

**Міністерство освіти і науки України
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка**

**Факультет іноземних мов
Кафедра теорії і практики перекладу**

**Кваліфікаційна робота
ВІДТВОРЕННЯ ІДЮСТИЛЮ ЕРНЕСТА ГЕМІНГВЕЯ
В УКРАЇНСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ ПЕРЕКЛАДІ**

**Спеціальність 035 Філологія
Освітня програма «Англійсько-український переклад»**

**Здобувачки другого (магістерського)
рівня вищої освіти
Савчук Юлії Ігорівни**

НАУКОВИЙ КЕРІВНИК:
кандидат філологічних наук, доцент
кафедри теорії і практики перекладу
Чумак Галина Василівна

РЕЦЕНЗЕНТ:
кандидат філологічних наук, доцент
кафедри англійської філології та методики
навчання англійської мови
Довбуш Ольга Іллівна

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ВІДТВОРЕННЯ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ У ХУДОЖНЬОМУ ПЕРЕКЛАДІ	8
1.1. Переклад як форма літературних взаємин	8
1.2. Визначальні характеристики авторського стилю	15
1.3. «Образ автора» як суб'єкт художнього прозаїчного твору	25
1.4. Відтворення індивідуального стилю автора у перекладі.....	32
РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ВІДТВОРЕННЯ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ Е. ГЕМІНГВЕЯ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ	39
2.1. Ернест Гемінгвей як представник «втраченого покоління»	39
2.2. Переклад стилістичних особливостей творів Е. Гемінгвея	45
2.3. Відтворення синтаксичної структури та імплікації оригіналу у перекладі повісті-притчі «Старий і море».....	59
2.4. Відтворення підтексту в українських перекладах роману «Прощавай, зброе»	65
ВИСНОВКИ.....	72
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	76

ВСТУП

Світ літератури – це поліфонія тем та образів, де кожен автор має свій унікальний голос. Художній переклад – це мистецтво передати цей оригінальний авторський голос іншою мовою, зберегти його індивідуальність та емоційну глибину. Саме завдяки перекладу ми маємо змогу зануритися в різноманітні культурні контексти, відкрити для себе нові світи та відчувати емоції, які переживають герої літературних творів. У сучасному перекладознавстві першочергова увага приділяється ролі антропоцентричного елементу у процесі творчості як оригінальної, так і перекладацької. Дослідження в галузі перекладу все частіше звертаються до таких понять як ідіостиль автора, авторський образ, картина світу, дискурс.

Художній текст – складне комунікативне та художнє явище, в якому реалізується естетична та етична картина світу як результат авторського уявлення про дійсність. Створивши художній текст, автор сам здійснює вибір предметів та явищ дійсності, а також форму та структуру розповіді про них. Авторська точка зору завжди суб'єктивно присутня в художньому тексті й виражається у авторському мовленні та наративній структурі твору.

Вивчення авторського стилю виходить на центральну позицію і в дослідженнях інших філологічних дисциплін, а саме в лінгвістиці, стилістиці, когнітології, наратології, літературознавстві. Різні аспекти дослідження авторського стилю розглядаються у роботах українських дослідників, таких як В. Коптілов, В. Кухаренко, М. Бережна, О. В. Ребрій, Н. В. Романенко, Л. Ставицька, Л. Данік, А. Шевкун, Т. В. Шмігер. В свій час Хатім і Мейсон, Мілан Кундера та Умберто Еко також аналізували феномен відтворення авторського голосу у перекладі художніх творів. Базуючись на роботах цих дослідників, ми розглядали поняття авторського стилю та проблеми його відтворення.

Авторський стиль письменника Ернеста Гемінгвея, який отримав у 1954 році Нобелівську премію в літературі саме за вплив його надзвичайної

майстерності на мистецтво сучасної прозової оповіді, постійно перебуває в центрі уваги дослідників різних філологічних напрямків. Російсько-українська війна стала тим суспільно-політичним чинником, який викликав внутрішню потребу української літератури повернутися до теми війни з метою переосмислення цієї проблеми у контексті новітнього часу. Український літературний процес періоду після 2014 року характеризується не лише появою нових творів на воєнну тематику, але й зверненням до досвіду світової літератури, що, зокрема, проявилось у здійсненні новітнього перекладу українською мовою творів Е. Гемінгвея, серед яких «Прощай, зброє».

Правильність відтворення вербальних маркерів підтексту у прозі Е. Гемінгвея потребує ретельного відбору фонетичних, лексичних, граматичних, синтаксичних, композиційних та інтертекстуальних елементів, а також врахування позамовних чинників, що передбачає детальний аналіз тексту оригіналу на доперекладацькому етапі. Відтворення у перекладі елементів підтексту не завжди розкриває глибинні, семантичні зв'язки, а це призводить до спрощення авторського голосу. Відтворення підтексту як важливої ознаки авторського стилю Е. Гемінгвея вимагає застосування перекладацьких підходів, які виходять за межі лінгвістичної теорії перекладу.

Актуальність теми даного дослідження визначається зростаючим інтересом до лінгвістичних досліджень функціонально-комунікативних особливостей художнього тексту, зокрема вивчення композиційно-мовленнєвих форм авторського мовлення. Також актуальність обумовлюється необхідністю систематизувати визначальні ознаки авторського стилю письменника, щоб адекватно проаналізувати домінантні риси та їх значення для рецепції та адекватної інтерпретації у перекладі. Поява новітніх перекладів Е. Гемінгвея сигналізує про виникнення в українському суспільстві загалом, і в українському літературному процесі зокрема, нових потреб, що спричинили повторну інтерпретацію.

Наукова новизна нашої роботи зумовлена порівняльним дослідженням новітніх та колишніх українських перекладів Е. Гемінгвея із

фокусом на антропоцентричному та соціокультурному аспекті перекладу художньої прози.

Об’єктом дослідження є авторське мовлення як частина художнього тексту, та лексико-семантичні і синтаксичні особливості відтворення ідіостилю письменника в українських перекладах Ернеста Гемінгвея.

Предметом дослідження є композиційно-мовленнєві форми авторського мовлення та специфіка їх відтворення в українському перекладі.

Мета роботи – дослідження проблем відтворення авторського стилю в українському перекладі повісті Ернеста Гемінгвея «Старий і море» та роману «Прощавай, зброе!» та збереження авторського стилю у перекладі художньої прози.

Для досягнення мети були поставлені наступні **завдання**:

- 1) проаналізувати поняття «голос автора» як суб’єкт художнього прозаїчного твору;
- 2) визначити особливості індивідуального стилю письменника;
- 3) вивчити комплексний підхід до відтворення авторського стилю в перекладі;
- 4) визначити поняття авторського стилю в рамках перекладознавчого аналізу;
- 5) дослідити відтворення стилістичних особливостей творів Е. Гемінгвея в українському перекладі та проаналізувати перекладацькі труднощі відтворення підтексту як домінантної риси авторського стилю Е. Гемінгвея;
- 6) проаналізувати відтворення синтаксичної структури та імплікації оригіналу у перекладі повісті-притчі «Старий і море»;
- 7) дослідити стратегію перекладача В. Морозова, застосовану для відтворення імпліцитної інформації у підтексті роману «Прощавай, зброе».

Методи дослідження: У роботі досліджено комплексну методика, яка включає різні прийоми аналізу: метод суцільної вибірки, типологічно-порівняльний, і метод «ретельного читання» (close reading method).

Теоретичне значення результатів дослідження полягає у розширенні, удосконаленні і конкретизації понятійного апарату теорії художнього перекладу, зокрема через визначення авторського ідіостилу, мовного спектру, підтексту як перекладознавчих категорій.

Практичне значення роботи полягає в тому, що її результати можна використовувати на дослідженні авторського стилю будь-якого письменника, що скорочує шлях до адекватного відтворення авторської картини світу у перекладі. Виявлені способи відтворення авторського стилю письменника можуть стати основою для аналізу й перекладу будь-яких художніх текстів. Також дослідження передбачає застосування отриманих результатів в курсі лекцій і семінарських занять зі стилістики та інтерпретації тексту, основ художнього перекладу, на заняттях з практики усного та писемного перекладу, а також при написанні студентських наукових робіт.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел.

У **вступі** обґрунтовується вибір теми, розкривається актуальність дослідження, визначається об'єкт, предмет, мета та завдання дослідження, методи аналізу, наукова новизна результатів, теоретичне значення роботи, матеріали дослідження, апробація роботи та викладається структура дослідження.

У **першому розділі** розглядаються проблеми «голосу автора» як суб'єкту художнього прозаїчного твору та аналізуються особливості індивідуального стилю автора.

У **другому розділі** розглядаються стилістичні особливості творів Е. Гемінґвея та їх відтворення в українському перекладі, а також проводиться зіставлення тексту перекладу з текстом оригіналу з метою аналізу відтворення синтаксичної структури та імплікації оригіналу у перекладі повісті-притчі «Старий і море» та романі «Прощавай, зброє».

У **висновках** підсумовуються результати проведеного аналізу та окреслюються перспективи подальших досліджень.

У списку використаних джерел в алфавітному порядку перелічуються теоретично-методологічні та довідкові джерела, використані в процесі проведення дослідження.

РОЗДІЛ 1

ВІДТВОРЕННЯ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ У ХУДОЖНЬОМУ ПЕРЕКЛАДІ

1.1. Переклад як форма літературних взаємин

Значення перекладу в історії людської культури, у розвитку її до наших днів – величезне. Історична спадкоємність культур, взаємовплив, взаєморозуміння народів, міжкультурна взаємодія та співпраця були і є можливими лише завдяки ефективному та адекватному перекладу. Художній переклад – одна з найскладніших і найцікавіших галузей перекладознавства. Ця складність зумовлена багатьма факторами: необхідністю передати не лише зміст, а й естетичні особливості оригіналу, зберегти стилістичні та ритмічні особливості, врахувати культурні та мовні нюанси, що вимагає не лише високого рівня знань мови оригіналу та мови перекладу, а й таланту, креативності та перекладацьких навичок. У цьому розділі розглядаються основні проблеми, що виникають у перекладі художніх текстів, зокрема – в процесі відтворення авторського стилю оригіналу, та можливі шляхи їх вирішення. Художній текст відрізняється від інших типів текстів своєю структурою, стилістичними особливостями та функціями. Він поєднує в собі смислові та формальні елементи в єдине естетичне ціле. Основною метою відтворення художнього тексту цільовою мовою є створення перекладу, який зберігає художню цінність вихідного тексту і має такий самий вплив на читача, як і оригінал.

Художній переклад розвиває мову, розширює коло понять, збагачує культуру народу-реципієнта. Перекладаючи твір, письменник дошукується влучних та адекватних засобів вираження. Маючи перед собою образ, він окреслює засобами своєї лексики нові поняття, переймає способи вираження певних концептів та відтворення авторської інтенції. Художній переклад – різновид міжкультурної художньої комунікації, внаслідок якої твір, створений

однією мовою, «оживає» в іншій. Зважаючи на те, наскільки адекватно художній переклад відтворює оригінал, його називають «вільним», «переспівом», «наслідуванням» [35, с. 30].

У своїх дослідженнях відомий український теоретик перекладу В. Коптілов відзначає, що «художній переклад – це відображення думок і почуттів автора прозового, драматичного або поетичного першотвору за допомогою іншої мови, перевтілення його образів у матеріал іншої мови», а також вважає даний жанр перекладу перш за все естетичним явищем [17, с. 33]. Він суттєво відрізняється від усіх функціонально-стильових перекладів. Якщо труднощі в них пов'язані здебільшого зі специфікою самого функціонального стилю і, фігурально мовлячи, від конкретного тексту залежить мало, то кожне художнє висловлювання потребує окремої методики перекладу, спеціально для цього оригіналу розробленої, а інколи навіть і уточнення деяких методологічних постулатів, бо змістовне та формальне наповнення художнього образу завжди настільки індивідуальне, що типові принципи його сприйняття й перекладу спрацьовують лише для поверхневого і малозначущого рівня [17, с. 48].

Перекладач – це посередник у міжкультурній художній комунікації. Мар'яна Лановик зазначає, що «...сьогодні людство і кожна особистість виявилися на «перехресті» мов, культур, епох, ситуативних контекстів, реальних і віртуальних вимірів. Світ перебуває у стані глобального нерозуміння... У комунікативному просторі точиться окреслена Р. Бартом «війна мов», де «ми всі розуміємо один одного, але комунікації між нами нема, – у кращому випадку лише ліберальне використання мови» [22, с. 275]. виправити подібну ситуацію можна лише якщо намагатись зрозуміти людину: зрозуміти її в її мові, спілкуватись з нею її мовою, перекласти свої думки на її мову... [37, с. 18]. Саме перекладачу доводиться мати справу з перекодуванням мови. Отже, переклад є ваговою частиною національного літературного процесу, оскільки він виступає посередником не тільки між літературами, а й у спілкуванні між носіями культур. Без адекватного художнього перекладу

неможливо було б говорити про процес міжлітературної взаємодії у всій його повноті.

Таким чином, перекладач відіграє важливу роль у процесі «перекодування» мови та культури, оскільки він виступає в двох особах – одержувача і відправника інформації. В перекладі віддзеркалені ситуація народження тексту оригіналу і ситуація перекладу. Але практично перекладений текст ніколи не рівний оригіналу, оскільки при походженні оригінального твору через призму світосприйняття перекладача він неминуче зазнає змін на різних етапах процесу його перетворення. Перекладач повинен досконало знати не тільки мову, з якої він перекладає, але й володіти інформацією про творчий шлях письменника, умови написання твору, історію і культуру народу, якому він належить, щоб правильно відтворити кожне слово.

Зоряна Лановик звертає увагу на те, що «проблема перекладу полягає не стільки у правильному розумінні, скільки в його адекватному мовному відтворенні» [22, с. 263]. А «основне завдання перекладача – віднайти справжню повноту і єдність значення використаного автором слова у його взаємозв'язку із загальним контекстом твору» [22, с. 264]. Критерієм збігу, або навпаки розходження обох контекстів є міра співвідношення даних дійсності і даних взятих із літератури. Письменник прямує від дійсності та її сприйняття до закріпленого словами образу. Перекладач іде від існуючого тексту і дійсності, яка відтворюється завдяки авторській уяві, через її вторинне сприйняття до нового образного втілення, закріпленого в тексті перекладу. Хоча діяльність перекладача вторинна, вона потребує значних творчих зусиль. Перекладач повинен мати якщо не ґрунтовні, то принаймні достатні для перекладу знання в області філософії, естетики, етнографії (оскільки в деяких творах змальовуються деталі побуту героїв), географії, ботаніки, мореплавства, астрономії, історії, мистецтв та ін. «Ідейно-образна структура оригіналу може стати в перекладі мертвою схемою, якщо перекладач не уявляє собі того суспільного середовища, в якому виник твір, тих причин, які покликали його

до життя, і тих обставин, завдяки яким він продовжує жити в інших середовищах і в інші часи» [35, с. 198].

Одна із проблем роботи перекладача полягає в тому, що стиль автора оригіналу не повинен підмінюватися стилем перекладача. [6, с. 29]. Хоча переклад неможливий без втрат, його головною метою є збереження творчої індивідуальності автора, щоб читач перекладеного твору міг відчутти чим відрізняється В. Шекспір від Ф. Шиллера, а Е. Гемінґвея від Ш. Андерсона.

Критерієм збігу або, навпаки, розходження обох контекстів є міра співвідношення даних дійсності і даних, узятих із літератури. Якщо переважають дані дійсності, то йдеться про авторську діяльність, якщо ж переважають дані літературного походження, то йдеться про контекст перекладача. Таким чином, художній переклад обумовлений не лише об'єктивними факторами (конкретно-історичним літературним каноном, нормативними стандартами), але й суб'єктивними – поетикою перекладача. [23, с. 65].

Проте, жоден переклад не може бути абсолютно точним, оскільки сама мовна система приймаючої літератури за своїми об'єктивними даними не може досконало передати зміст оригіналу, що неминуче призводить до втрати певного об'єму інформації. Одним із факторів є також особистість перекладача, який при перекодуванні тексту обов'язково випустить щось зі змісту, а також його схильність продемонструвати чи не продемонструвати усі особливості оригіналу [24, с. 20].

Кожний мовний елемент, послуговуючись найтоншими асоціативними зв'язками, впливає на образне мислення носія цієї мови і витворює в його уяві конкретно-чуттєвий образ. Закономірно, що при перекладі твору іншою мовою, завдяки лінгвістичним розбіжностям, ці асоціативні зв'язки значною мірою руйнуються. Для того, щоб твір продовжував існувати як мистецький витвір в новому мовному середовищі, перекладач повинен перейняти на себе функції автора і в чомусь навіть повторити творчий процес його створення, наповнити

твір новими асоціативними зв'язками, які викликали б нові образи, властиві для носіїв даної мови.

Певні втрати авторської інтенції у будь-якому випадку неминучі, і якщо вони будуть осмислені, тоді вони будуть некритичними. Мистецтво художнього перекладу знаходиться у владі двох суперечливих тенденцій: з одного боку перекладні тексти повинні справляти на читача безпосереднє емоційне враження, а з іншого, вони повинні вносити в літературу щось нове, збагачувати читачів невідомими до того часу поетичними образами, прийомами, концептами. У першому випадку вони покликані пристосувати чуже мистецтво до сприйняття вітчизняного читача, у другому – розкрити перед читачем різноманітність мистецтва: показати йому красу відмінних національних форм, історичних нашарувань, індивідуальних творчих систем. [24, с. 41]

За Коптіловим, перекладач має йти «вшир і вглиб» – залучати нові широкі верстви читачів до шедеврів світової літератури й заглиблюватись в поетичні простори світів їх авторів. [17, с. 261]

Переклад належить до сфери міжкультурних контактів, оскільки підтримує зв'язки приймаючої літератури з іншомовними літературами. Проте, художній переклад має двоїсту природу: з одного боку він є продуктом міжлітературної комунікації, але в той же час він багато в чому обумовлює і визначає її. Переклад виконує дві основні функції: інформативну (посередницьку) і творчу. Традиційно вважалось, що основною функцією перекладу є посередницька функція, оскільки теорія художнього перекладу не виходила за рамки національно-літературного процесу, або розуміла національно-літературний процес надто прагматично, а значить однобоко.

До перекладу ставилися вимоги адекватної передачі іншонаціональних цінностей, тотожності перекладу до оригіналу, існувала дилема перекладу *«вірного і некрасивого»* та *«вільного і красивого»*.

У певних літературних ситуаціях активізується творча функція перекладу. Це відбувається в умовах тісної літературної спільності, яку

утворюють дві чи кілька літератур. У таких умовах відбувається активізація партнерського ставлення перекладача до оригіналу, обумовлена прагненням до актуалізації художніх цінностей оригіналу в історико-літературній системі приймаючої літератури. Прикладом може бути геніальний переклад «Пана Тадеуша» Адама Міцкевича, виконаний Максимом Рильським. Переклад вважається одним із найдосконаліших серед усіх слов'янських перекладів поеми. Рильський переклав не лише епічну поему «Пан Тадеуш», а й інші твори Міцкевича, зокрема поему «Конрад Валленрод» та балади.

Оригінальний твір і його переклад зазвичай сприймаються як два різні твори. Таке сприйняття виливається у двомовні видання, які дають читачам можливість якнайповніше порівняти оригінал і переклад, прослідкувати, а можливо й проаналізувати, роботу перекладача, оцінити цю роботу з позицій точності й правильності, простежити художні прийоми та засоби, якими подібні чи відрізняються оригінал і переклад. [24, с. 25].

Інтертекстуальність – одна із основних ознак сучасної літератури, посилення на попередні прецедентні тексти іншомовних авторів не можливе без наявності якісних українських перекладів. Яскравим прикладом такої взаємодії може бути книга Артура Дроня «Гемінгвей нічого не знає» з очевидною алюзією українського автора на ранні романи Ернеста Гемінгвея, зокрема на знаковий твір «Прощай, зброє», який вийшов у 2017 році у новітньому перекладі Віктора Морозова. Російсько-українська війна стала тим суспільно-політичним чинником, який викликав внутрішню потребу української літератури повернутися до теми війни з метою переосмислення цієї проблеми у контексті реалій новітнього часу. Український літературний процес періоду після 2014 року характеризується не лише появою нових творів на воєнну тематику, але й зверненням до досвіду світової літератури, що, зокрема, проявилось у здійсненні новітнього перекладу українською мовою творів Е. Гемінгвея, серед яких «Прощай, зброє» та «Фієста». Сучасний етап рецепції творчості Е. Гемінгвея в Україні (до початку повномасштабної російсько-української війни) характеризувався бурхливою активізацією

перекладацької діяльності, внаслідок якої українська культура ХХІ століття поповнилася сучасними інтерпретаціями творів письменника. Процес перекладу ініціювало «Видавництво Старого Лева» у 2017 році, після отримання прав від Hemingway Foreign Rights Trust на публікацію новітніх перекладів.

Поява нового варіанту перекладів завжди вказує на процеси внутрішніх змін, які відбулися всередині суспільства-реципієнта. На важливості дослідження цільового соціокультурного контексту під час вивчення перекладу наголошували свого часу представники дескриптивного перекладознавства у 1970-х – 1990-х роках. Вони стверджували, що текстуальні особливості перекладу повинні розглядатися на тлі та з урахуванням соціокультурного контексту цільової культури. Аналіз цільового соціокультурного контексту передбачає вивчення вибору текстів для перекладу, з'ясування функцій перекладів, а також врахування текстових обмежень перекладу під дією цільового контексту [44].

Дещо подібну ідею висловлює літературознавча компаративістика в аспекті рецепції національними літературами іншомовного твору (в тому числі рецепції через переклади). Вона полягає у тому, що провідна роль у рецепції належить цільовій літературі, адже лише внутрішня потреба літератури-реципієнта запускає процес запозичення (рецепції) художніх досягнень іншої літератури.

Важливість врахування цільового культурного контексту під час аналізу художніх перекладів (про що стверджують дослідники перекладознавства та компаративістики) вказує на необхідність виконання міждисциплінарних досліджень перекладів, які б поєднували перекладознавство із загальним та порівняльним літературознавством. Такій підхід дозволяє розглянути особливості мовної ретрансляції, ступінь збереження авторського стилю та розкриття ідейно-образного плану в інтерпретації, а також вивчити соціально-літературні причини появи нових перекладів та їх вплив культурне життя країни-реципієнта [25].

Таким чином, переклад – це точка перетину, в якій сходяться практично всі проблеми мови та мислення, мови та культури, проблеми жанру та стилю, виникнення та сприйняття тексту, первинності і вторинності текстової діяльності і самого тексту, проблеми творчого та стереотипного мислення і виникнення мовленнєвої діяльності. Напевно, це не повний перелік проблем, які можна побачити в феномені перекладу. Зміна статусу перекладу як об'єкта дослідження у XXI столітті призводить до того, що наука про переклад по-справжньому перетворюється із лінгвістичної в міждисциплінарну, і сьогодні важко назвати філологічну галузь, яка залишилася б «байдужою» до перекладу і не знайшла б своєї «точки перетину» в ній. Така глобальність перекладу не могла не спричинити різноманіття наукових підходів до розуміння та інтерпретації поняття «переклад». В результаті, в наш час домінантними стали два підходи, що як суперечать один одному, так і взаємодоповнюють один одного – це лінгвістичний та культурно-філософський виміри художнього перекладу. [Помилка! Джерело посилання не знайдено.3 с. 17]. Врахування з добутоків цих перекладацьких підходів дає можливість виокремити конкретні чинники, які порушують симетрію в художньому перекладі.

1.2. Визначальні характеристики авторського стилю

Дослідженню індивідуального стилю письменників, мови їх творів присвячено велику кількість наукових праць. Проаналізовано теоретичні аспекти індивідуального стилю, закономірності його формування. Значне місце відведено дослідженню індивідуальних стилів окремих письменників – представників різних періодів розвитку літератури, зокрема, основну увагу приділяють мовним особливостям творів. Також останнім часом вчені ведуть дискусії з приводу вживання термінів «індивідуальний стиль», «ідіостиль», «ідіолект» та інші.

Стиль – це сукупність художніх особливостей літературного твору. В ширшому розумінні стилем також називають систему художніх засобів і

прийомів у творчості окремого письменника, групи письменників (течії або напрями), цілої літературної доби. За визначенням Літературознавчого словника-довідника, стиль – сукупність ознак, які характеризують твори певного часу, напрями, індивідуальну манеру письменника. [67, с. 641]. Отже, коли ми говоримо про індивідуальний стиль, або ідіостиль, як категорії лінгвостилістики, то перш за все маємо на увазі мовну особистість того чи іншого письменника.

Основними компонентами індивідуального стилю письменника є композиція твору, тема, художній зміст, відповідні стилістичні засоби, часовий колорит, багатство мови автора, а також стилетворчі чинники, серед яких важливе місце відводиться світогляду автора. Також на становлення індивідуального стилю письменника впливає епоха, суспільно-історичні умови, ідеї, тощо.

Вивчаючи мову авторів, можна простежити етапи розвитку мови у часі та просторі. Важливе місце в процесі дослідження індивідуального стилю автора і мови його творів належить рівню освіченості автора, життєвому досвіду, тобто рівню загальної культури майстра. Кожен автор є представником своєї епохи, свого оточення, носієм духу певного регіону. Під стилем розуміють індивідуальну творчу манеру письменника, індивідуальне самовираження, «творче обличчя».

Як зазначає Дженіфер Робінсон, індивідуальний стиль значною мірою визначається тим, як автор описує персонажів свого твору та коментує їхні дії [48, с. 229]. Дослідниця також наголошувала на важливості форми викладу і її тісний зв'язок зі змістом твору та авторським стилем, оскільки через неї письменник розкриває як зовнішні ознаки героїв твору так і їх складний внутрішній світ, а також фіксує і передає психологічні зміни, що відбуваються з героями. Формою викладу може бути оповідь, внутрішній монолог, розповідь від третьої чи першої особи [48, с. 236].

Поняття індивідуального (або авторського) стилю авторами «Словника літературознавчих термінів» трактується як «ідейно-художня своєрідність

творчості письменника, риси його творчої індивідуальності, зумовлені унікальним життєвим досвідом, загальною культурою, характером, уподобаннями, орієнтацією на певні літературні напрями тощо» [66, с. 642].

Стилетворчі чинники – це ті чинники, які впливають на своєрідність стилю митця. Головні стилетворчі чинники:

1. Індивідуальні особливості світосприйняття письменника (образне мислення):

- а) ідеологічні – політичні погляди, ідейні переконання письменника;
- б) естетичні;
- в) психологічні.

2. Вплив на митця національних і літературних традицій та сучасного йому літературному процесу.

3. Своєрідність матеріалу, який став предметом художнього освоєння (тематика, проблематика).

До особливостей стилю письменника можна віднести наступне:

- 1) добір лексики;
- 2) структура та синтаксис речень;
- 3) характер образної мови (порівнянь, метафор, тощо);
- 4) тон письменника – ставлення автора до описаних ним подій, героїв, проблематики.

Індивідуальний стиль – це те, що відрізняє твори конкретного автора від творів інших письменників. Навіть якщо два твори різних письменників висвітлюють схожу або навіть однакову тематику і проблематику, то вони все одно відрізняються формою подачі, тобто перш за все – своїм стилем. Два твори різних авторів, що мають схожу тематику можуть абсолютно по-різному сприйматися читачем. Адже стиль визначає не те про що пише автор, а те як він це робить.

С. Бирик виділяє два підходи до вивчення стилю письменника: перший підхід – системно-функціональний (дослідження творів автора в комплексі чи в проекції на історію української літературної мови, чи як трактування

естетичних функцій мови, беручи до уваги соціально-політичні орієнтири автора); другий підхід – за рівнями (виокремлення певного рівня мовних одиниць, за якими простежується мовна майстерність письменника) [3, с. 24].

Авторський стиль включає мовленнєву, портретну, психологічну характеристику персонажів твору.

Мовленнєва характеристика (мовленнєвий портрет) персонажа, – засіб художнього зображення персонажів, що полягає у підборі особливих для кожної дійової особи літературного твору слів, висловлювань і мовленнєвих зворотів. [4 с. 12].

Портретна характеристика – зображення зовнішності персонажа.

Психологічна характеристика – опис поведінки персонажа в різних життєвих ситуаціях, його роздумів, емоцій і переживань, внутрішнього світу персонажа, рис характеру (вроджених і набутих) [4]. За допомогою психологічної характеристики автор одночасно досягає комплексної художньої мети, а саме:

- 1) показує читачеві позитивні і негативні риси персонажа;
- 2) демонструє його соціальне та фінансове становище;
- 3) розкриває світогляд літературного героя;
- 4) розкриває внутрішній конфлікт героя, якщо у нього суперечлива натура;
- 5) розкриває відносини та конфлікти персонажів одне з одним;
- 6) передає внутрішні переживання, страхи, показує мрії і прагнення героїв;
- 7) висловлює особисту симпатію чи антипатію до героїв;
- 8) розкриває зміни, перетворення героя, його еволюцію чи деградацію протягом твору.

Ці характеристики можуть не завжди супроводжуватися прямими коментарями автора. Часто письменник вважає за краще, щоб читачі робили власні висновки про персонажів та могли самі скласти їх психологічний портрет.

За допомогою мовленнєвої характеристики автор увиразнює художній образ персонажів, а саме:

- 1) демонструє соціальне та фінансове становище героя;
- 2) характеризує темперамент героя;
- 3) акцентує національно-культурні особливості героя і його оточення;
- 4) розкриває світогляд персонажа;
- 5) розвиває відносини та конфлікти персонажів одне з одним;
- 6) передає фізіологічні, психологічні, інтелектуальні особливості героя, як от порушення мовлення, гугнявість, хриплість, заїкання, когнітивні порушення.

За допомогою портретної характеристики автор:

- 1) описує зовнішність персонажа та нерідко, зв'язок зовнішності з внутрішнім світом (відповідність чи невідповідність);
- 2) демонструє соціальне та фінансове становище героя;
- 3) демонструє національно-культурні особливості героя і його оточення;
- 4) розкриває моду певної доби, тогочасні тенденції в одязі, стандарти краси.

Портретна, психологічна та мовленнєва характеристика героїв перетинаються, доповнюють одна одну та разом створюють цілісний образ героя. Кожен текст створюється на основі правил, притаманних тому чи іншому стилю. Проте текст, який належить певному автору, несе в собі не лише жанрові, стильові особливості, а й індивідуальні. Тому, говорячи про способи авторської оповіді в художньому творі, необхідно враховувати також особливості індивідуального стилю автора [34, с. 35].

В науковій літературі стиль твору визначається як система прийомів організації мовних засобів з метою об'єктивізації змісту твору в повному об'ємі. Він визначається не лише естетичною свідомістю художника, втіленою в творі у формі образу автора-оповідача, але і індивідуальністю реального автора і специфікою мовних засобів. Здатності, схильності і особливості письменника, його соціальні і психологічні якості виявляються в мовній

побудові виразних і образотворчих форм. Традиційно цей вигляд формоутворення називається стилем письменника [55, с. 27]. Своєрідність індивідуального стилю виявляється не стільки в будові речення, скільки в будові прозової фрази, яку можна вважати найменшою структурною синтаксичною одиницею.

Кожному автору притаманний певний тип прозових конструкцій, тип організації великого контексту, тісно пов'язаний з його художнім методом, способом пізнання і бачення дійсності. Одні письменники виражають свою думку лаконічно, стисло і концентровано, чітко виокремлюючи найбільш істотні і глибинні сторони предмету з найпершої згадки про нього. Інші дають серію швидкоплинних, начебто випадкових вражень, кожне з яких уміщається в одне речення, а істотне уявлення про предмет виникає лише в результаті підсумка всіх цих вражень. Для таких письменників контекст і перехід від однієї фрази до іншої, відіграють ледве не найважливіше значення, ніж вивчення окремого, ізольованого речення [35, с. 104].

Стиль кожного письменника характеризується певними особливостями трактування його творчості. Саме в індивідуальному стилі виявляється розуміння і художнє втілення образу сучасної людини, якісна відмінність типу творчості художника, його схильність до різних плідних традицій і своєрідність авторської мови (лексики, тропів, ритміки, синтаксису) [6, с. 352].

Тобто, стиль автора – це єдність основних особливостей, проявів, притаманних творчості письменників в цілому. Найяскравіше стильові межі творчості письменника проявляються в мові та своєрідності зображення портретів героїв твору. Малюючи зовнішній вигляд дійових осіб, автор прагне ввести читачів у внутрішній світ цих особистостей, розкрити ті або інші характеристики їх образу. Таким чином, літературний портрет виконує найбільш загальну функцію в художньому творі. Але в той же час, кожен письменник використовує подібний засіб зображення людини, як і всі інші засоби по-своєму, згідно зі своїм індивідуальним баченням, вирішуючи певні ідейно-художні завдання [34, с. 175].

Аналізуючи індивідуальний стиль письменника необхідно враховувати всю суму стильових засобів, характерних для конкретного автора певного твору. У стилі кожного твору виявляються дві тенденції – об'єктивна та суб'єктивна [33, с. 287]. Тому, вивчення складного взаємовідношення суб'єктивного і об'єктивного зображення і вираження авторської оповіді повинне стати одним з визначальних правил стильового аналізу твору. Індивідуальний стиль об'єднує в собі загальне сприйняття дійсності, властиве письменникові і художній метод письменника, обумовлений завданнями, які він ставить. В структурі стилю письменника виокремлюють три рівні: об'єктивно-психологічний, суб'єктивно-психологічний і мовний [6, с. 254]. Поняття «суб'єктивно-психологічний» і «об'єктивно-психологічний» рівні стилю слід розуміти широко. В індивідуальному стилі автора відбиті, не лише психологічні особливості особистості письменника, але і визначені суспільною свідомістю його політичні, етичні, національні, релігійні погляди. Індивідуальний стиль також обумовлений специфічними стилістичними межами певної історичної епохи в художній літературі як один з видів мистецтва, що сконцентрований у відповідних художніх методах в їх історичному заломленні [35, с. 129]. Своєрідність «об'єктивно-психологічного» рівня індивідуального стилю письменника складають такі особливості, як тип мислення і тип уяви, що мають безпосереднє відношення до оформлення змісту твору. Тип мислення пов'язаний з певними якостями думки, тип уяви – з певним характером образності. Об'єктивні психологічні якості письменника входять до складу предмета, який він зображає і виступають як властивості наочного змісту.

Залежно від переважаючої схильності до образного або понятійного мислення письменники оперують конкретними, чуттєвими або абстрактними, далекими від дійсності образами. Залежно від характеру переважаючих відчуттів в стилі автора виокремлюють два типи письменників: зоровий (візуальний) тип і слуховий (акустичний) тип [5, с. 285]. Пояснити це можна тим, що лише ці відчуття (зорові та слухові), безпосередньо пов'язанні зі

свідомістю людини, можуть донести до читача духовний зміст художнього твору. Інші органи чуття, такі як дотик, нюх, смак більш фізіологічні і тому не можуть бути ні органами естетичного сприйняття дійсності, ні тим більше органами сприйняття мистецтва.

Зоровий (візуальний) тип письменника пов'язаний з образотворчою наочністю, тобто з таким зображення конкретного предмету або явища словами, що викликає враження у читача сприйняття цього об'єкту власними очима. Повнота, гострота і точність «зору» у різних письменників різна. Для одних письменників зображення невіддільно від речей, що сприймає око, вони намагаються утримати в пам'яті найясніше і точно контури і форми. Інші письменники акцентують свою увагу на лінії, фарбі, грі світла і тіні. Повнота і деталізованість наочного зображення залежить від темпу оповідання, тобто від характеру композиційно-мовної форми. В процесі оповідання певні об'єкти автор може розглядати дуже детально, про інші лише згадати. В останньому випадку особливого значення набуває чітка вибіркковість деталі [5, с. 284].

Слуховий (акустичний) тип письменника обумовлює акустичну образність. Мова бідна засобами для вираження акустичних вражень, але акустичне в тексті існує, перш за все, як вираження конкретно-чуттєвого звучання голосів, шумів, речей. Слухові образи в творі створюються не лише за допомогою слухового живопису, звуконаслідування і рими в поезії. Вони породжують асоціації, пов'язанні з глибинами внутрішнього духовного життя людини. Проте, слід зазначити, що у порівнянні з великою кількістю зорових і слухових ефектів для літератури важливі не стільки конкретні уявлення про смаки, запахи, тактильні відчуття, скільки важливий асоціативний характер сприйняття смаку, нюху і дотику [5, с. 286]. Необхідно також наголосити на тому, що названа класифікація типів письменників є досить штучною, бо на практиці чисті типи зустрічаються нечасто. Проте ця класифікація допомагає зрозуміти одну з граней художніх текстів, а саме характер конкретної образності, прямої або асоціативної, а в зв'язку з цим і сприйняти мовне оформлення відчуттів як єдність та систему.

В основі суб'єктивно-психологічного рівня індивідуального стилю письменника лежать виразність, емоційність, тобто якості, пов'язані з синтезуванням мовних елементів, з їх об'єднанням в цілісну єдність. Визначальними чинниками цього рівня є такі особисті якості письменника, як темперамент, тип вищої нервової системи, пов'язаний з різною мірою емоційної напруги, склад характеру [40, с. 75].

Емоційні оцінки, пов'язанні зі стилем твору, можуть набути залежно від темпераменту письменника таких властивостей, як грайливий, палкий, сумний, меланхолійний. Залежно від типу нервової діяльності виокремлюють різну емоційну напругу – загострену, як у холерика чи знижену, як у флегматика. Вираження в індивідуальному стилі складі характеру письменника (песимістичний або оптимістичний) додає його стилю мінорне або відповідно мажорне звучання.

На мовному рівні індивідуального стилю письменник виступає як практичний діяч. Мова тексту будується з урахуванням улюблених прийомів письменника. За допомогою психологічних рівнів автор заповнює стилістичну схему мовним матеріалом. На мовному рівні можна виділити наступні підрівні і відповідні ним якості, які не є стилеутворюючими, проте вносять свій внесок до загальної художності тексту при заповненні стилістичної схеми. Ці якості, пов'язані з дотриманням правил мови, тобто якості пов'язані з «майстерністю» виконання і власне мовні якості [21, с. 119].

Мовна майстерність письменника, обумовлена його талантом, є в повному і єдиному розумінні слова прояв його індивідуальності. Письменник – це носій і творець національної культури мови. Він будує свою мову відповідно до стилістичних норм сучасної національної літературної мови, з його правилами і законами його розвитку [40, с. 233]. З виконанням цієї вимоги пов'язані такі основні якості, як правильність і чистота мови. Вони співвідносяться з тими нормами, що існують в суспільній свідомості тієї або іншої епохи і середовища та слугують ідеалом користування мовою. Якості, пов'язані з майстерністю письменника, це витонченість, деталізація,

тактовність, яскравість. Вони можуть визначатися якою-небудь внутрішньою властивістю письменника, а можуть бути результатом виховання, спеціальної освіти. Такі якості, як номінативність, атрибутивність, безособовість, вербальність, мають чисто мовну природу і є лінгвістичними ознаками художньо-стилістичних якостей.

Саме відтворення цих «спеціально відібраних засобів» виявляється найскладнішим завданням для перекладача. У своєму дослідженні Руслана Довганчина пропонує розуміти під мовним спектром автора сукупність всіх мовностилістичних засобів, що проходять крізь призму авторської картини світу та вербалізуються у творах письменника. В свою чергу, авторський стиль розуміється як складна багатогранна система, яка є не просто системою засобів, якими користується автор для вираження своїх ідей, а способом відображення реальності такою, як її бачить автор. Авторський стиль в даному дослідженні визначається як система змістових і формальних характеристик творів автора, які роблять унікальною авторську картину світу, втілену в цих творах і виражену крізь усю сукупність індивідуальних мовних засобів – мовний спектр автора [12].

Досягти цілісного розуміння стилю автора можна завдяки інтерпретаційно-культурологічному підходу, який включає аналіз і синтез ідей та образів в системі твору, індивідуальність автора, літературну традицію. Такі підходи визначені в монографії Т. Шмігера [35, с. 195].

Таким чином, авторський стиль розглядається як організована структура. Оскільки ми зосереджуємо увагу саме на індивідуальній мовній картині світу Ернеста Гемінгвея, то доцільним є конкретизація поняття індивідуальна картина світу. Вона є фактичним віддзеркаленням різнобічного внутрішнього світу творця, що виражається через слово і постійно коригується об'єктивною реальністю життя. Саме мовленнєва структура кожного персонажа відображає ставлення автора до національно-літературної мови і несе в собі словесно виражені образи, які в результаті взаємодії сприяють створенню образів, і в

результаті складаються в єдиний «метаобраз» – «образ автора» [Помилка! Джерело посилання не знайдено., с. 110].

1.3. «Образ автора» як суб'єкт художнього прозаїчного твору

Літературний твір, як авторське слово, є єдністю художньої реальності, яка відображає життєву реальність та відношення автора до неї. Провідною категорією художнього тексту виступає письменник, адже, як нам відомо, кожне висловлювання має свого автора. Мова завжди прив'язана до певного суб'єкта мови, в усній чи письмовій формі вираження. Подібним суб'єктом в художньому прозаїчному творі виступає «образ автора» [24, с. 217].

Говорячи про поняття «образ автора» необхідно звернути увагу на те, що виникають деякі складнощі в інтерпретації поняття автор як смислової категорії літературного тексту. Проблема витікає з наявності в його структурі як мінімум двох значень. По-перше, автор інтерпретується як реальна історична особистість, відома читацькій аудиторії через сукупність творів, що належать йому. По-друге, автор – це синтетичний образ, що поєднує в собі узагальнене і в той же час конкретно-індивідуальне (у кожного читача) уявлення про творчу особистість, що діє як активний суб'єкт художньої комунікації за допомогою мовних засобів [43, с. 287].

Подібне уявлення про образ автора може виникнути лише на основі пильної уваги читача до усіх елементів динамічної і розгалуженої системи художніх сенсів тексту, кожен з яких є відображенням творчої діяльності його творця і входить в його загальну комунікативно-творчу стратегію [42, с. 10].

Система образів твору досить розгалужена, в ній розрізняють сюжет, тобто образ події, образи героїв і образ автора. Проте їх не можна вважати однопорядковими категоріями. Сюжет і образи героїв є породженням образу автора. Образ автора – це наскрізний образ твору, його глибинний єднальний елемент, який сприяє об'єднанню в єдине ціле окремих частин, пронизує його єдиною свідомістю, єдиним світоглядом, єдиним світовідчуттям [17, с. 241]. Це

специфічний інструмент, за допомогою якого елементи будь-якого художнього твору поєднуються в одне ціле, створюючи ілюзію, що відображає життя. Він не виявляється як спільність особистостей і позиції, він є єдністю оригінального морального ставлення автора до суб'єкта. Отже, «образ автора» виступає не лише як категорія оповіді, викладу змісту, але й як категорія, пов'язана з формуванням самого змісту. При читанні твору у реципієнта виникає уявлення як про дійових осіб, які проявляють себе в прямій мові, так і про автора, що виявляє себе в авторській мові.

Уявлення про автора складається у читача і тоді, коли автор не персоніфікований у творі, тобто, не названий і ніяк не охарактеризований в соціально-психологічному відношенні [13, с. 55]. Проте в художній мові завжди проступає характеристика того, хто говорить. Усунення з оповіді суб'єктивно-експресивних форм мови не може бути повним, адже авторські прийоми побудови художньої дійсності не можуть втратити свого індивідуального характеру. Навіть у найоб'єктивнішому оповіданні є присутнім образ автора, так як ця об'єктивність є не що інше, як особлива конструкція, особлива побудова «образу автора».

У поезиці та стилістиці вчені по різному трактують визначення категорії «образ автора» та її значення для твору. Це можна пояснити тим, що слово «автор» в художньому творі є багатозначним і вживається в трьох сенсах. По-перше, «автор» – це та або інша реальна людина, творець твору, наприклад: Е. Гемінгвей чи Ф.С. Фіцджеральд.

По-друге, поняття «автор» може позначати суб'єкт, представлений в самому творі разом з іншими його персонажами, як одна з дійових осіб. В цьому випадку автор є одним з компонентів твору. Він не є предметом, вираженим через деякі елементи твору, а представлений сам предметно.

По-третє, «автор» розуміється як властивий цьому твору суб'єкт творчості, який позначається самим твором як у своєму існуванні, так і у своїх якостях, творчих можливостях, пристрастях у відношенні до світу та характері

його сприйняття [6, с. 38]. Ми дізнаємося про автора тільки з самого твору, інакше кажучи, термін «автор» тут означає художню особистість письменника.

Усі ці три значення слова «автор» органічно пов'язані між собою. «Образ автора» представляє інше «я» автора, діалектично пов'язане з реальним «я», яке залежить від нього, а також від суспільства і культури в цілому. Образ автора – це особистість письменника в її відношенні до естетичних запитів суспільства, в її внутрішньому зверненні до читацької аудиторії [6, с. 36].

Однак слід пам'ятати, що автор, як індивідуальна особистість, зі своєю історією, принциповістю, слабкостями і гідністю не є зовсім таким, як автор, представлений у творі. На відміну від індивідуальності письменника, образ автора входить разом із образом героя в художню будову твору. У порівнянні з реальною особистістю, образ автора дещо ідеалістичний. Це зразок, еталон, до якого прагне певний конкретний письменник, адже творчість – це процес пізнання і зростання митця, шлях самовдосконалення. Як нам відомо, читач під час читання може порівнювати себе з образом персонажа, тому можливо, аналогічно, припустити, що письменник те ж асоціює себе з образом автора.

Така постійна взаємодія творця і його твору значною мірою впливає на еволюцію письменника [30, с. 194]. Говорячи про образ автора та письменника як реальну особистість, не варто ототожнювати це поняття і з образами героїв твору. Під останніми розуміються уявні явища дійсності, незалежно від їх художнього втілення.

На відміну від героїв твору, образ автора народжується вже в художньому втіленні, у словесному втіленні. Мова героїв стає результатом первинної індивідуалізації мови в самому житті, мова оповідача – вторинна індивідуалізація. У такому вигляді вона і сприймається як явище художньо-стилістичного порядку. Тому образ автора є не лише породження мовної практики, але і породження письменника, продукт літературно-художньої культури [16, с. 56].

Поняття «образ автора» органічно пов'язане не лише з такими категоріями, як письменник і персонажі твору, а і з категорією читач. Проте

необхідно звернути увагу на те, що під словом «читач» розуміється не реально існуюча публіка, яка виявилася читацькою масою твору цього письменника, а щось вигадане, певне абстрактне поняття, що приймає участь у поетичному світі.

З точки зору стилістики в образі автора виділяють внутрішню та зовнішню сторони, які пов'язані з двома сторонами створення мовного оформлення твору: правилами цього оформлення і функціонуванням мови твору як носія жанрово-прагматичної і стилістико-естетичної функцій [14, с. 88].

Внутрішню перспективу образу автора розглядають як «певну точку зору» [30, с. 204], що створює єдність морального відношення письменника до предмета. Із зовнішньої перспективи образ автора пов'язаний з питаннями використання мови в літературному творі. Тому не можна безпосередньо включати мову словесно-художнього твору в лад літературної мови без з'ясування їх співвідношення, соціально-мовної структури образу оповідача [24, с. 121]. В образі автора відбивається як спосіб індивідуалізації змісту, так і спосіб індивідуалізації словесно-мовної структури художнього твору.

Спираючись на різноманіття наративних структур, виокремлюють дві протилежні тенденції. Перша тенденція – це повне розчинення оповідача-наратора в потоці подій, героїв, фабульних ходів, цікавих подробиць і відомостей. У читача повинна виникнути ілюзія, що перед ним не книга, а життя, і вона не читається, а здійснюється в його присутності. Інша тенденція – висунення на перший план наратора, який займає усю увагу читача не змістом, а формою, манерою оповідання, різноманіттям використання мовних засобів, звуковими каламбурами, грою слів, прийомами і образами. Між цими тенденціями розташовується величезна кількість градацій, переходів, варіацій «образу автора» [9, с. 88].

Таким чином, образ автора може видозмінюватися в межах одного жанру, в різних творах і навіть в межах одного твору в різних його частинах. Свобода переміщення автора-оповідача у фізичному просторі і паралельно виникаюче

співвідношення двох або декількох голосів якраз і пояснюють надзвичайне різноманіття форм оповіді. У багатьох випадках легко виділити стильову домінанту, переважаюче тяжіння до об'єктивного або суб'єктивного способу оповіді.

Досліджуючи «образ автора» як суб'єкта художнього твору, вчені також виокремлюють такі поняття як «точка зору» і «концепт» [14, с. 35]. Це взаємопов'язані, але не ідентичні поняття. Між ними встановлюються ієрархічні стосунки: формування концепту – ідеї певного твору – обумовлено точкою зору, що представляє образ автора. Тобто, образ автора є найбільш широким поняттям, що еволюціонує впродовж творчої діяльності письменника і становить ядро його індивідуально-художнього стилю [21, с. 12].

Погляди письменника, змінні у зв'язку з життєвими ситуаціями, відбиваються в образі автора, приводять до його розвитку та обов'язково відображаються в композиційно-мовній природі твору. Певна точка зору одного автора може сформулювати і формує ряд концептів, кожен з яких локалізується в окремому тексті. Таким чином, можна виокремити ланцюжок понять, що звужуються за своїм об'ємом. Подібний ланцюжок починається комплексним поняттям творчої індивідуальності художника, включаючи всі аспекти і етапи літературного процесу. Найбільш відчутно творча індивідуальність виявляється в індивідуально-художньому стилі, ядром якого виступає образ автора, що реалізується авторською точкою зору. Вона, у свою чергу, обумовлює розвиток концепту конкретного твору. Отже, для того щоб зробити висновки про творчу індивідуальність автора слід починати з виявлення тих особливостей авторської оповіді, що зафіксовані в творі за допомогою багаточисельних засобів актуалізації, що діють на різних рівнях художньої структури, тобто з виявлення концепту твору. Він і є тією домінантою, пошуки якої дозволять читачеві виявити образ автора, підійти до адекватної інтерпретації тексту [46].

З поняттям «образ автора» тісно пов'язана категорія модальності. Авторська модальність скріплює всі одиниці тексту в єдине смислове і

структурне ціле, вона виражає відношення мовця до змісту висловлення (суб'єктивна модальність) і відношення останнього до дійсності (об'єктивна модальність) [36, с. 226]. Перший приклад модальності утворюється за допомогою специфічних модальних слів, а саме частками, вигуками; другий приклад модальності утворюється насамперед формами відмінювання дієслів та словами, що відображають ствердження, можливість, побажання, наказ. Вживаючи об'єктивну модальність автор відображає дійсність: реальну або ірреальну, можливу, бажану. Отже, модальність втілюється на лексичному, граматичному та інтонаційному рівнях.

Проте категорія модальності може бути винесена за межі речення, висловлювання – в текст і мовну ситуацію. Тоді прагматика даної категорії значно розширюється і на передній план висувається сам акт комунікації, тобто взаємини автора і читача [36, с. 250].

Передбачається, що процес сприймання індивідуальності автора через способи її реалізації в тексті має два напрямки. Він орієнтується на взаємне розуміння автора і читача. За допомогою модальності автор виражає в тексті своє ставлення до того, про що йдеться у творі, його суть, погляди, позиції, його ціннісні орієнтації, сформульованих задля передачі їх читачу. Схожа авторська думка зазвичай має на меті пошук доцільних способів вираження. Відобразити ці зв'язки і думки можна різними, унікальними авторськими способами. Вони можуть мати мотивацію і цілеспрямованість. Обрання даних засобів зазвичай визначає якесь невербальне завдання, виконання якого і утворює власну модальність тексту.

Загальна модальність як вираження відношення автора до того, про що повідомляється примушує сприймати текст не як суму окремих одиниць, а як цілісний твір. Таке сприйняття ґрунтується не на розгляді якостей окремих мовних одиниць, а на встановленні їх функцій у складі цілого. У такому разі особисте відношення автора сприймається як концентроване втілення суті твору, об'єднуюче всю систему мовних структур [30, с. 234].

Отже, художній текст не можна розуміти вузько, лише як формальну організацію тема-рематичних послідовностей (поєднання висловів). Текст дійсно складається з цих послідовностей, але він є щось більше: текст є єдність формальних і змістовних елементів з урахуванням цільової установки, інтенції автора, умов спілкування і особових орієнтацій автора – наукових, інтелектуальних, суспільних, етичних, естетичних [40, с. 193].

Підсумовуючи згадану вище дискусію про художню категорію «образ автора», слід зауважити, що наратор – це не тільки певний образ, який завжди існує у всіх літературних творах, а й певна образна думка, принципи та погляди носія мови. Будь-який твір в мистецтві утворює уявлення не лише про зображене, а і менш конкретизоване, але чітке уявлення про творця, носія морально-етичних оцінок, інтелекту і розуміння зображеного. Образ автора – це певний образ носія співчуття або неприязні, носія уваги до зображеного, і носія мови, її колориту, її соціо-культурної, інтелектуальної і емоційної виразності. Цей образ характеризує втілення тієї свідомості, тієї точки зору, яка визначає усю структуру та зміст зображуваного в художньому творі, тобто вибір явищ дійсності, що потрапляють до уваги читача і створюють образну силу та ідейну спрямованість твору, оскільки відбір і поєднання явищ дійсності в мистецтві грає вирішальну роль у формуванні ідейного та естетичного змісту.

Автор – це носій мови і точки зору на зображені ним явища. У структурі образу автора втілено використання письменником літературної мови своєї епохи, а також способи використання і перетворення мови. Отже, стиль автора як категорія цілісності художнього прозаїчного твору є складною системою елементів форми, які взаємно опосередковані і взаємозалежні [24]. Таким чином, саме завдяки категорії «образу автора» різні елементи форми сплавляються в єдине органічне ціле, він є саме тим об'єднуючим фактором усіх елементів форми в художньому прозаїчному творі. Ця категорія утворює внутрішню єдність форми і обумовлює цілісність і органічність зовнішньої мовної форми. Ця ж категорія організовує і естетичне сприйняття твору, бо в образі автора, в його мовній формі об'єднуються усі якості і особливості

характеру художнього твору: розподіл відтінків тексту шляхом мовних засобів, трансформація стилів, характеристика, що виражається через вибір або зміну слів і фраз. В процесі створення твору вирішальним чинником в обранні імпліцитного або експліцитного способу оповідання є індивідуальність автора. Незалежно від домінуючого в творі способу вираження авторської естетичної позиції, його точка зору завжди визначає вибір образів, конфлікти між ними, направляє рух сюжету, формує концепт твору. Прочитавши книгу, ми уявляємо не лише образи персонажів, але і образ самого автора.

Беручи до уваги усе зазначене, можна зробити висновки, що індивідуальний стиль автора визначається тим, які художні засоби письменник обирає для формування образів персонажів, висвітлення тематики і проблематики, а також добором лексики, синтаксичною структурою твору, формою викладу. Стиль формують стилетворчі чинники, серед яких – життєвий досвід та естетичні уподобання автора.

1.4. Відтворення індивідуального стилю автора у перекладі

У сучасному перекладознавстві першочергова увага приділяється ролі антропоцентричного фактору у процесі творчості як оригінальної, так і перекладацької. Дослідження в галузі перекладу все частіше звертаються до таких понять як авторський стиль, картина світу, дискурс. Це допомагає зменшити розрив між теорією та практикою у перекладознавстві. Для визначення ключового терміну дослідження «авторський стиль», необхідно усвідомлювати автора як «мовну особистість», умови її формування та співвіднесення із процесом творчості.

Оскільки в перекладі твору важливим є збереження єдності форми і змісту, то можливо визначити ті принципи які лежать в основі конструювання саме такої моделі світу і саме в такий спосіб. Можна стверджувати, що авторський стиль формується під впливом різноманітних чинників як мовного, так і позамовного характеру. Серед таких чинників слід враховувати такі:

- 1) індивідуальні особливості автора: тип мислення, темперамент, світогляд, естетичні принципи, життєвий шлях, рівень освіченості, виховання;
- 2) соціокультурні фактори: соціальне середовище, історична епоха, приналежність до певної нації;
- 3) мовні фактори: норми літературної мови, функціональні стилі, жанр твору, літературний напрямок, в рамках якого творить письменник.

Відмінною рисою будь-якого художнього тексту є наявність у ньому не тільки логічної та раціональної, але також емоційно-естетичної, експресивної інформації, яку обов'язково відтворити при перекладі. Завдання перекладача полягає у правильному еквівалентному відтворенні авторського стилю та жанрових особливостей твору.

А. В. Шевкун зазначає, що під час роботи над художнім твором перед перекладачем неодмінно постає проблема не лише відтворення сюжетної лінії, а й адекватної передачі індивідуального стилю автора. Кінцевий результат перекладу мусить зберігати особливості мовної майстерності письменника засобами цільової мови. У сучасному перекладознавстві проблема втрати індивідуальності автора художнього твору під час перекладу залишається незмінно актуальною. Одним з основних факторів помилкової інтерпретації закладеного автором сенсу чи створеного ним художнього образу є суб'єктивне сприйняття перекладачем змістового наповнення художнього твору (перекладач – також суб'єкт, який сприймає адресоване йому повідомлення) [34, с. 183-184].

Як зазначається в численних перекладацьких дискусіях, унікальність художнього перекладу полягає в тому, що оригінал може бути перекладений безліч разів і кожен наступний переклад відрізнятиметься від попереднього [10].

Слід наголосити що у процесі художнього перекладу необхідно зберегти той самий естетичний та емоційний вплив та ефект, який оригінал справляє на читача. Такий же ефект має виникати у того, хто читає переклад твору.

Для цього, як зазначає В. Коптілов, перекладач повинен глибоко пройнятися авторською естетикою, «проникнути» в його спосіб мислення, оскільки «для повноцінного перекладу вимагається глибоке знання всієї творчості автора й усіх обставин створення твору, який перекладається» [17, с. 153].

Перекладач фактично виступає співавтором твору для тих, хто не має змоги прочитати. Адже пересічний читач часто не в достатній мірі володіє мовою оригіналу, тому він не порівнюватиме переклад з оригінальним твором, не шукатиме стилістичні відмінності і неправильно інтерпретовані перекладачем аспекти. Отже, відповідальністю перекладача є відтворити авторський стиль максимально правдиво, аби у читача не склалося хибне враження про твір нового для нього автора, про авторський тон, про те, як розмовляють чи виглядають герої твору. Особливу увагу необхідно приділяти адекватному відтворенню синтаксичної структури, авторського тону, використаних автором художніх засобів. Значною мірою авторський стиль проявляється у зображенні персонажів твору, отже перекладачу варто дбати і про адекватне відтворення їх образів.

Існує відомий італійський вираз «traduttore, traditore», який відображає фундаментальну концептуальну складність перекладу. Французи мають схожий вираз: «traduire, c'est trahir». Обидві фрази є алітеративною грою на схожості двох дієслів «перекладати» та «зраджувати» і дослівно означають «перекладач – зрадник» [55]. При дослівному чи навіть майже дослівному перекладі художній текст часто звучить незграбно, неприродньо, непристосовано до реципієнта, але якщо ми відходимо занадто далеко від оригіналу, намагаючись передати ритм або емоцію твору, або зробити його зрозумілішим для цільового читача, то ми ніби «зраджуємо» оригінал. Переклад – це компроміс між передачею сенсу та мінімізацією втрати точності та відповідності оригіналу. Часто використання перекладацьких трансформацій з метою отримання тексту, який легко читатиметься та буде доступним для

читача є редакційною політикою видавництв та прямою вимогою до перекладача.

Важливу роль у художньому тексті відіграє ритм і мелодика речень. Деякі автори можуть використовувати довгі, плавні речення для створення медитативного настрою або короткі – для напруги. Переклад вимагає дбайливого відтворення цієї структури, щоб текст звучав подібно до оригіналу. Проте часто спрощення складних, заплутаних, нагромаджених речень, розбиття їх на кілька коротших для зручнішого читання є вимогою редакційної політики видавництв, тож перекладачі змушені вдаватися до таких прийомів. Багато авторських прийомів ґрунтуються на специфічних алюзіях та реаліях, які можуть бути незрозумілими в іншій культурі. Перекладач повинен вирішити, чи адаптувати їх до культури цільової аудиторії, чи зберегти оригінальні елементи та додати пояснення (перекладацькі примітки).

Надмірна орієнтація на читача та його комфорт, а не на автора неодмінно призводить до значного спотворення авторського стилю та інтенції, а надмірна адаптація, так зване одомашнення культурно та національно маркованої лексики не дозволяє читачу по-справжньому пізнавати іншу культуру. Втім застосування таких стратегій є виправданою вимогою часу та суспільства в якому ми живемо.

Ще одним викликом відтворення авторського стилю у перекладі є фактор, що впливає з суб'єктивного сприйняття твору перекладачем: бажання перекладача продемонструвати у своєму перекладі власну мовну та перекладацьку майстерність, своє творче обличчя, літературно-естетичні вподобання і таким чином, свідомо чи несвідомо відійти від авторського стилю. Цього феномену стосується низка висловлювань видатних письменників та літературознавців з різних країн:

The novelist destroys the house of his life and uses its stones to build his book. A translator is a master builder who constructs the house from someone else's plans. In the end, he is as much an artist as the original builder [45, с. 98]. – Мілан Кундера, чесько-французький поет, прозаїк, драматург.

Подібну думку висловлював і Умберто Еко – італійський письменник, філософ, лінгвіст та літературний критик : *“Translation is the art of failure, but it is also the art of trying to recreate what someone else has done, respecting it, but knowing that you will be doing it in a different way. In this sense, every translator is an author”* [41, с. 48].

Цей фактор є особливо актуальним в реаліях сучасного українського книжкового ринку. Сьогодні багато українських перекладачів художньої літератури самі є визнаними письменниками та поетами, які мають як низку опублікованих популярних художніх перекладів, так і власних творів. Серед найвідоміших – Катерина Міхаліцина (13 перекладених книг, 16 власних виданих збірок), Сергій Жадан (9 перекладених книг, більше 50 власних виданих збірок), Андрій Любка (10 перекладених книг, 16 власних виданих), Катерина Калитко (11 опублікованих перекладів, 15 власних творів), Юрій Андрухович (10 опублікованих перекладів, більше 20 власних творів), Елла Євтушенко (близько 30 перекладених книг, 1 власна поетична збірка, тексти пісень власного музичного гурту), Софія Андрухович (9 перекладених книг, 9 власних творів). Усі ці автори і перекладачі вирізняються власним оригінальним стилем та майстерним володінням словом, тому їх переклади завжди викликають жваву дискусію та резонанс серед читачів і критиків.

Іншою причиною неналежного відтворення авторського стилю може бути цензурування, спричинене морально-етичними чи суспільно-політичними поглядами перекладачів та/або редакторів, загальною редакційною політикою, або навіть панівною державною ідеологією. Переклад твору певного письменника є формою його рецепції, а потреби літератури-реципієнта є частиною цільового соціокультурного контексту. Гемінгвей увійшов в українську культурну парадигму завдяки ґрунтовному 4-томнику його творів (1979-1981pp.). Варто пам'ятати, що тоді була інша країна, де панівною була інша ідеологія, і перекладачів стримували не тільки вимоги цензури, а ще й підсвідомі чи напівсвідомі обмеження самоцензури [23, с. 7].

На думку дослідників Н. В. Романенко і Я. Д. Фуфалько, причини появи повторних перекладів художньої прози Ернеста Гемінгвея українською мовою лежать, головним чином, у соціокультурній сфері, а саме: 1) у необхідності створення позитивної міжнародної репутації країни, що дотримується вимог авторського права для здійснення перекладацької та публікаційної діяльності; 2) у необхідності популяризації творчості американського прозаїка серед української молоді; 3) у необхідності для усього українського суспільства, яке травмоване російсько-українською війною, звернутися до досвіду, накопиченому у світовій літературі, зокрема у творчості Е. Гемінгвея [31, с. 284].

Н. В. Романенко вважає, що з позиції порівняльного літературознавства поява оновлених перекладів, зокрема роману «Прощавай, зброє», є початком нового етапу засвоєння творчості Е. Гемінгвея, основною метою якого є популяризація творів серед покоління молодих читачів.

Російсько-українська війна, особливо після початку повномасштабної фази, стала тим суспільно-політичним чинником, який викликав внутрішню потребу української літератури звернутися до теми війни з метою переосмислення цієї проблеми у контексті новітнього воєнного часу. Український літературний процес періоду після 2014 року характеризується не лише появою нових творів на воєнну тематику, але й зверненням до досвіду світової літератури, що, зокрема, проявилось у здійсненні останнього перекладу українською мовою творів Е. Гемінгвея, серед яких «Прощавай, зброє» та «Фієста» в інтерпретації Віктора Морозова. Необхідність повторного сучасного перекладу творів письменника виникла також в наслідок того, що радянські переклади американського прозаїка створювалися в зовсім інших історико-суспільних умовах та мали інші соціокультурні функції. Окрім того, радянські переклади можуть створювати певні перешкоди для засвоєння роману молодим поколінням читачів через імовірну наявність застарілих мовних одиниць, евфемізацію, пом'якшення вульгаризмів, культурно-історичну адаптацію, купюри [25; 27; 28].

Отже, основними викликами відтворення авторського стилю у художньому перекладі є врахування прагматики реципієнта (орієнтація на читача), редакційна політика, суб'єктивне сприйняття тексту перекладачем, бажання перекладача проявити власну творчу майстерність, соціокультурні та політичні чинники вибору автора та твору для новітніх перекладів.

Висновки до розділу 1. У першому розділі ми проаналізували особливості відтворення авторського стилю у художньому перекладі. У центрі уваги дослідження художнього тексту опиняються поняття ідіостиль та ідіолект, тобто індивідуальні особливості використання художником його мовного простору. Сучасне визначення художнього тексту, як правило, також містить вказівку на значущість особистості його творця. Оскільки у перекладі твору важливим є збереження єдності форми і змісту, то адекватне відтворення образу автора і його індивідуального стилю та естетичних концепцій також є одним із завдань якісного літературного перекладу. Перекладачі часто комбінують різні підходи – від буквального перекладу до адаптації, – щоб якомога точніше передати авторський стиль. Важливим є баланс між вірністю оригіналу і природністю перекладу, що дозволяє зберегти автентичність твору та водночас зробити його зрозумілим для нової аудиторії.

РОЗДІЛ 2

СПЕЦИФІКА ВІДТВОРЕННЯ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ Е. ГЕМІНГВЕЯ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ

2.1. Ернест Гемінгвей як представник «втраченого покоління»

Ернеста Гемінгвея з повним правом можна назвати ровесником ХХ сторіччя. І не тільки тому, що він народився на самій межі століття – в 1899 році. І навіть не тому, що все своє життя, яке охоплює більш ніж півстоліття, Гемінгвей жив життям свого сторіччя, був активним учасником багатьох великих подій історичного масштабу – він добровільно брав участь у трьох війнах, дві з яких були світовими. Він виявився справжнім ровесником ХХ століття тому, що з винятковою чесністю великого митця намагався відповісти на найгостріші, найболючіші питання сучасності. В кожному зі своїх творів Ернест Гемінгвей пише лише про те, що пережив сам.

У 2017 році, вийшла в світ монографія Мері Дірборн «Гемінгвей». Авторка добре відома в світі американська письменниця й біографиня. В українському перекладі книга вийшла у видавництві «Наш формат» у 2018 році. Детально вивчаючи епістолярну спадщину, архівні матеріали та щоденники Ернеста Гемінгвея Мері Дірборн вдалося у своїй дослідницькій праці яскраво змалювати непересічну Завдяки такому підходу, ми дізнаємося не тільки про всі переміщення «Татуся» світом, а й про особистість письменника та журналіста, величну постать у всіх крайнощах. Життя Ернеста Гемінгвея було сповнене різних подій та катастроф. Професія журналіста, яка дуже добре відповідала активній вдачі письменника, кидала його в різні куточки світу. Перегони на велосипедах, боксерські поєдинки, бої биків, іспанські фієсти, африканські сафарі, п'ять воєн, на яких довелося побувати художникові, – усе це не тільки давало багатий матеріал для репортажів і літературних творів, а й змусило постійно перебувати на вістрі небезпеки [7].

Як справжня «зірка» літератури, Ернест Гемінгвей зібрав навколо себе цілу плеяду з видатних митців, їхніх супутників і випадкових попутників. Тому кожен етап його життя – це також численні історії про інших людей, видатних і не дуже. В Італії міжвоєнної доби, у Парижі 20-х, в Іспанії часів громадянської війни, на Кубі перед Другою світовою війною збиралося чимало знаменитих діячів культури – письменників, художників, кіномитців, акторів, журналістів і різного роду богеми. Скотт Фіцджеральд, Гертруда Стайн, Джон Дос Пассос, Арчибальд Макліш, Джером Селінджер, Ірвін Шоу, – це лише невеликий перелік американських літературних знаменитостей, які в різний час товаришували з Гемінгвеєм.

Поняття «втрачене покоління» з'явилася у літературу в ХХ столітті. Цей термін запровадила американка Гертруда Стайн. «Усі ви – втрачене покоління», – відмітив власник паризького гаража механікові, який погано відремонтував автомобіль Гертруди Стайн. Вона підхопила ці слова, поширила загалом на молодь, що скуштувала боїв на Марні й під Верденом. Відтак його використовували для характеристики всіх тих, хто був скалічений Першою світовою війною. Вперше у літературі це поняття використав Е. Гемінгвей як епіграф до роману «Фієста» і дав тим самим назву цілому літературному напрямку [51].

Тему моральних пошуків «втраченого покоління» різною мірою зобразили у своїх творах англієць Р. Олдінгтон «Смерть героя» (1929), американці Ф. Скотт Фіцджеральд «По цей бік раю» (1920) та «Прекрасні й приречені» (1922), Е. Гемінгвей «У наш час» (1925), «Фієста» (1926), «Прощавай, зброе», німець Е. М. Ремарк «На західному фронті без змін» (1929), «Повернення» (1931), «Три товариші» (1938).

Письменники самі пережили страхіття війни і реально зобразили їх у своїх прозових творах, які належали до творів про війну. Характерні ознаки романів «втраченого покоління»:

1. Письменники розмірковували не так про саму війну, її причини і перебіг подій, а про те, що війна коїть з людиною.

2. Проза письменників засвідчила, що людина, яка опинилася на фронті, призвичаїлася до війни, як до щоденності. Людина на війні стала її часткою, «гарматним м'ясом». Ті персонажі, які пройшли через війну, зіткнулися з єдиною істиною смерті, втратили «звичні істини». Вони почали болісно реагувати на фальш, лицемірство суспільства, прагнули створити власні аксіоми життя.

3. Чоловіча дружба, загартована війною, залишалася для них тим найкращим, найдосконалішим, справжнім, що могла бути в людському житті у повоєнний час [52].

Таким чином, «втрачене покоління» – досить типове породження історичної епохи першої половини ХХ століття. Йому властива певна амбівалентність, суперечливість світовідчуття, втрата моральних орієнтирів. Поряд з невірою бачимо готовність вірити, поряд із жорстокістю життєвої позиції – вболівання за ближнього.

Світову славу Е. Гемінгвей слова здобув завдяки визначним повоєнним романам «І сходить сонце» та «Прощавай, зброє!», які і після смерті письменника користуються популярністю, про що свідчать новітні переклади автора, які вийшло друком у Видавництві Старого Лева.

Ознаки авторського стилю письменника:

1) Рушієм сюжетної лінії в нього частіше був не розвиток конфлікту, не зіткнення протиріч, а посилення незадоволеності, внутрішнього дискомфорту героя. Звідси – наростання емоційної напруги, гра висловленого і невисловленого. Ідейна, проблемна сторона конфлікту виносилася автором за межі сюжету, про неї можна лише здогадуватись, адже вона не завжди формувалася явно і не стала основною у сюжеті;

2) У більшості творів відсутня чітка композиційна схема. Звичайно читач нічого не знав ні про життя героя, ні про його уподобання та інтереси. Зав'язка виходить ніби за межі сюжету. У багатьох творах такою зав'язкою стала війна, що визначала драму людського життя. Дія розпочалася власне у момент кульмінації – це апогей суму і тривоги. Розв'язка конфлікту також

здебільшого відсутня, оскільки для самого героя вирішення проблем було неможливим;

3) Використання прийому контрасту. Життєві катастрофи, трагічні переживання різко контрастували з побутовими діями, звичайними справами і розмовами людей. На контрастах і були побудовані романи Гемінгвея;

4) Передача роздумів героя не від першої, а від другої особи, що сприяло напруженості внутрішнього монологу, непомітно втягувало в ситуацію і самого читача;

5) Лаконізм;

6) Психологічна майстерність;

7) Чіткість і виразність описів природи чи людської діяльності;

8) Його твори – приклад служіння митця ідеям справедливості і людяності, чесності і мужності;

9) Лексика творів досить проста, розмовна, герої Гемінгвея часто вживали і не зовсім нормативні слова, вони не приховували за респектабельною поведінкою своїх справжніх почуттів;

10) Автор не тяжів до метафор, здебільшого використовував слова не в переносному, а у прямому їх значенні. Порівнянь небагато, і вони прості й конкретні, тобто передавали внутрішній стан героя. Мова відзначалася простотою, виразністю і лаконізмом (так званий «телеграфний стиль»);

11) Метою Гемінгвея було не повне розкриття мотивів поведінки людей. Він намагався дати поштовх до розвитку уяви читача, викликати не просто цікавість до долі героя, а й прилучити до співучасті у вирішенні його життєвих проблем. Автор нічого не підказував, лише подавав скупі факти, надаючи читачеві можливість самому дійти певних висновків;

12) Герої письменника – «герої кодексу честі». Якими б не були теми і сюжети творів, він завжди залишався у колі загальнолюдських морально-етичних категорій: честь, мужність, людська самоповага, велич кохання. Письменник сповідував філософію своєрідного стоїцизму, витримку під ударами долі, стійкості у найнебезпечніших ситуаціях. Це був гемінгвеївський

моральний кодекс, і його персонажі стали «героями кодексу», як їх згодом стали називати літературні критики;

13) Введення у літературу «принципу айсберга», який на одну восьму височів над водою, а сім восьмих його заховані під поверхнею. Прозаїк вважав, що саме так має творити митець: він не повинен говорити все, більша частина змісту має бути закладена у підтексті. Поетика Е. Гемінгвея характеризувала натяками та недомовками. Він змалював тільки факти, але за ними легко вгадувалися складні психологічні процеси, душевні драми героїв. Уникаючи деталізованих описів, авторських пояснень, «саморозкриття» персонажів, він перетворив багато оповідань на короткі драматичні сцени, зменшив додаткові відомості до майже драматургічних ремарок. Слова, байдужі й нейтральні, часто допомагали не виявити, а навпаки, приховати думки і переживання. Коли людині стадо вкрай погано, коли її душила біль і туга, вона говорила про якісь дріб'язкові речі – про їжу, дорогу, погоду, спорт. Внутрішня напруга відчувалася лише в інтонаціях, у розірванім синтаксисі, у багатозначності пауз, у настійливому, ніби автоматичному повторі однієї і тієї самої фрази. Тільки у моменти найвищого емоційного напруження приховане виривалося зовні у якомусь слові чи жесті. Гемінгвей – майстер відбору і продуманої послідовності фактів. Він тяжів до виразності й лаконізму, зосереджуючи увагу на деталях, які несли у собі велике емоційне навантаження. Добре володіючи складним мистецтвом натяків, досягав максимальної виразності художньої деталі. Символічна деталь дала змогу авторові не тільки відобразити певний факт чи явище, а й передати внутрішній пафос оповіді. Реалістична символіка посилювала ліричне звучання творів, надала їм філософської багатозначності [12];

14) Війна і смерть стали предметом дослідження та аналізу;

15) Час, простір, герої – все звужувалося так, щоб увійти в «магічне коло» головного персонажа. Але водночас специфіка реалізму полягала у тому, щоб це вузьке коло не замкнуло в собі читача, щоб герой виявився не тільки як певна людська особистість, але й як продукт своєї епохи [23].

Усі вищеперераховані особливості проявляються у знаковому романі письменника «І сходить сонце» – назва перекладу або «Фієста» у новітньому перекладі В. Морозова. Гемінгвей показав всю трагедію спустошеності, безнадійності буття «втраченого покоління», що пройшло крізь пекло війни [7].

В романі «Прощай, зброе!» (1921) центральною темою стала хиткість та незахищеність людського щастя. Письменник знову звернувся до теми «втраченого покоління», викинутого війною в життя без ідеалів і надії. У цей роман він вклав усю свою ненависть до безглуздої й гуманності війни. Як відомо, писати про війну можна, дивлячись на неї очима історика, генерала або – очима рядового. Гемінгвей зображує війну очима солдата, окремої людини, яка на своїх плечах винесла труднощі воєнних років [8].

Сповідуючи «правду факту», неодмінно треба підкреслити, що літературні персоналії виписані автором так чітко і виразно, що їхня людська екзистенція перебуває у постійному процесі творення. «Викинуті у життя», у коловорот ірраціонального буття, ці люди шукають свою сутність. Герої Гемінгвея – незламні, сильні особистості, які здатні силою своєї психіки не скорятись обставинам, діяти наперекір життєвим ситуаціям, вони кидають виклик долі і не бояться жорстоких наслідків цієї нерівної боротьби. І навіть у стані зневіри та відчаю, розчавлені дійсністю, герої Е. Гемінгвея демонструють надзвичайно високі людські якості, залишаються морально чистими.

Твори письменника – це школа майстерності художньої літератури. Він розробив власний стиль психологічного письма, залишив неймовірні зразки оригінальної сюжетної лінії прозаїчних творів. Ім'я Е. Гемінгвея асоціюють з глибоким розумінням підтексту та його змістовно-концептуальної інформації. Письменник використовував не лише слова, а й паузи, натяки та мовчання героїв щоб донести до читача бажаний зміст. Завдяки унікальному таланту Е. Гемінгвея та гуманістичному напрямку в його творах та своєрідності художнього стилю, у письменника склалася репутація найвидатнішого американською прозаїка ХХ століття.

У модерністській культурі ХХ сторіччя візуальність переважає над описом. Жанр мемуарів, біографій, спогадів, щоденників стає панівним в літературі і рішуче витісняє жанр великих романів і повістей. Нова література у відповідності з даною програмою повинна була стати поза сюжетним монтажем окремих «фактів», «фотографічних відбитків». Література перетворюється на велику мозаїку з багатьох фактів, які тільки, якщо їх скласти разом, становлять справжнє обличчя дійсності. Такий літературний напрямок базувався на формалізмі, документалізмі прози та прийомах кіномистецтва.

Безперечно, що досвід журналіста розвинув у Е. Гемінгвея спостережливість, він навчився писати ясно і лаконічно. Принципи репортерської роботи молодого Е. Гемінгвея, що і стали основами майбутньої «теорії айсберга» у творах письменника. Досить навести тут деякі з основних заповідей, складених для репортерів газети «Стар», в якій працював Ернест Гемінгвей, щоб зрозуміти, що вони значною мірою збігаються з його розумінням творчості: «Пиши короткими реченнями, – сказано у першій із заповідей газетяра. Перший абзац має бути коротким. Мова – сильною. Стверджуй – а не заперечуй. Уникай прикметників, особливо гучних типу «надзвичайний», «чудовий», «грандіозний», «величний» [23, с. 20].

Унікальний метод «айсбергу» Гемінгвея дає нам можливість глибше пізнати підтекст його творів, тим самим занурившись у неомовлене, непобачене, непочуте. Проза американського митця схожа на сценарій – вона лаконічна, стримана та чітка, але, не дивлячись на це, знайшла відгук у серцях своїх читачів.

2.2. Переклад стилістичних особливостей творів Е. Гемінгвея

Українські переклади творів Е. Гемінгвея неодноразово ставали об'єктом вивчення українських філологів. До системних досліджень, що розглядають інтерпретацію українською мовою усієї творчості прозаїка, належить монографія Т. Некряч та Р. Довганчиної «Айсберг в океані перекладу:

відтворення ідіостилю Ернеста Гемінгвея в перекладах українською і російською мовами» (2014) [23], яке виконано в межах перекладознавства і стилістики та фокусується на українських перекладах радянської періоду. Довганчина Р. Г. здійснила окреме вивчення явища підтексту як перекладознавчої проблеми у 2006 р. [8].

Аналіз культурно-літературного та суспільно-історичного контексту, в якому здійснювалися переклади, знаходимо у дослідженнях І. Коханської [20]. До сучасних досліджень особливостей рецепції та перекладу творів Е. Гемінгвея належать публікації Н. В. Романенко [25; 26; 25; 28; 29], передмова С. Жадана до новітнього видання «Фієсти» [12], дослідження Я. Д. Фуфалько перекладацького аспекту сучасного етапу рецепції творчості Е. Гемінгвея в Україні [31] і дискусія в онлайн-розмові перекладачів Ернеста Гемінгвея [10].

Стиль кожного автора, його спосіб виражати свої думки є неповторним як в літературному, так і в мовному плані. Тобто, бачення світу у кожного автора суто індивідуальне і може залежати від багатьох факторів. З цього приводу М. Зубрицька зазначає: «Як ми дивимося на світ і що ми бачимо навколо себе, залежить від ока як зорового органу і від внутрішнього ока, що просвітлює простір нашої думки. Витончене бачення світу наділяє письменника своєрідною «візуальною технікою письмового ландшафту тексту» [14, с. 38].

Творчі пошуки Гемінгвея були невід’ємні від розробленого ним етичного кодексу письменника, що характеризується щирістю, відданістю своєму покликанню та надзвичайною вимогливістю. Проте вимогливим він був не лише до себе як до «митця у царині художнього слова», а й до своїх героїв, аби краще висвітлити їх внутрішній світ. Е. Гемінгвей часто проводить своїх героїв крізь небезпеку, збагачує їх життєвий досвід гнітючими подіями світового характеру, що унеможлиблює ведення безтурботного, розміреного життя. Детермінувати життєві та громадські пріоритети головного героя, виявити його домінантні характеристики допомагають автобіографічні паралелі, адже Е. Гемінгвей у своїй творчості сповідує «культ власного досвіду» [12, с. 10].

До того ж, нові тенденції в літературі ХХ століття тільки підсилювали бажання письменника змалювати світ зримо і об'єктивно, щоб він мов наяву з'явився перед читачем. «Мозаїчність, фрагментарність, композиційна деструкція, монтажність сюжету, екранність уяви, які запанували в літературі ХХ століття, стали свідченням докорінних змін не лише в літературному процесі, а й передусім у виборі читача як елемента авторської стратегії та урізноманітнення текстуальних технологій», – наголошує Марія Зубрицька [14, с. 31]. Для цього Е. Гемінгвей годинами просиджує над своїми оповіданнями, ретельно відбирає лексику, неодноразово переписує різні варіанти і залишає тільки те, що чітко вимальовує перед читачем його неповторну картину світу. Інтерпретація такої літератури вимагає «не випадкового пересічного реципієнта, а вибраного читача-співучасника, читача-супутника з такою самою активністю інтелекту та уяви, як в автора» [36, с. 31]. Таким чином, перекладач має бути «зразковим читачем» – «*lettore modello*» (термін У. Еко), відчувати неповторний ідіостиль автора [41, с. 14].

В багатьох дослідженнях підкреслюється особливе *кінематографічне* сприйняття дійсності Е. Гемінгвеєм, що обумовлено як особливостями авторського світосприйняття, його багатим професійним досвідом у журналістиці, так і поетикою модерністської літератури ХХ сторіччя.

Кінематографічність прози як одна із характерних рис ідіостилу Ернеста Гемінгвея пов'язана із особливим сенсорним характером сприйняття дійсності автором навколишнього світу, а також із бажанням керувати рецепцією читача та оживити зображені події.

Проза Гемінгвея традиційно вважається кінематографічною завдяки таким її властивостям, як точність, документалізм, достовірність. Кінематографічність художнього тексту Е. Гемінгвея будується на скрупульозному відборі слів, які здатні зобразити конкретні і однозначні аудіовізуальні образи. Отже, в процесі перекладу його творів необхідно найретельнішим чином опрацювати ту частину мовного спектру письменника, що створює кінематографічність прози.

Аналіз його повісті дає нам можливість стверджувати, що при створенні «кінематографічного ефекту» в художньому творі особливе значення мають такі лексичні групи з мовного спектру Е. Гемінгвея:

1) конкретно-предметна лексика;

Е. Гемінгвей формувався як письменник у часи рішучої переоцінки цінностей, що вплинуло, поміж іншим, і на естетичні уявлення людей і на ставлення до мови: «Все, що під час війни стикалося з політикою і церквою, пресою і державою, які високі поняття і почуття були вульгаризовані і спотворені; абстрактні слова для їх позначення (особливо такі як жертва, подвиг, святиня) здавалися фальшивими і непристойними. Справжнє значення і гідність зберегли лише конкретні слова, і молодий Е. Гемінгвей прагнув саме такими словами зображувати конкретні речі та дії» [12, с. 2].

У повісті Е. Гемінгвея «The Old Man and the Sea» («Старий і море» – пер. В. Митрофанова), можна простежити конкретний характер гемінгвеєвого означення, бажання відтворити саму суть предмету, що призводить до домінування іменника у функції означення в його оповіданнях.

Один із прикладів використання іменника у функції означення: *shark factory* [64, с. 2] – *рибозавод* [59, с. 2]. В даному прикладі Митрофанов зберіг іменник в якості означення, проте відбулась граматична трансформація. Однак це досить влучне відтворення авторського стилю.

Наступний приклад демонструє граматичну трансформацію слів *blood* і *smell*. Як вже було сказано, однією особливістю індивідуального стилю автора є повторюване вживання іменників у функції означення. У перекладі цей прийом втрачається, проте авторський стиль збережено завдяки вживанню слова «*тхнуло*», яке підкреслює, що запах крові був дуже різкий і сильний:

sweet blood smell [59, с. 3] – *солодкувато тхнуло кров'ю* [64, с. 3].

Особливий конкретний характер авторського означення, бажання відтворити саму суть предмету призводить до домінування іменника у функції означення в його оповіданнях: «*the long cross-cut saw*», «*two big cant-hooks*», «*the big log booms*», «*rowboat*», «*iron spike with a ring*», «*waterlog*», «*cordwood*

and chunks», «four big beech logs», «it's drift-woods», «the mark of the scaler's hammer», «shotgun», «the screen door», «hemlock woods» [64].

Усі ці іменники та їхні означення створюють матеріальний, предметний, об'єктивний світ художника, і як такі не створюють специфічних труднощів при перекладі будь-якою мовою.

2) лексико-семантичні одиниці образності;

Е. Гемінгвей вважав, що художникові потрібно не формулювати, не описувати, а зображувати, тобто активізувати зорове сприйняття і уяву читача. Ще з самого початку своєї журналістської роботи, Е. Гемінгвей мусив звернути особливу увагу на можливості і небезпеки, які крилися у «вільному» вживанні прикметників. Наприклад, про те, як людина тяжко засмучена, оскільки усі рани тяжкі можна писати тільки, що рана була тяжкою чи небезпечною [11, с. 68]. Тому саме через означення і порівняння, хоча і досить «скупі», проявляється авторське ставлення до світу. Візуальність прикметників є необхідною рисою в авторському стилі Е. Гемінгвея:

Peduzzi leaned over and dug his flat, hard thumb and forefinger in and tangled the moistened leaders [64, с. 35].

Педуцці нахилився й, запустивши туди свої плескаті зашкарублі пальці, сплутав зволожені повідки [59, с. 36].

Прикметники, які описують руки чоловіка, свідчать, що це людина важко працювала все життя. Переклади вдало змальовують напрацьованість його рук з допомогою ретельно підібраних відповідників. Український переклад надає перевагу узагальненню назв пальців руки.

They were strange shoulders, still powerful although very old, and the neck was still strong too and the creases did not show so much when the old man was asleep and his head fallen forward [64, с. 5].

То були дивовижні плечі – і досі ще могутні, хоч які й старі, – і шия теж іще міцна, і тепер, коли старий спав, схиливши, голову на груди, зморшки на потилиці вирізнялися не так чітко [59, с. 5].

Ми бачимо, що прикметники в наведеному реченні не мають яскравого емоційного забарвлення: «*strange, powerful, strong*». У перекладі вдало підібрані українські еквіваленти, зберігаючи авторський стиль автора. Для підсилення емоційного впливу Е. Гемінгвей вибирає один із найтиповіших підсилювачі прикметника – прислівник «*very*». Проте в перекладі В. Митрофанов переклав «*хоч які й старі*», що з одного боку підсилює іменник, а з іншого не має яскравого забарвлення.

3) сенсорна лексика;

Сприйняття зовнішнього світу через матеріальне вираження, на дотик, цільність, густоту, смак, запах, – одна з найголовніших рис образності художньої прози Е. Гемінгвея і безпосередньо пов'язана зі світосприйняттям самого письменника.

«*Nick heard the oarlocks of the other boat quite a way ahead of them in the mist. The Indians rowed with quick choppy strokes*» [63, с. 37].

«*Нік чув десь попереду, в тумані, рипіння кочетів другого човна. Індіанці веслували короткими, уривчастими рухами*» [59, с. 43].

Дієслово *hear* – *чути* змушує читача прислухатися разом з героєм до всіх звуків, які описує автор. Картини відчуття відрізняються при читанні оригіналу і перекладу. Фразу *quick, choppy strokes* важко передати в українській мові через прикметник *choppy*, який в основному вживається для опису води на морі. В поєднанні з іменником *stroke*, прикметник набуває асоціації ударів сокири, тому що одне із значень дієслова *chop*, від якого походить прикметник *рубати* (сокирою, ножем) [66]. У перекладі не відтворюється те, що Нік чув саме ці удари по воді, а не просто різкі рухи індіанців.

Just then the woman cried out [63, с. 38].

I same в цю мить жінка закричала знову [59, с. 44].

Гемінгвей, за допомогою синонімічного ряду, який передає несамовиті крики жінки, змушує читача почути її крик і хвилюватися разом з Ніком: *range of the noise, screamed, cried out* – всі ці слова доносять до нас силу нестерпного

для Ніку звуку. Герундій в оригіналі набуває у цьому контексті значення такої тривалості, тяжкості крику, що Ніку він здається нескінченним.

Oh, Daddy, can't you give something to make her stop screaming? asked Nick [63, с. 39].

Ой тату, а не можна дати їй чогось, щоб вона не кричала? – спитав Нік [59, с. 44].

Дієслово *кричати* не таке експресивне, як *screaming (to cry or say something loudly and usually on a high note, especially because of strong emotions such as fear, excitement or anger)* і *cry out (to shout or make a loud noise because you are frightened, hurt, etc.)* [73]. Єдине, за допомогою чого перекладач частково компенсує цей недолік, – це додавання прислівника *знову*, що підкреслює нервову напруженість Ніка.

4) лексичні засоби вираження дії;

Прагнення Е. Гемінгвея передати читачеві неопосередковане бачення світу робить його художній світ дуже конкретним і багатовимірним. Він пише по те, що відчуває, закріплюючи і фіксує факти, речі і явища, що викликають пережиті відчуття. Перефразовуючи слова самого Е. Гемінгвея, він прагнув писати так, щоб суть явищ, послідовність фактів і вчинків, які викликають певні почуття, залишалися для читача дієвими і через рік, і через десять років, а якщо пощастить – то й назавжди [51].

Зокрема, у цьому мовному спектрі Е. Гемінгвея домінують дієслова, які не переповідають, а показують і зображають дію і рухають сюжет.

В оповіданні «*The End of Something*» («*Кінець чогось*» – переклад В. Митрофанова), коли автор розповідає, як закінчувалось існування заводу, він вживав дієслова, які утворюють в уяві читача майже кінематографічний образ:

«... *all its machinery was hoisted*» [63, с. 316] – «... *все обладнання підняли коробами*» [62, с. 51]. Дієслово *to hoist* означає піднімати щось, застосовуючи мотузки, в ньому виразно простежується вертикальний рух нагору. Тому в українському перекладі, відтворюється зорова картина.

Непростим для перекладу виявляється дієслово, яке застосовується при описі дій Ніка і Марджорі: *to troll*, яке вжито в значенні «*to try to catch fish by pulling a baited line through the water behind a boat*» [73], тобто ловити рибу на блешню. Дієслово вжито аж у двох реченнях поспіль і сприяє чіткій візуалізації ситуації:

They were trolling along the edge of the channel-bank where the bottom dropped off suddenly from sandy shallows to twelve feet of dark water. They were rolling on their way to the point to set night lines for rainbow trout [63, с. 317].

Спустивши за корму жилки з гачками, Нік і Марджорі пливли самим краєм колишнього фарватеру, де дно з піщаної обмілини раптово уривається в дванадцяти фунтову темну глибочінь. Вони пливли до мису, щоб проти ночі поставити снасті на райдужну форель [62, с. 51-52].

Зіставивши початки речень оригіналу і українського перекладу, можна побачити, як описовий переклад, за допомогою якого відтворено дієслово *to roll*, розтягує речення дієприслівниковим зворотом в перекладі. У другому випадку перекладач випускає значення цього дієслова, тому що ми вже знаємо те, як Нік і Марджорі плывуть у човні, а це вилучення допомагає зберегти лаконічність оригіналу.

Вирізняється також дієслово «*to cut*», що зображує різкість руху човна:

Nick cut across the bay [63, с. 317]. – «*Тоді Нік повернув човна поперек затоки*» [62, с. 54]. Оригінал відразу викликає в уяві раптовість руху, тоді як в перекладах зображується динамічність.

5) вербалізовані жести;

Одним із засобів створення візуальності тексту є вербалізація жестів, що нерідко мають різні семантичні відтінки та відмінні інтерпретації в різних мовах. В широких культурних контекстах жести досить часто мають закріплені конотації, які можуть суттєво відрізнятися і навіть призводити до непорозумінь. І. Серякова у статті «Nonverbal Semiotics of Discursive Practices» [49] розподіляє інтерпретації жестів на рівні культур наступним чином:

1) повна інтерпретація жесту, тобто тотожність жесту в обох культурах;

2) часткова інтерпретація, коли жести відрізняються глибиною конотацій;

3) хибна інтерпретація, у випадку протилежних конотацій, чи відсутності конкретних жестів в одній з культур.

Оповідання «*The Tree-Day Blow*» («Триденна буря» – пер. В. Митрофанова) можна трактувати як своєрідне продовження оповідання «*The End of Something*» («Кінець чогось» – пер. В. Митрофанова). Дієслова не насичують це оповідання, зображують різні сторони поведінки людей – їхні жести чи пози, те, як люди стоять чи сидять, як розміщуються відносно один одного, як обмінюються поглядами, – усе, що відіграє вирішальну роль у спілкуванні, а в творі допомагає побачити, що відбувається. Більшість з них відтворюють поведінку Ніка:

He pulled the socks on and slumped back in the chair, putting his feet up on the screen in front of the fire [63, с. 322].

Він натягнув шкарпетки, відхилився в кріслі і поклав ноги на щиток перед каміном [61, Т. 1, с. 56].

Дієслова *to pull on* і *to put up* не викликають труднощів при перекладі, на відміну від дієслова *to slump back – fall heavily and limply*. У перекладі В. Митрофанова вдало відтворено відчуття знесилення людини через втому, чи зомління.

Nick swung his feet over to the side of the fireplace [63, с. 322].

Нік перекинув ноги вбік, на виступ каміна [61, Т. 1, с. 56].

Англійське дієслово *to swing* має такі відповідники в англо-українському словнику: *розмахувати, підвішувати, гойдатися* [66]. Вживання цього дієслова перед дієсловом *перекинути* ніби поєднує ці всі значення в одне ціле, втім не відображає жест точно. Так само передається в обох перекладах В. Митрофанова і відтінок жесту англійського фразового дієслова *hold out*:

Nick hold out his glass [63, с. 325].

Нік підставив свою склянку [61, Т. 1, с. 59].

Жест *простягати руки* вказує, що вони перебувають на відстані на всю довжину руки. В перекладі зовсім інше розташування персонажів у просторі: *підставити* не означає *вийняти руку*. Цікавим є використання дієслова *to dip* і споріднених йому слів у двох реченнях, що утворює повтор похідних одного й того самого слова:

He dipped some more water on to them from the pail by the table [63, с. 326].

Тоді залив їх водою з відра, що стояло біля столу [61, Т. 1, с. 60].

He filled the pitcher with the dipper, dipping cold spring water from the pail [63, с. 327].

... узявши ківшика, наповнив глечик холодною джерельною водою з відра [61, Т.1, с. 65].

У відтворенні першого речення перекладач вдається до узагальнюючого перекладу. Порівняймо тлумачення англійського дієслова з перекладами *to put something into a liquid for a short time* [71]. Найближчим може стати переклад *черпати, зачерпнути* [66]. Але це речення містить ще й гру звуків у споріднених словах, виражених іменником *a dipper* і неособовою формою дієслова Participle I *dipping*. У перекладі це не відтворюється.

6) інтенсифікатори;

Інтенсифікатори в оригінальному тексті найчастіше виражаються прислівниками. Як правило, такі прислівники вважаються десемантизованими, втім в контексті оповідань та всієї творчості Е. Гемінгвея такі інтенсифікатори відновлюють первинну семантику, а також можуть набувати іронічних конотацій. Вони викликають певні труднощі перекладу, тільки якщо словниковий відповідник не відтворює контекстуального значення інтенсифікатора. Тоді перекладачеві доводиться вдаватися до контекстуальних відповідників, які відтворюють усі приховані смисли оригіналу.

Варто зазначити, що основне завдання перекладача при відтворенні таких слів-інтенсифікаторів українською мовою полягає в тому, щоб передати такий самий ступінь інтенсифікації значення та зберегти стилістичне забарвлення твору.

У перекладі прислівника *damn (damned)* в українському варіанті використовують стилістичну заміну фразою *хай їм чорт*.

Damn my fish, the boy said and he started to cry again [64, с. 47].

Хай їм чорт, – мовив хлопець і знов заплакав [60, с. 44].

У прямій мові автор вживає «*Damn*» для підсилення того, що він говорить. В українській мові таку функцію виконує вираз «*Хай їм чорт*». У перекладі підсилення відтворено, проте В. Митрофанов вдається до граматичної трансформації, транспозиції однини множиною.

Ще одним емоційним інтенсифікатором є слово *hell*. Це слово не дуже характерне авторському стилю Е. Гемінгвея, проте у повісті «Старий і море» один раз зустрічається:

“The hell with luck,” the boy said. “I’ll bring the luck with me” [64, с. 48].

«К бісу той талан, – сказав хлопець. – Зі мною тобі таланитиме» [60, с. 45]. Тут ми бачимо, що підсилювальний ефект, до якого вдається автор за допомогою *hell* повністю відтворено виразом в українській мові *к бісу*.

Як виявилось, переклад деяких інтенсифікаторів не становить значних труднощів, а деякі в силу загальноприйнятих норм мови перекладу вимагають додаткових зусиль від перекладача. Однак перекладачеві при цьому слід звертати увагу на те, щоб в перекладах зберігався ступінь інтенсифікації та емоційно-стилістичне забарвлення оригіналу [23, с. 120].

7) звуконаслідувальна лексика;

У творах Е. Гемінгвея звуконаслідування викликають різні типи асоціацій відчуттів, а тому відповідно виконують різні функції: смислову (лейтмотивну) та звуконаслідувальну. Зрозуміло, що адекватне відтворення такої лексики у перекладі становить специфічні труднощі для перекладача.

У деяких дослідженнях звукова організація мовлення розуміється як автономна в естетичному значенні система, що створює певним підбором звуків той чи інший звукообраз, у який входять дані звуки. Втім, звуковий аспект мовлення набуває вражаючого виразного звучання лише в нерозривному зв'язку з іншими її гранями, в художній єдності з ними. У

дослідженні Т. Є. Некряч та Р. Г. Довганчиної використовується термін ономатопея, який семантично включає як звукозаписування, так і звуконаслідування: звукозаписування – це відповідність звукового складу фрази зображувальному, тобто першій, чи денотативній, частині повідомлення, тоді як інструментовка пов'язана з його конотативною частиною; звуконаслідування визначається як вид звукозаписування: це використання слів, фонетичний склад яких нагадує в цих словах предмети і явища – звуки природи, крики тварин, рухи, що супроводжуються тим або іншим шумом, мовлення і різноманітні звуки, якими люди виражають свій настрій, волю і т.д. [23, с. 180]. Отже, ономатопея (грецьк. *onomatopoeia*) – це імітація засобами мови різних невербальних звукових явищ.

Однією з особливостей лексичного спектра Е. Гемінгвея є широке використання звуконаслідувальної лексики, яка допомагає точно і об'ємно відтворити не тільки звуки, а й емоції та відчуття, уточнити образ створення дії і манеру поведінки. Очевидно, що використання звуконаслідувальної лексики автором обумовлено і його творчим методом. Функція економії мовних засобів є визначальною для ідіостилю Е. Гемінгвея, а використання ономатопів допомагає в певних наративних ситуаціях уникнути повторення та багатослів'я. Зрозуміло, що попри домінування цієї функції в ідіостилі автора, звуконаслідувальна лексика водночас виконує й інші функції в художньому творі, які повинні адекватно відтворюватися в перекладі.

В оповіданні «The Battler» звуконаслідувальна лексика відтворюється різноманітними способами в українському перекладі згідно з усталеним вживанням відповідних ономатопів у цільовій мові:

«*Then wham and he lit on his hands and knees beside the track*» [63, с. 332].

«*А тоді – торох! – і він летить руками і колінами на узбіччя колії*» [61, Т. 1, с. 65].

Переклад здійснений шляхом підбору аналогів в цільовій мові: *wham* (*interjection*) – *used to suggest the sound of a sudden hit* [71]. Однак, в англійській мові вигук *wham* являє собою комплексний знак, який поєднує звук удару і звук

падіння, а в перекладі звук змінений. В. Митрофанов застосував функціональний відповідник, який означав шум падіння.

As he looked down the Nero, who had followed behind him as he moved away from the fire, set himself and tapped him across the base of the skull [63, с. 338].

Коли він опустив очі, Багз, який ішов позад нього ще від багаття, примірівся і стукнув його по потилиці [61, Т. 1, с. 70].

На нашу думку, таке перекладацьке рішення дуже вдале. Подібна стратегія спостерігається ще в декількох випадках відображення звуконаслідувальної лексики: «*He took too many beatings, for one thing, the Negro sipped the coffe*» [63, с. 339].

«По-перше, його надто багато били. – Негр сьорбнув кави» [61, Т. 1, с. 71]. В перекладі збережено навіть звук цієї дії: *sipped* – *сьорбнув*.

Підбираючи аналог звуконаслідувального слова в мові перекладу важливо зберігати саме той відтінок, який хотів підкреслити автор:

As the skillet grew hot the grease sputtered and Bugs, crouching on long nigger legs over the fire, turned the ham and broke eggs into the skillet, tipping it from side to side to baste the eggs with the hot fat [63, с. 336].

Коли сковорідка розпеклась і сало зашкварчало, Багз, нахилившись над багаттям на своїх довгих, як у всіх негрів, ногах, перевернув шинку й почав розбивати в сковорідку яйця, похитуючи її з боку в бік, щоб залити яйця розтопленим салом [61, Т. 1, с. 69].

Український переклад *зашкварчало* повністю відповідає значенню дієслова *to sputter* – *to make several quick explosive sounds* [71], а також відтворює звукову природу цього слова. Наявність в українській мові точнішого відповідника асоціюється із *салом* (*шкварки*), тобто відтворюється як звукова, так і візуальна сторона.

8) іншомовні вкраплення.

Е. Гемінгвей майже всі свої твори писав за межами Америки, а його герої подорожували разом із ним як Європою, так узгір'ями Африки, берегами Куби, тощо. Тематика творів теж є космополітичною, близькою всім

національностям, адже це період двох світових війн. Масштабність художніх символічних образів досягається шляхом частого вкраплення іноземних реалій, іноземного ідіолекту, що підказують читачам місце дії, це може бути Іспанія чи Італія, Франція чи Німеччина. Зрозуміло, що картина світу воєнного періоду теж суттєво відрізнялася в американській та європейській рецепції, що є незаперечним фактором асиметрії у перекладі. Перекладач стикається не тільки з певною американською картиною світу, а з «космополітичністю» авторської картини світу Е. Гемінґвея. У зв'язку з тим, що дія більшості творів автора відбувається за межами його батьківщини, значна кількість його персонажів – іноземці. Іншомовний діалог, як зазначає В. Кухаренко, передається автором за допомогою цілої системи лексичних і синтаксичних засобів: введенням архаїчних слів і форм, завершеністю і вишуканістю конструкцій, кальками висловів кліше тощо [46, с. 31]. Іншомовні слова вживаються одноразово із дублюванням англійською мовою, або їхнє значення стає зрозумілим у вузькому контексті.

“Que Va,” the boy said. “There are many good fishermen and some great ones. But there is only you” [64, с. 8].

«Que va, – мовив хлопець. – Добрих рибалок багато, а є й знамениті. Але таких, як ти, більше немає» [60, с. 8].

“Agua mala,” the man said. “You whore” [64, с. 8].

«Aqua mala, – сказав старий. – Ач стерво» [60, с. 8].

Іншомовні слова вживаються одноразово із збереженням англійською мовою, або їхнє значення стає зрозумілим із контексту. І в першому, в другому прикладі, В. Митрофанов залишив іншомовне вкраплення без зміни, проте дав пояснення у виносці.

Наступні приклади взяті з оповідання *«Cat in the Rain»* (*«Кішка на дощі»* – пер. В. Митрофанова): *«Il piove,» the wife said... «Si, si, Signora, brutto tempo. It is very bead weather» // «Ha perduto qualche cosa, Signora?» «There was a cat,» said an American girl. «A cat?» «Si, il gatto»* [63, с. 358].

В українській перекладацькій традиції іноземні запозичення в основному зберігаються в тексті, а потім у виносках подається їх переклад із значенням мови запозичення: «*дощить (*итал.*)» [60, Т. 1, с. 89].

Втім у випадках, коли іншомовне запозичення дається автором як добре відоме англомовному читачеві, перекладачі зазвичай застосовують різноманітні відповідники в оповіданні, як от в оповіданні «*Out of Season*»: «*at the cantina*» [63, с. 361] – «у пивниці» [61, Т. 1, с. 92]. Переклад В. Митрофанова тут втрачає маркер, що вказує на місце події – Італію, оскільки застосовується прийом культурної адаптації іноземної реалії, що призводить до стилістичного нівелювання авторського прийому.

Іншомовні вкраплення вимагають обізнаності перекладача з іншими мовами і культурами. Такі слова підкреслюють індивідуальні мовні характеристики персонажів, що можуть певним чином характеризувати героя. У більшості випадків, іншомовні вкраплення зберігаються у тексті незмінними із подальшим перекладам у виносках.

2.3. Відтворення синтаксичної структури та імплікації оригіналу у перекладі повісті-притчі «Старий і море»

Художній твір представляє собою єдине смислове ціле, єдність форми та змісту, тому розуміння окремих речень більшою чи меншою мірою залежить від змісту всього твору та від того місця, яке вони займають у творі. Одним із основних завдань перекладача є створення тексту, який відповідав би вимогам когезії та когерентності та виконував би основні функції перекладу: передачу інформації, яка міститься в оригіналі, збереження емоційних та естетичних, тобто стилістичних особливостей оригіналу, а також максимально точно відтворення структурної будови твору. Дотримання усіх вищезгаданих вимог означає, що перекладач намагається точно відтворити авторський задум, а не реалізувати власне суб'єктивне сприйняття загального та контекстуального змісту.

«Старий і море» – одна з найвідоміших книг Ернеста Гемінгвея, яка ось уже понад півстоліття захоплює і вражає мільйони читачів. Уперше за часів незалежності України цей знаковий твір американської та світової літератури вийшов друком українською мовою у перекладі Володимира Митрофанова у Видавництві Старого Лева у 2017. Нова редакція класичного українського перекладу В. Митрофанова використовує нові вимоги правопису і доповнена глибокими та самобутніми ілюстраціями Слави Шульц. Епізод із життя простого кубинського рибалки став світовим шедевром, притчею про натхнення, силу і незламність людського духу та життєву боротьбу. І щоразу він резонує в душі новими сенсами, смислами та символами.

«Старий і море» – літературно-філософська притча із глибоким підтекстом, саме тому її зміст та структурне оформлення є важливими для сприйняття її контексту. Мовний зміст твору складає перший шар його «глибинної» змістової структури, тобто його контексту. Цей шар відіграє роль основи такої структури, оскільки глобальний зміст тексту береться з нього і через нього. Мовний зміст художнього твору зазвичай включає у собі важливу частину інформації, самостійно виконує певні комунікативні функції, впливає на сприйняття контексту читачами. Мовний зміст художнього твору передає додаткове значення, яке імпліцитно пов'язане з ним і яке виводиться з нього читачами. Таким чином, еквівалентне відтворення імплікації та синтаксичної структури оригіналу зберігає деякою мірою і його контекст.

Уже з першого речення оповідання «Старий і море» видно, що стиль письма – характерний «гемінгвеївський»: з одного боку, оповідання написане лаконічними реченнями, а з іншого – кожне речення є невід'ємною частиною глибокого контексту.

He was an old man who fished alone in a skiff in the Gulf stream and he had gone eighty-four days now without taking a fish [64, с. 9].

То був старий рибалка, що помишляв на Гольфстрімі сам-один у своєму човні. Ось уже вісімдесят чотири дні він виходив у море й не піймав жодної рибини [59, с. 11].

Порівняння структури поданих речень показує, що в оригіналі вживається складносурядне речення, частини якого з'єднані сполучником *and* (*i*) та розширені підрядним реченням та конструкцією з герундієм. Щодо українського перекладу, то тут складносурядне речення оригіналу розбите на два (складнопідрядне і просте). Особливою відмінністю оригіналу та перекладів є те, що український переклад – достатньо емоційно забарвлений на відміну від речення оригіналу, у якому викладено лише фактичну інформацію.

Не лише перше речення, але й увесь твір написаний простими та складносурядними реченнями із сполучником «*and*» («*i*»). Використання саме цього сполучника є однією із особливостей «гемінвеєвського» стилю:

He was rowing steadily and it was no effort for him since he kept well within his speed and the surface of the ocean was flat except for the occasional swirls of the current [64, с. 31].

Він веслував розмірено, без особливих зусиль, бо добре вмів держати сталу швидкість, та й поверхня океану була гладенька, коли не вважати поодиноких заворотів на течії [59, с. 21].

Як бачимо, переклад не зберігає структуру складносурядного речення оригіналу із характерними для авторського стилю письма сполучниками *and* (*i*), що веде до часткового недотримання авторського стилю у перекладах.

Ще однією із особливостей стилю автора є зорове сприйняття навколишнього світу: він описує море (та й природу в цілому), використовуючи різні художні засоби:

The clouds over the land now rose like mountains and the coast was only a long green line with the gray blue hills behind it. The water was a dark blue now, so dark that it was almost purple [59, с. 36].

Хмари над землею купчилися, наче гори, і між ними й морем видніла тепер лише довга зелена смуга берега та низка сіро-голубих горбів у даліні. Море стало темно-синє, майже фіолетове [64, с. 24].

Наведений переклад характеризується значною наближеністю до тексту оригіналу, у ньому використані ті ж самі стилістичні тропи (порівняння *like the mountains* – *наче гори*, епітет *gray blue hills* – *сіро-голубі горби*).

Досить експресивною та стилістично забарвленою є мова самого старого Сантьяго:

«Come on,» the old man said aloud. «Make another turn. Just smell them. Aren't they lovely? Eat them good now and then there is the tuna. Hard and cold and lovely. Don't be shy, fish. Eat them» [64, с. 43].

«Ну ж бо, – голосно мовив старий. – Підпливай знов. Принюхайся до них як слід. Хіба не смачно пахнуть? А тепер їж на здоров'я, а тоді й до тунця візьмешся. Він такий тугий, холоденький, не бійся, рибо, їж» [59, с. 27].

Як бачимо, переклад передає експресивність та стилістику оригіналу – здійснено підбір відповідних стилістично маркованих слів, використано відповідні до оригіналу односкладні речення, хоча, знову ж таки, не передано характерне повторюване використання сполучника *and* (*i*).

Показовим з лінгвістичної точки зору є переклад псевдо-молитви у виконанні старого:

Hail Mary full of Grace the Lord is with thee. Blessed are thou among women and blessed is the fruit of the womb, Jesus. Holy Mary, Mother of God, pray for us sinners now and the hour of our death. Amen... Blessed Virgin, pray for the death of this fish... [64, с. 66].

Слався Богородице, Свята Маріє, Господь з тобою. Благословенна ти серед жінок і благословен плід лона твого, святий Христос. Свята Маріє, Матір Божя, молися за нас грішних нині і в нашу смертну годину. Амінь... Свята діво, помолися й за те, щоб ця рибина сконала [59, с. 39].

Вживання староанглійської церковної мови є основною особливістю наведеного уривку оригіналу. В українському перекладі імена святих присутні, проте мова тут не церковна, що призвело до розходження із оригіналом. Перекладач використав відтворення староанглійської українською, зберігаючи

при цьому структуру речень. Таким чином, в українському перекладі збережений лише зміст.

У повісті-притчі «Старий і море» майже відсутні діалоги за виключенням перших та останніх сторінок твору, тобто розмови Сантьяго до своєї епічної риболовлі та після неї. Е. Гемінгвей вводить діалоги в основному для окреслення стосунків між Сантьяго та Маноліном. Розмова хлопця і старого після повернення останнього характеризується особливою лаконічністю:

He didn't beat you. Not the fish.

No. Truly. It was afterwards.

Pedrico is looking after the skiff and the gear. What do you want done with the head?

Let Pedrico chop it up to use in fish traps.

And the spear?

You keep it if you want it. [64, с. 125].

У перекладі В. Митрофанова:

- *Не вона ж тебе здолала. Не рибина.*

- *Ні. Твоя правда. То було потім.*

- *За човном і снастю наглядає Педріко. Що ти думаєш робити з головою?*

- *Нехай Педріко розрубас її на принаду в сіті.*

- *А меч куди?*

- *Візьми собі, коли хочеш [59, с. 69].*

Лаконічність фраз у перекладі зберігається, так само, як і використання простих та односкладних речень, а це лежить в основі ситуативного контексту (старий повернувся із моря повністю знесилений, а хлопець знаходиться під враженнями від побаченого). Проаналізований фрагмент діалогу оригіналу містить у собі прихований контекст, який полягає у тому, що незважаючи на невдачу у морі, Сантьяго не зруйнований морально, він намагається повернутися до звичного життя, перейти до буденних справ. Український перекладач зумів передати контекстуальну значущість уривка.

Розглянуті вище особливості контексту зумовлюють детальний аналіз наступних фрагментів:

It was too good to last, he thought. I wish it had been a dream now and that I had never hooked the fish and was alone in bed on the newspapers. «But man is not made for defeat,» he said. «A man can be destroyed but not defeated» [64, с. 103].

Все було надто добре, щоб довго так тривати, – думав він далі. – Тепер я таки хотів би, щоб усе воно мені тільки наснилося і щоб не зловив я ніякої риби, а лежав би оце сам-один у своєму ліжку на газетах. Але людина створена не для поразки, – промовив старий уголос. – Людину можна знищити, а здолати не можна [59, с. 58].

Порівнюючи, перш за все, структурну будову фрагментів, варто зазначити, що Е. Гемінгвей дотримується свого стилю: речення прості та складносурядні із характерним сполучником *and* (*i*), немає зайвих слів, кожне слово несе смислове навантаження. Український переклад зберігає структуру оригіналу, у ньому використано такий самий, як і в оригіналі, мінімум слів для передачі змісту.

Іншим фрагментом, вартим уваги, є наступний приклад:

«I told the boy I was a strange old man,» he said. «Now is when I must prove it.» The thousand times that he had proved it meant nothing. Now he was proving it again. Each time was a new time and he never thought about the past when he was doing it [64, с. 67].

Казав же я хлопцеві, що я незвичайний старий, – мовив він. – А тепер настав час це довести. Те, що він доводив це вже тисячу разів, нічого не важило. Тепер треба було доводити знову. І так щоразу – все наново; отож роблячи своє діло, старий ніколи не оглядався на минуле [59, с. 39].

Тут йдеться про характеристику *незвичайності* (strangeness) старого, його своєрідної гідності. Цей уривок – дуже важливий, тому що у ньому закладений глибокий підтекст, через що кожна деталь має велике значення, оскільки впливає на сприйняття контексту. Речення оригіналу – короткі, за виключенням останнього. З точки зору тема-рематичної структури, то у

поданому фрагменті її особливо видно – кожне попереднє речення є темою для наступного, надає наступному реченню більшої інтенсивності. У перекладах тема-рематична структура збережена, проте український переклад містить лексичні одиниці, відсутні в оригіналі. Лаконічність речень також збережена.

Таким чином, проведений аналіз синтаксичної структури оригіналу та перекладів показав, що, в цілому, перекладач намагався відтворити синтаксичну структуру оригіналу, відтворити стилістичну та експресивну забарвленість оригіналу, хоча дуже часто, проникнувши у глибокий контекст оригіналу, він надавав у деяких випадках надмірної емоційності своєму тексту. Не завжди вдавалося перекладачеві передати характерний «гемінгвеївський» стиль письма, проте ці недоліки не мають великого впливу на розуміння як загального, так і глибинного змісту твору.

2.4. Відтворення підтексту в українських перекладах роману «Прощавай, зброє»

Окрім усвідомлення, що творчість Е. Гемінгвея відповідає запитам сучасного українського суспільства і сприяє рефлексії нової для країни воєнної реальності, важливо зазначити, що перевидання творів прозаїка свідчить про початок нового етапу рецепції творчості автора в Україні. Адже твори перекладають сучасні українські фахівці, а не просто перевидують в інтерпретації радянського періоду. Робота перекладачів колишньої радянської школи українського художнього перекладу відзначалася високим літературно-естетичним рівнем, однак ці переклади були видані понад сорок років тому, вони творилися в кардинально відмінних соціокультурних та історичних умовах, тому виконували інші мистецькі та соціальні функції. Як зазначає Н. В. Романенко, окремі застарілі слова чи вирази, евфемізація чи пом'якшення вульгаризмів, культурно-історична адаптація, вилучення можуть створити для читачів (зокрема молодого покоління) імпліцитний бар'єр до продуктивного засвоєння авторського світорозуміння Е. Гемінгвея, зокрема його досвіду щодо

проблеми війни [25]. Тому функції новітніх українських перекладацьких інтерпретацій полягають у тому, щоб створити такі художні версії творів, які б сприяли безперешкодному розумінню концепцій письменника тими читачами, які знайомляться з його творами уперше, і, водночас, надати поціновувачам творчості Е. Гемінгвея свободу вибору тої перекладної версії, яка стилістично ближча для прочитання та інтерпретацій. В обох випадках новітні переклади покликані або спровокувати, або відновити увагу до творчості автора, і зокрема до роману «Прощавай, зброе».

Творча манера письма Е. Гемінгвея – своєрідний виклик для перекладачів через наявність величезного масиву імпліцитної інформації, розташованої у підтексті. Саме тому успішність відтворення оригінальної авторської поетики безпосередньо залежить від здатності перекладача проникнути у приховані семантичні шари, зрозуміти та візуалізувати ситуацію з урахуванням імпліцитного шару.

Роль імпліцитної інформації у перекладі є однією з найважливіших тем, що стосується процесу відтворення тексту засобами цільової мови. Імпліцитна інформація охоплює неявні значення, підтексти та культурні коди, які не завжди виражені явно-експліцитно, але суттєво впливають на розуміння авторського художнього тексту. У контексті перекладу ця інформація може стати як основною перешкодою, так і важливим ресурсом, що визначає якість та глибину перекладу.

Перекладачам часто доводиться зберігати імпліцитні елементи, щоб передати авторський намір, атмосферу та емоційний контекст оригіналу. Однак, через різницю в культурних контекстах, традиціях і мовних, завдання збереження імпліцитної інформації стає складним і вимагає від перекладача не лише лінгвістичних знань, а й глибокого розуміння соціокультурних особливостей обох мов.

Значення імпліцитної інформації в перекладі також підкреслює важливість фонових знань читача, оскільки здатність сприймати та

інтерпретувати такі неявні елементи може суттєво варіюватися залежно від культурного контексту та особистого досвіду.

Імпліцитною інформацією вважається та інформація, яку автор повідомлення має на увазі, але висловлює опосередковано. Хоча вона залишається прихованою, реципієнт може її сприймати [24, с. 24]. Адресант не викладає свої наміри прямо, натомість він робить натяки, спонукаючи адресата до певних асоціацій і ведучи його до необхідних причинно-наслідкових зв'язків. Імпліцитна інформація представляє собою невідповідність між сказаним (чи написаним) і почутим (чи прочитаним). Отже, діяльність реципієнта-читача і перекладача включає не лише розшифровку знаків, а й формування численних висновків на основі підтексту та власних фонових знань. Для того, щоб адресант і адресат могли правильно зрозуміти та сприйняти зміст повідомлення, їм потрібно мати спільну ментальну репрезентацію картини світу.

Українська версія роману «Прощавай, зброє» засвідчує, що В. Морозов володіє майстерністю тонкого розуміння та уявної візуалізації сюжетних ситуацій роману. Це вміння є надзвичайно важливою особливістю перекладацької манери фахівця.

Вміння відчутти та візуалізувати ситуацію, а також прагнення відтворити її якомога повніше у тексті перекладу спричинило активне звернення перекладача до різноманітних трансформацій (лексичних, стилістичних та граматичних). Майстерна здатність В. Морозова ментально візуалізувати ситуацію, змальовану у першотворі, проявилася також в активному зверненні перекладача до інформативного потенціалу українських суфіксів при створенні ситуативного аналогу у перекладі (використання зменшувально-пестливих суфіксів, що несуть інформацію про розмір, вік чи ставлення мовця до об'єкта чи ситуації, є національною особливістю української мови, яка відсутня в англійській). Прикладом додавання суфіксів може служити ситуація з італійським солдатом, який не хотів йти на передову і навмисно себе покалічив:

A soldier came along after the last of the stragglers [65, с. 53].

Останнім за ними шкандибав якийсь солдатик [58, с. 57].

I helped the soldier with the rupture up on the seat with us [65, с. 54].

Тоді допоміг солдатику з грижею вмотитися біля нас на сидінні [58, с. 58].

Із додаванням зменшувального суфікса перекладач вводить через конотативне значення суфікса додаткову інформацію про співчуття головного героя Фредеріка Генрі (оповідача) щодо самопораненого солдата. (Читачі першотвору здогадуються про почуття головного героя, лише після його пропозиції допомогти солдату). В такий спосіб В. Морозов максимально наближає український переклад твору до сприйняття читачем, сприяє безперешкодній реценсії ідей твору, а сам перетворюється на своєрідного співавтора Е. Гемінґвея.

Взаємодія творчого методу перекладача із авторським стилем, що зокрема проявилася через додавання суфіксів, типових для української мови, дозволяє створити такий цільовий текст, який максимально сприяє розумінню роману українським читачем. Однією з часто вживаних є лексична трансформація конкретизації, як от у проаналізованому вище прикладі. Використовуючи лексику з вужчою семантикою, перекладач виразно та точно відтворює ситуацію (у цьому випадку красномовно змальовує пересування хворого).

В іншому випадку суфікс підкреслює молодий вік медсестер та дозволяє експлікувати інформацію, що військовий лікар Рінальдї, якому належить репліка, хотів би пофліртувати з ними:

And in the town we have beautiful English girls [65, с. 37].

І ще в містечку є чарівні англійчки [58, с. 32].

Загалом застосовані трансформації мають комплексний характер. Найчастіше перекладач звертається до лексико-стилістичних трансформацій. Для відтворення мовлення персонажів українською мовою типовою є трансформація конкретизації з використанням стилістично забарвленої

лексики замість англійських одиниць з широким значенням та стилістично нейтральним забарвленням. Наприклад:

“Another American,” said the driver in Italian looking at the hernia man [65, с. 55].

«Ще один американець, – сказав італійський водій, зиркнувши на солдатику з грижею» [58, с. 59].

“You wouldn’t want to go in the line all the time, would you?” he asked. [65, с. 55].

«Ви ж теж, не хотіли б постійно стирчати на передовій, правда? – запитав він» [58, с. 59].

Діалоги та полілоги персонажів у перекладі роману вирізняються природністю звучання українською мовою завдяки дотриманню В. Морозовим принципів розмовного стилю викладу в інтерпретації прямої мови персонажів українською мовою. Для досягнення цього перекладач застосовує трансформації вилучення, що призводить до компресії при перекладі та утворенню еліптичних речень: *Which side is it on?* [65, с. 54] – *З якого боку?* [58, с. 58].

У багатьох випадках перекладацька трансформація вилучення стосується підмета, відсутність якого у висловлюваннях типове для українського розмовного стилю:

“Why don’t you ride with the transport?” I asked. “Why don’t you go to the hospital?” [65, с. 54]

А чому ви не на транспорті? – здивувався я. – Чому не їдете в госпіталь? [58, с. 58].

I’ll just step out the door a minute [65, с. 61].

Вийду з вами на хвилинку [58, с. 69].

Природність і невимушеність звучання діалогів та полілогів українською мовою стала визначальним фактором для успішної рецепції новітнього перекладу роману та популяризації творчості Е. Гемінгвея серед молодих читачів.

Серед інших особливостей новітнього перекладу роману «Прощай, зброє» є тенденція до уникнення лексичних повторів. Загалом ця тенденція уникнення повторів стала характерною для переважної більшості перекладів творів Е. Гемінгвея, здійснених різними перекладачами, включно із В. Митрофановим. З одного боку, нав'язливі повтори є характерною особливістю авторської поетики, частиною його ідіостилю, адже саме повтори є ключем до розуміння імпліцитної інформації підтекстів. З іншого боку, нав'язливість повторів у творах, особливо періоду «втраченого покоління», буває настільки інтенсивною, що подекуди межує з тавтологією. Щоб відтворити у перекладі роману «Прощай, зброє» ключовий стилістичний засіб творчої манери Гемінгвея, і водночас уникнути тавтології перекладач зазвичай замінює лексичні повтори синонімічними.

Nothing, baby. Nothing [65, с. 60]. – *Дурниці, малий. Пусте.* [58, с. 67]

The officers all wore helmets; better-fitting helmets [65, с. 53]. – *Усі офіцери були в касках – але ці пасували краще* [58, с. 57].

Вибір такого перекладацького вирішення уникнення повторів передбачає застосування незначної стилістичної адаптації (урізноманітнення текстового викладу), спрямованої на забезпечення максимального інтересу українського реципієнта до твору.

Якщо повтори (часто нав'язливі) є джерелом розуміння внутрішнього стану героя, концептуальної ідеї роману чи естетики письменника, вони відтворюються В. Морозовим без будь-яких мовностилістичних змін:

It is never hopeless. But sometimes I cannot hope. I try always to hope but sometimes I cannot [65, с. 83].

Нема нічого безнадійного. Хоч іноді я й сам втрачаю надію. Завжди намагаюся не втрачати надію, але інколи не можу [10, с. 103].

Втрата юнацьких ілюзій, розчарування, зневіра, непевність майбутнього, нерозуміння свого місця у житті – все це складові психологічного стану представників «втраченого покоління», тому перекладач ретельно відтворює повтор про відсутність надії.

Висновки до розділу 2. У 2 розділі ми проаналізували специфіку відтворення авторського стилю Ернеста Гемінгвея в українських перекладах. Важливість врахування цільового культурного контексту під час аналізу художніх перекладів дозволяє розглянути особливості мовної ретрансляції, ступінь збереження авторського стилю та розкриття концептуально-образного плану в інтерпретації, а також вивчити соціокультурні причини появи нових перекладів та їх вплив літературний процес країни-реципієнта. Перекладач повинен володіти величезним обсягом інформації культурологічного, літературознавчого і лінгвістичного характеру, а також вміти відтворити не тільки зміст твору, але і підтекст. При цій майстерності, стиль перекладача не повинен перекривати стиль автора. Визначальну роль у відтворенні мовного спектру Е. Гемінгвея у перекладі мають такі лексичні групи: конкретно-предметна лексика; лексико-семантичні одиниці образності; лексика, яка має сенсорний характер; лексичні засоби репрезентації дії; вербалізовані жести; інтенсифікатори; звуконаслідувальна лексика; іншомовні вкраплення. У перекладі творів Е. Гемінгвея варто приділяти особливу увагу візуалізації образів та створенню «кінематографічного ефекту». Відтворення мовного спектру автора в перекладі забезпечується в основному за допомогою набору таких перекладацьких трансформацій: конкретизація, генералізація, описовий переклад, транскодування, додавання, пояснення, контекстуальні заміни.

ВИСНОВКИ

У рамках магістерської роботи проведено комплексний аналіз теоретичних і практичних засад відтворення ідіостилю автора у художньому перекладі на прикладі аналізу творів Ернеста Гемінгвея.

Авторський стиль визначається як система змістових і формальних характеристик творів автора, які роблять унікальною авторську картину світу, втілену в цих творах і виражену через усю сукупність мовних засобів.

Авторський стиль Ернеста Гемінгвея визначається надзвичайною художньою майстерністю, впізнаваною стилістичною образністю та характерною манерою побудови синтаксичних структур, тому постійно перебуває в центрі уваги дослідників. Останнім часом спостерігається підвищення уваги до творчості Е. Гемінгвея. Провідна роль у рецепції творчості автора належить цільовій літературі, адже лише внутрішня потреба літератури-реципієнта запускає процес запозичення (рецепції) художніх досягнень іншої літератури. З позиції порівняльного літературознавства поява оновлених перекладів, зокрема роману «Прощай, зброє», є логічним етапом нової рецепції творчості Е. Гемінгвея, основною метою якого є популяризація творів серед покоління читачів, які сформувалися у новітню добу.

Український літературний процес періоду після 2014 року характеризується не лише появою нових творів на воєнну тематику, але й зверненням до досвіду світової літератури, що, зокрема, проявилось у здійсненні новітнього перекладу українською мовою творів Е. Гемінгвея, серед яких «Прощай, зброє». Е. Гемінгвей, безпосередній учасник кількох воєн, упродовж усього творчого життя звертався до осмислення воєнної проблематики. Його твори описують різноманітні аспекти воєнного буття, знайомлять зі способами виживання та дають змогу запозичити досвід подолання психологічних травм, шоків станів, посттравматичних розладів, криз та особистих трагедій.

Новітні переклади спрямовані на безперешкодне засвоєння оновленої версії українськими читачами, про що свідчать вибір перекладацьких трансформацій різних видів. Відтворення авторського стилю Е. Гемінгвея у перекладі вимагає глибокого розуміння і широкого бачення авторської картини світу, відтвореної у художніх текстах.

Отже, після огляду визначальних жанрово-стилістичних характеристик текстів «втраченого покоління» та аналізу характерних ознак авторського стилю Ернеста Гемінгвея, можемо зробити такі висновки:

1. Відтворення у перекладі «кінематографічного ефекту» в оповіданнях Е. Гемінгвея, обумовленого особливостями авторського світосприйняття, його бажанням оживити зображені події, професійним досвідом у журналістиці не завжди досягається без художніх втрат. Тільки детальний відбір лексики, яка може опосередковано передавати конкретні і однозначні аудіовізуальні образи, забезпечує точність у перекладі.

2. Процес інтерпретації та перекладу творів Е. Гемінгвея вимагає ретельного аналізу образної лексики автора. Особливої уваги перекладача вимагають: конкретно-предметна лексика, лексико-семантичні характеристики образів, сенсорна лексика, вербалізовані жести, інтенсифікатори, звуконаслідувальна лексика та іншомовні вкраплення.

3. Конкретно-предметна лексика відтворюється у перекладі лексико-семантичними трансформаціями: конкретизацією, генералізацією та описовим перекладом.

4. Лексико-семантичні характеристики образів виражаються через прикметники та іменникові конструкції, де іменник виступає в ролі означення. Такі конструкції вимагають лексико-семантичних трансформацій.

5. Сенсорна лексика представлена такими частинами мовного спектра автора, як дієслова, прикметники та прислівники. Мовні одиниці, які передають відчуття, викликають труднощі в перекладі, якщо вони несуть окрім основних ще й імпліцитні значення.

6. Вербалізовані жести – це одним з прийомів візуалізації образів Гемінґвея. Вони підсилюють зоровий образ. Для їх відтворення застосовуються як словникові відповідники, так і лексико-семантичні трансформації, такі як описовий переклад, конкретизація, додавання та генералізація.

7. Інтенсифікатори найчастіше виражаються прислівниками. Вони викликають певні труднощі в перекладі, тільки якщо словниковий відповідник не відтворює контекстуального значення інтенсифікатора.

8. Труднощі виникають і при перекладі звуконаслідувальної лексики. Складнощі спричиняються відміною сенсорно-слуховим звучанням. Такі слова можуть виражати складний смисл підтексту, який найчастіше втрачається у перекладі.

9. Іншомовні вкраплення вимагають обізнаності перекладача з іншими мовами і культурами. Такі лексичні одиниці підкреслюють індивідуальні мовні характеристики персонажів, що можуть певним чином характеризувати героя. В більшості випадків, іншомовні вкраплення зберігаються у тексті незмінними із подальшим перекладам у виносках.

10. Особлива манера письма прозаїка – «Гемінґвеївський айсберг» – зумовила той факт, що здатність перекладача відчувати приховані інформаційні шари та ментально візуалізувати ситуацію першотвору з урахуванням підтекстової інформації є ключовим вмінням для успішної інтерпретації роману «Прощай, зброє» і повісті-притчі «Старий і море». Новітні переклади Видавництва Старого Лева спрямовані на максимальне розуміння сучасної версії українськими читачами, про що свідчать наявні перекладацькі трансформації різних видів.

Адекватність відтворення вербальних маркерів підтексту у прозі Гемінґвея передбачає ретельний відбір фонетичних, лексичних, граматичних, синтаксичних, композиційних та інтертекстуальних елементів, а також врахування позамовних чинників, що передбачає детальний аналіз на до

перекладацькому етапі. Відтворення у перекладі елементів підтексту не завжди розкриває глибинні, смислові зв'язки, а це призводить до спрощення підтексту.

Перспективними напрямками подальших досліджень вважаємо порівняльний аналіз відтворення інтертексту та соціокультурних реалій в новітніх українських перекладах Ернеста Гемінгвея. Відтворення підтексту як характерної ознаки авторського стилю вимагає перекладацьких підходів, що виходять за межі лінгвістичної теорії перекладу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анохіна Н. В. Мовні особливості перекладу художніх текстів. Харків: Фоліо, 2012. 23 с.
2. Бакланова І. В. Переклад і культура: проблеми взаємодії. Харків: ХНУ, 2017. 280 с.
3. Бибик С. Від історіографії мови художньої прози до кодифікації термінів лінгвостилістики. Українська мова. 2018. № 4. С. 22–33.
4. Бережна М. В. Відтворення мовленнєвої характеристики персонажів (на матеріалі англомовних художніх текстів та їх перекладів українською мовою). *Science and Education a New Dimension. Philology*, V(34), Issue: 124, 2017. С. 11-15.
5. Галич О. А. Теорія літератури: [підручник]. К.: Либідь, 2008. 488 с.
6. Данік Л. В., Година-Арютіна К. В. Адекватність відтворення ідіостилу: кореляція стилів перекладача і автора при перекладі фразеологічного рівня тексту. *Філологічні науки*. Київ: Філ. Вид., 2015. С. 35-40.
7. Дірборн, Мері. Гемінгвей. Пер. Геннадій Шпак. К.: Наш Формат, 2018. 640 с.
8. Довганчина Р.Г. Явище підтексту як перекладознавча проблема. Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики: збірник наукових праць. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2006. Вип. 9. С. 85-89.
9. Дронь А. Гемінгвей нічого не знає. Львів: Видавництво Старого Лева, 2025. 168 с.
10. Дронь А. «Теорія айсберга» та економія слів. Як перекладають Гемінгвея? URL: <http://starylev.com.ua/blogs/teoriya-aysbergata-ekonomiya-sliv-yak-perekladayut-gemingveya> (дата звернення: 10.11.2025).
11. Дюрінг С. Література – двійник націоналізму? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996.

12. Жадан С. Гемінгвей, який завжди з тобою. Фієста. І сонце сходить: роман / Е. Гемінгвей. Львів, 2017. С. 9-13.
13. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад. Львів, 1989. 216 с.
14. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Л.: Літопис, 2004. 352 с.
15. Карабан В. І., Мейс Дж. Переклад з української мови на англійську мову. Навчальний посібник-довідник для студентів вищих закладів освіти. Вінниця: Нова книга, 2003. 608 с.
16. Квіт С. М. Основи герменевтики: [навчальний посібник]. К.: КМ Академія, 2003. 192 с.
17. Коптілов В. В. Теорія і практика перекладу. К.: Юніверс, 2003. 264 с.
18. Корунець І. В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад): Підручник. Вінниця: Нова книга, 2003. 448 с.
19. Корунець І. В. Порівняльна типологія англійської та української мов. Навчальний посібник. Вінниця: Нова Книга, 2003. 464 с.
20. Коханська І. С. Літературна репутація роману Е. Хемінгуея «По кому подзвін» в американському, російському та українському літературознавстві : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05. Тернопіль, 2007. 20 с.
21. Кочан І. М. Лінгвістичний аналіз тексту: [навчальний посібник]. К.: Знання, 2008. 423 с.
22. Лановик М. Перекладознавчі проблеми компаративістики крізь призму літературознавчих теорій / Літературознавча компаративістика. Навч. посіб. Тернопіль, 2002. С. 272-309.
23. Некряч Т. Є., Довганчина Р. Г. Айсберг в океані перекладу: Відтворення ідіостилю Ернеста Гемінгвея в перекладах українською та російською мовами. Монографія. К: Видавництво Ліра-К, 2013. 220 с.
24. Ребрій О. В. Сучасні концепції творчості у перекладі. Монографія. Х.: Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2012. 376 с. URL: <https://foreign->

languages.karazin.ua/resources/a28dc3bfe2522ad80245ccdf2ad02789.pdf (дата звернення – 4.10.2025).

25. Романенко Н. В. Воєнна проза Е. Гемінгвея у новітньому українському перекладі (на прикладі роману «Прощавай, зброє»). *Закарпатські філологічні студії*. Випуск 22. Том 2. С. 209-214. URL: DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.22.2.38> (дата звернення – 4.11.2025).

26. Романенко Н. В. Взаємодія індивідуальних стилів автора та перекладача у художньому перекладі (на матеріалі творів Е. Хемінгуея в українській інтерпретації В. Митрофанова). *Південний архів. Філологічні науки*: збірник наукових праць. 2018. Вип. LXXIV. Херсон : ХДУ, С. 206-208.

27. Романенко Н. В. Перекладацькі трансформації як інструмент стимулювання міжлітературної комунікації (на матеріалі перекладів роману Е. Гемінгвея «Фієста. І сонце сходить»). *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / ред.-упоряд. М. Пантук, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 39. Том. 3. С. 84-90.

28. Романенко Н. В. Рецепція роману «По кому подзвін» Е. Гемінгвея українською літературою XX-XXI століть (етапи, перешкоди, новітня версія). *Актуальні питання гуманітарних наук*: збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / ред.-упоряд. М. Пантук, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2019. Вип. 24. Том. 2. С. 108-114.

29. Романенко Н. В., Фуфалько Я. Д. Перекладацький аспект сучасного етапу рецепції творчості Е. Гемінгвея в Україні (на прикладі роману «Мати і не мати»). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер.: Філологія. 2023. № 64. С. 282-285. URL: <http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v64/62.pdf> (дата звернення – 11.11.2025).

30. Селіванова О. Світ свідомості в мові: моногр. видання. Черкаси, 2012. 488 с.

31. Характерні риси письменників втраченого покоління. URL: http://bko.com/book_17_glava_38 (дата звернення – 11.11.2025).

32. Цепенюк Т. О., Ваврів І. Я. Відтворення у перекладі стилістичних засобів як маркерів індивідуального мовлення персонажа художнього твору *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер.: Філологія. 2023. № 64. С. 286-289.

33. Чумак Г. В. Конкульовський В. В. Відтворення лінгвістичних особливостей авторського стилю Е. Гемінгвея в українських перекладах. V Міжнародна науково-практична конференція «Франкофонія в умовах глобалізації і полікультурності світу». м. Тернопіль, 24 березня 2023 р.

34. Шевкун А. В. Проблемні аспекти відтворення авторського ідіостилу під час перекладу (на матеріалі роману І. Мак'юена «Atonement» та його перекладів українською і російською мовами). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*: зб. Матеріалів наук.-практ. конф. з філології. Одеса: Філологія, 2019. С. 182-189.

35. Шмігер Т. В. Історія українського перекладознавства ХХ сторіччя. К.: Смолоскип, 2009. 342 с.

36. Шмігер Т. В. Микола Зеров та Максим Рильський: тяглість перекладознавчої традиції. *Мовні і концептуальні картини світу*: зб. наук. Праць. КНУ ім. Т. Шевченка. К.: ВПЦ «Київський університет», 2004. Вип. 15. С. 86-91.

37. Baker M. In other words: a coursebook on translation. London: Routledge, 1992. 247 p.

38. Bassnett S. Where are We in Translating Studies? / S. Bassnett, A. Lefevre. Constructing Cultures. Essays on Literary Translation [eds. S. Bassnett and A. Lefevre]. Cleverdon: Multilinguql Matters, 1998. P. 1-11.

39. Beaugrande R. Introduction to Text Linguistics: R. Beaugrande, W. Dressler. London: Longman, 1998. 270 p.

40. Coupland N. Style: language variation and identity. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 263 p.

41. Eco U. *Mouse Or Rat? Translation as Negotiation*. Phoenix: Orion, 2004. 208 с.
42. Eco U. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts* (Advances in Semiotics). Indiana University Press; Reprint edition (July 22, 1979). 288 p.
43. Hatim B & Mason I. *Discourse and the Translator*. Routledge. 272 p.
44. Holmes J. S. The Name and nature of Translation Studies. URL: <http://docenti.unimc.it/elena.digiovanni/teaching/2020/22450/files/the-name-and-nature-of-ts-holmes> (дата звернення: 12.10.2025).
45. Kundera M. *Tastements Betrayed*. Faber and Faber, 2004. 288 p.
46. Kukhareno V. A. *A Book of Practice in Stylistics: [manual]*. Vinnytsa: Nova Knyga, 2000. 160 p.
47. Lefevre A. Why Waste Our Time on Rewrites? The Troubles with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm. *The Manipulation of Literature* [ed. Th. Hermans]. L.: Croom Helm; N.-Y.: St. Martin's, 1985. P. 215-243.
48. Robinson Jenifer M. Style and Personality in the Literary Work. *The Philosophical Review*. [Vol. 94, No. 2 \(Apr., 1985\)](#), pp. 227-247. URL: <https://doi.org/10.2307/2185429> (дата звернення: 21.10. 2025).
49. Sieriakova I. Nonverbal Semiotics of Discursive Practices. *Science and Education a New Dimension*. Philology, IV (17), Issue: 78, 2016. P. 73-76. URL: <https://seanewdim.com/wp-content/uploads/2021/03/Nonverbal-Semiotics-of-Discursive-Practices-I.-Sieriakova.pdf> (дата звернення: 21.11. 2025).
50. Simpson P. *Stylistics: [a resource book for students]*. London: Routledge, 2004. 247 p.
51. The Hemingway Resource Center. URL: <http://www.lostgeneration.com/> (дата звернення: 21.11.2025).
52. The Hemingway Society. URL: <http://www.hemingwaysociety.org/> (дата звернення: 21.11. 2025).

53. The Michigan Hemingway Society. URL: <http://www.michiganhemingwaysociety.org/> (дата звернення: 21.11. 2025).

54. The Timeless Hemingway. URL: <http://www.timelesshemingway.com/> (дата звернення: 21.10.2025).

55. [Traduttore, Traditore: Is Translation Ever Really Possible?](https://daily.jstor.org/lost-in-translation-the-new-crop-of-translator-novels/) URL: <https://daily.jstor.org/lost-in-translation-the-new-crop-of-translator-novels/> (дата звернення: 11.10.2025).

56. Widdowson H. Practical Stylistics: [manual]. Oxford: Oxford University Press, 1992. 230 p.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

57. Гемінгвей Ернест. Фієста. І сонце сходить. Пер. з англ. Віктора Морозова. Львів: Видавництво Старого Лева, 2017. 288 с.

58. Гемінгвей Ернест. Прощай, зброє. Пер. з англ. Віктора Морозова. Львів: Видавництво Старого Лева, 2018. 424 с.

59. Гемінгвей Ернест. Старий і море. Пер. з англ. Володимира Митрофанова; малюнки Слави Шульц. Львів: Видавництво Старого Лева, 2017. 104 с.

60. Хемінгуей Е. Старий і море. Пер. з англ. В. Митрофанова. К.: Дніпро, 1991. 108 с.

61. Хемінгуей Е. Твори: в 4 т. Т. 1-2. Київ: Дніпро, 1980. 694 с.

62. Хемінгуей Е. Твори: в 4 т. Т. 3-4 Київ: Дніпро, 1981. 718 с.

63. [Hemingway Ernest. The Collected Stories. London, 1991. 787 p.](#)

64. [Hemingway Ernest. The Old Man and the Sea. Vintage Classics, 2007. 112 p.](#)

65. Hemingway Ernest. A Farewell To Arms. Url: <https://www.gutenberg.org/ebooks/75201> (дата звернення: 11.05. 2025).

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ

66. Балла М. Англо-український словник: У 2 т. (120 000 слів). URL: <https://128.slovaronline.com/> (дата звернення: 11.09. 2025).
67. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / Уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел. К.; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2005. 1728 с.
68. Єрмоленко С. Українська мова. Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів. К., 2001. 224 с.
69. Короткий тлумачний словник української мови. Укладачі: Д.Г. Гринишин, Л.Т. Полюга, М.Л. Худаш, У.Я. Єдлінська (науковий редактор О.Д. Пономарів). Київ, 2010. 600 с.
70. Літературознавчий словник-довідник. За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. 2-е вид., виправл., доп. Серія: Nota bene. Київ: Академія, 2007 р. 752 с. URL: <https://archive.org/details/Literaturoznavchyi/page/641/mode/2up> (дата звернення: 15.10. 2025).
71. Cambridge Dictionary English Dictionary, Translations & Thesaurus. URL: <https://dictionary.cambridge.org/> (дата звернення: 11.10. 2025).
72. Farlex Dictionary of Idioms. 2022 Farlex, Inc, all rights reserved. URL: <https://idioms.thefreedictionary.com> (дата звернення: 20.10. 2025).
73. Longman Dictionary of Contemporary English. URL: <https://www.ldoceonline.com/> (дата звернення: 20.10. 2025).
74. Merriam-Webster Dictionary. URL: <http://www.merriam-webster.com> (дата звернення: 22.10. 2025).