

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ АВІАЦІЙНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

На правах рукопису

ЛИНТВАР ОЛЬГА МИКОЛАЇВНА

УДК 81'25/'38:821.111-31(477+470)Теккерей:7.094(043.5)

**ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ ІДЮСТИЛЮ
В. М. ТЕККЕРЕЯ В ОРИГІНАЛІ І ПЕРЕКЛАДІ
(НА МАТЕРІАЛІ ТЕКСТУ РОМАНУ «ЯРМАРОК СУЄТИ» І ЙОГО ЕКРАНІЗАЦІЙ)**

10.02.16 - перекладознавство

**ДИСЕРТАЦІЯ
на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук**

**Науковий керівник :
Гудманян Артур Грантович,
доктор філологічних наук, професор**

Одеса - 2015

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. РОЗВИТОК ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ ЯК ПЕРЕДУМОВА ФОРМУВАННЯ ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНОГО АНАЛІЗУ	13
1.1. Досягнення перекладознавства і теорії художнього перекладу як результат продуктивної перекладацької спадщини	13
1.1.1. Наукова критика художнього перекладу як необхідна складова формування перекладацького світогляду.....	18
1.1.2. Перекладацькі стратегії одомашнення й очуження в сучасному трактуванні.....	21
1.2. Специфічні риси художнього перекладу.....	25
1.3. Індивідуальний авторський стиль й ідіолект автора художнього твору.....	33
1.3.1. Колективний ідіостиль епохи.....	40
1.3.2. Ідіостиль й ідеостиль як об’єкти художнього перекладу.....	43
1.4. Лінгвостилістичний аналіз художнього тексту як предмет наукового дослідження.....	47
1.5. Жанрово-стильова домінанта оригіналу як інваріант перекладу.....	61
Висновки до розділу 1.....	65
РОЗДІЛ 2. ВЗАЄМОДІЯ МИСТЕЦТВ ЛІТЕРАТУРИ І КІНО КРІЗЬ ПРИЗМУ ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ.....	68
2.1. Класифікації виражальних засобів мови і стилістичних прийомів....	68
2.2. Критерії виокремлення типології комічного та засобів їх вираження	80
2.3. Художньо-стилістична своєрідність роману В. Теккерея «Ярмарок суєти».....	91
2.4. Аналіз перекладацьких труднощів роману «Ярмарок суєти» у світлі категорій перекладності/неперекладності.....	99
2.4.1. Переклад реалій.....	102

2.4.2. Переклад онімів.....	108
2.5. Кіногенічність і кінематографічність літератури як чинники взаємодії двох мистецтв.....	112
2.5.1. Екранізація як мистецька аналогія художнього твору.....	114
2.5.2. Особливості мови кіно і мови літератури.....	122
2.5.3. Принципи екранізації літературних творів.....	125
2.5.4. Особливості перетворень літературного тексту в екранізації.....	129
Висновки до розділу 2.....	132
РОЗДІЛ 3. ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ	
В. ТЕККЕРЕЯ «ЯРМАРОК СУЄТИ» І ЙОГО	
ЕКРАНІЗАЦІЙ У ПЕРЕКЛАДАЦЬКОМУ АСПЕКТІ.....	
3.1. Порівняльний аналіз засобів стилістичної семасіології в оригіналі та його перекладах українською і російською мовами.....	135
3.2. Порівняльний аналіз засобів стилістичної лексикології в оригіналі та його перекладах українською і російською мовами.....	152
3.3. Порівняльний аналіз засобів стилістичного синтаксису в оригіналі та його перекладах українською і російською мовами.....	166
3.4. Екранізація роману В. М. Теккеря «Ярмарок суєти» як спосіб відображення та відтворення іронічної дійсності в оригіналі і перекладі.....	179
Висновки до розділу 3.....	204
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	206
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	213
ДОДАТКИ.....	246
ДОДАТОК А Класифікація стилістичних засобів за Ю. М. Скрєбнєвим. .	247
ДОДАТОК Б Вільні перекладацькі інтерпретації до розділу VI Vauxhall – Воксгол – Воксхолл, відсутні в оригіналі.....	249
ДОДАТОК В Рецензії на екранізації роману В. М. Теккеря «Ярмарок суєти» 1998 р. і 2004 р.	253
ДОДАТОК Г Екранізації твору В. М. Теккеря «Ярмарок суєти».....	260

ВСТУП

Художній переклад давно став важливою складовою частиною розвитку суспільно-естетичної свідомості, потужним чинником взаємодії літератур і культур, що здійснюється не лише на рівні пізнання особливостей культури іншого народу, а й на рівні взаємовпливу та взаємопроникнення проблематики, стилів, жанрів. Художній переклад, як і художня література відіграє націєтворчу роль. Переклади збагачують не лише цільову літературу, а й загальну скарбницю світової літератури. У цьому світлі історія українського перекладу ще потребує масштабного і ґрунтовного хрестоматійного висвітлення. Класична перекладна література, завдяки неослабній і невтомній праці митців українського перекладу, знайшла своє місце і в українській мові. Представники російської школи перекладу своєю глибокою теоретико-практичною роботою також засвідчили високу шану надбанням світової літературної класики.

Класична література не потребує перевірки часом, оскільки вона вже стала маніфестом, демонстрацією вад, недоліків, а також просто закономірностей того часу, в межах якого вона розвивалася, а нерідко стала пророчою і на наступні кілька поколінь. Нею захоплювалися колись і зараз, вона матиме ключове значення у розвитку будь-якої сучасної літератури і надалі.

Дослідження у лінгвоперекладацькому аспекті роману В. М. Теккерея «Ярмарок суєти» (“Vanity fair” by W. M. Thackeray), який і є одним із найдовершеніших здобутків світової літературної класики, увійшовши до сотні найкращих художніх творів всіх часів за численними переліками і класифікаціями літературних джерел, покликане проаналізувати лінгвостилістичні категорії художнього твору у перекладацькому аспекті, що не становило інтерес для науковців попередньої доби.

Теорію художнього перекладу вивчали і описували у своїх наукових працях ціла низка дослідників, зокрема, українські вчені А. Г. Гудманян [77], В. В. Демецька [85], Р. П. Зорівчак [109, 110], В. І. Карабан [126, 127], Л. В. Коломієць [134, 135], В. В. Коптілов [141, 142, 143], І. В. Корунець [144], Г. П. Кочур [145], І. В. Лімборський [181], М. Н. Москаленко [202], Т. Є. Некряч

[205, 206], М. О. Новикова [213], О. В. Ребрій [234, 235], М. П. Фабіан [282], О. М. Фінкель [287], О. І. Чередниченко [291]. До наукового внеску у перекладацьку думку долучилися також перекладознавці інших країн – Л. Бархударов [15], С. Баснет [306], В. Виноградов [46, 47], С. Влахов [52], В. Комісаров [137, 138, 139], А. Попович [221], А. Федоров [284], С. Флорін [52]. Окремо ж, кінопереклад як систему, що охоплювала мистецтво перетворень із залученням аудіовізуальних характеристик досліджували С. Арутюнян [11], С. Беляєв [19], В. Гайдук [59], В. Горшкова [74], Г. Денисова [86], М. Єфремова [101], К. Ігнатов [116], Р. Кавенокі [119], В. Красних [146], Ю. Лотман [183 – 185], Т. Лук'янова [187], Р. Матасов [195], Г. Слишкін [257], М. Снеткова [258].

Розвідки теоретиків і практиків окремо художнього перекладу і кіноперекладу є дуже важливими, адже без них ми б не мали можливості досліджувати контрастивно і компаративно лінгвостилістичні особливості художнього твору і його екранізації, що на даний момент досліджено лише частково і потребує подальших доробок перекладачів теоретиків. Тут ми підтримуємо думку тих дослідників, які вважають, що перекладений художній твір є хоч і не цілком самостійним, але повноцінним новим витвором мистецтва із залученням світогляду перекладача крізь призму переконань письменника.

Повноцінність іншого виду мистецтва – мистецтва кіно – на рівні екранізаційного втілення літературного тексту також виявляється беззаперечною. Будь-яка сучасна екранізація одиниці класичної літературної спадщини є особливою специфічною інтерпретацією твору минулої епохи з погляду сучасності, реалізуючи нові естетичні критерії, ідеологеми, погляди на людину і суспільство. Важливість екранізацій в історико-діахронічному зрізі підтверджується тим фактом, що з 86 фільмів, що увійшли до скарбниці світового кінематографу до 1948 р., часу теоретичного обґрунтування А. Базеном екранізації як перекладу літературного твору мовою кіно, 65 є екранізаціями.

Важливою у контексті досліджуваного твору є і категорія комічного, зокрема, гумору, іронії та сатири. У другій половині ХХ ст. це питання досліджували Ю. Борєв [32], Б. Дземідок [87], Я. Ельсберг [301], Б. Мінчин [200],

Д. Ніколаєв [208]. Іронія є найчастіше вживаною барвою в палітрі художніх засобів В. Теккерея. Вона може бути веселою і сумною, теплою і ущипливою, спокійно-скептичною і гнівною. Іронія просякає всі сторінки твору, не обминає жодного з персонажів, забарвлює майже всі ситуації, в яких ті опиняються. Вона звучить у авторських відступах, у портретах, діалогах, створюючи загальний тон цього великого художнього полотна.

Об'єднувальним стрижнем для здійснення дослідження у межах двох видів мистецтва – кіно і літератури – є лінгвостилістичний аналіз відтворення конотаційно-маркованих одиниць твору В. М. Теккерея «Ярмарок суєти» на матеріалі першотвору і його екранізацій 1998 р. (міні-серіал) і 2004 р (художній фільм) українською і російською мовами.

Отже, **актуальність** пропонованого дослідження визначається тією його особливістю, яка полягає у синкретизмі двох видів мистецтва, що вивчаються у лінгвоперекладацькому і лінгвостилістичному аспектах на матеріалі класичного художнього твору часів англійського реалізму, важливість, художньо-естетична і суспільно-моральна цінність, а також вербальна своєрідність і неповторність якого не викликають жодних сумнівів. Теоретична база для проведення практичного дослідження охоплює нові висновки і пропозиції, що не були досліджені раніше.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційна робота виконана в межах комплексної наукової теми «Актуальні питання функціонування мов та перекладу в контексті сучасної філологічної освіти», що розробляється кафедрою англійської філології і перекладу Гуманітарного інституту Національного авіаційного університету, номер державної реєстрації 0113U000585.

Мета дисертаційного дослідження – встановити і порівняти особливості відтворення лінгвостилістичних засобів твору В. М. Теккерея «Ярмарок суєти» українською і російською мовами на матеріалі тексту роману і його екранізацій на основі поділу усіх стилістично-маркованих одиниць, що підлягають аналізу на такі, що належать трьом рівням – семасіологічному, лексикологічному і синтаксичному, а також виокремити способи відтворення лінгвостилістичних

засобів вираження роману у перекладах українською мовою О. Сенюк і російською мовою М. Дьяконова і перекладах однойменних екранізацій українською і російською мовами.

Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- визначити і класифікувати основні стилістичні засоби та їхні функції, якими послуговуються представники кола письменників-романістів у своїх творах;
- виокремити художньо-стилістичну своєрідність роману «Ярмарок суєти» як ідіостильову складову письменницького таланту В. М Теккеря;
- з'ясувати основні перекладацькі труднощі в межах досліджуваного роману і проаналізувати способи їх подолання в його українському і російському перекладах;
- проаналізувати ступінь трансференції і коефіцієнт скорочення стилістично-маркованих одиниць в екранізаціях художнього твору;
- здійснити порівняльний аналіз засобів стилістичної семасіології, лексикології, синтаксису в романі «Ярмарок суєти» і його перекладах українською та російською мовами;
- з'ясувати способи відображення і відтворення іронічної дійсності в оригіналі і перекладі екранізацій досліджуваного роману;
- виявити усі застосовані стилістичні перекладацькі трансформації і здійснити компаративне дослідження їхнього використання у перекладах досліджуваного роману українською і російською мовами, а також у перекладах екранізованих версій першотвору українською і російською мовами.

Об'єктом дослідження є вербально-стильова своєрідність художнього твору В. М. Теккеря «Ярмарок суєти», його переклади українською і російською мовами та стилістично-маркована вербальна складова однойменних екранізацій.

Предметом дослідження є лінгвостилістичні засоби вираження ідіостиллю В. Теккеря на прикладі роману «Ярмарок суєти» і його однойменних екранізованих версій на рівні стилістичної семасіології, лексикології та

синтаксису, а також способи їх відтворення в українському і російському перекладах.

Матеріалами дослідження є текст роману В. М. Теккеря «Ярмарок суєти» загальним обсягом 694 с., його переклад українською мовою О. Сенюк загальним обсягом 607 с., його переклад російською мовою М. Дьяконова загальним обсягом 928 с., а також вербальна складова однойменних екранізацій 1998 р. (реж. Марк Манден, у гол. ролі Наташа Літл) тривалістю 306 хв. і 2004 р. (реж. Міра Наїр, у гол. ролі Різ Візерспун) тривалістю 135 хв. у форматі DVD.

Методи дослідження. Заглибившись у царину відтворення лінгвостилістичних особливостей у перекладі художнього твору, а також їх трансференції на екранізовані версії роману, своє застосування знайшли методи, які визначаються специфікою матеріалу, а також метою і завданнями його вивчення. У роботі використовувався *метод суцільної вибірки* (для створення масиву елементів даного дослідження), *перекладознавчо-зіставний метод* аналізу оригіналу і перекладів стилістично-маркованих одиниць із залученням елементів *трансформаційного аналізу* (для дослідження всіх можливих трансформацій під час перекладу засобів вираження іронічної модальності і виявлення перекладацьких труднощів і способів подолання їх у мові перекладу), *зіставний метод* (для зіставлення і порівняння стилістичних засобів у художньому тексті та його екранізації), *описовий метод* (для опису відмінностей у досліджуваних площинах), *лінгвостилістичний аналіз* (для зіставлення стилістичних структур трьох порівнюваних мов та встановлення спільних та відмінних ознак у системі одиниць англійської, української і російської мов), елементи *методу кількісних підрахунків* (для наочного представлення результатів компаративного дослідження).

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що вперше:

- здійснено структурування стилістичних засобів і прийомів на основі класифікації Ю. Скребнева, яка враховує парадигматичну і синтагматичну складові і порівневий підхід;

- проведено наукову розвідку останніх досліджень у царині лінгвостилістичного аналізу, який становить основу вивчення функціонування досліджуваних явищ в оригіналі і перекладах;
- проаналізовано у лінгвоперекладацькому аспекті явища стилістичної семасіології, лексикології і синтаксису на матеріалі художнього твору В. М. Теккеря «Ярмарок суєти»;
- визначено основні стилістичні перекладацькі трансформації, якими послуговувалися перекладачі, працюючи над перекладом досліджуваного роману, порівняно їхні частотні характеристики;
- введено нове поняття у системі стилістичних перекладацьких трансформацій – *інтенсифікація* (на протипагу існуючій нейтралізації), що полягає у підвищенні експресивного навантаження одиниці внаслідок її перекладу;
- здійснено український переклад стилістично маркованих одиниць двох однойменних екранізацій досліджуваного роману і проаналізовано причини застосування певних стилістичних перекладацьких трансформацій.

Теоретичне значення роботи полягає в тому, що її результати роблять внесок до загальної та часткової теорії перекладу, порівняльного вивчення мов, розвитку теорії художнього перекладу, а також перекладу аудіо-медіальних текстів у рамках широкого філологічного підходу. Внесок також становить і досліджена проблема художньої взаємодії літератури і кіно у процесі екранізації художнього твору. Доводиться, що така взаємодія є визначальним фактором розвитку кіномистецтва, хоча і підкреслюється цінність екранізації як окремого продукту людської діяльності.

Практична цінність роботи визначається можливістю подальшого використання її матеріалів у процесі викладання академічних курсів з теорії та практики перекладу (навчальні дисципліни «Актуальні проблеми перекладознавства», «Стилістика англійської мови», «Порівняльна стилістика», «Вступ до галузевого перекладу», «Основи професійної діяльності перекладача»),

спеціалізованих курсів з кіноперекладу, а також при розробці підручників та посібників зі стилістики англійської мови, теорії та практики перекладу. Отримані результати можуть також стати в нагоді перекладачам, що спеціалізуються на студійному перекладі кінострічок.

Особистий внесок здобувача полягає в тому, що в дисертації з'являється перекладацька трансформація, яка є значеннєвим антагоністом трансформації нейтралізації – інтенсифікація. Трансформація інтенсифікації аргументує результат перекладу з погляду підвищення його емоційного навантаження порівняно з першоджерелом. Підкреслюється, що ідіостиль не є стійкою категорією, але змінною в залежності від соціокультурних чинників і плину життя. Здійснено самостійний переклад екранізацій українською мовою. Проаналізовано основні способи та прийоми відтворення елементів із конотаційним забарвленням в українському і російському перекладах. Ключові положення та результати дисертаційної роботи отримані автором особисто.

Апробація результатів дослідження. Основні результати дослідження оприлюднено на VIII Міжнародній науково-практичній конференції «Гуманітарні проблеми становлення сучасного фахівця» (22-23 березня 2007 р.), V, VI і VII Міжнародній науково-практичній конференції «Фаховий та художній переклад: теорія, методологія, практика» (квітень 2012, 2013, 2014 рр., м. Київ), I Міжнародній науково-практичній заочній конференції «Лінгвокогнітивні та соціокультурні аспекти комунікації» (18 жовтня 2012 р., м. Острогоз), VIII Міжнародній науково-практичній конференції «Міжкультурна комунікація: мова-культура-особистість» (03-04 квітня 2014 р., м. Острогоз), IV і V Міжнародній науково-методичній конференції «Формула компетентності перекладача» (27 березня 2013, 26 березня 2014 рр., м. Київ), I Всеукраїнській науково-практичній конференції «Мова як засіб міжкультурної комунікації» (16-17 травня 2014 р., м. Херсон).

Публікації. Основні теоретичні положення та результати дослідження було обговорено на засіданнях кафедри англійської філології і перекладу Гуманітарного інституту Національного авіаційного університету (Київ, 2011-2014 рр.) та

оприлюднено в одинадцяти публікаціях: семи статтях, опублікованих у фахових наукових виданнях, затверджених ДАК України, Російської Федерації та у чотирьох тезах доповідей на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях.

Обсяг і структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу та загальних висновків, списку використаних джерел і додатків. Загальний обсяг дисертації становить 260 сторінок, із них 212 сторінок – основного тексту. Список використаних джерел налічує 385 позицій, із них 342 – науково-критичні праці, 9 – джерела матеріалу дослідження, 34 – довідкова література. Додаток А містить класифікацію стилістичних засобів за Ю. М. Скребнєвим. Додаток Б уміщує частину Розділу 6 «Воксгол» українською і російською мовами, яка відсутня у першотворі письменника і складає вільну інтерпретацію перекладачів. Додаток В складають вітчизняні і зарубіжні критичні зауваження до однойменних екранізацій досліджуваного нами твору. У Додатку Г зазначаються усі відомі екранізації роману В. М. Теккеря «Ярмарок суєти».

У Вступі обґрунтовується актуальність та наукова новизна роботи, формулюється мета й конкретні завдання, визначаються об'єкт, предмет і методи дослідження, окреслюється теоретичне значення та практична цінність дослідження, подаються відомості про апробацію результатів, структуру й обсяг дисертації.

Перший розділ «Розвиток художнього перекладу як передумова формування лінгвостилістичного аналізу» містить опис досягнень перекладознавства та теорії художнього перекладу, деталізує специфічні риси художнього перекладу, окреслює основні напрямки дослідження індивідуального стилю автора і лінгвостилістичного аналізу художнього тексту, а також важливість жанрово-стильової домінанти.

Другий розділ «Взаємодія мистецтв літератури і кіно крізь призму перекладознавчого аналізу» описує класифікацію виражальних засобів мови і стилістичних прийомів, з'ясовує особливості поняття видів комічного та засобів їх вираження у тексті, містить аналіз перекладацьких труднощів роману В. М. Теккеря «Ярмарок суєти» у світлі категорій перекладності/неперекладності.

Крім того, зазначається важливість взаємодії кіно і літератури як передумови створення екранізації.

У третьому розділі «Лінгвостилістичні особливості роману В. Теккерея «Ярмарок суєти» і його екранізацій у перекладацькому аспекті» здійснюється порівняльний аналіз засобів стилістичної семасіології, лексикології і синтаксису у романі «Ярмарок суєти» та його перекладах українською і російською мовами, досліджуються способи відображення і відтворення іронічної дійсності в екранізаціях у перекладацькому аспекті.

Результати проведеного дослідження наводяться у висновках до розділів та у Загальних висновках.

РОЗВИТОК ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ ЯК ПЕРЕДУМОВА ФОРМУВАННЯ ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНОГО АНАЛІЗУ

За останні десятиліття у теорії художнього перекладу відбулися суттєві зміни у ставленні до поняття «художності». Традиційний сутнісний підхід до літератури базується на Романтичному понятті літератури, яка детермінує автора як квазібожественну істоту з геніальним началом. Переклад тут виступає звичайною копією унікального тексту. Перекладач не має геніального начала і тому детермінується як роботяга, істота другого сорту. Дихотомія – оригінал на противагу копії – глибоко вкоренилася у перекладацькій теорії Заходу, що склало основу ворожості і неприйнятності поняття перекладу на Заході. Водночас, побутує думка про цілковиту самостійність, неповторність і винятковість твору перекладу, що ставить його на один щабель з першоджерелом.

Така дилема змушує нас шукати місце перекладу, а в контексті нашого дослідження, і специфіку виокремлення особливостей його художності, а також індивідуально-стильових рис оригіналу з урахуванням лінгвостилістичного аналізу.

1.1. Досягнення перекладознавства і теорії художнього перекладу як результат продуктивної перекладацької спадщини

Дискусія з проблем художнього перекладу охоплює питання віднайдення еквівалентів не лише на лексичному, синтаксичному чи семасіологічному рівнях, але й враховує аспекти стилю, жанру, образної мови, історичних стилістичних ознак, полівалентності, конотації-денотації, культури, а також специфічно-культурних понять. І робота перекладача полягає тут у прийнятті рішення щодо вибору: збереження культурно-стилістичних елементів першоджерела чи адаптуванні їх до історико-стилістичних реалій мови перекладу.

Багато сучасних теоретиків перекладу знаходяться у пошуку альтернатив цим двом екстремумам. Вони розглядають літературу не як незалежну недоторкану сферу, а як соціальний інститут пов'язаний з іншими соціальними

інститутами; вивчають складні взаємозв'язки між поетикою, політикою, метафізикою й історією. Досягнення сучасних теоретиків перекладу базуються на аналітичних моделях, виокремлених з мовознавства, семіотики, історії, антропології, економіки, психоаналізу тощо. Переклад вже не є проблемою знаходження еквівалентів на вербальному рівні, а є витлумаченням тексту зашифрованого знаками однієї семіотичної системи засобами іншої. В цьому відношенні є важливим поняття «інтертекстуальності» [125]. Процес знаходження культурних еквівалентів у перекладі зводиться до знаходження подібних і відмінних рис у двох культурах, що знаходяться по різні боки перекладацького процесу.

М. Ріфатер визначає художній текст як культурний артефакт [241]. Це припущення, на якому базуються теоретичні розвідки перекладознавців сучасників підтримують також виразники концепції «літератури як системи» – А. Лефевр [325], Г. Турі [337], Т. Германс [318]. Основна ідея їхньої теорії полягає в тому, що дослідження художнього перекладу повинно починатися з дослідження перекладеного тексту, а не процесу перекладу цього тексту, його ролі, функції та рівня сприйняття у культурі, на яку текст транспонується. Така теоретична модель значно відрізняється від традиційної парадигми перекладацької теорії, пронизаної поняттями дотримання букви тексту і вольності у перекладі, буквальної і вільної інтерпретації.

Дослідження художнього перекладу є складовою розвитку загальної теорії перекладу, яка розвивалася за певним сценарієм. Так, традиційна класична лінгвістична теорія перекладу, яка почала розвиватися як перспективна наукова парадигма на противагу дескриптивним літературознавчим студіям, була покликана розвивати і машинний переклад в тому числі, однак не виправдала сподівань, покладених на неї у загальномасштабному описі перекладу. Не варто, однак, нехтувати здобутками лінгвістичної теорії перекладу: вона запропонувала інвентар перекладацьких відповідників, трансформації, спробувала встановити критерії якості перекладу. Переклад є не простою заміною фрагментів тексту фрагментами тексту чи цілого тексту цілим текстом, а рефлексивною діяльністю

перекладача, як діяча з текстом. Лінгвістична теорія перекладу ігнорує цей діяльнісний аспект, що й складає її основний недолік [60].

Новий лінгвокультурологічний перекладацький напрям Translation Studies, який був започаткований Дж. Холмсом і А. Лефевром намагається знайти підхід до вирішення цього завдання. Дж. Холмс виділив дві сфери досліджень: *чисте* і *прикладне* мовознавство. Перша поділялась на теоретичне і дескриптивне, орієнтоване на 1) синхронічне чи діахронічне вивчення перекладацького продукту; 2) психологічне дослідження процесу перекладу; 3) соціологічне дослідження функцій перекладу. Прикладна гілка складалася з дидактики перекладу, допоміжних засобів перекладача, критики перекладу і перекладацької політики, що визначала місце і роль перекладу і перекладача в суспільстві [319].

У лінгвокультурологічній онтології перекладу суттєвою є та обставина, що при зверненні до історії перекладацької думки важливим вбачається зв'язок формування і розвиток культур з перекладом. Культури, які можна вважати *первинними* (Стародавня Греція, Китай, Індія) були цілком самодостатніми і самі продукували всі ті культурні цінності, якими потім користувалися так звані *вторинні* культури, отримуючи їх переважно завдяки перекладу. При цьому поняття *іншість*, *інакшість* (*otherness*), яке дає змогу розмежувати і описати культурні явища у їх взаємозв'язку стало одним із ключових в сучасній культурно орієнтованій теорії перекладу [325, с. 13].

Первинні культури ставали духовними донорами іноді навіть для своїх завойовників: наприклад персидська культура для арабських завойовників, грецька – для римських. Спосіб формування культури за рахунок запозичення стає раціональною моделлю розвитку для більшості національних культур. Запозичення здійснювалися за допомогою різних форм і форматів: через переклад, переклад-переспів, переклад-адаптацію. Культурний вплив засобами перекладу не завжди полягав у безпосередній трансляції текстів. У нових культурах з'являлися тексти аналогії, які намагалися бути відмінними від текстів культур-донорів. Усі тексти, які створювалися таким чином максимально асимілювалися в нову

культуру, створюючи симбіоз «свого» і «чужого» і, за рахунок цього, формувалися і розвивалися нові національні культури [60].

Культурний вплив зводиться не лише до запозичення сюжетів чи мотивів, використовується також і спосіб життя, мислення, жанри, які у новій культурі отримують дещо нове звучання, новий зміст. Логічно, що саме тоді бере початок традиція інтертекстуальності, яка стає культуроформуєчим чинником.

В усі часи, починаючи з античності всі перекладені тексти зазнавали значних змін порівняно з першотвором. Перекладачі намагалися їх пристосувати до власної культури, не заглиблюючись у необхідність передачі деталей. Саме так Тіт Лівій Андронік переклав латиною Гомера. Пізніше, в епоху французького класицизму XVII-XVIII ст. перекладацькі прийоми зводилися до потреби уподібнення правилам естетики Буало, тому перекладені твори знов значно змінювалися. В XIX ст. в епоху романтичної ідеології перекладачі намагалися зберегти національно-культурну приналежність оригіналу. З'явився метод *форенізації* (Л. Венуті), який був вперше запропонований у 1813р. Фрідріхом Шлейєрмахером (*Verfremdung*). Л. Венуті при цьому наголошує на відчуженості перекладеного тексту як позитивній ознаці у процесі оцінювання перекладу [338].

На відміну від А. Лефевра і Г. Турі, Реймонд ван ден Брок намагається синтезувати описовий підхід, запропонований вищезгаданими теоретиками з оцінюванням перекладу, що є надскладним завданням [308].

У 90-ті роки XX ст. Ж. Делез запропонував першу когнітивну модель перекладу, в центрі якої виявився неправильний розподіл між ресурсами уваги, що притаманні перекладачу і ресурсами, що витрачаються на кожному із етапів перекладу. Така модель отримала назву *Effort model*, яка до того ж чітко розмежувала поняття усного і письмового перекладу, наголошуючи на різних когнітивних механізмах, задіяних у цих видах перекладу [83].

Сьогодні когнітивні дослідження проводяться на основі сучасних уявлень про структуру пам'яті та процеси пошуку, активації і деактивації інформації, що відбуваються в ній. За словами М. К. Мамардашвілі, проблема свідомості – це така система, яка змушує нас замислитися над можливостями нашої мови опису,

над тим, що ми можемо розуміти, описувати як істоти, залучені до життя об'єктів, котрі ми змушені описувати [192, с. 214].

Така модель об'єднує всі науки про людину. Перекладач у процесі міжкультурної комунікації завжди виконує функції і отримувача, і відправника повідомлення. Тому вивчення специфіки когнітивних механізмів міжкультурної комунікації фокусується на перекладацьких процесах декодування, розуміння і перекодування. Перекладач як транслятор концептосфери тексту-оригіналу повинен у процесі міжкультурної комунікації співвідносити категоріальний апарат культури-донора з категоріальним апаратом культури-реципієнта крізь призму власної когнітивної системи. З чого випливає, що, володіючи категоріальним апаратом, властивим його власній системі, перекладач повинен оволодіти «чужим» специфічним культурним апаратом [279, с. 159-163].

Спосіб вилучення і реконструкції інформації тексту оригіналу і власних фонових знань перекладача, а також когнітивна сутність самого перекладацького процесу залежать від індивідуальних способів обробки інформації, тобто від своєрідних особливостей сприйняття, категоризації, розуміння й інтерпретації дійсності, які в психології отримали назву когнітивних стилів. Західні дослідники виявили близько десяти таких когнітивних стилів, сформувавши уявлення про них, як про стійкі індивідуальні відмінності у способах організації і обробки інформації [310, с. 171-195].

Наступні дослідження продемонстрували мобільність когнітивних стилів, оскільки показники певного когнітивного стилю можуть змінюватися під впливом деяких факторів, наприклад, ситуації, навчання тощо. З погляду когнітивної діяльності переклад – дистанційована (у просторі і/чи в часі) взаємодія двох різних когнітивних структур адресанта і адресата крізь призму когніції перекладача. Діяльність перекладача полягає у зіставленні когнітосфер відправника тексту і перекладача, перекладача і отримувача тексту, встановлення спільних і відмінних слотів і формування третіх елементів – «зчеплень» між когнітосферами відправника і отримувача для формування успішної міжкультурної комунікації [279].

Усі вищезгадані підходи є важливими досягненнями у перекладацькій думці, оскільки вони проливають світло на перекладацьку діяльність у новій площині. Будь-яка теорія, важливість якої доведена і підтверджена часом є цінною і необхідною для розвитку перекладацької думки. Кожна з представлених теорій зробила свій внесок до поступу теорії перекладу, в цілому, і художнього перекладу, зокрема, необхідної для її практичного застосування. Загальна теорія перекладу є й досі мрією неблизького майбутнього, де всі підходи зводяться до однієї беззаперечної істини.

1.1.1. Наукова критика художнього перекладу як необхідна складова формування перекладацького світогляду

Художній або літературний переклад, як його останнім часом стали іменувати, існує стільки ж, як і художня література. Відсоток, текстів з усього величезного об'єму літератури, необхідний для людства – невеликий: всього 5–7%. Така сама частка і художнього перекладу, який здійснюється сьогодні і має попит замовлення на ринку перекладацьких послуг. Відсоток невеликий, проте важливість художньої літератури в контексті її ролі у вирішенні багатьох завдань від того не стає меншою. Що вже казати про класику, переклади якої постійно змінюють один одного, а сам текст постійно відновлюється через переклад.

Т. А. Казакова визначає художній переклад як такий, що вимагає творчого перетворення оригіналу з використанням усіх можливих виражальних можливостей мови перекладу, що супроводжується повнішим відтворенням літературних особливостей оригіналу [123, с. 6].

Перекладацька діяльність, незважаючи на зміну вектору у домінантах практики художнього перекладу, ніколи не припинялася, оскільки вона розглядалась як акт змагання з оригінальним текстом чи з його автором. Сьогодні, поряд з функцією перекладної літератури як дзеркала життя і засобу розширення наших культурних горизонтів, художній переклад, як і сам оригінал, стає місцем естетичного і мовного експерименту [18]. Перекладна література, починаючи з 90-

х років, стала розшаровуватися. Читацька аудиторія, пов'язана колись мільйонними тиражами невеликої кількості книг також стала різною. Одні захоплюються класикою, інші люблять белетристику, треті обожають постмодерністську літературу. Плюралізм смаків знайшов своє відображення у різноманітних підходах до художнього перекладу.

За словами І. С. Алексєєвої, різноманіття літературного досвіду створює різноманіття стратегій перекладу і слугує опорою для втілення новаторської естетики у літературу реципієнта. Перекладач зараз шукає нові шляхи, не спираючись на готові мовні засоби і не користуючись засобом компенсації, а багато що робить сам вперше [2].

У цьому контексті згадуються недавні занепокоєння з приводу зникнення епістолярного жанру, однак він продовжує існувати, тільки в новому вираженні – у формі і-мейлу й есемесок. Причому попередні мовні стандарти вже не діють, натомість з'являються інтернет-соціолекти, групові жаргони, шифри. І це, на думку дослідниці, не руйнація мови, це лише її живе життя і руйнація попереднього уявлення про стандарти.

Завдання художнього перекладу тісно пов'язані із завданнями наукової критики перекладу, уявлення про яку почали з'являтися лише наприкінці 70-их років ХХ ст. К. Райс сформулювала такі її завдання: 1) підвищувати якість перекладу у суспільстві; 2) формувати у суспільства потребу до підвищення якості перекладу; 3) розширювати мовні і позамовні горизонти перекладача; 4) оптимізувати вибір матеріалу і пошуку критеріїв для створення наукової моделі перекладацького процесу і наукової моделі перекладу як вторинного тексту [233].

Сьогодні існує чотири підходи для створення критеріїв наукової критики перекладу, у тому числі художнього:

- 1) текстотипологічний, запропонований К. Райс, де у якості критико-перекладацьких категорій висувуються: тип тексту, внутрішньомовні інструкції (тобто об'єктивні співвідношення мов) і позамовні детермінанти (ситуація, тема, час) [333];
- 2) прагмалінгвістичний підхід Дж. Хаус, яка пропонує в якості бази

для критичної оцінки аналіз дискурсу вихідного тексту (ВТ) (тематична сфера, ситуація, форма комунікації) і жанр, на базі яких складається індивідуальна функція тексту [320];

3) функціональний підхід М. Амманн, який спирається на теорію скопос і орієнтований на адресат. Аналізу підлягає транслят (цільовий текст), а сам аналіз поділяється на п'ять фаз: 1) визначення функції трансляту; 2) визначення внутрішньо текстової когерентності трансляту (сміслова єдність, формальна єдність, відповідність форми і змісту); 3) визначення функції вихідного тексту (ВТ); 4) визначення внутрішньотекстової когерентності ВТ; 5) визначення інтертекстуальної когерентності між транслятом і ВТ. Основою для виявлення функції трансляту служить створення моделі читача, тобто уявлення про такого читача, який, використовуючи певну модель читання, починає розуміти текст [305, с. 209-250];

4) полісистемний підхід (Реймонд ван ден Брок), вироблений дескриптивним напрямом в перекладознавстві, який базується на порівняльному аналізі ВТ і ТП (тексту перекладу), під час якого порівнюються фонетичні, лексичні, синтаксичні компоненти, риторичні фігури, наративні і поетичні фігури із врахуванням функції кожного явища в тексті. Виявлені зміни у ТП поділяються на об'єктивні і залежні від рішення перекладача. Потім робиться критичний висновок із врахуванням норм, методів і стратегій, вибраних перекладачем. Оскільки даний критичний метод передбачає стабільні мовні й естетичні стандарти, критичній оцінці в його межах підлягають лише сучасні тексти [308].

Усі підходи є універсальними і слугують для того, щоб дати відповідь на питання: 1) чи хороший переклад отримав читач; 2) чи все зробив вірно перекладач. Тому науковий підхід до критики перекладу повинен підвести до створення критеріїв оцінки якості перекладу. Параметр, який називають усі дослідники – це функція тексту, його комунікативне завдання. Комунікативним завданням художнього тексту є передача читачу естетичної інформації, художньої

суті тексту. Іншим критерієм оцінки є дотримання перекладачем норм рідної мови.

Таким чином, художній переклад виконує вічну функцію забезпечення контакту між культурами. Цим його функції не обмежуються, про що свідчить поява і розвиток наукової критики перекладу, котра покликана сприяти росту важливості художнього перекладу, що зумовлюється також і усвідомленням значення застосування основних перекладацьких стратегій на практиці.

1.1.2. Перекладацькі стратегії одомашнення й очуження в сучасному трактуванні

Сучасне українське перекладознавство, як зазначалося вище, дедалі частіше звертається до культурологічних основ перекладу. Культурний вимір чітко простежується у працях відомих українських перекладознавців – М. Новикової, М. Стріхи, О. Чередниченка. Перекладознавство, орієнтоване на культуру трактує оригінал і цільовий текст не просто як зразки лінгвістичного матеріалу. Кожний текст існує в певній ситуації, певній культурі у світі і має конкретну функцію, мету та власну аудиторію [125, с. 10]. Переклад не просто замінює один код іншим, а радше «розробляє стратегії, за допомогою яких тексти з однієї культури можуть проникати в текстуальну і концептуальну мережу іншої культури і функціонувати в цій іншій культурі» [306, с. 5].

Опрацювання проблеми перекладацьких стратегій має як теоретичне, так і практичне значення. На теоретичному рівні перекладознавство має опікуватися стратегіями, які повинні «сприяти нашому розумінню перекладу як діяльності», відповідати вимогам «дескриптивної та експланаторної адекватності, верифікативності і бути в цілому імовірнісними» [327]. На прикладному рівні перекладознавство має забезпечити перекладацькі стратегії, що являють собою інструменти для прийняття рішень, ґрунтуються на можливості вибору та сприяють становленню і розвитку перекладацької компетенції [234, с. 82].

Перекладацькі стратегії можна умовно поділити на *кількісні* і *якісні*. За кількісним критерієм стратегії можна поділити на *глобальні* (такі, що стосуються перекладу окремого тексту) та *локальні* (такі, що стосуються текстового

фрагменту) (Bell, 1998). Глобальна (суперординантна) стратегія визначається на етапі передперекладного аналізу тексту і є єдиною, локальні (субординантні) стратегії є симультанними перекладу і є чисельними [234, с. 83].

Розподіл стратегій за «якісним» критерієм починається з вибору тексту і визначається двома головними типами – *одомашнення* (domesticating) та *очуження* (foreignizing). Одомашнення ґрунтується на аналогії – найпростішій формі взаємодії між культурами. Аналогія немов «схиляє» культуру оригіналу до цільової культури [306, с. 5]. Вдаючись до одомашнення, перекладачі на ранніх етапах розвитку мовознавчої науки не замислювалися над філософським його осмисленням, а застосовували спонтанно.

Сучасним прикладом одомашнення можна вважати «модель перекладу третього світу», авторами якої стали бразильські поети й перекладачі брати Августо і Гарольдо де Кампос. Суть моделі була окреслена колоніальним минулим країни і домінуванням європейських культурних цінностей і мала на меті поглинання «іншого», а потім його відтворення з використанням елементів місцевої культури

Ідею очуження як єдино можливу перекладацьку стратегію підтримував у свій час Ф. Шлейєрмахер. Він заперечував привілейований статус цільової мови чи культури і наголошував на важливості очуження перекладу, збереженні «іншості» оригіналу [там само: с. 6]. Серед сучасних теоретиків перекладу, як зазначалося вище, найвідомішим поборником очуження є американський перекладознавець Л. Венуті. Він стверджує, що для деяких текстів етичнішим є опірний (resistant) спосіб перекладу – використання нетрадиційних форм різних рівнів у цільовій мові для того, щоб оригінал відчувався у перекладі, щоб читач не забував про неоригінальність твору.

Деякі перекладознавці, серед яких є Т. Некряч, А. Кам'янець сумніваються у тому, що очуження у перекладі може дати бажаний результат через його важкочитабельність і ймовірність маргіналізувати іншу культуру. На думку авторів, очужувати цільовий текст – тобто зберігати в ньому оригінальні образи,

оригінальну ритмомелодику, оригінальні реалії, алюзії тощо – доцільно лише до тієї межі, доки це не шкодить стилістиці і когерентності [125, с. 13].

Для українського художнього перекладу типовішою є стратегія очуження, що зумовлено історичними обставинами, виразниками якої були переклади М. Зерова, М. Драй-Хмари, М. Рильського, Г. Кочура.

У сучасному розумінні стратегії «одомашнення» й «очуження» виступають двома протилежними векторами втілення єдиної мегастратегії лінгвокультурної адаптації. Розуміючи під лінгвокультурною адаптацією «вписування тексту перекладу в матрицю приймаючої лінгвокультури» [54, с. 7], ми наголошуємо, що вона може орієнтуватися як на лінгвокультуру оригіналу, так і на лінгвокультуру перекладу.

Варто зауважити, що стратегії одомашнення і очуження у чистому вигляді існують лише в теорії перекладу, тоді як на практиці вони ніколи не реалізуються. Перекладач, навіть надаючи в цілому перевагу тій чи іншій стратегії, на практиці вдається у різні моменти своєї діяльності то до однієї, то до іншої, прагнучи прийняти правильне рішення. О. Ребрій зауважує, що в цьому і полягає перекладацька творчість, яка стає мистецтвом компромісу і є відлунням споконвічних дихотомій перекладознавства: «дослівний переклад vs вільний переклад», «літературознавче перекладознавство vs лінгвістичне перекладознавство», «переклад як мистецтво vs переклад як наука», «еквівалентний переклад vs адекватний переклад» тощо [234, с. 85].

Стратегія одомашнення у сучасному перекладознавстві співвідноситься з технікою перекладу, орієнтованою на максимально адекватну передачу смислу, з *стратегією смислу*, а стратегія очуження співвідноситься з технікою перекладу, орієнтованою на передачу особливостей форми або *«стратегією форми»*. Обираючи стратегію смислу, перекладач свідомо усуває усі перепони на шляху до розуміння тексту, через що і жертвує тими особливостями форми, які можуть ускладнити сприйняття твору іншомовним реципієнтом. Обираючи ж стратегію форми, перекладач часто змушений жертвувати смисловою прозорістю задля максимальної точності відтворення нетривіальних особливостей побудови

оригінального тексту. Які можуть виступати як маркерами індивідуально-авторського стилю, так і характерними мовностилістичними ознаками епохи чи стилю [198].

Філософ-постмодерніст В. П. Руднев розглядувані стратегії представляє у формі аналітичного і синтетичного перекладу. Завданням аналітичного перекладу є не дати читачу забути, що перед ним текст, перекладений з іноземної мови, яка зовсім інакше, ніж його рідна мова членує й категоризує навколишню дійсність. Синтетичний переклад змушує читача забути, що перед ним переклад [245, с. 47-48].

На думку Л. В. Коломієць, переклади-очуження «омінають увагою і читачі, і критики, оскільки їх складна мовностильова структура не розрахована на запити масового читача, якими переважно й керуються останні, а вимагає тонкого філологічного аналізу [134, с. 363-364]. Однак, стратегія відчуження зберігає творчий потенціал, відкриваючи перед перекладачем широкі можливості для прояву своєї власної креативності, специфіка якої полягає в тому, аби майстерно зберегти мовностилістичний устрій оригіналу, не поставивши при цьому під сумнів здатність реципієнта до його адекватної інтерпретації [234, с. 86].

Загальна стратегія перекладу визначається цілим спектром чинників, що впливають на вибір тієї чи іншої тактики у межах вузького чи широкого контексту. Г. Кочур з цього приводу висловився так: «Я більше шаную першу тенденцію (очуження – О. Л.). Але з двома застереженнями. Перше: все-таки найкращі переклади виникають, мабуть, на зіткненні цих обох тенденцій. Друге: треба уникати категоричних приписів і суворих апріорних правил, якими перекладачі повинні неухильно керуватися. Нехай в окремих випадках справу вирішує такт перекладача, його досвід, смак, поетична інтуїція – часом це дає добрі наслідки. Ну а наближати класику до читача, спрощуючи її, модернізуючи мову – цього, звичайно, не треба робити. Читач повинен знати класику справжню, а не «пристосовану» [145].

1.2. Специфічні риси художнього перекладу

Художній переклад прози чи поезії – це справжнє мистецтво, творчість. Тому перекладач художніх текстів – це той самий письменник, який ніби створює книгу для читача. Художній переклад повинен бути виконаний так, щоб атмосфера сюжету, стиль автора повністю зберігалися. Тому основною метою художнього перекладу ми вважаємо збереження ідіостилю. Ідіостиль (індивідуальний стиль) – система змістовних і формальних лінгвістичних характеристик, властивих творам певного автора, яка робить унікальним втілений у цих творах авторський спосіб мовного вираження [102, с. 112]. Визначення індивідуальних особливостей стилю письменника практично неможливо без більш-менш широких зіставлень: 1) з літературною мовою його часу як нормою, на тлі якої виявляються специфічні риси своєрідності, в тій чи тій мірі, що відхиляються від неї; 2) з індивідуальними стилями інших письменників – сучасників чи також і попередників. Жодне серйозне дослідження стилю письменника без цих зіставлень не обходиться.

Індивідуальний стиль автора не зводиться просто до суми тих чи тих мовних особливостей, це взаємопов'язана система єдності змісту зі словесними засобами і способом їх вираження. Працюючи над перекладом, перекладач творчо вирішує різноманітні художні, стилістичні завдання, як наприклад переклад гри слів, стійких словосполучень чи гумору у творі, але, на відміну від письменника, не створює характери, не описує зовнішній вигляд героїв чи послідовність подій. Індивідуальний стиль має свої прикмети: наприклад характер словника, обраного автором (літературний, сучасний, діалект, лайка). Тому необхідно враховувати співвідношення цих особливостей та їх функцій з нормою мови в оригіналі і перекладі (детальніше про питання ідіостилю і його складових див. п. 1.3.).

Продукування тексту перекладу художнього твору нерозривно пов'язане із знанням життя, побуту, соціального середовища, історичної епохи тощо, але про максимальне наближення тексту перекладу до тексту оригіналу теж непотрібно забувати. Тому виходить, що до перекладача й досі висувують дві взаємовиключні вимоги:

1. Перекладений текст має бути максимально наближеним до тексту оригінального.

2. Сприйняття перекладу людиною іншої культури має бути максимально наближеним до сприйняття оригіналу людиною культури початкової.

Мабуть, вміння балансувати між цими двома крайнощами, намагаючись зберегти і стилістику, і зміст, а також творчу своєрідність та ідіостиль автора вихідного твору, підтасовуючи їх під особливості сприйняття майбутніми читачами є запорукою успішного і якісного перекладу.

Твори художньої літератури протиставляються іншим творам завдяки тому, що для них домінантною є одна із комунікативних функцій, а саме – художньо-естетична. Основною метою будь-якого художнього твору є здійснення певного естетичного впливу, створення художнього образу. Така естетична спрямованість відрізняє художнє мовлення від інших актів мовленнєвої комунікації, інформативний зміст яких є первинним, самостійним [13, с. 145].

Переклад – це мистецтво, а якщо так, то перекладач повинен мати письменницький талант. Мистецтво перекладу має свої особливості, однак письменники-перекладачі мають набагато більше спільних рис з оригінальними письменниками, ніж відмінностей. Перекладачам як і письменникам необхідний багатий життєвий досвід, постійно поновлюваний запас вражень. Мова письменника-перекладача і мова письменника оригінального складається із спостережень над мовою рідного народу, над своєю літературною мовою в її історичному розвитку.

Національний колорит досягається шляхом точного відтворення портретного живопису, сукупності побутових особливостей, способу життя, інтер'єру, звичаїв, відтворення пейзажу місцевості, воскресіння народних вірувань і обрядів.

Переклад – справа непроста, ще більше це підтверджується на прикладах художнього перекладу. Особливо складно передати характерне мовлення персонажів. Не складно собі уявити, як би говорив селянин, вчитель чи дитина українською мовою. А от як заговорить персонаж з одеським жаргоном чи шахтар

з Донеччини англійською мовою – справа вправності і майстерності перекладача. Хоча сказати відверто – неминучі втрати будуть напевно. Недарма фольклорні, діалектні і жаргонні елементи часто визнають неперекладними.

Засобами оформлення інформації в художніх перекладах є:

- епітети;
- порівняння;
- метафори;
- метонімії;
- авторські неологізми;
- повтори фонетичні, морфемні, лексичні, синтаксичні, лейтмотивні;
- гра слів, що базується на багатозначності слова чи пожвавленні його внутрішньої форми;
- іронія;
- промовисті імена і топоніми;
- синтаксична специфіка тексту оригіналу;
- діалектизми.

Будь-який переклад – творчий процес, який характеризується індивідуальністю перекладача, однак основним завданням перекладача є передача основних рис оригіналу, і для створення ідентичного художнього та емоційного враження перекладач повинен знайти найкращі мовні засоби.

Проте, всі елементи форми і змісту неможливо відтворити із стовідсотковою точністю. З ними відбуваються загальні трансформації:

- Деякий матеріал не передається, а просто відкидається (*вилучення*).
- Деякий матеріал подається не в ідентичному оригіналові вигляді, а заміненим (*заміна*).
- Додається новий матеріал, відсутній в оригіналі (*додавання*).

Найкращі переклади, на думку багатьох відомих дослідників можуть мати певні зміни порівняно з оригіналом, які є абсолютно необхідними з огляду на мету – створення аналогічного оригіналові за формою і змістом тексту. Однак від кількості таких змін залежить точність перекладу. Адекватність перекладу

зумовлюється якомога меншою кількістю таких змін при якомога точнішій передачі форми та змісту тексту оригіналу.

В художній літературі використовуються образи. Образність створюється автором різними мовними засобами, присутніми в його мові. Тому перекладач повинен ретельно зважувати всі деталі, щоб у перекладі не пропустити важливих елементів, які складають художню цінність твору чи індивідуальні властивості авторського стилю, ідіостилу. Разом з тим, перекладач не повинен просто копіювати всі деталі, якщо це суперечить стилістичним чи іншим нормам мови. Перекладач має право використати заміну, яка матиме приблизно такий самий ефект.

Не варто намагатися передати кожную деталь оригіналу. Деякі перекладачі-початківці, перекладаючи художню прозу, перевантажують переклад деталями. В результаті – складні неформлені фрази. Звичайно, варто намагатися передати всі відтінки тексту, але підкреслюючи суттєве, іноді навіть нехтують другорядним, щоб якнайяскравіше виділити основне.

З'ясувавши поняття художнього перекладу і його специфічних рис, необхідно вказати технічні засоби, до яких вдається перекладач у процесі перекладу, і, які є основою у створенні будь-якого перекладу, зокрема, художнього.

Варто згадати, що під час перекладу перекладач ніби наближує дві лінгвістичні системи, одна з яких є експліцитна, інша – здатна до адаптації. Перекладач перш за все буде оцінювати дескриптивний, емоційний і змістовий план одиниць перекладу, відновлювати ситуацію, описану у повідомленні, зважувати стилістичний ефект. Перекладач вибирає одне рішення. Тоді йому залишається лише проконтролювати вихідний текст, щоб переконатися, що жоден елемент не забутий. Зрештою процес перекладу закінчений.

Отже, до уваги пропонуються технічні способи перекладу у межах загальних трансформацій, до яких вдається перекладач під час процесу перевираження. Їх можна звести до семи, розмістивши їх у порядку зростання перекладацьких проблем. Ці способи можна використовувати як окремо, так і комбінуючи.

Перш за все, необхідно нагадати, що існує два шляхи на вибір перекладача – переклад прямий (буквальний) і переклад непрямий. Справді є випадки, коли повідомлення у тексті оригіналу перекладається повідомленням цільовою мовою, оскільки воно базується на паралельних категоріях чи на паралельних поняттях. Та може трапитися й так, що доведеться визнати, що у мові перекладу не існує адекватної одиниці, яку необхідно передати еквівалентними засобами, прагнучи до того, щоб враження від обох повідомлень залишалось однаковим. Можлива і така ситуація, коли внаслідок структурних чи металінгвістичних відмінностей, неможливо передати мовою перекладу деякі стилістичні ефекти, не змінивши порядок елементів чи навіть самі лексичні одиниці. Це способи непрямого перекладу. Спосіб № 1, 2 і 3, описані нижче, є прямими, решта належить до непрямих.

Спосіб №1: Запозичення.

Найпростішим способом перекладу є запозичення. Воно дозволяє вирішити перекладацькі проблеми металінгвістичного характеру. Перекладач звертається до нього тоді, коли необхідно створити певний стилістичний ефект. Наприклад, щоб додати місцевого колориту, можна скористатися іноземними термінами про «долари» і «партії» в Америці чи про «текілу» в Мексиці тощо.

Є й старі запозичення, які вже давно перестали бути такими, оскільки вони фігурують у лексичному складі мови і стали вже постійними, зрозумілими і відчутними для читача перекладеного тексту. Перекладача перш за все цікавлять нові запозичення. Серед них існують семантичні запозичення, «хибні друзі перекладача», яких варто остерігатися.

Ми запозичуємо не лише зміст, значення лексичної одиниці, але й її матеріальний експонент (форму). Так слово «лазер», наприклад, в українській мові матеріально експонується зі слова “*laser*” в англійській мові.

Проблема місцевого колориту вирішується за допомогою запозичень і стосується сфери стилю, спілкування.

Спільною умовою процесів запозичення є взаємодія між народами, культурами в економічній політиці, культурні і побутові контакти між людьми,

членами двох різномовних спільнот. Такі контакти можуть мати масовий і тривалий характер, або ж здійснюватися через окремі прошарки суспільства, за допомогою письмового спілкування.

Спосіб № 2: Калькування.

Калькування – це особливе запозичення: запозичується синтагма і буквально перекладаються елементи, які її складають. Калькується вираз, використовуючи синтаксичні структури мови оригіналу, додаючи, таким чином, до мови перекладу нові конструкції, наприклад, *Science-fiction* (букв. «наука-фантастика»).

Тут також є старі стійкі кальки, котрі можна згадати мимохідь, оскільки вони, як і запозичення можуть зазнавати семантичної еволюції, перетворюючись на «хибних друзів перекладача». Для перекладача більш цікавим є створення нових кальок, уникаючи таким чином запозичення. В таких випадках вдаємося до словотворення на основі транскодування або використовуємо гіпостазис (перехід однієї частини мови на іншу).

Спосіб 3: Дослівний переклад.

Дослівний переклад означає перехід від вихідної мови до мови перекладу, який призводить до створення правильного тексту, перекладач при цьому стежить лише за дотриманням основних норм мови. Часто такий вид перекладу призводить до відчуття штучності, неприродності прочитаного матеріалу, тому такий вид перекладу потрібно застосовувати з особливою обережністю [45].

Розглянувши ці три способи, можна стверджувати, що з їх допомогою переклад здійснюється, якщо мова не йде про залучення стилістичних особливостей тексту оригіналу. За їх відсутності процес перекладу можна було б проілюструвати простою схемою «вихідна мова» – «мова перекладу».

Спосіб № 4: Транспозиція

Транспозиція – перехід слова із однієї частини мови в іншу або використання однієї форми мови у функції іншої. Цей спосіб може застосовуватися як в межах однієї мови, так і при перекладі.

У перекладі розрізняють два типи транспозиції: 1) обов'язкову транспозицію і 2) факультативну транспозицію. Перекладач вдається до такого способу, якщо отриманий зворот є більш сприйнятливим з погляду звучання у фразі або ж дає можливість зберегти стилістичні нюанси. Перехрещування елементів у словосполученні також належить до транспозиції.

Спосіб №5: Модуляція.

Модуляція – це своєрідне варіювання повідомлення. Такий спосіб використовується тоді, коли очевидно, що дослівний чи транспонований переклад призводить до граматично правильного висловлювання, яке, однак, суперечить духові мови перекладу. Розрізняють вільну і стійку модуляцію. Між ними різниця полягає лише у частотності звертання. Вільна модуляція може в будь-який момент перетворитися на стійку, якщо вона отримає високий рівень частотності і стане єдиним можливим рішенням.

Перетворення вільної модуляції у стійку відбувається тоді, коли вона фіксується у словниках чи граматиках і стає предметом викладання. Саме в таких випадках відмова від модуляції є помилковою.

Спосіб №6: Еквіваленція.

Існує можливість того, що два тексти описують одну ситуацію, використовуючи абсолютно різні стилістичні і структурні засоби. Тоді мова йде про еквіваленцію, як відносну рівність полярних текстів на стилістичному і семантичному рівнях. Класичним прикладом еквіваленції є ситуація, коли незграбна людина, яка забиває цвях вдаряє себе по пальцях – українською вона скаже «Ой», англійською вигукне «Ouch».

Еквіваленція має синтагматичний характер і стосується повністю всього повідомлення. Звідси випливає, що більшість еквіваленцій, які знаходяться у регулярному вжитку є стійкими і належать до складу ідіоматичної фразеології, включно з кліше, приказками, стійкими словосполученнями.

Спосіб №7: Адаптація.

Такий спосіб є доцільним у тому випадку, якщо у мові перекладу не існує ситуації, про яку йдеться у вихідній мові. Її передають за допомогою ситуації, яка

вважається їй еквівалентною. Це особливий випадок еквівалентності, тобто еквівалентності ситуації [45].

Взагалі, адаптація це пристосування тексту до рівня компетенції отримувача, тобто створення такого тексту, який читач зможе зрозуміти без сторонньої допомоги. Зокрема, згадаємо лінгвоетнічну адаптацію, обробку текстів для сприйняття дітьми, нефакхівцями.

Художня адаптація полягає у спрощенні образної системи і часто використовується, наприклад, для початкового знайомства дітей зі складними літературними текстами.

Адаптація тексту для носіїв іншої культури, тобто лінгвоетнічна адаптація має інший характер. Вона полягає не у спрощенні граматичного чи лексичного складу тексту, а у прийомах, спрямованих на полегшення сприйняття чужих культурних реалій чи мовних явищ.

Переклад належить до сфери генетичних контактів, оскільки підтримує зв'язки вітчизняної літератури з іншими літературами. Проте, художній переклад має двоїсту природу: з одного боку він є продуктом міжлітературної комунікації, але, водночас, він багато в чому зумовлює і визначає її. Переклад виконує дві основні функції: інформативну (посередницьку) і творчу.

Переклад також може мати двоїсту літературну приналежність, як це можна спостерігати в слов'янській міжлітературній спільності, зокрема в міжлітературній спільності східних слов'ян, серед літератур народів колишнього СРСР, а також у спільності літератур Британських островів та деяких інших. У всіх цих випадках існують об'єктивні передумови для того, щоб переклад певних творів функціонував у двох чи кількох національних літературних системах і набув, таким чином, статусу двоїстої чи множинної літературної приналежності. Втім, двоїста приналежність перекладу – явище не дуже розповсюджене [1, с. 56].

Враховуючи фокус нашого дослідження на лінгвостилістичних характеристиках тексту з обширу мовознавчих категорій, у практичному опрацюванні теоретичного матеріалу увагу буде зосереджено на непрямих способах перекладу текстів: транспозиції, модуляції, еквіваленції і адаптації.

Наступний розділ дослідження присвячуємо розгляду питання стилю й індивідуального стилю, зокрема, яке ми почали висвітлювати у даному розділі, але яке потребує глибшого аналізу у контексті порівняння з іншими надважливими стильовими категоріями.

1.3. Індивідуальний авторський стиль й ідіолект автора художнього твору

Незважаючи на те, що завдання поетики словесного твору в значній своїй частині були сформульовані ще на зорі філології як науки, питання теорії художнього мовлення викликають і сьогодні серйозні дискусії. При вивченні літературного мовлення часто поза увагою лишалися його специфічні естетичні якості. Формально-граматичний та історико-діалектичний напрямки, що переважали у науці на початку ХХ-ого століття не змогли охопити поняття художнього мовлення в усій його різноманітності. Лише у середині 20-их років відбувся загальний поворот до проблеми семантики й соціології мовлення та почалося активне дослідження мовлення письменника, яке започаткували ще В. Гумбольдт [78] та О. Потебня [223].

І хоча останнім часом художньому текстові приділяється багато уваги в сучасних теоріях лінгвістики, ще чимало питань, пов'язаних з ним залишаються дискусійними і сьогодні. Так, саме поняття "стиль" є досить розпливчастим у зв'язку з тим, що цим терміном позначають різні об'єкти вивчення: адекватність висловлювання думки вербальними засобами, індивідуальну характеристику манери письменника, техніку письмового викладення і т. ін.

Існують різні дефініції цього поняття. Наприклад, у "Словнику лінгвістичних термінів" О. С. Ахманової у статті "стиль" можна прочитати, що стиль є невід'ємним явищем мови, а його наявність у мовленні не актуалізується: "один з диференційних різновидів мови, тобто мовна підсистема зі своєрідним словником, фразеологічними сполученнями, зворотами та конструкціями, яка відрізняється від інших різновидів в основному експресивно-оцінними властивостями елементів, що її складають, і яка звичайно пов'язана з певними

сферами використання мови" [354, с. 453]. В. В. Одинцов, навпаки, вважає, що стиль є категорією мовлення, де першорядними є синтаксичні особливості: "стилями звичайно називають особливу побудову речення, яка притаманна кожному письменникові, подібно до тієї незмінної форми, в яку він виливає всі думки, які хоче висловити" [215, с. 37]. В. В. Виноградов теж відносить стиль до мовленнєвої субстанції, але, на відміну від В. В. Одинцова, шукає і знаходить у ній вже всі мовні рівні, а не лише один синтаксичний: індивідуальний стиль – це "система естетично-творчого підбору, осмислення і розташування різних мовних елементів" [47, с. 135].

Ш. Баллі, поєднуючи мову з мовленням, називав основою стилю "внутрішні мовні фактори, які по-різному проявляються у кожного письменника залежно від епохи, напрямку, жанру і таланту" [13, с. 11]. Г. М. Пospelов, відмовляючись від лінгвістичного підходу до стилю, доводив, що "стилем ми називаємо емоційно-типізує (поетичне) відображення життя у світлі певного, складеного у відомих національно-історичних умовах суспільного світосприйняття. З характерним для нього співвідношенням внутрішніх творчих форм (родів, жанрів, видів емоційності тощо) і принципів зовнішньої форми (тематики, композиції, стилістики)" [222, с. 87].

Дослідження художнього перекладу нерозривно пов'язане і з вивченням специфіки функціонування ідіостилу письменника. З урахуванням антропоцентризму сучасних наукових досліджень проблема вивчення індивідуального стилю письменника стає ключовою у лінгвістиці художнього тексту. І хоча індивідуальний стиль не раз ставав предметом досліджень і наукових дискусій, єдиного універсального визначення і розмежування у термінології даного наукового пласту не існує.

Так, Н. С. Болотнова розглядає ідіостиль як систему асоціативно-сміслових полів, які характеризують когнітивний рівень мовної особистості [30]. У трактуванні І. А. Тарасової ідіостиль як спосіб думати і говорити про світ співвідноситься із розумінням ідіостилу як сукупності мовних і ментальних структур художнього світу автора, єдності концептів і когнітивних структур та

їхнього мовного втілення [267, с. 9-22]. В. О. Самохіна у дослідженні ідіостилю пропонує враховувати соціально-історичні, національні, індивідуально-психологічні, морально-етичні норми, особливості людини, її світосприйняття і знання про світ [249, с. 15].

Вивчення ідіостилю характеризується виділенням кількох напрямів. Перший характеризується орієнтацією на окремі елементи художньої системи письменника. За узагальненням Н. С. Болотнової, для цього періоду характерним є: 1) увага до образної трансформації слів; 2) наголос на естетичній модифікації виразних засобів в ідіостилі письменника (Т. Г. Винокур, Л. О. Ставицька); 3) увага до динаміки мовних форм (В. В. Виноградов, Є. О. Гончарова, А. І. Домашнєв); 4) наголос на композиційних прийомах і структурі; 5) зосередження на універсальних змістах, що по-різному реалізуються в творчості різних авторів; 6) у центрі – слововживання і словотворчість; 7) акцент на вивченні внутрішньо зумовленої системи засобів словесного вираження [27, с. 7].

Другий напрям фокусується на аналізі різних змістових і структурних форм організації мовного матеріалу та виявленні характеру їх співвіднесеності на рівні стилістичного узусу або ідіостилю. Лексикоцентризм та орієнтація на виявлення загальних закономірностей у слововживанні одного або кількох письменників.

Інші підходи трактують індивідуальний стиль як сукупність мовно-виражальних засобів, що виконують естетичну функцію та вирізняють мову окремого письменника з поміж інших як феномен, що належить до царини естетики, та як єдність змістових і формальних лінгвальних характеристик, притаманних творам певного письменника, яка створює унікальний авторський спосіб мовної реалізації [38]. Третій напрям формується під впливом когнітивної лінгвістики на основі моделювання «можливих світів» різних авторів.

Складовою ідіостилю є ідіолект письменника. О. О. Селіванова визначає ідіолект як індивідуальний різновид мови, що реалізується в сукупності різних ознак мовлення окремого носія мови, а в письмовому мовленні виявляє риси ідіостилю [250, с. 167].

Тривалий час ставлення мовознавців різних епох і напрямків до проблеми індивідуального фактора в мові, чи ідіолекту, було суперечливим, виявляло неоднакові тенденції – від відомого перебільшення його ролі до повного ігнорування. Так, наприклад, інтерес до індивідуального виявлення мови вилився у крайню форму у психолінгвістиці, а представник останнього – Г. Пауль – стверджував: «на світі стільки ж окремих мов, скільки й індивідів» [334, с. 42].

В. І. Волошук запропонувала схематично розглянути ієрархію від загальної мови до індивідуальних її проявів у мовленні. На думку авторки, схема матиме такий вигляд: мова – діалект (більша за говір мовленнєва територіальна єдність) – на цьому ж ступені, але в іншій площині знаходиться соціолект (соціальна група людей, що говорять на спільній професійно-орієнтованій мові) – говір (багато структурно наближених ідіолектів для певної територіальної групи – ідіолект (індивідуальне мовлення конкретного носія мови) [55].

У ранніх наукових дослідженнях поняття індивідуального стилю й ідіолекту взагалі не розрізняються. Так, терміни ідіолект й ідіостиль у Лінгвістичному енциклопедичному словнику визначаються майже як синоніми. Індивідуальна мова тут відображалась як найважливіша складова індивідуального стилю [364, с. 685].

Поняття «індивідуальний стиль» застосовують до стилю майстра слова. Мовна особистість майстрів слова, їх ідіостиль охоплюється: 1) мовою їх творів; 2) ставленням до мови як до суспільного історико-культурного явища; 3) використанням мовних різновидів у комунікативних ситуаціях. Термін *ідіолект* (від грець. *idio* – свій, своєрідний, особливий; *lect* – мова) [371] створено за моделлю терміна *діалект* для позначення індивідуального варіювання мовлення. Розмежовуючи поняття ідіостилу й ідіолекту, варто зазначити, що часто під ідіолектом певного автора розуміється вся сукупність створених ним текстів у хронологічній послідовності. Під ідіостилем мається на увазі сукупність текстопороджуючих домінант і констант певного автора, які визначили появу цих текстів саме в такій послідовності [216, с. 44].

Формування ідіолекту окремого індивідуума зумовлюється особливостями внутрішнього світу, особистої свідомості, життєвого досвіду, світогляду, індивідуальної мовної практики. Ідіолект – це не стільки відмінні риси мови, скільки вся сукупність мовленнєвих засобів індивіда. Досліджуючи ідіолект, варто згадати і про часові зміни. З часом мовлення індивідууму під впливом різних факторів змінюється і письменник не є винятком. Крім того, мовлення письменника може змінюватися від одного твору до іншого. Таким чином ідіолект можна досліджувати як в синхронії, так і в діахронії, вивчаючи зміни і варіації індивідуального мовленнєвого стилю у творах автора, написаних у різні часові проміжки.

На думку В. В. Леденьової, ідіостиль проявляє себе в результаті діяльності зі створення тексту, а також естетичної діяльності мовної особистості. Тому він відображується в інтеграції тем, жанрів, засобів і прийомів, яким надається перевага, і, які необхідні для побудови тексту і передачі як інформативних, так і емотивно-експресивних компонентів. Співвідношення понять ідіолект-ідіостиль трактується як ієрархічне: ідіостиль – це система відношень до різноманітних способів авторепрезентації засобами ідіолекту, що індивідуально встановлюється мовною особистістю [161, с. 39-40].

Серед різноманітних поглядів на співвідношення понять: художня мова, художній текст, ідіостиль, ідіолект можна виділити два підходи. Перший полягає у тому, що ідіостиль та ідіолект співвідносяться як поверхнева і глибинна структура в описах *Зміст-Текст* або *Тема-Засоби виразності-Текст* [129, с. 6]. Друга тенденція розвитку наукової думки полягає у тому, що при цілісному описі тексту перевага надається функціонально-домінантному підходу. Основи підходу були закладені у працях Ю. М. Тинянова, де поетичний ідіолект може бути описаний як система пов'язаних між собою домінант та їхніх функціональних сфер [278].

Щоб зрозуміти ідіостиль письменника, необхідно заглибитися у «душу» його творів, а це можливо лише після глибокого вивчення його біографії, світогляду, життєвого досвіду, психології особистості. Потрібно розуміти підвалини формування його письменницької спрямованості, які відрізняють його

від інших. Проникнути у творчий метод письменника перекладачеві можуть допомогти праці і спостереження його сучасників, літературних критиків, автобіографічні праці самого письменника.

У перекладацькому ракурсі доцільно представити ідіостиль за допомогою його *змістових* і *формотворчих* компонентів. У межах змістової сторони дослідники виділяють *ситуативні* і *концептуальні* метатропи (компоненти, що породжують авторську модель світу). Ситуативні метатропи вказують на автора як представника своєї епохи, свого суспільства, свого соціального оточення, який залучений до руху соціально-політичного і культурного життя народу [49, с. 35]. Концептуальні метатропи, або авторська модель світу знаходиться, останнім часом, у полі зору когнітивної лінгвістики з її дослідженням художніх концептів, як домінанти авторського ідіостилю. Формотворчу сторону ідіостилю представляють *композиційні* та *операціональні* метатропи. Композиційні метатропи забезпечують зв'язність єдиного тексту, операціональні ж мають вигляд засобів, якими характеризується творчий метод письменника: лексичних, граматичних, стилістичних, синтаксичних. Відтак, лише за допомогою детального аналізу змістових і формотворчих компонентів ми можемо досягнути основні принципи творчого методу автора.

У когнітивній лінгвістиці ідіостиль уточнюється Р. Фаулером, як когнітивний стиль (*mind style*) – специфічна мовна репрезентація індивідуальної ментальної сутності автора, оповідача та персонажів, які корелюють з поняттями картина світу (*world view*) – це відображення характерного способу засвоєння та розуміння світу, яке автор утілює у тексті [315, с. 103]. Таким чином, когнітивний стиль – це спосіб індивідуальної концептуалізації дійсності.

Автори зібрання наукових праць „Ідіолект” усі індивідуальні складові авторської мовної системи називають компонентами ідіолекту, а ті з них, що усталено реалізують конотаційну функцію, будуть складати ідіостиль [117, с. 56]. Тоді можна говорити про закономірне хронологічне передування ширшого у логічному відношенні поняття більш вузькому.

Виявлення доміант ідіостилю як один з можливих способів аналізу його конститuentів розглядається також Л. А. Новіковим і С. Ю. Преображенським. Як систему концептів-домінант і мовних способів їх репрезентації розглядає ідіостиль і О. Г. Малишева.

Оскільки творчість письменника, представлену в усіх його текстах з урахуванням усіх нюансів слововжитку проаналізувати і представити дуже важко, то саме доміантний аналіз ідіостилю є, на наш погляд, найбільш економним і показовим: достатньо лише продемонструвати найяскравіші й найулюбленіші мовні прийоми адресанта, які в сукупності відрізняють його стиль від інших авторів.

Все вище сказане дозволяє зробити висновок про те, що реально мова існує лише у мовленні індивідів. Це означає, щоб зрозуміти закономірності мовного існування потрібно досліджувати її на окремих прикладах. А хто може бути кращим прикладом функціонування мови, ніж письменники, які висловлюють крізь особистісну призму мовну картину світу свого народу? Саме таким письменником, співцем надій і втрат своєї батьківщини можна вважати В. Теккеря. Індивідуальний почерк автора, його манера проявляється вже у самому факті вибіркості, перевазі певних лінгвістичних засобів, які нерідко стають базою формування більш складних образів, що запам'ятовуються.

З урахуванням сучасних лінгвістичних тенденцій, згідно з якими особлива увага звертається на комунікативний бік тексту, аналіз ідіолекту письменника (а саме В. Теккеря) буде складатися не лише з аналізу мовних засобів (лексичних, семасіологічних, синтаксичних тощо, завдяки яким моделюється мовна картина світу письменника, що відтворює його бачення навколишнього середовища), але й з розгляду художнього тексту як “спільної мовленнєво-розумової діяльності автора й адресата” [28, с. 74]. При цьому враховується, що творча індивідуальність автора виявляється не тільки у доборі матеріалу, виборі тематики і проблематики, у наданні переваги певним елементам лінгвістичної поетики, але й у винайденні та організації різноманітних засобів, що регулюють творчий діалог з читачем, що стимулюють асоціативну діяльність адресата у певному напрямку,

по-різному моделюючи значеннєве розгортання тексту у свідомості читача. Одним із таких прийомів В. Теккерея стало його пряме апелювання до читача: іноді, щоб засудити, часто, щоб висміяти, причому як героїв його роману, так і самих читачів.

Отже, ми стаємо на позиціях тих дослідників, які вважають, що ідіостиль – це складна багатогранна система, яка є не просто системою засобів, що ними користується автор для вираження своїх ідей, а способом відображення реальності такою, як її бачить автор, ідіолект – це сукупність текстів, створених в певній хронологічній послідовності у відповідності до єдиної системи метатропів автора. Ідіостиль – поняття значно ширше, ніж ідіолект, який є лише його основним компонентом. Форма твору потребує ретельної уваги при перекладі, тому після вивчення змістових ознак, перекладач також повинен рухатися від ідіолекту до ідіостилю [89].

1.3.1. Колективний ідіостиль епохи

Ідіостиль, як сукупність індивідуальних особливостей мовлення індивіда у його авторських текстах найповніше простежується на прикладі художніх творів. Наприклад, якщо письменник довгий час займався певною професійною діяльністю – був лікарем, військовим, моряком, інженером, юристом, це накладає деякий відбиток на мову його творів, коли у мові творів зустрічаються художні тропи, створені на основі професійного мовлення.

Ідіостиль письменника дає свій варіант текстової моделі, створює свій різновид моделі мовленнєвої діяльності персонажу, котра програмується письменником і відновлюється читачем за авторськими сигналами, конвенційними очікуваннями, фондом загальнокультурних знань з тим чи іншим ступенем повноти [262].

Лінгвістичний простір художнього твору є частиною простору мови і тексту, в якому функціонує конкретна текстова модель і продукується її типологія. Актуалізаторами будь-якої текстової моделі виступають одиниці різних мовних рівнів, що складають лінгвістичний простір ідіостилю письменника.

Д. Крістал і Д. Дейві вказують на те, що для успішного вивчення ідіостилю письменника недостатньо заглибитись лише у творчий доробок одного письменника, хай навіть і хронологічно різної палітри. Необхідно побачити мовні варіанти, що прийняті у певному мовному колективі у різних ситуаціях спілкування і відрізнити їх від використання мовних засобів, типового для письменника [147, с. 165]. У художньому дискурсі свого часу мова ідіостилю письменника не знаходиться в ізоляції, а черпає свій потенціал із мови художньої літератури. Текст і дискурс є результатом ментальної діяльності людей, які живуть у певному місці, у певному середовищі, за певних умов й у певну епоху і залежать від цих культурологічних та психологічних факторів [150, с. 505]. Наближаються ідіостилі письменників, які живуть у часових межах однієї епохи, однієї або навіть різних мов і культур. Тому у такому випадку ми будемо говорити про колективний ідіостиль епохи.

Колективний ідіостиль епохи – лінгвотипологічна модель художнього тексту, що склалась історично, вилучена з ідіостилів однохронних письменників, філософія художньої дискурсивної діяльності, історична ланка в еволюції літературної мови, концептосфера мови художньої літератури, семіосфера художнього дискурсу свого часу [162].

В колективному ідіостилі епохи можна розмежувати ядерний ідіостиль письменника й ідіостилі однохронних (що працювали в один час з письменником ядерного ідіостилю) йому письменників. Ідіостилі однохронних письменників забезпечують закріплення лінгвотипологічних принципів мови ядерного ідіостилю письменника у колективному ідіостилі епохи.

Ядерність ідіостилю письменника визначається за такими критеріями:

1) Ядерний ідіостиль письменника постійно виявляє відхилення від мовних, мовленнєвих, текстових і літературно-художніх норм свого часу, котрі стають його лінгвістичною нормою.

2) У мові ядерного ідіостилю письменника відхилення від лінгвотипологічних принципів постійно накопичуються, намагаючись закріпити їх як свій лінгвотипологічний варіант.

3) У ядерному ідіостилі письменника трансформаційний радикалізм має системний характер.

4) Послідовним втіленням ментального, соціокультурного, психічного, етнокультурного й інтелектуального змісту мовою свого варіанта, ядерний ідіостиль письменника максимально наближений до лінгвотипологічного інваріанту художнього тексту епохи.

5) Ядерний ідіостиль письменника розповсюджується на ідіостиль однохронних письменників, створюючи навколо себе мовний колективний когнітивний простір, у якому вичерпується потенціал мови художнього тексту свого часу.

6) Ядерний ідіостиль письменника постійно поновлює свою модель, її мовні і мовленнєві складові.

7) Ядерний ідіостиль письменника проникає в ідіостилі однохронних письменників, які запозичують мову його варіанта.

8) Ядерний ідіостиль письменника створює єдиний впізнаваний простір мови у художньому дискурсі [289].

Виходячи з того, що сучасниками Вільяма Теккерея були Шарлотта Бронте, Чарльз Діккенс, Ентоні Троллоп, Роберт і Елізабет Браунінги, Бернард Шоу, які часто не сприймали його творчість, а подеколи і критикували, насмілимося висловитися припущення, що саме ідіостиль В. Теккерея міг бути ядерним. Це підтверджується і особливим аналітизмом, психологізмом його творчості, яка на той час ще була чужою і незрозумілою для переважної більшості літераторів і лише поступово почала входити у світову реалістичну літературу у тому числі завдяки перу В. М. Теккерея. Російські ж класики іноді не розуміли творчих потуг англійського письменника і часто його критикували. Так, Л. М. Толстой, який уважно стежив за творчістю В. Теккерея все таки висловлювався часто критично: «Теккерей до того об'єктивний, що його персонажі із страшенно розумною іронією захищають свої хибні один одному протилежні погляди» [68]. Та все ж теккерейська тема снобізму зачіпала Л. М. Толстого, починаючи з «Дитинства і юності» і до «Анни Кареніної». І. Тургенєв, М. Салтиков-Щедрін, І. Гончаров,

Ф. Достоевський черпали ідеї для свого письменницького натхнення також у творчості В. Теккерея [там само].

Підсумовуючи, зазначимо, що ідіостилі однохронних письменників створюють модель художнього тексту і складають колективний ідіостиль епохи. Ядерний ідіостиль письменника стає основою для створення моделі художнього тексту в колективному ідіостилі епохи, який, у свою чергу, створює когнітивний простір художнього дискурсу.

1.3.2. Ідіостиль й ідеоостиль як об'єкти художнього перекладу.

Відомо, що у процесі художнього перекладу використовуються два підходи: інтегральний і диференційований. Обидва вони, окрім передачі смислу із тексту оригіналу твору для трансформації у перекладену версію першотвору вирішують завдання із найповнішої передачі емоційно-психологічної складової, однак роблять це по-різному. При інтегральному підході ступінь адекватності перекладу визначається засобами і способами вираження характеру героя, що зумовлює застосування літературознавчих методів. При диференційованому підході першочергову роль відіграють лінгвістичні методи.

Інтегральний підхід призводить до продукування «вільних перекладів», диференційований, навпаки, – до «буквальних». Для розвитку наукової думки потрібні обидва види перекладу, однак середньостатистичний читач художньої літератури, на думку Я. Л. Лібермана, цікавиться проміжним перекладом, тобто таким, що дає уявлення про культуру, яка породила текст-оригінал, однак не вводить читача тексту-перекладу в абсолютний дисонанс з його етичними і естетичними уявленнями [162]. Таке протиріччя вирішується за рахунок синтезу двох вищезазначених підходів при спробах здійснити художній переклад обраного тексту, зокрема, за рахунок спеціальних прийомів передачі ідіостилю й ідеоостилю.

Ідіостиль й ідеоостиль – поняття різні й етимологічно. Перше походить від слова «ідіома» (від грець. *“idioma”* – своєрідність, самобутність), що означає специфічне словосполучення, значення окремих одиниць якого не є сумою

значень всього словосполучення. Інше походить від «ідеограма» (від грець. “*idea*” – поняття) письмовий знак, що позначає ціле поняття [371].

Термін ідіостиль часто використовується в широкому контексті на позначення індивідуального стилю автора художнього твору і охоплює такі складові як лексичні, граматичні, стилістичні особливості стилю автора даного твору і його творчості в цілому. Всі ці особливості впливають на емоційно-психологічний потенціал тексту, тому їх необхідно зберігати у тексті перекладу. Ідеостиль в основі має слово ідеограма, ідеограма – це і математичні, і хімічні знаки тощо. Будь-яка буква теж є ідеограмою, оскільки її графічне зображення і звучання є семантично наповненими. Крім того, кожна буква – це своєрідний смайл – від англ. *smiley* – посмішка, емоція [383]. Отже, створюючи текст, автор вводить у нього емоційну складову, зумовлену фонетичною структурою тексту. Вказана фоносемантична структура твору є його ідеостилем.

Відчуття своєрідності іншомовного твору залежить і від частоти певних літер у мові даного твору. Стає очевидним, що для адекватної передачі іншомовного тексту мовою читачів перекладач зобов'язаний використовувати у тексті перекладу літери аналогічні за звучанням і частотою. Однак чи не буде така повторюваність виглядати і звучати дещо дивно, незрозуміло. Та й взагалі чи потрібно вдаватись до такого дубляжу, якщо він не виконує покладених на нього функцій.

Щоб відповісти на це питання, звернімось ще раз до емоційно-психологічної складової твору. Ціль будь-якого автора художнього твору викликати певні емоції у читача, змусити його переживати, відгукуватись, не бути байдужим, а якщо так, то й перекладач, працюючи над перекладом художнього тексту, повинен викликати дуже схожу, якщо не таку саму палітру емоцій у читача. Напевно, для реалізації цієї мети зовсім не обов'язково дублювати частоту, звучання, шукаючи іноді неіснуючі еквіваленти у мові перекладу. Звідси випливає, що відтворення ідеостилу в тексті перекладу зводиться до передачі враження, що справляється на іншомовного читача [164, с.107].

Звернімося до прикладів з роману «Ярмарок суєти», у якому письменник доволі часто використовує такі знаки, які виконують стилістичну функцію і складають основу його ідеостилю. Так, Барбара Пінкертон у листі до місіс Седлі перед відправленням випускниці свого пансіону, Емілії Седлі, додому використовує усі можливі засоби при описі чеснот дівчини: як на ідіолектному, так і на ідеостильовому рівні. Ідеостиль письменника простежується на іменниках, які виділені курсивом задля увиразнення особистісних рис Емілії: *industry, obedience, deportment, carriage* (у значенні: манера триматися) [345, с. 4]. Міс Пінкертон була обурена тим фактом, що її сестра Джемайма запропонувала словник Джонсона як незмінний атрибут випускної процесії також і для Ребеки Шарп. Тому ім'я Джемайми, яке міс Пінкертон вигукує у гніві письменник капіталізує: MISS JEMIMA! [345, с. 5]. Звертаючись до читачів, як до певного Джонса (у перекладі О. Сенюк), які можуть померти з нудьги, читаючи його книгу десь у клубі за келихом пива і, напевно, викреслюючи довгі описи олівцями, В. Теккерей окреслює це звертання також засобами капіталізації: JONES [345, с. 7]. До капіталізації письменник вдається і тоді, коли висловлюється з приводу можливості будь-якої дівчини, навіть без надзвичайних здібностей, розуму чи вроди вийти заміж за чоловіка, обраного нею: *A woman with fair opportunities, and without an absolute hump, may marry WHOM SHE LIKES* [345, с. 26]. Щоб вказати на схильність до проливання сліз міс Суорц, її схлипування виділяються курсивом: *yoops*. Іншомовні вкраплення також здебільшого виділяються курсивом, що однак не свідчить про їх обов'язковий перехід у такому ж вигляді до мов перекладу: *en permanence, triste, trente-et-quarante, femmes de chambre, mesalliance* [345, с. 43, 46, 52].

Особливості неправильної вимови автор підкреслює засобами курсиву: *avenue-evenue, nothing-nothink* [345, с. 65], напевно, для того, щоб читач не забув звернути увагу на спосіб мовлення і вимовляння деяких слів, що є у даному випадку показником неосвіченості сера Пітта. Отже, йдеться про рівень освіченості, а іноді і соціальної належності мовця.

Алюзії на художні твори, героїв, авторів, театральні вистави письменник також вирішив підсилити зміною шрифту: *Arabian Nights, Bluebeard, Guthrie's Geography, Forty Thieves* [345, с. 19]. З метою підсилити звучання і значення висловлюваного, Теккерей виділяє допоміжні дієслова і займенники таким чином: *don't, would, will, did, her, she, everything* [345, с. 16, 21, 22, 23]. З цією ж метою виділяються і особові дієслова: *mount, know, go* [345, с. 24, 25] тощо. Поява віршів, пісень, подекуди авторства самого В. Теккерей як інтертекстуальних вкраплень, ілюстрацій, замальовок руки художнього таланту Теккерей також свідчать про своєрідний і неосяжний не лише ідеостиль, а й талант великого майстра думки і слова – Вільяма Мейкпіса Теккерей.

Таким чином, індивідуальний стиль В. М. Теккерей характеризується поєднанням усіх можливих засобів вираження свого особистого і багатогранного «я» письменника. На рівні літературно-мовних засобів згадаємо особливу в'їдливу, але й філігранну іронію, сарказм, цинізм, реалістичний погляд на навколишню дійсність, психологізм, аналітизм в оцінюванні людських якостей. Ідеостиль письменника можна зобразити за допомогою особливих фоностилістичних характеристик тексту роману. Ієрархію ж складного взаємозв'язку індивідуального стилю, ідіолекту й ідеостилу пропонуємо відобразити схематично таким чином:

Ідіостиль
Ідіолект
Ідеостиль

Услід за визначенням основних понять, що стосуються авторської індивідуальної манери писання, зосередимо далі свою увагу на питанні лінгвостилістичного аналізу художнього тексту, який лежить в основі теоретичного осмислення художньо-естетичної і лінгвістичної цінності літературного твору.

1.4. Лінгвостилістичний аналіз художнього тексту як предмет наукового дослідження

Початок формування основ лінгвостилістичного аналізу художнього тексту було закладено у роботі відомого російського лінгвіста Л. В. Щерби "Опыты лингвистического толкования стихотворений" [298]. Вчений ратував за аналіз, що базувався на винайденні смислових нюансів окремих виразних елементів мови художнього твору в їх тісному зв'язку з особливостями змісту й ідеї тексту. При цьому окремий художній текст ніби виокремлювався дослідником із загального контексту літератури і розглядався у якості іманентного явища.

В. В. Виноградов у Роботі "О языке художественной литературы" обґрунтовує думку про те, що мова художнього твору (ХТ) може розглядатися «проекційним» методом тобто як елемент загального літературно-мовного контексту [46]. У зв'язку з цим, виділяють два типи аналізу мови ХТ: іманентний і проекційний. Зростання інтересу до проблематики лінгвістичного аналізу художнього тексту (Л. а. х. т.) відбувається у 60-ті рр. ХХ ст. Ще в 1962 р. на ІХ міжнародному конгресі лінгвістів відомий лінгвіст Е. Бенвеніст запропонував методи дослідження інформативних і стилістичних можливостей мовних одиниць у художньому тексті. Багатьма вченими ці методи були сприйняті, якщо не повністю, то як основа для подальшої розробки і розвитку. Схема аналізу Е. Бенвеніста йде від фонологічного рівня через морфемний, морфологічний до лексичного і синтаксичного – від слова, речення, контексту до цілого тексту [21].

У 1960-70-х роках стало цілком зрозуміло, що традиційні методологію та методику лінгвістичного аналізу художнього тексту треба замінити іншими, бо, хоча мовознавство, в цілому, і тоді ще ненароджена лінгвістика художнього тексту, зокрема, мають, на перший погляд, один і той же об'єкт дослідження (слово), предмет вивчення у них різний за своєю сутністю: комунікативно-інформаційна функція слова у першого та естетико-образна у другої. Поступово від мовознавства відбрунькувалася нова філологічна гілка, яка тоді часом називала себе новою наукою, але ще й сьогодні не має точно визначеної назви:

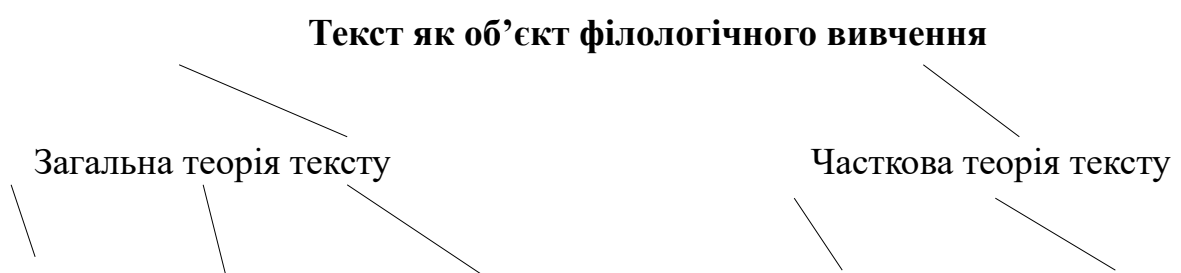
"літературознавча стилістика" у В. В. Виноградова [47], "стилістика декодування" у І. В. Арнольд [8], "інтерпретація тексту" у В. А. Кухаренко [157], А. І. Домашнєва [91], "стилістичний аналіз" у М. П. Брандес [36], "лінгвостилістика", "поетичний дискурс" у інших та ще багато назв.

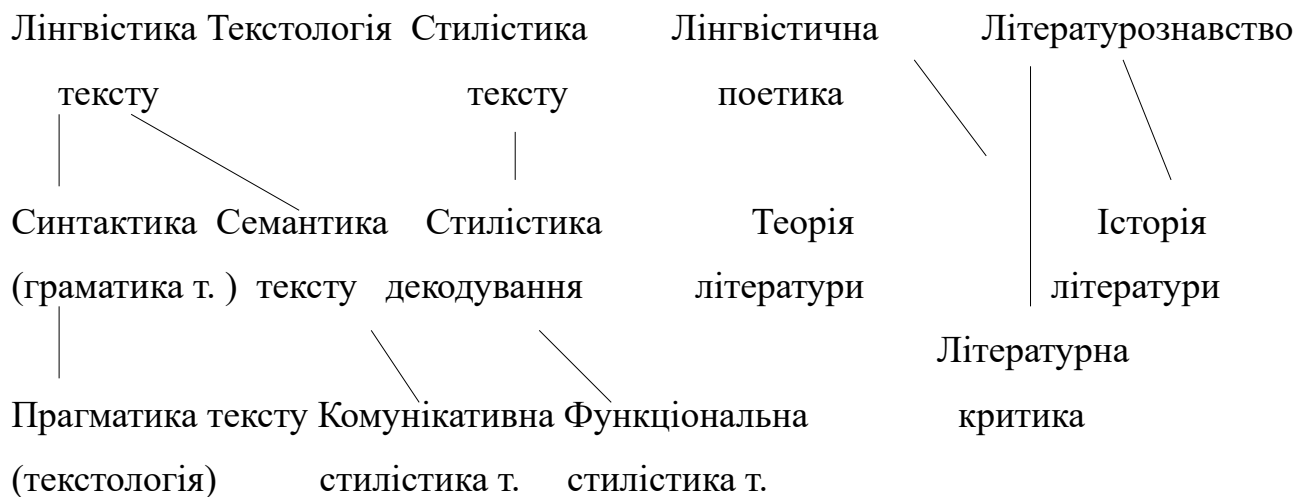
І все ж найчастіше науку про мовлення художньої літератури називають за терміном академіка АН УРСР Л. А. Булаховського "лінгвостилістикою" [40]. Завдяки працям видатних науковців Л. В. Щерби [297, 298], В. В. Виноградова [46, 47, 48], Г. О. Винокура [49], А. А. Реформатського [236], А. Н Соколова [259] та інших, вона здобула велику популярність. Чимало статей і монографій з лінгвостилістики з'явилося в Україні. Сюди належать роботи І. К. Білодіда [25], І. Ю. Грицютенка [76]. Доробок учених старшого покоління був збагачений працями українських критиків В. С. Перебийноса [219], О. П. Воробйової [57], С. Я. Єрмоленко [102], І. І. Ковалика, Л. І. Мацько [130], В. І Карабана [127], М. А. Жовтобрюха [105], С. І. Походні [224, 225, 226], Т. В. Радзієвської [230], Л. А Білітюк [26], С. І. Сотникової [261], Р. П. Зорівчак [109], К. Я. Кусько [156], Л. В. Бублейника [39], А. М. Науменка [204], О. О. Селіванової [250] та інших.

Значний внесок у теорію лінгвістичного аналізу тексту зробили представники празького лінгвістичного гуртка: Матезіус, Гавранек, Гаузенблаз та інші [227]. Останнім часом роботи французьких, німецьких, голландських та інших теоретиків тексту розширили коло питань, пов'язаних зі структурою, онтологією і параметрами тексту. Серед них слід згадати таких видатних вчених, як Гіро [69], Дресслер [92] та інші.

Сьогодні існує ціла система наук про текст. Науково цікавий та логічно обґрунтований їх перелік із визначенням специфічного предмету дослідження запропонувала дослідниця Н. С. Болотнова (див. рис. 1.1.):

Рис 1.1.





Логічне впорядкування різних наук про аналіз тексту із врахуванням відносно нових дисциплін (прагматика тексту, стилїстика декодування) робить цю схему привабливою для будь-якого дослідника тексту.

Лінгвістика тексту відрізняється від стилїстики тексту, яка розглядає текст у стилїстичному аспекті та у співвідношенні з вимогами і законами стилю і сфери спілкування. Стилїстику тексту цікавлять питання: що повідомляється, як, з якою метою [30, с. 15-16]. Комунікативна стилїстика тексту розглядає стиль автора через його мовленнєво матеріалізований продукт – текст. При цьому стиль автора можна зрозуміти через вивчення стилю художнього твору [28, с. 66].

У 70-ті роки поступово посилюється тенденція до комплексного вивчення літературного твору, коли лінгвістичний аналіз 1) розглядається як складова частина дослідження тексту; 2) охоплює одиниці всіх рівнів мови; 3) здійснюється з врахуванням екстралінгвістичних основ створення тексту; 4) об'єднується з суміжними дисциплінами (історією, культурологією, літературознавством, психологією, теорією комунікації тощо) з метою тлумачення мовних особливостей; 5) виходить на рівень аналізу всього тексту [81]. Саме комплексний аналіз ХТ дав можливість побачити, що взаємодія мовних одиниць у межах тексту носить не випадковий, а цілеспрямований характер: мовна структура твору завжди глибоко продумана автором з погляду найповнішої і найефективнішої реалізації у ній естетичної концепції.

На відміну від літературознавчого аналізу, який вивчає образний та ідейний плани тексту, визначає особливості його взаємодії з культурно-історичним і концептуальним контекстами, предметом Л. а. х. т. є мовна організація тексту, зв'язки одиниць різних рівнів, що в єдності виражають лінію естетичної концепції твору. Тому матеріалом Л. а. х. т. можуть бути: 1) архаїзми й історизми; 2) незрозумілі факти поетичної символіки; 3) незнайомі чи малознайомі читачу діалектизми, професіоналізми, арготизми, жаргонізми, терміни; 4) особливості письменницького слововживання: індивідуально-авторські мовні інновації; 5) ключові слова; 6) тропи; 7) особливості синтаксису; 8) своєрідність композиції; 9) специфіка вживання і зчеплення нейтральних і стилістично забарвлених мовних елементів і структур; 10) особливості мовної організації підтексту; 11) особливості вибору і організації мовного матеріалу – мовленнєва системність; 12) взаємозв'язок мовного і смислового рівнів тексту з погляду повноти вираження авторської концепції тощо [293].

Стосовно останнього різновиду матеріалу лінгвістичного аналізу варто зазначити, що питання про те, як письменник використовує мову при вираженні певного художнього змісту належить до сфери стилістичного аналізу. Але й дослідження естетичної функції мови передбачає єдність лінгвістичного і стилістичного аналізів, створює комплексний лінгвостилістичний аналіз того, чим і як створюється неповторна оригінальність літературного твору [293, с. 8].

Головним предметом нашого дослідження є слово і його стилістичне функціонування в художній структурі роману В. Теккерея «Ярмарок суєти». Ми робимо спробу простежити, як слова живуть і діють у творі письменника, випромінюючи художню новизну завдяки його таланту.

Наведемо з цього приводу думку Л. Щерби: "...стилістично забарвлене слово подібне до краплі фарби, що була додана у склянку чистої води і забарвила її всю." Отже, слово існує в системі, проте воно живе і працює в контексті, де воно входить у мережу взаємопов'язаних, взаємозалежних мовних засобів, передаючи думки, почуття, емоції. У певному контексті нейтральне слово, як елемент цілого, набуває додаткових нюансів значення і стає стилістично маркованим [297, с. 12].

Такої ж думки дотримується М. Бахтін, який пише: “...специфіка художнього тексту не може бути зведена лише до елементів його мовної структури, оскільки немає жодних виключно “поетичних” або “художніх” мовних одиниць самих по собі – вони набувають художності в рамках специфічної художньої діяльності...”. За Бахтіним, “...естетичний компонент не є ні поняттям, ні словом, ні зоровим уявленням, а є своєрідним естетичним утворенням, здійснюваним у поезії з допомогою слова, в образотворчих мистецтвах з допомогою зорового сприйняття матеріалу...” [16, с. 52-53].

Ми вважаємо, що мова художнього твору є предметом стилістичної інтерпретації, тобто “дослідження значень мовних одиниць, що являють собою об’єктивну реальність, в якій виявляється ідейно-образний зміст, що знаходить свій вираз у незвичайній, відмінній від інших словесних творів формі” [246, с. 4].

На думку І. В. Яковлевої, слова і сполучення слів у художньому тексті ніколи не обмежені своїм прямим значенням – вони взаємопов’язані з іншими словами того ж самого тексту і, набуваючи різноманітних відтінків значень або нових смислів, сприймаються на рівні цілого [304]. Про це також пише Р. Зорівчак : “...виникнувши на основі першого смислового шару, чуттєво-уявний образ немов звільняється від словесної оболонки й стає рельєфнішим – живим, видимим, відчутним, а далі переходить у другий смисловий шар словесного образу як цілості. Цей новий смисл становить єдине семантичне ціле, що виникає від взаємодії окремих значеннєвих семантичних компонентів та досягає розуму через уяву, виступаючи як спосіб утворення нового смислу, як смисловий шар-посередник, чуттєво-уявний образ є неначе внутрішньою формою словесного образу. На цей двоплановий смисл, утворюючи з ним сплав, звичайно нашаровуються функціонально-стилістична та емоційно-експресивна конотації” [109, с. 219].

Додаткові нюанси значення зумовлюють створення образності, відтворюючи події та явища реальності у формі взаємопов’язаних образів і організовуючи текст у єдине ціле.

Образність повністю залежить від жанру, теми і сюжету тексту, проте вона

також містить у собі індивідуальні стилістичні уподобання і особливості мови автора. Як приклад, можна згадати про переносне значення епітетів, що є характерною рисою індивідуального стилю Дж. Стейнбека, або ефект безпосередньої присутності як характерної риси творчості К. Менсфілд, чи поширені метафори, що передують порівнянням як особливість творчості Дж. Голсуорсі [324, с. 444].

Вищезазначене дозволяє зробити висновок, що основним завданням Л. а. х. т. є вивчення мовних засобів різних рівнів у системі певного художнього тексту з погляду їх відповідності задуму автора і його індивідуальної манери писання. При цьому єдність форми і змісту є вихідним методологічним принципом сучасного Л. а. х. т. Пояснювання структурних особливостей тексту необхідно співвідносити із змістовими поняттями і категоріями такими, як тема, ідея, авторський задум, художньо-образна система. Тому основною метою Л. а. х. т. є розгляд художнього тексту як організованої системи мовних засобів, що відображає певний ідейно-тематичний, образний і естетичний зміст тексту.

Л. О. Новіков розрізняє кілька видів аналізу ХТ: 1) лінгвістичний аналіз – розкриття значення різних елементів мови з метою повного розуміння тексту. Цей аналіз, у свою чергу, поділяється на а) елементарний практичний, що слугує для загального тлумачення тексту (пояснення застарілих слів і форм мови) і б) філологічний, що спирається на дані лінгвістичної теорії, системи мови та її історії; 2) стилістичний аналіз – вивчення образних засобів тексту: а) загальномовних і б) авторських; 3) літературознавчий аналіз – дослідження ХТ як продукту національної культури, суспільної думки, твору словесного мистецтва (дослідження зв'язку ХТ з епохою, місцем у літературному процесі і творчості письменника, проблематики, ідейного змісту, образів, композиції, сюжету. Мови тощо). При цьому Л. а. х. т. спирається, на думку вченого, на принципи, серед яких: 1) розгляд ХТ у триєдиному аспекті: «ідейний зміст – образ – мова». Образ тут є ніби своєрідною діалектичною єдністю різних начал ідейного змісту і мови [211, с. 14]; 2) конкретно-історичний підхід до тлумачення тексту, що спирається на культурно-історичний коментар, який забезпечує глибше розуміння ХТ у

контексті того періоду суспільного життя, якому належить досліджуваний твір; 3) розмежування у тексті фактів нормативних, властивих сучасному слововживанню, і різних відхилень від норми, фактів загальномовних й індивідуальних, їх відповідна оцінка; 4) розуміння поетичної мови як особливої форми естетичного усвідомлення дійсності; 5) активна роль читача; 6) єдність різноманітних принципів тлумачення ХТ, схема яких варіюється в залежності від особливостей тексту і мети його аналізу [там само].

Л. Г. Бабенко виділяє такі існуючі основні підходи до вивчення ХТ: 1) лінгвоцентричний підхід: вивчення особливостей функціонування лексичних, фонетичних, граматичних і стилістичних одиниць і категорій; 2) текстоцентричний підхід: текст розглядається як самостійний об'єкт дослідження у його цілісності і завершеності. При цьому актуальними для аналізу є як статичний, так і динамічний аспекти тексту (ХТ аналізується і як результат, і як відображення в ньому процесу творчої діяльності), однак за межами уваги залишаються комунікативний аспект художнього мовлення. ХТ 3) антропоцентричний підхід: інтерпретація ХТ здійснюється із врахуванням позиції автора тексту і його адресата, а також із врахуванням впливу тексту на читача; 4) когнітивний підхід: ХТ – це система вираження знань письменника про дійсність, втілених за допомогою певним чином організованих мовних засобів у художньо-образній системі твору. У межах цього підходу ХТ постає як відображення індивідуально-авторської картини світу. Семантичний простір тексту розглядається як єдність концептуалізованих структур. Поняття концепт є у такому підході ключовим і відображає психічний аспект взаємодії суб'єктів художньої комунікації [12].

Сучасна теорія Л. а. х. т. базується на визнанні складності і багатогранності ХТ як об'єкта дослідження. Відтак, найтрадиційнішим для лінгвістики є розуміння тексту, яке базується на стратифікаційному підході – текст як система взаємопов'язаних і взаємодіючих рівнів мови. Причому лексичний рівень вважається найвагомим для формування і вираження ідейно-тематичного змісту ХТ. До того ж, текст вважається єдністю трьох рівнів: ідейно-естетичного,

жанрово-композиційного і мовного. Виокремлюють також такі рівні ХТ, як естетичний, метричний, метроритмічний, суперсегментний (ритмічний і ритмомелодійний), композиційно-синтаксичний, план фабули, ідей тощо [30]. Узагальнюючи всі існуючі підходи до виділення аспектів вивчення ХТ, можна назвати чотири основних: 1) функціонально-стилістичний; 2) структурно-мовний (лінгвістичний); 3) текстовий (структурно-семантичний); 4) комунікативний.

Н. О. Купіна пропонує розмежувати поверхневий і глибинний рівні смислу ХТ і здійснювати його аналіз згідно з цими рівнями. До поверхневого рівня, на думку дослідниці, належить словник тексту чи текстова специфіка семантики лексичних засобів. Глибинний рівень твору є ієрархією смислових рівнів, до яких належать: а) предметний смисл, що відповідає ситуації, описаній у тексті. Якщо зміст тексту не відображає такої ситуації, він виявляється позапредметним, позафабульним; б) образний смисл (емоційно-оцінний простір ХТ), який є результатом об'єктивації асоціативно-художнього мислення автора; в) ідейний смисл (концептуальний простір ХТ), що відображає задум автора, систему його естетичних поглядів [154].

В залежності від глибини проникнення у зміст ХТ розрізняють три види лінгвістичного аналізу: 1) лінгвістичний коментар; 2) повний порівневий і частковий лінгвістичний аналіз; 3) лінгвопоетичний розбір тексту [30]. При цьому, за словами Н. М. Шанського, будь-який з видів аналізу завжди починається із сповільненого читання літературного твору під «лінгвістичним мікроскопом» [293].

Лінгвістичний коментар спрямований на виявлення у тексті важких для розуміння місць, найважливіших з погляду естетичної концепції фрагментів чи індивідуальних особливостей авторського викладу і їх коментування. Іншими словами, лінгвістичний коментар виконує популяризаторську функцію, пояснюючи для широкого кола читачів найскладніші і найцікавіші місця ХТ, тому у теорії Л. а. х. т. він належить до поверхневого лінгвістичного аналізу.

Лінгвістичний коментар може бути повним і частковим. Повний коментар зазвичай пов'язаний з цілим твором, текстом невеликого об'єму і носить характер

детальних розгорнутих пояснень. Різновидами такого коментаря є філологічний і культурно-історичний види коментування. Різновидами вибіркового коментаря є пояснення незрозумілих слів і окремих фрагментів тексту, аналіз найцікавіших і найяскравіших відрізків.

Щодо моменту першого прочитання тексту виділяють попередній, синхронний і подальший коментар. Найефективнішим вважається синхронний лінгвістичний коментар, що виступає як сповільнене читання ХТ лінгвістично озброєним оком [293].

Порівневий лінгвістичний аналіз спрямований на повний чи частковий аналіз мовного рівня твору – фонетичного, морфологічного, лексичного чи синтаксичного – і прагне пояснити окремі особливості тексту, пов'язаних з ідейним змістом. На відміну від лінгвістичного коментаря, цей вид аналізу носить глибинний характер, оскільки намагається визначити специфіку взаємозв'язку формальної і змістової сторін ХТ. Таким чином, порівневий лінгвістичний аналіз, виявляючи особливості використання автором у тексті тих чи інших мовних засобів, пояснюючи їх особливу мовленнєву і композиційну організацію, дозволяє мотивовано судити про тонкощі змістового плану тексту, відкриває нові грані його естетики.

Повний порівневий аналіз базується на дослідженні всіх мовних рівнів тексту у їхній єдності, взаємодії зі змістовою, тематичною, образною та ідейною складовими твору. Частковий аналіз не може дати адекватного розуміння змістового плану тексту і цілісного уявлення про втілену у творі естетичну ідею.

Текстоутворюючі категорії виступають у ролі специфічного інструментарію Л. а. х. т. Серед текстових категорій можна виділити універсальні і неуніверсальні. До універсальних категорій належать: цілісність (план змісту) і зв'язність (план вираження), що доповнюють одна одну [30].

Цілісність тексту як просторово-часова єдність змістової організації, спрямована на вирішення певного позамовленнєвого завдання [64, с. 84-85], пов'язана із змістовим планом, чи з художньо-естетичною концепцією письменника. Отже, ця категорія співвідноситься, перш за все, з ментально-

емоційними особливостями читання, з особливостями сприйняття читачем і реалізується в інтерпретаційній діяльності адресата як його прагнення поєднати в єдине смислове ціле окремі частини твору. Звідси випливає, що цілісність є категорією більше психологічною, ніж суто лінгвістичною [260].

Як явище психолінгвістичне, цілісність не може виникати після завершення читання автоматично. Вона забезпечується денотативним простором тексту і конкретною ситуацією його сприйняття, а також здібностями того, хто сприймає текст, де, коли і навіщо. Це говорить про ситуативність цілісності ХТ. Таким чином, цілісність художнього тексту носить парадигматичний характер.

Однак важливо, що на самому початку автор, розуміючи складність у досягненні цілісного сприйняття тексту читачем, прагне створити передумови для створення саме такого сприйняття у свідомості адресата, намагається сформувати цілісність, використовуючи різноманітні мовні і мовленнєві засоби.

Зв'язність – це взаємозв'язок і взаємозумовленість усіх елементів тексту, його системність на всіх рівнях, коли вилучення із загального континууму навіть незначної частини призводить до руйнування цілого [64]. У межах всього тексту зв'язність реалізується як розчленованість змістово-смислового простору на залежні один від одного компоненти. На відміну від цілісності, ця категорія більш лінгвістична, оскільки матеріалізується на поверхневому рівні тексту за допомогою синтагматики слів, речень, текстових фрагментів.

Л. Г. Бабенко виділяє інтенціональну і синтагматичну зв'язність. Інтенціональна зв'язність зумовлена задумом автора і створюється як особливе, специфічне для конкретного автора і для конкретного твору членування смислу на компоненти. Інтенціональна зв'язність забезпечує змістовий план концептуальною зв'язністю. Синтагматична зв'язність – це зв'язність, яка має зовнішнє, лінгвістичне вираження, вона реалізує в художньому тексті взаємозчеплення звуків, слів, речень, композиційних частин тексту тощо. Можна говорити про взаємозумовленість цих двох проявів і про їх відносну незалежність [12]. Таким чином, зв'язність тексту може бути реалізована на просторі тексту семантичними, смисловими чи структурно-мовними засобами.

Ці дві фундаментальні категорії формують навколо себе категорії, співвіднесені з ними. Так, цілісність ХТ забезпечується категоріями інформативності, інтегративності, завершеності, хронотопу, категоріями образу автора і персонажа, модальності, емотивності і експресивності; зв'язність ХТ забезпечується семантичними, структурно-мовними і смисловими повторами, континуумом, когезією, ретроспективною і проспективною спрямованістю висловлювання [64].

Крім вказаних текстових категорій ХТ, у науковій літературі називаються і деякі інші універсальні властивості тексту, які необхідно враховувати при Л. а. х. т. До них належать абсолютна антропоцентричність ХТ [71], пов'язана з тим, що художній текст базується на трьох центрах: авторові – творцеві ХТ; діючих особах – образах ХТ; читачеві, який виступає у ролі співтворця ХТ.

Соціологічність ХТ – це, з одного боку, зв'язок з певним часом, епохою, соціальним устроєм суспільства, а з іншої – здатність самотійно виконувати соціальні функції [79]. З цією властивістю пов'язані поняття «вертикального контексту», контексту відтвореної у творі епохи, і «фонових знань», під яким розуміється сукупність спільних для комунікантів відомостей.

Діалогічність ХТ – властивість, пов'язана, з одного боку, з безкінечністю, відкритістю його змісту, що не дозволяє однозначно тлумачити твір, у зв'язку з чим ХТ не втрачає своєї актуальності протягом багатьох років; з іншого – із співвіднесеністю з іншими текстами, як уже існуючими, так і наступними, лише потенційними. Теорія діалогічності ХТ була розроблена у працях М. М. Бахтіна [17].

Однією із характерних рис ХТ є можливість його інтерпретувати – принципова неоднозначність розуміння, тлумачення, розкриття смислу твору. Множинність інтерпретацій обумовлена тим, що художній текст є психоестетичним феноменом, адже він створюється автором для вираження своїх індивідуальних уявлень, знань про світ за допомогою набору мовних засобів і спрямований до читача [12, с. 63]. Читач, намагаючись зануритись у концептуальний світ письменника, виступає активним діячем, співтворцем

художньо-образної системи. При цьому структурно-мовна і композиційно-смілова організації ХТ є основою об'єктивності його інтерпретації, а комунікативно-прагматична природа тексту і соціальні характеристики читача дозволяють неоднозначно інтерпретувати все те, що об'єктивовано у глибинній тканині тексту.

Як мова є першоелементом літератури, так і лінгвістичний аналіз є першоосною і необхідною передумовою стилістичного вивчення тексту. Передусім це стосується аналізу художніх творів, в яких не просто подаються чи описуються факти дійсності, але й передається різне ставлення до неї, тобто оцінка, ідеї, міркування автора і персонажів.

Це означає, що поряд із змістово-фактуальною інформацією (інформація першого роду – ЗФІ) художній текст містить ще й інформацію іншого роду – змістово-концептуальну (ЗКІ), яка створює різні емоційно-оцінні та експресивні відтінки тексту, його образність і поетичність.

У термінах лінгвістики тексту (ЛТ) ЗФІ – це предметно-логічна основа тексту, що експліційно передає або описує події, факти, предмети, явища персонажів твору в їхній об'єктивній реальності. Через ЗФІ формується ЗКІ, яка сприймається тільки після адекватної інтерпретації змісту тексту, додаткових значень звичайних слів [64]. Це первинно-семантичний етап дослідження. Мета – мати найзагальніше уявлення про висловлений зміст.

Метамовний підхід до аналізу лексики, який було обрано для нашого дослідження стає одним з визнаних методів опису мови твору. Метамовою називають “мову, призначену для опису іншої мови” [8, с. 84]. О. Ахманова визначає метамову (англ. Meta-language) як “мову другого порядку”, тобто мова якою говорять про мову ж (мова-об'єкт); мова, об'єктом якої є зміст і вираження іншої мови [354, с. 232]; в такому ж значенні розглядається і метасеміотика (англ. Metasemiotics) – це галузь семіотики, що вивчає таке використання знака, за якого зміст і вираження стають (у цілому і сукупно) або змістом для нового (мета) вираження, або вираження для нового (мета) змісту [там само с. 230]. При цьому зазначається, що лінгвостилістичний аналіз, а саме він є засобом та інструментом

дослідження тексту роману «Ярмарок суєти» і його екранізаційних втілень, проводиться на метасеміотичному рівні мови, оскільки тут зміст і вираження мовного знака стають сукупним вираженням для нового емоційно-експресивно-оцінного “змісту” [там само с. 230-231] як на рівні тексту роману, так і на рівні його екранізацій.

Т. Комова вважає, що багато морфологічних граматичних категорій функціонують не лише у прямих та семантичних опозиціях, але можуть бути наділені також певними метасеміотичними властивостями. Метасеміотична транспозиція – це ті випадки, коли на семантичному рівні якась форма використовується не у своєму прямому значенні, проте набуває додаткового експресивно-оцінного емоційного забарвлення [140, с. 36].

На метасемантичному рівні (метасеміотичному) функціонування виділених лексичних одиниць охоплює процес індивідуальної творчості, коли завдяки додатковим смислам об’єктивне наповнюється суб’єктивним змістом і створюються художні образи. На метасеміотичному рівні кожне друге слово може зазнати більш або менш значних і навіть протилежних змін, коли пряме логічне значення може переходити в переносне, метафоричне, виконуючи певну стилістичну функцію. Щоб піднятися до метасеміотичного розуміння значення слова необхідно чітко знати його словникову семантику, тобто предметно-логічне значення. На думку М. Брандеса ці два чинники повинні враховуватися під час аналізу художнього тексту: “якщо семантичний підхід – це денотативна сторона висловлювання, то функціональний підхід – це смислова (часто імплікативна сторона), що визначається прагматикою тексту...”. “Вони взаємопов’язані та взаємозумовлені...” [36, с. 69; 94].

Отже, лінгвостилістичне вивчення художнього тексту – це аналіз специфічної єдності змісту і форми в їхній поетичній цілісності (тобто: що, як і для чого). Ці складові на базі словникових семантичних одиниць, що передають “буквальну”, вміщену в них безпосередню інформацію, завдяки індивідуально-авторському їх використанню, відображають ідейно-естетичну концепцію автора, що робить художній твір естетично значущим. За висловом М. Бахтіна, розуміння

художності передбачає естетичний аналіз тексту, тобто аналіз сукупності факторів художнього враження. Він вводить поняття про двоголосся поетичного слова: "... двоголосе прозаїчне слово – двозначне і багатозначне. В цьому його головна відмінність від слова-поняття, слова-терміна. Поетичне слово – це троп, що потребує чіткого відчуття в ньому двох змістів" [16, с .141].

На завершення варто зазначити, що лінгвостилістичний аналіз художнього тексту є достатньо молодого лінгвістичною дисципліною, при цьому тісно пов'язаною з такими напрямками, як лінгвістика тексту, психолінгвістика, герменевтика, стилістика, прагматика, теорія комунікації та ін., а також переплітається з такими науками, як мовознавство, літературознавство, теорія літератури, літературна критика, теорія і практика перекладу, загальна естетика – тобто ділянок міждисциплінарних взаємопроникнень.

Теоретичне підґрунтя лінгвостилістичного аналізу лягло в основу лінгвостилістичного дослідження роману В. М. Теккеря «Ярмарок суєти» і його екранізацій. Лінгвостилістичний аналіз, таким чином, об'єднує не лише різні наукові напрями і науки, а й слугує об'єднувальним стрижнем для різних видів мистецтва, продукти яких можуть отримати нове сяйво, яскравіші барви, що безперечно слугуватиме як кращому їх розумінню споживачами цих мистецтв, так і масовішому ознайомленню. Лінгвостилістичний аналіз і екранізація виконують роль наближення таланту В. М. Теккеря до розуміння пересічного читача-глядача.

Одним із напрямів, який має тісний взаємозв'язок з Л. а. х. т. і є рушійним фактором для здійснення якісного і адекватного перекладу художнього тексту, а отже і результативного транспонування на інші види мистецтва є жанрово-стильова домінанта, про яку йтиметься у наступному підрозділі.

1.5. Жанрово-стильова домінанта оригіналу як інваріант перекладу

Щоб дослідити історію художнього перекладу, доречно найперше випрацювати чітку класифікацію перекладацьких жанрів. Чільні українські

перекладознавці, зокрема О. І. Чередниченко [291], В. Д. Радчук [231], П. О. Бех [24], внесли посильний вклад у випрацювання жанрової теорії перекладу. Підсумковою у дослідженні перекладацьких жанрів є розвідка О. В. Дзери „Жанри художнього перекладу”. Ось її основні твердження: передусім, згідно з теорією полісистеми, важливою є не тільки відповідність перекладу оригіналові, а й функціонування перекладного тексту в умовах культури-сприймача та співвідношення з цілим комплексом її оригінальних і перекладних творів [88]. Крім того, за визначенням В. Н. Комісарова, адекватний переклад повинен відповідати загальноприйнятій нормі перекладу, тобто кожна літературна епоха кожної нації випрацьовує, а через деякий час переглядає свої критерії адекватності/неадекватності [137]. Очевидно, дуже важко звести наслідки різних перекладницьких розв’язок до обмеженого числа жанрів. Однак жанр перекладу – це загальний результат систематизації перекладів за типами співвідношення оригінального і набутого в їхній поетичній структурі (вільні переклади, переспіви, подражання, перекази на тему та ін.). А методів створення такого співвідношення, окремих перекладацьких процедур набагато більше. Перекладач застосовує різні методи, і лише значна перевага одного з них дозволяє віднести переклад до певного жанру. Не можна при цьому покладатися на визначення жанрів перекладу, що їх пропонують самі перекладачі.

Ключовим поняттям жанрової теорії перекладу (ЖТП) є жанрово-стильова домінанта (ЖСД) тексту. Жанрова теорія перекладу відкриває нові можливості для перекладознавства, оскільки оперує закономірностями цілих груп текстів. ЖТП допомагає поєднати загальну теорію перекладу з проблемами як індивідуальних так і функціональних стилів. Але оскільки ЖТП ще недостатньо розроблена, вона не може аргументовано відповісти на ключове запитання: чим можна в перекладі вихідного тексту даного жанру пожертвувати, а що необхідно зберегти. Для уточнення цього запитання важливим є поняття жанрово-стильової домінанти. ЖСД – це інваріант (ядро) жанру, який реалізується в стилі конкретних текстів, що належать до даного жанру. ЖСД – це «ядро», ті особливості, які є для кожного жанру головними, жанрово утворюючими [136].

Визначення ЖСД будь-якого тексту в оригіналі дозволить визначити межі стабільного-нестабільного, обов'язкового-факультативного при перекладі тексту чи при його аналізі.

Саме поняття «домінанта» вперше ввів К. І. Чуковський. Він запропонував виявити «домінанту відхилень» від тексту оригіналу. М. Ф. Рильський використовував термін «творча домінанта автора». Під «стилістичною домінантою» розуміють стилістичний інваріант будь-якого тексту відносно всіх можливих його перекладів [35, с. 5-7].

У лінгвістичній літературі дослідженням різних стилів і жанрів та проблемою їх дотримання при перекладі займалося багато вчених, серед яких варто назвати І. В. Арнольд [7; 8], В. В. Виноградова [47], І. Р. Гальперіна [62; 63], Р. П. Зорівчак [109], Т. А. Казакову [123], В. Н. Комісарова [137, 138, 139], І. В. Корунця [144], В. А. Кухаренко [157, 158], Є. І. Макаренка [190], О. М. Мороховського [201], М. О. Новікову [213], Я. І. Рецкера [238], Ю. М. Скребнева [256], А. В. Федорова [284], О. І. Чередниченка [291], А. Д. Швейцера [294] та ін.

За І. В. Арнольд, функціональні стилі – науковий, розмовний, діловий, поетичний, ораторський, публіцистичний – є підсистемами мови, кожна з яких має свої специфічні особливості в лексиці і фразеології, в синтаксичних конструкціях і фонетиці. Проте межі між стилями не можуть бути дуже жорсткими. Публіцистичний стиль, наприклад, іноді наближається до розмовного. Кожний стиль мови характеризується певними статичними параметрами щодо лексики та синтаксису (довжини слів та речень, словотвірних моделей та синтаксичних конструкцій) [8, с. 320-322].

Таким чином, у даному контексті, *стиль* – це різновид літературної мови, що обслуговує певну сферу суспільної діяльності мовців і відповідно до цього має свої особливості добору і використання мовних засобів (лексики, фразеології, граматичних форм, типів речення тощо). Зокрема, в перекладацькій теорії виділяють такі стилі: науковий, офіційно-діловий, публіцистичний, художній і розмовно-побутовий.

Під типом текстів розуміють різні групи текстів, які належать до одного функціонального стилю мовленнєвої діяльності, але розрізняються предметно-змістовними або денотативними характеристиками. Так, тексти офіційно-ділового стилю поділяються на управлінські, юридичні, військові, комерційні, економічні, дипломатичні. В науковому стилі розрізняють типи текстів гуманітарних і технічних наук. Типи текстів оформлюються різними жанрами. Жанр – різновид творів, за яким у певні історичні епохи міг закріпитись той чи той стилістичний різновид мови [201, с. 245-246].

Жанровий характер матеріалу залежить від насиченості мовними засобами. Так, в текстах художньої літератури є образні вислови, необхідні для здійснення впливу на читача. Терміни визначають жанровий характер наукових і технічних текстів.

Будь-який переклад – художній, науковий, публіцистичний – потребує передачі тих жанрових особливостей оригіналу, які є основними, важливими для даного жанру. Ці жанрові особливості визначаються системою жанрово утворюючих ознак. До них відносяться: 1) жанрове охоплення матеріалу; 2) позиція автора; 3) словесна структура; 4) форма викладення [190].

Жанр часто визначає домінуюче експресивно-емоційне забарвлення. Жанрово обумовленим є використання у тексті оригіналу реалій. Вони зустрічаються у текстах різних жанрів.

Виявлення ЖСД потребує комплексного підходу до тексту. У будь-якому тексті перекладу частина елементів тексту оригіналу відтворюється, частина опускається, а частина компенсується через перекладацькі трансформації. Елементи, що входять до ЖСД мають домінуюче значення, тому вони повинні бути збережені при перекладі.

Отже, цілісний всебічний аналіз тексту оригіналу дозволяє виділити його жанрово-стильову домінанту. Чим жорсткіше регламентований текст оригіналу з жанрової точки зору, тим менше варіацій він допускає в тексті перекладу і тим точніше доводиться дотримуватись ЖСД. Відхилення від неї може призвести до того, що текст перекладу стане твором іншого жанру.

Серед жанрово-стилістичних труднощів перекладу англійських художніх текстів варто назвати переклад метафоричних термінів, образної і необразної фразеології, кліше і розмовних лексичних елементів. При перекладі українською мовою англійські тексти повинні бути адаптовані із урахуванням стилістичних і жанрових норм, що існують в цільовій мові і культурі щодо відповідних текстів. Відсутність у тексті перекладу елементів вихідної ЖСД може призвести до суттєвих жанрових змін, у результаті чого жанр тексту перекладу не відповідатиме жанру тексту оригіналу. Такий текст перекладу вже не буде ні стилістично еквівалентним, ні функціонально адекватним тексту оригіналу. ЖСД включає елементи на рівні опису ситуації, на рівні повідомлення, на рівні мовних знаків. Вона слугує надійним селектором, що відхиляє перекладацькі варіанти, які не відповідають нормам даного жанру і стилю [35, с. 20-22].

Творчість В. М. Теккеря – одна із найяскравіших сторінок в історії світової культури. Її значення можна зрозуміти лише тоді, коли розглядати спадщину В. Теккеря як єдине ціле, до якого входить надзвичайне жанрове багатство: адже, крім романів, В. Теккерей писав комічні повісті, казки (схожі на пародійні «антиказки»), гуморески, скетчі, бурлескні поеми, балади, ліричні й альбомні вірші, переклади-переспіви (з Т. Ж. Беранже, А. Шаміссо, Л. Уланда, Горація), віршовані та прозові пародії й автопародії, есе, лекції, серії малюнків з підписами, статті-огляди, хроніки, замітки, рецензії на живописні твори, романи, історичні дослідження та ін. Наріжним каменем єдності всіх рівнів творчості письменника є його власна концепція універсального «гротескного гумору». Ця концепція, у свою чергу, ґрунтується на різнобічно інтерпретованій Теккереем категорії гри як однієї із констант буття. Гра для письменника – поняття надзвичайно містке і стихійно-діалектичне. Це сама реальність як дивовижна, захоплива й одночасно страшна своєю невблаганністю лотерея, нескінченна варіативність шансів і можливостей, вічних метаморфоз і трансформацій, що усталює циклічні ритми вічних втрат і здобутків, боротьби добра зі злом, правди з брехнею, постійного оновлення, невичерпної різноманітності життя і тисячолітньої сталості його небагатьох основних форм.

Історична ситуація і накопичений досвід письменника наштовхнули його на створення сатиричного роману, який чітко до певного типу віднести не можна: соціальний роман, роман-виховання, елементи філософсько-релігійного, філософсько-алегоричного роману, історичний роман. Книга вирізняється точністю історично-побутових реалій, широтою охоплення соціальних явищ. У ній відзеркалено чимало історичних подій 1813 – 1833 рр. Важливим для збереження цієї ЖСД у перекладі «Ярмарку суєти» є її повне і адекватне відтворення. Аналіз відтворення складових жанрово-стильової домінанти тексту роману пропонуємо розглянути у наступному розділі.

Висновки до розділу 1

1. Питання віднайдення золотієї середини між двома екстремумами – буквального і вільного перекладу – турбувало і донині є визначальним для багатьох дослідників художнього перекладу. З цією метою розробляються класична лінгвістична теорія, теорія Translation Studies і когнітивна модель перекладу, кожна з яких робить свій неоціненний внесок у розвиток перекладознавства і художнього перекладу, як його складової.

2. Поряд з функцією перекладної літератури як дзеркала життя і засобу розширення наших культурних горизонтів, художній переклад, як і сам оригінал стає місцем естетичного і мовного експерименту. Завдання художнього перекладу тісно пов'язані із завданнями наукової критики перекладу, у межах якої існує чотири підходи для створення її критеріїв: текстотипологічний, прагмалінгвістичний, функціональний, полісистемний. Оцінка якості перекладу залежить від рівня виконання комунікативного завдання, передачі читачеві естетичної інформації, художньої суті тексту, а також дотримання перекладачем норм рідної мови.

3. Стратегії перекладу можна розглядати за двома показниками: кількісні – глобальні і локальні та якісні – одомашнення і очуження. Стратегії одомашнення і очуження у чистому вигляді існують лише в теорії перекладу, тоді як на практиці

вони ніколи не реалізуються. Загальна стратегія перекладу визначається цілим спектром чинників, що впливають на вибір тієї чи іншої тактики у межах вузького чи широкого контексту.

4. Засобами оформлення інформації в художніх перекладах є: епітети, порівняння, метафори, метонімії, авторські неологізми, повтори (фонетичні, морфемні, лексичні, синтаксичні, лейтмотивні), гра слів, що базується на багатозначності слова чи поживленні його внутрішньої форми, іронія, промовисті імена і топоніми, синтаксична специфіка тексту оригінала, діалектизми, які мають стилістичне навантаження і складають основні труднощі у роботі перекладача художнього тексту. Для відтворення таких елементів перекладач послуговується як прямими, так і непрямими способами перекладу, віддаючи перевагу останнім, які дозволяють досягти відносної адекватності перекладу. До прямих способів перекладу належать: запозичення, калькування, дослівний переклад; до непрямих – транспозиція, модуляція, еквіваленція, адаптація.

5. Визначення і розмежування понять ідіостилю й ідіолекту складає одне з основних питань лінгвостилістики. Ідіостиль – це складна багатогранна система, яка є і системою засобів, що ними користується автор для вираження своїх ідей, і способом відображення реальності такою як її бачить автор, ідіолект – це сукупність текстів, створених у певній хронологічній послідовності у відповідності до єдиної системи метатропів автора. Важливим у структурі понять є колективний ідіостиль епохи, в межах якого розрізняють ядерний ідіостиль й ідіостиль однохронних йому письменників, які доповнюють один одного. Ідеостиль є сукупністю знаків, які складають фонетичні особливості тексту, що звучать як з вуст персонажів, так і з вуст автора і мають стилістично-конотаційні риси. Ієрархія вищеозначених понять виглядає так : Ідіостиль → Ідіолект → Ідеостиль.

6. У межах мовознавства з'являється новий напрям досліджень – лінгвостилістичний аналіз художнього тексту, який розглядається як складова частина дослідження тексту, охоплює одиниці всіх рівнів мови, здійснюється з врахуванням екстралінгвістичних основ створення тексту, об'єднується з

суміжними дисциплінами (історією, культурологією, літературознавством, психологією, теорією комунікації тощо) з метою тлумачення мовних особливостей, виходить на рівень аналізу всього тексту. Лінгвостилістичний аналіз слугує об'єднувальним стрижнем не лише різних наукових напрямів і наук, але й різних мистецтв – мистецтв літератури і кіно.

7. Визначення жанрово-стильової домінанти будь-якого першотвору дозволяє визначити межі стабільного-нестабільного, обов'язкового-факультативного при перекладі тексту чи при його аналізі. Жанровий характер матеріалу залежить від його насиченості мовними засобами, які також визначають і стилістику першотвору. Будь-який текст містить систему мовних засобів, які складають його інваріант і обов'язково повинні бути відтворені у тексті перекладу. Для творчості В. М. Теккеря ядром у такій системі є іронія і всі стилістичні засоби її вираження.

РОЗДІЛ 2

ВЗАЄМОДІЯ МИСТЕЦТВ ЛІТЕРАТУРИ І КІНО КРИЗЬ ПРИЗМУ ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ

Перш, ніж говорити про мистецьку взаємодію, а також її результат – створення нового мистецького продукту, здатного виховувати і повчати, виявляти вади і підкреслювати достоїнства, дарувати емоції нового зразка, доцільно буде спочатку розглянути елементи, які слугують об'єднувальним стрижнем для продукування такої взаємодії. У випадку нашого дослідження таких точок дотику, крім лінгвостилістичного аналізу може бути ще кілька. Зупинимось спершу на висвітленні основних класифікацій виражальних засобів мови і стилістичних прийомів, які постають у центрі лінгвостилістичного аналізу тексту оригіналу і його екранізацій з метою простежити їхній вплив, який є безпосереднім проявом авторського ідіостилу, що транспонується і на вторинний продукт – екранізацію.

2.1. Класифікації виражальних засобів мови і стилістичних прийомів

Потреба у висвітленні основних класифікацій виражальних засобів мови і стилістичних прийомів є очевидною з огляду на предмет дослідження. Це питання цікавило науковців ще з давніх часів і знаходить своє коріння у науці риторичі. Не зважаючи на існуючу думку про те, що риторика – наука не нова, саме в ній ми вперше знаходимо термінологію, якою оперує сучасна стилістика. Риторика – це першоджерело інформації про метафору, метонімію, епітет, антитезу, хіазм, анафору і про багато інших широко вживаних термінів тропів і фігур мовлення. Тому перш, ніж розглядати нові стилістичні теорії і відкриття, заглибимось в історію і подивимось, які проблеми мови і мовлення були актуальними ще в античні часи.

Питання загального мовознавства знаходилися у фокусі досліджень древніх філософів з погляду необхідності коментувати та інтерпретувати літературу і поезію. Цей факт був викликаний тим, що міфологія і лірична поезія були навчальним матеріалом виховання, в цілому, і навчання молоді письму і грамоті,

зокрема. Аналіз літературних текстів допоміг перенести до сфери ораторського мистецтва перші філософські поняття і концепти.

Так, Аристотель розмежовував літературну і розмовну мову. Ця перша теорія стилю включала:

- вибір слів: форенізми, архаїзми, неологізми, поетичні слова, okazіоналізми, метафори;
- словосполучення: порядок слів, словосполучення, ритм і період;
- фігури мовлення: антитеза, асонанс колонів, рівність колонів (фраз із синтаксично і семантично завершеного висловлювання).

Пізніше з'явилась Еліністична римська система риторики, яка поділила всі виражальні засоби на три групи: **тропи**, **ритм** (фігури мовлення) і **типи мовлення**.

Тропи:

1) Метафора – вид тропу, в основі якого лежить асоціація за схожістю чи за аналогією: *осінь життя (про старість), a mighty fortress is our God*.

2) Загадка – твердження, що закликає до мисленнєвого процесу для вирішення проблеми. Проілюструємо цитатою з «Ярмарку суєти»: *What more has the manager of the Performance to say?* [345, с. XXII]. Цим прикладом описується початок роману, коли автор, ототожнюючи себе з лялькарем, презентує своє розуміння «ярмарку».

3) Синекдоха – вживання частини замість цілого: *a fleet of 50 sail (ships)*.

4) Метонімія – заміна одного слова іншим на основі реальної подібності: *crown* для *sovereign*.

5) Катахреза – неправильне слововживання через невиправдану етимологію чи некоректне вживання терміна у значенні, яке йому не належить: *alibi* для *excuse*; *mental* для *weak-minded*. Пізніше з'явився термін **малапронізм**, що означає семантичну помилку, за якої одне слово замінюється у тексті іншим, близьким за звучанням, але з іншим значенням.

6) Епітет – влучне визначення в інтересах зростання ваги зображальності, яке приєднується до якого-небудь слова і вказує на вагому його ознаку: *gallant sight* [345, с. 279].

7) Перифраз – вираз, що описово передає смисл іншого виразу чи слова: *kind creature* [345, с. 8].

8) Гіпербола – стилістична фігура явного перебільшення, що має на меті підсилити виразність: *я говорив це тисячу разів*.

9) Антономазія – стилістичний засіб оцінної експресії, що досягається заміною власної назви описовим зворотом: *Безсмертний Кобзар* (про Т. Шевченка), *Великий Каменяр* (про І. Франка), *the Iron Lady* (про М. Тетчер), чи навпаки: *Крез*, замість *багач*, *Don Juan*, замість *велелюбний* [107, с. 39-40].

Фігури мовлення, що створюють ритм можна поділити на 4 групи: фігури, що створюють **ритм** за допомогою **додавання**:

- повтор слів і звуків: *oh the dreary, dreary moorland*;
- полісиндетон – використання кількох сполучників: *he thought, and thought, and thought*;
- анафора – повторення будь-яких подібних звукових елементів на початку суміжних ритмічних рядів (рядків, строф): *Тобі одній, намріяна царівно, Тобі одній дзвенять мої пісні, Тобі одній в моєму храмі дивно Пливуть молитви і горять огні* (М. Рильський);
- анжамбеман (перенесення) – у віршуванні неспівпадіння синтаксичної паузи з ритмічною (кінцем вірша, строфи), внаслідок чого синтаксична складова переноситься на наступний рядок, не порушуючи ритмічну складову: *... Возвеличу Малих отих рабів німих! Я на сторожі коло їх Поставлю слово* (Т. Г. Шевченко);
- асиндетон – вилучення сполучників для пожвавлення і посилення мовлення: *пришел, увидел, победил*.

Фігури, що створюють **ритм** за допомогою **компресії**:

- зевгма – ряд гіпотактичних (сурядних) речень, організованих навколо одного спільного для всіх них головного члена, що використовується лише в одному із речень: *один прочитав журнал, другий газету, третій монографію, he lost his hat and his temper;*
- хіазм – зворотній порядок слів в одній із двох паралельних фраз: *he went to the country, to the town went she;*
- еліпсис – пропуск у мовленні зрозумілого слова (що мається на увазі), члена речення: *tomorrow at 1.30.*

Фігури, що створюють **ритм** за допомогою **асонансу** чи **акорду**:

- рівність колонів;
- пропорція і гармонія колонів.

Фігури, що створюють **ритм** за допомогою **протиставлення**:

- антитеза – полягає у співставленні логічно протилежних понять чи образів: *give me liberty or give me death;*
- парадіастола – фігура мовлення, коли дві різні, але подібні речі зіставляються, щоб з'ясувати різницю між ними; пояснення засобами протиставлення: *кров і вода;*
- анастрофа – перестановка слів у мовленні, причому смисл не змінюється: *чого ради, замість ради чого* [107, с. 39-43].

Спроби розмежувати **типи мовлення** існували ще в античні часи. Димитрій Александрійський використовував ідеї Аристотеля і стверджував, що простий стиль повинен бути природнім, послідовним, відповідно до порядку подій. Його принципи: ясність, чіткість, зрозумілість, без різких звуків чи неправильного порядку слів. Красномовний стиль може змінювати порядок подій для глибшого ступеня виразності [там само, с. 42-43]. Пізніше, вибір стилістичних засобів у різних комбінаціях призвів до формування трьох типів – простого, середнього і високого.

Семантичні зміни, які виявляються в різних виражальних засобах і стилістичних прийомах описуються стилістичною семасіологією. Тут варто зазначити, що виражальні засоби і стилістичні прийоми не є повністю

синонімічними. Усі стилістичні прийоми належать до виражальних засобів, але не всі виражальні засоби – це стилістичні прийоми. Звідси випливає, що поняття виражальні засоби є ширшим за поняття стилістичні прийоми.

Виражальні засоби мови мають потенціал перетворювати просте висловлювання на емоційне чи експресивне. Ми їх знаходимо на фонетичному рівні: логічний наголос, пауза, розтягування; морфологічному рівні: зменшувальні суфікси; синтаксичному рівні: емоційні граматичні конструкції [256, с. 76].

Стилістичний прийом – це спрямоване і свідоме посилення будь-якої структурної і/чи семантичної риси мовної одиниці (нейтральної чи експресивної), що досягло узагальнення і типізації та стало, таким чином, моделлю для наслідування. Унаслідок частого вживання мовний факт може бути трансформовано у стилістичний прийом.

Три сучасні класифікації виражальних засобів англійської мови були запропоновані Дж. Лічем, І. Гальперінім і Ю. Скребневим.

Класифікація Дж. Ліча побудована за принципом розмежування між нормальними і неправильними (такими, що мають відхилення від норми) рисами мови літератури. Він виділив парадигматичні і синтагматичні відхилення від лексичних і граматичних норм мови. Парадигматичні фігури дають письменникові вибір з еквівалентних одиниць, які порівнюються з нормальною альтернативою серед можливих одиниць. До прикладу, певні іменники сполучаються з певними прислівниками, що зумовлюється їхньою лексичною валентністю: *inches/feet/yard + away*. Однак авторський вибір іменника може відхилити нормальну систему і створити парадигматичне відхилення (поетична, літературна мова): *farmyards away* [107, с. 48].

На відміну від парадигматичних фігур, які групуються відповідно до ефекту відсутності очікуваного вибору лінгвістичної форми, синтагматичні відхилення з'являються інакше. Синтагматичний ланцюг мовних одиниць передбачає вибір однакових еквівалентів у різних точках цього ланцюга. Цей принцип яскраво ілюструється деякими скоромовками через навмисне використання одного й того ж звуку у кожному слові фрази.

І. Р. Гальперін в основу своєї класифікації поклав порівневий підхід і виокремив три групи: фонетичні, лексичні, синтаксичні виражальні засоби і стилістичні прийоми [63].

До фонетичних виражальних засобів і стилістичних прийомів І. Р. Гальперін відносить:

- 1) **ономатопію**: *ding-dong*;
- 2) **алітерацію**: *to rob Peter to pay Paul*;
- 3) **риму**: *Тихий сон на горах ходить, За рученьку щастя водить. І шумлять ліси вже тихше, Сон мені квітки колише* (О. Маковей).
- 4) **ритм**: *. Коли почувеш, як в тиші нічній Залізним шляхом стугонять вагони, А в них гуде, шумить, пищить, мов рій, Дитячий плач, жіночі скорбні стони, Важке зітхання і гіркий проклін, Тужливий спів, дівочої дисканти, – То не питай: «Цей поїзд — звідки він? Кого везе? Куди? Кому вздогін?» Це – емігранти* (І. Франко).

Лексичні виражальні засоби і стилістичні прийоми І. Р. Гальперін поділяє на три великі підрозділи, які пов'язані із семантичною природою слова чи фрази. У першому підрозділі в основу принципу класифікації покладено взаємодію різних типів значення слова: словникового, контекстуального, деривативного, номінального і емотивного. Стилiстичний ефект досягається через бінарне протиставлення словникового і контекстуального, логічного і емотивного, первинного і вторинного значень слова.

Перша група першого підрозділу включає засоби, що базуються на взаємодії словникового і контекстуального значень слова: **метафора, метонімія**. Друга група об'єднує засоби, що базуються на взаємодії первинного і вторинного значень: **полісемія, зевгма і гра слів**. До третьої групи входять засоби, що базуються на протиставленні логічного і емотивного значень: **вигук, епітет, оксиморон**. Четверта група базується на взаємодії логічного і номінального значень і включає **антономазію**.

Другий великий підрозділ за І. Р. Гальперіном був створений за принципом взаємодії між двома лексичними значеннями, що одночасно матеріалізуються у

контексті. Такий вид взаємодії допомагає привернути увагу до певних рис описуваного об'єкта. Сюди належать: *порівняння, перифраз, евфемізм, гіпербола*.

Третій підрозділ охоплює фіксовані словосполучення у їх взаємодії з контекстом: *кліше, прислів'я і приказки, епіграми, цитати, алюзії, декомпозиція сталих фраз*.

Синтаксичні виражальні засоби і стилістичні прийоми є не парадигматичними, але синтагматичними засобами. І. Р. Гальперін тут говорить про те, що структурні елементи мають своє значення і це значення може впливати на лексичне значення. Критеріями для класифікації синтаксичних стилістичних прийомів є:

- розташування частин висловлювання;
- тип зв'язку між частинами;
- використання розмовних конструкцій;
- перенесення структурного значення.

За принципом розташування частин висловлювання виділяють прийоми: *інверсії, відособлених конструкцій, паралельних конструкцій, хіазму, повтору, перелічення, саспенсу, клімаксу, антитези*. За типом зв'язку виділяють прийоми *асиндетону, полісиндетону, зв'язку відсутності речення*. Фігури, об'єднані певним використанням розмовних конструкцій: *еліпсис, апозіопезис* (переривання висловлювання), *питання з оповідним порядком слів, реалізоване мовлення* (вимовлене чи внутрішньо реалізоване мовлення). Принцип перенесення структурного значення включає такі фігури: *риторичні питання, літоти* [63].

Така класифікація не є вичерпною, оскільки викликає багато запитань, адже поділ прийомів і засобів на лексичні і синтаксичні не є достатнім: деякі прийоми можуть об'єднувати у собі ознаки, як лексичної так і синтаксичної груп, зокрема антитеза, клімакс, перифраз, іронія тощо. Відповідно, не можна класифікувати усі випадки вживання еліпсису, апозіопезису чи реалізованого мовлення як розмовні конструкції.

Методика Ю. М. Скребнева демонструє комбінацію принципів парадигматичного і синтагматичного поділу Дж. Ліча і порівневий підхід Гальперіна. У нього з'являється парадигматична і синтагматична фонетика, морфологія, лексикологія, синтаксис і семасіологія.

Парадигматична фонетика описує фонографічні стилістичні особливості тексту. Часто письменники вдаються до графічних способів відтворення фонетичних особливостей індивідуального мовлення чи діалекту. Таке нестандартне написання називається «графоном» [158]. У попередньому розділі, описуючи такі ситуації, ми вживали загальний термін на позначення ідіостилю письменника на фонетичному рівні – ідеостиль. Графічними засобами для підкреслення таких фонетичних характеристик тексту, як висота звуку, наголос та інші мелодійні особливості є *курсив, великі літери, повтор літер, ономапія* (звуконаслідування).

Парадигматична морфологія досліджує стилістичний потенціал граматичних форм, які Ліч називає девіантними. З усього ряду морфологічних форм автор вибирає найменш очікуваний варіант, що додає йому деякої стилістичної конотації. Використання граматичної категорії числа, теперішнього часу на фоні подій нарративу у минулому, використання категорії роду (персоніфікація, деперсоніфікація) (країни – жін. р., чоловічі риси – чол. р., назви транспортних засобів – ж. р.) є яскравими прикладами цього типу виражальних засобів.

Парадигматична лексикологія поділяє англійський вокабуляр на нейтральний, позитивний і негативний прошарки. Позитивний прошарок лексики охоплює *поетичну, офіційну, професійну* лексику. *Книжна лексика* й *архаїзми* займають особливе місце серед позитивних слів, оскільки їх можна віднайти у будь-якій групі (поетичній, офіційній, професійній). Нейтральна лексика слідує без додаткової декомпозиції і негативна лексика, яка поділяється на: *розмовну, неологізми, жаргонізми, сленгізми, okazіоналізми, вульгаризми*. Особливої уваги заслуговують *терміни*, оскільки їх стилістична функція відрізняється в залежності від типу мовлення. У непрофесійних сферах (художня проза, газетний

текст) спеціальні терміни асоціюються з соціально престижними професіями і тому маркуються як позитивні. З іншого боку, використання непопулярних термінів, невідомих середньостатистичному мовцю, демонструє претензійну манеру мовлення, відсутність смаку, такту.

Парадигматичний синтаксис охоплює поняття парадигми речення і враховує завершеність структури речення, комунікативні типи речень, порядок слів і типи синтаксичного зв'язку. Парадигматичні синтаксичні засоби вираження згруповані згідно з цими чотирма типами:

Завершеність структури речення: еліпсис, апозіопезис, одночленні номінативні речення, повтор частин речення, синтаксична тавтологія, полісиндетон.

Порядок слів: інверсія членів речення.

Комунікативні типи речення: квазістверджувальні речення (Isn't it too bad?), квазіпитальні речення (Here you are to write down your age and birthplace), квазізаперечні речення (Did I say a word about the money?), квазінаказові речення (Here!, Quick!).

Типи синтаксичного зв'язку: відособлення, вставні елементи, асиндетична сурядність і підрядність.

У парадигматичній семасіології всі фігури поділені на дві групи: *фігури кількості і фігури якості*. Досліджуючи фігури *кількості*, до уваги береться або переоцінювання ситуації, або ж її недооцінювання: *гіпербола, мейозис (зменшення, літота (заперечення заперечення))*. Фігури *якості* враховують три типи перейменувань:

- перенесення, що базується на реальному зв'язку: *метонімія (синекдоха, перифраз: I'm all ears; Hands wanted; і його варіації евфемізм і анти-евфемізм);*

- перенесення, що базується на подібності (а не на зв'язку): *метафора*. Це прийом, який може охоплювати слово, частину речення, чи все речення. Іноді, витвори мистецтва розглядаються як метафоричні. Метафора може бути *простою (She is a flower) чи розгорнутою (This is a*

day of your golden opportunity, Sarge. Don't let it turn to brass. (Pendelton). У межах розгорнутої метафори розглядають також **катахрезу**, яка полягає у несумісності частин розгорнутої метафори, додаючи комічного ефекту: *Праве крило фракції розбилося на кілька струмочків*. До інших різновидів метафори, за Ю. М. Скребневим, належать: **алюзія** – посилення на відомий історичний, літературний, міфологічний чи біблійний персонаж чи загальновідомому подію: *It's his Achilles heel*; **персоніфікація** – приписування людських якостей неживим предметам: *How soon hath Time, the subtle thief of youth, Stol'n on his wing my three and twentieth year!* (Milton); **автономазія** (див. визначення вище): *Brutus, Don Juan, Mr. Noble Knight, Duke the Iron heart*; **алегорія** – виражає абстрактні ідеї за допомогою конкретних образів: *The scales of justice*. Алегорія не є винятково стилістичним терміном, вона знаходить своє застосування і в мистецтві, зокрема таких його формах як живопис, скульптура, танець, архітектура;

- перенесення, що базується на контрасті, коли два об'єкти протиставляються на словниковому і контекстуальному рівнях: **іронія** (кепкування у вигляді похвали).

Ю. М. Скребнев поділяє іронічне висловлювання на експліцитне (ситуативна іронія) та імпліцитне (асоціативна іронія) (див. п. 2.2. Критерії виокремлення типології комічного та засобів їх вираження). В цілому, іронія використовується з метою критичного оцінювання і загальна схема її реалізації є: *похвала замість осуду*. Її реалізації у зворотному порядку є досить рідким явищем, однак у такому випадку вона носить назву **астейзм**: *Clever bastard, Lucky devil!* Однією із найпотужніших технік досягнення іронічного ефекту є суміш реєстрів мовлення: високопарний стиль у випадку тем із соціальних низів чи навпаки.

Синтагматична фонетика вивчає просодичні зв'язки, тобто взаємодію звуків мовлення, інтонації, наголосу у реченні, темпу. До таких стилістичних прийомів і виражальних засобів належать: **алітерація** – повторення початкових приголосних у двох чи більше словах, що стоять у близькій послідовності: *Last but not least*.

Алітерація спершу була популярна у поетичному жанрі, потім розповсюдилась на прозу, згодом стала популярною технікою для створення заголовків, слоганів, назв: *Pride and Prejudice* (Дж. Остін). Сьогодні алітерація є одним з найулюбленіших прийомів створення мови реклами; **асонанс** – повторення наголошених голосних (типова для поезії); **парономазія** – використання слів схожих за звучанням, але різних за значенням з евфонічним ефектом: *And the raven, never flitting, still is sitting, still is sitting* (Е. По); **ритм** – чергування сильних і слабких сегментів (повтор наголошених і ненаголошених складів у поетичному тексті) і **розмір** – різні комбінації наголошених і ненаголошених складів (ямб, дактиль, хорей тощо); **рима** – акустичне співпадіння наголошених складів наприкінці рядка поетичного твору.

Синтагматична морфологія вивчає можливість створення стилістичного ефекту засобами граматичних форм: монотонний повтор морфем чи частий повтор морфологічних значень у різному вираженні.

Синтагматична лексикологія вивчає зіставлення «слово-контекст» і повинна розглядатися індивідуально на прикладі окремого тексту, оскільки кожен текст є унікальним у своєму виборі слів. У зв'язку з цим виникають нові стилістичні терміни: стилістична іррадіація, гетеростилістичні тексти тощо [256].

Синтагматичний синтаксис займається дослідженням використання речень у тексті, зокрема синтаксичні повтори, серед яких зазначимо: **паралелізм** – структурний повтор речень (поезія); лексико-синтаксичні прийоми: **анафора** – однаковий початок кількох речень чи перших елементів; **епіфора** – однакові елементи зустрічаються наприкінці речень, абзаців, розділів, строф; **фреймінг** – повтор елементів на початку і наприкінці речення, абзацу, строфи; **анадиплосис** – останній елемент першого речення повторюється на початку наступного речення, абзацу, строфи; **хіазм** – дві паралельні синтаксичні конструкції містять зворотній порядок їх членів.

Синтагматична семасіологія розглядає семантичні зв'язки на рівні всього тексту. Ю. М. Скребнев в межах синтагматичної семасіології виділяє: *фігури тотожності, фігури нерівності, фігури контрасту. Фігури тотожності:*

порівняння – на основі схожості, подібності двох об’єктів; **синонімічна заміна** – використання синонімів чи синонімічних фраз для уникнення монотонності чи як ситуативні заміники: *He brought home numberless prizes. He told his mother countless stories* [345]; **фігури нерівності: уточнювальні синоніми** – синонімічний повтор для надання характеристики різним аспектам одного референта: *You undercut, sinful, insidious hog* (О’Генрі); **клімакс** – градація емпатичних елементів, що поступово підсилюються: *What difference if it rained, hailed, blew, snowed, cycloned* (О’Генрі); **анти-клімакс** – зворотна градація, коли замість кількох елементів із зростаючою інтенсивністю з’являється контрактивний елемент, що вносить комічний ефект; **зевгма** (тлумачення див. вище); **гра слів** (тлумачення див. вище); **прихована тавтологія** – семантична відмінність формально тотожних частин речення, де повтор символізує різну інформацію у кожній з двох частин: *For East is East, and West is West...* (Kipling); **фігури контрасту: оксиморон** – логічна колізія несумісних слів: *живий труп, новаторські традиції*; **антитеза** (тлумачення і приклад див. вище) [256, с. 100].

У представлених класифікаціях демонструються різні підходи до створення ієрархії практично одного й того ж матеріалу. Незважаючи на деякі неточності і протиріччя, вони відображають успішні спроби опису стилістичних прийомів і виражальних засобів і дають можливість досліджувати і пояснювати лінгвістичну природу стилістичної функції. Ми у своєму подальшому дослідженні будемо спиратися на класифікацію, запропоновану Ю. М. Скребневим, оскільки вважаємо її практично вичерпною для лінгвостилістичного аналізу досліджуваного нами художнього твору та його екранізацій. Детально вивчивши цю класифікацію, ми зобразили її схематично, що можна побачити у Табл. 1 Додатку А. Зважаючи на відсутність у описаній класифікації деяких визначальних для нашого дослідження стилістичних прийомів, ми внесли їх до таблиці, орієнтуючись на власне міркування і теоретичне знання. Так, риторичні питання було віднесено до парадигматичного синтаксису, зокрема, до комунікативних типів речень, синекдоху, перифраз, евфемізм – до фігур якості парадигматичної семасіології у рамках метонімії.

Аналіз мови художніх творів здавна здійснювався також з поділом стилістичних засобів на *зображальні* (тропи: метафора, метонімія, гіпербола, літота, іронія, перифраз тощо) і *виражальні* (фігури мовлення: інверсія, риторичне питання, паралельні конструкції, контраст тощо). На сучасному етапі розвитку лінгвостилістики існує думка, що зображальні засоби можна характеризувати як парадигматичні, оскільки вони базуються на асоціації вибраних автором слів і виразів з іншими, не представленими у тексті словами. Виразальні засоби є синтагматичними, оскільки вони базуються на лінійному розташуванні частин.

Поруч з мовними виражальними і зображальними засобами варто згадати *тематичні* стилістичні засоби. Темою є відображення у літературному творі вибраної ділянки дійсності [8, с. 89-91]. У сучасній науці виник новий підхід до трактування виражальних засобів, де основною стилістичною опозицією стає опозиція між нормою і відхиленням від норми. Ю. М. Скребнев запропонував для цього випадку терміни *традиційно позначальне* і *ситуативно позначальне*.

Аналіз існуючих класифікацій виражальних засобів мови і стилістичних прийомів дає можливість вибору потрібної ієрархії, виходячи з необхідності дослідження того чи того мовного матеріалу. Вибір самих стилістичних засобів може бути зумовлений мовним матеріалом художнього тексту, виокремленим для лінгвостилістичного дослідження, яким у нашому випадку є роман В. Теккеря «Ярмарок суєти» і його екранізації. Оскільки ж сам роман є прикладом іронічного ставлення письменника до філософської категорії буття у проявах, характерних для Англії початку XIX ст., важливим постає питання щодо з'ясування категоріального апарату комічного, в цілому, і іронії, зокрема.

2.2. Критерії виокремлення типології комічного та засобів їх вираження

Комічне відіграє в художній літературі особливу роль. Проте при своїй різноаспектності цей феномен залишається маловивченим. Існують численні спроби науковців дослідити окремі аспекти комічного. Але не існує чіткого

визначення поняття комічного. Названа проблема важлива і цікава для різних галузей сучасної філології, особливо для теорії і практики перекладу. Проте це питання виходить за межі цієї науки і насамперед переплітається з естетикою та психологією. Мабуть, саме тому існує багато теорій комічного, але жодної узагальненої, оскільки науковці підходять до дослідження цієї проблематики з різних сторін. Психологи намагаються визначити, як проходить процес сприйняття комічного в мозку. Естетика пояснює досягнення комічного ефекту моральними та естетичними нормами суспільства. Філологи розглядають мовні засоби та прийоми, що створюють комічний ефект [133, с. 171-174].

Питанням гумору, сатири та іронії присвячено багато мовознавчих і літературознавчих праць вітчизняних та зарубіжних дослідників. Проблеми реалізації цих категорій засобами мови досліджуються у дисертаційних дослідженнях [120; 189; 199; 228; 252; 261; 270; 283; 295; 296; 302] та статтях [178; 225; 226; 253].

Більшість згаданих праць має полемічний характер, оскільки автори не завжди чітко розмежовують поняття: гумор, іронія, сатира. Нерідко має місце двозначність і суперечливість у їх трактуванні, що призводить подеколи до неадекватності в тлумаченні художнього твору, диференціації у ньому гумористичних і сатиричних елементів, непослідовності в аналізі прагмастилістичних функцій певного мовного засобу, реалізації авторських інтенцій [296]. Тому, незважаючи на наявність значної кількості досліджень з окремих проблем гумору, іронії, сатири, все ж залишається відкритим питання про диференціацію цих понять. Зауважимо також, що дослідники розглядають переважно категорії гумору, іронії і сатири на прикладі творів визначних гумористів і сатириків, хоча гумористичні і сатиричні компоненти властиві не тільки гумористичним і сатиричним творам; вони можуть мати місце й у творах, які в загальній дискурсивній структурі тексту не є гумористичними.

Першим з видатних філософів, хто приділив увагу дослідженню комічного, був Платон, хоча він засудив це явище, тому що вбачав у його підґрунті злобу та ненависть. Пізніше до цього питання звернувся Аристотель. Він першим ввів

поняття ефекту неочікуваності, яке знайшло свій розвиток лише за часів Канта та Шопенгауера. До проблеми комічного звертались Томас Гоббс і Герберт Спенсер, Зигмунд Фройд і Анрі Бергсон, Джон Локк і Михайло Бахтін.

У другій половині ХХ століття це питання досліджували Ю. Борєв [32], Д. Ніколаєв [208], Б. Дземідок [87] та інші.

Комічне це категорія естетики, що виражає у формі висміювання історично зумовлену невідповідність певного соціального явища, діяльності та поведінки людей, їх традицій і звичаїв об'єктивному плину речей і естетичному ідеалу прогресивних громадських сил [2, с. 391]. Варто розмежовувати поняття виду комічного і засобу комічного. До видів комічного відносять *гумор*, *іронію* та *сатиру*.

Гумор визначається як особливий спосіб відображення явищ дійсності, які уявляються комічними за допомогою засобів художньої творчості. Це особливий вид комічного, ставлення свідомості до об'єкта, що поєднує зовнішньо комічне трактування із внутрішньою серйозністю [9; 270]. Це зіставлення речей, деталей, предметів, при якому знаходить прояв комізм зображуваного.

Гумор суб'єктивно зумовлений. Його критерієм є не стільки предмет зображення, скільки ставлення автора до цього предмета. Гумористичний сміх виникає тоді, коли мовиться про соціально близьких автору людей, до чиїх вад він ставиться поблажливо, і в цьому полягає своєрідність гумору. Так, М. Федь вважає, що гумор ніби пробачає смішному його безглуздя [286]. Викривальна сила гумору зростає, коли автор спрямовує найсильніші удари проти тих суспільно-політичних умов і сил, жертвами яких є носій хиб.

Гумор оцінює речі серйозно, але аргументує комічно, закликаючи до всебічного аналізу явища, що висміюється. Дослідник гумору А. Щербина визначає його як “вдумливе, синтетичне світовідчуття”, “внутрішню серйозність”, що сполучається із зовнішньо комічним, насмішкуватим ставленням до дійсності [299]. Від сатири гумор відрізняється м'якою, стриманою тональністю сміху, хоча цей сміх і не беззубий.

Інший зміст і цільова настанова поняття “сатира”. Це негативне переосмислення об’єкта зображення і критики, яке завершується сміхом, специфічний спосіб художнього відтворення дійсності, що розкриває її як неспіввідносну з ідеалом [312]. Сатиричне висміювання безжальне, гнівне, уїдливе, виникає тоді, коли ставлення автора до дійсності чи до деяких її аспектів вороже, або коли йдеться про соціально чужі і ворожі автору явища та сили. У. Браун визначає суть сатири як невідповідність між існуючою ситуацією (як її бачить сатирик) і такою, якою вона повинна бути відповідно до почуття справедливості у читача [309]. На ставлення автора до дійсності, що зображується, звертає увагу і Д. Сазерленд. Він зазначає, що мотиви, які ведуть до сатири, можуть змінюватися, але можна виділити один постійний: сатирик майже завжди людина, чутлива до прірви між тим, що могло б бути і тим, що є в дійсності. Він прагне виправити помилку і виправити чи покарати порушника [336].

Сатира заперечує, розвінчує об’єкт висміювання, оскільки виникає з почуття презирства, обурення, гніву. Сатиричний сміх наступальний, він прагне знищити те, що стоїть на його шляху. Але, разом з тим, сатира це не тільки нищівний сміх, але й організуючий, оскільки, знищуючи ті чи ті сили, дає дорогу силам, що повинні боротися з ними. У сатиричному творі позитивний герой повинен принижувати сили зла, ставити їх у таке становище, при якому виявилася б їх неспроможність реалізуватися [208].

Зображаючи негативні явища життя, сатира здебільшого досягає такого ступеня емоційного підйому, коли висміювання межує з ненавистю і гнівом, викликаючи почуття жаху. Це дало можливість багатьом дослідникам висловити думку про те, що сатира тісно поєднується з трагедією, стикаючись з цим жанром [189; 286]. Трагедія і комедія, на думку А. Фаулера, завжди поруч у сатиричному відображенні життя, тому багато сатиричних творів можна розглядати як гібриди [315].

Ми поділяємо думку О. Б. Шонь та інших дослідників про те, що відмінність між гумором і сатирою – чинник лінгвістичного та

екстралінгвістичного змісту, що знаходить прояв у дискурсній структурі творів, у засобах їх мовної репрезентації та екстрамовної прагматики, переважно соціальної, психологічної чи політичної орієнтації. Однак, як правильно зазначає О. Титаренко, сприйняття смислу сатиричного чи гумористичного завжди містить певну долю суб'єктивності [270], тому не завжди можливо провести між ними чітке розмежування.

Іронія у широкому розумінні означає кпин або нищівний скепсис, перевагу чи поблажливість, зумисне приховані, але визначальні для загальної тональності чи навіть пафосу твору і організації усієї його образної системи. Від гумору іронію, як відомо, відрізняє “прихованість” її під маскою серйозності (а в'їдлива, зла іронія – сарказм – є ближчою до сатири). Спільним же у них є те, що все це види комічного.

З розвитком людського суспільства змінювались уявлення людини про світ, її ставлення до життя і усвідомлення своєї ролі в ньому, а отже спосіб мислити і висловлювати свою думку. Так, філософський підхід стародавніх греків відобразився на їх уявленні про іронію як про філософсько-логічний прийом, риторика зіграла важливу роль у визначенні іронії як риторичного прийому у Середні віки, романтична свідомість визначила поняття іронії як змістову категорію, пов'язану зі світоглядом та естетикою авторів. І, нарешті, ХХ ст. розглядає іронію як найширший і найвільніший від всілякого моралізаторства погляд на дійсність, що призводить до розуміння іронії як іронічного бачення світу на початку ХХІ ст. Іронія не чисто мовне явище, вона певною мірою зумовлена менталітетом, національним характером, індивідуальним темпераментом та іншими факторами [97, с. 169-170].

Об'єднувальним стрижнем усіх компонентів комічного є сміх, джерела якого є різними за своїм характером і спрямуванням. У цьому полягає основа розмежування структури категорії комічного не лише на види, але й на форми вираження: пародію, бурлеск, гротеск.

Багато дослідників намагаються розмежувати гумор, іронію і сатиру. Вважається, що гумор і сатира – це полюси сміху, а між ними цілий світ відтінків

комічного. В основі і гумору, і сатири лежить особлива форма естетичного ставлення до дійсності комедійна форма. Ю. Б. Борєв дає визначення поняттям гумор і сатира: слово «гумор» вживається, по-перше, у значенні «почуття комічного. У цьому значенні сатирик не може обійтись без гумору. Друге значення – добродушне кепкування; у цьому значенні, гумор – один із відтінків сміху і відрізняється від іронії, сатири та сарказму. Слово «сатира», як і «гумор» також має два значення. В одному значенні – це певний вид художніх творів, в іншому – особливий вид сміху, його відтінок, особливий вид емоційного гострокритичного ставлення [32, с. 80].

Літературний енциклопедичний словник так визначає сутність понять іронії, гумору і сатири: у синкретичному сміху закладено багато видів комічного, що згодом відокремлюються у процесі розвитку культури. В іронії смішне приховується під маскою серйозності з переважанням негативного ставлення до предмету; в гуморі – серйозне під маскою смішного, з переважанням позитивного ставлення. Викривальний сміх сатири, предметом якого є вади відрізняється відкрито негативним тоном оцінки [366].

Звичайно ж, іронія має багато спільного з гумором, але ці поняття не варто змішувати. Гумор завжди викликає сміх. Смішне – це несподіване зіткнення між позитивним і негативним. Однак функція іронії не обмежується створенням комічного ефекту. Іронія може не містити жодного натяку на гумор, виражаючи роздратування, обурення, гіркоту, неприязнь та інші почуття, далекі від бажання жартувати [97, с. 22]. Мета іронії – не смішити чи розважати, а навпаки – підкреслити серйозність, іноді трагічність ситуації. Виходячи з цього, О. Ф. Лосєв поділяє іронію на доброзичливу, глузливу та сарказм [182, с. 73].

Т. Ф. Лимарьова дотримується думки, що сміх у гуморі і сміх у сатири полярні за своєю спрямованістю, а сміх в іронії розташовується між цими полярними точками і тяжіє більше до гумористичного сміху, а ніж до сатиричного сміху [165, с. 16-17].

Іронію часто звинувачують у пасивності, споглядальності, особливо порівняно із сатирою, але це звинувачення не завжди є обґрунтованим. Звичайно,

іронія є менш агресивною, більш інтелектуальною, аполітичною, але не менш критичною, ніж сатира. Теза про те, що сатира завжди пропонує шлях зміни світу, а іронія цього не робить розкривається вповні у досліджуваному нами романі. С. І. Походня визначає різницю між сатирою та іронією у способі вираження оцінно-критичного ставлення до світу. Автор вважає, що іронія може бути набагато результативнішою, як засіб впливу, оскільки вона у змозі виразити ширшу гамму почуттів, емоцій, вона менш прямолінійна, більш гнучка, ніж сатира [224, с. 4].

В якості моментів, що наближають іронію до сатири називають те, що обидві вони, на відміну від гумору, виражають несхвалення і критику, мають яскраво виражений емоційний характер [340; 87]. Відмінні ж риси, на думку С. І. Походні, проявляються у способі виявлення суб'єктивно-оцінної модальності: якщо сатира робить це відкрито, то іронія виявляє модальність у прихованій формі [224, с. 5].

Ні протилежність вираження змісту, ні глузливий тон не є обов'язковими атрибутами іронії. Іронія не є різновидом комічного: її співвідношення з гумором та сатирою – це перетин смислових полів. Основна функція іронії – корегувальна. Втілюючи авторський філософсько-естетичний ідеал, іронія у художньому тексті проникає на всі його рівні і прошарки. Найвищі рівні прояву іронії – метатекстовий та інтертекстуальний [112, с. 15].

Іронія є одним із найважливіших засобів гумору, сатири, гротеску. Існує багато визначень і, відповідно, трактувань терміну «іронія», адже саме поняття розглядається як з точки зору естетики, так і літературознавства та лінгвістики. Енциклопедія «Українська мова» дає таке визначення поняттю «іронія»: «Іронія – різновид антифразу, троп, де з метою прихованого глузування або для легкого доброзичливого жарту мовна одиниця з позитивно-стверджувальним (в широкому розумінні) значенням, конотацією або модальністю вживається з прямо протилежними характеристиками» [377].

Іронія є також одним із засобів вираження комічного, яка поряд з гумором та сатирою є вираженням стилістичної оцінки. Отже іронія, з одного боку, є

стилістичним засобом, який виражає насмішку і лукавство, з іншого, це – вид комічного (гумор та сатира), ідейно-емоційна оцінка, прообразом якої слугує стилістична іронія [367, с. 201].

У художньому творі іронія є одним із основних елементів вираження безпосередньо авторської думки, засобом реалізації суб'єктивно-оцінної модальності і, таким чином, засобом реалізації авторської позиції. Іронія відіграє визначну роль, оскільки вона надає твору певного додаткового змісту, конкретного стилістичного забарвлення та віддзеркалює незадоволеність автора навколишнім світом. Реалізація іронічного змісту в художньому творі нерозривно пов'язана зі здатністю мовних одиниць набувати конотативного й асоціативного значення в контексті. Таким чином, іронічний зміст залежить від способу організації тексту.

Категорія іронії досить детально аналізується у працях зарубіжних лінгвістів [309; 316; 321]. Іронію переважно тлумачать як вид дискурсу, ліричного, наративного чи драматичного, який має на меті відобразити приховане значення, що відрізняється, а часто є протилежним до явного. Деякі дослідники звертають увагу на спільні риси іронії і парадоксу, наголошують, що іронія і парадокс “знають, що в ідола глиняні ноги”, але іронія говорить про це, а парадокс активізує до певних дій, розумових операцій [316]. Спорідненість іронії та алегорії простежує М. Квілліген, вважаючи, що іронія, як і алегорія, встановлює складні стосунки між читачем і критичним або самокритичним оповідачем. Ці стосунки полягають у тому, що для адекватного декодування іронії читач повинен пристосувати своє сприйняття до чогось більшого, ніж до того, що, як йому здається, має на увазі оповідач [331].

У дослідженнях зарубіжних лінгвістів іронію традиційно поділяють на вербальну іронію (*verbal irony*), що створюється засобами мови, іронію обставин або ситуацій (*irony of circumstances or irony of situations*) – невідповідність між тим, що є, і тим, що відбувається, на думку персонажа, драматичну іронію (*dramatic irony*) – невідповідність між тим, що знають читачі і тим, що знають персонажі та іронічне бачення (*ironic vision or ironic point of view*) – невідповідність між автором і оповідачем [316; 340].

С. І. Походня за засобами і умовами реалізації розрізняє *асоціативну* та *ситуативну* іронію. Ситуативна іронія виникає внаслідок контрасту між ситуативним контекстом і прямим значенням слова, словосполучення і речення та реалізується у мікро- та макроконтекстах (у межах речення і абзацу). Це такий тип іронії, який відчувається у тексті одразу. Ситуативна іронія створюється за рахунок використання великої кількості стилістичних прийомів на різних рівнях, засобів вираження іронії у тексті:

- на лексичному рівні – мовні одиниці, що відносяться до розмовного стилю мови, в тому числі вульгаризми, варваризми, а також метафори, метонімії, гіперболи;
- на синтаксичному рівні – різноманітні типи повторів, а також зевгма, оксиморон, каламбур, риторичні питання, вставні та видільні конструкції;
- на лексико-семантичному рівні – епітети, образні порівняння, антитеза, гра слів тощо [224].

За допомогою цих засобів створюється подвійна структура контексту – з одного боку, змальовування ситуації, а з іншого – її коментування та оцінка автором чи персонажем. Як правило, цей тип іронії залежить від контексту, що рідко виходить за межі абзацу.

Асоціативна іронія є більш складною і значимою. Вона реалізується в мегахконтексті (у межах усього тексту). Асоціативна іронія створюється на текстовому рівні внаслідок використання ситуативного повторювання (ретроспекції) в поєднанні з іронічною алюзією, а також гротеском, абсурдом.

Стилістичний ефект залежить від повідомлення та наміру автора і відрізняється за силою та забарвленням. Іронічний, гумористичний і сатиричний ефект завжди базується на контрасті, хоча прийоми, які допомагають досягти його не обов'язково мають в основі контраст (напр., гіпербола, літота, алюзія, перифраз, метафора тощо). Пропонуємо розглянути деякі з основних технік досягнення вербальної іронії:

- похвала через докір (чи навпаки), що означає протилежне тому, що говориться;
- мінімізування позитивних якостей, перебільшення негативних якостей;
- контраст між стилем і текстовою дійсністю, тобто використання невідповідного стилю у певних ситуаціях;
- інтерполяція комічного у трагічній оповіді;
- змішування формальної мови і сленгу;
- використання ізольованих прикладів у якості типових;
- цитування відомих осіб задля досягнення ситуативної мети;
- алюзивна іронія: специфічні алюзії на людей, ідеї, ситуації, які дисгармонують з об'єктом іронії;
- конотативна амбівалентність: одночасна присутність несумісних, але доречних конотацій.

Досліджуючи всі можливі прояви комічного варто згадати також і *сарказм*. Сарказм (від грець. *sarkadzo* – рвати, терзати) – надрізка й уїдливе глузування, найвищий ступінь іронії. Сарказм, як і будь-який гумористичний прийом, базується на іносказанні, але на відміну від інших видів комічного часто не маскує другий план, а відкрито демонструє у тексті негативну оцінку. Сарказм широко використовується як ораторський прийом, оскільки він пройнятий обуренням, незгодою, на відміну від спокійнішої іронії [179].

Серед стилістичних засобів, що найчастіше використовуються для досягнення комічного ефекту можна назвати: *порівняння, зевгму, оксиморон, вульгаризми, варваризми* (екзотична лексика), *метафору, метонімію, гіперболу, вставні слова* (вставні елементи), *риторичні питання, антитезу, епітет*.

До інших засобів створення іронічного, а отже, комічного ефекту належить гра слів. *Каламбур* – це стилістичний прийом, що базується на лінгвістичній двозначності (полісемії, омонімії чи фонетичній подібності) для досягнення ефекту комічного [201, с. 197-198]. Застосовуючи такий прийом, автор

намагається показати не очевидне, а приховане. Ще одним стилістичним засобом вираження іронії є *парадокс*, тобто, судження, що розходиться із загальноприйнятою традиційною думкою. У художньому тексті парадокс служить засобом характеристики персонажа, якщо він звучить з його вуст [115, с. 127].

Повтор також вважається потужним засобом досягнення іронічного та комічного ефекту, оскільки з кожним новим згадуванням слово може набувати ще більшої виразності та додаткового значення. Використання *цитат* як прихованих, так і явних, перетворюючи їх на штампи, є ще одним із способів зображення дійсності з іронічним відтінком [224]. *Змішування стилів* часто пов'язується з цитуванням та алюзіями. Поєднання в одному контексті слів і виразів з різних стильових прошарків надає комічного ефекту висловленому, оскільки відбувається протиріччя між внутрішнім та поверхневим змістом зазначеного.

Дослідження мови твору В. Теккерей «Ярмарок суєти» довело, що для створення комічного автор не зловживає введенням смішних епізодів, активно використовує виражальний потенціал англійської мови, її асоціативні можливості. Комізм його роману не лише ситуативний, а й вербальний. Стилiстична основа комічного зображення – різкий контраст, що викриває протиріччя видимості й суті.

В. Теккерей використовує різні лінгвістичні засоби комічного, залучаючи практично всі текстотвірні одиниці: на рівні слів, фраз, речень, фрагментів. Варто говорити про циклічність комічного в текстах письменника. Взагалі, справедливо можна стверджувати, що В. Теккерей використовує майже всю палітру комічного: від м'якого ненав'язливого гумору до викривальної сатири, парадоксу чи гротеску, але найулюбленішим засобом комічного у В. Теккерей є іронія у найрізноманітніших її проявах. Тут варто також пригадати так звану „лейтмотивну іронію”, актуалізація якої відбувається на основі знання всього художнього тексту [254, с. 36].

Отже, більшість дослідників погоджуються, що іронія, як і гумор, і сатира – особливий вид сміху, його відтінки, особливий тип критичного ставлення до дійсності. Але, якщо раніше іронію трактували як допоміжний засіб сатири, або ж

як один із різновидів комічного, то сьогодні з'являються концепції, що підкреслюють особливу роль іронії як способу відображення авторського сприйняття світу. Ці концепції дозволяють чітко розмежувати поняття іронії і сатири. Якими ж стилістичними засобами послуговуватися при іронічному зображенні авторської картини світу залежить від самого письменника.

Наступний підрозділ присвяtimo висвітленню питання художньо-стилістичної своєрідності роману В. Теккерея «Ярмарок суєти», який є квінтесенцією іронічного ставлення письменника до навколишньої дійсності, що вербалізується стилістичними засобами і прийомами.

2.3. Художньо-стилістична своєрідність роману В. Теккерея «Ярмарок суєти»

Роман В. Теккерея «Ярмарок суєти» є одним із найдовершеніших здобутків світової літературної класики, увійшовши до сотні найкращих художніх творів усіх часів і народів за численними переліками та класифікаціями літературних джерел. Саме тому і було вирішено зупинитися на проблематиці лінгвостилістичного дослідження цього твору у перекладацькому аспекті.

Досліджуючи питання адекватності перекладу назви роману: «Ярмарок суєти», знаходимо доказ того, що слово «марносластво», яке з'являється у складі назви роману замість «суєти» у працях багатьох літературних критиків є нічим іншим, як російською калькою. Пропонуємо ознайомитися з роздумами Святослава Караванського з цього приводу: *Марносластво* чи порожній гонор? «Слово марносластво канонізовано як українське, і його заохочували вживати в УРСР. Тож і в підоглядних текстах воно присутнє: «Пиха і марносластво правили його почуттями».

Але це неживе слово, його змавповано з російського книжного слова *тщеславие*. У народі кажуть гординя, порожній гонор, чванливість. Сказати можна і честолюбство – слово зрозуміле, бо походить від слова честолюб з великої родини -любів: грошолуб, самолюб, користолюб. Слова ж марнославо, що від

нього мало би утворитися марнославство, немає в нашій мові. Виходить, що марнославство – байстрюк, безбатченко. Книжне, важке слово» [361].

Однак для безапеляційного доказу безальтернативності вживання варіанта *суєта́* у назві роману і далі у його тексті знаходимо тлумачення цього слова: життєві дрібниці та їх оцінка як незначних, мізерних, не пов'язаних із справжніми цінностями життя: *Усяке багатство, усяка слава – усе воно суєта суєт: і шабля, й булава з бунчуком поляжуть колись поруч із мертвими кістками* (П. Куліш); *Суєта суєт і все в світі марнота, – тихенько сказав дяк і заплющив око. – А що ж не марнота, отче? – Любов до людини – добрі діла вічні* (М. Лазорський); *От тягнеться він до непевного карбованця, до потаємних підземних скарбів, а не тямить, що все це суєта суєт* (М. Стельмах) [379]. Виходячи з такого тлумачення, доцільно залишити варіант перекладу О. Д. Сенюк «*Ярмарок суєти*», оскільки інтерпретація другого слова у назві цілком відповідає задуму письменника щодо розкриття *суєтності* людського буття.

Розкриваючи тему художньої своєрідності роману, необхідно відзначити історичні реалії часу, коли відбувалися події у романі – Англія середини ХІХ ст., які значно вплинули на сюжетно-композиційну картину роману. Тогочасна Англія стала першою класичною буржуазною країною, де великий капітал витісняв з економічної сфери впливу дрібних виробників. Аристократія ж ще натхненніше почала боротися за свої права, таким чином, закріпивши тяжкий стан народних мас ще й політичним безправ'ям.

«*Ярмарок суєти*», найкращий твір В. Теккерея, не можна збагнути без урахування як попередніх його книг, так і публіцистики письменника, яку він писав одночасно з романом у 1847 – 1848 рр. Його нариси, статті та вірші цього періоду утворюють художньо-публіцистичний цикл, присвячений чартизму, ірландському національно-визвольному рухові, лютневій революції у Франції. Порівняння циклу з романом засвідчує, що письменник відгукувався як на «вічні» проблеми буття, так і на найактуальніші проблеми сьогодення. Його роман поставав з самих «низів» літератури – з нарисів, замальовок, карикатур, малюнків з підписами. У результаті був створений оригінальний жанр сатирично-

гумористичного епічного роману, що увібрав усі улюблені письменником жанри – есе, комічну новелу, вірш, малюнок, пародію, байку, жанрову сцену і т.п.

Важливо зазначити також художні передумови створення роману. Глибинні витоки шедевр В. Теккерей – у фольклорі, середньовічному «Видінні про Петра Пахаря» В. Ленгленда, у фарсах, театрі Панча, в алегоричному оповіданні Джона Беньяна «Шлях паломника» (1678). У «Ярмарку суєти» відчутна сатирична традиція художньої прози вісімнадцятого століття – традиція вчителів і попередників Теккерей – Свіфта, Аддісона, Смоллета і Філдінга.

«Ярмарок суєти» позначений синтезом історичного та сучасного роману. Минуле, теперішнє та майбутнє є рівними для автора перед лицем гри фатуму. Саме тому В. Теккерей іронічно зближує у романі далеке та близьке, велике та мале, героїчне та побутове. Спираючись на думку Ф. де Ларошфуко про те, що люди можуть бути «відважними від боягузтва», письменник подає парадоксально «перекручене» розташування розділів про Ватерлоо, коли військові епізоди стають лише невеликим доважком до розлогих тилкових сцен, які сатирично змальовують паніку, страх, інтриги тих, хто наживається на перемозі чи поразці Наполеона. Сама битва уподібнюється до хлоп'ячої бійки, а імператор порівнюється з маріонеткою. В. Теккерей називає Наполеона «найясновельможнішим статистом».

Експериментально-ігровий підхід до історії та побуту у романі передається й образом автора-оповідача, який виконує функції блазня-актора, а також режисера лялькового спектаклю і коментатора подій. Цей персонаж влаштовує трюки і фокуси з перевдяганням героїв, втягує читача-глядача (у романі майже двісті авторських малюнків) в обговорення подій та героїв книги.

В. Теккерей винайшов абсолютно оригінальну форму. «Ярмарок» – це чітка і логічна структура, скріплена єдністю сатирико-песимістичного погляду В. Теккерей, за яким дві вади – суєтність і себелюбство – визначають характери і вчинки людей. [43, с. 15].

Роман В. М. Теккерей «Ярмарок суєти» це маніфестація художньої характеристики «театральності». Театралізація надає діючим особам роману універсального значення. В. С. Вахрушев вважає, що роман став для В. Теккерей

експериментальною сценою, на якій він поставив і розіграв трагікомічний спектакль Ярмарку Суети, а «романіст бачить життя в його конкретності й під знаком вічності [там само с. 15-30]. Ігровий підхід до літератури як один із найважливіших естетичних принципів В. Теккерея проявляється як на рівні жанрової форми, так і в системі образів, в авторських роздумах, у стилістичному оформленні матеріалу.

Наслідуючи традиції просвітницького роману, В. Теккерей, як режисер гігантського спектаклю, що розігрується на ярмарку, вибирає лялькаря. Лялькар – це всезнаючий автор XVIII ст., він створює сценарій і керує діями своїх акторів. Він починає і закінчує дію роману, з'являючись, крім того, й посеред сюжетної лінії оповіді. Проте, одночасно з лялькарем є автор, який подорожує разом зі своїми героями вулицями Лондона, Брюсселя. Автор – розумний, спостережливий, об'єктивний, точний, передбачливий, не забуває про деталі, які допомагають встановити істину.

Цілісність і епічний розмах досягнуті в романі завдяки продуманості і широті його задуму. Образ Ярмарку постає як символ, який містить не лише осуд марнотності земного існування, а й звеличення земних утіх. Сюжетним центром книги автор зробив одну з вічних тем світової культури – історію двох жінок, подруг і суперниць.

Найяскравішою, найефектнішою постаттю на цьому Ярмарку є Ребека Шарп, образ якої завдяки своїй багатовимірності і досі залишається джерелом різноманітних інтерпретацій. Вона показана як жива особистість і, водночас, як «маска», точніше, низка втілень, що їй передують, й узагальнення багатовікового філогенезу даного типу («павук», «змія», «лисиця», «сирена», «Клеопатра», «Клітемнестра» і т.п.). Теккерей не лише викриває свою героїню як бездушну авантюристку, а й відтворює драму талановитої людини, котра заради марнотної мети занпащає свій талант [там само].

Справжню «комедію помилок» (цю назву комедії В. Шекспіра В. Теккерей використав у тексті роману) переживають, по суті, усі персонажі роману – як негативні, так і позитивні. За висловом письменника, вони втягнуті у «вічний вир

горя і страждання». Але автор усім художнім ладом книги наче намагається перевести правила життєвої гри у творчий план, пропонує нам перетворювати життя на мистецтво і таким чином ушляхетнювати, одухотворювати його [42].

Сатиричний момент без елементів фантастики, але з присутньою помірною гіперболізацією суттєво загострює негативні якості героїв. Задля посилення сатиричного ефекту В. Теккерей використовував новаторський прийом включення в систему образів роману образ автора, який спостерігав за подіями, що відбувалися, а також надавав свої коментарі діям, вчинкам, судженням дійових осіб. Авторський коментар, його іронія допомагають виявити все комічне, жахливе, безглузде і жалюгідне, все, що відбувається на сцені театру маріонеток, посилює сатиричне звучання роману. У структурі образів гротеску немає, але є гротеск у ситуаціях. Серед мовних засобів, які характеризують описуваний роман, варто зазначити іронію, її найвищий рівень – сарказм, комічну побудову діалогів, оксиморон, комічні порівняння.

Так, наприклад, у сатирично-іронічному плані написані В. Теккереем батальні сцени й епізоди, що їм передують. Таким є і опис картин розважальних балів, і інших нескінчених розваг, до яких вдаються знатні пани у Брюсселі напередодні вирішальної битви. Та й сам лаконічний опис битви, а також в'їдливі зауваження про воєначальників є тому підтвердженням.

Автор засуджує вади тогочасного суспільства і через прізвища героїв, використовуючи промовисті (значущі) імена: наприклад, Кроулі – похідне від дієслова «*crawl*» – «плазувати, повзати» тощо. Іронією пронизані і власні імена членів цього багаточисельного сімейства, кожен з яких отримав ім'я на честь якогось політичного діяча, який верховодив у той час. Іронічний відтінок має навіть прізвище найпозитивнішого персонажа роману – полковника Доббіна: «*dobbin*» – «шкапа». За формою, власні імена ідентичні варіантам їхнього перекладу, котрі позначають риси, притаманні тому чи іншому персонажу. Ім'я повністю відповідає характеру героїв: *sharp* (прізвище Ребеки) – гострий, розумний, жорстокий, хитрий; ім'я лорда Саутдауна відповідає назві породи овець з південного Суссексу (*Southdown*); інформатор автора Том Івз (від дієслова

eavesdrop – підслуховувати); *sedly* (прізвище Емілії) – похідне від *sad* – сумний, невеселий, засмучений, пригнічений тощо. Є й німецькі запозичення, наприклад, про непохитність лорда Стайна ми дізнаємось відразу, вперше зустрівшись з ним на сторінках роману (від *stein* (нім.) – камінь). Таким чином власні імена вказують читачеві на основні риси персонажів роману, не використовуючи спосіб деталізованого опису. Використання письменником таких власних імен яскраво ілюструє й ставлення самого автора до вищезгаданих героїв. Щоправда у перекладі збережена форма промовистих імен, проте залишився поза увагою їхній зміст. Читачі роману в українському і російському його перекладах, як і глядачі екранізацій можуть лише здогадуватися про внутрішню форму цих промовистих імен.

Характерною особливістю стилю «Ярмарку» є те, що іронія простежується мало не в кожній фразі. Вона стала художнім вираженням авторського світогляду, його переконань. Саме завдяки такому художньому висвітленню подій та образів того часу (як відомо, деякі сучасники Теккерера впізнавали себе в його героях) ми можемо простежити лінію мислення самого автора.

Іронічна модальність стосується всього роману В. М. Теккерера і виступає і як контекстуальна, і як текстова категорія [42]. Контекстуальна іронія створює фон, при цьому має свої способи реалізації – мовні. Така іронія налаштовує читача на певне розуміння тексту, створює у читача враження про фонову картину тексту та відкриває іронічний погляд письменника на світ. В основі стилю В. Теккерера відчувуються традиції романтичної іронії: трактування творчості як гри, об'єднання трагічних і комічних елементів, високих і низьких. У романі історія спустилась з суспільної платформи до рівня людських, сімейно-особистісних відносин, де особливо чітко проглядається етичний аспект буття. Іронічні етичні оцінки письменника, а саме неприйняття будь-яких проявів позерства, фальші, штучності допоможуть читачам виокремити власні критерії добра і краси. Так, і в наш час роман В. Теккерера «Ярмарок суєти» не втратив гостроти свого звучання.

Теккерей не прагне до перебільшень, уникає способу гіперболізації. Він не схильний до крайнощів: людина в нього не може бути останнім злодієм чи,

навпаки, ідеалом. Герої зображуються такими, якими є переважна більшість пересічних чи непересічних коммонерів з усіма своїми позитивними і негативними якостями. Для нього важливо розкрити складність взаємодії різних сторін у характері людини, зрозуміти причини, що змушують її чинити так чи інакше. В. Теккерей був переконаний, що людина – це суміш героїчного і комічного, благородного і ганебного, що людська сутність є складною. Справа кожного письменника не догоджати натовпу, створюючи захоплюючі історії, а показувати людину у всьому її протиріччі, всій складності, неповторності.

Підзаголовок «Ярмарку суєти» – «Роман без героя». Задум письменника показати негероїчну особистість, особистість зі своїми вадами, недоліками, згубними вчинками поруч із звичайними людськими слабкостями – звичайну негероїзовану, позбавлену лицарського пафосу і надмірної романтизації образу людину, намалювати сучасні хиби верхніх прошарків середнього класу. Очевидно, саме тому, що в кожній людині поряд з достоїнствами живуть і вади, її недоліки, В. Теккерей і уникає називати будь-кого з дійових осіб свого роману героєм, людиною ідеальною у всьому. На думку письменника, таких людей у романі, та й у світі всіх часів загалом, не існує.

Тут варто зазначити, що перший переклад російською мовою було здійснено І. І. Введенським (1850р.). На той момент твір у його перекладі отримав назву «Базар житейської суєти», однак його переклад не можна назвати досконалим, оскільки він не є повністю адекватним. Під адекватним перекладом тут і надалі ми будемо мати на увазі правильне застосування лексико-фразеологічних, граматичних і стилістичних відповідностей. Адекватність – це широке поняття, яке охоплює діалектичний підхід до питання про характер точності перекладу і правильне розуміння самого поняття «точність». Поняття адекватності також враховує можливість замінів (за допомогою яких оригінал відтворюється в перекладі засобами іншої мови), які створюють той самий ефект і виконують ті самі функції. Звідси випливає, що поняття «адекватність» охоплює три компоненти:

- 1) правильне, точне і повне відтворення змісту оригіналу;

- 2) бездоганна правильність мови перекладу;
- 3) відтворення мовної форми оригіналу.

Усі три компоненти складають взаємозалежну єдність: порушення одного з них призводить до порушення інших [160].

Метод, який І. Введенський застосовував під час роботи над перекладами Діккенса, він мимоволі переніс на «Ярмарок» В. Теккерея. Часто іронія чи то, навіть, сарказм замінювались на простий жарт, додавалися веселі оповіді, опускалися вагомі деталі опису. Так порушувалась художня єдність прози письменника, сюжети якого – не детективно-пригодницькі, як у Діккенса, але психологічні за своєю суттю – особливо страждають від будь-якого механічного утиску. Крім І. Введенського «Ярмарок суети» російською мовою перекладали В. І. Штейн і Л. Гей. На сьогодні твір виходить російською мовою у перекладі М. Д. Дьяконова (1933р.), українською ж мовою роман переклала О. Д. Сенюк (1979р.), переклади яких і є предметом нашого лінгвостилістичного дослідження.

Аналізуючи якість вищезазначених перекладів, згадаємо слова П. Топера. Читацьке сприйняття, на його думку, – є найвищий аргумент у суперечці про те, хороший переклад чи поганий, але ж і читач є далеко не однорідний щодо своїх соціальних, вікових, професійних та інших характеристик. Ця обставина не надто релевантна для науково-технічного перекладу, натомість у художньому перекладі доводиться миритися з неминучістю існування різних поглядів, аргументів, дискусій, оскільки художній переклад – невід’ємна риса рівня розвитку літературного життя. Тому тільки довголіття перекладу є чи не єдиним критерієм його якості [273]. Довголіття перекладів М. Дьяконова і О. Сенюк визначає і підтверджує їхню цінність, унікальність і лінгвохудожню неповторність у відтворенні ідіостилю В. М. Теккерея на прикладі твору «Ярмарок суети», як квінтесенції його літературної творчості.

Наше дослідження художньо-стилістичної своєрідності роману Вільяма Теккерея «Ярмарок суети» було б неповним без однієї важливої деталі. Ілюстрації автора до роману органічно входять до його змісту і композиції, є письменницьким коментарем до свого тексту і несуть вагоме смислове

навантаження, доповнюючи чи уточнюючи сюжетні образи, картини, фон. Іноді В. Теккерей посилається на них чи вставляє в середину фрази. Відомо, що письменник писав роман паралельно із зображуванням найважливіших епізодів, використовуючи ще й свій талант художника, прагнучи швидко окреслити те, що сказати словом можна лише довгим описом на кількох сторінках. Тому за його заповітом книга повинна була видаватися лише з авторськими малюнками, однак навіть остання воля письменника була виконана лише кілька десятиліть по тому.

«Ярмарок суєти» – це роман, у якому кожен читач може знайти зерно істини і відповіді на ті питання, які є ключовими і надважливими задля пошуку справжнього сенсу існування людства. Щоб шлях до пошуку істини ставав коротший і менш тернистий, багато років тому з'явилася ідея його екранізувати. Тому наступні підрозділи нашого дослідження ми присвятимо розгляду тих питань, які наближують адресатів до розуміння авторської картини світу – питань виявлення основних перекладацьких труднощів роману, а також взаємодії кіно і літератури.

2.4. Аналіз перекладацьких труднощів роману «Ярмарок суєти» у світлі категорій перекладності/неперекладності

Проблема перекладності/неперекладності достеменно відома і широко дискутована ще з часів появи перших перекладів, що, однак, не зменшує її вагу і принципову невирішеність у межах сьогодення. Так, П. Рікер обговорює проблему перекладності/неперекладності, відштовхуючись від розуміння перекладу як головного критерію життєдіяльності людини, спричиненого потребою у спілкуванні, долаючи культурно-мовні розбіжності. Його висновок полягає у тому, що розглядувана дихотомія є умоглядною, абстрактною і принципово невирішеною [240]. Єдиним виходом дослідник вважає заміну існуючої альтернативи перекладності/неперекладності іншою альтернативою – вірності/невірності перекладу його джерелу. Для П. Рікера інтерпретація є завжди суб'єктна та суб'єктивна, а отже, єдиним джерелом забезпечення

перекладності/вірності оригіналові є *множинність* перекладів, адже «усі великі твори світової культури відомі нам переважно у повторних перекладах, які теж, у свою чергу, не можуть вважатися неперевершеними [там само: с. 298].

О. М. Фінкель говорить про можливість перекладу у тому випадку, коли на меті не стоїть відтворення окрім значення слова ще й усіх його співзначень та морфологічних особливостей [288, с. 258]. Тому можна підтвердити висновок про умовну неперекладність лише деяких вербальних фактів у межах загальної перекладності. Такі вербальні факти, можливість адекватного відтворення яких ставиться під сумнів або взагалі заперечується, традиційно пов'язують з поняттям перекладацьких труднощів.

Природа перекладацьких труднощів тлумачиться відходом від норми літературної (загальноновживаної) мови. Порушення норми можуть мати як навмисний, так і ненавмисний характер. Ненавмисні аномалії характеризуються як помилки – спонтанні відхилення художнього дискурсу, у якому вони вживаються як художній прийом характеристичності персонажа. В перекладознавстві такі помилки досліджуються як субстандартні форми – територіально-діалектні, соціально-діалектні та контаміновані відхилення [139; 235]. Навмисні відхилення використовуються для типізації яскравості образу, місця, події.

С. Влахов та С. Флорін до перекладацьких труднощів відносять фразеологію, власні імена, реалії, звертання, терміни, іншомовні вкраплення, звуконаслідування, каламбури, скорочення тощо [52].

О. Ребрій виділяє два потенційних критерії класифікації перекладацьких труднощів [234]. Перший критерій може бути охарактеризований як *рівневий* або *семіологічний*, відповідно до якого перекладацькі труднощі можуть бути поділені на: фонетичні/фонографічні та параграфічні, морфологічні, лексичні, лексико-семантичні (пов'язані з вживанням лексичних одиниць у переносному сенсі), синтаксичні, текстові, жанрові. Другий критерій – *галузевий*, відповідно до якого перекладацькі труднощі поділяються на: фонетичні, граматичні, лексичні, прагматичні, стилістичні тощо [126].

Безеквівалентна лексика є одним із прикладів перекладацьких труднощів, що пов'язується з усталеним підходом до пошуку еквівалентів переважно на рівні слова. С. Влахов та С. Флорін визначають безеквівалентну лексику як «одиниці, що не мають із тих або інших причин лексичних відповідників у мові перекладу» [52, с. 43]. Л. С. Бархударов пропонує віднести до безеквівалентної лексики лише такі одиниці, які не мають ані повних, ані часткових еквівалентів серед лексичних одиниць іншої мови [15, с. 93]. В. Н. Комісаров означає безеквівалентну лексику як «одиниці вихідної мови, які не мають регулярних відповідників у мові перекладу» [139, с. 147-148].

Перекладність описаних явищ не ставиться під сумнів, адже відсутність усталеного еквівалента не означає неможливість його ситуативного створення, який з часом може потенційно набути усталеного характеру.

Внутрішня класифікація безеквівалентної лексики також потребує уточнення. До її складу відносять культурно-специфічну лексику (реалії, екзотизми, локалізми, варваризми, етнографізми, побутові слова, алієнізми, фонові слова, лакуни) і неологізми [там само].

До способів відтворення безеквівалентної лексики Л. С. Бархударов відносить такі: 1) транскодування (транскрипція, транслітерація); 2) калькування; 3) описовий переклад; 4) наближений переклад; 5) трансформаційний переклад [15, с. 96-105]. Зосередимося на ще одному засобі подолання проблеми безеквівалентної лексики в процесі практичної перекладацької діяльності – прийомі *компенсації*.

Компенсація, за визначенням В. Н. Комісарова, це спосіб перекладу, за якого елементи смислу, прагматичні значення, а також стилістичні нюанси, тотожна передача яких є неможливою, а отже, такі, що втрачаються при перекладі, передаються у тексті перекладу елементами іншого порядку, причому необов'язково у тому самому місці тексту, що й в оригіналі [137, с. 171-172]. У сучасному науковому вимірі розглядають *контактну* компенсацію (коли втрати надолужуються у тому ж самому місці перекладу, що й в оригіналі) та *дистантну* компенсацію (коли втрати надолужуються в іншому місці тексту перекладу

порівняно з текстом оригіналу). Інша типологізація передбачає *горизонтальну* та *вертикальну* компенсацію. За умов горизонтальної компенсації втрачені елементи одного мовного рівня надолужуються елементами того ж самого рівня, тоді як за умов вертикальної компенсації втрачені елементи одного рівня надолужуються елементами іншого рівня [304, с. 54-55].

Перекладацький або соціокультурний коментар є ще одним виходом під час пошуку вдалої стратегії подолання проблеми безеквівалентної лексики у разі практичної неспроможності вищезазначених способів. З'ясувавши основні перекладацькі труднощі у межах проблеми перекладності/неперекладності, а також, описавши способи перекладу безеквівалентної лексики як складової перекладацьких труднощів, перейдемо до аналізу практичного матеріалу.

2.4.1. Переклад реалій

У тексті роману “Vanity Fair” серед перекладацьких труднощів чільне місце посідають реалії, залученням до тканини першоджерела яких письменник увиразнив, урізноманітнив, зробив його таким, що потребує звернень до численних літературних джерел, а отже, цікавим і непересічним.

Лексема *nabob*, що розглядається у наступному прикладі має неоднозначне походження, адже спочатку вона стосувалася індійського титулу губернатора. Згодом, в Англії цей термін почав застосовуватися на позначення будь-якої особи, яка розбагатіла в Індії [345, с. 661]:

They say all Indian nabobs are enormously rich [345, с. 16]. – Кажуть, індійські набоби страх які багаті [343, с. 35]! – Говорят, индийские набобы ужасно богаты [344, с. 41]!

Обидва перекладачі використали прийом транслітерації, який характеризується лаконічністю, однак не розкриває семантичної суті оригінальної лексеми, для розуміння якої читачеві необхідно звертатися до додаткових джерел. Щоправда, останні видання роману містять необхідне роз'яснення у розділі

Примітки, де вищезазначена лексема розташовується поруч з коротким, але інформаційно містким тлумаченням.

У наступному випадку без додаткових коментарів складно було б уявити, як виглядають *гессенські чоботи*:

A very stout, puffy man, in buckskins and Hessian boots ...[345, с. 17]. – *Опасистий, пухкий чоловік у шкіряних штанях і гессенських чоботях ...* [343, с. 35]. – *Очень полный, одутловатый человек в кожаных штанах и в сапогах ...* [344, с. 42].

Цікавим є той факт, що перекладачі використали різні прийоми, однак жоден з них не зміг надати чітку картинку в уяві читача про таку своєрідну деталь гардероба Джоза Седлі. В українському варіанті перекладачка використала прийом калькування, у російському – означення-реалія вилучена. Вочевидь, це не сприяє точності відтворенню. І, хоча у першому випадку ми хоча б підсвідомо можемо відчувати через «заморське» слово натяк на вишуканість і фешенебельність, то у російському перекладі вилучення важливого елемента призводить до певного дисонансу. Лише наступні речення дають зрозуміти, що йдеться про ранковий костюм тодішнього денді.

Присутність у романі персонажа, який довгий час працював в Індії накладає відбиток і на лексичний склад тексту, що особливо стосується мовлення цього персонажа. Приклад, розглядуваний нижче, засвідчує вдалий вибір перекладацького прийому обома перекладачами:

...in order to pay a visit of ceremony to the Grand Mogul [345, с. 19]. – *... щоб їхати з урочистим візитом до Великого Могола* [343, с. 37]. – *... чтобы ехать с торжественным визитом к Великому Моголу* [344, с. 45].

Виділене словосполучення є титулом, який використовували європейці, звертаючись до Імператора Делі. Перекладачі застосували прийом калькування зі зміною кореневої голосної – у випадку додатка.

У наступному прикладі перекладачі використали спосіб наближеного перекладу, що виправдовується структурною і семантичною складністю оригінальної лексеми:

... when the latter was a big, swaggering **hobbadyhoy** [345, с. 29]. - ... тоді вже високий, гонористий і незграбний юнак [343, с. 45]. - ... тогда уже рослый, заносчивый и нескладный парень [344, с. 58].

Англійська лексема *hobbadyhoy* використовується на позначення підлітка з ще недостатньо сформованим тілом, внаслідок чого його фігура виглядає незграбною, що і відтворили перекладачі в обох перекладах. На структурному рівні складний іменник в оригіналі перетворився на словосполучення у складі прикметника і підмета у перекладах, що уособлює прийом описового перекладу.

Реалії на позначення предметів одягу є поширеними у тексті роману «Ярмарку». Відтворити їх у перекладі можна лише вдаючись до відомих перекладацьких способів, чим і скористалися О. Сенюк і М. Дьяконов. Іменник *fichi* – мусліновий шарфик для покривання шиї згідно з нормами благопристойності [345, с. 665] – перекладачі відтворили, скориставшись способом наближеного перекладу: в українському варіанті замість оригінального іменника з'явився перекладний *хустка*, у російському – він перетворився на *косынку*. Ще один елемент одягу, *spencer*, що позначає жіночий жакет, який облягає стан [343, с. 596] перекладачі відтворили способом транслітерації, тому у текстах перекладу з'являється *спенсер*. Вочевидь, такий переклад не сприяє чіткому уявленню читача про зовнішній вигляд такого предмету одягу.

Реалія *progress* також стала випробуванням для перекладачів, які знову вдалися до наближеного перекладу з метою її відтворення:

Queen Elizabeth, in one of her progresses, stopping at Crawley to breakfast... [345, с. 57]. – Королева Єлизавета під час однієї зі своїх **подорожей** зупинилася в Кроулі поснідати ... [343, с. 71]. – Королева Елизавета в одну из своих **поездов по стране** остановилась в Кроули позавтракать ... [344, с. 98].

Зазначимо, що, якщо в українському перекладі збережено кількість вихідних елементів реалії, однак втрачається її значення, а саме – подорож монарха країною, щоб подивитися на свої володіння і показатися людям, зупиняючись на перепочинок у представників дворянства [345, с. 665] (трансформаційний переклад), то в російському перекладі кількість елементів на структурному рівні

збільшується до трьох, однак стає зрозумілішою, хоч і не цілком мета такої поїздки.

У тексті роману зустрічаються також реалії на позначення грошових одиниць: *farden* (королівська монета, що дорівнювала чверті старого пенні) – *фартінг* – *фартинг*; *bajocchi* (італійська монета) – *мідяки* – *медяки*. У першому випадку у перекладі відбулося застосування способу транскодування, у другому – трансформаційний переклад із застосуванням прийому заміни. Переклад вважаємо виправданим, адже транскодування у другому випадку призвело б до ускладнення розуміння змісту роману.

Присутність реалій на позначення військових чинів і рангів зумовлене часом опису подій у фабулі роману, яка розгортається на фоні англо-французької війни початку XIX ст. Так, лексема *Ensign* використовується на позначення найнижчого офіцерського чину в піхотному полку [345, с. 671] в українському перекладі перетворюється на *хорунжого*, що в Україні XVII-XVIII ст. позначало члена генеральної, полкової або сотенної старшини [375]. Російськомовний читач зустріне натомість з іншою лексемою – прапорщик, що у часи царської армії використовувалась на позначення наймолодшого офіцерського чину, а також особи, яка мала цей чин [374]. Враховуючи такі тлумачення, мусимо припустити, що російський переклад у цьому випадку точніше передає зміст вихідної лексеми. Посилаючись на роздуми М. Сухомлина, варіант *бунчужний* в українській мові звучав би доречніше [266]. Обидва перекладачі, за відсутності еквіваленту, застосували трансформаційний прийом заміни.

У наступному прикладі помічаємо застосування однакового способу перекладу у процесі відтворення військової лексики:

*He had seen the Duke of Brunswick fall, the **black hussars** fly, the Ecossais rounded down by the cannon [345, с. 293]. – Він бачив, як упав герцог Брауншвейзький і як тікали **чорні гусари**. А шотландців змели гармати [343, с. 274]. – Он видел, как пал герцог Брауншвейгский, как бежали **черные гусары**, как шотландцы были сметены артиллерийским огнем [344, с. 421].*

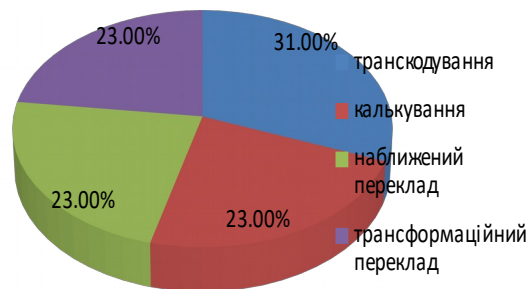
Перекладачі застосували прийом калькування, що є виправданим, адже словосполучення *black hussars* тлумачиться як Брауншвейгська легка кавалерія [345, с. 678]. Онім не потребує відтворення, адже присутній у титулі, що зазначається перед тим. Крім того, прийом калькування створює ефект загадки, яку варто розгадати, не призводячи до перевантаження і спотворення інформації.

У тексті роману досить частотними є побутові реалії на позначення їжі: *salmi – сальмі – сальми* (тушкована дичина чи риба). Тут перекладачі застосували прийом транслітерації. Інший варіант перекладу й неможливий, хоча бракує короткого коментаря для кращого занурення в картину світу мови оригіналу.

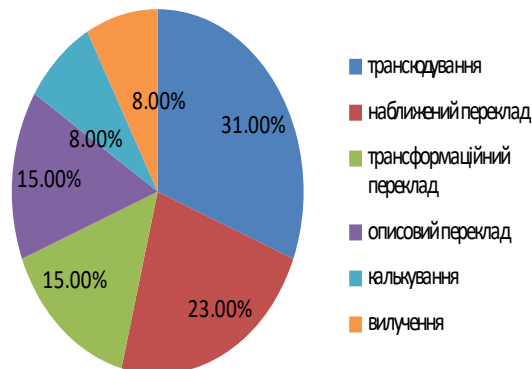
Ще одна реалія на позначення їжі ще й належить до «хибних друзів перекладача», адже у мовах перекладу, а також в іншому значенні мови джерела ця лексема має інше тлумачення: *parliament – тістечко – імбирний пряник*. У примітках знову знаходимо тлумачення цікавої нам лексеми: крихке імбирне тістечко. Мусимо констатувати, що М. Дьяконов був винахідливішим, адже у його перекладі відтворено і присутність приправи, і елемент «крихкості», а також національно-специфічний російський десерт, що схоже на застосування стратегії одомашнення поряд із застосуванням наближеного перекладу. О. Сенюк вдалася до наближеного перекладу, не увиразнивши тим самим елементи інгредієнтів і структури тіста.

Отже, під час перекладу реалій перекладачі двох варіантів перекладу тексту-оригіналу – українською і російською мовою – застосовували трансформації, які пропонує теорія перекладознавства для відтворення таких складових безеквівалентної лексики, а саме: транскодування, калькування, описовий, наближений і трансформаційний переклад у межах перекладацьких стратегій очуження та одомашнення. Для унаочнення результатів перекладацького аналізу представимо їх у вигляді діаграм:

Кількісний аналіз способів перекладу реалій у романі "Ярмарок суєти" українською мовою



Кількісний аналіз способів перекладу реалій у романі "Ярмарок суєти" російською мовою



Найпродуктивнішим способом перекладу реалій в обох мовах виявився спосіб транскодування (31%) як найбільш інформаційно місткий. Проте, дуже часто такий спосіб перекладу вимагає додаткових пояснень, що і забезпечено у пізніших версіях видання роману. Застосування способу калькування виправдовується фактом можливості відтворення вихідних елементів із врахуванням морфологічних норм мови перекладу, а відтак, наближенням до розуміння реципієнта. В українському перекладі такий спосіб є значно поширеніший (23%), ніж у російському (8%), оскільки М. Дьяконов під час перекладу реалій частіше вдавався до описового перекладу (15%), яким майже повністю нехтувала О. Сенюк, вважаючи його, можливо, таким, що обважнює український переклад і вносить компонент перенасиченості мовним матеріалом. Наближений і трансформаційний переклади застосовуються перекладачами майже в однаковій пропорції як такі способи, що полегшують сприйняття для реципієнта. Прикметними є випадки застосування способу вилучення в російському перекладі (8%) і його відсутність у перекладі О. Сенюк. Вилучення не є вдалим способом перекладу реалій, навіть якщо це лише компонент-

означення, оскільки втрачається той національно-культурний компонент, який може становити інтерес для читача.

2.4.2. Переклад онімів

Існує думка, що переклад онімів не викликає труднощів, оскільки найтипівішим способом їх відтворення називають транскодування [48, с. 149]. Про застосування такого способу перекладу можна говорити в тому випадку, коли імена в художньому творі не використовуються для передачі різноманітних експліцитних та імпліцитних характеристик, повідомлень, а виконують лише їх основну функцію – номінації. Відтак, дослідники можуть стверджувати, що «власні назви – це вторинні знаки, створені на базі первинних знаків – загальних імен. Їхнє головне призначення: іменувати, виділяти та розрізняти одностипні об'єкти, в той час як головна функція загальних імен – називати, аби повідомляти значення, конотувати. Таким чином, власні назви набувають свого значення лише при встановленні їхнього зв'язку з об'єктами і лише тоді стають мовними знаками» [265, с. 136].

У випадку здійсненого нами перекладацького аналізу актуальною є класифікація, згідно з якою власні імена поділяють на дві категорії: звичайні (conventional) та навантажені (loaded) [318]. У вітчизняній перекладацькій теорії і практиці останні часто номінують як «характеристичні» чи «промовисті» [22; 65]. І якщо переклад перших не викликає особливих труднощів, окрім необхідності для перекладача накопичити певний багаж знань і опанувати необхідні професійні навички [22], то відтворення навантажених власних імен пов'язане з аналізом їх сутності та функцій у тексті [48, с. 160].

В арсеналі у перекладачів виділяють три головні стратегії в процесі перетворення власної назви на мову читача. Перша полягає в очуженні вихідного елемента, зберігаючи при цьому форму вихідного оніму із втратою його змісту. Така стратегія декодується перекладацькими способами транслітерації і транскрипції, перевагою яких є збереження форми, а недоліком – нехтування

змістом. Другу і третю стратегію відтворення онімів визначає одомашнення вихідного елемента тексту. У такому випадку говорять про заміну назви іншомовним аналогом або про її переклад [234, с. 190].

У досліджуваному романі на перший план серед інших власних імен виступають імена та прізвиська людей – антропоніми. Працюючи з цією групою, перекладач має зосереджувати увагу на культурно-історичній, лінгвокультурологічній інформації, що закодована у цих словах. Вдало перекладений антропонім сприяє повнішому сприйняттю образу персонажа, він стає певним маркером і доповнює цілісний образ в уяві глядача [53].

Використання промовистих імен у художніх творах є надзвичайно цікавим і продуктивним з погляду створення комічного ефекту явищем, адже вони мають своєрідну внутрішню форму і семантичне навантаження. Значуще ім'я – це своєрідний троп, рівнозначний певною мірою метафорі та порівнянню, що використовується для характеристики персонажа або соціального середовища. Промовисті імена вигадуються автором, який переслідує певні цілі і спирається у своїй словотворчості на існуючі в ономастиці традиції та моделі [48].

Показовими є імена персонажів у романі: *Crawley* (*crawl* – повзати), *Sir Huddleston Fuddleston* (*huddle, fuddle* – ниятика), *Sharp* (*sharp* – гострий), *Sadly* (*sad* – сумний), *the Honourable Mr. Deuceace* (*deuce* – чорт і *ace* – «картковий туз», *кращий з кращих*). Проте в даних випадках перекладачі транскрибують імена героїв, що приводить до того, що читач не розуміє теккереївського іронічного натяку на характер героїв. Однак наступні приклади, навпаки, свідчать про доцільний обраний перекладацький прийом для відтворення колориту комізму, закладеного в іменах персонажів: *Bareacres* (*bare* – бідний *acres* – землі, володіння) – *Голодвірс* (укр.), але *Бейракрс* (рос.), *Sir Tomas Coffin* (*coffin* – труна) – *сер Томас Тойсвіт*, але *Томас Коффин* (рос.), *Dr Gulp* (*gulp* – ковтати) – *Доктор Глиг*, але *Доктор Галл* (рос.).

Звернімо увагу на переклад таких другорядних, чи навіть третьорядних прізвищ, внутрішня форма яких розкрита одним перекладачем, однак не врахована іншим, зокрема *Major Loder*, *Captain Rook* О. Сенюк переклала як

майор Ледар, капітан Шулер. Причому, якщо слово *rook* справді може перекладатися як *шулер, аферист*, то трансформаційний вибір прізвища *Loder* пов'язаний, напевно, з бажанням перекладачки підкреслити його негативну семантику і зовнішню транскрипційну схожість з українським *ледар*, передаючи таким чином несхвальне ставлення автора до «друзів» Ребеки у час її особистісного занепаду, адже у словнику знаходимо лише такі його варіанти, як *магнетит, магнітний залізняк* тощо. У цьому випадку йдеться про застосування способу компенсації, що вкотре засвідчує прагнення перекладачки до творчих пошуків, а також її бажання бути ближчою до україномовного читача. У російському перекладі ми знаходимо лише транскрибування: *майор Лодер, капітан Рук*.

Прізвище також неголовного персонажа *Mr Crisp* в українському тексті влучно перетворюється на *містер Хрумлі* (від *crisp* хрумкий), натомість, у російському залишається незрозумілий *мистер Крисп*. Прізвище служниці містера Кроулі *Mrs Tinker* залишилося поза увагою обох перекладачів. Хоча, знаходимо переклад у словнику: *tinker* – здійснювати дрібний ремонт; працювати аби як. Другий варіант перекладу надзвичайно точно ілюструє ставлення хатньої робітниці до своєї роботи. Варто лише звернути увагу на той занедбаний стан, в якому опинився маєток не через брак коштів. Причиною послужили недбальство самого господаря Піта Кроулі, а також небажання чи невміння найманих робітників належно виконувати свої обов'язки. Можливим варіантом перекладу є *Місіс Нечепурлі* українською мовою, російським еквівалентом може бути *Миссис Неряшли*.

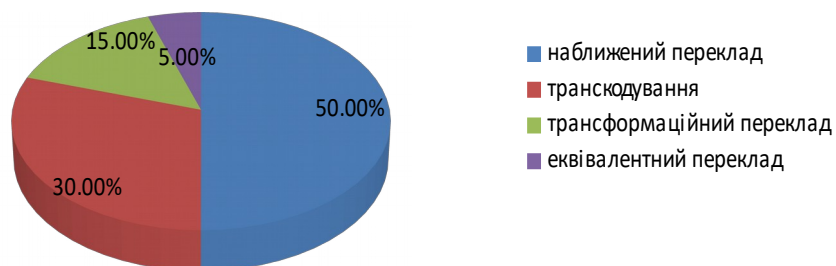
Оніми вихованок пансіону міс Пінкертон *Miss Tuffin* і *Miss Hawky* знайшли своє адекватне втілення в українському перекладі з огляду на ті їх основні риси зовнішності чи характеру, якими їх наділив письменник (від *tuff* – енергійний; *hawk* – сокіл, яструб, хижий птах): *міс Чублі* і *міс Коршун*, але просто транскодовані у російському перекладі роману: *мисс Таффін* і *мисс Хоки*.

З цікавістю знаходимо й інші промовисті імена у «Ярмарку», котрі були адекватно транспоновані у перекладі О. Сенюк і залишилися на узбіччі уваги

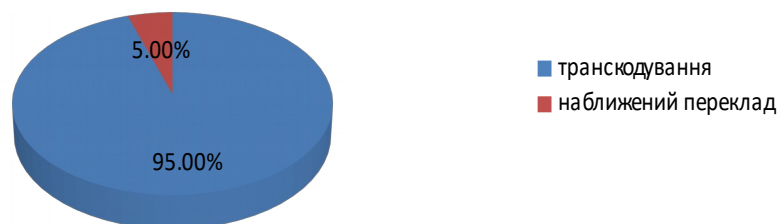
М. Дьяконова: *Heavytop (he could drink more than any officer of the whole mess)* – *Неперепийлі – Хэвитон*; *Knuckles (he could spar better than Knuckles)* – *Троццер – Наклз, Toady (her special attentions and flattery)* – *Підлизлі – Toddu, Slowbore – Худотлі – Слоубор, Eaves – Пролазлі – Ивз*. Однак, вміння пліткувати і зводити наклеп лікаря транспонувалося адекватно також засобами наближеного перекладу в обох варіантах: *Cackle (“... you’re always talking nonsense and scandal)* – *Кудкудакт – Кудахт*.

Проаналізувавши низку промовистих імен у тексті-першоджерелі, а також їхній переклад українською і російською мовами, ми дійшли висновку, що О. Сенюк, як перекладачка роману українською мовою тяжіє до відтворення власних назв-антропонімів, посилаючись на стратегію одомашнення, хоча і є випадки застосування прийомів транскодування – транскрипції і транслітерації, як прийомів, характерних для стратегії очуження. З іншого боку, М. Дьяконов обирає класичний спосіб відтворення власних назв, керуючись стратегією очуження, яка, однак, віддаляє читача російськомовного роману від сприйняття його англомовним читачем. Представлені нижче діаграми унаочнюють результати аналізу.

Кількісний аналіз способів перекладу онімів у романі "Ярмарок суєти" українською мовою



Кількісний аналіз способів перекладу онімів у романі "Ярмарок суєти" російською мовою



Під час роботи над перекладом онімів роману російською мовою М. Дьяконов вдавався до найтипівішого способу перекладу у такому випадку –

способу транскодування (95%). Такий спосіб є не завжди виправданим, оскільки від читача приховується та інформація, яка покликана дати розуміння сутності внутрішнього «я» художнього образу персонажа після першого з ним знайомства. У випадку екранізацій на допомогу приходять картинка, зовнішній вигляд, одяг, вираз обличчя тощо. У художньому тексті візуальна інформація відсутня, тому такі дані могли б стати читачеві у нагоді. Лише 5% онімів відтворено у російському перекладі способом наближеного перекладу, який, натомість, є домінуючим (50%) у палітрі засобів О. Сенюк, вдалі варіанти перекладу якої відразу унаочнюють особистісні риси персонажів, розкриваючи усі їхні позитивні і, частіше, негативні характерні риси. Способом транскодування в українському перекладі було відтворено прізвища головних персонажів (30%), які з'являються на сторінках роману неодноразово і, тому особистісні їхні якості розкриваються нам так чи інакше з часом. Трансформаційний переклад (15%) і еквівалентний переклад (5%) є менш застосовуваними способами відтворення онімів українською мовою, однак їх присутність поруч із наближеним перекладом свідчить про прагнення перекладачки до відтворення внутрішньої форми оніму, яка є показовою для розуміння контексту художнього твору.

2.5. Кіногенічність і кінематографічність літератури як чинники взаємодії двох мистецтв

Від початку мистецтво було синкретичним і його різновиди вийшли з єдиного сакрального ритуалу. Варто згадати муз, які у грецьких і ранніх римських міфах були покровительками винятково мистецтв, а пізніше стали покровительками творчої діяльності в цілому. Більше того, спочатку вшановувались три музи і лише пізніше їхня кількість збільшилась до дев'яти. У цьому відобразився процес виокремлення різних мистецтв із синкретичних форм – народних видовищ, наскельного живопису, релігійних містерій, різних видів фольклору тощо. Однак важливою є й інтеграція мистецтв. Будь-який вид мистецтва не залишається замкненим у собі, він намагається взяти щось від

суміжних видів. За словами мистецтвознавця Н. Дмитрієвої, «плідне зближення мистецтв означає одночасно і кристалізацію специфіки кожного з них».

Синкретизм, з одного боку, і прагнення до видового виокремлення, з іншого, є двома сторонами діалектичної взаємодії мистецтв. І мистецтво екрану, як наймолодше, наочно демонструє таку взаємодію.

На межі XIX-XX ст. кінематограф розглядався як нова сходинка у розвитку театру. Тому фільм Е. Портера «Велике пограбування потяга» (1903 р.) знятий з однієї точки (камера прирівнюється до глядача у залі і є нерухомою). Однак фільмом «Народження нації» Д. Гріфіта (1915 р.) рух камери відкрив нову сторінку у розвитку кіномистецтва. Потім з'явилися різні плани, монтаж, панорами тощо.

Спочатку кіно було, подібно до живопису, «німою подією», але вже до 1930 р. воно набуло гучного звуку. Згадуючи фільм Д. Гріфіта «Народження нації», варто сказати, що це була екранізація твору Ч. Діккенса. Двома пунктами взаємного розуміння та впливу кіно і літератури стали *кіносценарій* і *екранізація* [тут і далі курсив наш – О. Л.]. Кіносценарій – це літературний фундамент фільму. Усвідомлення самостійності кіносценарію як літературної форми призвело до постановки питання про потенційну можливість перенесення того чи того художнього твору на екран.

Сьогодні в теорії кіно, кінематографічний потенціал літератури, можливість її перенесення на екран називають *кіногенічністю* [116]. Термін вибудований за аналогією з «фотогенічністю», поняттям, введеним у кінотеорію Луї Деллюком на позначення особливої естетичної властивості людей і предметів, котрі вони виявляють і розкривають засобами кіно. Говорячи про фотогенічність як про естетичну властивість фільму, Л. Деллюк розглядав її як єдність усіх компонентів твору. У цьому ж значенні термін «кіногенічність» став вживатися і по відношенню до літератури. Він говорить про те, наскільки всі елементи твору (жанр, тип, характер героїв, композиція, сюжет, лірична чи епічна форма тощо) можуть бути виражені засобами кінематографу [84].

Однак, якщо в першій половині ХХ ст. література вела за собою кінематограф, то після Другої світової війни ситуація змінилась. Нове мистецтво стало в авангарді мистецтв. Це проявилось у впливі кіномистецтва на літературу через властивість кінематографічності літератури.

Кінематографічність – це зворотна сторона кіногенічності. Вона відображає використання літературою кінематографічних прийомів. Сьогодні говорять про кінематографічність літератури як про одну з ідейних і стильових домінант літератури ХХ ст., коли за допомогою перетворених, однак кінематографічних по суті методів, вирішуються літературні завдання.

Другим результатом впливу кіно на літературу стала поява романізованих версій популярних фільмів. І. А. Мартянова називає такі записи по вже відзнятому кінофільму «післятекстом фільму», зокрема, це стосується і серіалів [193].

Говорячи про кіногенічність і кінематографічність літератури, ми звертаємось до зближення видів мистецтв на різних рівнях: образотворчому, тематичному, рівні окремих персонажів, елементів композиції, стилістичних прийомів тощо. Прямою взаємодією літератури і кіно є екранізація художнього твору.

2.5.1. Екранізація як мистецька аналогія художнього твору

Кіно справедливо називають наймасовішим видом мистецтва. Воно народилося наприкінці ХІХ ст., коли 28 грудня 1895 р. на бульварі Капуцинів у Парижі брати Люм'єр продемонстрували свій перший фільм «Прибуття поїзда». У 1908 р. був знятий перший російський фільм «Понизька вольниця» (режисер Дранков). Вважається, що історія українського сінематографу розпочалась 1893 року, коли головний механік Одеського університету Йосип Тимченко сконструював прототип сучасного кінознімального апарату і перший в Україні кінопроектор. Він же й розпочав перші кінозйомки. А наприкінці 1893 року в одеському готелі «Франція» відбулась демонстрація його перших

короткометражних стрічок. 1896 року в Харкові фотограф Альфред Федецький також зняв кілька хронікальних сюжетів, які були продемонстровані в Оперному театрі. Не відставала від цих міст Російської імперії й Західна Україна. В тому ж 1896 році розпочались регулярні кіносеанси у Львові.

Що стосується художнього кіно, то перший український ігровий фільм «Запорізька січ» було знято 1911 року Данилом Сахненком у Катеринославі (сучасний Дніпропетровськ). Після цього кінематограф почав активно розвиватися, а в стрічках були задіяні найкращі театральні актори того часу. У той час вийшли фільми «Наталка Полтавка» за участю Марії Заньковецької, «Москаль-чарівник», «Наймичка», «Богдан Хмельницький». Але зіркою тих часів безперечно була полтавчанка Віра Холодна, що знялась у багатьох фільмах Одеської кіностудії. Проте, все-таки світову славу на початку ХХ ст. українському кінематографу приніс талант Олександра Довженка. Але незначний, у порівнянні з іншими видами мистецтва, вік кіно не завадив йому виробити свою систему художніх прийомів: монтаж, ракурс, план (загальний, середній, широкий), зйомки, наплив тощо.

Пізніше стали опановувати виражальні можливості звуку та кольору. Усе це зумовило силу впливу кіно на глядача. Кіно справедливо вважають найдієвішим видом мистецтва, бо та реальність, що її створює кіно за своєю якістю не відрізняється від реальності буття.

Кіно має багато спільного з театром, визначаючись як мистецтво синтетичне, видовищне і колективне. Але з винаходом монтажу кіномитці отримали можливість створювати свій кіно-час та кіно-простір тоді, коли у театрі ці можливості обмежені сценою і реальним часом.

У створенні кінофільму беруть участь люди багатьох професій: сценарист, режисер, актор, оператор, художник, композитор, монтажер, піротехнік, каскадер тощо.

Проблема виділення жанрів, їх видів, родів у кіномистецтві найчастіше є копіюванням тієї системи жанрів, що склалася у літературі. У результаті, при такому підході драмі завжди повинна відповідати кінодрама, роману – кінороман,

епопеї – кіноепопея. Але, по-перше, кіно не завжди знімається за вже існуючим літературним сюжетом, а по-друге, режисер має право трансформувати жанр у процесі своєї роботи. У теорії літератури, а саме в естетиці античності уже було розроблене вчення про жанри, в якому основним розмежувальним принципом було те, наскільки автор відкрито виступає як тлумач подій чи героїв свого твору. Для лірики була характерна невідокремленість викладу від авторської оцінки, для епосу – навпаки, відсторонена манера викладу, драма ж виокремлювалась як рід літератури, авторське мовлення зведено до мінімуму, і де єдиним способом характеристики героїв є їх слова і вчинки.

Пізніше до епічного жанру стали зараховувати такі твори, як епопея, роман, повість, оповідання, новелла, притча, казка, а також поема, хоча вона й має віршовану форму. У всіх цих видах епічного є одна спільна риса – наративність, оповідь про події. До лірики зараховують епіграму, епітафію, пісні, гімн, оду тощо, де очевидною є емоційна присутність автора. Драмою називають як трагедію, так і драму у вулчому розумінні, комедію, мелодраму, водевіль тощо.

Чіткого розмежування між жанрами не завжди дотримуються. Часто відбуваються порушення жорстких меж жанрів, простежуються взаємопереходи родів, утворюючи нові сплави, що є типовим, як для літератури, так і для кіно. Тому для кінематографічної продукції не властивим є жанрово-видовий розподіл, притаманний літературі. Неминучим є і той факт, що існуючі класифікації жанрів кіно є умовними [11].

Розглядаючи кіномистецтво, ми бачимо, що серед кінофільмів, проводячи паралелі з літературою, можна виділити такі жанри, як кінокомедія, кіно-притча, кіноепопея. З іншого боку широке застосування на сьогодні має така жанрова класифікація кіно:

художнє, або ігрове, де обов'язкова акторська гра, яка втілює задум сценариста та режисера. У кіносценарії все: ідея, характери, драматичні конфлікти, вибір місця та часу дії, деталі підвладне кінозаконам та складає особливий вид літератури – кінодраматургію. Режисер за допомогою інших діячів кіновиробництва втілює задум сценариста. Художнє кіно завжди було живою

історією народу та втіленням його соціального, історичного та морального досвіду;

документальне, де вигадка та гра неможливі. Роль актора зводиться до читання коментаря. Дотримуючись історичних подій, історичного вигляду людей, відображується життя таким, яким воно було того часу. Головний виражальний засіб – *вірогідність*. Кінокамера документаліста – «кінооко» самої реальної дійсності;

науково-популярне, де також неможливі вигадка та гра. Актор читає авторський текст, а сам фільм знайомить з досягненнями новаторів виробництва, винаходами у галузях науки, техніки, культури в цілому, навчає розуміти природу та твори мистецтва. Різновид – навчальні фільми;

мультиплікаційний, або анімалістичний (мальований) фільм відрізняється від художнього тим, що актор залишається за кадром [360].

Для отримання загальної картини з висвітлюваної проблематики варто розглянути ще кілька жанрових класифікацій. Одна з них представлена у книзі І. Вайсфельда «Кино как вид искусства» (1983), а інша у книзі О. Бондаренко «Путешествие в мир кино» (2003).

І. Вайсфельд виділяє драму як окремий жанр кіно, який, продовжуючи літературну традицію, надає їй нове двохстороннє спрямування: доцентрове – у глибини внутрішнього життя героїв і відцентрове – до питань соціальних проявів людини. На його думку драма буває: психологічною, народно-героїчною, публіцистичною, мелодрамою. Інший кіножанр – кінокомедія, за кінознавцем буває: ексцентрична, сатирична, буфонна, гротескова, лірична [41].

Кіномистецтво успадкувало і традиції трагікомедії – жанру, що характеризується переходами від смішного до великого, від трагічного до комічного. У 70-80 рр. відбувся вибух інтересу до жанрів детективу і пригодницького фільму.

Окреме місце у І. Вайсфельда займають так звані прозаїчні жанри, оскільки вони виникли за аналогією з відповідними жанрами літератури, але

трансформувались у нові структури і не випадково отримали префікс *кіно*: кінороман, кіноепопея, кіноповість, кіноновела [там само].

Поступово значної ваги у кіно набуває мюзикл, який може мати трагедійну чи лірико-комедійну форму, але душею таких фільмів є музика. Особливе місце у кіномистецтві займають казки, а також історичні та історико-революційні фільми [41, с. 124].

Кінознавець наприкінці розгляду своєї класифікації вводить нові поняття *мікрожанр* і *макрожанр*, причому мікрожанр – це інтонаційна система, в якій макрожанр втілюється у закінченому творі: макрожанр – драма, мікрожанр – драма психологічна, публіцистична тощо [там само: с. 124-125].

Бондаренко О. А. ризикнула запропонувати, що кожен фільм може бути представником двох жанрів – одного живописного (за ознаками зорового ряду), іншого літературного (за побудовою сюжету, стилю, діалогів) [31, с. 128]. Так, тип зображення дозволяє виділити історичні, пригодницькі, воєнні картини, фільми жахів. Слово і сюжет важливіші для тих жанрів, які прийшли з літератури – це трагедія, мелодрама і драма. Отже, тут імпліцитно розуміється, що не усі жанри прийшли з літератури.

Для розуміння специфіки кіножанру важливим є й аналіз його інших зв'язків – з музикою, театром, цирком. На приклад, критерієм виділення костюмного фільму, на думку О. Бондаренко, є театральність: старовинні костюми, будинки, антураж. Виходячи з цього, науковець запропонувала таку класифікацію жанрів кіно: *документальне кіно, анімація, ігрове кіно* і його різновиди: комедія, мелодрама, пригодницький фільм, вестерн, детектив, фільми катастроф, фільми жахів, історичний (костюмний), мюзикл, фантастика, фентезі (схожий на казку) і, нарешті, сімейний фільм [там само].

Як і в літературі, твір, що належить до певного жанру може бути створений у різних стилях – оповідання може бути історичним, сатиричним, психологічним, залишаючись при цьому оповіданням. Саме розуміння жанру зумовлюється в деяких випадках поняттям стилю. Література за тисячі років свого розвитку пройшла певний шлях, засвоюючи художні стилі різних епох. Кінематограф лише

почав свій шлях. Однак будь-який стиль чи то індивідуальний, національний чи епохальний має на увазі сукупність прийомів, що виражають задум.

Що стосується індивідуального стилю у кінематографі, він має суттєву особливість, оскільки створюється великою групою людей. Різні індивідуальні стилістики зустрічаються і гармонійно чи конфліктно взаємодіють, при чому, у випадку екранізацій, в основі повинен залишатися індивідуальний стиль автора художнього твору, на який гармонійно накладається індивідуальна стилістика кожного з учасників створення кінопродукту.

Зосередимося на висвітленні поняття *екранізація* в контексті жанру художнього кіно. З цією метою представляємо такі тлумачення цього терміну з деяких вузькоспеціальних джерел та загально-наукової кінолітератури. Так, електронна енциклопедія Wikipedia надає таке тлумачення цього поняття: екранізація літературного твору – відтворення засобами кіно і телебачення творів літератури [359]. Звертаючись також до Інтернет джерел, знаходимо таке тлумачення: екранізація – інтерпретація засобами кіно творів прози, драматургії, поезії, а також оперних і балетних лібрето [363]. В. Решетникова пропонує вузькоспеціальне визначення екранізації: екранізація – художня інтерпретація літературного твору, що полягає у перекладі його на екранну мову шляхом створення різноманітних зображувально-звукових образів (слово, музика, шуми у різному поєднанні з відеорядом) [239, с. 5].

Екранізація завжди передбачає певну трансформацію художнього змісту першоджерела, адже втілює наміри режисера, сценариста, а також інших учасників процесу створення кіно, сформовані в процесі суб'єктивного сприйняття і індивідуального розуміння художнього твору. Ступінь трансформації зростає зі збільшенням часової відстані між написанням твору і створенням його кіноверсії. Отже, кінематографічне прочитання класики «постає специфічною інтерпретацією твору минулої епохи, з точки зору сучасності, навмисно чи мимоволі реалізуючи нові естетичні критерії, ідеологеми, сучасні погляди на людину й суспільство тощо» [11, с. 7].

Екранне втілення твору письменства «як перетворення словесного тексту на аудіовізуальний неминуче тягне за собою інтерсеміотичне залучення кодів з інших знакових систем» [184, с. 29-33], тобто використання кіномови, зображально-виражальні засоби якої – побудова кадру, його предметно-духовне наповнення, акторська гра, монтаж, музичний супровід тощо – суттєво відрізняються від художніх засобів мистецтва слова.

Ю Лотман характеризує сутність художньої мови кіно як «синтез двох оповідних тенденцій зображальної (рухомий живопис) та словесної [184]. В екранізації нові нюанси з'являються на двох рівнях: на рівні словесної оповіді – через відбір і трансформацію тексту першоджерела, який мають озвучити актори, через розподіл тексту між дійовими особами і закадровим голосом, роль якого можуть виконувати і титри, а також на рівні кіномови – через візуалізацію та невербальні моменти озвучення словесних образів літературного твору (інтонація, шуми, музичний супровід).

Зводячись довгий час до ілюстрації, «живих картин», навіяних сюжетом відомих творів, екранізація поступово набуває все більшої глибини інтерпретації літератури та художньої самостійності. Витлумачення стає незрідка полемічним (фільм «Євангеліє від Матвія» П. Пазоліні строго дотримується тексту Святого Письма і водночас наскрізь перейнятий полемікою з традиційним християнством), супроводжується зміною історичного і національного колориту, місця дії (фільм А. Куросави, де дія «Ідіота» Ф. Достоевського перенесена в японське місто після Другої світової війни).

«Оптимальною» екранізацію вважають здебільшого тоді, коли метою кінематографістів стає створення мистецької аналогії екранізованого твору, переклад його на мову кіно із збереженням головних особливостей змісту і стилю першоджерела. При цьому цілком природним стає факт відмови від «буквалізму перекладу», скорочення супутніх сюжетних ліній, більша концентрація дії чи духовного сенсу зображуваного. Прикладом саме такого, небуквального наближення до художніх глибин екранізованого твору може слугувати всесвітньо відомий фільм «Тіні забутих предків» С. Параджанова.

У контексті екранізації художнього твору зарубіжної класики цікавим є його переклад. Переклад будь-якого тексту необхідно здійснювати з огляду на тип тексту. Основою типології текстів може бути й функція, яку мова виконує в тексті. Виходячи з класифікації функцій, які мова виконує в тексті, К. Райс вважає, що існують три основні типи текстів. В одному типі текстів на першому місці знаходиться *функція опису* (повідомлення інформації), у другому типі головна роль відводиться *функції вираження* (емоційних чи естетичних переживань), а в третьому домінує *функція звернення* (заклик до дії чи реакції). Перший тип орієнтовано на зміст, другий – на форму, а третій – на звернення. Ці три типи текстів можуть бути доповнені четвертою групою текстів, які можна назвати *аудіомедіальними*. Мова йде про тексти, зафіксовані на письмі, але сприймаються реципієнтом в усній формі, на слух [233, с. 202-228].

Різні види інформації існують і в аудіомедіальних текстах (тексти радіо- та телепередач, тексти музичних творів, сценічні твори і т.п.), які не можуть обходитися без позамовного (технічного) середовища та немовних графічних акустичних та візуальних форм вислову. До певної міри до такої групи текстів належать всі художні тексти, які підлягають екранізації, або ж можуть, як художні шедеври, викликати інтерес у сценаристів, маючи високий потенціал до екранізації.

Таким чином, екранізація є оптимальною, коли в результаті створюється мистецька аналогія художнього твору. Така аналогія повинна простежуватись і на жанрово-стильовому рівні. До того ж, проблему жанрів у кіномистецтві неможливо розглядати поза проблемою стилів. Стиль, у якому створено будь-який твір мистецтва завжди тісно пов'язаний з тією мовою, за допомогою якої він реалізується. Це підводить нас до проблеми кіномови, про яку йтиметься у наступному підрозділі.

2.5.2. Особливості мови кіно і мови літератури

Загальний порівняльний аналіз літератури і кіно має багато шпарин, куди потрібно ще довго вдивлятися, аби глибоко і уважно дослідити усі тонкощі і нюанси взаємодії і взаємоіснування. Спробуємо розглянути основні відмінності і подібні риси мови двох видів мистецтв на семіотичному і вербальному рівнях.

Як уже зазначалося, найочевидніший випадок тісної взаємодії кіно і літератури – це екранізація літературного твору. Очевидно, що основна відмінність мови кіно і мови літератури полягає у тому, що зображальний ряд літературного твору робить персонажі і предмети такими, що сприймаються візуально. Література зобов'язана передавати усю інформацію через словесний ряд, а кіно використовує як звуковий, так і візуальний ряд, тобто знаки різних видів мистецтв. Та все ж не варто забувати і про кінематографічність літератури, про що вже йшлося вище.

Дослідники кіномистецтва на основі деяких спостережень роблять висновок про те, що література може вводити і навіть частково описувати непізнаного персонажа, а кінозйомка, виводячи його на екран, дозволяє відразу зрозуміти, чи з'являлася ця людина у кадрі чи ні. У кіно глядач не може вибрати чийми очима дивитися: кінокамера завжди дивиться очима оператора, при цьому оператор може змінювати ракурси, показуючи предмет з різних кутів [11, с. 128].

Ще одна відмінність – на екрані не може бути абстрактних понять, загальних суджень, лише конкретика: це не довгий опис життя та смерті, це зображення самого життя чи самої смерті. Характеристики та риси об'єкту зображуються у порівнянні з іншим об'єктом. Тому, якщо потрібно продемонструвати велич палацу, для підкреслення його неординарності, може з'явитися картинка із маленькою хатинкою. На письмі це порівняння втілюється за допомогою довгих і розлогих описів із залученням стилістичних засобів.

Усі предмети літературного інтер'єру і екстер'єру описуються словами, що їх позначають, а у кіно вони показуються матеріально зі своїми фізичними параметрами, що впливають на органи чуття. Тому вони позначають матеріально-конкретне, а не узагальнено-абстрактне, як у мові літератури.

Усе вищезазначене стосувалось такого фундаментального поняття, як простір. Однак у способах представлення часу у кіно і літературі ми можемо знайти не менше відмінностей. Так, письменник може на одній сторінці тексту описати декілька різних періодів (так само різних просторів). У кіно це зробити значно складніше, оскільки швидка зміна кадрів призведе до тотального кінохаосу. Усі дієслова в монтажній мові існують лише у теперішньому часі. Тому це найкращий варіант їх вживання й у сценарії. На екрані існує тільки «тут і зараз». Адже почуттям і емоціям глядача не важливо чи матеріал знімався вчора чи століття тому. Він бачить це зараз, а для почуттів поняття «вчора» не існує. Ми не можемо радіти, любити чи плакати «вчора» чи «завтра». Також важко передати мовою кіно популярний у літературі прийом *мотивації дії*. На екрані ми бачимо лише саму дію і вчинки героїв.

Ці приклади дають можливість об'єктивно зрозуміти різницю між мовою кіно і мовою літературного твору. Професійна критика повинна враховувати ці обставини і не докоряти режисерові за невисвітлення деяких елементів першотвору, нехай і важливих з погляду адекватного і повного його розуміння, хоча деякі кінотворці зловживають кількістю і навіть якістю змін, посиляючись на тезу про те, що оригінальні твори ніхто не читає.

Проблемою кіномови займалися ще в епоху німого кіно. У 1910-1920 рр. виникло уявлення про мову кіно як про універсальний феномен, вільний від будь-яких умовностей і тому досконаліший, ніж вербальна мова. У 1960-1970-ті рр. настав новий етап у дослідженні мови кіно, чому посприяв вплив структурної лінгвістики і семіотики. Особливий внесок у дослідження цих проблем зробив французький фахівець у галузі теорії кіно і семіотики – К. Метц (1931-1994). Він виділяє дві найсуттєвіші відмінності між мовою кіно і вербальною мовою. Знаки вербальної мови з погляду сучасного мовознавства є умовними знаками (за Ч. Пірсом – символами), в той час, як кіно оперує іконічними знаками [328]. Це дало привід деяким науковцям вважати, що кіномова – є автономною системою, яка не поступається вербальній мові в універсальності.

Така теорія згодом зазнала критики. У ці роки виникає нова ідея аналогічності структур вербальної мови і всіх інших знакових систем, у тому числі, кіномови. Виникла теорія потрійної артикуляції мови кіно, на відміну від подвійної артикуляції природної мови. Так, на думку У. Еко, кіномова виглядає настільки багатше і незвичайніше за вербальну мову, що зустріч з нею нагадує зустріч двовимірної істоти із третім виміром. У. Еко пропонує відмовитись від ілюзії трактувати реальність кіно як первинну і спробувати виявити ті конвенції і правила, на яких базується кіномова. На його думку іконічні знаки – це слабкі і нестійкі коди, обмежені рамками сприйняття окремих людей. Іконічний знак відповідає не слову, а висловлюванню у вербальній мові: зображення людини не означає просто «людину», а «чоловіка похилого віку європейського типу, у шляпі тощо [300].

Будь-яке зображення народжується з цілого ряду послідовних транскрипцій, це складний і багаторазово опосередкований процес, який навряд чи можна назвати безумовним заміником предмета, що позначається [11].

Попередня дискусія дає можливість зробити такі висновки про порівняння кіномови з природною вербальною мовою:

- 1) уявлення про конвенційну природу візуальної репрезентації означає повернення до ідеї про подібність структури мови кіно і вербальної мови, але на новому рівні.
- 2) ідея багаторівневого кодування іконічного знаку мови говорить про те, що мова кіно є не простіша і не універсальніша за мову вербальну, проте відрізняється більшою мірою умовності.
- 3) далеко не будь-який комунікативний акт базується на мові, подібній до вербальної (наприклад, зображення).

Підсумовуючи, можна погодитись, що кіномова принципово відрізняється від мови літератури. З погляду семіотики, знаки природної мови – це умовні знаки, тоді як знаки кіномови – це іконічні знаки. Навіть коли у кадрі з'являється природний об'єкт – скеля, вітер, дощ, він завжди несе певний смисл, що працює на центральну ідею, яку режисер прагне донести до глядача.

Елементи мови кіно входять у певну систему знаків, що визначається низкою соціально-культурних факторів, серед яких тип національної культури, «дух епохи», панівні ідеологеми, приналежність фільму до того чи того жанру, особистість, життєвий досвід і смаки автора фільму. Тому розглядати екранізацію твору, як його транспозицію з природної мови на мову кіно є не зовсім коректно. Будь-яка екранізація – це новий естетичний феномен, що підкоряється своїм внутрішнім закономірностям створення й існування.

Мова монтажу існує вже століття. Це ніщо порівняно з часом існування літератури, але й за цей час було накопичено чимало монтажних засобів аналогічних стилістичним засобам у літературі, які, доповнюючи один одного створюють нову естетичну якість.

2.5.3. Принципи екранізації літературних творів

Питання про принципи екранізації ставилося ще здавна. Вже на початку століття розділилися завдання «кіноілюстрації» і «кіноінсценування». Для першої важливо відобразити на екрані літературний твір, не перетворюючи його на іншу форму, не змінюючи композиції, системи і характеристики героїв, змісту окремих частин. Кіноінсценування ж – це перетворення літературного матеріалу на нову форму органічний твір кінодраматургії, близький до свого літературного оригіналу, що відтворюється виражальними засобами кіно. Останнім часом термін «екранізація-інтерпретація» вживається на позначення суті поняття «кіноінсценування», як більш складний але наукомісткий.

Вплив екранізації на подальше життя літературного твору простежується на прикладі «Пігмаліона» Б. Шоу. Письменника переконали написати щасливий кінець до п'єси під час її екранізації (1938 р.) і цей фінал є загальноприйнятим. Серед усього різноманіття художніх фільмів екранізації художніх творів досі займають особливе місце. Наприклад у виданні каталогу екранізацій до 1968 р. загалом 3000 фільмів [313], однак у цьому ж виданні, що включає фільми до 1983

р. уже майже 4000 кінострічок [314]. То ж за п'ятнадцять років їх кількість зросла на третину.

Величезна кількість кіноверсій, створених у ХХ ст., демонструє, що підхід авторів фільму відтворює відношення між текстом-першоджерелом та його кінематографічним втіленням. У деяких фільмах сценаристи уважно ставляться до тексту, однак тотально змінюють сюжет і трактування художніх образів, наприклад фільми про Шерлока Холмса. Зміни можуть бути викликані і бажанням осучаснити класичну оповідь, як у фільмі «Ромео + Джульєтта» з Леонардо ді Капріо (1996 р.).

З іншого боку, існує немало екранізацій, в яких сценаристам, попри майже повну відсутність збігів на лінгвістичному рівні, вдалося зберегти художній зміст й індивідуальність першоджерела. Прикладом у цьому зв'язку може бути легендарний фільм Ф. Копполи «Апокаліпсис сьогодні» (1979 р.), який часто розглядається як кіноверсія повісті Дж. Конрада «Серце темряви». Варто зазначити, що екранізація часто супроводжується зміною історичного і національного колориту першоджерела.

Отже, можемо зробити висновок про те, що художня цінність екранізації лише частково залежить від її першоджерела. Натомість кіноверсія може надати поштовх до заохочення нових читачів звертатися до першотворів. Творці фільму виявляють художню свободу у підході до екранізації твору – ще один важливий висновок. Чи зможе та чи та кіноверсія перевершити чи хоча б досягти рівня самого твору – залежить від майстерності кіномитців.

Такі види мистецтва, як кіно і література виконують однакову функцію – естетичну, тому обидва підкоряються його законам: закону умовності, цілісності, оригінальності, узагальненості і адресованості. Мистецтво є *a priori* умовним, оскільки, емоційна рефлексія відбувається лише в уявній реальності. Щоб реалізуватися, вона має бути цілісною. Згідно з законом цілісності усі компоненти твору взаємопов'язані і нерозривні. Не можна вилучити з твору одне речення чи сцену, не порушивши значення всього твору. Взаємозв'язок закону оригінальності і закону узагальненості пояснюється тим, що, з одного боку, художній твір – це

унікальна і неповторна сутність. З іншого боку, у цій унікальності узагальнюються явища реального життя так, що ідеальна реальність стає близькою адресату, для якого призначений художній твір [116, с. 33]. Звідси впливає і значення закону адресованості, згідно з яким будь-який твір мистецтва за своєю художністю має на увазі адресата, для якого художнє сприйняття стане не розгадкою авторського задуму, але індивідуальним шляхом до загального смислу.

У філологічній класифікації видів мовлення кіно разом з пресою, радіо, телебаченням і рекламою належить до масової комунікації. Усі твори масової комунікації відрізняються текстуальністю організації і комунікативною спрямованістю на масову аудиторію. Ю. В. Рождественський зазначав, що тексти масової комунікації відрізняються від інших видів текстів тим, що в них використовуються, систематизуються і скорочуються, перероблюються і особливим чином оформлюються всі інші види текстів, які вважаються «первинними» [242].

Отже, важливою властивістю кінотекстів є їх принципова вторинність. Згідно з підходом М. М. Бахтіна вторинним називають художньо-мовленнєве явище, для якого характерна двояка орієнтація слова – на предмет мовлення, як звичайне слово, і на чуже мовлення [16]. М. В. Вербицька стверджує, що вторинні тексти вимагають для свого розуміння широких фонових знань, філологічної культури і загальної ерудиції, зокрема, знайомства з первинним текстом [44, с. 196].

Масовість тексту масової комунікації полягає у тому, що його аудиторія принципово безмежна, а не в його орієнтації на посереднього і неосвіченого глядача. Масовість розуміється як доступність кіно, його демократичність, намагання охопити різні групи глядачів.

Оскільки метою даної роботи є аналіз відтворення стилістично маркованих одиниць у творі «Ярмарок суєти», а також у його екранізаціях з метою з'ясування і оцінення адекватності втілення художніх особливостей літературного твору на екрані, то в нашому дослідженні ми обмежимося вербальною складовою кінематографічного дискурсу. І хоча візуальна складова є важливим чинником

кінематографічного дискурсу, сьогодні в основу впливу фільму на глядача ставлять, перш за все, слово.

Вербальна складова без технічного опису називається *монтажним записом*. В англійській термінології такий аналог монтажного запису, де фіксується монологічне і діалогічне мовлення персонажів, авторські ремарки, називається *screenplay* чи *scenario* на відміну від технічного сценарію *shooting script*, де дія розбивається на кадри і супроводжується вказівками оператора фільму [317, с. 542].

Монтажний запис містить:

- 1) дослівні репліки усіх персонажів і монолог голосу за кадром;
- 2) усі надписи, що виникають на екрані: листи, записки, назви населених пунктів, вивіски, дати, а також оригінальні титри (супроводжують показ оригінального фільму);
- 3) усі слова, що звучать на другому плані: пісні, оголошення, діалоги сторонніх.

Під час роботи з текстом ми зверталися безпосередньо до монтажного запису екранізацій, які були складені самостійно, хоча і за допомогою опублікованих текстів титрів до фільмів, що вийшли на DVD, доступних в Інтернеті.

Отже, монтажний запис є вербальною складовою кіно. Зіставляючи монтажні листи з текстами романів, ми намагаємося знайти ті критерії, які дозволяють судити про вірність режисера первинному тексту, дозволяючи зберегти його дух, індивідуальність і зміст, а отже, відтворити індивідуальний стиль письменника і на екрані, але крізь призму гармонійного накладання ідіостилів учасників процесу створення екранізації, спираючись при цьому на стилістично забарвлену лексику.

2.5.4. Особливості перетворень літературного тексту в екранізації

Перетворення при транспозиції літературного тексту у кіносценарій є неминучі. Вони зумовлені вимогами до форми і структури організації (*форматні чинники*), що висуваються до художнього фільму, а також суттєвими відмінностями між романом, як друкованим текстом і фільмом, як текстом масової комунікації (типологічні чинники) [116].

Роман не має жодних обмежень за категорією формату. Так, досліджуваний нами роман виданий окремим томом і вміщує 657 сторінок помірно дрібним шрифтом, але є приклади друкованих творів на 10-20 сторінок. Так само відрізняються і кінострічки за тривалістю. Найдовший кінофільм "Die Zweite Heimat" (реж. Е. Райтц), показ якого було організовано у кінотеатрі тривав 26 годин (зараз його демонструють як серіал). Найкоротші фільми тривалістю кілька хвилин були зняті на початку ХХ ст., а фільм, знятий у 2004 р. режисером Лесом Шоулзом "Soldier boy" тривалістю 7 секунд було внесено до книги рекордів Гінесу, як найкоротший. Середня тривалість сучасного фільму складає 2-3 год. і, незалежно від об'єму першотвору, автори екранізації орієнтуються саме на такі показники.

Окрім довжини фільму, до форматних вимог відносимо також необхідність відходу від слів автора шляхом перебудови їх у діалоги і монологи персонажів. У деяких кінофільмах звучить так званий авторський голос, але він є закадровим монологом однієї із дійових осіб. Тобто авторські коментарі і описи подій повинні реалізовуватися в іншій формі: на рівні візуального ряду, композиції чи організації мовлення персонажів.

Під час транспозиції першоджерела з тексту виключаються усі описи, оскільки кіно може показати те, що вимагає опису у романі. У авторів кінострічки з'являються великі можливості залучити пластику, колір, звук, музику, шумові ефекти. Навіть у слові, головному елементі кінематографічного дискурсу, режисер і його команда можуть знайти необхідне просодичне оформлення для досягнення ефекту першотвору [116].

До типологічних обмежень належить неможливість створення коментаря до кінотексту. Коментарі стали невід'ємним атрибутом багатьох друкованих текстів.

Іноді коментарі виходять окремими виданнями, оскільки є надзвичайно цінними. У кіно за формою існування кінотексту коментар неможливий. До того ж будь-яка інтерпретація не може сприйматися паралельно з переглядом фільму.

Ще однією типологічною відмінністю є різне сприйняття фільму і роману. Читач друкованого тексту сприймає його індивідуально, хоча й усвідомлює існування інших адресатів, а кінофільм одночасно сприймається кількома глядачами у залі, адже усі художні фільми знімаються для демонстрації на великому екрані з урахуванням технічних можливостей сучасного кінообладнання. До того ж, кінотекст призначений для цілісного, послідовного сприйняття, оскільки його не можна перервати (у випадку перегляду у кінотеатрі), дивитися з кінця, передивлятися епізоди, на відміну від читання роману, яке можна відкласти, щоб звернутися до коментаря чи довідника.

Третя відмінність полягає у різній адресованості текстів. Текст роману призначений для великої, але потенційно обмеженої аудиторії, в той час як до вторинного тексту висуваються вимоги щодо врахування фонових знань адресата.

Зміна комунікативної спрямованості тексту роману при екранізації зумовлює ряд змін лінгвістичного і соціокультурного характеру. На думку Ігнатова К. Ю., збереження застарілих мовних форм додає фільму характерний «присмак епохи», однак збереження неіснуючих у сучасній для глядача мові слів, висловлювань і конструкцій може призвести до нерозуміння змісту [116].

Усі описані причини, що зумовлюють необхідність текстових перетворень при екранізації подібні до перекладу письмового тексту іншою мовою. Основним питанням тут стає збереження авторського стилю при екранізації. Відзначимо, що й у літературі кіно процес екранізації художнього твору часто порівнюють з перекладом [335, с. 62]. Оскільки екранізація є вираженням змісту не засобами природної «словесної» мови, а засобами кіно, семіотичної системи, де поряд з вербальним пластом існує і невербальний, то можна говорити про інтерсеміотичний переклад [354, с. 317].

У класифікації перетворень використовуються терміни генеративної граматики, звідки поняття трансформацій і прийшло у теорію перекладу.

Виділимо п'ять трансформацій для опису транспозиції літературного твору у фільм-екранізацію:

- 1) збереження – включення до вторинного тексту елементу первинного без змін;
- 2) вилучення – виключення елементів первинного тексту у вторинному;
- 3) перестановка – переміщення компонентів первинного тексту у вторинному;
- 4) заміна компонентів первинного тексту: *конкретизація* (перехід від загального до конкретного); *генералізація* (перехід від конкретного до загального); *модуляція* (смісловий розвиток);
- 5) додавання до елементів вторинного тексту нових компонентів [177, с. 27].

Стосовно трансформацій, які використовувались режисерами під час транспозиції роману «Ярмарок суєти» у фільми-екранізації, досліджувані нами, а саме однойменні екранізації 1998 р. і 2004 р. зазначимо про присутність усіх вищеназваних трансформацій в обох екранізаціях. Трансформація збереження більше характерна для першої екранізації, вилучення – для другої, що пов'язано з хронометражем першої екранізації – серіалу і другої – художнього фільму, трансформація додавання характерна більшою мірою для екранізації 2004 р., у якій присутні додаткові елементи «індійськості», про що йтиметься у наступних розділах. Традиційно, трансформація заміни представлена в обох екранізаціях, як спосіб відображення реалій першотвору засобами кіно.

Згадаємо також і перекладацькі трансформації, які стануть нам у нагоді під час аналітико-практичного дослідження особливостей перекладу лінгвостилістичних засобів, які з'являються на сторінках досліджуваного роману і в епізодах двох зазначених екранізацій. З цією метою ми посилаємось на класифікацію стилістичних трансформацій при перекладі Т. Р. Левицької і А. М. Фітерман, які зазначають такі перекладацькі трансформації, як: *нейтралізація, компенсація, заміна* (генералізація, конкретизація, модуляція –

доповнення наше), *вилучення, додавання, описовий перифраз* [160]. Крім того, аналіз перекладу здійснюватиметься із врахуванням запропонованої нами стилістичної трансформації *інтенсифікації*.

Усі описані вимоги до екранізації літературного твору реалізуються у кількісних і якісних змінах, яких зазнає текст роману при перетворенні у вербальній складовій фільму, що і буде предметом розгляду у наступних розділах.

Висновки до розділу 2

1. Сучасні класифікації виражальних засобів і стилістичних прийомів беруть свій початок ще з розвідок риторики античності, Еліністичної римської системи. На сьогодні найпродуктивнішими вважаються класифікації, запропоновані Дж. Лічем, І. Гальперінім і Ю. Скребневим. Класифікація Ю. Скребнева враховує досвід своїх двох попередників і становить комбінацію принципів парадигматичного і синтагматичного поділу Дж. Ліча і порівневий підхід І. Гальперіна. У дослідника з'являється парадигматична і синтагматична фонетика, морфологія, лексикологія, синтаксис і семасіологія.

2. Категорія комічного знайшла чітке розмежування між видами комічного: гумор, іронія і сатира та засобами комічного, що мають широку палітру прояву. В іронії смішне приховується під маскою серйозності з переважанням негативного ставлення до предмету; в гуморі – серйозне під маскою смішного, з переважанням позитивного ставлення. Викривальний сміх сатири, предметом якого є вади відрізняється відкрито негативним тоном оцінки. За засобами і умовами реалізації розрізняють *асоціативну* та *ситуативну* іронію. Сарказм, найвища ступінь іронії, як і будь-який гумористичний прийом базується на іносказанні, але не маскує другий план, а відкрито демонструє у тексті негативну оцінку. Серед стилістичних засобів для досягнення комічного ефекту виділяють: порівняння, зевгму, оксиморон, метафору, метонімію, іронію тощо.

3. Глибинні витоки шедевр В. Теккеря – у фольклорі, середньовічному «Видінні про Петра Пахаря» В. Ленгленда, у фарсах, театрі Панча, в

алегоричному оповіданні Джона Беньяна «Шлях паломника» (1678). Жанрова специфіка роману «Ярмарок суєти» охоплює: соціальний роман, роман-виховання, елементи філософсько-релігійного, філософсько-алегоричного роману, історичний роман. Книга вирізняється точністю історично-побутових реалій, широтою охоплення соціальних явищ. У ній відзеркалено чимало історичних подій 1813 – 1833 рр. Сатирично-іронічне звучання роману простежується і на рівні ономастикону. В. Теккерей широко застосовував промовисті імена, називаючи своїх персонажів: Кроулі, Шарп, Седлі, Доббін тощо.

4. Одним із засобів забезпечення перекладності є множинність перекладів, яка, у свою чергу, є показником суспільної важливості оригіналу твору літератури. Вербальні факти, можливість перекладу яких ставлять під сумнів називають перекладацькими труднощами, серед яких питому вагу складає безеквівалентна лексика. У романі В. Теккерей «Ярмарок суєти» безеквівалентна лексика широко представлена реаліями на позначення предметів одягу, їжі, а також військовими реаліями та ін. Під час їх перекладу були застосовані такі трансформації: транскодування, калькування, описовий, наближений і трансформаційний переклад у межах перекладацьких стратегій очуження та одомашнення. Відтворюючи антропоніми у романі, О. Сенюк віддавала перевагу стратегії одомашнення, М. Дьяконов – стратегії очуження.

5. Кінематографічний потенціал літератури, можливість її перенесення на екран називають *кіногенічністю*. *Кінематографічність* відображає використання літературою кінематографічних прийомів. Прямою взаємодією літератури і кіно є екранізація художнього твору. Широке застосування має така жанрова класифікація кіно: художнє, документальне, науково-популярне, мультиплікаційне. Оптимальною екранізацією вважають тоді, коли метою кінематографістів стає створення мистецької аналогії екранізованого твору, переклад його на мову кіно із збереженням головних особливостей змісту і стилю першоджерела.

6. Особливими рисами мови кіно є візуалізація, матеріалізація, відсутність абстрактних понять, часово-просторова конкретність. З погляду семіотики, знаки

природної мови – це умовні знаки, тоді як знаки кіномови – це іконічні знаки. Елементи мови кіно входять у певну систему знаків, що визначається низкою соціально-культурних факторів, серед яких тип національної культури, «дух епохи», панівні ідеологеми, приналежність фільму до того чи іншого жанру, особистість, життєвий досвід і смаки автора фільму.

7. Хоча художня цінність екранізації не залежить від її першоджерела, все ж важливою властивістю кінотекстів є їх принципова вторинність. Вторинні тексти вимагають для свого розуміння широких фонових знань, філологічної культури і загальної ерудиції, зокрема, знайомство з первинним текстом. Оскільки предметом дослідження є вербальна складова кінопродукції як вторинного тексту, робота здійснюється з монтажними листами. Зіставляючи монтажні листи з текстами романів, очевидними стають ті критерії, які дають змогу судити про вірність режисера первинному тексту, дозволяючи зберегти його дух, індивідуальність і зміст, спираючись при цьому на стилістично забарвлену лексику.

8. Серед відмінностей між двома видами тексту, які необхідно враховувати при екранізації є: довжина фільму і об'єм першоджерела, відхід від слів автора шляхом перебудови їх у діалоги і монологи персонажів. У авторів кінострічки з'являються великі можливості залучити пластику, колір, звук, музику, шумові ефекти замість описів у першоджерелі, однак зникає можливість створення коментаря до кінотексту. Ще одна відмінність полягає у різній адресованості текстів. Інтерсеміотичний переклад з суто вербальної мови мовою кіно призводить до залучення таких трансформацій: збереження, вилучення, перестановка, заміна, додавання.

РОЗДІЛ 3

ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ В. ТЕККЕРЕЯ
«ЯРМАРОК СУЄТИ» І ЙОГО ЕКРАНІЗАЦІЙ У ПЕРЕКЛАДАЦЬКОМУ
АСПЕКТІ

Лінгвостилістичні особливості роману В. М. Теккерей «Ярмарок суєти» розглядаються у контексті того іронічно-сатиричного ефекту, який вони здійснюють засобами вираження елементів комічного у досліджуваному романі. Згадуючи засоби створення іронії, варто зазначити їх багатоманітність. Іронію можна створювати чи не всіма мовними засобами, при чому часто те чи те висловлювання стає іронічним завдяки контексту, чим вповні скористався В. М. Теккерей.

Часто іронію можна побачити на рівні образів. Через різноманітність стилістичних засобів і прийомів можна побачити приховані іронічні підтексти й інтонації.

За класифікацією М. Д. Кузнеця і Ю. М. Скребнева мовні засоби сатири та гумору поділяються на три великі групи: засоби стилістичної семасіології, засоби стилістичної лексикології і засоби стилістичного синтаксису [152]. Розглянемо першу групу засобів у порівняльно-перекладацькому аспекті.

3.1. Порівняльний аналіз засобів стилістичної семасіології в оригіналі та його перекладах українською і російською мовами

Розглянемо у даному розділі першу групу мовних засобів, якими послуговувався В. М. Теккерей у своєму романі «Ярмарок суєти».

Серед семантичних явищ викликають інтерес випадки семантичних зміщень і смислових співвідношень, у результаті яких слова та словосполучення набувають експресивних ознак з особливою художньою функцією сатиричного відображення дійсності. Особливо широко В. Теккерей використовував фігури експресивної якості – *епітет, метафору, порівняння, антономазію, промовисті імена, іронію і перифраз* як засоби сатири та гумору.

Епітети В. Теккеря, як правило, вживаються у прямому значенні. Наприклад, епітети *handsome* та *neat: to play the harp if they have **handsome** arms and **neat** elbows* [345, с. 19]. – *грати на арфі, якщо вони мають **гарні** руки та **зgrabненькі** ліктики* [343, с. 37] – *играть на арфе, если у них **хорошенькие** ручки и **ловкие** локти* [344, с. 45] відверто викривають дівчаче використання краси для знаходження вигідної партії. Демінутиви, додані в українському і російському перекладах, застосовуються тут для викриття дівчачих хитрощів і надання їм негативної конотації.

Антономазія є також широко застосовуваним прийомом у В. Теккеря. Так, у наступному прикладі ми маємо справу з метафоричною антономазією, яка полягає у тому, що імена казкових літературних персонажів використовуються для характеристики тієї чи тієї риси осіб, про які йдеться у творі. Називаючи пихатого франта Джорджа Осборна *принцем “a fairy prince”*, автор наділяє його достоїнствами казкового героя, а представляючи підступну і хитру Ребеку Шарп в образі великодушної *Попелюшки “Cinderella”*, письменник дає нам можливість самим відчутти протиріччя того, що говориться, і того, що мається на увазі.

Антономазія у Теккеря вживається як різновид метафоричного перенесення назв. Комічний ефект досягається за рахунок контрасту, а не подібності зі згадуваним персонажем. Обмежену, неосвічену і зарозумілу міс Пінкертон Теккерей іронічно називає то *Семірамідою (Semiramith)*, то *Мінервою (Minerva)* – іменем грецької богині, покровительки ремесл і мистецтв, перед якою схилялися музиканти, лікарі, вчителі, приписуючи їй риси богині мудрості. Цікаві роздуми письменника, що викликають посмішку знаходимо і стосовно скупості сера Пітта: *If mere parsimony could have made a man rich, Sir Pitt Crawley might have become **very wealthy*** [345, с. 76]. – *Якби сама тільки скупість давала багатство, сер Пітт був би, мабуть, **крезом*** [343, с. 88]. – *Если бы скардность вела к богатству, сэръ Питт Кроули, наверное, был бы **Крезом*** [344, с. 125]. У перекладі з'являється антономазія, якої немає в оригінальному тексті. Тут перекладачі уповні скористалися своїми фоновими знаннями і перекладацькою винахідливістю.

Теккерей у своїх описах спирається на експресивні засоби англійської мови, наслідуючи цим мовну традицію, але водночас, й оживляє її своєю творчою індивідуальною манерою письма. Зміст теккереївських метафор зумовлений характером звичаїв та устроїв того світу, в якому живуть герої роману. Зображуючи жорстоку конкуренцію за спадок міс Кроулі, Теккерей використовує метафори, переосмислюючи лексику типову для товарно-грошових відносин або військового побуту. Так, місис Б'ют свої підступи і запопадливу поведінку, покликану її бажанням отримати за всяку ціну гроші старої жінки, розглядає як боротьбу не на життя, а на смерть. Ця боротьба зображена за допомогою комічних метафор у вигляді військових сутичок: *She ... felt that she must prepare for that combat and be incessantly watchful against assault, or mine or surprise. In the first place, though she held the town, was she sure of the principal inhabitant? Would Miss Crawley herself hold out, and had she not a secret longing to welcome back the ousted adversary?* [345, с. 169] – Відчуваючи, що треба бути готовою до бою, весь час була на сторожі, чекаючи облоги, підкопу чи несподіваної атаки. Насамперед, хоч місто і було здобуте, чи може вона мати певність, що здобута найголовніша його мешканка? Чи витримає міс Кроулі, чи вона, бува, тайкома не плекає думки знов привітати вигнану суперницю? [343, с. 168] – ... и заранее готовилась к сражению и была постоянно начеку в ожидании вылазки, подкопа или внезапной атаки. Прежде всего, хотя город и был ею взят, могла ли она быть уверена в самой главной ее обительнице? Устоит ли мисс Кроули и не лелеет ли она в тайниках сердца желания встрелить с распростертыми объятиями изгнанную соперницу [344, с. 255]. У цьому прикладі метафора розгорнута. Міс Б'ют уподібнюється до завойовника, яка веде невпинну боротьбу за «місце під сонцем» із своєю затятою суперницею Ребекою. Переклад вдало створює атмосферу напруженості у стосунках між двома жінками.

Ефект прийому іронічного слововживання ґрунтується на семантичному зсуві у слові, що викликаний контекстом: слово зберігає своє словникове значення і водночас набуває нового, протилежного загальноприйнятому. Іронія дає змогу висміювати спосіб життя тогочасного суспільства, одночасно погоджуючись із

ним, стаючи членом такого соціуму. Наприклад, про Джозефа Седлі, який переймається лише своєю зовнішністю В. Теккерей іронічно висловлюється: *His valet made a fortune out of his wardrobe; his toilet table was covered with as many pomatums and essences as ever were employed by an old beauty; he had tried, in order to give himself a waist, every girth, stay, and waistband then invented* [345, с. 21]. – Його служник набув собі цілий статок на господаревому гардеробі; туалетний столик Джозефа був заставлений помадами і есенціями, ніби в якоїсь літньої кокетки, щоб мати талію він випробував усі паски, корсети, бандажі, які тільки тоді існували [343, с. 38]. – Его лакей составил себе целое состояние на гардеробе хозяина. Туалетный стол Джозефа был заставлен всевозможными помадами и эссенциями, как у престарелой кокетки; чтобы достигнуть стройности талии, он перепробовал всякие бандажи, корсеты и пояса, какие были тогда в ходу [344, с. 47]. Щоб підкреслити іронію, автор використовує і гіперболу, і порівняння, і уточнювальні синоніми, які було філігранно перекладено обома мовами із застосуванням трансформації додавання.

Або ж Теккерей іронічно схвалює думку юних снобів, які відкидають дружбу сина бакалійного торговця, що не цілком зрозуміло у перекладі (адже прислівник *rightly* був перекладений українським *щиро* і російським *искренне*, що нейтралізує іронію автора): *...who rightly considered that the selling of goods by retail is a shameful and infamous practice, meriting the contempt and scorn of all real gentlemen...*[345, с. 36]. – ... хто щиро вважав, що роздрібна торгівля – ганебна і принизлива праця, яка заслуговує на глум і зневагу порядних людей [343, с. 52]. – ... кто искренне думал, что розничная торговля – постыдное и позорное занятие, заслуживающее презрения и насмешек со стороны порядочного джентльмена [344, с. 68].

Теккерей вдало висміює поведінку ласих на гроші родичів та челяді міс Кроулі під час її хвороби: *While everybody was attending on Miss Crawley and messengers every hour from the Rectory were carrying news of her health to the affectionate folks there, there was a lady in another part of a house, being exceedingly ill, of whom no one took any notice at all* [345, с. 120]. – Тим часом, як усі бігали

коло міс Кроулі і посланці з пасторського будинку **щогодини** приносили **своїм господарям** звістки про стан її здоров'я, в замку лежала ще одна **тяжкохвора** жінка, на яку **ніхто не звертав уваги** [343, с. 126]. – В то время как все ухаживали за мисс Кроули и гонцы из пасторского дома **ежечасно** привозили **нежным родственникам** вести о ее здоровье, в самом замке лежала **тяжелобольная** дама, на которую **никто не обращал внимания** [344, с. 187]. В українському перекладі помічаємо заміну означення *affectionate* на присвійний займенник *свій*, який став його виразником ототожнення з огляду на стилістичне навантаження.

Усі вони «крутилися» навколо однієї хворої жінки, а в той самий час у сусідній кімнаті лежала забута місіс Кроулі, спадок якої не можна було порівняти зі статками міс Кроулі.

Перифраз, як ще один прийом створення комічного ефекту, замінює назви предметів (або явищ) описом їх найбільш значущих ознак або вказівкою на їх найхарактерніші риси. Перифраз підсилює образність мовлення, оскільки він не лише називає предмет, але й описує його. Перифраз дає можливість злегка завуалювати зміст, оповити його млою насмішки, тонко відтінити та підкреслити те, про що не говориться прямо і на що лише кидається гострий натяк [5]. Прикладом метонімічного перейменування є перифраз: *honest creature* – *щира душа* – *добрая душа* про сестру міс Пінкертон – Джеммайму, яка намагалася бути надто доброю до Ребеки, що лише забавляло об'єкт доброти. Переклади видаються доцільними, адже саме доброта і щирість, а не чесність є показовими у цьому епізоді. До того ж, помічаємо застосування трансформації заміни.

У наступному прикладі Теккерей більш явно натякає на хитку платоспроможність Голодвірсів, які є постійними позичальниками лорда Стайна: *I can always tell by my cheque-book afterwards, when I get a visit from Bareacres* [345, с. 462]. – *Я завжди знаю зі своєї чекової книжки, коли в мене у гостях був Голодвірс* [343, с. 417]. – *Я всегда могу сказать по своей чековой книжке, когда мне нанес визит Бейракрс* [344, с. 641]. На увагу в даному прикладі заслуговує

переклад промовистого імені *Bareacres*, на що звернула увагу О. Сенюк і оминув увагою М. Дьяконов, на чому наголошувалося у попередньому розділі.

Серед фігур контрасту письменник використовує антитезу, приклад якої ілюструє речення: *There is a great quantity of eating and drinking, making love and jilting, laughing and the contrary...*[345, с. XXI] . – *Тут, куди не глянь, їдять і п'ють, закохуються і зраджують, сміються й плачуть... [343, с. 21]. – Здесь едят и пьют без всякой меры, влюбляются и изменяют, кто плачет, а кто радуется...*[344, с. 21]. Варто зазначити, що віддієслівні іменники в обох перекладах перетворилися на дієслова, причому у російському перекладі М. Дьяконова остання антитеза змінює і граматичну категорію числа. Це можна пояснити бажанням перекладача уникати надмірного повтору. Та все ж, нам здається, що український переклад є точнішим і, відповідно, адекватним, оскільки такий повтор інтенсифікує загальну картину безладу на Ярмарку.

Інший приклад ілюструє розгортання клімаксу, при чому, на сам кінець з'являється його антипод – антиклімакс: *... smoking, cheating, fighting, dancing, and fiddling: there are bullies pushing about, bucks ogling the women, knaves picking pockets, policemen on the lookout, quacks (other quacks, plague take them!) bawling in front of their booths, and yokels looking up at the tinselled dancers and poor old rouged tumblers, while the light-fingered folk are operating upon their pockets behind* [345, с. XXI]. – *... тут тобі й курять і шахрують, і б'ються, і цигикають на скрипці; тут розбишаки так і ждуть, щоб хто їх зачепив, гульвіси не пропускають нагоди підморгнути якійсь молодичці, ошуканці зазіхають на чужі гаманці, поліцаї пильнують ладу, дурисвіти (ще якісь об'явилися, хай їм грець!) горлають перед своїми балаганами, сільські йолопи луплять очі на розцяцькованих блискітками танцівниць і жалюгідних, старих, нарум'яненних штукарів, а тим часом спритні злодюжки, підкравшись ззаду, орудують у їхніх кишенях* [343, с. 21]. – *... здесь курят, плутуют, дерутся и пляшут под пиликанье скрипки; здесь шатаются буйаны и забияки, повесы подмигивают проходящим женищинам, жулье шныряет по карманам, полицейские глядят в оба, шарлатаны (не мы, а другие, чума их задави) бойко зазывают публику; деревенские олухи таращатся на*

мишурные наряды танцовщиц и на жалких, густо нахмуренных старикашек-клоунов, между тем как ловкие ворюжки, подкравшись сзади, очищают карманы зевак [344, с. 21]. Такі стилістичні підйоми і падіння свідчать про бажання письменника показати з м'якою, але, водночас, дуже влучною іронією хиби тогочасного суспільства. Звернімо увагу на вставний елемент, введений В. Теккереєм у дужках. І хоча цей стилістичний засіб стосується парадигматичного синтаксису, розглянемо його переклад двома мовами: варіант М. Дьяконова є майже дослівним, водночас і потужнішим з погляду сили впливу на читача, О. Сенюк, на противагу, запропонувала поблажливіший, жартівливий еквівалент *хай їм грець* – зрозумілий для українського читача. Обидва випадки є прикладами застосування стилістичної перекладацької трансформації компенсації.

Стилістична градація (клімакс) стає очевидною й у такому ланцюгу: *...it became necessary to remove this rebel, this monster, this serpent, this firebrand...* [345, с. 14]. –... їй треба було позбутися цієї **бунтівниці**, цієї **почвари**, **гадюки**, цієї **заколотниці**... [343, с. 33]. – ... стало необходимым удалить эту **мятежницу**, это **чудовище**, эту **змею**, эту **поджигательницу**... [344, с. 39]. Обидва переклади демонструють наростання негативної семантики від синоніма до синоніма і виявляють силу неприязні директорки до вихованки її пансіону.

Стилістична фігура нерівності – антиклімакс – з'являється у контексті, коли навіть не зовсім щира дружба між Емілією і Ребекою, принаймні, з одного боку, починає тьмяніти на фоні відсутності постійних зустрічей: *During the months of Rebecca's stay in Hampshire, the eternal friendship had (must it be owned?) suffered considerable diminution, and grown so decrepit and feeble with old age as to threaten demise altogether* [345, с. 125]. – Проте за той час, коли Ребека жила в Гемпширі, жар вічної дружби (як можна собі легко уявити) помітно **потьмянів** і врешті так **спонелів** і **вичох**, що міг і зовсім **згаснути** [343, с. 130]. – Однак за короткий срок перебування Ребекки в Хемпшире вечная дружба молодых девиц (следует ли в том признаться?) значительно **ослабела** и так **износилась** и **выдохлась** с возрастом, что грозила окончательно **захиреть** [344, с. 193]. В обох перекладах помічаємо адекватне відтворення антиклімаксу, при чому зміна

полягає в тому, що ступінь антиградації у перекладах позначається однією частиною мови – дієсловом. В оригіналі письменник зобразив цю стилістичну фігуру засобами іменника і прикметника, що свідчить про застосування інверсії у перекладах.

Метафоричне звучання простежується у ситуації, коли письменник у ролі лялькара ототожнює героїв роману зі своїми ляльками, наділяючи їх відповідними рисами. Метафора тут стає розгорнутою: *The famous little Becky Puppet has been pronounced to be uncommonly flexible in the joints, and lively on the wire; The Amelia Doll, though it has had a smaller circle of admirers, has yet been carved and dressed with the greatest care by the artist; the Dobbin Figure, though apparently clumsy, yet dances in a very amusing and natural manner...* [345, с. XXII]. – Славнозвісна лялечка Бекі, як одностайно визнають усі, виявилася незвичайно гнучкою в суглобах і дуже спритною на дротині; ляльку Емілію, хоч вона й здобула куди менше коло шанувальників, усе-таки митець зробив і одяг вельми дбайливо; фігура Доббіна, на око начебто незграбна, танцює природно і дуже потішно... [343, с. 22]. – Знаменитая кукла Бекки проявила необычайную гибкость в суставах и оказалась весьма проворной на проволоке; кукла Эмилия, хоть и снискавшая куда более ограниченный круг поклонников, все же отделана художником и разодета с величайшим старанием; фигура Доббина, пусть и неуклюжая с виду, пляшет преестественно и презабавно... [344, с. 22]. Як бачимо, у російському перекладі відсутній еквівалент частини складного дієслівного присудка *has been pronounced to be* (вилучення), що спрощує речення структурно, однак не зберігає його смислового навантаження.

Наступний теккерейвський афоризм розкриває його метафоричну суть: *The world is a looking glass, and gives back to every man the reflection of his own face. Frown at it, and it will in turn look sourly upon you; laugh at it and with it, and it is a jolly, kind companion; and so let all young persons take their choice* [345, с. 10]. – Світ – це дзеркало, він кожному відбиває його власне обличчя. Насуптесь – і він у відповідь гляне на вас похмуро; усміхніться до нього, зарегочіть разом з ним – і він буде такий самий веселий, як і ви: тож нехай юнаки і дівчата вибирають, що

кому краще [343, с. 30]. – Мир – это зеркало, и он возвращает каждому его собственное изображение. Нахмурьтесь – и он, в свою очередь, кисло взглянет на вас; засмейтесь ему и вместе с ним – и он станет вашим веселым, милым товарищем; а потому пусть молодые люди выбирают, что им больше по вкусу [344, с. 33]. Вкотре спостерігаємо тенденцію до точнішого перекладу з боку М. Дьяконова, адже навіть *will look sourly* у російському перекладі перетворюється на *кисло взглянет*, і творче переосмислення, як у виділеному фрагменті, з боку О. Сенюк (генералізація).

Розглянемо метонімію на прикладі її різновиду – синекдохи – у наступному прикладі, в якому описується ситуація прощання двох «героїнь» з дівочим пансіоном Міс Пінкертон: *A black servant..., and as he pulled the bell, at least a score of young heads were seen...* [345, с. 3]. – Чорношкірий служник..., а коли він смикнув за дзвоник, ...з'явилося щонайменше **два десятки дівочих голівок** [343, с. 23]. – ... чернокожий слуга ..., и не успел он дернуть за шнурок колокольчика, как, по крайней мере **два десятка юных головок** выглянуло... [344, с. 23]. О. Сенюк у своєму перекладі конкретизувала прикметник *young*, підкресливши родову ознаку *дівочих голівок*, хоча у дівочому пансіоні навряд чи ситуація може бути іншою.

Синекдоху письменник використовує і тоді, коли необхідно підкреслити, що саме виділена деталь певної особи і складає її найбільшу цінність, висміюючи відсутність інших достоїнств особистості: *“What have you given Pitt’s wife?” said the individual in ribbons... . . . The rise and progress of those Ribbons had been marked with dismay by the county and family. The Ribbons opened an account ...; the Ribbons drove to church The Scotch gardener ... found the Ribbons eating peachesthe lawyers and farm-bailiffs who had to do business with him (sir Pitt) could not reach him but through the Ribbons ...* [345, с. 377]. – «Що ви подарували Пітовій жінці?» – запитала певна особа **в стрічках** Звеличення і успіх тих **Стрічок** обурено відзначили всі родичі й ціле графство. **Стрічки** відкрили свій рахунок **Стрічки** їздили до церкви Садівник-шотландець ... застав **Стрічки** ..., де вони поїдали персики Адвокати й судові виконавці, коли мали справу до баронета, могли зустрітися з ним тільки через посередництво **Стрічок** ... [343,

с. 345]. – «Что вы подарили жене Питта?» – спросило существо **в лентах** Возвышение и успех вышеозначенных **Лент** был отмечен с негодованием всей семьей и всем графством. **Ленты** завели свой текущий счет ... ; **Ленты** ездили в церковь Садовник-шотландец ... застал ... **Ленты** за истреблением персиков. ... Стряпчие и приставы, которым нужно было с ним повидаться, могли попасть к нему только через посредство **Лент** [344, с. 530]. У перекладах також відтворена капіталізація першої літери «імені», яке відповідно транспонується у множині і багаторазово повторюється, щоб показати, як швидко негідна людина може досягти вершини, та не набуде жодних чеснот, а що з того може вийти – ми самі знаємо завдяки В. М. Теккерю.

Важливим стилістичним засобом для створення іронічного ефекту є оксиморон, при якому, як уже зазначалося, відбувається поєднання непоєднуваного. Так, весь словесний малюнок оповіді різко змінюється, коли художник дозволяє нам побачити у ніжних і м'яких рисах Емілії її егоїзм і упертість по відношенню до Доббіна. Наприкінці роману автор називає її “*little heedless tyrant*” – мала безтурботна тиранка – беспечная маленькая тиранка. При зіткненні комічно несумісних слів, іронічний ефект висловлювання подвоюється. Щодо перекладацьких трансформацій, помічаємо перестановку у російському перекладі.

Оксиморон використовує у своєму мовленні і стара міс Кроулі, називаючи свого улюбленого небожа при описі його натури хитрій і допитливій Ребеці *delightfully wicked* – чарівно зіпсованим – *восхитительно испорченным*. Переклад у такому випадку є еквівалентним.

Схожу ситуацію на межі з парадоксом знаходимо у такому контексті: ... *or have his laugh with the poacher he was transporting with equal good-humour* [345, с. 76]. – ... чи **добродушно поговорити** із злодієм, а потім так само **добродушно послати його на каторгу**. [343, с. 88]. – ... **мог балагурити** с браконьером, которого он с таким же неизменным **добродушием** на следующий день **отправлял на каторгу** [344, с. 126]. Йдеться про Пітта Кроулі, у якого не

було жодних авторитетів, а почуття і емоції у нього були замінені на бажання отримати зиск з кожної оборудки чи махінації, на які він був мастак.

Іронія зустрічається у творі і як вид комічного, і як вид тропу. Перший варіант її реалізації у тексті розглянемо на прикладі, коли Ребека Шарп намагалася виставити своє не надто благородне походження у зворотному світлі, всіляко підкреслюючи знатність та іменитість свого гасконського роду: *And curious it is, that as she advanced in life this young lady's ancestors increased in rank and splendor* [345, с. 11]. – Цікаво й те, що чим більшого успіху вона досягала у житті, тим славетнішими і блискучішими ставали її предки [343, с. 30]. – Любопытно заметить, что по мере житейского преуспевания нашей тщеславной молодой особы ее предки повышались в знатности и благоденствии [344, с. 34]. Як бачимо, стилістика оповідної тенденції російського перекладача є піднесеною, аристократичною, натомість, в українському перекладі спостерігаємо легкість і природність викладу. З огляду на оригінал, у даному контексті вдалішим виглядає варіант О. Сенюк.

Іронічний погляд письменника на тогочасне суспільство доводить й інший приклад: *But we must remember that she is but nineteen as yet, unused to the art of deceiving, poor innocent creature* [345, с. 16]! – Але пам'ятаймо, що їй ще тільки дев'ятнадцять, що вона бідна, невинна душа, не вміє ще вправно брехати ... [343, с. 35]. – Но следует помнить, что сейчас ей только девятнадцать лет, она еще не изошрилась в искусстве обманывать – бедное невинное создание ... [344, с. 42]! Йдеться про необачну згадку Ребеки про її любов до дітей, яку навіть невинна Емілія майже викрила. Всі ці вербальні хитрощі Ребеки пояснювалися її бажанням вдало вийти заміж, що, на думку письменника, є властивим для багатьох юних леді його часів, а може й не лише його. Вкотре дається взнаки високий стиль у російському перекладі, порівняно з українським і, варто зазначити, з самим оригіналом.

Вільям Теккерей з іронією висміює запопадливість і підступність тодішнього англійського суспільства, якщо йдеться про величину банківського рахунку. Будь-який недолік у такому випадку перетворюється на чесноту чи

перевагу: *What a dignity it gives an old lady, that balance at the banker's* [345, с. 78]! – ...бо в неї в банку був такий рахунок, що скрізь робив її бажаною гостею [343, с. 89]! – *Какой вес придает любой старой даме подобный вклад у банкира* [344, с. 128]! Переклади знаходяться і інтонаційно, і змістово на тому ж рівні, що й оригінал. На структурному рівні в українському перекладі відзначимо трансформацію перестановки, на змістовому – трансформації компенсації.

Іронію автор вкладає навіть у уста відверто негативних персонажів, зокрема баронета: *He'll be charmed to see you, you know; he's so much obliged to you for gettin' the old woman's money* [345, с. 376]. – *Запевняю вас, він буде безмежно радий. Він вам такий вдячний за те, що ви загарбали всі гроші старої леді...* [343, с. 345]. – *Он будет в восторге от вашего приезда, могу вас уверить: ведь он вам так обязан за то, что вы заполучили все старухины деньги ...* [344, с. 530]. Іронію відтворено відповідно до її основного принципу функціонування: висловлювання похвали замість осуду із залученням трансформації інтенсифікації, що свідчить про адекватність обраних засобів у досліджуваних перекладах.

Стилістична синтагматична семасіологія представлена у романі фігурами тотожності, зокрема порівнянням, як у такому прикладі: *In Miss Jemima's eyes an autograph letter of her sister, Miss Pinkerton, was an object of as deep veneration as would have been a letter from a sovereign* [345, с. 3]. – *Кожен власноручний лист своєї сестри міс Джемайма шанувала так глибоко, наче то було послання коронованої особи* [343, с. 24]. – *Для мисс Джемаймы каждое собственноручное письмо ее сестры, мисс Пинкертон, было священо, как послание какой-нибудь коронованной особы* [344, с. 24]. Обидва перекладачі зберегли у своїх перекладах порівняння, що може свідчити про вдалий вибір для відтворення цього фрагменту тексту оригіналу.

Вживання автором метафоричного порівняння слугує яскравішим ілюстраціям буденних картин життя і створенням яскравих візуальних образів у читачів: *Although schoolmistresses' letters are to be trusted nor more nor less than churchyard epitaphs...* [345, с. 5]. – *Хоч свідоцтвам шкільних виховательок*

можно верить столько же, как цвинтарним епитафіям... [343, с. 25]. – Хотя письмам школьных наставниц можно доверять не больше, чем надгробным эпитафиям... [344, с. 26]. Обидва представлені переклади є адекватними і синтаксично еквівалентними, у яких, до того ж, вдало і точно відтворено авторську іронію. В українському перекладі прикметним є застосування антонімічного перекладу.

Прикладом вживання метафоричного порівняння є епізод про неформальні стосунки між містером Хрумлі і міс Шарп, і як остання у такому разі виглядає на фоні всіх інших дівчат пансіону: ... *an eagle in the Chiswick dovecot... [345, с. 12]. – орлиця в Чизвікському голубнику... [343, с. 31]. – ворона в чизвикской голубятне ... [344, с. 35].* Як відомо, орел символізує силу, мужність, владу, красу, свободу, голуб – жіночність, ворон – в християнстві – це диявол, що живиться розкладеними фрагментами. Ворон – символ гріха на відміну від білої голубки, що уособлює невинну душу [372]. З наведеного опису можна зробити висновок, що перекладачка українською додала позитивної конотації своєму вислову, переклавши слово *eagle* прямим відповідником жіночого роду. У російському перекладі збережена негативна конотація вислову за рахунок заміни птаха з більш яскраво вираженим негативним символічним тлумаченням.

Згодом, як виявляється, ця метафора стає розгорнутою: *Oh why did Miss Pinkerton let such a dangerous bird into her cage [345, с. 12]? – Ох, навіщо міс Пінкертон впустила у свою клітку таку небезпечну пташу [343, с. 31]? – О, зачем мисс Пинкертон впустила в свою клетку такую опасную птицу [344, с. 36]!* Переклади еквівалентні, очевидні і рівноцінні.

«Ярмарок сусти» пронизаний у великій кількості епізодів прізвищами відомих для сучасників письменника людей. Очевидно, метою таких іменних вкраплень є порівняння з ними героїв роману. Так, і в наступному прикладі зустрічаємо такі випадки: ... *they... used regularly to ask Rebecca if Miss Pinkerton was at home: she was as well known to them ... as Mr Lawrence or President West [345, с. 12]. – І молоді художники ... завжди питали Ребеку, чи вдома міс Пінкертон. Вона, сердешна, була їм відома не менше, ніж містер Лоренс чи*

президент Уест [343, с. 31]. – И молодые художники ... всегда осведомлялись у Ребекки, дома ли мисс Пинкертон. Она, бедняжка, была им так же хорошо известна, как мистер Лоренс и президент Уэст [344, с. 36]. Йдеться про неабиякі театральні здібності Ребеки і про її вміння створювати театральні пародії-карикатури, зокрема, і на міс Пінкертон, що героїня талановито й демонструвала перед друзями свого батька. Відмінність у перекладах полягає лише у виборі конструкції для порівняння. В українському тексті – це *не менше, ніж*, у російському – *так же, как*.

У наступному прикладі окрім порівнянь митець використовує й уточнювальні синоніми, які детально характеризують позитивні якості одного з ключових персонажів – Емілії Седлі. Нагадаємо, що В. Теккерей написав роман без героя, тому кожен образ є бінарним втіленням світлих і темних, позитивних і негативних, добрих і злих рис. І навіть Емілія Седлі не є винятком: *For she could not only sing like a lark, or a Mrs Billington, and dance like Hillisberg or Parisot ... and spell as well as a Dixonary itself; but she had such a kindly, smiling, tender, gentle, generous heart of her own, as won the love of everybody who came near her...* [345, с. 6]. – *Емілія не тільки співала, як соловейко чи місіс Біллінгтон, танцювала, як Гілісберг чи Парізо... і знала правопис не гірше за самий Словник, але й мала таке добре, веселе, ніжне, чутливе і щедре серце, що прихилила до себе кожного, хто спілкувався з нею...* [343, с. 25]. – *Эмилия не только пела, словно жаворонок или какая-нибудь миссис Биллингтон, и танцевала, как Хилисберг или Паризо... знала правописание не хуже самого словаря, а главное, обладала таким добрым, нежным, кротким и великодушным сердцем, что располагала к себе всех, кто только к ней приближался* [344, с. 26]. В українському перекладі відбулася виправдана заміна назви птаха, оскільки якраз соловейко є символом співучості і голосистості в Україні, у російському перекладі прикметним є вилучення одного з уточнювальних синонімів.

Уточнювальні синоніми побачимо й у відступі письменника, де він спекулює про можливе враження, яке може отримати читач, ознайомившись з його

детальним описом: *All which details, I have no doubt, JONES, who reads this book at this Club, will pronounce to be excessively foolish, trivial, twaddling, and ultrasentimental* [345, с. 7]. – Певна річ, якийсь Джонс, читаючи мою книжку в себе в клубі, скаже, що всі ці подробиці страшенно безглузді, банальні, нікчемні і **вкрай сентиментальні** [343, с. 27]. – Я не сомневаюсь, что какой-нибудь Джонс, читающий эту книгу у себя в клубе, не замедлит рассердиться и назовет все это **глупостями – пошлыми и вздорными сентиментами** [344, с. 28]. Як бачимо, у російському перекладі уточнення відбулося засобами перифразу, що вводить елемент спрощення, але, на нашу думку, є вдалою знахідкою перекладача.

Використання зевгми у тексті завжди говорить про різнобарв'я стилістичних можливостей будови речення. Тому поява такого стилістичного прийому в українському перекладі художнього твору є цікавою знахідкою перекладачки: *... and that when the great filigree iron gates are once closed on her, she and her awful sister will never issue therefrom into this little world of history* [345, с. 6]. – ...і коли висока філігранно кована брама школи зачиниться, Джемайма та її грізна сестра **назавжди залишаться за нею – і за тісними рамками нашої історії** [343, с. 26]. – ... и как только узорчатые чугунные ворота закроются, ни она, ни ее грозная сестра не покажутся более из них, чтобы шагнуть в маленький мирок этого повествования [344, с. 27]. Порівнюючи два переклади, стає очевидно, що М. Дьяконов прагнув до точності відтворення цього фрагменту, в той час як О. Сенюк – до філігранності і творчої різноманітності (застосування антонімічного перекладу, заміни), що крокують у ногу з оригінальною стилістикою письма художника слова, яким без сумніву є В. М. Теккерей.

В іншому прикладі спостерігаємо зевгму у тексті роману і в його українському перекладі, однак не помічаємо у російському: *“Well, do you remember ...and giving me half a guinea and a pat on the head?... [345, с. 29]”*. – «Ну, а пам'ятаєш ... і дав мені пів гінеї та потиличника? ... » [343, с. 46]. – «А помнишь, как ты ... подарил мне пол гиней и потрепал меня по щеке?... [344, с. 58]». Більше того, ми спостерігаємо трансформацію значення виразу *pat on the head* у перекладі М. Дьяконова. Таке наближення може бути виправдане

бажанням перекладача передати описану стилістичну фігуру двома різними дієсловами з однаковими префіксами *po*. Повтор буквосполучення у прикладі свідчить про використання у російському перекладі прийому алітерації, що також є цікавою знахідкою перекладача.

Не залишив письменник осторонь і такий продуктивний і потужний засіб створення іронічного звучання, як гра слів: ...*Mrs Briefless ...who ... is as poor as poor can be* [345, с. 139]. – ... *місіс Бріфлес ... яка ... не мала ані пенні за душею* [343, с. 142]. – ... *миссис Брифлес ...которая ...бедна до того, что уж беднее и быть нельзя* [344, с. 213]. Перекладачі не змогли відтворити авторську гру слів, обмежившись фразеологічним зворотом (О. Сенюк) і перефразуванням, які дещо нейтралізували авторську інтенцію у даному контексті.

Фігури кількості представлені у романі гіперболою: *I am a thousand times cleverer and more charming than that creature, for all her wealth* [345, с. 13]! – *Я в сто разів розумніша і вродливіша за ту цяцю, дарма, що вона така багата* [343, с. 32]! – *Я в тысячу раз умнее и красивее этой особы, несмотря на все ее богатство* [344, с. 37]! В українському перекладі гіпербола передається числівником на порядок нижчим, ніж в оригіналі. Це, напевно, пов'язано з тим, що кількісний числівник *сто* є типовішим для порівняння в україномовному обігу, ніж *тисяча*, на відміну від російської. Порівняйте: Я тобі сто разів казала. – Я тебе тысячу раз говорил.

Гіперболу зустрічаємо й у контексті, коли Емілія разом з подругою повертається до своєї родини надзвичайно щаслива: *Miss Amelia Sedley skipped out on Sambo's arm, as happy and as handsome a girl as any in the whole big city of London* [345, с. 15]. – ... *Емілія Седлі з допомогою Самбо випурхнула з карети, щасливішою і привабливішою дівчини не було в цілому світі* [343, с. 34]. – ... *мисс Эмилия Седли выпорхнула из кареты, опираясь на руку Самбо, – другой такой счастливой и хорошенькой девушки нельзя было найти во всем огромном Лондоне* [344, с. 40]. В українському тексті перекладачка не обмежилася лише столицею Англії для порівняння масштабу щастя Емілії, натомість у російському перекладі знаходимо інший інтенсифікатор *огромный*.

У відвертій розмові між Пінкертоном і Ребеки знаходимо алегорію: *I have nourished a viper in my bosom* [345, с. 14]. – *Я пригріла у себе на грудях гадюку* [343, с. 33]. – *Я пригрела змею на своей груди* [344, с. 38]. Ця приказка походить ще з байки Езопа «Селянин і змія». Сьогодні це іносказання є образом довірливості і чорної невдячності.

Багатство мови письменника і широту його фонових знань і світогляду демонструють вміло підібрані алюзивні вкраплення. Алюзія у нашому прикладі це свідомий авторський натяк на персонажів п'єси В. Шекспіра «Буря»: *If you had told Sycorax that her son Caliban was as handsome as Apollo, she would have been pleased, witch as she was* [345, с. 21]. – *Скажіть Сікораксі, що її син Калібан вродливий, мов Аполлон, і вона зрадіє, хоч сама хитра відьма знає ціну таким словам* [343, с. 39]. – *Скажіте Сикораксе, что сын ее Калибан красив, как Аполлон, и это обрадует ее, хотя она и ведьма* [344, с. 48]. Перекладацький прийом додавання, застосований в українському перекладі є доцільним і необхідним, адже російське *хотя она и ведьма* звучить незрозуміло і потребує домислення.

Алюзію помічаємо й у випадку, коли В. Теккерей порівнює вміння дівчат швидко знаходити спільну мову з бобовим деревом з казки «Джек і бобове дерево»: *For the affection of young ladies is of as rapid growth as Jack's beanstalk, and reaches up to the sky in a night* [345, с. 31]. – *Бо прихильність у дівчат росте так швидко, як у відомій казці горох, що за одну ніч сягає до неба* [343, с. 48]. – *Ведь привязанность молодых девиц растет так же быстро, как боб Джека в известной сказке, и достигает до небес в одну ночь* [344, с. 62]. Російський переклад, на наш погляд, є вдалішим, оскільки у ньому відтворено власну назву, яка дає розуміння читачу, алюзія на яку саме казку представлена в оригіналі. У перекладі О. Сенюк замість боба з'являється горох, що є вільною інтерпретацією і, на наш погляд, невиправданою, адже в українській мові і за українських реалій слово і поняття *боб* функціонує.

В. Теккерей порівнює Ребеку і сера Пітта у той момент, коли останній зробив Ребеці пропозицію стати леді Кроулі, а потім дізнався про таємне

одруження Ребеки зі своїм сином з абстрактними образами, у той час, як у перекладах з'являються алюзії на міфологічні образи Амура і Психеї, які уособлюють трансформаційний прийом заміни, а саме – конкретизації: ... *for what can be prettier than an image of Love on his knees before Beauty* [345, с. 205]. – ... бо що може бути зворушливіше за образ **Амура**, що стоїть навколішки перед **Психеєю** [343, с. 137]? - ... ибо что может быть прекраснее образа **Амура** на коленах перед **Психеей** [344, с. 133]?

Таким чином, серед засобів стилістичної семасіології було розглянуто особливості вживання і перекладу епітета, метафори (антономазія, алюзія, алегорія), метонімії (синекдоха, перифраз), промовистих імен, іронії для створення комічного ефекту. На рівні синтагматичної семасіології були проаналізовані засоби порівняння, уточнювальних синонімів, клімаксу, антиклімаксу, зевгми, гри слів, оксиморону. Роман також містить цікаві приклади засобів вираження комічного на інших рівнях, зокрема на лексичному і синтаксичному, чому і присвяtimo наступні підрозділи нашого дослідження.

3.2. Порівняльний аналіз засобів стилістичної лексикології в оригіналі та його перекладах українською і російською мовами

Багатоманіття використаних стилістичних засобів і прийомів для створення комічного, а саме іронічного ефекту широко простежується і на рівні лексики письменника.

У авторському відступі, метою якого було бажання В. Теккерей продемонструвати силу і довговічність страху письменник ввів новий другорядний персонаж, який вживає розмовну лексику: *I dreamed last night that I was flogged by Dr Raine* [345, с. 9]. – Сьогодні мені приснилося, що мене **відшмагав** доктор Рейн [343, с. 29]. – Сегодня мне снилось, будто меня **высек** доктор Рейн [344, с. 31]! Обидва перекладачі знайшли відповідні еквівалентні лексичні одиниці на розмовному рівні, що містять деякий елемент експресивності. Зазначимо тут, що за основу практичного дослідження у даному розділі взято

функціональний реєстр лексики XIX ст. Порівняння лексичної складової мови роману з мовами перекладу відбувається відносно хронології оригіналу.

Розмовна лексика є типовою для теккереївських військових персонажів, підтвердження чому знаходимо у наступному епізоді: молодий офіцер, побачивши Емілію, вигукнув: *A dem fine gal, egad* [345, с. 15]! – *З біса гарне дівчисько* [343, с. 34]! – *Чертовски хорошенькая девушка, ей-богу* [344, с. 40]! В українському перекладі помічаємо вилучення, однак воно компенсується за рахунок вибору розмовного еквівалентного виразу. До того ж, розмовне *gal* в українському варіанті стає *дівчиськом*, тобто залишається на рівні негативного прошарку мовлення, у російському – *девушка* – переходить до нейтрального прошарку. Можливо, варто було б замінити на *девица, красотка*.

Прикладом розмовної лексики із вдалим перекладами як українською, так і російською мовами, може бути такий: *I bet you thirteen to ten that Sophy Cutler hooks either you or Mulligatawney before the rains* [345, с. 23]. – ...закладаюся на тринадцять до десяти, що ця Софі Катлер **підчепить на гачок** тебе або Малігетоні ще до сезону дощів [343, с. 40]. – ... держу пари тринадцять против десяти, что Софи Катлер **поймает на крючок** либо тебя, либо Маллигатони еще до больших дождей [344, с. 50]! Зауважимо лише, що лексику негативного прошарку на рівні лексичної одиниці в оригіналі трансформовано на лексику відповідного прошарку але на рівні фразеологічної одиниці в обох перекладах.

Такий самий мотив оспівується й у контексті розмови старих Седлі про шахрайські схильності подруги їхньої дочки, коли йдеться про розкриті ними наміри Ребеки одружити на собі їхнього сина Джозефа: *Here is Emmy's little friend making love to him as hard as she can – that's quite clear; and if she doesn't catch him some other will* [345, с. 27]. – Адже ж усім видно, що ця мала приятелька Еммі відверто **чіпляється йому на шию**, і якщо вона його не **спіймає**, то **спіймає** котрась інша [343, с. 45]. – А тут еще Эммина подружка **вешается ему на шею** – ведь это же яснее ясного. И если она его не **подцепит**, так **подцепит** другая [344, с. 57]. Розмовну лексику перекладачі передали однаково вірно, відтворивши її на тому ж рівні із застосуванням прийомів компенсації і заміни.

Розмовну лексику спостерігаємо й у монологі Джозефа після того, як його причарувала юна Ребека, витративши на це чи не весь свій арсенал жіночої зброї: дотепності, хитрощів, удаваної наївності, кокетства: *She is just as rich as most of the girls who come out to India. I might go further, and fare worse, egad [345, с. 33]!* – *Вона не убогіша за тих дівчат, що приїздять до Індії. Я міг вкленатися ще гірше, хай йому біс [343, с. 49]!* – *В сутності, она не беднее большинства девушек, уезжающих в Индию. Право же, она не хуже других [344, с. 64]!* Український переклад віддзеркалює трансформацію конкретизації, оскільки у тексті-оригіналі не уточнюється, до чого саме могли призвести такі стосунки. Також очевидна присутність негативно забарвленої лексики, її розмовного про шарку, адекватність трансформації якої у перекладі українською мовою не викликає сумнівів. Про розмовний рівень у російському перекладі свідчить лише вставний елемент *право же*, однак негативна його конотація стоїть під знаком питання, тому стилістичний прийом нейтралізації у російському перекладі є очевидним.

Юний Джордж Осборн у листі до своєї матері, в якому він просить пирога для свого нового друга Фіги (Доббіна), який заступився за нього і *полатав боки* кривдникові Джорджа – Кафу також використовує розмовну лексику, яка є типовою для лексикону цього персонажу: *They fought thirteen rounds, and Dobbin Licked [345, с. 41].* – *Вони сходилися тринадцять разів, і Доббін добре полатав йому боки [343, с. 56].* – *Сходились они тринадцать раз, и Доббин ему всыпал [344, с. 75].* Цікаво, що в українському перекладі спостерігаємо трансформацію додавання, яка компенсує внутрішню форму ініціального дієслова, адже замість слова з'являється розмовне словосполучення, у російському ж варіанті розмовний елемент *Licked* залишається на рівні слова – *всыпал*. Додамо, що в оригіналі слово, що нас цікавить написано з великої літери. Цим письменник, можливо, хотів підкреслити значну перевагу Доббіна над супротивником, тому у перекладі О. Сенюк з'являється прислівник *добре*. У перекладі М. Дьяконова у такому випадку можна було б додати *хорошенько всыпал*.

Розмовні елементи часто зустрічаємо і в діалогах молодих людей: *Mr Jos ... and himself gobbled and drunk a great deal. ... 'He's priming himself', Osborne whispered to Dobbin...[345, с. 45]* . – Джоз ... та й сам добряче наминав і не забував про вино. ... «Ну й **жлуктить!**» – прошепотів Осборн Доббінові [343, с. 59]. – Мистер Джоз ... да и сам жадно ел и много пил. ... «Здорово **закладывает!**» – шепнул Осборн Доббину [344, с. 80]. Як бачимо, в українському перекладі і в першому, і в другому випадку збережено розмовний компонент: *наминав, жлуктить*. У російському ж – розмовне *gobbled* з невідомих причин залишилося поза увагою перекладача, нейтралізувавши семантичне навантаження у російському перекладі, адже тут зустрічаємо нейтральне *жадно ел и много пил*. У другому випадку перекладач знайшов потрібний еквівалент до англійського розмовного *to prime*, трансформувавши його на тому ж рівні: *закладывает*.

Примітно, що навіть удавано високоосвічений дженджик Джордж Осборн не цурається розмовної лексики з елементами вульгаризмів у діалозі-лайці з Доббіном: ... *Why is that tattling old harridan, Peggy O'Dowd, to make free with my name at her d – d supper-table, and advertise my engagement over the three kingdoms [345, с. 107]?* – Щоб **о**та язика**та** відь**ма** Пеггі О'Дауд базікала й терла на зубах моє ім'я в себе за столом, **хай** їй **чорт**, і **трубила** про мої заручини на всі три королівства [343, с. 114]! – К чому **позволять** этой болтунье, **старой** **ведьме** Пегги О'Дауд, **трепать** мое имя за ее **распроклятым** ужином и **звонить** в **колокола** о моей помолвке на все три королевства [344, с. 168]? Український переклад нам видається тут гострішим, вільнішим й, іноді, колоритнішим за оригінал, про що свідчать виділені лексико-синтаксичні групи. У російському перекладі спостерігаємо високий рівень еквівалентності і так само вдалі знахідки для розмовного прошарку лексики. Серед трансформацій, застосованих при перекладі, назвемо додавання, вилучення, компенсація.

Стара міс Кроулі, будучи розбещеною, самотньою, грубою, неделікатною і нетактовною особою, часто засмічувала своє мовлення вульгаризмами. Особливо жінка не добирала слів, коли спілкувалася з людьми, рівень інтелекту яких поступався її власному, а таких, на її думку, була більшість: ... *and I asked her if*

she felt a little more easy, and she told me to hold my stupid tongue [345, с. 119]. – Я запитала, чи їй трохи краще, а вона сказала, щоб я **стулила свою дурну пельку** [343, с. 125]. – Я спросила її, не полегчало ли їй, і вона велела мені **попридержать мой глупый язык** [344, с. 185]. Рівень експресивності українського перекладу відповідає рівню експресивності оригіналу або навіть вищий, призводячи до інтенсифікації експресивності висловлювання. Натомість, російський переклад звучить спокійніше, виваженіше (нейтралізація), що однак не свідчить про відсутність у нього негативного конотативного забарвлення, яке характерне англійському фразеологічному словосполученню.

Використання фразових дієслів є типовою особливістю неофіційного, розмовного рівня мови, що засвідчує приклад вихваляння Пітта Кроулі своїми здобутками у застосуванні знань юриспруденції у судовій практиці: *I'll throw him over, or my name's not Pitt Crawley* [345, с. 61]. – Я його з **торбами по світу пуцу**, щоб я так здоров був [343, с. 74]! – Я его в **порошок сотру**, или не быть мне **Питтом Кроули** [344, с. 104]! Перекладачі вдало знайшли відповідні фразеологічні еквіваленти для фразового дієслова на розмовному рівні. Зауважимо лише, що О. Сенюк другою частиною речення доречно підсилила ефект відсутності офіціозу у мовленні хвалькуватого самовпевненого і грубого поміщика, хоч і з титулом баронета. В Теккерей з цією метою послуговувався скороченими формами висловлювання. Обидва перекладачі використали перекладацький прийом компенсації.

У листах до своєї подруги Емілії Ребека часто використовує жаргонізми і сленгізми, переказуючи подробиці слова своїх співрозмовників: *The captain... calls him an old put, an old snob, an old chaw-bacon...* [345, с. 91]. – **Капітан... зве його мужлаєм, занудою, жлуктом ...** [343, с. 100]. – **Капітан ... называет его старым чертом, старым греховодником и старым хреном...**[344, с. 145]. Коментуючи переклад цього фрагменту, зазначимо, що у російському перекладі помічаємо повтор означення, в українському – він відсутній, що пояснюється семантикою додатків, яка уже містить компонент *віку*. Зауважимо лише, що при перекладі означених лексичних одиниць перекладачі відштовхувалися перш за все

від пошуку саме відповідних жаргонних лексем (О. Сенюк) і їх сполучуваності з прикметником *старый* (М. Дьяконов).

Пастор, переказуючи родичам міс Кроулі про стан її здоров'я після того, як стара об'їлася омарами, гостюючи у його будинку, також вживає сленг: *The attack was so sharp that Matilda – as his Reverence expressed it – was very nearly 'off the hooks'* [345, с. 120]. – *Напад був такий гострий, що Матильда, як висловився його велебність, мало дуба не врїзала* [343, с. 126]. – *Припадок был такой острый, что Матильда – как выразился его преподобие – едва не «окочурилась»* [344, с. 187]. В українському варіанті з'являється фразеологічна одиниця з негативного лексичного прошарку, у російському – дієслово також розмовного регістру, що відповідає загальному розмовному характеру і тону описаного фрагменту тексту роману і компенсує значення звороту у першоджерелі.

Використання варваризмів письменником зумовлене не лише прагненням до поліфонічності й досягнення аудіальної аристократичності твору, але й їх виконанням стилістичної функції. Ребека Шарп і сама досконало знала французьку мову не лише завдяки своєму походженню, а ще й через упевненість у тому, що знання мови при нагоді допоможе їй виглядати у вигіднішому світлі. Пам'ятаємо, як вправно вона користувалася цим знанням і, щоб познущатися над своєю колишньою директоркою, і, щоб виблиснути інтелектуальним шиком під час урочистостей. У наступному прикладі В. Теккерей вживає варваризм, щоб підкреслити і підсилити негативні риси, притаманні одному з персонажів. Пригадуємо, що час подій роману є несприятливим для добросусідських англо-французьких взаємин: *He was lazy, peevish, and a bon-vivant...* [345, с. 20]. – *Джозеф був ледачий, дразливий бонвіван...* [343, с. 38]. – *Это был лентяй, брюзга и бонвиван...* [344, с. 47]. Французький варваризм, що нас цікавить у даному контексті було перекладено за допомогою трансформації транскодування, типової для таких випадків.

На підтвердження знайомства одного з персонажів з Індією, автор у монологах Джозефа Седлі вкрапляє варваризми індійського походження: *punkah* – *віяло* – *опахало*. Перекладачі не вдавалися до прийому транскодування, що могло

внести компонент східної таємничості, «індійськості», однак неясності, яка б потребувала громіздкого коментаря, але використали у своїх перекладах досить точні словникові відповідники, що в даному випадку є доцільним перекладацьким виходом.

Мова письменника пронизана іншомовними словами, що засвідчує його високі інтелектуальні здібності. Помічаємо чимало лексичних одиниць на рівні слів і словосполучень, а іноді й речень з німецької, французької, італійської, грецької мов, а також латини, які виділяються курсивом, або ні. У перекладах такі вкраплення залишаються мовами оригіналу, реєстр шрифту у перекладі здебільшого залежить від шрифту оригіналу, при цьому переклад подається не наприкінці книги, а внизу сторінки. Варто відзначити надзвичайну природність і доречність таких вставок в англійський текст, які можна почути з вуст як персонажів-іноземців, персонажів-англійців, так і з вуст самого автора у його іронічних роздумах чи коментарях.

З французької мови: *distinguée* – вихована – хорошо воспитанная; *ingénue* – наївна – простушка; *Mademoiselle, je viens vous faire mes adieux* – Мадемуазель, я прийшла попрощатися з вами – Мадемуазель, я пришла проститися с вами; *Vive la France! Vive l'Empereur! Vive Bonaparte!* – Слава Франції! Слава імператорові! Слава Бонапарту! – Да здравствует Франция! Да здравствует император! Да здравствует Бонапарт! *Billet-doux* – любовна записка – любовная записка; *ah, mon beau monsieur!* – ах, мій красунчику! – а, мой красавчик! *Femme de chambre* – покоївка – горничная; *de trop* – зайвий – лишній; *mouton aux navets* – баранина з ріпою – баранина с репой; *potage de mouton à l'Écossaise* – суп з бараниною по-шотландському – бараний суп по-шотландски; *pommes de terre au naturel i chou-fleur à l'eau* – варена картопля і кучерява капуста – вареный картофель и цветная капуста; *ah, gredin! ah, monstre!* – Ох, негідник! Ох потвора! – Ах, негодяй! Ах, чудовище! *Carte blanche* – свобода дій – полная свобода действий (додавання); *bel esprit* – гостра на язик – острая на язык; *des fraîches toilettes* – нові убори – новые туалеты; *trouvaille* – знахідка – находка; *criblé de dettes* – по шию в боргах – по уши в долгах; *petit minois chiffonné* – гарненьке личко – смазливое личико; *jeune*

Amélie – юна Емілія – юная Эмилия; *en garçon* – без дам – без дам; *entre nous* – між нами – между нами; *ma tante* – моя тітка – моя тетушка; *ménage* – господарство – хазяйство; *Bon Dieu* – Боже милий – Боже мой; *chasse à l'aigle* – соколине полювання (заміна)– охота на орла; *belle sauvage* – прекрасна дикунка – прекрасная дикарка; *fleuve du Tage* – річка Тахо – река Тахо; *affaire là* – інтрижка – інтрижка; *robe de chambre* – халат – халат; *poulet* – любовна записка – любовная записка; *voulez-vous* – що й казати! – что вы хотите! *fetes* – свята, гуляння – празднества; *bon voyage* – щасливої дороги – щасливого пути; *pas si betel* – я не такий дурний! – я не так глуп!; *Entrez!* – заходьте – войдите; *chaussée* – взутися – обути (у тексті); *corsetière* – корсетниця – корсетница; *très aimable* – дуже милий – очень мил; *tartines* – тартинки – тартинки; *bonne* – покоївка – горничная; *parbleu* – хай йому біс! – черт побери! *Allée Verte* – Зелена алея – Зеленая аллея; *Tenez, madame, est ce qu'il n'est pas aussi à l'armée, mon homme à moi?* – Ох, мадам, а хіба мій кавалер не в армії? – Ах сударыня, а мой-то кавалер разве не в армии?; *Au revoir* – до побачення – до свидання; *C'est le feu!* – це артилерійський вогонь – это артиллерийский огонь; *son home à elle* – свого кавалера – своего кавалера; *pas de chevaux, sacrebleu!* – коней немає, хай йому біс! – нет лошадей, черт возьми! *Débauche* – утеча – розгром (заміна); *ma bonne petite dame!* – Моя маленька господиня! – Моя миленькая госпожа! *Porte-manteau* – валіза (вжито у тексті) – чемодан (вказано як переклад з французької мови внизу сторінки); *Madame la maréchale* – дружина маршала – супруга маршала; *prétendu* – наречений – жених; *engouement* – захоплення – увлечение; *spirituelle* – дотепна – остроумная; *rafolles* – закоханий – без ума (у російському варіанті вжито у перекладі); *espiègle* – грайливий – шаловливый; *protégée* – підопічна – у російському варіанті залишилось без перекладу; *chère Mees* – дорога міс – дорогая мисс; *contretemps* – перешкоди – помехи; *réunions* – зустрічі – собрания, встречи; «*Café de Paris*» – «Паризьке кафе» – у російському варіанті залишилося без перекладу; *cette charmante* – та чарівна – очаровательная (у російському варіанті вжито у перекладі); *une petite dame, très spirituelle* – з дружиною, дуже дотепною жінкою – с женой, очень остроумной маленькой особой (додавання); *ils m'ont affreusement*

vole – вони мене безжально обікрали – они меня безбожно обокрали; *fredaines* – витівки – грехи молодости (у російському варіанті вжито перифраз); *déjeuners* – сніданки – у російському варіанті залишилося без перекладу; *ah, la divine créature* – ох, божественна істота – о, божественное создание! *reine des Amours* – цариці кохання – царицы любви; *ménage* – родинне життя – семейная жизнь; *petit vin blanc* – легке біле вино – легкое белое вино; *culotte courte* – короткі штани – короткие панталоны; *petits appartements* – інтимні покої – интимные апартаменты; *paté de foie gras* – паштет з гусячої печінки – паштет из гусиной печени; *nous regardons à deux fois* – ми ще добре подумаємо – мы еще очень и очень подумаем (додавання); *de cour* – придворне вбрання – придворный туалет; *charmant* – чарівний – очаровательный; *gare aux femmes* – стережіться жінок – берегитесь женщин; *à la Brutus* – під Брута – в подражание Бруту (его прическе) (додавання); *moi, qui vous parle* – я, що розмовляю з вами – я, говорящий с вами; *au mieux* – в найкращих стосунках – в наилучших отношениях; *ennuis* – прикрощі – докуки; *ingénue* – простушка – простушка; *gigots* – буфи – буфы; «*dormez, dormez, chers Amours!*» – «Засніть, засніть, мої кохані!» – «Спите, спите, любимые!» (вилучення); «*Ah, quel plaisir d'être en voyage!*» – «О, як приємно подорожувати!» – «О, как приятно быть в пути!» «*Le Rossignol*» – «Соловейко» (демінітив) – «Соловей»; *prévenances* – послужливість – предупредительность; *en permanence* – завжди – постоянно; *cher petit* – мій бідолашний хлопчику (додавання) – мой бедный малыш (додавання); *bien mauvaise mine* – досить підозрілий вигляд – довольно подозрительный вид; *il sentait le Genièvre* – тхнув джином – несло джином; *monstre* – бурмило (в українському тексті зустрічаємо лише переклад) – чудовище; *ventre à terre* – стрімголов – во весь дух; *une triste visite chez mon oncle* – сумний візит своєму дядькові – печальный визит моему дяде (то есть ростовщику); *ce cher oncle* – цього любого дядька – этого дорогого дяди; *foison* – безліч – изобилие; *mon pauvre prisonnier* – свого бідолашного в'язня – моем бедном узнике; *festin* – учта – пиршества; *affreusement volée* – нещадно обкрадена – зверски обворована; *habitués* – постійні відвідувачі (додавання) – завсегдатаи; *dame d'honneur* – придворна дама – придворная дама; *très bien* – дуже добре –

очень хорошо; *grandes eaux* – водограї – версальские фонтаны (заміна); *locataires* – пожилыці – жильцы; *ami de la maison* – друг дому – друг дома; *épris* – захоплений – увлечен; *trente et quarante* – тридцять і сорок (азартна гра в карти) – тридцать и сорок – азартная карточная игра; *a qui est cette voiture là?* – Чий це екіпаж? – Чей это экипаж? *Nous allons avoir une belle traversée* – чудова буде подорож – предстоит прекрасний переїзд; *espiègleries* – витівки – выходки (у російському тексті зазначено лише переклад), *chargé d'affaires* – повірений у справах – поверенный в делах; *agrément* – розваги – развлечения; *la petite vivandière* – маленька маркітантка – маленькая маркитантка; *Monsieur n'est pas joueur?* – Ви не граєте? – Вы не играете? *Rouge et noir* – червоний і чорний – у російському варіанті вжито без перекладу; *laissez-moi tranquille* – дайте мені спокій – оставьте меня в покое; *Il faut s'amuser, parbleu. Je ne suis pas au service de monsieur* – Треба ж людині розважитися, хай йому біс. Я служу не у вас – Надо же человеку развлечься, черт возьми! Я не у вас состою на службе!; *coup* – удар, хід – удар, ход; *abattement* – пригніченість – уныние, упадок сил; *roués* – шахраї – плуты; *vipère* – гадюка – гадюка; *matinée musicale* – ранковий концерт – утренний концерт; *débutante* – дебютантка – дебютантка, артистка, вперше виступающая перед публикой; *bon enfant* – поступливий – сговорчивый человек; *d'honneur* – слово честі – честное слово; *déjeuner à la fourchette* – легенький сніданок – легкий завтрак; *distracte* – неуважна – рассеянна; *chancellerie* – канцелярія – канцелярия.

Фонетичні особливості неправильної вимови деяких персонажів було передано письменником орфографічно: *Vite Coupez moi* – швидше ріж мені – скорей! Режьте! *les moustaches coupy, rasy, vite* – Вуса... ріж, голи, швидше! – Усы! Усы! Режьте! Брейте скорей! *ne portu plooo... habit militair... bonny... donny a voo, prenny dehors* – не буду більше носити... військову куртку... дарую... віддаю тобі... забери її геть! – Не буду больше носить военный мундир... шапку тоже... отдаю вам... унесите прочь; *venny maintenong sweevy... ally... party... dong la roo* – тепер виходь ... вибирайся... рушай... іди на вулицю – теперь идите... следуйте... ступайте... уходите на улицу; *c'est à Kirsch; je bense j'e l'ai vu toute à l'heure, qui brenoit des sangviches dans la voiture* – здається, Кіршів... Я його щойно бачив...

він закусував сандвічем у кареті – Кирша. Кажеться, я его сейчас видел – он закусывал сандвичами в экипаже; *newmero kattervang dooze, si vous plait* – номер дев'яносто другий, будь ласка – номер дев'яносто второй, пожалуйста; *en bays de gonnoissance* – в товариство знайомих – среда знакомых(франц.); «*De Rose upon de Balgony*» – «Троянда на балконі» – «Роза на балконе» (назва балади) (англ.); *Schimmels* – сиві коні – белые или сивые лошади (нім.).

З німецької мови: *Sehnsucht nach der Liebe* – жадоба любові – жажда любви; *Am Rhein* – на Рейні – на Рейне; *herr Graf Lord von Sedley nebst Begleitung aus London* – пан граф лорд фон Седлі з Лондона зі своїм почтом – господин граф лорд фон Седли из Лондона со свитой; «*Erbprinz*» – «Принц-наступник» – «Наследный принц» (назва готелю), *Schinken, Braten, Kartoffeln* – шинка, печеня, картопля – ветчина, жаркое, картофель; *nichts, nichts, mein Florestan* – нічого, нічого, мій Флорестане – ничего, ничего, мой Флорестан (слова з театральної вистави); *die Schlacht bei Vittoria* – битва під Вітторією – битва при Виттории; *Aurelius Platz* – площа Аврелія – Площадь Аврелия; «*Pariser Hof*» – «Паризький двір» – «Парижское подворье» (назва готелю); *du* – ти – ты; *Engländerin* – англійка – англичанка; *Eilwagen* – дилижанс – дилижанс; *schrecklich* – жахливий – ужасный; *saufen, singen* – пити, співати – пить, петь; *hat manchen Sturm erlebt* – пережив немало бур – испытал немало бурь; *Fort, Schwager* – рушай, фурмане – погоняй, ямщик; «*Einsam bin ich nicht alleine*» – «Не сама я, а самотна» – «Я одинока и одна» (переклад не зовсім вірний, можливий варіант: Я одинока, не одна); *ich habe gelebt und geliebet* – я жила і кохала – я жила и любила (цитата з трилогії Ф. Шіллера «Валленштейн»).

З італійської мови: *lagrime, sospiri, felicità* – сльози, зітхання й розкоші – слезы, вздохи и восторги; *conversazioni* – бесіди – вечера (заміна); *un biglietto* – *eccolo qua* – Записка – ось вона! – Записка – вот она!

З грецької мови: *ΑΘΗΝΗ* – Афіна – Афина; *αριζτωξ* – відмінний – отличный, хороший; *μυρι ' Αχαϊοτς αλγη ευηκε* – Пагубний гнів, що лиха багато ахеям накоїв (в українському тексті зазначено лише переклад) – Ахеянам тысячи бедствий

соделал (цитата з Іліади); *δακρυοεν γελασσα* – крізь сльози всміхнулась – сквозь слезы смеялась (цитата з Іліади).

З латини: *delirium tremens* – біла гарячка – белая горячка; *alieni appetens sui profusus* – той, хто зазіхає на чуже, марнує своє – стремящийся к чужому упускает свое; *vice versa* – навпаки – обратно; *Resurgam* – воскресну – воскресну; *in vino veritas* – істина у вині – истина в вине; *Mars, Bacchus, Apollo virorum, ere* – Марс, Вакх і Аполлон належать чоловікам – Марс, Вакх, Аполлон (принадлежат) мужам; *nunc vino pellite curas, eras ingens iterabimus aequor* – тепер вином проженить турботи, завтра в широке впливемо море – теперь вином отгоните заботы, завтра в широкое пустимся море (цитата Горація, кн. 1, ода 7); *pax in bello* – мир у війні – мир во время войны (додавання); *dulce et decorum est pro patria mori* – приємно й почесно померти за батьківщину – почет и слава – пасть за отечество!; *memento* – нагадування – напоминание; *lassata nondum satiate recessit* – втомлена, але все ще невдоволена, відступила – усталая, но все еще неудовлетворенная, отступила; *in quarto* – в четвертину аркуша – в четвертую долю листа; *placens ixor* – мила дружина – милая супруга; *curriculum* – програма – программа; *optimus* – відмінно – найлучший; *persicos apparatus* – перських розкошів – персидская роскошь; *mutate nomine* – якщо замінити назви – если изменить имя (додавання); *amantium irae* – гнів закоханих – гнев влюбленных; *fumus i strepitus* – дим і гамір – дым и шум; *in nubibus* – у порожнечі (компенсація) – в облаках; *vanitas vanitatum* – суєта суєт – суєта суєт.

Вищезазначені приклади були обрані методом суцільної вибірки з тексту оригіналу із зазначенням перекладів з українського і російського перекладних варіантів досліджуваного роману.

В. Теккерей вкладає у уста своїх персонажів нижчого прошарку суспільства – візника Джона і швейцара – діалектизми. Нижче для прикладу зазначимо лише мовлення персонажів без авторських слів:

'This Sir Pitt Crawley's?' (Groom) – Тут мешкає сер Пітт Кроулі? – Здесь живет сэр Питт Кроули?

'Ees'. (Porter) – Еге. – Да, здесь.

'Hand down these 'ere trunks then'. (Groom) – То гайда, стягай манатки. – Стащи-ка тогда пожитки.

'Hand'n down yourself.' (Porter) – Стягай сам. – Тащи сам.

'Don't you see I can't leave my hosses? Come, bear a hand, my fine feller, and Miss will give you some beer.' (Groom) – Ти хіба не бачиш, що я не можу лишити коней? Бери мерщій, може, вона дасть тобі на пиво! – Не видишь, что ли, мне нельзя отойти от лошадей. Ну, бери, любезный, авось мисс даст на пиво.

'I shall write to Mr Sedley and inform him of your conduct.' (Rebecca) – Я напишу містерові Седлі, як ви поводитись. – Я напишу мистеру Седли и сообщу ему о вашем поведении.

'Don't. I hope you've forgot nothink? Miss 'Melia's gownds – have you got them – as the lady's-maid was to have 'ad? I hope they'll fit you. Shut the door, Jim, you'll get no good out of 'er' (Groom) [345, с. 58-59]. – Ой злякали! А ви там нічого не забули? Забрали всі сукні міс Емілії? Ті, що належали покоївці? Думаю, вони вам будуть до лиця! Та зачиняй, Джіме, дверцята, однаково від неї нічого не урвеш [343, с. 73]. – Ах, пожалуйста, не пишите. Надеюсь, вы ничего не забыли? А как насчет платьиц мисс Эмили, которые должны были пойти барыниной горничной? Захватили их? Надеюсь, они вам будут впору! Закрой дверцу, Джим, из нее ничего не выжмешь [344, с. 101-102].

Очевидно, перекладачі вирішили уникнути відтворення діалектних особливостей мовлення візника і швейцара. Таке рішення може бути спричинене бажанням спростити роботу читачеві, не обтяжуючи розуміння тексту складними фонетичними конструкціями. Такі випадки у романі є нечастими, тому їхні переклади можна виправдати. Додамо на їх виправдання ще залучення розмовних елементів, якими перекладачі, особливо О. Сенюк, намагалися компенсувати діалектизми оригіналу. Зазначимо лише, що переклад М. Дьяконова є занадто витонченим у випадку даного діалогу, перенасиченого просторіччям, діалектизмами, жаргонізмами і розмовною лексикою, про що свідчать такі репліки: *да, здесь; ну, бери, любезный, авось мисс даст на пиво; ах, пожалуйста,*

не пишете. надеюсь, вы ничего не забыли. Варто було б додати гостроти і різкості мовленню персонажів, що не належать до найвищого прошарку суспільства.

Присутність архаїзмів у романі є також його характерною особливістю. Так, слово *quadroon* – *квартеронка* – *квартеронка* є терміном дев'ятнадцятого століття на позначення будь-якої особи, у котрої хтось з бабусь чи дідусів був темношкірим. У перекладах знайдено вірний еквівалент із додаванням суфікса, що вказує на родову ознаку.

Неологізм, чи перекладацький okazіоналізм, як складова лексичного пласту мови з'являється у перекладі О. Сенюк: *The horror of Pitt Crawley may be imagined, as these reports of his father's dotage reached the most exemplary and correct of gentlemen [345, с. 378].* – Можна собі уявити, як взірцевий, коректний джентльмен Пітт Кроулі злякався, коли до нього дійшла чутка про те, що його батько **здитинює розумом** [343, с. 346]. – Нетрудно представить себе ужас Питта Кроулі, когда до этого образцового и корректного джентльмена дошли слухи о **старческом слабоумии** его отца [344, с. 531-532]. *Dotage* справді перекладається як *старече недоумство*. Перекладачка могла залишити словниковий варіант, але, прагнучи дотримуватись загальної тональності легкості і невимушеності, яка простежується впродовж усього роману, О. Сенюк обрала свій некнижний варіант, не порушивши, таким чином, гармонію словесного викладу в українському перекладі.

Серед засобів стилістичної лексикології найпродуктивнішими виявилися: розмовна лексика, жаргонізми, сленгізми, вульгаризми, архаїзми, діалектизми, варваризми. Засоби стилістичної лексикології в українському і російському перекладах роману «Ярмарок суєти» відтворені адекватно. Зазначимо, лише, що переклад О. Сенюк тяжіє до природності, легкості і невимушеності, що робить його прочитання і наступний аналіз цікавим і неординарним. Російський переклад подекуди переобтяжений зайвим аристократизмом висловлювань на лексичному рівні, що, однак, не впливає на правильність його сприйняття.

3.3. Порівняльний аналіз засобів стилістичного синтаксису в оригіналі та його перекладах українською і російською мовами

Серед досліджуваних явищ лінгвостилістичної образності вагомими у мові В. Теккерея є і засоби стилістичного синтаксису. Розглянемо їх на прикладі словосполучень і речень, усі відтінки значення яких є зрозумілими у такому вузькому контексті, беручи до уваги і широкий контекст, як основу для їх виявлення.

Інтерес становлять випадки використання одного і того ж епітета, що вживаються по відношенню до різних референтів. У своєму одноразовому вживанні такий епітет не є виразником стилістичної функції, однак у разі його багаторазового *повтору*, він набуває конотативного забарвлення: *Miss Crawley has arrived with her fat horses, fat servants, fat spaniel* [345, с. 89]. – *Приїхала міс Кроулі ситими кіньми, з ситими слугами і з ситим спанієлем* [343, с. 99]. – ... *сюда приехала мисс Кроули, на раскормленных лошадях, с жирными слугами, с жирной болонкой* [344, с. 143]. Застосувавши повтор епітету *ситий*, перекладачка дуже вдало передала атмосферу ситого достатку володарки майна – заможної, старої і самотньої міс Кроулі. Перекладач російською мовою також використав повтор, але одного разу все ж таки замінив його синонімом, маючи на меті, очевидно, бажання урізноманітнити мову оригіналу, не помітивши основної функції повтору у даному реченні.

Введення автором риторичних питань виконує функцію не простого питання і, як наслідок, необхідність пошуку відповіді читачем зникає. В даному контексті автор протиставляє двох «героїнь» з метою демонстрації вад Ребеки на фоні чеснот Емілії. : *...and who could help attaching herself to Amelia* [345, с. 13]? – ... *та й хто б не прихилився до Емілії* [343, с. 32]? – *Но кто не привязался бы к Эмили* [344, с. 37]? Відмінність у перекладах є незначною і пов'язана з семантикою дієслів *прихилитися* – *відчувати приязнь, симпатію до когось* (винятково позитивна) і *привязатися* – *чувствовать привязанность к кому-либо; преследовать* (позитивна і негативна), однак у даному контексті слово вживається з позитивною конотацією в обох випадках, що збігається з наміром письменника.

Іронія у наступному риторичному питанні вживається письменником для того, щоб розкрити усю підступність, лицемірство і, подеколи, нещирість жіночого єства, коли йдеться про такі почуття, як ревності чи заздрість. Марія приревнувала свого нареченого до Емілії і, що з того вийшло, побачимо у її зверненні до нареченого: *“There’s not much in her, but she’s the best-natured and most unaffected young creature; at home we’re all so fond of her”*. *Dear girl! Who can calculate the depth of affection expressed in that enthusiastic so [345, с. 100]? – “Щоправда, в ній нема нічого особливого, зате вона така добра і наївна дівчина. В нас її всі так люблять!» Люба дівчино! Хто міг би визначити з цього захопленого «так» глибину тієї любові [343, с. 108]? – «... правда, в ней нет ничего особенного, но она предоброе и пренаивное создание. У нас все так ее любят!» Милая девушка! Кто может измерить всю глубину привязанности, выраженную этим восторженным так [344, с. 158]? Риторичне питання відтворене відповідно в обох варіантах перекладу. Прислівник *так* в оригіналі відображений курсивом, в українському перекладі його взято у лапки, а в російському він надрукований жирним курсивом. Усі варіанти є різними способами розставлення іронічного акценту. Аналізуючи переклади детальніше, помічаємо заміну найвищого ступеня порівняння на уточнювальний експресивний прикметник *така* в українському перекладі і архаїчний префікс *пре* у значенні *самый*.*

Риторичними питаннями письменник також закінчує свій роман, виголошуючи тезу про те, що щастя самими лише матеріальними цінностями не досягається. В. Теккерей взагалі ставить під сумнів можливість бути щасливим людині з інтересами і прагненнями героїв, зображених у «Ярмаркові»: *Ah Vanitas Vanitatum! Which of us is happy in this world? Which of us has his desire? or, having it, is satisfied [345, с. 657]? – Oh, vanitas vanitatum! Хто з нас щасливий у цьому світі? Хто з нас отримує те, чого прагне його серце, а отримавши, буває задоволений [343, с. 592]? – Ah, vanitas vanitatum! Кто из нас счастлив в этом мире? Кто из нас получает то, чего жаждет его сердце, а получив, не жаждет большего [344, с. 907]?..* Помічаємо модуляцію у російському перекладі останньої

частини риторичного питання, натомість в українському тексті переклад еквівалентний.

Риторичні питання є достатньо часто вживаними стилістичними фігурами у «Ярмарку», однак часто вони звучать із вуст не завжди щирих персонажів, тому їх значення не є обов'язково на поверхні і від того їх вага нівелюється. Наступним прикладом ми ілюструємо використання риторичного питання у перекладі О. Сенюк: ... *parents... and their love, which is more precious than all* [345, с. 16]! – ...*Хіба є щось дорожче за батьківську любов* [343, с. 34]? – ... *родителей... и так любят тебя, а ведь это всего дороже* [344, с. 41]! Фрагмент російською мовою перекладено вдало також, оскільки окрім еквівалентності змісту, відображена й еквівалентність стилю.

Вустами місіс Тінкер В. Теккерей висміює надзвичайну жадібність деяких своїх персонажів, як ваду реалій того часу. У мовленні Пітта Кроулі, який апелює на закид своєї робітниці, спостерігаємо еліпсис: “... *because he looks to his farthings. You'll know him better afore long*” (Mrs Tinker). “*And like me none the worse*” (Sir Pitt Crawley) [345, с. 60]. – «... *хто ще так трусується над кожним фартингом? Скоро ви його краще пізнаєте.*» (Міс Тінкер). «*I, напевне, полюбите, міс Шарп*» (Сер Пітт Кроулі) [343, с. 74]. – «... *судя уже по тому, как он трясется над своими фартингами. Вы скоро его узнаете!*» (миссис Тінкер) «*I, наверное, полюбите, мисс Шарп*» (Сэр Питт Кроулі) [344, с. 103]. Еліпсис відтворено й у перекладах, однак зауважимо, що у репліці Пітта Кроулі йшлося про те, що він надзвичайно економний і навряд чи хтось зможе скласти йому у цьому конкуренцію. У перекладах еліпсис з'являється як репліка на останню фразу міс Тінкер, що виглядає природніше для україно- і російськомовного читача.

Ще в одному прикладі з'являється квазістверджувальне речення, яке вжите для того, щоб показати драматизм, глибину почуттів Ребеки, хоч і не справжніх, через необхідність розлучитися із своєю найкращою подругою: “*Why?... That I may be only the more unhap- unwilling to lose you?*” [345, с. 29] – «*Навіщо?... Щоб я була ще нещ... щоб мені було ще тяжче розлучатися з тобою?*» [343, с. 46] –

«Зачем? ... Для того, чтобы потом я была еще несча... чтобы мне еще труднее было расстаться с тобой?» [344, с. 59]. Очевидно, переклади виконані належним чином. Це засвідчує й еквівалентне відтворення частини слова *unhappy* обома мовами, яке було вжито Ребекою для того, щоб викликати глибоке співчуття до себе через удавані переживання і страждання з нагоди від'їзду.

Наступним прикладом квазістверджувального речення письменник висміює запопадливість Ребеки перед вищим класом світу цього: ... *I am determined to make myself agreeable – is it not a poor governess's duty, who has not a friend or protector in the world* [345, с. 92]? – ... вирішила всім догоджати, – хіба бідна гувернантка, що не має на світі ні приятеля, ні охоронця, не повинна кожному догоджати [343, с. 101]? – ... решила быть любезной со всеми, – разве это не обязанность бедной гувернантки, у которой нет ни одного друга, ни одного покровителя на свете [344, с. 146]? Переклади також вимагають стверджувальної відповіді на запитання, нещиро і підступно поставлене Ребекою, тому їх вірність не піддаємо сумніву.

Прикладом квазізаперечного речення автор знову висміює вади соціуму, зокрема бажання батьків влаштувати долю своїх найближчих нащадків, вдало видати заміж своїх дочок: *What causes respectable parents ...and spend a fifth of their year's income in ball suppers and iced champagne? Is it sheer love of their species, and unadulterated wish to see young people happy and dancing* [345, с. 19]? – Що змушує шановних батьків ... витратити п'ятину річного прибутку на прохані вечори і охолоджене шампанське? Може, щира любов до ближнього й природне, щире бажання старих подивитися, як танцює та веселиться молодь [343, с. 37]? – Что заставляет почтенных родителей ... тратитъ пятую часть годового дохода на балы с ужинами и замороженным шампанским? Неужели бескорыстная любовь к себе подобным и искреннее желание посмотреть, как веселится и танцует молодежь [344, с. 45]? Іронію в обох варіантах вірно передано також квазізаперечним реченням. Одна ремарка: все таки *охлажденное шампанское* видається кращим ніж *замороженное*.

Використання полісиндетону у наступному контексті пояснюється необхідністю Емілії показати Ребеці все те, чим так пишаються юні особи жіночої статі, і, що із величезним задоволенням Ребека забрала б собі: *...she showed Rebecca over every room of the house, and everything in every one of her drawers; and her books, and her piano, and her dresses, and all her necklaces, brooches, laces, and gimcracks [345, с. 15].* – ... Емілія показала Ребеці кожен кімнату в домі, все, що було в її шухлядах, і книжки, і фортепіано, і сукні, і всі намиста, брошки, мережива та інші дрібнички [343, с. 34]. – ... Эмилия показала Ребекке все до единой комнаты, и всякую мелочь в своих комодах, и книги, и фортепьяно, и платья, и все свои ожерелья, броши, кружева и безделушки [344, с. 40]. Кількість сполучників в оригіналі і в російському перекладі однакова, в той час, як в українському тексті один сполучник замінений пунктуаційним знаком, в іншому випадку використаний його синонім *та*. У російському фрагменті простежується бажання перекладача бути максимально точним у відтворенні такої стилістичної фігури, на українській – здійснює вплив присутність синонімічного еквівалента повторюваного сполучника.

Полісиндетон ще в одному прикладі В. Теккерей використовує з метою висміювання системи виховання і освіти дітей: *If people would but leave children to themselves; if teachers would cease to bully them; if parents would not insist upon directing their thoughts and dominating their feelings... if, I say, parents and masters would leave their children alone a little more, – small harm would accrue, although a less quantity of as in praesenti might be acquired [345, с. 38].* – **Якби** дорослі лишили дітей у спокої, **якби** вчителі перестали залякувати їх, **якби** батьки кинули спрямовувати їхні думки й гамувати їхні почуття ... – **якби**, кажу я, батьки та вихователі трохи більше залишали дітей на самих себе, то шкоди від цього не було б, хоч латину вони, мабуть, знали б гірше [343, с. 53]. – **Если бы** люди предоставляли детей самим себе, **если бы** учителя перестали донимать их, **если бы** родители не настаивали на руководстве их мыслями и на обуздании их чувств ... – **если бы**, говорю я, родители и учителя почаще оставляли детей в покое, то особого вреда от этого не произошло бы, хотя латыни, возможно, было бы

усвоено поменьше [344, с. 70-71]. Прийом полісиндетону відповідно і вірно транспоновано в обидва тексти перекладу.

Вільям Мейкпіс Теккерей у своєму романі неодноразово звертається до вставних елементів – відсторонених пояснень у дужках – як типу синтаксичного зв'язку у рамках парадигматичного синтаксису. *A very stout, puffy man, in buckskins and Hessian boots, **with** several immense neckcloths, that rose almost to his nose, **with** a red-striped waistcoat and an apple-green coat **with** steel buttons almost as large as crown pieces (it was the morning costume of a dandy or blood of those days)...* [345, с. 17]. – Опасистий, пухкий чоловік у шкіряних штанях і гессенських чоботях, з хусткою, кілька разів обмотаною навколо шиї, майже до самого носа, в червоному смугастому жилеті і ясно-зеленому сюртуці зі сталевими гудзиками завбільшки з крону (**таке було в ті часи ранкове вбрання денді чи молодиків із заможних родин**)... [343, с. 35]. – Очень полный, одутловатый человек в кожаных штанах и в сапогах, с косынкой, несколько раз обматывавшей его шею почти до самого носа, в красном полосатом жилете и светло-зеленом сюртуке со стальными пуговицами в добрую крону величиной (**таков был утренний костюм щеголя, или денди, того времени**) ... [344, с. 42]. До того ж звернімо увагу і на полісиндетон, який, як і у попередньому випадку, вжитий з метою опису умов достатку і процвітання родини Седлі того часу. Як пам'ятаємо, на цю родину чекають і скрутні часи. Очевидно, ефект полісиндетону залишився непоміченим в українському перекладі.

Вставні елементи письменник використовує іноді, щоб розкрити своє персональне бачення ситуації, як у наступному фрагменті: *And as if all things conspired in favour of the gentle Rebecca, the very elements (although she was not inclined at first to acknowledge their action in her behalf) interposed to aid her* [345, с. 28]. – І наче все змовилося допомагати милій Ребеці, навіть самі стихії почали сприяти їй (**хоч спершу вона не схильна була визнати їхню ласкаву допомогу**) [343, с. 45]. – И словно все сговорилось благоприятствовать милой Ребекке, даже самые стихии не остались в стороне (**хоть она и не сразу оценила их любезное участие**) [344, с. 57]. Відзначимо прикінцеве розташування

вставного елемента як в українському, так і в російському перекладах, на відміну від центрального – в оригіналі. Це пов'язано, передусім, з неможливістю цілісного звучання і розуміння фрагменту речення у протилежному випадку.

Автор додає вставні елементи навіть поетичного характеру, зокрема слова пісень, якими полюбляла розважати публіку Ребека Шарп, які часто були складені самим письменником, що засвідчує його поетичний талант.

Вставні елементи письменник використовував і посеред речення, даючи таким чином свою оцінку описуваним подіям: *Small beer – will it be believed? – was the only drink with which unhappy gentlemen soothed the fever of their previous night's potation* [345, с. 51]. – *Легеньке пиво – аж не віриться!* – було єдиним напоєм, яким нещасні чоловіки втамовували спрагу після хмелю попередньої ночі [343, с. 67]. – *...легкое пиво – можно ли этому поверить?* – было единственным напитком, которым несчастные джентльмены успокаивали жар похмелья [344, с. 91]. Гумор В. Теккерей О. Сенюк передала за рахунок вставки окличного речення замість питального. М. Дьяконов також відтворив гумор авторської інтенції, залишивши вставний елемент у формі питального речення. Обидва переклади є вдалимими і адекватними.

Письменник також посміюється над провінційністю мешканців села порівняно з міщанами, над якими В. Теккерей також знаходить привід, щоб поглузувати. Іронія у якості вставного елемента – ще один спосіб продемонструвати свою позицію і висміяти будь-які наявні вади: *Besides these honest folks at the Hall (whose simplicity and sweet rural purity surely show the advantage of a country life over a town one), we must introduce ...* [345, с. 84]. – *Познайомивши читача з чесними мешканцями замку (їхня простодушність і зворушлива ідилічна чистота, безперечно, показує переваги села над містом), ми повинні відрекомендувати ...* [343, с. 94]. – *Познакомив читателя с честными обитателями замка (чья простота и милая сельская чистота нравов, несомненно, свидетельствуют о преимуществе деревенской жизни перед городской), мы должны представить ...* [344, с. 136]. Іронія, яку вдало відтворили обидва перекладачі простежується, якщо звернутися до попереднього

розділу, в якому сатирик безжально висміяв кожного з мешканців замку та його сусідів.

Цікавим є той факт, що роботи досліджуваних нами перекладачів зазнали значних змін у деяких розділах порівняно з текстом-оригіналом. Зокрема, у шостому розділі українського і російського варіантів «Воксгол» – «Воксхолл» помічаємо прийом додавання цілих фрагментів оповідного характеру у вигляді відступів, які відсутні у самому романі [Див. додаток Б].

Парадигматичний синтаксис представлений у досліджуваному романі також еліпсисом. Його ми найчастіше помічаємо у діалогічному мовленні, де превалує розмовна лексика і тому вилучення того чи іншого члена речення виглядає природнім: *'How are you, Sedley?' ... 'No bones broke [345, с. 52]?' – «Як ти себе почуваш, Седлі?» ... «Всі кістки цілі [343, с. 67]?» – «Как ты себя чувствуешь, Седли?» ... «Все кости целы [344, с. 92]?»*. Еліпсис вдало відтворено в обох перекладах. До того ж, перекладачі використали трансформацію антонімічного перекладу, що зумовлено особливостями мовних структур і сполучуваності компонентів української і російської мов.

Еліпсис використовується у тексті і тоді, коли необхідно уникнути повтору, оскільки дублювання однієї й тієї ж лексичної одиниці призведе до лексичної надмірності і стилістичної невідповідності: *He was a little wild: how many young men are [345, с. 110]. – Джордж любив трохи погуляти, та хіба мало хлопців гуляє... [343, с. 117]? . – Джордж был несколько легкомыслен. Но разве не легкомысленны многие молодые люди [344, с. 172]?* В українському перекладі була використана трансформація заміни частини мови – прикметника дієсловом. Ще одна відмінність полягає у тому, що стверджувальне речення в оригіналі замінюється квазізаперечним в українському варіанті і квазістверджувальним – у російському. Антонімічність перекладу простежується в обох варіантах, але на різних рівнях: *manu* - хіба мало, *wild* - не легкомысленны.

Представленим у тексті роману є й апозіопезис: *“Have I not tended that dear couch for years?” Arabella said, “and now – ... [345, с. 118].” – «Хіба ж я не сиділа біля того дорогого ліжка роками? – мовила Арабелла. – А тепер ... [343, с. 124].»*

– «Разве я не дежурила у этого дорогого ложа в течении многих лет? – возопила Арабелла. – А теперь ... [344, с. 184].» Незавершеність думки, яка тут представлена, щоб зобразити відчай вірної напарниці і компаньйонки міс Кроулі – міс Брігс, яку відсторонили від служіння своїй особі сама господиня відповідно втілена в обох перекладах.

На рівні стилістичного синтаксису варто згадати повтор у межах словосполучення, як у фрагменті опису зовнішності ще одного важливого, можливо, одного з найпозитивніших персонажів теккереївського «Ярмарку» – Доббіна. Так, на початку п'ятого розділу знаходимо: ... *and he stood there – almost at the bottom of the school – in his scraggy corduroys and jacket, through the seams of which his great big bones were bursting...* [345, с. 36]. – Так він і перебував там – чи не на самому дні шкільної громади, – почувавши себе у своїх вузьких вельветових штанях і в куртці, що мало не лопалася по швах на його ширококостій постаті... [343, с. 51]. – Так он и обретался там – можно сказать, на самом дне школьного общества, – чувствуя себя последним из последних в грубых своих плисовых штанах и куртке, которая чуть не расползлась по швам на его ширококостном теле... [344, с. 67]. Цікаво, що словник Longman dictionary of contemporary English тлумачить слово *scraggy*, як *too thin*. Враховуючи ту обставину, що постать у нашого героя була кремезна, лексична трансформація модуляції, використана в українському перекладі, є виправданою. У російському його еквіваленті відзначимо також використання модуляції у перекладі, але тут смисловий розвиток пов'язується з особливістю тканини, а не виглядом текстильного виробу на конкретній постаті.

Пізніше у цьому ж розділі читаємо: *Now, William Dobbin... when he marched up...with his dog's-eared primer, and his tight corduroys* [345, с. 36]. – Так і Вільям Доббін ...коли він... ішов з ними... у своїх вузьких вельветових штанях... [343, с. 52]. – Так и Уильям Доббин ... когда шел рядом с ними в тесных плисовых штанах... [344, с. 68]. Усі три текстові варіанти відрізняються один від одного і потребують уточнення: у першотворі у продовженні вжито синонім, який підтверджує правильність вибору перекладачки українською мовою на користь

прикметника *вузький* у першій частині, натомість російське *грубий* у цьому ж контексті виглядає незрозуміло. У продовженні О. Сенюк використала у перекладі повтор не лише предмета, що є зрозумілим, але й ознаки предмета, а також присвійного займенника – всієї синтаксичної конструкції. Метою такого повтору є, на нашу думку, прагнення перекладачки стилістично підкреслити усю ганебність і ницість ситуації, в яку потрапив Доббін, а одним із маркерів такого його стану є *його вузькі вельветові штани*. У російському перекладі повтор у межах парадигматичного синтаксису простежується лише на рівні самого предмету.

Як відомо, капітан Доббін був закоханий в Емілію, але, щоб не заважати її щастю з Джорджем тримав це почуття завжди глибоко у собі, не дозволяючи йому підніматися на поверхню. Його самовідданість щастю коханої людини з іншим доречно ілюструється і на синтаксичному рівні, за рахунок повтору окремих елементів речення: ... *of all the delights of the Gardens; of the hundred thousand extra lamps ...; the fiddlers in cocked-hats ...; the singers ...; the country dances ...; the signal ...; the hermit ...; the dark walks ...; the pots of stout ...; and the twinkling boxes ... - of all these things, and of the gentle Simpson ... – Captain William Dobbin did not take the slightest notice [345, с. 48]. – ... на всі принади парку – на сотні тисяч додаткових ліхтарів ...; на скрипалів у трикутних капелюхах ...; на виконавців ...; на народні танці ...; на сигнал ...; на схимника ...; на темні стежечки ...; на келихи міцного портеру ...; і блискучі альтанки ... – на все це, а також на чемного Сімсона ..., капітан Вільям Доббін не звертав аніякісінької уваги [343, с. 63-64]. – ... ни одна из многочисленных приманок Воксхолла – ни сто тысяч добавочных лампионов ...; ни музыканты в треуголках ...; ни исполнители ...; ни сельские танцы ...; ни сигнал ...; ни отшельник ...; ни темные аллеи ...; ни кружки крепкого портера ...; ни залитые огнями беседки ... – ни все это, ни даже ... Симпсон ..., ничуть не занимали капитана Уильяма Доббина [344, с. 86-87]. Капітан не звертав на будь-які ознаки існування іншого життя жодної уваги, адже знав, що його кохана зараз щаслива і йому цього було достатньо. У перекладі ж бачимо відтворення оригінального повтору*

прийменника і артикля: в українській мові – засобами повтору прийменника *на*, у російській мові – засобами повтору заперечної частки *ни*. Цікаво, що в цьому ж реченні знаходимо прийом синтагматичного синтаксису – **фреймінг**, який передано в українському перекладі і не помічено у російському аналогові.

В іронічному контексті В. Теккерей вжив також повтор прийменника і присвійного займенника, попередньо обґрунтувавши таку свою іронію детальним описом усіх «достоїнств» своїх псевдогероїв: *Thus it will be seen that the parishioners of Crawley were equally happy in their Squire and in their Rector* [345, с. 94]. – Отже, як бачимо, жителям Кроулі пощастило **і з паном, і з пастором** [343, с. 103]. – Таким образом, мы видим, что прихожанам Кроули одинаково повезло **и на помещика, и на священника** [344, с. 150]. В обох перекладах вводиться полісиндетон і відтворюється повтор прийменника, що яскраво ілюструє авторську іронію і дає змогу читачеві поспівчувати мешканцям маєтку Кроулі.

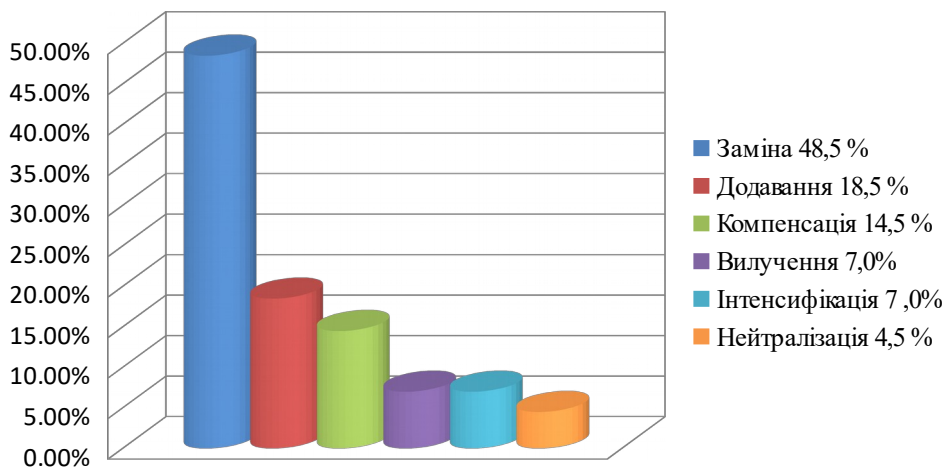
Цитати також віднесемо до категорії парадигматичного синтаксису, оскільки вони належать до стилістичних засобів вираження змісту і, як наслідок, за умови їх стислості і влучності можуть стати афоризмами. У тексті «Ярмарку» зустрічаємо також чимало цікавих цитат, які не втратили актуальності і сьогодні: *Some cynical Frenchman has said that there are two parties to a love transaction – the one who loves, and the other who condescends to be so treated* [345, с. 110]. – Один цинічний француз сказав, що в кожному коханні діють дві сторони – та, що **кохає**, і та, що ласкаво дозволяє себе **кохати** [343, с. 116]. – Некий циник-француз сказал, что в любовных делах всегда есть две стороны: одна **любит**, а другая позволяет, чтобы ее **любили** [344, с. 172]. Йдеться про цитату французького письменника-мораліста сімнадцятого століття Ля Рошфуко. Аналізуючи переклади, помічаємо, що в оригіналі відсутній повтор дієслова *love*, замість якого використовується прислівник *so* і дієслово майже без натяку на почуття та емоції *treat*. У перекладах бачимо повтор, який інтенсифікує відтінок сказаного. До того ж, в українському перекладі *condescend* перетворюється на *ласкаво дозволяти*, а не просто *дозволять*, що підкреслює відтінок певної зверхності і приниження по

відношенню до співрозмовника, оскільки знаходимо визначення у тлумачному словнику: *condescend*: 1) *to behave as if you think you are better, more intelligent, or more important than other people – used to show disapproval*; 2) *to do something in a way that shows you think it is below your social or professional position – used to show disapproval* [382]. Інші приклади цитат у вигляді іншомовних вкраплень, як елементів інтертекстуальності ми розглядали у попередньому розділі.

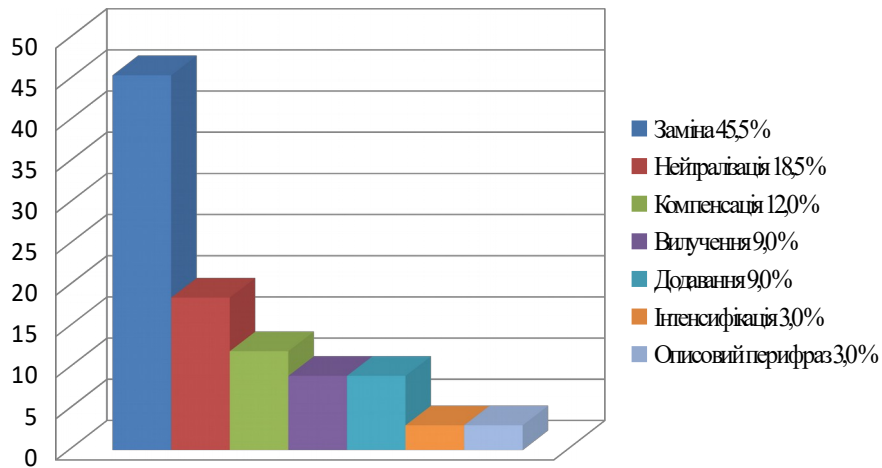
Таким чином, можемо стверджувати, що на синтаксичному рівні стилістично марковані одиниці відтворені, в цілому, вірно і адекватно як українською, так і російською мовами. Серед засобів стилістичного синтаксису найчастіше предметом уваги письменника ставали: вставні елементи, полісиндетон, повтор, апозіопезис, еліпсис, квазістверджувальні речення, квазізаперечні речення. Далі ж зосередимось на ступені реалізації конотаційної функції стилістичних засобів у екранізаціях роману «Ярмарок суєти» та способах їх відтворення українською і російською мовами.

Нижче пропонуємо розглянути застосовані перекладацькі трансформації при перекладі окремо українською і російською мовами і з зазначенням відсоткової частки.

Стилістичні перекладацькі трансформації у перекладі роману В. М. Теккеря "Ярмарок суєти" українською мовою



Стилістичні перекладацькі трансформації у перекладі роману В. М. Теккеря "Ярмарок суєти" російською мовою



Аналіз застосованих перекладацьких трансформацій дає право стверджувати, що поряд з приблизно симетричним застосуванням заміни, як найпродуктивнішої стилістичної трансформації у контексті дослідження перекладів роману українською (48,5%) і російською (45,5%) мовами, що є зрозумілим і пов'язаним із можливістю, яка відкривається залученням цієї трансформації, помічаємо удвічі вищий відсоток застосування додавання в українському перекладі (18,5%) порівняно з російським (9,0%). Цей факт зумовлений прагненням О. Сенюк до відтворення внутрішньої форми слова, враховуючи творчий потенціал мови, додаючи нових граней і барв до палітри мовних засобів В. М. Теккерей. Менший відсоток застосування компенсації (12,0%) і більший – застосування вилучення (9,0%) у російському перекладі свідчить про перекладацьку манеру М. Дьяконова до точності відтворення слова оригіналу, а також про бажання уникати непорозуміння у читацькому сприйнятті букви оригіналу. Хоча, подеколи, російськомовний «Ярмарок», через надмірне застосування застарілого реєстру лексики, навпаки, звучав неприродно. Порівнюючи високий відсоток застосування нейтралізації у російськомовному тексті (18,5%) з низьким – в україномовному (4,5%), знову робимо висновок на користь творчого опрацювання роману у перекладацькому контексті О. Сенюк. Застосування інтенсифікації у роботі перекладачки засвідчує вищий рівень експресії і конотаційного забарвлення у структурі україномовного тексту (7,0%), що призводить до одомашненого сприйняття її версії. Описовий переклад у палітрі перекладацьких трансформацій М. Дьяконова (3,0%) є результатом

витлумачення тих стилістично забарвлених елементів у межах мікроконтексту, які могли б призвести до викривлення змісту і відсутності зворотного зв'язку з читачем російськомовного тексту у разі їх еквівалентного відтворення.

Отже, найпродуктивнішою перекладацькою трансформацією в обох перекладах є заміна. Найменш продуктивні стилістичні перекладацькі трансформації у двох мовах різняться: в українському перекладі це нейтралізація (4,5%), у російському – інтенсифікація (3,0%) і описовий перифраз (3,0%). Остання трансформація у перекладі О. Сенюк на лінгвостилістичному рівні – відсутня.

3.4. Екранізація роману В. М. Теккеря «Ярмарок суєти» як спосіб відображення та відтворення іронічної дійсності в оригіналі і перекладі

Зрозуміти усю глибину іронії і сатири В. М. Теккеря, яка іноді не піддається осягненню після одного простого, особливо, поверхневого прочитання тексту роману, що зумовлено, зокрема, і часово-просторовою віддаленістю подій фабули роману, й описаними історичними подіями, а також специфікою мовностилістичного вираження нам допомагає екранізація роману, яка подає уже готові зрозумілі образи, картини – відеоряд, навіть якщо вони наочно заглиблюють нас у події початку дев'ятнадцятого століття крізь призму конкретного режисера, сценариста чи інших осіб, причетних до створення кіноверсії роману.

Взаємодія літератури і кіно, коли вона покликана виховувати свого читача-глядача шляхом знаходження нових граней, відтінків і деталей дає можливість глянути на твір мистецтва під новим кутом зору, ще раз оцінивши геніальність першотвору завдяки майстерності, або, навіть, навпаки, недалекоглядності команди зі створення кіноверсії роману і, таким чином, піднімає загальний рівень культури пересічної людини до вміння не просто споглядати, поїдаючи поп-корн, а ще раз переосмислювати, переоцінювати і переносити на власний світогляд, збагачуючи свої фонові знання.

Перш, ніж запропонувати наш аналіз способів відтворення іронічної дійсності у перекладах українською (здійснений нами) і російською (професійний переклад) мовами, варто ще раз підкреслити, що, незважаючи на прямий зв'язок роману з його екранізацією література і кіно – це самодостатні види мистецтва, які, взаємодіючи, дають змогу відчутти і зрозуміти те, що було не відчуте і не усвідомлене під час знайомства з твором засобами одного з двох видів мистецтва.

Кількісні характеристики вербальної складової кінотекстів двох досліджуваних екранізацій у порівнянні з першотвором такого обсягу, як «Ярмарок суєти», що дорівнює його значенню на просторах світової літератури значно йому поступаються, що підтверджує Табл. 1.

Таблиця 1

Кількісний аналіз вербальної складової першотвору і екранізацій

Текст	Кількість слів (\approx)	Коефіцієнт скорочення
<i>Vanity Fair</i> (1847)	240000	
<i>Vanity Fair</i> (1998) (film) 306 хв.	25800	9,3
<i>Vanity Fair</i> (2004) (film) 135 хв.	11400	21,1

Ми не можемо стверджувати, лише припускаємо, що стилістично-маркована вербальна складова екранізацій також поступається такій складовій першотвору за подібних коефіцієнтів скорочення.

Для того, щоб дослідити способи відтворення авторської іронії, яка є наріжним каменем й основним стилістичним засобом вираження позиції письменника до дійсності того часу, ми звернулися до найсучасніших існуючих екранізацій роману двох видів: однойменний художній фільм *Vanity fair* (2004) з Різ Візерспун у головній ролі загальною тривалістю 135 хв. і однойменний серіал *Vanity fair* (1998) з Наташею Літл у ролі Ребеки Шарп загальною тривалістю 306 хв.

Почнемо з самого початку «Ярмарку» 1998 р., де п'яний батько Ребеки, художник, змальовує образ жінки натурниці. Антураж: навкруги бруд, напевно,

сморід, убогість. Потім відразу сцена з останнього уроку французької мови, який дає уже доросла Ребека, навчаючись у пансіоні міс Пінкертон, за яким слідує прощання Емілії і Ребеки з їхньою благодійницею. Звернімося до діалогу міс Пінкертон і Ребеки: *Ms P.: Ms Sharp, I make no presentation. You've shown yourself incapable of gratitude. – Вам я не дарую нічого, міс Шарп. Ви проявили себе, як невдячна особа. – Вам я ничего не дарю, мисс Шарп. Вы показали себя особой весьма неблагодарной*

R.: I beg you pardon. I taught the little French here and you paid not a penny for it. No occasion for gratitude. – Вибачте. Але я навчала Ваших вихованок французькій мові і не отримала а ні пенні за те. Немає причини, щоб дякувати. – Прошу прощення. Я учила Ваших воспитанниц французському и не получила ни пенни взамен. Так что между нами не может быть и речи о благодарности.

Як бачимо, гострий язичок Ребеки дав про себе знати вже чи не у першому епізоді, де підкреслена ввічливість поєднується з відвертим зухвальством. Епізод прощання у романі описаний більш детально і красномовно з попередніми описами обставин, як обидві дівчини туди потрапили і замальовками ключових образів пансіону, що, безперечно, зумовлено обсягом роману. В екранізації ці деталі відтворюються на візуально-звуковому рівні, або ж опускаються взагалі.

Уже перебуваючи вдома у подруги, Ребека, побачивши які подарунки привіз Емілії її брат, захоплено вигукує: *How you must love your brother! – О, як ти, мабуть, любиш свого брата! – Как ты, должно быть, любишь своего брата! У першотворі є діалог дівчат і щире захоплення Ребеки шаллями Джоза, як і в кіноверсії, де режисер підкреслив іронію В. Теккерея, що полягала у відсутності безумовної любові, оскільки любити, на думку Ребеки, можна лише за красиві речі.*

Обідаючи разом з родиною Седлі, Ребека не втрачала нагоди, щоб вкотре улестити самозакоханого товстуну Джоза, який працював на державній посаді в Індії і мав неабиякі статки, що, як відомо, важило для нашої Бекі немало: *I must try some if it's an Indian dish. I'm sure everything must be good in that country. – Я маю скуштувати, якщо це індійська страва. Я переконана, що все, що прибуває з*

Індії – прекрасне. – Я должна попробовать, раз это индийское кушанье. Я уверена, что все, что из Индии, должно быть прекрасно. Тут ми знову спостерігаємо запопадливість героїні, висміяну письменником і режисером перед сильними світу цього, яка приносить свої плоди і Ребеці, і, на жаль, багатьом іншим нашим сучасникам.

У наступній сцені, яка відсутня у першотворі, коли Емілія і Ребека, готуючись до сну, обговорювали деякі особисті якості знайомої їм обом особи – Джоза, Ребека мовила: *I'm sure, he has a warm heart. And that's what's more than anything, far more than riches.* – Я переконана, що він має добре серце. А це значно важливіше, ніж усі скарби світу. – Я глубоко уверена, что у него доброе сердце. А это куда главнее, чем все богатства мира. Такі слова відразу після обіду були вкладені у вуста Ребеки, щоб навіть той глядач, який не сумнівався у її непорочності зміг, зрештою, відділити зерно від половини.

Наступні улещування Ребеки уже у Воксголі, куди вони разом поїхали на прогулянку, перекладемо за допомогою метафоричного порівняння (компенсація): *If I should go to India, I'm sure, I'll feel safe with you Joseph.* – Якщо я поїду до Індії, я почуватиму себе за Вами, як за кам'яною брилою. – Если я поеду в Индию я буду чувствовать себя за Вами, как за каменной стеной.

Джордж, описуючи стан Джозефа після немалої дози аракового пуншу не добирає слів, використовуючи порівняння зниженого регістру мовлення, що спробуємо відтворити й у перекладі: *You were as drunk as a feedle.* – Ти нажлуктився, як свиня. – Ты надрался, как свинья. В обох вищезазначених випадках присутній перекладацький прийом компенсації.

Ще одну важливу репліку старого сера Пітта вважаємо цікавою для розуміння і перекладу. Надмірна ощадливість старого баронета не принесла йому багатства, тому його слова вступають у суперечку зі станом речей у його маєтку. Письменник з режисером висміяли скнарність Пітта Кроулі і піддали сумніву мудрість його слів: *A farthing a day – seven shillings a year. Seven shillings a year is an interest of seven guineas. Take care of your farthings and your guineas will come quite natural.* – Фартинг на день – це сім шилінгів на рік. Сім шилінгів на рік – це

відсотки з семи гіней. Бережіть фартинги і матимете гіней. – Фартинг в день – семь шиллингов в год. Семь шиллингов в год – это проценты с семи гиней. Берегите фартинги и к вам потекут гиней. Звісно, розумна економія нікому не завадить, але пам'ятаймо про її міру, а, іноді, і доцільність.

Сер Пітт Кроулі був грубим, невихованим мужланом, який, до того ж, не гребував міцним слівцем, а про правильність вимови навіть і не йшлося. Ребека й у такому випадку знала, як треба себе поводити і що можна сказати: *P.: There's six thousand pound of timber in **them** there trees. First lady Crawley always said: "say those, not **them**, please". Was she right? R.: I think, she was, strictly speaking. Rich baronets don't have to be too particular about grammar, as for governess is must. – Тута стройового лісу на шість тисяч фунтів. Перша леді Кроулі завжди мене виправляла: «треба говорити тут, а не **туда**, Пітт». Це так? Відверто кажучи, вона мала рацію, сер. Але багатим баронетам не обов'язково добре розбиратися у граматиці, на відміну від нас гувернанток. – Здесь строевого лесу на шесть **тыщ** фунтов. Первая леди Кроули всегда меня поправляла: «нужно говорить тысяч, а не **тыщ**, Питт.» Это верно? Честно говоря, она была права, сэръ. Но богатым баронетам не обязательно хорошо разбираться в грамматике, в отличие от нас гувернанток.* Переглядаючи текст роману, знаходимо останнє речення, але адресувалося воно не серу Пітту, а Емілії в одному з листів Ребеки того часу.

Щоб передати фонетичні особливості неправильної вимови баронета у тексті роману письменник робить це рукою Ребеки у листі до Емілії, виділяючи їх курсивом: *evenue, nothink, him and his family*. У кіноверсії перекладач російського тексту замість займенника спотворив вимову числівника, у нашому перекладі ми видозмінили прислівник, надавши йому діалектного звучання, компенсуючи загальне враження необізнаності і неосвіченості старого сера Пітта.

Стара міс Кроулі, відчуваючи близький кінець, робить уїдливе зауваження своїм ласим на гроші родичам, яке звучить майже як сарказм.: *I don't expect to see the year out. That's why you are all so **keen and eager to dance so tender**. – Навряд чи я дотягну до кінця року. Тому ви всі і **витанцьовуєте** переді мною. – Едва ли я*

протягну до кінця года. Поэтому-то вы все и **пляшите на задних лапках**. У російському перекладі з'являється образний розмовний вираз, в українському ми використали дієслово, але додали до нього префікс і суфікс, які створюють ефект заниженої лексики і компенсують значення оригінальної репліки.

У наступному прикладі перекладач знизив реєстр мовлення, враховуючи те, що діалог відбувався між чоловіками, один з яких – воєнний, інший – не претендує на звання джентльмена: *I must be totally in love with her. – Здається, я уклепався у неї по самі вуха. – Я, кажется, втюрился в нее по уши*. Дозволимо собі висловити незгоду з російським «втюрился». Доречнішим у даному контексті (Англія початку ХІХ ст.) виглядало і звучало б дієслово «втрескался». У такому випадку помічаємо застосування трансформацій вилучення та інтенсифікації.

Епізод, коли після повідомлення про смерть дружини сер Пітт спершу згадує свою свиноматку виглядає трагікомічно: *Butler: She's dead, sir Pitt. Pitt: Oh my God, black sow? Butler: No, sir Pitt. Your wife. – Дворецький: Вона померла, сер Пітт. Пітт: Хто? Моя чорна свиноматка? Д.: Ні, сер Пітт. Ваша дружина. – Дворецький: Она скончалась, сэр Питт. Питт: Кто? Моя черная свиноматка? Д.: Нет, сэр Питт. Ваша жена*. Ми навмисно не переклали вигук *Oh my God*, застосувавши трансформацію вилучення, оскільки у вустах Пітта Кроулі український його варіант звучав би неприродно і недоречно.

Ще один випадок демонструє, скільки важать гроші в Англії того часу (і не лише). У романі письменник описує цю ситуацію, вдаючись до цікавих прикладів і деталей. Чоловіки обирають собі дружин за статками батьків останніх. Батьки обирають зятя за перспективою його кар'єрного зросту і, звісно ж, за розміром його гаманця. Влаштовуються нудні обіди, куди запрошують нудних гостей, але ж у них є рахунки у банку! У кіно чуємо голоси за кадром в той час, як під'їжджає багата мулатка міс Суорц і впізнаємо у них Джорджа і місіс Седлі: *S: She has I don't know how many plantations in West Indies. She must be worth near a million. G.: I adore her excessively. S.: And those are real diamonds. G.: Good God! As big as pigeon's egg. – С.: Кажуть, що вона має бозна-скільки плантацій у Вест-Індії. Гадаю у неї грошей щонайменше мільйон. Д.: Я обожаю її. С.: Дивись, то*

справжні діаманти. Д.: Господи! Та вони ж завбільшки з голуб'яче яйце. – С.: Говорят, у неє в Вест-Індії без счету всяких плантацій. Полагаю у неє денег не меньше миллиона. Д.: Я от неє без ума. С.: Смотри, это настоящие бриллианты. Д.: Боже правый! Да они же с голубиное яйцо. Розмір діамантів є найважливішим показником чеснот дівчат в очах багатьох кавалерів і їхніх батьків, що продемонстрував письменник разом з режисером за допомогою порівняння із вкрапленням гіперболи. У першотворі Джордж саме у цьому епізоді виглядає привабливіше. Міс Суорц він описує Емілії, насміхаючись з її вбрання, неграмотності, зовнішності, на фоні чого Емілія перетворюється на янгола. Кіноверсія не має часових можливостей заглиблюватися у всі тонкощі характеру Джорджа, стежити за тим, як він постійно бореться з собою, можливо, намагаючись стати кращим. Однак, ми пам'ятаємо, що всі його спроби зазнали краху, тому він і гине на полі бою, попередньо висловивши каяття перед дружиною.

Коментуючи необхідність з'являтися на очі старій міс Кроулі, щоб постійно нагадувати їй про себе, все ще сподіваючись отримати спадок старої, Ребека висловлюється за допомогою дещо трансформованого прислів'я: *Nothing paid – nothing gained. – Щоб рибу їсти, треба у воду лізти. – Без труда не вытащишь и рыбку из пруда.* Знаходимо український еквівалент, який є доречнішим у даному контексті за прислів'я *треба нахилитися, щоб з криниці води напитися*, оскільки Ребеці у прямому сенсі довелося йти у воду, щоб її помітили. Прийом компенсації є активним і у цьому випадку.

Уже під час активних бойових дій, коли усі мешканці Бельгії, де перебували наші герої на той час були стурбовані можливою розв'язкою, Ребека, весела і безтурботна, зустрічає місис О'Дауд і запитує, чому ж та не відвідує нещасну Емілію, яка вже усі очі виплакала за своїм чоловіком. На що дружина майора іронічно зауважує: *I'm glad to see you are cheerful. – Радію, що Ви у доброму гуморі. – Очень рада, что Вы так веселы.* Нам здається, що заміна прикметника на словосполучення в українському перекладі виглядає природніше.

Лестоці, що межують з іронією Ребека адресує Джозефу, справжньому боягузу, тоді, коли на його думку прийшов час рятувати свою шкуру: *Are you really going to flee? I thought you were champion of the ladies. – I Ви також хочете тікати? А я гадала, що Ви справжній захисник жінок. – Что это и Вы хотите бежать? А я-то думала, что Вы защитник всех женщин.* В українському перекладі ми додали означення, яке звужує нині широку семантику слова *захисник*. До того ж, помічаємо застосування трансформації заміни іменника у складі словосполучення.

Синтаксична анафора з'являється у зверненні Родона до любого синочка. У російському перекладі даний стилістичний засіб не відтворений, натомість є очевидною трансформація додавання. Спробуємо відтворити анафору українською мовою: *Your Pa is poor. Your Ma will think of something. – Твій татко бідний. Твоя матуся, однак, щось обов'язково вигидає. – Твой папа бедный. Но наша мамочка что-нибудь обязательно придумает.*

Родон дивується, як Ребеці вдалося орендувати великий будинок, не витративши а ні пенні. На що Ребека з упевненістю досвідченої жінки знаходить цілком слухну відповідь: *Ro.: How can a man be such a fool? (про власника будинку, який вони орендували). Re.: All men are fool the one way or the other.* Ї іронічно додає: *The longer he has to wait for his rent, the more he'll admire us. – Ro.: Як можна бути таким тупим? Re.: Усі люди, так чи інакше, тупі. І чим довше йому доведеться чекати орендної плати, тим дужче він нас любитиме. – Ro.: Ну как можно быть таким дураком? Re.: Все люди дураки, в той или иной степени. И чем дольше ему придется ждать арендной платы, тем больше он будет нас боготворить.* Натякає Ребека Шарп на те, що Реглс боятиметься втратити свої кровні, й у надії на те, що він таки їх отримає його прихильність до Кроулі зростатиме у геометричній прогресії. В українському перекладі застосовуємо нейтралізацію, у російському – інтенсифікацію.

У наступному прикладі Емілія, намагаючись уникнути імені, яке їй стало неприємне, використовує перифраз, який відповідно відтворюємо: *He is married to someone, who used to be my best friend. – Він одружений з тією, котра якимось була*

моєю найкращою подругою. – Он женат на той, что когда-то была моей лучшей подругой.

Материнська любов Ребеки дає про себе знати в епізоді, коли малий Родон висловився, що йому до вподоби у маєтку дядька, бо тут він обідає разом з усіма, а не на кухні, як вдома. Після чого Ребека прошепотіла сину на вухо: *Bite your tongue... and come back, please*. Потім з удаваною ніжністю додала на публіку: *What would we be without our children? – Прикуси язика ... і повертайся на своє місце. ...Діти – це наше все. – Прикуси язык ... и возвращайся на свое место. ... Дети это наш свет в окошке*. На екрані у цей час Родон похмуро глянув на свою дружину, який любив сина справжньою батьківською любов'ю, у той час як решта, не розуміючи нещирості Ребеки, усміхнулися від розчулення. Риторичне питання Ребеки ми замінили на однозначне стверджувальне речення.

Метафору чуємо у розмові міс Доббін з Емілією про особу, яка цікавить обох жінок однаковою мірою: *But a little bird has told us she's captured William's heart. – Пташка на хвості принесла, що вона полонила серце Вільяма. – Это птичка принесла на хвосте, что она покорила сердце Уильяма*. Шукаємо відповідні метафори із додаванням елемента образності і відтворюємо українською мовою.

Розгорнута метафора і метонімія як виразники письменницького таланту В. Теккеря з'являються й у кінодіалозі між маркізом Стайном і Ребекою Шарп: *R.: I must have a sheep-dog. S.: For what? R.: A moral one, I mean. To keep the wolves off me. Don't worry, my lord, she won't bark at you. – P.: Мені потрібна вівчарка. С.: Для чого це? P.: Я маю на увазі моральну. Вона оберігала б мене від вовків. Не хвилюйтесь, мілорде, Вас вона не відганятиме. – P.: Я хочу завести овчарку. С.: Для чого? P.: Я имею в виду моральную, которая бы охраняла меня от волков. Не волнуйтесь, милорд, на Вас она лаять не будет*. Останні слова Ребеки викликають посмішку не лише на обличчі у маркіза Стайна, але й у пересічного глядача, адже йдеться про компаньйонку для Ребеки – міс Брігс, яка б на публіку створювала образ Ребеки, як жінки з хорошою репутацією. Прихильність її ставлення до маркіза Стайна Ребека, зрозуміло, не піддає сумніву. За кілька

епізодів пікантну розмову Стайна з Ребекою перериває гучне хропіння міс Брігс, на що розлючений Стайн мовить: *If you don't get rid of your sheep-dog, I'll have to poison it.* – Якщо Ви не проженете цю потворну вівчарку, я отруюю її. – Если Вы не прогоните эту отвратительную овчарку, я отправлю ее. На що Ребека спокійно, у тому ж дусі відповідає: *You shan't be able to. Because I always feed my dog from my own plate.* – Не вийде. Тому що я завжди годую **свою** собаку із **своєї** руки. – Вы не сможете. Потому что я всегда кормлю собаку из **своей тарелки**. Перш, ніж коментувати переклад дозволимо собі продемонструвати момент, де закінчила своє існування ця розгорнута метафора: *S.: I lost twelve hundred and fifty and the sheep-dog still snugs in the kennel.* – Я втратив тисячу двісті з лишком фунтів, а вівчарка і досі у будці. – Я потерял тысячу двести фунтов, а овчарка до сих пор сидит в конуре.

У першому епізоді у перекладі ми використали модуляцію *відганяти* замість *гавкати*, що, на нашу думку, є доцільніше з погляду основної мети у даному контексті – голосу собаки. У другому епізоді ми використали повтор присвійного займенника і лексичну трансформацію смислового розвитку (*plate* → *рука*), як необхідність підкреслити значення одомашнення і приручення людини, як тварини усіма можливими способами, чим успішно і скористалася героїня. І, нарешті, у третьому епізоді була застосована граматична трансформація вилучення, оскільки зрозуміло, що собака ще досі у будці, а що вона там робить – це вже питання другорядне. У російському перекладі у цьому випадку вжито трансформацію заміни.

Перифраз з'являється у розмові Емілії з Доббіном: *You are irritated against my noble friend.* – Ви роздратовані через мого **благородного друга**. – Вы раздражены против моего **благородного друга**. Емілія так само, як і Доббін не приховує свого роздратування, але вже на нього самого через його насправді виправданий гнів до Ребеки. У листі до свого вірного друга Емілія використовує метафору: *I hope we will continue to claim corner in your heart.* – Сподіваюсь, Ви і надалі залишите для нас куточок у своєму серці. – Надеюсь, мы будем по

прежньому *занимає* *кусочек* *Вашого* *сердца*. Емілія, очевидно має на увазі себе і свого сина Джорджі. У перекладі ми так само використали метафору.

Не можемо не помітити іронії у наступних словах Доббіна у розмові з малим Джорджі щодо участі і ролі Джоза у війні: *J.: He was a hero of Waterloo, like my papa. D.: Your uncle **played his part** when lose was **very near**.* – *Дж.: Він був героєм Ватерлоо, як і мій тато. Д.: Твій дядечко також **відіграв свою роль**, коли поразка була **не за горами**.* – *Дж.: Он герой Ватерлоо, как и мой папа. Д.: Твой дядюшка тоже **внес свой вклад** в победу при Ватерлоо.* Не погодимося з російським перекладом слів Доббіна, оскільки вони спотворюють суть сказаного, адже йдеться про те, що Джоз, злякавшись смерті, тікає з місця подій, як останній боягуз, і про жодний внесок у перемогу аж ніяк не йдеться. Хоча іронія в російському перекладі також відчутна, хай і завуальована (компенсація). В українському перекладі виділеного фрагменту ми застосували трансформацію антонімічного перекладу.

Емілія до певного часу була переконана у чистоті помислів свого чоловіка, про що свідчать не лише картини, де вона за ним постійно сумує і ллє сльози, а й слова на його захист, коли хтось не поділяє її думку: *My husband was **pure as saint on heaven**.* – *Мій чоловік був **непорочний, як янгол небесний**.* – *Мой муж был **чист, как святой на небесах**.* Порівняння в оригіналі було відтворено відповідно із застосуванням прийомів конкретизації в українському перекладі.

У фільмі 2004 р., режисером якого була Міра Наїр ми з самого початку відчуваємо корисливу і цинічну сутність ще маленької дівчинки Ребеки, коли вона торгується з маркізом Стайном за картину із зображенням своєї матері, написану її батьком. Варто зазначити, що це було перше наше знайомство з жорстоким аристократом на екрані, якого режисер картини представила глядачеві в одному з перших кадрів, що суперечить букві роману: *S.: And if I give you 10 guineas for this picture of your mother, will you be happy then to see it go? R.: No. But it will be too much to refuse.* – *С.: Тож, якщо я віддам вам десять гиней, ви спокійно погодитесь віддати мені картину із зображенням вашої матері? Р.: Ні, але цього буде забагато, щоб відмовитись.* – *С.: То есть, если я отдам вам десять гиней, то вы*

согласитесь отдать мне картину вашей матери? Р.: Нет, но десять – слишком много, чтобы отказаться. Відмітимо, що російськомовний переклад саме цього фільму викликає деякі зауваження. Так, у вищезазначеному фрагменті діалогу російський переклад останньої репліки Стайна призводить до виникнення логічного конфлікту з останньою реплікою Ребеки. Питання звучить: *вы согласитесь*, а у відповідь чуємо: *нет*, причому картина в цей самий момент продається за десять гіней, що призводить до втрати логіки наступних подій. Саме тому в українському перекладі ми додали прислівник *спокійно*, який підкреслює можливість отримання згоди поряд із наступним логічним розв'язком подій. У цьому ж прикладі зазначимо некоректність словосполучення *картину вашей матери*, адже йдеться про зображення матері Ребеки на полотні, що й було додано в українському перекладі, запропонованому нами.

Застосування демінутивів, як суфіксальних утворень з семантикою зменшуваності у російському перекладі є виправданим у такому контексті: *Her mother was Parisian. An opera girl. – Її мати парижанка. Оперна співачка низького пошиву. – Ее мать родом из Парижа. Оперная певичка.* В українському перекладі у даному випадку демінутив неможливий, тому ми додали означення, яке вносить пояснення, що співачка опери у контексті Англії початку дев'ятнадцятого століття – це професія не для привілейованих осіб.

Французькі вкраплення знайшли своє втілення і на екрані. Ребека, знаючи про необізнаність міс Пінкертон у французькій мові, досить зухвало їй мовила французькою, що у перекладі англійською звучить так: *Every slave wishes to escape if he can, you stupid cow.* У відповідь, нічого не підозрюючи, міс Пінкертон відказала: *I'm glad to hear it.*

Цинізм Ребеки відчуваємо і в такій репліці: *Revenge may be wicked, but it's perfectly natural. – Мститися, можливо і ганебно, проте цілком природно. – Мсть, возможно, это низко, но вполне натурально.* В українському перекладі ми вжили трансформацію заміни частини мови, що відображається у природному потоці мовлення. У російському перекладі вважаємо за недоцільне

використовувати кальку з *natural*, натомість пропонуємо перекласти, як *естественно*.

Метафора, як один із найчастіше вживаних стилістичних прийомів у кіноромані у наступному прикладі з'являється для підкреслення ваги Індії і всього індійського, адже режисер фільму – Міра Наїр – індіанка за походженням, прагнула показати свою батьківщину, її культуру і традиції, про що свідчать кадри з індійськими ландшафтами, згадування історичних і культурних пам'яток Індії – палаців Делі, Тадж Махалу. У кадрі часто бачимо слуг з характерною індійською зовнішністю і навіть шаради Теккеря були обіграні на індійський манер – за допомогою індійських танців. Згадаймо також епізод, коли Джоз Седлі, захоплений чарами юної Ребеки, дарує їй свого вірного друга з Індії – папугу, який символічно відлітає, як тільки Джоз, наляканий перспективою одруження із простолюдинкою, тікає з місця пригоди. У романі В. Теккеря Індія також згадується завдяки Джозу Седлі і майору Доббіну, проте знаходимо немало критиків такої надмірної «індійськості» у кіноверсії 2004 р.: *Mr. Sedley: Have you made a study of India, Miss Sharp? R.: Not so much as I would like. I'm enraptured with every scent and flavor of the East.* – *Ви досліджували Індію, міс Шарп? P.: Не так, як хотілося б. Але я зачарована ароматом і смаком Сходу.* – *Мистер Седли: Вы изучали Индию, мисс Шарп? P.: Не столько, сколько хотелось бы. Но я зачарована ароматом и вкусом Востока.*

Іронія місіс Седлі відчувається завдяки розгорнутій, але трохи видозміненій метафорі, про яку йшлося вище: *Mrs. Sedley: So, Miss Sharp, how do you find your first taste of India? R.: Delicious.* – *М. С.: То як Вам, міс Шарп, Ваш перший смак Індії. P.: Смачно.* – *М.С.: Как Вы находите свой первый вкус Индии, мисс Шарп? P.: Вкусно.* Іронічна модальність питання стає зрозумілою, коли ми стали свідками того, як Ребека скуштувала індійські страви – карі і чилі, смак яких був їй незнайомий. Вираз обличчя Ребеки і сміх присутніх зробив кадр цікавим для перегляду. Ці репліки чомусь не були перекладені взагалі, тому переклад як російською мовою, так і українською ми запропонували свій.

Метафоричне порівняння звучить з вуст Джоза і стосується його шанувальниці Ребеки: *You've the voice of an angel in heaven.* – У Вас голос янгола небесного. – У Вас голос ангела на небесах. В українському перекладі обставина була трансформована на означення, однак варіант *янгол на небесах* є також прийнятним.

Образність висловлювання у перекладі з'являється навіть у неофіційній розмові подружжя Седлі: *He'll drink too much, and who knows what he'll say if the little minx works on him.* – Він нап'ється і ніхто не знає, що він заспіває, якщо ця пташка попрацює над ним. – Он напьется и кто знает, как он запоет, если эта пташка слегка над ним поработает. Замість зухвале дівчисько, ми перекладаємо пташка, замість скаже, ми перекладаємо заспіває, скориставшись вдалим російським варіантом репліки, що призводить до комплексного перетворення у перекладі (компенсація).

Джоз Седлі, навперейми фліртуєючи з Ребекою, також не уникає метафори: *I thought I was to help unravel your silks, not to be sold into slavery.* – Я гадав, що маю допомогти Вам розплутати Ваш шовк, а не стати Вашим рабом. – Я думал, я должен помочь Вам распутать Ваш шелк, а не быть заключенным в Ваше рабство. У цьому випадку в українському перекладі ми використали трансформацію смислового розвитку, яка не призводить до смислових втрат. У російському – з'являється трансформація заміни.

Прощання Емілії з Ребекою перед від'їздом останньої до Королевиного Кроулі демонструє надто наближений російськомовний переклад, який дещо спотворює сенс сказаного: *A.: Oh, Becky, who knows? It might turn out to be a blessing in disguise. R.: The disguise is very convincing. – E.: Бекі, хто знає? Можливо, лихо не без добра. R.: Що лихо є, то це напевно. – Э.: Бекки, как знать? Может так угодно небесам. R.: Небеса точно в порядке.* У перекладі, здійсненому нами, ми пропонуємо стійкий еквівалент англійському фразеологічному звороту у вигляді українського сталого виразу, який уособлює компенсаційний перекладацький прийом. У російському перекладі стале словосполучення відтворюється також за допомогою трансформації компенсації.

У листі до Емілії Ребека знаходить цікаве порівняння, описуючи їй старого сера Пітта Кроулі: *More ancient stable than ancient fable – Швидше древня закостенілість, ніж древня знатність. – Скорее древняя закостенелость, чем древняя знатность.* Ми скористалися вдалим російськомовним перекладом і відтворили англійські атрибутивні словосполучення відповідними українськими із застосуванням стилістичної трансформації синонімічної заміни. Риму при перекладі зберегти не вдалося.

Міс Ребека Шарп продовжує іронізувати над мешканцями Королевиного Кроулі, зокрема, над Піттом Кроулі молодшим, використовуючи метафоричне порівняння: *His brother, Mr. Pitt Crawley, meanwhile, has the charm of an undertaker and the humor of a corpse. – Його брат, містер Пітт Кроулі, має шарм жаби і почуття гумору глухонімого. – Его брат, мистер Питт Кроули, обладает шармом жабы и чувством юмора глухонемого.* Порівняння із негативним стилістичним забарвленням в обох перекладах відтворюється за допомогою стилістичної трансформації заміни.

Часто іронію з вуст Ребеки її адресати не відчують, що пов'язано як з удаваною щирістю мовців, так і з відвертою наївністю слухачів: *Mr. Pitt: I thought you might like to see my pamphlet on the Chickasaw tribes. R.: I swear, Mr. Crawley, you must be a mind reader. For there is no subject of more interest to me. – Містер Пітт: Міс Шарп, я вирішив, що Вам буде цікаво почитати мій новий памфлет про племена Чикасо. R.: Це ж треба, містере Кроулі, Ви читаєте мої думки. Понад усе мене цікавлять ці племена. – Мистер Питт: Мисс Шарп, я подумал, Вам будет интересно почитать мой новый памфлет о племенах Чикасо. R.: Надо же, мистер Кроули, Вы читаете мои мысли. Больше всего на свете меня интересуют эти племена.* Зауважимо, що згідно з текстом роману, йшлося про памфлет про солод.

Дивно чути висміювання жадоби багатства від осіб, які самі не позбавлені цієї вади: *R.: Sir Pitt has a half-sister as rich as Croesus, whom, or should I say which, he adores. – У сера Пітта є двоюрідна сестра – зі статками Креза – яку, з цієї причини, він обожнює. – У сэра Питта есть двоюродная сестра –*

богатая, как император Креций, которую по этой причине он обожает. У перекладі була застосована трансформація компенсації, коли замість відносних займенників, було вжито відповідне словосполучення. До того ж, в українському перекладі незрозуміле порівняння *как император Креций* перетворюється на порівняльне словосполучення, у центрі якого є антономазія *Крез*.

Гумористичний відтінок помітний і в описі сера Пітта свого сина Родона: *He breaks hearts for a hobby, but... he's a soldier through and through.* – *Розбивати серця – його хобі. Та він солдат і це його реабілітує.* – *Разбивать сердца – его хобби. Он солдат и это его реабилитирует.* Відзначимо вдалий російський переклад, від якого ми відштовхувались при відтворенні слів сера Пітта українською мовою. Замість особового речення у перекладі з'являється інфінітив. Крім того відбувається членування речення, у другій частині якого замість сталого словосполучення використовуємо окреме речення, яке компенсує його семантичне навантаження.

Кіноверсія пронизана різними стилістичними засобами, які пожвавлюють кіномову героїв у відповідності із стилістичним лейтмотивом роману В. Теккерея. Поряд з метафорами, метоніміями і порівняннями зустрічаємо також й алюзії: *Jane: I don't mind, Mama. I like Miss Sharp. Lady Southdown: Mm. Caesar liked Brutus and look where it got him.* – *Джейн: Мені однаково, мамо. Мені міс Шарп до вподоби. Л.С.: Невже? Цезарю також Брут був до вподоби. Подивись, до чого це призвело.* – *Джейн: А мне все равно, мама. Мне нравится мисс Шарп. Л.С.: Цезарю тоже нравился Брут. И посмотри, к чему это привело.* Досвідчена жінка, мабуть, доречно згадала відомий історичний факт у цьому випадку.

Міс Кроулі чітко усвідомлювала причину улесливого ставлення до неї своїх родичів. Її гострий язик завжди знав, як на це реагувати: *I thought I left my toadies in London. And what bores they are downstairs.* – *Я гадала, що залишила посіпак у Лондоні. А вони, виявляється, і тут є.* – *Я думала, что оставила лизоблюдов в Лондоне. Приезжаю, а они тут как тут.* Є незначні зміни у перекладі, спричинені компенсаційними перетвореннями. Прикладом іронічного світосприйняття міс Кроулі є і така її репліка: *When a man has two sons and a rich*

spinster sister, he seldom gainsays her, my dear. – Коли чоловік має двох синів і багату бездітну сестру, він рідко їй перечить. – Когда у мужчины два сына и богатая бездетная сестрица. Он редко ей прекословит.

Метафоричне порівняння від місіс Седлі відносно Ребеки точно описує особистісні характеристики останньої. Їхня мета – вищий світ заради нього ж самого чи заради легкої наживи: *I had thought her a mere social climber. I see now she's a mountaineer.* – Я вважала її звичайною вискоккою, зараз бачу, що таких ще пошукати треба. – Я думала она середня кар'єристка, но теперь вижу, что она одна из первых. В українському варіанті ми відтворили другу частину речення за допомогою описового перифразу, дещо нейтралізувавши її конотаційні характеристики. У російському перекладі відмітимо застосування трансформації додавання.

Пітт Кроулі у листі використовує метафору-штамп, яким повідомляє про смерть леді Кроулі. Міс Кроулі і тут знайшла, що відповісти: *P.: I am sorry to tell you that my stepmother, Lady Crawley, has gone to a better place. M.C.: After Queen's Crawley, almost anywhere's a better place.* – Шкода, але мушу повідомити Вам, що моя мачуха, леді Кроулі, відійшла у кращий світ. *M.K.: Після Королевиного Кроулі будь-яке місце – кращий світ.* – Мне жаль сообщить Вам, что моя мачеха, леди Кроули, отправилась в лучший мир. *M.K.: После Квинс Кроули любое место – лучший мир.* Комічний ефект створюється за рахунок повтору частини метафори, яку було перекладено завдяки еквівалентним метафорам в обох мовах.

Тут варто згадати, що важливий момент роману, який був екранізований у фільмі 1998р, залишився поза увагою у фільмі 2004 р. Йдеться про епізод, коли Ребека, відмовившись від пропозиції руки і серця сера Пітта Кроулі, стала на коліна і саме у такому положенні її побачила міс Кроулі, коли зайшла пересвідчитись у тому, що почула від своєї служниці. В екранізації 2004 р. Ребека залишилася у положенні стоячи. До того ж героїня повідомила про своє одруження з Родоном відразу, а не листом згідно з буквою роману.

Метафору у наступному прикладі відтворено за допомогою компенсації у російському перекладі і нейтралізації в українському: *Don't waste your syrup on me, Miss Sharp. – Не марнуйте на мене запасу своїх лестощів. – Не надо обволакивать меня лестью.*

Образ маркіза Стайна з'являється упродовж всього фільму короткими спалахами з відповідним музичним супроводом для створення наростаючого ефекту страху і, водночас, величі. В екранізації 1998 р. відповідного ефекту було досягнуто за рахунок яскравих зовнішніх даних і акторського таланту артиста у ролі маркіза Стайна. Зауважимо, що у фільмі 2004 р. дещо перебільшена роль даного персонажа, що підтверджується тим, що наше з ним знайомство відбувається уже в перших епізодах, що не збігається з авторським задумом В. Теккерея. Додамо, що маркіз Стайн за В. Теккереєм не був колекціонером робіт Містера Шарпа, як це було відображено у вищезгаданій екранізації.

Родон, описуючи ставлення міс Кроулі до нерівних шлюбів, використовує одночасно і алюзію, і порівняння: *She loves romance in her novels, but not in her family. Where they're concerned, she's as snobbish as Queen Charlotte. – Вона полюбляє романтику у літературі, а не у своїй сім'ї. Тут вона зарозуміла, як королева Шарлота. – Она любит романтику в литературе, а не в ее семье. А тут она высокомерна, как королева Шарлотта.* Порівняння залишилося і в перекладі, що свідчить про правильність такого перекладу як на смисловому рівні, так і на стилістичному.

Відчай старого Седлі у зв'язку з фінансовим крахом виражається засобами метафори і перифразу: *The man who tipped me into the abyss, is none other than George's father, John Osborne. – Людина, котра кинула мене у прірву фінансової безвиході – ніхто інший, як батько Джорджа – Джон Осборн. – Человек, который пустил мои деньги по ветру – не кто иной, как отец Джорджа – Джон Осборн.* Український переклад відображає суть оригінального твердження і був виконаний за рахунок трансформації додавання у випадку метафори і транспозиції (батько Джорджа) у випадку перифразу. У представленому

російському перекладі помічаємо зниження реєстру мовлення за рахунок компенсації.

Описовий перифраз застосовується у перекладі наступної репліки містера Осборна: *Just think: dining at Kew, dancing at Carlton House.* – *Багатство вирішує все.* – *Багатство решает все.* Такий прийом є виправданим з погляду зайвої необхідності згадування місць, які символізували багатство, розкіш, достаток, добробут.

Стійкі словосполучення також знаходять своє втілення у мовленні акторів: *Do I make myself clear, sir? As a bell, sir.* – *Я зрозуміло висловлююсь? Цілком, сер.* – *Тебе все ясно? Отвечай!* – *Еще как, сэр.* У перекладі бачимо нейтралізацію, яка пов'язана з відсутністю відповідного стійкого словосполучення у мовах перекладу.

Цікавим є висновок Ребеки щодо ролі війни і воєнних дій у житті кожного чоловіка: *Men need war like the soil needs turning.* – *Чоловікам потрібна війна, як землі дощ.* – *Мужчинам нужна война, как земле дождь.* Порівняння тут дещо видозмінюється в прикінцевій його частині завдяки стилістичній трансформації заміни, яка є зрозуміліша у мові-реципієнті.

Стосунки Емілії і Джорджа починають псуватися відразу по приїзді у Брюссель. Повтор стійкого словосполучення виконує відмінну функцію від такої, яка є у випадку його вживання вперше. У словах Джорджа вираз містить позитивну конотацію, у відповіді-репліці Емілії – негативну: *G.: Mrs. Crawley's the talk of the town. Is that what you would have me be, the "talk of the town"?* – *Дж.: Про місіс Кроулі уже все місто гуде. Е.: Ти хочеш, щоб і про мене все місто гуло?* – *Дж.: О миссис Кроули уже весь город говорит. Э.: Ты хочешь, чтобы обо мне весь город говорил?* Повтор відтворено в обох випадках, але у нашому перекладі ми використали синонімічну заміну зі зміною частини мови з метою відтворення стилістичного навантаження оригінального словосполучення. У російському перекладі спостерігаємо нейтралізацію.

Родон зухвало порівнює своїх майбутніх супротивників-картярів з баранами, яких дуже легко обібрати до нитки, «постригти»: *I see some sheep that need*

shearing. – Здається, деякі барани потребують стрижки. – Похоже, некоторые овечки нуждаются в стрижке. Ми не стали шукати інших метафор для вираження порівняння у перекладі, натомість скористалися зрозумілим для українського глядача метафоричним порівнянням.

І знову метафора. Цього разу з вуст Джорджа Осборна: *You're not like Amelia, Mrs. Crawley. Nothing will quench your fire.* – Ви не схожі на Емілію. Ніщо не загасить Ваш вогонь. – Вы не такая, как Эмилия. Ничто не погасит Ваш огонь. Метафора відтворена відповідно і еквівалентно в обох мовах перекладу.

У підбадьоренні Джорджа у вигляді метафори варто знизити реєстр мовлення і застосувати трансформацію компенсації: *Come and have a drink yourself, and light up your lantern jaw.* – Іди краще випий зі мною. Годі думися. – Иди и выпей со мной. И брось думся.

Метафоричне порівняння Ребеки знаходить своє адекватне відображення як у російському, так і в українському перекладах: *You know me. I'm tough as a nut.* – Ти мене знаєш. Я міцний горішок. – Ты меня знаешь. Я крепкий орешек. Варто вказати, що стійке словосполучення-порівняння в мовах перекладу не потребує сполучника, тому відбувається його вилучення.

Опису байдужості Ребеки до свого сина В. Теккерей надає великого значення. В екранізації 2004 р. образом такого ставлення є спокійна реакція Ребеки на важливу подію у житті кожної дитини і її батьків, коли Родон молодший починає ходити. Родон старший, навпаки, розчулений, не приховує батьківських почуттів.

Свою іронію, як відповідь на зауваження Родона щодо пісної їжі Ребека закінчує питанням: *If only the butcher didn't want to be paid. How can he be so selfish?* – Якби ж м'ясник відмовився від платні. Як можна бути таким черствим? – Мясник просто мечтает, чтоб мы ему не платили. Из чего он так бессердечен? В українському перекладі ми застосували трансформацію антонімічного перекладу. У російському варіанті іронія з'являється уже у першому реченні, друге лише її підсилює. Інтонація другого речення незмінно залишається питальною.

Своє матеріальне становище містер Седлі описує за допомогою персоніфікації: *I've had a run of bad luck. – Удача повернулася до мене спиною. – Удача отвернулась от меня.* У перекладі внаслідок компенсації відбулася заміна частини мови з іменника на дієслово.

Ще одним прикладом вживання метафори є розгнівана промова місіс Седлі, яка засуджує сліпу материнську любов своєї доньки: *And his own mother steals his future... because she wants to tuck him up in bed. – А його мати краде у нього майбутнє через те, що хоче прив'язати його до своєї спідниці. – А его собственная мать крадет его будущее, потому что она хочет привязать его к своей юбке.* У першому випадку переклад майже еквівалентний, у другому – ми застосували трансформацію стилістичної компенсації.

Метафоричний епітет, виражений прикметником у наступному прикладі перетворюється на іменник-демінутив: *And foxy little Becky. – Маленька лисичка Бекі. – Маленькая лисичка Бекки.* Ще одне прикметникове словосполучення є уособленням фігури контрасту – оксиморону (сер Пітт про старшого сина): *rottrous beggar – пухатий бідняк – надутый бедняк.*

Режисер висміює важливість для Ребеки матеріального становища, що підтверджується реплікою, у якій міс Шарп засвідчує можливість придбання чеснот за гроші. *Ro.: She's kind and good. Re.: I could be good on 5,000 a year.*

Маркіз Стайн заочно знайомить Ребеку зі своїм сімейством, використовуючи іронічні порівняння-алюзії: *My wife is as gay as Lady Macbeth... and my daughters-in-law – as cheerful as Goneril and Regan. – Моя дружина весела, як леді Макбет, а прийомні доньки – життєрадісні, як нащадки короля Ліра. – Моя жена весела, как леди Макбет, а приемные дочери – жизнерадостны, как отпрыски короля Лиры.* Обидва переклади виконані нами, тому вони майже ідентичні. Зазначимо, що перше порівняння цілком відтворене, друге порівняння перекладене за допомогою описового перифразу, оскільки алюзія на доньок короля Ліра твору В. Шекспіра може бути незрозумілою, якщо залишити їх імена без пояснення.

Постійні перестороги Родона щодо неоднозначності постаті маркіза Стайна не мали впливу на його хитру і, як вона сама гадала, всезнаючу дружину: *You're*

playing with fire. You're taking favors from a tiger, Becky. Keep your eyes open. – Ти граєш з вогнем. Ти отримуєш послуги з пащі тигра, Бекі. Будь на сторожі. – Ты играешь с огнем. Ты принимаешь услуги с пасти тигра, Бекки. Будь на чеку. Усі зазначені приклади є трафаретними метафорами, які вже давно мають свої відповідники і не створюють жодних проблем при перекладі.

Розгорнута метафора дозволяє тексту заграти по-новому, створює яскраві образи, які збагачуються і розкриваються з кожним наступним згадуванням метафоричного компонента. Так, маркіз Стайн, вживаючи таку метафору, окреслює стрімкий стрибок Ребеки у вище товариство – той світ, куди вона так шалено прагнула: *Remember. You have no friends beyond this door. – Пам'ятайте, у Вас немає друзів за цими дверима. – Помните, у Вас нет друзей за этой дверью.* Через деякий час після надуспішного співу Ребеки чуємо: *You are through the door. – Для Вас двері відчинилися. – Вы вошли в эту дверь.* В українському перекладі другого речення було вжито трансформацію компенсації, в основі якої, окрім об'єкту стоїть не особа, а дія.

Родон Кроулі, зазнавши тотального морального краху свого життя, у відчаї вигукує: *Everything I've touched has **turned to dust!** – Все, за що я брався розвіялось попелом! – Все, к чему я прикасался рассыпалось в прах!* Компенсація є активною стилістичною трансформацією і в цьому випадку.

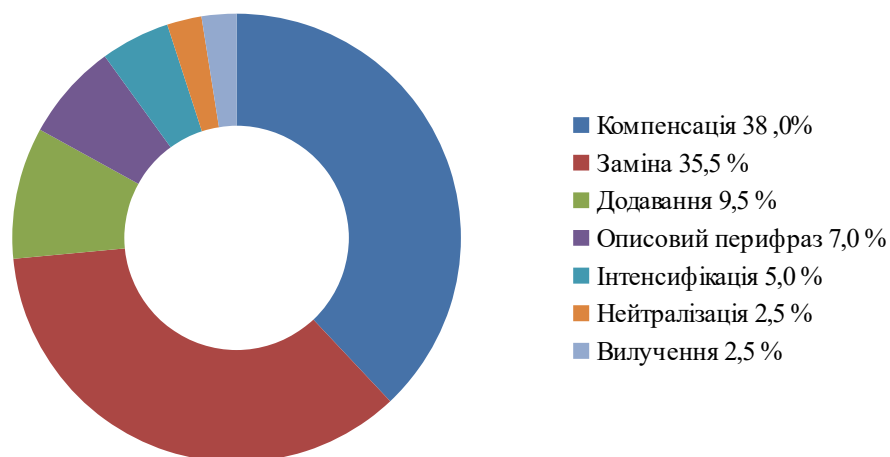
Доббін, побачивши Ребеку у Баден-Бадені за дванадцять років після їх останньої зустрічі був так неприємно вражений, що замість її імені вживає метонімію-перифраз: *That **little devil** brings mischief wherever she goes. – Цей маленький диявол несе з собою невдачу скрізь, де з'являється. – Этот маленький дьявол приносит неудачу повсюду, где появляется.*

Плин часу на екрані відчувається за рахунок надписів на зразок : *Baden-Baden, Germany 12 years later, Brussels, 1815, two years later.* У романі події відбуваються не так стрімко, тому необхідність у таких вставках часто відпадає, що призводить до плавності і послідовності оповіді, на відміну від, подеколи, різких змін антуражу.

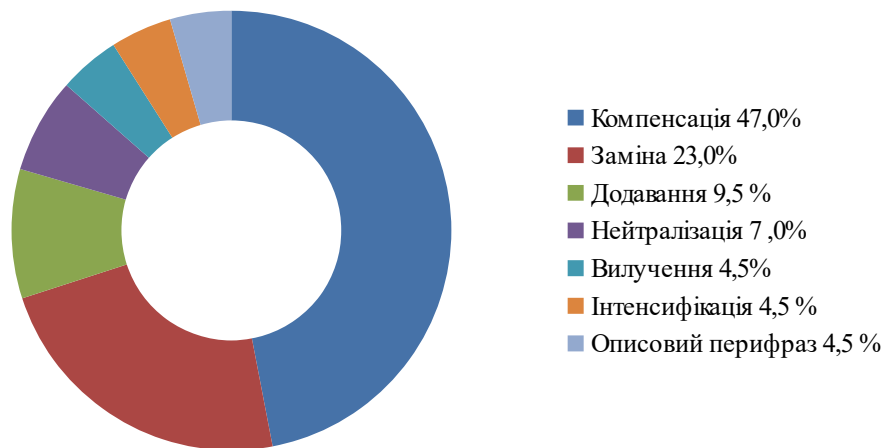
Підсумовуючи, зазначимо, що найпродуктивнішим стилістичним засобом в обох екранізаціях стала метафора, яка є носієм виразності і художності, необхідним у контексті кінотексту. Найефективнішою стилістичною трансформацією у випадку, коли еквівалентний переклад неможливий стала компенсація. Порівнюючи ж дві екранізації, можна стверджувати, що кінотвір 1998 р. є більш вдалим вторинним продуктом у порівнянні з фільмом 2004 р., оскільки більшість сюжетних ліній збережена, відсутні незрозумілі додаткові деталі сюжету, образи акторів перегукуються з образами персонажів, що іноді не відповідає реаліям фільму 2004 р. До того ж, надмірна «індійскість» останньої екранізації зіграла з фільмом злий жарт. Однак цінність даної екранізації, як самостійного медіапродукту не викликає сумніву. З критичними зауваженнями до обох фільмів можна ознайомитися у Додатку В.

Нижче пропонуємо діаграми із зазначенням відсоткової частки трансформацій, застосованих при перекладі екранізацій українською і російською мовами.

**Стилістичні перекладацькі трансформації у перекладі екранізацій
роману
В. М. Теккеря "Ярмарок суєти" українською мовою**



**Стилістичні перекладацькі трансформації у перекладі екранізацій
роману
В. М. Теккеря "Ярмарок суєти" російською мовою**



Отримані дані застосування перекладацьких трансформацій в українському і російському перекладах потребують детальних роз'яснень. Домінуючою трансформацією в обох перекладах виявилася компенсація (38,0% – в українському перекладі, 47,0% – у російському перекладі), як найпродуктивніша перекладацька стилістична трансформація, за допомогою якої, хоч і з деякими втратами, проте можливо відтворити оригінальний стилістичний засіб із залученням реалій мов перекладу. Заміна в українському перекладі (35,5%) є частіше вживаною трансформацією порівняно з російським варіантом її застосування (23,0%) за рахунок менш частотного застосування трансформації компенсації. Така трансформація є виправданою у тому випадку, коли є змога уникнути втрат як у стилістичному навантаженні під час відтворення, так і у смислового, за рахунок залучення елементів мови перекладу із генералізованою, конкретизованою чи модульованою семантикою. Прикметно, що кількість доданих стилістично забарвлених елементів є приблизно однаковою в обох перекладах (9,5%). Трансформацію додавання було застосовано у тих випадках, коли еквівалентний переклад призводив до викривлення структурної складової екранізаційних реплік. Низький відсоток вилучень і нейтралізації в українському перекладі (2,5%) пов'язуємо з високим відсотком вилучень у екранізаціях на змістовому рівні, порівняно з першоджерелом. Додаткові вилучення на структурно-семантичному чи стилістичному рівнях могли призвести до спотворення як фактуальної частини, так і змістової на рівні окремих висловлювань, а отже, і всього фільму. Відсоток вилучень у російськомовному

перекладі дорівнює 4,5%, що дещо перевищує наш показник. Нейтралізації ми намагалися уникати у своїх перекладах, адже вважаємо за доцільне застосовувати таку трансформацію лише у тих випадках, якщо інші способи перекладу вичерпали себе. Нейтралізація у російському перекладі є досить поширеною трансформацією (7%), особливо це стосується перекладу екранізації 2004 р. У таких випадках в українських аналогах перевага надавалася трансформаціям описового перифразу і різноманітним замінам. Натомість, інтенсифікація є можливою і доцільною у тих випадках, коли мови перекладу можуть запропонувати яскравіші засоби вираження авторської думки, які, однак, не перебільшують емоційно-експресивну модель оригіналу на кілька порядків, а слугують лише для підсилення конотаційного ефекту з метою наближення саме у такому випадку до емоційного рівня менталітету культури-сприймача (5,0% – в українському перекладі, 4,5% – у російському). Описовий перифраз частіше використовувався під час перекладу екранізацій українською мовою, що пов'язано з відсутністю необхідності відповідати рамкам хронометражу кожної окремої репліки (7,0% і 4,5%).

Висновки до розділу 3

1. Порівняльний аналіз засобів стилістичної семасіології у романі «Ярмарок суєти» та його перекладах українською і російською мовами виявив високу продуктивність таких стилістичних засобів на рівні парадигматичної семасіології, як у тексті першотвору, так і в його перекладах: гіперболи, метонімії включно з перифразом і синекдохю, метафори (прості і розгорнутої) включно з алюзією, антономазією і алегорією. Серед стилістичних засобів, якими послуговувався письменник найпродуктивнішою у творчій манері В. Теккерея виявилася іронія. Іронія у письменника втілюється також у вигляді його світоглядної моделі, яка поруч із сатирою і сарказмом слугує для відтворення авторської картини світу. На рівні синтагматичної семасіології високу частотність присутності виявили також такі стилістичні засоби, як: порівняння, синонімічна заміна, уточнювальні

синоніми, клімакс, антиклімакс, зевгма, гра слів, оксиморон. Аналіз перекладів засвідчив високий рівень адекватності із залученням різноманітних стилістичних перекладацьких трансформацій, зокрема, нейтралізації, компенсації, заміни, вилучення, додавання, описового перифразу.

2. Засоби стилістичної лексикології знайшли своє втілення на парадигматичному рівні, до яких серед вжитих у досліджуваному тексті і його перекладах віднесено: архаїзми, розмовні слова, неологізми, жаргонізми, вульгаризми, сленгізми, діалектизми, терміни. Для першотвору характерним є залучення варваризмів французького, німецького, італійського, грецького, латинського походження, які не переобтяжують текст, але створюють особливу атмосферу вишуканості, гречності і стилістичного різнобарв'я. Серед найчастіше вживаних стилістичних перекладацьких трансформацій варто згадати компенсацію, нейтралізацію і вилучення.

3. Стилiстичний синтаксис представлений у тексті першотвору і його перекладах: на парадигматичному рівні – засобами повтору, еліпсису, апозіопезису, полісиндетону, квазістверджувальними, квазізаперечними реченнями, риторичними питаннями, вставними елементами; на синтагматичному рівні – засобами фреймінгу, хіазму. Перекладачі найчастіше вдавалися до стилістичних перекладацьких трансформацій заміни, компенсації, вилучення, додавання.

4. Аналіз екранізацій 1998 р. і 2004 р. свідчить про відмінні погляди режисерів на першоджерело. Якщо Марк Манден (Marc Munden) – режисер екранізації 1998 р. намагався слідувати букві роману В. Теккерея у зображенні і розкритті образів персонажів твору, послідовності і точності у відтворенні подій, то Міра Наїр (Mira Nair) дещо скоротила і змінила сюжетну лінію, при цьому ключові образи і події залишилися майже без змін. Стилiстичні характеристики вербального ряду яскраво демонструють іронічні метафори, метонімії, порівняння, перифраз, алюзія, анафора, які відтворені відповідним чином обома мовами. Фонетичні особливості вимови, інтонації в романі проявляють себе завдяки курсиву чи капіталізації, в екранізаціях – завдяки аудіоряду. Розмовна

лексика в екранізаціях знайшла широке розповсюдження й адекватне відтворення. Зазначимо лише не завжди вдалий російський переклад екранізації 2004 р. Трансформації, якими ми послуговувались при перекладі екранізації українською мовою стали компенсація, описовий перифраз, заміна (модуляція), нейтралізація, найпродуктивнішими з яких стали компенсація (38,0% і 47,0% в українському і російському перекладах відповідно) і заміна (35,5% і 23,0% в українському і російському перекладах відповідно).

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Грунтовний аналіз життєвого і творчого шляху В. М. Текерея засвідчив його надважливе значення у контексті не лише класичної англійської, але й світової літератури. Теми, які розвивав письменник у своїй творчості, а особливо у романі «Ярмарок суети», який дослідники не дарма вважають вершиною його письменницької діяльності, є універсальні, завжди актуальні, невичерпні і багатогранні. На допомогу його особливій творчій манері витонченого ідіостилю приходив ідіолект з іронічно-сатиричним поглядом на буття, який і давав можливість письменникові невимушено і водночас аристократично, гостро і поблажливо зобразити усі перипетії численних персонажів і подій роману, серед яких любовні трикутники, сімейні драми, фінансовий крах, гонитва за матеріальними статками, стосунки батьків і дітей, воєнні баталії, ревності, заздрість, наївність, лицемірство.

Перекладацький і лінгвостилістичний аналіз твору В. М. Текерея «Ярмарок суети» у контексті взаємодії мистецтв кіно і літератури дали змогу зробити такі узагальнення:

1. Перекладацький аналіз стилістичних засобів вираження безпосередньо авторської думки і її опосередкованого варіанту засобами екранізації, серед яких одним із ключових понять виявилася іронія, здійснювався на основі класифікації стилістичних засобів, запропонованої Ю. Скребневим, за якою поділ усіх стилістичних засобів і прийомів відбувається у межах п'яти рівнів із врахуванням парадигматичного і синтагматичного компонентів. Засобами вираження світогляду письменника у художньому тексті можуть бути:

- проста і розгорнута метафора (алюзія, антономазія, алегорія), метонімія (синекдоха, перифраз), гіпербола – на рівні *парадигматичної стилістичної семасіології*;
- порівняння, уточнювальні синоніми, клімакс, антиклімакс, зевгма, гра слів, оксиморон – на рівні *синтагматичної стилістичної семасіології*;

- еліпсис, апозіопезис, повтор частин речень, полісиндетон, квазістверджувальні, квазізаперечні речення, риторичні питання, інверсія, вставні елементи – на рівні *парадигматичного стилістичного синтаксису*;
- фреймінг, паралелізм, анафора – на рівні *синтагматичного стилістичного синтаксису*;
- архаїзми, розмовні слова, неологізми, жаргонізми, вульгаризми, сленгізми, діалектизми, варваризми – на рівні *парадигматичної стилістичної лексикології*.
- функціонування слів у контексті – на рівні *синтагматичної стилістичної лексикології*;
- курсив, великі літери, онома-topія – на рівні *парадигматичної стилістичної фонетики*;
- алітерація, асонанс, паронوماзія, ритм, розмір, рима – на рівні *синтагматичної стилістичної фонетики*;
- стилістичний потенціал граматичних форм – на рівні *парадигматичної стилістичної морфології*;
- монотонний повтор морфем, повтор морфологічних значень у різному вираженні – на рівні *синтагматичної стилістичної морфології*.

2. Глибинні витоки шедевр В. Теккерея – у фольклорі, середньовічному «Видінні про Петра Пахаря» В. Ленгленда, у фарсах, театрі Панча, в алегоричному оповіданні Джона Беньяна «Шлях паломника» (1678). Жанрова специфіка роману «Ярмарок суєти» охоплює: соціальний роман, роман-виховання, елементи філософсько-релігійного, філософсько-алегоричного роману, історичний роман. Книга вирізняється точністю історично-побутових реалій, широтою охоплення соціальних явищ. У ній відзеркалено чимало історичних подій 1813 – 1833 рр. Сатирично-іронічне звучання роману простежується і на рівні ономастикону. В. Теккерей широко застосовував промовисті імена, називаючи своїх персонажів: Кроулі, Шарп, Седлі, Доббін тощо.

3. Лінгвоперекладацькому аналізу підлягали також основні труднощі у межах безеквівалентної лексики, з якими могли стикатися перекладачі під час відтворення досліджуваного роману українською і російською мовами. Було

з'ясовано, що у лінгвістичній тканині роману перекладацькі труднощі найчастіше викликало відтворення реалій і онімів. В основу перекладацького аналізу їхнього відтворення лягла класифікація Л. Бархударова. Згідно з такою класифікацією 31% реалій було відтворено (обома мовами) за допомогою способу транскодування. Кількісне вираження способів калькування, наближеного і трансформаційного перекладів реалій становить 23% в українському перекладі. Під час відтворення цього пласту безеквівалентної лексики російською мовою були задіяні також такі способи як наближений переклад (23%), трансформаційний і описовий переклад (по 15%), калькування і вилучення (по 8%). Переклад онімів українською мовою здійснювався за рахунок домінуючого наближеного перекладу (50%), М. Дьяконов у російському перекладі онімів віддав перевагу трансформації транскодування (95%), що не засвідчує розкриття їх внутрішньої форми, проте до вподоби прихильникам стратегії відчуження у перекладі.

4. Кінотекст в ігровому (художньому) кіно об'єднує властивості художнього і аудіо-медіального текстів, причому завдання перекладача – забезпечення впливу на глядача тексту перекладу, що дорівнює тому, який здійснював оригінал на глядача вихідного тексту – вирішується за рахунок передачі як комунікативної, так і естетичної інформації, залученої до мовлення персонажів. Екранізація літературних творів це новий вид художньої творчості, а фільм, створений у результаті екранізації, є новим художнім твором, новим естетичним феноменом, що підпорядковується внутрішнім законам створення й існування. Вербальна складова екранізації є новою лінгвістичною єдністю, що залучає із першотвору ті елементи, які є узагальнюючими, ключовими, базовими і невід'ємними для розуміння першотвору крізь призму екранізації для тих, хто ставить перед собою таку мету.

Лінгвостилістичний аналіз тексту художнього твору і кінотексту виявив як спільні, так і відмінні їх риси, що зумовлено належністю літературного твору і кінотексту до творів мистецтва і відмінностями у їх текстовій типології. Необхідність трансформацій тексту під час екранізації пояснюється належністю тексту художнього твору і кінотексту до різних видів фактури мови,

відмінностями у потенційній аудиторії. Належність до типологічно різних видів текстів обумовлює застосування трансформацій, яких зазнає текст художнього твору під час його транспозиції на кіносценарій. Незалежно від жанру твору трансформації мають одну природу, спричинену типологією первинного і вторинного текстів. У загальному вигляді текстові трансформації можуть класифікуватися за п'ятьма групами: збереження, вилучення, додавання, заміна і перестановка. Усі текстові трансформації були застосовані під час екранізацій, що стали предметом нашого лінгвостилістичного дослідження із домінуванням трансформацій вилучення, збереження і заміни. Порівнюючи вербальну складову тексту роману і кінотексту, зазначимо, що коефіцієнт скорочення у випадку екранізації 1998 р. дорівнює 9,3 у випадку екранізації 2004 р. – 21,1. Таке скорочення значно вплинуло не лише на кількісний і якісний показник стилістично-маркованої лексики, але й на кінцевий продукт трансформації літературного мистецтва на мистецтво кіно. В основі збереження авторського ідіостилю під час трансференції в екранізацію лежить не лише лексична, але й *функціональна* тотожність лінгвостилістичних елементів тексту першоджерела і вербальної складової екранізації.

5. Порівняльний аналіз засобів стилістичної семасіології, лексикології і синтаксису у романі «Ярмарок суєти» та його перекладах українською і російською мовами виявив високу продуктивність таких стилістичних засобів на рівні парадигматичної семасіології, як у тексті першотвору, так і в його перекладах: іронії, гіперболи, метонімії включно з перифразом і синекдохою, метафори (простої і розгорнутої) включно з алюзією, антономазією і алегорією. На рівні синтагматичної семасіології широке застосування знайшли: порівняння, синонімічна заміна, уточнювальні синоніми, клімакс, антиклімакс, зевгма, гра слів, оксиморон. Варто відзначити уважне ставлення О. Сенюк до промовистих імен, які у переважній більшості випадків перекладачка вправно перекладала із врахуванням семантичного навантаження, на що не завжди звертав увагу М. Дьяконов у своїх перекладах російською мовою. Засоби стилістичної лексикології відображені на парадигматичному рівні, до яких серед вжитих у

досліджуваному тексті і його перекладах віднесено: архаїзми, розмовні слова, неологізми, жаргонізми, вульгаризми, сленгізми, діалектизми, терміни, а також варваризми французького, німецького, італійського, латинського, грецького походження. Стилiстичний синтаксис представлений у тексті першотвору і його перекладах як на парадигматичному рівні – засобами повтору, еліпсису, апозіопезису, полісиндетону, квазістверджувальними, квазізаперечними реченнями, риторичними питаннями, вставними елементами, так і на синтагматичному рівні – засобами фреймінгу, хіазму.

6. Зіставний аналіз стилістичних засобів на прикладі першотвору і його екранізацій продемонстрував, що у романі домінувала *іронія*, як ситуативна, так і асоціативна, тоді як у екранізаціях першість здобула *метафора*. Ми пов'язуємо такий результат із обмеженими можливостями кінохронометражу, який у випадку ігрового художнього фільму не повинен перевищувати 2-2,5 год., а також з прагматичним компонентом іронії, який часто не обмежується мікроконтекстом (речення), а поширюється на рівень макро- і мегаконтексту (абзац і текст). Натомість, метафора, характеризується широким художньо-естетичним наповненням, володіє досить вузьким лінгвостилістичним вираженням. Аналіз однойменних екранізацій 1998р. і 2004 р. засвідчив, що стилістичні характеристики вербального ряду яскраво демонструються ще й метоніміями, порівняннями, перифразом, алюзіями, анафорою, які відтворені відповідним чином обома мовами.

7. Лінгвоперекладацький аналіз поряд з лінгвостилістичним дав можливість дослідити особливості відтворення стилістично-маркованих одиниць досліджуваного роману і його екранізацій українською і російською мовою, а також простежити основні відмінності у мовах перекладу О. Сенюк і М. Дьяконова у порівнянні з першоджерелом. З цією метою принагідною стала класифікація стилістичних перекладацьких трансформацій, запропонована Т. Левицькою і А. Фіттерман, яка охоплює: *нейтралізацію, компенсацію, заміну, вилучення, описовий перифраз, додавання*. Під час перекладацького аналізу виникла необхідність доповнити таку класифікацію ще однією трансформацією,

яка у дисертаційному дослідженні отримала назву – *інтенсифікація* і, яка знаходила своє застосування у процесі здійснення лінгвоперекладацького дослідження.

Найпродуктивнішою стилістичною перекладацькою трансформацією у випадку перекладу авторського першотвору виявилася трансформація заміни, кількість якої у відсотковому еквіваленті в українському перекладі становить 48,5%, у російському – 45,5%. Наступною трансформацією за кількісними показниками в українському перекладі слідує додавання – 18,5% (трансформація додавання у російськомовному перекладі менш поширена – 9,0%), у російськомовному його варіанті почесне друге місце за нейтралізацією (18,5%). Відсоток застосування трансформації компенсації – 14,5% і 12,0% відповідно. Трансформації вилучення і інтенсифікації в україномовному тексті застосовувалися приблизно з однаковою частотою – на рівні 7,0%. У російськомовному перекладі частота їх застосування дещо різнилася – 9,0% і 3,0% відповідно. Зазначимо, що стилістична перекладацька трансформація описового перифразу відсутня в українському перекладі твору В. Теккерея «Ярмарок суєти». Наш переклад екранізацій українською мовою засвідчив невелику перевагу перекладацької трансформації компенсації з відсотковим вираженням – 38,0 %, далі слідують заміна – 35,5%, додавання – 9,5%, описовий перифраз – 7,0%, інтенсифікація – 5,0%, нейтралізація і вилучення – по 2,5%. У російськомовному перекладі екранізацій градація відрізняється, в основному, за кількісними показниками: компенсація (47,0%), заміна (23,0%), додавання (9,5%), нейтралізація (7,0%), описовий перифраз, інтенсифікація і вилучення (приблизно по 4,5%).

Переважання метафори у стилістиці кінотексту зумовило ширше застосування перекладацької трансформації компенсації, як такого способу перекладу, при якому елементи змісту оригіналу, що були втрачені при перекладі, передаються в тексті іншим чином для компенсації семантичної втрати. Іншими словами, це заміна непереданого метафоричного елементу оригіналу аналогічним

або яким-небудь іншим елементом, що компенсує втрату інформації і здатний справити подібну дію на глядача.

Наразі проблема взаємодії мистецтв у синкретичному вимірі заслуговує на увагу для здійснення теоретико-практичних досліджень, як перекладознавців, так і науковців з суміжних галузей знання – філологів, культурологів, філософів, психологів, літературознавців, мистецтвознавців. Взаємодію художнього слова на рівні різних видів мистецтв можна вивчати, досліджуючи загально-естетичні і лінгвістичні параметри театральних вистав, не обмежуючись лише стилістично-маркованим прошарком вербальної складової нового виду мистецтва. До того ж, мову екранізацій можна порівнювати з мовою тих першоджерел, які стали справжнім надбанням літературної спадщини, порівнюючи переклади, виконані однією мовою у різні часові проміжки – у діахронії, чи переклади, виконані різними мовами приблизно в один час – у синхронії. У будь-якому випадку, мистецтво перекладу має виконувати об'єднувальну роль, наслідком якої стає збагачення культури реципієнта за рахунок лінгвістичної і екстралінгвістичної взаємодії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеева И. С. Введение в переводоведение : [учеб. пособие для студентов филол. и лингв. фак. высш. учеб. заведений] / И. С. Алексеева. — СПб. : Филологический факультет СПбГУ ; М. : Издательский центр «Академия», 2004. — 352 с.
2. Алексеева И. С. Горизонты литературного перевода: вчера, сегодня, завтра [Электронный ресурс] / И. С. Алексеева. — Режим доступа: www.fb06.uni-mainz.de/russisch/Dateien/Horizonty_lit_perevoda.doc.
3. Алексеева И. С. Профессиональный тренинг переводчика / И. С. Алексеева. — СПб. : Союз, 2001. — 284 с.
4. Алексеева М. Л. К проблеме периодизации истории перевода [Электронный ресурс] / М. Л. Алексеева. — Режим доступа : http://www.ff.unipo.sk/jak/8_2011/alekseeva.pdf.
5. Андросюк А. Л. Мовні засоби сатири та гумору в романі У. М. Теккеря «Ярмарок суєти [Електронний ресурс] / А. Л. Андросюк, О. І. Пагурець, Г. М. Усик. — Режим доступу : http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/gv/2008_12/1/articles/Volume%201/Svitova%20literatura/2_Androsyuk.pdf.
6. Арнольд И. В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста) : [лекции к спецкурсу] / И. В. Арнольд. — СПб. : Образование, РГПУ им. А. И. Герцена, 1995. — 60 с.
7. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка : [учебное пособие для студентов пед. ин-тов по спец. «Иностр. яз.»] / И. В. Арнольд. — 3-е изд. — М. : Просвещение, 1990. — 300 с.
8. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык: [учебник для вузов] / И. В. Арнольд. — 7-е изд., испр. и доп. — М. : Флинта : Наука, 2002. — 384 с.

9. Арутюнова Н. Д. Языковая метафора (Синтаксис и лексика) / Н. Д. Арутюнова // Лингвистика и поэтика. — М. : Наука, 1979. — С. 147-173.
10. Арутюнян С. М. Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филос. наук : спец. 09.00.04 «Эстетика» / Арутюнян Славик Мравович. — М., 2003. — 20 с.
11. Арутюнян С. М. Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств : дис. на соискание ученой степени канд. филос. наук : спец. 09.00.04 «Эстетика» / Арутюнян Славик Мравович. — М., 2003. — 155 с.
12. Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. — М. : Флинта : Наука, 2004. — 495 с.
13. Балли Ш. Французская стилистика / Ш. Балли. — М. : Издательство иностранная литература, 1961. — 394 с.
14. Баранов А. Г. Функционально-прагматическая концепция текста / А. Г. Баранов. — Ростов н/Д. : Изд-во Рост. ун-та, 1993. — 182 с.
15. Бархударов Л. С. Язык и перевод / Л. С. Бархударов. — М. : Международные отношения, 1975. — 237 с.
16. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. — М. : Худож. лит., 1975. — 502 с.
17. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. — М. : Искусство, 1979. — 424 с.
18. Бельчиков Ю. А. Практическая стилистика современного русского языка / Ю. А. Бельчиков. — М. : АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2008. — 424 с.
19. Беляев С. Ф. Заметки на полях монтажного листа / С. Ф. Беляев // Тетради переводчика. — Вып. 18. — М. : Междунар. отношения, 1981. — С. 97-105.
20. Белянин В. П. Психологическое литературоведение. Текст как отражение внутренних миров автора и читателя : [монография] / В. П. Белянин. — М. : Генезис, 2006. — 320 с.
21. Бенвенист Э. Общая лингвистика / Э. Бенвенист. — М. : Прогресс,

1974. — 447 с.
22. Бережна М. В. Ономастикон романів Дж. К. Ролінг циклу «Гаррі Поттер» в українському та російському перекладах : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.16 «Перекладознавство» / Бережна Маргарита Василівна. — К., 2009. — 20 с.
23. Бернارد Я. Проблемы связей систем естественного языка и выразительных средств кино : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.04 «Киноискусство. Телевидение искусствование» / Я. Бернارد. — М., 1982. — 25 с.
24. Бех П. А. Лингвистические проблемы воссоздания образа в поэтическом переводе / П. А. Бех. — К. : изд-во Киевского университета, 1980. — 67 с.
25. Билодид И. К. Лингвостилистика / Сост. И. Р. Гальперин. — М. : Прогресс, 1980. — 431 с.
26. Білітюк Л. А. Поетика змісту літературно-художнього твору : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Білітюк Лариса Анатоліївна. — Луцьк : Волинський держ. ун-тет. ім. Лесі Українки, 1999. — 150 с.
27. Болотнова Н. С. Изучение идиостиля в современной коммуникативной стилистике художественного текста / Н. С. Болотнова // Материалы II Международного конгресса русистов-исследователей «Русский язык : исторические судьбы и современность». — МГУ, 2004. — С. 7.
28. Болотнова Н. С. Коммуникативная стилистика художественного текста: лексическая структура и идиостиль / Н. С. Болотнова, И. И. Бабенко, А. А. Васильева и др. / Под ред. Болотновой Н. С. — Томск : Изд-во Томского гос. педагог. ун-та, 2001. — 331 с.
29. Болотнова Н. С. Основы теории текста / Н. С. Болотнова. — Томск : Изд-во Том. пед. ун-та, 1999. — 98 с.
30. Болотнова Н. С. Филологический анализ текста / Н. С. Болотнова. — М. : Флинта : Наука, 2007. — 520 с.

31. Бондаренко Е. А. Путешествие в мир кино / Е. А. Бондаренко. — М. : ОЛМА-ПРЕСС Гранд, 2003. — 68 с.
32. Борев Ю. Б. Комическое / Ю. Б. Борев. — М. : Искусство, 1970. — 239 с.
33. Борисенко А. Л. Проблема текста и инокультурного контекста при переадресовке художественного произведения (на примере советской переводческой традиции) : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.05 «Литературы народов Европы, Америки и Австралии» / Борисенко Александра Леонидовна. — М., 1999. — 27 с.
34. Борисова Л. В. Практическое пособие по интерпретации текста (проза) / Л. В. Борисова. — Минск : Высшая школа, 1987. — 84 с.
35. Бразговская Е. Е. Лингвостилистические аспекты художественного перевода : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.03 «Славянские языки» / Бразговская Елена Евгеньевна. — С.Пб. : Санкт-Петербург. ун-т, 2000. — 24 с.
36. Брандес М. П. Стиль и перевод / М. П. Брандес. — М. : Высшая школа, 1988. — 127 с.
37. Бреус Е. В. Основы теории и практики перевода: [уч. пособие] / Е. В. Бреус. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Изд-во УРАО, 2000. — 208 с.
38. Брославська Л. Я. Ідіостиль і концептуальна ідіосфера автора у художньому дискурсі [Електронний ресурс] / Л. Я Брославська, І. С. Шевченко. — Режим доступу : <http://dspace.univer.kharkov.ua/bitstream/123456789/6293/2/Broslavskaya%20L.Y.,%20Shevchenko,%20I.S..pdf>.
39. Бублейник Л. В. Особливості художнього мовлення / Л. В. Бублейник. — Луцьк : Видавництво відділу «Вежа» Волинського держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2000. — 177 с.
40. Булаховский Л. А. Курс русского литературного языка / Л. А. Булаховский. — К. : Рад. школа, 1952. — 443 с.
41. Вайсфельд И. В. Кино как вид искусства / И. В. Вайсфельд. — М. : Знание, 1983. — 144 с.

42. Вахрушев В. С. В. М. Теккерей — творчість письменника [Електронний ресурс] / В. С. Вахрушев. — Режим доступу : topkatalog.at.ua/load/biografiji/tekkerej_viljam-mejkrpis/28-1-0-927.
43. Вахрушев В. С. Концепция игры в творчестве Теккерей / В. С. Вахрушев // Филол. науки. — М., 1984. — Э 3. — С. 15-30.
44. Вербицкая М. В. К обоснованию теории «вторичных текстов» / М. В. Вербицкая // Филологические науки. — М., 1989. — № 1. — С. 30-36.
45. Вине Ж.-П. Технические способы перевода / Ж.-П. Вине, Ж. Дарбельне // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. — М. : Международные отношения, 1978. — С. 157-167.
46. Виноградов В. В. О языке художественной литературы / В. В. Виноградов. — М. : Гослитиздат, 1959. — 655 с.
47. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В. В. Виноградов. — М. : Наука, 1963. — 255 с.
48. Виноградов В. С. Введение в переводоведение. Общие и лексические вопросы / В. В. Виноградов. — М. : ИОСО РАО, 2001. — 224 с.
49. Винокур Г. О. О языке художественной литературы : [учеб. пособие для филол. спец. вузов] / Г. О. Винокур. — М. : Высш. шк., 1991. — 448 с.
50. Винтрих Дж. Приключения знаменитых книг / Дж. Винтрих; [сокращ. пер. с англ. Е. Сквайре]. — М. : Книга, 1979. — 159 с.
51. Владимирова Н. Г. Передача индивидуального стиля автора при переводе / Н. Г. Владимирова // Лексико-грамматические вопросы теории перевода в вузе : Межвуз. сб. научных тр. — Л. : ЛГПИ, 1984. — С. 75.
52. Влахов С. Непереводимое в переводе / С. Влахов, С. Флорин. — М. : Р Валент, 2006. — 360 с.
53. Возний Б. Особливості перекладу власних назв українською мовою в аудіовізуальних творах (на прикладі перекладу антропонімів мультиплікаційного проекту «Тачки») [Електронний ресурс] / Б. Возний. — Режим доступу : <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/2516>.

54. Войнич И. В. Стратегии лингвокультурной адаптации художественного текста при переводе : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.19 «Теория языка» / Войнич Ирина Владимировна. — Пермь, 2010. — 20 с.
55. Волошук В. І. Індивідуальний авторський стиль, ідіолект, ідіостиль : питання термінології [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://lib.chdu.edu.ua/pdf/naukpraci/philology/2008/92-79-1.pdf>.
56. Волошук В. І. Лінгвостильові особливості ідіолекту З. Ленца в малих епічних жанрах : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / Волошук Вікторія Іванівна. — Л., 2004. — 20 с.
57. Воробьева О. П. Текстовые категории и фактор адресата / О. П. Воробьева. — К. : Вища школа, 1993. — 199 с.
58. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. — Изд. 2-е. — М. : Искусство, 1968. — 576 с.
59. Гайдук В. П. «Тихий» перевод в кино / В. П. Гайдук // Тетради переводчика. — Вып. — 15. — М., 1978. — С. 93-99.
60. Галеева Н. Л. Перевод в культуре: уточнение статуса и понятий [Электронный ресурс] / Н. Л. Галеева. — Режим доступа : <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs9galeeva.pdf>.
61. Гальперин И. Р. Информативность единиц языка / И. Р. Гальперин. — М. : Высшая школа, 1974. — 175 с.
62. Гальперин И. Р. Очерки по стилистике английского языка. — М. : Изд. лит. на ин. яз., 1958. — 459 с.
63. Гальперин И. Р. Стилистика английского языка / И. Р. Гальперин. — М. : Высшая школа, 1977. — 332 с.
64. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. — М. : Наука, 1981. — 138 с.
65. Гарбовский Н. К. Теория перевода / Н. К. Гарбовский. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 2007. — 544 с.

66. Гениева Е. Ю. Комментарии / Е. Ю. Гениева // Форстер М. Записки викторианского джентльмена : Уильям Мейкпис Теккерей. — М. : Книга, 1985. — С. 355-366.
67. Гениева Е. Ю. Теккерей У. М. Творчество. Воспоминания. Библиографические разыскания / Е. Ю. Гениева. — М. : Книжная палата, 1989. — 160 с.
68. Гениева Е. Ю. Уильям Мейкпис Теккерей. Творчество; Воспоминания; Библиографические разыскания [Электронный ресурс] / Е. Ю. Гениева. — Режим доступа : http://lib.misto.kiev.ua/INPROZ/TEKKEREJ/tekkerei_izyskania.txt.
69. Гиро П. Разделы и направления в стилистике и их проблематика / П. Гиро // Новое в заруб. лингв. — Вып. 9 : Лингвостилистика. — М. : Прогресс, 1980. — С. 35-69.
70. Голикова Ж. А. Перевод с английского на русский / Ж. А. Голикова. — Минск : Новое знание, 2008. — 287 с.
71. Гончарова Е. А. Пути лингвистического выражения автор — персонаж в художественном тексте / Е. А. Гончарова. — Томск : Изд-во Томского ун-та, 1984. — 149 с.
72. Горшков А. И. Русская стилистика / А. И. Горшков. — М. : АСТ, 2001. — 367 с.
73. Горшков А. И. Язык предпушкинской прозы / А. И. Горшков. — М. : Высшая школа, 1982. — 241 с.
74. Горшкова В. Е. Перевод в кино / В. Е. Горшкова. — Иркутск : ИГЛУ, 2006. — 280 с.
75. Григорьев В. П. Грамматика идиостиля : В. Хлебников / В. П. Григорьев. — М. : Рус. яз., 1983. — С. 54-105.
76. Грицютенко І. Є. Естетична функція художнього слова (в українській прозі 30 — 60-тих років ХІХ століття) / І. Є. Грицютенко. — Львів : ЛДУ, 1972. — 179 с.

77. Гудманян А. Г. Адаптація антропонімічних англіцизмів та питання української практичної транскрипції / А. Г. Гудманян // Компаративний аналіз : питання теорії і практики. — Київ: НМК ВО, 1992. — С. 30-42.
78. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию / В. фон Гумбольдт. — 2-е изд. — М. : Прогресс, 2000. — 398 с.
79. Гуревич В. В. English Stylistics. Стилистика английского языка / В. В. Гуревич. — М. : Флинта : Наука, 2008. — 72 с.
80. Гюбеннет И. В. Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста / И. В. Гюбеннет. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1991. — 205 с.
81. Данилевская Н. В. Лингвостилистический анализ художественного текста [Электронный ресурс] / Н. В. Данилевская. — Режим доступа : http://stylistics.academic.ru/73/Лингвостилистический_анализ_художественного_текста.
82. Дейк ван Т. А. Стратегии понимания связного текста / Т. А. ван Дейк, В. Кинч // Новое в зарубежной лингвистике. — Вып.23. — М. : Прогресс, 1988. — С. 153-208.
83. Делез Ж. Логика смысла / Ж. Делез. — М. : Раритет, 1998. — 480 с.
84. Деллюк Л. Фотогения кино / Л. Деллюк. — М. : Новые вехи, 1924. — 164 с.
85. Демецька В. В. Адаптація як поняття перекладознавства й культурології / В. В. Демецька // Вісник СумДУ. Серія «Філологія». — 2007. — № 1. — С. 96-102.
86. Денисова Г. Чужой среди своих : к вопросу о переводе художественных фильмов и их восприятии в рамках иноязычного культурного пространства / Г. Денисова // Университетское переводоведение. — 2006. — Выпуск 7. — С. 155.
87. Дземидок Б. О комическом / Б. Дземидок. — М. : Прогресс, 1974. — 224 с.
88. Дзера О. В. Жанри художнього перекладу / О. В. Дзера // Записки перекладацької майстерні. — Львів : Вид-во Львів. національного ун-ту, 2001. — С. 18-38.

89. Довганчина Р. Г. Ідіостиль в теоретичних розробках перекладознавців [Електронний ресурс] / Р. Г. Довганчина. — Режим доступу : http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Vknlu_mtmk/2011_1/53.pdf.
90. Долинин К. А. Интерпретация текста : [учеб. пособ] / К. А. Долинин. — М. : Просвещение, 1985. — 285 с.
91. Домашнев А. И. Интерпретация художественного текста / А. И. Домашнев, И. И. Шишкин, Е. А. Гончарова. — М. : Просвещение, 1983. — 192 с.
92. Дресслер В. Синтаксис текста / В. Дресслер // Новое в заруб. лингв. — Вып. 8: Лингвистика текста. — М. : Прогресс, 1978. — С. 111-137.
93. Дубенко О. Ю. Порівняльна стилістика англійської і української мов / О. Ю. Дубенко. — Вінниця : Нова книга, 2011. — 328 с.
94. Дюришин Д. Межлитературные формы художественного перевода / Д. Дюришин // Проблемы особых межлитературных общностей. — М., 1993. — С. 9-63.
95. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Д. Дюришин. — М. : Прогресс, 1979. — 320 с.
96. Дюришин Д. Художественный перевод в межлитературном процессе / Д. Дюришин. — М. : Прогресс, 1993. — 432 с.
97. Ермакова О. П. Ирония и ее роль в жизни языка / О. П. Ермакова. — Калуга : Изд-во КГПУ, 2005. — 202 с.
98. Ермолович Д. И. Основания переводоведческой ономастики : дис. на соискание уч. степени доктора филол. наук : спец. 10.02.20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание» / Ермолович Дмитрий Иванович. — М., 2004. — 317 с.
99. Етапи творчості В. Теккерея. Майстерність Теккерея-романіста [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://pidruchniki.ws/14131128/literatura/etapi_tvorchosti_tekkereya_maysternist_tekkereya_romanista.

100. Ефимов А. И. Стилистика художественной речи / А. И. Ефимов. — М. : Изд-во МГУ, 1957. — 448 с.
101. Ефремова М. А. Концепт кинотекста : структура и лингвокультурная специфика : на материале кинотекстов советской культуры : дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.19 «Теория языка» / Ефремова Марина Алексеевна. — Волгоград, 2004. — 185 с.
102. Єрмоленко С. Я. Нариси з української словесності (стилістика та культура мови) / С. Я. Єрмоленко. — К. : Довіра, 1999. — 304 с.
103. Єфімов Л. П. Стилiстика англiйської мови i дискурсивний аналіз : [навчально-методичний посiбник] / Л. П. Єфімов.— Вінниця : Нова книга, 2004. — 240 с.
104. Жинкин Н. И. Язык — речь — творчество / Н. И. Жинкин. — М. : Лабиринт, 1998. — 315 с.
105. Жовтобрюх М. А. Українська літературна мова / М. А. Жовтобрюх. — К. : Наукова думка, 1984. — 354 с.
106. Затонский Д. В. Искусство романа и XX век / Д. В. Затонский. — М. : Художественная литература, 1973. — 430 с.
107. Знаменская Т. А. Стилистика английского языка. Основы курса : [учебное пособие] / Т. А. Знаменская.— Изд. 4-е, испр. и доп. — М. : КомКнига, 2006. — 224 с.
108. Золотова Г. А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса / Г. А. Золотова. — М. : УРСС, 2003. — 367 с.
109. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад (на матеріалі англomовних перекладів української прози) / Р. П. Зорівчак. — Львів : Вид-во при Львів. ун-ті, 1989. — 218 с.
110. Зорівчак Р. П. Український художній переклад як націєтворчий чинник [Електронний ресурс] / Р. П. Зорівчак. — Режим доступу : <http://odes-transl.com/index.php?page=zorivchak-r-nation>.
111. Иваненко Т. И. Лингвокогнитивный анализ иронии в авторском диалогическом дискурсе романа У. М. Теккерея «Ярмарка тщеславия» : дис. на

- соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / Т. И. Иваненко. — М., 2011. — 174 с.
112. Иванова И. Н. Ирония в поэзии русского модернизма (1890-1910 годы) / И. Н. Иванова. — Ставрополь : Изд-во СГУ, 2006. — 422 с.
113. Иванчикова Е. А. Синтаксис художественной прозы Достоевского / Е. А. Иванчикова. — М., 1979. — 287 с.
114. Ивашкин Н. П. Практикум по стилистике английского языка / Н. П. Ивашкин, В. В. Сдобников, А. В. Селяев. — Нижний Новгород : НГЛУ им. Н. А. Добролюбова, 2002. — 100 с.
115. Ивин А. А. Искусство правильно мыслить / А. А. Ивин. — М. : Аспект Пресс, 1990. — 240 с.
116. Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту : языковые трансформации и авторский стиль : на англоязычном материале: дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / Игнатов Кирилл Юрьевич. — М., 2007. — 196 с.
117. Идиолект. — Вып. 1. — Курск : Изд-во КГПУ, 2000. — 92 с.
118. История украинского кинематографа [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://film.ua/ru/shootinginukraine/history>.
119. Кавеноки Р. Вторжение американской популярной культуры в современный английский язык и проблема превода / Р. Кавеноки, Г. А. Старцева. — М., 1987. — С. 154-159.
120. Кагановская Е. М. Ирония как средство создания речевой установки в художественном тексте (на материале произведений Марселя Эме) : дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.05 «Романские языки» / Кагановская Елена Марковна. — К., 1992. — 184 с.
121. Казакова Т. А. Imagery in Translation. Практикум по художественному переводу. English Russian / Т. А. Казакова. — СПб. : Издательство Союз, 2004. — 310 с.
122. Казакова Т. А. Практические основы перевода / Т. А. Казакова. — СПб. : Издательство Союз, 2000. — 320 с.

123. Казакова Т. А. Художественный перевод. Теория и практика / Т. А. Казакова. — СПб. : Издательство Союз, 2006. — 536 с.
124. Каминский А. Монтажный язык [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/4584>.
125. Кам'янець А. Б. Інтертекстуальна іронія і переклад: [монографія] / А. Б. Кам'янець, Т. Є. Некряч. — К. : Видавець Карпенко В. М., 2010. — 176 с.
126. Карабан В. І. Переклад англійської наукової і технічної літератури: [у 2-х ч.] / В. І. Карабан. — Вінниця : Нова Книга, 2001. — Ч. II: Лексичні, термінологічні та жанрово-стилістичні труднощі. — 302 с.
127. Карабан В. І. Теорія і практика перекладу з української мови на англійську мову : [навч. посіб.-довідник для студ. вищ.навч. закл. зі спец. «Переклад»] / В. І. Карабан, Дж. Мейс. — Вінниця : Нова Книга, 2003. — 608 с.
128. Караулов Ю. Н. Лингвистическое конструирование и тезаурус литературного языка / Ю. Н. Караулов. — М. : Наука, 1981. — 367 с.
129. Караулов Ю. Н. Предисловие: Русская языковая личность и задачи ее изучения / Ю. Н. Караулов // Язык и личность / под ред. Д. Н. Шмелева. — М. : Наука, 1989. — С. 3-8.
130. Ковалик І. І. Методика лінгвостилістичного аналізу тексту / І. І. Ковалик, Л. І. Мацько. — К. : Вища школа, 1984. — 119 с.
131. Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис / И. И. Ковтунова. — М. : Наука, 1986. — 486 с.
132. Кожевникова Н. А. О соотношении типов повествования в художественных текстах / Н. А. Кожевникова // Вопросы языкознания. — 1985. — № 4. — С. 104-114.
133. Колесник Р. С. Специфіка відтворення комічного в художньому перекладі (на прикладі коротких оповідань Курта Тухольського) / Р. С. Колесник // ВІСНИК Житомирського державного університету імені Івана Франка. — 2010. — № 49. — С. 171-174.

134. Коломієць Л. В. Концептуально-методологічні засади сучасного українського поетичного перекладу : [монографія] / Л. В. Коломієць. — К. : Вид.-полігр. центр «Київський університет», 2004. — 522 с.
135. Коломієць Л. В. Перекладознавчі семінари : актуальні теоретичні концепції та моделі аналізу поетичного перекладу : [навч. посібник] / Л. В. Коломієць. — К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2011. — 527 с.
136. Коломієць С. С. Жанрово-стильова домінанта як базова категорія в усному та письмову перекладі [Електронний ресурс] / С. С. Коломієць. — Режим доступу : http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/gv/2007_11/1/articles/Volume%201/Perekladoznavstvo/47_Kolomiec.pdf.
137. Комиссаров В. Н. Общая теория перевода / В. Н. Комиссаров. — М. : ЧеРо, 1999. — 136 с.
138. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение / В. Н. Комиссаров. — М. : ЭТС, 2004. — 421 с.
139. Комиссаров В. Н. Теория перевода / В. Н. Комиссаров. — Москва : Высшая школа, 1990. — 253 с.
140. Комова Т. А. Теоретическая грамматика английского языка : [уч. пособие] / Т. А. Комова. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1986. — 108 с.
141. Коптилов В. В. И вширь и вглубь / В. В. Коптилов // Поэтика перевода. — М. : Радуга, 1988. — С. 62-68.
142. Коптілов В. В. Першотвір і переклад / В. В. Коптілов. — К. : Дніпро, 1972. — 213 с.
143. Коптілов В. В. Теорія і практика перекладу : [навчальний посібник] / В. В. Коптілов. — К. : Юніверс, 2003. — 280 с.
144. Корунець І. В. Вступ до перекладознавства : [підручник] / І. В. Корунець. — Вінниця : Нова Книга, 2008. — 512 с.
145. Кочур Г. П. Дж.Боккаччо. Декамерон: [вступ] / Г. П. Кочур. — Х. : Фоліо, 2004. — С. 3-26.

146. Красных В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? / В. В. Красных. — М. : Гнозис, 2003. — 375 с.
147. Кристалл Д. Стилистический анализ / Д. Кристалл, Д. Дейви // Новое в зарубежной лингвистике. — М. : Прогресс, 1980. — Вып IX. — С. 148-171.
148. Кристева Ю. Самі собі чужі / Ю. Кристева; [пер. з фр. З. Борисюк]. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. — 262 с.
149. Крупнов В. Н. Практикум по переводу с английского языка на русский / В. Н. Крупнов. — Москва : Высшая школа, 2005. — 279 с.
150. Кубрякова Е. С. Язык и знание : На пути получения знаний о языке : Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Е. С. Кубрякова. — М. : Языки славянской культуры, 2004. — 560 с.
151. Кудрявцева Т. А. О положении с переводом художественной литературы / Т. А. Кудрявцева // Мосты. Журнал переводчиков. — №4 (8). — М., 2005. — С. 4 -5.
152. Кузнец М. Д. Стилистика английского языка / М. Д. Кузнец, Ю. М. Скребнев. — Л. : Учпедгиз, 1960. — 215 с.
153. Кузнецова Л. Художній текст на заняттях з англійської мови / Л. Кузнецова // Іноземномовний текст за фахом : лінгводидактичні аспекти. — Львів : Світ, 1998. — С. 63-68.
154. Купина Н. А. Лингвистический анализ художественного текста / Н. А. Купина. — М. : Просвещение, 1980. — 77 с.
155. Купина Н. А. Смысл художественного текста и аспекты лингвистического анализа / Н. А. Купина. — Красноярск, 1983. — 160 с.
156. Кусько К. Я. Лінгвістика тексту та її когнітивний потенціал / К. Я. Кусько // Іноземна філологія. — Львів : ЛНУ, 1999. — Вип. 111. — С. 98-101.
157. Кухаренко В. А. Интерпретация текста : [учеб. для студ. филолог. спец.] / В. А. Кухаренко. — Одесса : Латстар, 2002. — 289 с.
158. Кухаренко В. А. Практикум зі стилістики англійської мови: [підручник] / В. А. Кухаренко. — Вінниця : Нова книга, 2003. — 160 с.

159. Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя / Б. А. Ларин. — Л. : Худ. лит., 1974. — 285 с.
160. Левицкая Т. Р. Теория и практика перевода с английского языка на русский / Т. Р. Левицкая, А. М. Фитерман. — М. : Международные отношения, 1963. — 125 с.
161. Леденева В. В. Идиостиль (к уточнению понятия) / В. В. Леденева // Филологические науки. — 2001. — № 5. — С. 36-41.
162. Либерман Я. Л. Идиостиль и идеостиль, как объекты художественного перевода [Электронный ресурс] / Я. Л. Либерман // Филология и литературоведение. — № 5 (8) Май 2012. — Режим доступа : <http://philology.snauka.ru/2012/05/240>.
163. Либерман Я. Л. К вопросу о передаче идеостиля иноязычного текста в русском художественном переводе / Я. Л. Либерман // Современные проблемы науки и образования. — 2006. — №1. — С. 64.
164. Либерман Я. Л. Фоносемантический подход при оценке адекватности поэтического перевода / Я. Л. Либерман, В. Н. Власов // Принципы функционального описания языка: Тезисы Всероссийской научной конференции. — Екатеринбург : УрГПИ, 1994. — С. 107.
165. Лимарева Т. Ф. Функционально-семантическая сущность иронии : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.19 «Теория языка» / Лимарева Татьяна Федоровна. — Краснодар, 1997. — 19 с.
166. Линтвар О. М. Вираження елементів комічного в художньому тексті / О. М. Линтвар // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. — Луганськ, 2013. — № 14 (273). — Ч III. — С. 69-73.
167. Линтвар О. М. Відтворення засобів стилістичного синтаксису у романі В. Теккеря «Ярмарок суєти» / О. М. Линтвар // Наукові записки. Серія «Філологічні науки» (Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя) / відп. ред. проф. Г. В. Самойленко. — Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2014. — Кн. 3. — С. 97-101.

168. Линтвар О. М. Відтворення засобів стилістичної семасіології у романі В.Теккеря «Ярмарок суєти» / О. М. Линтвар // Фаховий та художній переклад: теорія, методологія, практика : матеріали доповідей VII Міжнародної науково-практичної конференції, 4-5 квітня 2014 р. / за заг. ред. А. Г. Гудманяна, С. І. Сидоренка. — К. : Аграр Медіа Груп, 2014. — С. 194-198.
169. Линтвар О. М. До проблеми художнього перекладу / О. М. Линтвар // Наукові записки. Серія «Філологічна». — Острог, 2013. — Вип. 30. — С. 144-147.
170. Линтвар О. М. Екранізація роману В. М. Теккеря «Ярмарок суєти» як спосіб відображення і відтворення іронічної дійсності в оригіналі і перекладі / О. М. Линтвар // Нова філологія. — Запоріжжя, 2014. — С. 231-234.
171. Линтвар О. М. Екранізація як мистецька аналогія художнього твору / О. М. Линтвар // Фаховий та художній переклад: теорія, методологія, практика : матеріали доповідей VI Міжнародної науково-практичної конференції, 5-6 квітня 2013 р. / за заг. ред. А. Г. Гудманяна, С. І. Сидоренка. — К. : Аграр Медіа Груп, 2013. — С. 258-261.
172. Линтвар О. М. Індивідуальний авторський стиль (ідіостиль), ідіолект автора художнього твору / О. М. Линтвар // Наукові записки. Серія «Філологічна». — Острог, 2014. — Вип. 44. — С. 160-162.
173. Линтвар О. М. Лінгвістичні особливості перекладу художнього тексту / О. М. Линтвар // Фаховий та художній переклад: теорія, методологія, практика : матеріали доповідей V Міжнародної науково-практичної конференції, 6-7 квітня 2012 р. / за заг. ред. А. Г. Гудманяна, С. І. Сидоренка. — К. : Аграр Медіа Груп, 2012. — С. 221-224.
174. Линтвар О. М. Нові дослідження в лінгвістичному аспекті ономастикону / О. М. Линтвар // Гуманітарні проблеми становлення сучасного фахівця : матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції, 22-23 березня 2007 р. / за заг. ред. А. Г. Гудманяна, О. В. Петренка. — К. : НАУ, 2007. — Т. 1. — С. 268-269.
175. Линтвар О. Н. К вопросу о классификациях выразительных средств языка и стилистических приемов / О. Н. Линтвар // Филологические науки. Вопросы

теории и практики. — Тамбов : Грамота, 2013. — № 12 (30) : в 2-х ч. — Ч. I. — С. 129-131. — ISSN 1997-2911.

176. Линтвар О. Художньо-стилістична своєрідність роману В. Теккеря «Ярмарок марносластва» / О. Линтвар // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (мовознавство). — Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. — С. 315-319.

177. Липгарт А. А. Основы лингвопоэтики : [уч. Пособие] / А. А. Липгарт. — М. : КомКнига, 2006. — 168 с.

178. Литвак С. Я. Ирония как мовленнєвий акт з імпліцитною оцінкою / С. Я. Литвак, А. І. Приходько // Іноземна філологія. — Львів, 1991. — Вип. 102. — С. 78-80.

179. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия [Электронный ресурс] / [под ред. проф. А. П. Горкина]. — М. : Росмэн, 2006. — Режим доступа : http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/4167/Сарказм.

180. Лихачёв Д. С. Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачёв // Известия АН. Серия литературы и языка. — М., 1993. — № 1. — Том 52. — С. 3-9.

181. Лімборський І. В. Світова література і глобалізація / І. В. Лімборський. — Черкаси : Брама-Україна, 2011. — 192 с.

182. Лосев А. Ф. Ирония античная и романтическая / А. Ф. Лосев // Эстетика и искусство. — М. : Искусство, 1966. — С. 54-84.

183. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история / Ю. М. Лотман. — М. : Языки русской культуры, 1996. — 464 с.

184. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. — Таллин : Ээсти Раамат, 1973. — 124 с.

185. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. — М. : Искусство, 1970. — 384 с.

186. Лукин В. А. Художественный текст. Основы лингвистической теории. Аналитический минимум / В. А. Лукин. — М. : Ось-89, 2005. — 560 с.

187. Лукьянова Т. Г. Теоретичні аспекти кіноперекладу з англійської на українську мову / Т. Г. Лукьянова. — Вісник ХНУ, 2011. — № 973. — С. 183-187.
188. Майборода Р. В. Жанрово-стилистическое своеобразие романа У. М. Теккерея «Ярмарка тщеславия» в оценках современного литературоведения [Электронный ресурс] / Р. В. Майборода. — Режим доступа :
http://www.rusnauka.com/30_NIEK_2011/Philologia/2_96585.doc.htm.
189. Майдаченко П. И. Гротеск, ирония и пародирование как виды комического в современной украинской прозе : дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.02 «Литература народов РСФСР» / Майдаченко Петр Иванович. — М., 1984. — 176 с.
190. Макаренко Е. И. Жанрово-стилистическая доминанта в переводе : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание» / Макаренко Елена Игоревна. — Одесса, 1989. — 16 с.
191. Малышева Е. Г. Идиостиль Владислава Ходасевича (опыт когнитивно-языкового анализа) : дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.01 «Русский язык» / Малышева Елена Григорьевна. — Омск, 1997. — 231 с.
192. Мамардашвили М. К. О сознании / М. К. Мамардашвили // Лекции. Статьи. Философские заметки / под общ. ред. Ю. П. Сенокосова. — М. : Лабиринт, 1996. — С. 214-229.
193. Мартьянова И. А. Текст киносценария и киносценарий текста / И. А. Мартьянова. — СПб. : САГА, 2003. — 208 с.
194. Марченко Т. В. Эмоционально-образный и оценочный потенциал эпитетов : переводческий аспект / Т. В. Марченко // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — Тамбов : Грамота, 2013. — № 10 (28). — С. 118-121.
195. Матасов Р. А. Перевод кино/видеоматериалов : лингвокультурологические и дидактические аспекты : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук

: спец. 10.02.20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание» / Матасов Роман Александрович. — М., 2009. — 22 с.

196. Мирам Г. Э. Переводные картинки. Профессия переводчик / Г. Э. Мирам.— К. : Ника-Центр, 2001. — 336 с.
197. Михалкович В. Рождение киноповествования / Экранные искусства и литература: Немое кино / В. Михалкович. — М. : Наука, 1991. — С. 28-46.
198. Михеев М. Ю. Стратегии перевода и отстранение в художественных текстах / М. Ю. Михеев, Д. О. Добровольский // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии «Диалог 2006» : междунар. конф., 31 мая-4 июня 2006 г. : тезисы докл. — М. : Наука, 2006. — С. 394-398.
199. Михилёв А. Д. Проблемы развития сатиры во французской литературе XX в. (послевоенная проза) : дис. на соискание уч. степени д-ра филол. наук : спец. 10.01.05 «Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии» / Михилёв Александр Дмитриевич. — М., 1989. — 374 с.
200. Мінчин Б. М. Деякі питання теорії комічного / Б. М. Мінчин. — К. : Вид-во АН Укр. РСР, 1959. — 239 с.
201. Мороховский А. Н. Стилистика английского языка / А. Н. Мороховский, А. П. Воробьева, Н. И. Лихошерст, З. В. Тимошенко.— К. : Вища школа, 1991. — 272 с.
202. Москаленко М. Н. Тисячоліття: Поетичний переклад України-Руси. Антологія / М. Н. Москаленко. — К. : Дніпро, 1995. — С. 5-38.
203. Москвин В. П. Выразительные средства современной русской речи : тропы и фигуры / В. П. Москвин. — М. : Едиториал УРСС, 2004. — 248 с.
204. Науменко А. М. Від рецепції через інтерпретацію до аналізу / А. М. Науменко // Нова філологія — № 1. — Запоріжжя : ЗДУ, 2000. — 403 с.
205. Некряч Т. Є. Айсберг в океані перекладу : Відтворення ідіостилю Ернеста Гемінгвея в перекладах українською та російською мовами : [монографія] / Т. Є. Некряч, Р. Г. Довганчина. — К. : Видавництво Ліра-К, 2014. — 220 с.

206. Некряч Т. Є. Через терни до зірок: труднощі перекладу художніх творів : [навч. посібник для студентів перекладацьких факультетів вищих навчальних закладів] / Т. Є. Некряч, Ю. П. Чала. — Вінниця : Нова Книга, 2008. — 200 с.
207. Нелюбин Л. Л. Наука о переводе (история и теория с древнейших времен до наших дней) : [учеб. пособие] / Л. Л. Нелюбин, Г. Т. Хухуни. — М. : Флинта: МПСИ, 2006. — 416 с.
208. Николаев Д. П. Смех — оружие сатиры / Д. П. Николаев. — М. : Искусство, 1962. — 223 с.
209. Никулина Е. Л. Стилистически маркированная лексика в оригинале и переводе художественного текста / Е. Л. Никулина, Т. Д. Караваева, Н. А. Куликова // Контрастивное исследование оригинала и перевода художественного текста. — Одесса, 1986. — С. 12-18.
210. Новиков А. И. Семантика текста и ее формализация / А. И. Новиков. — М. : Наука, 1983. — 220 с.
211. Новиков Л. А. Лингвистическое толкование художественного текста. — М. : Русский язык, 1979. — 256 с.
212. Новиков Л. А. Художественный текст и его анализ / Л. А. Новиков. — М. : ЛКИ, 2007. — 304 с.
213. Новикова М. А. Символика в художественном тексте: Символика пространства (на материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки Н. В. Гоголя и их английских переводов) / М. А. Новикова, И. Н. Шама. — Запорожье : СП «Верже», 1996. — 172 с.
214. Оболенская Ю. Л. Художественный перевод и межкультурная коммуникация / Ю. Л. Оболенская. — М. : Высшая школа, 2006. — 336 с.
215. Одинцов В. В. Стилистика текста / В. В. Одинцов. — М. : Наука, 1980. — 264 с.
216. Очерки истории языка русской поэзии XX века : опыты описания идиостилей. — М. : Наследие, 1995. — 344 с.

217. Падучева Е. В. Высказывание и его соотнесенность с действительностью / Е. В. Падучева. — М. : Наука, 1985. — 271 с.
218. Пелевина Н. Ф. Стилистический анализ художественного текста : [учеб. пособ.] / Н. Ф. Пелевина. — Л. : Прогресс, 1980. — 272 с.
219. Перебийніс В. С. Методи дослідження стилістики мови і стилістики мовлення / В. С. Перебийніс // Теоретичні проблеми лінгвістичної стилістики. — К. : Наукова думка, 1972. — 196 с.
220. Петрова О. Г. Ирония и разные типы комического в художественном тексте [Электронный ресурс] / О. Г. Петрова. — Режим доступа : <http://конференция.com.ua/pages/view/349>.
221. Попович А. Проблемы художественного перевода / А. Попович. — М. : Высшая школа, 1980. — 198 с.
222. Пospelов Г. Н. Проблемы литературного стиля / Г. Н. Пospelов. — М. : Изд-во МГУ, 1970. — 330 с.
223. Потебня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. — М. : Искусство, 1976. — 615 с.
224. Походня С. И. Языковые средства и виды реализации иронии / С. И. Походня. — Киев : Наукова думка, 1989. — 128 с.
225. Походня С. І. Іронія і контекст / С. І. Походня // Культура слова : Республ. міжвідом. зб. — К. : Наукова думка, 1984. — Вип. 27. — С. 27-31.
226. Походня С. І. Цитація як засіб вираження іронії / С. І. Походня // Іноземна філологія. — Львів, 1984. — Вип. 73. — С. 33-38.
227. Пражский лингвистический кружок / [под ред. Н. А. Кондрашова]. — М. : Прогресс, 1967. — 559 с.
228. Прокофьев Г. Л. Ирония как прагматический компонент высказывания (на материале английского языка) : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / Прокофьев Геннадий Леонидович. — М., 1988. — 24 с.
229. Пустовойт П. Г. Слово — стиль — образ / П. Г. Пустовойт. — М. : Знание, 1984. — 62 с.

230. Радзієвська Т. В. Про один із напрямів сучасної лінгвістики тексту / Т. В. Радзієвська // Мовознавство. — К., 1991. — № 3. — С. 53-58.
231. Радчук В. Д. Перекладність в динаміці / В. Д. Радчук // Філологія і культура : Збірник наукових праць. — К., 1996. — С. 35-40.
232. Разинкина Н. М. Функциональная стилистика английского языка : [учеб. пособ.] / Н. М. Разинкина. — М. : Высшая школа, 1989. — 182 с.
233. Райс К. Классификация текстов и методы перевода / К. Райс // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. — М., 1978. — С. 202-228.
234. Ребрій О. В. Сучасні концепції творчості у перекладі: [монографія] / О. В. Ребрій. — Х. : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2012. — 376 с.
235. Ребрій О. В. Фонографічно стилізована мовленнєва аномалія як засіб характеристики персонажа та особливості її відтворення у перекладі / О. В. Ребрій // Фаховий та художній переклад : теорія, методологія, практика : IV Міжнар. наук.-практ. конф., 1-2 квітня 2011 р. : тези доп. — К. : НАУ, 2011. — С. 257-262.
236. Реформатский А. А. Лингвистика и поэтика / А. А. Реформатский. — М. : Наука, 1987. — 263 с.
237. Рецензии и отзывы на фильм Ярмарка тщеславия [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.kievrus.com.ua/ya-retsenszii/45188-recenzuyu-y-otzivi-na-fylm-yarmarka-tshcheslavyya-.html>.
238. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика : очерки лингвистической теории перевода / Я. И. Рецкер. — М. : Международные отношения, 1974. — 216 с.
239. Решетникова В. В. Телеэкранизация : ключевые аспекты интерпретации литературных произведений : автореф. дис. на соискание уч. степени кандидата искусствоведения : спец. 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства» / Решетникова Валерия Вячеславовна. — М., 2009. — 25 с.

240. Рикер П. Парадигма перевода / П. Рикер // Лингвистические аспекты теории перевода: хрестоматія. — Ер. : Лингва, 2007. — С. 288-305.
241. Риффатерр М. Критерии стилистического анализа / М. Риффатерр // Новое в зарубежной лингвистике. — Вып. 9 : Лингвостилистика. — М. : Прогресс, 1980. — С. 69-98.
242. Рождественский Ю. В. Общая филология / Ю. В. Рождественский. — М. : Фонд «Новое тысячелетие», 1996. — 239 с.
243. Розвиток перекладу в Україні [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://info-library.com/content/2180_Lekciya_3_Rozvitok_pereklady_v_Ykraini.html.
244. Розенталь А. Создание кино и видеофильмов от А до Я / А. Розенталь. — М. : Наука, 2004. — 352 с.
245. Руднев В. Введение в прагмасемантику «Винни-Пуха» / В. Руднев // Винни Пух. Дом в Медвежьем Углу / А. Милн; [пер. с англ. Т. А. Михайловой и В. П. Руднева; аналитич. ст. и комент. В. П. Руднева]. — [изд. 3-е, доп., исправл. и перераб.]. — М. : Аграф, 2000. — С. 8-53.
246. Рудяков Н. А. Основы анализа художественного текста / Н. А. Рудяков. — К. : Наукова думка, 1989. — 150 с.
247. Савченко В. В. Художній переклад як загальномистецьке явище (досвід естетичного аналізу) / В. В. Савченко // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. — Вип. 10. — К. : Видавничий центр КДЛУ, 2002. — С. 205-209.
248. Салимова Ф. Г. О некоторых стилистических особенностях перевода художественного текста / Ф. Г. Салимова // Лингвостилистические особенности функциональных жанров. Переводческий аспект : Сб. научных трудов. — Ташкент : ТашГУ, 1986. — С. 104-107.
249. Самохина В. А. Современная англоязычная шутка : [монография] / В. А. Самохина. — Х. : ХНУ, 2008. — 356 с.
250. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія / О. О. Селіванова. — Полтава : Довкілля-К, 2006. — 672 с.

251. Семенец О. Е. История перевода / О. Е. Семенец, А. И. Панасьев. — К. : Изд-во при Киев. ун-те, 1989. — 296 с.
252. Семків Р. А. Іронія як принцип художнього структуроутворення : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Семків Ростислав Андрійович. — К., 2002. — 198 с.
253. Семків Р. Постмодернізм та іронія (типологізація нетипового) / Р. Семків // Слово і час. — К., 2000. — № 6. — С. 6-12.
254. Сергиенко А. В. Языковые возможности реализации иронии как разновидности импликации в художественных текстах : дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.19 «Общее языкознание, социолінгвістика, психолінгвістика» / Сергиенко Анна Валерьевна. — Саратов, 1995. — 208 с.
255. Сердобинцев Н. Л. Структура стиля и структура стилистики / Н. Л. Сердобинцев // Основные понятия и категории лингвистики : Межвузов. сб. научн. тр. — Пермь : Изд-во Перм. ун-та. — 1982. — С. 61-79.
256. Скребнев Ю. М. Основы стилистики английского языка / Ю. М. Скребнев.— М. : Астрель, 2003. — 221 с.
257. Слышкин Г. Г. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа) / Г. Г. Слышкин, М. А. Ефремова. — М. : Водолей Publishers, 2004. — 153 с.
258. Снеткова М. С. Лингвостилистические аспекты перевода испанских кинотекстов: на материале русских переводов художественных фильмов Л. Бунюэля «Виридиана» и П. Альмодовара «Женщины на грани нервного срыва» : дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.05 «Романские языки», 10.02.20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание» / Снеткова Марина Сергеевна. — Москва, 2009. — 232 с.
259. Соколов А. Н. Теория стиля / А. Н. Соколов. — М. : Искусство, 1968. — 223 с.
260. Сорокин Ю. А. Психологические аспекты изучения текста / Ю. А. Сорокин. — М. : Наука, 1985. — 168 с.

261. Сотникова С. І. Мовні засоби комічного в німецькій народних казках : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / Сотникова Світлана Іванівна. — Харків : ХНУ, 1996. — 18 с.
262. Степанов Е. Н. Гроб из Одессы. Размышления по поводу романа Валерия Смирнова [Электронный ресурс] / Е. Н. Степанов. — Режим доступа : <http://veseliymakler.odessa.ua/libraries/author/stepanov/grob.html>.
263. Степанова И. В. Стилистика английского языка : [учеб. пособ.] / И. В. Степанова. — Челябинск : Изд-во Челяб. гос. ун-та, 2012. — 188 с.
264. Стилистика и литературное редактирование [под ред. В. И. Максимова]. — М. : Гардарики, 2004. — 350 с.
265. Суперанская А. В. Общая теория имени собственного / А. В. Суперанская. — М. : Наука, 1973. — 366 с.
266. Сухомлин М. Аналітика : Чому українська армія з російськими званнями? [Електронний ресурс] / М. Сухомлин. — Режим доступу : <http://rionews.com.ua/mixed/sport/now/n1234154944>.
267. Тарасова И. А. Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте (на материале поэзии Г. Иванова и И. Аненского) : дис. на соискание уч. степени доктора филол. наук : спец. 10.02.01 «Русский язык» / Тарасова Ирина Анатольевна. — Саратов, 2004. — 484 с.
268. Теккерей В. М. Творчість письменника [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.ukrlit.vn.ua/zaruba/biography/tekkerey.html>.
269. Тетеріна О. Б. Переклад як наукова проблема в українській літературно-критичній думці ХІХ — початку ХХ ст. (компаративний дискурс) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / Тетеріна Ольга Борисівна. — К. : Нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2004. — 20 с.
270. Титаренко Е. Ю. Языковые средства выражения юмора (на материале произведений английской и американской литературы) : дис. на соискание уч.

степени канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / Титаренко Елена Юрьевна. — К., 1992. — 205 с.

271. Ткаченко А. О. Гоголь і кіно: інтертекстуальні та інтерсеміотичні моделі / А. О. Ткаченко // VII Міжнародні гоголівські читання : [зб. наукових праць]. — Полтава, 2004. — С. 29-33.
272. Томашевский Б. В. Стилистика / Б. В. Томашевский. — [Изд. 2, испр. и доп.] — Л. : Наука, 1983. — 288 с.
273. Топер П. Перевод и література : творческая личность переводчика / П. Топер // Вопросы литературы. — 1998. — № 6. — С. 161-178.
274. Тремасова Г. Г. Языковые средства выражения сатирического смысла / Г. Г. Тремасова. — М. : Наука, 1979. — 26 с.
275. Трибуханчик А. М. Курс стилістики англійської мови / А. М. Трибуханчик. — Ніжин : ТОВ «Наука-сервіс», 1998. — 44 с.
276. Тураева З. Я. Лингвистика текста / З. Я. Тураева. — М. : Просвещение, 1986. — 127 с.
277. Тхор Н. М. Ключевые слова в оригинале и переводе / Н. М. Тхор, Н. А. Иванькова // Контрастивные исследования оригинала и перевода художественного текста: сб. научн. трудов. — Одесса, 1986. — С. 62-84.
278. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. — М. : Наука, 1977. — 574 с.
279. Усачева А. Н. Когнитивный аспект межкультурной коммуникации / А. Н. Усачева // Коммуникативные аспекты современной лингвистики и лингводидактики : материалы Межрегион. науч. конф., Волгоград, 4 февраля 2009 г. — Волгоград : Волгогр. науч. изд-во, 2009. — С. 159-163.
280. Усачева А. Н. Перевод : от лингвистической теории к когнитивной модели [Электронный ресурс] / А. Н. Усачева. — Режим доступа : http://new.volsu.ru/upload/medialibrary/e9f/2_inscygcxszruamb.pdf.
281. Успенский Б. А. Семиотика искусства / Б. А. Успенский. — М. : Языки русской культуры, 1995 — 360 с.

282. Фабіан М. П. Зіставна лексична семантика : методика дослідження / М. П. Фабіан // Проблеми зіставної семантики : зб. наук. ст. — Вип. 7. — К. : Вид. центр КНЛУ, 2005. — С. 134-138.
283. Фалькова В. Ю. Язык сатиры Джозефа Хеллера : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / Фалькова Валентина Юрьевна. — Одесса, 1981. — 24 с.
284. Федоров А. В. Основы общей теории перевода / А. В. Федоров. — М. : ООО Издательский Дом «ФИЛОЛОГИЯ ТРИ», 2002. — 416 с.
285. Федоров А. И. Образная речь / А. И. Федоров. — Новосибирск : Наука, 1985. — 120 с.
286. Федь Н. М. Искусство комедии или мир сквозь смех / Н. М. Федь. — М. : Наука, 1978. — 215 с.
287. Фінкель О. М. Теорія і практика перекладу / О. М. Фінкель. — Х. : Держ. вид. України, 1929. — 163 с.
288. Финкель А. М. О некоторых вопросах теории перевода // О. М. Фінкель — забутий теоретик українського перекладознавства : зб. вибр. праць. — Вінниця : Нова Книга, 2007. — С. 227-259.
289. Фоменко Е. Лингвотипологическое в идиостиле Джеймса Джойса [Электронный ресурс] / Е. Фоменко. — Режим доступа : <http://www.james-joyce.ru/articles/lingvotipologicheskoe-v-idiosile-joysa.htm>.
290. Чабаненко В. А. Стилїстика експресивних засобів української мови / В. А. Чабаненко. — Запоріжжя : ЗДУ, 2002. — 351 с.
291. Чередниченко О. І. Про мову і переклад / О. І. Чередниченко. — К. : Либідь, 2007. — 248 с.
292. Чернухина И. Я. Очерк стилистики художественного прозаического текста : Факторы текстообразования / И. Я. Чернухина. — Воронеж : Изд-во Воронежс. ун-та, 1977. — 207 с.
293. Шанский Н. М. Лингвистический анализ художественного текста / Н. М. Шанский. — Л. : Просвещение, 1990. — 415 с.

294. Швейцер А. Д. Перевод и лингвистика: о газетно-информационном и военно-публицистическом переводе / А. Д. Швейцер. — М. : Воениздат, 1973. — 280 с.
295. Шевчук Л. В. Формирование языковых средств комического в современной сатире : традиции и новаторство : дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.01 «Русский язык» / Л. В. Шевчук. — Одесса, 1991. — 191 с.
296. Шонь О. Б. Мовностилістичні засоби реалізації гумору, іронії і сатири в американських коротких оповіданнях : дис. на здобуття ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / Шонь Олена Богданівна. — Львів : Львівський національний ун-т ім. Івана Франка, 2003. — 232 с.
297. Щерба Л. В. Избранные работы по языкознанию и фонетике : В 2 т. / Л. В. Щерба. — Л. : Изд-во Ленингр. ун-та., 1958. — Т.1. — 182 с.
298. Щерба Л. В. Опыт лингвистического толкования стихотворений / Л. В. Щерба // Избр. раб. по русскому языку. — М. : Наука, 1957. — С. 97
299. Щербина А. О. Жанры сатиры і гумору. Нарис / А. О. Щербина. — К. : Дніпро, 1977. — 136 с.
300. Эко У. Сказать почти то же самое. Опытты о переводе / У. Эко; [пер. с итал. и пр. А. Коваля]. — Санкт-Петербург : Symposium, 2006. — 574 с.
301. Эльсберг Я. Е. Вопросы теории сатиры / Я. Е. Эльсберг. — М. : Советский писатель, 1957. — 427 с.
302. Якименко Н. В. Каламбур как лингвистический приём в английском языке и пути его воссоздания в переводе : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки», 10.02.01 «Русский язык», 10.02.02 «Украинский язык» / Н. В. Якименко. — К., 1984. — 26 с.
303. Якименко О. А. Перевод и комментарий : пределы адаптации / О. А. Якименко // Матер. VI Междунар. науч. конф. по переводоведению „Федоровские чтения”, 21-23 октября 2004 г. — СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2005. — С. 508-514.

304. Яковлєва І. В. Лінгвостилістичні особливості морської прози Дж. Конрада : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / Яковлєва Ірина Володимирівна. — Л., 2003. — 20 с.
305. Ammann M. Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung. TEXTconTEXT / M. Ammann. — B., 1990. — S. 209-250.
306. Bassnett S. Translation, History and Culture / S. Bassnett, A. Lefevere (Eds). — L. : Pinter, 1990. — 176 p.
307. Bazin André L'Adaptation ou le cinéma comme digeste / André Bazin // L'Esprit. — vol. XVI. — P., 1948. — 675 p.
308. Broek Raymond van den. Second Thoughts on Translation Criticism. A Model of its Analytic Function / Raymond van den Broek // The Manipulation of Literature. Studies in Literature Translation. — London/Sydney : Croom Helm, 1985. — P. 54-62.
309. Brown W. Language and Literature / W. Brown, S. P. Olmsted. — New York, Burlingame : Harcourt, Brace & World, Inc., 1962. — 371 p.
310. Child D. Cognitive Styles : Some recent ideas of relevance to teachers / D. Child // Personality, Cognition and Values. — L. : Macmillan, 1986. — P. 171-195.
311. Companion to Literature in English / [ed. by Ian Ousby]. — Ware, Hertfordshire : Wordsworth Editions Ltd, 1994. — 1036 p.
312. Elkin P. K. Satire : An Inaugural Lecture delivered in Armidale, New South Wales / P. K. Elkin. — New England : Printed by the University of New England, 1974. — 13 p.
313. Filmed books and plays. A list of books and plays from which films have been made. 1928-1967. By A.G.S. Enser. A Grafton book / Andre Deutsch Ltd, 1968.
314. Filmed books and plays. A list of books and plays from which films have been made. 1928-1983. By A.G.S. Enser. Gover Publishing Company Ltd, 1985.

315. Fowler R. *Linguistics and the Novel* / R. Fowler. — London : Methuen, 1977. — 145 p.
316. Guth H. P. *Focus on Irony and Paradox* / H. P. Guth, G. L. Rico // *Discovering Literature. Fiction, Poetry and Drama*. — Englewood Cliffs, N.J. : A Blair Press Book, 1993. — P. 645-646.
317. Halliwell G. *Who is Who in the Movies* / G. Halliwell. — 14th edition. — Edited by John Walker. — Harper Collins Entertainment, 2001. — 542 p.
318. Hermans T. *On Translating Proper Names, with Reference to De Witte and Max Havelaar* / T. Hermans // *Modern Dutch Studies. A volume of essays in honour of Professor Peter King*. — L. : Athlone, 1988. — P. 11-24.
319. Holmes J. S. *The Name and Nature of Translation Studies* / J. S. Holmes // *Translated! : Papers on Literary Translation and Translation Studies*. — Amsterdam : Rodopi, 1994. — P. 67-80.
320. House J. *Translation quality assessment : a model revisited* / J. House. — Tuebingen : Narr, 1997. — 207 p.
321. Kennedy X. J. *Irony* / X. J. Kennedy // *Literature. An Introduction to Fiction, Poetry and Drama*. — New York : Harper Collins Publishers, 1991. — P. 129-130.
322. Kinberg, S. *Screenwriting* [Electronic resource] / S. Kinberg. — Access : www.screenwriting.info.
323. Koller W. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft* / W. Koller. — 5., aktualisierte Aufl. — Wiesbaden : Quelle und Meyer, 1997. — 343 s.
324. Kukhareno V. *The Problem of the Investigation of the Individual Style of the Author* / V. Kukhareno // *Actes du X Congres International des Linguistes*. — Bucarest, 1970. — P. 444.
325. Lefevere A. *Translation : Its genealogy in the West* / A. Lefevere // *Translation, history and culture*. — L., 1995. — P.13-28.
326. Luyken G.-M. *Overcoming Language Barriers in Television. Dubbing and subtitling for the European audience* / G.-M. Luyken. — Manchester : The European Institute for the Media, 1991. — 280 p.

327. Mailhac J.-P. Formulating Strategies for the Translator [Electronic resource] / J.-P. Mailhac // Translation Journal. — 2007. — Vol. 11, № 2. — Access : <http://translationjournal.net/journal/40strategies.htm>.
328. Metz C. Film Language : A Semiotics of the Cinema / C. Metz. — New York, Oxford University Press, 1974 — 268 p.
329. Nida E. The theory and practice of translation / E. Nida, Ch. R. Taber. — 2nd edition. — Leiden : Brill, 1982. — 218 p.
330. Pym A. Translation and Text Transfer / A. Pym. — Verlag Peter Lang, 1992. — 228 p.
331. Quilligan M. The Language of Allegory. Defining the Genre / M. Quilligan. — Ithaca, London : Cornell University Press, 1979. — 305 p.
332. Reich P. The film and the book in translation. Diplomova prace [Electronic resource] / P. Reich. — Brno, 2006. — Access : http://is.muni.cz/th/64544/ff_m/Diplomova_prace.pdf.
333. Reiss K. Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen / K. Reiss. — München : Hueber, 1971. — 124 s.
334. Stilistisch-rethorische Diskursanalyse / [Hrsg. Von Barbara Sandig]. — Tübingen : Narr Verlag, 1988. — 147 s.
335. Stam R. Beyond Fidelity : The Dialogics of Adaptation / R. Stam // Film Adaptation. An Anthology. — New Jersey : Rutgers University Press, 2000. — P. 62.
336. Sutherland J. English Satire / J. Sutherland. — Cambridge : Cambridge University Press, 1967. — 174 p.
337. Toury G. The nature and Role of Norms in Literary Translation / G. Toury // Literature and Translation : New Perspectives in Literary Studies. — Leuven : Acco, 1995. — P. 83-100.
338. Venuti L. Strategies of translation / L. Venuti // Routledge encyclopedia of translation studies / M. Baker (ed.). — London : New York : Routledge, 1998. — P. 240-244.

339. Venuti L. *The Scandals of Translation* / L. Venuti. — L. : Routledge, 1999. — 210 p.
340. Weisgerber J. *Satire and irony as means of communication* / J. Weisgerber // *Comparative literature studies*.— Vol. 10. — № 2. — М.,1973. — P. 157-172.
341. William Makepeace Thackeray [Electronic resource]. — Access : <http://www.kirjasto.sci.fi/wmthacke.htm>.
342. Woodsworth J. *Historischer Handbuch Translation* / J Woodsworth. — Tubingen, 2006. — 405 s.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

343. Теккерей В. М. *Ярмарок суєти : Роман без героя* / В. М. Теккерей; [пер. з англ. О. Сенюк]. — Харків : Фоліо, 2003. — 607 с.
344. Теккерей У. М. *Ярмарка тщеславия : Роман без героя* / У. М. Теккерей; [пер. с англ. М. Дьяконова]. — М. : Эксмо, 2011. — 911 с.
345. Thackeray W. M. *Vanity Fair. A Novel without a Hero* / W. M. Thackeray. — Hertfordshire : Wordsworth Editions Limited, 2001. — 694 p.
346. VANITY FAIR [Electronic resource] / BBC, the USA, Great Britain, 1998. — Disc 1.
347. VANITY FAIR [Electronic resource] / BBC, the USA, Great Britain, 1998. — Disc 2.
348. VANITY FAIR [Electronic resource] / Focus features : a Tempesta films / Granada Film production / Inside Track Films 2 LLP, the USA, Great Britain, India, 2004.
349. Website of free scripts and screenplays *Drew's Script-O-Rama* [Electronic resource]. — Access : <http://www.script-o-rama.com>.
350. Website of film info [Electronic resource]. — Access : <http://filmix.net/dramy/page,1,2,8591-yarmarka-tshheslaviya-vanity-fair-2004.html>.

351. Website of film info [Electronic resource]. — Access : <http://www.kievrus.com.ua/ya-film/230280-yarmarka-tshcheslavyya-vanity-fair-1998-vsyo-o-fylme.html>.

ДОВІДКОВА ЛІТЕРАТУРА

352. Англо-український словник / [під ред. Є. І. Гороть]. — Вінниця : Нова Книга, — 1700 с.

353. Англо-український фразеологічний словник / [уклад. К. Т. Баранцев]. — 2-ге вид., випр. — К. : Т-во «Знання», 2005. — 1056 с.

354. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. — М. : КомКнига, 2005. — 576 с.

355. Большая советская энциклопедия [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://bse.sci-lib.com/article087980.html>.

356. Великий англо-український словник / [Авт.-уклад. А. В. Адамчик]. — Донецьк : Сталкер, 2002. — 1152 с.

357. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.). — Ірпінь : ВТФ «Перун», 2005. — 1728 с.

358. Великий українсько-англійський словник. — 2-е видання / Є. Ф. Попов, М. І. Балла. — К. : Чумацький шлях, 2003. — 636 с.

359. Википедия = Свободная энциклопедия «Википедия» [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://ru.wikipedia.org>.

360. Загальна характеристика видів мистецтва [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://osvita.ua/vnz/reports/culture/10555>.

361. Караванський С. Й. До мови з розумом: невдала лексика минулого [Електронний ресурс] / С. Й. Караванський. — Режим доступу : <http://maidanua.org/arch/mova/1245610703.html>.

362. Кино: Энциклопедический словарь / С. И. Юткевич. — М. : Сов. энциклопедия, 1986. — 640 с.

363. Культурно-мистецька освіта. Основні поняття і терміни. [Електронний ресурс]. — Режим доступу : www.culturalstudies.in.ua/knigi_15_16.php.

364. Лингвистический энциклопедический словарь / [под ред. В. Н. Ярцевой]. — М. : Сов. Энциклопедия, 1990. — 685 с.
365. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия [Электронный ресурс] / [под ред. проф. А. П. Горкина]. — М. : РосМен, 2006. — Режим доступа : http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/4167/Сарказм.
366. Литературный энциклопедический словарь / [под ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева]. — М. : Советская Энциклопедия, 1987. — 752 с.
367. Літературознавчий словник-довідник. — К. : Академія, 1997. — 752 с.
368. Новий тлумачний словник української мови: В 4-х т. / [упор. В. Яременко, О. Сліпушко; наук. ред. Л. Андрієвський]. — К. : Аконіт, 1998. — Т. 1 — 4.
369. Скрипник Л. Г. Власні імена людей. Словник-довідник / Л. Г. Скрипник, Н. П. Дзятківська. — К. : Наукова думка, 2005. — 334 с.
370. Словари и энциклопедии на академике [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://dic.academic.ru/contents.nsf/ogegova>.
371. Словарь иностранных слов [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.profi.ua/dictionary>.
372. Словарь символов [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.slovarik.kiev.ua/symbol/v/129684.html>.
373. Словник української мови [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://sum.in.ua/s/zghljanutysja>.
374. Словопедія [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://slovopedia.com>.
375. Словопедія [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://slovopedia.org.ua>.
376. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / [под ред. М. Н. Кожинной]. — М. : Флинта : Наука, 2006. — 696 с.
377. Тараненко О. О. «Українська мова» : Енциклопедія / О. О. Тараненко, В. М. Русанівський. — [2-ге вид., випр. і доп.] — К. : Вид-во «Укр. енцикл.» ім. М. П. Бажана, 2004. — 824 с.

378. Философский словарь / [под ред. И. Т. Фролова.] — 4-е изд. — М. : Политиздат, 1981. — 445 с.
379. Фразеологічний словник української мови [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://slovopedia.org.ua/49/53409/361672.html>.
380. Cambridge Advanced Learner's Dictionary PB with CD-ROM. — Cambridge : Cambridge University Press, 2003. — 1562 p.
381. Longman Dictionary of American English / Staff Longman. —L. : Addison-Wesley Longman, 2002. — 934 p.
382. Longman Dictionary of Contemporary English. — 5-th. ed. / Della Summers. — Longman : Prentice Hall, 2005. — 1949 p.
383. Multitran : Електронний словник [Електронний ресурс]. — Режим доступу : www.multitran.ru.
384. Oxford Advanced Learner's Encyclopedic Dictionary / J. Crowther. — Oxford : Oxford University Press, 1993. — 1081 p.
385. Webster's II New College Dictionary. — 3rd. ed. — Boston : Houghton Mifflin Company, 2005. — 1518 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

Класифікація стилістичних засобів за Ю. М. Скрєбнєвим

	Парадигматична	Синтагматична
Фонетика	<ul style="list-style-type: none"> - Курсив - великі літери - ономатопія 	<ul style="list-style-type: none"> - Алітерація - асонанс - параномазія - ритм - розмір - рима
Морфологія	<p>Стилістичний потенціал граматичних форм:</p> <ul style="list-style-type: none"> - час (тепер. час у наративі минулого); - рід (персоніфікація-деперсоніфікація); - число 	Монотонний повтор морфем; повтор морфологічних значень у різному вираженні
Лексикологія	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Позитивний прошиарок</i>: поетичні, офіційні, професійні слова (книжні слова і архаїзми стосуються усіх трьох груп); - <i>нейтральний прошиарок</i>; - <i>негативний прошиарок</i>: розмовні слова, неологізми, жаргонізми, вульгаризми, сленгізми, okazіоналізми; діалектизми - <i>терміни</i> 	Вивчає зіставлення «слово-контекст» і досліджується на прикладі окремого тексту.
Синтаксис	<p>1) <i>Завершеність структури речення</i>:</p> <ul style="list-style-type: none"> а) еліпсис; б) апозіопезис; в) одночленні номінативні речення; г) повтор частин речень; д) синтаксична тавтологія; е) полісиндетон <p>2) <i>Порядок слів</i>: інверсія</p> <p>3) <i>Комунікативні типи речення</i>:</p> <ul style="list-style-type: none"> а) квазістверджувальні речення; б) квазіпитальні речення; в) квазізаперечні речення; г) квазінаказові речення д) риторичні питання <p>4) <i>Типи синтаксичного зв'язку</i>:</p> <ul style="list-style-type: none"> а) відособлення; б) вставні елементи; в) асиндетон 	<ul style="list-style-type: none"> - Паралелізм; - анафора; - епіфора; - фреймінг; - анадиплосис <p style="text-align: center;">;</p> <ul style="list-style-type: none"> - хіазм
Семасіологія	<p><i>Фігури кількості</i>:</p> <ul style="list-style-type: none"> 1) гіпербола 2) мейозис (літота – заперечення заперечення) <p><i>Фігури якості</i>:</p> <ul style="list-style-type: none"> 1) метонімія: синекдоха, перифраз, евфемізм 2) метафора (проста і розгорнута): <ul style="list-style-type: none"> - катахреза; - алюзія; - персоніфікація; - антономазія; - алегорія - промовисті імена 3) іронія: <ul style="list-style-type: none"> - похвала замість осуду - осуд замість похвали (астеїзм) 	<p><i>Фігури тотожності</i>:</p> <ul style="list-style-type: none"> 1) порівняння 2) синонімічна заміна <p><i>Фігури нерівності</i>:</p> <ul style="list-style-type: none"> 1) уточнювальні синоніми 2) клімакс 3) антиклімакс 4) зевгма 5) гра слів 6) прихована тавтологія <p><i>Фігури контрасту</i>:</p> <ul style="list-style-type: none"> 1) оксиморон 2) антитеза

Додаток Б

Вільні перекладацькі інтерпретації у вигляді вставних елементів до розділу

VI Vauxhall – Воксгол – Воксхолл, відсутні в оригіналі

I Українська інтерпретація О. Д. Сенюк

Можна було б легко скомпонувати повість з такими приголомшливими подіями, що читач жадібно поглинав би її полум'яні сторінки. Уявіть собі, що, наприклад, цей Розділ називається

НІЧНИЙ НАПАД

«Ніч була темна й неспокійна, по небу пливли чорні, як смола, хмари. Шалений вітер зривав дашки з димарів на старих будинках, збивав черепицю і котив її, розтрушуючи, безлюдними вулицями. Жодна душа не зважувалась вийти надвір у таку бурю; сторожі поховалися в своїх будках, де їм однаково дошкуляв дощ і куди із страшним гуком падали блискавки й нещадно вбивали їх – одного влучило якраз навпроти Сиротинця. Обгорілий кафтан, розбитий ліхтар і палиця, навпіл розколена блискавкою, – оце й усе, що залишилося від гладкого Вілла Стовпена. На Саутгемптон-роу одного візника змело з карети й понесло – а куди? Вітер не каже, куди несе свою жертву, тільки десь далеко чути її прощальний крик! Моторошна ніч! Темна, як смола. Ні тобі місяця, та що там – ні місяця, ні зірок! Жодної блідої, мерехтливої зірочки. Одна було з'явилася звечора, визирнула на хвилину з чорного неба і, вжахнувшись, знов сховала своє личко.

Раз, два, три! Це умовний знак Чорної Маски.

– Мофі! То твоя пика? – почувся голос з темряви. – Я зараз візьму інструмент і колупну.

– Стули пельку і ладнай свою пукавку, – сказала Чорна Маска, жахливо вилаявшись. – Сюди, хлопці! Як хто зареве, беріть ножа і в черево. Заглянеш у комірчину, Опецьку! Ти, Марку, понишпори в скрині старого. А я, – додав він тихішим і ще страшнішим голосом, – візьму на себе Емілію.

Запала мертва тиша.

– Наче хтось клацнув, ге? – сказала Маска».

А то припустімо, що ми вибрали вишуканий стиль.

«Маркіз Осборн щойно послав свого маленького пажа з *billet-doux* до леді Емілії.

Та чарівна істота якраз узяла її з рук своєї *femme de chambre*, мадемуазель Анастасі.

– Милий маркіз! Яка зворушлива чемність! Його ясновельможність прислав у своїй записці давно очікуване запрошення на бенкет у Девоншір-гаус!

– Хто та з біса вродлива дівчина? – вигукнув того самого вечора *sémillant* принц Джордж Кембриджський у своїй віллі на Пікаділлі (щойно повернувшись із опери). – Любий Седлі, в ім'я всіх купідонів, познайомте мене з нею!

– Monseigneur, її звати Седлі, – сказав лорд Джозеф, церемонно вклонившись.

– Vous avez alors un bien beau nom, – відповів молодий принц, обертаючись на підборах з досить розчарованою міною і наступаючи на ногу старому джентльменові, який стояв позад нього і захоплено дивився на вродливу леді Емілію.

– Trente mille tonnerres! – верескнула жертва, скорчившись у agonie du moment.

– Дуже перепрошую, ваша милість, – вибачився молодий étourdi, почервонівши й низенько схиливши свої русяві кучері. Він наступив на палець великого полководця тієї доби!

– Девоншіре! – звернувся молодий принц до високого добродушного аристократа, риси якого свідчили про кров Кевендішів. – На одне слівце! Ви не передумали розлучатися зі своїм діамантовим намистом?

– Я вже продав його за двісті п'ятдесят тисяч фунтів принцові Естергазі.

– Und das war gar nicht teuer, potztausend! – вигукнув якийсь угорський вельможа» і т. ін. і т. ін.

Отож, бачите, мої любі дами, як можна було б написати наш роман, коли б автор захотів, бо, щиро казати, він однаково знайомий і з Ньюгейтською в'язницею, і з палацами нашої шановної аристократії, тобто те й те бачив знадвору. Та оскільки я не розумію ні жаргону й звичок злодійських кубел, ні різномовних балачок, що їх, як свідчать модні романісти, ведуть ті, хто дає тон у салонах, то ми, з вашого дозволу, мусимо скромно дотримуватися середини, вибираючи ті сцени й персонажі, які нам найбільше знайомі. Одне слово, якби не цей невеличкий відступ, розділ про Воксгол був би такий незвичайно короткий, що його навряд чи взагалі можна було б назвати розділом, але все ж таки це розділ і до того ж важливий. Хіба в житті кожного не буває коротеньких розділів, на перший погляд незначних, які, проте, можуть змінити всю його долю?

II Російська інтерпретація М. О. Дьяконова

... мы легко могли бы сочинить повесть, полную захватывающего интереса, и читатель замирал бы от ужаса, пробегая с жадностью ее пламенные страницы. Вообразите себе, например, главу под названием:

НОЧНОЕ НАПАДЕНИЕ

«Ночь была темная, бурная, тучи черные-черные, как чернила. Буйный ветер срывал колпаки с дымовых труб и сбивал с крыш черепицу, нося и крутя ее по пустынным улицам. Ни одна душа не решалась вступить в единоборство с этой бурей; караульные ежились в своих будках, но и там их настигал неутомный, назойливый дождь, и там их убивали молнии, с грохотом низвергавшиеся с неба, – одного застигло как раз насупротив Воспитательного дома.

Обгорелая шинель, разбитый фонарь, жезл, разлетевшийся на куски от удара, – вот и все, что осталось от дородного Билла Стедфаста. На Саутгемптонроу порывом ветра сорвало с козел извозчика и умчало – куда? Увы! ветер не доносит к нам вестей о своих жертвах, и лишь чей-то прощальный вопль прозвенел вдалеке. Ужасная ночь! Темно, как в могиле. Ни месяца – какое там! – ни месяца, ни звезд. Ни единой робкой, дрожащей звездочки. Одна выглянула было, едва стемнело, померцала среди непроглядной тьмы, но тут же в испуге спряталась снова.

– Раз, два, три! – Это условный знак Черной Маски.

– Мофи, – произнес голос на лестнице, – ты что там копаешься? Давай сюда инструмент. Мне это раз плюнуть.

– Ну-ну, мели мелево, – сказал Черная Маска, сопровождая свои слова страшным проклятием. – Сюда, ребята! Заряжай pistols. Если кто заорет, ножи вон и выпускай кишки. Ты загляни в чулан, Блаузер! Ты, Марк, займись сундуком старика! А я, – добавил он тихим, но еще более страшным голосом, – займусь Эмилией.

Настала мертвая тишина.

– Что это? – спросил Черная Маска. – Никак, выстрел?»

А то предположим, что мы избрали элегантный стиль.

«Маркиз Осборн только что отправил своего *petit tigre* с любовной записочкой к леди Эмили.

Прелестное создание приняло ее из рук своей *femme de chambre mademoiselle* Анастаси.

Милый маркиз! Какая предупредительность! Его светлость прислал в своей записке долгожданное приглашение на бал в Девоншир-Хаус.

– Кто эта адски красивая девушка? – воскликнул весельчак принц Дж-дж К-мбр-джский в тот вечер в роскошном особняке на Пикадилли (он только что приехал из оперы). – Дорогой мой Седли, ради всех купидонов, представьте меня ей!

– Монсеньер, ее зовут Седли, – сказал лорд Джозеф с важным поклоном.

– *Vous avez alors un bien beau nom!* – сказал молодой принц, с разочарованным видом поворачиваясь на каблуках и наступая на ногу старому джентльмену, стоявшему позади и не сводившему восхищенных глаз с красавицы леди Эмили.

– *Trente mille tonnerres!* – завопила жертва, скорчившись от *agonie du moment*.

– Прошу тысячу извинений у вашей милости, – произнес молодой *étourdi*, краснея и низко склоняя голову в густых белокурых локонах. (Он наступил на любимую мозоль величайшему полководцу своего времени.)

– Девоншир! – воскликнул принц, обращаясь к высокому, добродушному вельможе, черты которого обнаруживали в нем кровь Кэвендишей. – На два слова! Вы не изменили решения расстаться с вашим брильянтовым ожерельем?

– уже продал его за двести пятьдесят тысяч фунтов князю Эстергази.

– Und das war gar nicht teuer, potztausend! – воскликнул вельможный венгерец» – и т. д., и т. д.

Таким образом, вы видите, милостивые государыни, как можно было бы написать наш роман, если бы автор этого пожелал; потому что, говоря по правде, он так же знаком с нравами Ньюгетской тюрьмы, как и с дворцами пашей почтенной аристократии, ибо наблюдал и то и другое только снаружи. Но так как я не знаю ни языка и обычая воровских кварталов, ни того разноязычного говора, который, по свидетельству сведущих романистов, звучит в салонах, то нам приходится, с вашего позволения, скромно придерживаться середины, выбирая те сцены и те персонажи, с которыми мы лучше всего знакомы. Словом, если бы не вышеприведенное маленькое отступление, эта глава о Воксхолле была бы такой короткой, что она не заслужила бы даже названия главы. И все же это отдельная глава, и притом очень важная. Разве в жизни всякого из нас не встречаются коротенькие главы, кажущиеся сущим пустяком, но воздействующие на весь дальнейший ход событий?

Femme de chambre – покоївка – горничная (фр.)

Sémillant – веселий – веселый (фр.)

Petit tigre – маленький паж – маленький паж (фр.)

Vous avez alors un bien beau nom! – У такому разі, ви маєте гарне ім'я! – Вы носите громкое имя! (фр.)

Trente mille tonnerres! – Тридцять тисяч громів! – Тридцять тисяч проклятий! (фр.)

Agonie du moment – Миттєва агонія – миттєва біль (фр.)

étourdi – гуляка – повеса (фр.)

Und das war gar nicht teuer, potztausend! – І це зовсім недорого, хай йому чорт! – Совсем не дорого, черт возьми! (нем.)

З огляду на те, що переклад М. Дьяконова був здійснений майже на п'ятдесят років раніше за переклад О. Сенюк, можемо стверджувати, що автором ідеї створення такої інтерпретації не є перекладачка роману українською мовою.

Додаток В

Рецензії на екранізації роману В. М. Теккерея

«Ярмарок суєти»

І Рецензії на однойменну екранізацію роману В. М. Теккерея «Ярмарок суєти» (2004 р.)

1. Vanity Fair “Mira Nair and Reese Witherspoon do Self-Admiration”
By Cole Smithey

The first half-hour of director Mira Nair’s William Makepeace Thackeray-based "Vanity Fair" shows glimmers of promise before digressing into a complete shambles of soft soap mediocrity. Reese Witherspoon plays high society climber Becky Sharp; the well educated orphaned daughter of an accomplished but poor painter and a French dancehall mother who died when she was a child. Becky parlays a governess position in a musty house of Hampshire aristocrats into that of wife to the family’s heir apparent Rawdon Crawley (James Purefoy). But Becky’s opportunistic angling backfires when the family disowns Rawdon due to the union, and she is eventually made to come under the thumb of the powerful Marquess of Steyne (Gabriel Byrne) in order to momentarily bask in the limelight of royal affectation. Inopportune casting of secondary roles, such as Rhys Ifans guffaw-inducing turn as the emasculated William Dobbin, hobbles this under-directed and poorly plotted adaptation of a 19th century literary classic.

Reese Witherspoon has depleted her once creditable talent (see "Freeway") with so much Hollywood pap ("Sweet Home Alabama and the "Legally Blonde" franchise) that she has ruined her own instincts for creating authentic characters. Beyond Mira Nair’s innumerable directorial errors in "Vanity Fair" lies Witherspoon’s intrinsic failure to convey a performance true to the source material of a cunning guttersnipe with a large vocabulary and the ability to kill with kindness. Becky Sharp is a fertile character role that an actress like Jodie Foster or Annette Bening could have sunk their teeth into 20 years ago. But Witherspoon’s shallow interpretation of a fiercely ambitious girl from the wrong side of the tracks barely nudges past Hilary Swank’s underwhelming performance in another misguided period piece, "The Affair of the Necklace."

Witherspoon is content to smirk with assurance at her proficient execution of a British accent (although hardly 19th century) while relying on costume changes to transmit Becky’s disguised emotional shifts. You can sense the actress distancing herself from the character as if looking at a mirror in self-admiration, when what’s called for is a darker and more desperate compulsion to strangle her wealthy dupes in an English class system that despises her ilk.

Indian director Mira Nair ("Monsoon Wedding") works from a splintered script adaptation by Julian Fellowes ("Gosford Park") to incite tedious references to her home country that suggest Bollywood as much as that of 19th century England. When Becky visits the wealthy estate of her best friend Amelia’s (Ramola Garai) betrothed husband George Osborne (Jonathan Rhys Meyers) the audience is assailed with parrots, peacocks, and Indian servants anxious to serve up spicy dishes of Indian food. The

sequence comes off as a brief propaganda detour of some imagined yet nonexistent ideological significance.

The world outside of the immediate story is treated too casually to stir empathy. When Napoleon's abrupt attack on Waterloo interrupts a fancy ball where Becky's soldier husband (Purefoy) awaits battle, we never see the famous French commander or the military struggles that should set the tone for Becky's anxious bid at aligning herself with London's ruling class. This lack of attention to social context, coupled with Becky's breezy demeanor, bleeds the story of its would-be dramatic weight and leaves behind something closer to a costume comedy for blue-haired ladies in need of a break from knitting.

From the ostentatious costumes by designer Beatrix Aruna Pasztor ("Wonder Boys") to the annoying male hairstyles that permeate every scene, "Vanity Fair" is a movie that depends on its overall visual effect to hypnotize audiences into looking past the film's vandalism of Thackeray's book. A suspicious character says of Becky Sharp that she 'thought she was a social climber, but now sees that she's a mountaineer.' However, the marble stairs that our contemptible protagonist climbs seem few and fraught with little danger save for a stubbed toe or a broken fingernail. Vanity, after all, is never fair.

2. Vanity Fair by Rob Gonsalves "Completely misses the point."

How do you take a book subtitled "A Novel Without a Hero" and make a movie with the tagline "A Heroine Will Rise"? Mira Nair's 'Vanity Fair' provides the answer: badly.

William Makepeace Thackeray, generally described as a cheerfully acerbic social satirist, did not, I think, set out to inspire an uplifting rags-to-riches piece of eye candy; his *Vanity Fair* survives due to its power as social reportage and portraiture, and also, probably, his winking narrative voice. The novel ends thusly: "Ah! Vanitas Vanitatum! which of us is happy in this world? Which of us has his desire? or, having it, is satisfied? – come, children, let us shut up the box and the puppets, for our play is played out." Well, how do you end a Reese Witherspoon movie on that note?

One character in the movie *Vanity Fair* is allowed Thackerayan qualities – the Marquess of Steyne, played by Gabriel Byrne with such glowering, mordant disdain for the hollow society he was born into that Byrne almost seems to be speaking for the author. And the Marquess does get to ask, perhaps rhetorically, "Which of us is happy in this world?" Nobody, really, except Becky Sharp (Witherspoon), whose up-and-down navigation of the social ladder is the movie's chief focus. One needs a scorecard to keep track of Becky's various conquests, not to mention the people who function as satellites around her sphere; the script scarcely bothers to fill in the blanks, and late in the game we receive one of those forlorn titles, "12 Years Later – In Germany." Germany? Twelve years later? Huh? Shouldn't Reese at least have a few extra wrinkles?

The Witherspoon of perhaps eight years ago – she who enthusiastically headlined such confrontational indies as *Freeway* and *Election* – could easily have handled a

Vanity Fair true to Thackeray. But here we have the post-Legally Blonde Reese, who appears to have airbrushed any flint or perversity out of her official Hollywood head shot. Her Becky is charming enough, and easy on the eyes while draped in Beatrix Aruna Pasztor's elegant costumes. But the Becky of this movie is a good-hearted blank who pits herself against the snobs and wins, to the supposed delight of the audience, when the moral should be more like the computer's dictum in WarGames: "The only winning move is not to play." (Yes, I enjoy being perhaps the only Vanity Fair reviewer to reference WarGames.)

The director Mira Nair has run hot and cold with me; I enjoyed her Mississippi Masala, hooted at her Kama Sutra, and missed her Monsoon Wedding and Hysterical Blindness (for HBO). Much has been made of the factoid that both Nair and Thackeray were born in India, and the film does wake up belatedly when some belly dancers (led by our Reese) take the stage – although no movie should be allowed to get to the hour-and-forty-five-minute mark and then have a character announce "The entertainment is about to begin," which begs the question of where it's been hiding for the last 105 minutes. Anyway, Vanity Fair has about as much to do with India as Harold & Kumar Go to White Castle does, and Nair just doesn't have the temperament to tell a story in which her heroine's ambitions are rendered hollow. She's very much into the whole grll-power Bend It Like Beckham thing, which is nice but not Thackeray, who was not nice.

Anyone nursing a sore butt from Vanity Fair would do well to go back to 1975 via DVD time-travel and look up Stanley Kubrick's Barry Lyndon, also from a Thackeray novel; Kubrick decidedly shared Thackeray's acidic point of view. Regarded at the time as an overdesigned yawner, it holds up today as an elaborate joke – a three-hour epic with a completely useless non-hero at its center. Lest I sound sexist, I would nominate Lina Wertmuller – whose Seven Beauties remains, for me, the greatest film ever crafted by feminine hands – as a director whose vision would have coexisted peacefully with Thackeray's.

As it is, the 'Vanity Fair' we have received is merely the Oscar bait of the moment, ending not with doubts about attaining desire but with an image of Reese Witherspoon astride a happy elephant. Yay! England sucks and India is cool! Well, except for that troublesome caste system, of course.

3. VANITY FAIR by Mark Pfeiffer.

In VANITY FAIR Reese Witherspoon's Becky Sharp intends to climb the social ladder even if it means trampling others to get higher. She adapts from a poor orphan into an educated governess. This job helps introduce her to a husband, who she hopes will aid her quest to rise in society.

Director Mira Nair follows up her wonderful MONSOON WEDDING with another film that explores the intricacies of social custom. Becky's adept maneuvering through upper society's pitfalls is sometimes muddled from too many characters and too little explanation, but Witherspoon remains fun to watch as a spitfire whose desires will not be denied. There's less separation from the calculation found here and in reality TV's BIG BROTHER than you might think. VANITY FAIR is at its best when the

characters are most selfish and selfless. Eileen Atkins is deliciously sharp-tongued as Miss Matilda Crawley, the crone who gives Becky entrée to a better place in her world. Nair injects a strong Indian flavor to the adaptation of the British novel by Thackeray. The lavish set design, art direction, and costumes provide a stunning backdrop for the competition played according to the rules of the game.

Grade: B-

4. VANITY FAIR by Steve Rhodes

"I like Miss Sharp," one of the characters remarks, commenting on her likable spunk. "Caesar liked Brutus, and look what it got him," reminds Lady Southdown (Geraldine McEwan).

Told against a lush and vast canvas, Mira Nair's VANITY FAIR is easily one of the very best movies of the year. I found Nair's last picture, MONSOON WEDDING, to be visually stunning but bereft of sufficient depth, even for a comedy. This time, with the aid of William Makepeace Thackeray's marvelous novel, she makes a movie bursting with rich characters, and she draws a magnificent performance out of every member of the large cast, especially Reese Witherspoon who gives us more than we even suspected she had as she plays Becky Sharp.

Almost four decades ago Masterpiece Theater did a wonderful, unforgettable mini-series of "Vanity Fair," but, in all of those hours, Susan Hampshire, as Becky, never equaled even ten minutes of Witherspoon's Becky. Witherspoon turns Becky from just a flighty flirt into an extremely complex and fascinating character. Her Becky is certainly a dangerous flirt and a vivacious schemer – "Revenge may be wicked, but it's perfectly natural," she confides to her best friend Amelia Sedley (Romola Garai). But she is also an astute and perceptive woman, who remarks to her male companions, "Men need war like the soil needs churning – Enjoy it," while playing cards as England prepares for war with the French in the early 1800s.

The period dialog is both believably natural and deliciously poetic. "Two men, two men only will come to my bed chamber – my husband and the doctor," Becky tells Captain Rawdon Crawley (James Purefoy) both in a statement of fact and in a way to manipulate him into proposing to her. She is an unstoppable woman who is busy working her way up the social ladder in class-conscious England with the aid of the generous credit that the right last name can guarantee. Back then, however, those who overspent long enough were not saved by declaring bankruptcy but were thrown into a debtor's prison until one of their relatives or friends paid off the loans. The Marquess of Steyne (Gabriel Byrne), Becky's benefactor, describes their society best when he tells her that it is just "a tawdry puppet play."

Perhaps the most insightful response in the whole movie comes in two words from Amelia, who, when asked by her old friend William Dobbin (Rhys Ifans) if she was happy in her marriage to George Osborne (Jonathan Rhys-Meyers), replies, "happy enough."

As you soak up the sumptuous images and the gorgeous cinematography and become one with this inviting story, you'll be way more than happy enough.

II Рецензії на однойменну екранізацію роману В. М. Теккерея «Ярмарок суєти» (1998 р.)

1. Рецензия Галины Гужвиной

Минисериал «Ярмарка тщеславия» 1998 года выпуска принято считать относительной неудачей компании BBC и лично сценариста Эндрю Дэвиса, давно уже ставшего эмблематичной (и незаменимой) фигурой викторианской костюмной драмы на британском телевидении. Редкое мастерство Дэвиса-писателя, не разучившегося (в отличие от большинства современных сценаристов-постановщиков классики) как следует читать исходные произведения, четко отслеживая характеры персонажей и нюансировку ситуаций, объективно выделяя авторские акценты и оценки происходящего, взвешенно группируя сюжетные линии, не жертвуя по возможности ни одной – мастерство, блестяще себя проявившее в экранизациях «малой», «дамской» классики вроде Остин, Гаскелл, Элиот, дало, по мнению большинства критиков, видимую осечку, как только речь зашла о действительно масштабном, полифоничном, стилистически комплексном, да что там – одном из вершинных во всей мировой литературе произведении. «Ярмарку тщеславия» Дэвиса и бывшего при нем подмастерьем (хотя формально – режиссером-постановщиком) Марка Мандена упрекали в неуместной камерности при явном недостатке эпичности, в утрате значительной доли теккереевских юмора и социальной остроты, наполняющих роман в виде авторских ремарок и комментариев и не нашедших достойного аналога в фильме, в литературно-стилистической обезличенности, чрезмерном атмосферном сходстве ее с обращениями Дэвиса к другим, (и куда менее значительным) викторианским писателям. Однако и признавая справедливость этих упреков, одного нельзя отрицать: версия 1998 года остается по сей день не только лучшей, но и единственной адекватной (содержательно и психологически) экранизацией «Ярмарки тщеславия».

«Ярмарка тщеславия» охарактеризована самим Теккереем как «роман без героя», в фокусе авторского внимания – не конкретные биографии, а современное ему общество в целом, пронизанное на всех уровнях, как метастазами, пресловутым рыночным (точнее – ярмарочным) пониманием жизни, что зиждется на купле-продаже, а прикрывается лицемерно и ханжески выцветшими масками несуществующих добродетелей. В этой связи главнейшей ошибкой большинства постановщиков было превращение своих экранизаций в бенефисы актрис (часто прославленных), выбранных на роль Бекки Шарп. У Дэвиса хватило чутья не попасть в эту ловушку: его Наташа Литтл, идеально вписавшаяся в образ и сыгравшая изумительно – точно, тонко, умело балансируя на грани между мелодраматической патетикой (в которую без борьбы скатилась Риз Уизерспун) и фарсовым цинизмом (продемонстрированным намеренно – Мириам Хопкинс) – тем не менее, нигде не затмевает собою собственно действия, не превращает его в простой аккомпанемент своим появлениям на экране. Немалую роль в сохранении

сценарного равновесия играет и тонкое понимание Дэвисом характеров условно «положительных» теккереевских персонажей, бесконечно скучных и пресных во всех прочих постановках. Полевой цветочек Эмилия Сэдли, задуманная автором как пародия на несчетные клоны идеальных, кротких, нежных и долготерпеливых героинь, заполонивших страницы современной ему литературы, в исполнении Френсис Грей проходит ровно предначертанный ей путь от трепетной инженю до эмоционально туповатой, ограниченной, бесполезной и в чем-то даже жестокой матроны. Ее неизменный Селадон Доббин – обреченно и трагически бьется в тенетах своего безразмерного чувства долга, и долгожданное воссоединение обоих в финале слишком очевидно не сулит радости ни одной из сторон. Леди Джейн восстает против супруга не оскорбленной добродетелью, но отвратительной женской завистью и ревностью по отношению к красотке-сопернице, а сама не краснея принимает откровенные авансы своего свекра, старого волокиты, – в обмен на фамильные побрякушки... Ролевое решение персонажей второго плана, незабываемых теккереевских карикатур – в версии Дэвиса в основном держит планку оригинала. Чего стоит один сэр Питт-старший (Дэвид Брэдли) – скользкий, склизкий, омерзительный, и на экране кажущийся дурнопахнущим! А падкий на лесть, мягколапый сэр Питт-младший! А мисс Кроули (Мириам Маргулис) – тучная самодурка, почитающая себя либералкой и вольтерианкой, самовластная барыня с моськами, цацками, приживалками! А ведь есть еще скрытый садист лорд Стайн с его вампирьими зубами; трус, мямля и обжора Джоз Сэдли; самовлюбленный повеса и ловелас Джордж Осборн в прекрасной интерпретации Тома Уорда.

2. Рецензия Игоря Новикова

Воссоздание эпохи, операторская работа, костюмы, декорации, художественная постановка фильма – выше всяких похвал. Обычное для художников и операторов ВВС подчеркнутое внимание к деталям – блеску волос, осязательности текстур тканей, акварельной прозрачности девичьих и карнавальная напудренности дамских лиц, военной выправке и стати, освещению бальных зал, лужайкам парков, игрушкам детей – и здесь радуется глаз своей прихотливой гармонией. Драматична и ненавязчиво-качественна музыка. Зрелищны и реалистично-художественны массовые сцены (гулянья в Воксхоле, мастерская портретиста, битва при Ватерлоо и шествие полка туда и оттуда, опера, танцы, игорный дом)... Фильм, несомненно, достойнейший и горячо рекомендуемый мною к просмотру.

Это вторая экранизация большого романа Уильяма Мейкписа Теккерея «Ярмарка тщеславия», виденная мною, но, по сути, первая, потому что назвать экранизацией фильм 2004 года с Риз Уизерспун, и тут я убежден, можно только под пытками. Впрочем, отрицательный зрительский опыт – это штука полезная. На фоне неудачных вещей достоинства хороших работ сильнее бросаются в глаза.

К таковым несомненным достоинствам этого сериала можно отнести как прекрасные актерские попадания (люди, занимавшиеся кастингом, отлично

поработали), так и саму игру актеров: они играли не только то, что им дали сценаристы, но и то, что подразумевается у Теккерея – очень хорошо передается именно атмосфера книжки.

Все персонажи ровно такие, какими и должны быть, какими они мнились во время прочтения романа:

- Джордж (Том Уорд) – повеса, поверхностный и ветреный красавец, волокита

- Доббин (Филип Гленистер) – неуклюжий, некрасивый малый с огромным сердцем и глазами преданного пса

- Родон (Натаниэль Паркер) – статный, игрок, суровый, но под ласками жены тает, как снег на солнце

- Джоз (Джереми Свифт) – хвостун и трус, лентяй и толстяк, глупец и павлин

- Амелия (Фрэнсис Грей) – робкая, экзальтированная, не способная распознать настоящие чувства, не разбирающаяся в людях.

И только к Бэки Шарп (Наташа Литтл) у меня есть претензии. Нет, конечно, она создала более сильный, более близкий к оригиналу и запоминающийся образ, чем Риз Уизерспун, но все равно это не вполне то, по моему. Ее Бэки обаятельна до чертиков, она здорово играет своим лицом, строит глазки, поводит плечиком и проч. И подловатость ей присуща, но в ней все равно не хватает той гнильцы, которую выписал Теккерей. Может быть, это и сыграть вовсе никак нельзя. Не знаю.

Этот сериал еще подкупает абсолютной упорядоченностью. Мысль в нем очень четко выражена в действии. Она не бросается на полпути – нет перескока на другой мотив. Все размеренно, продумано, с чувством, с тактом, с расстановкой, основательно и взвешено.

Нельзя не отметить совершенно потрясающие юмористические сцены (в основном они связаны с Мисс Кроули) которые для пущего эффекта подчеркиваются подходящей ироничной музыкой – все это в купе часто дает просто взрывной комический эффект (например, сцены с приездом Мисс Кроули в Королевское Кроули или в моменте с купанием Мисс Кроули).

Это уже третий сериал Марка Мандена, виденный мною. До этого были «Багровый лепесток и белый» (2011) и «Утопия» (2013). Все работы Мандена объединяет неизменное чувство стиля и умение держать зрителя в тонусе, в некотором напряжении, ожидании. И оно того стоит – Манден не разочаровывает зрителя.

Додаток Г

Екранізації твору В. М. Теккеря «Ярмарок суєти»

Німе кіно:

1911 – «Ярмарок суєти». Режисер Чарльз Кент. У ролі Ребеки – Хелен Гарднер, у ролі Емілії – Роуз Теплі.

1915 – «Ярмарок суєти». Режисер Чарльз Бребін. В ролі Ребеки – Мінні Маддерн Фіске, в ролі Емілії – Хелен Фултон.

1922 – «Ярмарок суєти». Режисер Кортні Роуден. В ролі Ребеки – Космо Кьорлі Белью.

1923 – «Ярмарок суєти». Режисер Хьюго Беллін. В ролі Ребеки – Мейбл Беллін, в ролі Емілії – Еліно́р Бордман.

Звукове кіно:

1932 – «Ярмарок суєти». Режисер Честер М. Франклін. В ролі Ребеки – Мірна Лой, в ролі Емілії – Барбара Кент.

1935 – «Беккі Шарп». Режисер Рубен Мамулян. В ролі Ребеки – Міріам Хопкінс (номінація на премію «Оскар» за найкраще виконання головної жіночої ролі), в ролі Емілії – Френсіс Ді.

2004 – «Ярмарок суєти». Режисер – Міра Наїр. В ролі Ребеки – Різ Візерспун, в ролі Емілії – Ромола Гараї.

Телевізійні постановки:

1967 – «Ярмарок суєти», міні-серіал каналу ВВС. Режисер Рекс Такер. В ролі Ребеки – С'юзен Хемпшир, в ролі Емілії – Мерилін Тайлерсон.

1987 – «Ярмарок суєти», міні-серіал каналу ВВС. В ролі Ребеки – Ів Метісон, в ролі Емілії – Ребекка Шеїр.

1998 – «Ярмарок суєти», міні-серіал каналу ВВС. Режисер Марк Манден. В ролі Ребеки – Наташа Літл, в ролі Емілії – Френсіс Грей.