

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНИЙ АВІАЦІЙНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ФАКУЛЬТЕТ ЛІНГВІСТИКИ ТА СОЦІАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ  
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ І ПЕРЕКЛАДУ**

ДОПУСТИТИ ДО ЗАХИСТУ  
Завідувач випускової кафедри  
\_\_\_\_\_ С.І. Сидоренко  
«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2020 р.

# **ДИПЛОМНА РОБОТА**

**ВИПУСКНИКА ОСВІТНЬОГО СТУПЕНЯ МАГІСТР**

**ЗА СПЕЦІАЛІЗАЦІЄЮ «ГЕРМАНСЬКІ МОВИ ТА ЛІТЕРАТУРИ  
(ПЕРЕКЛАД ВКЛЮЧНО), ПЕРША – АНГЛІЙСЬКА»**

**Тема: *ТРАГЕДІЙНИЙ ЗМІСТ РОМАНУ І.ШОУ «БАГАЧ, БІДНЯК» ТА ЗАСОБИ  
ЙОГО ВІДТВОРЕННЯ В УКРАЇНОМОВНОМУ ПЕРЕКЛАДІ***

**Виконавець: студентка групи ФЛ-201«Мз» ПОЗДНЯКОВА КАРИНА РОМАНІВНА**

**Керівник: канд. педагог. наук, доцент РУДІНА МАРІНА ВОЛОДИМИРІВНА**

**Нормоконтролер: \_\_\_\_\_ (Кондратенко Юлія Вікторівна)**

**Київ 2020**

## НАЦІОНАЛЬНИЙ АВІАЦІЙНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет лінгвістики та соціальних комунікацій

Кафедра англійської філології і перекладу

Спеціальність 035 Філологія

Спеціалізація Германські мови та літератури (переклад включно), перша – англійська

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри

\_\_\_\_\_ С.І Сидоренко

« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2020 р.

### ЗАВДАННЯ

**на виконання дипломної роботи**

**Позднякової Карини Романівни**

(прізвище, ім'я, по батькові випускника в родовому відмінку)

1. Тема дипломної роботи: Трагедійний зміст роману І.Шоу «Багач, бідняк» та засоби його відтворення в україномовному перекладі

затверджена наказом ректора від « \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 202\_\_ р. № \_\_\_\_\_

2. Термін виконання роботи: з \_\_\_\_\_ по \_\_\_\_\_

3. Вихідні дані роботи: У роботі досліджено засоби творення трагедійного змісту в романі І. Шоу «Багач, бідняк», а також способи їх відтворення в україномовному перекладі. Досліджено поняття трагедійного та визначено жанрові особливості роману, а саме наявність колізії, катарсису та катастрофи. Доведено, що трагедійний зміст роману І. Шоу «Багач, бідняк» виявляється на лексичному, стилістичному та синтаксичному рівнях.

4. Зміст роботи:

Розділ 1. Трагедійність художньої літератури в перекладацькому аспекті.

Розділ 2. Методологія дослідження трагедійного змісту художнього твору.

Розділ 3. Особливості відтворення трагедійного змісту роману І. Шоу «Багач, бідняк».

5. Перелік обов'язкового ілюстративного матеріалу: ДОДАТОК А. Класифікації роману як художнього твору. Додаток Б. Методологія дослідження «трагедійного» у романі І. Шоу «Багач, бідняк». Додаток В. Мовні засоби вираження трагедійного

змісту на лексичному рівні в романі І. Шоу «Багач, бідняк» та його українському перекладі. Додаток Г. Стилiстичні засоби вираження трагедійного змісту в романі І. Шоу «Багач, бідняк» та його українському перекладі. Додаток Д. Синтаксичні засоби вираження трагедійного змісту у романі І. Шоу «Багач, бідняк» та його українському перекладі. Додаток Ж. Засоби вираження трагедійно-психологічних характеристик героїв.

#### 6. Календарний план-графік

№ з/п	Завдання	Термін виконання	Підпис керівника
1	Підготувати та узгодити розширений план-конспект дипломної роботи.	до 10.10	
2	Підготувати чорновий варіант роботи	до 10.11	
3	Урахувати рекомендації наукового керівника, опрацювати та внести результати додаткових досліджень, що проводилися під час переддипломної практики, підготувати чистовий варіант роботи.	до 20.11	
4	Оформити чистовий варіант роботи та подати його науковому керівникові для підготовки відгуку та організації рецензування.	до 30.01	
5	Подати роботу до комісії з попереднього захисту дипломних робіт.	до 07.12	
6	Подати остаточний варіант роботи в оправі, а також повний пакет супровідних документів на випускову кафедру.	за тиждень до початку роботи ЕК	

#### 7. Консультація з окремого(мих) розділу(ів):

Назва розділу	Консультант (посада, ПІБ)	Дата, підпис	
		Завдання видав	Завдання прийняв

8. Дата видачі завдання: « \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2020 р.

Керівник дипломної роботи

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

(підпис керівника)

(П.І.Б.)

Завдання прийняв до виконання

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

(підпис випускника)

(П.І.Б.)

## РЕФЕРАТ

Дипломна робота «ТРАГЕДІЙНИЙ ЗМІСТ РОМАНУ І. ШОУ «БАГАЧ, БІДНЯК» ТА ЗАСОБИ ЙОГО ВІДТВОРЕННЯ В УКРАЇНОМОВНОМУ ПЕРЕКЛАДІ»: 100 с., 6 табл., 109 літературних джерел.

Об'єкт дослідження: трагедійний зміст роману І. Шоу «Багач, бідняк».

Мета роботи: дослідження трагедійного змісту та засобів його створення в романі І. Шоу «Багач, бідняк», а також способів їх відтворення в україномовному перекладі.

Методи дослідження: загальнонауковий – для огляду теоретичних напрацювань, пов'язаних з розвитком категорії трагедійності; метод компонентного аналізу допоміг забезпечити структурно-семантичний аналіз досліджуваних одиниць; метод контекстуального аналізу дав змогу визначити текстове оточення досліджуваних одиниць; метод порівняльного аналізу забезпечив визначення доречності та відповідності перекладацьких стратегій, використаних перекладачем в українському варіанті матеріалу дослідження; кількісний аналіз дозволив встановити співвідношення у межах аналізованих одиниць.

Результати магістерської роботи рекомендується використовувати при підготовці відповідних розділів підручників, навчальних посібників, у лекційних курсах та спецкурсах із стилістики англійської мови, літературознавства та перекладознавства, на практичних заняттях тощо.

ТРАГЕДИЯ, ТРАГЕДІЙНИЙ ЗМІСТ, ВІДТВОРЕННЯ ТРАГЕДІЙНОГО ЗМІСТУ, СПОСОБИ ПЕРЕКЛАДУ, ЛЕКСИЧНІ ЗАСОБИ, СТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ, СИНТАКСИЧНІ ЗАСОБИ.

## ЗМІСТ

<b>Вступ</b> .....	4
<b>Розділ 1.</b> Трагедійність художньої літератури в перекладацькому аспекті	10
1.1. Інтерпретація поняття «трагедійність».....	10
1.2. Жанрово-стильові особливості роману трагедійного змісту .....	13
1.2.1. Авторський задум у романі трагедійного змісту.....	16
1.2.2. Складові трагедійності великого за обсягом епічного твору: колізії, сюжет, система образів .....	18
1.3. Труднощі відтворення засобів зображення трагедійності великого епічного твору в художньому перекладі .....	20
1.3.1. Засоби відтворення психологізму образів у перекладі роману.....	26
1.3.2. Збереження трагедійних мотивів сюжету роману в процесі перекладу.....	30
<b>Розділ 2.</b> Методологія дослідження трагедійного змісту художнього твору.....	34
2.1. Етапи становлення трагедійності в художній літературі.....	34
2.2. Сучасні аспекти дослідження художніх романів.....	41
2.3. Методи дослідження трагедійного змісту роману І. Шоу «Багач, бідняк».....	49
<b>Розділ 3.</b> Особливості відтворення трагедійного змісту роману І. Шоу «Багач, бідняк».....	56
3.1. Лексичні засоби вираження трагедійного змісту роману І. Шоу «Багач, бідняк» та їх переклад.....	57
3.2. Способи відтворення стилістичних засобів зображення трагедійного в романі І. Шоу «Багач, бідняк».....	64
3.3. Переклад синтаксичних засобів вираження трагедійного в романі І. Шоу «Багач, бідняк».....	72
<b>Висновки</b> .....	79

<b>Список використаних джерел .....</b>	<b>83</b>
<b>Додатки .....</b>	<b>91</b>
<b>Додаток А .....</b>	<b>92</b>
<b>Додаток Б .....</b>	<b>93</b>
<b>Додаток В .....</b>	<b>94</b>
<b>Додаток Г .....</b>	<b>95</b>
<b>Додаток Д .....</b>	<b>96</b>
<b>Додаток Ж .....</b>	<b>98</b>

## ВСТУП

Творчість американського драматурга Ірвіна Шоу ось уже більше ста років є об'єктом літературної критики, філологічних, естетичних, філософських досліджень. У романах І. Шоу завжди присутній докладно і точно описаний соціальний контекст, що поступово починає відігравати роль потужної сили, яка протистоїть головному герою і спокушає його в особі свого повноправного представника. Чи може людина встояти і зберегти себе у ворожих для нього обставинах – основна тема творів Ірвіна Шоу. Тема не нова, але кожна епоха висуває своїх героїв, і розповісти про них так, щоб це було цікаво читачеві, під силу тільки талановитому письменнику.

Серед зарубіжних і вітчизняних дослідників, які зробили значний внесок у вивчення його п'єс, романів, відзначимо такі імена, як Д. Балі, Л. Батлер, Е. Бланден, Д. Брукс, С. Бергер, Дж. Біч, Е. Браун, С. Гейне, Е. Гоуз, Г. Даффін, Р. Карпентер, а також роботи Н.М. Демурової, М.В. Урнова, А. Г. Інгера, Ю.М. Кондратьєва, Н.П. Міхальської та інших авторів. При цьому всі ці вчені, досліджуючи твори класика американської літератури, не оминають увагою проблему трагізму, яка завжди хвилювала І. Шоу. Ця проблема, у свою чергу, пов'язана зі спробою осмислити трагедійний художній світ прозаїка як «передчуття» «екзистенціальної» культури ХХ століття, звернення, до категорії трагедійного, яка в критиці останніх років перебувала в занедбаному стані.

Трагедійність – це філософсько-естетична категорія, яка використовується для характеристики конфлікту, який проявляється між дією героя і невблаганністю обставин, які ця дія продукує [94, с. 55]. Трагедійність як естетична категорія проявляється за допомогою ядерних сем, що знаходять своє вираження в художніх мовних засобах.

Трагедійність, також, є однією з найдревніших теоретичних проблем естетики. У процесі тривалого історичного розвитку культури людства вона розглядалася в багатьох аспектах: філософському, мистецтвознавчому, психологічному, літературознавчому, естетичному.

Слід зазначити, що до другої половини ХХ століття концепція трагедійного і його конкретно-історичних різновидів у літературі ще не склалися в повній мірі. Про це свідчить наявність різних точок зору щодо теоретичного осмислення трагедійного і виділення конкретно-історичних різновидів трагедійного в літературі. Тому існує необхідність найповніше розкрити зміст трагедійного в його конкретно-історичних різновидах в літературі.

Теоретичній та історичній категорії трагедійного присвячені роботи філософів, дослідників, літературних критиків сучасності (А.Ф. Лосєв, В.П. Шестаков, Ю.Б. Борєв, Г.Н. Поспєлов, Т. Любімова, М.А. Лазарева). Незважаючи на велику кількість досліджень, дати всеосяжне і закінчене визначення категорії трагедійного досить складно. Кожна епоха наповнює трагедійність своїм змістом, смыслом. Ряд авторів розглядає трагедійність дуже широко – як загибель і страждання будь-якої людини [70; 40; 41]. У той же час опубліковано ряд досліджень, у яких трагедійність тлумачиться тільки як протиріччя між особистими і суспільними інтересами у внутрішньому світі героя [33; 60].

М. Лазарева зазначає, що «в найбільш загальному сенсі це естетична категорія, яка розкриває певний тип суспільного становища і поведінки, внутрішнього стану людини і його долі» [41, с. 45]. В. Шестаков пише: «як категорія естетики, трагедійність означає форму драматичної свідомості і переживання людиною конфлікту з силами, що загрожують його існуванню і призводять до загибелі важливих духовних цінностей» [70, с. 75].

Категорії оптимізму і песимізму завжди так чи інакше входять в орбіту трагедійного, але сама вона, як показує філософ А. Лосєв, «виходить за межі антиномії оптимізму і песимізму: перше елімінується, адже в трагедійному виявляється нерозв'язність колізій, непоправною втратою того, що не повинно було б зникати, друге – героїчної активністю особистості, яка кидає виклик долі і не примиряється з нею навіть у своїй поразці; саме це властиво песимістичній оцінці життя» [89, с. 691].

Але при всіх змінах зберігається деяке ядро, яке і визначає повторювані, фундаментальні властивості категорії трагедійності. Як правило, дослідники



погоджуються з тим, що «першооснову трагедійного становлять ситуації, що виникають не тільки в результаті історично конкретних соціальних причин, а перш за все в силу властивостей природи людини, в принципі не мінливої в своїх особистих бажаннях і прагненнях» [41, с. 46]. Крім того, передумови трагедійного вбачаються не в зовнішніх обставинах, а в глибинних підставах світопорядку. «Глибоке, непримиренне протиріччя між ідеалом і реальністю, належним і суцям, новим і старим лежить в основі трагедійного» [28, с. 36].

Аналіз досліджень з теорії літератури і естетики про природу та особливості трагедійного показує, що в категорії трагедійного присутні складові частини: трагедійний герой, трагічні обставини, трагедійний конфлікт.

У І. Шоу трагедійність має одне джерело – земне життя людини і, головне, зіткнення інтересів людей, що переслідують цілі, які відповідають особистому характеру і бажанням кожного. «Багач, бідняк» – один із кращих творів Ірвіна Шоу. Не просто роман, який ліг в основу знаменитих серіалів, не просто «золотий стандарт» сімейної саги та сучасної англомовної «психологічної белетристики, а шедевр літератури, який є актуальним і на сьогодні. У згаданому романі простежується життя американських сімей протягом тривалого часу. Твір розкриває внутрішнє сімейне життя, соціальні та економічні ігри «багатого світу», показує несправедливість американського життя. Роман «Багач, бідняк» є вкрай цікавим і для перекладачів, адже засоби творення трагедійного є цікавим підґрунтям для перекладацьких стратегій та методів.

У процесі перекладу художнього твору перекладач виступає в ролі письменника і поета, співавтора твору. Художній переклад вимагає від перекладача певних знань, умінь і навичок, глибокого розуміння змісту твору, творчого пошуку, при цьому зберігаючи творчу індивідуальність автора літературного твору. На сьогоднішній день, в період розвитку міжкультурної та міжетнічної комунікації, особливості виникнення і вирішення проблем художнього перекладу є досить спірними, у зв'язку з чим ці питання виносяться на різного роду рівні розгляду і вивчення.

Характерною рисою, що відрізняє переклад від інших видів мовного посередництва, є єдність форми і змісту перекладного тексту. Це виражається, перш за все, в тому, що рецептори перекладу вважають його повністю тотожним початковому тексту. Відтворення в перекладі змісту і форми оригіналу має бути максимально точним, від цього безпосередньо залежить те, наскільки переклад буде тотожний оригіналу. Характер точності повністю залежить від специфіки перекладного тексту [25, с. 17].

Отже, виникає потреба дослідження перекладу художніх творів, особливо великих епічних творів, зокрема трагедійного змісту, які становлять певні труднощі для перекладачів та мовознавців.

**Актуальність** роботи зумовлена стрімким поширенням перекладеної художньої літератури в сучасному світі, необхідністю систематизувати і класифікувати стратегії й тактики перекладу літератури, зростаючим інтересом вітчизняних і зарубіжних перекладознавців до засобів оптимального відтворення усіх мовних засобів на зображення трагедійного аспекту романів ХХ-го століття, потребою правильно відтворити особливості тексту та передати сенс, який закладено в сюжет твору.

**Метою** дипломної роботи є дослідження трагедійного змісту та засобів його створення в романі І. Шоу «Багач, бідняк», а також способів їх відтворення в україномовному перекладі.

Поставлена мета передбачає розв'язання таких конкретних завдань:

- висвітлити зміст поняття «трагедійність»;
- з'ясувати жанрово-стильові особливості роману трагедійного змісту;
- охарактеризувати труднощі відтворення трагедійності великого епічного твору в художньому перекладі;
- висвітлити етапи становлення трагедійності в художній літературі;
- охарактеризувати сучасні аспекти дослідження художніх романів;
- визначити методи дослідження трагедійного змісту роману І. Шоу «Багач, бідняк»;

- визначити лексичні засоби вираження трагедійного змісту роману І. Шоу «Багач, бідняк» та особливості їх перекладу;
- проаналізувати способи відтворення стилістичних засобів зображення трагедійного в романі І. Шоу «Багач, бідняк»;
- дослідити переклад синтаксичних засобів вираження трагедійного в романі І. Шоу «Багач, бідняк».

**Об’єктом** дослідження є трагедійний зміст роману І. Шоу «Багач, бідняк».

**Предмет** дослідження: особливості відтворення засобів творення трагедійного роману І. Шоу «Багач, бідняк» в україномовному перекладі.

**Матеріалом** дослідження є англomовний роман І. Шоу «Багач, бідняк» та його переклад українською мовою; вибірка прикладів становить 101 одиницю.

Під час вирішення визначених завдань використовувались наступні **методи дослідження**: *загальнонауковий* – для огляду теоретичних напрацювань, пов’язаних з розвитком категорії трагедійності; *метод компонентного аналізу* допоміг забезпечити структурно-семантичний аналіз досліджуваних одиниць; *метод контекстуального аналізу* дав змогу визначити текстове оточення досліджуваних одиниць; *метод порівняльного аналізу* забезпечив визначення доречності та відповідності перекладацьких стратегій, використаних перекладачем в українському варіанті матеріалу дослідження; *кількісний аналіз* дозволив встановити співвідношення у межах аналізованих одиниць.

**Наукова новизна** дослідження зумовлюється тим, що в роботі розглядається широкий спектр проблем, важливих для перекладу художньої літератури, а саме аспект зображення трагедійного у великому епічному творі, а також способи перекладу засобів творення трагедійного, що є певним внеском до теорії художнього перекладу.

**Практичне значення** отриманих результатів визначаємо можливістю їх використання при підготовці відповідних розділів підручників, навчальних посібників, у лекційних курсах та спецкурсах із стилістики англійської мови, літературознавства та перекладознавства, на практичних заняттях тощо.

**Апробація результатів дослідження.** Основні результати дослідження оприлюднено на Міжнародній науково-практичній конференції «Розвиток філологічних наук: європейські практики та національні перспективи» (жовтень 2020, м. Одеса) та у збірнику тез доповідей на Міжнародній науково-практичній конференції «Дослідження різних напрямів розвитку філологічних наук» (листопад 2020, м. Одеса).

**Публікації отриманих результатів.** Основні результати дослідження опубліковано у збірнику тез доповідей на Міжнародній науково-практичній конференції «Розвиток філологічних наук: європейські практики та національні перспективи» (жовтень 2020, м. Одеса) та у збірнику тез доповідей на Міжнародній науково-практичній конференції «Дослідження різних напрямів розвитку філологічних наук» (листопад 2020, м. Одеса).

*Позднякова К. Особливості відтворення трагедійного змісту роману І. Шоу «Багач, бідняк». Одеса, 2020. С. 121-124.*

*Позднякова К. Способи відтворення стилістичних засобів зображення трагедійного в романі І. Шоу «Багач, бідняк». Одеса, 2020. С. 73-77.*

## РОЗДІЛ 1

# ТРАГЕДІЙНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ В ПЕРЕКЛАДАЦЬКОМУ АСПЕКТІ

### 1.1. Інтерпретація поняття «трагедійність»

Антична трагедія виникла в Греції в епоху загибелі і падіння родового ладу, звільнення дрібних вільних виробників – селян і ремісників – від влади родової громади і освіти античних міст-держав у формі демократичних республік. Найбільші трагіки стародавнього світу – Есхіл, Софокл і Еврипід. В античності трагедійність спиралося на поняття долі, фатуму; людина відчувала себе іграшкою долі.

Термін «трагедія» використовувався в Стародавній Греції для позначення релігійного обряду – традиційних мімічних ігор та хорових пісень (дифірамбів), пов'язаних з аграрними святами на честь бога Діоніса. Ритуальною основою цих святкувань було жертвоприношення козла (по-грецьки *tragos*, звідки і виникла назва «трагедія» (*tragoidia*), «цапина пісня», «пісня в честь козла»), що супроводжувалося виконанням оповіді про Діоніса [96, с. 88].

Аристотель першим представив філософське трактування теорії трагедійного. «Отже, трагедія є відтворення дії серйозного і завершеного, що має певний обсяг, промовою прикрашеною, різними її видами окремо в різних частинах, – відтворення дією, а не розповіддю, яка виникає за допомогою співчуття і страху очищення подібних почуттів» [3, с. 257]. На його думку, можна виділити наступні складові частини трагедії: склад дії, що характеризується раптовим поворотом до гіршого (перипетія), переживання крайнього нещастя і страждання (пафос), очищення (катарсис). «Катарсис – «очищення», в грецькому релігійному лікуванні – звільнення тіла від якої-небудь шкідливої матерії, а «душі» від «підлості» та «хворобливих афектів» [3, с. 59].

В епоху Просвітництва трагедія продовжувала хвилювати великих філософів. На думку Д. Дідро, «в трагедії зображуються індивідууми» [30, с. 116]. На думку Вебстера, головною метою трагедії є порушення співчуття і страху. Так, Вебстер

переосмислює вчення Аристотеля про «катарсис», тобто про «очищення пристрастей», яке здійснює трагедія [105].

У розумінні Ф. Шиллера трагедійність – це протиставлення недосяжного ідеалу і реального світу. У статті «Про трагічність в мистецтві» Фрідріх Шиллер пише: «Предмет нашого співчуття повинен бути спорідненим з нами в повному сенсі цього слова, а дія, якій належить викликати співчуття, має бути моральною, тобто вільною» [72, с. 240]. У цьому визначенні підкреслена роль вільного вибору людини. В епоху Просвітництва акцент змістився з долі на дії самого героя трагедії.

Г. Гегель вважав основною рисою трагедії примирення, а не страх і співчуття. «Останнім словом трагедії лише в тому випадку є не нещастя і страждання, а радість духу, коли в такому кінці трагедії необхідність того, що відбувається з індивідуумами, може представитися абсолютною розумністю, і душа глядача знаходить істинно моральне заспокоєння лише в тому випадку, коли вона вражена долею героя, а по суті примиренням» [27, с. 59].

Ф. Шеллінг вважав, що трагедійний герой «змагає під силами природи і в той же час перемагає через свій душевний лад» [71, с. 399]. Вільна воля стикається з реальністю і «свобода оскаржується в її власній сфері» [71, с. 403].

Фрідріх Ніцше говорить про «вищу радість, до якої прагне, повний передчуттів герой, жертвуючи своєю загибеллю, а не своїми перемогами» [51, с. 403]. Далі він пише, що «трагедія ... спирається на благородний обман» [51, с. 404]. На його думку, трагедія як вираження надзвичайно хаосу протиставляється гармонійному ідеалу.

За А. Шопенгауером, людське існування вже само по собі є невідвратною трагедією, що вкорінена в загальному характері буття світу і суспільства. «А так як наше становище в світі представляє собою щось таке, чого б краще зовсім не було, то все, що оточує нас і носить сліди цієї безвідрадної, подібно до того, як в пеклі все пахне сіркою: все на світі недосконале і оманливе, все приємне перемішано з неприємним, кожне задоволення – задоволення тільки наполовину, всяка насолода руйнує саме себе, всяке полегшення призводить до нового тягаря» [73, с. 389]. Іншими словами, А. Шопенгауер зображує життя як трагедійний фарс.

У нашій роботі, ми зробимо спробу провести аналіз трагедійного як естетичної категорії, тому необхідно проаналізувати енциклопедичні визначення поняття трагедійність. Згідно з визначенням зі словника Webster:

«... Трагедійність – це філософська й естетична категорія, що характеризує нерозв'язний суспільно-історичний конфлікт, який розгортається в процесі вільної дії людини і супроводжується людським стражданням і загибеллю важливих для життя цінностей. На відміну від сумного або жахливого, трагедійність, як загроза знищення, постає не за допомогою випадкових зовнішніх факторів, а виникає з внутрішньої природи самого явища, його нерозв'язного конфлікту в процесі його реалізації. Протиріччя, що лежить в основі трагедійного, полягає в тому, що саме вільна дія людини губить свою невідворотну необхідність, яка наздоганяє людину саме там, де вона намагається подолати її або піти від неї» [105].

Наступне визначення взято з Енциклопедичного словника-довідника:

«Трагедійність – естетична категорія, яка зобов'язана своєю назвою жанру трагедії, але відноситься не тільки до нього, вона виникає як вираження позитивно нерозв'язного конфлікту, що тягне за собою загибель або тяжкі страждання гідних людей, які заслуговують на глибоке співчуття» [93, с. 187]. Це визначення розкриває поняття трагедійного та осмислює його застосування в художніх текстах.

«Трагедійність передбачає вільну дію людини, самовизначення дійової особи, так що хоча його крах і є закономірним і необхідним наслідком цієї дії, але сама дія являє собою вільний акт людської особистості. Протиріччя, що лежить в основі трагедійного, полягає в тому, що саме вільна дія людини реалізує губить його невідворотну необхідність, яка наздоганяє людину саме там, де вона намагалася подолати її або піти від неї. Жах і страждання, істотні складові для трагедійного патетичного елемента, трагедійність розглядається не як результат втручання будь-яких випадкових зовнішніх сил, але як наслідок дій самої людини» [93, с. 193].

Таким чином, можна зробити наступні висновки, що поняття трагедійного інтерпретувалося різними дослідниками в ході історії по-різному, але завжди його глибинною суттю були поняття «конфлікту», «протистояння» реальності повсякденного життя і високого ідеального початку, «пафосу». Трагедійність – це

філософсько-естетична категорія, яка використовується для характеристики конфлікту, який проявляється між дією героя і невблаганністю обставин, які ця дія продукує.

## **1.2. Жанрово-стильові особливості роману трагедійного змісту**

Роман – великий епічний жанр, в основі якого лежить зображення приватного життя людини в нерозривному зв'язку із суспільним розвитком. Жанровими ознаками роману є розгалуженість фабульних ліній сюжету, детальне розкриття життєвих доль багатьох героїв протягом тривалого часу, іноді всього життя [92, с. 55]. Герої зображуються в суспільних взаєминах і побуті, наодинці із собою, зі своїми проблемами та переживаннями, розкривається їх психологія та настрої. У романі органічно переплітаються різні види організації мови – монологи, діалоги та полілоги, різного роду авторські відступи та характеристики.

Роман, як літературний жанр, зародився ще в епоху Середньовіччя у романських народів. Розповіді романською мовою стали найбільш поширеним видом епічної літератури, отримавши свою назву роман. Перші «романи» ілюстрували всі таємниці життя однієї людини з усіма властивими їй якостями, уподобаннями, думками і почуттями: любов, страх, ненависть, побут, соціальні протистояння, прагнення до ідеалу, кризові ситуації життя і так далі. Пізніше романами стали називати не тільки епічні твори романських народів про життя людей, а й твори про лицарське життя, а романи були перейменовані в романси (віршовані твори), а прозові твори почали називати новелами. Зміна жанру і поділ прозової форми і віршованої відбулося в середині XVII століття в Англії. На відміну від англійців, іспанці віднесли романи і романси до новел, зробивши романс окремим жанром літератури [31, с. 104].

Найважливішою особливістю роману є те, що він, будучи великою формою епічного твору, в той же час може проникати в будь-яку сферу життєвих відносин людини і суспільства. В. Белінський відзначав, що розквіт роману відбувається «в епоху розвитку людства, коли всі цивільні, громадські, сімейні і взагалі людські відносини стали нескінченно багатоскладні і драматичні, життя розбіглося в



глибину і ширину в нескінченній множині елементів» [12, с. 125]. Роман відрізняється постановкою особливо великих життєвих проблем, які вимагають глибокого проникнення в багато сфер життя людини, встановлення зв'язку між багатьма сторонами суспільного буття людей.

Велика кількість персонажів і докладне змалювання їхнього життя і відносин також складають дуже важливу особливість роману. Умови буття людей, формування їхніх характерів і відносин з найбільшою повнотою, ніж в інших жанрах, розкриваються в романі. Цьому сприяє і його великий обсяг, і різноманітність можливостей відтворення в ньому обставин життя людей. Специфіка розгортання сюжету в романі багато в чому залежить від того, що в ньому всебічно аналізуються вчинки, поведінка, внутрішній стан персонажів. Тому, зокрема, М. П. Брандес особливо підкреслював, що у романіста «таланти проявляється в описі причин, що породжують факти, в таємних рухах серця людського» [17, с. 11].

Детальність розкриття психології людини є дуже важливою перевагою роману серед інших жанрів. Тому при зображенні особливо складних життєвих процесів, які вимагають всебічної оцінки людини і умов її буття, письменники найчастіше звертаються до форми роману.

У число найважливіших жанрових ознак роману входить також зображення зростання характерів, опис людей в процесі їх внутрішнього розвитку. У романі зображення внутрішнього становлення людини є необхідним елементом відтворення життя. Самий процес зростання характерів стає в романі центром уваги, який супроводжує участь персонажів в конфлікті.

Розрізняють такі види романів, як автобіографічний, документальний, політичний, соціальний, філософський, інтелектуальний, сатиричний, сентиментальний та інші. За структурними характеристиками роман може бути написаний у віршованій формі, як роман-подорож, роман-притча, роман-фейлетон та в інших формах. Ще одна класифікація романів – епоха, в яку було написано твір або епоха, яку описує твір: античність, лицарство, просвіта, вікторіанська епоха, готика, модернізм, постмодернізм. Окремо варто розглядати такий жанр як роман-

епопея, де немає одного головного персонажа, чиє життя б описувалось автором. У романі-епопеї головною дійовою особою виступає народ, суспільство, люди як нероздільне єдине ціле [12, с. 382].

Однією з найскладніших форм роману є епопея, в ній долі героїв зображуються у зв'язку з будь-якою найважливішою історичною подією, кількість дійових осіб надзвичайно велике, охоплюється великий часовий проміжок, створюється широка панорама народного життя [71, с. 55].

У вивченні роману існує дві основні проблеми, пов'язані з особливостями його жанрової єдності. Генетична. Між історичними різновидами роману можна встановити лише ледь помітну спадкоємність. З урахуванням цієї обставини, а також на підставі нормативно поняттєвого жанрового змісту не раз робилися спроби виключити з поняття роману «традиційний» тип роману (античний, лицарський і взагалі авантюрний).

Типологічна. Є тенденція розглядати роман не історично, а як загальне явище, яке закономірно виникає в ході літературної еволюції, і зараховувати до нього деякі великі розповідні форми в «середньовічних» (до-сучасних) Китаї, Японії, Персії, Грузії і т. д. [76, с. 160].

Незважаючи на виняткову поширеність цього жанру, його межі досі недостатньо зрозумілі і визначені. Поряд з творами, що які відносяться до цього жанру, ми зустрічаємо в літературі останніх століть великі розповідні твори, які називаються повістями. Деякі письменники дають своїм великим епічним творам назву поеми.

Всі ці великі епічні жанри існують поряд з романом і відрізняються від нього, хоча їх назви, так само, невизначені. Проблема полягає в тому, щоб охарактеризувати самі твори, їхні відмінні риси, і на підставі їх вивчення визначити, що ж таке роман, чим він відрізняється від інших великих оповідних жанрів, в чому його суть. Подібного роду дослідження неодноразово ставилися істориками і теоретиками літератури. Намагаючись визначити особливості роману як жанру, вони вдавались до скрупульозного опису окремих романів, їх будови, їх композиційної своєрідності; вони шукали відповіді на питання в площині

формальних спостережень, на основі морфологічних узагальнень. Вони робили своє дослідження статичним, упускаючи соціально-історичну перспективу [94, с. 55].

Іншого роду помилки зустрічаються у тих істориків літератури, які виходили з абсолютно правильної методологічної передумови: вирішення проблеми роману, як і всіх інших поетичних форм, можливе тільки в історичній перспективі. Вони надавали насамперед історію роману, сподіваючись в зміні всіляких розгалужень цього жанру вловити його єдність, його історичну сутність [56, с. 224].

В особливому становищі опинилися ті дослідники, які поєднували історичність вивчення з висотою теоретичних передумов. Серед фахівців-літературознавців, представників старого буржуазного літературознавства, таких, на жаль, майже не виявилось. Набагато більше зробили для теорії роману найбільш буржуазні філософи-діалектики, і перш за все В. Ф. Гегель [27]. Але основні висновки гегелівської естетики, крім того, що вони повинні бути переставлені з «голови» на «ноги», ще недостатні для побудови теорії роману. Для вирішення проблеми роману потрібно перш за все поставити питання про те, як і коли, в яких соціально-історичних умовах цей жанр виник, які і чиї художньо-ідеологічні запити він собою задовольняв, яким і чиїм іншим поетичним жанрам прийшов він на зміну [27, с. 27].

Жанрові особливості роману трагедійного змісту не можна визначити однозначно. І не тільки тому, що це твір складний щодо свого задуму і об'ємний навіть в кількісному відношенні. Трагедійність – одна з найважливіших форм емоційного осягнення і художнього освоєння життєвих протиріч. Для кожної людини – це скорбота і співчуття. В основі трагедійного лежать конфлікти (колізії) в житті людини (або групи людей), які не можуть бути дозволені, але з якими не можна змиритися. Варто розглянути специфіку авторського задуму роману трагедійного змісту, а також його складові.

### **1.2.1. Авторський задум у романі трагедійного змісту**

Для того, щоб літературний твір побачив світ, автор повинен подумки уявити собі яким буде його майбутнє творіння, в якому жанрі, який герой постане перед

читачем, і т.д. Іншими словами, повинен оформитися авторський задум майбутнього твору. Саме в задумі виявляються головні риси авторського світогляду.

У процесі створення твору від задуму до його остаточної реалізації здійснюється і суб'єктивне відкриття смислів, і створення такої картини реальності, в якій присутні загальнозначущі відомості про бажання кожної людини, організовані відповідно до концепції автора. Важко збудувати умовну схему створення літературного твору, так як кожен письменник унікальний, проте при цьому виявляються показові тенденції. На початку роботи письменник стоїть перед проблемою вибору форми твору, вирішує, чи писати від першої особи, тобто обрати суб'єктивну манеру викладу, або від третьої, зберігши ілюзію об'єктивності і надавши фактами можливість говорити самим за себе. Письменник може звернутися до сучасності, до минулого або майбутнього. Форми осмислення конфліктів різноманітні – сатира, філософське осмислення, опис [40, с. 241].

Авторський задум роману трагедійного змісту найперше повинен сфокусуватись на герої твору. Трагедійний герой розглядається як сильна і цільна особистість, що потрапила в ситуацію розладу з життям (іноді і з собою), не здатна відступитися, а тому приречена на страждання і загибель [29, с. 58]. Трагедійність в мистецтві і літературі зображує уявлення про непоправну втрату людських цінностей і одночасно – віру в людину, що володіє мужністю і залишається вірною собі навіть перед лицем неминучої поразки. Трагічні ситуації можуть включати в себе момент провини людини.

Слово «трагедійність» викликає зазвичай в нашій уяві уявлення про чиюсь загибель або принаймні про чиїсь страждання. Трагедія – суворе слово, повне безнадійності. Пояснюється це тим, що «трагічним» ми називаємо якусь подію тоді, коли відчуваємо при його сприйнятті почуття співчуття, скорботи, душевного болю, тобто такі почуття, які є нашою емоційною реакцією на смерть і страждання близьких і ближніх. На цій підставі більшість авторів вбачають сутність трагедійного саме в смерті людини. Вони роздумують над тим, за яких умов смерть набуває трагедійного сенсу. В якості умов різні письменники пропонують зобразити

трагедійність зіткненням з роком, долею, фатальною історичною необхідністю [4, с. 78].

Людина йде з життя безнадійно. Смерть – це перетворення живого в неживе. Невідворотне перетворення. Але в живому залишається жити померле: культура зберігає все, що пройшло, вона є негенетичною пам'яттю людства. Кожна людина – цілий Всесвіт. Як би ми не ставилися до релігії, до ідей індивідуального безсмертя душі, очевидно, що плоди людської діяльності є кращим продовженням життя особистості, яка займалась справою свого життя. Ми часто говоримо, що людина живе, доки її пам'ятають [4, с. 79].

Осмислюючи загибель неповторної індивідуальності як непоправний крах цілого світу, трагедія разом з тим стверджує міцність, вічність, нескінченність світобудови, незважаючи на смерть істоти. І в саме цій істоті, автори трагедійного роману знаходять безсмертні риси, що ріднять особистість з всесвітом, кінцеве з нескінченним. Трагедія, її втілення в художніх творах – це філософське мистецтво, що вирішує метафізичні проблеми життя, воно усвідомлює сенс буття, аналізує глобальні проблеми [3, с. 89].

Отже, авторським задумом роману трагедійного змісту є той факт, що у трагедійних ситуаціях, в переломний, напружений момент свого існування, людина розкривається. Сфера трагедійного охоплює ту частину дійсності, де людина у своїй діяльності стикається з явищами, які поки ще не пізнані нею і не підвладні її волі. Але трагедійність часто проявляється і у вигляді загибелі ідеалу, досконалості, абсолюту людської моральності в реальному світі.

### **1.2.2. Складові трагедійності великого за обсягом епічного твору: колізії, сюжет, система образів**

Романи трагедійного змісту характеризуються наявністю колізії. Колізія (від лат. *Collisio* – протиставлення, зіткнення) – зіткнення протилежних інтересів і прагнень у дійових осіб в художньому творі, виражене в ряді зображених в ньому подій [89, с. 690]. Джерелом трагедійного роману є специфічні суспільні суперечності – колізія між історично необхідною, назрілою вимогою і тимчасовою

практичною неможливістю його здійснення. Неминуча недостатність знання, невігластво часто стає джерелом найбільших трагедій. У трагедійному осмислюються загальні проблеми буття, воно пов'язане з пошуком виходу для людства. У цій категорії відбивається не просто викликане невдачами нещастя конкретної людини, а лиха всього людства, деякі фундаментальні моменти недосконалості буття [89, с. 690].

Таким чином, в основі трагедійної колізії і в житті, і в мистецтві лежить боротьба за втілення ідеалу в реальність. Зрозуміло, що основною сферою цієї боротьби є людське суспільство, в ході якого виникали драматичні протиріччя між інтересами й ідеалами різних соціальних груп, а також особистості і суспільства [11, с. 368].

Трагедійним є не смерть сама по собі і не страждання самі по собі. Трагедія – це загибель ідеального в реальному світі, ураження ідеального в реальному. Ось чому трагічними можуть надаватися і такі ситуації, в яких немає ні смерті, ні страждань, ніякої боротьби за торжество ідеалів, ні зіткнень всередині спільноти, ні людини з природою. У буденному і повсякденному перебігу життя, що має часом навіть комічний характер, ми здатні іноді відчувати глибоку внутрішню, приховану трагедію. Відчуття трагізму народжує тут не фізична смерть і не моральні страждання якихось конкретних осіб, а загибель самого ідеалу людяності.

Сюжет роману трагедійного змісту повинен містити трагічну історію особистості, яка має різні думки з суспільством та своїм оточенням. Катарсис як досвід піднесеного духовного переживання є одним з ключових у трагедії. «Істотною естетичною категорією, яка має безпосереднє відношення до суті естетичного досвіду, його граничної реалізації є поняття катарсису. Так в естетиці позначається вищий, або оптимальний, духовно-емоційний результат естетичного ставлення, естетичного сприйняття в цілому, естетичного впливу мистецтва на людину» [11, с. 211].

Катастрофа (від грец. *Katastrophe* – розв'язка) також є частиною сюжету трагедійного роману. Це поняття в позначає момент, коли дія наближається до свого кінця, герой гине, розплачується за свою провину або трагічну помилку, приносячи

своє життя в жертву і визнаючи скоєне. Катастрофа не обов'язково пов'язана з ідеєю фатального кінця, але часто стає логічним завершенням дії [94, с. 140].

На думку Аристотеля, «трагедійний герой належить до числа не кращих і не гірших людей. Але в століттях утвердилося уявлення про нього як про високо морального героя» [3, с. 1060]. Але, не дивлячись на високі моральні якості, героя найчастіше чекає трагедійний кінець.

Отже, жанровими ознаками роману є розгалуженість фабульних ліній сюжету, детальне розкриття життєвих доль багатьох героїв протягом тривалого часу, іноді всього життя. В основі трагедійного роману лежать конфлікти (колізії) в житті людини (або групи людей), які не можуть бути дозволені, але з якими не можна змиритися. Трагедійний герой розглядається як сильна і цільна особистість, що потрапила в ситуацію розладу з життям (іноді і з собою), не здатна відступитися, а тому приречена на страждання і загибель. Сюжет роману трагедійного змісту характеризується наявністю колізії, катарсису та катастрофи.

### **1.3. Труднощі відтворення засобів зображення трагедійності великого епічного твору в художньому перекладі**

Переклад як термін має полісемантичну природу, його найбільш розповсюджене і здебільшого узагальнююче значення пов'язують з процесом передачі значення/змісту слова, групи слів, речення або уривку з мови оригіналу на мову перекладу [22, с. 24]. Поняття «переклад» можна визначити наступним чином: заміна текстового матеріалу однієї мови (мови оригіналу) еквівалентним текстовим матеріалом іншої мови (мови перекладу) [22, с. 13]. Головною метою будь-якого перекладу – є досягнення адекватності. Адекватність – це вичерпна передача смислового змісту оригіналу і повна функціонально-стилістична відповідність йому. Оскільки зрозуміло, що було б непогано, якби зміст оригіналу та перекладу були тотожними, то можна зробити висновок, що переклад має повністю зберігати зміст оригіналу: повноцінність перекладу означає вичерпну передачу смислового змісту оригіналу і повноцінну функціонально-стилістичну відповідність йому [38, с. 36]. Але Л.С. Бархударов [6] вважає, що про повну відповідність можна говорити лише

відносно, адже за його словами при перекладі уникнути втрат неможливо, тобто має місце неповна передача значень, що містить їх текст оригіналу. Виходячи з цього, Л.С. Бархударов робить закономірний висновок, що текст перекладу ніколи не може бути повним та абсолютним еквівалентом тексту оригіналу.

Художній переклад – відображення думок і почуттів автора прозового або поетичного першотвору за допомогою іншої мови, перевтілення його образів у матеріал іншої мови [25, с. 61]. Таким чином і переклад портретних описів має справу не з комунікативною функцією мови, а з її естетичною функцією, оскільки слово виступає як «першоелемент» літератури. Це вимагає від перекладача особливої ретельності та ерудованості. У художньому творі відображаються не лише портретні описи героїв, а й естетичні, філософські погляди його автора, які або становлять струнку систему, або – суміш уламків різних теорій [25, с. 63]. Перекладач повинен мати якщо не ґрунтовні, то принаймні достатні для перекладу знання у галузі філософії, естетики, етнографії (оскільки в багатьох описах змальовуються деталі одягу героїв), географії, ботаніки, мореплавства, астрономії, історії мистецтв та ін. «Ідейно-образна структура оригіналу може стати в перекладі мертвою схемою, якщо перекладач не уявляє собі того суспільного середовища, в якому виник твір, тих причин, які покликали його до життя, і тих обставин, завдяки яким він продовжує жити в інших середовищах і в інші часи» [11, с. 12].

Однак серед перекладачів існують різноманітні думки з приводу передачі сенсу твору. Одні вважають, що важливим є відповідність перекладу духу рідної мови, інші, навпаки, наполягають на тому, що читача необхідно привчати сприймати чуже мислення та культуру.

У художньому перекладі контекст автора дуже наближається до контексту перекладача. Критерієм збігу, або, навпаки, розходження обох контекстів, є міра співвідношення даних дійсності і даних, взятих з літератури. Письменник іде від дійсності і свого сприйняття її до закріпленого словами образу. Іншими словами, якщо переважають дані дійсності, то ідеться про авторську діяльність. Перекладач іде від існуючого тексту і відтворюваної в уяві дійсності через її «вторинне», «наведене» сприйняття до нового образного втілення, закріпленого в тексті перекладу [6, с. 14].



Тобто, якщо переважають дані літературного походження, то йдеться про контекст перекладача. Таким чином, художній переклад обумовлений не лише об'єктивними факторами (конкретно-історичним літературним каноном, нормативним ужитком), але й суб'єктивними (поетикою перекладача). Жоден переклад портретів не може бути абсолютно точним, оскільки сама мовна система приймаючої літератури за своїми об'єктивними даними не може досконало передати зміст оригіналу, що неминуче призводить до втрати певного об'єму інформації. Тут також замішана особистість перекладача, який при перекодуванні тексту обов'язково випустить щось із змісту, а також його схильність продемонструвати чи не продемонструвати усі особливості оригіналу [13, с. 73]. У художньому перекладі до усіх цих факторів домішується ще й особистість перекладача який, як уже зазначалося, у цій ситуації є більшою чи меншою мірою й автором.

Художній переклад передбачає осмислення літературного тексту як складної структурної єдності системи взаємодіючих елементів, які розкривають ідейно-тематичний зміст літературного твору. Перекладач повинен вміти проникнути в художню «тканину» твору, осмислити ідейну й естетичну цінність прочитаного, дати науково обґрунтовану інтерпретацію літературного тексту.

У процесі художнього перекладу відбувається процес інтерпретації літературного тексту, відмінною рисою якого є підхід до тексту як до структурного цілого – ієрархії взаємозалежних елементів.

Правильна і глибока інтерпретація літературного тексту вимагає знання епохи, описуваної в творі, і тієї, в якій творить автор, філософських і соціально-історичних передумов створення твору, тобто залучення так званих позатекстових структур [42, с. 65].

В даний час можна виділити три основні тенденції художнього перекладу:

- 1) основна орієнтація переноситься з оригіналу на текст перекладу;
- 2) оцінний підхід замінюється дескриптивним;
- 3) від тексту, як одиниці мови, теорія переходить у функції перекладу, як частини культури мови перекладу [36, с. 27].

Найголовнішим принципом при виконанні художнього перекладу є принцип, згідно з яким в процесі відтворення необхідно враховувати, що окремо взяте речення – це ні що інше, як частина чогось цілого, його потрібно розглядати у взаємозв'язку з іншими реченнями, і в зв'язку з цим перекладачеві слід трактувати не тільки однозначний сенс речення, а й «працювати над створенням художнього образу, загального настрою, характеристики атмосфери, персонажів і т. д. Тут важливий і вибір окремого слова, і синтаксичної структури, й інших елементів» [36, с . 60].

При визначенні завдань художнього перекладу слід зазначити, що вони практично не відрізняються від завдань, які стоять перед будь-якими іншими видами перекладу, зокрема це відтворення засобами мови інформації, переданої мовою оригіналу.

Якщо говорити про якість художнього перекладу, то вона повністю залежить від цілей, які ставить перед собою перекладач із самого початку. Можна виділити три основні мети перекладу:

1) познайомити читачів з творами конкретного письменника, які вони не можуть прочитати самі в зв'язку з незнанням мови оригіналу. В даному випадку перед перекладачем постає завдання – познайомити читача з особливостями стилю написання конкретного автора;

2) познайомити читача з тонкощами і своєрідністю певної культури і нації, до якої належить автор твору;

3) познайомити читача зі змістом книги [48, с. 55].

Відповідно від вибору перекладачем конкретної мети перекладу перед ним стоятимуть різні завдання, а згодом і саме виконання перекладу. При виборі перекладачем першої мети художнього перекладу, йому належить відтворити всю художню атмосферу твору автора, яка передається ним мовою оригіналу. Складність такого перекладу полягає в тому, що в зв'язку зі специфікою культурних відмінностей, перекладачеві необхідно максимально їх передати, але не спотворити. При цьому перекладачеві необхідно стежити за тим, щоб у читача не виникало необхідності шукати трактування певних термінів і реалій, незнайомих йому в силу приналежності до іншої культури. Автор перекладу повинен перекласти текст так, щоб він читався

так само легко, як ніби він написаний на мові читача спочатку. Тільки при дотриманні всіх тонкощів такого перекладу читач зможе оцінити індивідуальний стиль автора і мати повне уявлення про його творчість, хоча при цьому повного уявлення про культуру, до якої відноситься автор твору, читач не отримає [62, с. 81].

У разі, коли перед перекладачем постають інші завдання, йому необхідно дотримуватися якомога більш точної відповідності оригінального тексту, але зі збереженням всіх особливостей і реалій культури автора твору, для цього в процесі перекладу доведеться робити відступи, пояснюючи всі нюанси іншої культури для читача. В інформативному аспекті такий переклад є досить цінним, але на практиці він не справить на читача таке ж враження, як оригінал на читацьку аудиторію своєї країни.

Говорячи про третє завдання, слід зазначити, що в такому випадку перекладач не намагається донести до читача специфіку та особливості культури автора твору, не намагається дослівно передати зміст тексту, він повністю зосереджується на художньому сенсі твору, не замислюючись про нюанси, які хотів передати автор. Можливо, в деяких випадках такий переклад має місце бути, але навряд чи його можна назвати художнім [62, с. 55].

На жаль, можна помітити, що на практиці часто зустрічаються випадки перекладу художніх творів за допомогою нехудожнього перекладу, а переклади деяких перекладачів часто характеризуються буквалізмом або, іншими словами, є дослівними. У такому контексті, під буквалізмом слід розуміти такий переклад, при якому автор підбирає не більше підходяще для змісту твору-оригіналу слово, а просто використовує його найбільш відоме значення.

Певні проблеми викликає на практиці передача ідеї та стилю автора твору. У зв'язку з тим, що перекладач, відтворюючи художній текст, так чи інакше дає йому нове забарвлення та інтерпретацію, тому виникають неминучі стилістичні зрушення, що мають як об'єктивний, так і суб'єктивний характер.

Для вирішення вищенаведеної проблеми А. Д. Швейцер виділяє наступні типи стилістичних змін оригіналу: «Стилістична відповідність, стилістична субституція, стилістична заміна або інверсія, стилістичне посилення, стилістична типізація,

стилістична індивідуалізація, стилістичне ослаблення, стилістичне нівелювання і стилістична втрата» [69, с. 48]. Стилiстичнi змiни в тексті в процесі перекладу виражаються в тому, що перекладач проявляє себе як творча особистість, відображає свою творчу індивідуальність, під якою А. Д. Швейцер розуміє «систему відхилень від тексту оригіналу, висхідну до певних творчих принципів, до певного підходу до завдань перекладу і, до певного методу» [69, с. 160].

О. Є. Бразговська зазначає, що «текст перекладу містить певні маркери, ґрунтуючись на яких можна зробити висновок про особистісні особливості людини, переклавши текст. У будь-якого перекладача художнього тексту існують свої, «улюблені», найбільш частотні для нього прийоми. Одна і та ж метафора може бути відтворена по-різному, і це зовсім не обов'язково позначається на якості перекладу» [16, с. 11].

Перекладачеві не слід забувати також про прагматичну задачу перекладу, яка полягає в комунікативному ефекті перекладеного тексту на аудиторію. Даний ефект полягає в тому, що після прочитання перекладеного твору у читача повинна залишитися вся повнота відчуття літературного таланту автора оригіналу тексту. Про це і говорить майстерність перекладача, якщо йому вдалося досягти такого ефекту, то сміливо можна стверджувати про адекватність перекладеного тексту.

У результаті перекладу часто постає питання про його переваги і недоліки, що цілком природно, адже абсолютно будь-який переклад завжди можна піддати критиці, і ця критика, як вважає О. Є. Бразговська, буде обґрунтованою, оскільки «переклад - це завжди лише одне з можливих рішень, і не буває ідеального перекладу» [16, с. 12].

Перекладачеві, щоб максимально зберегти суть і основу оригінального твору, часто доводиться жертвувати еквівалентністю. У даному випадку адекватність виступає певним компромісом, що дозволяє зберегти баланс перекладу. Говорячи іншими словами, адекватність оптимальна, так як перекладений твір має мати оптимальну відповідність умовам і завданням, які стояли перед початком перекладу.

Слід зазначити, що в повсякденному житті перекладачеві не завжди вдається максимально точно передати зміст оригіналу твору, у зв'язку з цим на практиці і з'явилася така категорія, як адекватність.

Завдяки наявності можливості для перекладача використовувати лексико-фразеологічні, граматичні та стилістичні рівноцінні заміни слів у тексті перекладу, є можливість максимально повно передати весь зміст вихідного тексту.

Художній переклад має двоїсту природу: з одного боку він є продуктом міжлітературної комунікації, але в той же час він багато в чому обумовлює і визначає її. Переклад виконує дві основні функції: інформативну (посередницьку) і творчу. Традиційно вважалося, що основною функцією перекладу є посередницька функція, оскільки теорія художнього перекладу не виходила за рамки національно-літературного процесу, або розуміла національно-літературний процес надто прагматично, а значить однобоко [17, с. 14]. До перекладу ставилися вимоги найадекватнішої передачі іншонаціональних цінностей, тотожності перекладу до оригіналу, існувала дилема перекладу «правильного і некрасивого» та «вільного і красивого».

Для перекладу образного засобу необхідно визначити його інформаційний зміст, його семантичну структуру. У теорії перекладу важливу роль відіграє порівняльне визначення обсягу образної інформації оригіналу й перекладу. Аналіз образної інформації варто проводити на рівні мови, визначаючи й порівнюючи постійно закріплені за словом обсяг і зміст образної інформації.

«Нове» значення, яке за допомогою образного засобу виникає у контексті, є елементом його семантичної структури. Цьому елементу у цій же мові звичайно відповідає слово або висловлювання в прямому значенні, що використовується при тлумаченні образу. У випадку, коли не знайдена компенсація образу й неможлива його передача, передається тільки понятійний зміст образу [1, с. 86].

### **1.3.1. Засоби відтворення психологізму образів у перекладі роману**

Психологізм персонажу є центральним елементом усієї зображальної системи художніх образів, які розглядають у сучасній лінгвістиці при дослідженні художнього тексту, зокрема роману трагедійного змісту, через детальний аналіз лінгвістичних засобів та у зв'язку з теорією мовної комунікації такі мовознавці, як А. Бевзенко, Н. Бойко, М. Братусь, Л. Голоюх, Ю. Карпенко та ін. Підґрунтя для лінгвістичного

аналізу художніх творів заклали видатні науковці О. Потебня, Л. Булаховський та ін. О. Потебня вважав, що естетико-стилістичний аналіз художніх текстів є першим шаблем загального дослідження літературної мови [59, с. 53].

Психологічний портрет персонажа трагедійного роману відрізняється різноманітним використанням лексико-стилістичних засобів. Вони виконують найрізноманітніші функції, допомагаючи автору показати особу з різних боків. Безумовно, будь-який портретний опис стає яскравішим, коли в ньому є тропи й фігури, які будуються на основі навмисного порушення загальномовних зв'язків, в результаті чого виникають яскраві у своїй неповторності образи. Практично всі дослідники художнього тексту, художнього дискурсу і портретних описів вказують на те, що головним серед стилістичних засобів є епітет [7, с. 136].

Як відомо, епітети, поряд з іншими художніми засобами, відбивають стан і рівень розвитку літературної мови певного періоду. Вони є тією ланкою, що поєднує у мовній свідомості письменника різні джерела літературної мови, її книжну та народнорозмовну основу, її виразний фольклорний компонент [11, с. 13].

Отже, епітет використовується як важливий художній засіб індивідуалізації й типізації та оцінки зображуваних явищ. Він створює широкі можливості індивідуально-авторського відтворення дійсності. Художні означення різноманітної семантики увиразнюють портрети персонажів. Оцінні характеристики подано передусім через мову автора, зрідка – персонажу.

Епітети є тим традиційним засобом, який найвиразніше передає особливості індивідуального стилю письменника, характеризує стиль літературного напрямку та художньої мови відповідного періоду [22, с. 108]. Епітети предметно-візуального сприйняття віддзеркалюють ті аспекти деталей зовнішності або одягу, які чітко сприймаються оком, епітети внутрішньо-психологічного сприйняття насичують портретний опис психологічним змістом і оцінним звучанням. Епітети предметно-візуального сприйняття, залежно від того, які аспекти деталей зовнішності й одягу персонажів вони відбивають, поділяються на епітети форми/розміру, епітети кольору, епітети властивостей [26, с. 109]. У певному контексті епітети форми, кольору і властивостей можуть виявляти прихований, незвичайний компонент свого значення,

що стає основою нових образів. Вони можуть відбивати психологічний стан і соціальний статус.

У визначеннях епітета, наявних у довідкових та теоретичних джерелах [1, с. 290], підкреслюється його виразність, емоційність, експресивність, суб'єктивність та контекстна залежність (синсемантичність). Однак, незважаючи на те, що епітет має давню традицію вивчення [1, с. 293] та вважається ключовим тропом у лінгвопоетиці й лінгвостилістиці («історія епітета є історією поетичного стилю»), сучасна практична стилістика повинна передусім бути технікою епітета, до цієї пори немає єдності у поглядах на його сутнісні характеристики. Застосування інтегративного дозволяє уникнути суперечностей щодо природи та типології епітета: за такого підходу його мовні та мовленнєві властивості розглядається разом з ментальними основами та комунікативною функцією.

Дуже важливим засобом у створенні психологічного опису персонажу роману трагедійного змісту є метафора. Вона допомагає відтворити образ героя, даний не досвідом, а інтуїтивним відчуттям. Метафору можна позначити як передачу значення відчуттів, які не передаються шляхом раціонального зв'язку [63, с. 38]. Мовна метафора «походить» із конкретного контексту й завжди пов'язана з ним. Вона народжується й існує в ньому, розпадаючись разом з ним, оскільки конотативні ознаки слугують мотивом для переосмислення словесного значення, фокусуються тільки в рамках даного лексичного набору (у межах речення або цілого тексту). Такі конотації відображають звичайно індивідуальне, а не колективне бачення світу, тому вони суб'єктивні і випадкові щодо загального знання. Але й мовна метафора не цілком довільна. Здатність слова відобразити новий зміст закладена в його семантичному наповненні: чим «природніше» узгоджується мотив переосмислення зі смисловим змістом слова, тим прозоріше метафора й тим яскравіше її ефект [63, с. 30].

Метафоризація значення може відбуватися в межах однієї функціональної категорії слів або супроводжуватися синтаксичним зсувом. Метафора, яка не виходить за межі конкретної лексики, використовується з метою номінації. Вторинна для метафори функція служить технічним прийомом утворення назв

предметів («білок ока», «ніжка стола»). Номінативна метафора часто породжує омоніми. Метафоризація значення означальних слів полягає у виділенні в об'єкті ознак, які властиві іншому класу предметів (порівняйте «тупий ніж» і «тупий біль»). Тут метафора служить джерелом полісемії слова. Образна метафора вводить у мову синоніми [63, с. 127].

Основна властивість метафоричних засобів (так само як і метафори) – їх образність, орієнтація на адресата: на його здатність розгадати метафору не тільки інтелектуально, але й оцінюючи те, що позначає образ, який лежить в основі. Метафорично-образні засоби виконують естетичну функцію, яка полягає в утворенні ірраціонального, але все-таки припустимого сполучення. Такі сполучення створюють психологічну напругу реципієнта, а розгадка самої метафори приводить до естетичного ефекту – насолоди чи відрази [1, с. 77].

Метафора (й інші тропи) використовується там, де усвідомлюється необхідність вираження прагматично-модального аспекту комунікації, де присутня установка адресанта мовлення на певний ілюктивний ефект. Метафора використовує подібність з метою створення експресивного ефекту, розрахованого більше на оцінку, ніж на образне сприйняття об'єкта, оскільки «традиційно вичленені, експресивно забарвлені значення слів і виразів несуть у собі сигнали, що визначаються у діапазоні схвалення/несхвалення при домінації в ньому суб'єктивно-емотивного спектра» [63, с. 55].

Крім вищезгаданих засобів, які використовують автори трагедійних романів, також застосовуються такі тропи, як гіпербола та алюзія. Гіпербола – це різновид тропу, що полягає в надмірному перебільшенні характерних властивостей чи ознак певного предмета, явища або дії. Вона часто присутня у повсякденному усному мовленні, у фантастичних та поетичних творах, але не у наукових текстах, де насамперед важлива точність [93, с. 148].

Для гіперболічного відображення реальності характерне вираження реального через нереальне. В основі метафоричної гіперболи часто полягає фантастичний образ. Зустрічаються три види протиріччя, що можуть міститися у метафоричному переосмисленні. Логічне протиріччя спостерігається в гіперболах типу: *to beg a*



*thousand pardons*. Безпосереднє протиріччя полягає в тому, що поняттю приписують ознаку, не властиву йому (*scared to death*). Абсурдне протиріччя спостерігається при об'єднанні ознак з різних областей, що робить абсурдним саме поняття (*to give the world to see him*).

Алюзія тлумачиться як натяк, що виникає внаслідок посилення адресанта при породженні тексту за допомогою того чи іншого знака на певний культурний денотат [93, с. 137]. Алюзія у сучасній англійській мові є моделлю породження нових значень і виконує смислоформуючу функцію. Джерело комунікативно-прагматичного потенціалу алюзії становить ілюкція, мета тексту, або ілюкція/перлюкція прецедентного феномена. Реалізації комунікативно-прагматичного потенціалу алюзії сприяють регулятивні та оцінні концепти, актуалізовані прецедентними текстами, маркерами алюзії чи її трансформантами [1, с. 95].

### **1.3.2. Збереження трагедійних мотивів сюжету роману в процесі перекладу**

Переклад засобів зображення трагедійного в романі ускладнений високою змістовною навантаженістю, тож перекладачу, зазвичай, доводиться створювати опис українською мовою наново, а не відтворювати її з англійської мови. Якби переклад засобу був дослівним, то він не відображав би всі глибини художнього твору, а іноді й загальний зміст. Необхідно зауважити, що часто переклад деяких деталей опису трагедійного персонажу може не співпадати з оригіналом, основне правило полягає у тому, щоб для носіїв мови перекладу створювався такий же образ героя, що і для носіїв мови тексту оригіналу [6, с. 82].

Тому, переклад психологічних описів персонажів трагедійного роману має бути всебічно осмисленим з точки зору оригіналу, тут вже не обійдеться тільки знанням іноземної мови, тут необхідні особливе чуття, майстерність – уміння відчувати мовні форми, гру слів та вміти передавати художній образ. Однак серед перекладачів існують різноманітні думки з приводу передачі духу твору. Одні вважають, що важливим є відповідність перекладу духу рідної мови, інші, навпаки, наполягають на тому, що читача необхідно привчати сприймати чуже мислення та культуру [22, с. 160].

Інша проблема перекладу трагедійного змісту роману є співвідношення контексту автора і контексту перекладача. У художньому перекладі контекст останнього дуже наближається до контексту першого. Критерієм співпадання, або, навпаки, розходження обох контекстів є міра співвідношення даних дійсності і даних, взятих з літератури. Письменник іде від дійсності і свого сприйняття її до закріпленого словами образу. Іншими словами, якщо переважають дані дійсності, то йдеться про авторську діяльність. Перекладач іде від існуючого тексту і відтворюваної в уяві дійсності через її «вторинне», «наведене» сприйняття до нового образного втілення, закріпленого в тексті перекладу [7, с. 142]. Тобто, якщо переважають дані літературного походження, то йдеться про контекст перекладача.

Таким чином, художній переклад обумовлений не лише об'єктивними факторами (конкретно-історичним літературним каноном, нормативним обіходом), але й суб'єктивними (поетикою перекладача). Сучасна теорія художнього перекладу базується на ряді положень, головним з яких є те, що «при формальній неперекладності окремого мовного елемента першотвору може бути відтворена його естетична функція на основі змісту, і що передача функції при перекладі постійно вимагає зміни в формальному характері елемента, що є її носієм» [10, с. 34]. Основний принцип теорії художнього перекладу полягає в наступному: потрібно «розглядати кожне речення як частину цілого, передавати не тільки те, про що в ньому йдеться, але і працювати над створенням художнього образу, загального настрою, характеристики атмосфери, персонажів і т. д. Тут важливий і вибір окремого слова, і синтаксичної структури, й інших елементів» [4, с. 60].

Жоден переклад портретів не може бути абсолютно точним, оскільки сама мовна система літератури за своїми об'єктивними даними не може досконало передати зміст оригіналу, що неминуче призводить до втрати певного об'єму інформації. Тут також враховується особистість перекладача, який при відтворенні тексту обов'язково випустить щось із змісту, а також враховується його рівень зацікавленості передати усі особливості оригіналу [20, с. 73]. У художньому перекладі до усіх цих факторів домішується ще й особистість перекладача який, як уже зазначалося, у цій ситуації є більшою чи меншою мірою й автором. Опис

психологічного портрету персонажа не можна вирвати із стихії рідної мови і «пересадити» на новий ґрунт, він повинен народитися наново у новій мовній ситуації завдяки здібностям і талантові перекладача. Кожна деталь портрету, послуговуючись найтоншими асоціативними зв'язками, впливає на образне мислення носія цієї мови і витворює конкретно-чуттєвий образ. Закономірно, що при перекладі твору іншою мовою, в силу мовних розбіжностей, ці асоціативні деталі значною мірою руйнуються. Щоб портретний опис продовжував жити як мистецький витвір в новому мовному середовищі, перекладач повинен перейняти на себе функції автора і певною мірою повторити творчий процес його створення і наповнити твір новими асоціативними деталями портрету, які викликали б нові образи, властиві поданій мові [20, с. 103].

Наступна, співвідносна з попередньою, проблема перекладу трагедійного змісту та персонажів роману – проблема точності і вірності. Роман трагедійного змісту повинен перекладатися «не від звуку до звуку, не від слова до слова, не від фрази до фрази, а від ланки ідейно-образної структури оригіналу до відповідної ланки перекладу» [42, с. 46]. В описі персонажу чітко відображається ця перекладацька концепція. Не можна змінити один компонент, щоб це не вплинуло на загальну структуру портретного опису. Зміна одного компоненту обов'язково спричинює зміну усієї системи. Спроба відтворити у портретному описі усі конструктивні елементи неодмінно призведе до втрати гармонії портрету, отже необхідно визначити які елементи в даному описі є головними і відтворити їх з усією можливою точністю, не звертаючи, або звертаючи неістотно, увагу на інші.

Отже, переклад засобів відображення трагедійного змісту художнього твору ускладнений високою змістовною навантаженістю, тому він має бути всебічно осмисленим з точки зору оригіналу. У процесі перекладу таких засобів, перекладач повинен володіти певною майстерністю – умінням відчувати мовні форми, гру слів та найголовніше – вміння передавати художній образ. Вони характеризується образністю, виразністю і ґрунтується на поєднанні традиційного, буквального й ситуативного або фігурального номінативних планів, яке зумовлює позначення одного предмета, ознаки, явища найменування. Переклад описів трагедійного

персонажу ускладнений високою змістовною навантаженістю, тому перекладачу доводиться створювати новий образ українською мовою, а не відтворювати його з англійської мови. При перекладі твору, в силу мовних розбіжностей, ці асоціативні деталі значною мірою руйнуються. Щоб психологічний портрет твору повністю зберігся в новому мовному середовищі, перекладач повинен перейняти на себе функції автора і певною мірою повторити творчий процес його створення і наповнити твір новими асоціативними деталями портрету, які будуть зрозумілими читачами мови перекладу.

## РОЗДІЛ 2

### МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ТРАГЕДІЙНОГО ЗМІСТУ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

#### 2.1. Етапи становлення трагедійності в художній літературі

На сьогоднішній день немає повного дослідження, присвяченого проблемі трагедійного в літературі. У нашому дослідженні ми спробуємо провести цілісний аналіз процесу формування та розвитку трагедійного в літературі ХХ століття. Вивчення еволюції трагедійного дозволило розглянути літературне явище трагедійного і весь історико-літературний процес в органічній єдності історичних і теоретичних аспектів.

Якщо розглядати першопричини трагедійного, то варто оцінювати трагедію в її піднесеному характері з урахуванням об'єктивних соціальних законів розвитку і збереження людського суспільства. Аристотелівське розуміння трагедійного досі залишається актуальним. «Аристотель мав на увазі, що трагедійність – це не примирення, чи не умиротворення, а саме очищення, звільнення людини від низьких пристрастей і почуттів, а тому піднесення, моральне звеличення людини» [4, с. 92].

Трагічна тема не може бути вилучена з літератури або штучно зведена до мінімуму. Вона широка і різноманітна. Охарактеризуємо трагедійність у призмі ХХ століття, адже матеріал дослідження є здобутком саме цієї епохи. Сам по собі насичений трагічними подіями, переворотами, революціями, катастрофами і катаклізмами ХХ століття підштовхнуло письменників до відображення трагедійного, сформувавши його форми. У трагедійному об'єднується суспільне і приватне, об'єктивне і суб'єктивне, родове й індивідуальне, закономірне і випадкове. За визначенням Ю. Борева, «трагедія – одна з вершин поетичної творчості, найбільш філософський жанр мистецтва, що представляє собою глибоке відображення духу часу» [14, с. 103].

У нашій роботі розглядається проблема трагедійного на основі аналізу роману літератури ХХ століття. Ми будемо ґрунтуватися на тому, що сутність трагедійного в літературі становить протиріччя між значними громадськими та особистими

інтересами і цілями, які послідовно відстоюють герої художніх творів, і практичною неможливістю їх здійснення в зіткненні з зовнішніми силами (громадськими та природними), що призводить до тяжких внутрішніх переживань, болісних страждань або загибелі цих героїв. При цьому протиборчі сили можуть виступати і як зовнішні по відношенню один до одного, і як зіткнення різних переживань у характері окремої особистості. У будь-якому випадку трагедійний конфлікт має нерозв'язний характер. Це закладено вже в самій суті трагедійного конфлікту – в неможливості здійснення тих інтересів і цілей, які наполегливо намагається здійснити герой.

У 1930-ті роки, в період формування теорії соціалістичного реалізму в літературознавстві та літературній критиці, довгий час переважала думка, що в теоретичному осмисленні категорія трагедійного опинилася поза «літературним полем», але в літературній критиці ще зберігалася «оптимістична трагедія» як єдина форма трагедії. У літературі взагалі не повинно бути місця для трагічних ситуацій [53, с. 27], тому було створено нове поняття «оптимістична трагедія». Головне, як скаже згодом Б. Пастернак, «щоб гарненько личко вийшло» [55, с. 28]. Фінал «оптимістичної трагедії» (у разі загибелі героїв) повинен був неминуче викликати в пам'яті знайоме: «помреш недаремно: справа гідна, коли під нею струмує кров» [55, с. 29].

З 1920-30-х років трагедія і трагедійність стають мішенню для тотального знищення. Однак історії було дано зробити над мистецтвом невидиму і непомітну для звичайного ока підміну: про необхідність трагедійного мистецтва критика заговорила несподівано голосно. «Сьогодні ми знаходимо пояснення цьому дивовижному феномену. Трагедію в 30-ті роки підмінили героїчною драмою. Відбулася зворотна еволюція. Новий театр, а поруч з ним і література, і живопис, і музика вставали під один прапор – «прапор соціального оптимізму» [21, с. 32].

В період «теорії безконфліктності» (1940-50-ті роки) високохудожні твори мистецтва соціалістичного реалізму з трагічним змістом явно недооцінювалися. Реальні життєві трагічні конфлікти завуальовувались, нерідко на перший план висувалися протиріччя уявні, надумані, які не мали реальної життєвої основи. А

категорія трагедійного і поняття трагедійний герой, трагічні обставини, трагедійний конфлікт, трагічна ситуація перебували поза сферою застосування. Всі трагічні ситуації у творах були зведені до конфліктів окремих особистостей, які трактувалися як побутові або як відображення політичної, соціальної несвідомості окремих героїв [24, с. 29].

Оцінюючи цю літературну епоху, дослідники пізніше ввели термін «боязнь трагедії», що характеризує ставлення окремих критиків до творів літератури з трагічним змістом (цей термін часто зустрічається в критичних роботах в 1960-ті роки). В якійсь мірі ця «боязнь трагедії» існувала до 1970-х років.

Звертаючись до реальних причин трагедійних ситуацій в суспільстві 1960-х років, І. Новак виділив чотири форми трагедійного конфлікту: трагізм, пов'язаний з соціальними явищами, історично минушими; трагізм особистих відносин; трагізм, що виявляється при зіткненні людини зі стихіями природи, і, нарешті, одвічний конфлікт життя і смерті [52, с. 199].

Насправді творів з трагічним змістом у 1970-х роках ставало все більше, і вони вимагали серйозного осмислення проблеми трагедійного. У 1980-90-ті роки в літературній критиці всі «симптоми» своєї «боязні трагедії» поступово зникли. З'явилися вагомні монографічні дослідження з проблем трагедійного.

У 1970-90-і роки сфери прояву трагедійного найчастіше переносилася письменниками зі сфери соціальної в сферу особистих, сімейних взаємин. Виникає ситуація інтравертності, коли герой має схильність шукати причини трагічних протиріч в самому собі. Йдуть глибинні пошуки не зовнішніх факторів, що призводять до життєвої трагедії персонажа, а внутрішніх переживань і особистих мотивів [52, с. 200].

Зміст й основні особливості трагедійних творів кожної епохи залежить в першу чергу від характеру і суті трагедійних колізій даної епохи, а також від глибини, гостроти й істинності розуміння письменниками життєвих протиріч свого часу [14, с. 103]. Трагедійність в кожному періоді розвитку літератури несе конкретну спрямованість і навантаження.

Пріоритетність різних аспектів трагедійного в різні часи дозволяє визначити базу, основу, на яких сформувалося трагедійність в літературі комі 1950-90- х років, адже досліджуваний роман І. Шоу був написаний у 1969 році.

Основоположним проявом трагедійного в літературі вищенаведеного періоду було відображення героїчного. Але якщо в перших творах трагічно показано лише пробудження спраги національної справедливості у окремих особистостей, то в подальших творах героїчне трагедійність постає як повстання мас.

Крім революційного героїчного письменники намагалися показати підйом народних мас історично, оголюючи глибинні корені героїчного, посилаючись на минуле народу і його перекази. Переінакшуючи і прив'язуючи до нової дійсності трагедійні моменти історії, письменники розкривали трагічність за допомогою романтичних героїв, передбачали неминучість нового світу, нового мислення, сприйняття, розуміння світу, нової, не ідеалізованої дійсності.

Героїчне трагедійність не втратило свого значення і в наступні періоди, особливо в період війн. Ця тема оспівана не тільки в літературі військових років, але і в творах післявоєнного періоду. Всі ці твори в тій чи іншій мірі стосуються подвигу народу в воєнне лихоліття, коли занадто дорого було заплачено за перемогу над ворогом. Відлуння військової трагедії і через роки не вщухають в пам'яті людей [28, с. 36].

Основним за значимістю і впливу є соціальне трагедійність. Процес формування самосвідомості людини, розвитку суспільства проходив в об'єктивних і суб'єктивних труднощах, викликаючи у письменників потребу відгукуватися на події в житті своїми творами.

Трагедійність соціальне багатоліке і складне. Письменників цікавлять і «білі плями історії», які пов'язані з періодами колективізації, індустріалізації, масових політичних репресій, і скутість «безконфліктного суспільства», найважчий перелом засад, що склалися століттями, особливо в такій складній галузі, як «моя» і «наша», які треба було переосмислити, перебудувати. Час невблаганно йде вперед, велике бачиться на відстані, а «колесо історії крутиться», і відкриваються все нові «білі плями», розкриваються заборонені колись теми. Тому соціальне трагедійність



присутнє в художніх творах на всіх історичних етапах. Питання «хто винен?», яке звучало на початку століття на сторінках творів письменників, знаходить ще більшу силу звучання в кінці століття. Не просто «хто винен?» запитують письменники, вони розкривають особливості цього трагедійного в новій складній його комбінації з героїчним, патріотичним, соціально-побутовим [28, с. 37].

У той же час в літературі 1990-х років існує цілий пласт творів, в яких трагічні колізії розвиваються найбільш повно без сцен страждань і загибелі героїв. Часом бувають ситуації, коли трагізм і гострі суперечності полягають в самих буденних і мирних подіях життя. Поступово виникають і проявляються протиріччя, які раніше не були основою для трагедійних конфліктів. Для автора важливий не тільки момент розкриття трагедійного світовідчуття людини, важливий моральний вплив, який спрямований на читача, емоції, викликані силою співчуття. Сучасні письменники різкіше і жорсткіше ставлять своїх героїв перед проблемою морального вибору.

У творах, що відбили трагічні долі людей в роки культу особи, показана боротьба людини за збереження свого «я». Не піддатися розпачу, не опуститися, не розгубити людських якостей, витерпіти і тим самим перемогти – ось заради чого виносять найтяжчі біди обмовлені, вигнані з товариства з клеймом ганьби морально бездоганні люди [40, с. 228].

Для письменників на сучасному етапі важливим моральним питанням стає взаємозв'язок людини і природи. Там, де виникає протистояння людини і природи, виникає суперечлива ситуація. Екологічне трагедійність – це все більш загострене протиріччя між людиною і природою, яке безповоротно руйнує родові зв'язки. Відбувається парадоксальна ситуація: якщо раніше людина боялася і страждала від нестримного натиску природи і стихійних лих, що дозволило свого часу досліднику І.Б. Новаку виділити окремий тип трагедійного конфлікту і визначити його як «зіткнення людини і явищ природи, які будуть непідвласні людям» [52, с. 220], то тепер в літературі і житті найчастіше основною причиною страждань стає природа, а потім і сама людина, як її невід'ємна частина. Для письменників конфлікт людини і природи – не тільки знищення лісів, забруднення річок і озер, луків, ріллі нафтою, варварське винищення тваринного світу, а й зміна моральних цінностей, руйнування

людської особистості. Конфлікт набуває загального соціально-історичного значення. Трагедія виходить за межі окремої особистості і охоплює загальнолюдські, глобальні проблеми. На сторінках творів народжується образ природи світового масштабу, порушується рівновага у взаємовідносинах людини і природи. Коли людина розриває незриму нитку, яка з'єднує її з природою, не виконуючи певного призначення, вона порушує природний світопорядок.

У досліджуваному романі І. Шоу «Багач, бідняк» автор спробував розкрити велике протистояння добра і зла, безсмертя і вічності світлого, доброго в найтрагічніші моменти життя, навіть в моменти «пострілу в упор». У своєму творі письменник не тільки показує всі види трагедійного, не тільки простежує трагедійність кожного періоду життя покоління людей двадцятого століття (дитинство, отроцтво, юність, зрілість, старість героя). Письменник пропонує нам свою сповідь, виносячи на суд громадськості свої роздуми, наскільки він впорався з головним завданням – вести, надихати, виховувати читача, доносити до нього істину. У цьому своєму покаянні, у всіх скоєних ним і його поколінням гріхах, він виносить вирок і герою, і собі.

Дослідження духовного світу героїв показало, що вони часто потрапляють в трагічні ситуації в той момент, коли в суспільстві йде напружена, непримиренна боротьба старого з новим. Цим породжувалася трагедія людей, які не зуміли знайти правильну дорогу, людей, чия свідомість спотворена світом власності. Герой гинув в силу того, що не міг подолати непереборні для нього протиріччя.

Гармонійне поєднання національного і загальнолюдського, зміст нашої дійсності вимагає від авторів, що створюють художні твори, новаторських пошуків трагічних форм в літературі. Природа трагедійного конфлікту, мотиви і причини трагічних колізій змінилися, змінився трагедійний герой.

Об'єктивні обставини трагічно перетворюють життя, долю людини, всього навколишнього світу, вони можуть все розтоптати і зруйнувати. Але головне трагедійність закладено в самій людині, в тому, наскільки вона зуміє в собі виявити і зрозуміти добро і зло, світло і темряву, чисте і темне. Чи залишиться вона без роду і без племені, безслідно зникне або буде яскравою крапкою в родовому знаку своєї

сім'ї, свого народу, своєї землі. У цьому значенні трагедійного як найважливішої стихії, яка визначає всю суть людини, письменник піднімає роль трагедійного в житті всіх поколінь людей, всього людства, що є первинною метою автора. «Трагізм – це страждання, поєднане з порушенням справедливості, прийнятої нами як загальний закон. Порушення морального закону створює трагічну ситуацію» [4, с. 78].

Слід зазначити, що трагедійність – лише один прояв долі людини, яка реалізується за певних, «екстремальних» обставин. Трагічні ситуації і колізії мають свої об'єктивні причини: пережитки минулого у свідомості і психології людей, війна і її наслідки, драматичні життєві обставини в наші дні і відповідні небажані психологічні чинники в людській поведінці, діях, міжособистісних відносинах. Трагічні суперечності, що виникають в процесі розвитку суспільства, мають в кінцевому рахунку не випадковий, а соціально-історичний характер. Вони проявляються у вчинках і моральному світі людей, прирікаючи їх на страждання, іноді на смерть. Відтворюючи трагічні конфлікти, письменники підсилюють в своїх творах болісні переживання своїх героїв і нагнітають важкі події в їх житті, розкриваючи тим самим своє розуміння трагічних протиріч життя.

Отже, ХХ століття підштовхнуло письменників до відображення трагедійного, сформувавши його форми, адже воно було насичене трагічними подіями, переворотами, революціями, катастрофами і катаклізмами. Суть трагедійного конфлікту – в неможливості здійснення тих інтересів і цілей, які наполегливо намагається здійснити герой. Було виділено кілька етапів формування трагедійного в ХХ столітті. З 1920-30-х років трагедія і трагедійність стають мішенню для тотального знищення; у цей період їх підмінили героїчною драмою. У період «теорії безконфліктності» (1940-50-ті роки) всі трагічні ситуації у творах були зведені до конфліктів окремих особистостей, які трактувалися як побутові або як відображення політичної, соціальної несвідомості окремих героїв. У 1970-90-і роки сфери прояву трагедійного найчастіше переносилася письменниками зі сфери соціальної в сферу особистих, сімейних взаємин. Виникає ситуація інтравертності, коли герой має схильність шукати причини трагічних протиріч в самому собі. Для письменників на

сучасному етапі важливим моральним питанням стає екологічне трагедійність – загострене протиріччя між людиною і природою, яке безповоротно руйнує родові зв'язки.

## **2.2. Сучасні аспекти дослідження художніх романів**

На вивчення художнього тексту в наш час сильно впливає так звана антропоцентрична наукова парадигма, що склалася в кінці ХХ – на початку ХХІ століття. Така парадигма «поставила нові завдання в дослідженні мови», що, в свою чергу, зумовило утворення «нових методик її опису, нових підходів при аналізі її одиниць, категорій, правил» [7, с. 6]. Антропоцентричний підхід до мови розширив сферу лінгвістичних досліджень. Сформувалося кілька когнітивно-орієнтованих напрямків в лінгвістиці, а саме: власне когнітивна лінгвістика, психолінгвістика, етнолінгвістика, лінгвокультурологія та прагмалінгвістика. Антропоцентричність досліджень полягає в тому, що вивчення мовних процесів «виникає в нерозривному зв'язку з потребами комунікативної діяльності і передбачає врахування людського фактора, коли суб'єкт мовлення і її реципієнт включаються в опис мовних механізмів» [7, с. 152]. В цілому антропоцентричний підхід пов'язаний з інтерпретацією тексту в аспекті його породження (позиція автора) і сприйняття (позиція читача), а також його впливу на читача. Розвиток антропоцентричного підходу до тексту в кінці ХХ століття посилює увагу до мовної особистості читача і його пізнавальної діяльності, організованої засобами тексту.

Як відомо, в художньому тексті використовуються мовні засоби різних функціональних стилів. Принциповим є той факт, що в художніх текстах ці засоби виступають не у властивій їм функції, а в зміненій – естетичній функції, що дає змогу вважати їх засобами словесної образності. Кожен мовний засіб в художньому тексті мотивовано змістом, і в своїй сукупності вони виконують естетичну функцію. У зв'язку з цим безсумнівної уваги заслуговує вивчення специфіки кодування інформації в різних літературних піджанрах. Актуальним представляється також

дослідження інших функцій художнього тексту, наприклад, філософської та історичної функцій [17, с. 8].

У рамках нашого дослідження слід звернути увагу і на той факт, що існують два способи ведення оповіді, а саме: пряме зображення дійових осіб в авторській мові й опосередковане зображення дійових осіб, яке, хоча і має елементи вираження в авторській мові (аукторіальний спосіб), але розвивається перш за все в системі способів передачі мови персонажів. У другому випадку спостерігається опосередковане, тобто непряме зображення дійових осіб і подій, тому розповідь є суб'єктивним або персоніфікованим. Таке оповідання може передаватися способами прямої, непрямой мови, а також їх змішаними формами [26, с. 103].

У художніх текстах використовується художній метод зображення дійсності, який відтворює навколишній світ в формах самого життя. Внаслідок розбіжності мовця і його суб'єкта художня мова виявляється багат шаровою, поліфонічною (мова автора, мова дійових осіб, внутрішня мова й ін.). Крім того, специфіка художнього тексту полягає в тому, що автор відповідно до свого художнього задуму не тільки забезпечує читачеві нове пізнання світу, а й передає своє ставлення до зображуваного.

У другій половині ХХ століття збільшується інтерес лінгвістів до вивчення тексту, де особливий інтерес викликають питання розкриття ресурсів трансформації значення в знакових макроутвореннях. Текст отримує статус поняття, ключового для домінуючих наукових парадигм, і потрапляє в поле зору багатьох наук. Деякі з них утворились у період сучасності, інші – вивчають текст протягом не одного століття. Розуміння тексту в рамках цих наук визначається їх специфікою. Уже в етимології терміна «текст» простежується його значимість для текстології, герменевтики і поетики. Текстологія вивчає рукописні і друковані тексти, призначені для видання та інтерпретації, тобто має справу з розшифровкою, датуванням і атрибуцією тексту [39, с. 90]. Герменевтика прагне до розуміння сенсів, які переховуються за очевидними смислами, до розгляду художнього твору в його абсолютній художній цінності і, в кінцевому рахунку, до розуміння автора, який вклав сенс в текст. Поетика досліджує організацію тексту, його структуру і

композицію, вивчає систему засобів вираження з точки зору їх естетичного потенціалу. Семіотика вивчає будову та функціонування знакових систем, що зберігають і передають інформацію в різних сферах: суспільство, природа чи людина (її організм, мислення і психіка) [39, с. 163].

Риторика вивчає способи побудови художньо-виразної мови. Прагматика розглядає будь-яке висловлювання, в тому числі і складне висловлювання – текст, - як цілеспрямовану соціальну дію адресата, формує свій комунікативний намір відповідно до ситуації спілкування, із загальною стратегією мовної поведінки і тактиками взаємодії з адресатом. Стилістика досліджує принципи й ефект вибору і використання мовних засобів передачі думок і емоцій в різних умовах спілкування. Проблеми «людини в мові» вирішує лінгвостилістика, що визначає стилістичні параметри як предметні зображально-виразні якості мови. Лінгвістика тексту вивчає, з одного боку, текст як самостійний предмет лінгвістичного аналізу, з іншого боку, лінгвістику тексту розглядають як частину теорії тексту, тобто вужче [48, с. 197].

Головним завданням теорії тексту є вивчення будь-яких знакових послідовностей, а саме зв'язності і цілісності текстів; аналіз функціонування і співвідношення компонентів тексту як знаків; виявлення явних і неявних текстових смислів; опис авторського ставлення до змісту тексту і розкриття авторських намірів; осмислення ролі понятійних категорій в тексті. Лінгвістика тексту вивчає закони побудови зв'язного тексту і базові, сутнісні функції тексту. Крім опису текстових категорій і міжфразових зв'язків вона займається комунікативною та лінгвістичною типологіями тексту, визначає одиниці тексту, виявляє якісну своєрідність функціонування мовних одиниць в тексті як «системи вищого рангу». Увага, яка приділяється проблемі тексту, багато в чому зумовлюється інтересом до людської комунікації, зв'язного мовлення і цілого мовного твору [50, с. 28].

Сучасна лінгвістика тексту віддає перевагу комунікативним і когнітивним методам дослідження художнього роману. Це наочно представлено в дослідженнях синтаксису тексту. Так, Г. А. Вейхман, досліджуючи об'єктивні визначення речення та інших синтаксичних одиниць тексту, вважає, що вони допоможуть «краще

зрозуміти механізм реалізації головної функції мови – комунікативної» [20, с. 556]. І.В. Величко досліджує антропогенні можливості речення як синтаксичного найменування в художньому романі [24]. А. П. Бреєва досліджує використання художніх текстів як джерело прикладів для дискурсивних досліджень. Автор вважає, що певні жанри художньої літератури є можливим джерелом прикладів для дослідження дискурсу, особливо дискурсу особистих, інтимних бесід. Один з них – художній роман, що має ряд особливостей, таких як велика кількість діалогів між персонажами, а також докладний опис не тільки вчинків, але думок і почуттів персонажів [18].

Особлива увага в дослідженнях приділяється лінгвокультурному аналізу тексту, особливостям менталітету того чи іншого народу, пов'язаних з історією та які мають відображення в мові. У лінгвокультурному аспекті домінують поняття «концептосфера», «культурний концепт», «прецедентний текст», «прецедентний феномен». Також лінгвісти активно займаються проблемою понятійно-термінологічного поля лінгвокультурної концептології.

Багато робіт можна зустріти щодо проблем функціонування лексичних одиниць. У роботах Е. В. Зарецького, Т. Н. Мамонтової інтенсивно досліджується іншомовна лексика в сучасних англійських художніх текстах [32; 45]. У семантичному термінотворенні, розглянутому з когнітивної точки зору, одне з провідних місць займає метафоричне терміноутворення, тобто утворення термінів на основі метафоричного перенесення нетермінологічного значення [103].

Перехід до комунікативної моделі представлення тексту передбачає зв'язок сучасної лінгвістики тексту з прагмалінгвістикою, психолінгвістикою, соціолінгвістикою, когнітологією, риторикою і літературознавством, що передбачає її міждисциплінарний характер. Найбільш традиційним з перерахованих наук є зв'язок з літературознавством. Зображуючи естетичну функцію мови як головного елемента літератури, лінгвісти давно і продуктивно використовують поняття «сюжет», «тема», «мотив», «композиція», «архітоніка», «хронотоп» та інше. Всі ці поняття, як правило, наповнюються лінгвістичним змістом, що сприяє їх уточненню та осмисленню проблем тексту в цілому.

У лінгвістиці можна зустріти дослідження, присвячені композиції художнього твору. Так, розглядається семасіологічна функція композиції художнього твору, суб'єктно-об'єктні відносини як предмет авторської рефлексії в прозі. Активно досліджується питання про навколишню дійсність. Аналіз образу світу, зображеного в мові, спирається на національну специфіку понять, особливе місце серед яких займає їх художнє переосмислення в текстах. Художній роман може досить об'єктивно відтворювати життєві реалії. Це пояснюється його багаторівневістю, а також тим, що художній твір включено в сприйняття, яке в значній мірі визначається рівнем розвитку, літературним смаком, досвідом, світоглядом, характером, віком читача. Художній текст відображає дійсність в словесних образах. Так, В. Н. Левіна розглядає особливості пейзажних одиниць в художніх і наукових текстах. Вона вважає, що наявність в тексті пейзажу створює додатковий пласт інформації, яка впливає на сприйняття змісту і його форму вираження, як в художньому, так і в науковому текстах, але має різний обсяг цієї інформації і форму вираження [44, с. 574].

Актуальними є дослідження в аспекті семантики художнього тексту, для опису якої можуть використовуватися різні види сем. Сема може дорівнювати лексемі або виступати пресупозицією в тексті, яка, в свою чергу, може відображати як змістовно-фактичну, так і змістовно-підтекстову інформацію. Семи виконують функцію зв'язності тексту, можуть бути присутніми експліцитно або імпліцитно в різних частинах тексту. Крім того, в семантику тексту входять оцінні й емотивні компоненти. Так, Л. А. Петрова розкриває специфіку лінійно-вербального простору в сатиричному художньому тексті з позиції лінгвокогнітивного підходу [56, с. 224], О.В. Ємельянова вивчає жанрову зумовленість просторово-часової організації художнього тексту [31, с. 104].

Сучасна прагмалінгвістика, що затвердила себе як розділ мовознавства, відкриває нові горизонти для дослідження мовних явищ різних рівнів. Текст, як одиниця, яка реалізує в собі повідомлення, тобто те, що передається в ході мовного акту, виділяється в самостійний об'єкт дослідження прагмалінгвістики. І тут спостерігається кілька підходів до вивчення тексту. Одним із цих підходів є



вивчення процесу виникнення і сприйняття тексту в ході комунікації. Текст розглядається як складова ланка ланцюжка мовленнєвої діяльності мовця і слухача. Художній текст в прагмалінгвістиці розглядається і з іншої точки зору. Так, Б.Ю. Норман, займаючись вивченням синтаксису мовної діяльності, говорить про процес втілення сенсу в текст з боку мовця і про зворотний процес втілення тексту в сенс для слухача. Ці процеси відбуваються одночасно і паралельно пов'язані між собою. Причому акцент робиться на самоконтроль мовця з позиції оцінки того, що він говорить, з урахуванням необхідних корекцій і поправок [47, с. 111].

Аналіз художнього тексту як розгляд його художньої специфіки є самостійною літературознавчою дисципліною. Мета літературознавчого аналізу художнього тексту полягає в розвитку стилістичної грамотності письменника, прищеплення йому навичок адекватного оцінювання літературних якостей тексту, а також у формуванні знання про сучасні загальнотеоретичні проблеми, що стосуються питання стилістичної теорії, у розвитку умінь і навичок самостійної науково-дослідної роботи. У зв'язку з цим читачу доцільно розуміти закономірності літературного процесу, художнє значення літературного твору у зв'язку з суспільною ситуацією і культурою епохи письменника; виробити у читача навички та вміння науково обґрунтованого тлумачення художнього тексту, його аналізу з урахуванням не тільки стилістичних фігур, а й мовних засобів різних рівнів, які несуть як основну, так і додаткову інформацію логічного, емоційного й оцінного характеру; читач повинен інтерпретувати художній текст як єдність форми і змісту.

У цілому аналіз художнього тексту є самостійною областю літературознавчого пізнання. Методологію літературознавчого аналізу, принципи і прийоми аналітичної роботи доцільно безпосередньо засновувати на практичному матеріалі, оскільки естетичні критерії в різні епохи мінливі. Безумовно, аналітична практика має теоретичну підставу.

На парадоксальність аналізу художнього тексту звертає увагу В. Н. Телія, який підкреслює, що «літературознавець, аналізує текст художнього твору, неминуче опиняється в парадоксальній ситуації: наука перед обличчям мистецтва» [65, с. 137]. Сенс пізнаваних явищ встановлюється за допомогою інтерпретації як одного з

модусів науковості (такі модуси, як систематизація, ідентифікація, пояснення та ін.). Безумовно, важко встановити ідентичні прочитання одного і того ж художнього тексту. При цьому аналізу може піддаватися і будь-який один фрагмент твору. Основними стратегіями аналізу художнього тексту є дескриптивна (описова) й ідентифікуюча (типологізація).

Художня діяльність звернена до ментальних (інтелектуально-психологічних) можливостей сприйняття тексту як знака з позиції внутрішнього зору, внутрішнього слуху і внутрішньої (недискурсивної) мови. Література виділяється серед інших видів мистецтва, оскільки користується готовою семіотичною системою - природною мовою людини. В рамках аналізу художнього тексту як наукової дисципліни досліджується його фабула, конструктивна основа: сюжет і композиція, глоси (архаїзми, варваризми, неологізми й ін.) як мовні характеристики тексту. Стилістичний рівень включає в себе художньо значущі лексику і синтаксис [82, с. 103].

Будь-який текст, в тому числі і художній, створюваний людиною, кодує за допомогою мовних засобів динаміку її думки. Але усвідомлення того факту, що мова як найтісніше пов'язана з культурою, взято за основу при формуванні нового наукового напрямку – лінгвокультурології, як самостійної наукової дисципліни, формування якої відноситься до 90-тих років ХХ ст. Слід звернути увагу на той факт, що, власне мова не є хранителем культури, незважаючи на її кумулятивну функцію як функцію накопичення і зберігання інформації. Одиницею мови є слово, завдання якого полягає в тому, щоб торкнутися в людській свідомості певних концептів, пробудити свідомість реципієнта, сприяти кодуванню і трансляції культури [24, с. 29].

Значення художніх текстів для процесу соціалізації і адаптації мовної особистості в суспільстві важко переоцінити. Результатом відповідної соціалізації – первинної (інкультурації) і / або вторинної (акультурації) – є засвоєння індивідом культурного простору. І якщо в процесі первинної соціалізації формується первинна мовна особистість з притаманними їй номінативними і дискурсивними стратегіями, то при вторинній соціалізації складається вторинна мовна особистість із

притаманними їй номінативними і дискурсивними стратегіями і особливими когнітивними структурами [10, с. 25]. Незнання сучасної національно-культурної специфіки на рівні художніх текстів, що відіграють значну роль в утвердженні та поширенні національних стереотипів в сучасному суспільстві, призводить до порушення процесу комунікації в цілому. У художніх текстах, на відміну від текстів, які використовуються в повсякденному житті членів соціуму, текстова дійсність «має креативну природу ... носить умовний, як правило, вигаданий характер» [9, с. 23].

Порівняльний метод дослідження перекладу художнього тексту базується на синхронії (тобто мовні явища досліджуються на даному етапі розвитку досліджуваних мов). З його допомогою можна встановити як розпізнавальні особливості мов, так і характеристики, властиві кожній мові окремо. Метою порівняльного дослідження мов є послідовне визначення контрастів і відмінностей різних мов. Даний метод являє собою набір процедур зіставлення будь-яких (не обов'язково споріднених) мов з метою виявлення подібності і відмінностей між ними. В результаті його застосування створюються порівняльні описи мов, наприклад зіставна фонетика мов, зіставна лексикологія російської та французької мов і т.п. Порівняльні описи мають не тільки наукове, а й прикладне значення, в тому числі для вдосконалення навчання нерідною мов [61, с. 112].

Згодом в лінгвістичних дослідженнях особливу значимість набули структурні методи дослідження, які використовуються для дослідження мовних одиниць в рамках конкретної мови: метод опозицій, метод дистрибутивного аналізу, метод компонентного аналізу, контекстуальний метод. На сучасному етапі розвитку лінгвістики з'явилися різного роду конструктивні і експериментальні методи лінгвістичних досліджень, серед яких семантико-когнітивні методи дослідження (наприклад, гіпотетико-дедуктивний метод, розроблений для лінгвістичних досліджень) і психолінгвістичні методи дослідження, що використовують асоціативний та інші експерименти [61, с. 175].

Таким чином, художній текст набуває статусу поняття, ключового для домінуючих наукових парадигм, і потрапляє у фокус уваги багатьох наук, який в

лінгвістиці розуміється як ієрархічна єдність вищого рангу, багатоаспектне і багатовимірне утворення, що сполучає характеристики системного об'єкта, складного знака та комунікативного цілого. До числа стратегій, що враховують складність тексту, можна віднести і вихід за межі мікролінгвістики в широкий міждисциплінарний контекст. В процесі функціонування в мові, художні одиниці інших рівнів набувають додаткових характеристик. Актуальними в лінгвістиці є комунікативні та когнітивні моделі представлення тексту. Активно про це свідчать дослідження синтаксису. Особливе місце в лінгвістиці займає лінгвокультурний підхід до вивчення художнього роману. У руслі цього підходу освоюються поняття «концептосфера», «культурний концепт», «прецедентний текст», «прецедентний феномен». Активно розробляється понятійно-термінологічне поле лінгвокультурної концептології.

### **2.3. Методи дослідження трагедійного змісту роману І. Шоу «Багач, бідняк»**

Кожне наукове дослідження вимагає певної методології його проведення, не виключенням є й перекладознавче дослідження. Метод – це сукупність прийомів або аналізів практичного або теоретичного пізнання дійсності [61, с. 29]. Іншими словами, метод – це підхід до досліджуваного матеріалу, його систематизація, теоретичне осмислення і практичне дослідження на основі теоретичних досліджень.

Прийнято розрізняти загальнонаукові методи і методи лінгвістичних досліджень. До загальнонаукових методів належать узагальнення, абстрагування, формалізація, аналіз, синтез [60, с. 258]. У лінгвістиці узагальнення, аналіз, синтез використовуються для реєстрації і опису мовних фактів, їх теоретичного узагальнення на основі методологічних положень.

Кожен з методів лінгвістичних досліджень характеризується цілями, системою понять і дослідницькими процедурами. При цьому методи змінюються в ході розвитку загальних поглядів на мову і в зв'язку з динамікою наукових напрямків.

Будучи лінгвістичною дисципліною, теорія перекладу широко використовує наступні методи дослідження інших розділів мовознавства: граматики, лексикології,

семасіології, стилістики, соціолінгвістики, психолінгвістики та ін. Для загальної теорії перекладу особливу важливість представляє поширення на її об'єкт мовознавчих постулатів про мову як знаряддя спілкування, про мову як систему і як сукупність мовних реалізацій, про двоплановість одиниць мови, про ставлення мови до логічних категорій та явищ реального світу [60, с. 109].

Переклад – це засіб забезпечити можливість спілкування (комунікації) між людьми, що говорять на різних мовах. Тому для теорії перекладу особливе значення мають дані комунікативної лінгвістики про особливості процесу мовної комунікації, специфіки прямих і непрямих мовних актів, про співвідношення вираженого і сенсу висловлення та тексту, вплив контексту і ситуації спілкування на розуміння тексту, інших факторів, що визначають комунікативну поведінку людини.

У процесі дослідження відтворення засобів створення трагедійності роману «Багач, бідняк» І. Шоу, нами було використано ряд методів дослідження. Із ряду загальнонаукових методів, нами було застосовано формалізацію, аналіз та системний підхід, індукцію та дедукцію.

Формалізація – відображення змістовного знання в знаково-символічному вигляді (формалізованою мовою). Остання створюється для точного вираження думок з метою виключення можливості для неоднозначного розуміння поняття. При формалізації міркування про об'єкти переносяться в площину оперування зі знаками (формулами), що пов'язано з побудовою штучних мов [61, с. 47].

Формалізація, таким чином, є узагальнення форм різних за змістом процесів, абстрагування цих форм від їх змісту. Вона уточнює зміст шляхом виявлення його форми і може здійснюватися з різним ступенем повноти. Все більше поглиблена формалізація змісту знання ніколи не досягає абсолютної повноти, бо ніколи не припиняється розвиток (зміна) предмета пізнання і знань про нього. Це означає, що формалізація внутрішньо обмежена у своїх можливостях.

Аналіз – реальне або уявне розділення об'єкта на складові частини і синтез – їх об'єднання в єдине органічне ціле, а не в механічний агрегат [61]. Результат синтезу – абсолютно нове утворення. Застосовуючи ці прийоми дослідження, слід мати на увазі, що, по-перше, аналіз не повинен упускати сенс мовної одиниці. У кожній

сфері знання є своя межа членування об'єкта, за яким ми переходимо в інший світ властивостей і закономірностей. По-друге, різновидом аналізу є також поділ класів одиниць на підкласи – їх класифікація та періодизація. По-третє, аналіз і синтез діалектично взаємопов'язані. У дослідженні аналіз застосовано для визначення основного змісту поняття «трагедійність» та його функціонування в художній літературі.

Системний підхід – сукупність загальнонаукових методологічних принципів (вимог), в основі яких полягає розгляд об'єктів як систем. До числа цих вимог відносяться:

а) виявлення залежності кожного елемента від його місця і функцій в системі з урахуванням того, що властивості цілісного не зводяться до властивостей його елементів;

б) аналіз того, наскільки поведінка системи обумовлена як особливостями її окремих елементів, так і властивостями її структури;

в) дослідження механізму взаємодії системи і середовища;

г) вивчення характеру ієрархічності, яка властива даній системі;

д) забезпечення всебічного багатоаспектного опису системи;

е) розгляд системи як динамічного цілісного утворення, що розвивається [61, с. 173].

Специфіка системного підходу визначається тим, що він орієнтує дослідження на розкриття цілісності об'єкта і забезпечують механізм виявлення різноманітних типів зв'язків складного об'єкта і зведення їх в єдину теоретичну картину.

Важливим поняттям системного підходу є поняття «самоорганізація». Таке поняття характеризує процес створення, відтворення або удосконалення організації складного, відкритого, динамічного зв'язку між елементами, які несуть імовірнісний характер. У сучасній науці самоорганізація є спеціальним предметом дослідження синергетики, загальнонаукової теорії самоорганізації, орієнтованої на пошук законів будь-якої природи – природних, соціальних, когнітивних (пізнавальних) [60, с. 52]. У нашому дослідженні, завдяки системному підходу, ми розглянули мову як

систему з певними когнітивними зв'язками, що допомогло глибше проаналізувати поняття «трагедійності» в літературі.

Всім відоме логічне протиставлення індуктивного і дедуктивного методів дослідження. В емпіричних науках, до яких входить і лінгвістика, це протиставлення пов'язано з протиріччям між природою досліджуваного об'єкта (сутністю) і наявними в розпорядженні дослідника емпіричним матеріалом (фактами). Мова як об'єкт лінгвістики не доступна досліднику в безпосередньому спостереженні. У розпорядженні вченого знаходяться лише опосередковані дані про мову, в якості яких виступають продукти мовної діяльності (мовні вирази). Збір усіх мовних фактів є нерозв'язним завданням і не може бути кінцевою метою дослідження, оскільки кількість одиничних фактів нескінченне. Факти необхідні досліднику лише як носії сутнісних властивостей мови, так як безліч фактів є обмеженими у доступі. Таким чином, метою лінгвістики є виявлення мовних явищ і опис нескінченної кількості спостережуваних фактів через звернення до цих явищ.

Процес наукового дослідження в такій ситуації може бути двонаправленим: від фактів до сутностей або від сутностей до фактів. Індуктивний метод організації наукового процесу полягає в зборі та документації конкретних явищ (фактів) з подальшим їх узагальненням і переходом від фактів суті, яка лежить в їх основі. Дедуктивний метод, навпаки, передбачає вивчення суті і перевірку її відповідності (або невідповідності) спостережуваних фактів [109]. У реальній лінгвістичній практиці застосування індуктивного або дедуктивного методу в чистому вигляді неможливо. Найбільш продуктивним є циклічне застосування дедуктивного та індуктивного методів: на початковій стадії дедуктивно висуваються деякі гіпотези про мовні явища, які потім індуктивно перевіряються в процесі емпіричної роботи зі спостережуваним мовним матеріалом та індуктивними узагальненнями. Це сприяло формуванню гіпотетико-дедуктивного методу.

Гіпотетико-дедуктивний метод аналізу слід розглядати першим, оскільки він є в дослідженні основним, що включає інші, більш приватні методики. Лінгвістичне дослідження має складатися зі збору фактичного мовного матеріалу, побудови гіпотези і перевірки її істинності на нові факти [109]. Під гіпотезою розуміється

прийом пізнавальної діяльності людини, особлива форма знання, припущення, яке пояснює спостережувані явища і яке, для того щоб стати науковою теорією, потребує перевірки і доказів [109].

В останні десятиліття досить широке поширення в лексикології отримав так званий компонентний аналіз, який виявляє безсумнівний зв'язок як з класичним методом вивчення лексики, особливо з його словниковим варіантом, так і з методом семантичних полів в численних його модифікаціях.

Сутність компонентного аналізу визначається рядом положень: по-перше, відповідно до досягнень сучасної лінгвістики постулюється, що значення слова – це складний феномен; по-друге, цей складний феномен можна розкласти на складові, для позначення яких використовуються різні терміни: компоненти значення (змісту), або семантичні компоненти, диференціальні елементи, фігури змісту, семантичні множники, диференціальні ознаки (проте більшість дослідників надають перевагу терміну сема); по-третє, членуванню слова на його семантичні множники має передувати розподіл значень за семантичними полями, виділення семантичних полів [57, с. 141]. Завдяки компонентному аналізу було визначено походження слова трагедійність, розглянувши його за семантичними показниками.

Першочерговими завданнями лінгвокультурологічного аналізу є уточнення методологічних передумов, розробка термінологічного апарату досліджуваного феномену, створення метамови лінгвокультурологічного аналізу. Об'єктом такого аналізу є дослідження взаємодії мови, яка є транслятором культурної інформації, культури з її установками і преференціями і людини, яка створює цю культуру, користуючись мовою [57, с. 49]. Такий метод дослідження дозволив нам виділити основні концептосфери «трагедійного» та простежити його функціонування в художньому романі.

Контекстуальний аналіз використовується для вивчення функціональної специфіки слів і їх значень, він являє собою аналіз тексту (фрагмента тексту, речення), в якому використано наведене слово, а також аналіз залежності значення слова від цього контексту [60, с. 141]. Метод контекстуального аналізу дав змогу визначити текстове оточення поняття трагедійності та його похідних.



Поглиблення знань про об'єкт науки веде до уточнення її предмета і, відповідно, до зміни наукового методу. Так, сучасне мовознавство прийшло до розгляду мови як процесу, який підпорядковується не абсолютним законам, які не мають винятків, а закономірностям непевного характеру. Нове розуміння мови і її функціонування в процесі мовного спілкування привело до появи нового описового методу. Вміщені в складі описового методу процедури дослідження допомагають виявити одиниці мови і системні відносини, в які вони вступають, а також дослідити не тільки якісні, а й кількісні їх властивості, а саме відносну частоту появи слів у мові взагалі та в певних умовах зокрема. Імовірнісні характеристики стали важливою частиною лексикологічних описів, досліджень в області стилістики та граматики. Вони також враховуються в діахронічних дослідженнях [60, с. 142]. Описовий метод в цьому дослідженні застосовується для опису поняття «трагедійного» в діахронії історичного розвитку літератури .

Важливим методом дослідження перекладу служить порівняльний аналіз, тобто аналіз форми та змісту тексту перекладу в зіставленні з формою і змістом оригіналу. Ці тексти являють собою об'єктивні факти, доступні для спостереження й аналізу. У процесі перекладу встановлюються певні відносини між двома текстами на різних мовах (текстом оригіналу і текстом перекладу). Зіставляючи такі тексти, можна розкрити внутрішній механізм перекладу, виявити еквівалентні одиниці, а також виявити зміни форми і змісту, що відбуваються при заміні одиниці оригіналу еквівалентною їй одиницею тексту перекладу. При цьому можливе порівняння двох або кількох перекладів одного і того ж оригіналу. Порівняльний аналіз перекладів дає можливість з'ясувати, як долаються типові труднощі перекладу, пов'язані зі специфікою кожної з мов, а також які елементи оригіналу залишаються не відтворені в перекладі. В результаті виходить опис «перекладацьких фактів», що надає картину реального процесу [61, с. 48].

Порівняльний аналіз перекладів як метод лінгвоперекладацького дослідження ґрунтується на припущенні, що сукупність інтерпретацій, виконуваних в певний хронологічний період, може розглядатися як результат оптимального вирішення всього комплексу перекладацьких проблем на даному рівні розвитку теорії та

практики перекладу. Застосування методу порівняльного аналізу перекладів впливає на результат процесу перекладу, що відображає його сутність. Кожен переклад суб'єктивний у тому сенсі, в якому суб'єктивний будь-який відрізок мовлення, який є результатом акту мовлення окремої особи [61, с. 59]. Вибір варіанту перекладу певною мірою залежить від кваліфікації та індивідуальних здібностей перекладача. Однак суб'єктивність перекладу обмежена необхідністю відтворити якомога повніше зміст тексту оригіналу, а можливість такого відтворення залежить від об'єктивно існуючих і не залежних від перекладача відносин між системами і особливостями функціонування двох мов. Таким чином, переклад являє собою суб'єктивну реалізацію перекладачем об'єктивних відносин. Суб'єктивність перекладу не є перешкодою для об'єктивного наукового аналізу, подібно до того як суб'єктивність відрізків мовлення не перешкоджає вилученню з них об'єктивних фактів про систему тієї чи іншої мови. В окремих перекладах можуть зустрічатися помилки, які спотворюють дійсний характер перекладацьких зв'язків між відповідними одиницями оригіналу і перекладу, але при достатньому обсязі досліджуваного матеріалу такі помилки легко виявляються і усуваються [60, с. 37].

Порівняльне вивчення перекладів дає можливість отримувати інформацію про корелятивність окремих елементів оригіналу та перекладу, обумовленої як відносинами між мовами, які беруть участь в перекладі, так і екстралінгвістичними чинниками, що впливають на хід процесу перекладу. Додатковим методом отримання такої інформації може служити опитування інформантів, в якості яких використовуються особи, що володіють двомовністю і досвідом перекладацької діяльності. В процесі опитування інформанту пропонуються для перекладу відрізки оригіналу, що містять лексичні одиниці або синтаксичні структури, що представляють певні перекладацькі труднощі. Метод порівняльного аналізу забезпечив визначення доречності та відповідності перекладацьких стратегій, використаних перекладачем в українському варіанті роману І. Шоу «Багач, бідняк».

У нашому дослідженні було використано кількісний аналіз, за допомогою якого встановлюється частотність частота використання лексичних перекладацьких трансформацій в процесі перекладу одиниць вираження концепту «трагічність».

Також, кількісний аналіз дозволив встановити співвідношення у межах аналізованих одиниць.

Слідом за Пархоменко М. та Склєрявською Г. М. ми розглядаємо стилістичний аспект трагедійності, виходячи з досліджень стилістичної семасіології. Стилiстична семасіологія вивчає стилістичні функції зміни лексичного значення слів або сполучень слів, стилістичний результат різних за своїм характером зрушень їх предметної віднесеності. Далеко не всяке переосмислення перетворює слово в експресивний засіб. Предметом стилістичної семасіології є тільки таке переосмислення слів або словосполучень, у результаті якого вони можуть виконувати функцію експресивних засобів мови [63, с. 14]. Саме такий аспект стилістики повністю розкриває трагедійність та її передачу за допомогою стилістичних засобів.

Досліджуючи стилістичні засоби вираження трагедійності, ми маємо справу з такою функцією слова та словосполучення як означення. «Нове» значення слова, яке називають контекстуальним, не зафіксоване в словниках [54, с. 16]. Всі елементи художнього твору є смисловими елементами. Входячи до складу його єдиної цілісної структури, ці елементи пов'язані складною системою взаємовідношень, зіставлень і протиставлень, неможливих у звичайній мовній конструкції, і це надає їм додаткового нового значення, у нашому випадку значення трагедійності.

«Нове» значення, яке за допомогою образного засобу виникає у контексті, є елементом його семантичної структури. Цьому елементу у цій же мові звичайно відповідає слово або висловлювання в прямому значенні, що використовується при тлумаченні образу. У випадку, коли не знайдена компенсація образу/тропа й неможлива його передача, передається тільки понятійний зміст образу [63, с. 86].

Трагедійність на синтаксичному рівні розглядаємо слідом за Лаврецьким А. та Півановою Е. В., які стверджують, що синтаксичні засоби відіграють істотну роль в реалізації прагматичного впливу трагедійного тексту, ніж «нижчі» рівні мови, так як синтаксична організація мовних одиниць утворює з них єдине ціле – системне мовне утворення [40; 57]. Синтаксис трагедійних текстів залежить від обсягу їх змісту: великий прозовий твір зазвичай виражається в складних конструкціях включаючи

складнопідрядні та складносурядні речення, різні види зворотів, текст твору ускладнений парцельованими реченнями, повторами та іншими видами ускладнення [57, с. 141]. Експресивна функція трагедійного тексту, обумовлена його спрямованістю впливати на адресата, викликати насамперед відкриту оцінку сюжету. Остання особливо гостро проявляється в полеміці, у критичній оцінці протилежних думок, в різних оцінках дійсності героями твору. Оцінність виражається насамперед у лексиці: в порівняно великій частотності якісно-оцінних за семантикою прикметників й іменників; в характері метафоризації; у відборі фразеології; в особливостях використання синтаксичних засобів. Саме відкрита оцінність, авторська позиція відрізняють трагедійний твір від інших, і саме ця риса є ключовою [57, с. 142]. На основі вищенаведених досліджень науковців ми визначили стилістичні та синтаксичні особливості трагедійного прозового твору І. Шоу.

Отже, кожне наукове дослідження вимагає певної методології його проведення, не виключенням є й перекладознавче дослідження. Прийнято розрізняти загальнонаукові методи і методи лінгвістичних досліджень. У процесі дослідження відтворення засобів створення трагедійності роману «Багач, бідняк» І. Шоу, нами було використано ряд методів дослідження. Із ряду загальнонаукових методів, нами було застосовано формалізацію, аналіз та системний підхід. Завдяки компонентному аналізу було визначено походження слова «трагедійність», розглянувши його за семантичними показниками. Лінгвокультурологічний метод дослідження дозволив нам виділити основні концептосфери «трагедійного» та простежити його функціонування в художньому романі. Метод контекстуального аналізу дав змогу визначити текстове оточення поняття трагедійності та його похідних. Метод порівняльного аналізу забезпечив визначення доречності та відповідності перекладацьких стратегій, використаних перекладачем в українському варіанті роману І. Шоу. За допомогою кількісного аналізу ми встановили частоту використання лексичних перекладацьких трансформацій в процесі перекладу одиниць вираження концепту «трагедійність».

## РОЗДІЛ 3

### ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ ТРАГЕДІЙНОГО ЗМІСТУ РОМАНУ

#### І. ШОУ «БАГАЧ, БІДНЯК»

##### 3.1. Лексичні засоби вираження трагедійного змісту роману І. Шоу «Багач, бідняк» та їх переклад

Матеріалом нашого дослідження є роман американського письменника Ірвіна Шоу «Багач, бідняк». Ірвін Шоу – американський письменник-романіст, новеліст, драматург. Ірвін Шоу став одним із небагатьох письменників, здатних наділяти високу літературу оманливою простою формою цікавої белетристики. Романи Ірвіна Шоу не тільки незмінно ставали бестселерами, багато разів перевидавалися й екранізувалися, і увійшли в золотий фонд літератури ХХ століття. Класикою американської літератури і найкращим твором Шоу вважається роман «Багач, бідняк» (1970) – сімейна хроніка післявоєнних років, що зображає американський національний характер і окремі людські долі на тлі значних суспільних подій. У романі відтворено істотні риси післявоєнного американського життя, і описаний процес деградації особистості, підпорядкований духу діляцтва. В Америці справжній американець – це людина, яка «сама себе зробила». І. Шоу пропонує познайомитися з людьми, які самі себе руйнували, бо вірили в помилкові ідеали, гналися за псевдоцінностями. Роман не раз екранізований кінематографістами різних країн. Фільм, поставлений на Ризькій студії за романом «Багач, бідняк», користувався величезним глядацьким успіхом і в Україні.

Цей громіздкий твір описує історію сім'ї Джордах з кінця Другої світової війни до середини 60-х років, в тому числі сестри і двох братів з різною долею: багатого і успішного Руді та бідняка Тома. Руді був вічним улюбленцем у сім'ї та школі, отримував завжди чудові оцінки і йому вдалося домогтися в житті чималого успіху. Його брата Тома, вічного задиру і хулігана, батьки не особливо жалували. Після смерті батька їхні шляхи розходяться: Руді почав свою кар'єру в бізнесі та політиці, в той час як Том починає кар'єру професійного боксера, зарікнувшись ні за що не дозволити своєму синові повторити його долю.

Трагедійний зміст роману проявляється саме у сімейній драмі, яка розгортається у сім'ї Джордах між двома братами Руді та Томом. Трагізм Томі проявляється у його нелегкій долі, починаючи з дитинства. Трагічність проявляється на лексичному рівні за допомогою емоційно-оцінної лексики, сленгових одиниць та okazionalizmів. Розглянемо їх детальніше, а також способи їх перекладу в українській мові.

Лексеми емоційно-оцінного змісту допомагають реалізувати образну систему, яка лежить в основі художнього твору трагедійного змісту. Для змалювання типових образів знедолених персонажів І. Шоу добирає велику кількість оцінних лексем негативного змісту. Це слова, які своєю здатні викликати неприємні почуття: *poor, ashamed, inexperienced, hysterical, despicable, insignificant, humble*. Розглянемо їх функціонування та способи перекладу в українській мові.

Оскільки описувані події відбуваються в період Другої світової війни, трагічність вбачається у стражданнях народу, який переживає цю жахливу подію. Вже на початку твору ми знайомимось з одним із братів сім'ї Джордах Рудольфом, який, повертаючись з роботи, обдумує актуальні події:

*That must have been something – waving a sabre, at a full gallop, charging the despicable foe* [87, с. 5]. – Як це здорово – мчати на коні, і вимахуючи шаблюкою, на повному скаку рубати мерзенного, жалюгідного ворога [86, с. 4].

У вищенаведеному прикладі спостерігаємо використання емоційно-оцінної лексеми *despicable*, яка відображає ставлення Рудольфа до ворогів. У перекладі зазначена лексема відтворюється за допомогою додавання ще однієї емоційно-забарвленої лексеми *жалюгідний* тієї ж семантики, очевидно, задля посилення емоційності висловленого.

Далі Рудольф описує ставлення його матері до воєнних подій:

*His mother became hysterical when anybody as much as suggested that perhaps the war would last and her Rudolph would be taken* [87, с. 10]. – Адже варто було комусь висловити уголос припущення, що війна може затягнутися і Рудольфа врешті-решт призвуть до армії, як у матері одразу ж починалася істерика [86, с. 11].

Лексема *hysterical* має негативне значення, яка відображає емоційність та трагізм героїні, яка боїться втратити сина на війні. Перекладач вдається до заміни частини мови, відтворюючи прикметник *hysterical* українським іменником *істерика*.

Окрім воєнних подій, трагізм проявляється ще й в образах героїв, які, описуючи самих себе, використовують емоційно-оцінну лексику:

*He tore up the naked drawing. He was **ashamed of himself**. He deserved to live over a bakery* [87, с. 15]. – *Він люто пошматував малюнок. Йому стало **соромно**. Ні, він цілком заслуговує на те щоб жити над пекарнею* [86, с. 17].

Том, рідний брат Рудольфа, будучи нещасним хлопцем, якого карали за провини, відчував сором за самого себе. Словосполучення *ashamed of himself* було відтворено за допомогою модуляції *соромно* для більш звичної структури українського речення.

У романі «Багач, бідняк» усі портретні образи героїв містять трагедійний елемент:

*He wore dark suits and neckties and had a kind of literary stoop and shambled apologetically when he walked and looked **insignificant, humble, and placating*** [87, с. 6]. – *Він постійно носив чорні костюми та білі сорочки з краваткою, сутулився, щоб бути схожим на поважного література, і рухався з винуватим виглядом, незграбно тягнувши ноги, – такий собі **непримітний, скромний тишко*** [86, с. 7].

Так автор описує друга Тома Клода, який не мав поваги серед оточуючих, що показує його зовнішній вигляд. Лексеми *insignificant, humble, placating* мають негативне забарвлення та відображають трагічну долю Клода. У перекладі *insignificant, humble* відтворено еквівалентними відповідниками *непримітний, скромний*, а прикметник *placating* було замінено на іменник *тишко*.

Окрім емоційно-оцінної лексики спостерігаємо використання okazionalizmів, які мають характерне експресивне забарвлення та індивідуальний характер трагізму. Знову ж таки, часто зустрічаємо наведені лексичні одиниці в портретному та психологічному описі персонажів роману:

*He was a manipulator and **behind-the-scenes man** and slid out of trouble like a corporation lawyer and conned teachers into giving him good marks although he almost never opened a school book [87, с. 21]. – Досвідчений інтриган, який завжди діє тишком-нишком, він умів виходити сухим із води, мов спритний адвокат солідної корпорації. Він уміло дурих своїх вчителів і мав гарні оцінки, хоча ніколи в житті не відкрив ще жодного підручника [86, с. 25].*

Так автор описує Клода, який задля поваги оточуючих, мусить діяти нечесно та протизаконно. Оказіоналізм *behind-the-scenes* відтворюється за допомогою описового перекладу який завжди діє тишком-нишком, що є доцільним у цьому випадку, адже для україномовного читача оказіоналізми можуть бути незрозумілими.

При описі рис обличчя Клода, автор також використовує оказіоналізм:

*Claude followed him, uneasily. Claude was a lanky, thin-armed boy, with a long-nosed **squirrelly wedge of a face** and loose, wet lips [87, с. 17]. – Клод почувався не так упевнено, але пішов слідом за Томасом. Це був довготелесий хлопець, з тонкими худими руками, довгим носом, **вузьким, неначе у білки, обличчям**, з м'якими вологими губами [86, с. 15].*

Скрутне становище Клода відображається на його зовнішності. Автор роману порівнює Клода з білкою, адже через свою худорлявість той мав загострені риси обличчя. Оказіоналізм *squirrelly* відтворено за допомогою компенсації втрат *вузьким, неначе у білки, обличчям*.

Ще один приклад використання оказіоналізму вбачаємо в процесі опису зовнішнього вигляду Тома:

*He moved silently, his **sneakered feet** light on the worn carpet of the Casino floor [87, с. 37]. – В **легких черевиках на гумовій підшві** він нечутно ступав по килиму, що покривав підлогу кінотеатру «Казино» [86, с. 38].*

Оказіоналізм *sneakered* дає нам змогу побачити, що Том був бідним хлопцем та мав лише одну пару взуття, в цьому і вбачається трагізм його життєвої ситуації. У перекладі знову ж таки використовується описовий переклад *легких черевиках на гумовій підшві*.



Досить частими засобами зображення трагізму в романі «Багач, бідняк» на лексичному рівні є сленгові одиниці, які виражають психологічний стан герої у різних невдалих життєвих ситуаціях чи конфліктах:

*'Marine, tonight you die,' Tom said in a high falsetto, in his Japanese imitation. 'Yankee dog, tonight I cut off your balls'* [87, с. 89]. – Якийсь час хлопці сиділи тихо, потім Том пискливо вигукнув наслідуючи японця: «Слухай, матросе, сьогодні ввечері ти помреш. **Смердючий янки**, сьогодні я **відріжу** тобі....» [86, с. 91].

Коли Том та Клод сиділи в барі, у них виник конфлікт через їхнє погане виховання. Том почав вульгарно виражатися до чоловіка у воєнній формі. Трагізм ситуації полягає у неповазі молодиків до тих, хто боронить їхню країну, використовуючи сленгізми. У процесі перекладу сленгові одиниці відтворюються за допомогою компенсації, як наприклад у випадку перекладу *Yankee dog* як **Смердючий янки**, хоча лексема *dog* опускається, їй на заміну приходиться прикметник *смердючий*, який асоціюється в українській мові з собакою. Вираз *cut off smb's balls* кальковано, але з елементом вилучення, очевидно для уникнення вульгаризмів.

У відповідь друзі також чують лайку від солдата, що додає трагізму до ситуації:

*'Watch your goddamn language,' the soldier said, turning his head* [87, с. 121]. – **Стули пельку, шмаркач!** – обернувся до нього солдат [86, с. 125].

Солдат, який конфліктував з Томом та Клодом піддається провокації і також використовує нецензурну лексику. Вираз *'Watch your goddamn language* відтворюється за допомогою компенсації **Стули пельку**, а також додавання ще однієї української сленгової одиниці *шмаркач*, що надає емоційності сказаному.

Окрім нецензурної лексики, психологізм трагічної долі героїв простежується в їхньому зовнішньому вигляді та описі способу життя:

*Rudolph went in and kissed his mother and she patted his cheek. She always looked tired and was always squinting a little, because she was a chain smoker and the smoke got into her eyes* [87, с. 54]. – Рудольф підійшов до матері, поцілував її, а вона ніжно поплескала його по щоці. Вона завжди мала дуже **втомлений вигляд** і весь час

*мружилася, позаяк багато курила – сигарету з сигаретою, і кужелі їдкового диму заходили їй в очі* [86, с. 57].

У вищенаведеному прикладі зображений опис матері Рудольфа: бідна, втомлена жінка, яка все своє життя присвятила сім'ї та роботі, а єдиним відпочинком вважала куріння за рогом своєї пекарні. Автор твору використовує епітети для опису зовнішнього вигляду жінки, а саме *tired, squinting*, які у перекладі відтворено за допомогою еквівалентів в українській мові, а також сленговим виразом *a chain smoker*, що охарактеризовує людину, яка постійно палить сигарети одна за одною. У перекладі такий вираз відтворено за допомогою компенсації втрат – *багато курила – сигарету за сигаретою*, що є досить вдалим і зрозумілим для україномовного читача. Вважаємо, що така звичка матері Рудольфа зображує її психологічний стан, адже відомо, що люди, які нервують, палять дуже багато. Тому можемо зробити висновок, що жінка постійно знаходилася в стресі, нервувала, а також була нещасною у своєму житті, а єдиною радістю для неї були її діти.

Далі в тексті роману трагедійність долі жінки передається на лексичному рівні наступним чином:

*When her first child, her daughter, Gretchen, was born, she arranged with the Father for the christening, but her husband refused to appear at the font and forbade her then or ever again to give as much as a penny in contribution to the Church. And he a born Catholic. Three unbaptized and unbelieving children and a blaspheming, Church-hating husband. Her burden to bear* [87, с. 55]. – *Коли народилася Гретхен, вона домовилася зі священником про хрестини, але чоловік рішуче відмовився навіть близько підійти до купелі і суворо заборонив пожертвувати на церкву гроші - ані цента. Адже він - від народження ревнивий католик. От і маєш долю: троє нехрещених і невіруючих дітей і чоловік-богохульник, який ненавидить церкву. Тяжкий хрест несе вона на своїх плечах!* [86, с. 58].

У наведеному уривку спостерігаємо ряд лексичних одиниць та подекуди стилістичних, які передають атмосферу трагедійності. Нещасне життя матері трьох дітей розпочалося ще з їх народження, адже виникли проблеми з їх хрещенням.

Трагедійності цій ситуації додає той факт, що у давні часи релігія була важливою складовою життя, а через те, що чоловік Мері Джордах був надто скупий, щоб платити за церемонію хрещення, діти залишилися нехрещені. Відповідно зустрічаємо лексичні одиниці з негативним забарвленням *unbaptized unbelieving*, які пов'язані з релігійною тематикою і утворюються за допомогою негативного префікса *-un*. У перекладі такі одиниці відтворюються калькуванням *нехрещених і невіруючих*, що повністю зберігає прагматичний потенціал висловленого. Далі спостерігаємо використання прикметника *blaspheming*, який має значення богохульник, який у перекладі відтворюється функціональним відповідником, але доповнюється лексемою чоловік, що утворює складений іменник. Ще однією лексичною особливістю наведеного уривку є використання авторського okazionalizmu *Church-hating*, тобто той, який ненавидить церкву, у перекладі okazionalizm як лексична одиниця втрачається, адже перекладач вдався до описового перекладу, хоча прагматичний потенціал збережено. Також, у цьому прикладі є ідіома *burden to bear*, яка яскраво описує саме трагедійність. Вона має значення тягара, який людина приречена нести до кінця свого життя. У перекладі *Тяжкий хрест несе вона на своїх плечах!* спостерігаємо використання кількох перекладацьких трансформацій, а саме функціональний відповідник ідіоми в українській мові – *тяжкий хрест*; а також на синтаксичному рівні виділяємо заміну типу речення, в оригіналі розповідне, а у перекладі – окличне, відповідно для посилення емоційності вислову та трагедійного ефекту.

Психологічний портрет героїв, також, виражають ідіоми, наприклад:

*His brother, Thomas, the only blond in the family, besides the mother, who really couldn't be called blonde anymore, certainly didn't seem to be worried about anything as he wolfed down his food* [87, с. 13]. – *Його брата Томаса, єдиного блондина в сім'ї, окрім матері, не мучили ніякі докори сумління. Він жадібно уминав смаженину* [86, с. 11].

У вищенаведеному прикладі описується поведінка брата Рудольфа – Томаса, який, очевидно, не турбувався про своє життя. Автор твору використовує ідіому *wolf down*, що означає жадібно поїдати, а перекладач відтворює її за допомогою підсиленого еквіваленту, а саме *жадібно уминав*. Окрім цього, спостерігаємо

конкретизацію значення при перекладі слова *food* – смаженина, а також компенсацію втрат: *didn't seem to be worried about* – не мучили ніякі докори сумління. На нашу думку, переклад є досить яскравим і повністю передає прагматичний потенціал оригіналу. Крім того, зазначені мовні засоби відображають психологізм і трагедійність персонажа, адже Томас окрім їжі нічим не цікавиться, звідси випливає, що він є не достатньо освіченим, що надалі відобразиться на його долі.

Отже, матеріалом дослідження є роман американського письменника Ірвіна Шоу «Багач, бідняк». Трагедійний зміст роману проявляється саме у сімейній драмі, яка розгортається у сім'ї Джордах між двома братами Руді та Томом. Трагізм Тома проявляється у його нелегкій долі, починаючи з дитинства. На лексичному рівні трагічність вербалізується за допомогою емоційно-оцінної лексики, сленгових виразів та okazionalizmів. У перекладі наведені лексичні одиниці відтворюються за допомогою ряду перекладацьких трансформацій, а саме: описового перекладу, компенсації, додавання та заміни частини мови. У більшості випадків, український перекладач надає більшої емоційності висловленому, що підвищує трагедійність ситуації.

### **3.2. Способи відтворення стилістичних засобів зображення трагедійного в романі І. Шоу «Багач, бідняк»**

Стилістичні засоби різноманітні й численні, але в основі їх усіх лежить той же лінгвістичний принцип, на якому побудований весь механізм мови: зіставлення явищ і встановлення подібностей і розходжень між ними, контраст та еквівалентність [1, с. 135]. Саме стилістичні засоби завжди яскраво відображають різні концепти художніх творів, зокрема трагедійності. Роман І. Шоу «Багач, бідняк» характеризується великою стилістичною навантаженістю. Найчастіше у творі використовуються метафори та метафоричні вирази, епітети, порівняння, антитеза. Розглянемо кожен засіб, а також їх переклад детально.

Метафора надає образності висловленням, тому вона є найчастотнішою у романі «Багач, бідняк». Найчастіше зазначений стилістичний засіб використовується в процесі характеристики персонажів твору:

*Claude Tinker had an uncle who was a priest and to overcome the damaging implications of the relationship he tried to sound tough at all times* [87, с. 47]. – Дядько Клода Тінкера був священиком, і Клод, щоб приятелі не вважали його за тишка, завжди намагався виказати себе крутим хлопцем [86, с. 45].

Метафоричний вираз *the damaging implications of the relationship* має трагедійний тон, адже він використовується на позначення згубних наслідків, яких зазнає герой, будучи сином священика. Трагізм проявляється у соціальному положенні людини, яке впливає на її подальше життя. У перекладі метафора вилучається, відповідно не зберігається стилістичне навантаження висловлення.

Розглянемо ще один приклад використання метафори на позначення психологічного стану героя:

*He spoke confidently, but he could feel little shivers of doubt in his fingertips and under his armpits* [87, с. 96]. – Він говорив твердо і впевнено, проте відчував, як у нього неприємно тремтять кінчики пальців і поколює під пахвами [86, с. 101].

У вищенаведеному прикладі метафора *little shivers of doubt* показує невпевненість героя, коли той знаходиться у напруженій ситуації. У перекладі автор знову ж вилучає метафору та відтворює висловлення без стилістичного забарвлення. Окрім метафори, у цьому прикладі присутня антитеза: з одного боку герой говорить впевнено *confidently*, а з іншого у нього є сумніви *shivers of doubt*. Оскільки перекладач не відтворив метафору належним чином, то й протиставлення не передається у перекладі.

До того ж, антитеза простежується навіть у самій назві твору:

*Poor man, rich man* [87]. – Багач, бідняк [86].

Такий стилістичний засіб використовується для найбільш точної передачі почуття і посилення виразності мови. Також, відкриваючи перші сторінки і звернувши увагу на назву, читач розуміє, що мова йтиме про конфлікт двох світів – бідного та багатого. У перекладі використано генералізацію значення.

Наведемо ще один приклад метафоризації висловлення:

*That hint of doubt, of fear, was familiar to him and it added to his expectation and the beauty of the final violence* [87, с. 66]. – Ці ознаки сумніву і страху були йому знайомі, та це лише збільшувало гостроту передчуття бійки і робило ще **привабливішим кінцевий результат жорстокої боротьби і розправи** [86, с. 71].

Метафоричний вираз *beauty of the final violence* містить у собі ознаки іронії, адже жорстокість ніяк не пов'язана з жорстокістю. Автор перекладу додав лексичні елементи, які передають значення метафори. Трагічність, у наведеному прикладі, проявляється у тому, що для персонажів жорстокість є привабливою у всіх її проявах.

Окрім метафори І. Шоу використовує ряд епітетів, які несуть в собі трагедійний тон: *fatal eyes, fearful passage, rebellious subjects, woful times, pernicious rage, brawling love, loving hate, serious vanity, most wicked face, assailing eyes, holy shrine, etc.* В основному всі вищевказані епітети передають яскраво виражений пригнічений стан; вони похмурі та трагічні, передають безвихідь.

Розглянемо кілька прикладів епітетів та їх відтворення українською мовою у перекладі:

*Her head, especially with the goggles, seemed very large, a weighty frame for her most wicked face* [87, с. 208]. – В цих окулярах голова в неї здавалася дуже великою – занадто масивне обрамлення для її зловіщого лиця [86, с. 211].

Епітет *most wicked* виражений прикметником у вищому ступені порівняння, що надає похмурості цьому стилістичні засобу і, відповідно, персонажу. За допомогою наведеного епітета, читач розуміє, що ця героїня несе загрозу. Перекладач вдало відтворив стилістичну одиницю за допомогою українського відповідника.

Епітети зі змістом трагедійності використовуються, також, при описі часових проміжків:

*The dark, woful times engulfed him* [87, с. 311]. – **Темні, жахливі часи охопили його** [86, с. 315].

Виділені епітети створюють у читача похмуре та гнітюче враження; з'являється передчуття, що героя чекає трагічна розв'язка. У перекладі епітети відтворено за допомогою еквівалентних відповідників.

Для опису емоційного стану Рудольфа, коли той зустрічається зі своєю асистенткою, використовуються досить негативні епітети:

*If it were possible he would have had her fired. And a **pernicious** rage sparked in his **assailing** eyes* [87, с. 74]. – *Якби його воля, він би звільнив її. В його **ворожому** погляді промайнула іскра **зловісної люті*** [86, с. 77].

Епітети у наведених словосполученнях *pernicious rage* та *assailing eyes* відображають ворожість Рудольфа, яка згодом призведе до конфлікту та трагічної розв'язки. У перекладі їх відтворено за допомогою еквівалентних відповідників.

Повтор епітетів спостерігаємо в авторських словах:

*He had agreed to everything. **Oh, diabolical, diabolical.** He had some money saved up and through Mr. Mueller he got in touch with a man who had a bakery in Port Philip whose lease was for sale* [87, с. 35]. – *Аксель був згоден на все. **О, який він диявол! Який хитрий, підступний диявол!** Він зібрав трохи грошень і за допомогою Містера Мюллера домовився купити пекарню її власника з Порт-Філіпа* [86, с. 33].

У вищенаведеному прикладі автор розповідає про життя матері братів. Будучи ще незрілою жінкою, вона змушена була покинути домівку і погодитись на авантюру свого чоловіка, який був азартним і швидким у своїх рішеннях. Зображуючи Акселя, автор використовує повтор епітету *Oh, diabolical, diabolical*, який відображає внутрішній стан та натуру чоловіка. У перекладі такий стилістичний засіб відтворюється заміною частини мови та типу речення *О, який він диявол!*. Розповідне речення передається окличним, а прикметник *diabolical* синонімічним іменником диявол. Прагматичний ефект зберігається в процесі перекладу, до того ж перекладач його посилив, додаючи ще одне речення *Який хитрий, підступний диявол!*. Таким чином, трагедійність ситуацію полягає у нещасній долі місис Джордах, яка все життя прожила з чоловіком-«дияволом».

Трагедійність життєвої ситуації цієї жінки розпочалася ще з першої шлюбної ночі, ось як автор її описує:

*Her **torment** began on her wedding night. In the second-class hotel in Niagara Falls (convenient to Buffalo). All the **fragile** hopes of the **timid, rosy, frail** young girl who had been*

*photographed smiling in bridal white beside her unsmiling, handsome groom just eight hours before **disappeared** in the blood-stained, creaking Niagara bed. Speared helplessly under the **huge, scarred, demonically tireless, dark**, male body, she knew that she had entered upon her **sentence of life imprisonment** [87, с. 74]. – Її **муки** почалися першої шлюбної ночі. Це сталося у другорозрядному готелі на Ніагарському водоспаді. **Райдужні мрії тендітної** юної дівчини на весільній фотографії, усміхненої красуні в білосніжний фаті, що довірливо схилилася на плече свого насупленого красеня-нареченого, **розсипалася порохом** за якихось вісім годин після шлюбної церемонії. Вона лежала на скрипливому готельному ліжку, безпорадна, розпростерта під **важким, грубим, ненаситним** тілом свого коханого, вона лежала і беззвучно плакала, зрозумівши, що **прирекла себе на довічний присуд** [86, с. 72].*

У наведеному уривку автор використав ряд стилістичних засобів. На початку уривку, перша шлюбна ніч ототожнюється з тортурами, що вказує на трагічність ситуації, така метафора відтворюється еквівалентом в українській мові як *муки*. Далі автор вдало зображує трагедійність на контрасті: спочатку жінка зображується за допомогою епітетів позитивного значення. Її мрії були *fragile райдужні* (перекладач вдався до компенсації значення, адже *fragile* має еквівалент крихкий, ламкий), сама вона була милою і повною надій. Автор використовує ряд епітетів *timid, rosy, frail*, які упускаються в процесі перекладу і компенсуються за допомогою прикметника *тендітна*. На нашу думку, таке використання перекладацьких прийомів не точно передає інтенцію автора і сам опис героїні. Далі ми спостерігаємо використання метафоричного виразу *entered upon her sentence of life imprisonment*, який було відтворено за допомогою еквівалентного синтаксичного засобу *прирекла себе на довічний присуд*. Такий контраст подій показує всю тугу і трагічність жінки ще на початку її шлюбного життя.

Розглянемо ще далі трагедію долі Мері Джордах:

*She had never known her father or mother. **The orphanage** in Buffalo had been **her mother and father**. She was assigned a name. Pease. It might have been her mother's name. When she thought of herself it was always as Mary Pease, not Mary Jordache, or Mrs. Axel*



*Jordache. The Mother Superior had told her when she left the orphanage that it might well have been that her mother was Irish, but nobody knew for sure. The Mother Superior had warned her to beware of her **fallen mother's blood** in her body and to abstain from temptation [87, с. 90]. – Вона ніколи не бачила своїх батьків. Сирітський притулок у Буффало замінив її матусю і татуся. Там їй дали прізвище – Піз. Може так звали її матір. Подумки вона завжди називала себе Мері Піз, а не Мері Джордах чи місіс Аксель Джордах. Коли вона покидала притулок, то стара ігуменя сказала, що, можливо, її – мати – ірландка, але точно, звичайно, ніхто не знає. Вона застерігала її від небезпек і спокус, які чатують на неї в цьому житті, радила бути обачною і пам'ятати, що в її жилах тече кров блудниці [86, с. 89].*

У вищенаведеному прикладі спостерігаємо ряд стилістичних засобів, які спрямовані саме на вираження трагедійності ситуації, в нашому випадку трагічної долі жінки, яка все життя була нещасна. В уривку, який описує дитячі роки жінки, наведений опис притулку – *The orphanage in Buffalo had been her mother and father* – виокремлюємо уособлення, де сам притулок як будівля був і мамою і татом для тоді ще маленької та беззахисно Мері. У перекладі такий стилістичний засіб не зберігається, адже використано нейтралізацію виразного засобу – *сирітський притулок у Буффало замінив її матусю і татуся* – додаючи лексему *замінив*, перекладач тим самим не зберіг метафору. Далі по тексті бачимо використання перифразу, тобто стилістичний прийом, що полягає в описовому позначенні предметів або явищ дійсності (що має переважно емоційно-оцінний, експресивний характер) – *fallen mother*. Таким способом автор охарактеризовує «падшу» жінку, мати Мері, яка мала не досить гарну професію та зовсім не бажала ставати матір'ю. В українському перекладі перекладач вдався до конкретизації значення – блудниця, тобто жінка, на яку напав блуд і вона ходить по всьому світу будучи неприкаяною. Така лексема походить ще з біблійних історій, у сучасному ж світі вона означає дівчину легкої поведінки. Загалом, переклад є вдалим і передає значення сказаного.

Розглянемо наступний етап трагедії жінки:

*He had been most polite. He never as much as tried to hold her hand and when he was in Buffalo between voyages he would walk her to night school and wait to accompany her home. He had asked her to correct his English. Her English was a source of pride to her. People told her they thought she came from Boston when they heard her talk and she took it as a great compliment. Sister Catherine, whom she admired above all the teachers in the orphanage, came from Boston, and spoke **crisply** and **with great precision** and had the vocabulary of an educated woman. “To speak slovenly English,” Sister Catherine had said, “is to live the life of a cripple. There are no aspirations denied a girl who speaks like a lady.”* – Залицяючись до неї, Аксель завжди був дуже ввічливий, нічого зайвого собі не дозволяв і навіть не насмілювався взяти її за руку. У перерві між рейсами він зустрічав її біля школи і проводжав додому. Якось він попросив її допомогти йому з англійською, бо її вимова завжди була **предметом особливої гордості**. Коли присутні слухали її, то казали, що вона, без сумніву, із Бостона, і Мері сприймала їхні слова як великий комплімент на свою адресу. Сестра Кетрін, котру вона любила з-поміж інших черниць притулку найбільше, була родом із Бостона. Вона вимовляла слова **виразно, добираючи кожне**, і мала словниковий запас дуже освіченої жінки. *«Розмовляти кепсько англійською, - повчала її сестра Кетрін, - це все одно, що жити калікою. Жодній дівчині Бог не відмовить у своєму милосерді, коли вона говорить англійською мовою, як справжня леді.*

У вищенаведеному прикладі описуються чи не найщасливіші моменти трагедійного життя Мері Джордах. Коли вона зустріла свого майбутнього чоловіка, він був приємним і ввічливим чоловіком, який згодом перетворився на скупого скнару і тільки псував життя жінці. У наведеному прикладі спостерігаємо метафору *a source of pride*, тобто джерело гордості, чим було її мовлення, адже ще за часів життя в притулку маленька дівчинка навчилася розмовляти гарною класичною мовою без помилок. У перекладі така метафора відтворюється стилістичним відповідником як предмет гордості, що у достатній мірі передає стилістичне забарвлення висловленого. Далі виокремимо епітет та епітетну конструкцію *crisply and with great precision*. Так описується саме мовлення Мері, яке було чітким і виразним, нагромаджуючи текст епітетами зі схожим значення, автор хотів підкреслити саме цю характеристику

героїні, що вдало відтворюється у перекладі, але перекладач, вдаючись до цілісного перетворення, не передає епітетну конструкцію виразно, добираючи кожне слово. Далі простежуємо метафоричний вираз сестри Кетрін, яка вважає, що *To speak slovenly English is to live the life of a cripple*, розмовляючи поганою англійською, людина може видаватися калікою, у своєму роді. В українському перекладі такий прийом зберігається завдяки калькуванню, відповідно стилістичному відповіднику – *розмовляти кепсько англійською, це все одно, що жити калікою*.

Порівняння також має місце у досліджуваному творі:

*Vanderhoff Street ran parallel to Broadway and seemed to be trying to emulate it, but doing it badly, like a poor man in a baggy suit and scuffed shoes pretending he had arrived in a Cadillac* [87, с. 38]. – *Вулиця йшла паралельно до Бродвея і, здавалося, з усієї сили намагалася бути схожою на нього – з таким же успіхом бідняк у поношенім, витертім на колінах і ліктях костюмі та стоптаних черевиках міг би вдавати, ніби розряджає на шикарному «кадилакові»* [86, с. 35].

У вищенаведеному прикладі бачимо, що ціле речення є порівнянням. Автор проводить аналогію між простою вулицею, яка досить віддалено нагадує Бродвей, та бідняком, який порівнює себе з багатцем на дорогому автомобілі. Трагедійний тон простежується у тому, що ці ситуації є дещо іронічними у своєму трактуванні – ні проста вулиця, ні бідняк не зможуть виглядати ошатно, навіть якщо їх прибрати. Оскільки порівнянням є ціле речення, розглянемо переклад окремих його складових: *poor man* – бідняк відтворено за допомогою генералізації значення; *baggy suit* – поношенім, витертім на колінах і ліктях костюмі відтворено за допомогою описового перекладу; *scuffed shoes* – стоптани черевики відтворено еквівалентним відповідником; *pretending he had arrived in a Cadillac* – ніби розряджає на шикарному «кадилакові» тут перекладач використав модуляцію і додавання.

Отже, проаналізований фактичний матеріал та приклади, дібрані методом суцільної вибірки з роману І. Шоу «Багач, бідняк», показують, що трагічність та конфліктність змісту вербалізуються за допомогою таких стилістичних засобів, як метафори та метафоричні вирази, епітети, порівняння, антитеза. Характерною рисою

описів героїв роману є ретельність їхньої репрезентації, зокрема в демонстрації їхнього фізичного та психологічного портрету за допомогою вищезазначених стилістичних засобів. У процесі їх відтворення українською мовою, перекладач вдається до еквівалентних відповідників, вилучення, додавання, модуляції та генералізації.

### **3.3. Переклад синтаксичних засобів вираження трагедійного в романі**

#### **I. Шоу «Багач, бідняк»**

Синтаксис – це розділ лінгвістики, що вивчає зв'язок між словами усередині словосполучення і речення. До нього можна віднести і пунктуацію – розділ науки про мову про постановку розділових знаків. Синтаксис вивчає такі явища, як інтонація і склад речення, однорідні члени і звернення, сполучниковий і безсполучниковий зв'язок частин складного речення і так далі. Все перераховане може не тільки виконувати свою основну, утилітарну функцію, але і бути засобом виразності.

Головною синтаксичною одиницею мови є речення. Саме в реченні вбачається основна відмінність між усною і письмовою мовою. Письмове речення літературної мови будується відповідно до вельми жорстких норм, а художник, природно, прагне ці норми дотримуватися. Однак на нормативні характеристики в художньому творі накладаються індивідуальні авторські особливості, а також додаткові експресивні, композиційні, тематичні та інші завдання, зумовлені специфікою художньої мови. Об'єднання цих трьох чинників і подає синтаксичну картину конкретного художнього тексту. При її розгляді найбільш складним виявляється виявлення тієї естетичної значущості, яку вносять синтаксичні характеристики тексту в його загальну образність [1, с. 52].

З усіх елементів, які повідомляють осмисленість вислову, наймогутнішим є синтаксис, який контролює порядок, завдяки якому надходять до читача враження, передаються відносини, які мають слова. Оскільки ми схильні сприймати відносини, що передаються синтаксисом, природно, без додаткових зусиль, його дієвість як джерело естетичної насолоди помічається нами в останню чергу, або і зовсім не

помічається, проте ця здатність синтаксису створювати художній ефект непомітно, як би нез'ясовно, має важливе значення для художника і дослідника.

У художньому творі синтаксис окрім комунікативного завдання несе і естетичну функцію, беручи участь разом з іншими прийомами мовної експресії у створенні художніх образів, в передачі ставлення до зображуваної дійсності.

Синтаксичні засоби відіграють дуже важливу роль при створенні художнього твору. Для посилення виразності тексту можуть використовуватися найрізноманітніші структурні, смислові та інтонаційні особливості синтаксичних одиниць мови (словосполучень і речень), а також особливості композиційної побудови тексту, його членування на абзаци, пунктуаційне оформлення. У романі І. Шоу «Багач, бідняк» використовується ряд синтаксичних засобів, які вживаються автором для створення трагедійного змісту. Найперше, що помітно у досліджуваному творі – це синтаксичний паралелізм.

Синтаксичний паралелізм – це особливість складу синтаксичних конструкцій, а також деяких стилістичних фігур, який є окремим випадком принципу симетрії і повтору і полягає в повній або частковій тотожності побудови синтаксичних конструкцій [1, с. 45]. Наведемо кілька прикладів:

*I am in hell, he thought, I stoke the fires of hell to earn my bread, to make my bread. I am in hell making Parker House rolls* [87, с. 8]. – *Я наче у справжнісінькім пеклі, подумав він. Розпалю анахтемський вогонь, щоб випекти хліб і тим заробити собі на прожиток. У геєні огненній печу булочки «Паркер хауз»* [86, с. 11].

У вищенаведеному прикладі ми можемо спостерігати повторення синтаксичних конструкцій *I am in hell*, які утворюють паралелізм. Завдяки такому стилістичному засобу, автор зображує трагічність долі Тома, який асоціює свою роботу з пеклом, повторюючи це й у наступному твердженні. У перекладі паралелізм не відтворюється, використовується членування речення, хоча перекладач компенсує втрати за допомогою стилістичних засобів, а саме концептуальних метафор *гієна огнена, анахтемський вогонь*. Також, паралелізм зустрічається у фразі *to earn my bread, to*

*make my bread*, який відтворюється за допомогою заміни конструкції на складносурядне речення.

Розглянемо паралельне повторення ще в одному прикладі:

*'Boy, oh boy,' Claude said, 'you worked fast tonight. The combinations, boy, oh boy, the combinations'* [87, с. 99]. – *Ну ти старий даєш!* – захоплено видихнув Клод. – *Здорово! Ти сьогодні перевершив себе. А які удари! Які комбінації! Умерти на місці, мушу відверто сказати тобі* [86, с. 104].

Повтор конструкції *Boy, oh boy* має емоційно-оцінний відтінок, адже Клод говорить це, коли дивується майстерності Тома битися. Трагічність ситуації проявляється у тому, що молодики підтримують насильство над слабшими. У перекладі паралельні конструкції не зберігаються, натомість змінюються речення за допомогою парцеляції *А які удари! Які комбінації!*.

Розглянемо синтаксичні засоби, які виражають трагедійність долі Мері Джордах:

*How was she to know **that the neighborhood** was going to deteriorate, **that the people she would have liked to befriend** would consider her beneath them, **that the people who would have liked to befriend her** she would consider beneath her, **that the building next door was to be torn down and a large, clanging garage put up beside the bakery, that the millinery shop** was to vanish, **that the houses facing the river** would be turned into squalid apartments or demolished to make place for junkyards and metal-working shops? There were **never any** little tables for chocolate and cakes, **never any** candles and curtains, **never any** waitresses, just herself, standing on her feet twelve hours a day summer and winter, selling coarse loaves of bread to grease-stained mechanics and slatternly housewives and filthy children whose parents fought drunkenly with each other in the street on Saturday nights* [87, с. 126]. – Звідки їй було знати, **що їхній квартал** так занепадає, **що люди**, з якими вона бажала заприятелювати, обходитимуть її десятою дорогою, **а тих**, хто хотів би з нею приятелювати, вона вважатиме не вартими її уваги; **що магазинчик**, у якому вона збиралася відкрити ресторан, знесуть, а на його місці з'явиться величезний гараж і звідти долинатиме брязчання металу; **що капелюшну**

*майстерню* зачинять, а біленькі будинки уздовж річки перетворюються на жалюгідні нетрища чи теж будуть ущент зруйновані, натомість виростуть майстерні з обробки металу і звалища. **Де вони, столики з гарячим шоколадом і тістечками, де штори і важкі свічники, де офіціантки?** Нічого цього нема й не буде [86, с. 120].

У вищенаведеному прикладі описується життя Мері та Джордаха, коли ті переїхали до нього. Вона уявляла собі зовсім іншу картину, але реальність була трагічною і засмучувала жінку. На синтаксичному рівні спостерігаємо нагромадження повторів та паралельних конструкцій. Таким чином автор кожен раз використовуючи повторення конструкції та лексем нагнітає атмосферу та посилює прагматичний ефект на читача, що змушує його співчувати героїні. У перекладі такі синтаксичні засоби відтворюються частково, адже не завжди можемо спостерігати повтор, хоча паралелізм збережено. Також, в оригіналі присутнє риторичне питання, яке не відтворюється у перекладі, відбувається заміна типу речення з питального на розповідне. Хоча перекладач і нехтує риторичним питанням у першому реченні уривку, він це компенсує у другому, перетворюючи твердження на риторичне питання, проте він вилучає вагому частину тексту при цьому і в повній мірі не відтворює паралельні конструкції та повтор лексем.

Також, спостерігаємо нагромадження парцеляції у наступному абзаці:

*Armies. Die Wacht am Rhein. Churchill had pissed in it recently. Fabled river. Jordache's native water. Vineyards and sirens. Schloss Whatever. The invisible German Army. **How many dead?** God bless America. He had killed to get there [87, с. 209]. – Ворожі армії, розділені смугою мутної води. «Пост на Рейні». Недавно в нього посіяв сам Черчілль. Славна річка, рідна Джордахова річка. Виноградники, сирени. Замок «Schloss» такий-то... Непереможна німецька армія! **Скільки народу загинуло!** Боже благослови Америку! Щоб дістатися сюди, він мусив убити людину [86, с. 211].*

Парцеляція – це навмисний поділ речення на значущі смислові відрізки [1, с. 75]. Такий синтаксичний засіб використовується для виділення інформації, яка, на думку автора є важливою для сприйняття. Поданий уривок описує трагічну долю голови сім'ї Джордах, який побував на війні. У перекладі парцельовані відрізки

зберігаються за допомогою синтаксичного уподібнення. Окрім зазначеного синтаксичного засобу, автор використовує риторичне запитання *How many dead?*, яке у перекладі відтворюється за допомогою заміни типу речення *Скільки народу загинуло!* – питання на окличне речення.

Наведемо ще один приклад парцеляції:

*I ought to put poison in one of them. For laughs. For anything. Serve hem right. Just once, just one night. See who gets it* [87, с. 55]. – *А що як покласти отруту в одну з цих булочок? Просто так, заради сміху. Провчити їх! Тільки один-єдиний раз! Хоча б сьогодні!* Цікаво, кому дістанеться така булочка? [86, с. 58].

Аксель Джордах, батько Тома та Рудольфа, працював у пекарні перед тим як піти на війну. За допомогою парцеляції він описує свої наміри, які часто виникали під час роботи. У перекладі парцеляція зберігається, але перекладач вдається до об'єднання *For laughs. For anything.* – *Просто так, заради сміху*, та членування конструкції *Just once, just one night.* – *Тільки один-єдиний раз! Хоча б сьогодні!*. Також, у перекладі знову замінюється тип речення, у даному випадку, розповідне змінюється на питальне та окличне.

Такий синтаксичний засіб передачі трагедійного змісту, як риторичне питання, зустрічається досить часто у романі «Багач, бідняк»:

*What can I do about it, what can I do about it? She put on her nightgown and put out the light and climbed into the cold bed* [87, с. 78]. – *Що ж мені робити?* – гарячково думала вона. Натягнувши нічну сорочку, погасила світло і лягла в холодну постіль [86, с. 81].

У наведеному прикладі запитання задає собі дівчина Гретхен, яка почувала нерозділене кохання до одного із героїв, в чому простежується трагедійний тон. Окрім того, що це питання є риторичним, автор використовує ще й повтор синтаксичної конструкції *What can I do about it, what can I do about it?* для надання більшої емоційності сказаного. У перекладі риторичне питання зберігається *Що ж мені робити?*, проте перекладач не відтворює повторюваності, чим зменшує емоційну забарвленість та трагізм і безвихідь героїні.



Розглянемо синтаксичні особливості авторського тексту та його перекладу:

*And tonight, in the sleeping building, in the first really intimate conversation she had had alone with any of the men, she was being made a kind of witness, against her will, of an act, or the ghost and essence of an act, that she tried to reject from her consciousness. Adam and Eve in the Garden. The two bodies, one white, one black* [87, с. 58]. – Перед нею стояли баночки і флакони з назвами законодавців моди і краси від Вулворта, «Хейзел Бішоп», Коті. «Ми кохалися, почувавши себе так, наче Адам і Єва в райському саду», – стукало в неї у скронях [86, с. 55].

У вищенаведеному прикладі спостерігаємо авторський опис переживань Гретхен щодо її любовного почуття до солдата, але така інтрига є неприйнятною для воєнних робітників, тому простежується трагедійність у такій сюжетній лінії роману. Щодо синтаксичних особливостей уривку, то автор твору використовує прості односкладні речення *Adam and Eve in the Garden. The two bodies, one white, one black*, очевидно, для того, щоб створити напруженість моменту. У перекладі ж такий синтаксичний прийом відтворюється за допомогою двоскладного речення з дієприслівниковим зворотом, а також порівнянням *наче Адам і Єва в райському саду*. До того ж така конструкція оформлена прямою мовою, тобто авторський опис нівелюється і вбачаємо вилучення речення *The two bodies, one white, one black*.

Отже, у художньому творі синтаксис окрім комунікативного завдання несе і естетичну функцію, беручи участь разом з іншими прийомами мовної експресії у створенні художніх образів, в передачі ставлення до зображуваної дійсності. Однак на нормативні характеристики в художньому творі накладаються індивідуальні авторські особливості, а також додаткові експресивні, композиційні, тематичні та інші завдання, зумовлені специфікою художньої мови. Об'єднання цих трьох чинників і надає синтаксичну картину конкретного художнього тексту. На синтаксичному рівні трагедійність у романі І. Шоу «Багач, бідняк» проявляється за допомогою використання різних синтаксичних структур, а саме паралельних конструкцій, риторичних запитань, парцеляції. Аналізуючи переклад твору, ми зосередили свою увагу на особливостях відтворення таких структур за допомогою синтаксичних

перекладацьких трансформацій, а також на збереженні принципів експресивної та емоційної адекватності перекладу трагедійного тону твору. Результати дослідження показали, що автор перекладу використовує синтаксичне уподібнення в процесі відтворення парцельованих конструкцій; заміну типу речення при перекладі паралельних конструкцій та риторичних запитань; а також об'єднання та членування речень при відтворенні парцеляції.

## ВИСНОВКИ

У роботі досліджено засоби творення трагедійного змісту в романі І. Шоу «Багач, бідняк», а також способи їх відтворення в україномовному перекладі.

Дослідження дало змогу дійти таких висновків:

1. Досліджено поняття трагедійного, яке інтерпретувалося дослідниками в ході історії по-різному, але завжди його глибинною суттю є поняття «конфлікт», «протистояння» реальності повсякденного життя і високому ідеальному началу, «пафосу». Отже, трагедійність – це філософсько-естетична категорія, яка використовується для характеристики конфлікту, який проявляється між дією героя і невблаганністю обставин, які ця дія продукує.

2. Відзначено, що жанрові особливості роману трагедійного змісту не можна трактувати однозначно, адже такий твір складний щодо свого задуму і об'ємний у кількісному відношенні. Оскільки, трагедійність – одна з найважливіших форм емоційного осягнення і художнього освоєння життєвих протиріч, – то авторським задумом роману трагедійного змісту є той факт, що в трагічних ситуаціях, у переломний, напружений момент свого існування, людина розкривається, а сфера трагедійного охоплює ту частину дійсності, де людина у своїй діяльності стикається з явищами, які не пізнані нею і не підвладні її волі. Отже, жанровими ознаками роману є: розгалуженість фабульних ліній сюжету, детальне розкриття життєвих доль багатьох героїв протягом тривалого часу, іноді всього життя, а в основі лежать конфлікти (колізії) в житті людини (або групи людей), які не можуть бути дозволені, але з якими не можна змиритися; трагедійний герой розглядається як сильна і цільна особистість, що потрапила в ситуацію розладу з життям (іноді і з собою), не здатна відступитися, а тому приречена на страждання і загибель; сюжет роману трагедійного змісту характеризується наявністю колізії, катарсису та катастрофи.

3. Виявлено, що переклад засобів відображення трагедійного змісту художнього твору ускладнений високою змістовною навантаженістю, отже має бути всебічно осмисленим з точки зору оригіналу, а перекладач повинен позначатися

певною майстерністю: умінням відчувати мовні форми та гру слів, умінням передавати художній образ у цілому; створювати новий образ мовою перекладу, а не просто відтворювати його з англійської мови. Оскільки, при перекладі твору, в силу мовних розбіжностей, асоціативні деталі значною мірою руйнуються, то з метою збереження психологічного змісту портретів та адекватного їх відтворення в новому мовному середовищі, перекладач повинен перейняти на себе функції автора і певною мірою повторити процес створення змісту, наповнити твір новими асоціативними деталями портрету, які будуть зрозумілими читачами мови перекладу.

4. Визначено, що ХХ століття підштовхнуло письменників до відображення трагедійного, сформувавши його форми, адже воно було насичене трагічними подіями, переворотами, революціями, катастрофами і катаклізмами. Оскільки, суть трагедійного конфлікту – в неможливості здійснення тих інтересів і цілей, які наполегливо намагається здійснити герой у конкретному історичному часі, то на цій підставі було виділено кілька етапів формування трагедійного в ХХ столітті та виявлено сутність періоду: з 1920-30-х років трагедія і трагедійність стають мішенню для тотального знищення; у цей період їх підмінили героїчною драмою; у період «теорії безконфліктності» (1940-50-ті роки) всі трагічні ситуації у творах були зведені до конфліктів окремих особистостей, які трактувалися як побутові або як відображення політичної, соціальної несвідомості окремих героїв; у 1970-90-і роки сфери прояву трагедійного найчастіше переносилася письменниками зі сфери соціальної в сферу особистих, сімейних взаємин, тобто виникає ситуація інтравертності, коли герой має схильність шукати причини трагічних протиріч в самому собі тощо. Наприклад, на сучасному етапі для письменників важливим моральним питанням стає екологічне трагедійність – загострене протиріччя між людиною і природою, яке безповоротно руйнує родові зв'язки.

5. Досліджено, що художній текст набуває статусу поняття, ключового для домінуючих наукових парадигм, і потрапляє у фокус уваги багатьох наук; у лінгвістиці він розуміється як ієрархічна єдність вищого рангу, багатоаспектне і багатовимірне утворення, що сполучає характеристики системного об'єкта,

складного знака та комунікативного цілого. До числа стратегій, що враховують складність тексту, віднесено й вихід за межі мікролінгвістики в широкий міждисциплінарний контекст. З'ясовано наступне: у процесі функціонування в мові художні одиниці різних рівнів набувають додаткових характеристик; актуальними в лінгвістиці є комунікативні та когнітивні моделі представлення тексту, про що свідчать дослідження синтаксису; особливе місце в лінгвістиці посідає лінгвокультурний підхід у вивченні художнього роману; у руслі цього підходу освоюються поняття «концептосфера», «культурний концепт», «прецедентний текст», «прецедентний феномен»; активно розробляється понятійно-термінологічне поле лінгвокультурної концептології.

6. Застосовано з метою дослідження відтворення в перекладі засобів створення трагедійності роману «Бага, бідняк» І. Шоу низку методів дослідження, а саме: загальнонаукові – формалізацію, аналіз та системний підхід; завдяки компонентному аналізу було визначено походження слова «трагедійність», розглянуто його семантичні показники; лінгвокультурологічний метод дослідження дозволив виділити основні концептосфери «трагедійного» та простежити його функціонування в художньому романі; метод контекстуального аналізу надав змогу визначити текстове оточення поняття трагедійності та його похідних; метод порівняльного аналізу забезпечив визначення доречності та відповідності перекладацьких стратегій, використаних перекладачем в українському варіанті роману І. Шоу; за допомогою кількісного аналізу встановлено частоту використання лексичних перекладацьких трансформацій у процесі перекладу одиниць вираження концепту «трагедійність».

7. Доведено, що трагедійний зміст роману І. Шоу «Багач, бідняк» виявляється саме в сімейній драмі Джордахів між братами Руді та Томом; на лексичному рівні трагічність вербалізується за допомогою емоційно-оцінної лексики, сленгових виразів та okazіоналізмів, а в перекладі зазначені лексичні одиниці відтворюються за допомогою перекладацьких трансформацій, а саме: описового перекладу, компенсації, додавання та заміни частини мови. Отже, в

більшості випадків український перекладач посилив емоційність висловленого, що підвищило трагедійність змісту роману.

8. Виявлено в процесі аналізу фактичного матеріалу та прикладів, дібраних методом суцільної вибірки з роману І. Шоу «Багач, бідняк», що трагедійність та конфліктність змісту вербалізуються за допомогою таких стилістичних засобів, як метафори та метафоричні вирази, епітети, порівняння, антитеза; що характерною рисою описів героїв роману є ретельність їхньої репрезентації, зокрема в демонстрації їхнього фізичного та психологічного портрету за допомогою вищезазначених стилістичних засобів, у процесі відтворення яких українською мовою перекладач вдається до еквівалентних відповідників, вилучення, додавання, модуляції та генералізації.

9. Досліджено, що на синтаксичному рівні трагедійність у романі І. Шоу «Багач, бідняк» проявляється за допомогою вживання різних синтаксичних структур, а саме: паралельних конструкцій, риторичних запитань, парцеляції; особливість відтворення цих структур полягає в застосуванні синтаксичних перекладацьких трансформацій, збереженні принципів експресивної та емоційної адекватності перекладу трагедійного тону твору. Отже, автор перекладу використовує синтаксичне уподібнення в процесі відтворення парцельованих конструкцій; заміну типу речення при перекладі паралельних конструкцій та риторичних запитань; об'єднання та членування речень при відтворенні парцеляції.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

### Наукові праці

1. Апресян Г. Проблемы трагедийного в советском искусстве / Театр. 1961. № 11. С. 126-130.
2. Арнольд І.В. Стилїстика. Сучасна англійська мова / Підручник для ВНЗ-4-е узд., випр. та доп.. М.: Флінта: Наука, 2002. 384 с.
3. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. 1150 с.
4. Артамонов С. Трагическая тема в литературе / Эстетика и современность. М., 1965. С.78-112.
5. Аскольдов С. А. Концепт и слово / Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. М. : Academia, 1997. С. 267–279.
6. Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). Москва: «Международные отношения», 1975. 240 с.
7. Бакумова Е. Ролевая структура художественного дискурса: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2002. – 197 с.
8. Баранов А.Г. Двухкомпонентность когнитива в жанровой специфичности. *Жанры речи*: Сб. научн. статей. Саратов: Изд-во ГосУНЦ «Колледж», 2001. Вып. №2. С. 46-52.
9. Барах В.С. Літературний портрет. Л.: Наука, 2000. 312 с.
10. Бычков В.В. Эстетика. М.: Гардарики, 2004. 340 с.
11. Бахтін М.М. Естетика словесної творчості. К.: Мистецтво, 1999. 424 с.
12. Белинский В. Полное собр. соч.: В 13 т. Т. 3. М., 1953. 638 е.; Т. 5. 1955. 728 с.
13. Быкова И.А. Типология портрета персонажа в художественной прозе. М., 1990. 146 с.
14. Боров Ю. О трагическом. М., 1961. 392 с.
15. Боров Ю. Проблема личности в искусстве XX века / Личность в XX столетии. М., 1979. С. 182-228

16. Бразговская Е. Е. Лингвостилистические аспекты художественного перевода : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание». СПб., 2000. 24 с.
17. Брандес М. П. Языковой стиль художественного повествования (на материале немецкой художественной прозы): автореф. дис. на соискание науч. степени доктора филол. наук. Киев, 1989. 36 с.
18. Бреева А. П. К вопросу об использовании художественной литературы в качестве источника примеров для дискурсивных исследований / Лингвистические парадигмы и лингводидактика: мат-лы XII Междунар. науч.-практ. конф. Иркутск: Изд-во БГУЭП, 2007. Ч. 2. С. 14-20.
19. Бугакова Н. В. О когнитивном наполнении обращений, закрепленных за личностно-ориентированным типом общения (на материале французского языка) // Межкультурная коммуникация: Современные тенденции и опыт: мат-лы I Всерос. науч.-практ. конф. Нижний Тагил, 2003. Ч. 3. С. 86-91.
20. Вейхман Г. А. Грамматика текста. М.: Высшая школа, 2005. 640 с.
21. Ваняшова М. Последний луч трагической зари: дискуссии о трагедийности искусства в 20-30-х годах / Вопросы литературы. 1993. Вып.4. С. 27-53.
22. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М.: Худож. лит-ра, 2004. 653 с.
23. Виноградов В.В. О теории художественной речи. М.: Высшая школа, 2001. 240 с.
24. Величко И. В. Антропогенные возможности приложения как синтаксического наименования в художественном тексте / Альманах современной науки образования. Тамбов: Грамота, 2007. № 3 (3): в 3 ч. Ч. 2. С. 29-30.
25. Влахов С. Непереводимое в переводе. М.: Международные отношения, 2005. 93 с.
26. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М., 1981. – 187 с.
27. Гегель В. Ф. Феноменология духа. М.: Наука, 2000. 495 с.



28. Громов Е. Трагическое и героическое в жизни и искусстве / Искусство.1981. №9. С. 36-40.
29. Голубева С. С. Имена собственные плутовского романа в русских переводах. *Межкультурная коммуникация: Современные тенденции и опыт: мат-лы I Всерос. науч.-практ. конф. Нижний Тагил, 2003. Ч. 3. С. 58-61.*
30. Дидро Д. О драматической поэзии. М.: Худож. лит., 1980. 300 с.
31. Емельянова О. В. Жанровая обусловленность пространственно-временной организации художественного текста. *Альманах современной науки и образования. Языкознание в синхронии и диахронии: сб. науч. тр. Тамбов: Грамота, 2007. Вып. 2. Ч. 1. С. 104-105.*
32. Зарецкий Е. В. Частотность иноязычной лексики в СМИ и художественной литературе. *Альманах современной науки образования. Тамбов: Грамота, 2007. № 3: в 3-х ч. Ч. 2. С. 62-83.*
33. Иванова М. Трагедия как жанр в русской советской драматургии: Авто-реф. дис. канд. филол. наук. М., 1974. 22 с.
34. Сфімов Л. П. Стилїстика англійської мови і дискурсивний аналіз: навчально-методичний посібник. Вінниця: Нова Книга, 2004. 240 с.
35. Кожин А.Н. Стилистика художественной литературы. М.: 2002. 464 с.
36. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. Учебное пособие. М. : Гнозис, 1998. 267 с.
37. Коптілов В.В. Теорія і практика перекладу. К. : Юніверс, 2003. 279 с.
38. Корунець І. В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад). Вінниця: Нова книга, 2003. 448 с.
39. Кочерган М. Вступ до мовознавства. К.: Академія, 2001. 368 с.
40. Лаврецкий А. Трагедия и комедия (жанры драматические) / Эстетика Белинского. М., 1959. С. 225-253.
41. Лазарева М. Критерии трагического в теоретической системе мышления / Вест. МГУ. Сер. Филол. 1995. № 2. С. 45-55.
42. Латышев Л.К. Курс перевода (Эквивалентность перевода и способы ее достижения). .: Международные отношения, 1981. 247 с.

43. Левицкая Т.Р. Пособие по переводу с английского языка на русский. М.: Высшая школа, 1973. 136 с.
44. Левина В. Н. Некоторые особенности пейзажных единиц в художественном и научном текстах. *Филология и культура: мат-лы VI Междунар. науч.-практ. конф. (17-19 октября 2007 г.)*. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2007. С. 574-577.
45. Мамонтова Т. Н. Процесс заимствования как один из признаков коммуникационной глобализации. *Межкультурная коммуникация: Современные тенденции и опыт: мат-лы I Всерос. науч.-практ. конф. Нижний Тагил, 2003. Ч. 3. С. 23-26.*
46. Микута И. В. Элементы русского мира в книге Г. Готье «Путешествие в Россию». *Межкультурная коммуникация: Современные тенденции и опыт: мат-лы I Всерос. науч.-практ. конф. Нижний Тагил, 2003. Ч. 3. С. 29-32.*
47. Норманн Б. Ю. Грамматика говорящего. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1994. 229 с.
48. Михайлов Н. Н. Теория художественного текста. М.: «Академия», 2006. 224 с.
49. Миньяр-Белоручев Р. К. Общая теория перевода и устный перевод. М.: Воениздат, 1980. 237 с.
50. Николаева Т.М. Лингвистика текста. Современное состояние и перспективы. *Новое в зарубежной лингвистике. Вып. № 8. М.: Прогресс, 2007. С. 28-31.*
51. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. М.: Мысль, 1966. 574 с.
52. Новак И. О характере противоречий социалистического общества и проблема трагического в марксистско-ленинской эстетике. *Учёные записки Пермского университета. Пермь, 1957. Т. 12. Вып. 2. С. 198- 223.*
53. Нусинов И. Вопросы жанра в пролетарской литературе / Литература и искусство. М., 1931. Т. 2,3. С. 25-28.
54. Пархоменко М. О трагическом // Театр. 1962. № 11. С. 135-137.
55. Пастернак Б. Выступление на дискуссии о формализме 16 марта 1936 года. *Литературное обозрение. 1990. № 3. С. 19-91.*
56. Петрова Л. А. Линейно-вербальное пространство художественного текста в когнитивном аспекте. *Альманах современной науки и образования. Языкознание в*

- синхронии и диахронии: сб. науч. тр. Тамбов: Грамота, 2007. Вып. 2. Ч. 1. С. 224-226.
57. Пиванова Э. В. Гармоническая функция языкового повтора в организации художественного текста (на материале русскоязычных прозаических текстов В. Набокова). *Альманах современной науки и образования*. Тамбов: Грамота, 2008. № 8 (15): в 2-х ч. Ч. 2. С. 141-147.
58. Позднякова К. Особливості відтворення трагедійного змісту роману І. Шоу «Багач, бідняк». Одеса, 2020. С. 121-124.
59. Потенбня А.А. Из записок по русской грамматике. т.3. М., 1968. 135 с.
60. Поспелов Г. Вопросы методологии и поэтики. М., 1983. 336 с.
61. Райс К. Классификация текстов и методы перевода / Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 2004. 296 с.
62. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика. М.: Международные отношения, 1974. 214 с.
63. Склерявская Г. М. Метафора в системі мови. С.-П.: Вид.-во Наука, 1993. 150 с.
64. Стернин И.А. Проблемы анализа структуры значения слова. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1979. 156 с.
65. Телия В. Н. Первоочередные задачи и методологические проблемы исследования фразеологического состава языка в контексте культуры / Фразеология в контексте культуры. М.: Яз. рус. культуры, 1999. С. 13-24.
66. Топер П. Л. Перевод и литература: творческая личность переводчика / Вопросы литературы. Вып. №14. М., 1998. С. 84-88.
67. Федоров А. В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). М.: Филология Три, 2003. 414 с.
68. Хлебникова М. В. Переходные явления в сравнительных конструкциях, их отражение в синонимии (на материале русских и английских художественных текстов). *Альманах современной науки и образования*. Тамбов: Грамота, 2008. № 8 (15): в 2-х ч. Ч. 2. С. 195-197.
69. Швейцер А.Д. Перевод и лингвистика. М.: Воениздат, 1973. 280 с.
70. Шестаков В. Эстетические категории. М., 1983. 358 с.

71. Шеллинг Ф. В. Й.. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.
72. Шиллер Ф. «О трагическом искусстве» / Собрание сочинений Шиллера в 6 т. Т.2. М.: Книговек, 2000. С. 240–249.
73. Шопенгауэр А. О ничтожествах и горестях жизни. М.: Попурри, 1999. 567 с.
74. Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода. М., 1978. 124 с.
75. Austin J. How to do things with word. Oxford: Clarendon Press, 2002. 182 p.
76. Dreiser Th. Twentieth-Century Literary Criticism / Ed. Dennis Poupard. Detroit: Gale Research Company, 1983. Vol. 10. P. 160-203.
77. Lakoff G. Metaphors We Live By. Chicago: University of Chicago Press, 1980. 354 p.
78. Musolff A. Metaphor and conceptual evolution. 2004. № 7. 55-75 p.
79. Krings H. P. Was in den Köpfen von Übersetzern vorgeht : Eine empirische Untersuchung zur Struktur des Übersetzungsprozesses an fortgeschrittenen Französischlernern. Tübingen : Narr, 1986. XI, 570 S.
80. Landers C. E. Literary Translation. A Practical Guide. Clevedon: Multilingual Matters, 2001. 196 p.
81. Nida E. A., Taber C. R. The Theory and Practice of Translation. Leiden: Brill Academic, 2003. 218 p.
82. Yule G. The Study of Language. Cambridge : Cambridge University Press, 2010. 320 p.
83. Venuti L. The Translator's Invisibility. A History of Translation. L., N.Y. : Routledge, 2004. 353 p.
84. Ullmann S. The Principles of semantics. Glasgow : Jackson, 1989. 73 p.
85. Robinson D. The Translator's Turn / D. Robinson. – Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1991. – 145 p.

#### **Джерела ілюстративного матеріалу**

86. Шоу І. Багач, бідняк / перек. з англ. В. Верховень. Х.: Фоліо, 2007. 638 с.
87. Show I. Rich man, Poor man. New York: Weidenfeld and Nicolson, 1971. 690 p.

#### **Довідкова література**

88. Кормілов З.І. Сучасний словник-довідник з літератури. М., 1999. 421 с.
89. Лосев А. Трагическое // Философский словарь. М., 1983. С. 690-692.

90. Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. М.: Флинта: Наука, 2003. 320 с.
91. Русско-украинский и украинско-русский словарь. Сост.: Д.И. Ганич, И.С. Олейник. 4-е изд. К.: Радянська школа, 1990. 560 с.
92. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава: Довкілля, 2006. 716 с.
93. Тихонов А.Н. Энциклопедический словарь-справочник лингвистических терминов и понятий. Т. 1. М.: Флинта, 2008. 839 с.
94. Фролов И.Т. Философский словарь. М.: Политиздат, 2001. 638 с.
95. Ярцева В. Н. Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. 694 с.
96. Horton N. The Continuum Encyclopedia of Literature. L.: Continuum Int. Publ. Group, 2005.. 275 с.
97. Malmkjær K. Artificial Languages. The Linguistic Encyclopedia / ed. by K. Malmkjær. L., NY. : Routledge, 1995. P. 38–42.
98. McArthur T. The Oxford Companion to the English Language. Oxford: Oxford University Press, 1992. 1184 p.
99. Routledge Encyclopedia of Translation Studies. L., N.Y. : Routledge, 2001. 691 p.

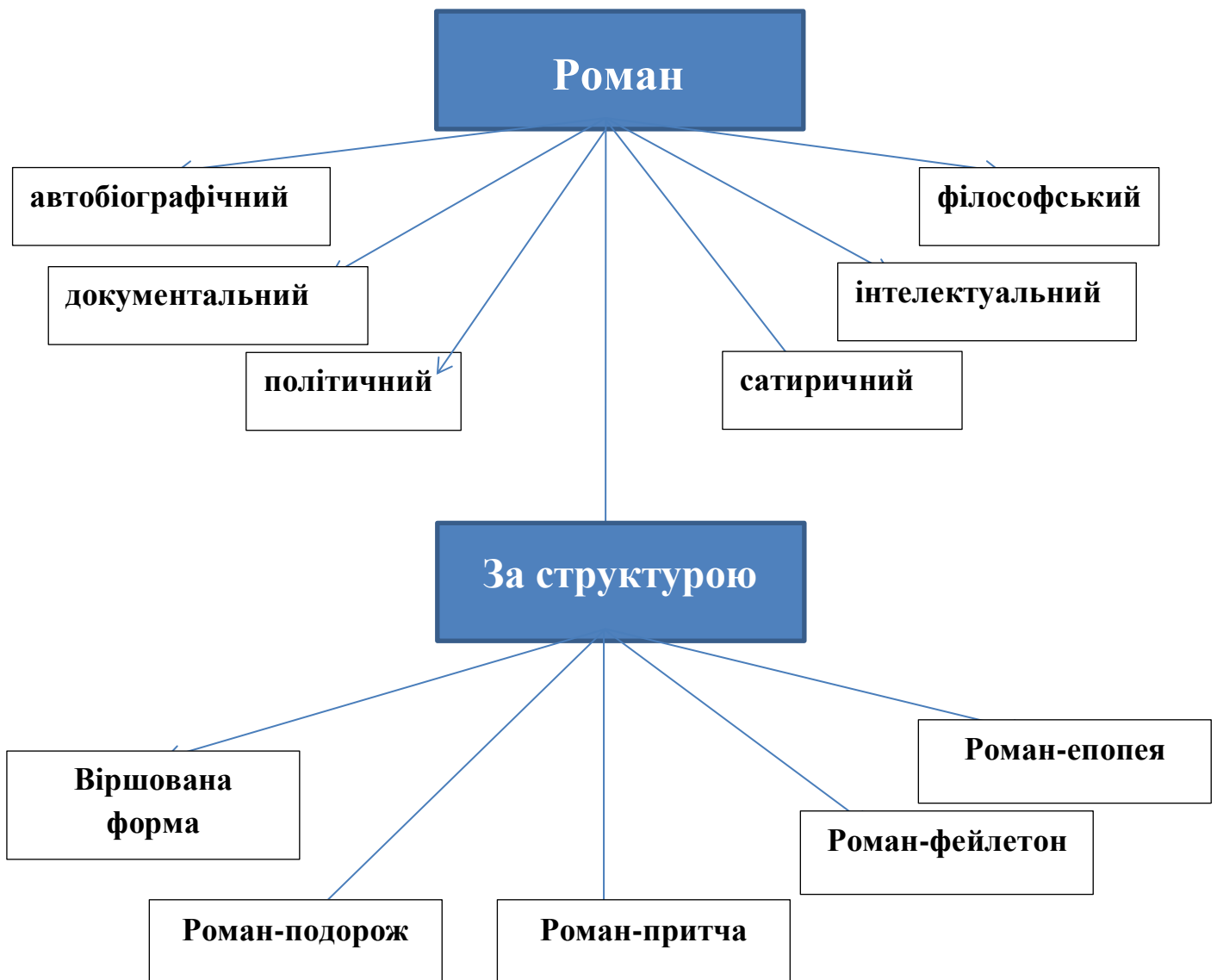
#### **Інтернет-джерела**

100. Белокурова, С.П. Словарь литературоведческих терминов. URL: <[http://literary\\_criticism.academic.ru/268/%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%84%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D1%8F](http://literary_criticism.academic.ru/268/%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%84%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D1%8F)>
101. Джваршейшвили Р.Г. Психологическая проблема художественного перевода URL: [http://zhurnal.lib.ru/w/wagapow\\_a\\_s/dzhvarshvili.shtml](http://zhurnal.lib.ru/w/wagapow_a_s/dzhvarshvili.shtml)
102. Кузнецов С. Н. Направления современной интерлингвистики. М. : УДН, 1984. 98 с. URL: <http://miresperanto.com/esperantologio/napravlenija.htm>.
103. Маркалова Н. Языки и лингвистика (языкознание) URL: [http://fantasy-mir.ru/publ/ja/jazyki\\_i\\_lingvistika/54-1-0-589](http://fantasy-mir.ru/publ/ja/jazyki_i_lingvistika/54-1-0-589).
104. Склерявская Г. М. Метафора в системі мови. С.-П.: Вид.-во Наука, 1993. 150 с. [Електронний ресурс]. URL: <https://www.twirpx.com/file/330309/>

105. Merriam-Webster Online Dictionary and Thesaurus [Electronic resource]. URL: [www.merriam-webster.com](http://www.merriam-webster.com)
106. Britannica Concise Encyclopaedia. URL: <http://www.britannica.com/>.
107. Dictionary by Merriam-Webster. URL: <https://www.merriam-webster.com/>
108. Longman Dictionary of Contemporary English. URL: <https://www.ldoceonline.com/>
109. Methodology of linguistics. URL: [https://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye\\_nauki/lingvistika/METODOLOGIYA\\_LINGVISTIKI.html](https://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/METODOLOGIYA_LINGVISTIKI.html)

## **ДОДАТКИ**

Класифікації роману як художнього твору





Методологія дослідження «трагедійного» у романі І. Шоу «Багач, бідняк»

1 етап

- загальнонауковий метод
- описовий метод

2 етап

- метод контекстуального аналізу
- лінгвокультурологічний метод

3 етап

- метод порівняльного аналізу
- метод кількісного аналізу

## Мовні засоби вираження трагедійного змісту на лексичному рівні в романі

## І. Шоу «Багач, бідняк» та його українському перекладі

Засіб	Оригінал/переклад	Спосіб перекладу
Емоційно-оцінна лексика з негативним значенням	<i>That must have been something – waving a sabre, at a full gallop, charging the <b>despicable</b> foe. – Як це здорово – мчати на коні, і вимахуючи шаблюкою, на повному скаку рубати мерзенного, жалюгідного ворога.</i>	додавання
оказіоналізм	<i>He was a manipulator and <b>behind-the-scenes man</b> and slid out of trouble like a corporation lawyer and conned teachers into giving him good marks although he almost never opened a school book. – Досвідчений інтриган, який завжди діє тишком-нишком, він умів виходити сухим із води, мов спритний адвокат солідної корпорації. Він уміло дурив своїх вчителів і мав гарні оцінки, хоча ніколи в житті не відкрив ще жодного підручника.</i>	описовий переклад
сленгізми	<i>'Marine, tonight you die,' Tom said in a high falsetto, in his Japanese imitation. '<b>Yankee dog, tonight I cut off your balls.</b>' – Якийсь час хлопці сиділи тихо, потім Том тисливо вигукнув наслідуючи японця: «Слухай, матросе, сьогодні ввечері ти помреш. <b>Смердючий янкі, сьогодні я відріжу тобі....»</b></i>	компенсація вилучення

**Стилістичні засоби вираження трагедійного змісту в романі І. Шоу «Багач, бідняк» та його українському перекладі**

Засіб	Оригінал/переклад	Спосіб перекладу
<p>метафора</p> <p>антитеза</p>	<p><i>He spoke <b>confidently</b>, but he could feel <b>little shivers of doubt</b> in his fingertips and under his armpits. – Він говорив твердо і впевнено, проте відчував, як у нього <b>неприємно тремтять</b> кінчики пальців і поколює під пахвами.</i></p>	<p>вилучення</p>
<p>епітети</p>	<p><i>If it were possible he would have had her fired. And a <b>pernicious rage</b> sparked in his <b>assailing eyes</b>. – Якби його воля, він би звільнив її. В його <b>ворожому погляді</b> промайнула іскра зловісної люті.</i></p>	<p>Еквівалентні відповідники</p>
<p>порівняння</p>	<p><i>Vanderhoff Street ran parallel to Broadway and seemed to be trying to emulate it, but doing it badly, <b>like a poor man in a baggy suit and scuffed shoes pretending he had arrived in a Cadillac</b>. Вулиця йшла паралельно до Бродвея і, здавалося, з усієї сили намагалася бути схожою на нього – з таким же успіхом бідняк у поношенім, витертім на колінах і ліктях костюмі та стоптаних черевиках міг би вдавати, ніби розряджає на шикарному «кадилакові».</i></p>	<p>генералізація</p> <p>описовий переклад</p> <p>модуляція</p> <p>додавання</p>

Синтаксичні засоби вираження трагедійного змісту у романі І. Шоу «Багач, бідняк» та його українському перекладі

Засіб	Оригінал/переклад	Спосіб перекладу
Синтаксичний паралелізм	<p><i>I am in hell, he thought, I stoke the fires of hell to earn my bread, to make my bread. I am in hell making Parker House rolls. – Я наче у справжнісінькім пеклі, подумав він. Розпалю анахтемський вогонь, щоб випекти хліб і тим заробити собі на прожиток. У геєні огненній печу булочки «Паркер пауз».</i></p> <p><i>'Boy, oh boy,' Claude said, 'you worked fast tonight. The combinations, boy, oh boy, the combinations'. – Ну ти старий даєш! – захоплено видихнув Клод. – Здорово! Ти сьогодні перевершив себе. А які удари! Які комбінації! Умерти на місці, мушу відверто сказати тобі.</i></p>	<p>Членування речення</p> <p>зміна типу речення</p> <p>Членування речення</p>
парцеляція	<p><i>Armies. Die Wacht am Rhein. Churchill had pissed in it recently. Fabled river. Jordache's native water. Vineyards and sirens. Schloss Whatever. The invisible German Army. How many dead? God bless America – Ворожі армії, розділені смугою мутної води. «Пост на Рейні». Недавно в нього посяв сам</i></p>	<p>синтаксичне уподібнення</p> <p>заміна типу речення</p>

	<p><i>Черчілль. Славна річка, рідна Джордахова річка. Виноградники, сирени. Замок «Schloss» такий-то... Непереможна німецька армія! Скільки народу загинуло! Боже благослови Америку!</i></p> <p><i>I ought to put poison in one of them. <b>For laughs. For anything.</b> Serve hem right. <b>Just once, just one night.</b> See who gets it [48, с. 55]. – А що як покласти отруту в одну з цих булочок? <b>Просто так, заради сміху.</b> Провчити їх! <b>Тільки один-єдиний раз! Хоча б сьогодні!</b> Цікаво, кому дістанеться така булочка? [47, с. 58].</i></p>	<p>об'єднання речення</p> <p>членування речення</p>
<p>риторичне питання</p>	<p><i><b>What can I do about it, what can I do about it? – Що ж мені робити?</b></i></p>	<p>синтаксичне уподібнення вилучення</p>

## Засоби вираження трагедійно-психологічних характеристик героїв

Оригінал	Переклад	Засіб
<p><i>He had agreed to everything. <b>Oh, diabolical, diabolical.</b> He had some money saved up and through Mr. Mueller he got in touch with a man who had a bakery in Port Philip whose lease was for sale</i></p>	<p>Аксель був згоден на все. <b>О, який він диявол! Який хитрий, підступний диявол!</b></p> <p>Він зібрав трохи грошень і за допомогою Містера Мюллера домовився купити пекарню її власника з Порт-Філіпа</p>	повтор епітетів
<p><i>Her <b>torment</b> began on her wedding night. Sheared helplessly under the <b>huge, scarred, demonically tireless, dark, male body,</b> she knew that she had entered upon her <b>sentence of life imprisonment</b></i></p>	<p>Її <b>муки</b> почалися першої шлюбної ночі. Вона лежала на скрипливому готельному ліжку, <b>безпорадна, розпростерта під важким, грубим, ненаситним тілом</b> свого коханого, вона лежала і беззвучно плакала, зрозумівши, що <b>прирекла себе на довічний присуд</b></p>	<p>метафора</p> <p>епітети</p> <p>метафоричний вираз</p>
<p><i>Rudolph went in and kissed his mother and she patted his cheek. She always looked <b>tired</b> and was always <b>squinting</b> a little, because she was <b>a chain smoker</b> and the smoke got into her eyes</i></p>	<p>Рудольф підійшов до матері, поцілував її, а вона ніжно поплескала його по щоці.</p> <p>Вона завжди мала дуже <b>втомлений вигляд</b> і весь час <b>мружилася</b>, позаяк <b>багато курила – сигарету з сигаретою</b>, і кужелі їдкоого</p>	<p>епітет</p> <p>сленговий вираз</p>

	<i>диму</i>	
<i>His brother, Thomas, the only blond in the family, besides the mother, who really couldn't be called blonde anymore, certainly didn't seem to be worried about anything as he wolfed down his food</i>	<i>Його брата Томаса, єдиного блондина в сім'ї, окрім матері, не мучили ніякі докори сумління. Він жадібно уминав смаженину</i>	ідіома