної системи, тому такі слова часто перекладаються транслітерацією, транскрибуванням та адаптивним транскодуванням, і через це майже губиться семіотичне значення слова, якщо воно було присутнє в англійській мові.

У романі «Ерагон» цього автора налічують 201 авторський неологізм. Серед них 32% топонімів, наприклад, *Palancar valley*, *Surda*, *Beor Mountains*, *Mountain Utgard*. 56% антропонімів, наприклад, *Ohen the Strong*, *Helgrind*, *Dark Gates*, а також зооніми, *Birka*, *Brugh*, *Cadoc*, *Gildintor*, *Snowfire*, фітоніми і інші види неологізмів. У перекладі роману Ігора Бондар-Терещенко використовуються такі способи перекладу як: транслітерування – 79 разів (38,7%) (*Surda* – Сурда, *Beor Mountains* – Гори Беор, *Mountain Utgard* – Гора Утгард); адаптивне транскодування – 38 разів (18,6%) (*Alagaësia* – Алагезія; *Alalea* – Алалея; *The rock of Kuthian* – Скеля Кутіан); транскрибування – 33 рази (16,2%) (*Aroughs* – Аруфс; *Ellesméra* – Елесмера; *Feinster* – Фейнстер); калькування – 17 разів (8,3%) (*City-mountain* – Місто-гора; *Palancar valley* – Паланкарська долина; *The Endless Staircase* – Нескінченні Сходи); нульовий переклад – 13 разів (6,4%) (*Cantos*; *Orthiad*; *Osilon*); пошук еквіваленту – 11 разів (5,3%) (*The Empire* – Імперія; *Plase of Sorrow* – Місце скорботи; *Spine* – Хребет). Також він використовує контекстуальну заміну – (*Durza* – Смерк; *Grieg* – Хазяїн; *Thirteen Forsworm* – Тринадцять клятвопорушників); пошук

варіантного відповідника – (*Ancient language* – Прадавня мова; *Dominance of Fate* – «Вищість долі»); генералізація значення – (“*The Golden Globe*” – «Золота Куля»); змішане транскодування – (*Wodark* – Вуадарк); змішане транскодування + пошук варіантного відповідника – (*Igualda Falls* – Води Ігуальди); конкретизація – (*Vault of Souls* – Склеп Душ); смислова диференціація – (*The Sighing Mists* – «Подих туманів»); смисловий розвиток – 1 раз (0,5%) (*Hadarac Desert* – Хадарацька Пустеля). В українському перекладі Бондар-Терещенко наявний такий спосіб перекладу, як нульовий переклад. Це можна пояснити тим, що перекладач намагався адаптувати текст для цільової аудиторії (підлітків) і через це видалив з тексту непотрібні, на його думку, авторські неологізми. Неологізми Паоліні часто походять або записані вигаданими мовами (які ніде не прописані, і семантичне навантаження похідних слів з яких не є зрозумілим) або не несуть прозоре семантичне навантаження. Основні труднощі при перекладі авторських неологізмів такі:

- неможливість передати семантичне навантаження авторських неологізмів МП;
- наявність в тексті оригіналу неологізмів, що походять з артлангів, які не несуть семантичне навантаження;
- бажання перекладача спростити та адаптувати текст для цільової аудиторії текст перекладу і вживання такого способу, як нульовий переклад.

Контрольні питання

1. Що таке неологізм? Які причини його виникнення?
2. Які види неологізмів ви знаєте?
3. Які перекладацькі стратегії неологізмів застосовують перекладачі?
4. Які основні труднощі при перекладі авторських неологізмів визначають перекладознавці?

Завдання для практичних занять

Завдання 1.

Віршований текст визнають різновидом художнього тексту, який має свій зміст і форму, щільний віршований ряд, вирізняється естетичністю й ритмічністю, підвищеною емоційністю та образністю, наявністю тропів, стилістичних фігур, фоностилістичних засобів. Такий текст функціонує під впливом екстралінгвальних, соціокультурних, психологічних і інших чинників. Взаємодія таких елементів як ритм, мелодика, строфіка, стилістика впливають на свідомість читача. Окрім того, поетичний твір характеризує своєрідність певного літературного напрямку. Наприклад, символізм – напрям

у поезії, який використовує художній символ замість образу, що відтворює певне явище.

На початку 20-го століття було висловлено немало положень про звукову організацію поетичного мовлення. Поступово створюється уявлення про зв'язок звукової і змістовної організації віршованого тексту. Науковці вбачають пряму залежність мелодики віршованого тексту від його ритму, який залежить від змісту тексту, від його емоційного фону, від вибору слів, від синтаксичних особливостей. Таким чином, мелодика розуміється як результат взаємодії різних факторів, які забезпечують виконання «художньо-психологічного завдання». Поетичний текст, окрім експліцитної інформації, представленої мовною структурою тексту, володіє імпліцитною інформацією, виразником якої виступають фонічні, ритмічні, акцентні паралінгвістичні засоби, які називають «емоційно-виражальними звуковими жестами». Важливу роль у вираженні художнього змісту відіграє як семантика слів, так і їхня максимальна звучність, їхнє місце у строфі, їхня ритмоутворювальна роль, характер римування. Дослідники поезії наголошують на взаємозв'язку між темою віршованого тексту і метром чи розміром, що є загальною схемою вірша, наприклад, ямбічний розмір, дактилічний розмір тощо. Метричне віршування спирається на розташування довгих та коротких складів чи на чергуванні наголошених та ненаголошених складів. Зв'язок між метром і його семантичним забарвленням виявляється двояко: з одного боку, «один метр може слугувати знаком для декількох тем», а з іншого – «одна тема може мати знаки декількох метрів». Поетичним творам притаманні і синтаксичні особливості. Поетичний синтаксис підпорядковується віршованому розмірові, водночас пов'язаний зі структурою втілюваної в художніх образах думки. Для кожної мови характерні свої мовні засоби для передання поетичних образів і символів, тому переклад поезії вимагає створення нового поетичного тексту.

Відомим перекладачем шекспіровських творів є П.А. Куліш. Знайдіть інформацію про його перекладацьку творчість. Зробіть аналіз наданного перекладу в аспекті збереження метра, образності і емоційності твору.



Шекспір У. «Гамлет, принц данський. Пер. П.А. Куліша. З передмовою і поясненнями І. Франка». Львів. 1899

**To be, or not to be: that is the question:
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them? To die: to sleep;
No more; and by a sleep to say we end
The heart-ache and the thousand natural shocks
That flesh is heir to, 'tis a consummation
Devoutly to be wish'd. To die, to sleep;
To sleep: perchance to dream:
ay, there's the rub
For in that sleep of death what dreams may come**

Чи бути, чи не бути, от питання!
Що благородніше в душі: терпіти
Праці і стріли злющої фортуни,
Чи збунтуватися против моря туч
І бунтуванням їм кінець зробити?
Умерти, се заснути, більш нічого,
І сном своїм сказати: ми кінчаєм
Всі муки серця й тисячу природніх
Тортур, що ми внаслідували тілом.
Сього кінця жадати нам – побожно.
Умерти, се заснуть; заснуть! А може,
Сни бачити?.. Отут-то й є перепин.

**When we have shuffled off this mortal coil,
Must give us pause: there's the respect
That makes calamity of so long life;
For who would bear the whips and scorns of time,
The oppressor's wrong, the proud man's
contumely,
The pangs of despised love, the law's delay,
The insolence of office and the spurns
That patient merit of the unworthy takes,
When he himself might his quietus make
With a bare bodkin? who would fardels bear,
To grunt and sweat under a weary life,
But that the dread of something after death,
The undiscover'd country from whose bourn
No traveller returns, puzzles the will
And makes us rather bear those ills we have
Than fly to others that we know not of?**

У сні чи в смерті що то буде снитись,
Як струсемо земні тривоги з себе?
От що нас зупиняє. От увага,
Що робить довгими нещастя житні.
Бо хто б схотів весь вік терпіти мук
І насміхи, гніт сильних і знущання
Гордині, біль одіпханого серця
Загарливість закону, підлість суддів
І ту зневагу, що заслуга мовчки
Приймає від нікчемних,
Коли б міг сам, одним штихом кинджала
Від усього цього спастися? Хто би
Ніс той тягар, стогнав і прів під тиском
Життя, якби не страх чогось по смерті?
Якби не той нещасний край, з котрого
Ще не вертав ніхто, мутив нам волю?

**Thus conscience does make cowards of us all;
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
And enterprises of great pith and moment
With this regard their currents turn awry,
And lose the name of action. - Soft you now!
The fair Ophelia! Nymph, in thy orisons
Be all my sins remember'd.
by W. Shakespeare) [10 c. 89].**

То й радше зносим біди ті, що маєм
Аніж тікати до інших, нам незнаних.
От так-то совість трусами нас робить,
І так природний рум'янець відваги
Вкриваєсь блідним покостом задуми,
І замисли могутні та важкі.
Від погляду сего звертають набік
І тратять назву діл. То гаді! Бач,
Офелія вродлива! Німфо, пом'яни В твоїх
молитвах всі гріхи мої.

Завдання 2.

Зробіть аналіз перекладу Івана Франка балади “A lamentable Song of the Death of King Leir and his Three”, враховуючи мелодику віршованого тексту, його емоційну і образну відповідність оригіналу. Випішіть стилістичні засоби, які використані в оригіналі і зробіть їх переклад.

KING LEIR once ruled in this land
With princely power and peace;
And had all things with hearts content,
That might his joys increase.
Amongst those things that nature gave,
Three daughters fair had he,

So princely seeming beautiful,
As fairer could not be.
So on a time it pleas'd the king
A question thus to move,
Which of his daughters to his grace
Could shew the dearest love:
"For to my age you bring content,"
Quoth he, "then let me hear,
Which of you three in plighted troth
The kindest will appear."
To whom the eldest thus began;
"Dear father, mind," quoth she,
"Before your face, to do you good,
My blood shall render'd be
And for your sake my bleeding heart
Shall here be cut in twain,
Ere that I see your reverend age
The smallest grief sustain."
"And so will I," the second said;
"Dear father, for your sake,
The worst of all extremities
I'll gently undertake:
And serve your highness night and day
With diligence and love;
That sweet content and quietness
Discomforts may remove."
"In doing so, you glad my soul,"
The aged king reply'd;
"But what sayst thou, my youngest girl,
How is thy love ally'd?"

"My love" (quoth young Cordelia then)

"Which to your grace I owe,
Shall be the duty of a child,
And that is all I'll show."

"And wilt thou shew no more," quoth he,

"Than doth thy duty bind?
I well perceive thy love is small,
When as no more I find.

Henceforth I banish thee my court,

Thou art no child of mine;
Nor any part of this my realm
By favour shall be thine.

"Thy elder sisters loves are more

Then well I can demand;
To whom I equally bestow
My kingdom and my land,
My pompal state and all my goods,
That lovingly I may
With those thy sisters be maintain'd
Until my dying day."

Thus flattering speeches won renown,

By these two sisters here;
The third had causeless banishment,
Yet was her love more dear:
For poor Cordelia patiently
Went wandering up and down,
Unhelp'd, unpity'd, gentle maid,
Through many an English town:
Untill at last in famous France
She gentler fortunes found;

Though poor and bare, yet she was deem'd
The fairest on the ground:
Where when the king her virtues heard,
And this fair lady seen,
With full consent of all his court
He made his wife and queen.
Her father king Leir this while
With his two daughters staid:
Forgetful of their promis'd loves,
Full soon the same decay'd;
And living in queen Ragan's court,
The eldest of the twain,
She took from him his chiefest means,
And most of all his train.
For whereas twenty men were wont
To wait with bended knee:
She gave allowance but to ten,
And after scarce to three;
Nay, one she thought too much for him;
So took she all away,
In hope that in her court, good king,
He would no longer stay.
"Am I rewarded thus," quoth he,
"In giving all I have
Unto my children, and to beg
For what I lately gave?
I'll go unto my Gonorell:
My second child, I know,
Will be more kind and pitiful,
And will relieve my woe."

Full fast he hies then to her court;
Where when she heard his moan
Return'd him answer, that she griev'd
That all his means were gone:
But no way could relieve his wants;
Yet if that he would stay
Within her kitchen, he should have
What scullions gave away.
When he had heard, with bitter tears,
He made his answer then;
"In what I did let me be made
Example to all men.
I will return again," quoth he,
"Unto my Ragan's court;
She will not use me thus, I hope,
But in a kinder sort."
Where when he came, she gave command
To drive him thence away:
When he was well within her court
(She said) he would not stay.
Then back again to Gonorell
The woeful king did hie,
That in her kitchen he might have
What scullion boys set by.
But there of that he was deny'd,
Which she had promis'd late:
For once refusing, he should not
Come after to her gate.
Thus twixt his daughters, for relief
He wandred up and down;

Being glad to feed on beggars food,
That lately wore a crown.
And calling to remembrance then
His youngest daughters words,
That said the duty of a child
Was all that love affords:
But doubting to repair to her,
Whom he had banish'd so,
Grew frantick mad; for in his mind
He bore the wounds of woe:
Which made him rend his milk-white locks,
And tresses from his head,
And all with blood bestain his cheeks,
With age and honour spread.
To hills and woods and watry founts
He made his hourly moan,
Till hills and woods and senseless things,
Did seem to sigh and groan.
Even thus possest with discontents,
He passed o're to France,
In hopes from fair Cordelia there,
To find some gentler chance;
Most virtuous dame! which when she heard,
Of this her father's grief,
As duty bound, she quickly sent
Him comfort and relief:
And by a train of noble peers,
In brave and gallant sort,
She gave in charge he should be brought
To Aganippus' court;

Whose royal king, with noble mind
So freely gave consent,
To muster up his knights at arms,
To fame and courage bent.
And so to England came with speed,
To repossesse king Leir
And drive his daughters from their thrones
By his Cordelia dear.
Where she, true-hearted noble queen,
Was in the battel slain;
Yet he, good king, in his old days,
Possest his crown again.
But when he heard Cordelia's death,
Who died indeed for love
Of her dear father, in whose cause
She did this battle move;
He swooning fell upon her breast,
From whence he never parted:
But on her bosom left his life,
That was so truly hearted.
The lords and nobles when they saw
The end of these events,
The other sisters unto death
They doomed by consents;
And being dead, their crowns they left
Unto the next of kin:
Thus have you seen the fall of pride,
And disobedient sin.

«Король Лір і його дочки»

У Англії колись був король Лір

І панував собі на честь і славу,
Мав повагу він, і в сусідів мир,
І забезпечену державу.
Між іншими достатками його
Були також три доні гожі,
Прегарні й свіжі, що перевищали
Красою три червоні рожі.
Та королю подобалось старому
Раз їм питання предложити:
"Котра з дочок моїх найбільш
Мене потрафить ублажити,
Потіха старості моєї — ви,
Тож по черзі хай кожна скаже,
Яку найбільшу любов мені
Вона ділами своїми докаже".
Регана, з них найстаршая, рекла:
"Мій отче, як мені вас не любити?
Якби яка пригода надійшла,
Готова я за вас і кров пролити.
А хоч і серце би моє криваве
На штуки посікти хотіли,
Воліла б я, ніж малась допустити,
Аби яку ви прикрість потерпіли".
"І я, — сказала другая на те,
— Волю хоч би найтяжче бідувати,
Прийняти муки й ганьбу, ніж би ви
Біди якої мали зазнавати.
Я день і ніч готова вам служити,
Стать вам найменшою слугою,
Щоб віку свого ви могли дожити

У радощах та супокою".
"Тепер мені, — король старий сказав,
— Яснішою будучність стала.
Та ще ти, наймолодшая моя,
Свого слова не сказала".
— "Я рада, — мовила Корделія,
— Свій довг дитячий все сповняти,
Послушна бути вам у всім,
А більш не в силі я нічого вам сказати".
"Так ти, — рік він, — не можеш більш нічого
Дать, ніж повинність повелить дитяча?
То видно, що твоя любов до мене
Не так-то вірна та гаряча.
То ж будь прогнана з мого двору!
Не хочу знать нелюбої дитини.
З мого царства не дістанеш ти
По моїй смерті ні частини.
Лиш твоїм сестрам, що за мене раді
Хоч голови свої покласти,
Розділю я свою державу й дам
Обом по рівній часті.
Дарую їм предківську корону,
І власть, і королівську подобу,
Аби мене в любові своїй за те
Пропильнували аж до гробу".
Отак дві старші сестри підійшли
Старого короля облесними словами,
Найменшу ж через королівський гнів
Сей час з двора протурено за брами.
Мов сирота, пішла Корделія,

Блукаючи від міста до села,
Ні в Англії в селі, ні в місті жаднім
Собі притулку не знайшла.
Аж як до Франції дісталася,
Скінчилася її недоля;
На кращім ґрунті запишалася,
Мов гарний цвіт з чужого поля.
Король французький як пізнав її,
Не дбаючи на гнів вітця старого,
За королеву взяв її до себе
На радість королівства свого.
В дочки найстаршої живе
Старий король тим часом;
Що зразу там було мов медове,
Та незадовго стало квасом.
Регана при своїм дворі його
Держати з невеликим почтом мала,
Та почет той у скорому часі
Увесь від нього відібрала.
(...) "Чи се ж така твоя заплата
За те, що царство все своє
Я вам віддав? Тепер донька для тата
Й малої дрібки того не дає!
О ні! Ще до своєї Гонореллі,
Сестри твоєї меншої піду.
Вона не буде так, як ти, лукава
І зглянеться на батькову біду".
Поїхав чвалом він у двір її
Та пожалівся на свою пригоду.
"Так вам і слід! — почув від лютої змії.

— Сестра вам жадну не вчинила шкоду.

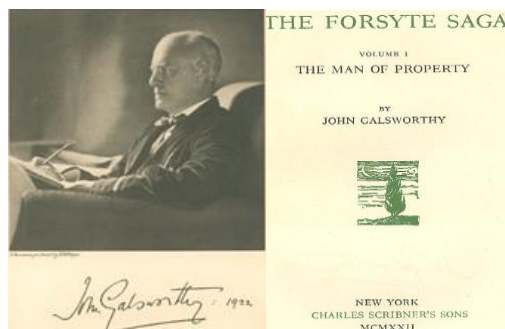
У мене захисту для вас нема,
Хіба що з слугами на кухні жити
Захочете та теє їсти й пити,
Що не доїм та не доп'ю сама".
Почувши се, король заплакав гірко,
Бо голод докучав йому і спрага:
"О най же світ увесь почує, до чого
Веде батьківська нерозвага!
Та верну до Регани я ще раз,
А чей вона людськеє має серце,
Раз відпихнувши, схаменеться в час
І приязніш прийме мене, як перше".
Та як лише прибув, вона веліла
З двора свого геть його прогнати
І мовила: "Не ліпший буде він тепер
, Коли вперед не вмів себе тут шанувати".
До Гонореллі знов вернув король,
Згодився з слугами на кухні жити,
І їсти все, що подадуть йому,
Аби лиш вік свій продовжити!
Та надаремно й того він благав,
Чого і жебракам ніхто не відмовляє.
"Не хтів за першим разом те прийнять,
Тепер і доступу до мене вже немає!"
Так обі донечки по двічі
Його відправили без жодного пардону;
Жебрацький кий узяв у руки той,
Що королівськую носив корону.
Тоді про наймолодшої дочки

Слова згадав і заповіт гарячий:
Завсіди будь послушною йому
І сповняти вірно довг дитячий.
Та він не важився тікати до неї,
Бо королівства мучило похмілля,
Що він ганебно так прогнав її,
— Й перемогло його, нарешті, божевілля.
На голові сніжне волосся рвав,
І в груди бивсь, і дер лице до крові,
І на дочок він помсту визирав
За брак у них дитячої любові.
Долинам, горам, рікам виливав
Палкії про невдячність їх промови,
Аж ріки, гори та твердії скали
З ним разом, бачилось, ридали і зітхали.
Нарешті хворого в тяжкій знесли
Його до Франції прихильні завезли
Й тут у Корделії та короля
І захист, і підмогу ще знайшли.
Дочка, як лиш про горе батька вчула,
Сей час йому з підмогою прийшла,
Свою зневагу давнюю забула,
Йому потіху й радість принесла.
На Аганіппа королівський двір
Його ввела рицарська дружина,
А перед короля за руку привела
Його найменша, вірна дитина.
І ласкаво прийняв його король,
Велів кликнута по краю всіх охочих,
Хто для відзискання держави Лірові

Підняться хоче до помочи.
В товаристві Корделії вернув
Король до Англії з дочками воювати,
І вспів собі в недовгім часі
Їх із престолів та столиць прогнати.
І Лір прийняв на старості своїй
Знов королівську корону,
Та в одній битві замордовано
Корделію, його потіху й оборону.
Та скоро про ту передчасну смерть
Корделії до нього вість прийшла,
Що в нерозважнім запалі за нього
Сама у бій пішла,
Впав непритомний і оглушений
На її груди білі
І вмер з тяжким зітханням
Тої самої хвилі.
Вельможі краю серед жалоців
На тіла обоїх гляділи
І обох сестер одноголосно
На кару смерті засудили.
Хто там запанував по них,
У хроніці читайте,
А повість про дитячу невдячність
Собі запам'ятайте!

Завдання 3.

Використовуючи метод значеннєвого аналізу вибiрiть у наданому тексті слова, що містять у собі ключову інформацію і дайте їхній переклад українською мовою.



“VII. Fleur”

To avoid the awkwardness of questions which could not be answered, all that had been told Jon was:

“There's a girl coming down with Val for the week-end.”

For the same reason, all that had been told Fleur was: “We've got a youngster staying with us.”

The two yearlings, as Val called them in his thoughts, met therefore in a manner which for unpreparedness left nothing to be desired. They were thus introduced by Holly:

“This is Jon, my little brother; Fleur's a cousin of ours, Jon.”

Jon, who was coming in through a French window out of strong sunlight, was so confounded by the providential nature of this miracle, that he had time to hear Fleur say calmly: “Oh, how do you do?” as if he had never seen her, and to understand dimly from the quickest imaginable little movement of her head that he never had seen her. He bowed therefore over her hand in an intoxicated manner, and became more silent than the grave. He knew better than to speak. Once in his early life, surprised reading by a nightlight, he had said fatuously “I was just turning over the leaves, Mum,” and his mother had replied: “Jon, never tell stories, because of your face nobody will ever believe them.”

The saying had permanently undermined the confidence necessary to the success of spoken untruth. He listened therefore to Fleur's swift and rapt allusions to the jolliness of everything, plied her with scones and jam, and got away as soon as might be. They say that in delirium tremens you see a fixed object, preferably dark, which suddenly changes shape and position. Jon saw the fixed object; it had dark eyes and passably dark hair, and changed its position, but never its shape. The knowledge that between him and that object there was already a secret understanding (however impossible to understand) thrilled him so that he waited feverishly, and began to copy out his poem—which of course he would never dare to—show her—till the sound of horses' hoofs roused him, and, leaning from his window, he saw her riding forth with Val. It was clear that she wasted no time, but the sight filled him with grief. He wasted his. If he had not bolted, in his fearful ecstasy, he might have been

asked to go too. And from his window he sat and watched them disappear, appear again in the chine of the road, vanish, and emerge once more for a minute clear on the outline of the Down. 'Silly brute!' he thought; 'I always miss my chances.'

Why couldn't he be self-confident and ready? And, leaning his chin on his hands, he imagined the ride he might have had with her. A week-end was but a week-end, and he had missed three hours of it. Did he know any one except himself who would have been such a flat? He did not.

He dressed for dinner early, and was first down. He would miss no more. But he missed Fleur, who came down last. He sat opposite her at dinner, and it was terrible—impossible to say anything for fear of saying the wrong thing, impossible to keep his eyes fixed on her in the only natural way; in sum, impossible to treat normally one with whom in fancy he had already been over the hills and far away; conscious, too, all the time, that he must seem to her, to all of them, a dumb gawk. Yes, it was terrible! And she was talking so well—swooping with swift wing this way and that. Wonderful how she had learned an art which he found so disgustingly difficult. She must think him hopeless indeed!

His sister's eyes, fixed on him with a certain astonishment, obliged him at last to look at Fleur; but instantly her eyes, very wide and eager, seeming to say, "Oh! for goodness' sake!" obliged him to look at Val, where a grin obliged him to look at his cutlet—that, at least, had no eyes, and no grin, and he ate it hastily.

"Jon is going to be a farmer," he heard Holly say; "a farmer and a poet."

He glanced up reproachfully, caught the comic lift of her eyebrow just like their father's, laughed, and felt better.

Val recounted the incident of Monsieur Prosper Profond; nothing could have been more favourable, for, in relating it, he regarded Holly, who in turn regarded him, while Fleur seemed to be regarding with a slight frown some thought of her own, and Jon was really free to look at her at last. She had on a white frock, very simple and well made; her arms were bare, and her hair had a white rose in it. In just that swift moment of free vision, after such intense discomfort, Jon saw her sublimated, as one sees in the dark a slender white fruit-tree; caught her like a verse of poetry

flashed before the eyes of the mind, or a tune which floats out in the distance and dies. He wondered giddily how old she was—she seemed so much more self-possessed and experienced than himself. Why mustn't he say they had met? He remembered suddenly his mother's face; puzzled, hurt-looking, when she answered: “Yes, they're relations, but we don't know them.” Impossible that his mother, who loved beauty, should not admire Fleur if she did know her.

Завдання 4.

Прочитайте текст. Знайдіть і випішіть стилістичні засоби, і перекладіть їх.

From Alice's Adventures in Wonderland. By Lewis Carroll



There was a table set out under a tree in front of the house, and the March Hare and the Hatter were having tea at it: a Dormouse was sitting between them, fast asleep, and the other two were using it as a cushion, resting their elbows on it, and talking over its head. “Very uncomfortable for the Dormouse,” thought Alice; “only as it's asleep, I suppose it doesn't mind.” The table was a large one, but the three were all crowded together at one corner of it. “No room! No room!” they cried out when they saw Alice coming. “There's plenty of room!” said Alice indignantly, and she sat down in a large arm-chair at one end of the table. “Have some wine,” the March Hare said in an encouraging tone. Alice looked all round the table, but there was nothing on it but tea. “I don't see any wine,” she remarked. “There isn't any,” said the March Hare. “Then it wasn't very civil of you to offer it,” said Alice angrily. “It wasn't very civil of you to sit down without being invited,” said the March Hare. “I didn't know it was your table,” said Alice: “it's laid for a great many more than three.” “Your hair wants cutting,” said the Hatter. He had been looking at Alice for

some time with great curiosity, and this was his first speech. “You should learn not to make personal remarks,” Alice said with some severity: “it's very rude.”

The Hatter opened his eyes very wide on hearing this; but all he said was “Why is a raven like a writing-desk?” “Come, we shall have some fun now!” thought Alice. “I'm glad they've begun asking riddles—I believe I can guess that,” she added aloud. “Do you mean that you think you can find out the answer to it?” said the March Hare. “Exactly so,” said Alice. “Then you should say what you mean,” the March Hare went on. “I do,” Alice hastily replied; “at least—at least I mean what I say—that's the same thing, you know.” “Not the same thing a bit!” said the Hatter. “Why, you might just as well say that ‘I see what I eat’ is the same thing as ‘I eat what I see’!” “You might just as well say,” added the March Hare, “that ‘I like what I get’ is the same thing as ‘I get what I like’!” “You might just as well say,” added the Dormouse, which seemed to be talking in its sleep, “that ‘I breathe when I sleep’ is the same thing as ‘I sleep when I breathe’!” “It is the same thing with you,” said the Hatter, and here the conversation dropped, and the party sat silent for a minute, while Alice thought over all she could remember about ravens and writing-desks, which wasn't much.

Завдання 5.

Драма (грец. *drama* – дія) – це літературний жанр, який змальовує світ у формі дії, здебільшого призначений для сценічного втілення. Драма – це п'єса соціального чи побутового характеру з гострим конфліктом, який розвивається в постійній напрузі. Герої – переважно звичайні люди. За Аристотелем, драма має вид завершеної дії, викликає почуття і спонукає – очищення емоцій мистецтвом. Катарсис естетичне переживання. В період класицизму драма характеризувалась нормативністю: єдність дії, місця і часу. Універсальні нормативи класицизму зазнали ревізії в період Просвітництва: відбулася демократизація драми та її мови. На початку 19 століття оригінальну драматургійну систему створили романтики (Дж. Байрон, П. Шеллі, В. Гюго).

Протягом останніх століть драму починають читати, тому із мистецтва сценічної дії драма перетворюється у мистецтво художнього слова. Драматичним творам властиві з'єднання у тексті монологу, діалогу, полілогу. Драма зорієнтована на сценічне відтворення, тому для образів-персонажів характере мовне саморозкриття героїв.

Найважливішою характеристикою драми вважається сюжет. Це події у виставі і порядок, в якому розповідається про події. Перекладач повинен з абсолютною точністю відтворювати місця, визначальні для трактування характерів і встановлення жанрових особливостей драматичного твору. При цьому він зберігає за собою право на вільне відтворення проміжних фрагментів.

Зробіть переклад уривку *“Cat on a Hot Tin Roof” by Tennessee Williams*. Випішіть приклади фонографічної стилізації, яку використовує Т. Вілліамс для характеристики мовлення персонажів.



Kim Stanley and Paul Massay as Maggie and Brick in the first British production of *Cat on a Hot Tin Roof* in 1958.

ACT ONE

At the rise of the curtain someone is taking a shower in the bathroom, the door of which is half open. A pretty young woman, with anxious lines in her face, enters the bedroom and crosses to the bathroom door.

MARGARET [shouting above roar of water]: One of those no-neck monsters hit me with a hot buttered biscuit so I have to change! [Margaret's voice is both rapid and drawling. In her long speeches she has the vocal tricks of a priest delivering a liturgical chant, the lines are almost sung, always continuing a little beyond her

breath so she has to gasp for another. Sometimes she intersperses the lines with a little wordless singing, such as "Da-da-daaaa" | Water turns off and Brick calls out to her, but is still unseen. A tone of politely feigned interest, masking indifference, or worse, is characteristic of his speech with Margaret.]

BRICK: Wha'd you say, Maggie? Water was on s' loud I couldn't hear ya....

MARGARET: Well, I!--just remarked that!--one of th' no-neck monsters messed up m' lovely lace dress so I got t' cha-a-ange....

[She opens and kicks shut drawers of the dresser.]

BRICK: Why d'ya call Gooper's kiddies no-neck monsters?

MARGARET: Because they've got no necks! Isn't that a good enough reason?

BRICK: Don't they have any necks?

MARGARET: None visible. Their fat little heads are set on their fat little bodies without a bit of connexion.

BRICK: That's too bad.

MARGARET: Yes, it's too bad because you can't wring their necks if they've got no necks to wring! Isn't that right, honey?

[She steps out of her dress, stands in a slip of ivory satin and lace.]

Yep, they're no-neck monsters, monsters.... All no-neck people are monsters....

[Children shriek downstairs.]

Hear them? Hear them screaming? I don't know where their voice-boxes are located since they don't have necks. I tell you I got so nervous at that table tonight I thought I would throw back my head and utter a scream you could hear across the Arkansas border an' parts of Louisiana an' Tennessee. I said to your charming sister-in-law, Mae, honey, couldn't you feed those precious little things at a separate table with an oilcloth cover?

They make such a mess an' the lace cloth looks so pretty! She made enormous eyes at me and said, 'Ohhh, noooooo! On Big Daddy's birthday? Why, he would never forgive me!'

Well, I want you to know, Big Daddy hadn't been at the table two minutes with those five no-neck monsters slobbering and drooling over their food before he threw down

his forkan' shouted, 'Fo' God's sake, Gooper, why don't you put them pigs at a trough in th'kitchen?'--Well, I swear, I simply could have di-ieed!

Think of it, Brick, they've got five of them and number six is coming. They've brought the whole bunch down here like animals to display at a county fair. Why, they have those children doin' tricks all the time! 'Junior, show Big Daddy how you do this, show Big Daddy how you do that, say your little piece fo' Big Daddy, Sister. Show your dimples, Sugar. Brother, show Big Daddy how you stand on your head!'-
—It goes on all the time, along with constant little remarks and innuendoes about the fact that you and I have not produced any children, are totally childless and therefore totally useless! —Of course it's

comical but it's also disgusting since it's so obvious what they're up to!

BRICK [without interest]: What are they up to, Maggie?

MARGARET: Why, you know what they're up to!

BRICK [appearing]: No, I don't know what they're up to.

Завдання 6.

Прочитайте статтю. Назвіть перекладознавцев, хто займається проблемою перекладу драматичних творів. Визначте види драми в аспекті перекладу і позиції науковців щодо перекладу драми.

ПЕРЕКЛАД ДРАМИ ЯК ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА

Художній переклад давно став одним із ключових чинників взаємодії різних літератур. Проте часто постає питання, чи однакові принципи, засоби, прийоми слід застосовувати для перекладу різних літературних форм, творів різних родів та видів літератури? Цілком очевидно, що попри певні загальні підходи й критерії вони мають бути різними при інтерпретації поезії, прози та драматургії.

Дослідники проблеми перекладу драматичних творів традиційно розглядають її у двох напрямках: прозова драма аналізується як епічний твір, а віршована п'єса кваліфікується як межове явище. При цьому вивчення, аналіз і критика драматичних перекладів здійснюється, як правило, без

виокремлення драми як окремого жанру літератури. Як відомо, специфіка драматичних творів полягає в їх призначенні не лише для індивідуального читання, а й для публічної сценічної постановки. Такий подвійний характер тексту п'єси підкреслює голландський театрознавець В. Гогендоорн. Він вважає, що саме ця двоїстість драматичного твору зумовлює різнобічність його сприйняття читачем: читач одночасно виступає і як актор, і як глядач, він ніби інсценує п'єсу сам для себе. Ця думка дослідника дозволяє припустити, що читацьке і глядацьке сприйняття схожі, оскільки читач намагається у своїй уяві змодельовати те, що глядач бачить на сцені. Ця особливість вимагає застосування спеціальних прийомів і стратегій у перекладі драматичних творів, які сьогодні потребують поглибленого вивчення.

Важливим етапом у вивченні перекладу драматургії слід вважати дослідження чеського філолога І. Левого. Учений визначає ключові питання перекладацької інтерпретації драматургії: особливості перекладу сценічного діалогу, ремарок, відтворення інтонації, ступеня віршованості діалогу (для віршованої драми) тощо. На увагу заслуговує теза І. Левого про доречність використання при перекладі принципу нерівномірної точності, згідно з яким перекладач п'єси повинен з абсолютною точністю відтворювати місця, визначальні для трактування характерів і встановлення жанрових особливостей драматичного твору. При цьому він усе-таки зберігає за собою право на вільне відтворення проміжних фрагментів. Поняття читабельність та сценічність спонукають окремих теоретиків перекладу переглянути свої позиції щодо інтерпретації драматичних творів. Так, С. Баснет стверджує, що театр – одна із найзанедбаніших сфер перекладацьких досліджень, зокрема тому, що стало традицією перекладати драматичні твори як прозові тексти. Припустивши, що театральні тексти повинні читатися по-іншому, С. Баснет зазначає, що драматичний твір реалізує свою цілісність тільки тоді, коли він поставлений на сцені. На її думку, тільки в постановці повністю розкривається драматургійний потенціал п'єси. Саме тому театральний перекладач повинен враховувати як сценічний аспект написаного тексту (систему жестів), так і

його зв'язок із публікою: «перекладач повинен брати до уваги функціонування тексту як для постановки, так і в постановці».

У перекладознавстві окреслилися дві позиції щодо перекладу драматичних творів: одна з наголосом на сценічності, а друга – на читабельності. Так, П. Паві наголошує на тому, що переклад для сцени виходить за рамки міжмовного перекладу драматичного твору, а справжній переклад відбувається на сцені. Протилежного погляду дотримується С. Баснет, виступаючи проти ідеї сценічності та відкидаючи концепцію перекладу, орієнтованого на постановку. Дослідниця наголошує на важливості написаного тексту. Урівноваження цих позицій простежуємо в ідеї «створення перекладу, який би став провідником між двома культурами і впорався б як із близькістю, так і з віддаленістю». Найновіші досягнення в галузі перекладознавчої інтерпретації драматичних творів представлені у працях С. Аалтонен. Авторка переконана, що тексти не мають фіксованих прочитань: кожне нове прочитання створює новий текст. В уявленні С. Аалтонен театральний текст – це своєрідний простір, який займають чи яким маніпулюють впродовж різного часу різні особи. Стратегії, які перекладачі використовують, щоб пристосувати іноземний текст до цільової системи іншокультурного театру, учена називає акультуризацією та нейтралізацією. Крім того, вона розрізняє драму як рід літератури та драму як театральний текст: не всі драматичні твори є театральними текстами. Вони можуть функціонувати й поза театральною системою.

Специфіку перекладу драми вивчають також українські дослідники. Так, відомий перекладач Г. Кочур наголошує на тому, що попри необхідність двох варіантів перекладу драматичного твору (текст для читання і сценічна редакція), навряд чи варто спрощувати переклад, ставити його на шлях полегшеного переказу. Перекладач приходить до висновку про два види перекладу драми: академічний (з коментарями для глибокого осмисленого читання) і театральний (розрахований на миттєве візуально-слухове сприйняття у постановці). Другий варіант перекладу, на думку Г. Кочура,

неминуче призводить до певного викривлення художніх особливостей першотвору.

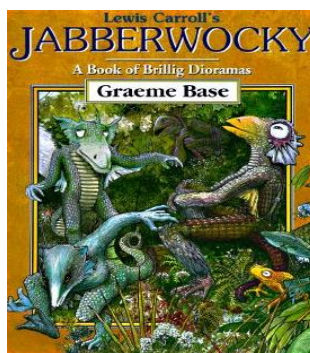
Дослідження специфіки перекладу драматичних творів виявляємо в працях В. Коптілова. Учений розглядає переклад віршованого драматичного твору і зосереджує основну увагу на збереженні вихідної форми оригіналу (наприклад, дотримання однакової кількості рядків і в оригіналі, і у перекладі). Здійснивши аналіз мовностилістичних, ритміко-інтонаційних параметрів досліджуваних перекладів, В. Коптілов робить висновок про необхідність зберігати природність мови. Щоб цієї природності досягти, перекладач повинен мати більшу свободу й бути менш прив'язаним до окремого слова. Нещодавно в теорії українського перекладознавства набув актуальності новий підхід до перекладу драматичних творів, запропонований Т. Некряч. Авторка перекладач вводить у перекладознавчий обіг поняття асиметрії як одного з видів трансформації тексту в перекладі драматичних творів. Дослідниця зауважує, що розбіжності в системах різних мов (фонетиці, лексиці, граматиці, семантичних параметрах, стилістичному потенціалі) неодмінно призводить у перекладі до розбіжності мовних знаків і зумовлює необхідність пошуку такого відповідника, який найповніше розкриває авторський задум. Висновки та перспективи дослідження. Здійснене дослідження дає підстави стверджувати, що особливість драматичних творів полягає в їх одночасному тяжінні до двох видів мистецтва – літератури й театру.

Отже, переклад драми має враховувати таку її дуалістичну природу, щоби належно відтворити першотвір засобами нової мови для потреб нової культури. Подальше поглиблене опрацювання теоретичних засад, а також удосконалення практичних прийомів перекладу творів драматургічного жанру сприятиме підвищенню фахового рівня інтерпретацій світової драми, їх повноцінному входженню у сучасний український культурний простір.

Завдання 7.

Льюїс Керролл написав «Пригоди Аліси в Країні чудес», «Задзеркалля», «Бармаглот» та незліченну кількість інших віршів і літературних творів, що захоплюють уяву читачів і донині. Керролл був не тільки великим майстром слова, він був великим словотворцем. Деякі з неологізмів Керролла увійшли в ужиток, як наприклад слово *portmanteau* – це слово, що поєднує форму і значення двох або більше інших слів; суміш. Цей спосіб створення нових слів часто зустрічається у творах письменника. Деякі з неологізмів є викликом для перекладача. Зробіть переклад авторських оказіолалізмів Керролла.

Frumious у поемі «Jabberwocky».



Це слово Керролл пояснив у передмові до своєї поеми «The Hunting of the Snark»: *“Make up your mind that you will say both words, but leave it unsettled which you will say first. Now open your mouth and speak. If your thoughts incline ever so little towards ‘fuming,’ you will say ‘fuming-furious;’ if they turn, by even a hair’s breadth, towards ‘furious,’ you will say ‘furious-fuming;’ but if you have the rarest of gifts, a perfectly balanced mind, you will say ‘**frumious**”.*

Bandersnatch: “But while he was seeking with thimbles and care,

A **Bandersnatch** swiftly drew nigh

And grabbed at the Banker, who shrieked in despair,

For he knew it was useless to fly.”

snark: While the first definition of the word is “a mysterious, imaginary animal,” today we use it more often in the sense of “to be critical in a rude or sarcastic way,” as in a snarky comment. But a snark hunt sounds like a lot more fun.

slithy – *lithe* + *slimy*. Керролл пояснив слово у «Through the Looking-Glass»: *“Well, ‘slithy’ means ‘lithe and slimy.’ ‘Lithe’ is the same as ‘active.’ You see it’s like a portmanteau—there are two meanings packed up into one word.”*

chortle – *chuckle* + *snort*. У «Through the Looking-Glass»: *Just hope you’re not drinking milk when a chortle comes about.*

galumph – *gallop* + *triumphant*. У «Through the Looking-Glass»: *“He left it dead, and with its head / He went **galumphing** back.”*

frabjous – *fabulous* + *joyous*: *“O **frabjous** day! Callooh! Callay!”*

mimsy: *“A blend of miserable and flimsy, you don’t want to have a mimsy excuse for why you didn’t get your work done in time. That would not make for a **frabjous** day”.*

burble – *bleat* + *murmur* + *warble*. У ноємі «*Jabberwocky*»: *the Jabberwock*,
“*with his eyes of flame ... burbled as it came!*”

Завдання 8.

Отримання якісного адекватного перекладу цільовою мовою вимагає від перекладача здійснити низку кроків із дослідження творчості автора, його індивідуальних рис, жанру твору, за потреби знайти інформацію з описаних в тексті оригіналу історії, медицини, культури, географії, криміналістики тощо.

Дослідниця Я. Іваненко вважає, що доперекладацький аналіз художнього тексту можна поділити на п'ять етапів, на яких перекладач шукає відповіді на запитання «хто?», «кому?», «що?», «де та коли?», «як?» і «навіщо». На кожному етапі досліджується певний шар художнього твору: контекст автора, його творів та історичний контекст, контекст читача, семантичний рівень або ж зміст твору, час і місце дії, культурний контекст твору, жанр та рід тексту,

тональність, фонетичний, морфологічний, лексичний, синтаксичний та стилістичний рівні.

Зробіть доперекладацький аналіз наданного твору.

Dearly Beloved

By F. SCOTT FITZGERALD



O my Beauty Boy – reading Plato so divine! O, dark, oh fair, colored golf champion of Chicago. Over the rails he goes at night, steward of the club car, and afterwards in the dim smoke by the one light and the smell of stale spittoons, writing west to the Rosecrucian Brotherhood. Seeking ever.

O Beauty Boy here is your girl, not one to soar like you, but a clean swift serpent who will travel as fast on land and look toward you in the sky.

Lilymary loved him, oft invited him and they were married in St. Jarvis' church in North Englewood. For years they bettered themselves, running along the tread-mill of their reach, becoming only a little older and no better than before. He was loaned the Communist Manifesto by the wife of the advertising manager of a Chicago Daily but for preference give him Plato – the Phaedo and the Apologia, or else the Rosecrucian Brotherhood of Sacramento, California, which burned in his ears as the rails clicked past Alton, Springfield Burlington in the dark.

Bronze lovers, never never canst thou have thy bronze child - or so it seemed for years. Then the clock struck, the gong rang and Dr. Edwin Bruch of South Michigan Avenue agreed to handle the whole thing for \$200. They looked so nice - so delicately nice, neither of them over hurting the other and graciously expert in the avoidance. Beauty Boy took fine care of her in her pregnancy – paid his sister to watch with her while he did double work on the road and served for caterers in the city; and one day the bronze baby was born.

O Beauty Boy, Lilymary said, here is your beauty boy. She lay in a four bed ward in the hospital with the wives of a prize fighter, an undertaker and a doctor. Beauty

Boy's face was so twisted with radiance; his teeth shining so in his smile and his eyes so kind that it seemed that nothing and nothing could ever.

Beauty Boy sat beside her bed when she slept and read Thoreau's *Walden* for the third time. Then the nurse told him he must leave. He went on the road that night and in Alton going to mail her a letter for a passenger he slipped under the moving train and his leg was off above the knee.

Beauty Boy lay in the hospital and a year passed. Lilymary went back to work again cooking. Things were tough, there was even trouble about his workman's compensation, but he found lines in his books that helped them along for awhile when all the human beings seemed away.

The little baby flourished but he was not beautiful like his parents; not as they had expected in those golden dreams. They had only spare-time love to give the child so the sister more and more and more took care of him. For they wanted to get back where they were, they wanted Beauty Boy's leg to grow again so it would all be like it was before. So that he could find delight in his books again and Lilymary could find delight in hoping for a little baby.

Some years passed. They were so far back on the treadmill that they would never catch up. Beauty Boy was a night-watchman now but he had six operations on his stump and each new artificial limb gave him constant pain. Lilymary worked fairly steadily as a cook. Now they had become just ordinary people. Even the sister had long since forgotten that Beauty Boy was formerly colored golf champion of Chicago. Once in cleaning the closet she threw out all his books – the *Apologia* and the *Phaedo* of Plato, and the Thoreau and the Emerson and all the leaflets and correspondence with the Roosecrucian Brotherhood. He didn't find out for a long time that they were gone. And then he just stared at the place where they had been and said "Say, man...say man."

For things change and get so different that we can hardly recognize them and it seems that only our names remain the same. It seemed wrong for them still to call each other Beauty Boy and Lilymary long after the delight was over.

Some years later they both died in an influenza epidemic and went to heaven. They thought it was going to be all right then – indeed things began to happen in exactly the way that they had been told as children. Beauty Boy's leg grew again and he became

golf champion of all heaven, both white and black, and drove the ball powerfully from cloud to cloud through the blue fairway. Lilymary's breasts became young and firm, she was respected among the other angels, and her pride in Beauty Boy became as it had been before.

In the evening they sat and tried to remember what it was they missed. It was not this Hobbs, for here everyone knew all those things by heart, and it was not the little boy for he had never really been one of them. They couldn't remember so after a puzzled time they would give up trying, and talk about how nice the other one was, of how fine a score Beauty Boy would make tomorrow.

So things go.

Завдання 9.

Прочитайте і зробіть передперекладацький аналіз оповідання (період написання твору, країна, літературний напрямок, тропи і риторичні засоби, які використовує письменник, їх переклад). В чому полягає іронія в цьому творі? Яка мета автора? Які види іронії використовує автор? Надайте переклад фрагментів, в яких ви знайшли іронію. Знайдіть фонографічну стилізацію, визначте її мету, надайте переклад.

From “The Cask of Amontillado”

by Edgar Allan Poe



The thousand injuries of Fortunato I had borne as I best could, but when he ventured upon insult I vowed revenge. You, who so well know the nature of my soul, will not suppose, however, that I gave utterance to a threat. *At length* I would be avenged; this was a point definitively settled – but the very definitiveness with which it was resolved precluded the idea of risk. I must not only punish but punish with impunity. A wrong is unredressed when retribution overtakes its redresser. It is equally unredressed when the avenger fails to make himself felt as such to him who has done the wrong.

It must be understood that neither by word nor deed had I given Fortunato cause to doubt my good will. I continued, as was my wont, to smile in his face, and he did not perceive that my smile *now* was at the thought of his immolation. He had a weak point – this Fortunato – although in other regards he was a man to be respected and even feared. He prided himself on his connoisseurship in wine. Few Italians have the true virtuoso spirit. For the most part their enthusiasm is adopted to suit the time and opportunity, to practice imposture upon the British and Austrian *millionaires*. In painting and gemmery, Fortunato, like his countrymen, was a quack, but in the matter of old wines he was sincere. In this respect I did not differ from him materially; – I was skilful in the Italian vintages myself, and bought largely whenever I could.

It was about dusk, one evening during the supreme madness of the carnival season, that I encountered my friend. He accosted me with excessive warmth, for he had been drinking much. The man wore motley. He had on a tight-fitting parti-striped dress, and his head was surmounted by the conical cap and bells. I was so pleased to see him that I thought I should never have done wringing his hand.

I said to him – “My dear Fortunato, you are luckily met. How remarkably well you are looking to-day! But I have received a pipe of what passes for Amontillado, and I have my doubts.”

“How?” said he. “Amontillado? A pipe? Impossible! And in the middle of the carnival!”

“I have my doubts,” I replied; “and I was silly enough to pay the full Amontillado price without consulting you in the matter. You were not to be found, and I was fearful of losing a bargain.”

“Amontillado!”

“I have my doubts.”

“Amontillado!”

“And I must satisfy them.”

“Amontillado!”

“As you are engaged, I am on my way to Luchesi. If any one has a critical turn it is he. He will tell me—”

“Luchesi cannot tell Amontillado from Sherry.”

“And yet some fools will have it that his taste is a match for your own.”

“Come, let us go.”

“Whither?”

“To your vaults.”

“My friend, no; I will not impose upon your good nature. I perceive you have an engagement. Luchesi —”

“I have no engagement; — come.”

“My friend, no. It is not the engagement, but the severe cold with which I perceive you are afflicted. The vaults are insufferably damp. They are encrusted with nitre.”

“Let us go, nevertheless. The cold is merely nothing. Amontillado! You have been imposed upon. And as for Luchesi, he cannot distinguish Sherry from Amontillado.”

Thus speaking, Fortunato possessed himself of my arm. Putting on a mask of black silk and drawing a *roquelaire* closely about my person, I suffered him to hurry me to my palazzo.

There were no attendants at home; they had absconded to make merry in honour of the time. I had told them that I should not return until the morning, and had given them explicit orders not to stir from the house. These orders were sufficient, I well knew, to ensure their immediate disappearance, one and all, as soon as my back was turned.

I took from their sconces two flambeaux, and giving one to Fortunato, bowed him through several suites of rooms to the archway that led into the vaults. I passed down a long and winding staircase, requesting him to be cautious as he followed. We came at length to the foot of the descent, and stood together on the damp ground of the catacombs of the Montresors.

The gait of my friend was unsteady, and the bells upon his cap jingled as he strode.

“The pipe,” said he.

“It is farther on,” said I; “but observe the white web-work which gleams from these cavern walls.”

He turned towards me, and looked into my eyes with two filmy orbs that distilled the rheum of intoxication.

“Nitre?” he asked, at length.

“Nitre,” I replied. “How long have you had that cough?”

“Ugh! ugh! ugh! –ugh! ugh! ugh! — ugh! ugh! ugh! –ugh! ugh! ugh! – ugh! ugh! ugh!”

My poor friend found it impossible to reply for many minutes.

“It is nothing,” he said, at last.

“Come,” I said, with decision, “we will go back; your health is precious. You are rich, respected, admired, beloved; you are happy, as once I was. You are a man to be missed. For me it is no matter. We will go back; you will be ill, and I cannot be responsible. Besides, there is Luchesi –”

“Enough,” he said; “the cough is a mere nothing; it will not kill me. I shall not die of a cough.”

“True –true,” I replied; “and, indeed, I had no intention of alarming you unnecessarily –but you should use all proper caution. A draught of this Medoc will defend us from the damp.”

Here I knocked off the neck of a bottle which I drew from a long row of its fellows that lay upon the mould.

“Drink,” I said, presenting him the wine.

He raised it to his lips with a leer. He paused and nodded to me familiarly, while his bells jingled.

“I drink,” he said, “to the buried that repose around us.”

“And I to your long life.”

He again took my arm, and we proceeded.

“These vaults,” he said, “are extensive.”

“The Montresors,” I replied, “were a great and numerous family.”

“I forget your arms.”

“A huge human foot d’or, in a field azure; the foot crushes a serpent rampant whose fangs are imbedded in the heel.”

“And the motto?”

“*Nemo me impune lacessit.*”

“Good!” he said.

The wine sparkled in his eyes and the bells jingled. My own fancy grew warm with the Medoc. We had passed through walls of piled bones, with casks and puncheons intermingling, into the inmost recesses of the catacombs. I paused again, and this time I made bold to seize Fortunato by an arm above the elbow.

“The nitre!” I said: “see, it increases. It hangs like moss upon the vaults. We are below the river’s bed. The drops of moisture trickle among the bones. Come, we will go back ere it is too late. Your cough –”

“It is nothing,” he said; “let us go on. But first, another draught of the Medoc.”

I broke and reached him a flacon of De Grâve. He emptied it at a breath. His eyes flashed with a fierce light. He laughed and threw the bottle upwards with a gesticulation I did not understand.

Завдання 10.

Перекладіть уривки із «Саги о Форсайтах» Дж. Голсуорсі. Приділіть увагу перекладу мовлення персонажів, які розмовляють французькою мовою.

From The Forsyte Saga

by John Galsworthy

Soames in Paris

He looked furtively round and turned the handle. The door opened, but into a little space leading to another door; he knocked on that – no answer. The door was locked. It fitted very closely to the floor; the note would not go under. He thrust it back into his pocket, and stood a moment listening. He felt somehow certain that she was not there. And suddenly he came away, passing the little salon down the stairs. He stopped at the bureau and said:

“Will you kindly see that Mrs. Heron has this note?”

“Madame Heron left today, Monsieur – suddenly, about three o’clock. There was illness in her family.”

Soames compressed his lips. “Oh!” he said; “do you know her address?”

“*Non, Monsieur.* England, I think.”

Soames put the note back into his pocket and went out. He hailed an open horse-cab which was passing.

“Drive me anywhere!”

The man, who, obviously, did not understand, smiled, and waved his whip. And Soames was borne along in that little yellow-wheeled Victoria all over star-shaped Paris, with here and there a pause, and the question, “*C’est par ici, Monsieur?*” “No, go on,” till the man gave it up in despair, and the yellow-wheeled chariot continued to roll between the tall, flat-fronted shuttered houses and plane-tree avenues – a little Flying Dutchman of a cab.

“Like my life,” thought Soames, “without object, on and on!”

In the Web

Soames bowed.

When they were seated at right angles to each other in the little room, he said abruptly:

“I want a talk with you, Madame.”

The quick lift of her clear brown eyes told him that she had long expected such words.

“I have to ask you something first: That young doctor – what’s his name? Is there anything between him and Annette?”

Her whole personality had become, as it were, like jet – clear-cut, black, hard, shining.

“Annette is young,” she said; “so is monsieur le docteur. Between young people things move quickly; but Annette is a good daughter. Ah! what a jewel of a nature!”

The least little smile twisted Soames’ lips.

“Nothing definite, then?”

“But definite – no, indeed! The young man is verree nice, but – what would you? There is no money at present.”

She raised her willow-patterned teacup; Soames did the same. Their eyes met.

“I am a married man,” he said, “living apart from my wife for many years. I am seeking to divorce her.”

Madame Lamotte put down her cup. Indeed! What tragic things there were! The entire absence of sentiment in her inspired a queer species of contempt in Soames.

“I am a rich man,” he added, fully conscious that the remark was not in good taste. “It is useless to say more at present, but I think you understand.”

Madame’s eyes, so open that the whites showed above them, looked at him very straight.

“Ah! ça – mais nous avons le temps!” was all she said. “Another little cup?” Soames refused, and, taking his leave, walked westward.

He had got that off his mind; she would not let Annette commit herself with that cheerful young ass until—! But what chance of his ever being able to say: “I’m free.” What chance? The future had lost all semblance of reality. He felt like a fly, entangled in cobweb filaments, watching the desirable freedom of the air with pitiful eyes.

He was short of exercise, and wandered on to Kensington Gardens, and down Queen's Gate towards Chelsea. Perhaps she had gone back to her flat. That at all events he could find out. For since that last and most ignominious repulse his wounded self-respect had taken refuge again in the feeling that she must have a lover. He arrived before the little Mansions at the dinner-hour. No need to enquire! A grey-haired lady was watering the flower-boxes in her window. It was evidently let. And he walked slowly past again, along the river – an evening of clear, quiet beauty, all harmony and comfort, except within his heart.

Завдання 11.

Перекладіть поповідання, приділяючи особливу увагу німецькому акценту. Яка мета автора, який уводить у текст німецький акцент?

Witches' Loaves

by O. Henry



Miss Martha Meacham kept the little bakery on the corner (the one where you go up three steps, and the bell tinkles when you open the door). Miss Martha was forty, her bank-book showed a credit of two thousand dollars, and she possessed two false teeth and a sympathetic heart. Many people have married whose chances to do so were much inferior to Miss Martha's.

Two or three times a week a customer came in in whom she began to take an interest. He was a middle-aged man, wearing spectacles and a brown beard trimmed to a careful point.

He spoke English with a strong German accent. His clothes were worn and darned in places, and wrinkled and baggy in others. But he looked neat, and had very good manners.

He always bought two loaves of stale bread. Fresh bread was five cents a loaf. Stale ones were two for five. Never did he call for anything but stale bread. Once Miss Martha saw a red and brown stain on his fingers. She was sure then that he was an artist and very poor. No doubt he lived in a garret, where he painted pictures and ate stale bread and thought of the good things to eat in Miss Martha's bakery.

Often when Miss Martha sat down to her chops and light rolls and jam and tea she would sigh, and wish that the gentle-mannered artist might share her tasty meal instead of eating his dry crust in that draughty attic. Miss Martha's heart, as you have been told, was a sympathetic one.

In order to test her theory as to his occupation, she brought from her room one day a painting that she had bought at a sale, and set it against the shelves behind the bread counter.

It was a Venetian scene. A splendid marble palazzio (so it said on the picture) stood in the foreground – or rather forewater. For the rest there were gondolas (with

the lady trailing her hand in the water), clouds, sky, and chiaro-oscuro in plenty. No artist could fail to notice it.

Two days afterward the customer came in.

“Two loafs of stale bread, if you blease”.

“You haf here a fine bicture, madame,” he said while she was wrapping up the bread.

“Yes?” says Miss Martha, reveling in her own cunning. “I do so admire art and” (no, it would not do to say “artists” thus early) “and paintings”, she substituted. “You think it is a good picture?”

“Der balance”, said the customer, is not in good drawing. Der bairspective of it is not true. Goot morning, madame”.

He took his bread, bowed, and hurried out.

Yes, he must be an artist. Miss Martha took the picture back to her room. How gentle and kindly his eyes shone behind his spectacles! What a broad brow he had! To be able to judge perspective at a glance – and to live on stale bread! But genius often has to struggle before it is recognized.

What a thing it would be for art and perspective if genius were backed by two thousand dollars in bank, a bakery, and a sympathetic heart to – But these were day-dreams, Miss Martha.

Often now when he came he would chat for a while across the showcase. He seemed to crave Miss Martha's cheerful words.

He kept on buying stale bread. Never a cake, never a pie, never one of her delicious Sally Lunn's.

She thought he began to look thinner and discouraged. Her heart ached to add something good to eat to his meagre purchase, but her courage failed at the act. She did not dare affront him. She knew the pride of artists.

Miss Martha took to wearing her blue-dotted silk waist behind the counter. In the back room she cooked a mysterious compound of quince seeds and borax. Ever so many people use it for the complexion.

One day the customer came in as usual, laid his nickel on the showcase, and called for his stale loaves. While Miss Martha was reaching for them there was a great tooting and clanging, and a fire-engine came lumbering past. The customer hurried to the door to look, as any one will. Suddenly inspired, Miss Martha seized the opportunity.

On the bottom shelf behind the counter was a pound of fresh butter that the dairyman had left ten minutes before. With a bread knife Miss Martha made a deep slash in each of the stale loaves, inserted a generous quantity of butter, and pressed the loaves tight again.

When the customer turned once more she was tying the paper around them. When he had gone, after an unusually pleasant little chat, Miss Martha smiled to herself, but not without a slight fluttering of the heart. Had she been too bold? Would he take offense? But surely not. There was no language of edibles. Butter was no emblem of unmaidenly forwardness.

For a long time that day her mind dwelt on the subject. She imagined the scene when he should discover her little deception.

He would lay down his brushes and palette. There would stand his easel with the picture he was painting in which the perspective was beyond criticism. He would prepare for his luncheon of dry bread and water. He would slice into a loaf – ah!

Miss Martha blushed. Would he think of the hand that placed it there as he ate? Would he – The front door bell jangled viciously. Somebody was coming in, making a great deal of noise.

Miss Martha hurried to the front. Two men were there. One was a young man smoking a pipe -- a man she had never seen before. The other was her artist.

His face was very red, his hat was on the back of his head, his hair was wildly rumpled. He clinched his two fists and shook them ferociously at Miss Martha. *At Miss Martha.*

“*Dummkopf!*” he shouted with extreme loudness; and then “*Tausendonfer!*” or something like it in German.

The young man tried to draw him away.

“I vill not go”, he said angrily, “else I shall told her”.

He made a bass drum of Miss Martha's counter.

“You haf shpoilt me”, he cried, his blue eyes blazing behind his spectacles. “I vill tell you. You vas von *meddingsome old cat!*”

Miss Martha leaned weakly against the shelves and laid one hand on her blue-dotted silk waist. The young man took the other by the collar.

“Come on”, he said, “you've said enough”. He dragged the angry one out at the door to the sidewalk, and then came back.

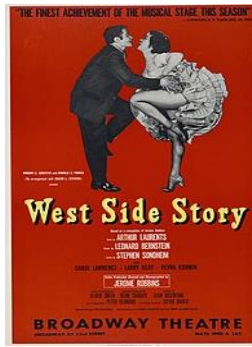
“Guess you ought to be told, ma'am”, he said, “what the row is about. That's Blumberger. He's an architectural draftsman. I work in the same office with him. “He's been working hard for three months drawing a plan for a new city hall. It was a prize competition. He finished inking the lines yesterday. You know, a draftsman always makes his drawing in pencil first. When it's done he rubs out the pencil lines with handfuls of stale bread crumbs. That's better than India rubber.

“Blumberger's been buying the bread here. Well, to-day –well, you know, ma'am, that butter isn't -- well, Blumberger's plan isn't good for anything now except to cut up into railroad sandwiches”.

Miss Martha went into the back room. She took off the blue-dotted silk waist and put on the old brown serge she used to wear. Then she poured the quince seed and borax mixture out of the window into the ash can.

Завдання 12.

До якого роду художньої літератури належить мюзікл? Надайте коротку історію виникнення мюзіклів. Зробіть переклад пісні із «Вестсайдської історії».



“America”

ROSALIA

Puerto Rico,

You lovely island . . .

Island of tropical breezes.

Always the pineapples growing,

Always the coffee blossoms blowing . . .

ANITA

Puerto Rico . . .

You ugly island . . .

Island of tropic diseases.

Always the hurricanes blowing,

Always the population growing . . .

And the money owing,

And the babies crying,

And the bullets flying.

I like the island Manhattan.

Smoke on your pipe and put that in!

OTHERS

I like to be in America!

O.K. by me in America!

Ev'rything free in America

For a small fee in America!

ROSALIA

I like the city of San Juan.

ANITA

I know a boat you can get on.

ROSALIA

Hundreds of flowers in full bloom.

ANITA

Hundreds of people in each room!

ALL

Automobile in America,

Chromium steel in America,

Wire-spoke wheel in America,

Very big deal in America!

ROSALIA

I'll drive a Buick through San Juan.

ANITA

If there's a road you can drive on.

ROSALIA

I'll give my cousins a free ride.

ANITA

How you get all of them inside?

ALL

Immigrant goes to America,

Many hellos in America;

Nobody knows in America

Puerto Rico's in America!

ROSALIA

I'll bring a T.V. to San Juan.

ANITA

If there a current to turn on!

ROSALIA

I'll give them new washing machine.

ANITA

What have they got there to keep clean?

ALL

I like the shores of America!

Comfort is yours in America!

Knobs on the doors in America,

Wall-to-wall floors in America!

ROSALIA

When I will go back to San Juan.

ANITA

When you will shut up and get gone?

ROSALIA

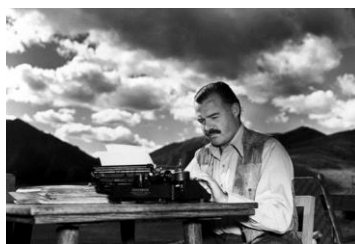
Everyone there will give big cheer!

ANITA

Everyone there will have moved here!

Завдання 13.

Що таке ідіостиль? Порівняйте стилі двох письменників: Е. Гемінґвея і Ф. Фітцджерльда. Чим відрізняються їхні стилі? Які перекладачі робили український переклад їхніх творів? Зробіть переклад наданих уривків.



The taxi went up the hill, passed the lighted square, then on into the dark, still climbing, then levelled out onto a dark street behind St.

Etienne du Mont, went smoothly down the asphalt, passed the trees and the standing bus at the Place de la Contrescarpe, then turned onto the cobbles of the Rue Mouffetard (From “Fiesta. The Sun Also Rises” by E. M. Hemingway).



The younger of the two was a stranger to me. She was extended full length at her end of the divan, completely motionless and with her chin raised a little as if she were balancing something on it which was quite likely to fall. If she saw me out of the corner of her eyes she gave no hint of it—indeed, I was almost surprised into murmuring an apology for having disturbed her by coming in (From “The Great Gatsby” by F. S. K. Fitzgerald)

Завдання 14.

Перекладіть уривок із «Над прірвою в житті» (The Catcher in the Rye) Дж. Д. Селінджера (J. D. Salinger). Зверніть увагу на вимову персонажу на ім'я Еклі. На що указує його вимова?



He was a very peculiar guy. He was a senior, and he'd been at Pencey the whole four years and all, but nobody ever called him anything except "Ackley". Not even Herb Gale, his own roommate, ever called him "Bob" or even "Ack". If he ever gets married, his own wife'll probably call him "Ackley"....

He came down off the shower ledge and came in the room. "Hi", he said. He always said it like he was terrifically bored or terrifically tired. He didn't want you to think he was visiting you or anything. He wanted you to think he'd come in by mistake, for God's sake.

"Hi", I said, but I didn't look up from my book. With a guy like Ackley, if you looked up from your book you were a goner. You were a goner anyway, but not as quick if you didn't look up right away. He started walking around the room, very slow and all, the way he always did, picking up your personal stuff off your desk and chiffonier. He always picked up your personal stuff and looked at it. Boy, could he get on your nerves sometimes.

"How was the fencing?" he said. He just wanted me to quit reading and enjoying myself. He didn't give a damn about the fencing. "We win, or what?" he said.

"Nobody won", I said. Without looking up, though. "What?" he said. He always made you say everything twice.

"Nobody won", I said. I sneaked a look to see what he was fiddling around with on my chiffonier. He was looking at this picture of this girl I used to go around with in New York, Sally Hayes. He must've picked up that goddam picture and looked at it at least five thousand times since I got it. He always put it back in the wrong place, too, when he was finished. He did it on purpose. You could tell.

"Nobody won", he said.

“How come?” “I left the goddam foils and stuff on the subway”.

I still didn't look up at him. “On the subway, for Chrissake! Ya lost them, ya mean?”

“We got on the wrong subway. I had to keep getting up to look at a goddam map on the wall”. He came over and stood right in my light.

“Hey”, I said. “I've read this same sentence about twenty times since you came in”. Anybody else except Ackley would've taken the goddam hint. Not him, though.

“Think they'll make ya pay for em?” he said.

“I don't know, and I don't give a damn. How'bout sitting down or something, Ackley kid? You're right in my goddam light”. He didn't like it when you called him “Ackley kid”.

He was always telling me I was a goddam kid, because I was sixteen and he was eighteen. It drove him mad when I called him “Ackley kid”. He kept standing there. He was exactly the kind of a guy that wouldn't get out of your light when you asked him to. He'd do it, finally, but it took him a lot longer if you asked him to. “What the helly reading?” he said.

“Goddam book”...

“Who belongs this?” Ackley said. He was holding my roommate's knee supporter up to show me.

He came over and sat down on the arm of Stradlate's chair. He never sat down in a chair. Just always on the arm.

“Where the hellja get that hat?” he said.

“New York”.

“How much?”

“A buck”.

“You got robbed”.

Завдання 15.

Знайдіть у наданих уривках із «Над прірвою в житті» Дж. Д. Селінджера сленгізмами. Зробіть переклад. Які стратегії ви застосовували у перекладі сленгізмів?

She was a pretty nice girl, though.... She had a big nose and her nails were all bitten down and bleedy-looking and she had on those damn falsies that point all over the place, but you felt sort of sorry for her.

She was blocking up the whole goddam traffic in the aisle.

He's got a lot of dough, now.

That story just about killed me.

"How's a boy, Ackley?"

He's a conceited sonuvabitch.

He's drunk as a bastard.

"What's the matter? Wuddaya want?" I said.

"Why ain'tcha home in bed?"

Only, I wouldn't have the guts to do it.

I wasn't supposed to come back after Christmas vacation on account of I was flunking four subjects and not applying myself and all.

It was all a lot of crap, naturally.

Mothers aren't too sharp about that stuff.

I gave her a buzz...

"Be a buddy. Be a buddyroo. Okay?"

"I could see my mother going in Spaulding's and asking the salesman a million dopy questions".

"God, could that dopey girl dance".

"Mostly with prep school jerks and college jerks".

"That's also how I practically got t.b. and came out here for all these goddam checkups and stuff".

"They got a bang out of things".

"You could tell old Spencer'd got a big bang out of buying it".

"Her mother was married again to some booze hound".

"I'd sneak in the apartment, very quiet and all, and just sort of chew the fat with her for a while".

"If a girl looks swell when she meets you, who gives a damn if she's late?"

“That kind of stuff. The old bull”.

“The other two grools nearly had hysterics when we did”.

“I mean that’s all I told D.B. about, and he’s my brother and all”, “ Anyway, it was December and all, and it was cold as a witch’s teat, especially on top of that stupid hill”, “They each had their own room and all”.

“I left all the foils and equipment and stuff on the goddam subway”.

(“I told him I was a real moron, and all that stuff”, “I mean do you like school, and all that stuff?”

“I didn’t exactly flunk out or anything. I just quit, sort of”.

“You always do everything backasswards”.

“They got a bang out of things, though – in a half-assed way, of course. I know that sounds mean to say, but I don’t mean it mean”.

“So long, crumb-bum”.

“God damn it. I’m old enough to be your lousy father”.

“I think maybe I’m just partly yellow and partly the type that doesn’t give much of a damn if they lose their gloves”.

“Pencey was full of crooks”.

“The funny part was, though, we were the worst skaters on the whole goddam rink. I mean the worst. And there were some lulus, too”.

“She probably knew what a phony slob he was”.

“You could hear him putting away his crumby toilet articles and all, and opening the window. He was a fresh-air fiend”.

“Her name was Faith Cavendish, and she lived at the Stanford Arms Hotel on Sixty-fifth and Broadway. A dump, no doubt”.

“You could tell old Spencer’d got a big bang out of buying it”.

“I can’t really tap-dance or anything, but it was a stone floor in the can, and it was good for tap-dancing”.

“Then the old lady that was around a hundred years old and I shot the breeze for a while”.

“Anyway, it ends up with Alec and the homey babe getting married, and the brother that’s a drunkard gets his nerves back and operates on Alec’s mother so she can see again, and then the drunken brother and old Marcia go for each other”.

Теми індивідуальних самостійних робіт

1. Розкажіть про сучасних українських перекладачів, які перекладають художні твори з англійської мови.
2. Вивчення символіки кольору в аспекті перекладацьких студій.

3. Різномірні стилістичні засоби як об'єкт перекладу англомовної художньої літератури.
4. Комплексне відтворення лексико-граматичних особливостей і стилістичних засобів у перекладі художніх англомовних текстів.
5. Комплексні перекладацькі стратегії.
6. Концепція жанрово-стилістичної адаптації за К.Райс (K. Reiss).
7. Стратегії перекладу художніх творів за А. Лефевром (A. Lefevere).
8. Види перекладу художніх творів.
9. Специфіка перекладу художніх фільмів з англійської мови.
10. Особливості перекладу англомовних історизмів і архаїзмів.

Рекомендації з підготовки індивідуальних самостійних робіт

Для поглиблення, закріплення, удосконалення теоретичних знань з питань навчального курсу «Специфіка перекладу англомовної художньої літератури» студентам пропонується підготувати усні чи письмові доповіді за

наданою вище тематикою. Доповідь може бути у письмовому чи усному форматі з використанням програми для створення та проведення презентацій *Microsoft Power Point*.

При виконанні завдання варто пам'ятати, що це твір невеликого об'єму і вільної композиції, в якому можуть виражатися особисті думки та міркування автора стосовно конкретної проблеми, тематики чи питань. Підготовка доповіді здобувачами вищої освіти передбачає дотримання академічної доброчесності, принципи якої надані у Статті 42 Закону України «Про освіту»:

- самостійне виконання навчальних завдань, завдань поточного та підсумкового контролю результатів навчання (для осіб з особливими освітніми потребами ця вимога застосовується з урахуванням їхніх індивідуальних потреб і можливостей);
- посилення на джерела інформації у разі використання ідей, розробок, тверджень, відомостей;
- дотримання норм законодавства про авторське право і суміжні права;
- надання достовірної інформації про результати власної навчальної (наукової, творчої) діяльності, використані методики досліджень і джерела інформації».

Доповідь не може претендувати на повне і вичерпане розкриття тематики досліджуваного явища, феноменучи процесу. Вона припускає вираження власних думок автором твору, надання суб'єктивної оцінки щодо предмета міркування, навіть, індивідуального ставлення до проблеми. Тому, для передачі особового сприйняття того чи іншого питання, при написанні доповіді допускається використання різноманітних асоціацій, проведення паралелей, добирання аналогій.

Доповідь – це самостійна творча робота із запропонованої викладачем теми або переліку тем для самостійного вибору студента, що виконується поза межами аудиторії. Вільний твір-міркування, який пишеться студентом для закріплення пройденого матеріалу та опрацювання нового.

Написання доповіді є корисною справою, оскільки дозволяє студенту навчитися чітко і грамотно формулювати власні думки, логічно структурувати

і подавати інформацію, застосовувати понятійно-категоріальний апарат навчальної дисципліни, виділяти причино-наслідкові зв'язки, наводити відповідні приклади враховуючи тематику дослідження, аргументувати свої висновки.

При підготуванні доповіді студенту надається можливість творчо висвітлити запропоновані чи обрані самостійно теми на основі аналізу рекомендованої літератури, враховуючи власний досвід з окресленої тематики. У вступі необхідно акцентувати увагу на формулюванні проблеми, зазначити мету доповіді. Варто окреслити основні причини, які спонукають звернутися до цієї теми чи проблеми. Основна частина передбачає собою виклад, розкриття визначальних положень, які підкріпленні фактами, різними даними. Обов'язково в тексті зазначаються неоднакові позиції, альтернативні погляди щодо досліджуваного питання, наводяться аргументи, власний досвід. Твердження, відповідні докази у ході викладу основного матеріалу мають бути підкріплені ілюстраціями, таблицями, схемами, різними зображеннями (фото, рисунками), ілюстративною графікою тощо. Отже, в основній частині має місце виклад ключових моментів досліджуваної тематики, логічна послідовність поданого матеріалу із зазначеною власною позицією або індивідуальною точкою зору автора. У висновку резюмується думка автора. Підкреслюється зміст і значення викладеного в основній частині матеріалу. Надаються пропозиції, рекомендації, обґрунтовуються нові положення, зазначається практична значущість досліджуваної теми та її взаємозв'язок з іншими проблемами.

Позитивно оцінюється викладачем доповідь лише у випадку демонстрації студентом самостійного творчого мислення, власної позиції, думок, міркувань, оцінювальних суджень на підставі набутих знань з дисципліни. Оцінюється творчий підхід до розкриття обраної теми, оригінальність викладу матеріалу. Письмова доповідь повинна бути написана з дотриманням норм граматики й правопису, логічно структурована, має відповідати науковому

стилю. Використанні студентом в тексті приклади, ілюстрації повинні відповідати обраній тематиці, джерела цитуватися коректно.

Список використаних джерел

Бацевич, Ф.С. (2004). *Основы коммуникативной лингвистики: учебник*. Киев: Академия.

Загороднюк, М. П. (2020). Види та способи перекладу шекспірівських антропонімів. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Соціальні комунікації*, 31(70), 1(2), 74–78. http://nbuv.gov.ua/UJRN/UZTNU_filol_2020_31%2870%29_1%282%29__17

Кришко, А.Ю. (2019). Становлення перекладознавства в Україні. *Наукові записки Міжнародного гуманітарного університету*, 30, 143–147. <https://docs.mgu.edu.ua/docs/konferencii/sborniki/sbirnik302019.pdf#page=143>

Кукіз, Е.В. & Білова, А.Г. (2018). Символізм кольоропозначення у структурі роману. Ф. С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі». *Філологічні науки*, 2, 102–106.

Міненко, О.В. (2011). Основні стратегії перекладу «Гамлета» В. Шекспіра українськими письменниками середини XIX ст. (на матеріалі перекладів П. Куліша і М. Старицького). *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*, 35 – 43. [file:///C:/Users/eluru/Downloads/gotvzn_2011_22_7%20\(7\).pdf](file:///C:/Users/eluru/Downloads/gotvzn_2011_22_7%20(7).pdf)

Мірошник, С. О. (2023). Поняття «сленг» та його сутнісні характеристики. *Закарпатські філологічні студії*, 3 (27), 124–128.

Остафійчук, О.Д (2020). Неологізми англійської мови в сучасному суспільстві. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*, 31 (70), 1, 156 –160. <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.3-1/28>

Ребрій, О.В. (2016). *Вступ до перекладознавства: конспект лекцій для студентів освітньо-кваліфікаційного рівня «Бакалавр» факультету іноземних мов*. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна.

Руденко, М. Ю. (2014). Лінгвоісторіографічний аспект дослідження аргю, жаргону та сленгу. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*, 13, 178–182. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2014_13_47

Савчин, В. (2022). Переклад драми як перекладознавча проблема. У О. П. Сидоренко, С. С. Зайцева, Т. Г. Чернишова (ред). *Наукова спільнота студентів XXI століття: матеріали V Всеукраїнської науково-практичної*

студентської онлайн-конференції, (с. 52–55). Суми : Сумський державний університет.

Теплий, І. (2010). Перекладознавча концепція Івана Франка. *Вісник Львівського університету. Серія «Філологія»*, 51, 53–83.

Франко, І. (1983). Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання. *Зібрання творів: у 50 т. Т. 39: Літературно-критичні праці (1911–1914)*, (с. 7–20). Київ: Видавництво «Наукова думка».

Шум, О. В. (2021). Доперекладацький та перекладацький аналіз тексту (на прикладі роману «Оленіада» І. Роздобудько). *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: серія Філологія*, 11(79), 177–180.

Rysicz-Szafranics, J. (2021). Олександр Фінкель в історії українського перекладознавства. *Slavia Orientalis*, 70 (2), 401–420. DOI: 10.24425/slo. 137517

Shcherbak, A.Yu. (2015). Idiolect of Fiction Character in Translation. *Science and Education a New Dimension. Philology*, 65 (14), 25– 27. <https://seanewdim.com/wp-content/uploads/2021/03/Idiolect-of-Fiction-Character-in-Translation-A.-Yu.-Shcherbak.pdf>

Рекомендована література для поглибленого вивчення курсу

Варданян, М. (2022). *Актуальні проблеми світового перекладознавства: посібник для самостійної роботи*. Кривий Ріг: Криворізький державний педагогічний університет.

Іваненко, Я. А. (2014). Топоніміка у доперекладацькому аналізі тексту. *Мовні і концептуальні картини світу*, 47(1), 382–387. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mikks_2014_47\(1\)__44](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mikks_2014_47(1)__44).

Кальниченко, О. & Зарубіна, З. (2014). Концепція перекладу Андре Лефевра та її термінологія. *Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна. Серія: Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов*, 1102 (77), 210–218. <https://periodicals.karazin.ua/foreignphilology/article/view/2597>

Кондратюк М. В & Бойван, О. С. (2022). Теоретичні, практичні та методичні аспекти перекладу поетичних творів з української мови англійською мовою. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного*

університету. Серія: Філологія, 53 (2), 127–131. http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v53/part_2/29.pdf

Мартос, С. А. (2003). Сленг як складова молодіжної субкультури. *Південний архів. Серія: Філологічні науки*, 21, 111–114.

Павленко, О. Г. (2017). *Авторські концепції перекладацтва другої половини ХХ століття: компаративний аспект (на матеріалі українських перекладів англomовної прози)*. [Дис.д. філ. наук, Київський національний університет].

Прокопенко, А.В. (2018). *Історія перекладу та перекладацької думки: Англія, Німеччина, Америка, Україна: конспект лекцій*. Суми: Сумський державний університет. https://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream-download/123456789/67755/1/Prokopenko_pereklad.pdf

Ребрій, О.В. (2012). *Сучасні концепції творчості у перекладі*. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна.

Lyubymova, S. (2019). *Interpreting Sociocultural Stereotypes: Ukrainian Translation of Fitzgerald's Books*. In Ł. Barciński (Ed.) *National Identity in Literary Translation. Studies in Linguistics, Anglophone Literatures and Cultures*, 25 (pp. 161–171). Berlin : Peter Lang.