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

ДОПУСТИТИ ДО ЗАХИСТУ
В.о. завідувача випускової кафедри
_____Л.Г. Буданова
«_____»_____2022 р.

ДИПЛОМНА РОБОТА

ВИПУСКНИКА ОСВІТНЬОГО СТУПЕНЯ МАГІСТР

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

Тема: ***ВІДТВОРЕННЯ ХРОНОТОПУ РОМАНУ ДАФНИ ДЮ МОР'Є «РЕБЕККА» В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ***

Виконавець: студентка групи ФЛ-201«М» ***СПІВАК ЕМІЛІЯ***

Керівник: доктор пед. наук, професор ***КОВТУН ОЛЕНА ВІТАЛІЇВНА***

Нормоконтролер: _____ (*Кондратенко Юлія Вікторівна*)

Київ 2022

ЗМІСТ

Вступ……..…....4

Розділ 1. Теоретичні аспекти аналізу просторово-часових орієнтацій художньої літератури……...……...…9

1.1. Поняття хронотопу в літературі…….…….....9

1.2. Форми хронотопу в романі …….....17

Розділ 2. Методологічні засади дослідження перекладу психологічного детективу……...……26

2.1. Методи дослідження англомовного психологічного детективу в перекладознавчому аспекті…….…….....26

2.2. Методика аналізу хронотопу у творі художньої літератури…….…....32

Розділ 3. Мовностилістичні та перекладознавчі характеристики готичного роману Дафни дю Мор'є «Ребекка»……..……...36

3.1. Відтворення хронотопу як стилістичного маркеру в романі «Ребекка»……..….36

3.1.1. Особливості відтворення художнього простору в романі……..37

3.1.2. Особливості відтворення художнього часу в романі……..65

3.2. Трансформація образу традиційного готичного лиходія в оригіналі та перекладі: хронотопічний аспект …….…..87

Висновки……..……..…99

Список використаних джерел……...……...……104

Додатки……..…...115

Додаток А…….…….116

Додаток Б…….……..…....117

Додаток В……..118

Додаток Г…….……119

Додаток Д……..123

Додаток Е……..124

ВСТУП

Хронотоп як філософська проблема досліджувалася ще за часів античності. Проте найбільш ґрунтовно концепція художнього простору та часу була розроблена лише у XX столітті саме у літературознавчих колах. Особливу увагу для дослідження простору й часу має поняття хронотопу, яке було вперше використано фізіологом О. О. Ухтомським, але більш докладний аналіз хронотопу конкретно в літературі, на прикладі романів, дав відомий теоретик М. М. Бахтін, визначивши його як основу будь-якого художнього твору. Саме його дослідження цієї категорії закріпилося в сучасному літературознавстві, до якого й досі звертається багато науковців. У поняття «хронотоп» дуже складна історія походження: його коріння сягає фізичної науки, а ранні передумови можна простежити в античних математиків. Найчастіше поняття, які були перенесені з природничих наук у гуманітарну галузь знань, набувають метафоричного характеру, проте, поняття «хронотоп» не зазнало особливих змін у своєму значенні [60].

Час і простір, незважаючи на їхню онтологічну відмінність, взаємопов’язані як у реальному, так і в художньому світі: події з життя людей і героїв художніх текстів розгортаються в певному хронотопі, тобто часі та просторі. Звідси й прикута пильна увага вчених до цієї категорії. Категорія хронотопу є центральною проблемою в літературознавстві, яку дослідники намагаються вивчити не одне століття [70]. Серед філологів, які зробили значний внесок у вирішення цієї проблематики, можна виділити таких: В. Я. Пропп, І. Р. Гальперін, Д. С. Лихачов, Ю. М. Лотман, В. М. Топоров та багато інших [94]. А серед сучасних дослідників, які продовжили вивчення та розробку теорії хронотопу, варто зазначити наступних: С. Є. Ноєва, В. О. Коркішко, О. О. Переяслова, А. О. Раті та інші. Напрацювання низки науковців-лінгвістів дозволяє досліднити і проаналізувати той чи інший художній твір у хронотопічному аспекті, з’ясувати інтенцію автора у побудові сюжету та простежити відтворення хронотопу в оригінальному та вторинному тексті, а також дослідити його вплив як на героїв твору, так і на композицію та сюжет.

Творчість британської письменниці Дафни дю Мор'є займає вагому позицію і відіграє ключову роль у сучасній прозі та загальному літературному процесі з середини XX століття і по сьогоднішній день продовжує зацікавлювати як читачів, так і перекладачів з усього світу. Роман «Ребекка», який частково є автобіографічним, вперше був виданий у 1938 році, і відразу зробив всесвітньо відомим ім'я письменниці, романістки Дафни дю Мор'є. Він став класикою сучасної літератури і значно вплинув на культуру XX століття. Творами Дафни дю Мор'є, віртуоза сюжетної інтриги та майстра психологічного портрета, цікавився сам Альфред Гічкок. Роман, потрапивши до рук знаменитого кінорежисера, був екранізований, і згодом став лауреатом премії Оскар.

У роботах письменниці прослідковується значна кількість творів, написаних у жанрі психологічного трилера, але видавництва досить часто неправильно інтерпретують жанр її романів, і все це через незвичайну побудову сюжетної лінії. Незважаючи на наявну в романах Дафни дю Мор'є любовну складову, їх аж ніяк не можна ототожнювати із любовною прозою у загальноприйнятому значенні. Вона – геній готичної прози, і вміло тримає читача в психологічній напрузі. Її послідовниками можна назвати Стефані Майєр та короля жахів Стівена Кінга. А сама письменниця була палкою шанувальницею творчості трьох сестер Бронте та їхнього брата, творчість яких критики недооцінювали. Навіть її найвідоміший роман «Ребекка», перебуваючи у статусі класики сучасної літератури, часто порівнюють із романом Шарлотти Бронте «Джейн Ейр», у якій розгортається подібна історія кохання між молодою жінкою і чоловіком, який старший за неї, знищення вогнем маєтку вщент, а також таємниця, яка пов'язана з попередньою дружиною. Пізніше роман письменниці породив кілька продовжень і переказів, з-поміж яких – «Місіс де Вінтер» Сьюзен Гілл, «Інша Ребекка» Морін Фрілі, «Історія Ребекки» Саллі Бомон.

Порівняно з іншими романами Дафни дю Мор'є цей роман не отримав детального розгляду в українському науковому просторі. Увага приділялася насамперед тематиці та образам роману, проте ґрунтовного, адекватного та повноцінного літературознавчого і лінгвістичного аналізу хронотопу на матеріалі

роману «Ребекка» Дафни дю Мор'є в сучасному літературознавстві не було здійснено.

Актуальність обраної теми зумовлена тим, що питання хронотопу роману «Ребекка» розглядалось не в повному обсязі, особливо з перекладознавчого погляду.

Мета роботи – проаналізувати особливості відтворення хронотопу роману Дафни дю Мор'є «Ребекка» та дослідити його перекладознавчий потенціал.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких **завдань:**

1. Схарактеризувати поняття хронотопу в літературі.
2. Дослідити форми хронотопу, що визначають важливі жанрові різновиди роману.
3. Проаналізувати особливості відтворення хронотопу в оригіналі та перекладі роману Дафни дю Мор'є «Ребекка».
4. Дослідити та проаналізувати трансформацію образу традиційного готичного злодія у романі Дафни дю Мор'є «Ребекка» в оригіналі та перекладі у хронотопічному аспекті.

Об'єктом дослідження є хронотоп, вилучений методом наскрізної вибірки з роману Дафни дю Мор'є «Ребекка», та його відповідники українською мовою.

Предметом дослідження виступають особливості відтворення хронотопу роману Дафни дю Мор'є «Ребекка» українською мовою.

Матеріалом дослідження є роман Дафни дю Мор'є «Ребекка» в оригіналі та перекладі українською мовою, виконаний Гєником Бєляковим.

Методи дослідження зумовлені загальною метою і конкретними завданнями роботи та носять комплексний характер, який полягає у застосуванні як загальнонаукових (*аналіз, синтез, індукція, дедукція, абстрагування, узагальнення*), так і філологічних та власне перекладознавчих методів аналізу: *метод операціоналізації понять* – для надання визначення основних понять дослідження; *класифікаційний і типологічний аналіз*; *метод суцільної вибірки* – для створення корпусу фактичного матеріалу; на основі *методу кількісних підрахунків* зробили висновки щодо частотності використання хронотопічних цінностей і хронотопу

загалом; *порівняльно-перекладознавчий аналіз*, а також *лінгвостилістичний аналіз* – для встановлення спільних і відмінних лінгвостилістичних засобів оригіналу й перекладу.

Наукова новизна полягає у більш детальному аналізі хронотопу та визначенні особливостей його відтворення українською мовою.

Практичне значення роботи полягає в тому, що отримані результати можуть бути використані викладачами та студентами на заняттях із зарубіжної літератури при вивченні творчості Дафни дю Мор'є; при підготовці перекладачів чи вдосконаленні їхніх навичок перекладу творів художньої літератури; а також при підготовці до теоретичних і практичних занять як курсів із загального мовознавства, так і перекладознавства. Результати цього дослідження можуть бути корисними студентам при написанні наукових (курсових, дипломних і магістерських) робіт.

Обсяг та структура роботи. Дипломна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та шести додатків. Загальний обсяг роботи становить 124 сторінки, з них 100 сторінок – основного тексту. Список використаних джерел налічує 102 позиції, з них 83 – наукові праці, 2 – джерела ілюстративного матеріалу, 8 – довідкова література, 9 – Інтернет-джерела. Додаток А вміщує візуальне представлення хронотопічних цінностей у романі за М. М. Бахтіним, Додаток Б пропонує візуальне представлення етапів та методів дослідження, в Додатку В представлена гістограма частотності використання хронотопічних цінностей у романі «Ребекка», Додаток Г вміщує мовні засоби відтворення хронотопу в романі Дафни дю Мор'є «Ребекка», у Додатку Д представлено схему зображення хронотопу в образі традиційного готичного лиходія, Додаток Е відображає кількісний показник відтворення хронотопу роману Дафни дю Мор'є «Ребекка».

Апробація отриманих результатів. Основні результати дослідження оприлюднено на X Міжнародній науково-практичній конференції «Подолання мовних та комунікативних бар'єрів: освіта, наука, культура» (18-19 листопада 2022 року, м. Київ).

Публікації. Основні теоретичні положення дипломної роботи були опубліковані у збірнику тез доповідей XXI Міжнародної науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених «ПОЛІТ. Сучасні проблеми науки. Гуманітарні науки» (м. Київ, 18-20 травня 2022 р.); основні результати дослідження опубліковано у збірнику наукових праць X Міжнародної науково-практичної конференції «Подолання мовних та комунікативних бар'єрів: освіта, наука, культура» (18-19 листопада 2022 року, м. Київ).

1. Spivak E. "The concept of chronotope in literature". «ПОЛІТ. Сучасні проблеми науки. Гуманітарні науки»: тези доповідей XXI Міжнародної науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених: [у 2-х т.]. Т. 2 (м. Київ, 18-20 травня 2022 р.) / [ред. кол.: Н. В. Ладогубець, А. М. Кокарєва та ін.]; Національний авіаційний університет. Київ: НАУ, 2022. С. 226-227.

2. Співак Е., Ковтун О. Відтворення хронотопу як стилістичного маркеру в романі Дафни дю Мор'є «Ребекка». «Подолання мовних та комунікативних бар'єрів: освіта, наука, культура»: збірник наукових праць / за заг. ред. О. В. Ковтун. Київ, 2022. С. 229.

РОЗДІЛ 1
ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ АНАЛІЗУ ПРОСТОРОВО-ЧАСОВИХ ОРІЄНТАЦІЙ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1.1. Поняття хронотопу в літературі

Однією з головних проблем, з якою зіткнулося людство ще за давніх часів, було розуміння часу й навколишнього світу – простору [81; 94]. Проблема простору та часу є надбанням безлічі наук – від математики та фізики до філософії та літературознавства. Загалом, час розуміється як перебіг життя природи і людини, зміна етапів зародження, старіння, вмирання. А простором називається те чи інше місце з усіма характеристиками, які визначають його вигляд. Згідно зі словником, час є однією з найважливіших форм існування світу (поряд із простором), що означає виникнення, становлення, протікання і руйнування всіх явищ буття. З категорією часу пов’язані послідовні зміни в природі, житті людини та розвитку її свідомості [93, с. 80-81]. Видатний науковець Аристотель писав, що єдине, що непідвладне людському розуму, так це розуміння часу. Було зроблено чимало спроб у вивченні цієї категорії, і всі вони зумовлені тим, що саме час визначає сенс людського буття [66, с. 64]. Учений уважав, що простір і час є абсолютно незалежними один від одного.

Відомий фізик І. Ньютон був прихильником думки Аристотеля і розвинув його ідеї до чіткого уявлення про абсолютний простір і абсолютний час як самостійні сутності, що існують поруч із матерією і є незалежними від неї та одна від одної. За допомогою природничих відкриттів І. Ньютона та А. Ейнштейна було створено нову картину світу, де час поряд із простором, є четвертою віссю координат [94]. Дослідження А. Ейнштейна вплинули на всі сфери наукового та художнього знання свого часу, знайшли відображення не лише в роботах його колег і послідовників, а й у творчих і гуманітарних інтелектуальних колах. Поступово було виокремлено біологічний, психологічний і соціальний часопростір. З’являлося все більше фактів і доказів того, що час тече по-різному в різних системах. З цього

випливає те, що теорія хронотопу сформувалася в руслі загальнонаукового зацікавлення тими висновками, які були зроблені з відкриттів А. Ейнштейна [99].

Уявлення про просторово-часові відношення, що виникли у філософії набагато раніше теорії відносності А. Ейнштейна, отримують свій розвиток у роботах Г. Гегеля, у точних науках – у працях Ж.-Л. Лагранжа, Т. Г. Фехнера, Г. Мінковського, які надали новому поняттю математичну форму, у природничих науках – у дослідженнях І. М. Сєченова, В. В. Вернадського, О. О. Ухтомського [99]. Ще Дж. Локк у своєму філософському трактаті «Дослід про людський розум», розглянувши час і простір окремо, присвятив їх спільному аналізу цілий розділ [43, с. 255], але вказавши на нероздільність цих двох категорій, він більше не повертався до цієї ідеї у своїх роботах [99]. Через багато років І. Кант у «Критиці чистого розуму» відмовляється від концепції І. Ньютона і називає час і простір «чистими формами чуттєвого споглядання». Він стверджує, що для того, щоб уявити ідею часу, необхідно доєднати ідею простору, і таким чином довести взаємозв’язок суб’єктивних уявлень простору і часу [99].

Важливо зазначити, що не лише наукові відкриття вплинули на зміну уявлень про час і простір у літературознавстві, а й мистецтво. У XIX столітті відбулися суттєві трансформації старого світогляду в мистецтві, і цим ми завдячуємо Ф. Достоєвському, який, подібно до А. Ейнштейна, зробив важливий переворот: він перший почав експериментувати з часом і простором та доводив їхній взаємозв’язок, але вже в літературі [99].

Таким чином, можна підвести підсумок усього вищезазначеного, що поняття «хронотоп» виникло, з одного боку, внаслідок досягнень і розвитку природничих наук і філософії, а з іншого, через зміни у розумінні простору та часу в мистецтві протягом XIX-XX століть [99].

Інтерес до категорій простору та часу в літературознавстві виник давно, але спеціальні роботи, присвячені їх вивченню, з’являються лише на початку XX ст., зокрема глибше вивчається художній час і простір творів різних жанрів. Звертаючись до хронотопу сьогодні, передусім варто згадати М. М. Бахтіна [4],

Д. С. Лихачова [41], В. М. Топорова [72], Ю. М. Лотмана [45; 46] та низку інших дослідників, які розробили основні теоретичні положення, що виступають базовими для наступних досліджень.

Прийнято вважати, що основоположником теорії художнього хронотопу є М. М. Бахтін (1895-1975), який уперше у своїй праці «Форми часу та хронотопу в романі. Нариси з історичної поетики» використав термін «хронотоп», що у перекладі з грецької буквально означає «час-простір», щоб позначити «внутрішній зв'язок часових і просторових відносин, художньо виражених у літературі», а також розробив теорію щодо цього терміну [4, с. 234]. Його новаторське відкриття перевернуло колишні уявлення про простір і час у художньому творі. Однак насправді цей термін вперше був запропонований біологом О. О. Ухтомським ще у першій половині XX століття.

Влітку 1925 року М. М. Бахтін був присутній на доповіді О. О. Ухтомського про хронотоп у біології, який об'єднав слова грецького походження: «хронос» – час і «топос» – місце. Восени 1925 р. О. О. Ухтомський виступив із доповіддю «Про часово-просторовий комплекс, або хронотоп». Метою його доповіді було показати, яке позитивне значення можуть надати ідеї Г. Мінковського та А. Ейнштейна про час і простір на розвиток теоретичної нейрофізіології та біології [75]. Він дав визначення хронотопу як цілісності простору і часу, яке може бути застосовано практично до всіх сфер реальності [75]. Серед слухачів доповіді був М. М. Бахтін, який запозичив з почутого уявлення про хронотоп як систему просторово-часових значень [38, с. 33]. У праці «Форми часу і хронотому в романі» він зауважив, що переносить термін «хронотоп» у літературознавство «майже як метафору», й одразу уточнює «майже, але не зовсім» [4, с. 234-235]. Пояснити це можна тим, що хронотоп справді вважається «майже метафорою», оскільки художня творчість є специфічною: література вимагає принципово іншого підходу для дослідження, тому категорії природознавства, з якого й виник термін «хронотоп», не можна механічно переносити до літератури [99].

Варто зазначити, що «послідовний хронотопічний підхід» до вивчення художнього твору, а конкретніше – романного жанру, вперше був запропонований саме в працях М. М. Бахтіна: у 30-ті роки XX ст. він досліджував питання історичної поетики, оскільки його цікавила поетика літературних жанрів, а більш конкретно, поетика роману. До того часу, цей підхід розглядався лише як спосіб осягнення сенсу людського існування [99]. Як з'ясувалося пізніше, для М. М. Бахтіна хронотоп не був самоціллю. Теорія хронотопу постала як одна із можливих аспектів роботи над основною проблемою – теорією романного жанру, якій він присвятив цілу низку своїх праць. Однак, у своїй праці М. М. Бахтіну вдається кардинально змінити попередні уявлення про структуру і сутність простору і часу в художньому тексті. Саме це й стало справжнім вибухом зацікавлень інших літературознавців і перекладачів щодо цієї теми у XX столітті [99]. На основі дослідження М. М. Бахтіна В. Я. Пропп розглядає крізь призму хронотопу «устрій» чарівної казки. На думку цього вченого, просторова організація є найважливішою в композиційній структурі жанру казки, а час у ній непомітний – він виявляється в розвитку сюжетів і персонажів [61].

Для М. М. Бахтіна є важливою ідея нерозривного зв'язку між простором і часом художнього твору. Так, літературознавець пише, що будь-який «вступ до сфери смислів відбувається тільки через ворота хронотопів» [4, с. 406]. Хоча М. М. Бахтін і не пояснив сутність поняття «смисл», можна припустити, що він розвиває тут уявлення І. Канта про час і простір як умови будь-якого пізнання (зокрема художнього) [99]. Хронотоп М. М. Бахтін розуміє як «формально-змістовну категорію літератури»: з одного боку, він визначає форму літературного твору, а з іншого, – сприяє формуванню його сюжету [4, с. 235]. М. М. Бахтін зауважує таке: «У літературно-художньому хронотопі має місце злиття просторових і часових прикмет в осмисленому і конкретному цілому. Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо-зримим; простір інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються в просторі, і простір

осмислюється і вимірюється часом. Цим перетином рядів і злиттям прикмет характеризується художній хронотоп» [4, с. 235].

Дослідник наголошує на тому, що «хронотоп у літературі має суттєве жанрове значення», і що жанр визначається хронотопом [4, с. 235]. Дослідниця С. Є. Ноєва також розділяє таку думку і зазначає, що художній час і простір – це надзвичайно важливі складники тексту, які формують його жанрово-композиційну структуру [50].

Мистецтво та література, на думку М. М. Бахтіна, пронизані «хронотопічними цінностями різних ступенів та обсягів». Більш детально ми дослідили та описали їх у наступному підрозділі дипломної роботи.

Ідеї М. М. Бахтіна отримали подальший розвиток у працях Ю. М. Лотмана [45; 46], І. Р. Гальперіна [13], Д. С. Лихачова [41], В. М. Топорова [72], але кожен вчений по-різному підходить до вивчення та визначення хронотопу і його категорій часу та простору.

З огляду на вищесказане, бачимо, що для М. М. Бахтіна провідним початком у хронотопі обов’язково виступає час, на відміну від Ю. М. Лотмана, який надавав більшого значення простору – «сукупності однорідних об’єктів, між якими наявні відношення, подібні звичайним просторовим» – як головному засобу осмислення дійсності [46]. У своїх дослідженнях окрім жанру роману, він звернув увагу й на інші жанри, такі як повість, оповідання, драматургія. Художній простір у літературному творі, як підкреслює Ю. М. Лотман, це «континуум, у якому розташовані персонажі й відбувається дія», і на прикладі циклу повістей «Вечорів на хуторі поблизу Диканьки» М. В. Гоголя виділяє два підтипи в художньому просторі твору: «буденний» і «чарівний». При цьому вчений зазначає, що поведінка персонажів значною мірою пов’язана з простором, у якому вони перебувають, і під час переміщення героїв з одного простору в інший вони можуть деформуватися згідно з законами конкретного простору [45, с. 258].

Починаючи з XX століття, відокремлюється така класифікація хронотопу, як авторський хронотоп, а також хронотоп оповідача. Вперше таку класифікацію почав

досліджувати Ю. М. Лотман і на сьогоднішній день вона активно продовжує інтерпретуватися іншими науковцями. Наприклад, сучасна дослідниця В. О. Коркішко пояснює, чому варто розрізняти авторський хронотоп і хронотоп оповідача. Вона пише, що «автор одночасно знаходиться в об'єктивному часопросторі й відображається в хронотопі художнього твору, який від нього залежить. Оповідач же, навпаки, є частиною художнього задуму, тому він повністю підпорядковується авторському часопросторові та хронотопу літературного тексту» [36]. Інша дослідниця О. О. Переяслова характеризує часопростір художнього твору так: «Він має суб'єктивну природу та реалізується у свідомості автора, персонажів і читача літературного тексту» [56]. Простір художнього твору реалізується у взаємозв'язку із художнім часом і має такі характеристики: відкритість, замкненість, просторість, доступність чи недоступність до огляду, місткість, сенсорне сприйняття. Тому сам простір може бути відкритим і закритим, «своїм» і «чужим», зовнішнім і внутрішнім, прямим і кривим, великим і малим, локальним і глобальним, близьким чи далеким [56].

І. Р. Гальперін зазначав, що континуум як категорію художнього тексту можна уявити у вигляді певної послідовності фактів, подій, що розгортаються у часі та просторі, при цьому наголошував, що «розгортання подій протікає не однаково у різних типах текстів» [13]. Хоч М. М. Бахтін і не дає чіткого визначення поняттю «хронотоп», через прагнення описати за допомогою цього терміна різні рівні художнього тексту (мотиви, образи, композицію і сюжет), на думку І. Р. Гальперіна, «хронотоп» – це текстова універсалія, яка формується за допомогою певної лексики, до складу якої входять різні часові форми англійської мови, а також характеризується специфічним розвитком сюжетної лінії твору [78]. Вважаємо трактування цього поняття досить вдалим, оскільки воно розкриває його сповна та налічує більш детальне пояснення. Також знаходимо досить вдале і зрозуміле визначення хронотопу в сучасному літературознавчому словнику: «хронотоп – це взаємозв'язок часових і просторових характеристик зображених у художньому творі явищ» [88].

Розвиваючи ідеї М. М. Бахтіна, Д. С. Лихачов також уважав час головним вектором твору. Він присвятив проблемі хронотопу кілька розділів у праці «Поетика давньоруської літератури». Поняття «простір» учений кваліфікує і як перелік країн, і як обмеження однією кімнатою й поділяє його на реальний (літопис, роман) і вигаданий (казка), але так чи інакше вважає його невід'ємним від фабули й сюжету [42, с. 352-356]. Д. С. Лихачов одним із перших обґрунтував поняття художнього часу. Він пише, що «художній час – це не погляд на проблему часу, а сам час як він відтворюється і зображується в художньому творі» [41, с. 210]. І далі: «Художній час – це явище самої художньої тканини літературного твору, що підпорядковує своїм художнім завданням і граматичний час, і філософське його розуміння письменником» [41, с. 211]. За словами Д. С. Лихачова, важливу роль відіграє у творі ще й авторський час, який вирізняється найбільшою суб'єктивністю, адже під час створення художнього тексту автор ніби «грає» із часом. Він може уповільнити, пришвидшити або зупинити його, а також може розширити та звузити простір. На думку Д. С. Лихачова, час автора може змінюватися залежно від того, чи бере він участь у подіях художнього твору чи ні [41]. Одним із складних питань вивчення художнього часу Д. С. Лихачов вважає питання саме про «єдність часового потоку у творі з кількома сюжетними лініями» [41, с. 213]. Дослідник зазначає, що час може бути «відкритим», включеним у «більш широкий потік часу, що розвивається на тлі точно визначеної історичної епохи», і «закритим», замкненим у собі, «що відбувається лише в межах сюжету, не пов'язаним з подіями, що відбуваються поза межами твору, з часом історичним» [41, с. 214].

Значний інтерес становить класифікація темпоральних моделей Ю. С. Степанова щодо історії розвитку поняття «час». Він виділяє:

- «пульсуючий час»;
- «круговий» або «циклічний час»;
- «ньютонівський лінійний час, символізований прямою лінією без початку і кінця»;

- «християнський лінійний час, символізований прямою лінією, що має початок і кінець»;
- «лінійний час, що йде в напрямку поліпшення і прогресу, символізований прямою лінією, що йде вгору»;
- «лінійний час, що йде в напрямку регресу, символізований прямою лінією, що йде вниз»;
- «час як послідовність точок»;
- «спіральний час»;
- ««літописний час», або «час анналів», або «час анналіста»: описувана подія подається як подія, що сталася в певний момент, або в «точці», часу, питання про попереднє і наступне не порушується»;
- ««час хронік», або «час хроніста»: описувана подія подається як «ешелонована в глибину», вона має передісторію та ретроспективу, яка також описується»;
- «власне «історичний час», або «час історика»: подія подається як така, що має передісторію і подальшу історію – також відому тому, хто пише, у події є велика часова глибина – як минуле, так і подальше» [91, с. 244-245; 94].

За Г. О. Золотовою, час твору загалом зумовлено взаємодією трьох темпоральних «осей»:

1) календарного часу, що відображається переважно лексичними одиницями із семою «час» і датами;
2) подієвого часу, організованого зв’язком усіх предикатів тексту (насамперед дієслівних форм);
3) перцептивного часу, що виражає позицію оповідача і персонажа (при цьому використовуються різні лексико-граматичні засоби та часові зміщення) [26, с. 23].

Окрім цього, дослідники визначають знаки часу, такі як біографічний, сімейний, календарний, природній, історичний, космічний та інші, а також

визначають опозиції простору: симетричний – асиметричний, внутрішній – зовнішній, верх – низ, близьке – далеке, своє – чуже тощо [94].

Існують різноманітні типи темпоральних моделей: 1) лінійна, яка поділяється на одновекторну та багатовекторну; 2) нелінійна, яка поділяється на одновекторну та багатовекторну; 3) циклічна; 4) лінеарна [51].

Концепція «простору» знаходить своє відображення й у роботах видатного теоретика В. М. Топорова, який розробив структурно-генетичний підхід до проблем простору й часу. Особливу увагу він приділяв визначенню, розумінню та втіленню міфопоетичного простору в художньому тексті [98; 101]. Об'єктами вивчення дослідника є особливості функціонування простору й часу, психоментальні структури в художньому полотні твору, індивідуальні образи простору. Дослідник зазначає, що «простір (або точніше – просторово-часовий континуум) не тільки нерозривно позв'язаний із часом, з яким він перебуває у відносинах взаємовпливу, взаємовизначення, але й з речовим наповненням (першотворець, боги, люди, тварини, рослини, елементи сакральної топографії, сакралізовані й міфологізовані об'єкти зі сфери культури), тобто всім тим, що так чи інакше «організовує простір», збирає його, згуртовує, укорінює в єдиному центрі» [72, с. 234].

Отже, як бачимо, різні дослідники мали досить відмінні погляди щодо розуміння хронотопу, і на сьогоднішній день кожен висуває і розробляє свою класифікацію категорії часу та простору. Безперечно, існує безліч поглядів у вивченні цієї категорії, але для аналізу хронотопічних особливостей у вибраному нами художньому творі ми скористаємося теорією хронотопу, запропонованою теоретиком М. М. Бахтіним, оскільки вона є найбільш придатною для вивчення роману.

1.2. Форми хронотопу в романі

У праці «Форми часу та хронотопу в романі» М. М. Бахтін дослідив хронотоп різних авторів та епох, починаючи ще з часів античності, на основі цього йому вдалося показати їх відмінність один від одного. У результаті дослідження на античному ґрунті були створені три способи художнього освоєння часу та простору,

або, як він зазначає простішою термінологією, романні хронотопи: авантюрний, авантюрно-побутовий, хронотоп «біографічного часу» [4, с. 237]. Стисло схарактеризуємо кожен з них окремо:

Авантюрний хронотоп характеризується несподіваною зустріччю двох людей, які закохуються один в одного, одружуються, але при цьому зустрічають перешкоди на своєму шляху. Значну роль відіграють зустрічі (з друзями чи ворогами), передбачення, пророчі сни, передчуття. Закінчується роман вдалим шлюбом, і кохання героїв протягом усього сюжету залишається незмінним. Іноді в романі змальовуються дуже докладні описи країн, міст, різних споруд тощо. Поряд із цим у роман уводяться міркування на різні теми [4, с. 237-247]. У цьому хронотопі світ і персонажі залишаються незмінними, оскільки авантюрний час таких романів позбавлений будь-якої циклічності, яка б запроваджувала порядок у часі [49, с. 12]. Авантюрний час складається з низки коротких відрізків, які відповідають окремим авантюрам, всередині кожної з яких час організований технічно: важливо встигнути втекти, наздогнати, випередити, герої мають захищатися, рятуватися та боротися. Цьому хронотопу також властиві випадкова одночасність і різночасність. Кожен момент нескінченного авантюрного часу керується однією силою – випадком. Цікавим тут виступає так званий авантюрний «час випадку» – це специфічний час, коли у людське життя втручаються ірраціональні сили (доля, боги, демони, маги-чарівники; у пізніх романах – романні лиходії) [4, с. 237-247].

Авантюрно-побутовий хронотоп є злиттям життєвого шляху героя з реальним шляхом мандрів під оболонкою метаморфози. При цьому шлях пролягає рідною країною, у якій немає нічого екзотичного, чужого. У цьому хронотопі поєднуються авантюрний і побутовий час. Побутовий час не циклічний, він позбавлений цілісності, так само як і простір, вони розділені на окремі відрізки, охоплює поодинокі побутові епізоди [4, с. 262-280].

Хронотоп «біографічного часу». Тут важливу роль відіграє хронотоп площі, відповідно до якого був побудований біографічний образ людини, що проходить свій життєвий шлях [4, с. 280-283].

М. М. Бахтін додатково виокремлював такі хронотопи: фольклорний, раблезіанський, хронотоп лицарського роману, ідилічний, сімейно-ідилічний, карнавальний, містерійний. У межах започаткованої роботи ми не ставили за мету розглянути кожен з них детально.

Надалі в аспекті нашого дослідження варто розглянути питання про функції, які відіграє хронотоп у романах.

М. М. Бахтін указував на те, що і художньо-літературний образ, і мова твору у своїй основі є хронотопічними [4, с. 399]. Хронотоп відіграє важливу роль, бо він «визначає художню єдність літературного твору щодо його реальної дійсності» [4, с. 391]. Учений уважає, що жанр визначається хронотопом. Він підкреслює, що хронотоп у художньому творі відіграє важливу роль – він є одним із головних жанротвірних критеріїв. Хронотоп – це свого роду організаційний центр основних сюжетних подій роману, тому що в хронотопі зав'язуються і розв'язуються сюжетні вузли, і саме їм належить основне значення створення сюжету [33]. Найголовніша функція хронотопу – це правильно організувати простір, у якому будуть діяти персонажі. Саме тому одне з найголовніших завдань автора – зробити його зрозумілим і цікавим для цільової аудиторії. Важливо також зазначити, що хронотоп розширює світогляд читача, тому автор повинен неабияк попрацювати над створенням опису інтер'єру, екстер'єру та природи, щоб справити потрібне враження на читача.

Час і простір є дуже важливою характеристикою в літературному творі, та й у будь-якому творі взагалі. Під час читання можна приблизно зрозуміти, який це час і в якому просторі розвивається дія. Звичайно, буває так, що не завжди простір і час повністю детально описуються у творі. Хронотоп цінний тим, що за його допомогою можна зрозуміти й естетичну концепцію автора, стиль певної епохи, стиль самого автора, можна визначити його ставлення до дійсності, авторську позицію, як час рухається, змінюється, або навпаки, залишається незмінним. Чим більше автор використовує хронотопів у своєму художньому творі, тим цікавішою і складнішою є дослідження композиції і сюжету.

Час – це не просто певний проміжок, це циклічність, це зв'язок із життям та видозмінами самої людини. М. М. Бахтін пише, що хронотоп покликаний робити події зримими і відчутними, і робить висновок, що час і простір взаємопов'язані [4].

Будь-який хронотоп визначає художні єдності часопростору в літературі, і він завжди включає ще й ціннісний момент. Найбільш значущим із таких моментів М. М. Бахтін називає хронотопічними цінностями (див. Додаток А). Учений концентрується на дослідженні романних хронотопів, оскільки це у сфері його інтересів, проте на думку М. М. Бахтіна не лише література пронизана хронотопічними цінностями, а й усе мистецтво [4, с. 391]. Він посилався на перелік лише великих, об'ємних хронотопів, які є типологічно стійкими і визначають жанрову природу художнього цілого, і вказав на те, що кожен хронотоп може мати низку дрібних хронотопів [4, с. 400]. Охарактеризуємо великі хронотопічні цінності, які є визначальними та домінантними в романах:

Перша хронотопічна цінність – **хронотоп зустрічі**. М. М. Бахтін зазначає, що в цьому хронотопі превалює часовий відтінок, який відрізняється високим ступенем емоційно-ціннісної інтенсивності [4, с. 392]. У хронотопі зустрічі завжди присутня якась певна двоїстість: герої зустрілися – не зустрілися, зустрілися – розійшлися. «У різних творах мотив або хронотоп зустрічі отримує різні конкретні відтінки, у тому числі – емоційно-ціннісні (зустріч може бути бажаною або небажаною, радісною або сумною, іноді страшною). Звичайно, у різних контекстах мотив зустрічі може отримати різні словесні висловлювання. Він може отримувати напівметафоричне або чисто метафоричне значення, може, нарешті, стати символом. Дуже часто хронотоп зустрічі в літературі виконує композиційні функції: слугує зав'язкою, іноді кульмінацією чи навіть розв'язкою (фіналом) сюжету. Доречно зазначити про тісний зв'язок хронотопу зустрічі з такими мотивами, як «розлука», «втеча», «набуття», «втрата», «шлюб» тощо, подібними до єдності просторово-часових визначень з мотивом зустрічі» [4, с. 248].

Особливо важливе значення має тісний зв'язок мотиву зустрічі із **хронотопом дороги** («великої дороги»): різного роду дорожні зустрічі [4, с. 248]. М. М. Бахтін

пише, що для роману притаманним є злиття життєвого шляху людини з її реальним просторовим шляхом – дорогою (мандрами). Хронотоп дороги сягає корінням у казкову фольклорну культуру. Наприклад, у казках дорога ніколи не буває просто дорогою – це і вибір життєвого шляху, це перехрестя – поворотний момент у житті героя, це повернення на батьківщину, і цей хронотоп пов'язаний з етапами дорослішання героя. Також цікавими є дорожні прикмети, прикмети долі, наприклад таємничі зустрічі на дорозі з ким-небудь або певні знаки [4, с. 271]. Хронотоп дороги має велике значення в літературі: більшість творів побудовані на цьому хронотопі, які насичені дорожніми зустрічами та пригодами. Він має більш широкий обсяг, але менш емоційно цінний, у нього не така велика палітра емоцій, яку може відчувати читач чи герой. Хронотоп дороги може бути також метафоричним – на дорозі відбувається зустріч просторових і часових переплетінь людських доль і життів, цей хронотоп може конкретизуватися із соціальними дистанціями, які тут долаються, наприклад, неможливість перетнути якусь лінію, тому що людина не того стану, національності, віку. Загальновідомим є те, що дорога – це завжди метафоричне позначення перебігу часу, життєвого шляху людини в цілому [4, с. 271].

М. М. Бахтін називає хронотоп дороги точкою зав'язування і місцем здійснення подій. За словами дослідника, «час ніби вливається у простір і тече по ньому (утворюючи дороги), звідси і така багата метафоризація шляху-дороги: «життєвий шлях», «вступити на нову дорогу», «історичний шлях» та ін.; але основний стрижень – протікання часу» [4, с. 392]. Отже, романний хронотоп дороги завжди дуже органічний і конкретний, тому що він глибоко перейнятий фольклорними мотивами [4, с. 271].

Хронотоп замку. Почавши дослідження з грецького роману, дослідник виокремлює різні типи хронотопів і зазначає, що до кінця XVIII століття в англійській готичній літературі закріплюється новий топос здійснення романних подій – «замок». М. М. Бахтін зазначав, що замок завжди насичений часом, причому часом історичного минулого. За його словами, замок – це закритий тип хронотопу,

це те місце, в якому мешкали володарі феодальної епохи (це також були різні історичні постаті минулих століть і поколінь), які відклали свій відбиток у певних частинах його будови. Тягар минулого тисне на простір, змушуючи його змінюватися, покриваючи мармур тріщинами, а дзеркала – чорними плямами та пилом. Час залишає видимі відбитки на речах і предметах: обстановці, зброї, фамільних картинних галереях предків, сімейних архівах, специфічних людських відносинах династичного спадкоємства, передачі спадкових прав. Що важливо, завдяки легендам і переказам, в усіх куточках замку оживають спогади минулих подій, що й створює специфічну сюжетність замку, яка розгорнута в готичних романах. М. М. Бахтін наголошує на тому, що замок прийшов із минулих століть і повернутий у минуле, щоправда, сліди часу в ньому мають дещо музейно-антикварний характер. Саме історичність замкового часу дозволила йому зіграти суттєву роль у розвитку історичного роману [4, с. 394]. Загалом, більшість готичних романів мають древній, покинутий, напівзруйнований замок чи монастир з темними коридорами, зачиненими кімнатами та запахом цвілі в них. Також у романі може відбуватися драма, яка пов’язана з родовим минулим. Замок – це певний простір, який також має і часове навантаження, оскільки замок пов’язаний із таємницями минулого, але водночас у ньому мешкають сучасні люди, між якими відбуваються певні події. Хронотоп замку безпосередньо пов’язаний із традиційними мотивами, що реалізуються в готичному романі. Серед них літературознавець В. Е. Вацуро виділяє такі: мотив слуги-пліткаря і відповідний йому мотив забобонних чуток, мотив таємничого зв’язку героїні з портретом предка, мотив віщого сну, мотив героя-лиходія [10, с. 86]. Ще однією особливістю простору замку, дослідник уважав його співвіднесеність із лабіринтом: «недоступний повному огляду, з численними коридорами, підземними переходами, темними сходами і потайними дверима» [10, с. 187].

Картини (портрети предків) – неодмінна частина інтер’єру готичного замку. Іноді це просто аксесуар, хоч і з потенційно символічним значенням, також хронотопічним: це знаки колишньої, втраченої величі роду. Серед них вирізняється

один портрет (картина), на якому фіксується увага героїв і читача. Він відіграє особливу роль у сюжеті [10, с. 187-188].

Отже, під час перебування в замкненому просторі, яким виступає замок, герой стає хронотопічним, йому властива рефлексія і такі стани зміненої свідомості, як сни, видіння, марення, божевілля тощо [58].

Хронотоп вітальні-салону. Ця нова локальність набуває повноти свого значення як місце перетину просторово-часових рядів роману. У цьому хронотопі «відбуваються зустрічі (вже не мають попереднього специфічно випадкового характеру зустрічі на «дорозі» або в «чужому світі»), створюються зав'язки інтриг, конфлікти, відбуваються часто і розв'язки. Особливо важливим є те, що тут відбуваються діалоги, які набувають виняткового значення в романі, розкриваються характери, «ідеї» та «пристрасті» героїв» [4, с. 395]. Хронотоп вітальня-салон вважається насиченим і соціально-політично значущим тому, що в епоху реставрації всі політичні справи, ділове життя, суспільні, літературні репутації, кар'єра – все це обертається навколо вітальні-салону. Залежно від того, як людина поведе себе на прийомі, залежить чи знайде вона роботу в майбутньому, чи буде вона шанованою людиною, і чи зможе добре розвинутися її політична кар'єра. У вітальні завжди хтось читає вірші, грає на музичних інструментах, часто є домашній театр у заможних людей. В одне місце одночасно зведені «градації нової соціальної ієрархії, нарешті, тут у конкретних і зримих формах розкривається всюдисуща влада нового господаря життя – грошей». Головне в цьому хронотопі – це «сплетіння історичного та суспільно-публічного з приватним і навіть суто приватним» [4, с. 395]. Зокрема, це сплетення певної особистої інтриги з політичною та фінансовою. У цьому хронотопі дуже сконцентровані всі прикмети часу – історичні, соціальні, політичні, і водночас переплетені як побутові речі, так і основні ідеї минулої епохи. У цьому хронотопі епоха стає максимально матеріальною, наочно-зримою та сюжетною [4, с. 396].

Хронотоп провінційного містечка. Опис міста і його жителів передбачає замкнутий простір, де майже не описується хід часу, оскільки у провінції все йде

послідовно і нічого не змінюється. Це «місце циклічного побутового часу. Тут немає подій, а є лише повторювані «бування». Час позбавлений тут поступального історичного ходу, він рухається вузькими колами: коло дня, коло тижня, місяця, коло всього життя» [4, с. 396]. Час зациклюється, не розвивається історично, здається, час майже зупинився, немає ні зустрічей, ні розлук, щодня повторюються одні й ті самі побутові дії, теми розмов. Простір звичайний, міщанський, визначає характер героїв-мешканців (вони живуть у спокої та духовно не розвиваються). «Це густий, липкий, повзучий у просторі час. Його не можна назвати основним часом роману. Він використовується романістами як побічний час, переплітається з іншими, нециклічними часовими рядами або перебивається ними, часто служить контрастуючим тлом для подійних і енергійних часових рядів» [4, с. 396]. «Позитивна людина ідилістичного світу стає смішною, жалюгідною і непотрібною» [4, с. 383], вона виходить у місто і зіштовхується з неприйняттям, вона або гине, або перевиховується, і стає так само егоїстичною, як і люди цього міста.

Хронотоп порогу. Цей хронотоп пронизаний високою емоційно-ціннісною інтенсивністю, він символізує кризу і життєвий перелом героя, тому що він приймає якесь певне рішення у своїй долі. М. М. Бахтін пише, що в літературі хронотоп порогу завжди є метафоричним і символічним [4, с. 397]. Аналізуючи романи Ф. М. Достоєвського, М. М. Бахтін виділяє суміжні до хронотопу «порогу» такі хронотопи, як: «сходи», «вітальня», «коридор», а також їхні продовження – «вулиця» та «майдан», які стали головним місцем дії у творах письменника. За словами вченого, поріг – це місце, де здійснюються події кризи падіння чи воскресіння, оновлення, прозріння, приймаються рішення, що визначають усе життя людини. «Час у цьому хронотопі, по суті, є миттю, що ніби не має тривалості і випадає з нормального перебігу біографічного часу» [4, с. 397].

Таким чином, дослідивши та проаналізувавши теорію хронотопу, ми дійшли висновку, що спочатку категорії часу та простору розглядалися у математиці, філософії, природничих науках та фізиці, і лише на початку XX століття завдяки М. М. Бахтіну, який поклав початок дослідженню та вивченню художнього

хронотопу, своїм напрацюванням зробив суттєвий переворот у літературознавстві. Навіть донині різні лінгвісти та науковці звертаються до його праць під час досліджень тих чи інших творів, а особливо творів жанру роману. Варто відзначити те, що насправді першим, хто використав термін «хронотоп» був аж ніяк не М. М. Бахтін, а фізіолог О. О. Ухтомський, якому, однак, приділяється незначна увага як досліднику цієї теорії. Також нами було проаналізовано класифікацію темпоральних моделей різних дослідників, якою будемо послуговуватися у своїй практичній частині під час аналізу роману Дафни дю Мор'є «Ребекка».

Згідно з дослідженням М. М. Бахтіна було розкрито його основні романні хронотопи, однак пильну увагу було приділено лише трьом з них: авантюрному хронотопу, авантюрно-побутовому хронотопу і хронотопу «біографічного часу». Окрім цього ми дослідили функції хронотопу в романах загалом, що дозволить нам чітко та логічно проаналізувати обраний нами роман у практичній частині. Нами було детально схарактеризовано великі хронотопічні цінності, такі як: хронотоп зустрічі, хронотоп дороги, хронотоп замку, хронотоп вітальні-салону, хронотоп провінційного містечка і хронотоп порогу. Для подальшої роботи було обрано вищерозглянуту класифікацію хронотопу за М. М. Бахтіним як найповнішу, якою будемо послуговуватися під час аналізу обраного нами роману. У третьому розділі буде проведено ґрунтовний аналіз на матеріалі твору Дафни дю Мор'є «Ребекка» та визначено, якими особливостями відтворення хронотопу послугувався український перекладач Гєник Бєляков у своєму перекладі, за допомогою хронотопів з'ясуємо інтенцію письменниці Дафни дю Мор'є у побудові сюжету, та його вплив на головних лиходіїв роману.

РОЗДІЛ 2
МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПЕРЕКЛАДУ ПСИХОЛОГІЧНОГО ДЕТЕКТИВУ

2.1. Методи дослідження англомовного психологічного детективу в перекладознавчому аспекті

Метод – складне утворення пов’язаних між собою логічних процедур і операцій, система принципів, правил і конкретних прийомів підходу до вивчення явищ і закономірностей природи, суспільства і мислення, а також технічних засобів, які дозволяють досягнути мети й отримати шуканий результат [20].

Сучасне перекладознавство характеризується великою кількістю методів. У цьому параграфі розділу ми розглянемо лише ті загальнонаукові та спеціальні методи лінгвістичного дослідження, що так чи інакше стосуються нашої роботи.

Вибір методів дослідження відтворення хронотопу роману Дафни дю Мор’є «Ребекка» в українському перекладі зумовлений потребами комплексного та системного аналізу цього явища відповідно до сформульованих у Вступі цілей і поставлених у роботі конкретних завдань. Їх реалізація потребує застосування наступних методів дослідження.

Найперше нами було використано загальнонаукові методи дослідження (*аналіз, синтез, індукція, дедукція, абстрагування, узагальнення*), бо вони застосовуються у пізнанні всіх явищ дійсності, а отже, і в усіх науках, у тому числі перекладознавстві та лінгвістиці загалом. Ці методи сформувалися в ході багатовікової пізнавальної діяльності людей і продовжують удосконалюватися в процесі її розвитку.

1. Метод аналізу та синтезу

Аналіз (з грец. – розкладання) – це метод пізнання, змістом якого є розкладання цілого явища на його складові, простіші елементарні частини і виділення окремих властивостей, зв’язків з метою їх детального вивчення. Виконання аналізу супроводжується здійсненням синтезу, який постає зворотною процедурою аналізу. У нашій роботі ми розклали поняття «хронотоп» на дві

категорії, а саме на «час» і «простір», до кожного з них надали класифікацію різних науковців, а потім розклали на більш конкретні категорії, які стосуються нашої теми – «художній час» і «художній простір», і надали визначення кожному з них окремо, та погляди різних науковців щодо них.

Синтез (з грец. – поєднання) – це метод наукового пошуку, зміст якого полягає у поєднанні раніше розчленованих частин об'єкта в єдине ціле (систему) в процесі пізнання. Ми послугувалися цим методом у нашій роботі аби показати, яким чином ціле поняття «хронотопу», яке до цього ми розклали на окремі категорії, впливає на створення автором сюжету, та які важливі жанрові функції він виконує у тексті. Таким чином, аналіз і синтез взаємодіють і, як наслідок, зумовлюють один одного [27]. У корпусі нашої роботи було використано методи аналізу та синтезу для узагальнення теоретичного матеріалу та підведення підсумків результатів дослідження відтворення хронотопу в романі Дафни дю Мор'є «Ребекка» в українському перекладі.

2. Метод абстрагування – це логічна операція, яка передбачає уявне виділення істотних властивостей предмета і відволікання від несуттєвого для певної пізнавальної ситуації. Результатом абстрагування є поняття, що виражає суттєві сторони цього об'єкта. Абстракція повинна бути обґрунтованою об'єктивно (абстрагуватися можуть тільки відносно незалежні властивості) і методологічно (в результаті абстрагування об'єкт стає зручнішим для вивчення).

Цим методом ми послугувалися під час теоретичної частини, в якій за основне брали лише те, що вважали найбільш доцільним для нашої роботи, ми розглянули та проаналізували погляди та напрацювання тих дослідників, які зробили значний внесок у розвиток цієї проблематики.

3. Індуктивний і дедуктивний методи дослідження.

Індукція (від лат. inductio «наведення», «збудження») – це форма мислення, в якій висновок про загальне робиться на основі знання про часткове. Іншими словами, це метод дослідження, згідно з яким на підставі знання про окреме робиться висновок про загальне. Індукція ґрунтується на існуванні причинно-

наслідкової залежності між частковим і загальним. Тому індуктивний висновок завжди імовірний [20]. Зібравши відомості про час і простір у художньому творі та простеживши частоту методів їх перекладу, ми змогли дійти висновків про найбільш уживані способи художнього перекладу хронотопу, зокрема у романі Дафни дю Мор'є «Ребекка», у якому застосовується велика кількість хронотопічних цінностей і хронотопу загалом.

Дедукція (від лат. deductio «відводжу», «виводжу») – це форма мислення, яка передбачає неухильне дотримання законів логіки при переході між думками в процесі міркування. Інколи дедукцію визначають як шлях думки від загального до часткового. Важливо зазначити, що висновок, отриманий дедуктивним шляхом, є завжди достовірним. У науковому пізнанні індукція і дедукція взаємопов'язані. Індукція розширює наявне знання, дозволяє висувати гіпотези, припущення, версії, тоді як дедукція спрямована на систематизацію існуючих знань, створення теорій і їхнього обґрунтування [20]. Використовуючи дедуктивний метод, ми розглянули достовірні та перевірені дані, що стосуються поняття хронотопу загалом, і відштовхуючись від загального терміну, змогли дати визначення хронотопу в перекладознавстві, а також проаналізували основні терміни й обрали ті, що підходять для нашої роботи найбільше. І далі на основі цього, змогли ґрунтовно дослідити хронотоп у межах уже не будь-якого художнього твору, а конкретно на основі роману. Метод дедукції ми використали також у практичній частині. Відштовхуючись від конкретних прикладів, змогли узагальнити результати нашого дослідження, дійшовши певних висновків у процесі аналізу.

Звернувшись до цих двох методів, ми змогли проаналізувати та визначити основні характеристики хронотопу і дійти певної конкретики в аналізі матеріалу в практичній частини.

Далі нами були використані спеціальні методи дослідження, тобто філологічні, та власне перекладознавчі методи аналізу (*метод операціоналізації понять, класифікаційний і типологічний аналіз, метод суцільної вибірки, метод*

кількісних підрахунків, порівняльно-перекладознавчий аналіз, зіставний метод, а також *лінгвостилістичний аналіз)*.

4. *Метод операціоналізації понять*, яким ми послугувались у роботі для надання визначення основних понять дослідження. За допомогою цього методу в корпусі роботи надаються визначення ключових понять наукової розвідки, таких як: «хронотоп», «час», «простір» та інші. Аналізуючи ці терміни, ми з'ясували, що, з одного боку, хронотоп походить, перш за все, з філософських учень, і має філософське потрактування, а також із природничих наук, а починаючи з XX століття цей термін набув своєї значущості вже у перекладознавстві завдяки М. М. Бахтіну. Оскільки вчений не дає чіткого визначення поняттю «хронотоп», у нашій науково-дослідній роботі ми послугувалися визначенням цього поняття із літературознавчого словника: «хронотоп – це взаємозв'язок часових і просторових характеристик зображених у художньому творі явищ» [88], та з праць І. Р. Гальперіна, який трактує його так: «хронотоп» – це текстова універсалія, яка формується за допомогою певної лексики, до складу якої уходять різні часові форми англійської мови, а також характеризується специфічним розвитком сюжетної лінії твору [78]. Саме ці визначення ми вважаємо найбільш повними та зрозумілими у трактуванні поняття «хронотоп».

5. *Класифікаційний і типологічний аналіз* – це метод пізнання, який передбачає розчленування складних соціальних об'єктів (явищ, процесів) та їх групування на певні типи (групи, класи) на підставі їхніх істотних ознак [21, с. 32]. За допомогою цього методу ми мали змогу угрупувати хронотопи згідно обраної нами класифікації М. М. Бахтіна для того, щоб дослідити явище хронотопу в межах нашого матеріалу дослідження, а саме роману Дафни дю Мор'є «Ребекка» більш ґрунтовно і чітко. Також за допомогою класифікацій темпоральних моделей за Ю. С. Степановим, Г. О. Золотовою та О. А. Огнєвою змогли дослідити час в аналізованому нами романі.

6. Наступним серед спеціальних методів лінгвістичних досліджень відзначимо метод збору даних, насамперед *метод суцільної вибірки*, який зумовлено

відбором фактичного матеріалу нашого дослідження – хронотопів з оригінального (неадаптованого) тексту, а також його перекладу, усіх, що зустрічаються у ньому прикладів аналізованого типу, і був використаний нами для подальшого аналізу у практичній частині науково-дослідної роботи.

7. Метод кількісних підрахунків. Цей метод дозволив нам встановити відсоткове співвідношення щодо розрахунків частотності використання способів відтворення хронотопу у романі «Ребекка». Звернувшись до цього методу дослідження, було проаналізовано 60 прикладів, які містять у собі хронотопічні цінності. Далі ми порахували частотність їх використання в романі і подали отримані дані у гістограмі (див. Додаток В). Також нами було виділено 6 головних топосів, у яких розгортаються події роману, порахували їх, і за допомогою гістограми показали, якого простору у творі найбільше. Крім того, ми проаналізували 40 прикладів, які несуть у собі темпоральність, і дійшли висновку, що роман Дафни дю Мор'є «Ребекка» розгортається не лише циклічно, а й лінійно (багатовекторно), тобто «стрибкоподібно».

8. Застосування *порівняльно-перекладознавчого аналізу*, що є провідним методом роботи, уможливлює визначення спільних і відмінних рис під час відтворення цільовою мовою мовностилістичних засобів, що формують домінанти індивідуального стилю письменника. За словами професора О. В. Ребрія, якщо зіставити такі тексти, то можна розкрити внутрішній механізм перекладу, виявити еквівалентні одиниці, а також виявити зміни у формі та змісті, які відбуваються під час заміни одиниці оригіналу еквівалентною їй одиницею тексту перекладу. При цьому можливе порівняння двох або навіть кількох перекладів одного і того самого 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. Внаслідок цього виходить опис «перекладацьких фактів», що надає реальну картину процесу [65, с. 39]. Звернувшись до цього методу дослідження, ми зіставили між собою тексти мовою оригіналу та мовою перекладу з метою більш детально та ґрунтовно

проаналізувати наведені приклади відтворення хронотопу в досліджуваному романі. Таке зіставлення дозволяє отримати дані про ступінь близькості на рівні змісту оригіналу та перекладів і визначити прийоми досягнення динамічної еквівалентності у перекладі.

9. Основним методом перекладознавчого дослідження постає комплексний *зіставний метод (або контрастивний)* – сукупність прийомів дослідження й опис мови через її системне порівняння з іншою мовою з метою виявлення її специфіки. Головним його предметом є дослідження структури мови в її подібностях і відмінностях. Зіставний метод спрямований передусім на виявлення відмінностей між зіставлюваними мовами, він ніби є зворотним боком порівняльно-перекладознавчого: якщо порівняльно-перекладознавчий аналіз має на меті встановити відповідності, то зіставний насамперед шукає відмінності.

Зіставний метод установлює між порівнюваними мовами відношення контрасту на всіх мовних рівнях:

діафонію (фонологічні розходження);

діаморфію (граматичні розходження);

діасемію (семантичні розходження);

діалексію (лексичні розходження) [35, с. 13].

Звернувшись до цього методу, ми змогли порівняти текст оригіналу з текстом перекладу з метою виявлення специфіки на тлі спільних рис, а також виявити певні відмінності.

10. Лінгвостилістичний аналіз застосовується як під час дослідження вторинного тексту, так і в рамках зіставного перекладознавчого аналізу для визначення стилістичної характеристики та емоційного забарвлення елементів вторинного та первинного текстів, адже зіставний перекладознавчий аналіз спрямований на визначення особливостей авторського ідіостилю. За допомогою цього аналізу ми виділили лінгвостилістичні засоби в творах оригіналу та перекладу.

Досить доцільним буде зобразити візуально методи, які були використані у нашій науково-дослідній роботі (див. Рис. 2.1.):

Рис. 2.1. Наукові методи, застосовані у науково-дослідній роботі

Усі розглянуті методи та підходи до осмислення сутності та дієвих принципів практичної реалізації перекладацького процесу знайшли своє безпосереднє застосування на різних етапах комплексного перекладознавчого дослідження, детально описаних нами в наступному підрозділі.

2.2. Методика аналізу хронотопу у творі художньої літератури

Вивчення відтворення хронотопу у перекладі здійснювалось у межах чотирьох етапів, кожен з яких вимагав використання певних методів дослідження.

На *першому етапі* дослідження було сформульовано мету й завдання, об’єкт і предмет дослідження та визначено матеріал дослідження. Нашим наступним кроком

було формування теоретичної бази наукової розвідки, а також інвентаризація та виокремлення таких понять: «хронотоп» як об’єкт сучасних лінгвістичних досліджень, «простір» і «час» як термінологічних одиниць. Цей етап дозволив вивчити наукову літературу з теми, ознайомитися з концепціями науковців, зробити висновки про ступінь вивчення конкретної проблеми.

Теоретичні засади дослідження ґрунтуються на застосуванні загальнонаукових методів, таких як: аналіз і синтез, застосування яких призвело до науково-теоретичних висновків через аналітичну обробку теоретичних джерел. У нашій науково-дослідній роботі нами було розкладено поняття «хронотоп» на дві категорії, а саме на «час» і «простір», до кожної з яких навели класифікацію різних науковців, а потім розклали їх на ще більш конкретні категорії, які стосуються нашої теми – «художній час» і «художній простір», і надали визначення різних науковців на кожен з них окремо. Методом синтезу ми послугувалися у нашій роботі, аби показати, яким чином ціле поняття «хронотопу», яке до цього було нами розкладено за допомогою методу аналізу на окремі категорії, впливає на вибудовування автором сюжету, та які важливі жанрові функції він виконує у тексті.

Наступним нашим кроком було застосування методів індукції та дедукції, за допомогою яких було виділено найсуттєвіші теоретичні відомості щодо обраної нами проблематики з метою їх детального аналізу та опису, що потім дозволило встановити певні гіпотези, закономірності. Також використали метод абстрагування – не брали до уваги всю історію походження хронотопу та погляди деяких науковців, які досліджували хронотоп, а лише брали за основне те, що вважали найбільш доцільним для нашої роботи, погляди та напрацювання тих дослідників, які зробили значний внесок у розвиток цієї проблематики. Далі ми порівняли погляди різних науковців і вчених, які займалися дослідженням хронотопу на визначення певних термінів і розбіжності, викликані цією проблематикою. Крім того, нами були виокремлені основні теоретичні засади дослідження, змісту та розвитку ключових понять, а саме «хронотоп», «час», «простір» та інших за допомогою методу операціоналізації понять, який уможливлює аналіз потрактувань

основних термінів і понять розвідки. Наступним кроком було використання методу узагальнення досліджуваної проблематики багатьма науковцями, на основі чого змогли визначити новизну нашого дослідження.

На другому етапі за допомогою класифікаційного і типологічного аналізу ми розподілили хронотопи відповідно до обраного методу класифікації хронотопу за М. М. Бахтіним, адже саме він концентрується на дослідженні романних хронотопів, що є для нас цілком важливим для більш точного та адекватного аналізу цього явища у нашій практичній частині. Також ми розподілили час на категорії за класифікаціями Ю. С. Степанова, Г. О. Золотової та О. А. Огнєвої, які потім використали у своїй практичній частині. Цей етап потребував використання методу суцільної вибірки з матеріалу дослідження, а саме з роману Дафни дю Мор'є «Ребекка» та його перекладу українською мовою здійсненого Гєником Бєляковим. Застосувавши цей метод збору матеріалу, ми дібрали 100 прикладів з використанням опису хронотопу в художньому творі, які були використані автором, а також поділили зібраний матеріал на групи відповідно до досліджуваного явища. Після чого, за рахунок методу кількісного аналізу підрахували відсоткові показники відтворення хронотопу у романі Дафни дю Мор'є «Ребекка» та звели отримані дані у гістограми та діаграму.

На третьому етапі за допомогою порівняльно-перекладознавчого, зіставного методів та лінгвостилістичного аналізу із проробленої нами вибірки, було проаналізовано приклади відтворення хронотопу на основі обраного художнього твору та виявлення закономірностей. Цьому етапу приділяється найбільша увага, тому що він є одним із найважливіших не тільки у ході практичної частини започаткованого дослідження, а й у всій роботі в цілому, адже саме тут ми на практиці можемо дослідити та проаналізувати всі особливості та тонкощі відтворення хронотопу художнього тексту. Крім того, особливу увагу слід приділити розмежуванню стилістичних засобів, які впливають на опис простору та часу. Відповідно до цього ми простежили, які стилістичні засоби зустрічаються, та

проаналізували доцільність певного стилістичного засобу як в оригіналі, так і перекладі художнього твору.

На четвертому етапі було досліджено та проаналізовано трансформацію образу традиційного готичного лиходія у романі Дафни дю Мор'є «Ребекка» в оригіналі та перекладі в хронотопічному аспекті. Ми продовжили аналізувати стилістичні засоби, за допомогою яких були відтворені хронотопи. До уваги бралися також функціональні значення опису персонажів, що суттєво впливають на використання стилістичних засобів і функцій, які вони виконують у творі. Тому, враховувалося також поєднання стилістичного засобу з роллю, яку він виконує у творі та впливу на характеротворчу здатність. У підсумку ми проаналізували основні методи та прийоми відтворення хронотопу та виявили специфіку їх функціонування у художньому тексті. Наступним кроком роботи було узагальнення отриманих результатів практичної і теоретичної частини проведеного нами дослідження та формулювання висновків відповідно до встановлених у Вступі завдань. Для досягнення цієї мети ми успішно застосували загальнонауковий метод дедукції, що дозволив нам логічно підсумувати проведені нами дослідження, спираючись на результати застосування класифікаційного та типологічного аналізів.

Таким чином, застосування низки методів на різних етапах дослідження дозволило прослідкувати особливості відтворення хронотопу засобами цільової мови.

РОЗДІЛ 3
МОВНОСТИЛІСТИЧНІ ТА ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ГОТИЧНОГО РОМАНУ ДАФНИ ДЮ МОР'Є «РЕБЕККА»

3.1. Відтворення хронотопу як стилістичного маркеру в романі «Ребекка»

Часово-просторові координати відіграють надзвичайно важливу жанро-композиційну роль, оскільки темпоральність і локальність – це тло для формування жанру. Одним із головних складових адекватності відтворення хронотопу готичної літератури є чітке відтворення всіх особливостей хронотопу, зокрема й деталей. Дафна дю Мор'є вкрай скурпульозно поставилася до опису більшості хронотопічних цінностей у своєму готичному романі задля того, щоб справити на читача потрібне для неї враження.

Виходячи з робіт М. М. Бахтіна про «Форми часу і хронотопу в романі», ми можемо сказати, що хронотоп романів Дафни дю Мор'є умовний, що є однією з рис готичного жанру. Приклади часу невиразні і невизначені. У романі «Ребекка» не зображено точне позначення часу дій. Крім того, час у цьому романі можна визначити як авантюрний: сюжет зав'язується з першої зустрічі героя та героїні та з раптового спалаху їхніх почуттів один до одного. Як уже зазначалося раніше, М. М. Бахтін у своїх працях вказує на те, що авантюрний час керується лише однією силою випадку та ініціатива належить ірраціональним силам (снам, передчуттям) [4].

У цьому та наступному підрозділах розглянемо особливості відтворення хронотопу в перекладі Гєника Бєлякова. Для інтерпретації роману Дафни дю Мор'є ми обрали такі основоположні хронотопи як: хронотоп «зустрічі», «дороги», а також в контексті роману «Ребекка» доречно говорити про хронотоп «замку/маєтку», «порогу», «вітальні (залу)», «провінційного містечка». І звісно, дослідимо темпоральну модель роману.

3.1.1. Особливості відтворення художнього простору в романі

Перший топос, який задає тон усьому роману – це кімната в готелі десь за межами Англії, з якої головна героїня починає свою розповідь:

"In reality I lay ***many hundred miles away in an alien land****, and would wake, before many seconds had passed,* ***in the bare little hotel bedroom****,* ***comforting in its very lack of atmosphere****"* [85, p. 8]. – *«В реальності я лежала* ***за сотні миль звідти в чужій країні*** *й за кілька секунд мала прокинутись* ***у маленькій порожній спальні готелю, сама безликість якого заспокоювала****»* [84, с. 8].

У цьому прикладі Дафна дю Мор'є не вказує конкретного місця, де знаходяться герої, адже вони після пожежі Мендерлею постійно змінюють місце проживання, намагаючись втекти від минулого. Автор вказує лише на простір, який відтворено фразами *"many hundred miles away in an alien land"* та *"in the bare little hotel bedroom"*, які були відтворені за допомогою відповідників *«за сотні миль звідти в чужій країні», «у маленькій порожній спальні готелю»*. Перекладач адекватно переклав цей фрагмент, а також вдало послуговується трансформацією конкретизації у фразі *"comforting in its very lack of atmosphere"*, яку відтворив *«сама безликість якого заспокоювала»*, чим стилістично підсилив вторинний текст.

Варто розпочати з аналізу хронотопу **зустрічі**, адже в цьому романі він слугує зав'язкою сюжету, який має тісний зв'язок з такими мотивами, як «набуття» та «шлюб». Перша зустріч видалася не досить вдалою через недосвідченість, а також сором'язливість головної героїні, та ще й у присутності місіс Ван Гоппер, яка полюбляла всілякі плітки, намагалася познайомитися з Максимом де Вінтером, але своїми розмовами виставила себе на посміх. Наприклад:

"Had I been older I would have ***caught his eye*** *and smiled,* ***her*** *unbelievable behavior* ***making a bond between us****; but as it was I was stricken into shame,* ***and endured one of the frequent agonies of youth****"* [85, p. 19-20]. – *«Якби я була старшою, то* ***помітила б його погляд*** *і усміхнулась, а неймовірна поведінка* ***місіс Ван Гоппер допомогла б нам знайти спільну мову****; але тоді я була охоплена соромом і зазнавала мук,* ***які так часто випадають на долю юних****»* [84, с. 20].

У вищезазначеному прикладі автор використовує ідіому *“catch someone’s eye”*, яку перекладач відтворив *«помітити погляд»*, що можна вважати стилістичним послабленням, оскільки в українській мові існує відповідник *«піймати погляд»*. Задля кращого розуміння замість займенника *“her”* перекладач уточнив кого має на увазі головна героїня, і вводить ім’я *«місіс Ван Гоппер»*. Перекладач влучно відтворює фразу *“to make a bond between somebody” – «знайти спільну мову»*, при цьому додає слово *«допомогти»*. Відтворюючи фразу *“and endured one of the frequent agonies of youth”* перекладач використав трансформацію додавання *«випадають на долю»*, аби показати невпевненість, яка притаманна молоді, що також призвело до стилістичного підсилення у вторинному тексті. Далі по тексту ми дізнаємося вік головної героїні-оповідача – на момент знайомства із Максимом їй був 21 рік.

Друга зустріч дівчини з господарем Мендерлея була приємнішою – він запросив її скласти йому товариство за ланчем і розпитував про її батьків і життя. А кожного дня протягом півмісяця вони проводили час разом, катаючись на автомобілі Максима по околицях Монте-Карло – це другий топос у романі.

“It was as though we had known one another ***for a long time****, and had met* ***again*** *after* ***a lapse of years****”* [85, p. 30]. – *«Здавалося, наче ми знайомі* ***дуже давно*** *й після* ***багаторічної розлуки*** *нам випало зустрітися* ***знову****»* [84, с. 31].

У цьому прикладі бачимо, що автор використав темпоральні маркери *“for a long time”, “again”, “a lapse of years”*, які перекладач відтворив стилістичними відповідниками *«дуже давно», «знову», «багаторічна розлука»*. Однак у фразі *“a lapse of years”* перекладач додає темпоральні індикатори *«багаторічна розлука»* задля досягнення додаткового стилістичного підсилення та напруженості ситуації, що значно впливає на читача. У фразі *“and had met again”* перекладач додає лексему *«випало»*.

Основною функцією хронотопу **дороги** є показ еволюції характерів головних героїв і поступовий розвиток взаємостосунків між ними. Під час поїздок із

Максимом на машині околицями Монте-Карло, дівчина відчуває у собі нову палітру емоцій, відбувається внутрішній етап дорослішання героїні, як-от:

*"**I had never looked more youthful, I had never felt so old**. Mrs Van Hopper and her influenza did not exist for me. The bridge and the cocktail parties were forgotten, and with them my own humble status. I was a person of importance, I was grown up at last"* [85, p. 31]. – *«**Ніколи доти я не видавалася такою юною, ніколи не почувалася такою дорослою**. Місіс Ван Гоппер і її грип припинили для мене існувати. Бридж і коктейльні вечірки були забуті, а разом із ними й моє скромне становище. Я була поважною особою, нарешті я стала дорослою»* [84, с. 32-33].

Проаналізуємо приклад. У першому реченні використовується антитеза *"I had never looked more youthful, I had never felt so old"*, яку перекладач адекватно відтворює *«Ніколи доти я не видавалася такою юною, ніколи не почувалася такою дорослою»*, а також за допомогою підсилюючих маркерів *"more"* та *"so"*, автор показує наскільки сильно вплинули поїздки на внутрішній стан головної героїні.

Третє місце дії – Венеція, Італія, в яку подружжя поїхало на медовий місяць, події там не описуються, але про це вони згадують під час розмов. Наприклад:

*"You should have seen him **in Venice** having breakfast on the balcony, **trying to get brown on purpose**"* [85, p. 99-100]. – *«Бачили б ви його за сніданком на балконі **у Венеції, коли він навмисно стирчав на сонці**»* [84, с. 102].

У цьому прикладі у фразі *"trying to get brown on purpose"* відчутний професіоналізм з боку перекладача, він вдається до конкретизації і відтворює її наступним чином: *«навмисно стирчав на сонці»*. Вважаємо, що таке перекладацьке рішення призвело до стилістичного підсилення тексту.

Також дорога змальовує шлях до Мендерлею – який виступає четвертим найважливішим простором у романі:

*"**This drive twisted and turned as a serpent**, scarce wider in places than a path <…>. The length of it **began to nag at my nerves**; it must be this turn, I thought, or round that further bend; but as I leant forward in my seat I was for ever disappointed, there was*

no house, no field, <…>” [85, p. 69-70]. – *«**Ця алея звивалася й вигиналася, мов змія**, місцями була не ширша, ніж якась стежина, <…>. Її довжина **починала мене нервувати**; певно, за цим поворотом, думала я, або за тим; проте, нахиляючись на сидінні вперед, я розчаровувалася: не було ні будинку, ні поля, <…>»* [84, с. 71-72].

У цьому прикладі автор порівнює дорогу до Мендерлею зі змією *“This drive twisted and turned as a serpent”*, у той час як перекладач зберігає це порівняння і відтворює його за допомогою стилістичних відповідників – *«Ця алея звивалася й вигиналася, мов змія»*. Також у другому реченні цікавим вважаємо відтворення фрази *“began to nag at my nerves”*, яку за допомогою вдалої знахідки Гєник Бєляков відтворив фразою *«починала мене нервувати»*. У цьому фрагменті перекладачу вдалося зберегти атмосферу напруження, до якої прагнув автор, у змалюванні нескінченної дороги до маєтку.

Ще одним показовим прикладом хронотопу дороги, або дуже близьким до нього є хронотоп стежки. Під час прогулянки з Максимом у гаю, собака побіг знайомою йому стежкою, яка у нижчеподаному прикладі зображена лексемою *“path”*, що вела до невеличкої бухти, в якій постійно перебувала Ребекка. Максим не хотів йти туди, бо це нагадує йому місце скоєння злочину:

*“We came to a clearing in the woods, and there were **two paths**, going in opposite directions. Jasper took **the right-hand path** without hesitation”* [85, p. 113]. – *«Ми вийшли на галявину, від якої в протилежних напрямках розходилися **дві стежини**. Джеспер без вагань обрав **ту, що вела праворуч**»* [84, с. 117].

У вторинному тексті Г. Бєляков вирішив не повторювати двічі іменник *«стежка»*, і замість цього у фразі *“the right-hand path”* переклав – *«та, що вела праворуч»*, завдяки чому можемо констатувати стилістичне підсилення тексту з боку перекладача. У цьому прикладі ми бачимо, що, якби собака обрав інший шлях, то головна героїня не пішла б на його пошуки і не зустріла б там Бена, дивного чоловіка, який живе неподалік берега. Зустріч із ним, а також знахідка закинутої хатини на березі, наштовхує юну дівчину на роздуми щодо таємниці, яку приховує її чоловік.

Хронотоп **замку**. Художнім простором розвитку дії у готичному романі «Ребекка» виступає старовинний замок (маєток) Мендерлей, у якому заховані всі секрети сюжету. У романі він виступає головним персонажем, і найважливішим простором, навколо якого розгортаються події. Саме авторське зображення хронотопу замку відіграє важливу роль у композиційній побудові твору, а також його перекладацькій інтерпретації. Розглянемо такі приклади:

*"There was **Manderley**, our **Manderley**, **secretive** and **silent** as it had **always** been, **the grey stone shining** in the **moonlight** of my dream, the mullioned windows reflecting the green lawns and the terrace"* [85, p. 6]. – *«Це був **Мендерлей**, наш **Мендерлей**, **таємничий** і **мовчазний**, яким він і був **завжди**, його **сіре каміння виблискувало** в **місячному сяйві** мого сну, а у вікнах із середниками відображалися зелені галявини й тераса»* [84, с. 6].

*"**The house was a sepulchre**, our fear and suffering **lay buried in the ruins**. There would be no resurrection"* [85, p. 7]. – *«**Будинок був склепом**, нашим страхом і стражданням, **похованим у руїнах**. Воскресіння не буде»* [84, с. 7].

У двох вищезгаданих прикладах ми бачимо, що вже на перших сторінках роману головна героїня-оповідач у своєму сні описує маєток Мендерлей як дещо таємниче та містичне. Наприкінці роману, коли стало зрозуміло, що Мендерлей згорів вщент, головна героїня часто згадує своє життя та всі події, які відбувалися в ньому. У першому прикладі спостерігається повтор назви маєтку *"Manderley"*, у перекладі якого перекладач зберіг повторення іменника, чим стилістично підсилив оригінал, застосувавши при цьому адаптивне транскодування назви маєтку – *«Мендерлей»*. Такі лексичні одиниці, як *"secretive"* та *"silent"* в тексті перекладу були відтворені стилістичними відповідниками *«таємничий»* і *«мовчазний»*. За допомогою темпоральних індикаторів *"always"*, який зображує циклічний час того, що замок завжди у своїх стінах ховав таємницю, та *"moonlight"*, що вказує на нічний час подій, були відтворені перекладачем за допомогою стилістичних відповідників *«завжди»* та *«місячне сяйво»*. Гєник Бєляков майстерно відтворює

метафору *«сіре каміння виблискувало»*, яка в оригіналі представлена фразою *"the grey stone shining"*, що в результаті призвело до стилістичного підсилення.

В останньому прикладі автор порівнює будинок зі склепом: *"The house was a sepulcher"*, це порівняння зберіг й перекладач – *«Будинок був склепом»*. Також використано персоніфікацію *"lay buried in the ruins"*, яку перекладач вдало відтворив *«похований у руїнах»*, цим автор надає маєтку одну з найголовніших ролей у романі.

На початку зав'язки сюжету знаходимо приклад хронотопу замку, за допомогою якого дізнаємося про минуле головної героїні – вже із самого дитинства її цікавили старовинні замки, а море було невід'ємною частиною її життя:

"We ate for a while without talking, and I thought of a picture postcard I had bought once at a village shop, when ***on holiday*** *as a child in the west country. It was the painting of a house,* ***crudely done*** *of course and* ***highly coloured****, but even* ***those faults could not destroy the symmetry of the building, the wide stone steps before the terrace, the green lawns stretching to the sea****"* [85, p. 26]. – *«Якийсь час ми їли мовчки, і я подумала про листівку, яку колись у дитинстві придбала в сільській крамниці на заході. На ній було зображення будинку, намальованого, звісно,* ***доволі грубо*** *і* ***яскраво розфарбованого****, проте* ***ці недоліки не могли зіпсувати його симетрії, широких кам'яних сходів перед терасою, зелених галявин, що простягалися аж до моря****»* [84, с. 27].

У цьому прикладі у першому реченні перекладач елімінував фразу *"on holiday"*, що вважаємо суттєвим втручанням в оригінальний текст, яке призвело до стилістичного послаблення вторинного тексту. Вважаємо, що варто було б зберегти уточнення того, коли саме головна героїня придбала листівку – *«на канікулах»*. Також у другому реченні бачимо як автор використав словосполучення *"crudely done"*, *"highly coloured"*, які були відтворені у перекладі *«доволі грубий»*, *«яскраво розфарбований»*, аби показати, що незважаючи на намальований маєток, він все ж таки справив велике враження на героїню, що й підтверджуємо фразою *"those faults could not destroy the symmetry of the building, the wide stone steps before the terrace, the*

green lawns stretching to the sea", перекладеною таким чином: *«ці недоліки не могли зіпсувати його симетрії, широких кам'яних сходів перед терасою, зелених галявин, що простягалися аж до моря»*.

У наступному прикладі дівчина описує Мендерлей, коли побачила його вперше в житті на власні очі:

"A thing of ***grace*** *and* ***beauty***, ***exquisite*** *and* ***faultless***, ***lovelier even than I had ever dreamed***, *built in its hollow of smooth grassland and mossy lawns, the terraces* ***sloping*** *to* ***the gardens, and the gardens*** *to the sea"* [85, p. 70]. – *«****Вишуканий*** *і* ***прекрасний***, ***досконалий*** *і* ***бездоганний***, *навіть* ***кращий, ніж той, про який я мріяла***, *збудований у видолинку* ***встеленого*** *гладенькою травою лугу й моховитих галявин, його тераси* ***спускалися до садів, а сади*** *– до моря»* [84, с. 72].

Автор змальовує Мендерлей та описує місце, де він розташований. Задля створення емотивного забарвлення й відображення того, що в реальному житті Мендерлей набагато кращий за той, який уявляла собі героїня, використовуються такі позитивно-забарвлені лексичні одиниці, як *"grace", "beauty", "exquisite", "faultless", "lovelier"*, які в тексті перекладу відтворюються стилістичними відповідниками *«вишуканий», «прекрасний», «досконалий», «бездоганний», «кращий»*. Автор також використовує гіперболу *"lovelier even than I had ever dreamed"*, яка в цільовому тексті відтворена *«навіть кращий, ніж той, про який я мріяла»*. Також перекладачем було додано до лексеми *«луг»* дієприкметник *«встелений»*. У цьому прикладі було використано дієслово *"to slop"* у метафоричному значенні *«спускатися»* у поєднанні з ланцюговим повтором *"the gardens"*, відтворене у вторинному тексті відповідником *«сади»*, що дозволило підкреслити величезні розміри території маєтку, яке поширювалося околицями аж до морського узбережжя [54, с. 151]. У цьому прикладі бачимо, що замок Мендерлей ізольований від реального світу, він оточений садами, лісом та морем [68, с. 136].

Варто зупинитися на змалюванні Дафною дю Мор'є інтер'єру Мендерлею як з допомогою позитивно-, так і негативно-забарвленої лексики. Розпочнемо аналіз прикладів хронотопу замку із позитивно-забарвленої лексики:

"I can see ***the great stone hall***, ***the wide doors open to the library***, ***the Peter Lelys and the Vandykes on the walls***, ***the exquisite staircase*** *leading to the minstrels' gallery…"* [85, p. 71]. – *«Я бачу* ***велику кам'яну залу***, ***широко відчинені двері бібліотеки***, ***картини Пітера Лелі й Ван Дейка на стінах***, ***вишукані сходи***, *що вели до хорів для менестрелів…»* [84, с. 73].

У цьому прикладі письменниця зображує всю велич та розкіш внутрішнього наповнення маєтку за допомогою прикметників *"great", "wide", "exquisite"*, що відтворені такими стилістичними відповідниками, як *«великий»*, *«широкий»*, *«вишуканий»*, а також картини відомих художників XVI та XVII століть.

"It was a ***deep***, ***comfortable room***, *with books lining the walls to the ceiling, the sort of room a man would move from never, did he live alone,* ***solid chairs*** *beside a* ***great open fireplace***, ***baskets for the two dogs*** *in which I felt they never sat, for the hollows in the chairs had tell-tale marks.* ***The long windows looked out upon the lawns***, *and beyond the lawns to the distant shimmer of the sea"* [85, p. 73]. – *«Це була* ***простора зручна кімната*** *зі стінами, заставленими книжками аж до стелі, кімната, яку нізащо не полишить чоловік, який живе сам:* ***масивні крісла*** *біля* ***великого відкритого каміна***, ***кошики для двох собак***, *у яких, судячи з красномовних заглибин у кріслах, ті ніколи не сиділи.* ***Її високі вікна виходили на галявини***, *за якими вдалині мерехтіло море»* [84, с. 75].

Як бачимо, для опису інтер'єру в тексті оригіналу використовуються позитивно-забарвлені прикметники *"comfortable", "solid", "great", "open"*, які в тексті перекладу відтворюються стилістичними відповідниками *«просторий», «зручний», «масивний», «великий», «відкритий»*. Вдалою перекладацькою знахідкою вважаємо відтворення прикметника *"deep" – «просторий»*, за допомогою якої стилістично підсилився цільовий текст. У другому реченні автор використала

персоніфікацію *“The long windows looked out upon the lawns”*, яку Гєник Бєляков відтворив *«Її високі вікна виходили на галявини»*, щоб показати всю велич та красу не лише маєтку, а й те, що знаходиться за ним.

Поряд із заможним описом інтер’єру Дафна дю Мор’є зображує страхітливі елементи інтер’єру замку, а саме кімнат, що перекладач вдало переносить у вторинний текст, добираючи стилістичні відповідники. На наступних прикладах продемонструємо опис інтер’єру Мендерлею за допомогою негативно-забарвленої лексики, яка створює надзвичайно похмуру й містичну атмосферу:

“There was an ***old quiet smell*** *about the room, as though* ***the air in it was little changed****, for all the sweet lilac scent and the roses brought to it throughout the early summer. Whatever air came to this room, whether from the garden or from the sea, would lose its first freshness, becoming part of the* ***unchanging room itself, one with the books****,* ***musty*** *and never read,* ***one with the scrolled ceiling, the dark paneling, the heavy curtains****”* [85, p. 73]. – *«У кімнаті відчувався* ***старий невиразний*** *аромат, неначе* ***повітря тут майже не змінювалося****, незважаючи на солодкі запахи бузку і троянд, які приносили сюди раннього літа. Звідки б сюди не потрапляло повітря – з саду чи з моря, – воно втрачало свою первинну свіжість, стаючи частиною цієї* ***незмінної кімнати, заставленої запліснявілими*** *й ніколи не читаними* ***книжками****,* ***кімнати з прикрашеною завитками стелею, темними панелями, важкими портьєрами****»* [84, с. 75].

Як бачимо, в цьому прикладі в описі однієї з кімнат замку, а саме бібліотеки, присутній готичний стиль: *“one with the scrolled ceiling, the dark paneling, the heavy curtains”*, що в тексті перекладу відтворено як *«кімнати з прикрашеною завитками стелею, темними панелями, важкими портьєрами»*. У цьому та наступному прикладі за допомогою негативно-забарвлених прикметників *“old”, “quiet”, “ancient”, “mossy”, “musty”, “rusty”*, які в цільовому тексті транслюються за допомогою *«старий», «невиразний», «древній», «пліснявілий» «іржаво-рудий»*, що виступають стилістичними відповідниками. Також у фразі *“the air in it was little changed”* перекладач вдався до антонімічного перекладу і відтворив її *«повітря тут*

майже не змінювалося», додавши частку *«не»*. У фразі *"unchanging room itself, one with the books"* Гєником Бєляковим було додано слово *«заставлена»*, щоб показати певне нагромадження книжок у кімнаті – *«незмінна кімната заставлена книжками»*. Окрім цього, було використано займенник *"one"*, який перекладач вдало відтворив іменником *«кімната»*, що стилістично посилює текст перекладу.

У наступному прикладі в останньому реченні автор використав стилістичний прийом – повтор іменника *«кімната»*, який в оригіналі згадується як *"room"*, бачимо, що перекладач зберіг повторення лексеми задля кращого розуміння читачем закладеної в тексті інформації, більш глибокого занурення в сюжет, а також відтворив стилістичне підсилення, яке заклав автор у першотворі. Також автор порівнює запах у бібліотеці із церквою, в якій рідко правлять службу – *"the smell of a silent church"*, яку перекладач у вторинному тексті зберігає та відтворює *«запах безмовної церкви»*:

"It was an ***ancient mossy smell***, ***the smell of a silent church*** *where services are seldom held, where* ***rusty*** *lichen grows upon the stones and ivy tendrils creep to the very windows.* ***A room*** *for peace,* ***a room*** *for meditation"* [85, p. 73]. – *«Це був* ***древній запах плісняви***, ***запах безмовної церкви****, де рідко правлять службу, де крізь каміння проростає* ***іржаво-рудий*** *лишайник, а вусики плюща стеляться геть до самих вікон.* ***Кімната****, де панував мир,* ***кімната****, де можна було поринути в роздуми»* [84, с. 75].

У наступному прикладі можна побачити певне нагромадження просторових координат твору, за допомогою яких Дафна дю Мор'є намагається викликати у читача параною, це і довгі коридори, устелені товстими килимами, сходи, двері та таємні кімнати, які превалюють у маєтку Мендерлей, і нагадують собою лабіринти, якими блукає головна героїня і легко в них губиться. Наведемо приклади:

*"****I must have lost my bearings****,* ***for passing through a door*** *at the* ***head of the stairs*** *I came to a* ***long corridor*** *that I had not seen before, similar in some ways to the one in the east wing, but* ***broader*** *and* ***darker*** *–* ***dark*** *owing to the panelling of the walls. I hesitated, then* ***turned left****, coming upon a* ***broad landing*** *and another* ***staircase****"* [85, p. 94-95]. – *«****Вочевидь, я заблукала****, бо,* ***відчинивши двері нагорі****, потрапила в* ***довгий коридор****,*

якого раніше не бачила, в дечому схожий на той, що в східному крилі, проте ***ширший*** *і* ***темніший*** *завдяки* ***темним*** *панелям на стінах. Я повагалася, а тоді* ***повернула ліворуч****, вийшовши до* ***широкого сходового майданчика*** *й других* ***сходів****»* [84, с. 97].

Приклад демонструє, що автор використав ідіому *"to lose one's bearings"*, яку перекладач вдало відтворив українським відповідником *«заблукати»*, чим стилістично підсилив вторинний текст. Перекладач конкретизував фразу *"for passing through a door"* і відтворив її *«відчинити двері»*, а не *«пройти крізь двері»*, що не вважаємо стилістичним послабленням. А також автором використано значне нагромадження локальних маркерів *"corridor", "landing", "staircase"*, які в тексті перекладу відтворюються стилістичними відповідниками *«коридор», «сходовий майданчик», «сходи»*, та прикметників *"long", "broad", "dark"*, які були перекладені *«довгий», «широкий», «темний»*. Однак фраза *"head of the stairs"* була конкретизована і перекладена як *«нагорі»*, хоча це аж ніяк не вплинуло на відтворення змісту.

Письменниця створила складну внутрішню архітектуру з описом темних коридорів, кімнат, які є повними протилежностями одна одній (одна – занедбана і потаємна, інша – світла й жила) [28, с. 100]. Героїня випадково опиняється в нежилому крилі маєтку, якому автор надає негативно-забарвленої лексики, атмосфери таємничості та страху:

"It was ***very quiet*** *and* ***dark****. No one was about. <...>, and I thought,* ***as I stood there, wondering which way to turn****, that the silence was* ***unusual****, holding something of the same* ***oppression*** *as an* ***empty*** *house does, when the owners have gone away"* [85, p. 95]. – *«Там було* ***тихо*** *й* ***темно****. Нікого довкола. <...>, і мені спало на думку, що ця тиша якась* ***незвична****, в ній відчувалося щось таке ж* ***гнітюче****, як і в* ***порожньому****, покинутому господарями будинку»* [84, с. 97].

У цьому прикладі, автор створює похмуру атмосферу за допомогою лексем *"quiet", "dark", "silence", "unusual", "empty", "oppression"*, а також підсилювальному прикметнику *"very"*, який у тексті перекладу був опущений, що

вважаємо стилістичним послабленням з боку перекладача, адже він не передав усю напругу, яка закладена автором. У вторинному тексті відповідні прислівники були відтворені перекладачем таким чином: *«тихо», «темно», «незвично», «гнітючий», «порожній»*. Фраза *"as I stood there, wondering which way to turn"* була елімінована перекладачем, що вважаємо суттєвим втручанням у текст оригіналу, адже варто було б перекласти її *«стоячи там, незнаючи в якій бік повернути»*. Тому беззаперечно вважаємо це стилістичним послабленням з боку перекладача, оскільки він не передав усю атмосферу невпевненості дівчини, закладеної автором у цей момент. У проаналізованому фрагменті головна героїня відчуває себе так, ніби зайшла на чужу територію, адже ця темна і «нежива» частина будинку надто відрізняється від східного крила [54, с. 152].

У наступному прикладі наведемо нагромадження простору у замку Мендерлей. Аби дістатися потрібної кімнати, економка місіс Денверз веде нову місіс де Вінтер шляхом, який здається безкінечним: то вверх, то вниз по сходах:

*"**We went along a broad, carpeted passage**, and then **turned left**, **through an oak door**, and **down a narrow flight of stairs and up a corresponding flight**, and so **to another door**. This she flung open, standing aside to let me pass, and I came to **a little ante-room**, or boudoir, furnished with a sofa, chairs, and writing-desk, which opened out to **a large double bedroom with wide windows** and a bathroom beyond"* [85, p. 76]. – *«**Ми рушили широким устеленим килимом проходом**, **повернули ліворуч**, **пройшли крізь дубові двері**, **спустилися вузькими сходами донизу, а тоді піднялися такими самими сходами** й **вийшли до інших дверей**. Їх вона розчахнула, ставши збоку, щоб дати мені дорогу, і я увійшла до **невеличкого передпокою** або будуару з диваном, кріслами та письмовим столом, з якого можна було потрапити до **великої спальні для двох осіб** із **широкими вікнами** й розташованою за нею ванною кімнатою»* [84, с. 79].

У цьому прикладі спостерігаємо просторове нагромадження за допомогою таких фраз: *"We went along a broad, carpeted passage", "turned left", "through an oak door", "down a narrow flight of stairs and up a corresponding flight", "to another door",*

які були перекладені добором стилістичних відповідників *«Ми рушили широким устеленим килимом проходом», «повернули ліворуч», «пройшли крізь дубові двері»*, в якій перекладач додав слово *«пройшли», «спустилися вузькими сходами донизу», «вийшли до інших дверей»*, де було додано слово *«вийшли»*. За допомогою прикметників *"broad, carpeted" – «широкий, устелений»*, які відносяться до лексеми *«прохід», "oak" – «дубові»*, яке відноситься до лексеми *«двері», "narrow" – «вузькі» – «сходи», "little" – «невеликий» – «передпокій», "large double" – «велика на двох осіб» – «спальня», "wide" – «широкі» – «вікна»*, автор створив атмосферу напруги та тиснення через замкнутий простір, і перекладачу вдалося їх зберегти та адекватно відтворити у вторинному тексті.

Визначаючи просторову складову сюжетної лінії роману, а саме хронотопу замку, варто зазначити, що незважаючи на «замкнутий» простір будинку, місце дії набагато ширше. Відкритість «замкненого» простору зумовлена тим, що дія відбувається не тільки в стінах Мендерлею, а й за його межами, як наприклад, у гаю, у Щасливій долині, на узбережжі.

У романі «Ребекка» хронотоп **вітальні (залу)** виступає простором, у якому приймають гостей. У Мендерлеї починаються приготування до балу-маскараду на честь нареченої:

"<…>, and the hall itself ***wore*** *a strange, waiting air; there was a warmth about it I had never known before, due to the night itself, so still and clear, to the flowers beneath the pictures, to our own* ***laughter as we hovered on the wide stone stairs****"* [85, p. 219]. – *«<…>, і сама зала* ***сповнилася*** *дивною атмосферою очікування; у ній відчувалося тепло, якого я ніколи раніше не помічала, – завдяки вечору, такому спокійному та ясному, завдяки квітам під картинами, завдяки нашому* ***сміху на широких кам'яних сходах****»* [84, с. 229].

У цьому прикладі знаходимо вдале відтворення перекладачем дієслова *"wore" – «сповнилася»*, чим стилістично підсилив речення, та зберіг первинний задум автора, який наголосив на контрасті між залою у звичайні дні з залою під час балу. А ось у фразі *"laughter as we hovered on the wide stone stairs"* перекладач елімінував

фразу *“as we hovered”*, чим, на нашу думку, стилістично послабив вторинний текст. Вважаємо, що цю фразу варто було б відтворити таким чином: *«сміх лунав ехом»* або *«сміх долинав з широких кам’яних сходів»*.

І саме у хронотопі вітальні (залу) зав’язується інтрига: місіс Денверз вдається до зловмисних дій, підбурюючи нову місіс де Вінтер скопіювати костюм однієї з картин – зокрема портрет Керолайн де Вінтер, давньої родички Максима. Вона прагне здійснити план, що суперечить інтересам господаря маєтку, тому що це нагадає йому Ребекку, яка колись вчинила так само. Це можемо побачити з такого прикладу, в якому автор використав порівняння *“like the girl in the picture”*, відтворене перекладачем *«як дівчина на картині»*, а також у фразі *“my hat in my hand”* додав слово *«тримаючи»*:

“I came forward to the head of the stairs and stood there, smiling, ***my hat in my hand, like the girl in the picture****”* [85, p. 222]. – *«Я вийшла до сходів і зупинилась, усміхаючись,* ***тримаючи капелюха в руці, як дівчина на картині****»* [84, с. 233].

З наступних прикладів можна зрозуміти, що зловісний план покоївки місіс Денверз спрацював:

“They all stared at me ***like dumb things****”* [85, p. 223]. – *«Усі витріщилися на мене,* ***немов німі****»* [84, с. 233].

*“****There was no colour in his face. It was ashen white****”* [85, p. 223]. – *«****Він побілів як полотно****»* [84, с. 233].

У першому та третьому прикладі автор використав порівняння *“like dumb things”, “like dummies”*, які перекладач відтворив *«немов німі», «немов манекени»*. А в другому прикладі *“There was no colour in his face. It was ashen white”* перекладач об’єднав два речення в одне і вдався до відповідника, який властивий українській мові *«Він побілів як полотно»*, що беззаперечно вважаємо стилістичним підсиленням вторинного тексту. Такий перекладацький професіоналізм свідчить про максимальне проникнення у першотвір і точне відображення наміру автора [98].

Відразу ж Мендерлей зі своєю загрозливою атмосферою, яка домінує в романі, ставить головну героїню перед різними **порогами**, до яких вона повинна наблизитися, відступити або переступити [102]. І перший такий хронотоп ми вбачаємо, коли багата вульгарна американка місіс Ван Гоппер, у якої головна героїня працює компаньйонкою, сказала, що вони мають покинути готель у Монте-Карло та поїхати в Нью-Йорк, а це свідчить про те, що дівчина більше не побачить Максима де Вінтера, у якого безмежно закохалася. Засмучена тим, що вони поїдуть звідси, вона зачиняється у ванній кімнаті в готелі «Кот-д'Азюр» і залишається наодинці зі своїми думками [102]:

"It had happened at last, ***the business of going away. It was all over****"* [85, p. 50]. – *«Урешті-решт це сталося,* ***настав час покинути це місце. Все закінчилося****»* [84, с. 51].

У вищезазначеному прикладі перекладач Гєник Бєляков вдався до конкретизації у фразі *"the business of going away"*, яку переклав так: *«настав час покинути це місце»*, за допомогою чого стилістично підсилив вторинний текст та дозволив читачам правильно зрозуміти сенс, який був сказаний подумки головною героїнею.

"I slammed the door of the ***sitting-room*** *and ran along the* ***passage****. I did not wait for the lift, I climbed the* ***stairs****, three at a time, up to the* ***third floor****"* [85, p. 54]. – *«Я грюкнула дверима* ***вітальні*** *й помчала* ***коридором****. Не чекаючи на ліфт, я збігла, перестрибуючи через три* ***сходинки*** *водночас, на* ***четвертий поверх****»* [84, с. 55].

Як ми бачимо з вищенаведеного прикладу, близькими до хронотопу «порогу» виступають такі хронотопи, як: *«сходи», «вітальня»* та *«коридор»*, які допомагають зобразити певний життєвий перелом героя. Окрім цього, з'являється хронотоп *«поверху»*, який також відіграє суттєву роль у відтворенні простору. В цьому випадку, якби головна героїня не прийняла рішення піти попрощатися із Максимом де Вінтером, то ніколи б більше його не побачила. І Максим запропонував їй вийти за нього заміж і переїхати жити до нього в Мендерлей, на що вона й погодилась. У

тексті оригіналу та тексті перекладу спостерігається певна відмінність: в оригіналі маємо фразу *“the third floor”*, а в перекладі Гєника Бєлякова вбачаємо – *«четвертий поверх».* Перекладач змінив лексичну одиницю з числівника *“third”* на *«четвертий»*. Це пояснюється тим, що існує відмінність у назвах поверхів в американській і британській англійській мовах. У Європі та Великобританії нумерація поверхів будинків починається з «нульового поверху» – “ground floor”, який у США (так само як і у нас) називається «першим». Таким чином, відтворюючи цей числівник, перекладач вдався до стратегії одомашнення. Таке перекладацьке рішення призвело до покращення вторинного тексту і завдяки заміні еквівалентом, притаманним українській культурі, дозволило адекватно передати сенс цільовій аудиторії.

Під час пропозиції одружитися відбувається життєвий перелом у героїні, але насправді, він трапився ще у її дитинстві, у момент придбання листівки з зображенням Мендерлею. Це був хоч і не свідомий, але все таки крок у нове життя:

“I knew now why I had bought that picture post-card as a child; it was a premonition, ***a blank step into the future****”* [85, p. 58]. – *«Тепер я розуміла, чому в дитинстві придбала ту листівку; то було передчуття,* ***сліпий крок назустріч майбутньому****»* [84, с. 60].

У цьому прикладі перекладач до фрази *“a blank step into the future”* додав слово *«назустріч»*, що й маємо у результаті: *«сліпий крок назустріч майбутньому»*. Такий переклад уважаємо вдалим стилістичним підсиленням з боку перекладача.

Отже, як бачимо, вплив Мендерлея на уяву головної героїні, яка в цьому романі виступає оповідачем, простежується ще в її дитинстві. Відбувається життєвий перелом героїні, тому що вона приймає для себе важливе рішення – погоджується одружитися із Максимом, і це доленосно змінить її подальше життя.

Коли вони, вже як подружжя проїжджають через ворота Мендерлея, які теж виступають свого роду хронотопом, головна героїня бачить обличчя, що виглядають із вікон будинку та прислугу, яка зібралася коло маєтку, щоб привітати їх із приїздом:

"I can close my eyes now, and look back on it, and see myself as I must have been, ***standing on the threshold of the house****, a slim, awkward figure in my stockinette dress, clutching in my sticky hands a pair of gauntlet gloves"* [85, p. 71]. – *«Зараз я можу заплющити очі й повернутися до тієї миті, побачити себе таку, якою, певно, й була,* ***стоячи на порозі будинку****, – худу незграбну постать у трикотажній сукні, яка стискала в липких руках пару рукавичок з крагами»* [84, с. 73].

У вищенаведеному прикладі спостерігаємо два часових проміжки: теперішнє – час, коли вже минуло багато років і головна героїня розповідає свою історію, та минуле – її спогади з життя. У цьому фрагменті автор за допомогою фрази *"standing on the threshold of the house"*, яку було адекватно відтворено *«стоячи на порозі будинку»*, зображує переломний момент героїні, яка переступила межу свого убогого життя, і тепер стала господинею цілого маєтку Мендерлей. Але з цього та наступного прикладу ми бачимо, що вона не може звикнути до нового життя, їй здається, що вона не відповідає цьому місцю. Героїня згадує той зловісний момент, коли бачила себе фігурою, що чекає на страту перед сотнею людей [102]:

"...and there, ranged one behind the other in the hall, overflowing to the stone passages beyond, and to the dining-room, a sea of faces, open-mounted and curious, gazing at me as though they were the watching crowd about the block, ***and I the victim with my hands behind my back****"* [85, p. 71-72]. – *«...і там, у тій залі та кам'яних коридорах, аж до самої їдальні, ряд за рядом, море облич, зацікавлених, з відкритими ротами, вони дивилися на мене так, наче були натовпом роззяв на площі,* ***а я – жертвою зі зв'язаними за спиною руками****»* [84, с. 73-74].

У цьому прикладі бачимо, що вона порівнює себе із жертвою, при чому в оригіналі маємо *"and I the victim with my hands behind my back"*, а у перекладі перекладач додав слово *«зв'язаними»*, чим покращив порівняння з жертвою, що вважаємо стилістичним підсиленням перекладу.

У наступному прикладі фраза *"I went inside"*, адекватно відтворена – *«я увійшла досередини»*, зображує те, як головна героїня переступає поріг хатини в бухті, незважаючи на те, що Максим із відразою відмовився туди йти, бо саме там

він убив свою колишню дружину Ребекку [102]. Це місце зберігало в собі таємницю минулого: там були меблі та багато різних речей від колишньої дружини Максима, і всі вони були покриті пліснявою. Така знахідка дає їй поштовх до нових роздумів:

"No doubt the door was locked, and I lifted the latch without much hope. To my surprise it opened after the first stiffness, and ***I went inside****, bending my head because of the low door"* [85, p. 119]. – *«Двері, без сумніву, зачинені, тож я без особливої надії відсунула засув. На мій подив, вони відчинились, і, нахиливши голову під низьким одвірком,* ***я увійшла досередини****»* [84, с. 123].

Головна героїня випадково опиняється в одному з коридорів у західному крилі Мендерлею і, увійшовши до однієї з кімнат, зрозуміла, що то була кімната Ребекки. Але її побачила місіс Денверз і почала залякувати розповідями про свою улюбленицю:

*"****I stumbled out on to the corridor****, not looking where I was going. I did not speak to her, I went down the stairs blindly, and turned the corner and pushed through the door that led to my own rooms in the east wing"* [85, p. 181]. – *«Не дивлячись під ноги,* ***на виході в коридор я перечепилася через поріг****. Нічого їй не сказавши, я сліпо спустилася сходами, повернула за ріг і штовхнула двері, які вели до моїх кімнат у східному крилі»* [84, с. 189].

У відтворенні фрази *"I stumbled out on to the corridor"* перекладач використав трансформацію додавання *«я перечепилася через поріг»*, щоб надати більш сильний ефект, бо головна героїня була налякана історією місіс Денверз про Ребекку.

Головна героїня йде з'ясовувати стосунки з місіс Денверз, яка з метою помститися, підштовхнула дівчину скопіювати сукню з портрету на хорах, бо так вчинила колись і Ребекка. Проаналізуємо приклад:

"I ***went through the hall*** *and* ***up the great stairs****, I* ***turned in under the archway*** *by the gallery, I* ***passed through the door*** *to the west wing, and so* ***along the dark silent corridor*** *to Rebecca's room. I* ***turned the handle of the door*** *and* ***went inside****"* [85, p. 251]. – *«****Перетнула*** *залу й* ***піднялася головними сходами****,* ***звернула під аркаду*** *на*

хорах, ***пройшла крізь двері****, що вели до західного крила, і відтак –* ***уздовж темного коридору*** *до кімнати Ребекки.* ***Крутнула ручку дверей*** *і* ***зайшла всередину****»* [84, с. 262].

Як бачимо, у прикладі спостерігається нагромадження простору *"went through the hall", "went up the great stairs", "turned in under the archway", "passed through the door", "along the dark silent corridor", "turned the handle of the door", "went inside"*, що відтворений такими відповідниками: *«перетнути залу», «піднятися головними сходами», «звернути під аркаду», «пройти крізь двері», «уздовж темного коридору», «крутнути ручку дверей», «зайти всередину»*, що й створює емоційну напругу у читача.

Місіс Денверз усіма силами намагається позбутися нової місіс де Вінтер, навіть підбурює її вистрибнути з вікна, аби покласти край стражданням. До речі *«вікно»* також виступає своєрідним хронотопом порогу:

"I won't push you. I won't stand by you. You can jump of your own accord. What's the use of your staying here at Manderley? You're not happy. Mr de Winter doesn't love you. ***There's not much for you to live for, is there?****"* [85, p. 257]. – *«Я вас не штовхатиму. Не стоятиму поруч. Ви зможете стрибнути за власним бажанням. Який сенс лишатися в Мендерлеї? Ви нещасні. Містер де Вінтер вас не кохає.* ***Заради чого вам жити?****»* [84, с. 268].

В останньому реченні вищезазначеного прикладу використано антонімічний переклад, а саме: *"There's not much for you to live for, is there?" – «Заради чого вам жити?»*.

Дівчина починає аналізувати, що вона відчує під час падіння, її охоплює відчуття байдужості до всього, навіть до Максима, про що свідчить такий приклад:

*"****I was beginning to forget*** *about being unhappy, and about loving Maxim.* ***I was beginning to forget*** *Rebecca. Soon I would not have to think about Rebecca any more…"* [85, p. 258]. – *«****І почала забувати про*** *свої нещастя й любов до Максима.* ***Почала забувати про*** *Ребекку. Скоро я більше ніколи про неї не думатиму…»* [84, с. 269].

Героїня переживає події кризи, падіння й одночасно воскресіння, тому що її рішення вистрибнути з вікна різко обривається через звуки вибухів. У кожному реченні автор використовує анафору *“I was beginning to forget about…”*, яку перекладач відтворив *«І почала забувати про…»*.

Після того, як капітан Сьорл повідомив, що в затоці знайшли затонулий човен Ребекки, а всередині нього її тіло, головна героїня «мов та боягузка», стоїть у залі біля вхідних дверей, а потім виходить надвір і каже сама до себе [102]:

*“**The moment of crisis had come, and I must face it.** My old fears, my diffidence, my shyness, my hopeless sense of inferiority, must be conquered now and thrust aside”* [85, p. 276]. – *«**Настав момент кризи**, **і я мушу зустріти його сміливо**. Тепер я мушу побороти свої давні страхи, невпевненість у собі, сором’язливість, безнадійне відчуття підвладності й відкинути геть»* [84, с. 288].

В оригіналі бачимо речення *“The moment of crisis had come, and I must face it”*, а перекладач відтворив його, додавши слово *«сміливо»: «Настав момент кризи, і я мушу зустріти його сміливо»*, що й свідчить про значну зміну в думках і внутрішньому світі головної героїні.

Коли Максим де Вінтер зізнається, що він ніколи не любив свою колишню дружину Ребекку, і що це саме він убив її, головна героїня раптом відчула «щось нове» для себе:

*“My heart, for all its anxiety and doubt, **was light and free**. I knew then that I was no longer afraid of Rebecca. I did not hate her any more”* [85, p. 297-298]. – *«Незважаючи на всю тривогу й сумніви, **мені відлягло від серця**. Тепер я знала, що вже не боюся Ребекки. Я більше її не ненавиділа»* [84, с. 309].

Оригінальну фразу *“My heart was light and free”* Гєник Бєляков дуже вдало переклав фразеологізмом *«мені відлягло від серця»*.

Вона доходить висновку, що привид минулого більше не буде її скрізь переслідувати:

“Rebecca’s power had dissolved into the air, like the mist had done. ***She would never haunt*** *me again.* ***She would never stand behind me*** *on the stairs,* ***sit beside me*** *in the dining-room,* ***lean down*** *from the gallery and* ***watch*** *me standing in the hall”* [85, p. 298]. – *«Сила Ребекки розвіялася в повітрі, немов туман.* ***Вона більше ніколи*** *мене* ***не переслідуватиме****.* ***Більше ніколи не стоятиме в мене за спиною*** *на сходах,* ***не сидітиме поруч*** *зі мною в їдальні,* ***не перехилятиметься*** *через перила на хорах і* ***не спостерігатиме*** *за мною в залі»* [84, с. 309].

В оригіналі автором використовується повтор фрази “*She would never…”*, яка у перекладі відтворена так: *«Вона більше ніколи…»*, а також присутній паралелізм таких слів, як *“haunt”, “stand behind me”, “sit beside me”, “lean down”, “watch”*, що були перекладені за допомогою стилістичних відповідників *«переслідувати», «стояти в мене за спиною», «сидіти поруч», «перехилятись», «спостерігати»*. Далі по тексту читач вже розуміє, що то була лише гра уяви молодої місіс де Вінтер, адже як такого привида в маєтку не було, про Ребекку нагадували лише певні предмети, а також страх Максима перед тим, що правда про її смерть розкриється.

Також в романі наявний хронотоп **провінційного містечка** – в романі ним виступає місто Леньйон та містечко за Лондоном – Барнет.

До Леньйону герої приїжджають на дізнання, де Максима допитали щодо смерті його колишньої дружини Ребекки. У наведеному нижче прикладі перекладач зберігає і точно відтворює місце знаходження Леньйону – *“six miles the other side of Kerrith” – «за шість миль від Керріта»*, але елімінує фразу *“the other side”*. Можемо констатувати стилістичне послаблення з боку перекладача, оскільки доцільно було б перекласти *«по той бік»*:

“The inquest was to be held in ***Lanyon****, the market town* ***six miles the other side of Kerrith****”* [85, p. 318]. – *«Дізнання мало відбутися в* ***Леньйоні*** *– торговому місті, розташованому* ***за шість миль від Керріта****»* [84, с. 331].

Приїхавши до містечка Барнет, що за Лондоном, автор описує циклічний час:

“There was ***a smell of waste-paper****, and* ***orange-peel****, and* ***feet****, and* ***burnt dried grass****.* ***Busses lumbered slowly****, and* ***taxis crawled****”* [85, p. 376]. – *«****У повітрі пахло макулатурою, апельсиновими шкірками, пітними ногами та сухою травою****.* ***Повільно гуркотіли автобуси, ледь повзли таксівки****»* [84, с. 393].

*“****Tired women with crying babies*** *in prams stared into windows,* ***hawkers shouted****,* ***small boys*** *hung on to the backs of lorries. There were* ***too many people, too much noise****”* [85, p. 377]. – *«****Стомлені жінки з галасливими дітьми*** *у візках витріщалися на вітрини,* ***кричали вуличні торговці****,* ***маленькі хлопчаки*** *чіплялися за кузови вантажівок.* ***Забагато людей, забагато шуму****»* [84, с. 393].

Герої навідуються до лікаря, до якого приходила Ребекка під ім’ям місіс Денверз.

*“****The summer holidays****. Baker* ***playing with his boys****. We had interrupted their* ***routine****”* [85, p. 381]. – *«****Літні канікули****. Бейкер* ***бавиться зі своїми дітьми****. Ми порушили* ***звичний плин його життя****»* [84, с. 398].

Проаналізуємо детальніше три вищенаведених приклади. Як уже нами було розглянуто згаданий хронотоп вище, опис міста і його жителів передбачає замкнутий простір. Час тут циклічний побутовий. Простір звичайний, міщанський. Усі ці характеристики можемо побачити як у першому прикладі за допомогою таких слів і словосполучень: *“a smell of waste-paper”, “orange-peel”, “feet”, “burnt dried grass”, “busses lumbered slowly”, “taxis crawled”,* які були відтворені перекладачем наступним чином: *«У повітрі пахло макулатурою»,* із додаванням фрази *«у повітрі», «апельсиновими шкірками», «пітними ногами»,* із додаванням слова *«пітними», «сухою травою», «повільно гуркотіли автобуси», «ледь повзли таксівки»*; так і у другому, з використанням словосполучень: *“tired women with crying babies”, “hawkers shouted”, “too many people, too much noise”,* перекладені Гєником Бєляковим так: *«стомлені жінки з галасливими дітьми», «кричали вуличні торговці», «забагато людей, забагато шуму»*. Перекладач у фразі *“small boys”* вдався до стилістичного підсилення, відтворивши її *«маленькі хлопчаки»*. До речі, в

останньому реченні другого прикладу бачимо, що автор використав підсилювальний прислівник *“too”*, аби показати справжній побутовий час містечка.

У третьому прикладі також знаходимо підтвердження циклічного побутового часу, який змальовано у романі. Більше того, ми конкретно бачимо, що це літня пора року, коли вулиці стають більш переповненими людьми: *“The summer holidays”, “playing with his boys”, “routine”*, відтворені у тексті перекладу наступним чином: *«Літні канікули», «бавитися зі своїми дітьми», «звичний плин його життя»*. Варто зазначити, що у слові *“boys”* Г. Бєляков використав трансформацію генералізації, що у перекладі відображено так: *«діти»*, при цьому відбулося стилістичне послаблення, бо варто було б використати наступні відповідники: *«сини»* або *«хлопчики»*.

Отже, в аналізованому романі Дафни дю Мор’є «Ребекка» з 27 розділів нами було дібрано й проаналізовано 60 прикладів, які містять у собі хронотопічні цінності. Порахувавши частотність їх використання у романі, подали отримані дані у гістограмі (див. Додаток В). Також нами було виділено 6 головних топосів, у яких розгортаються події, а саме:

1) кімната в готелі десь за межами Англії, з якої головна героїня розповідає всю цю історію зі свого життя у минулому;
2) Монте-Карло – місце, де вона зупинилася з місіс Ван Гоппер та познайомилася з Максимом де Вінтером;
3) Венеція, Італія – в якій головні герої одружуються і святкують свій медовий місяць (про який нічого не сказано в романі);
4) маєток Мендерлей, Англія – в яке приїжджає подружжя, і цей топос займає найбільшу частину твору;
5) місто Леньйон – у якому відбувається дізнання у справі про смерть Ребекки;
6) невеличке містечко за Лондоном – Барнет, у яке герої приїжджають аби навідатися до лікаря Ребекки.

Маємо намір показати, якого простору у творі найбільше за допомогою гістограми (див. Рис. 3.1):

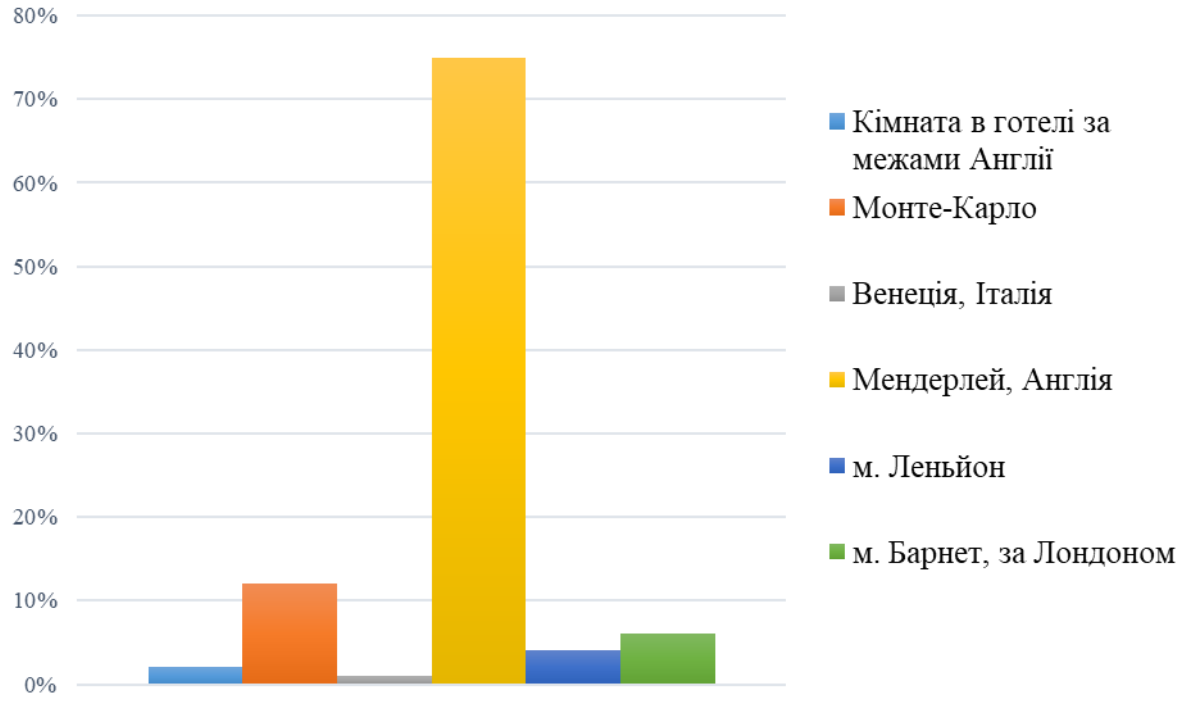


Рис. 3.1. Частотність розгортання подій у просторах на матеріалі роману Дафни дю Мор'є «Ребекка»

З гістограми бачимо, що найбільший відсотковий показник припадає на простір замку Мендерлею, який становить 75%, на другому місці Монте-Карло – 12%, на третьому – м. Барнет – 6%, на четвертому – м. Леньйон – 4%, на п'ятому – кімната в готелі за межами Англії – 2%, та на шостому – простір Венеції, Італії, на який припадає найменший відсотковий показник – 1%.

Характерною рисою психологічного готичного детективу, яким виступає роман «Ребекка», є наявність у тексті опису пейзажу, який потребує неабияких зусиль від авторів, бо він виконує важливу функцію у створенні необхідної тривожної атмосфери, яка і виступає центральним художнім вектором цього жанру [33].

У готичному романі одним із засобів «залякування» є похмурий опис пейзажу. Дафна дю Мор'є у своєму романі «Ребекка» досить вміло вплітає пейзаж у зміст

твору, адже він виступає додатковим засобом створення готичної атмосфери і кращого розуміння характерів героїв роману [54, с. 152]. Наприклад:

"...for to me rhododendron was a ***homely, domestic thing****, strictly* ***conventional****, mauve or pink in colour, standing one beside the other in a neat round bed.* ***And these were monsters, rearing to the sky, massed like a battalion****,* ***too*** *beautiful I thought,* ***too*** *powerful; they were not plants at all"* [85, p. 70]. – *«...бо ж для мене рододендрони були чимось* ***повсякденним, домашнім, консервативними*** *рослинами рожевувато-бузкового або рожевого кольору, які ростуть пліч-о-пліч в охайних круглих клумбах.* ***А це були справжні чудовиська, які пнулися до неба, згуртовані, мов батальйон****,* ***надто*** *прекрасні, думала я,* ***надто*** *могутні; це взагалі були не рослини»* [84, с. 72].

У цьому прикладі автор змальовує пейзаж за допомогою антитези *"homely"*, *"domestic"*, *"conventional"*, що показує уявлення героїні про рододендрони як милі домашні рослини, якими насправді вони не є. У вторинному тексті перекладач відтворює їх за допомогою відповідників *«повсякденні», «домашні», «консервативні»*. В останньому реченні використовується метафора разом із порівнянням *"And these were monsters, rearing to the sky, massed like a battalion"*, яка була перекладена Гєником Бєляковим дуже влучно: *«А це були справжні чудовиська, які пнулися до неба, згуртовані, мов батальйон»*. Знаходимо цікавим переклад лексеми *"monsters"*, яка була відтворена перекладачем за допомогою стилістичного підсилення – *«чудовиська»*. За допомогою підсилювального прислівника *"too"* можна зрозуміти, що сад Мендерлея викликає неприємне відчуття у героїні [54, с. 153].

Розглянемо наступний фрагмент, взятий із першого розділу роману «Ребекка», в якому героїні сниться Мендерлей, повністю присвячений опису природи і околицям маєтку [54, с. 153]:

*"****Nature had come into her own again*** *and, little by little, in her* ***stealthy****,* ***insidious*** *way had* ***encroached*** *upon the drive with long,* ***tenacious fingers****. The woods, always a* ***menace*** *even in the past, had triumphed in the end. They* ***crowded****,* ***dark*** *and* ***uncontrolled****, to the borders of the drive. The beeches with white, naked limbs* ***leant*** *close to one*

another, their branches ***intermingled*** *in a* ***strange embrace****, making a vault above my head like the archway of a church"* [85, p. 5]. – *«****Природа знову вступала у свої права****, крок за кроком,* ***потайки****,* ***підступно охоплювала*** *алею своїми довгими* ***чіпкими пальцями****. Гай, який завжди, навіть у минулому,* ***загрожував*** *алеї, урешті-решт переміг.* ***Темні*** *й* ***свавільні*** *дерева* ***юрмилися*** *обабіч дороги. Буки з білими голими гілками близько* ***тулилися*** *один до одного, їхнє гілля* ***перепліталося*** *в* ***дивних обіймах****, так що склепіння над моєю головою нагадувало церковну аркаду»* [84, с. 6].

Перекладач професійно підійшов до відтворення метафори *"Nature had come into her own again" – «Природа знову вступала у свої права»*. Дієслова із семантикою руху, такі як *"encroached", "crowded", "leant", "intermingled"*, які Гєник Бєляков переклав *«охоплювати», «юрмитися», «тулитися»* та *«переплітатися»*, а також лексеми *"fingers"* і *"embrace" – «пальці»* та *«обійми»*, слугують засобом персоніфікації природи: в романі вони набувають людських рис. Зловісного характеру цьому уривку надає низка епітетів, за допомогою яких автор описує недобрі «наміри» природи щодо героїні: *"stealthy", "insidious", "tenacious", "menace", "dark", "uncontrolled", "strange"*, які в тексті перекладу були відтворені *«потайки», «підступний», «чіпкий», «загрожувати», «темний», «свавільний», «дивний»* [54, с. 153]. З цього опису можна зрозуміти, що час у сні головної героїні – ніч, а пора року – рання весна, оскільки все потроху починає оживати.

Опис туману також відіграє не останню роль у романі, оскільки він супроводжує головну героїню впродовж розгортання подій [33]:

*"****The fog*** *filled the open window,* ***damp and clammy****, it stung my eyes, it clung to my nostrils"* [85, p. 257]. – *«****Туман*** *підступив до відчиненого вікна,* ***вологий і глевкий****, він заліплював мені очі, забивався в ніздрі»* [84, с. 268].

*"****The fog*** *came* ***thicker*** *than before and the terrace was hidden from me. I could not see the flower tubs any more, nor the smooth paved stones. There was nothing but the* ***white mist*** *about me, smelling of sea-weed* ***dank and chill****"* [85, p. 257-258]. – *«****Туман*** *зробився* ***ще густіший****, ніж раніше, і тераса переді мною зникла. Уже не було видно*

ні діжок із квітами, ні гладенької бруківки. Довкола не лишилося нічого, крім ***білого серпанку****, що пахнув водоростями, –* ***вогкого й прохолодного****»* [84, с. 269].

*"**The mist** entered my nostrils and lay upon my lips **rank and sour**"* [85, p. 258]. – *«**Туман** потрапляв мені в ніздрі й лишався на губах –* ***смердючий і кислий****»* [84, с. 269].

У вищенаведених прикладах для опису туману в тексті оригіналу використовуються негативно-забарвлені прикметники *"damp", "clammy", "thick", "dank", "chill", "rank", "sour"*, які в тексті перекладу відтворюються стилістичними відповідниками *«вологий», «глевкий», «густий», «вогкий», «прохолодний», «смердючий», «кислий»*.

У другому прикладі другого речення перекладач для того, щоб не повторювати переклад *"white mist"* як *«білий туман»*, використав відповідник *«білий серпанок»*.

У наступному прикладі автор наситив первинний текст лексемами, що відображають погодні стихії, такі як блискавка, грім, дощ, чим сторив напруженість атмосфери, коли молода місіс де Вінтер чекала на свого чоловіка з дізнання:

*"The sky was **slatey grey**. The jagged **lightning** split the sky. <…> **The hall was dark because of the menace of thunder overhead.** <…> There was another burst of **thunder**. One **spot of rain** fell on my hand. One spot. No more. It was very **dark**. I could see the **sea** beyond the dip in the valley like a **black lake**. Another spot fell on my hands, and another crack of thunder came"* [85, p. 331]. – *«Небо було* ***сланцювато-сіре****. Його прорізала зубчаста* ***блискавиця****. <…>* ***Угорі загрозливо гримало****,* ***зала потонула в темряві.*** *<…>* ***Пролунав*** *черговий удар* ***грому****. Мені на долоню впала* ***крапля****. Одна-єдина. Ото й усе. Було дуже* ***темно****.* ***Море*** *за видолинком нагадувало* ***чорне озеро****. Я відчула на долоні ще одну краплину, й одразу ж гримнуло»* [84, с. 344].

Автор використав негативно-забарвлені колоративи *"slatey grey"* та *"dark"*, які перекладач відтворив *«сланцювато-сірий»* і *«темний»*, що відносяться до лексеми *«небо»*, а також *"black"* – до лексеми *«озеро»*. У третьому реченні Гєник

Бєляков додав дієслово *«потонула»* та прислівник *«загрозливо»*, чим значно підсилив стилістично вторинний текст. У четвертому реченні було додано дієслово *«пролунав»*, що також дозволяє констатувати стилістичне підсилення речення. Також у цьому прикладі зображуються водні стихії, такі як море та озеро.

Отже, при перекладі роману «Ребекка» українською мовою перекладач Гєник Бєляков здебільшого дотримується особливого стилю Дафни дю Мор'є та адекватно відтворює простір у вторинному тексті. В аналізованому романі були виокремлені такі хронотопічні цінності: хронотоп «зустрічі», «дороги», хронотоп «замку/маєтку», «порогу», «вітальні (залу)», «провінційного містечка», за допомогою яких автор створила цікавий сюжет та справила потрібне їй враження на читачів. Також нами було виокремлено 6 топосів: 1) кімната в готелі за межами Англії; 2) Монте-Карло; 3) Венеція, Італія; 4) маєток Мендерлей, Англія; 5) місто Леньйон; 6) місто Барнет. Особлива увага Гєника Бєлякова була прикута до змалювання автором мовчазного співучасника – замку Мендерлей, який виступає найголовнішим топосом у романі. У вторинному тексті перекладач майстерно відтворює цей «замкнений» простір за допомогою таких художніх засобів, як персоніфікація, повтор, метафора, порівняння, гіпербола, аби надати йому таємничих рис, закладені автором першотвору. За допомогою позитивно- та негативно-забарвленої лексики перекладач вдало відтворив стилістичними відповідниками різкий контраст інтер'єру та екстер'єру замку, а також послугувався вдалими перекладацькими знахідками, які стилістично підсилили цільовий текст. Знаходимо й стилістичні послаблення при відтворенні простору, оскільки перекладач не зміг перенести інтенцію автора у вторинний текст, а також елімінував деякі фрази, слова і навіть речення, що й уважаємо це суттєвим втручанням в оригінальний текст. Також Г. Бєляков, відтворюючи нагромадження локальних маркерів, якими автор наситив текст для створення містичної атмосфери, адекватно їх зберігає та перекладає стилістичними відповідниками. У відтворенні інших просторів перекладач використав порівняння, анафору, повтор та багато інших художніх засобів. Загалом, для відтворення простору, в яких відбуваються основні

події роману, перекладач застосовував конкретизацію, яка призводила як до підсилення, так і послаблення вторинного тексту, генералізації, яка призводила до стилістичного послаблення, додавання слів, фраз – для досягнення додаткового стилістичного підсилення, антонімічного перекладу, використовував стратегію одомашнення і вдалі перекладацькі знахідки, за допомогою яких адекватно передав сенс українській цільовій аудиторії.

Письменниця продемонструвала неабияку майстерність у створенні пейзажу роману. Так, перекладач адекватно відтворює детальний пейзажний опис та погодні умови, які допомагають розкривати характер та емоції героїв [63]. Він удається до стилістичного підсилення, вдало відтворюючи змалювання автором рододендронів за допомогою метафори, порівняння, які у вторинному тексті створили додаткову готичну атмосферу, а також у відтворенні природи зберігає стилістичними відповідниками антитезу, метафору, персоніфікацію, епітети. В описі туману і неба Г. Бєляков адекватно відтворює стилістичними відповідниками негативно-забарвлені лексеми та колоративи, при цьому нічого не елімінуючи, що й дозволило йому бути максимально близьким до оригіналу [63]. У відображенні погодних стихій (блискавка, грім, дощ) зберігається напруженість атмосфери, закладена автором, і були відтворені стилістичними відповідниками за допомогою негативно-забарвлених колоративів. Впродовж відтворення опису природи та погодних умов, перекладач вдало послуговується трансформацією додавання слів і словосполучень, що призвело до стилістичного підсилення цільового тексту. Таким чином, опис пейзажу та природи в романі «Ребекка», серед багатьох інших особливостей, є важливим засобом створення атмосфери готичного жанру [54, с. 153]. Перспективи подальших досліджень вбачаємо у більш ґрунтовному аналізі опису пейзажу роману Дафни дю Мор’є «Ребекка», оскільки він виконує одну з головних сюжетотвірних елементів готичного роману.

3.1.2. Особливості відтворення художнього часу в романі

Для репрезентації хронотопу роману «Ребекка» використовуються також темпоральні маркери, які допомагають автору створити динаміку та відтворити сюжетну напругу твору [33].

Розпочинається роман з опису сну, в якому головна героїня розповідає, як вона повертається до знищеного маєтку Мендерлея, який виступає яскравим художнім елементом роману, і, «немов дух», проходить крізь його ворота:

"Last ***night*** *I* ***dreamt*** *I went to Manderley* ***again****"* [85, p. 5]. – *«Минулої* ***ночі*** *мені* ***наснилося****, що я* ***знову*** *приїхала в Мендерлей»* [84, с. 5].

І завершується роман словами про нього:

"The road to Manderley lay ahead. ***There was no moon****.* ***The sky above our heads was inky black****. <…> And the* ***ashes*** *blew towards us with the salt wind from the sea"* [85, p. 397]. – *«Перед нами з'явилася дорога, що вела до Мендерлея.* ***Місяць сховався за обрій****.* ***Небо над нашими головами немовби залило чорнилом****. <…> І солоний морський вітер дмухнув на нас* ***попелом****»* [84, с. 414].

У першому прикладі розпочинається опис сновидіння головної героїні, їй не стоїть на заваді висячий замок і ланцюг, які не перешкоджають силі спогадів і чарівності будинку, навіть незважаючи на те, що тепер це занедбане місце, а його територія – пустеля, що поросла бур'яном [102]. Хоч Мендерлея більше не існує, можна припустити, що образ маєтку з'являється у снах головної героїні багато разів, за допомогою слова *"again"*. І у сні їй постійно ввижається нічний Мендерлей, це можемо бачити за допомогою хронотопних індикаторів *"night"* та *"moon"*, які одразу задають фрагменту темпоральної напруженості на початку та які збережені перекладачем й перекладені у вторинному тексті відповідниками *«ніч», «місяць»*.

У другому прикладі час події також ніч, на що вказує друге та третє речення: у другому реченні *"There was no moon"* перекладач додав фразу *«сховався за обрій»* чим підсилив переклад, а у третьому реченні *"The sky above our heads was inky black"* перекладач вдався до порівняння неба із чорнилом, щоб показати наскільки

було темно в цей час: *«Небо над нашими головами немовби залило чорнилом»*, додавши при цьому фрази *«немовби залило чорнилом»*, чим стилістично підсилив переклад. Пора року в цьому уривку – кінець літа, це ми дізнаємося зі слів власника автомобільної майстерні, у якого подружжя зупинилося аби перепочити перед поверненням до Мендерлею:

"Yes, it's nippy ***tonight****. <…>* ***It's the last of the heat waves for this summer****. <…>* ***summer's over for this year"*** [85, p. 394-395]. – *«Морозна сьогодні* ***ніч****. <…>* ***Останній спекотний період за це літо****. <…>* ***літо закінчилося»*** [84, с. 412].

У фразі *"summer's over for this year"* перекладач елімінував фразу *"for this year"*, але при цьому стилістично не послабив переклад у вторинному тексті, і відтворив його так: *«літо закінчилося»*.

Роман «Ребекка» розповідається ніби «з майбутнього» і має кільцеву композицію, тому що початок і фінал роману перекликаються один з одним, мають ряд схожих образів, мотивів, подій. Наприкінці роману Дафна дю Мор'є наштовхує читача на розуміння того, що хтось підпалив маєток, але не каже про це прямо, а передає це за допомогою іменника *"ashes" – «попіл»*.

Дія роману відбувається через кілька років після подій, які складають основну частину оповіді (а саме, знайомство місіс де Вінтер з Максимом, її одруження та життя з ним у Мендерлеї). Як ми дізнаємося з розділу 6, місіс де Вінтер збирає речі і згадує про всі ці події зі своєї кімнати в готелі десь за межами Англії, де вони з Максимом провели дві ночі. Нам не вказано ні року, ні чогось іншого, щоб датувати цю історію, тому ми припускаємо, що вона відбувається приблизно в той час, коли був опублікований сам роман – у 1938 році. Але самі події, ті страхи, які довелося пережити героям, корінням сягають у більш віддалений час. Скоєні вбивство і брехня в минулому визначили поведінку героїв у теперішньому і покарання в майбутньому.

І хоч нам не відомий рік подій, все ж таки роман «Ребекка» насичений надзвичайною кількістю темпоральних індикаторів, такими як назви днів тижня, частини дня, часу, місяця, що й дозволяє сказати, що час у романі носить

календарний характер, а також у романі є певні дії, які повторюються, рутина, до якої звикли мешканці Мендерлею, що дозволяє говорити і про циклічний час. Покажемо детальніше на прикладах ці темпоральні індикатори, які вербалізуються за допомогою лексики з темпоральною семантикою у вторинному тексті у перекладі Гєника Бєлякова, та проаналізуємо їх.

Перекладач вдало та чітко передає всю темпоральну лексику за допомогою вдало дібраних стилістичних відповідників, що дозволяє зберегти канву вторинного тексту інтенсифікованою [63]:

"<…>, I think of ***half past four*** *at Manderley <…>. The door flung open, punctual to the* ***minute****, and the performance,* ***never-varying****, of the laying of the tea, <…>"* [85, p. 11-12]. – *«<…>, я думаю про* ***о пів на п'яту вечора*** *в Мендерлеї <…>. Із точністю до* ***хвилини*** *відчинялися двері й починалася* ***незмінна*** *вистава – наливання чаю <…>»* [84, с. 12].

У цьому прикладі бачимо циклічний час, бо завдяки *"never-varying" – «незмінний»*, розуміємо, що на той час було звично чаювати в конкретний час, і саме тому в романі дуже часто згадується цей процес, і зазначається часова відмінність між 16:15 і 17:00. У часовому проміжку *"half past four" – «о пів на п'яту вечора»* було додано слово *«вечора»*, щоб підкреслити час доби. Пиття чаю саме о пів на п'яту увійшло в рутину, в першу чергу, мешканців Мендерлею, а також у ресторані готелю «Кот Д'Азюр» у Монте-Карло:

"<…> it was that ***dragging time of day****,* ***a few minutes after half past five****, when the normal tea is finished and the hour for drinks remote"* [85, p. 56]. – *«<…> це була* ***неспішна година****,* ***трохи більше ніж пів на шосту****, коли чай зазвичай усі вже попили, а для вечірніх коктейлів ще зарано»* [84, с. 37].

We motored, I remember, leaving London ***in the morning*** *in a* ***heavy shower of rain****, coming to Manderley* ***about five o'clock****,* ***in time for tea****"* [85, p. 66]. – *«Пам'ятаю, ми виїхали* ***на автомобілі*** *з Лондона* ***вранці*** *під* ***страшною зливою*** *та прибули в Мендерлей* ***приблизно о п'ятій вечора****,* ***якраз устигнувши на чаювання****»* [84, с. 67].

У першому прикладі автор використав фразу *“dragging time of day”*, яку перекладач стилістично підсилив, відтворивши *«неспішна година»*, а в описі часу *“a few minutes after half past five” – «трохи більше ніж пів на шосту»* додав фразу *«трохи більше ніж»*, чим також стилістично підсилив. Уважаємо вдалим переклад фрази *“the normal tea is finished and the hour for drinks remote” – «чай зазвичай усі вже попили, а для вечірніх коктейлів ще зарано»*.

У другому прикладі на шляху до Мендерлею зустрічаються певні прикмети долі, або знаки, які знаменують дещо лихе, що чекає на героя в майбутньому. Так само і в цьому романі, на шляху до Мендерлею молодят наздогнала злива, яка, у свою чергу, виступає своєрідною прикметою долі або знаком, що знаменує дещо лихе, що чекає на головну героїню в майбутньому. У фразі *“We motored, I remember, leaving London”*, Г. Бєляков для уточнення додав *«на автомобілі»*. Фраза, яка описує погоду в оригінальному реченні *“heavy shower of rain”*, була відтворена як *«страшна злива»* – такий переклад дозволяє констатувати стилістичне підсилення з боку перекладача, який уводить лексему *«страшна»*. Але дарма головна героїня не надала цьому значення, адже насправді її чекало непросте життя у маєтку разом із таємницями чоловіка. Перекладач майстерно підходить до перекладу і наступної фрази *“in time for tea” – «якраз устигнувши на чаювання»*, в результаті чого йому вдалося стилістично підсилити речення.

Коли нова молода дружина Максима де Вінтера їздила з візитами до інших людей поблизу графства, в них також був свій певний час для чаювання:

“Won’t you stay for tea? We always have it ***at quarter past****”* [85, p. 129]. – *«Ви не залишитесь на чай? Ми завжди п’ємо чай* ***о чверть на п’яту****»* [84, с. 133].

У цьому та наступному прикладах перекладач додав часовий проміжок *«на п’яту»*, який в оригінальному тексті був відсутній, тим самим уточнив час:

*“****I glanced at my watch****. It was earlier than I thought,* ***not yet four****. I would have to wait a bit.* ***It was not the routine*** *at Manderley to have tea* ***before half past****”* [85, p. 164]. – *«****Я зиркнула на годинник****. Раніше, ніж я думала,* ***ще не пробило й четвертої****.*

Доведеться трохи зачекати. ***За звичаями*** *Мендерлея, чай подавали* ***не раніше, ніж о пів на п'яту»*** [84, с. 170].

У цьому реченні у часовому проміжку *"not yet four"* у вторинному тексті було відтворено *«ще не пробило й четвертої»*, де вбачаємо професіоналізм перекладача, якому вдалося стилістично підсилити переклад шляхом додавання лексеми *«пробило»*.

Оскільки залишався ще час до чаю, у дівчини виникло бажання пробратися до таємничої кімнати колишньої дружини Максима, яку місіс Денверз постійно тримала зачиненою. Щось невідоме тягнуло нову дружину зайти туди і подивитися кімнату Ребекки і, на великий подив, ніби спеціально, двері виявилися відчинені. Завдяки покоївці місіс Денверз, яка кожного дня прибирала в цій кімнаті, все виглядало так, ніби Ребекка все ще була жива, і мала ось-ось повернутися. Це змусило юну дівчину відчути, ніби вона тут живе тимчасово, і невдовзі повернеться справжня господиня Мендерлею. Це відчуття змусило героїню забути про реальність:

"It was the ***clock ticking*** *on the wall that brought me to reality* ***again****. The hands stood* ***at twenty-five past four****.* ***My watch said the same****. There was something sane and comforting about the ticking of the clock. It reminded me of the present, and that tea would soon be ready for me on the lawn"* [85, p. 173]. – *«До реальності мене повернуло* ***цокання годинника*** *на стіні. Стрілки показували* ***двадцять п'ять по четвертій****.* ***Той самий час був і на моєму годиннику****. В цьому цоканні відчувалося щось притомне й заспокійливе. Воно нагадало мені про теперішнє й про те, що невдовзі мені принесуть на галявину чай»* [84, с. 180].

У першотворі автор використала звуконаслідувальну лексику – *"clock ticking"*, щоб підсилити атмосферу спокою і повернення до реальності, що була адекватно втілена в перекладі *«цокання годинника»*. Прислівник *"again"* – *«знову»*, було вилучено у перекладі, що дозволяє констатувати стилістичне послаблення, адже воно зображує циклічність того, що головна героїня постійно блукала думками в своїх фантазіях. Гєник Бєляков, прагнучи бути максимально близьким до оригіналу,

перекладає часовий проміжок *“at twenty-five past four”* стилістичним відповідником *«двадцять п’ять по четвертій»*, чим повністю зберігає темпоральну лексику. У третьому реченні *“My watch said the same”* перекладач вдався до генералізації і відтворив його наступним чином – *«Той самий час був і на моєму годиннику»*.

Знаходимо циклічний час у наступних прикладах:

Нова дружина Максима хотіла посидіти в бібліотеці, але там було холодно, і вона пішла на пошуки сірників, на що дворецький Фріс їй відповідає:

“The fire in the library is ***not usually lit until the afternoon****, Madam”, he said. “****Mrs de Winter always used the morning-room****. <…> Mrs de Winter* ***always*** *did all her correspondence and telephoning in the morning-room, after breakfast”* [85, p. 87]. – *«****Зазвичай до другої половини дня*** *камін у бібліотеці не розпалюють, мадам.* ***Місіс де Вінтер завжди користувалася ранковою вітальнею****. Після сніданку місіс де Вінтер* ***завжди*** *писала листи й розмовляла телефоном у ранковій вітальні»* [84, с. 90].

У цьому прикладі циклічний час відтворено за допомогою лексем *“usually”* та *“always”*, які були перекладені відповідниками *«зазвичай», «завжди»*. Цей приклад показує те, що навіть після смерті господарки Мендерлею – Ребекки, слуги продовжують робити все так, як було за її життя.

Прогулюючись галявиною та узбережжям разом із собакою вона раптово натрапила на чиюсь машину поблизу маєтку, а потім у вікні побачила, як місіс Денверз таємно, за відсутності господаря Мендерлею – Максима, провела до кімнати Ребекки якогось чоловіка, пізніше ним виявився Джек Февелл – кузен і коханець померлої. З нижченаведеного прикладу можна зрозуміти, що за допомогою лексеми *“never” – «ніколи»* відтворено циклічність часу:

*“****The public never came on a Tuesday****”* [85, p. 165]. – *«****Відвідувачі ніколи не приїздили в четвер****»* [84, с. 171].

Однією з кульмінаційних подій у романі був момент копіювання дівчиною сукні з портрету Керолайн де Вінтер на хорах, бо так само зробила колись Ребекка, чим привела всіх у шок, бо нагадала минуле:

"It was what Rebecca did at the last fancy dress ball at Manderley. Identical. ***The same picture, the same dress****"* [85, p. 225]. – *«Так само під час останнього костюмованого балу в Мендерлеї зробила Ребекка. Один в один.* ***Ця сама картина, ця сама сукня****»* [84, с. 236].

У першому реченні було додано фразу *«так само»*, а в третьому – *"The same picture, the same dress"* було використано повтор фрази *«ця сама»*, щоб показати повтор події.

Коли Максим де Вінтер убив Ребекку, він не зміг після цього жити спокійно, його постійно мучили різні думки за скоєне та страх, що колись настане час, коли знайдуть затонулий човен і тіло Ребекки, і що його вбивство буде розкритим:

"The thing I've ***always*** *foreseen. The thing I've dreamt about,* ***day after day****,* ***night after night****"* [85, p. 277]. – *«Те, що я* ***завжди*** *передбачав. Те, що ввижалося мені* ***день у день****, те, що я бачив* ***щоночі*** *вві сні»* [84, с. 289].

У цьому фрагменті вбачаємо наступні лексеми, які зображують циклічний час: *"always", "day after day", "night after night"*. Їх перекладено за допомогою аналогічних стилістичних відповідників *«завжди», «день у день», «щоночі»*.

"In a few minutes Frith came in, followed by Robert carrying the table for tea. ***The solemn ritual went forward as it always did, day after day****, <…>. It's funny, I thought, how the* ***routine of life*** *goes on, whatever happens, we do the same things, go through the little performance of eating, sleeping, washing. No crisis can break through the crust of* ***habit****"* [85, p. 332-333]. – *«За кілька хвилин* ***до бібліотеки*** *зайшов Фріс, услід за ним Роберт заніс столик для чаю.* ***Почався звичний урочистий ритуал, що відбувався день у день*** *<…>. Кумедно, подумала я, як відбувається вся ця* ***життєва рутина****, – що б не сталося, ми* ***продовжуємо*** *робити ті самі речі, влаштовуємо невеличкі*

вистави: їмо, спимо, миємося. Жодне лихо не здатне пробитися крізь панцир ***звички****»* [84, с. 346].

У вищенаведеному прикладі циклічний час відображено автором за допомогою словосполучень *“solemn ritual”, “day after day”, “routine of life”*, а також лексем *“habit”* та *“always”*. У перекладі вони були адекватно відтворені стилістичними відповідниками *«звичний урочистий ритуал», «день у день», «життєва рутина», «звичка»*. У першому реченні за допомогою конкретизації перекладач увів фразу *«до бібліотеки»*, щоб вказати конкретне місце, де відбувається дія. А в третьому реченні вводить лексему *«продовжувати»*, чим стилістично підсилив переклад.

За допомогою схеми підсумуємо, які лексеми зустрічалися впродовж роману, що зображують циклічний час (див. Рис. 3.2.):

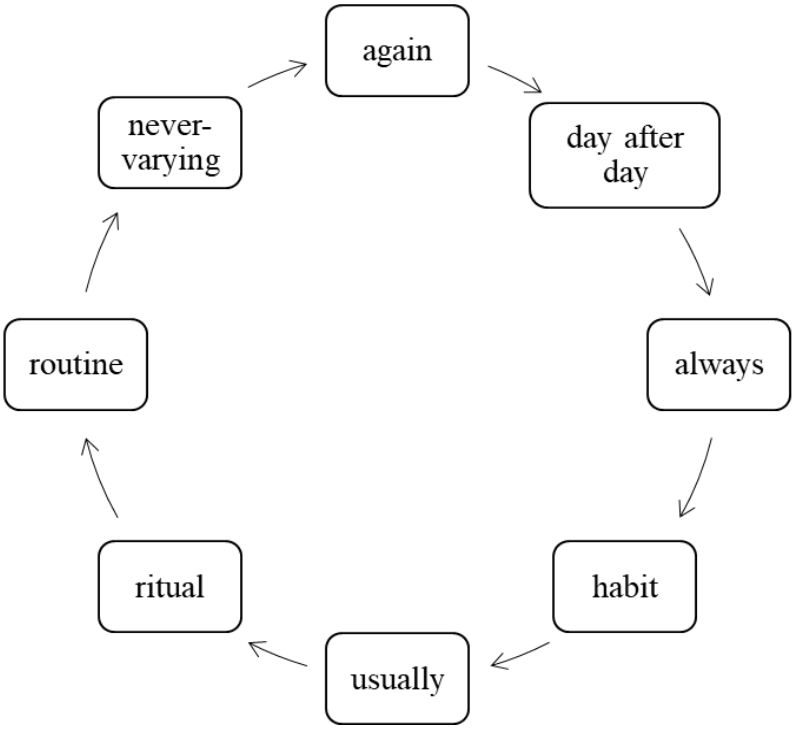


Рис. 3.2. Зображення лексем циклічного часу в романі «Ребекка»

Влучно дібрані темпоральні індикатори перекладачем, свідчать про його проникнутість текстовою тканиною оригіналу, дозволяють правильно відтворити цільовий текст, а також зберегти в ньому динаміку оповіді, напруженість сюжету, правильно інтенсифікувати час, що заклав у першотвір сам автор [63]. У романі

«Ребекка» дуже часто і точно зазначається той чи інший час, у який відбуваються певні події. Це особливо дивно, бо нова місіс де Вінтер рідко живе теперішнім моментом. Вона постійно уявляє або передбачає якийсь майбутній, минулий або вигаданий час, і часто хоче опинитися в іншому місці.

Головна героїня часто подумки забігала у майбутнє: вона ніби передбачала, що відбудеться далі. Наприклад, працюючи на місіс Ван Гоппер, дівчина в усьому мала їй прислужувати:

*"**In half an hour we should be sitting to our bridge** <...>. **I thought of the ash-trays I would have to clear** <...>"* [85, p. 22-23]. – *«**За півгодини ми мали сісти за бридж** <...>. **Я подумала про попільнички, які мені доведеться чистити** <...>»* [84, с. 23].

А деякі думки та її уявлення були лише фантазією, які так ніколи й не здійсняться. Коли вона разом із Максимом катались у машині, вона згадала про його колишню дружину, їй подумалося, що якщо Максим замовк, то він на неї образився, і почала накручувати себе тим, що може трапитися в близькому майбутньому:

*"**The silence became minutes, and the minutes became miles**, **and everything is over now**, I thought, I shall never drive with him again. Tomorrow he will go away. And Mrs Van Hopper will be up again. She and I will walk along the terrace as we did before. The **porter** will bring down his trunks, I shall **catch a glimpse of them** in the luggage lift, with new-plastered labels. <...> The sound of the car changing gear as it turned the corner, and then even that sound merging into the common traffic, and being lost, and so absorbed for ever"* [85, p. 42]. – *«**Тиша перетворювалася на хвилини, а хвилини перетворювалися на милі**, **і всьому кінець**, думала я, більше ніколи я з ним не їздитиму. Завтра він поїде геть. І знову з'явиться місіс Ван Гоппер. Ми з нею прогулюватимемось терасою, як і раніше. **Носій** спустить його валізи. **Краєм ока я побачу їх** у вантажному ліфті з новими наклейками. <...> **Почується** звук перемикання передач, а тоді й він змішається з гуркотом дорожнього руху та зникне, поглинутий навіки»* [84, с. 43].

У цьому прикладі автором була використана лексична градація *“The silence became minutes, and the minutes became miles”*, завдяки якій автор вдався до нагнітання атмосфери переживання. Перекладач зберіг її та адекватно відтворив у вторинному тексті, як *«Тиша перетворювалася на хвилини, а хвилини перетворювалися на милі»*. У першому реченні у фразі *“and everything is over now”* перекладач елімінував темпоральний індикатор *“now”*, чим не змінив розуміння цього речення, хоча можна було і перекласти його як *«настав»*, і переклав його таким чином: *«і всьому кінець»*. Гєник Бєляков вдало відтворює фразеологізм *“catch a glimpse of somebody”* українським відповідником *«побачити краєм ока»*, чим стилістично підсилив речення. В останньому реченні, у фразі *“The sound of the car changing gear”* перекладач додав лексему *«почується»*, чим також стилістично підсилив речення, і у вторинному тексті маємо переклад: *«Почується звук перемикання передач»*.

Підтвердженням наших слів щодо того, що головна героїня не живе теперішнім моментом, а постійно думає про майбутнє, виступають фрази у наступному фрагменті *“I was so deep in my picture”*, яку перекладач відтворив *«Я так заглибилася у свою уяву»* та *“I brought myself back to the present once again” – «знову повернулася до реальності»*:

*“**I was so deep in my picture**, I even saw the **porter** pocketing his tip and going back through the swing-door of the hotel, <…>, that I did not notice the slowing-down of the car, and it was only when we stopped, drawing up by the side of the road, that **I brought myself back to the present once again**”* [85, p. 42]. – ***«Я так заглибилася у свою уяву** – навіть бачила вже, як **портьє** кладе собі до кишені його чайові й повертається до готелю крізь обертові двері, <…>, – що не зауважила, як автомобіль сповільнив хід, і **знову повернулася до реальності**, лишень коли ми спинилися, з’їхавши на узбіччя»* [84, с. 43].

Також, варто зазначити, що у цьому та попередньому прикладі автором використано один і той самий іменник *“porter”*, який перекладач відтворив по-різному, що може вказувати на його майстерність у доборі стилістичних

відповідників, яке в результаті не призвело до повторення лексем. У першому прикладі Г. Бєляков переклав цей іменник як *«носій»*, а в другому прикладі – *«портьє»*.

У наступному прикладі бачимо, що головна героїня була поставлена перед фактом, що вони разом із місіс Ван Гоппер мають покинути Монте-Карло і їхати до Нью-Йорка, що означатиме, що вона більше не побачиться із Максимом. І тут вона також починає малювати в уяві майбутнє:

"It had happened at last, ***the business of going away****. It was all over. Tomorrow evening, I should be in the* ***train****, holding her jewel case and her rug, like a maid <…>"* [85, p. 50]. – *«Урешті-решт це сталося,* ***настав час покинути це місце****. Все закінчилося. Завтра ввечері я вже їхатиму в* ***спальному вагоні потяга****, тримаючи, немов покоївка, її шкатулку з коштовностями та плед <…>»* [84, с. 51].

У цьому прикладі у фразі *"the business of going away"* перекладач вдався до трансформації конкретизації і переклав її *«настав час покинути це місце»*, чим стилістично підсилив переклад у реченні. В оригінальному реченні спостерігаємо лексему *"train"*, яку у вторинному тексті Г. Бєляков відтворив не просто як *«потяг»*, а фразою *«спальний вагон»*, що також призвело до стилістичного підсилення речення.

Далі за сюжетом, головна героїня після від'їзду Максима відчуває страх, що трапиться щось жахливе і вона його більше ніколи не побачить. Вона знову фантазує дуже дивне майбутнє, яке може спіткати їхню долю. Доведемо це на прикладах:

*"****There would be an accident*** *of course and later on in the afternoon, when I came back from my walk,* ***I should find Frith white*** *and frightened* ***waiting for me*** *with a message"* [85, p. 157]. – *«Звісно ж,* ***трапиться нещасний випадок****, і пізніше вдень, коли я повернуся з прогулянки, то* ***побачу зблідлого*** *й переляканого* ***Фріса****, який* ***чекатиме на мене*** *зі звісткою»* [84, с. 163].

“It was going to be very different ***in the future****. I was not going to be nervous and shy with the servants any more. <…>”* [85, p. 392]. – *«****У майбутньому*** *все буде по-іншому. Я більше не нервуватимуся й не соромитимуся,* ***звертаючись до*** *слуг. <…>»* [84, с. 409].

У першому прикладі за допомогою фраз *“There would be an accident”, “waiting for me”* та *“I should find”* зображується майбутній час. Перекладач їх відтворює, зберігаючи відповідну темпоральність: *«трапиться нещасний випадок», «чекатиме на мене»*. Уважаємо влучним відтворення лексеми *“find”* українським *«побачу»*. Змалювання атмосфери страху, на яке вказує прикметник *“white”*, перекладач відтворює його вдалим стилістичним відповідником *«зблідлий»*.

Так само і в другому прикладі наявний майбутній час, який зображено в оригінальному варіанті *“in the future”*. У другому реченні перекладач вдався до додавання фрази *«звертаючись до»*, чим стилістично підсилив переклад.

Нова місіс де Вінтер протягом розповіді своєї історії з життя пам’ятає, о якій годині що робила, хоча вже минуло багато часу. Наведемо приклад:

“I think I fell asleep a little ***after seven****. <…> When I awoke it was* ***past eleven****, and Clarice must have come in and brought me my tea* ***without my hearing her****, for there was a tray by my side, and a stone-cold teapot, and my clothes had been tidied, my blue frock put away in the wardrobe”* [85, p. 241]. – *«Здається, я заснула невдовзі* ***після сьомої****. <…> Коли прокинулась, уже було* ***по одинадцятій****, певно,* ***доки я спала****, в кімнату заходила Клеріс і приносила мені чай, оскільки на таці поряд із ліжком стояв холодний, як лід, чайник, мій одяг був охайно складений, а блакитну сукню прибрано до шафи»* [84, с. 251].

У цьому прикладі спостерігаємо певне нагромадження темпоральних індикаторів, таких як *“after seven”, “past eleven”*, які перекладач зберігає задля отримання якісного вторинного продукту і відтворює їх за допомогою відповідників *«після сьомої», «по одинадцятій»*. Цікавим перекладацьким рішенням було відтворення фрази *“without my hearing her” – «доки я спала»*, що в результаті призвело до стилістичного підсилення речення.

У наступних двох прикладах представлено лексичні одиниці із семою «час»:

Коли Максим де Вінтер розповів своїй молодій дружині правду про смерть Ребекки, він боїться, що його настигне правосуддя і покарання за цей злочин:

*"**There's no time**", he said. "We may only have **a few hours**, **a few days**""* [85, p. 280]. – *«**Уже немає часу**, – мовив Максим. – Можливо, нам лишилося всього **кілька годин**, **кілька днів**»* [84, с. 292].

У цьому прикладі у фразі *"There's no time"* збережено лексичну одиницю із семою час – *«Уже немає часу»*. Також спостерігається градація *"a few hours, a few days"*, яку перекладач адекватно відтворює *«кілька годин, кілька днів»*.

У наступному прикладі дружина Максима не розуміє, чому він не розповів про це раніше, і тут перекладач влучно відтворює метафору *"The time we've wasted"* – *«Ми втратили час»*, а також перекладач у фразі *"might have been together"* додає лексему *«прожити»*:

*"**The time we've wasted** when we might have been together"* [85, p. 283]. – *«**Ми втратили час**, який могли б прожити разом»* [84, с. 294].

*"**What's the time?** <...> **What's the time?**"* [85, p. 394]. – *«Котра, ти казав, година?»* [84, с. 414].

Вищенаведена цитата – це крик головної героїні, який вона вимовляє, коли прокидається в машині від кошмарних снів про Мандерлей наприкінці роману. Це підкреслює той факт, що вона одержима часом, але ніколи не знає, чи є він минулим, теперішнім, майбутнім, чи навіть сном. У цьому прикладі Гєник Бєляков з'єднав два повтори *"What's the time?"* в одне речення, які в цільовому тексті маємо: *«Котра, ти казав, година?»*. Вважаємо таку зміну не досить доречною, адже саме повтор змушує читача відчути атмосферу передчуття лиха, яке насувається, а саме – знищення маєтку. Тому переклад цього фрагменту можемо беззаперечно віднести до стилістичного послаблення, оскільки перекладач не зміг відтворити стилістичний засіб, закладений автором.

Упродовж роману зазначаються календарно та лінійно місяці року. Події описуються починаючи з весни, і закінчуючи пізнім літом. З наступних прикладів можемо бачити лінійність розгортання подій за допомогою таких темпоральних маркерів, як *“in early May”, “in April”, “in the early summer”, “at the end of June”, “August”*, які у вторинному тексті були збережені за допомогою відповідників *«на початку травня», «у квітні», «раннє літо», «наприкінці червня», «серпень»*:

“We came to Manderley ***in early May****, arriving, so Maxim said, with the first swallows and the bluebells. It would be the best moment,* ***before the full flush of summer****, <…>.* ***I can see myself now****, unsuitably dressed as usual, although* ***a bride of seven weeks****, <…>”* [85, p. 66]. – *«Ми приїхали в Мендерлей* ***на початку травня****, прибувши туди, як сказав Максим, із першими ластівками та дзвониками. Це мав бути найкращий час,* ***перед повним літнім розквітом*** *<…>.* ***Я й зараз бачу себе****, як зазвичай, невідповідно одягнену, хоча вже й* ***сім тижнів заміжню****, <…>»* [84, с. 67-68].

Якщо вони приїхали у Мендерлей на початку травня будучи одруженими вже 7 тижнів, отже, порахувавши, можна припустити, що вони одружилися всередині березня. А медовий місяць проводили в Італії у квітні. Про це ми дізнаємося зі слів сестри Максима Беатріс під час відвідин їхньої бабусі:

“<…> Why did you say Maxim was in Italy?” “He was in Italy, Gran. ***In April****”* [85, p. 193]. – *«<…> Чому ж ти сказала, що Максим був у Італії? –* ***запитала стара леді****». «Він там був, бабусю.* ***У квітні****»* [84, с. 201].

У вторинному тексті було додано фразу *«запитала стара леді»*.

“The weather was wet and cold for quite a week, as it often can be in the west country ***in the early summer****, <…>”* [85, p. 126]. – *«Надворі було мокро й холодно майже цілий тиждень, як це часто буває* ***раннього літа*** *на заході, <…>»* [84, с. 130].

“Maxim had to go up to London ***at the end of June*** *to some public dinner. A man’s dinner”* [85, p. 157]. – *«****Наприкінці червня*** *Максиму довелося поїхати до Лондона на якийсь званий обід. Лише для чоловіків»* [84, с. 163].

“The streets had that worn dusty look of ***August****, and the leaves hung listless on dull trees”* [85, p. 376]. – *«Вулиці мали* ***по-серпневому*** *виснажений, запилюжений вигляд, із похмурих дерев байдуже звисала листва»* [84, с. 393].

Усі вищенаведені приклади перекладені Гєником Бєляковим адекватно.

Часто головна героїня подумки повертається у своє дитинство. Це ми бачимо за допомогою наступних фраз із темпоральними маркерами, які перекладач зберіг та адекватно відтворив у вторинному тексті: *“when I was seven” – «коли мені було сім років», “It was rather like a Saturday when one was a child”. – «Це нагадувало суботні дні в дитинстві»*:

“I had spent a holiday at Edgecoombe once, ***when I was seven*** *”* [85, p. 137-138]. – *«Одного разу,* ***коли мені було сім років****, я відпочивала в Еджкумі на канікулах»* [84, с. 143].

“I was aware of a sense of freedom, as though I had no responsibilities at all. ***It was rather like a Saturday when one was a child****. No lessons, and no prep. One could do as one liked”* [85, p. 158]. – *«Мене сповнило відчуття свободи, неначе я позбулася будь-яких зобов’язань.* ***Це нагадувало суботні дні в дитинстві****. Ні уроків, ні школи. Можна робити все, що заманеться»* [84, с. 164].

Після того, як водолаз знайшов затонулий човен Ребекки та її тіло, у той же вечір почали дзвонити репортери, аби дізнатися правду про загибель колишньої місіс де Вінтер та написати про це в статтях:

“The queer nagging pain had not left me yet. ***It returned again in greater force with the ringing of the bell****.* ***The feel of it took me back across the years to my childhood****. This was the pain I had known* ***when I was very small*** *and the maroons* ***had sounded*** *in the streets of London, and* ***I had sat****, shivering, not understanding, under a little cupboard beneath the stairs. It was the same feeling, the same pain”* [85, p. 299-300]. – *«Мене досі*

не полишав дивний докучливий біль. ***Це відчуття перенесло мене на багато років назад, у дитинство****. Я відчула цей біль,* ***коли була зовсім маленькою****, а на вулицях Лондона* ***вибухали*** *звукові ракети, і я, тремтячи й нічого не розуміючи,* ***ховалася*** *за невеличкою шафою,* ***що стояла*** *під сходами. Це було те саме відчуття, той самий біль»* [84, с. 311].

У цьому прикладі перекладач вдало дібрав до дієслів *"sound"* та *"sit"* відповідники *«вибухати»* та *«ховатися»*, в результаті чого зміг перенести первинний задум автора до вторинного тексту, що й призвело до його стилістичного підсилення. У фразі *"a little cupboard beneath the stairs"* перекладач додав лексему *«стояла»*. Перекладач елімінував друге речення *"It returned again in greater force with the ringing of the bell"*, тим самим стилістично послабив зміст у вторинному тексті, адже саме цей телефонний дзвінок повернув їй схоже відчуття страху з її дитинства, але з ще більшою силою.

Щоб створити додатковий емотивний ефект автор тексту оригіналу використовує прислівники *"sudden"*, *"suddenly"*, *"abruptly"*, які є темпоральними маркерами, що свідчать про швидку зміну подій. У тексті перекладу обидва маркери відтворені за допомогою лексеми *«раптовий»*, *«раптом»*, *«зненацька»*, що можна вважати невиправданим, оскільки в українській мові є багато синонімів до цих прислівників, наприклад, *«раптово»*, *«несподівано»*, *«різко»*, *«враз»*, *«на рівному місці»*, *«знічев'я»* тощо [33]:

"How strange that an article on wood pigeons could so ***recall the past*** *and make me* ***falter*** *as I read aloud.* ***It was the grey look on his face*** *that made me stop* ***abruptly****, and turn the pages until I found a paragraph on cricket, <…>"* [85, p. 10]. – *«Як дивно, що стаття про припутнів змогла* ***нагадати минуле*** *й змусити мене* ***бурмотіти****, читаючи її вголос.* ***Він раптом сполотнів на виду****, і* ***це одразу змусило мене зупинитися на півслові*** *та гортати сторінки, доки я не натрапила на замітку, присвячену крикету, <…>»* [84, с. 10].

Майстерним уважаємо переклад слова *"falter"* та фрази *"It was the grey look on his face"*, до яких перекладач знайшов вдалі стилістичні відповідники –

«бурмотіти», «Він раптом сполотнів на виду», чим стилістично підсилив цільовий текст. Але при цьому, перекладач додав слово *«раптом»,* яке мало б відноситися до фрази *"made me stop abruptly"*, яку він відтворив *«це одразу змусило мене зупинитися на півслові»,* обравши інший відповідник *«зупинитися на півслові»,* але навіть таким чином він не спотворив переклад. Також перекладач додав лексему «*присвячена»* у фразі *"I found a paragraph on cricket"*, щоб зробити переклад націлений на україномовну аудиторію.

"A change had come upon our afternoon; it was not the thing of ***gossamer*** *it had been. The wind dropped, and it* ***suddenly*** *grew cold"* [85, p. 32]. – *«Наш вечір змінився; він уже не був* ***прозорим і легким, як осіння павутинка****. Вітер стих, і* ***раптом*** *похолоднішало»* [84, с. 33-34].

У цьому прикладі у першому реченні Гєник Бєляков порівнює вечір із *«осінньою павутинкою»*, яка в оригіналі представлена лексемою *"gossamer"*, при цьому додає прикметники *«прозорий»* і *«легкий»*, щоб показати різку зміну погоди. Також темпоральний маркер *"suddenly"* був перекладений, як і в попередньому прикладі прислівником *«раптом»*.

Наступний приклад містить також темпоральний індикатор *"suddenly"*, який на цей раз був перекладений лексемою *«зненацька»*. Також перекладач вдався до звуконаслідування і переклав словосполучення *"the telephone rang"* фразою *«задзеленчав телефон»*, що дозволило йому відтворити напружену атмосферу, до якої прагнув автор першотвору.

"And when ***the telephone rang****,* ***suddenly****, alarmingly, on the desk in front of me, my heart leapt and I started up in terror, thinking I had been discovered"* [85, p. 91]. – *«І коли* ***зненацька*** *на столі переді мною тривожно* ***задзеленчав телефон****, моє серце підстрибнуло й швидко забилося від страху, що мене викрили»* [84, с. 93].

Проаналізувавши увесь роман, нами було виявлено, що найчастіше в тексті перекладу було використано лексему *«раптом»* – 80%, а лексему *«зненацька»* – лише 20%. Вважаємо, що перекладачу Г. Бєлякову варто було б скурпульозніше

дібрати відповідники, щоб не було постійного повтору та одноманіття у вторинному тексті.

Також у романі зустрічається темпоральне нагромадження. У наступних прикладах маємо намір показати використання одразу двох і трьох часових відтінків.

Головні герої – Максиміліан де Вінтер та його друга дружина, ім'я якої залишається нам невідомим протягом усього роману, намагаються втекти від згадки про Мендерлей та всього, що з ним пов'язано, постійно змінюючи своє місце та країну проживання:

*"That was **yesterday**. **Today** we pass on, we see it no more, and we are different, changed in some infinitesimal way. **We can never be quite the same again**"* [85, p. 48]. – *«Це було **вчора**. **Сьогодні** ми вирушаємо далі, його вже для нас не існує, та й ми стали іншими, бодай на йоту, але змінилися»* [84, с. 50].

У цьому прикладі спостерігаємо нагромадження двох часових відтінків: минулого та теперішнього, за допомогою темпоральних індикаторів *"yesterday"*, *"today"*. Речення *"We can never be quite the same again"* повністю еліміновано у вторинному тексті. Таке рішення перекладача вважаємо несанкціонованим утручанням в оригінальний текст, яке в результаті спричинило спотворення змісту.

У наступному фрагменті нова місіс де Вінтер говорить у теперішньому часі роману, за кілька років після подій у Мендерлеї. Ця репліка говорить про те, що хоч вона застрягла у своїх спогадах про минуле, вона намагається вчитися жити теперішнім:

*"Even stopping for luncheon at a wayside inn, and going to a dark, unfamiliar room to wash my hands, <…> **for this moment**, it is mine, it belongs to me. We know one another. **This is the present. There is no past and no future. Here I am washing my hands**, and the cracked mirror shows me to myself, **suspended as it were, in time**; this is me, **this moment will not pass**"* [85, p. 48-49]. – *«Навіть коли ми зупиняємося в придорожньому трактирі на ланч і я заходжу помити руки до темної незнайомої кімнати <…>, – **в цю мить** усе це стає моїм, усе це належить мені. Ми пізнаємо*

один одного. ***Це теперішнє. Не існує ні минулого, ні майбутнього. Ось тут я мию руки****, а тріснуте дзеркало показує мені мене,* ***підвішену, так би мовити, в часі****; це – я,* ***ця мить не промине****»* [84, с. 50].

У цьому прикладі бачимо всі три часові відтінки – минуле, теперішнє, майбутнє, які зображені в оригіналі такими темпоральними індикаторами, як *"for this moment", "This is the present", "There is no past and no future"*, які були адекватно відтворені перекладачем *«в цю мить», «Це теперішнє», «Не існує ні минулого, ні майбутнього»*.

Далі по тексту у світогляді головної героїні відбуваються зміни через те, що Максим довірив їй свою таємницю, що й дозволило їй позбутися своєї боязкості й незграбності, вийти з тіні Ребекки та реалізувати свій потенціал як нової місіс де Вінтер. Це ми розуміємо з її внутрішнього монологу:

"I was free ***now*** *to be with Maxim, to touch him, and hold him, and love him.* ***I would never be a child again****.* ***It would not be I, I, I any longer; it would be we, it would be us. We would be together****"* [85, p. 298]. – *«****Тепер*** *я могла вільно бути з Максимом, торкатися його, обіймати його й кохати.* ***Я більше ніколи не буду дитиною****.* ***Уже не буде «я», не буде «мене», будемо лише «ми», «нас». Ми будемо разом****»* [84, с. 310].

У цьому прикладі в оригіналі автор використав повтор займенника *"I"* три рази, який у перекладі був відтворений лише двома займенниками *«я»* та *«мене»*, які було взято у лапки, так само як і наступні займенники *"we", "us"* – *«ми», «нас»*. Такий повтор допомагає краще зрозуміти характер головної героїні, якою вона була невпевненою у собі та в почуттях чоловіка до неї, але з прикладу вже бачимо, як поступово починають змінюватися її думки та погляди. Також у цьому прикладі бачимо два часові відтінки: теперішній і майбутній, які представлені в оригіналі за допомогою таких темпоральних індикаторів, як *"now"*, а майбутній час представлений багатьма повторами, такими як, *"I would never be…", "It would not be…", "it would be…", "We would be…"*, які були відтворені у вторинному тексті

стилістичними відповідниками *«тепер», «Я більше ніколи не буду…», «Уже не буде…», «будемо…», «ми будемо…»*.

Основна частина історії відбувається протягом приблизно шести місяців. Максим одружується вдруге, хоча ще й не пройшов рік після смерті першої дружини. Його супутницею стала дівчина, набагато молодша за нього, з якою він одружився орієнтовно в березні, весь цей час і аж до квітня вони перебували в Італії, після чого приїжджають жити в Мендерлей на початку травня. Костюмований бал відбувається через кілька місяців, десь у липні, і всі події після цього відбуваються протягом приблизно тижня. Роман завершується останнім місяцем літа – серпнем, що й дозволяє говорити про те, що час у романі рухається календарно та відноситься до лінійної багатовекторної темпоральної моделі.

Варто наголосити на тому, що час дії основних подій у готичному романі – нічний [16, с. 91]. Зображення часу в готичному романі ретроспективне: рухається з теперішнього в минуле. Зав'язка конфлікту, як правило, віднесена до далекого минулого і визначає сьогодення. За спостереженнями дослідників, «минуле в готичному романі зазвичай пов'язане з таємницею або злочином, містично проникає в сьогодення, визначаючи долю героїв у майбутньому» [16, с. 92; 62, с. 323].

Хоч події розгортаються впродовж роману іноді циклічно, але найчастіше саме календарно та лінійно, все ж таки найголовніша подія, що визначає розвиток сюжету і тримає читача в напрузі, відбувається вночі рік тому – вбивство Максиміліаном де Вінтером своєї першої дружини Ребекки. Наведемо приклади:

"I carried her body to the cabin, and took the boat out that ***night*** *and sunk it there, where they found it today"* [85, p. 278]. – *«Я відніс її тіло до каюти, вивів тієї* ***ночі*** *човен* ***у море*** *й потопив там, де вони сьогодні його знайшли»* [84, с. 290].

" <…> it must have been ***half past eleven*** *by then,* ***nearly twelve****"* [85, p. 293]. – *«Певно, тоді вже було* ***близько півночі****»* [84, с. 305].

У першому прикладі за допомогою темпорального індикатора *"night"*, який вводить автор для зображення злочину саме о цій порі, що притаманно готичному жанру, і перекладач відтворює його стилістичним відповідником *«ніч»*. Також він

вдається до трансформації додавання і вводить у вторинний текст фразу *«у море»* для уточнення місця скоєння злочину.

У другому прикладі бачимо вже два конкретні темпоральні маркери, використані автором – *"half past eleven, nearly twelve"*. Перший темпоральний маркер перекладач елімінує, чим, на нашу думку, стилістично послаблює переклад, адже можна було перекласти його як *«пів на одинадцяту»*, а другий він відтворює досить майстерно – *«близько півночі»*.

Таким чином, проаналізувавши 40 прикладів, які містять у собі темпоральність, було виявлено, що дії в романі розвиваються циклічно, календарно, а також лінійно (багатовекторно), тобто «стрибкоподібно», переходячи від подій сьогодення до подій минулого; з минулого – до подій, що відбулися роком раніше; і у далеке минуле, а саме в дитинство головної героїні; а також з минулого в майбутнє. Нижче наведемо схему для кращого розуміння темпоральності роману (див. Рис. 3.3):

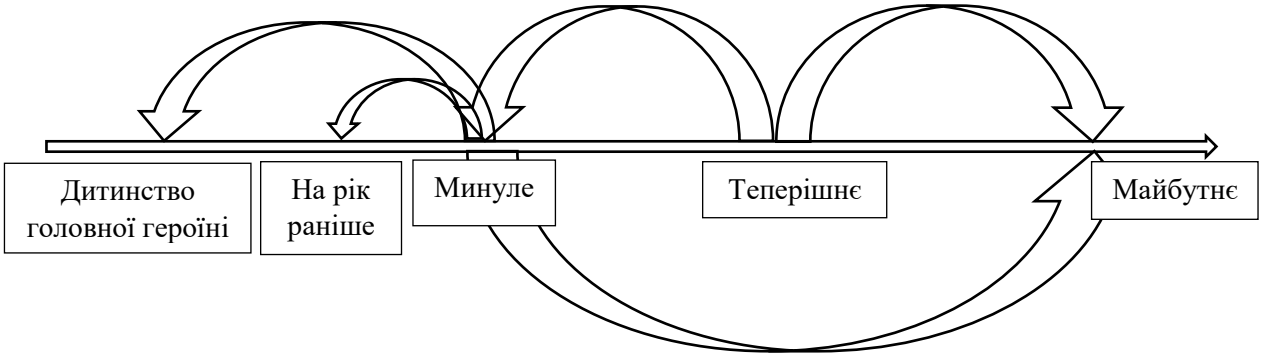


Рис. 3.3. Темпоральна модель роману Дафни дю Мор'є «Ребекка»

Отже, в аналізованому нами романі спостерігаємо часову розірваність, яка є однією з найважливіших рис готичного роману, і в романі «Ребекка» вона спостерігається одразу у двох аспектах:

По-перше, сама структура оповіді, в якій основна історія – це ретроспективний погляд головної героїні на те, що відбувалося з нею та її чоловіком у минулому багато років тому. Завдяки нечітким натякам оповідачки читач заінтригований і прагне дізнатися, що ж сталося в маєтку та змусило його мешканців поспіхом тікати звідти.

По-друге, це трохи нетипово, що всередині основної історії спостерігається нібито повернення привидів минулого в сьогодення. Хоча Ребекка і мертва, а смерть і вбивство є ще одним пунктом, що говорить на користь готичної природи роману, її присутність відчутна всюди і в усьому, навіть після своєї смерті вона отруює життя героям і не дає їм знайти щастя. Присутність Ребекки до такої міри відчутна, що здається чимось надприродним. Автор так майстерно вибудовує розповідь, і так уміло плекає у читача почуття підозрілості, використовуючи різні стилістичні прийоми, що аж до зізнання Максима в убивстві Ребекки, читача терзають сумніви в достовірності смерті колишньої місіс де Вінтер. Складається враження, що вона діє наче з-за лаштунків, майстерно керуючи емоціями людей, які мешкають у Мендерлеї, і читач чекає, що вона от-от з'явиться. І хоч цього так і не стається, і привид Ребекки не з'являється перед читачем, сама вона не оживає, але її образ населяє розум усіх героїв: робить їх божевільними від неї та причетних до її смерті.

Таким чином, доходимо висновку, що хронотопічна організація художнього твору Дафни дю Мор'є – складна і багатошарова, і вона розкривається поступово з розвитком сюжетних ліній, вимагає від перекладача широких фонових знань і неабиякої майстерності.

3.2. Трансформація образу традиційного готичного лиходія в оригіналі та перекладі: хронотопічний аспект

Особливу увагу варто звернути на те, що хронотоп свідчить також і про трансформацію лиходія. В аналізованому нами романі Дафни дю Мор'є «Ребекка» образ лиходія нерозривно пов'язаний як із простором, так і з часом. Як уже було зазначено нами вище, замок Мендерлей, на який припадає найбільший відсоток розгортання подій, відноситься до минулих епох і в романі він відіграє пасивну роль. Разом із ним існує і лиходій, який постає не в тілесному вигляді, а як привид, який змушує головних героїв роману повертатися у минуле, не дає їм жити сьогоденням і далі розвиватися. Впроваджуючи образ лиходія у готичний роман, Дафна дю Мор'є тим самим надає замку аури таємничого місця, оскільки ці два елементи утворюють пару, без якої кожен, у результаті, втратив би частину своєї

темної чарівності та унікальності [83]. Саме тому, в цьому підрозділі нам важливо показати залежність хронотопу з лиходієм, розкрити образи двох героїнь роману Дафни дю Мор'є «Ребекка» – місіс Денверз та Ребекки де Вінтер, та показати, як ці образи відтворені в перекладі.

Однією з важливих домінант у готичному романі є таємниче минуле, яке постійно нагадує про себе в теперішньому і визначає майбутнє героїв-злочинців і їхніх жертв. Воно може характеризуватися, наприклад, певним злочином, який у романі буде розкриватися по мірі розвитку сюжету [54, с. 150]. У класичному готичному романі існує ієрархія дійових осіб, яка зберігається і в романах XX століття, при цьому може змінюватися лише характер кожного з представників: лиходія (тирана, чарівника, загадкової особистості), помічника лиходія (слуги) і жертви [83, с. 19]. Загалом, у готичному романі традиційним лиходієм зазвичай виступає чоловік, і в розглянутому нами романі «Ребекка» вбивцею постає Максим де Вінтер, але насправді ж, Дафна дю Мор'є спрямовує весь негатив одразу на два жіночі образи [83, с. 22].

Розглянемо першу головну фігуру готичного лиходія, якою виступає колишня дружина Максима де Вінтера – Ребекка. Роман не випадково був названий на її честь, тому що вся дія роману обертається навколо цієї героїні. Ребекка – загадкова, містична постать, яка залишила слід у долі кожного з персонажів роману. Щоб наситити роман атмосферою напруги та очікуванням невідомого, який буде впливати на психіку через героя-оповідача на читача, Дафна дю Мор'є під час зображення образу Ребекки використовує імпліцитний спосіб її зображення. З самого початку роману з розповіді головної героїні-оповідача ми розуміємо, що Ребекки вже немає в живих, і причина її загибелі розгортається поступово. Найголовнішим у романі виступає саме те, що Ребекка хоч і померла, але не померла пам'ять про неї, яка, здається, буде жити вічно. Вона – немов тінь, слідувала за кожним у маєтку Мендерлей, ніби намагаючись помститися своєму вбивці та його молодій обраниці [83, с. 19-20]. Ребекка подібна до примари – хоч її

не видно, але присутність відчувається всіма [68, с. 135]. Упродовж усього роману Ребекка тримає в напрузі кожного мешканця маєтку та самого читача [83, с. 19-20].

Наступні приклади ідеально відображають те, як хронотоп пов'язаний із головною лиходійкою роману – Ребеккою, яка, немов той привид, ніяк не може покинути свій колишній дім і тягне кожного назад у минуле, у спогади про неї.

У романі постійно описується, як минуле просочується у теперішнє. Покажемо на прикладі, як головна героїня постійно думає, що Ребекка оживе і повернеться зі світу мертвих до Мендерлею:

*"**At any moment she might come back** into the room and she would see me there, sitting before her open drawer, which I had no right to touch"* [85, p. 90]. – *«**Будь-якої миті вона могла повернутися** до кімнати й побачити мене перед відкритою шухлядою, якої я не мала права торкатися»* [84, с. 93].

Фраза *"At any moment she might come back"*, яка була адекватно відтворена перекладачем *«Будь-якої миті вона могла повернутися»* говорить про те, що час (минулий та теперішній) тісно пов'язаний із простором – замком, цілковито просякнутим духом Ребекки, якому вона присвятила увесь свій час та гроші, щоб зробити з нього найвідоміше місце у світі, і речі, які після її смерті незмінно залишилися на своїх місцях, говорить про те, що вона ніби й зараз там мешкає.

Через велику любов та відданість до Ребекки, місіс Денверз – яка виступає другим готичним лиходієм у романі, не може змиритися з її смертю, та продовжує думати, що Ребекка все ще знаходиться в маєтку:

*"**I feel her everywhere**"* [85, p. 181]. – *«**Я відчуваю її присутність скрізь**»* [84, с. 188].

*"Do you think she can see us, talking to one another **now**?" <...> "Do you think **the dead come back and watch the living**?"* [85, p. 181]. – *«Як думаєте, вона бачить, як ми **зараз** розмовляємо?» <...> «Як ви вважаєте, **мертві повертаються, щоб спостерігати за живими**?»* [84, с. 188].

“Sometimes, when I walk along the corridor here, I fancy ***I hear her just behind me***. ***That quick, light footsteps****. I could not mistake it anywhere. And in the minstrels’ gallery above the hall. I’ve seen her leaning there, in the evenings in the old days, looking down at the hall below and calling to the dogs.* ***I can fancy her there now from time to time****. It’s almost as though* ***I catch the sound of her dress sweeping*** *the stairs as she comes down to dinner”* [85, p. 181]. – *«Іноді, коли йду цим коридором, мені здається, що* ***я чую за спиною її кроки***. ***Швидкі, легкі.*** *Я б нізащо не сплутала їх ні з чиїми. І в хорах для менестрелів також. Я пам’ятаю, як раніше, вечорами, вона, обіпершись об перила, оглядала залу внизу й кликала до себе собак.* ***Мені здається, що я навіть тепер час від часу бачу її там****. І неначе* ***чую, як шурхотить її сукня****, коли вона спускається сходами до вечері»* [84, с. 188].

“Sometimes I wonder”, she whispered. “Sometimes I wonder if she ***comes back*** *here to Manderley and* ***watches*** *you and Mr de Winter together”* [85, p. 181]. – *«Іноді я запитую себе, – прошепотіла вона. – Іноді я запитую себе, чи не* ***повертається*** *вона в Мендерлей знову й чи не* ***спостерігає*** *за вами й містером де Вінтером»* [84, с. 188].

У першому прикладі перекладаючи оригінальне речення *“I feel her everywhere”* Гєник Бєляков вдався до трансформації додавання вагомого слова *«присутність»*, чим стилістично підсилив речення. У вторинному тексті маємо переклад *«Я відчуваю її присутність скрізь»*.

У другому прикладі за допомогою темпорального маркера *“now”*, який позначає теперішній час, а також фрази *“the dead come back and watch the living”*, яку перекладач адекватно відтворив за допомогою відповідників – *«мертві повертаються, щоб спостерігати за живими»*, бачимо, як минуле (загибла людина під видом привида) просочується у теперішній час.

У третьому прикладі за допомогою таких фраз, як *“I hear her just behind me”*, яка була відтворена *«я чую за спиною її кроки»*, з додаванням лексеми *«кроки»*, які були перенесені з речення *“That quick, light footsteps”*. У вторинному тексті це речення було перекладено *«Швидкі, легкі»*, без повтору іменника *«кроки»*. Наступні

фрази, були відтворені перекладчем за допомогою відповідників: *“I can fancy her there now from time to time” – «Мені здається, що я навіть тепер час від часу бачу її там», “I catch the sound of her dress sweeping” – «чую, як шурхотить її сукня»*.

У четвертому прикладі, дієслова *“comes back”* та *“watches”*, які відтворені стилістичними відповідниками *«повертається», «спостерігає»*, допомагають авторові зобразити присутність Ребекки як у часі, так і у просторі та передати відчуття містичності до читача. Наведений аналіз прикладів дозволяє підтвердити наші слова про те, що хронотоп та образ готичного лиходія пов’язані між собою.

Знаходимо ще один приклад відтворення часопростору в образі готичного лиходія, у якому було використано такі навідні фрази, в яких, до речі, спостерігається повтор *“She was in…”*: *“She was in the house still”, “she was in that room in the west wing”, “she was in the library”, “in the morning-room”, “in the gallery above the hall”, “in the little flower-room”*, і були відтворені наступним чином: *«вона досі перебувала в будинку», «у тій кімнаті в західному крилі», «у бібліотеці», «у ранковій вітальні», «у галереї над залою», «у крихітній квітковій кімнаті»*. Таке нагромадження простору, а також використання полісиндетону *“and”* для підсилення експресії, викликає у читача відчуття напруги, до чого письменниця й прагнула:

*“**She was in the house still**, as Mrs Danvers had said; **she was in that room in the west wing**, **she was in the library**, **in the morning-room**, **in the gallery above the hall**. Even **in the little flower-room**, where her mackintosh still hung. **And** in the garden, **and** in the woods, **and** down in the stone cottage on the beach. Her footsteps sounded in the corridors, her scent lingered on the stairs. The servants obeyed her orders still, the food we ate was the food she liked. Her favourite flowers filled the rooms. Her clothes were in the wardrobes in her room, her brushes were on the table, her shoes beneath the chair, her nightdress on her bed. Rebecca was still mistress of Manderley”* [85, p. 243]. – *«Як сказала місіс Денверз, **вона досі перебувала в будинку**, **у тій кімнаті в західному крилі**, **у бібліотеці**, **у ранковій вітальні**, **у галереї над залою**. Навіть **у крихітній квітковій кімнаті**, де й досі висів її макінтош. **І** в саду, **і** в гаю, **і** в кам’яній хатині*

на березі. Її кроки звучали в коридорах, запах її парфумів залишався на сходах. Слуги досі виконували її накази, страви, які ми їли, були стравами, які подобалися їй. У кімнатах стояли її улюблені квіти. У шафах був її одяг, на столі – її щітки, під стільцем – її туфлі, на ліжку – її нічна сорочка. Ребекка досі була хазяйкою Мендерлея» [84, с. 253].

«Замкнений» простір, яким постає замок Мендерлей, тисне на головну героїню, оскільки він повністю наповнений речами Ребекки де Вінтер від заведених у замку звичок та інтер'єру до особистих речей колишньої господині маєтку – усім цим керує економка місіс Денверз, яка своїми діями та розповідями про свою улюбленицю ще більше напружує атмосферу, що головна героїня вже й сама починає відчувати та бачити в усьому Ребекку. Наведемо приклад:

"<…>, but sometimes ***I felt Rebecca was as real to me*** *as she was to Mrs Danvers"* [85, p. 144]. – *«<…>, але іноді* ***Ребекка здавалася мені такою ж реальною****, якою вона була для місіс Денверз»* [84, с. 149].

З цього прикладу бачимо, як пам'ять про Ребекку та її дух, який письменниця зображує імпліцитно, проникає у теперішнє з минулого, і змушує героїв страждати через це. Перекладач адекватно відтворює фразу *"I felt Rebecca was as real to me" – «Ребекка здавалася мені такою ж реальною»* та зберігає містичну атмосферу, закладену автором першотвору.

Отже, з цього та вищенаведених прикладів бачимо, що найголовнішим готичним лиходієм у цьому романі виступає Ребекка де Вінтер, яка вже, власне, не перебуває серед живих, і померла доволі страшною смертю, від рук власного чоловіка – це головна таємниця, яку мала розгадати головна героїня. По суті, юна дружина Максима впродовж усього сюжету бореться з уявним ворогом, із власними страхами, ілюзіями, неповноцінністю, вона змагається з тією, кого вже дуже давно немає. І тут важливу роль починають відігравати внутрішні страхи кожної людини, до яких так уміло апелює готика, як жанр.

Одним із найголовніших страхів є смерть, яка в романі відіграє не останню роль. У романі є персонаж, в описі якого є багато посилань до смерті – це місіс

Денверз, помічниця Ребекки, настільки вірна, що продовжує допомагати їй навіть після її смерті, і це наводить читача на думку, що особистість місіс Денверз так переплелася і навіть розчинилася в особистості її підопічної, що економка немовби померла разом із Ребеккою, це підтверджує її чорний одяг, який символізує ніби жалобу по своїй колишній господині та блідому, мов смерть, обличчю [69, с. 135]. У зв'язку між колишньою власницею Мендерлей та її гувернанткою також почасти можна вгледіти щось надприродне, адже складається враження, що дух Ребекки заволодів місіс Денверз та її руками псує життя новій місіс де Вінтер і чоловіку-вбивці Ребекки – Максиму.

"Someone advanced from the sea of faces, someone ***tall*** *and* ***gaunt****,* ***dressed in deep black****, whose* ***prominent cheek-bones*** *and* ***great, hollow eyes*** *gave her a* ***skull's face****,* ***parchment-white****, set on a* ***skeleton's frame****. <…> but when she took my* ***hand*** *hers was* ***limp*** *and* ***heavy****,* ***deathly cold****, and it lay in mine* ***like a lifeless thing****"* [85, p. 72]. – *«Вона виринула з моря облич,* ***висока*** *й* ***худорлява****,* ***одягнена в усе чорне****, завдяки* ***яскраво окресленим вилицям*** *і* ***великим впалим очам*** *її* ***обличчя*** *нагадувало* ***пергаментно-білий череп****, що стримів на* ***кістяку скелета****. <…> однак коли вона торкнулася мене, її* ***рука*** *виявилась* ***м'якою*** *й* ***важкою****,* ***мертвотно холодною****, вона лежала в моїй,* ***наче щось неживе****»* [84, с. 74].

З вищенаведеного прикладу бачимо, що автор знайомить нас із місіс Денверз і зосереджується на її портретуванні. За допомогою епітетів *"tall", "gaunt"*, які були відтворені в перекладі стилістичними відповідниками *«висока», «худорлява»,* щоб показати її статуру; для опису очей автор використав епітети *"great", "hollow"*, які були відтворені *«великі», «впалі»*. Відзначимо також колоратив *"black"*, що позначає колір одягу економки, тут автор наголошує на тому, що вбрання було повністю чорним і впродовж роману воно не змінювалося; при описі черепа героїні використано колоратив *"parchment-white"*, для зображення чогось надприродного. Такі соматизми як *"cheek-bones", "eyes", "skull's face", "skeleton's frame", "hand"* збережені у вторинному тексті стилістичними відповідниками *«вилиці», «очі», «обличчя», «череп», «кістяк скелета», «рука»*. Для опису руки місіс Денверз автор

використав епітети *“limp”, “heavy”, “deathly cold”*, які у текстовій тканині перекладу знаходимо: *«м’яка», «важка», «мертвотно холодна»*. Також важливим виступає порівняння руки економки з чимось неживим: *“like a lifeless thing”*. Як бачимо з аналізу образу місіс Денверз, їй притаманні риси справжнього готичного лиходія, а саме блідість, похмурість, пронизливий погляд темних очей.

Оскільки колишня дружина Максима де Вінтера, немов фантом, переслідує героїв роману, то помічником лиходія виступає спільниця місіс Денверз, яка допомагає їй у цьому. Вона пересувається Мендерлеєм безшумно, наче привид, і здається такою ж всюдисущою, щоразу несподівано виникаючи перед героїнею і лякаючи її своїми появами, а також місіс Денверз спостерігала за новою господинею Мендерлея з вікон, тому у головної героїні виробилася параноя, що за нею постійно стежать, і вона порівнює це з грою, в яку будучи дитиною, гралася з іншими дітьми:

*“**I remembered a game I had played as a child** that my friends next-door had called “Grandmother’s Steps” and myself “Old Witch”. <…> I felt as tense and expectant as I did then. I was playing **“Old Witch”** with Mrs Danvers”* [85, p. 184]. – *«**Мені пригадалася гра з мого дитинства**, сусідські діти називали її «бабусиними кроками», а я – «старою відьмою». <…> Я відчувала таку ж напругу й тривогу очікування, як тоді. Я грала в **«стару відьму»** з місіс Денверз»* [84, с. 191].

У цьому прикладі вбачаємо чергове повернення головної героїні у минуле, у своє дитинство: *“I remembered a game I had played as a child”*, яку перекладач адекватно відтворює *«Мені пригадалася гра з мого дитинства»*, а також він зберігає порівняння місіс Денверз із відьмою у вторинному тексті.

Місіс Денверз, яка прислуговує Ребецці ще відтоді, як та була маленькою дівчинкою, ненавидить нову господиню Мендерлею, оскільки вважає, що головна героїня не витримує жодного порівняння з її пані, про що місіс Денверз не забуває зайвий раз дати зрозуміти новій господині, змушуючи її відчувати себе ще більш невпевненою. У наступному прикладі вбачаємо те, як місіс Денверз вплітає у теперішній час минулий, що представлено в оригіналі фразою *“She’s still mistress here, even if she is dead”*, яку Г. Бєляков відтворив *«Вона досі панує тут, попри те,*

що померла». Він замінив оригінальний іменник *“mistress”* на дієслово *«панувати»*, що можна вважати стилістичним підсиленням, оскільки створив містичну атмосферу. Економка вказує новій місіс де Вінтер на те, що вона тут лишня, і намагається психологічно вплинути на героїню і підштовхнути її до самогубства:

*“**She’s still mistress here, even if she is dead.** She’s the real Mrs de Winter, not you. It’s you that’s the shadow and the ghosts”* [85, p. 257]. – *«**Вона досі панує тут, попри те, що померла.** Вона – справжня місіс де Вінтер, а не ви. Це ви – тінь і примара»* [84, с. 268].

А також підставила молоду дівчину із костюмом для балу-маскараду:

*“I shall never forget the expression on her face, **loathsome**, **triumphant**. **The face of an exulting devil**. She stood there, smiling at me”* [85, p. 224]. – *«Мені ніколи не забути вираз її обличчя, **огидний**, **переможний**. **Обличчя зловтішного диявола**. Вона стояла й посміхалася»* [84, с. 234].

*“**This was her triumph, hers and Rebecca’s**”* [85, p. 251]. – *«**Це була її перемога, її та Ребекки**»* [84, с. 261].

У першому прикладі автор вдало порівнює місіс Денверз із дияволом: фраза *“The face of an exulting devil”* була адекватно відтворена в українському перекладі стилістичними відповідниками – *«Обличчя зловтішного диявола»*. А також за допомогою негативно-забарвлених епітетів *“loathsome”, “triumphant”* перекладач зберіг і вдало відтворив вираз обличчя негативної героїні стилістичними відповідниками *«огидний», «переможний»*. Таким чином, своїм вчинком місіс Денверз вдалося зробити життя головної героїні гіршим, та нагадати усім про минуле, про Ребекку.

У другому прикладі бачимо, що обидва лиходії роману поєднані один з одним, один за рахунок іншого псує життя мешканцям Мендерлею: за допомогою фрази *“This was her triumph, hers and Rebecca’s”*, яка була збережена та адекватно відтворена *«Це була її перемога, її та Ребекки»*, бачимо, що місіс Денверз мститься головним героям за свою підопічну.

Місіс Денверз зневажає навіть Максиміліана де Вінтера за те, що він одружився із молодою дівчиною, хоча ще не минуло десяти місяців з часу загибелі колишньої дружини:

"He's made his own hell and there's no one but himself to thank for it. He knows ***she sees him****, he knows* ***she comes by night and watches him****. And she doesn't come kindly, not she, not my lady"* [85, p. 253]. – *«Він сам прирік себе на пекло, і в цьому ніхто йому не зарадить. Він знає, що* ***вона його бачить****, він знає, що* ***вона щоночі приходить і спостерігає за ним****. І вона геть не в доброму гуморі – е ні! – тільки не моя леді»* [84, с. 264].

У цьому прикладі бачимо як минуле притягується до теперішнього часу за допомогою фраз *"she sees him", "she comes by night and watches him"*, які були відтворені відповідниками *«вона його бачить», «вона щоночі приходить і спостерігає за ним»*.

На той момент вона ще не знала, що це саме він її убив, а дізналася вона про це зі слів кузена Ребекки – Февелла, який здогадався, яку таємницю приховує Максим. На нашу думку, саме вона підпалила маєток Мендерлей, аби помститися подружжю за скоєне. Наприкінці роману ми лише дізнаємось, що вона покинула маєток ще до повернення де Вінтерів із міста Барнет. Таким чином, уважаємо що другий лиходій, яким у цьому романі виступає місіс Денверз, помстилася за свою улюбленицю Ребекку, яка впродовж роману виступає найголовнішим готичним лиходієм, при цьому заполонивши собою увесь простір та думки головних героїв, а також змушуючи їх повертатися у минуле і не даючи жити сьогоденням.

Цікавим постає те, що така напівбожевільна жінка, як місіс Денверз, є головним антагоністом, після Ребекки, оскільки в процесі розкриття сюжету роману з'ясовується, що титул головного лиходія – перехідний. У читача є всі підстави підозрювати в страшних лиходійствах то саму Ребекку, то місіс Денверз, то чоловіка героїні – Максиміліана де Вінтера. Така двоїстість, навіть троїстість образу готичного лиходія змушує читача вагатися між тим, хто насправді винен у скоєному злочині (див. Додаток Д). Зрештою, в романі все зло і весь негатив виходив саме від

Ребекки – вона є втіленням усього жахливого, що тільки може бути в людській природі, своєрідним прокляттям, яке було накладено на замок Мендерлей, і в принципі на всіх мешканців маєтку.

Можна провести паралель між Ребеккою та Мендерлеєм: зовні вона зображується як респектабельна і доброчесна жінка, а Мендерлей є втіленням витонченості та краси (згідно з листівкою, яку придбала в дитинстві головна героїня), а всередині обох одна пітьма: для Ребекки все життя у маєтку разом із Максимом було своєрідним розіграшем та фарсом, а після її смерті у Мендерлеї запанував спокій склепу, в кімнатах відчувається запах плісняви, і стіни замку заростають лишайником. І тут Дафна дю Мор'є не випадково надає замку головну роль у романі, адже після смерті Ребекки Мендерлей приречений, із появою в ньому нової господині він поступово гине. Він слугує доповненням та продовженням образу Ребекки де Вінтер. Саме такий зв'язок замку та головного лиходія є характерним мотивом для жанру готики [68, с. 136]. Проаналізувавши роман Дафни дю Мор'є, ми дійшли такого висновку, що образ Ребекки є ледь не еталонним лиходійським образом, оскільки на початку роману її представлено як жінку, яка була ідеальною в усьому, а наприкінці – вона розкрила свою справжню сутність, яку так довго приховувала. Ребекка постає справжнім злом, від якого, за рішенням Максиміліана де Вінтера, потрібно було позбутися.

Під час дослідження трансформації образу традиційного готичного лиходія в оригіналі та перекладі в хронотопічному аспекті було зроблено перекладацький аналіз прикладів. У вторинному тексті перекладач вдало зберігає та відтворює темпоральні маркери, оскільки час у романі відіграє важливу роль: за допомогою стилістичних відповідників Гєник Бєляков чітко переносить у цільовий текст час (минулий, теперішній, майбутній), переплітає його разом із «замкненим» простором, яким постає у романі замок Мендерлей. У відтворені нагромадження простору перекладач застосовує стилістичні відповідники, тим самим зберігає усі елементи, щоб створити напружену атмосферу, яка була закладена автором у першотворі, а також зберігає такі художні засоби як повтор і полісиндетон, які допомагають у

створенні психологічної напруги. Для того, щоб отримати якісний продукт, у портретуванні готичної лиходійки місіс Денверз перекладач намагається якнайточніше та повно передати усі характеристики героя, які були закладені автором в оригінальному творі. Для успішного досягнення цієї мети, він вдається до збереження порівнянь героїні з привидом, відьмою, дияволом (надає їй усіх характеристик надприродного, як і Ребецці), негативно-забарвлених епітетів та колоративів і адекватно відтворює соматичну лексику за допомогою вдало підібраних стилістичних відповідників. У проаналізованих прикладах, перекладач часто вдавався до трансформації додавання, що, в результаті, призвело до стилістичного підсилення українського цільового тексту та значно покращило переклад.

Аналізуючи авторський стиль Дафни дю Мор'є, вбачаємо великі перспективи для подальшого дослідження як хронотопічних цінностей, так і хронотопу загалом, які вжиті в романі, а також для покращення перекладу.

ВИСНОВКИ

У представленій роботі зроблено спробу вирішення актуальної наукової задачі – дослідження відтворення хронотопу роману Дафни дю Мор'є «Ребекка» в українському перекладі. Дослідження проблеми дало змогу дійти низки висновків.

1. Хронотоп як об'єкт дослідження бере свій початок ще з античних часів, коли давні науковці намагалися дати визначення як часу, так і простору. Хронотоп вивчався багатьма дослідниками (математики, фізики, філософи), які один за одним доповнювали й удосконалювали визначення цих понять. Лише у XX столітті цією проблематикою почали цікавитись ще й літературознавці та перекладознавці. Саме в цей період на основі пророблених науковцями минулих століть напрацювань, теоретиками філологічного напряму було зроблено значний внесок у розкриття та аналіз цього явища. Хронотоп починає досліджуватися в межах творів різних літературних жанрів. Найпершим, хто розпочав таку важку, але водночас цікаву та плідну працю, був теоретик, філолог та філософ М. М. Бахтін, а вже після нього низка інших дослідників продовжили вивчати хронотоп у межах тексту. Їхні теоретичні доробки сьогодні виступають базовими для нових досліджень. Хронотоп прийнято трактувати як взаємозв'язок часових і просторових характеристик зображених у художньому творі явищ. Хронотоп формує жанрово-композиційну структуру тексту. Якщо розкласти хронотоп на такі його категорії, як «час» і «простір», то варто підкреслити, що ряд наукоців (М. М. Бахтін, Д. С. Лихачов) вважають «час» провідним у літературі, в той час як інші (Ю. М. Лотман) надають перевагу «простору». Також нами було досліджено класифікації темпоральних моделей різних науковців. Проаналізувавши погляди щодо хронотопу багатьох учених, дійшли до висновку, що теорія хронотопу, запропонована М. М. Бахтіним є найбільш придатною для нашого дослідження, оскільки саме він дослідив хронотоп конкретно на прикладі різних романів.

2. На основі схарактеризованих за М. М. Бахтіним трьох основних романних хронотопів, таких як: авантюрний хронотоп (який перегукується з нашим матеріалом дослідження), авантюрно-побутовий хронотоп, а також хронотоп

«біографічного часу», змогли дослідити, які найважливіші функції відіграє хронотоп у романах взагалі, а саме: хронотоп постає одним із головних жанротвірних критеріїв; це свого роду тло для розгортання основних сюжетних подій роману та героїв у межах цих подій. Перед автором постає важливе завдання: максимально цікаво організувати простір, у якому будуть діяти герої, щоб справити потрібне враження на цільову аудиторію. Такий аналіз дав нам поштовх до ґрунтовного дослідження форм хронотопу, а якщо точніше – його ціннісних моментів, які визначають найбільш суттєві жанрові різновиди романів. До них належать такі: хронотоп зустрічі та пов'язаний із ним хронотоп дороги; хронотоп замку (якому відводиться одна з головних ролей у готичному романі, яким і є наш матеріал дослідження); хронотоп вітальні-салону (у нашому випадку ним виступає хронотоп вітальні-залу); хронотоп провінційного містечка та хронотоп порогу (або його ще називають хронотопом кризи).

3. За допомогою класифікації хронотопу нами було проаналізовано особливості відтворення хронотопу в оригіналі роману Дафни дю Мор'є «Ребекка» та його перекладу українською мовою, виконаного Гєником Бєляковим. Нами було дібрано та проаналізовано з 27 розділів роману 60 прикладів, які містили в собі хронотопічні цінності. Було виокремлено 6 основних топосів, у яких розгортаються події у романі «Ребекка». Після чого порахували частотність їх використання та подали отримані дані у гістограмі, у якій найбільший відсотковий показник припадає на простір Мендерлею – 75%, на другому місці – Монте-Карло – 12%, на третьому – м. Барнет – 6%, на четвертому – м. Леньйон – 4%, на п'ятому – кімната в готелі за межами Англії – 2%, і на шостому – простір Венеції, Італії, на який припадає найменший відсотковий показник – 1%. Окрім цього, неможливо оминути увагою використання письменницею певного нагромадження просторових координат твору, які дозволяють нам говорити про «замкнений» простір, і вони були були представлені в тексті у вигляді сходів, безлічі кімнат і дверей, якими, немов лабіринтами, блукає головна героїня, а разом із нею й читач.

Найбільш цікавим у хронотопічному аналізі постає «час» у романі Дафни дю Мор'є, оскільки вона використала низку темпоральних маркерів для досягнення додаткового стилістичного підсилення та напруженості ситуації протягом усього роману, яку перекладачу Гєнику Бєлякову вдалося досить точно відтворити українською мовою без суттєвих втрат. Нами було вилучено та проаналізовано 40 прикладів, які містять у собі темпоральність, в результаті було виявлено, що дії у романі «Ребекка» розвиваються лінійно (багатовекторно), тобто «стрибкоподібно»: від подій сьогодення до подій минулого; з минулого – до подій, що відбулися роком раніше; і у далеке минуле, а саме в дитинство головної героїні; а також з минулого в майбутнє. Окрім цього, час у романі носить календарний характер, а також у романі є повторювані дії, що дозволяє говорити і про циклічний час. Окрім темпоральних індикаторів, Дафна дю Мор'є наситила текст описом пейзажу, який слугує ще одним засобом створення як готичної атмосфери, так і розкриває характер головних героїв. У своєму романі письменниця послуговується різноманітними засобами задля створення бажаного враження на читача. Серед мовних засобів, які були знайдені як у тексті оригіналу, так і у тексті перекладу, можна визначити анафору, повтори, порівняння, персоніфікацію, гіперболу, метафору та інші.

Для того, щоб мати змогу зрозуміти та правильно відтворити хронотопічну організацію художнього твору Дафни дю Мор'є, перекладач повинен бути обізнаним як у цільовій, так і рідній мовах, володіти майстерністю та досить широкими фоновими знаннями, оскільки мова письменниці вважається складною. На наш погляд, а також згідно із нашим аналізом, перекладач Г. Бєляков впорався як з відтворенням хронотопічних цінностей, так і всього тексту загалом. Це ми підтверджуємо за допомогою діаграми, на якій зобразили кількісний показник відтворення хронотопу роману Дафни дю Мор'є «Ребекка»: найуживанішим прийомом відтворення є стилістичний відповідник (55%), далі під час відтворення хронотопу та мовних засобів перекладач вдається до стилістичного підсилення (35%), в якому зберігає напругу, яка була закладена автором у першотворі, а також покращує переклад, застосовуючи ті мовні засоби, які характерні українській

цільовій аудиторії, і малий відсоток припадає на стилістичне послаблення (10%), в якому перекладач Гєник Бєляков елімінував певні частини речень у вторинному тексті та не зміг відтворити той чи інший мовний засіб і передати закладену в сюжет інтенцію автора. Під час відтворення хронотопу перекладач часто застосовував генералізацію та конкретизацію, які призводили як до послаблення, так і підсилення тексту перекладу, додавання слів, фраз – для досягнення додаткового стилістичного підсилення, антонімічного перекладу, а також використав стратегію одомашнення, за допомогою якої адекватно передав сенс українській цільовій аудиторії.

4. Ми дослідили та проаналізували трансформацію образу традиційного готичного злодія в оригіналі та перекладі через хронотоп і довели, що образ лиходія нерозривно пов'язаний як із простором, так і з часом. Як уже згадувалося раніше у здійсненому нами аналізі хронотопічних цінностей, готичний хронотоп несе в собі певну таємницю в романі, яку автор хоче донести читачам, і вона пов'язана із замком і певним готичним злодієм, яким зазвичай виступає чоловік. Але письменниця спрямувала весь негатив на два жіночі образи, яким і надала риси головних лиходіїв, а саме на Ребекку де Вінтер, яка у нашому випадку виступає привидом, діє імпліцитно, та економку місіс Денверз, яка після смерті першої продовжує дбати про Мендерлей. На прикладах нам вдалося показати, як таємниця минулого просочується у теперішнє, заповнює собою увесь простір і не дає головним героям спокійно жити та розвиватися. Дафна дю Мор'є надає «замкненому» простору – замку Мендерлей пасивну роль, але в той же час він набуває рис головного героя, оскільки тісно сплітається разом із Ребеккою, що й дозволяє говорити про залежність хронотопу з лиходієм. Це підтверджується тим, що простір тисне на психіку, оскільки він наповнений речами Ребекки, про які піклується місіс Денверз, що й створює атмосферу напруги як у головної героїні, так і в читача, оскільки змушує відчувати присутність потойбічних сил. У нашому дослідженні ми вбачаємо дві суттєві паралелі: першу – між Ребеккою та місіс Денверз, оскільки в обох героїнях прослідковується щось надприродне: в економку ніби вселяється дух Ребекки і її руками псує життя подружжю, в ній присутні усі

елементи смерті: чорний колір одягу, бліде лице, несподівана поява, безшумні кроки, порівняння з дияволом; та другою – між Ребеккою та Мендерлеєм, оскільки обидва зовні були вишуканими, а їхній внутрішній світ був далеким від ідеалу: Ребекка вдавала з себе взірцеву дружину, а Мендерлей після її смерті почав поступово чахнути.

Досліджуючи трансформацію образу традиційного готичного лиходія в оригіналі та перекладі в хронотопічному аспекті було зроблено перекладацький аналіз прикладів. Ми дійшли висновку, що перекладач Гєник Бєляков професійно підійшов до відтворення хронотопів роману Дафни дю Мор'є «Ребекка». Це підтверджується тим, що у вторинному тексті ним було вдало збережено та відтворено як темпоральні маркери, так і простір: за допомогою майстерно підібраних стилістичних відповідників перекладач чітко переносить у цільовий текст час і переплітає його разом із «замкненим» простором замку Мендерлей. У відтворені нагромадження простору перекладач послуговується стилістичними відповідниками, чим зберігає та адекватно відтворює усі елементи для створення напруженої атмосфери, яка була закладена автором у першотворі, а також у вторинному тексті зберігає такі художні засоби як повтор і полісиндетон, які допомагають у створенні психологічної напруги роману. У портретуванні готичної лиходійки місіс Денверз Г. Бєляков якнайточніше та повно відтворив усі важливі характеристики героя, які були закладені автором в оригінальному творі. У процесі перекладу він вдається до збереження порівнянь героїні з привидом, відьмою, дияволом (надає їй усіх характеристик надприродного, як і Ребецці), негативно-забарвлених епітетів та колоративів і адекватно відтворює соматичну лексику за допомогою вдало підібраних стилістичних відповідників, при цьому не елімінуючи жодного з зазначений елементів, що, в результаті, дозволило отримати якісний продукт. Варто зазначити, що у проаналізованих нами прикладах, перекладач часто вдавався до трансформації додавання, і такий перекладацький крок призвів до стилістичного підсилення українського цільового тексту та значно покращив переклад.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Наукові праці

1. Александрович Н. Традиционные и современные подходы к переводу художественного текста. *Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету ім. Володимира Винниченка]. Серія: «Філологічні науки (мовознавство)»*. 2009. Вип. 81(4). С. 225-229.
2. Бабенко Л. Г., Казарин Ю. В. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: учебник; практикум. Москва: Флинта: Наука, 2003. С. 93-122.
3. Бархударов Л. С. Язык и перевод. Москва: ЛКИ, 2008. 240 с.
4. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва: Худож. лит., 1975. С. 234-407.
5. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. 2-е изд. Москва: Искусство, 1986. 445 с.
6. Бахтин М. М. Эпос и роман. Санкт-Петербург: Азбука, 2000. 301 с.
7. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману: підручник. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. 519 с.
8. Борисова Е. Б., Кандрашкина О. О. Лингвопоэтически значимые средства создания хронотопа в современных англоязычных североирландских романах // *Известия Самарского научного центра РАН*. 2012. Т. 14. №2(2). С. 421-425.
9. Борисова Е. Б., Палойко Л. В. Образ главной героини романа Д. дю Морье «Ребекка» как предмет лингвопоэтического изучения. *Вестник Вятского государственного гуманитарного университета*. 2012. Т. 2, № 3. С. 123-128.

10. Вацуро В. Э. Готический роман в России. Москва: Новое литературное обозрение, 2002. 544 с.
11. Вертипорох О. В., Іванова Н. П., Киченко О. С. Як написати наукову роботу з літератури: Методичні рекомендації. Черкаси: видавець Чабаненко Ю. А., 2014. 72 с.
12. Галич О. Б. Містичне в англійському готичному романі. Особливості функціонування та специфіка дослідження. *Наукові записки КДПУ ім. В. Винниченка. Серія «Філологічні науки (Мовознавство)»*. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. Винниченка, 2010. Вип. 89. №5. С. 81-84.
13. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / ред. Г. В. Степанов. Москва: КомКнига, 2006. 4-е изд. 144 с.
14. Георгиева Н. Ю. Адаптивные стратегии трансляции темпоральных смыслов: на материале англоязычного и русскоязычного делового дискурса: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20 Тюмень, 2013. 24 с.
15. Григорьева Е. В. Готический роман и своеобразие фантастического в прозе английского романтизма. Ростов-на-Дону: Феникс, 1988. 292 с.
16. Григорьева Е. В. «Ужас – главное орудие автора» («готический» роман в европейском художественном дискурсе) // Научная мысль Кавказа. 2009. № 4 (60). С. 89-94.
17. Гудманян А. Г., Плетенецька Ю. М. Вербалізація категорії містичного в англомовній художній прозі в аспекті перекладу. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. *Серія: «Філологія»*. Вип. 37, Т. 3, 2018. С. 58-63.
18. Дибовська О. В. Українська літературна казка кінця XX – початку XXI століття: поетика хронотопу: автореф. дис. … канд. філол. наук: 10.01.01. Івано-Франківськ, 2021. 257 с.
19. Дротянко Л. Г. Філософські проблеми мовознавства: навч. посібник. Вид. 2-ге, допов. і перероб. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2002. 161 с.

20. Дротянко Л. Г. Філософія наукового пізнання: підруч. Київ: Вид-во Нац. авіац. ун-ту «НАУ-друк», 2010. 224 с.
21. Епендієва А. Р. Відтворення ономастичного простору художнього твору (на матеріалі роману Лі Бардуго «Шістка Воронів»): дис. … маг. філ. Київ, 2020. 91 с.
22. Журавльова О. М. Гармонізація смислу в перекладі релігійних текстів: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.16. Київ, 2013. 279 с.
23. Журавська О. В. Дихотомія «реального» й «ірреального» хронотопу як категоріальна жанрова ознака українського химерного роману 2-ї половини ХХ ст.: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Київ. 2018. 218 с.
24. Завгородняя Г. Ю. Средневековый замок в русской прозе // Русская речь. 2014. № 5. С. 3-10.
25. Заломкина Г. В. Поэтика пространства и времени в готическом сюжете: дисс. … канд. филол. наук: спец. 10.01.08. Самара, 2003. 224 с.
26. Золотова Г. А., Онипенко Н. К., Сидорова М. Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1998. 524 с.
27. Іваненко А. О., Костик О. О., Кушнірова Т. В. Особливості перекладу часопросторових конструкцій у романі «Гордість і упередження» Джейн Остін. *«Молодий вчений»*. № 5.1 (69.1). 2019. С. 98-101.
28. Іванова А. О. Відтворення художнього часу й простору в літературному тексті (на матеріалі україномовних перекладів романів жахів) // *Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. Серія: «Філологія. Соціальні комунікації»*. 2018. Т. 29(68), № 1. С. 99-103.
29. Кандрашкина О. О. Категории пространства, времени и хронотопа в художественном произведении и языковые средства их выражения. *Известия Самарского научного центра РАН*. 2011. Т. 13. № 2 (5). С. 1217-1221.
30. Карабан В. Перекладацькі лексичні трансформації. Переклад англійської науково-технічної літератури. Вінниця: Нова Книга, 2002. С. 300-314.

31. Каширина С. В. Роль художественного пространства в постижении литературного текста. *Вестник Оренбургского государственного университета*. Оренбург, 2006. № 9. Ч. 1. С. 180-185.
32. Коваленко Д. О. Моделювання образів часопростору в сучасному українському романі: дис. … канд. філол. наук: 10.01.01 Київ, 2018. 215 с.
33. Ковтун О. Відтворення специфічного хронотопу літератури жахів у вторинному тексті. Подолання мовних та комунікативних бар'єрів: освіта, наука, культура: збірник наукових праць. Київ: НАУ, 2019. С. 275-281.
34. Кондратенко І. С. Лінгвостилістичні засоби створення атмосфери жаху в прозі Говарда Лавкрафта і їх відтворення в україномовному перекладі: дис. … маг. філ. Київ, 2020. 110 с.
35. Конкретно-наукові методи лінгвістичних досліджень: методичні рекомендації для студентів 1 курсу магістратури факультету іноземної та слов'янської філології / уклад. Алексенко С. Ф. Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2020. 44 с.
36. Коркішко В. О. Часопростір як формотворча категорія художнього тексту. Актуальні проблеми слов'янської філології. 2010. Випуск XXIII. Частина 1. С. 388-395.
37. Король З. А. Своеобразие художественного пространства и времени в романах Франца Кафки: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН. Москва, 2011. 176 с.
38. Косицин А. А. Теория литературы: время и пространство в художественном произведении: учеб. пособие. Самара: Изд-во Самарского университета, 2016. 80 с.
39. Крушельницька О. В. Методологія та організація наукових досліджень: навч. посібник. Київ: Кондор, 2006. 206 с.
40. Линтвар О. Лінгвостилістичний аналіз художнього тексту як предмет наукового дослідження. *Гуманітарна освіта у технічних вищих навчальних закладах*. 2015. Вип. 32. С. 59-71.

41. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. Москва: Наука, 1979. 360 с.
42. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка. *Известия РАН. Серия литературы и языка*. Москва: РАН, 1993. № 1. С. 3-9.
43. Локк Дж. Сочинения в 3-х т.: Т. I / ред.: И. С. Нарский, А. Л. Субботин; ред. I т., авт. вступит. статьи и примеч. И. С. Нарский; пер. с англ. А. Н. Савина. Москва: Мысль, 1985. 621 с.
44. Локшина Ю. В. Традиции готического романа в творчестве Айрис Мердок и Джона Фаулза): автореф. дис. … канд. филол. наук. Москва, 2015. 161 с.
45. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь: Книга для учителя. Москва: Просвещение, 1988. 352 с.
46. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Об искустве. Санкт-Петербург: «Искуство – СПБ», 1998. С. 266.
47. Матузкова О. П., Єрьоменко С. В. Основи написання магістерської наукової роботи з перекладознавства: методичний посібник. 3-е вид., випр. і допов. Одеса, 2021. 110 с.
48. Мельникова К. С., Гастинщикова Л. О. Особливості хронотопу в художній літературі постмодернізму на прикладі романів Джона Фаулза «Жінка французького лейтенанта» та «Волхв». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: «Філологія»*. Вип. 46, Т. 3. Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 91-93.
49. Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа: [зб. наук. матеріалів конференції (Бердянськ, 22-23 вересня 2016 р.)] / [гол. ред. О. П. Новик]. Бердянськ: БДПУ, 2016. 190 с.
50. Ноева С. Е. Особенности хронотопа романов Н. В. Гоголя: дисс. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.02 «Литература народов Российской Федерации». Якутск, 2006. 182 с.
51. Огнева Е. А. Темпоральная архитектоника концептосферы художественного текста // Приоритетные направления лингвистических

исследований: колл. науч. моногр. / гл. ред. А. Г. Бердникова. Новосибирск: СибАК, 2013. С. 138.

52. Огнева Е. А., Бузина Е. И. Алгоритм интерпретации художественного концепта время (на материале романа Д. дю Морье «Rebecca»). 2019. № 4 (94). С. 275-279.
53. Омеляненко В. І. 100 тем. Українська література. Харків: АССА, 2015. С. 53.
54. Палойко Л. В. Образ персонажа в оригинале и литературном продолжении англоязычного романа как объект филологического анализа: дисс. канд. филол. наук: спец. 10.02.04 «Германские языки». Самара, 2014. 216 с.
55. Переяслова О. О. До проблеми наукового вивчення хронотопу як категорії лінгвопоетики. Лінгвістичні дослідження: зб. наук. праць ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. 2012. Вип. 34. С. 192-196.
56. Петлицкая В. П., Уланович О. И. Вербализация концепта «Страх» в готическом романе. Лингвистическая теория и образовательная практика: сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т; отв. ред. О. И. Уланович. Минск: Изд. центр БГУ, 2014. С. 207-215.
57. Петраш И. А. Пространство и время в романе Дафны дю Морье «Дом на берегу». Балтийский гуманитарный журнал 2018. Т. 7. №3(24). С. 114-117.
58. Повалко П. Ю. Пространство и время как категории художественного текста. *Вестник РУДН. Серия: «Теория языка. Семиотика. Семантика».* 2016. № 3. С. 107-112.
59. Попова М. Ю. Хронотоп замка в «повести» «Палаццо Форли» Е. П. Ростопчиной // *Уральский филологический вестник. Серия: «Драфт: молодая наука»*. 2019. № 4. С. 73-84.
60. Потапов М. М. Предыстория понятия «хронотоп» и его междисциплинарный статус. *Вестник Воронежского государственного университета. Серия: «Философия»*, № 2, 2021. С. 175-181.

61. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Научная редакция, текстологический комментарий И. В. Пешкова. Издательство «Лабиринт». Москва, 2000. 336 с.
62. Пушкина А. А. Готический роман и зарождение неоготического направления в культуре // *Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина*. 2015. Т. 2. № 2. С. 319-330.
63. Раті А. О. Жанрові особливості англомовної літератури жахів та їх відтворення українською мовою: дис. … канд. філол. наук: 10.02.16. Київ, 2016. 222 с.
64. Раті А. О. Художня специфіка та перекладознавчі особливості англомовної літератури жахів. *Гуманітарна освіта у технічних вищих навчальних закладах: зб. наук. праць.* Київ: Університет «Україна», 2014. Вип. 29. С. 129-138.
65. Ребрій О. В. Вступ до перекладознавства: конспект лекцій для студентів освітньо-кваліфікаційного рівня «Бакалавр» факультету іноземних мов. Харків: ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2016. 116 с.
66. Романова А. К. Філософські, культурологічні та лінгвістичні засади вивчення категорії часу. *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Серія № 9: «Сучасні тенденції розвитку мов»*. 2006. Вип. 1. С. 64-67.
67. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми: підручник. Полтава: Довкілля-К, 2008. 712 с.
68. Скобелева Е. В. «Готический» реализм Дафны Дюморье. *Вестник Литературного института им. А. М. Горького*. Москва, 2006. № 1. С. 133-138.
69. Телегіна Н., Радецька Н. Хронотоп дороги в романі Тоні Моррісон “A Mercy”. Актуальні питання гуманітарних наук. Випуск 32. Том 2, 2020. С. 123-129.
70. Темирболат А. Б. Категории хронотопа и темпорального ритма в литературе. Монография. Алматы: Ценные бумаги, 2009. 504 с.

71. Толосюк В. Р. Відтворення лінгвостилістичних особливостей англомовних романів-жахів українською (на матеріалі роману Стівена Кінга «Воно»): дис. … маг. філ. Київ, 2020. 93 с.
72. Топоров В. Н. Пространство и текст. Текст: семантика и структура. Москва: МГУ, 1983. С. 227-284.
73. Турська О. А. Засоби реалізації емоційності в романі Джорджа Роналда Руела Толкіна «Володар перснів» та особливості їх відтворення українською мовою: дис. … маг. філ. Київ, 2021, 137 с.
74. Українська література в просторі культури і цивілізації: збірник наукових праць студентів / відповід. ред. Н. В. Горбач; ред.-упоряд. В. М. Ніколаєнко. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2018. 89 с.
75. Ухтомский А. А. Доминанта. Санкт-Петербург: Питер, 2002. С. 67-71.
76. Фарино Е. Пространство и время мира. Введение в литературоведение: учеб. пособ. Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. Л. И. Герцена, 2004. С. 363-378.
77. Федунина О. В. Роман «семейной тайны» как жанр (постановка проблемы) // *Вестник РГГУ. Серия: «История. Филология. Культурология. Востоковедение»*. 2016. № 5 (14). С. 21-42.
78. Филистова Н. Ю., Кадоркина Н. В. Лингвистические особенности категории времени и пространства в романе Брэма Стокера “Dracula”. *Вестник Шадринского государственного педагогического университета*. №1 (45). 2020. С. 125-130.
79. Циховська Е. Д. Творчість Леопольда Стаффа як простір інтертексту: Монографія. Донецьк: ЛАНДОН-XXI, 2011. 345 с.
80. Швейцер А. Д. Теория перевода. Статус, проблемы, аспекты. Москва: Либроком, 2009. 215 с.
81. Шерстюк Н. О. Хронотоп як літературознавча категорія: генеза, еволюція, дискурс. Філологічні науки: зб. наук. праць / гол. ред. М. І. Степаненко;

Полтав. нац. пед. ун-т ім. В. Г. Короленка. Полтава, 2018. Вип. 28. С. 56-61.
82. Юрасова Н. Г. Проблемы методологии анализа художественного времени. *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*. 2008. № 3. С. 253-258.
83. Vox philologi. Збірник наукових статей. Випуск 5 / за заг. ред. к. філол. н. Назаренко Н. І. Маріуполь: МДУ, 2016. С. 18-24.

Джерела ілюстративного матеріалу

84. Дю Мор'є Д. Ребекка: роман; пер. з англ. Г. Бєлякова. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2021. 416 с.
85. Daphne Du Maurier. Rebecca. London: Pan Books Ltd, 1975. 397 p.

Довідкова література

86. Зубков М., Мюллер В. Сучасний англо-український та українсько-англійський словник. Вид. 2-ге, випр. та доп. Харків: ВД «ШКОЛА», 2008. 752 с.
87. Лингвистический энциклопедический словарь / глав. ред. В. Н. Ярцева. 2-е изд., дополненное. Москва: Большая Российская Энциклопедия, 2002. 709 с.
88. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
89. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава: Довкілля-К, 2006. 716 с.
90. Семенова Н. А. Англо-український довідник зворотів наукового дискурсу. Острог, 2008. 124 с.
91. Степанов Ю. С. Константы: словарь русской культуры: Изд. 3-е, испр. и доп. Москва: Академический Проект, 2004. 992 с.
92. Філософський енциклопедичний словник / наук. ред.: Л. В. Озадовська, Н. П. Поліщук. Київ: Абрис, 2002. 751 с.
93. Художественно-педагогический словарь / сост. Н. К. Шабанов, О. П. Шабанова, М. С. Тарасова, Т. Д. Пронина. Москва: Академический

Проект: Трикста, 2005. 480 с.

Інтернет-джерела

94. Гудкова Е. Ф. Теоретические аспекты анализа пространственно-временных (хронотопа) ориентаций художественной литературы. URL: http://www.guuu7.narod.ru/Hronotop.htm (дата звернення: 20.03.2022).
95. Кисіль А. Часопростір в романі Діани Сеттерфілд «Тринадцята легенда» та його відтворення в українському перекладі // Мовні і концептуальні картини світу. 2014. Вип. 50(1). С. 363-368. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mikks_2014_50%281%29__54 (дата звернення: 12.10.2022).
96. Кострова О. А. Пространственно-временная организация художественного мира в произведениях Дж. К. Роулинг. URL: https://upload.pgu.ru/iblock/17a/uch_2009_ii_00006.pdf (дата звернення: 15.10.2022).
97. Лабузная В. Ю. Компаративный анализ экранизаций романа «Ребекка» Дафны Дюморье. Хронотоп замка. Художественная культура. 2021. № 4. С. 332-361. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/komparativnyy-analiz-ekranizatsiy-romana-rebekka-dafny-dyumorie-hronotop-zamka/viewer (дата звернення: 23.05.2022).
98. Раті А. О. Хронотоп літератури жахів: перекладознавчий вимір. Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах: зб. наук. праць. Київ: Університет «Україна», 2013. Вип. 28. С. 229-239. URL: https://er.nau.edu.ua/bitstream/NAU/10698/1/%D0%A0%D0%B0%D1%82%D1%96_%D0%90.%D0%9E._%281%29.pdf (дата звернення: 01.05.2022).
99. Фаликова Н. Э. Хронотоп как категория исторической поэтики. Проблемы исторической поэтики. 1992. № 2. С. 45-57. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/hronotop-kak-kategoriya-istoricheskoy-poetiki-1/viewer (дата звернення 27.09.2022).

100. Филистова Н. Ю. Лингвистические особенности категории художественного времени (на примере психологических рассказов М. Спарк). Филологические науки в МГИМО. 2018. № 3 (15). С. 132-137. URL: https://philnauki.mgimo.ru/jour/article/view/50/51 (дата звернення: 03.10.2022).
101. Хайдер Т. Магія простору та часу: хронотоп в романі Казимєжа Трухановського «Божі млини». International Journal of Slavic Studies 2019 nr1(1). С. 85-98. URL: https://en.slavpoplit-letters.pl/wp-content/uploads/2019/12/6-Tatiana-Hajder-1.pdf (дата звернення: 12.05.2022).
102. Geoff W. On the threshold of dread: the menace of Manderley. URL: https://geoffjward.medium.com/on-the-threshold-of-dread-the-menace-of-manderley-31d35bd860bb (дата звернення: 18.05.2022).

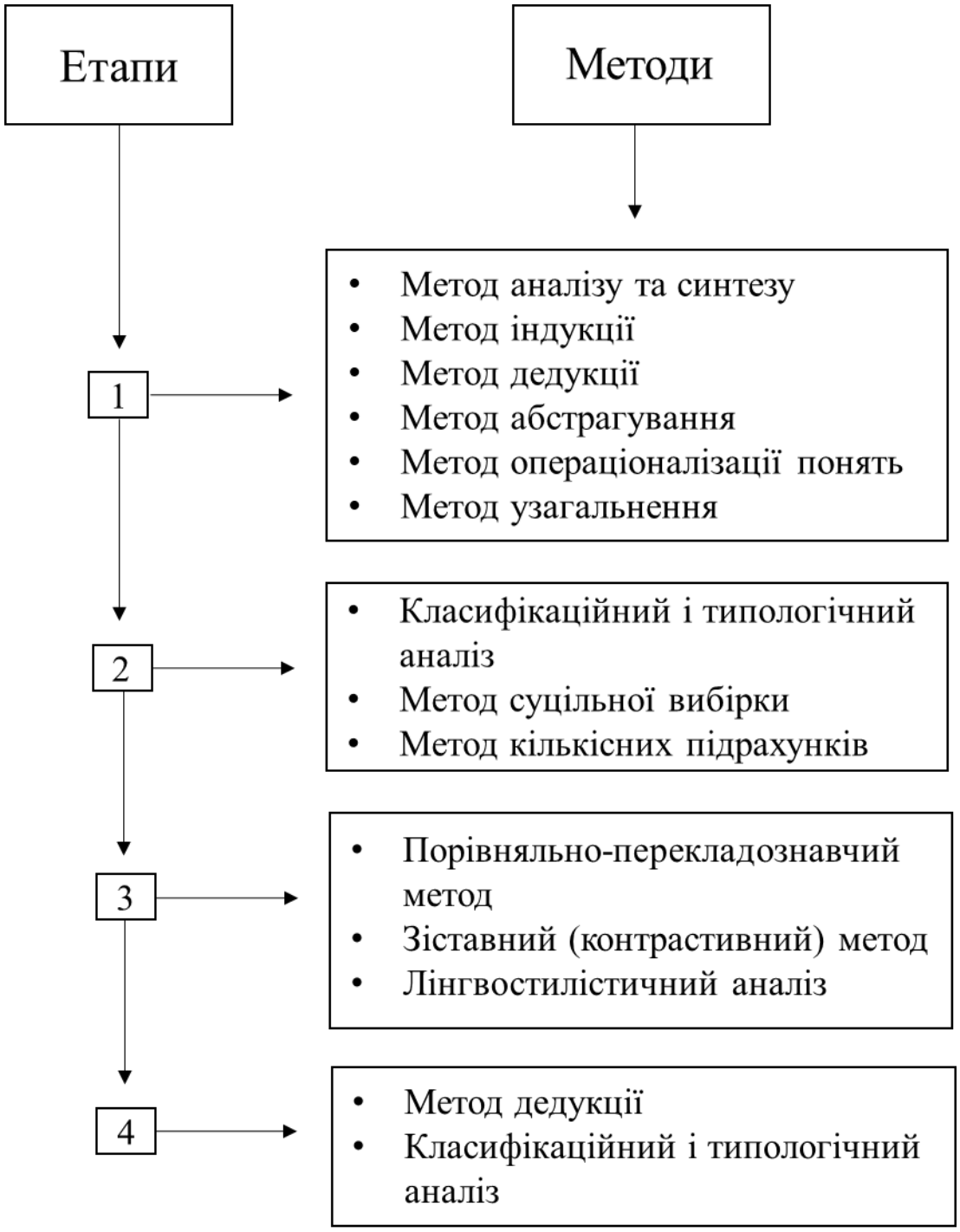
ДОДАТКИ

Додаток А

Візуальне представлення хронотопічних цінностей у романі за М. М. Бахтіним

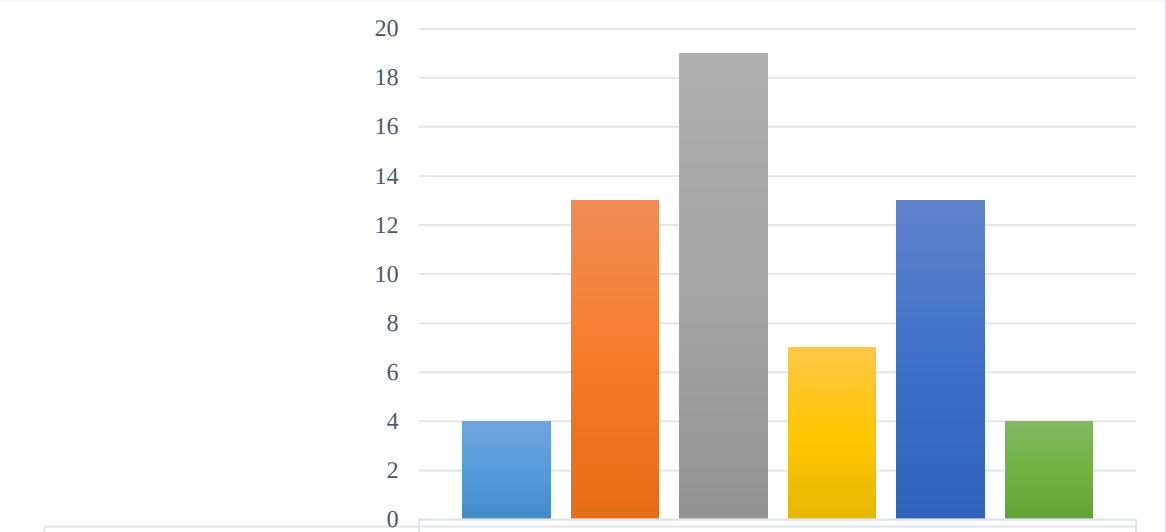
Додаток Б

Візуальне представлення етапів та методів дослідження



Додаток В

Гістограма частотності використання хронотопічних цінностей у романі «Ребекка»



хронотоп зустрічі	4
хронотоп дороги	13
хронотоп замку	19
хронотоп вітальні (залу)	7
хронотоп порогу	13
хронотоп провінційного містечка	4

Додаток Г

Мовні засоби відтворення хронотопу в романі Дафни дю Мор'є «Ребекка»

Хронотоп		
Художні засоби	**Текст оригіналу**	**Текст перекладу**
Антитеза	*"**I had never looked more youthful, I had never felt so old**. Mrs Van Hopper and her influenza did not exist for me. The bridge and the cocktail parties were forgotten, and with them my own humble status. I was a person of importance, I was grown up at last"* [85, p. 31].	*«**Ніколи доти я не видавалася такою юною, ніколи не почувалася такою дорослою**. Місіс Ван Гоппер і її грип припинили для мене існувати. Бридж і коктейльні вечірки були забуті, а разом із ними й моє скромне становище. Я була поважною особою, нарешті я стала дорослою»* [84, с. 32-33].
Антитеза, **метафора,** **порівняння**	*"...for to me rhododendron was a **homely, domestic thing**, strictly **conventional**, mauve or pink in colour, standing one beside the other in a neat round bed. **And these were monsters, rearing to the sky, massed like a battalion**, too beautiful I thought, too powerful; they were not plants at all"* [85, p. 70].	*«…бо ж для мене рододендрони були чимось **повсякденним, домашнім, консервативними** рослинами рожевувато-бузкового або рожевого кольору, які ростуть пліч-о-пліч в охайних круглих клумбах. **А це були справжні чудовиська, які пнулися до неба, згуртовані, мов батальйон**, надто прекрасні, думала я, надто могутні; це взагалі були не рослини»* [84, с. 72].
Повтор іменника, **циклічний час, метафора**	*"There was **Manderley**, our **Manderley**, secretive and silent as it had **always** been, **the grey stone shining** in the moonlight of my dream, the mullioned*	*«Це був **Мендерлей**, наш **Мендерлей**, таємничий і мовчазний, яким він і був **завжди**, його **сіре каміння виблискувало** в місячному*

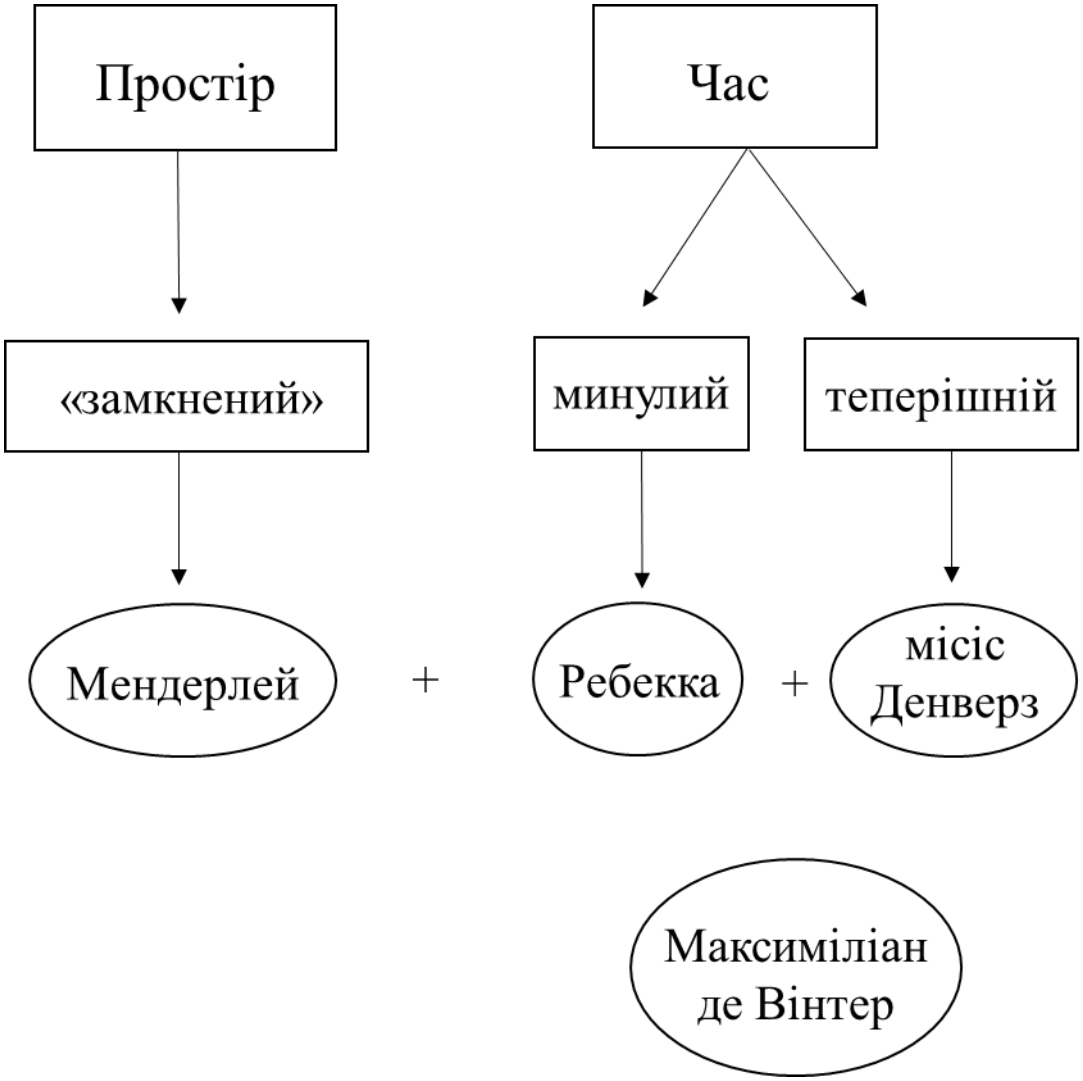
Порівняння, **повтор іменника**	*windows reflecting the green lawns and the terrace"* [85, p. 6]. *"It was an ancient mossy smell,* ***the smell of a silent church*** *where services are seldom held, where rusty lichen grows upon the stones and ivy tendrils creep to the very windows.* ***A room*** *for peace****, a room*** *for meditation"* [85, p. 73].	*сяйві мого сну, а у вікнах із середниками відображалися зелені галявини й тераса»* [84, с. 6]. *«Це був древній запах плісняви,* ***запах безмовної церкви****, де рідко правлять службу, де крізь каміння проростає іржаво-рудий лишайник, а вусики плюща стеляться геть до самих вікон.* ***Кімната****, де панував мир,* ***кімната****, де можна було поринути в роздуми»* [84, с. 75].
Порівняння, **персоніфікація**	*"****The house was a sepulchre****, our fear and suffering* ***lay buried in the ruins****. There would be no resurrection"* [85, p. 7].	*«****Будинок був склепом****, нашим страхом і стражданням,* ***похованим у руїнах****. Воскресіння не буде»* [84, с. 7].
Гіпербола, **метафора, ланцюговий повтор**	*"A thing of grace and beauty, exquisite and faultless,* ***lovelier even than I had ever dreamed****, built in its hollow of smooth grassland and mossy lawns, the terraces* ***sloping*** *to* ***the gardens, and the gardens*** *to the sea"* [85, p. 70].	*«Вишуканий і прекрасний, досконалий і бездоганний, навіть* ***кращий, ніж той, про який я мріяла****, збудований у видолинку встеленого гладенькою травою лугу й моховитих галявин, його тераси* ***спускалися до садів, а сади*** *– до моря»* [84, с. 72].
Паралелізм, нагромадження простору	*"I* ***went through the hall*** *and* ***up the great stairs****, I* ***turned in under the archway*** *by the gallery, I* ***passed through the door*** *to the west wing, and so* ***along the dark silent corridor*** *to Rebecca's room. I* ***turned the handle of the door*** *and* ***went inside****"* [85, p. 251].	*«****Перетнула залу й піднялася головними сходами****,* ***звернула під аркаду*** *на хорах,* ***пройшла крізь двері****, що вели до західного крила, і відтак –* ***уздовж темного коридору*** *до кімнати Ребекки.* ***Крутнула ручку дверей*** *і* ***зайшла всередину»*** [84, с. 262].

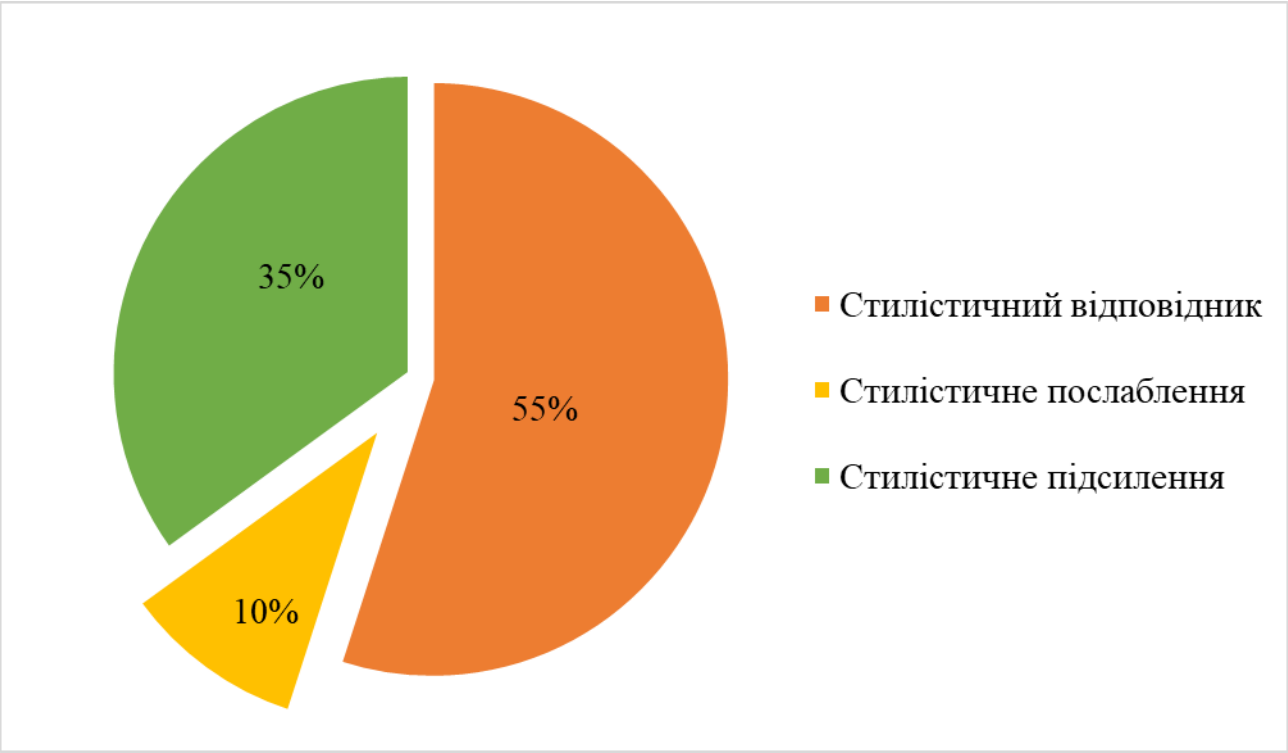
Анафора	*"**I was beginning to forget** about being unhappy, and about loving Maxim. **I was beginning to forget** Rebecca. Soon I would not have to think about Rebecca any more…"* [85, p. 258].	*«**І почала забувати про** свої нещастя й любов до Максима. **Почала забувати про** Ребекку. Скоро я більше ніколи про неї не думатиму…»* [84, с. 269].
Повтор, **нагромадження простору,** **полісиндетон**	*"**She was in the house** still, as Mrs Danvers had said; **she was in that room in the west wing**, **she was in the library, in the morning-room, in the gallery above the hall**. Even **in the little flower-room**, where her mackintosh still hung. **And in the garden**, **and in the woods**, **and down in the stone cottage on the beach**"* [85, p. 243].	*«Як сказала місіс Денверз, **вона досі перебувала в будинку, у тій кімнаті в західному крилі, у бібліотеці, у ранковій вітальні, у галереї над залою**. Навіть **у крихітній квітковій кімнаті**, де й досі висів її макінтош. **І в саду**, **і в гаю**, **і в кам'яній хатині на березі**»* [84, с. 253].
Відтворення часу		
Тип часу та художні засоби	**Текст оригіналу**	**Текст перекладу**
Циклічний час	*"The thing I've **always** foreseen. The thing I've dreamt about, **day after day**, **night after night**"* [85, p. 277].	*«Те, що я **завжди** передбачав. Те, що ввижалося мені **день у день**, те, що я бачив **щоночі** вві сні»* [84, с. 289].
Лексема із семою «час», градація	*"**There's no time**", he said. "We may only have **a few hours**, **a few days**""* [85, p. 280].	*«**Уже немає часу**, – мовив Максим. – Можливо, нам лишилося всього **кілька годин**, **кілька днів**»* [84, с. 292].
Лексема із семою «час», метафора	*"**The time we've wasted** when we might have been together"* [85, p. 283].	*«**Ми втратили час**, який могли б прожити разом»* [84, с. 294].
Нагромадження часових відтінків (минулого, теперішнього, майбутнього)	*"Even stopping for luncheon at a wayside inn, and going to a dark, unfamiliar room to wash my hands, <…> **for this moment**, it is mine, it belongs*	*«Навіть коли ми зупиняємося в придорожньому трактирі на ланч і я заходжу помити руки до темної незнайомої кімнати <…>, – **в цю мить***

	to me. We know one another. ***This is the present. There is no past and no future. Here I am washing my hands****, and the cracked mirror shows me to myself,* ***suspended as it were, in time****; this is me,* ***this moment will not pass****"* [85, p. 48-49].	*усе це стає моїм, усе це належить мені. Ми пізнаємо один одного.* ***Це теперішнє. Не існує ні минулого, ні майбутнього. Ось тут я мию руки****, а тріснуте дзеркало показує мені мене,* ***підвішену, так би мовити, в часі****; це – я,* ***ця мить не промине****»* [84, с. 50].
Календарний/ лінійний час	*"<…> Why did you say Maxim was in Italy?" "He was in Italy, Gran.* ***In April****"* [85, p. 193].	*«<…> Чому ж ти сказала, що Максим був у Італії? –* ***запитала стара леді****». «Він там був, бабусю.* ***У квітні****»* [84, с. 201].
	"We came to Manderley ***in early May****, arriving, so Maxim said, with the first swallows and the bluebells. It would be the best moment,* ***before the full flush of summer****, <…>* [85, p. 66].	*«Ми приїхали в Мендерлей* ***на початку травня****, прибувши туди, як сказав Максим, із першими ластівками та дзвониками. Це мав бути найкращий час,* ***перед повним літнім розквітом*** *<…>»* [84, с. 67-68].
	"Maxim had to go up to London ***at the end of June*** *to some public dinner. A man's dinner"* [85, p. 157].	*«****Наприкінці червня*** *Максиму довелося поїхати до Лондона на якийсь званий обід. Лише для чоловіків»* [84, с. 163].
	"The streets had that worn dusty look of ***August****, and the leaves hung listless on dull trees"* [85, p. 376].	*«Вулиці мали* ***по-серпневому*** *виснажений, запилюжений вигляд, із похмурих дерев байдуже звисала листва»* [84, с. 393].

Додаток Д

Схема зображення хронотопу в образі традиційного готичного лиходія



Додаток Е

Кількісний показник відтворення хронотопу роману Дафни дю Мор'є «Ребекка»