

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

ДОПУСТИТИ ДО ЗАХИСТУ
Завідувач випускової кафедри
_____ С.І. Сидоренко
« ____ » _____ 2020 р.

ДИПЛОМНА РОБОТА

ВИПУСКНИКА ОСВІТНЬОГО СТУПЕНЯ МАГІСТР

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

**Тема: *ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ ВІДТВОРЕННЯ ВНУТРІШНЬОГО МОВЛЕННЯ
ПЕРСОНЖУ В ПЕРЕКЛАДІ РОМАНУ С. МОЕМА «ТЕАТР»***

Виконавець: студентка групи ФЛ-201«М» ТРИФОНОВА МАРИНА СЕРГІЇВНА

Керівник: канд. філол. наук, доцент КРИЛОВА ТЕТЯНА ВАСИЛІВНА

Нормоконтролер: _____ (Кондратенко Юлія Вікторівна)

Київ 2020

ЗМІСТ

Вступ	4
Розділ 1. Інтерпретація та переклад художнього тексту як вид міжкультурної комунікації.....	9
1.1. Проблема художнього перекладу.....	9
1.2. Розуміння художнього тексту як перекладознавча проблема	13
1.3. Особливості відтворення текстів художнього напрямку.....	17
1.4. Жанрово-стилістичні особливості жанру роману та його переклад	21
Розділ 2. Загальна методологія дослідження гендерного аспекту відтворення внутрішнього мовлення персонажу в перекладі роману С. Моема «Театр».....	24
2.1. Загальнонаукова методологія дослідження.....	24
2.2. Методи дослідження та обґрунтування вибору матеріалів роботи...	29
2.3. Методика аналізу гендерно маркованих одиниць внутрішнього мовлення персонажу в перекладі.....	39
Розділ 3. Гендерний аспект відтворення внутрішнього мовлення персонажу в перекладі роману С. Моема «Театр».....	41
3.1. Поняття гендеру.....	41
3.1.1. Поняття гендеру, стереотипу та гендерного стереотипу.....	43
3.1.2. Відображення гендерних стереотипів у мовленні.....	49
3.1.3. Соціально психологічні особливості прояву гендерно-обумовленої поведінки.....	52
3.1.4. Роман Вільяма Сомерсета Моема «Театр» і авторське бачення образу Джулії Ламберт.....	54
3.2. Аналіз відтворення гендерно маркованих одиниць внутрішнього мовлення в українському перекладі роману С. Моема «Театр».....	61
3.2.1. Роман «Театр» в унікальній інтерпретації Мара Пінчевського	62
3.2.2. Засоби експресивності зовнішнього та внутрішнього мовлення літературного персонажу у романі С. Моема «Театр».....	65
3.2.2.1. Відтворення лексичних експресивних одиниць.....	71
3.2.2.2. Відтворення граматичних експресивних одиниць.....	77

Висновки	81
Список використаних джерел	85
Додатки	92
Додаток А	93
Додаток Б	94
Додаток В	95
Додаток Г	96
Додаток Д	97
Додаток Е	98

ВСТУП

Важливим актом міжкультурної комунікації є переклад, оскільки він передбачає подолання культурної дистанції між комунікантами і спрямований на забезпечення їх порозуміння. Він руйнує міжмовний та міжкультурний бар'єр. Перекладачі є представниками однієї національно-лінгвокультурної спільноти і, відповідно, повинні мати певну когнітивну базу, тобто певним чином структуровану сукупність необхідних обов'язкових знань як своєї, так і іншої національно-культурної спільноти (так звані фонові знання), адже ними володіють носії цих мов і ці знання формують специфічний національно-культурний менталітет.

Переклад у сучасному світі виступає важливим засобом спілкування між індивідами, які розмовляють різними мовами й належать до різного лінгвокультурного ареалу. У такому контексті переклад розглядають як особливий вид міжкультурної комунікації.

Лінгвістична наука про переклад є ще зовсім молодогою. Досі вона навіть не має загальноприйнятої назви. У різних джерелах можна знайти такі терміни як: «перекладознавство», «транслатологія», «теорія перекладу» та ін. Лише з початку другої половини двадцятого століття дослідження особливого виду мовленнєвої діяльності, яку називають «перекладом», почали формуватися в самостійну лінгвістичну дисципліну.

Проблема дослідження художнього твору в парадигмі міжкультурної комунікації виходить на перший план в сучасній філології. Особистісно-орієнтований підхід до всіх положень гуманітарних наук вимагає вміння оцінювати роль індивідуальності в суспільстві. У цій роботі ми хочемо показати можливості цілісної інтерпретації художнього твору в різних культурах при дослідженні експресивності мовлення літературних персонажів.

Перед нами стоїть мета простежити шляхи створення автором художнього образу і його трансформації при перекладі з мови оригіналу. Наше дослідження засноване, перш за все, на зіставленні різних культур, національних мов. Концепція мовної особистості та наукові знання в області теорії і практики перекладу дозволять нам розкрити основні риси культурної специфічності художньої мови і

зрозуміти ключові положення перекладу як одного з найважливіших видів міжкультурної комунікації.

Переклад художнього тексту – унікальний вид перекладу, який має власну специфіку, проблеми і способи перекладу. Для того щоб здійснити повноцінний і грамотний переклад, необхідно як адаптувати вихідний текст до норм мови перекладу, так і передати оригінальний стиль автора твору, який втілюється за допомогою різноманітних стилістичних засобів і прийомів. У даного виду перекладу є свої складності, які полягають в тому, що перекладачеві необхідно донести до читача авторський задум – те, що було закладено в тексті спочатку. Будь-який переклад художнього твору повинен здійснювати такий же ефект на читача перекладу, який здійснює оригінал на іншомовного читача.

Творчість В. С. Моема неодноразово привертала увагу вчених, вона розглядається переважно в літературознавчих, а також окремих лінгвістичних дослідженнях. Однак якщо досягнення у вивченні творчості письменника з літературознавчої точки зору очевидні і безперечні (їх можна вважати цілком усталеними), то мова письменника ще недостатньо висвітлена. Особливий інтерес представляє гендерний аспект відтворення внутрішнього мовлення персонажу в перекладі роману С. Моема «Лицедії». Майстерно використана Моемом стилістично маркована лексика – один з активних емоційно-експресивних засобів впливу на читача.

Вибір твору зроблений нами не випадково. У романі «Лицедії» увага автора зосереджена на почуттях, переживаннях, проблемах, і творчості головної героїні. Все, що відбувається осмислюється автором саме як невід'ємна частина життя його героїні. Її особистість проглядається за кожним словом автора, і, одночасно, в кожній репліці героїні ми чуємо голос автора. Така особлива дискурсивність разом з інтертекстуальністю твору і високохудожньою літературною мовою автора, що втілює найкращі англійські культурні традиції, роблять цей роман надзвичайно цікавим об'єктом дослідження.

На сьогоднішній день проблема представлення і відображення чоловіків та жінок в комплексі їх гендерних ознак становить великий інтерес для дослідників. До

того ж, гендер вживається не тільки по відношенню до чоловіка та жінки як окремого виду, а й к засіб характеристики відносин між ними, тобто позначає те, як реалізуються соціальні ролі чоловіка та жінки, дівчини та хлопця і як вони вибудовуються у соціальному плані. У мові, гендерні відношення мають вигляд мовних стереотипів, які залишають відбиток на поведінці людини, її мові, а також процесах її мовної соціалізації. За допомогою лінгвістики тексту ми можемо виявити у свідомості носіїв мови відображення гендерних стереотипів.

Проблема гендеру в мові загалом і в окремих видах тексту становить цікаву тему для дослідження, особливо те, як жінка зображена в романі автора-чоловіка. Художні образи описані представниками протилежної статі здатні передати індивідуальність персонажу як і з погляду власної статі, так і з погляду іншої.

Актуальність роботи обумовлюється необхідністю усвідомлювати та вміти відтворювати особливості внутрішнього мовлення літературного персонажу у художньому перекладі, враховуючи гендерний аспект.

Метою дипломної роботи є дослідження різних способів, форм, типів відтворення внутрішнього мовлення літературного персонажу в романі В. С. Моема «Лицедії» українською мовою.

Поставлена мета передбачає розв'язання таких конкретних **завдань**:

- дослідити проблему художнього перекладу;
- розкрити поняття художнього тексту як перекладознавчу проблему;
- розглянути особливості відтворення текстів художнього напрямку;
- проаналізувати жанрово-стилістичні особливості перекладу романів;
- ознайомитись з загальнонауковою методологією дослідження;
- визначити методи дослідження та обґрунтування вибору матеріалів роботи;
- встановити методику аналізу гендерно маркованих одиниць внутрішнього мовлення персонажу в перекладі;
- розглянути поняття гендеру;
- розкрити поняття гендеру, стереотипу та гендерного стереотипу;
- дослідити відображення гендерних стереотипів у мовленні;

- визначити соціально психологічні особливості прояву гендерно-обумовленої поведінки;
- ознайомитись з романом Вільяма Сомерсета Моєма «Театр» та авторським баченням образу Джулії Ламберт;
- провести аналіз відтворення гендерно маркованих одиниць внутрішнього мовлення в українському перекладі роману С. Моєма «Театр»;
- дослідити роман «Лицедії» в унікальній інтерпретації Мара Пінчевського;
- розглянути засоби експресивності зовнішнього та внутрішнього мовлення у романі С. Моєма «Театр»;
- проаналізувати відтворення лексичних експресивних одиниць;
- провести аналіз перекладу граматичних експресивних одиниць.

Об'єктом дослідження виступає внутрішнє мовлення персонажу в перекладі.

Предмет дослідження – гендерний аспект відтворення внутрішнього мовлення персонажу у романі «Лицедії».

Методами, що використовувались під час проведення дослідження особливостей відтворення експресивності мовлення літературного персонажу у романі Вільяма Сомерсета Моєма «Лицедії», було обрано метод суцільної вибірки та метод співставного перекладознавчого аналізу.

Наукова новизна роботи визначається набуттям подальшого розвитку процесу відтворення внутрішнього мовлення літературного персонажу у романі Вільяма Сомерсета Моєма «Лицедії», враховуючи гендерний аспект.

Матеріал дослідження – лексичні та граматичні експресивні одиниці у романі В. С. Моєма «Лицедії» (“Theater”).

Теоретичне значення дослідження полягає у тому, що основні положення, узагальнення й висновки роботи поглиблюють уявлення про особливості перекладу внутрішнього мовлення літературного персонажу. Результати дослідження становлять внесок у розвиток лінгвістики, перекладознавства та мовознавства.

Практичну значущість отриманих результатів визначаємо можливістю їх використання при підготовці відповідних розділів підручників, навчальних

посібників, у лекційних курсах та спецкурсах з лінгвокраїнознавства, на практичних заняттях тощо.

Апробація отриманих результатів. Результати дослідження були представлені на конференції під назвою «Розвиток філології та лінгвістики на сучасному історичному етапі».

Публікації. Матеріали дослідження опубліковані у збірнику тез конференції «Розвиток філології та лінгвістики на сучасному історичному етапі» (Тріфонова М.С. Відтворення лексичних експресивних одиниць внутрішнього мовлення персонажу в українському перекладі роману С. Моема «Театр». Міжнародна науково-практична конференція. Напрямок «Теорія і практика перекладу». Київ, 11-12 грудня 2020 р. С. 92–97).

Мета та завдання дослідження зумовили таку його **структуру**: дипломна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи становить 98 сторінок, з них 83 сторінки – основного тексту. Список використаних джерел налічує 100 позицій, з них 2 – джерела ілюстративного матеріалу, 6 – довідкова література, 92 – наукові праці. Додаток А висвітлює множинність визначень гендеру. У додатку Б представлено таблицю, що висвітлює основні рівні перекладу. Додаток В ілюструє класифікацію дискурсивних маркерів, а додаток Г відображає елементи мовної особистості. У додатку Д показано класифікацію проявів емоцій у романі. Додаток Е містить класифікацію перекладацьких трансформацій.

РОЗДІЛ 1

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА ПЕРЕКЛАД ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ ЯК ВИД МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

1.1. Проблема художнього перекладу

Серед усіх видів мистецтва література посідає чільне місце. Музика та мистецтво впливають на людей через слух і зір, незалежно від їхньої національності. У випадку з літературою все дещо складніше. Якщо художній твір написаний іншою мовою, ніж та, якою володіє читач, можуть виникнути певні перешкоди на шляху до розуміння. Явище полілінгвізму чи навіть білінгвізму зараз, на жаль, зустрічається не так вже й часто, а тому переклад відіграє важливу роль у процесі сприйняття художнього твору читачами з інших країн. За допомогою перекладу твір написаний однією мовою відтворюється в іншій [92, с. 208].

Літературний процес був би неповним без перекладу, адже кожен окремий вид літератури потребує перекладу, що має специфічні особливості. Таким чином, художній переклад є невід'ємною частиною художньої літератури. Більше того, художній переклад це унікальний вид між літературної, а тому певним чином і міжкультурної, взаємодії. Навіть можна сказати, що він є чи не головною частиною національно-літературного процесу, тому що відіграє роль посередника між літературами двох мов і без нього було б просто неможливо говорити про міжлітературний процес взагалі. «Художній переклад – відображення думок і почуттів автора прозового або поетичного першотвору за допомогою іншої мови, перевтілення його образів у матеріал іншої мови» [25, с. 173].

Художній переклад – це такий вид взаємодії і взаємовпливу культур, що включає текст оригіналу і текст перекладу. Такий вплив не обмежується лише мовною взаємодією, а охоплює всі аспекти життя, що зображені в художньому творі, включно з національним колоритом та національною своєрідністю художнього твору. Важко не погодитись, що перекладна література становить найбільш адаптивний набуток чужих культур завдяки одному особливому засобу

цього мистецтва – мові. Картина, чи модель, світу ніби накладається на картину світу інших культур.

Для того, щоб зробити адекватний переклад, перекладачу необхідно мати ґрунтовні знання в багатьох областях, включаючи філософію, етнографію, естетику, ботаніку, географію, астрономію, історію мистецтва і т.п. «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» [26, с. 213].

Разом із проблемою збереження національної своєрідності оригіналу постає також проблема передачі його історичного колориту. Епоха, коли було створено літературний твір, накладає певний відбиток на художні образи. Перекладачі завжди працювали з творами, створеними в різні періоди історії. Досягнення збереження історичного забарвлення твору можливе тільки шляхом стилістичних відповідностей оригіналу, адже стилістичні засоби утілюють ті образи, які були специфічні для письменників певної епохи. Отже, питання про передачу історичного забарвлення твору не обмежується тільки однією категорією мовних елементів, а охоплює цілу систему стилістичних засобів [75, с. 19].

Висвітлюючи проблему виникнення національної специфіки мов і культур, а також її ролі в міжкультурному спілкуванні, І. Марковіна зазначає, що незбіг у різних культурах умов уходження в універсальну структуру діяльності сприяє створенню національно-культурних варіантів здійснення ідентичних діяльностей [48, с. 189].

Доцільно вказати, що поняття «міжкультурна комунікація» охоплює культурну взаємодію між різними актантами одного суспільства і однієї мови та між актантами різних суспільств і різних мов [75, с. 28]. Під час розгляду міжкультурної комунікації важливо з'ясувати, наскільки значущими є відмінності певної культури на індивідуальному, етнічному (національному), універсальному рівнях. Крім того, потрібно також виявити особливості комунікації, які відрізняють міжкультурне спілкування від того, що розгортається у монокультурному середовищі.

Потрібно розуміти, що ніякий переклад не може бути на 100% точним, тому що сама мовна система мови-реципієнта не може ідеально відобразити зміст оригіналу через свої об'єктивні дані, а це так чи інакше призводить до втрати якогось відсотку інформації. Крім цього, фактор перекладача також відіграє певну роль, оскільки він ненавмисно, але випустить якусь частку інформації під час процесу перекодування. Не кажучи вже про схильність перекладачів до надмірного бажання продемонструвати усі особливості твору оригіналу [25, с. 181]. У художньому перекладі до усіх цих факторів відноситься і особистість перекладача який, як уже зазначалося, виступає й автором твору якоюсь мірою за таких обставин.

Художній текст не можна так просто взяти з ґрунту рідної мови і пересадити у новий. За допомогою таланту і здібностей перекладача, твір повинен ніби народитися ще раз, але вже у новій мовній ситуації. Кожнісінький мовний елемент впливає на образне мислення носія певної мови і створює досить конкретний та чуттєвий образ у його голові [80, с. 406]. Проте при перекладі на якусь іншу мову такі асоціативні зв'язки більшою мірою зникають. Аби художній твір продовжував жити в нових реаліях, тобто в іншій мові, перекладач повинен частково взяти на себе обов'язки автора і спробувати відтворити творчий процес написання того чи іншого твору, а також придумати нові асоціативні зв'язки, щоб у читачів виникли нові образи, властиві саме їхній мові.

Ще однією проблемою художнього перекладу, яка певною мірою перегукується з попередньою, є питання точності і вірності. Уже давно це питання не дає спокою перекладачам: Який з цих двох аспектів є важливішим чи можливо їх потрібно поєднати в одному перекладі? Тут варто згадати відомого українського письменника та перекладача Максима Рильського, який сказав наступне про поетичний переклад: «Вважаю неможливим, як дехто цього вимагає, щоб автор поетичного перекладу, отже й сам поет, цілком забув про себе, цілком підкорився індивідуальності іншого поета. Це навіть, здається мені, небажано: таким способом можна стерти пилік з крилець того метелика, що зветься поезією» [62, с. 240]. Художній твір має перекладатися «не від звуку до звуку, не від слова до слова, не

від фрази до фрази, а від ланки ідейно-образної структури оригіналу до відповідної ланки перекладу» [39, с. 260]. Така перекладацька концепція дуже часто знаходить застосування у поетичному перекладі.

Поетичний твір поєднує ідеї, образи, слова, звукописи, ритм, інтонації та композиції. Якщо змінити хоч один компонент, то неминуче зміниться й загальна структура твору. Варто бути обережними, аби не допустити дисбалансу усієї системи художнього твору [47, с. 208]. Намагаючись відтворити усі конструктивні елементи у поетичному творі, перекладач обов'язково спричинить втрату гармонії твору. Саме тому перш за все потрібно визначити головні елементи у творі і постаратися відтворити їх якомога точніше, практично не звертаючи особливої уваги на інші елементи.

Великий вплив на поетичний переклад мають дві суперечливі тенденції: одна з них стверджує, що поетичний переклад повинен справляти на читача в першу чергу емоційне враження, а інша, що він має збагачувати літературу чимось новим, наприклад, незвичними поетичними образами, строфами та ритмами. Отож, перша тенденція створена для того, аби пристосувати чужий поетичний твір до вітчизняних реалій, а друга – показати читачам різноманітність літератури, мистецтва, історичних подій, індивідуальних творчих систем і, найважливіше, відмінності національних форм [80, с.414].

Згідно з В. Левиком, переклад має звучати так само як і оригінальний твір, тому що це є один з елементів точності (вірності). Проте у перекладі також повинні відчуватись не тільки національний дух і форма оригіналу, а й індивідуальний стиль автора [44, с. 376]. Далі Левик порівнює перекладача з професійним актором і уточнює, що яка б роль не випала актору, він завжди буде впізнаваний, але водночас глядачі захоплюватимуться його вдалим перевтіленням. Це важко, залишаючись собою, пропонувати все нові ідеї з кожною новою роллю, не виключено, що це щось нове може бути взагалі чужим акторові. Те саме відбувається й під час роботи перекладача художніх творів. Від нього очікують нових стилів, форм, образів, проте зі збереженням власного індивідуального стилю. Як зазначає Коптілов, перекладач завжди має цілитись «вшир та вглиб», аби залучити з кожним разом все більшу

аудиторію до читання світових шедеврів літератури й дозволити їм заглибитись у поетичні простори художніх світів.

Отже, художній переклад з одного боку виступає продуктом між літературної комунікації, а з іншого він обумовлює і визначає її в багатьох аспектах, що і пояснює двоїсту природу перекладу. Крім того, переклад покликаний виконувати дві основні функції, а саме: творчу і посередницьку. Довгий час вважалось, що основною все таки є посередницька функція, тобто переклад повинен був якнайадекватніше передати іншонаціональні цінності і досягти тотожності. Така тенденція була зумовлена насамперед теорією художнього перекладу, яка, на жаль, не виходила за рамки національно-літературного процесу і сприймала явище перекладу досить однобоко.

1.2. Розуміння художнього тексту як перекладознавча проблема

Перекладознавча проблема розуміння художнього тексту перш за все включає такі поняття як «зміст» і «текст». За допомогою герменевтики, яка саме і займається проблемами розуміння і пояснення, здійснюється експлікація цих двох понять. Герменевтичний підхід включає в себе сприйняття власного «горизонта» перекладача ключовим для правильного розуміння тексту. При цьому перекладач-інтерпретатор виступає у ролі суб'єкта міжкультурної комунікації, який допомагає розшифрувати справжній зміст тексту [7, с. 21]. Так званий «горизонт» перекладача це той самий контекст, який і розкриває нам основний зміст тексту. Більше того, перекладач і є тим суб'єктом, котрий і визначає специфіку та рівень розуміння тексту.

Як правило, розуміння тексту проявляється за допомогою правильних питань та відповідей на них, тобто у вигляді діалогу між автором та читачем. За такої концепції ми можемо краще та глибше зрозуміти зміст і сенс написаного. Тут варто згадати Г. Гадамера і його етапи осягнення змісту, які проілюстровано на прикладі розуміння різних художніх текстів [11, с. 22]. На першому етапі відбувається безпосереднє сприйняття тексту, тобто його читання, і створюється певне

«відображення образу». На другому – текст знаходить відображення у формі переживання образу, який потрапляє у «сміслові поле» читача згідно його життєвого досвіду. І нарешті на третьому – відбувається розуміння-інтерпретація «тексту-образу» за допомогою його розчленування на якісь смислові одиниці та осмислення тексту у духовному плані [11, с. 23].

Однією з особливостей розуміння тексту художнього напрямку є діалогічність його процесу. Що ж таке діалогічність? Це така форма існування художнього твору і найважливіший механізм виявлення його смислів. Як М. Бахтін стверджує у своїй відомій праці «Естетика словесної творчості», текст насамперед сприймається як діалогічна зустріч двох суб'єктів, які знаходяться у певному культурному контексті, а тому потребують особливого методу для розуміння: «...розуміння ніколи не буває тавтологією або дублюванням, бо тут завжди двоє і потенційний третій» [88, с. 90].

Вітчизняні дослідники також приділяють увагу проблемі діалогу під час сприйняття художнього тексту, так В. Озадовська розглядає діалогізм у трьох вимірах: 1) діалог автора з читачем, у якому авторське «я» або персонажне «він» також позначає читацьке «ти», таким чином читач може уподібнювати себе з головним героєм, від імені якого ведеться розповідь; 2) діалог автора з героєм, у якому відносини між ними можуть складатися абсолютно по-різному (від абсолютного копіювання до повного відокремлення); 3) діалог автора з собою, у випадку коли автор виступає і героєм твору водночас, а отже дивиться на себе зі сторони [57, с. 108].

Як об'єкт діалогу «письменник-читач», художній текст має низку важливих характеристик. Г. Гадамер досить влучно написав, що суб'єктивно текст виступає у вигляді «справжньої одночасності» для обох учасників діалогу, але, якщо судити об'єктивно, то між періодом створення тексту і його сприйняттям читачем насправді може пройти багато часу. Ефект дистанціювання може створюватись і завдяки культурно-історичному аспекту, наприклад, у випадку, коли художній твір був створений у рамках відмінної культури від тієї, до якої належить реципієнт. Усі діалогічні акти типу «письменник-читач» мають відповідні ситуації спілкування, у яких визначальними будуть наступні фактори: фактор часу (сучасний або

історичний контекст) та фактор простору (рідна або чужа культура) [11, с. 26]. Якщо поєднати ці фактори, то в результаті ми отримуємо різні ситуації перебігу діалогу, від повного розуміння до абсолютного нерозуміння художнього твору.

Першу ситуацію можна вважати ідеальною, адже вона виникає лише тоді, коли діалог відбувається в одну історичну епоху і в рамках однієї культури. За таких умов, висока ймовірність, що текст буде близьким до ідеального. Проте, якщо є деякі відмінності історичних епох, реципієнту потрібно буде попередньо ознайомитись з необхідною історичною довідкою. У випадку, коли відмінності існують між культурними контекстами автора і реципієнта, відбувається діалог, який ще можна назвати інтеркультурним. Аби зменшити ризик можливого помилкового розуміння тексту, реципієнт сам має шукати відповіді на ті питання, що виникли у процесі сприйняття. [11, с. 27].

Перш за все, перед перекладачем стоїть завдання зрозуміти вихідний текст написаний в оригіналі, а потім порівняти мову оригіналу з мовою перекладу. Варто відмітити, що сприйняття оригінального тексту повинно відбуватись із використанням рідної мови перекладача. З цього робимо висновок, що розуміння і є по суті мовлення, тому що воно переносить зміст тексту у мовлення інтерпретатора. А завдання перекладача – зробити так, щоб учасники діалогу знайшли спільну мову і домогтися повного розуміння.

Розуміння тексту перекладачем є одним із найважливіших етапів перекладу і він полягає у виявленні сенсу тексту. Це потребує застосування ґрунтовних екстралінгвістичних знань та лінгвістичних значень. У цьому випадку під розумінням мається на увазі інтерпретація або вилучення сенсу, незалежно від мовного вираження. Якщо переклад має справу з одиницями мови, то інтерпретація скоріше взаємодіє з ідеями, намагаючись віднайти однакові сенси [51, с. 48]. Однак і переклад, за великим рахунком, можна вважати процесом, що намагається відтворити не лише слова, а й сенси. Переклад це не просто механічне відтворення слів іншої мови за допомогою слів власної, а й відображення сенсів, висловлених іноземною мовою, у рідній мові.

Ментальність можна вважати тим необхідним досвідом. Як усім відомо, художній твір створюється та існує у певному ментальному контексті, а його автор є носієм певного менталітету. Якщо читач є носієм того ж менталітету, то постає передумова для розуміння тексту читачем. Проте ця передумова не завжди здійснюється, а тому постає необхідність появи посередника між автором та читачем. Перекладач чудово справляється з цим завданням, оскільки тут важливим є саме передати національний колорит оригіналу, а не просто переписати текст іншою мовою [23, с. 75].

Перекладач повинен враховувати особливості менталітету, оскільки це сприяє адекватній передачі мовної та позамовної дійсності оригіналу. Тож ментальність можна і потрібно розглядати не лише як філософську, але і як перекладознавчу категорію. Однією з основних цілей перекладу є визначення етнічної ментальності у тексті оригіналу та її переклад іншою мовою.

Дослідниця О. Бурда-Лассен створила модель діалектичної взаємозалежності між ідентичністю нації та стратегією перекладу під час вивчення етнолексем міфологічного походження в українській та німецькій мовах. Вона прийшла до висновку, що у випадку, коли перекладач чітко усвідомлює ментальну ідентичність нації-носія мови оригіналу та нації-носія мови-перекладу, буде використана стратегія перекладу, яка найкраще передає національно-історичний колорит етнолексем і сприяє декодуванню ментальної ідентичності нації [11, с. 41].

Національно-лексичний колорит етнолексем може бути повністю або частково втрачений тільки у випадку, коли перекладач не усвідомлює ментальної ідентичності нації-носія мови оригіналу. Цікаво зазначити, що навіть коли перекладач є білінгвом, ментальна ідентичність націй, мови яких беруть участь у перекладі, може бути розшифрована нерівномірно, в залежності від того, яка мова є ближчою перекладачеві [11, с. 42]. Саме тому кваліфікація перекладача повинна бути на високому рівні, аби він міг зрозуміти особливості світу в оригінальному тексті, визначити яким чином вони виражені та відшукати доцільні методи перекладу цих особливостей.

Отже, ментальність суб'єктів діалогу є важливим чинником, що допомагає встановити зміст діалогу між автором, читачем і перекладачем, а також визначити проблеми та межі їхнього взаєморозуміння. У такому випадку, взаєморозуміння варто сприймати як вид міжособистісної комунікації за допомогою якої проявляється здатність чи нездатність суб'єктів діалогу розуміти один одного.

1.3. Особливості відтворення текстів художнього напрямку

Художній переклад у сучасній літературі відіграє важливу роль. Адже служить своєрідним мостом від оригінального тексту до перекладеного, і від того, як перекладач трансформував текст, які мовні засоби використав, залежить цілісне сприйняття всього твору. Перекладач, ніби співторець. Ми сприймаємо текст через призму його світосприйняття. Ми відчуваємо те, що відчув перекладач, коли читав твір [6, с. 51]. Переклад тільки тоді матиме успіх, якщо перекладач зумів передати всі реалії оригінального тексту, трансформуючи їх в реалії перекладу. Тому, щоб літературний твір, написаний іншою мовою, почав функціонувати як витвір мистецтва, перекладач художньої літератури повинен повторити процес його створення. Він має відродитися заново іншою мовою, силою таланту перекладача.

Під час процесу перекладу, перекладач зіштовхується з різними художніми і стилістичними завданнями, наприклад, переклад гумористичних рядків, стійких словосполучень, гри слів і тому подібного, але він не може створювати нових персонажів чи вигадувати послідовність подій, так як це робить письменник [36, с. 222]. Варто зазначити, що індивідуальний стиль також має свої особливі характеристики, наприклад, мова персонажу, що вибрав автор. Вона може бути літературна, сучасна, лайлива або ж діалектна. Перекладач повинен враховувати усі ці особливості та їх функції в тексті, аби досягти адекватного відтворення тексту оригіналу в перекладі рідною мовою.

Хоча будь який переклад – це творчий процес, що характеризується індивідуальністю перекладача, головним для перекладача залишається відтворення важливих рис оригіналу за допомогою найкращих мовних засобів, які створять однакове художнє та емоційне враження.

Перекладати тексти художньої літератури досить важко, оскільки тут перекладачі мають справу з художніми образами. Письменники намагаються створити якнайгарнішу образність, використовуючи всі засоби мови. Саме тому перекладач несе відповідальність за відтворення усіх тих маленьких, проте таких важливих, елементів, які складають художню цінність твору і передають ідіостиль автора. Хоча перекладач також не повинен сліпо копіювати усі деталі, тому що деякі з них можуть не «вписуватись» у стилістичні чи інші норми мови. У такому випадку краще використати заміну, яка має такий самий чи схожий ефект [45, с. 81]. Тут доцільно буде згадати цитату видатного російського поета і перекладача XVIII століття, В. В. Капніста, яка виглядає ось так: «Хто береться за переклад, той приймає на себе борги, котрі зобов'язаний виплатити, як не тією ж монетою, так тією ж сумою» [36, с. 236].

А тепер давайте розглянемо технічні способи перекладу, які перекладач використовує для відтворення художнього тексту однієї мови іншою. Усього їх буде сім і вони йтимуть у порядку зростання перекладацьких проблем. Ними можна користуватись як кожен окремо, так і комбінувати разом.

Але насамперед потрібно зазначити, що перекладач може вибрати один із двох шляхів перекладу: прямий (його ще називають інколи буквальний) та непрямий. Хоч і випадків, коли текст оригіналу легко перекладається в мові перекладу, досить багато, проте бувають випадки, коли перекладач не може підібрати адекватної одиниці перекладу, адже вона просто не існує [36, с. 152]. Не виключено, що перекладач може натрапити на деякі стилістичні ефекти, які неможливо перекласти, не змінивши самі лексичні одиниці чи порядок елементів у реченні [41, с. 178]. До прямих способів перекладу належать запозичення, калькування та дослівний переклад (способи № 1, 2 і 3), решта ж належить до непрямих.

Спосіб №1: Запозичення.

Найпростішим способом перекладу є запозичення. Воно дозволяє вирішити перекладацькі проблеми мета лінгвістичного характеру. Перекладач звертається до нього тоді, коли необхідно створити певний стилістичний ефект [36, с. 154].

Наприклад, щоб додати місцевий колорит, можна скористатися іноземними термінами про «долари» і «партії» в Америці чи про «текілу» в Мексиці тощо.

Спільною умовою процесів запозичення є взаємодія між народами, культурами в економічній політиці, культурні і побутові контакти між людьми, членами двох різномовних спільнот. Такі контакти можуть мати масовий і тривалий характер, або ж здійснюватися через окремі прошарки суспільства, за допомогою письмового спілкування [45, с. 78].

Спосіб №2: Калькування.

Калькування це особливе запозичення: ми запозичуємо синтагму і буквально перекладаємо елементи, які її складають [36, с. 155]. Ми калькуємо вираз, використовуючи синтаксичні структури мови перекладу, або ж структуру, додаючи до мови перекладу нові конструкції, наприклад, *science-fiction* (букв. «наука-фантастика»).

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

Спосіб №3: Дослівний переклад.

Дослівний переклад означає перехід від вихідної мови до мови перекладу, який призводить до створення правильного тексту, перекладач при цьому стежить лише за дотриманням основних норм мови [36, с. 155].

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

Спосіб №4 : Транспозиція

Транспозиція – перехід слова із однієї частини мови в іншу або використання однієї форми мови у функції іншої. Цей спосіб може застосовуватися як в межах однієї мови, так і при перекладі [36, с. 156].

В перекладі розрізняють два типи транспозиції: 1) обов'язкову транспозицію і 2) факультативну транспозицію. Перекладач вдається до такого способу, якщо отриманий зворот є більш сприйнятливим з погляду звучання у фразі або ж дає можливість зберегти стилістичні нюанси. Перехрещування елементів у словосполученні також належить до транспозиції [45, с. 80].

Спосіб №5: Модуляція.

Модуляція це варіювання повідомлення. Даний спосіб використовується тоді, коли очевидно, що дослівний чи транспонований переклад дає граматично правильне висловлювання, однак воно суперечить духу мови перекладу. Розрізняють вільну і стійку модуляцію. Між ними різниця полягає лише у частотності звертання. Вільна модуляція може в будь-який момент стати стійкою, якщо вона отримає високий рівень частотності і буде являти собою єдине можливе рішення [36, с. 157].

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

Спосіб №6: Еквіваленція.

Існує можливість того, що два тексти описують одну ситуацію, використовуючи абсолютно різні стилістичні і структурні засоби [36, с. 157]. Тоді мова йде про еквіваленцію. Класичним прикладом еквіваленції є ситуація, коли незграбна людина, яка забиває цвях вдаряє себе по пальцях – українською він скаже «Ой», англійською вигукне *Ouch*.

Еквіваленція має синтагматичний характер і стосується повністю всього повідомлення. Звідси випливає, що більшість еквіваленцій, які знаходяться у регулярному вжитку є стійкими і належать до складу ідіоматичної фразеології, включно з кліше, приказками, стійкими словосполученнями [41, с. 183].

Спосіб №7: Адаптація.

Даний спосіб є доцільним у тому випадку, коли у мові перекладу не існує ситуації, про яку йде мова у вихідній мові. Її передають за допомогою ситуації, яка вважається їй еквівалентною [36, с. 159]. Це особливий випадок еквівалентності, тобто еквівалентності ситуації.

Взагалі, адаптація це пристосування тексту до рівня компетенції отримувача, тобто створення такого тексту, який читач зможе зрозуміти без сторонньої допомоги. Зокрема лінгвоетнічна адаптація, обробка текстів для сприйняття дітьми, нефахівцями [79, с. 126].

Отже, при читанні художнього твору рідною мовою виникає розмаїте образне бачення, відмінне від того, яке створюється у читача іншої культури, коли він читає той самий твір. Слово викликає зовсім інші образи і повної симетрії сприйняття у читача оригіналу і у читача перекладу бути не може.

1.4. Стилiстичнi особливостi жанру роману

У лiтературознавствi немає усталеної думки щодо виникнення жанру роману: на думку О. Михайлова, він з'явився у Європi на початку Нового часу, а такi атрибутивнi поширювачi, як «грецький», «середньовiчний» до роману можна вiднести лише умовно [52, с. 152], В. Кожинov вбачає його витoki в крутiйських оповiданнях [34, с. 27]. Є намагання зарахувати до роману його раннi форми перiоду античностi та середньовiччя.

Як жанровий термiн поняття «роман» вперше використав у XVI ст. англiйський дослідник лiтератури Джордж Патенхем у працi «Мистецтво англiйської поезiї» (1589 р.) [18, с. 350]. Перше теоретичне дослідження про роман написав у 1670 р. французький монах П'єр Данiель Гює. У своїй працi «Трактат про походження роману» він стає на захист роману, який класицистська критика зарахувала до низьких лiтературних жанрiв, призначених для простолюду. Деталiзуючи формально-змiстовнi особливостi героїчної форми "romance", теоретик акцентує увагу на її iнварiантi, який стосується дидактичної спрямованостi (перемога добра та покарання зла), любовний тематичний ареал i строкату екзотику вигаданої iсторiї, побудованої на реальних подiях у минулому. Висловлюючи

солідарність із загальною спрямованістю французької культури XVII ст., що визначалася культом жінки, літературознавець знаходить ключові естетичні характеристики галантно-героїчної модифікації роману, послуговується термінами «вишуканість» (англ. “decorum” від фр. “bienseance” [Huet]) і «правдивість» (англ. “truth to the nature” від фр. “vraisemblance” [Huet]). Англійський переклад С. Л’юїса був надрукований під назвою «Історія романів у 1715 році» (“The History of Romances in 1715”) і представлений у збірці під редагуванням І. Уїльямса «Роман і роменс» (“Novel and Romance”) [63, с. 16].

Роман – це жанр, що передусім відображає багатогранне, складне життя, яке неможливо утримати в межах певних норм, а тому він уникає нормативних меж літературних жанрів, уже тривалий час розвивається як абсолютно вільна форма, зазнає при цьому нових модифікацій. Ось чому проблеми історії та теорії роману набули особливої наукової актуальності. Різні аспекти поетики та типології цього жанру розроблені у працях В. Жирмунського, М. Кузнецова, Г. Поспелова, Н. Тамарченко, М. Римаря та ін. Особливе місце серед цілої плеяди літературознавців належить М. Бахтіну, який збагатив науку поняттями про монологічну та поліфонічну структуру роману, підкреслив особливість цього жанру, що характеризується його «неготовністю», його «становленням» [6, с. 94]. Відображаючи дійсність, яка стрімко змінюється, роман так само стрімко еволюціонував, випереджаючи інші жанри.

Головними структурними елементами роману є оповідь та творений нею уявний світ у просторі й часі, населений персонажами, наповнений подіями, укладеними в сюжет. Крім оповіді (виклад від першої особи) або розповіді (виклад від третьої особи), роману властива пряма мова персонажів (у вигляді діалогів, монологів), описи, авторські відступи, а також невластива пряма мова (коли авторський виступ насправді представляє думки персонажа) [69, с. 255]. Залежно від різновиду роману, авторського стилю чи творчої манери письменника співвідношення між ними різноманітні – від переваги оповіді (розповіді), що є характерним для класичного роману, до переваги опису, діалогу чи монологу (внутрішнього монологу у психологічному романі, опису в документальному

романі, потоку свідомості в модерному романі, колажу з цитат, діалогів та монологів у постмодерному романі).

Діалогізми відіграють важливу роль у розумінні сюжетних ліній роману, характеристик головних персонажів, а також світобачення автора. Воно й не дивно, адже діалог нерідко складає половину й більше всього обсягу твору. При цьому постійно проявляється тенденція до скрупульозного збереження особливостей усного мовлення. Уся діалогічна частина твору, таким чином, набуває яскраво вираженого розмовного колориту. При високій питомій вазі діалогу це надає всьому твору тон невимушеності, неофіційності, доступності оповіді [52, с. 164].

Вивчення діалогів являє собою актуальний напрямок досліджень у сучасній лінгвістиці, у рамках якого проводяться пошуки, різні за методикою, цілями й завданнями. Основи теорії діалогу у вітчизняному мовознавстві було закладено в працях В. В. Виноградова, М. М. Бахтіна, Л. П. Якубинського. Саме робота Л. П. Якубинського дала поштовх до вивчення діалогу в різних його аспектах [34, с. 28]. Таке вивчення проводилося багатьма лінгвістами, наприклад: О. С. Ахмановою, Н. Ю. Шведовою, В. А. Кухаренко, З. Ф. Гавриловою, Е. А. Земською, І. Б. Борисовою, К. Кожевніковою, Г. Хельбігом, Е. Різель. Діалог художніх творів з різних сторін аналізується також у працях Г. О. Вінокура та М. К. Милих.

Отже, кожний жанр – це особлива, відмінна від інших система художньо-завершеного оформлення дійсності в цілісний образ світу. Важливі здобутки у дослідженні роману здійснили такі учені, як М. Бахтін, М. Кузнєцова, Г. Поспєлова, Н. Тамарченко та ін. Проте цілісне, системне дослідження динаміки розвитку стильових особливостей роману нині залишається однією з актуальних проблем сучасної науки.

РОЗДІЛ 2

ЗАГАЛЬНА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ГЕНДЕРНОГО АСПЕКТУ ВІДТВОРЕННЯ ВНУТРІШНЬОГО МОВЛЕННЯ ПЕРСОНАЖУ В ПЕРЕКЛАДІ РОМАНУ С. МОЕМА «ТЕАТР»

2.1. Загальнонаукова методологія дослідження

Загальнонаукова методологія застосовується у всіх або в переважній більшості наук, оскільки будь-яке наукове відкриття має не лише предметний, але й методологічний зміст, викликає критичний огляд прийнятого до цього часу понятійного апарату, факторів, передумов та підходів до інтерпретації матеріалу вивчається.

До загальнонаукових принципів дослідження належать: історичний, термінологічний, функціональний, системний, когнітивний (пізнавальний), моделювання тощо [10, с. 28].

Сучасне науково-теоретичне мислення прагне проникнути в суть явищ та процесів, що вивчаються. Це можливо за умови цілісного підходу до об'єкта дослідження, врахування його у виникненні та розвитку, тобто застосування історичного підходу до його вивчення.

Перед вивченням сучасного стану необхідно вивчити генезис та розвиток певної науки чи галузі практики.

Відомо, що нові наукові та накопичені знання перебувають у діалектичній взаємодії. Найкраще і прогресивне зі старого переходить у нове і надає йому сили та ефективності. Іноді забуте старе відроджується на новій науковій основі і живе другим життям в іншій, досконалішій формі [10, с. 31].

У зв'язку з цим особливе значення мають вивчення історичного досвіду, аналіз та оцінка історичних подій, фактів, попередніх теорій у контексті їх виникнення, становлення та розвитку. Таким чином, історичний підхід дає можливість вивчати виникнення, становлення та розвиток процесів та подій у хронологічному порядку з

метою виявлення внутрішніх та зовнішніх зв'язків, закономірностей та суперечностей.

В рамках історичного підходу активно застосовується порівняльно-історичний метод – сукупність когнітивних засобів, процедур, що дозволяють виявити подібності та відмінності між досліджуваними явищами, визначити їх генетичну спорідненість (зв'язок за походженням), загальну та специфічну у своєму розвитку [10, с. 32].

Кожне порівняльно-історичне дослідження ставить конкретні пізнавальні цілі, що визначають коло джерел та особливості застосування методів порівняння та порівняння об'єктів дослідження та встановлення ознак подібності та відмінності між ними. За характером порівнянь порівнянь поділяють на історико-генетичні та історико-типологічні, де подібність є результатом закономірностей, властивих самим об'єктам, і порівнянь, де подібність є наслідком взаємодії явищ. Виходячи з цього, існує два типи порівняльно-історичних методів: порівняльно-типологічний, що виявляє схожість генетично не пов'язаних об'єктів, та власне порівняльно-історичний, який фіксує подібність між явищами як доказ спільності їх походження та відмінності між їх – як показник різного їх походження [10, с. 33].

Цивілізація, формація та інші підходи до розуміння культурно-історичного процесу широко використовуються в соціальному пізнанні.

Будь-яке теоретичне дослідження вимагає опису, аналізу та уточнення понятійного апарату певної галузі науки, тобто термінів та понять, що їх позначають.

Термінологічний принцип передбачає вивчення історії термінів та понять, які вони позначають, розробку або уточнення змісту та обсягу понять, встановлення взаємозв'язку та підпорядкування понять, їх місця в понятійному апараті теорії, на якій проводиться дослідження базується. Метод термінологічного аналізу та метод операціоналізації понять допомагають вирішити цю проблему [42, с. 113].

Загальнонаукова методологія повинна включати системний підхід, застосування якого вимагає кожного об'єкта наукового дослідження. Його суть

полягає в комплексному вивченні великих і складних об'єктів (систем), вивченні їх у цілому з узгодженим функціонуванням усіх елементів і частин.

Відповідно до системного підходу, система є цілісністю, яка є єдністю природних, розташованих та взаємопов'язаних частин.

Основними особливостями системи є [42, с. 114]:

- 1) наявність найпростіших одиниць – елементів, що її складають;
- 2) наявність підсистем – результати взаємодії елементів;
- 3) наявність компонентів – результати взаємодії підсистем, які можна розглядати відносно ізольовано, поза взаємозв'язком з іншими процесами та явищами;
- 4) наявність внутрішньої структури відносин між цими компонентами, а також їх підсистемами;
- 5) наявність певного рівня цілісності, ознакою якого є те, що система завдяки взаємодії компонентів отримує інтегрований результат;
- 6) наявність у структурі системоутворюючих зв'язків, що об'єднують компоненти та підсистеми як частини в єдину систему;
- 7) спілкування з іншими екологічними системами.

Кожну конкретну науку, діяльність, об'єкт можна розглядати як певну систему, що має безліч взаємопов'язаних елементів, компонентів, підсистем, певних функцій, цілей, складу, структури. До загальних характеристик системи належать цілісність, структура, функціональність, взаємозв'язок із зовнішнім середовищем, ієрархія, цілеспрямованість, самоорганізація [42, с. 117].

Відповідно сформувались відповідні методологічні принципи, що забезпечують систематичну спрямованість наукових досліджень та практичних знань про об'єкт: принцип цілісності, згідно з яким досліджуваний об'єкт виступає як щось поділене на окремі частини, органічно інтегровані в єдине ціле ; принцип першості цілого над його складовими частинами, що означає, що функції окремих компонентів і підсистем підпорядковані функціям системи в цілому; принцип ієрархії, який постулює підпорядкування компонентів та підсистем системі в цілому, а також підпорядкування систем нижчого рівня системам вищого рівня, в

результаті чого предметна область теорії набуває характеристики ієрархічної метасистеми; принцип будови, що означає спосіб регулярного зв'язку між виділеними частинами цілого, що забезпечує єдність системи, визначає особливості її внутрішньої будови; принцип самоорганізації означає, що динамічна система за своєю суттю здатна самостійно підтримувати, відтворювати або покращувати рівень своєї організації шляхом зміни внутрішніх або зовнішніх умов свого існування та функціонування для підвищення стабільності, підтримки цілісності, забезпечення ефективних дій або розвитку; принцип взаємозв'язку із зовнішнім середовищем, згідно з яким жодна із систем не може бути самодостатньою, вона повинна динамічно змінюватися і адекватно вдосконалюватися до змін у зовнішньому середовищі [42, с. 118].

Спочатку проаналізуємо ключові поняття-тріади методології дослідження: методологія ↔ метод ↔ методика, що є засобами аналізу різних об'єктів, які вирішують завдання наукового пізнання.

Термін «методологія» (гр. *methodos* – спосіб, метод і *logos* – наука, знання) – вчення про методи знання. «Методологія – це концептуальний виклад мети, змісту, методів дослідження, які забезпечують отримання максимально об'єктивної, точної, систематизованої інформації про процеси та явища» [98, с. 479].

На думку О. В. Крушельницької, ми виділяємо три типи методології: 1. філософська чи фундаментальна – система діалектичних методів, які є найбільш загальними і діють у всій галузі наукових знань, конкретизованих як за допомогою загальної, так і часткової методології; 2. загальна наука, яка використовується в переважній більшості наук і базується на загальнонаукових засадах дослідження: історичних, логічних, системних, моделювальних тощо; 3. частково-науковий – сукупність конкретних методів певної науки, які є основою для вирішення дослідницької проблеми [42, с. 79].

Методами лінгвістичних досліджень займалися відомі вітчизняні та зарубіжні вчені, зокрема: І. В. Арнольд, А. Загорійчук, І. І. Ковалик, З. І. Комарова, М. П. Кочерган, О. О. Потебня, С. М. Сухорольська, І.А. Стернін, Ю. С. Степанов, О. І. Федоренко та ін.

Метод (грец. *methodos* – спосіб дослідження або пізнання) – сукупність дослідницьких методів, прийомів та операцій, тобто дослідницьких засобів, що використовуються для досягнення цілей та вирішення дослідницьких завдань відповідно до лінгвістичної теорії та методології пізнання мовної реальності [95, с. 311]. В інтерпретації І. В. Арнольда це підхід до досліджуваного матеріалу, його систематизація та теоретичне осмислення. Жоден із методів дослідження не є універсальним, лише їх поєднання сприяє багатогранному підходу до об'єкта інтерпретації.

Методологія – це процедура застосування певних методів і прийомів на всіх етапах лінгвістичного дослідження, яка залежить від вибору лінгвіста-дослідника [96, с. 198]. З. І. Комарова розуміє метод як процедуру застосування певних методів і прийомів на всіх етапах дослідження.

У дисертації ми використовували різні методи дослідження. В процесі аналізу була побудована трирівнева дослідницька стратегія, яка допомагає окреслити гендерний аспект відтворення внутрішньої мови персонажа при перекладі.

Запропонована в роботі модель аналізу гендерного аспекту внутрішнього відтворення мовлення вимагає перегляду лексико-граматичних, прагматичних, мовно-стилістичних та комунікативно-функціональних параметрів жіночого письма, існує потреба запропонувати комплексний метод аналізу, а саме загальнонаукові методи теоретичного та емпіричного дослідження, що включають спостереження, опис, порівняння, класифікацію тощо [66, с. 82].

Індукція – це метод дослідження, на основі якого робиться загальний висновок про весь клас фактів і явищ, шляхом аналізу окремих фактів і явищ, тобто узагальнення результатів спостереження. У процесі спостереження накопичуються мовні факти, що повторюються, саме тому ми використовуємо цей метод пізнання. Метод індукції у нашому дослідженні виявляється в узагальненні жіночих характеристик у внутрішньому мовленні на різних мовних рівнях. При дослідженні диференціальних особливостей чоловічого та жіночого мовлення на лексичному рівні в зарубіжній та вітчизняній лінгвістиці ми дійшли висновку, що жіноче мовлення - гіперболізоване та експресивно-емоційне, тема розмови – сімейно-

побутова, жінкам легше змінювати ролі в спілкування. Тоді як для чоловічої мови характерна емоційна нейтральність, використання неологізмів, тем для розмов – політика, спорт, професійна сфера, чоловікам важче переключитися в акті спілкування.

Дедукція – метод пізнання, завдяки якому на основі загального логічного шляху обов'язково виводяться нові знання про особистість. На відміну від індукції, існує сходження від загального до одиничного. За допомогою цього методу аналізуються особливості внутрішнього мовлення жінки. Логічною основою дедуктивного методу є аксіома: «Все, що стверджується чи заперечується стосовно цілого класу об'єктів, стверджується або заперечується стосовно кожного об'єкта цього класу» [60, с. 35].

Аналіз – це метод пізнання, змістом якого є розкладання цілого явища на його складові, простіші елементарні частини та виділення окремих властивостей, зв'язків [60, с. 35]. Синтез – це метод пізнання на відміну від аналізу, зміст якого полягає у поєднанні раніше розчленованих частин об'єкта в єдине ціле. Таким чином, аналіз і синтез взаємодіють і, як наслідок, зумовлюють один одного.

Спостереження допомагає вловити властивості та взаємозв'язки об'єкта дослідження. Результатом спостереження став аналіз набутого фактичного матеріалу, встановлення взаємозв'язків між мовними фактами. Інформація, отримана завдяки спостереженню, трансформується у поняття, таблиці, малюнки.

Підводячи підсумок, зазначимо, що в рамках згаданої комплексної методології виділено лексичні особливості внутрішнього мовлення персонажа (модальність, емоційно-експресивна лексика, вигуки); на синтаксичному рівні подаються синтаксичні характеристики внутрішнього мовлення (неправильно-питальні речення, риторичні запитання та риторичний вигук, скорочені конструкції).

2.2. Методи дослідження та обґрунтування вибору матеріалів роботи

Метод (гр. *methodos*) – спосіб пізнання, дослідження явищ природи і суспільного життя. Це також сукупність прийомів чи операцій практичного або теоретичного освоєння дійсності, підпорядкованих вивченню конкретного завдання.

Різниця між методом та теорією має функціональний характер: формулюючись як теоретичний результат попереднього дослідження, метод виступає як вихідний пункт та умова майбутніх досліджень [60, с. 39].

У найбільш загальному розумінні метод – це шлях, спосіб досягнення поставленої мети і завдань дослідження. Він відповідає на запитання: як пізнавати.

Методика (гр. *methodike*) – сукупність методів, прийомів проведення будь-якої роботи. Методика дослідження – це система правил використання методів, прийомів та операцій.

У наукових дослідженнях часто використовується метод критичного аналізу науково-методичної літератури, практичний досвід, як того вимагає рівень методології та техніки дослідження. У подальшій роботі широко використовуються такі методи: спостереження, бесіда, анкетування, рейтинг, моделювання, аналіз змісту, експеримент тощо.

Загальнонаукові методи використовуються в теоретичних та емпіричних дослідженнях. До них належать: аналіз та синтез; індукція та дедукція; аналогія та моделювання; абстрагування та конкретизація; системний аналіз [42, с. 54].

Індукція – це процес судження, який робить висновок, що за сучасного стану знань це, мабуть, є правдою, але не гарантує цього. Індуктивний висновок може бути спростований або узагальнений за наявності додаткових фактів. В іншому випадку індукція – це формулювання закону, заснованого на обмеженій кількості спостережень за повторюваними подіями. Прикладами індуктивних умовиводів є, наприклад, наступні пари спостережень / умовиводів:

Цей лебідь білий. / Усі лебеді білі. або Більярдна куля починає рухатися, коли в неї вдаряють палицею.

Для кожної дії існує зворотна та еквівалентна протидія.

Деякі філософи вважають термін «індуктивна логіка» непорозумінням, оскільки істинність індуктивного висновку не залежить від законів формальної логіки, які за визначенням є дедуктивними. На відміну від дедукції, індуктивні висновки не мають такого рівня надійності, як вихідні твердження. Наприклад, у наведеному вище прикладі, висновок про те, що всі білі лебеді можна вважати

справжніми в Європі, поки не буде виявлено Австралію. Індуктивне судження ніколи не є обов'язковим, але воно є обґрунтованим. Індуктивне судження також є дедуктивно неправильним. Проблема індукції, яка полягає у пошуку обґрунтування індуктивного судження, була вперше офіційно розглянута Девідом Юмом.

Дедукція – це процес виведення висновку, який гарантовано буде виконуватися, якщо початкові припущення про істинність та висновки на їх основі виправдані. Висновок повинен ґрунтуватися виключно на раніше представлених доказах і не повинен містити нової інформації про досліджуваного. Дедукція вперше була описана в працях давньогрецьких філософів, таких як Арістотель [42, с. 55].

У логіці використовуються два загальні методи висновків: дедукція та індукція. Головна відмінність індукції полягає в тому, що її застосування не вимагає знання всіх фактів перед тим, як зробити висновок. Оскільки на практиці неможливо все з'ясувати до того, як зробити висновок, дедукція не використовується широко в реальному світі. Натомість індукція оперує сукупністю неповних фактів і на їх основі робить висновок, який, ймовірно, впливає, не даючи жодних гарантій щодо її істинності. Незважаючи на це, індукція дає можливість отримати нові знання, що не є очевидним при розгляді оригінальних тверджень [42, с. 56].

Часто помиляється, що дедукція рухається від загального до конкретного, а індукція - це рух у зворотному напрямку.

Аналогія - подібність, схожість загалом різних предметів, явищ за певними властивостями, характеристиками чи взаємозв'язками.

Аналогія в логіці – це умовивід, при якому подібність об'єктів за одними ознаками приводить до висновку про можливу схожість цих об'єктів з іншими. знаки. У висновках астрономії знання, отримані при розгляді об'єкта (моделі), переносяться на інший, менш доступний для вивчення і менш очевидний. Висновки за А. щодо конкретних об'єктів є гіпотетичними – їх правильність виявляється шляхом подальших досліджень та перевірки [42, с. 57].

Синтез – поєднання абстрактних аспектів об'єкта та його відображення як конкретного цілого; метод вивчення об'єкта в його цілісності, в єдиному та взаємному зв'язку його частин [95, с. 456]. У процесі наукових досліджень синтез

пов'язаний з аналізом, оскільки дозволяє поєднати частини об'єкта, розчленовані в процесі аналізу, встановити їх взаємозв'язок і пізнати суб'єкта в цілому.

Аналіз – розчленування предмета знання, абстрагування його окремих аспектів. Метод дослідження, що включає вивчення предмета за допомогою розумового або практичного поділу на складові його елементи (частини об'єкта, його особливості, властивості, взаємозв'язки). Кожна з вибраних частин аналізується окремо в межах єдиного цілого. Навпаки – синтез.

Уточнення логічної форми (структури, структури) міркувань засобами формальної логіки. Синонім наукових досліджень загалом.

Системний аналіз - вивчення об'єкта дослідження як сукупності елементів, що складають систему. У наукових дослідженнях він передбачає оцінку поведінки об'єкта як системи з усіма факторами, що впливають на його функціонування. Цей метод широко застосовується у дослідженнях при всебічному вивченні діяльності промислових об'єднань та галузі в цілому, визначення пропорцій розвитку галузей промисловості тощо [42, с. 58].

У наукових дослідженнях поки що не існує єдиного методу системного аналізу. У практиці досліджень його використовують з використанням таких методів: процедури теорії досліджень операцій, що дозволяє кількісно визначити об'єкти дослідження; аналіз систем дослідження об'єктів в умовах невизначеності; системна інженерія, що включає проектування та синтез складних систем у процесі вивчення їх функціонування (проектування та оцінка економічної ефективності технологічних процесів тощо).

Абстракція – це метод відволікання уваги, який дозволяє перейти від конкретних питань до загальних понять і законів розвитку. Він використовується в економічних дослідженнях для довгострокового планування, коли на основі вивчення підприємств за минулий період прогнозується розвиток галузі або регіону на майбутнє [42, с. 58].

Строго структурована методологія створення та перевірки фізичного, математичного або логічного подання системи, об'єкта, явища чи процесу.

Конкретизація – метод вивчення об'єктів у всьому їх різноманітті, в якісній багатогранності реального існування на відміну від абстрактного вивчення об'єктів. Вивчається стан об'єктів у зв'язку з певними умовами їх існування та історичного розвитку [42, с. 59].

Порівняно новим загальнонауковим методом є інформаційний підхід, суть якого полягає в тому, що вивчення будь-якого об'єкта, процесу чи явища в природі чи суспільстві, насамперед, розкриває найбільш характерні аспекти інформації.

В основі інформаційного підходу лежить принцип інформаційності, згідно з яким [42, с. 60]:

- інформація є універсальною, фундаментальною категорією;
- практично всі процеси та явища мають інформаційну основу;
- інформація є носієм смислу (змісту) всіх процесів, що відбуваються в природі та суспільстві;
- всі існуючі в природі та суспільстві взаємозв'язки мають інформаційний характер;

Інформаційний підхід тісно пов'язаний із системою, що дозволяє уявити сучасний світ як складну глобальну багаторівневу інформаційну систему, яка утворена трьома взаємопов'язаними системами нижчого рівня: системою «Природа», системою «Людина» та системою «Суспільство». Кожна з цих підсистем насправді є інформаційною. Інформаційна система «Людина» посідає центральне місце в інформаційній моделі сучасного світу, оскільки саме через неї відбувається взаємодія інформаційних систем «Природа» та «Суспільство». Це пов'язано з подвійною сутністю людини, яка є одночасно природним і соціальним організмом. Це створює методологічну основу для вивчення людських та соціальних проблем як цілісної багаторівневої, багатофункціональної інформаційної системи. Теорія енергетично-інформаційного обміну в системі ноосфери відкриває нові можливості для наукового пізнання, нову інформаційну картину світу, яка якісно відрізняється від традиційної матеріально-енергетичної картини, яка досі панувала в фундаментальній науці. Особливо плідним інформаційним підходом є вивчення сучасної людини і суспільства [66, с. 307].

Інформаційний підхід як фундаментальна методологія набуває все більшого поширення внаслідок об'єктивних факторів: «все проникний» характер інформації, яка проникає майже у всі сфери та сфери людської діяльності та супроводжує їх, стає однією з найважливіших категорій соціального розвитку; зростання інформації, вирішення проблем її доступності та ефективного використання; інформатизація суспільства; розвиток інформаційних технологій; формування інформаційного суспільства, основним інтелектуальним продуктом якого є документи, інформація, знання. Останній фактор став поштовхом до обґрунтування документальної, інформаційної та когнітивної парадигм дослідження [66, с. 308].

Останнім часом зростає значення культурологічного підходу, який набуває статусу загальнонаукової методології. Культурологічний підхід завдяки широкому колу понять культури та пізнавальних можливостей культурології – науки, яка вивчає культуру в цілому, дозволяє досліджувати багато природних, соціальних, екологічних, економічних, педагогічних, інформаційних та інших об'єктів та явищ як культурний феномен.

Моделювання має важливе значення для вивчення внутрішніх і зовнішніх взаємозв'язків об'єкта дослідження.

Моделювання – представлення різних характеристик поведінки фізичної або абстрактної системи з використанням іншої системи [95, с. 329].

За він використовується для вивчення тих процесів і явищ, які неможливо вивчити безпосередньо. Метод моделювання виявився ефективним засобом виявлення суттєвих ознак явищ і процесів за допомогою моделі (концептуальної, словесної, математичної, графічної, фізичної тощо).

Модель – це уявна або матеріальна система, яка, відображаючи або відтворюючи об'єкт дослідження, може замінити його таким чином, щоб його дослідження дало нову інформацію про цей об'єкт.

Метод моделювання має таку структуру [42, с. 67]:

- а) постановка завдання;
- б) визначення аналога;
- в) створення або вибір моделі;

- г) розробка конструкту;
- д) дослідження моделі;
- е) переведення знань з моделі на оригінал.

Кількісні та якісні методи, які сьогодні широко поширені в різних галузях науки, активно використовуються в наукових дослідженнях. Сюди входять наукометрія, бібліометрія, інфометрія.

Наукометрія – це система вивчення наукових, конструктивних знань за допомогою кількісних методів. Тобто в наукометрії вимірюються лише ті об'єктивні кількісні закономірності, які реально визначають рівень її розвитку, досягнутий наукою [95, с. 367].

Бібліометрія – це метод кількісного дослідження друкованих документів у вигляді матеріальних об'єктів або бібліографічних одиниць, а також замінників певних.

Бібліометрія дозволяє відстежувати динаміку окремих об'єктів науки: публікації авторів, їх розподіл за країнами, заголовки наукових журналів, рівень цитування тощо.

Інформатика вивчає математичні, статистичні методи та моделі та їх використання для кількісного аналізу структури та особливостей наукової інформації, закономірностей процесів наукового спілкування, включаючи ідентифікацію цих закономірностей. Характерною особливістю інформатики є те, що її основною метою є отримання наукових знань безпосередньо з інформації [42, с. 71].

Методологічною основою нашої роботи є сучасні принципи сучасної філології, сформульовані М. Т. Білухою, серед яких відповідними цілями і завданнями дипломної роботи є: міждисциплінарність, поліпарадигма, (нео) функціоналізм, антропоцентризм, пояснювальний та експансіоністський. Розглянемо ці принципи більш детально в контексті нашого дослідження [10, с. 173].

Міждисциплінарність є наріжним каменем науки про переклад, яка, на думку М. Цвіллінга, сформувалась як «живий синтез взаємопроникних та взаємоплідних

підходів, у річищі яких відкривається широкий простір для виявлення як професійно-групових, так і особистісних інтересів та переваг кожного перекладознавця та практикуючого перекладача». Таким чином, будь-які сучасні дослідження в галузі перекладознавства апріорі повинні бути міждисциплінарними, що виявляється у використанні («запозиченні») теоретичного та методологічного апарату та термінології ряду суміжних, а часом і більш віддалених гуманітарних наук, а не лише галузі знань. У разі вивчення особливостей іншомовного відтворення елементів виразності мовлення персонажа ми спирались переважно на дві дисципліни, на основі яких сформувалася сучасна транслатологія – літературознавство та лінгвістика [10, с. 174].

Поліпарадигма – ще одна помітна риса наукового сьогодення, що є фундаментальною для даної дипломної роботи, виконуваної переважно на основі структурно-семантичних (семіологічних) перекладознавчих досліджень, але також із залученням низки інших відповідних парадигм сучасної науки про переклад [10, с. 175]. Зокрема, це стосується парадигми, яка склалася в культурологічній онтології перекладу після проголошення «культурного повороту» С. Баснеттом і А. Лефевром у 1991 р.

Актуалізація в культурологічних дослідженнях питань культури, пов'язаних із соціокультурним контекстом перекладу, статус перекладача, його професійна діяльність та його наслідки через акультурацію та декультурацію перекладів тощо, «неминуче призводили до питань ідеології, маніпуляцій, влади» з акцентом на «постколоніальність між домінуючими мовами та мовами меншин та культур» [21, с. 181]. Отже, в рамках культурологічної парадигми переклад вивчається як (між) культурне явище, що у випадку експресивно забарвленої лексики означає врахування тих факторів їх перекладності, які традиційно є об'єктом вивчення культурології та теорії міжкультурної комунікації.

(Нео) функціоналізм у творі чітко простежується у ставленні до вивчення динамічних аспектів перекладу експресивно забарвленої лексики, її розташування в широкому комунікативно-ситуативному та дискурсивному контексті. У рамках неофункціоналізму здійснюється синтез діяльності та комунікативних поглядів на

мову з різними аспектами її існування (включаючи переклад), тому не випадково запропонована модель аналізу фонографічної стилізації фокусується на особистості перекладача, який ми прагнули реконструювати під час розвідки.

Антропоцентризм, пов'язаний з неофункціоналізмом, має на меті перенести дослідницький інтерес з об'єкта на предмет пізнання, що дозволяє нам інтерпретувати переклад як засіб і як результат розумової та комунікативної діяльності [38, с. 93]. На думку М. Макарова, впровадження у філологію людського фактора тягне за собою зміни в об'єкті та предметі дослідження, оскільки в цьому випадку дослідник має справу з мовою як «не з абстрактним упредмеченим конструктом, не з інструментом обслуговування певної сторонньої діяльності, а безпосередньо з комунікативною діяльністю людини».

У зв'язку з цим стає очевидним, що «перекладач – це не просто учасник комунікації, а особистість, яка визначає увесь перебіг міжмовної комунікації» та «формує особливий різновид мовної особистості – особистість, що перекладає» [15, с. 89]. Специфіка такої людини, на думку Л. Алексєєвої, «залежить значною мірою від трьох факторів: мовної здатності як можливості вести спілкування іноземною мовою, комунікативної компетентності як уміння здійснювати спілкування у певній сфері та мовної свідомості як особливої форми співвіднесення свого та чужого знання» [2, с. 273].

Пояснювальний характер теорій перекладу (у цьому сенсі наша робота не є винятком) є результатом поєднання всіх вищезазначених установок, що дозволяє не тільки описати різні аспекти перекладу (або перекладу загалом), але й забезпечити всебічну пояснення.

Адже експансіонізм для нас має особливе значення, оскільки перекладознавство, засноване на досягненнях інших наукових дисциплін, у свою чергу, сприяє поширенню досвіду в мові та (між) мовної комунікації у філософії, історії, психології, що забезпечує перекладач – можливість досліджень із залученням термінологічного та методологічного апарату цих та потенційно багатьох інших областей наукового знання (і це повертає нас до принципу міждисциплінарності, з якого почався цей огляд). Таким чином, міждисциплінарний

експансіонізм має човниковий характер, що є ознакою нелінійності у розвитку науки в цілому і дає можливість розглядати його в синергетичному дусі як свого роду надсистему.

Кожне дослідження проводиться на основі ряду методів, як теоретичних, так і практичних, які в основному поділяються на загальні, застосування яких є невід'ємною частиною будь-якого дослідження, та спеціальні, які використовуються безпосередньо в певній галузі наук. Метод є своєрідним механізмом, за допомогою якого дослідник прокладає шлях до досягнення цієї мети. У процесі оволодіння науковими методами дослідник здобуває знання, необхідні для послідовності та злагодженості дій при вирішенні певних проблем [10, с. 190].

Також можна додати, що метод - це «конкретна процедура, що складається з певних дій чи операцій, за допомогою яких отримуються та обґрунтовуються нові знання в науці» [67, с. 75]. Але ми не повинні забувати, що метод - не єдиний інструмент на шляху до пізнання об'єкта вашого дослідження, який частково можна здійснити інтуїтивно.

Загальнонаукові методи використовуються в теоретичних та емпіричних дослідженнях. До них належать: аналіз та синтез; індукція та дедукція; аналогія та моделювання; абстрагування та конкретизація; системний аналіз.

Гендерний стереотип є явищем культурного порядку і формується під впливом історичних умов. Гендерний стереотип має соціальну природу, є продуктом соціально-культурних норм та очікувань. Такі характеристики змінюються з часом і залежно від країни, її культурного, економічного, політичного, ідеологічного середовища. Гендерні стереотипи засвоюються в процесі соціалізації, через систему розподілу матеріальних цінностей і влади, моральних норм та норм, що існують у суспільстві на певному історичному інтервалі.

Отже, вибір методів дослідження гендерного аспекту внутрішнього мовлення в тексті художнього перекладу зумовлений потребою комплексного та системного опису цього явища відповідно до сформульованих у Вступі цілей та поставлених у роботі завдань.

2.3. Методика аналізу внутрішнього мовлення персонажу у творах художньої літератури

Кожне дослідження проводиться на основі ряду методів, як теоретичних, так і практичних, які в основному поділяються на загальні, застосування яких є невід'ємною частиною будь-якого дослідження, та спеціальні, які використовуються безпосередньо в певній галузі наук. Метод є своєрідним механізмом, за допомогою якого дослідник прокладає шлях до досягнення цієї мети. У процесі оволодіння науковими методами дослідник здобуває знання, необхідні для послідовності та злагодженості дій при вирішенні певних проблем.

На першому етапі дослідження було сформовано емпіричну базу розвідки відтворення внутрішнього мовлення персонажу в перекладі. Методом суцільної вибірки з роману Вільяма Сомерсета Моєма «Лицедії» та його перекладу українською мовою здійсненого Маром Пінчевським у 1967 році загальним обсягом 223 сторінки виокремлено 87 уривків внутрішнього мовлення героїні.

На другому етапі з'ясовано зміст понять культурологія, гендер, стереотип, гендерний стереотип, експресивність, внутрішнє мовлення, елемент художнього діалогу. За допомогою такого методу логічного мислення, як синтез, ми змогли зробити фундаментально важливі висновки для подальшого дослідження обраної проблеми.

На третьому етапі встановлено та систематизовано прийоми і способи перекладу внутрішнього мовлення літературних персонажів, що зустрічаються у первинних текстах творів В. С. Моєма. Цей етап дослідження передбачав залучення дистрибутивного аналізу та порівняльно-перекладознавчого аналізу форми та змісту експресивно забарвлених елементів вторинного тексту з формою та змістом їх відповідників у першотворі.

На четвертому етапі проаналізовано основні випадки деформації авторського наміру у мові головних та другорядних персонажів творів Вільяма Сомерсета Моєма та виявлено специфіку їх появи у тексті. Цей етап дослідження вимагав залучення

класифікаційного, контекстуального, компонентного, структурного та системного методів аналізу.

Отже, якою б не була специфіка конкретного дослідження, реалізація поставлених цілей та завдань завжди проходить визначені етапи. Як правило, виділяють чотири основних етапи дослідження: програмуючий, інформаційний, аналітичний і практичний. Такий план відіграє центральну роль в дослідженні. Неуважність до побудови коректної і повної в науковому плані програми суттєво впливає на якість дослідження, значно звужує пізнавальні можливості дослідника, а також зменшує актуальність і соціальну значимість дослідження і його результатів.

РОЗДІЛ 3

ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ ВІДТВОРЕННЯ ВНУТРІШНЬОГО МОВЛЕННЯ ПЕРСОНАЖУ В ПЕРЕКЛАДІ РОМАНУ С. МОЕМА «ТЕАТР»

3.1. Поняття гендеру

Однією з найважливіших проблем сучасної лінгвістики є вивчення комунікативної взаємодії жінок і чоловіків щодо параметрів мови. Гендерний статус учасників спілкування впливає не тільки на стратегію і тактику мовленнєвого спілкування, а й на його тон, стиль, характер, що в свою чергу є важливим при оцінці процесів соціального функціонування та розвитку суспільства.

Донедавна проблема визначення гендерних категорій сприймалася як вторинний соціальний та психологічний фактор у мовознавстві та детермінація перикардії. Однак проблеми, пов'язані з гендерною диференціацією свідомості, стають дедалі актуальнішими. Тому гендер стає важливим об'єктом дослідження у багатьох наукових галузях, особливо в лінгвістиці.

Розуміння міжособистісних відносин як багатовимірної психологічної системи неможливе без аналізу характеристик гендерної складової, що найбільш яскраво проявляється в гендерних стереотипах.

Термін «гендер» був введений у користування в поведінкових та соціальних науках для того, щоб відрізнити поняття, яке він позначає, від поняття статі. Термін запозичений з англійської, де гендер означає граматичну стать. У соціології під статтю розуміють соціально сконструйоване ставлення, пов'язане з категоризацією індивідів за ознакою статі [100, с. 24]. Цей поділ концепцій був прийнятий феміністичною літературою, щоб підкреслити, що анатомія не є долею, оскільки стать визначається біологічно, а стать створюється культурою [19, с.116]. «Чоловік» та «жінка» є прикладами гендерного розрізнення, тоді як «чоловічий» та «жіночий» – приклади опису статі. Традиційно гендер визначається як соціокультурна стать, тобто психосоціальні аспекти гендеру на відміну від біологічних. Людина буде

свою гендерну поведінку на основі свідомих і несвідомих установок, ідей, стереотипів та життєвого досвіду.

Слово гендер вживається з XIV століття як граматичний термін – тобто різновид іменника (чоловічого, жіночого, середнього і поширеного в деяких мовах). У значенні різниці між чоловіком і жінкою це слово також використовується з XIV століття, але у загальний вжиток увійшло лише в середині 20 століття [99, с. 45].

У сучасному розумінні термін гендер було введено в науковий вжиток американським психоаналітиком Робертом Столлером наприкінці 60-х років XX століття. Цей учений запропонував використовувати поняття гендер для позначення соціальних та культурних аспектів гендеру, яке раніше використовувалося лише для позначення граматичної статі і тому не викликало жодних конотацій з біологією [31, с. 6].

Відповідно до визначення, запропонованого А.В. Анісімовою, стать – це соціальна стать, яка визначає поведінку людини в суспільстві та те, як ця поведінка сприймається. Це рольова поведінка статей, яка визначає стосунки особистості з іншими людьми: друзями, колегами, однокласниками, батьками, сторонніми спостерігачами тощо [5, с. 142].

Згідно з іншим визначенням, стать – це система цінностей, норм та характеристик поведінки чоловіків та жінок, способу життя та способу мислення, ролей та стосунків жінок та чоловіків, набути ними як особистості в процесі соціалізації, яка визначається насамперед за соціальним, економічним та культурним контекстом життя та фіксує уявлення про жінок та чоловіків залежно від їх статі [58, с. 11].

На відміну від категорії статі, гендерний статус і відповідно гендерна ієрархія та гендерні моделі поведінки не задаються природою, а будуються суспільством, пропонуючись інститутами соціального контролю та культурними традиціями. Гендерні відносини є важливим аспектом соціальної організації. Вони по-особливому виражають його системні характеристики та структурують відносини між суб'єктами [58, с. 14]. Новий Вебстерський словник характеризує стать як стан

буття чоловіком чи жінкою (зазвичай використовується з посиланням на соціальні та культурні відмінності, а не біологічний) [100, с. 35].

Нова Енциклопедія Британіка також пропонує таке визначення роду як лінгвістичного терміна: гендер – це кожен із родів (як правило, чоловічого, жіночого, середнього, загального) іменників та займенників, які мають різні закінчення, які вони мають, і які вони вимагають у словах синтаксично пов'язані з ними. Граматична стать зазвичай дуже слабо пов'язана з природними гендерними відмінностями [99, с. 45].

Підсумовуючи усе викладене вище, ми можемо зробити висновок, що термін «гендер» використовується для опису різноманітних культурних, соціальних, психологічних аспектів жінок у порівнянні з чоловіками, тобто для виділення всього, що формує норми, риси, стереотипи, ролі, що є типовими та бажаними для тих, кого суспільство називає жінками і чоловіками.

Отже, гендер має різні значення залежно від того, з якої точки зору його розглядати (див. дод. А):

- З точки зору біології, гендер – це біологічно зумовлений поділ організмів на самців та самиць (для людей – на чоловіків та жінок).

- З точки зору соціології, гендер – це те, як суспільство трактує біологічні статеві відмінності.

- З точки зору психології, гендер – це те, як особистість трактує свою власну стать. Статеві-рольові стереотипи людини не завжди збігаються з біологічним гендером, тоді виникають гендерні інверсії.

- З точки зору лінгвістики, гендер – приналежність певного іменника або займенника до чоловічого, жіночого, середнього або спільного роду [96, с. 23].

3.1.1. Поняття гендеру, стереотипу та гендерного стереотипу

Досліджуючи поняття «гендер», неможливо уникнути питання про стереотипи щодо поведінки та мовлення представників різних статей, їх ролі в сім'ї, суспільстві тощо. Стереотип – це думка про особисті якості групи людей, яка може бути надмірно узагальненою та неточною [95, с. 54]. З їх допомогою людина сприймає,

«класифікує» інших людей відповідно до їх належності до певної групи, соціально-економічного класу або їх фізичних особливостей (стать, вік, колір шкіри тощо), таких як підлітки, жінки / чоловіки, політиків, безробітних тощо. Стереотипи часто породжують занадто звичне та спрощене сприйняття людей та формують очікування та ставлення до інших.

Поняття «стереотип» розпочало свій шлях із суто негативного розуміння його як «традиційної нісенітниці» [50, с. 125] та уявлення про нього як про «необхідне зло», що економить час у сприйнятті [9, с. 31]. Це визначення вважалося класичним: «стереотип - це перебільшена віра, пов'язана з категорією» [9, с. 32]. Іноді під стереотипами розуміють «постійні форми поведінки, які часто повторюються» [97, с. 384]. У світлі нових досліджень виглядає розумним сказати, що стереотип - це форма раціонального пізнання світу, яка спрощує та пришвидшує обробку інформації, що це особлива форма пізнання та оцінки, тобто концепція керівної поведінки. Для нашого дослідження найбільш адекватним є визначення стереотипів як спрощених уявних уявлень різних категорій людей, які перебільшують схожість між собою та ігнорують відмінності [100, с. 286].

Стереотипізація зумовлена особливостями мислення людини. Дослідники виділяють декілька причин стереотипів: схильність людей робити висновки на основі власного культурного досвіду, помилок у дедуктивному мисленні та сукупності різномірних характеристик, які обов'язково супроводжують один одного.

На думку А.В. Кириліної, загальними властивостями стереотипів є ознаки та атрибути, що містяться в стереотипах, що використовуються ораторами для оцінки відповідності предметів / осіб певному класу на основі сімейної схожості [31, с. 12].

Вираження таких функцій: пізнавальна (узагальнення в організації інформації), афективна (протиставлення «свого» та «чужого»), соціальна (розмежування «внутрішньогрупової» та «зовнішньої групи») [31, с. 14].

Щодо мовлення, то існує кілька типів стереотипів: расові, етнічні, географічні, гендерні, соціальні, політичні, професійні [1, с. 69]. Гендерний стереотип - це окремий випадок стереотипу, який відображає культурно та соціально зумовлені думки та припущення щодо ознак, атрибутів та норм поведінки обох статей у мові

[1, с. 70]. Кожне суспільство в певний період свого історичного розвитку формує стереотипні стандарти жіночності та маскулінності, іншими словами, стереотипи «типової жінки» та «типового чоловіка», тобто риси, норми, ролі, типові чи бажані для тих, кого суспільство виділяє як жінки чи чоловіки.

А. П. Мартинюк трактує гендерний стереотип як історично детерміновану, мінімізовану, типізовану та структуровану у вигляді каркасної ідеї, сформованої в колективній свідомості конкретного полікультурного суспільства, про атрибути, властиві або нехарактерні для особистості, суспільство якої чи характеризує людину атрибутами, які є бажаними чи небажаними для цієї особистості [49, с.16].

Гендерний стереотип є явищем культурного порядку і формується під впливом історичних умов. Гендерний стереотип має соціальну природу, є продуктом соціально-культурних норм та очікувань. Такі характеристики змінюються з часом і залежно від країни, її культурного, економічного, політичного, ідеологічного середовища. Гендерні стереотипи засвоюються в процесі соціалізації, через систему розподілу матеріальних цінностей і влади, моральних норм і норм, які існують у суспільстві на певному історичному інтервалі.

Гендерний стереотип виконує ряд функцій [49, с.18]:

1) Соціальна функція – відображає детерміновані взаємозв'язки між об'єктами різного статусу, різними класами, видами та групами, між частиною та цілим;

2) Пояснювальна функція – використовується для інтерпретації поведінки чоловіка чи жінки з використанням загальних гендерних стереотипів щодо чоловічих та жіночих якостей;

3) Регуляторна функція – пов'язана з відмінностями в поведінці людей різної статі.

4) Диференціальна функція – за її допомогою мінімізуються відмінності між членами однієї групи та максимізуються відмінності між членами різних груп.

5) Функція ретрансляції – відображає роль інститутів та агентів соціалізації – сім'ї, школи, однолітків, літератури, мистецтва, засобів масової інформації тощо. Завдяки таким соціальним інститутам суспільство має певні очікування від

особистості щодо того, яким він повинен бути і чим робити, щоб відповідати нормативним уявленням про свою стать.

б) Захисна функція – вона може бути використана для обґрунтування нерівного становища чоловіків і жінок у сім'ї та суспільстві.

Щодо вивчення типових уявлень про образи чоловіків і жінок було проведено багато досліджень, які виявили багато цікавих фактів. Наприклад, після дослідження А. В. Александрової [1, с. 70], було встановлено, що жінка в масовій свідомості сприймається як носій естетичних функцій (красива, охайна, приваблива, жіночна, добра, гуманна тощо), у порівнянні з якими забудькуватість, нестриманість, істерія, депресія, заздрість, балакучість є не важливими. І чоловікам, незважаючи на низку чеснот (інтелект, впевненість, захисник, ділова хватка, компетентність, цілеспрямованість тощо), приписують агресію, грубість, жорстокість, дурість, егоїзм та впевненість у собі.

Серед стереотипів психологічного характеру можна виділити такі моменти:

1. Жінкам приписують емоційність, чуйність, сексуальну привабливість, дівчата «більш соціальні», ніж хлопці, саме жінки мають тенденцію до нормативної поведінки, незалежно від їх соціального статусу.

2. Інтереси жінки включають такі теми, як кулінарія, мода, здоров'я, секс, косметика та шиття.

3. Чоловічі психологічні якості здебільшого пов'язані з боротьбою за владу та її підтримкою, норма статусу визначається величиною заробітку чоловіка та його успіхами у професійній діяльності.

4. Чоловіки страждають від саморозкриття комунікативної діяльності, вони не розголошують і не звертаються за допомогою до інших. Емоційні скам'янілості вимагають від них самостійного вирішення особистих проблем.

5. Чоловіча сексуальність характеризується більшою обширністю, об'єктивністю, яка не пов'язана з емоційною близькістю і переживається не як суб'єктивні стосунки, а як завоювання та досягнення.

6. Батьківство – це перш за все заборона; ця мати дозволяє, виховує, втішає, вона відчуває свою дитину частиною себе, а іноді навіть захищає дітей від батька; виховання дітей – справа суто жіноча [49, с.34].

Лінгвістичні стереотипи лексичного рівня характеризуються:

1. Чоловіки частіше використовують сленгові форми та ненормативну лексику, що характеризує їх як схильних до авторитаризму та агресивності у спілкуванні.

2. Вживання жінками обмеженого словникового запасу, багатьох інтенсифікаторів, евфемізмів, а також частішого використання словникового запасу, пов'язаного з вираженням таких почуттів, як любов і смуток. У той же час жінки схильні уникати слів та виразів, що передають гнів та ворожість.

Фонологічні характеристики включають більш традиційну / правильну вимову та використання іноземних наголосів.

На синтаксичному та прагматичному рівні відзначаються такі особливості:

1. Жінки частіше використовують окреме запитання, питальну інтонацію в ствердних реченнях, модальних дієсловах *could, should, may* та інших лексичних одиницях *more or less, like*, які підкреслюють їх невизначеність [8, с. 34].

2. У мовленні жінки більше прагнуть норми, ніж чоловіки, і більше дотримуються правил мовного спілкування.

3. Жінки розглядають життя як спільність індивідів, де мова використовується для того, щоб уникнути ізоляції, отримати підтримку та досягти взаєморозуміння [3, с. 187].

4. Чоловіки в розмові більш агресивні, а жінки схильні до мовленнєвої взаємодії: вони частіше намагаються запропонувати тему для розмови, але вони набагато рідше, ніж чоловіки. Роль жінки в суспільстві полягає в тому, щоб підтримувати розмову чоловіків на певну тему, а не намагатися висловити свою точку зору. Відхилення від цього стереотипу жіночої мовної поведінки викликає негативну оцінку у чоловіків [8, с. 35].

5. Хлопчики відрізняються від дівчаток тим, що вони частіше, ніж дівчатка, висловлюють факти та висловлюють свою думку чи пропонують свої поради та пояснення [3, с. 184].

6. Чоловіки висувають набагато більше вимог, ніж жінки, зупиняючи свій вибір на імперативному настрої, тоді як жінки подають запити, використовуючи спеціально модульовану форму запитання *Would you mind shutting the door?* або навіть декларативне підрядне речення *I wonder if you would be so kind as to shut the door.*

7. Жінки є більш чемними, що також є частиною стереотипу щодо їх жіночності та ніжності, тому вони частіше використовують такі маркери ввічливості, як ласка та подяка, а також речення з багаторівневою модальністю, такі як: *I was wondering if you could possibly just do me a small favour if you wouldn't mind.*

Гендерні стереотипи формуються в процесі соціалізації під впливом гендерної ідентичності, імітації гендерної поведінки та відповідного підкріплення, структурування гендерного досвіду, засвоєння соціальних очікувань суспільства щодо гендерних ролей та загальновизнаних вимог до гендерної адекватності поведінки [33, с. 160].

Підтримка міжособистісного та міжгрупового взаєморозуміння та співпраці вважається позитивною у дії гендерних стереотипів. Культурні стереотипи повинні бути одночасно жорсткими та гнучкими, щоб, з одного боку, забезпечувати стабільність ідей, з іншого – не зупиняти розвиток суспільства.

Гендерні стереотипи можуть негативно впливати на самореалізацію чоловіків і жінок, виступати бар'єром для розвитку індивідуальності. Дотримання гендерних стереотипів часто пов'язане з механізмами обов'язку, тобто самореалізація та самовираження неможливі, якщо діяльність здійснюється на основі почуття обов'язку. У такій ситуації не враховуються особисті інтереси, втрачається почуття «Я», формується слухняність та залежність. Таке самопочуття та самосприйняття не відповідає ідеям самореалізації та вільного вибору [33, с. 164].

Навіть особа, яка визнає свою незалежність від гендерних стереотипів, може дотримуватися їх на несвідомому рівні. Таким чином, гендерні ідеї

трансформуються у самореалізуючі пророцтва. Самореалізоване пророцтво - це несвідоме, внутрішнє переконання людини, ставлення до будь-якого предмета чи події, що реалізується в реальній поведінці. Маючи несвідоме ставлення до себе, особистість зовні декларує незалежність від гендерного стереотипу, але вводить її у своє життя, реалізує стереотипну ідею [70, с.105].

На закінчення ми робимо висновок, що однією з найважливіших проблем сучасної лінгвістики є вивчення комунікативної взаємодії жінок і чоловіків щодо параметрів мови. Гендерний статус учасників спілкування впливає не тільки на стратегію і тактику мовленнєвого спілкування, а й на його тон, стиль, характер, що в свою чергу є важливим при оцінці процесів соціального функціонування та розвитку суспільства.

3.1.2. Відображення гендерних стереотипів у мовленні

Гендерна диференціація є актуальною проблемою, оскільки чоловіки та жінки мають цілий ряд біологічних, психологічних та соціальних характеристик. Діалогічна взаємодія є найбільш успішним об'єктом для розгляду гендерних характеристик у галузі мовленнєвої поведінки. Під діалогічною мовою розуміють особливий вид мовленнєвої діяльності, що характеризується ситуативністю, наявністю двох і більше комунікаторів, як правило, швидкою реакцією, особистісною орієнтацією чи адресованістю. А. В. Кириліна запропонувала такі характеристики мовного спілкування жінки та чоловіка [33, с. 26]:

1) Розмова – чоловіки та жінки бачать мету спілкування по-різному. Розмова для чоловіків служить засобом обміну інформацією. Для жінок бесіда – це взаємодія зі співрозмовником. Жінки, як правило, звертають увагу на деталі, оскільки вважають це ознакою зацікавленості. Чоловіки, навпаки, можуть дратувати.

2) Статусні позиції – чоловіки схильні маніпулювати статусом, на початку розмови вони встановлюють свою позицію (часто домінуючу) і прагнуть її зберегти. Для жінок характерні розмови в тісному колі або серед людей, які мають відповідний соціальний статус.

3) Сфера спілкування – жінки віддають перевагу особистій розмові, ніж публічним виступам, чоловіки навпаки.

4) Теми дискусій – жінки віддають перевагу особистим розмовам, вони більш схильні до пліток та обговорень особистого життя чи зовнішнього вигляду. Найпоширеніші теми для обговорення у чоловіків: футбол, політика, ситуація на біржі. Вести особисту розмову не характерно для чоловіків.

5) Стиль слухання чоловіків і жінок – чоловіки орієнтовані на отримання інформації, для жінок важливіше встановити контакт із співрозмовником [33, с. 28].

Дослідження статі та її взаємозв'язку з мовою та мовленням спрямоване на виявлення семантичних, синтаксичних, фонетичних відмінностей у здійсненні мовних актів жінками та чоловіками. Отже, перш за все, необхідно позначити лінію мовленнєвої поведінки обох статей, яка часто розуміється нами як «комунікативна стратегія», а також правила та норми, яких вони дотримуються або дотримуються в тій чи іншій ситуації.

Спостереження за комунікативною поведінкою чоловіків та жінок у моногамних та гетерогамних групах дали змогу виявити деякі найбільш стереотипні гендерні стратегії та тактики, які залежать від різних типів інтерпретації світу та відображають стать у комунікаційних процесах [33, с. 131].

Як показала практика, переважна більшість жінок у вербальному спілкуванні дотримуються стилю співпраці, а чоловіки – конкуренції, відповідно, кожна з них використовує конкретні методи спілкування: жінки схильні дотримуватися порядку мовлення, чоловіки схильні до самоствердження, встановити домінування.

Головною відмінністю є ставлення до зворотного зв'язку: існує думка, що жінка сприймає зворотний зв'язок не стільки як реакцію на повідомлення як таке, скільки як знак взаєморозуміння; чоловіки сприймають це як інформацію, яка може не збігатися з їхнім розумінням, а отже, як щось сумнівне, а іноді – як помилкове [1, с. 70].

Однією з найвідоміших робіт у цій галузі стала робота Дебори Таннен «Ти мене просто не розумієш. Жінки і чоловіки в діалозі». Автор аналізує комунікативні невдачі у спілкуванні осіб різної статі та пояснює їх різними вимогами суспільства

до чоловіків і жінок, а також особливості соціалізації в дитинстві та підлітковому віці, коли спілкування відбувається переважно в одностатевих групах. Під впливом цих факторів у чоловіків і жінок формуються різні мотиви, різні стратегії та тактики спілкування. Мовна поведінка чоловіків, як правило, спрямована на досягнення та підтримку незалежності та високого статусу. Суспільство очікує від жінок неконфліктності, гнучкості та емоційності. Ці відмінності призводять, згідно з концепцією Д. Таннена, до відмінностей у цілях спілкування та інтерпретації висловлювань. Ті самі висловлювання можна інтерпретувати з позиції статусу або з позиції підтримання відносин, солідарності та допомоги. Вимовляючи одні й ті ж фрази, чоловіки та жінки можуть керуватися різними мотивами і по-різному інтерпретувати слова співрозмовника. Наприклад, допомогу можна трактувати як прояв солідарності та зміцнення стосунків. Але на підказці та підказці видно, що той, хто допомагає, демонструє свою перевагу і намагається домінувати у стосунках. Крім того, у кожній культурі існують традиції та ритуали спілкування, майже однакові для чоловіків та жінок. Так, під час застілля це слово частіше дається чоловікам. Навряд чи жінка зіграє роль тамати. У зв'язку з цим Д. Таннен говорить про гендерний – соціально та культурно обумовлені особливості спілкування між чоловіками та жінками [95, с. 38]. Теорія гендерлекту не знайшла загальної підтримки в лінгвістиці, але слід визнати, що модель, розроблена Д. Танненом, має пояснювальну силу, про що свідчить висока популярність цієї роботи.

Великий інтерес представляє дослідження статі в професійному спілкуванні. Таким чином, в результаті багаторічної роботи німецьких лінгвістів над вивченням гендерних особливостей професійного спілкування було встановлено, що чоловіки та жінки виявляють схильність до різних стилів суперечок. Чоловіки рідше погоджуються з критикою, частіше вдаються до іронії, посилянь на авторитети, використовують менше мовних засобів, що виражають невпевненість, і в результаті створюється враження більш компетентних і впевнених у собі та самовпевнених професіоналів [1, с. 73].

Поширеним явищем вважається те, що чоловіки роблять вибір на користь «комунікативної співпраці» [1, с. 74]. З точки зору соціологічних знань при аналізі мовленнєвої поведінки жінки провідним фактором є її статус у суспільстві, соціальній групі, а саме: беручи участь разом з чоловіками у суспільному виробництві, жінка реалізує себе в іншій сфері, пов'язаній з її особливою соціальною роллю у вихованні підростаючого покоління. Тому вона, жінка, не завжди має можливість повною мірою реалізувати свій потенціал та права поряд з чоловіками.

Беручи до уваги цю нетеоретичну, але фактичну нерівність, Л. Н. Ожигова вважає, що цим пояснюється деяке «відставання» жінок від чоловіків не лише з точки зору професійної кваліфікації та ступеня соціальної активності, але й у галузі мовленнєвої комунікативної компетентності. Все вищесказане зумовлене такими фактами: 1) низький соціальний статус не дозволяє жінці використовувати домінуючу стратегію спілкування; 2) для досягнення високої ефективності спілкування жінка змушена вдаватися до більш гнучкого способу спілкування, протилежного домінуванню, а саме: поважаючи та підтримуючи співрозмовника, ретельно переконуючи його у правильності та правильності своєї думки, бажаності, а не обов'язкове виконання її бажання [58, с. 215].

Таким чином, багато аспектів гендерних досліджень реалізуються в конкретній мовленнєвій ситуації. Чітке зазначення статусу мовця дозволяє пояснити причини мовленнєвої поведінки в тій чи іншій ситуації.

3.1.3. Соціально психологічні особливості прояву гендерно-обумовленої поведінки

Гендерні стереотипи відображають погляди суспільства на поведінку, яка очікується від чоловіків чи жінок. Приклад:

- Справжні чоловіки повинні: приховувати свої почуття, бути лідерами, незалежними ні від кого, фізично витривалими, не бути сентиментальними, не розпеченими тощо.
- Справжні жінки повинні бути терплячими, мудрими, сентиментальними, ніжними, тендітними, тощо.

Отже, гендерні стереотипи – це наше розуміння традиційної чоловічої та жіночої гендерної ролі, громадські погляди на те, як повинна поводитися жінка та як поводитись чоловік; що вважати чоловічим, а що – жіночим; якими видами діяльності жінки можуть займатися, а чим не займатись, якими видами діяльності можуть займатися чоловіки; які професії жіночі, які чоловічі тощо. Наприклад, підсвідомість багатьох людей досі підтримується і живиться гендерними стереотипами: «політика – це справа чоловіка», «політика – це не сфера для жінок», «жінка – це не для політики» тощо. Через це так мало жінок при владі, і вони не впливають на важливі рішення. І це при тому, що більше половини населення в нашій країні – жінки.

Права жінок страждають особливо тому, що не реалізовано їх право на вільний вибір: ким бути, як будувати своє життя, що вважати головним у ньому. Гендерні стереотипи підтримують традиційну громадську думку про те, що головна мета жінок - подобатися чоловікам, бути матір'ю, «берегинею» дому [55, с.65].

Тим часом громадська думка жорстко нав'язує упередження про те, що жінка може бути щасливою лише усвідомлюючи себе матір'ю, що жінка не може бути хорошим керівником, бізнес-леді, політиком. Тому жінки зазвичай мають нижчий соціальний ранг, менші повноваження та доходи. У них нижчий рівень добробуту, менша особиста свобода. Отже, існує гендерна дискримінація жінок як особистостей.

Таким чином, гендерні стереотипи не дозволяють жінкам і чоловікам реалізовувати свій багатий людський потенціал, обмежувати права людини та призводити до гендерної дискримінації - порушення прав людини за ознакою статі. Конституційне закріплення рівних прав та можливостей для жінок та чоловіків не повністю усуває проблему реальних гендерних трансформацій. Необхідні також величезні зусилля для подолання гендерних стереотипів у суспільній свідомості. Гендерні характеристики формуються на різних соціально обумовлених рівнях, які формують комунікативну поведінку особистості. «Під комунікативною поведінкою ми розуміємо сукупність норм і традицій спілкування людей, вікових, професійних та ін. груп» [19, с. 106].

Розкрити гендерні особливості в процесі мовленнєвого спілкування можливо завдяки детальному опису комунікативної поведінки за певними характеристиками, насамперед комунікативної доброзичливості, емоційності, здатності підтримувати комунікативний контакт, співвідношення вербального та невербального спілкування, жестів, мімічних вирази, обсяг, темп спілкування.

Таким чином, гендерні особливості відіграють значну роль у процесі мовного спілкування, а головним критерієм комунікативної поведінки є стереотипні уявлення про комунікативні ролі чоловіків та жінок у просторі міжмовної комунікації.

Збіг або змішування різних соціальних та комунікативних гендерних ролей вважається загрозою для вікових соціальних установок, факторів руйнування жорсткої ієрархічної моделі або відхилення від норми [1, с. 69].

Ці знання особливо актуальні в сучасному міжкультурному просторі, керованому глобалізацією. У цьому випадку «важливо встановити місце гендерної концепції в цілісній картині світу, а також з'ясувати специфіку відображення мовою гендерних стереотипів» [1, с. 71]. Але, як показує досвід міжкультурної комунікації, соціальні процеси та системи не здатні подолати вікові традиції, які по-різному проявляються в мовному спілкуванні на певних етапах.

3.1.4. Авторське бачення образу Джулії Ламберт

В англійській літературі ХХ століття значне місце відводиться темі мистецтва та художника. Посиленому розвитку «роману про художника» передували в Англії тривалі і гострі дискусії з проблем естетики та мистецтва, що вибухнули в останній третині ХІХ століття. Хоча їх учасники (Дж. Рескін, В. Морріс, В. Пітер, О. Уайльд, Б. Шоу та ін.) дотримувалися різних, часто протилежних соціальних та філософсько-естетичних позицій, їх об'єднувала спільна мета: подолати «вікторіанський застій» та оновити духовне і культурне життя країни [37, с. 15]. Отже, не випадково інтерес до теми мистецтва в англійській літературі «на рубежі століть» відобразився у роботах О. Уайльда, Т. Харді, Г. Уеллса, Дж. Голсуорсі, А. Беннета, Г. Джеймса, К. Маккензі, Д. Г. Лоуренса, Дж. Джойса, та С. Моема.

Незважаючи на постійний інтерес читачів до творів Сомерсета Моема, критики не наділили його щедрою увагою та доброзичливістю. Його ім'я не було включено до літературного канону: в академічних працях істориків англійської літератури ім'я С. Моема взагалі не згадується або іноді лише побіжно. Так звані «поціновувачі літератури» не виказали інтересу, оскільки в епоху експериментів, формальних фокусів та екскурсів у глибину підсвідомості він залишився демонстративно традиційним [17, с. 5]. Він прославився як комерційний автор, його твори вважалися одноденними, і про нього висловлювались найбільш суперечливі думки. Одні звинувачували його в мізантропії, байдужості, цинізмі, майже аморальності, інші бачили в ньому сентименталіста та гуманіста. Крім того, С. Моема проголошували натуралістом, реалістом, романтиком. Вони писали про його таємницю, приписували йому подвійне життя. «Він – непростий як особистість, але як письменник – ні. Суперечливий? Так. Але зовсім не загадковий. Він прагнув створити власну філософію життя, але мало дбав про її послідовність» [17, с. 6].

Сомерсет Моем належав до покоління письменників, які увійшли в літературу на рубежі століть. «Його літературний дебют випав на останні роки правління королеви Вікторії, коли Британська імперія була все ще могутньою. А помер письменник, коли імперія фактично перестала існувати» [68, с.15]. За роки свого існування Британська імперія виробила особливу форму суспільної свідомості, яка повністю сформувалася у вікторіанську епоху. Ця форма являла собою складний набір норм поведінки, соціально-політичних цінностей та психологічних настанов, які базувались на ієрархічному принципі; невід'ємними поняттями цього комплексу були поняття британського офіцера та джентльмена та неможливість перетнути межу між «білою людиною» та «чужаком». Словом, це був традиційний британський снобізм, який збагатився колоніальною системою країни [53, с. 184]. Тому Моем говорив про «імперську» суспільну свідомість своїх співвітчизників. І зробив це у своїй нейтральній за своєю суттю манері, коли не автор з його підказками та поясненнями, а художній матеріал, відповідно організований сюжет та персонажі, що розкриваються внутрішньо, ведуть читача до певного морального висновку про певну частину життя [16, с. 9].

Моем називав себе «останньою реліквією едвардіанського віку». Однак це був не вік у власному розумінні цього слова [53, с. 312]. Літературознавці називають цей короткий період на початку ХХ століття, що відзначається активізацією суспільної свідомості, особливою енергією заперечення та енергією заперечення пошуку. Ілюзії «стабільності» та «недоторканності» «ситої» Англії безповоротно залишились у минулому. Найвизначніші представники літератури повністю переоцінили моральні та ідеологічні основи буржуазної вікторіанської Англії. Вони відкинули етичний комплекс того періоду, його соціальну психологію, засновану на лицемірстві.

Як зазначала М. Комолова, естетична критика буржуазного світу майже у всіх творах Моема зазвичай призводить до надзвичайно тонкого, їдкого та іронічного розвінчання снобізму, заснованого на ретельному підборі характерних слів, жестів, рис та психологічних реакцій персонажів: Елрой Сайрус («Пирог і пиво») помічник губернатора Гонконгу Чарльз Таунсенд та його дружина Дороті («Барвисте покривало»), американець Еліот Темплтон, напрочуд переконлива квінтесенція снобізму («Лезо бритви»). У кращому випадку снобістський світогляд перетворюється на трагікомедію (як у оповіданнях «Щось людське» чи «Рівно десяток»), яка, однак, може закінчитися невдалим результатом (новела «У левовій шкурі») [37, с. 16].

Вічне питання – «що таке життя, чи має воно якийсь сенс» («Лезо бритви») переслідувало Моема все життя. Під час написання Лізи з Ламбету відповідь була одна: людина живе, щоб брати участь у нескінченній боротьбі за існування. У «Тягарі людських пристрастей» погляди автора змінилися, наблизившись до філософії Мопассана в романі «Життя»: сенс життя – у самому житті. Інше рішення проблеми з'являється в романі «Місяць і шеляг»: виправдання людини – в плодах її діяльності, необхідних людству; вища форма діяльності – створення краси. «Барвисте покривало» вносить свої корективи: найбільша краса – в прекрасному житті; це найбільший шедевр мистецтва. А в «Підбиваючи підсумки» Моем говорить, що в житті немає ані мети, ані сенсу [53, с. 512].

Якщо в журналістиці Моем висловлювався прямолінійно і однозначно, то у своїх художніх творах, вірних певним літературним традиціям та особливостям свого таланту, він відкидав «фронтальні рішення», пряму тенденцію у зображенні дійсності. Найбільше він прагнув бути правдивим і відтворити різноманітність життя та складність людських долі. Довіряючи читачеві, він не нав'язував йому готових суджень, а доводив їх йому за логікою розвитку сюжетів та персонажів, виразними деталями історії. На цей стиль письма безпосередньо вплинула його медична практика: «Тут було те, що мене найбільше приваблювало, – життя без прикрас... Фрази, почуті в той час, до тепер звучать у вухах. Я бачив, як люди вмирили. Бачив, як вони переносили біль....» [53, с. 35].

У своїй художній літературі С. Моем зазвичай віддавав перевагу манері зовнішньо безпристрасного об'єктивного оповідання. При поверхневому сприйнятті це створювало оманливе враження незацікавленості, відчуженості автора. Звідси часті докори критиків, звинувачення в байдужості, цинізмі, мізантропії. Ті самі звинувачення виникали з абсолютно протилежної причини - щодо сатиричних тенденцій його творів. На сатиричний образ служителів церкви, літературного середовища, сімейних звичаїв тощо напала консервативна частина його читачів, яка вбачала в цій недовірі до людини відсутність позитивних цінностей. Однак автор бачив у своїх творах іншу мету: «Мене часто називають циніком. Мене звинувачують у тому, що в своїх книгах я роблю людей гіршими, ніж вони є насправді. Як на мене, я в цьому невинен. Я просто виявляю деякі їхні риси, на які багато письменників заплющують очі. На мою думку, найхарактерніше в людях – це непослідовність. Я не пам'ятаю, щоб коли-небудь побачив цілісну особистість» [53, с. 49]. Прихильний традиціям англійської літератури щодо аналізу снобізму, Моем шкодує своєю іронією не про людину загалом, а лише про спотворення її натури під вплив соціальних норм.

Проза Моема «фактурна» та емоційно виразна у всій своїй природності, простоті, відсутності стилістичних орнаментів та орнаменталізації. Парадоксальне поєднання несумісного було притаманне як Моєму письменнику, так і Моїй людині. Будучи асоційованими із звичайними людьми від народження, вони були мішенню

його іронії. Він був скептиком, який стверджував, що люди байдужі до нього, і від них не можна було чекати нічого доброго, але в той же час він був особливо чуйним до прекрасного в людині і ставив добро і милосердя понад усе.

Книги Моема викликали, викликають і будуть викликати різні установки, але не байдужість. Чесність письменника завжди вражає читачів, спонукаючи до жвавих дискусій, обміну думками та оцінками. І така розмова велася з Моєм вже кілька поколінь, погоджуючись, сперечаючись. Тому його книги продовжують жити, а разом з ними і автор.

Перш за все, слід зазначити, що авторський опис є одним із найважливіших методів висвітлення персонажа ззовні, оскільки він допомагає читачеві визначити естетичні цінності та ідеали, задані автором у творі. Найяскравішим у художньому творі є позиція автора, проілюстрована неявно-безпосередньою мовою, яка є особливим способом передачі іноземної мови чи думки. Імпліцитно-пряма мова поєднується з авторською в одному цілому: автор говорить чи думає за свого персонажа.

Уже на перших сторінках роману Моєм висловлює свою позицію щодо головної героїні. Перед нами постає образ Джулії Ламберт, досвідченої акторки, яка вміло грає не тільки на сцені, а й у житті:

With the experienced actress's instinct to fit the gesture to the word, by a movement of her neat head she indicated the room through which she had just passed [94, с. 114].

Увійшовши до кабінету чоловіка Майкла Госселіна, «антрепренера першокласного театру», вона має намір з'ясувати, кого тільки що бачила в приймальні. Молодий чоловік здався їй дуже юним, і це пробудило в ній цікавість і кокетство. Від чоловіка Джулія дізнається, що молодий чоловік - бухгалтер «з контори Лоренса і Хемфрі». Майкл пропонує запросити його до ланчу, оскільки молодий чоловік захоплюється талантом Джулії і «три рази ходив на останню п'єсу». Внутрішня зацікавленість новоспеченим шанувальником відволікає Джулію від реальності, рутинна здається їй нудною:

Julia with half an ear listened to the list Margery read out and, though she knew the room so well, idly looked about her [94, с. 157].

Крім того, автор характеризує головну героїню як людину, яка вміло поєднує в собі дві різні особистості:

Julia talked very differently to herself and to other people: when she talked to herself her language was racy [94, с. 34].

Акторська майстерність для Джулії це її життя. Вона грає не тільки на сцені, а й у звичайному житті [64, с. 21]. Будучи гостем в будинку Джулії і Майкла, молодий бухгалтер Томас Феннел попросив актрису подарувати йому свою фотографію на пам'ять. Джулія пустила в хід всі свої чари і приголомшливо зіграла сцену зваблювання молодого шанувальника її таланту:

She lowered her eyelids for a second and then raising them gazed at him for a little with that soft expression that people described as her velvet look [94, с. 58].

Моем підкреслює і той факт, що доля юної Джулії щодо її майбутньої кар'єри була визначена ще з самого початку:

She was a born actress and it was an understood thing for as long as she could remember that she was to go on the stage [94, с. 28].

Отже, ми можемо зробити висновок про те, що вибір професії не був для головної героїні випадковим або нав'язаним кимось ззовні. Джулія була талановита і артистична від природи, тому вирішила розвиватися і досягати успіху саме в області акторського мистецтва, що їй з легкістю вдавалося з самого початку її творчого шляху:

Her own career had been singularly lacking in hardship [94, с. 34].

Більше того, автор розкриває образ пристрасної, але ще незаміжньої дівчини. Будучи таємно закоханою у Майкла Госселіна, Джулія бажає стати його коханкою, про що майже відкрито заявляє йому, що говорить про її рішучість і бунтарський характер:

Julia showed him as clearly as she knew how, and this was very clearly indeed, that she was quite willing to become his mistress, but this he refused. He was too honourable to take advantage of her [94, с. 43].

Моем наділяє головну героїню мужністю і цілеспрямованістю, які допомагають їй з легкістю в серці прийняти той факт, що Джексон не закоханий в неї так само щиро, як вона в нього [71, с. 168]:

She was well aware that he was not in love with her. She consoled herself by thinking that he loved her as much as he was capable of loving, and she thought that when they were married, when they slept together, her own passion would excite an equal passion in him [94, с. 55].

Вона розуміє, що Джексон не закоханий в неї, але Джулія не відступає від своєї мети. Зібравши волю в кулак, набравшись терпіння, поступившись власними принципами та бажаннями, головна героїня починає завзято домагатися любові свого коханого. Для цього вона використовує свій акторський талант, самовіддано граючи роль саме такої жінки, яка, на її думку, потрібна Майклу:

Meanwhile she exercised all her tact and all her self-control. She knew she could not afford to bore him. She knew she must never let him feel that she was a burden or a responsibility. He might desert her for a game of gold, or to lunch with a casual acquaintance, she never let him see for a moment that she was hurt. And with an inkling that her success as an actress strengthened his feeling for her she worked like a dog to play well [94, с. 58].

Приклади невласне-прямої мови на сторінках роману дозволяють зробити висновок про те, що характер головної героїні надзвичайно близький самому автору, оскільки Моем запозичує ті вирази, які використовує в мові сама Джулія Ламберт:

Poor lamb, he had not been able to bring himself to spring to that, but she was touched that he should give her anything that she could not help crying [94, с. 67].

Розглядаючи наступний приклад невласне-прямої мови, можна простежити мотиви співпереживання автора своїй героїні, його глибоку емпатію:

She wondered what they would think if they really knew how unromantic the life of a successful actress was, the hard work it entailed, the constant care one had to take of oneself and the regular, monotonous habits which were essential [94, с. 45].

Отже, ми розуміємо, що життя актриси Джулії Ламберт не таке вже й прекрасне і цікаве, як може здатися читачеві на перший погляд. Героїня змушена

грати чергову роль у своєму житті, роль світської левиці, насправді бажаючи чогось зовсім іншого. Ймовірно, їй хотілося б різноманітних життєвих пригод, бунтарських мотивів, але вона змушена підтримувати імідж жінки з вищого світу, яка веде спокійне життя і не дозволяє своїм емоціям взяти верх над розумом. Проаналізувавши вищезгадані приклади, можна прийти до висновку, що Моем не засуджує свою героїню, не виражає негативного ставлення до неї, не висміює її вад і, таким чином, закликає нас бути поблажливими і толерантними до всіх людей.

3.2. Аналіз відтворення гендерно маркованих одиниць внутрішнього мовлення в українському перекладі роману С. Моема «Театр»

В даний час проблема лінгвістичної гендерології викликає великий інтерес у вчених. Але, незважаючи на інтенсивний розвиток гендерних досліджень в Україні, це питання все ще залишається нерозкритим в мовознавстві.

Дані про мову, отримані за допомогою лінгвістики, вважаються одним з ключових джерел інформації про характер і динаміку конструювання гендеру як продукту культури і соціальних відносин. Для формування цілісної картини персонажа, необхідно дослідити велику кількість феноменів мови, включно з тими, що мають відношення до компоненту гендеру [33, с. 63].

У нашій роботі поставлена мета: вивчити психолінгвістичні особливості жіночого мовлення на прикладі внутрішнього мовлення головної героїні роману Сомерсета Моема «Театр» Джулії Лемберт та проаналізувати їх в аспекті перекладу. Ще древні говорили: «Заговори, щоб я тебе побачив!». І дійсно, змусивши заговорити Джулію про проблеми, що лежать на серці жінки, Сомерсет Моем подарував читачам чудовий зразок жіночого мовлення.

Вибір саме цього твору для аналізу аргументований тим, що внутрішня мова героїні звучить мало не на кожній сторінці роману (87 уривків внутрішнього мовлення героїні) і являє багатий матеріал для вивчення психолінгвістичних особливостей мови.

Внутрішнє мовлення Джулії є хорошим об'єктом дослідження ще й тому, що воно, на відміну від зовнішнього мовлення, не знівечене соціальними ролями, не

редаговане умовностями і дозволяє досить достовірно діагностувати особливості її мислення, емоційно-вольові якості, коло інтересів, світогляд, життєві цілі, рівень культури і освіти.

Внутрішнє мовлення - важливий та універсальний механізм внутрішньої діяльності і свідомості, який здійснює самоаналіз та самооцінку вчинків і переживань. Спілкування з собою у внутрішній мові тісно пов'язано з таким психологічним явищем, як переживання, що розуміється не як особлива форма споглядання, рефлексії, а як форма діяльності, спрямована на відновлення душевної рівноваги, втраченої свідомості існування, на виробництво сенсу життя.

Отже, як відомо, у внутрішньому мовленні думка виражається дуже узагальнено у вигляді семантичних комплексів, що складаються з фрагментів слів і фраз, до яких можуть приєднуватися різні наочні образи і умовні знаки. Однак в момент розумових труднощів внутрішнє мовлення стає більш розгорнуте, що і робить його більш подібним до внутрішніх монологів та цікавою темою для дослідження.

3.2.1. Роман «Лицедії» в унікальній інтерпретації Мара Пінчевського

Вільям Сомерсет Моєм – видатний представник світової реалістичної думки ХХ століття, англійський прозаїк, драматург, публіцист і критик. Тривалий час в англійському літературознавстві твори В. С. Моєма кваліфікувалися раніше як популярна література [24, с. 29]. Сам В. С. Моєм називав себе одним із провідних письменників другого ряду. Але, насправді, Сомерсет Моєм залишив про себе глибокий слід в історії світової літератури. На думку відомого дослідника Г. Є. Іонкіса, романи, п'єси, оповідання видатного майстра слова, Сомерсета Моєма є значним внеском у розвиток світової літератури [17, с. 7]. Твори митця перекладено майже усіма мовами світу. Існують вдалі переклади російською й українською мовами, які було зроблено відомими перекладачами – Є. Голишевою, Ю. Дубровіним, М. Єрмашовою, М. Рудницьким, А. Рябинським, В. Барбашовою, Г. Островською, М.Пінчевським.

У 1937 році письменник представив англійському читачеві новий твір – роман «Лицедії». Він є продовженням своєї трилогії творів про митців: «Місяць і гріш» (1917), «Радощі життя або сімейна таємниця» (1930), «Лицедії» (1937). У художній структурі кожної частини трикнижжя відчувається «своєрідна драматургія». Зокрема і роман «Лицедії» складається з низки епізодів, неначе п'єса з кількох актів. У нашому дослідженні ми розглянемо детальніше роман Моєма “Theatre” у перекладі М. Пінчевського.

Творча робота досвідченого перекладача М. Пінчевського базувалася на лондонському виданні 1937 року (W.Somerset Maugham. Theatre. London. Doubleday). Назву своєї україномовної версії Пінчевський дав трансформовану: «Лицедії». Переїнявши ідеєю осмислення першотексту, М. Пінчевський почав відтворювати свій задум від заголовка новоствореної книги. Український перекладач зумів передати дух оригіналу – «зривання масок» відбувається не зразу і не відкрито, а зберігав при цьому і авторські прийоми театральності, що й відкривають справжню суть істини. Власне, театральність твору англійського прозаїка уможлилювала майстрам драми та кінематографа в усьому світі його інсценізацію. Мару Пінчевському вдалося поєднати і передати не тільки узагальнену репрезентацію художнього світу, а й критично осмислити реальну тогочасну дійсність [68, с. 15].

С. Моєм дуже вимогливий до форми: злагодженість сюжету, виваженість діалогу, чистота інтонації оповіді, економність та ємність описів, незмінна сухувата іронія – все те, що склалося в поняття «моємівський стиль», характерний для кращих його романів та оповідань, одночасно розкутий та відкритий й по-англійськи стриманий: кожне слово влучне, зважене, доладне. [17, с. 12].

Діалоги у романі виступають своєрідним містком між читачем та письменником. Головна функція діалогу полягає у відображенні безпосереднього спілкування людей, що населяють художній світ, – персонажів. Саме тому при перекладі діалогів дуже важливим завданням для перекладача є передача того ідейно-емоційного навантаження, яке задумав автор тексту [59, с. 41].

При виконанні перекладу художнього тексту перекладачеві необхідно вирішити два завдання: перш за все, правильно визначити комунікативну інтенцію

автора і, відповідно до цього, вибрати перекладацьку стратегію, здатну зберегти комунікативний ефект первинного тексту [57, с. 33]. Щоб зрозуміти механізм перекладу діалогів у творах Сомерсета Моема, ми розглянемо їх на трьох рівнях: фонографічному, лексичному та синтаксичному (див. дод. Б).

Розглядаючи текст роману «Лицедії» з точки зору фонографічного рівня, можна визначити, що автор вдало використовує графони у своєму оповіданні для передачі порушень орфоепічної норми. Графон можна високо оцінити як засіб висунення, що діє на фонетичному рівні, сприяє створенню додаткової інформації ємності, зображальної глибини твору та сили естетичного впливу на читача [36, с. 63].

Лексичний рівень є наступним за складністю рівнем мовної ієрархії, а у творах С. Моема він дуже майстерно зображений усіма групами стилістично забарвленої лексики як стандартного, так і зниженого характеру. Мова С. Моема, письменника-інтелектуала, загалом вирізняється високою мірою книжності. Але в той же час англійський письменник уміло використовує повсякденну мову, місцями навіть фамільярно, і саме це поєднання розмовності та книжності надає його мові специфічності. В першу чергу впадають в око слова і вирази розмовного, фамільярного, а іноді – і вульгарного стилю, котрі навмисно і свідомо протиставляються письменником канонічній та цілісній літературній мові.

Текст роману «Лицедії» (“Theatre”) рясніє ідіомами. Кожна грає певну роль в тексті і виконує ту чи іншу функцію. Дуже важливе місце в тексті займають ідіоми, які служать для передачі почуттів і емоцій героїв. Автор за допомогою ідіоматичних зворотів, що відносяться до певного героя або містяться в його мові, може передати внутрішній стан персонажа, показати, що він відчуває в даний момент.

Без уваги не може залишитися й синтаксичний рівень. Відомо, що головною синтаксичною одиницею є речення. За довжиною всі речення зазвичай поділяються на: короткі, середні, довгі та наддовгі. У діалогах творів Сомерсета Моема мають місце переважно середні та короткі речення. Короткі речення в його творах несуть високу акцентну, інтонаційну та смислову концентрацію. Нерідко автор звертається

до еліпсу для додання висловленню динамічності, інтонації живої мови, художньої виразності.

Дискурсивний маркер є одним з основних засобів досягнення цілісності тексту. Дискурсивні маркери, на відміну від вставних слів та виразів, не надають додаткової інформації і не впливають суттєво на зміст висловлювання [65, с. 17]. Такі вставні слова та вирази як *certainly, of course, undoubtedly, really, unfortunately* та парентетичні елементи типу *I think, I suppose* перебувають у нерозривному зв'язку з головною частиною і вказують на ставлення мовця [29, с. 3].

На семантичному рівні діалогу дискурсивні маркери дозволяють вибудовувати логічну або хронологічну послідовність подій і їх можна розділити на чотири основні групи: причинно-наслідкові, протиставні, доповнювальні та темпоральні (див. дод. В).

У романі представлено багато семантичних протиставних маркерів. Доповнювальні дискурсивні маркери сигналізують про додавання ще одного висловлювання, яке доповнює зміст попереднього. Вони бувають двох видів – позитивні та негативні [85, с. 304]. І нарешті група маркерів темпорального відношення допомагає встановити хронологічну послідовність подій.

Дискурсивні маркери в авторській стилістиці С. Моема слугують лише як функціональні елементи художнього твору, утворюючи свого роду «класичний діалог». Тому і в перекладі творів цього автора варто дотримуватися класичної традиції перекладу, як це і зробив М. Пінчевський у романі «Лицедії» (“Theatre”).

Отже, у перекладі книги В. С. Моема «Лицедії» українською мовою відбилися лінгвокультурологічні особливості двох мов. Проаналізувавши елементи художнього діалогу у перекладі М. Пінчевського, ми з'ясували те, як працює механізм перекладу діалогів, а також виявили лакунарні елементи.

3.2.2. Аналіз експресивності внутрішнього мовлення літературного персонажу у романі С. Моема «Театр»

Мовленнева характеристика (мовленнєвий портрет) персонажа, – засіб художнього зображення персонажів, що полягає у підборі особливих для кожної

дійової особи літературного твору слів, висловлювань і мовленнєвих зворотів [95, с. 385], – привертає увагу дослідників художнього тексту, адже на межі двадцятого і двадцять першого сторіччя художній діалог, як основна частина мовленнєвої характеристики відіграє найважливішу роль при формуванні образу персонажа в прозі, адже саме через діалог автор передає основну інформацію про персонаж [27, с. 14].

До проблеми відтворення стилізованих елементів, через які реалізується мовна варіативність, звертаються як вітчизняні, так й іноземні дослідники, втім дослідження часто мають фрагментарний характер, обмежуються тільки певним аспектом теми або демонструють стан ситуації на момент написання роботи (сімдесяти-вісімдесяти роки минулого сторіччя). Поняття літературної мови, допустимості використання певних стилістично забарвлених одиниць в текстах для широкого загалу постійно змінюється у бік демократизації мовлення, в результаті чого деякі елементи формування мовленнєвої характеристики залишаються поза висвітленням [90, с. 154].

Традиційно, в структурі мовної особистості (ідіолекті) дослідники виділяють три типи елементів (див. дод. Г): 1) універсальні – загальні для всього мовного колективу; 2) соціально-культурні – характерні для певної групи мовців (об'єднаних за соціальними, професійними, гендерними, віковими та іншими ознаками); 3) індивідуальні – типові для особи, що відображають неповторну індивідуальність її мовленнєвої системи [43, с. 166]. Різноманіття факторів варіативності мовних засобів зумовлює існування варіативності територіальної (лінгвістичної), соціальної (стратифікаційної), індивідуальної (нерегулярної), ситуативної, стилістичної. Зазвичай елементи, що дозволяють віднести персонаж до тієї чи іншої соціальної групи, відносять до периферійних елементів мови і розділяють на колективні/мовні (просторіччя; діалекти; арго; жаргони; сленг; професіоналізми; табуйовану лексику; архаїзми) та індивідуальні/мовленнєві (вольності усної мови; дитяча мова; ламана мова іноземців; дефекти вимови; порушення норми вимови і написання у носіїв мови; словотворення) [2, с. 3].

Тут слід додати, що засобом створення мовленнєвої характеристики можуть виступати не лише елементи розмовного стилю, але й високого. Так, для непрямой характеристики персонажа, автори уводять до мовлення героя терміни (наприклад, для вказівки на професійну приналежність), високу літературну лексику (щоб продемонструвати високий рівень освіти, протиставити персонаж іншим, або висміяти), архаїзми і/або історизми (щоб віднести персонаж до певної епохи) і т.ін [46, с. 198]. Створюючи образ персонажа, письменник використовує як експліцитні, так й імпліцитні засоби і прийоми. До експліцитних відносять пряму вказівку на риси характеру, вік, національність, професію, освіту, соціальний статус персонажа і т. ін. Імпліцитні засоби – ширші, серед них виокремлюють різноманітні стилістичні прийоми, використання в мовленні персонажів функціонально-забарвленої лексики, сленгізмів, діалектизмів, і засобів, що вимагають від читача/глядача додаткової фонові інформації для їх інтерпретації (алюзії, прецедентні тексти та імена і т.д.). Сам по собі вибір мовленнєвих форм для вербального спілкування містить достатньо повну інформацію щодо особистості персонажа (його гендерної, вікової, локальної, національно-расової, темпоральної характеристик, соціального статусу, зовнішності, темпераменту, емоційного стану і відносин між комунікантами) [27, с. 6].

Необхідність збереження мовленнєвої характеристики в перекладі вважається цілком зрозумілою і входить до задач повноцінного перекладу [72, с. 45]. Дослідники вбачають певні складнощі лише із відтворенням периферійних явищ, оскільки передбачать тут неминучі втрати інформації, що частіше за все стосуються культурно-історичних чи соціальних конотацій прагматичного значення [36, с. 9], і/або пов'язані з різною мірою мовленнєвого розшарування в різних країнах [2, с. 7]. Зазвичай, вважається неприпустимим відтворення діалекту мови оригіналу діалектом мови перекладу: діалектна лексика перекладається нейтральною літературною лексикою, оскільки у випадку перекладу її певним діалектом чи соціолектом мови перекладу відбувається, як правило, надмірна неприпустима локалізація оригіналу [30, с. 332]. Наявність семантичної еквівалентності між оригіналом і перекладом на рівні тексту дозволяє застосовувати функціональне

відтворення проявів варіативності мови, відтворюючи втрачені аспекти змісту оригіналу за допомогою компенсації [91, с. 103]. У практичній перекладацькій практиці спостерігаємо частіше за все три можливих рішення: 1) нейтралізувати текст, тобто не відтворювати його стилістичне забарвлення у перекладі, передавши лише зміст повідомлення; 2) компенсувати втрачені елементи розмовними, просторічними, сленговими, жаргонними одиницями; 3) замінити діалект мови оригіналу діалектом мови перекладу, що частіше за все відбувається при перекладі гумористичного твору або реплік персонажа, якого читач/глядач має сприймати з гумором [91, с. 104].

З розвитком гуманістичної лінгвістичної парадигми, головні засади якої ґрунтуються на концентрації уваги на носіїві та користувачу мови та їх психології, проблема емотивності мови стає однією з провідних [78, с. 216]. Висуваються різні концепції. Постають питанням «мовної вербалізації та концептуалізації» та «категоризації емоцій», виникнення емоції, «чи виходить вона зі слів і зворотів, чи йде від особистості, яка промовляє фрази», чи вона є поняттям мовним, чи когнітивним [86, с. 325].

Важливою особливістю емоцій є їх комунікативна здатність. Емоції пронизують усю комунікативну діяльність людини, усі сфери її життя і відображаються на всіх рівнях мови. Мовлення є найважливішою формою вираження емоцій людини.

Одним із провідних науковців, який у своїх працях приділив увагу питанню емотивності та вираженню емоційного стану в мові є В. І. Шаховський. Науковець визначає емотивність як іманентно притаманну мові семантичну якість виражати системою своїх засобів емоційність як акт психіки, відображені в семантиці мовних одиниць, соціальні та індивідуальні емоції. При дослідженні емотивності як категорії художнього тексту необхідно враховувати особливості текстової семантики, а також природу людських емоцій, найважливішими властивостями яких є їхня предметність і суб'єктивність [77, с. 155].

В. І. Шаховський визначає емотивність як іманентно притаманну мові семантичну якість виражати системою своїх засобів емоційність як факт психіки,

відображені в семантиці мовних одиниць соціальні та індивідуальні емоції. Науковцем стверджується, що емотивність реалізується на всіх рівнях мови, однак емоційний бік мови вивчався переважно на рівні лексики [76, с. 88].

Емотивність є однією з базових властивостей та невід'ємною частиною художнього тексту, що відображається у емоціях. Емотивність – це емоційність в мовному значенні, тобто чуттєва оцінка об'єкту, вираз мовними або мовленнєвими засобами відчуттів, настроїв, переживань людини. Ця властивість художнього тексту виражає емоційне ставлення автора, його функції у тексті, дійових осіб, імовірність емоцій реального чи модельованого авторською свідомістю гіпотетичного читача щодо описуваних подій, явищ, персонажів, їхньої поведінки.

У лексичному запасі кожної мови присутні не лише слова з яскраво вираженим стилістичним забарвленням або зі структурним компонентом, який дає змогу виразити емоції, а й слова, чиї емоційні якості перебувають у потенціалі, і використання яких у певному контексті надає слову емоційного забарвлення, що дає їм можливість впливати на реципієнта цього контексту [61, с. 119].

Розрізняють два способи вираження емоцій: вербальний (за допомогою мовних засобів) та невербальний (міміка, пантоміміка, жести тощо) [56, с. 23]. Ось ілюстрації з тексту:

- вербальний спосіб:

I'm very glad I did. I found little bits of business had crept in that I hadn't given them and a good many liberties were being taken with the text [94, с 13].

- невербальний спосіб:

He blushed again and his blue eyes shone [94, с 15].

Вербальний спосіб вираження емоцій переважає над невербальним у ряді характеристик, зокрема «надійності, швидкості, прямоті, ступені відвертості і якості декодування одержувачем» [98, с. 31]. Основним вважається лексичний спосіб об'єктивації емоцій. Е. Горошко у своїй роботі аргументує: семантична категоризація емоцій повинна «здійснюватися на основі лексики, яка називає емоції, оскільки в ній емотивні смисли найбільш стійкі та стабільні». Саме такі слова дослідниця вважає безпосередніми знаками емоцій [22, с. 34].

Усі прояви емоцій, зафіксовані в досліджуваному тексті, можна поділити на п'ять груп (див. дод. Д) [87, с. 93].:

1) просодичні (звукові, що сприймаються органами слуху, манера мовлення, крик, шепіт, мовчання, сміх, стогін, зойк, плач, бурмотіння, спів):

Damn you, don't hold that girl as if she was a sack of potatoes, Jimmie Langton shouted at him [94, с. 28]. – *О прокляття, та це ж тобі дівчина, а не мішок картоплі!* – кричав на нього Джіммі Ленгтон [93, с. 16].

2) мімічні (зміни виразу обличчя та його частин):

For an instant Michael's face stiffened, but he recovered himself immediately and laughed [94, с. 41]. – *На мить обличчя Майкла закам'яніло, та він одразу опанував себе й засміявся* [93, с. 23].

3) мануальні (рухи рук):

The Colonel began to make little jokes with her and sometimes he pinched her ear playfully [94, с. 56]. – *Полковник кінець кінцем настроївся на жартівливий лад і кілька разів грайливо ущипнув її за вушко* [93, с. 30].

4) вегетативні (зміни у діяльності внутрішніх органів і судин, секреції залоз, роботі серця, які не підпорядковані свідомості та волі людини):

Her heart melted within her when she looked into his deep, friendly eyes, and she shivered with delightful anguish when she considered his shining, russet hair [94, с. 45]. – *Серце Джулії мліло в грудях, коли вона зазірала в його глибокі, приязні очі, і солодкий болісний дріж проймав її, коли вона дивилася на його сяюче пишне волосся* [93, с.25].

5) рухові (рух тіла та його частин, характер руху, постава):

With an angry gesture she swept the books on to the floor from an armchair, threw herself in it, and began to cry in earnest [94, с. 69]. – *Різким рухом вона скинула книжки з крісла на підлогу, потім упала на нього й заплакала вже по-справжньому* [93, с. 36].

Аналіз роману В.С. Моема дав підстави дійти висновку: домінуючими проявами емоційних станів у досліджуваному творі є міміка та рухи тіла. Серед лексики, що виражає емоції, особливе місце посідають вигуки.

Вигуки є тими засобами, за допомогою яких в мові виражаються почуття, емоції, спонукання. Завдання вигуків — виражати емоційно-експресивні реакції, оцінки, волевиявлення, не називаючи їх, — апріорно визначає стилістичні можливості даного класу слів, бо в такому разі емоційне забарвлення органічно входить у семантичну структуру вигуку як мовної одиниці [89, с. 194]. Емоційна рвучка мова Джулії вся пронизана вигуками, а у неї вони висловлюють самі крайні полюси людських емоцій, від захвату до гніву і відчаю: *God; My God; Christ; Thank God; Oh, my dear man; Oh, my good resolutions* і т.д.

Oh, my good resolutions. My God, I can't have fallen in love with him [94, с. 186].

Отже, експресивність мовлення є однією з найважливіших ознак художнього твору, що виражає емоційне ставлення автора, його функції у тексті, дійових осіб, імовірність емоцій реального чи модельованого авторською свідомістю гіпотетичного читача щодо описуваних подій, явищ, персонажів, їхньої поведінки. Проаналізувавши текст роману, ми визначили п'ять груп виявлення емоцій: просодичні, мімічні, мануальні, вегетативні та рухові.

3.2.2.1. Відтворення лексичних експресивних одиниць

Внутрішнє мовлення – важливий і універсальний механізм внутрішньої свідомості, який здійснює самоаналіз та самооцінку усіх вчинків. Спілкування з собою у внутрішній мові тісно пов'язане з таким психологічним явищем, як переживання, що сприймається не як особлива форма споглядання, рефлексії, а як форма діяльності, спрямована на відновлення душевної рівноваги, втраченої свідомості існування [3, с. 103]. Мова Джулії Лемберт – приклад продуктивного спілкування з собою, коли особистість здатна розрізняти і оцінювати життєві смисли, прийняті у певному соціальному середовищі, і, в разі необхідності, конструювати нові.

У мовознавстві наявні численні спроби створення класифікації перекладацьких трансформацій. Для аналізу перекладу гендерно маркованих одиниць дослідження у мові та мовленні жінки за основу була взята класифікація перекладацьких трансформацій А.М.Фітермана та Т.Р.Левицької, які виділяють три

типи перекладацьких трансформацій: граматичні трансформації (дослівний переклад, членування речення, опущення і граматичні заміни); стилістичні трансформації (синонімічні та антонімічні заміни, описовий переклад, модуляція і компенсація, адаптація); лексичні трансформації (заміна, додавання, конкретизація і генералізація, цілісне перетворення) (див. дод. Е) [45, с. 157].

У романі Вільяма Сомерсета Моєма «Лицедії» виявлено 87 випадків використання Джулією Лемберт внутрішнього мовлення, що допомагає розкрити її психологічний стан. Це здебільшого монологи, а також кілька випадків внутрішнього діалогу, коли героїня звертається до Тома та до Доллі.

З нашої точки зору, ні в одному романі Сомерсета Моєма так широко не використовується внутрішня мова як стилістичний засіб для психологічної характеристики головної героїні та авторської позиції, як в романі «Театр».

З характеристик жіночого мовлення, виділених дослідниками Е.Л. Носенко, Е.І. Горошко, А.В. Кириліною, та іншими, ми склали модель аналізу мовної поведінки жінки, у нашому випадку Джулії. Ця модель включає два основних рівня: лексичний та граматичний [32, с. 46].

На лексичному рівні дослідники одностайно відзначають використання жінками емоційно-оцінної лексики, що виражає їхні почуття та переживання. Жінки частіше використовують одиниці афективної лексики (*awfully, pretty, terribly, nice*), інтенсифікатори, частки, тропи (метафору, порівняння, епітети, гіперболи, фразеологізми) [56, с. 208]. Жінка більше чоловіка зосереджена на своєму внутрішньому світі, звідси і більше слів, що описують почуття, емоції, вживання дієслів, що виражають емоційно-психологічний стан людини [22, с. 34]. Наприклад:

He always said the same things and you knew exactly what to answer. No side to him. And terribly good-looking. My word. [94, с. 133]. – Він завжди казав одні й ті самі речі, і ти точно знала, що саме треба йому відповідати. Ніяких тобі викрутасів. А вродливий який. Справжній красунь, слово честі [93, с. 126].

Ось так емоційно й експресивно охарактеризувала Джулія свого чоловіка Майкла на початку роману, використовуючи короткі речення та афективний маркер *terribly*, що підсилює експресивне значення наступного прикметника. При перекладі

було використано трансформацію компенсації задля того, аби якомога точніше передати емоційний відтінок значення. Також уважний читач може помітити трансформацію додавання словосполучення «справжній красунь» у наступному реченні, що теж сприяє глибшому розумінню емоцій головної героїні.

С. Моем широко використовує лексику розмовно-зниженого стилю в мові Джулії Лемберт, використовуючи розмовну мову для її соціальної і психологічної характеристики, відображення її емоційного стану, відносин до адресата, створення необхідної атмосфери розповіді, визначення соціального статусу індивіда. Наприклад:

He doesn't love me. He doesn't care a damn about me. I hate him. I'd like to kill him. Blast that American manager [94, с. 64]! – *Він не любить мене. Йому про мене байдуже. Я ненавиджу його. Я б залюбки вбила його. А здох би він, отой американський імпресаріо* [93, с. 60]! У цьому випадку Джулія дає волю своїм почуттям і любов, гнів та відчай проглядаються у кожному слові уривку внутрішнього мовлення. У перекладі вульгаризми відтворено відповідними зниженими елементами, які, тим не менш, в стилістичному відношенні є більш високими, ніж одиниці оригінального тексту. Очевидно, це пов'язано з дещо пуристичною традицією, що склалася у вітчизняній (радянській) практиці перекладу.

Внутрішня мова героїні характеризується використанням великої кількості емоційно-оцінної лексики з домінуванням слів з негативним конотативним значенням: іменники (fool, rot, ass, idiot, cow, skunk, devil, hell): емоційно-оцінні прикметники (poor, blasted, crazy, miserable, rotten, silly, idiotic); дієслова (go to hell, to kill, to chuck і т.д.), котрі викривають емоційну незрілість та душевний неспокій акторки [14, с. 14].

These damned decorators. Poor Michael, no wonder he never uses this room.

[94, с. 23]. – *Оці ще декоратори. Не дивно, що Майкл, бідолаха, ніколи не користується цією кімнатою* [93, с. 22]. Даний приклад яскраво ілюструє іронічне забарвлення внутрішнього мовлення героїні. Вона насміхається з Майкла, зарозуміло вживаючи прикметник poor з відтінком негативного значення. У

перекладі негативне конотативне значення слова *poor* дещо нівелюється, а лайливе *damned* взагалі опускається при перекладі, тому читачам не зрозуміло наскільки сильним є внутрішнє занепокоєння Джулії.

З емоційно-оцінної лексики з позитивним конотативним значенням Джулія віддає перевагу словам: *lamb, charm, sweet, love, to love, to kiss, grand*.

“*He's a sweet little thing,*” *she thought* [94, с. 186]. – «Який він милий», думала Джулія [93, с. 183]. Під час розмов з Томом Джулія часто використовує лексику з позитивним конотативним значенням у внутрішньому мовленні, яка допомагає нам зрозуміти наскільки сильно він їй подобається. Перекладач використав трансформацію цілісного перетворення, аби читачі могли правильно зрозуміти смислове значення усього речення.

У стані гніву, який Джулії часто доводиться тримати під контролем, її мові притаманні наступні інтенсифікатори: *bloody fool, blasted fool, awfully nice, pretty good, damned fool*, що характеризують її як жінку, котра не цурається гострого слівця [87, с. 62]. Емоційна рвучка мова Джулії вся пронизана вигуками, а у неї вони висловлюють самі крайні полюси людських емоцій, від захвату до гніву і відчаю: *God; My God; Christ; Thank God; Oh, my dear man; Oh, my good resolutions* і т.д.

Oh, my good resolutions. My God, I can't have fallen in love with him. [94, с. 186]. – *Куди поділися мої добрі наміри? Боже, невже це можливо, невже я в нього закохалася?!* [93, с. 382]. Піддавшись почуттям, що раптово охопили її, Джулія дозволяє собі пом'якшати і відверто заявляє собі, що закохалася в молодого бухгалтера. Однак, як кожна жінка, що піддалась емоціям, вона використовує різні роду інтенсифікатори та вигуки [28, с. 97]. Хоча й вигук було опущено в українському варіанті, перекладач чудово відтворив емоційне напруження та тривогу жінки за допомогою граматичної заміни стверджувальних речень запитальними.

Крім того, у мові Джулії часто зустрічається займенник *Я*, що свідчить про її егоцентризм, самовпевненість та відвертість [81, с. 35]. Проте, з іншого боку, це допомагає нам зрозуміти потаємні бажання й переживання героїні.

I wonder if I dare tell him I'm absolutely sick with love for him [94, с. 64]. – *Чи можна зараз сказати йому, що я безтямно його кохаю?* [93, с. 62]. Як бачимо, в одному короткому реченні займенник *I* зустрічається тричі, що підтверджує егоїстичність головної героїні, яка звикла піклуватися лише про себе, власні почуття та інтереси. Однак, у перекладі українською мовою займенник *Я* зустрічається лише раз, а саме речення перетворено у запитання шляхом трансформації граматичної заміни. За такого перекладу, хоч ми й дізнаємось потаємні деталі внутрішніх переживань Джулії, проте конотація абсолютної самовпевненості героїні змінюється на сумнів та непевність.

Внутрішнє мовлення актриси багате й фразеологізмами та ідіомами. Найчастіше вони висловлюють роздратування, гнів, образу та скривджене самолюбство Джулії.

Hard as nails. And with an eye to the main chance. Doing the colonel's daughter on me [94, с. 280]. – *Залізна вдача. І добре знає, що їй потрібно. Вдає з себе полковницьку дочку* [93, с. 274]. Як бачимо, розмова з молодою актрисою Евіс Крічтон викликала величезне роздратування у Джулії, проте воно віднайшло відображення лише у внутрішньому мовленні. Зовні головна героїня залишилась холодною та ніяк не показала своє справжнє ставлення. Фразеологізм *hard as nails* було перекладено за допомогою лексичної трансформації цілісного перетворення.

Прикметники *poor, silly, little, old, rotten* не сходять з уст Джулії, коли вона характеризує тих, кого вважає негідними себе, а *poor lamb* стає тим самим ярликом, яким вона відзначає свою чергову любов-жертву. А прислівники *madly, entirely, intensely, hardly* у внутрішній мові підкреслюють невгамовність її почуттів.

"Poor lamb," she thought, "I suppose this is the most wonderful moment in his whole life. What fun it'll be for him when he tells his people. I expect he'll be a blasted little hero in his office [94, с. 8].” – *«Сердешне ягнятко, - подумала вона - це, напевно, найпрекрасніша мить в його житті. З якою гордістю він розповідатиме про це своїм знайомим. І всі його задрипані співробітники дивитимуться на нього як на героя і вмиратимуть від заздрощів* [94, с. 7]». Така думка промайнула у Джулії під час першої зустрічі з молодим бухгалтером. Вона добре розуміла своє високе

положення і презирливо ставилась до Тома на початку їхнього знайомства. Однак, у перекладі її маленький внутрішній монолог виглядає делікатніше, адже презирливу конотацію слова *poor* було замінено на лагідний прикметник *сердешне*.

У внутрішньому мовленні Джулія часто вдається до вербалізації власного емоційного стану, тобто вона сама називає емоцію, яку відчуває у даний момент. Вона використовує різні частини мови, зокрема іменник (*happiness, despair, seriousness, interest, confidence, pity*):

I can stick it out now. It'll be different when we're back in London again. I mustn't show how miserable I am. I must pretend it's all right [94, с. 203]. – *Ну, тепер уже недовго терпіти. Коли ми повернемось до Лондона, все зміниться. А зараз - головне не показувати, що я страждаю. Треба удавати, ніби усе гаразд* [94, с. 198]. У результаті перекладу прикметник *miserable* зазнав трансформації заміни і перетворився на дієслово «страждати». Такі заміни користуються популярністю у перекладачів і, на нашу думку, у цьому випадку трансформацію було застосовано доречно, адже так внутрішнє мовлення героїні звучить природно для українського читача.

Набагато рідше, але головна героїня також звертається до вербалізації емоційних станів інших, тобто називає емоцію іншої людини, вона не може знати про це напевно, але, відповідно до ситуації, може зробити припущення. Наприклад:

What nonsense that was that Roger talked the other day, and poor Charles, who seemed to take it seriously. He's a silly little prig, that's all [94, с. 415]. – *Які дурниці мовов тоді Роджер! А Чарлз, бідолаха, сприймав їх цілком серйозно. Ні, Роджер просто юний зазнайко, та й усе* [93, с. 410]. Наприкінці роману головна героїня обдумує слова свого сина Роджера і приходиться до висновку, що вони лише дурниці. Крім того, Джулія робить припущення, що її пристаркуватий залицяльник Чарлз даремно сприйняв слова юнака занадто серйозно. Прислівник *seriously* перекладач відтворює за допомогою підходящого словникового відповідника *серйозно*.

Отже, всі зазначені характеристики властиві внутрішнього мовлення Джулії. Це мова, в якій з надлишком звучить емоційно-оцінна лексика. З основних емоцій: радість, гнів, страх, печаль – домінує гнів. Гнів, з нашої точки зору, є тим

спонукальним мотивом, джерелом активності, характеристикою холеричного темпераменту, який керує всіма вчинками героїні. Аналіз внутрішнього мовлення, проведений відповідно до запропонованої моделі по двох основних рівнях (лексичному та граматичному), виявив, що внутрішнє мовлення, так само як і зовнішнє, зазнає однакових змін в стані емоційного напруження чи піднесення.

3.2.2.2. Відтворення граматичних експресивних одиниць

На граматичному рівні дослідники відрізняють переважне використання жінками модальних дієслів *may, have, be*. Дієслово *may* в минулому часі використовується жінками для передачі стану нерішучості, невпевненості [33, с. 88].

He may have suspected, he couldn't have been certain, and afterwards he must have been pretty sure he'd make a mistake [94, с. 387]. – *А втім, може, в нього й виникла якась підозра, та переконатися в ній він не міг і вирішив, мабуть, що помилився* [93, с. 382]. У своїх роздумах щодо поведінки Чарльза під час невдалої спроби його спокусити, головна героїня не може зрозуміти що сталося і чому чоловік не відповів Джулії взаємністю. Її думки охоплюють сумніви та вагання, що супроводжуються величезною кількістю модальних дієслів. Перекладач цілком доцільно застосував дослівний переклад і зумів чітко відобразити внутрішні переживання жінки.

Для жіночого мовлення характерно також застосування засобів подвійної модальності (модальне дієслово + прислівник, наприклад: *could + possibly*) [77, с. 149]. У такому випадку модальне дієслово підсилюється дією прислівника, що також виконує роль інтенсифікатора.

It's ridiculous to suppose that I could possibly have got to my position if I hadn't got sex appeal [94, с. 404]. – *Смішно навіть подумати, що я могла б стати відомою актрисою, якби не могла збуджувати чоловіків* [93, с. 400].

Цей уривок внутрішнього діалогу ілюструє стан обурення, образи і злості відомої актриси, яка відмовляється прийняти, той факт, що вона уже не така молода й приваблива як колись. У цьому випадку ми можемо помітити дослівний переклад граматичних конструкцій модальності та конкретизацію лексичного значення слова *position*.

На граматичному рівні мова Джулії характеризується використанням великої кількості питально-окличних речень, що виражають загострення пристрастей героїні, причому, як було зазначено раніше, багато пропозицій починаються з вигуків, наприклад:

Christ, what a sight I looked [94, с. 59]. – *Боже, ну й вигляд у мене був* [93, с. 57]! Дивлячись на свій портрет у вінчальному вбрані Джулія думає про те, який жахливий вигляд вона колись мала. Емоція обурення власним зображенням відчувається у цій фразі. Це питально-окличне речення у перекладі стало дійсно окличним, проте граматична структура залишилась без змін, адже перекладач використав дослівний переклад.

На граматичному рівні емоційність, неврівноваженість, егоцентризм Джулії проявляються потоком питальних і окличних речень, що починаються з питальних слів *What* і *Why* і немає жодного речення, в яке не було б вкраплені лайливе слово:

What a damned fool I was! Why didn't I keep my temper [94, с. 211]? – *Яка ж я була дурна! Чому дала собі волю* [93, с. 207]! Знову ж таки у перекладі ми помічаємо трансформацію опущення лайливого прикметника *damned*. Крім того, спостерігається антонімічна заміна заперечного речення оригіналу на стверджувальну форму в перекладі.

Окрім питальних та окличних речень, емоційність внутрішнього мовлення також представлена за допомогою обриву речення. Розглядаючи приклад із роману, можемо визначити емоційне напруження, наслідок цього – перерив думки:

In such a night as this, when the sweet wind did gently kiss the trees [94, с. 329]... – *Такої ночі, як оця, коли вітрець дерева ніжно цілував* [93, с. 327]... За багато років своєї акторської кар'єри Джулія вивчила чимало ролей, тому вона часто говорить завченими репліками своїх колишніх ролей, як у зовнішньому мовленні, так і у внутрішньому. На прикладі обірваної цитати з «Венеціанського купця» ми розуміємо, що героїня відчувається напружено та навіть нервово. Речення перекладено українською мовою за допомогою дослівного перекладу, тобто граматичну структуру було збережено.

Повтори підсилюють емотивно-сміслову тональність прозового тексту і свідчать про значну напругу емоційного стану персонажу. Як правило, такі речення є окличними, а тому виражають надмірну схвильованість людини, яка повторами акцентує на найважливіших емоціях. Так емоція роздратування виражена у наступному прикладі:

“And I - I,” she thought, “if they'd offered me a thousand dollars a week I wouldn't have gone if it meant being separated from Michael [94, с. 63].” – А я...я, - подумала вона, - та я б і за тисячу доларів на тиждень не погодилася, якби це означало розлуку з Майклом [93, с. 59]! У перекладі граматична структура речення майже не зазнала змін, за винятком опущення умовної частини англійського речення *if they'd offered me*. Варто зазначити, що повторення займенника *I* оригінального речення розділене за допомогою тире, а у перекладі – трьох крапок.

Сильний ступінь будь-якої емоції, зокрема такої емоції, як страх, та її форм, часто реалізується у спонукальних, особливо у спонукально-окличних реченнях. Речення імперативно-кон'юнктивної семантики, які репрезентують різноманітні бажання як відображення емоційно детермінованого волевиявлення особи, імпліцитно відбивають у собі наявну ситуацію небезпеки, стан страху, супутні йому дії, а також можливі наслідки зазначених феноменів. Для вираження бажання припинення впливу небезпеки у висловлюваннях персонажів використовуються дієслова у наказовому або умовному способі:

He's not going to leave me now! I must talk to somebody [94, с. 64]. – Він не може мене зараз покинути! Мені ж так треба з кимось побалакати [93, с. 61]. Джулія боїться, що Майкл поїде в Америку і забуде про неї. Вона відчуває страх і небезпеку, а тому її емоції в даний момент знаходяться на межі контролю. Перекладач застосував дослівний переклад без якихось змін конструкцій і без суттєвої зміни порядку слів для передачі структури речення.

Аналіз ілюстративних матеріалів свідчить про те, що у внутрішньому мовленні персонажу, яке відрізняється високою емоційною напруженістю внаслідок переживання тих чи інших емоцій, широко використовуються неповні речення. Елімінування комунікативно незначущих елементів призводить до рематизації

реалізованих компонентів речення, які виступають для мовця емоційною домінантою. Характерною рисою емоційного синтаксису репрезентації різних емоційних станів є еліпсис. Еліптичні конструкції, які відбивають переривання висловлювання як результат обмеженого для обміркування та мовного вираження думки часу, яскраво виражають внутрішнє напруження суб'єкту. Найчастіше еліптичні конструкції використовуються, щоб передати такі емоції як роздратування, нетерплячість, задоволення. Наприклад:

To hell with her. What do I care what she thinks [94, с. 214]! – *Ну й дідько з нею. Мені байдуже, що вона думає* [93, с. 211]. Посварившись з Томом, Джулія весь день була роздратована і не стримувала свої гарячі емоції ні подумки, ні у розмові зі служницею Іві. Еліптичне речення, до того ж й знижено-розмовного лексикону, перекладач відтворив, підібравши правильний відповідник, проте у цьому разі опущення вульгаризму не відбулося. Щодо граматичної структури еліпсису, вона була перекладена за допомогою дослівного перекладу.

Отже, внутрішнє мовлення Джулії виступає механізмом саморегуляції психічного стану в різних формах: самосповідь, самонавіювання, самосхвалення, самоприниження, самопокарання. Внутрішні монологи і діалоги героїні виконують компенсаторну функцію з огляду на те, що вона не може здійснювати повноцінно відверте спілкування з тими людьми, з якими намагалася зблизитися, і кожна її спроба терпіла невдачу. Граматичні конструкції емоційності її мовлення у перекладі найчастіше відтворюються за допомогою дослівного перекладу та опущення.

ВИСНОВКИ

1. Художній переклад з одного боку виступає продуктом між літературної комунікації, а з іншого він обумовлює і визначає її в багатьох аспектах, що і пояснює двоїсту природу перекладу. Крім того, переклад покликаний виконувати дві основні функції, а саме: творчу і посередницьку. Довгий час вважалося, що основною все таки є посередницька функція, тобто переклад повинен був якнайадекватніше передати іншонаціональні цінності і досягти тотожності. Така тенденція була зумовлена насамперед теорією художнього перекладу, яка, на жаль, не виходила за рамки націонЗміст діалогу між автором, перекладачем і читачем, а також можливості, межі та проблеми їхнього взаєморозуміння визначаються, насамперед, ментальністю суб'єктів діалогу. Взаєморозуміння тут виступає міжособистісною комунікацією, обміном діями породження та інтерпретації тексту, під час якого з'ясовується здатність (або нездатність) суб'єктів діалогу розуміти один одного.

2. Ментальність суб'єктів діалогу є важливим чинником, що допомагає встановити зміст діалогу між автором, читачем і перекладачем, а також визначити проблеми та межі їхнього взаєморозуміння. У такому випадку, взаєморозуміння варто сприймати як вид міжособистісної комунікації за допомогою якої проявляється здатність чи нездатність суб'єктів діалогу розуміти один одного.

3. При читанні художнього твору рідною мовою виникає розмаїте образне бачення, відмінне від того, яке створюється у читача іншої культури, коли він читає той самий твір. Слово викликає зовсім інші образи і повної симетрії сприйняття у читача оригіналу і у читача перекладу бути не може.

4. Кожний жанр – це особлива відмінна від інших система художньо-завершеного оформлення дійсності в цілісний образ світу. Важливі здобутки у дослідженні роману зробили такі учені, як М. Бахтін, М. Кузнєцова, Г. Поспєлова, Н. Тamarченко та ін. Проте цілісне, системне дослідження динаміки розвитку стильових особливостей роману нині залишається однією з актуальних проблем сучасної науки.

5. В межах використаної комплексної методики виділено лексичні особливості внутрішнього мовлення персонажу (модальність, емоційно-експресивна лексика, вигуки); на синтаксичному рівні подано синтаксичні характеристики внутрішнього мовлення (невласне-питальні речення, риторичні запитання і риторичний оклик, редуковані конструкції).

6. Вибір методів дослідження гендерного аспекту внутрішнього мовлення в тексті художнього перекладу зумовлений потребою комплексного та системного опису цього явища відповідно до сформульованих у Вступі цілей та поставлених у роботі завдань.

7. Якою б не була специфіка конкретного дослідження, реалізація поставлених цілей та завдань завжди проходить визначені етапи. Як правило, виділяють чотири основних етапи дослідження: програмуючий, інформаційний, аналітичний і практичний. Такий план відіграє центральну роль в дослідженні. Неуважність до побудови коректної і повної в науковому плані програми суттєво впливає на якість дослідження, значно звужує пізнавальні можливості дослідника, а також зменшує актуальність і соціальну значимість дослідження і його результатів.

8. Термін «гендер» використовується для опису соціальних, культурних, психологічних аспектів жіночого у порівнянні з чоловічим, тобто при виділенні всього, що формує риси, норми, стереотипи, ролі, типові і бажані для тих, кого суспільство визначає як жінок і чоловіків. Отже, гендер має різні значення залежно від того, з якої точки зору його розглядати.

9. Однією з найважливіших проблем сучасної лінгвістики є дослідження комунікативної взаємодії жінки та чоловіка у співвідношенні з параметрами мови. Гендерний статус учасників спілкування впливає не лише на стратегію і тактику мовленнєвого спілкування, а й на його тональність, стиль, характер, що в свою чергу є важливим в оцінці процесів суспільного функціонування та розвитку суспільства.

10. Багато аспектів гендерних досліджень реалізуються в конкретній мовленнєвій ситуації. Чітке зазначення статусу мовця дозволяє пояснити причини мовленнєвої поведінки в тій чи іншій ситуації.

11. Гендерні особливості відіграють значну роль у процесі мовного спілкування, а головним критерієм комунікативної поведінки є стереотипні уявлення про комунікативні ролі чоловіків та жінок у просторі міжмовної комунікації. Збіг або змішування різних соціальних та комунікативних гендерних ролей вважається загрозою для вікових соціальних установок, факторів руйнування жорсткої ієрархічної моделі або відхилення від норми.

12. Життя актриси Джулії Ламберт не таке вже й прекрасне і цікаве, як може здатися читачеві на перший погляд. Героїня змушена грати чергову роль у своєму житті, роль світської левиці, насправді бажаючи чогось зовсім іншого. Ймовірно, їй хотілося б різноманітних життєвих пригод, бунтарських мотивів, але вона змушена підтримувати імідж жінки з вищого світу, яка веде спокійне життя і не дозволяє своїм емоціям взяти верх над розумом. Проаналізувавши вищезгадані приклади, можна прийти до висновку, що Моем не засуджує свою героїню, не виражає негативного ставлення до неї, не висміює її вад і, таким чином, закликає нас бути поблажливими і толерантними до всіх людей.

13. У внутрішньому мовленні думка виражається дуже узагальнено у вигляді семантичних комплексів, що складаються з фрагментів слів і фраз, до яких можуть приєднуватися різні наочні образи і умовні знаки. Однак в момент розумових труднощів внутрішнє мовлення стає більш розгорнуте, що і робить його більш подібним до внутрішніх монологів та цікавою темою для дослідження.

14. У перекладі книги В. С. Моема «Лицедії» українською мовою відбилися лінгвокультурологічні особливості двох мов. Проаналізувавши елементи художнього діалогу у перекладі М. Пінчевського, ми з'ясували те, як працює механізм перекладу діалогів, а також виявили лакунарні елементи. Так, на фонографічному рівні перекладач не зумів відобразити елементи діалекту кокні в українській мові.

15. Експресивність мовлення є однією з найважливіших ознак художнього твору, що виражає емоційне ставлення автора, його функції у тексті, дійових осіб, імовірність емоцій реального чи модельованого авторською свідомістю гіпотетичного читача щодо описуваних подій, явищ, персонажів, їхньої поведінки.

Проаналізувавши текст роману, ми визначили п'ять груп виявлення емоцій: просодичні, мімічні, мануальні, вегетативні та рухові.

16. Всі зазначені характеристики властиві внутрішнього мовлення Джулії. Це мова, в якій з надлишком звучить емоційно-оцінна лексика. З основних емоцій: радість, гнів, страх, печаль – домінує гнів. Гнів, з нашої точки зору, є тим спонукальним мотивом, джерелом активності, характеристикою холеричного темпераменту, який керує всіма вчинками героїні. Аналіз внутрішнього мовлення, проведений відповідно до запропонованої моделі по двох основних рівнях (лексичному та граматичному), виявив, що внутрішнє мовлення, так само як і зовнішнє, зазнає однакових змін в стані емоційного напруження чи піднесення.

17. Внутрішнє мовлення Джулії виступає механізмом саморегуляції психічного стану в різних формах: самосповідь, самонавіювання, самосхвалення, самоприниження, самопокарання. Внутрішні монологи і діалоги героїні виконують компенсаторну функцію з огляду на те, що вона не може здійснювати повноцінно відверте спілкування з тими людьми, з якими намагалася зблизитися, і кожна її спроба терпіла невдачу. Граматичні конструкції емоційності її мовлення у перекладі найчастіше відтворюються за допомогою дослівного перекладу та опущення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Наукові праці

1. Александрова В. Г. Структурно-синтаксическое кодирование информации мужчинами и женщинами. Черкаси: Видавн. центр Черкас. Нац. ун-ту ім. Б. Хмельницького, 2003. С. 69–74.
2. Алексеева И. С. Введение в переводоведение. М.: Издательский центр «Академия», 2004. 352 с.
3. Ананьев Б.Г. Психология чувственного познания. М.: Наука, 1960. 484 с.
4. Арутюнова Н.Д. Языковая метафора (синтаксис и лексика). Москва: Наука, 1979. 150 с.
5. Анисимова А. В. Особенности функционирования английских эмотивных прилагательных в гендерном аспекте. СПб.: Культура, 2010. 225 с.
6. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва: Художественная литература, 1975. 504 с.
7. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1986. 445 с.
8. Беженова И. С. Прагматическая функция обозначения эмоций в художественном тексте. Ижевск: Изд-во Удмурт. гос. ун-та, 1991. С. 30–36.
9. Библер В. С. Культура. Диалог культур (опыт определения). М.: Высшая школа, 1989. С. 31-42.
10. Білуха М.Т. Методологія наукових досліджень. К.: АБУ, 2002. 480 с.
11. Бурда-Лассен О.В. Переклад як процес декодування ментальної ідентичності нації. Київ: Київ. нац. унів. ім. Т. Шевченка, 2005. 65 с.
12. Виноградов В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). М.: Книжный дом «Университет», 2001. 224 с.
13. Виноградов, В.В. О языке художественной литературы. Москва: Гослитиздат, 1959. 655 с.
14. Витт Н.В. Речь и эмоции. Учебное пособие к спецкурсу по психологии. М.: Высшая школа, 1984. 75 с.

15. Влахов С.И. Непереваемое в переводе. М.: Р.Валент, 2006. 448 с.
16. Влодавська І. В. Цей «загадковий» С. Моем. Київ: Всесвіт, 1974. С. 7-13
17. Влодавська І. Герої в пошуках сенсу буття. Київ: Дніпро, 1989. С. 5-17
18. Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка. Москва: Изд-во лит-ры на иностр.языках, 1958. 460 с.
19. Гапон Н. Гендер у гуманітарному дискурсі: філософсько-психологічний аналіз. Львів: Літопис, 2002. 310 с.
20. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. М.: Просвещение, 1979. 203 с.
21. Гируцкий А. А. Общее языкознание: Учеб. пособие для студентов вузов. Минск.: Тетра-Системс, 2003. 237 с.
22. Горошко Е.И. Особенности мужского и женского вербального поведения. М.: Октябрь, 1999. С. 34-35.
23. Гройсман А.Л. Основы психологии художественного творчества. М.: Изд-во Когито-Центр, 2013. 192 с.
24. Гусева. Е. И. Жизнь и творчество С. Моэма. Москва: Наука, 1966. С. 29-42.
25. Дюришин Д. Посредническая функция художественного. Москва: Высшая школа, 1987. 363 с.
26. Дюришин Д. Художественный перевод в межлитературном процессе. Москва: Высшая школа, 1993. 432 с.
27. Жданович М.А. Лингвистические средства создания образа персонажа в художественном диалоге. Самара: Асгард, 2009. 22 с.
28. Жинкин Н.Н. Речь как проводник информации. М.: Психология, 1982. 210 с.
29. Засєкін С. В. Дискурсивні маркери когерентності англомовного діалогічного тексту: когнітивний та прагматичний аспекти. Київ: Київ. нац. лінгв. унів., 2001. 20 с.
30. Карабан В.І. Переклад з української мови на англійську мову. Вінниця: Нова книга, 2003. 608 с.
31. Кирилина А. В. Гендерные исследования в отечественной лингвистике: Проблемы, связанные с бурным развитием. М.: МГЛУ, 2002. С. 5–12.

32. Кирилина А.В. Гендер как интрига познания. Гендерные исследования в лингвистике, литературоведении и теории коммуникации. Москва: Наука, 2002. 46 с.
33. Кирилина А.В. Гендер: лингвистические аспекты. М.: Октябрь, 1999. 189 с.
34. Кожин В. В. Эстетическая ценность романа. Саранск: Советский писатель, 1967. С. 25-43.
35. Комиссаров В.Н. Слово о переводе. М.: Международные отношения, 1973. 214 с.
36. Комиссаров В. К. Теория перевода Москва: Высшая школа, 1990. 253 с.
37. Комолова М. О. Літературно-естетичні погляди Сомерсета Моєма. Київ: Дніпро, 1981. С. 14-21.
38. Конецкая В. П. Социология коммуникации. Москва: МГУ имени М. В. Ломоносова, 2012. 315 с.
39. Коптилов В. И вширь и вглубь. Москва: Высшая школа, 1973. 513 с.
40. Которова Е.Г. Семантический объем термина «метафора». Москва: Высшая школа, 1986. С. 29-36.
41. Корунець І. В. Вступ до перекладознавства. Вінниця: Нова Книга, 2008. 512 с.
42. Крушельницька О.В. Методологія та організація наукових досліджень: Навч. посібник. К.: Кондор, 2003. 192 с.
43. Кухаренко В.А. Інтерпретація тексту. Вінниця: Нова книга, 2004. 272 с.
44. Левик В. В. О точности и верности. Москва: Высшая школа, 1987. 449 с.
45. Левицкая Т. Р. Теория и практика перевода с английского языка на русский. М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1963. 125 с.
46. Літвінчук І. Прагматика емотивного тексту. В.: Нова книга, 2000. 231 с.
47. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Санкт-Петербург: Искусство, 1998. 285 с.
48. Марковина И. Ю. Влияние национальной специфики языка и культуры на процесс межкультурного общения. Москва: ИНИОН АН СССР, 1983. С. 187-212.

49. Мартинюк А. П. Регулятивна функція гендерно маркованих одиниць мови (на матеріалі сучасного англомовного публіцистичного дискурсу). К.: Дніпро, 2006. 40 с.
50. Мечковская Н. Б. Социальная лингвистика: Пособие для студентов гуманитарных вузов и учащихся лицеев. М.: Аспект Пресс, 2000. 471 с.
51. Михайленко О. А. Поняття «перекладацькі стратегії» як складова стратегічної компетенції. Київ: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2014. С. 148-154.
52. Михайлов А. В. Роман и стиль. Москва: Высшая школа, 1982. С. 137–203.
53. Моэм В. С. Подводя итоги. Москва: Эксмо, 2004. 544 с.
54. Найда Ю. К науке переводить. Ереван: Лингва, 2007. С. 4-31.
55. Нера Н. Я. Емотивність як основний компонент жіночого мовлення. Львів: ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2013. С. 65.
56. Носенко Э.Л. Эмоциональные состояние и речь. К.: Днепр, 1981. 323 с.
57. Озадовська Л. В. Парадигма діалогічності в сучасному мисленні. Київ: Інс-ут філ-ії ім. Г. С. Сковороди, 2005. 116 с.
58. Ожигова Л.Н. Психология гендерной идентичности личности. Краснодар: Кубанский ГУ, 2006. 290 с.
59. Подгаецкая И.Ю. Границы индивидуального стиля. Москва: Высшая школа, 1982. С. 32-59.
60. Пятницька-Позднякова І.С. Основи наукових досліджень у вищій школі: Навч. посібник. К.: Дніпро, 2003. 116 с.
61. Разуванова Ю. Г. Мовні засоби вираження емоційного стану радості (на матеріалі твору Сомерсета Моєма «Театр»). Суми: СумДУ, 2013. С. 119-123.
62. Рильський М. Т. Зібрання творів: у 20-ти томах. Київ: Дніпро, 1987. 476 с.
63. Рымарь Н. Т. Введение в теорию романа. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1989. 270 с.
64. Саакян В. А. Способы презентации образа Джулии Ламберт в романе Сомерсета Моэма «Театр». Белгород: НИУ «БелГУ», 2018. 56 с.
65. Саморукова И. В. О понятии «дискурс» в теории художественного высказывания. М.: Высшая школа, 2008. 67 с.

66. Селіванова О. О. Основи теорії мовної комунікації. Черкаси: Вид-во Чабаненко Ю. А., 2011. 350 с.
67. Синельникова Л. Н. Жизнь текста, или Текст жизни. Луганск: Знание, 2005. 305 с.
68. Скороденко В. Практическая эстетика Уильяма Сомерсета Моэма. Москва: Высшая школа, 1989. С. 5-30.
69. Тиандер К. Ф. Морфология романа. Москва: Наука, 1999. С. 255–256.
70. Тихоновська Г. Мовленнєві акти в межах міжгендерного спілкування на матеріалі сучасної художньої прози. Луцьк: Наук. вісник Східноєвроп. нац. ун-ту імені Лесі Українки, 2013. С. 104–108.
71. Тюпа В.И. Анализ художественного произведения. М.: Академия, 2009. 336 с.
72. Федоров А. В. Введение в теорию перевода. М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1958. 377 с.
73. Храпченко М.Б. Горизонты художественного образа. М.: Флинта, 1986. 441 с.
74. Чижевская М.И. Язык, речь и речевая характеристика (Вопросы изучения речи персонажа). Москва: МГУ Ломоносова, 1986. 69 с.
75. Шамне Л. Н. Актуальные проблемы межкультурной коммуникации: учеб. пособие. Волгоград: Волгогр. ун-т, 1999. 208 с.
76. Шаховский В. И. Эмоции: Долингвистика, лингвистика, лингвокультурология. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. 128 с.
77. Шаховский В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. Воронеж: Издательство Воронежск. гос. ун-та, 1987. 192 с.
78. Шаховский В.И. Лингвистическая теория. М.: Гнозис, 2008. 416 с.
79. Швейцер А. Д. Теория перевода. Статус, проблемы, аспекты. М., Наука, 1988. 144 с.
80. Эткинд Е. Поэзия и перевод. Москва: МГУ Ломоносова, 1963. 585 с.
81. Юнг К.Г. Человек и его символы. М.: Серебряные нити, 2006. 245 с.
82. Яворская Г.М. Прескриптивна лінгвістика як дискурс: мова, культура, влада. Київ: Дніпро, 2000. 117 с.

83. Baker M. In other words: A coursebook in translation. London: Routledge, 1992. 302 p.
84. Berezowski L. Dialect in Translation. Wroclaw: Wydaw. Uniw. Wroclawskiego, 1997. 152 p.
85. Blakemore D. Are apposition markers discourse markers? London: Journal of Linguistics, 1996. 347 p.
86. Caffi C. Toward a Pragmatics of Emotive Communication. London: Journal of Pragmatics, 1994. P. 325-373.
87. Diller H.J. Emotions and the Linguistics of English. Tbingen: Niemeier, 1992. 155 p.
88. Gabrielyan O. A. Culture and Identity through the Optics of Traditional and Post-Modern Approaches. Луганськ: Вісник Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка, 2005. С. 83-91
89. Lorher W. Translation Performance, Translation Process, and Translation Strategies: Psychological investigation. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1991. 307 p.
90. Marchetti A. Beyond Literary Analysis. Great Britain: Heinemann, 2018. 272 p.
91. Newmark P. Approaches to Translation. Oxford: Pergamon Press, 1981. 200 p.
92. Wellek R. Theory of Literature. 3rd ed. New York: State University of New York, 1992. 306 p.

Джерела ілюстративного матеріалу

93. Моем В. С. Лицедії [пер. з англ. М. Пінчевський]. // <https://findbook.in.ua/>. URL: <https://findbook.in.ua/books/litsiediyi> (дата звернення: 8.10.2020).
94. Maugham W. S. Theatre. New York: Bantam Books, 1964. 184 p.

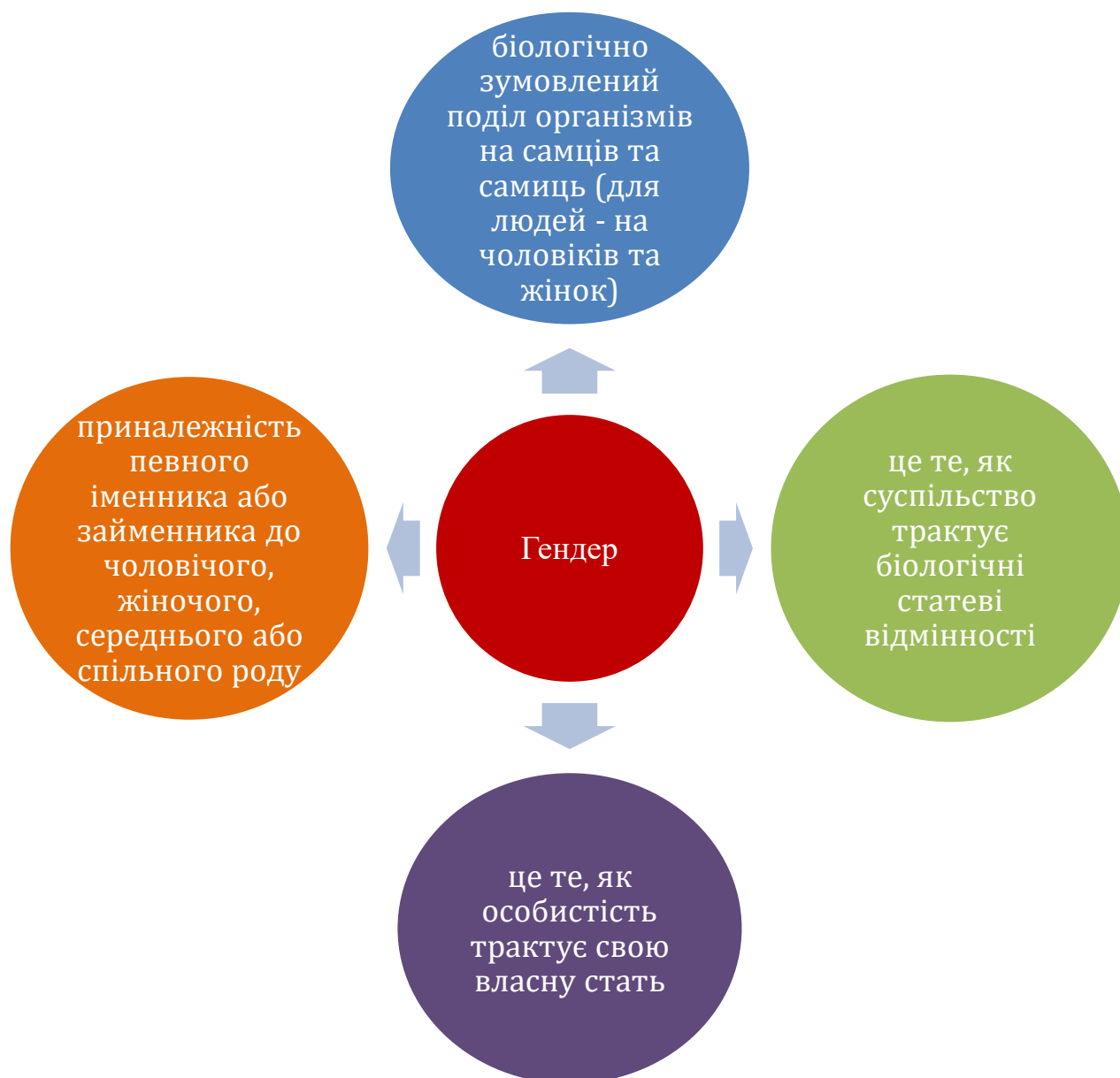
Довідкова література

95. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. М.: Сов. Энциклопедия, 1969. 607 с.
96. Ганич І. Д. Словник лінгвістичних термінів. Київ: Вища шк., 1985. 360 с.

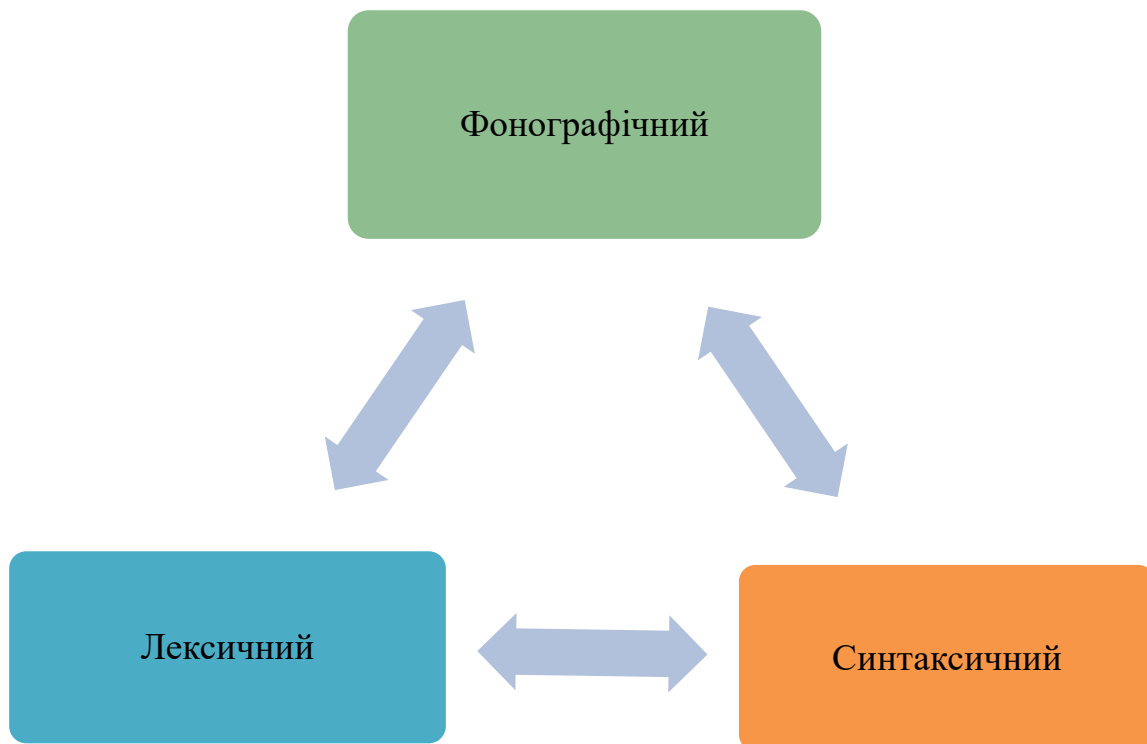
97. Лингвистический Энциклопедический Словарь. Москва: Советская Энциклопедия, 1990. 688 с.
98. Селіванова О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава: Довкілля, 2006. 716 с.
99. The New Encyclopedia Britannica. Chicago:Routledge, 1994. 640 p.
100. New Webster's Dictionary. New York: Consolidated Book Publishers, 1998. 536 с.

ДОДАТКИ


Множинність визначень гендеру



Рівні перекладу



Класифікація дискурсивних маркерів



Причинно-наслідкові

so (тому), thus (таким чином), therefore (внаслідок цього), in any case (в будь-якому випадку), hence (тому), consequently (в результаті), for (через), because (оскільки)



Протиставні

but (але), however (хоча, не зважаючи на), though (хоча), nevertheless (тим не менше), still (все одно), yet (між іншим, при цьому), nonetheless (при цьому, але все-таки), although (хоча), despite (не дивлячись на),



Доповнювальні

and (але, і, та), moreover (більше того), furthermore (поряд із), further (поряд із зазначеним раніше), also (також, разом із)



Темпоральні

then (тоді), while (поки), first (спочатку), now (зараз), finally (в кінці кінців), lastly (нарешті), eventually (в результаті), after (після),

Елементи мовної особистості

1) універсальні – загальні для всього мовного колективу

2) соціально-культурні – характерні для певної групи мовців (об'єднаних за соціальними, професійними, гендерними, віковими та іншими ознаками)

3) індивідуальні – типові для особи, що відображають неповторну індивідуальність її мовленнєвої системи

Класифікація проявів емоцій у романі



Класифікація перекладацьких трансформацій у романі (за Т.Р. Левицькою і А.М. Фітерман)

