

Тетяна Некряч, Юлія Чала

**ВІКТОРІАНСЬКА ДОБА В
УКРАЇНСЬКОМУ
ХУДОЖНЬОМУ
ПЕРЕКЛАДІ**

Монографія

Київ



2013

УДК 82.0
ББК 83
Н 48

Некряч Т.Є., Чала Ю.П.

Н 48 Вікторіанська доба в українському художньому перекладі.
Монографія. – К.: Кондор-Видавництво, 2013. - 194 с.

ББК 83

ISBN 978-966-2781-66-3

Рецензенти:

Н.Ф. Гладуш кандидат філологічних наук, професор,
завідувач кафедри перекладу Гуманітарного інституту
Київського університету імені Бориса Грінченка

А.Г. Гудманян доктор філологічних наук, професор,
директор Гуманітарного інституту, завідувач кафедри
англійської філології і перекладу Національного авіаційного
університету

С.П. Денисова доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри зіставного мовознавства і теорії та
практики перекладу факультету перекладачів
Київського національного лінгвістичного університету

*Друкується за рішенням вченої ради
Гуманітарного інституту
Київського університету імені Бориса Грінченка
(протокол № 7 від 26 лютого 2013 р.).*

Видання здійснено за сприяння Програми академічних
обмінів імені Фулбрайта.

ISBN 978-966-2781-66-3

© Т.Є. Некряч, Ю.П. Чала, 2013

ЗМІСТ

<i>ВІД АВТОРІВ</i>	5
<i>ПЕРЕДМОВА</i>	8
РОЗДІЛ I Соціокультурні складники перекладу художнього тексту	13
Поняття <i>картина світу</i> та <i>концепт</i> в ракурсі перекладознавства	13
Переклад в аспекті семіотики та культурології.....	20
Вікторіанська доба в дзеркалі концептології	26
Культурно марковані знаки як об'єкт перекладу. Відтворення <i>асоціативного шлейфу</i>	31
РОЗДІЛ II Предметний світ Вікторіанства в українському художньому перекладі.....	34
Знакові параметри культури Англії часів правління королеви Вікторії (1837-1901 роки) з позиції перекладу.....	34
Стилі опорядження вікторіанської оселі.....	42
Меблі та інтер'єр	52
Декоративні тканини	62
Оздоблення в інтер'єрі вікторіанської оселі	66
Твори мистецтва.....	71
Вбрання вікторіанців	79
Верхній одяг та взуття.....	80
Оздоблення одягу	90
Тканини для одягу.....	95

Головні убори	98
Акcesуари	105
Парфуми	108
Транспортні засоби вікторіанців	109

РОЗДІЛ III Культурно марковані знаки

«не-предметного» світу вікторіанців у перекладах	118
Поведінкові моделі та мовленнєвий етикет вікторіанців	119
Символіка кольорів в оригіналах та перекладах	140
Символіка квітів в оригіналі та перекладах	144
Символіка коштовного каміння в оригіналах та перекладах	145
Титули і фалеристика вікторіанців в оригіналах та перекладах	147
Культурно марковані поетоніми: топоніми та антропоніми в оригіналах та перекладах	154
.....	
Список використаної літератури	182

Від авторів

Багато пишеться про художній переклад, багато перекладається творів, багато суперечок точиться навколо численних проблем, які виникають в процесі перекладу будь-якого художнього твору. Здавалося б, написано стільки, що труднощі для перекладача не мусять виникати, але це, як відомо, далеко не так. Попри безліч рекомендацій і порад щодо стратегій і тактик подолання мовних і позамовних перешкод на шляху до адекватного перекладу, в реальності кожен новий художній твір викликає свою унікальну трудність, і поради стосовно інших творів не завжди стають у пригоді. Справа в тому, що кожен автор, свідомо чи напівсвідомо, прагне створити щось дійсно неповторне, щось нове, як в плані змісту, так і в плані форми. Літературно-естетичні пошуки письменників викликають необхідність таких пошуків і для перекладачів. Втім, якщо йдеться про певний літературний напрямок чи традицію, або про індивідуальний стиль одного конкретного автора, то аналітичні розвідки перекладознавців можуть, понад усякий сумнів, допомогти впоратись з певними визначальними рисами того або іншого твору, що перекладається вперше, новий переклад якого вимагається суттєвими змінами у засадничих принципах та підходах.

Ми звернулися до Вікторіанської доби – епохи дивовижно плідної для усіх сфер життя Великої Британії. Хоча, Вікторіанство охоплює головним чином другу половину XIX ст., але його вплив значно ширший і відчутніший у подальшій історії країни. Вікторіанська доба дала незрівнянні зразки романної форми і асоціюється з такими видатними іменами як Чарльз Діккенс, Вільям М. Теккерей, Шарлотта Бронте та Уїлкі Коллінз, Бернард Шоу та Оскар Вайлд, Артур Конан Дойл та Джон Голсуорсі. Саме їхні книжки і стоять у центрі уваги нашого дослідження, яке має на меті розглянути, як саме відтворюється в українських перекладах уся своєрідність Вікторіанства. Зрозуміло, що ці автори не вичерпують усього багатства і розмаїття літературної мапи епохи, в якій творили Ентоні Троллоп і Джордж Еліот, Елізабет Гаскелл і Томас Харді, Джордж Мередіт і Генрі Джеймс. Те, що вони опинилися поза центром нашої уваги пояснюється лише відсутністю якісних українських перекладів. До речі, ми віримо, що коли дійде, нарешті, і до перекладу інших творів, які представляють Вікторіанство, то наша праця

змогла б допомогти уникнути певних недоліків, які трапляються у передачі базових явищ Вікторіанства.

Ми зосередилися на тих перекладацьких рішеннях, які створюють так званий предметний та не-предметний світ вікторіанців: де вони жили, у що одягалися, на чому їздили, що читали, які полюбляли квіти та парфуми, коштовності та картини, як зверталися один до одного, як спілкувалися. Ми впевнені, що відхилення від образних та ціннісних параметрів тих або інших предметів і явищ суттєво змінює для читача перекладу Вікторіанську картину світу. Ми зупиняємося на вдалих рішеннях перекладачів, намагаємося усвідомити, що спричиняє певні похибки і як можна їх усунути в майбутньому. Над перекладами вікторіанців та їхніх послідовників-стилізаторів працювала достойна плеяда наших українських перекладачів, як давно відомих професіоналів, так і обдарованих початківців. Ми хотіли б нашою книжкою скласти шану їхній самовідданій праці.

Ми практично не торкаємось духовних та інтелектуальних цінностей Вікторіанства, які можливо, навіть показовіші за матеріальні, для розуміння цієї знаменної доби. Це викликано, передусім, суто перекладацькими міркуваннями: інтелектуальне та духовне життя вікторіанців реалізується не стільки на мовному, скільки на фабульно-сюжетному рівні, а отже, не викликає непереборних труднощів у передачі іншою мовою. Якщо ж хтось зацікавиться саме духовним життям ми порадили б прочитати блискучий роман сучасної англійської письменниці Антонії С. Байєтт «Дитяча книжка» (2009), який можна назвати без перебільшень квінтесенцією Вікторіанства, його енциклопедією.

Письменниця А. С. Байєтт, залюблена в епоху королеви Вікторії, майстерно вплітає в сюжетні лінії усе, чим жили вікторіанці, що їх бентежило, що вони любили й ненавиділи, чого боялися, і чого прагнули. В романі діють відомі історичні і культуральні постаті того часу: Вільям Морріс, Оскар Вайлд, Бернард Шоу. Дуже тонко і віртуозно знімає авторка покрови позірної вікторіанської доброчесності, розкриваючи за ними вибагливі клубки нестримних емоцій, придушеної бурхливої сексуальності, жорстокості, збочень. На жаль, українського перекладу «Дитячої книжки» ще не має і навряд чи скоро буде. Так само, як неперекладений українською і роман А. С. Байєтт «Одержимість», -

російські ж їх переклади гідні подиву і великої пошани за високий рівень перекладацької майстерності.

В своїй книжці ми залучаємо до розгляду твори письменників більш пізнього часу – Вільяма С. Моєма, Джона Фаулза та тієї ж Антонії С. Байєтт, які або стилізували своє письмо під Вікторіанську добу, або іншим чином передавали її неповторні риси через вплив на подальші періоди. Проте, все ж таки, основу нашого дослідження становлять твори власне вікторіанців. Одна з проблем полягає в тому, що переклади їхніх творів робилися вибірково, безсистемно, тому цілісної картини український читач ще не отримав. Як хотілося б побачити серед книжок українською мовою другу частину епопеї «Сага про Форсайтів», хоча б з десяток неперекладених романів Ч. Діккенса, повне зібрання п'єс Бернарда Шоу...

Сподіваємося, що їхній час прийде. І хай щастить тим перекладачам, які поринуть у захопливий світ Вікторіанства, залучать до нього нових прихильників, збагатять культурну скарбницю нашої літератури.

ПЕРЕДМОВА

Твори письменників-вікторіанців, а також романи сучасних авторів, які свідомо відтворювали вікторіанську дійсність у своїх романах, насичені і пронизані культурно- та темпорально-маркованими знаками. Передача цих знаків у перекладі дає можливість відтворити оригінальну картину світу вікторіанців. Однак, темпорально- і культурно-марковані параметри становлять специфічну проблему для перекладу, яка не має простого, однозначного вирішення. Для максимально точної їх передачі перекладачеві необхідно дослідити цілий комплекс асоціацій, які викликав той чи інший знак в свідомості і уяві вікторіанців. Тут на допомогу приходять **когнітологія** – наука, яка, аналізуючи мовний досвід, виявляє механізми мислення, визначає структуру категорій, присутніх у свідомості. Все це дає підстави вважати, що когнітологія, досліджуючи мову, здатна дати відповіді на багато парадоксів проблеми свідомості [Агейкіна: 25]. Для роз'яснення цільовій аудиторії ідей, образів, асоціацій, які викликав у вікторіанців той або інший предмет, те або інше поняття, перекладачі вдаються до різноманітних тактик. Оптимальними виявляються ті, що дають можливість створити у тексті перекладу «асоціативний шлейф» певного поняття, - аналогічний тому, який виникає у читачів оригінального тексту. Термін на визначення *асоціативний шлейф* належить Т. Некряч. **Асоціативний шлейф** – це уся сукупність соціокультурних та історичних асоціацій, які поєднуються з певним поняттям чи концептом у представників певної культури на конкретному історичному етапі. Власне кажучи, термін «конотативний шлейф» був би точніший, оскільки конотація – це комплекс різноманітних асоціацій (емоційних, ситуативних, контекстуальних тощо), що виходить за межі денотативного, референційного значення, асоціації мають радше індивідуальний, особистісний характер, тоді як конотації здебільшого притаманні певному соціуму. Але оскільки після публікації у 2005 р. статті «Асоціативний шлейф при перекладі культурно-маркованих знаків» (у співавторстві з Ю. Чалою) саме цей термін набув певної відомості і був сприйнятий перекладознавцями, хоча подеколи й без посилання на автора, ми вважаємо за доцільне залишити саме цей термін – *асоціативний шлейф*. Конотації першотвору, латентно присутні в

культурно-маркованих знаках, реалізуються через такі перекладацькі тактики, як описовий переклад, додавання, знаходження контекстуального відповідника, внутрішньотекстовий або позатекстовий коментар.

Ці тактики можна об'єднати в один цілісний соціо-семіотичний підхід до перекладу художнього тексту. Питання соціо-семіотики розробляються у галузі мовознавства в країнах Західної і Східної Європи [див. R. Alfarano, Yongfang Hu, K. James, A.P. Karamanian, C. Thriveni, L. Wolfson].

Соціо-семіотичний підхід до перекладу художнього тексту передбачає ретельне вивчення картини світу носіїв оригінальної культури, найсуттєвіших темпоральних, соціальних та індивідуально-психологічних концептів цієї вихідної культури з метою адекватного їхнього відтворення у культурі-сприймачі за допомогою відповідних перекладацьких стратегій і тактик.

Врахування перекладачем соціо-семіотичних параметрів у процесі перекладацької праці, а саме: пояснення окремих соціокультурних одиниць, актуалізація усіх елементів вертикального контексту, відкриває нові можливості для розвитку перекладознавства.

Культурні концепти певної епохи відображаються в художніх текстах за допомогою мовних одиниць, які ми пропонуємо визначити як **культурно марковані знаки**. Культурні та темпоральні маркери утворюють вертикальний контекст художнього твору. Виходячи з твердження, що слово – це знак, за допомогою якого людина сигналізує іншим про те, що відбувається у її свідомості, видається досить правомірним визначити проблему функціонування культурно-маркованих знаків у тексті художнього твору як семіотичну. Культурно марковані знаки – поняття, дещо ширше за обсягом, ніж поняття «реалії». Реалії – це безеквівалентні лексичні одиниці на позначення понять, що повністю або частково відсутні у світобаченні більшості читачів цільової культури. Культурно марковані знаки можуть мати еквіваленти у цільовій мові бути більш-менш зрозумілими читачам перекладу, проте вони не викликають таких самих чітко окреслених конотацій, асоціацій та уявлень, які виникають у читачів оригіналу. Інакше кажучи, вони мають різний *асоціативний шлейф* в різних етнокультурах. Соціо-семіотичний підхід до перекладу художнього тексту підкреслює домінантне значення культурно-маркованих знаків у тексті перекладу,

наголошує на індивідуальності авторського світовідчуття та світогляду, а також на соціальному вимірі художньої прози. Яким би незначним не здавалося згадування того чи іншого об'єкту, він завжди охоплює в середині свого соціуму набагато більший зміст, який і породжує асоціативний шлейф.

Передача у перекладі асоціативного шлейфу стає завданням, яке вимагає від перекладача великої ерудиції та творчих пошуків.

Культурно марковані знаки не завжди рівноцінні за ступенем своєї значущості в творі, і у цілій низці випадків читачеві достатньо найзагальнішого уявлення про предмет, оскільки відсутність вичерпної інформації не заважає належному ступеню сприйняття. В інших же випадках відсутність такої інформації призводить до досить прикрих втрат культурного, літературного, психологічного порядку в цільовій аудиторії. За допомогою одиниць з соціокультурним *шлейфом*, письменники найчастіше вводять елементи матеріальної культури (предмети побуту, витвори мистецтва), представляють моделі поведінки, що прийняті у тому чи іншому суспільстві, притаманний йому мовленнєвий етикет. Насиченими культурною інформацією постають топоніми та антропоніми у творах, зокрема, вікторіанців. Ми обираємо цю епоху з огляду на те, що Вікторіанство найгрунтовніше і найчіткіше окреслює ті зрізи, у яких функціонують культурно марковані знаки, а відтак є надзвичайно благодатним матеріалом для дослідження обраної проблеми. Щоб забезпечити адекватне розуміння культурно маркованих знаків цільовою аудиторією, перекладач має дослідити весь устрій життя зображуваного періоду, тільки йому властиву систему поглядів, понять, уявлень та оцінок.

У процесі дослідження ми виокремили і згрупували культурно-марковані знаки тексту, розуміння яких допомагає перекладачеві творів англійської літератури, що репрезентують Вікторіанську добу, відтворити життєвий фон, на якому Ш. Бронте, У. Коллінз, В. Теккерей, Ч. Діккенс, А. Конан-Дойль, Дж. Голсуорсі, Б. Шоу, О. Вайльд, а там і Дж. Фаулз та А.С. Байетт розташували сотні своїх персонажів. Цей фон не пов'язується з якимось одним твором, він є суттєвим для розуміння усього масиву текстів, для знайомства з вікторіанською дійсністю, представленою в цих творах. З позиції соціо-семіотики і перекладу було проаналізовано наступні предметні та непередметні параметри:

1. Матеріальна культура Вікторіанства: побут, мистецтво.

2. Поведінкові моделі та мовленнєвий етикет вікторіанців.
3. Культурно марковані поетоніми: топоніми та антропоніми у творах вікторіанців.

Те, що саме ці параметри без додаткових зусиль перекладача дійсно викликають труднощі у процесі розуміння, демонструється на численних прикладах.

Принагідно зауважимо, що навіть у вихідній культурі далеко не всі предметні та непередметні культурні знаки Вікторіанства, як доби, вже достатньо віддаленої від сьогодення, нині трактуються однозначно і безпомилково. Скажімо, у відносно недавній телеверсії «Саги про Форсайтів» Дж. Голсуорсі, що вийшла на BBC (бі-бі-сі), буквально жахає одна сцена: Айріні Форсайт, дізнавшись про загибель свого коханого Філіпа Босіні, вискакує на вулицю з непокритою головою, у яскраво-червоній сукні з глибоким декольте, мчить, розштовхуючи ліктями перехожих, вдирається до чоловічого клубу і зчиняє там огидний скандал, мало не бійку. Уся ця сцена протирічить не лише образно-психологічній схемі характеру улюбленої героїні Голсуорсі, вона грубо порушує самий вікторіанський етикет і важливі поведінкові умовності. Червона сукня і непокрита голова – «професійні» ознаки тогочасної повії. Біганина вулицями не спала б на думку навіть енергійній, прудкій і юній Джун, годі вже казати про «пасивну богиню», як любить називати Голсуорсі свій ідеал жінки – Айріні. Щодо рейваху у добірному чоловічому клубі, це взагалі поза межами критики. Зрозуміло, що якби Айріні – така, якою її задумав Голсуорсі (щоправда, його намір місцями вражаюче розбивається об його ж таки художню практику, і Айріні постає себелюбною, черствою і обмеженою, - однак це жодним чином не торкається зовнішніх проявів її поведінки і соціального такту), а не така, що гасає у кадрах телефільму, зробила б бодай крихітну частку того, що їй нав'язав режисер, то не обожнювали б її Сомс Форсайт і Філіп Босіні, ніколи б не захопився нею прихований романтик старий Джоліон Форсайт, та й у молодого Джоліона, дещо богемного, але з аристократичною душею, отака вульгарна дівуля могла б викликати лише нехіть та відразу.

Якщо вже в самій колиці Вікторіанства, Британії, зараз виникають такі дивовижні спотворення картини тогочасного світу, то завдання сьогоденшнього перекладача вікторіанської літератури донести до свого читача без руйнівних викривлень засадничі ідейно-культурні,

соціально-психологічні та предметно-образні виміри Вікторіанської доби ускладнюється в рази.

Передача *асоціативного шлейфу* історичної епохи повинна бути метою перекладачів художніх творів. Українська мова представляє потужний арсенал різноманітних художніх засобів, які здатні за умови творчого відношення, створити цільовою мовою твір, рівновеликий оригіналу. Для досягнення високих результатів роботи перекладач має пам'ятати, що кожен знак віддаленої епохи містить чітко окреслені конотації у вихідній культурі, керуватися соціо-семіотичними засадами підходу до перекладу художнього тексту, і, водночас, творчо оперувати досягненнями найкращих майстрів українського перекладу.

РОЗДІЛ І

СОЦІОКУЛЬТУРНІ СКЛАДНИКИ ПЕРЕКЛАДУ

ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

Поняття картина світу та концепт в ракурсі перекладознавства

«Переклад завжди – тією чи іншою мірою – вікно в інший світ, у світ іншого народу, іноді – в іншу епоху, – вікно, у яке ми дивимось то на Захід, то на Схід...» (Федоров, 1983).

Поворот до розгляду мовних явищ під антропоцентричним кутом зору знаменував початок дослідження мови у нерозривному зв'язку з мисленням, свідомістю, пізнанням, культурою, світоглядом як окремого індивідууму, так і мовного колективу, до якого він належить. У лінгвістиці це проявляється у відмові від вузько семіологічного розуміння мови тільки як знакової системи відмінних одиниць, характерного для епохи структуралізму, і у зверненні до основних принципів антропологічної програми вивчення мови. Конститутивною ознакою антропологічної програми є пізнання мови у тісному зв'язку з буттям людини. А. Вежбицька зазначає: «Сама сутність природної мови є такою, що вона не відрізняє екстралінгвістичної реальності від психологічної, а також від соціального світу носіїв мови» [Wierzbicka: 16].

Антропологічна програма вивчення мови у фундаментальних своїх рисах веде походження від лінгво-філософської гумбольдтіанської концепції мови як феномену культури та духовної активності людини, актуалізація якої у наш час багато в чому сприяла переходу від установок філології «всередині себе і для себе» до ширшого та адекватного вивчення лінгвістичної реальності, у процесі якого у центрі уваги опиняється людина, яка говорить. «Неможливо уявити людину без мови, людину, яка придумує собі мову», – писав Е. Бенвеніст. - «У світі існує лише людина з мовою, людина, яка розмовляє з іншою людиною, і мова, таким чином, обов'язково належить до самого визначення людини»

[Бенвенист: 293]. При такому підході мову розуміють вже не як невиразну іманентну систему відмінних одиниць, але як духовну активність людини, тісно пов'язану з її світобаченням і знанням про світ.

Проблема зв'язку мови та духовного світу людини ніколи остаточно не зникала з філологічної науки. Мова і пізнання, мова і свідомість, мова і ментальність, мова і творчість, мова і культура – ось що завжди цікавить і приваблює дослідників. Вивчення питання взаємодії мови і культури відкриває нові шляхи для розв'язання проблем перекладознавства. Чіткішого усвідомлення вимагає питання: яким чином культура впливає на процес перекладу, які культурні елементи зберігаються при перекладі, які перекладацькі стратегії і тактики застосовуються для передачі культурних елементів.

Сучасні перекладознавці продовжують пошуки оптимального підходу до перекладу художнього тексту. Протягом останніх двох-трьох десятиріч розвиток у царині трансформаційної граматики, загальної та порівняльної лінгвістики, семантики, інформаційної теорії, антропології, семіотики, психології та дискурсивного аналізу вплинув на загальну теорію перекладу, розкривши для цієї дисципліни нові можливості розширення меж дослідження та застосування нового підходу в процесі визначення мовно-стилістичної відповідності оригіналу та перекладу, а також засвоєння однієї культуральної системи іншою.

Теоретичною базою соціо-семіотичного підходу до перекладу художнього тексту є соціо-семіотична теорія мови М. А. К. Гелідея [Halliday]. Він наголошує на єдності тексту (мовлення), контексту (лінгвального і не-лінгвального) та соціальної структури, а також стверджує, що мова є унікальною системою знаків з соціальною функцією, яка здатна виражати значення усіх інших знакових систем. Значний внесок у розвиток цього напрямку зробили П. Ньюмарк [Newmark, 1988, 1991, 1993] та Р. Якобсон [Якобсон].

Під час контактів людини зі світом у її свідомості відбувається побудова образу світу, в якому виокремлюються тільки найважливіші ознаки та властивості, тобто виникає узагальнена модель навколишньої дійсності. Таку ідеальну модель різні дослідники називають по-різному: картина світу, бачення світу, образ світу, модель світу. Г. Гачев влучно зазначає: «...національний образ світу виступає диктатом національної природи в культурі» [Гачев: 431]. Відтворення образу світу у перекладі - складне і відповідальне завдання. Поняття «картина світу» та «концепт»

виступають тими чинниками, що безпосередньо пов'язані з адекватністю перекладу.

Запровадження поняття картини світу та найважливішого для лінгвістики різновиду – мовної картини світу, які передають один з найсуттєвіших моментів буття людини, дає можливість переорієнтувати лінгвістику (а разом з нею й суміжні науки, зокрема перекладознавство) на вивчення глибинних процесів взаємодії мови, мислення та дійсності, ролі мови у формуванні внутрішнього світу людини.

Поняття «картина світу» стало одним з центральних у гуманітарних науках, передусім, в філософії, культурології, етнографії, лінгвістиці. Під терміном «картина світу» у сучасній науці розуміють цілісний образ світу, який, на нашу думку, найчіткіше визначив російський дослідник В. Карасик: *«сукупність ціннісних уявлень людини про світ, які розкривають особливості її світобачення. Картина світу включає ціннісно-орієнтоване знання про світ, що виникає у людини як підсумок усієї її духовної діяльності»* [Карасик: 224]. Картина світу як категорія свідомості була б недоступною для спостережень, якби вона не втілювалась у знаках. У нашому дослідженні ми спираємося на таке визначення знаку: «Мовний знак – матеріально-ідеальне утворення (двоаспектна одиниця мови), що репрезентує предмет, властивість, відношення дійсності» [ЛЭС, 167]. Перекладач не може дослідити усі фрагменти картини світу, оскільки їхнє смислове багатство та різноманітність принципово невичерпні. Перекладачеві необхідно відтворити художню картину світу, яка втілюється, зокрема, у культурно- та темпорально маркованих знаках.

За основу класифікації пропонується прийняти такі ознаки картини світу, як 1) суб'єкт, який створює картину світу;

2) об'єкт (світ або його фрагмент), образ якого відтворюється за допомогою творчої активності суб'єкта;

3) форма відображення, репрезентації об'єкта (світу) [Язык и национальное сознание: 42].

Залежно від того, як розуміється суб'єкт картини світу, розрізняють індивідуальну та колективну картини світу. Художній твір – це відображення колективної картини світу певної етнокультурної спільноти, пропущеної крізь призму індивідуального сприйняття автора. Перекладознавство – наука кросдисциплінарна. Переклад художнього тексту передбачає відтворення максимально наближеної до вихідної

картини світу, яка передає етнокультурну специфіку соціуму. Здійснюючи переклад тексту, створеного автором в іншому соціумі, з ознаками іншого світобачення, перекладач має дослідити особливості, що відрізняють картину світу автора оригіналу від його власної, і визначити, як саме такі особливості виражені у тексті твору. Завданням перекладача має бути віднайдення оптимальних засобів для відтворення цих особливостей у перекладі, де необхідно реалізувати як колективну, так і індивідуальну картину світу першотвору через максимально повне відображення усіх ключових концептів. Очевидно, що тотожності між вихідною та цільовою картинами світу бути не може. М. Гарбовський вводить для цього поняття «асиметрія картин світу» відправника та одержувача тексту [Гарбовский: 404].

Картина світу кожного соціуму – єдина і неповторна, що неодмінно виражається у пам'ятках його духовної культури, зокрема, творах художньої літератури. Культурні та історичні особливості кожного соціуму в художньому тексті набувають знакового характеру і виражаються за допомогою культурних та темпоральних маркерів. Переклад саме цих знаків оригінального тексту викликає суттєві труднощі і вимагає застосування спеціальних перекладацьких прийомів. Практика перекладу свідчить, що попри численні відмінності між мовами і культурами, все-таки можливо адекватно передати інформацію, закодовану автором у вихідному тексті. Як слушно зауважує І. Шевченко, «...діяльність перекладача полягає у перефразуванні, перетлумаченні лакунарних місць оригіналу, у застосуванні прийомів, що дозволяють за допомогою різноманітних знаків надолужити, доповнити або анулювати лакунарні фрагменти у перекладному комунікаті» [Шевченко, 2003: 7].

Для досягнення цієї високої мети перекладач, а надто перекладач текстів художніх, унікальних за визначенням, мусить опанувати грандіозним діапазоном різноманітних знань, причому, далеко не тільки мовних. Загальне поняття картини світу, зокрема, художньої картини світу, можна розкласти на цілий ряд «цеглинок» - концептів, які О. Кубрякова визначає (спираючись на погляди різних науковців, не завжди однозначних, - В. Карасика, Т. Слишкіна та ін.) як *«квант інформації, що зберігається у пам'яті індивідууму та соціуму як багатомірна структура, має образний, логічний (поняттєвий), емоційний, асоціативний та ціннісний рівні (ступінь значущості для*

індивідууму або соціуму)» [Кубрякова, 1988: 142 – виділено нами]. Зауважимо, однак, що далеко не всі науковці спираються саме на це розуміння концепту.

Концепти певної епохи набувають матеріальної оболонки, стають одиницями семіотичної, знакової системи і виражаються у тексті за допомогою культурних і темпоральних маркерів певної історичної доби. Для Вікторіанства такими базовими культурними концептами були ІМПЕРІЯ, КОЛОНІЇ, МОРАЛЬ, НАУКА, РЕЛІГІЯ, ДОМІВКА / РОДИНА, ВІКТОРІАНСЬКА ЛЮДИНА, ДЖЕНТЛЬМЕН і ЛЕДІ. З огляду на перекладацькі труднощі ці концепти не тотожні, і ми зосередимося лише на тих, які потребують суто мовних (як от ВІКТОРІАНСЬКА ЛЮДИНА), а не фабульно-сюжетних вимірів (як от РЕЛІГІЯ, МОРАЛЬ, НАУКА) для їхньої адекватної передачі у перекладі.

Концепти, сформовані носіями мови, зберігаються у їхній пам'яті та утворюють концептосферу мови. У перекладі важливо знайти такі мовні засоби, які дозволяють максимально наблизитись до вихідної концептосфери.

Культурні концепти кожної окремої нації, мовної спільноти є відмінними та неповторними, що ускладнює проблеми їхнього відтворення іншими мовами. Що ближче один до одного перебувають культурні ареали учасників комунікативного акту (процес сприйняття та розуміння художнього тексту читачем), то менш суттєвими виявляються відмінності їх мовних картин світу. Натомість у представників дистантних, тобто значно віддалених одна від одної, культур ці розбіжності будуть помітнішими, глибшими, що відповідно, ускладнює завдання перекладача.

Культурний концепт – це багатомірне змістове утворення, в якому виокремлюються ціннісний, образний та поняттєвий складники [Карасик: 224]. Поняттєвий компонент концепту представляє мовну фіксацію концепту, його позначення, опис, ознакову структуру, дефініцію, зіставні характеристики окремого концепту щодо тієї чи іншої низки концептів. Образний складник концепту – це зорові, слухові, тактильні, смакові характеристики предметів, явищ, подій, відбитих у нашій пам'яті, релевантні ознаки практичного знання. Ціннісний компонент концепту визначається етично-культурними нормативами окремого індивідуума або суспільства в цілому. У перекладі з граничною повнотою мають відтворюватися усі виміри концепту – поняттєвий, образний та

ціннісний, оскільки картина світу складається із сукупності відповідних домінант. Системне «недовираження» чи вилучення якогось із складників концепту може призвести до викривлення картини світу оригіналу. При перекладі найлегше (зрозуміло, йдеться про відносну легкість) відтворити поняттєвий складник концепту, оскільки передача ядерного значення не викликає, зазвичай, надмірних труднощів. Образний та ціннісний рівні потребують більших творчих зусиль перекладача.

Дослідники працюють над розробкою повного списку культурних концептів, або, за виразом В. Карасика, концептуарія культури [ibid: 224]. В. Карасик виділяє одиниці, за допомогою яких концепт виражає багатокомпонентну мережу значень у мовній свідомості [ibid: 224]. Це лексичні, фразеологічні, пареміологічні одиниці, прецедентні тексти, етикетні формули, а також мовленнєво-поведінкові тактики, які відображують, за Є. М. Верещагіним та В. Г. Костомаровим [Верещагин, Костомаров, 1999: 12], повторювані фрагменти соціального життя.

Концепт культури - ключовий для перекладознавства, оскільки ця галузь не є суто лінгвістична: це сфера знань, яка ґрунтується також на фактах культури. Перекладознавство, зокрема, та його галузь, що зосереджується на художньому перекладі, межує з філологією та культурологією, оскільки художній переклад допомагає здійснювати діалог не тільки мов, а й культур. У процесі перекладу ми маємо справу з текстами, отже, специфіка культури може проявлятися двома способами: «культура в мові» (особлива мовна картина світу), і «культура, яку описує мова» (презентація артефактів культури у змісті текстів). Ці два аспекти створюють два рівні перекладацьких проблем. Перехід від тексту до тексту – це перехід від мови до мови і від культури до культури (*докладніше про «культурний поворот» в перекладознавстві див. А. Кам'янець, Т. Некряч «Інтертекстуальна іронія і переклад». К., 2010*).

Для перекладознавства суттєвим є твердження, що кожен концепт містить відбиток тієї культурної етносистеми, у рамках якої він сформувався. Але як відтворити у перекладі обсяг інформації, закладений у певному концепті вихідної культури? Якщо визначати культуру як «історію усвідомлення людиною свого місця у світі» [Сафонов: 3], можна зробити висновок, що завдяки концептам у мові відображується сама культура. Отже, мова виражає чуттєвий, неявний,

імпліцитний рівень уявлення про світ. Поняття культури передбачає вказівку на спільноту, в рамках якої відбувається її формування. Позначення суб'єкта культури (індивідуального або колективного) і є позначенням тієї системи, картини світу культури, всередині якої концепт набуває культурно-релевантних смислів і вступає у взаємодію з іншими культурними концептами, неоднаковими за своєю значущістю, у зв'язку з чим в рамках певної картини світу розрізняють ядерні та периферійні культурні концепти.

Концепт тісно пов'язується з тією культурною парадигмою, в рамках якої він функціонує і вимагає інтерпретації. Кожна культура має набір власних концептів, які утворюють своєрідну площину відбиття загальнокультурних смислів. Перш ніж розпочати роботу над перекладом художнього тексту, перекладач повинен дослідити культурні концепти етно-соціуму, в якому створювався текст, проаналізувати, яким чином вони відображені у тканині тексту і визначити базову стратегію і тактики відтворення цих концептів у перекладі. У концепті як одиниці свідомості міститься вербально закріплене судження морально-етичного, ідеологічного, психологічного та наївно-філософського характеру. Аналіз концепту відповідно дає можливість розкрити особливості мовної картини світу, в якій втілюється сприйняття людиною явищ реальної дійсності і яка фактично утворює підмурок загальної духовної картини світу.

Переклад в аспекті семіотики та культурології

Проблеми перекладу інокультурних маркерів найповніше представлені у культурно-етнічній концепції американського знавця перекладу Юджіна Найди та його послідовників. Ю. Найда справедливо наголошує, що працюючи з мовою, необхідно усвідомлювати її нерозривний зв'язок з культурою. На його думку, немає таких мов, які б сегментували позамовний досвід ідентично. Обговорюючи проблеми відповідності у перекладі, Ю. Найда доходить висновку, що «розбіжності культур можуть спричинити серйозніші труднощі для перекладача, ніж структурні розбіжності мови» [Nida, 1964: 158]. Не усі погляди автора цієї концепції, на нашу думку, є абсолютно вірними, зокрема, думка про

те, ніби деякі культури є настільки відмінними, що переклад певних повідомлень мовою однієї культури на іншу практично неможливий, оскільки перекладене повідомлення не викликає у реципієнта перекладу реакції, еквівалентної до реакції сприймача вихідного повідомлення, - завжди можна знайти засоби передати хоча б найсуттєвіше.

Системний аналіз культурно-маркованих знаків тексту з позицій перекладу досі майже не здійснювався, тому нам хотілося б зробити спробу систематизувати культурні маркери художнього тексту, в якому відображується епоха Вікторіанства, обрана за принципом її чітко окресленої характеристикації, та визначити основні прийоми їхнього відтворення в українському перекладі.

Велику увагу проблемі зіткнення двох культурних сфер у художній літературі приділяв видатний семіотик Ю. Лотман. Він стверджує, що «жодна мова не може існувати, поки вона не заглиблюється у контекст культури; і жодна культура, яка не має своїм центром структуру природної мови, теж не має права на існування» [Лотман, 1969: 463].

Значущість міжкультурного фактору у перекладознавстві досліджував відомий словацький теоретик перекладу А. Попович. Зіткнення, яке виникає у процесі перекодування і породжує змішення культурних тенденцій, А. Попович визначає семіотичним терміном – «креолізація» двох текстів – тексту оригіналу та тексту перекладу [Попович]. Семіотичне протиріччя між «ми» – «вони», «своє» – «чуже» А. Попович називає «міжпросторовим фактором у перекладі», а завдання перекладача визначає як «урівноваження» цього фактору [ibid]. Проблема співвідношення понять «своє – чуже» досліджена у психолінгвістиці та лінгвокультурології багатьма вченими [Вежбицкая, 1996: 79].

Одразу після виникнення переклад починає взаємодіяти з іншими текстами, певним чином впливає на їх сприйняття та інтерпретацію. У сучасному перекладознавстві поширений погляд, що переклад впливає не тільки на національні літератури та національну дискурсивну практику, а й на культуру в цілому. Тому переклад – далеко не тільки мовне явище, а й явище, яке визначає взаємодію культур. О. Чередниченко наголошує: «Саме переклад виступає як засіб захисту національних мов і культур, даючи імпульси для їх саморозвитку і водночас уберігаючи їх від надмірного іншомовного впливу» [Чередниченко, 2007: 73]. Деякі

перекладознавці розуміють культуру як нескінченний переклад одних знаків іншими. Таке розуміння поняття «культура» можна зустріти у роботах вчених-семіотиків [Лотман, 1970; Есо]. А. Білецький, розглядаючи мову та культуру як дві складні семіотичні системи, розробив перелік їх спільних функціонально-семіотичних ознак:

- 1) динамізм систем, здатних передавати інформацію різного роду;
- 2) реалізація у текстах за допомогою специфічних кодів;
- 3) гетерогенність систем, органічно пов'язаних з діяльністю людей у процесі пізнання світу та кодування досвіду діяльності [Белецкий]. Тісний зв'язок мови та культури означає їх постійний взаємовплив.

В процесі трансформації однієї мови в іншу, ми перекладаємо не слова, не абзаци, а художній твір, в ідеалі прагнучи зробити його явищем національної культури. Художній переклад значно складніший за переклади творів інших жанрів, оскільки він передбачає не лише двомовне перенесення, а обмін між двома культурами та двома соціумами, що включає обмін емоціями, асоціаціями та ідеями. Художній переклад – це двоаспектний процес, який знаходиться під впливом численних перемінних факторів, зокрема питання, чи повинен переклад орієнтуватися на мову-джерело, чи на цільову мову, або чи слід адаптувати даний оригінал до певних прагматичних настанов? Українська художня література і англійська художня література не лише написані різними мовами, вони репрезентують різні культури і сильно відрізняються в плані лінгвістичних, літературних та культурно-соціальних умовностей.

Перекладачеві доводиться брати до уваги не лише конкретні специфічні засоби, за допомогою яких мова справляє естетичний ефект в цільовій культурі, не лише на стратегії і тактики, які використовуються для досягнення експресивної тотожності – йому необхідно досягнути культурно-соціальні цінності та відтворити їх в художньому перекладі.

Російська дослідниця і філолог Тетяна Толстая, знайшла, як нам здається, такі слова, які точно виразили сутність перекладацької роботи: «...І раптом мені повністю відкрилася складність каторжної праці перекладача, його подвиг, який практично нічим не винагороджується, мало ким цінується і лишається потаємним. Подібно до Адама, він (перекладач), вимушений знову і знову давати імена речам, предметам, поняттям чужого саду, який таємно і пишно буває за огорожею. Але сад

змінюється, відцвітає, опадає, заростає і глохне, вислизує, перетворюється, відпливає кораблем від причалу і розчиняється в тумані, з нами ж залишаються лише неясні обриси вітрил та скрипіння такалажу» [Т. Толстая: 5] (переклад мій - Т.Н.).

Переклад художньої літератури включає обмін з читачами іншої культури або суспільства соціальним досвідом особистостей у вигаданому світі. В процесі художнього перекладу на перший план виходить як соціальний фактор, так і фактор автора (авторська індивідуальність). Персональний стиль автора і стиль тексту перетинаються як за допомогою соціального, так і авторського факторів, і відрізняють один художній//літературний твір від іншого. Таким чином, відтворення стилю як авторського, так і текстового вважається стрижнем у художньому перекладі. Перед перекладачем художньої літератури постає важке завдання – дослідити стиль роману чи повісті, а також «надзавдання» автора, яке він реалізує через показ життя суспільства, людських взаємин тощо.

Оскільки переклад охоплює щонайменше дві мови і дві культурні традиції, перекладачі постійно вирішують проблему – як відтворювати культурні аспекти, імпліцитно закладені в тексті оригіналу. Культурне підґрунтя для перекладу набуває різних форм в широкому діапазоні: від лексики та синтаксису до ідеології і способу життя в певній культурі.

Перекладач повинен сам вирішувати ступінь значущості кожного конкретного культурного аспекту, а також якою мірою необхідно, або бажано відтворювати його в тексті перекладу. При виборі тих або інших культурних імплікацій, які перекладач вважає суттєвими для перекладу, слід також чітко визначити, для якої саме аудиторії призначається переклад, тобто свого «ідеального читача». Категорія читача все активніше залучається до вивчення літератури в усіх її проявах, в тому числі і до перекладознавчих студій. За Умберто Еко, «зразковий читач» (“lettore modello”) – це читач, що здатний заповнювати ці пробіли, а також відчувати в тексті якнайбільше рівнів змісту. У своїх міркуваннях У. Еко здебільшого спирається на ідеї школи рецептивної естетики, зокрема на теорію «пустих місць» (“places of indeterminacy”) польського філософа Р. Інгардена, яку пізніше доповнив німецький мовознавець-англіст В. Ізер. Він запровадив термін «імпліцитний читач» (“implied reader”) – доволі складне поняття, що коливається між емпіричним читачем тексту й образом ідеального читача, який належно і повністю

розуміє зміст тексту, без недовладностей і суб'єктивності, властивих сприйняттю емпіричного читача [Iser].

Англійською термін У. Еко "lettore modello" перекладають як "model reader". На нашу думку, українською мовою це поняття правильніше відтворювати як «ідеальний читач» - тобто не читач-зразок, а саме читач-ідеал, що здатний простежити за думкою автора і розшифрувати абсолютно всі натяки, алюзії й підтексти. Зрештою, саме так тлумачить його й сам У. Еко: «...це, в певному сенсі, *ідеальний* тип читача, від якого текст не лише очікує активної співпраці, а й якого намагається створити» [Еко: 92]. «Ідеальному читачеві» У. Еко протиставляє «наївного читача» - тобто такого, що здатний відчитувати в тексті лише «верхній» рівень змісту [ibid: 93].

Втім, не слід забувати, що автор може знаходитися під впливом усіх цих понять, залежно від ступеню його усвідомлення приналежності до конкретної соціокультурної групи. Різноманітні підходи до передачі в перекладі культурних імплікацій необхідно аналізувати з урахуванням неминучих перекладацьких втрат в тих випадках, коли вихідний текст є особливо насиченим соціокультурним змістом. Взв'язавши до уваги природу того або іншого тексту перекладу, перекладач мусить вирішити, яку частину фоново-культурних знань йому потрібно експлікувати в своєму перекладі. Це означає, що перекладачеві іноді доводиться удаватися до достатньо суттєвих додавань з метою передачі всіх специфічних культурних референцій. Як слушно зауважує П. Ньюмарк, додаткова інформація, яку перекладач може вводити в свою версію, є здебільшого інформацією культурною [Newmark, 1988].

Культурне перенесення передбачає багатовекторний підхід, він включає стосунки автора зі своїм матеріалом, а також стосунки автора зі своїм читачем. Майстерний переклад повинен відобразити ці параметри. Перекладач має перенести ці унікальні культурні явища з однієї мови в іншу. Більшість перекладів покликані бути більш-менш прийнятним аналогом оригіналу, щоб зробити твір доступним для тієї частини читачів, які не володіють мовою оригіналу. Зрозуміло, це накладає велику відповідальність на перекладача. Відомо, що перекладачеві недостатньо володіти лише мовою оригіналу. Висококваліфікований перекладач, особливо перекладач художньої літератури, повинен мати широку і глибоку ерудицію, знатися на тонкощах історико-політичних і соціально-культурних процесів тієї країни, з мови якої робиться

переклад. Як не парадоксально це звучить, але в ідеалі перекладач повинен бути на порядок освіченішею людиною, ніж автор оригіналу, якому зовсім не обов'язково знати будь-яку іншу мову (зрозуміло, від перекладача вимагається і велике самозречення, адже він «розчиняється» у авторі). Необхідно бути надзвичайно добре обізнаним із власною культурою, аби вміти прокладати містки між нею і чужою культурою.

Вивчаючи процеси перекладу, слід постійно пам'ятати, що хоча переклад є, головним чином, лінгвістичною діяльністю, він дотичний до семіотики, науки, що вивчає знакові системи і структури, знакові процеси і функції знаків. При вузько лінгвістичному підході наголошується, що переклад представляє перенесення «смислу», яке міститься в одному наборі мовних знаків, в інший набір мовних знаків за допомогою компетентного використання словника і граматики. Але, зрозуміло, що процес перекладу неминуче залучає цілу систему позамовних критеріїв.

Переклад ніколи не був діяльністю, ізольованою від суспільства, кожний переклад існує в певному історико-культурному і соціальному контексті. Переклад завжди виконує одну або декілька спеціальних цілей; поява кожного нового перекладу, зокрема, класичних творів, обумовлюється конкретною причиною, формується під впливом певної сили, набуває форми, яка відповідає естетичним домінантам періоду створення перекладу.

В інтелектуальному аспекті переклад виступає як засіб культурного збагачення. Переклад нерідко перетворюється на переписування оригінального тексту, оскільки здійснюється в умовах специфічних обмежень, і для конкретних цілей. Буває, що не сам перекладач обирає для перекладу близький йому за духом текст; деякі переклади виконуються на замовлення тих або інших соціо-політичних сил. Така ідеологічна маніпуляція не може не вплинути на якість перекладу, на зміну літературної фізіономії оригінального автора. Авторська ідентичність може зазнати суттєвих перекручень, іноді, навіть, підсвідомо для перекладача. Досить згадати переклади радянських часів, в яких авторів на зразок В. Фолкнера, С. де Бовуар або А. Камю заганяли за допомогою перекладів у прокрустове ложе соціалістичного реалізму.

Оскільки, згідно з семіотикою, знаки, які містяться в тексті, несуть додаткове смислове навантаження, то і культурні явища, описані в оригінальному тексті, мають абсолютно різні значення (соціальні,

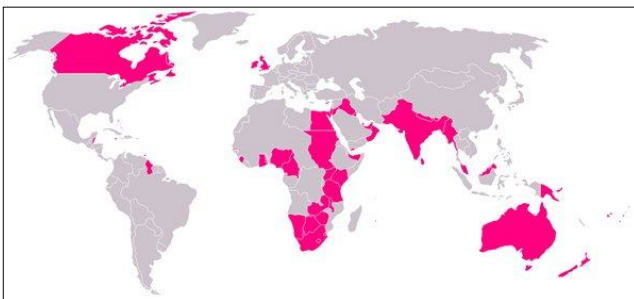
культурологічні та хронологічні розходження) і викликають різні асоціації у читачів перекладу, отже, оптимальним для перекладачів художньої прози є соціо-семіотичний підхід до перекладу. Цей підхід здатний прояснювати роботу різноманітних функцій лінгвістичного посередника щодо літературних та культурних звичаїв, авторської індивідуальності та світогляду, а також соціального значення художньої прози.

Вікторіанська доба в дзеркалі концептології

Зупинімося докладніше на визначальних рисах Вікторіанської доби.

Доба правління королеви Вікторії у Великій Британії (1837-1901 р. р.) є однією з найвиразніше окреслених епох: у соціальному, культурному та історико-політичному планах. В уяві британців з цим історичним періодом пов'язуються усталені асоціації, які не завжди виникають у свідомості представників інших культур.

Саме за часів правління королеви Вікторії Великобританія сягнула небувалого розквіту та благополуччя в усіх сферах життя, а зі своєї соціальної стабільності вікторіанці утворили власну цивілізацію. Вікторія підвищила статус монархії у Великій Британії [Урнов: 7]. Кінець її правління збігається із закінченням XIX століття, а початок нового століття – завжди подія для людства, від нього чекають новизни.



Британські колонії кінця XIX століття.

сконцентрувався в Англії, оскільки численні англійські колонії були також віддані королеві Вікторії.

Концепт Вікторіанства ІМПЕРІЯ протягом тривалого часу ототожнювався у британській культурі з концептами БАТЬКІВЩИНА та КОРОЛЕВА. Імперія забезпечила імідж єдності, який так і не

“*The Age was passing!*” [J. Galsworthy. In *Chancery*: 230] – «*Вік відходить!*» [О. Терех: 566] – так передано настрої, що супроводжує похорон королеви Вікторії, «старої Вікі», яка встановила рекорд найтривалішого правління. Сомс Форсайт у трилогії Джона Голсуорсі «Сага про Форсайтів» асоціює зі «зміною століття» смерть королеви, і його приховане зітхання передає відчуття «розриву часів»: “*Things would never be as safe again as under good old Vicky!*” [J. Galsworthy. In *Chancery*: 230] – «*Ніколи вже життя не буде так безпечно, як при добрій старій Вікі!*» [О. Терех: 566]. Словосполучення «*old Vicky*» є настільки семантично зарядженим, що зрозуміти значення, яке англійці надавали імені своєї королеви може лише фахівець з англійської культури. Перекладач англійського художнього твору навряд чи може передати усі позитивні конотації, які містяться в цьому імені, без розлогих коментарів.

«*Old Vicky*» і зараз асоціюється у англійців з добробутом і процвітанню нації, навіює спогади про домінування британців над усіма іншими народами і в ментальному, і в побутовому плані: «*The «good old» Queen, full of years and virtue*» [J. Galsworthy. In *Chancery*: 229] – «*Добра стара королева, зразок довголіття й чеснот*» [О. Терех: 565]. Віддаючи данину славетним сторінкам історії, деякі англійці у наш час плекають не тільки спогади про Вікторіанську епоху, а й стиль, якого дотримувалися вікторіанці в оздобленні осель.



Вікторіанська домівка.
Арх. Джордж Барбер, 1897 р.

Концепт ДОМІВКА є значущим для британської культури в цілому та вікторіанської дійсності зокрема. З усіх матеріальних благ вікторіанці найбільше цінували власний будинок. Це, дещо іронічно, підкреслює Голсуорсі у спогадах Джеймса Форсайта (батька Сомса) про свої

молоді роки: *“He had long forgotten how he had hovered, lanky and pale, in side-whiskers of chestnut hue, round Emily, in the days of his own courtship. He had long forgotten the small house in the purlieus of Mayfair, where he had spent the early days of his married life, or rather, **he had long forgotten the early days, not the small house, a Forsyte never forgot a house – he had afterwards sold it at a clear profit of four hundred pounds**”* [J. Galsworthy. In Chancery: 149]. – *«Джеймс уже давно забув, як свого часу він, довготелесий блідий молодик з рудуватими баками, упадав за Емілі. Він давно забув будиночок поблизу Мейфера, де провів перші дні подружнього життя; або, точніше, забув перші дні, а не будиночок: **Форсайт ніколи не забуде будинку – згодом він продав його, діставши чотириста фунтів чистого зиску**»* [О. Терех: 137]. Концепт ДОМІВКА вербально представлений у творах, які вимальовують Вікторіанську добу за допомогою назв об’єктів матеріальної культури, але він включає не тільки об’єкти матеріальної культури як такі, а має глибший зміст. Це також і внутрішній світ британця, його мораль, думки, переживання, котрими він не схильний був ділитися навіть з найближчими людьми. Він був замкнений у собі так само, як зачинялися перед сторонніми двері його «фортеці». Домашнє вогнище, які б драми не розігравалися за щільно зачиненими дверима, для багатьох англійців видавалося притулком для духовного відпочинку та підтримкою у повсякденних неприємностях. Вікторіанський ідеал патріархальної традиції міцно тримався на своєму п’єдесталі. Вираз «мій дім – моя фортеця» набув у ХІХ столітті значення девізу, культ патріархальної родинності зустрічав підтримку видатних письменників, хоча далеко не всі англійці і тоді могли похвалитися щасливим родинним життям. Але це – рівень сюжетний. У нашому дослідженні увага зосереджується на засобах відтворення у перекладі артефактів матеріальної культури – це предмети побуту (меблі, особливості інтер’єру, вбрання, оздоблення, прикраси) та твори мистецтва, які підкреслюють, роз’яснюють і символізують значення оселі у житті вікторіанського суспільства в цілому.

Вікторіанська культура спирається, зрозуміло, не тільки на концепти ДОМІВКА, РОДИНА, ІМПЕРІЯ, ВІКТОРІАНСЬКА ЛЮДИНА. Такі поняття як «обов’язок», «порядність», «раціональність», «стриманість», «дотримання умовностей», «іронія», «благопристойність», «релігійність» і навіть «жорстка верхня губа» – можуть бути ключем для розуміння культури Вікторіанства. Усі вони

більшою або меншою мірою знайшли відображення у художній тканині творів письменників-вікторіанців Ч. Діккенса, В. Теккерея, У. Коллінза, Ш. Бронте, Т. Гарді, Б. Шоу, О. Вайлда, Дж. Голсуорсі, А. Конан Дойла. Чимало письменників пізнішого часу – В. С. Моем, А. Крісті, Дж. Фаулз, А. С. Байєтт – представляли вікторіанську картину світу з позицій її історичної значущості для культури Великої Британії. Вагомі для Вікторіанства концепти НАУКА та РЕЛІГІЯ не включаються у дослідження через те, що їх знакові параметри не притаманні суто вікторіанській Англії, не викликають специфічних труднощів для перекладу і реалізуються не стільки через словесні образи, скільки через фабульні колізії. Захопленість вікторіанців наукою та їхні ускладнені стосунки з релігією, що відображено у творах того часу і пізніших стилізаціях, становлять інтерес радше для літературознавців і культурологів, а не для перекладознавців. А. С. Байєтт пише про науку, зокрема природничу: *“It was part of a general intellectual movement at the time. The Origin of Species was published in 1859... Michelet, the great historian, had at this time taken to nature study and had written four books related to the four elements – La Mer (water), La Montagne (earth), L’Oiseau (air), and L’Insecte (fire, since insects lived in the hot underneath). Ash’s “natural” poems were like these, or like Turner’s late great paintings of elemental light”* [A. S. Wyatt. Possession. A Romance: 212]. – «Вона [наука] була частиною загального інтелектуального руху у той час. У 1859 році вийшло друком «Походження видів». Мішле, великий історик, також захопився природознавством і написав чотири книги про чотири стихії – La Mer - море (вода), La Montagne - гора (земля), L’Oiseau - птах (повітря), - L’Insecte - комаха (вогонь, бо комахи жили у спекотних надрах землі). «Природознавчі» поеми Еша були також на цей кшталт, як останні живописні шедеври Тернера, що зображували стихію світла» (переклад наш. – Т.Н., Ю.Ч.).

Відмінність культурних просторів двох мов – мови оригіналу та мови перекладу, спричиняє виникнення лакун у процесі сприйняття тексту читачем цільової мови. Особливості кожної культури виражаються, зокрема, у відмінності мовних картин світу, неповторності культурних концептів, розбіжностях на рівні когнітивних структур, на основі яких вибудовуються висловлювання у різних мовах, наявності у текстах етнокультурних маркерів. Знайомство з елементами культури відбувається через текст, тобто через перекладну «іпостась» оригіналу.

Автор оригіналу і читач тексту перекладу знаходяться по різні боки культурного бар'єру, а відтак не в змозі перевірити, до якої міри подібні елементи культурного фонду, представлені у перекладі, чи збігаються вони в усіх вимірах. Уся відповідальність лягає на перекладача, який виступає як експерт щодо обох культур – вихідної та цільової. Культурні маркери, тобто елементи, які сигналізують про приналежність тексту до культури, відмінної від культури реципієнта перекладу, ніби фільтруються перекладачем, який може або залишити їх у тексті перекладу «без змін», або адаптувати до культури реципієнта перекладу.

Культурно марковані знаки як об'єкт перекладу.

Відтворення *асоціативного шлейфу*

Показові концепти певної історичної доби, які визначають специфіку поведінки конкретного соціуму, виражаються у художніх творах за допомогою культурно маркованих знаків. Вони можуть бути більш-менш зрозумілими читачеві перекладу, але не викликають тих однозначних асоціацій та уявлень, які виникають у читача оригіналу. Яким би незначним не здавалося згадування того чи іншого об'єкту, він завжди охоплює для свого соціуму набагато більший зміст, що і утворює *асоціативний шлейф* культурно маркованого знаку.

Передача у перекладі *асоціативного шлейфу* – завдання, що вимагає від перекладача великої ерудиції та творчих пошуків. Ретельне відтворення *асоціативного шлейфу* допомагає наблизити картину світу першотвору до тієї, що виникає при перекладі. Зауважимо, що *асоціативний шлейф* не є тотожним поняттю *асоціативне коло*, яке запровадив В. Карасик [Карасик], оскільки в асоціативному колі ціннісні та образні компоненти є рівновіддаленими від поняттєвого ядра, а в асоціативному шлейфі вони – різновіддалені.

Культурно марковані знаки не завжди рівноцінні за ступенем своєї значущості, у низці випадків, доволі численних, читачеві достатньо отримати найзагальніше уявлення про той або інший об'єкт, оскільки відсутність точної інформації не шкодить належній повноті сприйняття. У інших випадках відсутність такої інформації може стати серйозною

перепоною для глибокого розуміння. Культурно марковані знаки найчастіше представляють як предметні концепти, до яких належать предмети побуту, твори мистецтва, так і не-предметні – загальні прояви поведінки членів певного етно-соціуму – правила етикету, властиві певній культурі у сукупності слів, жестів та міміки.

Далеко не завжди перекладачам вдається представити їх в усій повноті.

Чимало помилок виникає внаслідок недостатнього знання перекладачем культури тієї країни, з мови якої здійснюється переклад, а подеколи й загально-культурного фону. У перекладах з англійської можна зустріти «*Джона Бантіста*» (*John the Baptist* – це Іоан Хреститель) і «*святу Вірджинію*» (*Saint Virgin* – Свята Діва), ім'я французького короля *Генріха IV (Анрі IV)* у перекладі з італійської подається як *Енріко IV*, ріка *Вісла* при перекладі з французької мови перетворюється на «*Вістулу*» [Шевальє: 277]. Польсько-литовська династія Ягеллонів стає династією «*Жагеллонів*» [ibid: 274], варшавський собор св. Іоана передається як «*варшавський храм Сен-Жан*» [ibid: 277], хазяїн замку польський шляхтич *Ян Замойські* – виступає під ім'ям «*Жан*» [ibid: 279], відомий полководець *Вільгельм Насауський* подається під незрозумілим найменуванням «*Гійом де Насо*» (у французькій транскрипції) [ibid: 477]. А «*Georgian mansion*» у перекладі постає як: «*особняк у грузинському стилі*»: “*It had been a fine old house, Georgian in style*” [A. Christie, 1998: 231]. – «*Вони пішли стежкою і опинилися біля будинку – старого, але ще гарного, в грузинському стилі приміщення*» [Ю. Лившиць, М. Олійник: 344]. До появи таких перекладів призводять прикрі помилки, що є наслідком відсутності необхідних історико-культурних і суто мовних знань. Помилки такого походження нерідко зустрічаються у текстах перекладів телесеріалів, де не враховуються зіткнення двох культур, історично і традиційно вживані варіанти власних імен - наприклад, Президент США *Уліс Грант* перетворюється у перекладі телесеріалу «Династія» на роман Дж. Джойса «*Улісс*», а син Юлія Цезаря і Клеопатри Цезаріон – на римську провінцію Цезарія.

А. Гуревич слушно пов'язує поняття картина світу з поняттям епохи: «...усі аспекти світобачення (компоненти «образу світу») людей певної спільноти в ту чи іншу епоху співвідносяться між собою, координуються, утворюють систему. Ця система є водночас і змінною, і стабільною: вона змінюється у часі та варіюється у різних верствах,

класах, групах суспільства і разом з тим виявляє постійність, в силу якої історик може говорити про певний тип культури (культуру античності, середньовіччя, Ренесансу, бароко, класицизму)» [Гуревич: 155]. Усі наявні в період конкретної епохи художні стилі та жанри мистецтва і літератури слід інтерпретувати залежно від відповідного культурного контексту. Розкрити смисл художніх творів, написаних за часів іншої історичної епохи, їхню образну та символічну мову, взаємодію з оточенням, у якому вони виникли і якому адресувалися, можливо тільки за умови врахування контексту конкретної історичної цілісності.

Перекладачі стикаються з проблемою асиметрії сприйняття культурно маркованих знаків епохи, до якої належить чи яку відображує оригінальний текст. Оскільки культурно марковані знаки утворюють широкий, малознайомий читачеві перекладу соціокультурний простір, перекладач зобов'язаний його належним чином окреслити. Так, за допомогою внутрішньотекстових пояснень, додавань та контекстуальних заміन у відтворенні культурно- та темпорально маркованих знаків, незрозумілих читачеві, перекладач безпосередньо розширює ерудицію читача, збагачує його картину світу, підвищує рівень фонових знань, впливає на світогляд. Кожний соціум, кожний індивід доповнює загальну картину світу своїм власним розумінням, надає їй нових значень, тому сприйняття того самого тексту окремими особистостями є відмінним. Соціо-семіотичний підхід до перекладу художнього тексту дає можливість висвітлювати численні функції мовного апарату художнього твору, літературні та культурні умовності, індивідуальність автора, його світогляд та соціальні наслідки появи художнього твору.

Вікторіанська доба, на відміну від усіх інших історичних епох у Великій Британії, створила найбільшу кількість культурно маркованих знаків, які представляють матеріальну культуру та не-предметний світ вікторіанців. Цей факт вмотивовує соціокультурну унікальність Вікторіанства і вимагає свідомих зусиль перекладача, спрямованих на відтворення цієї унікальності.

РОЗДІЛ II

ПРЕДМЕТНИЙ СВІТ ВІКТОРІАНСТВА В УКРАЇНСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ ПЕРЕКЛАДІ

“Less for what she did than for what she was, and because so much of good and bad lay both in her and in the time, Victoria deserved to have that long period remembered by her name”

Raymond Chapman. –

«Не стільки за те, що вона зробила, скільки за те, що вона собою являла, а також через те, що так багато хорошого і поганого було як у ній самій, так і у її добу, Вікторія заслуговувала на те, щоб той довгий проміжок часу залишився у пам'яті під її іменем.»

Реймонд Чепмен.

Знакові параметри культури Англії часів правління королеви Вікторії (1837-1901 роки) з позиції перекладу

Англійський письменник Джон Фаулз свідомо, цілком у дусі естетики постмодернізму, відтворив Вікторіанську епоху у романі «Коханка французького лейтенанта» (1969 р.). Він дає лаконічну характеристику цієї доби: *“The ‘sixties had been indisputably prosperous; an affluence had come to the artisanate and even to the labouring classes that made the possibility of revolution recede, at least in Great Britain, almost out of mind”* [J. Fowles. *The French Lieutenant’s Woman*: 18]. – *«60-ті роки були, без сумніву, епохою процвітання: достаток прийшов до ремісників і навіть до найпростішого робочого люду, і це знизило можливість революції, принаймні у Великій Британії, навіть у думках»* (переклад мій – Т. Н.). Вікторіанська Британія була майстернею світу, супердержавою, світовим лідером, банком, а ще й всесвітньою рахунковою палатою. Активно розвивалася наукова думка, зокрема, у природничих і точних науках. Міста перетворювалися на мегаполіси з усіма їхніми соціально-економічними протиріччями. Британія виростала у гігантську колоніальну державу. Усі ці явища суттєво вплинули на розвиток багатоаспектної культури країни. Продовжувався процес жорсткої

ієрархічності суспільства [A. Briggs. Victorian people. A reassessment of persons and themes 1851-1867: 199].

За королеви Вікторії межі держави розрослися до небувалих розмірів, і це суттєво підвищило національну самооцінку британців. Англійці, зберігаючи «stiff upper lip» – відсутність сентиментальності, принципову беземоційність, демонстративну зверхність і навіть зневагу до інших націй, не були схильні до сприйняття чужинної культури. У соціальній свідомості складався «комплекс зверхності» у ставленні до всього іноземного. І донині британці не можуть позбутися відчуття втрати своєї світової могутності – і боляче це переживають.

Збільшення національного багатства і підвищення національної свідомості за часів правління королеви Вікторії, сформували концепти, які відрізняють цю добу від інших історичних епох. Ці концепти, реалізовані у різноманітних образних сюжетних лініях, безпомилково простежуються у художній літературі і мають відтворюватися у перекладі. Глибоке розуміння усіх визначальних рис Вікторіанської доби може полегшити процес перекладу і відкрити для перекладача нові шляхи для транспонування тексту оригіналу в іншу культурну систему. «Перевідображення», «перевираження» вікторіанської картини світу через адекватне відтворення її базових концептів і культурно-маркованих знаків ускладнюється високою семіотичністю вікторіанської концептосфери і незбігом обсягу певних понять у свідомості британського та українського культурних соціумів.

Королева Вікторія втілювала ідеали британського народу: вона вважалася взірцем порядності, нею пишалися. Декларованими принципами епохи Вікторіанства були культ чистої жіночності та священність родинного кола [Хибберт]. Головною жіночою чеснотою за часів Вікторіанської епохи вважалася цнотливість, бодай показна, як засвідчує репліка однієї з чільних дійових осіб драми О. Вайлда «Жінка не варта уваги»:

Lady Caroline. *It is not customary in England, Miss Worsley, for a young lady to speak with such enthusiasm of any person of the opposite sex. English woman conceal their feelings till after they are married. They show them then* [O. Wilde. Woman of No Importance: 62].

Леді Керолайн. *Міс Ворслі, в Англії юній леді не личить говорити із таким захватом про особу протилежної статі.*

Англійська жінка приховує свої почуття, аж доки не візьме шлюб. Тоді і тільки тоді вона їх виказує.
[Т. Некряч: 73].

Для культури вікторіанського періоду концепти ДОМІВКА / РОДИНА та ІМПЕРІЯ / КОРОЛЕВА стали визначальними. Інший персонаж цієї ж п'єси зауважує:

Lady Stutfield. *There is nothing, nothing like the beauty of home-life, is there?*
Kelvil. ***It is the mainstay of our moral system in England, Lady Stutfield. Without it we would become like our neighbours*** [O. Wilde: 59].

Леді Статфілд. *Але ж родинне життя – найпрекрасніше в світі!*
Келвіл. ***Воно підмурок нашої англійської моралі, леді Статфілд. Якби не наша мораль, ми б уподібнилися нашим сусідам*** [Т. Некряч: 60].

Вікторіанські домівки були переповнені незаміжніми тітоньками та сестрами “spinsters”, що простежується у багатьох творах англійської літератури. Ставлення вікторіанських жінок до чоловічої половини суспільства нерідко мало негативні, презирливі конотації, як це видно з діалогу детективної повісті А. Крісті “Five Little Pigs” – «П'ятеро поросят»:

- “*He was devoted to her as she was to him?*”
- “*They were a devoted couple. But he, of course, was a man.*”
Miss Williams contrived to put into that last word a wholly Victorian significance.
- “*Man –“ said Miss Williams, and stopped. As a rich property owner says “Bolshevicks” – as an earnest Communist says “Capitalists!” – as a good housewife says “Blackbeetles” – so did Miss Williams say “Men!”*”
[A. Christie: 147].

В українському перекладі, з ідеологічних міркувань вилучена згадка про більшовиків, проте емоційна насиченість вигуку від цього не надто постраждала.

- «*Чи любив він її так, як вона його?*»
- «*Це була пара. Зрозуміла річ, він був мужчиною.*
Мадемуазель Уїльямс надала останньому слову справді вікторіанського значення. Слово «мужчина» вона вимовила так, як гарна господиня сказала б – «таргани!» [Ю. Лившиць, М. Олійник: 411].



Площа Роял Крісент (м. Бат) у георгіанському стилі, Дж. Вуд Молодший



Телефонна будка у георгіанському стилі

Розгляньмо численні тлумачення прикметника *Victorian* у різних словниках:

1. *Victorian* – “having stiff or prim habits of sort and manner” – такий, що має жорсткі, суворі та непогрішні звички й манери.

Окремі «епохальні» культурні шари у Великій Британії насичені соціокультурними одиницями і позначаються іменем того або іншого монарха. Єлизаветинські поети, георгіанська архітектура, вікторіанська мораль викликають у культурній свідомості англійців чіткі та конкретні асоціації. Ставлення, що проявляється у вживанні певного імені, предмету, явища, поняття тощо, обумовлено соціально і може бути як індивідуальним, так і загальноживаним. Багатовалентним в англійській мові є вживання прикметника *Victorian*. Якщо *Georgian* обмежується, головню, архітектурним стилем, предметами умеблювання та декору, художніми виробами, зокрема, із срібла, тобто матеріальним, предметним світом, то *Victorian* і, частково, *Edwardian* розповсюдились на ширше коло предметів, явищ і суспільних відносин, характерних для періодів правління відповідних монархів.

Victoriana – “artifacts of the Victorian era” Вікторіана – предмети матеріальної культури Вікторіанства [Webster’s Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language: 1096].

1. *Victorian* – “of or relating to the reign of Queen Victoria of England or the arts, letters, or taste of her time”; - дотичний чи належний до правління королеви Англії Вікторії, або до мистецтва, літератури чи смаків її доби;
– “typical of the moral standards or conduct of the age of Victoria especially when stuffy or hypocritical” - типовий для моральних стандартів чи поведінки часів Вікторії, а надто з відтінком чопорності або лицемірства. [Webster’s Seventh New Collegiate Dictionary: 991].
2. *Victorian* – “(person) of, living in, the reign of Queen Victoria (1837-1901)” - Вікторіанець – людина, яка жила за часів правління королеви Вікторії (1837-1901). [The Advanced Learner’s Dictionary of Current English: 1116].
3. *Victorian* – “connected with the period from 1837-1901 when Victoria was Queen of England”; - пов’язаний з періодом від 1837 до 1901, коли Вікторія була королевою Англії;
– “having the strict moral attitudes typical of the society of this period”;
- такий, що має суворі моральні погляди, типові для тогочасного суспільства;
– “an English person living in the period when Queen Victoria ruled” – англієць, що жив у період, коли правила королева Вікторія. [Longman Dictionary of Contemporary English: 1593].
4. *Victorian* – “from or connected with the time when Queen Victoria ruled the UK, from 1837 to 1901”; - належний до часу або пов’язаний із часом, коли Сполученим Королівством правила королева Вікторія, з 1837 по 1901;
– “used to describe the style of buildings and furniture, and the way that houses were decorated, during the Victorian period. Victorian buildings are typically made of red brick and often decorated on the outside. Inside, they usually had furniture made of dark-coloured wood, and a lot of ornaments and photographs in frames. The fireplaces were usually highly decorated and surrounded by attractive tiles. This style can still be seen in some British homes”; - позначає стиль будівель і умеблювання, а також внутрішнє облаштування домівок у

вікторіанський період. Вікторіанські будинки зазвичай були з червоної цегли і нерідко прикрашалися ззовні. В середині вони обставлялися меблями, виготовленими з темної деревини, там була безліч гарненьких дрібничок і фотографій у рамках. Дуже рясно прикрашалися каміни, які обкладалися привабливими кахлями. Цей стиль можна і досі побачити у домівках британців;

– “*having the strict moral attitudes that are believed to be typical of the Victorian period. Victorian society was thought to have very strict rules about moral behaviour, especially concerning sex, and this meant that subjects like sex were rarely mentioned and people often pretended to have better moral principles than they actually had*”; - позначений жорсткими моральними поглядами, які уважаються типовими для Вікторіанської доби. Існує думка, що вікторіанське суспільство мало дуже суворі правила стосовно моральної поведінки, особливо в плані статевих відносин, а це означало, що теми на кшталт сексу рідко піднімалися, а люди удавали, що мають вищі моральні принципи, ніж то було насправді;

– “*any English person living in the time when Queen Victoria ruled (1837-1901)*” – будь-який англієць чи англійка, що жили у часи правління королеви Вікторії (1837-1901).

Victoriana – “*attractive objects made in the Victorian period, such as toys, pictures, lamps, plates etc, that people like to collect*”- привабливі предмети, виготовлені у період Вікторіанства, - іграшки, картини, лампи, посуд і т.ін., що люди люблять колекціонувати [Longman Dictionary of English Language and Culture: 1485]. (Усі переклади наші – Т.Н., Ю.Ч.).

5. У словнику The Concise Oxford Dictionary of Current English взагалі не подається тлумачення слова *Victorian* [The Concise Oxford Dictionary of Current English].

Не можна не помітити, що одні словники (WEUD, Hornby) обмежуються суто нейтральними темпоральними ознаками, тоді як інші (WCD, LDCE, LDLC) подають і лаконічну соціокультурну оцінку цього концепту.

Вражає кількість колокацій з означенням **Victorian**: attitude, book, face, fashion, house, politeness, room, staircase, upbringing тощо. Поряд зі значенням «приналежний до періоду правління королеви Вікторії» наприкінці XIX століття з'явилося ще й конотативне зовнішньо-

експресивне значення «старомодний», «відсталий». Коли формальні, зовнішні ознаки почали превалювати над суттєвими ціннісними ознаками, зокрема, щодо моралі, переконань, поглядів, виховання прикметник *Victorian* набув і такого забарвлення «фальшивий, лицемірний, неширий, надто дріб'язковий».

Після подолання певної історичної і часової дистанції та переоцінки у ХХ столітті вікторіанських здобутків і чеснот, епітет *Victorian* продовжував зберігати своє значення «старомодний», але набув більш позитивної конотації – по-старосвітському приємний, милий, надійний. Разом з тим, дещо змінилося й відношення до *Victorian* у значенні «фальшивий, святенницький». Вже у першій половині ХХ століття конотація критичного засудження значно послабшала, стерлася, як це відбувається з більшістю оцінних прикметників [Гюббенет, 1991: 13]. Цей факт видається суттєвим для перекладу, оскільки перекладач не має права недооцінювати роль лексеми *Victorian* в оригінальному художньому тексті. Його значення повинно уточнюватись, воно може мати як позитивні («вікторіанська надійність, упевненість, стабільність»), так і негативні конотації («вікторіанська бундючність, лицемірство, церемонність, чванство»).

Для того, щоб продемонструвати, наскільки важливою є соціокультурна інформація, що сприяє відтворенню неповторної картини світу Вікторіани (*панорама об'єктів матеріальної культури*), було обрано класичні романи «Давід Копперфільд» і «Великі сподівання» Чарлза Діккенса, роман «Ярмарок суєти» Вільяма Теккерея, «Джен Ейр» Шарлоти Бронте, «Жінка в білому» та «Місячний камінь» Уїлкі Коллінза, оповідання Артура Конан Дойла про Шерлока Холмса, а також роман-епопею Джона Голсуорсі «Сага про Форсайтів», яка хоча й написана пізніше, виокремлює дуже чітко і яскраво ті особливості Вікторіанства та вікторіанців, які концептуально викристалізувалися з плином часу. До аналізу долучено і драматичні твори - п'єси Бернарда Шоу й Оскара Вайлда та їхні переклади українською мовою. Для того, щоб продемонструвати значущість вікторіанських концептів для британської культури в цілому, ми звернулися і до роману Джона Фаулза «Коханка французького лейтенанта», творів В. Сомерсета Моема, Агати Крісті та Антонії С. Байетт. При аналізі перекладів основна увага зосереджувалася на палітрі перекладацьких стратегій і тактик, спрямованих на утворення

в уяві цільової соціокультурної аудиторії картини світу, максимально наближеної до вихідної.

Дім для англійців завжди «фортеця», за стіни якої було небажано виносити жодну сімейну справу, що певним чином відбиває особливості національного характеру остров'ян, отже, не можна залишити поза увагою, як виглядали будинки вікторіанців всередині. Письменники приділяли багато уваги описам вікторіанських домівок. Це свідчить про вагомість для даної етнокультури відповідних культурно-маркованих знаків, а також слугує непрямою характеристикою персонажів, вказуючи на їхній соціальний та фінансовий статус, смакові уподобання тощо. Англійці гостро відчують своє місце на соціальному щаблі, і тому стосунки статусної нерівності, постійне усвідомлення та оцінка своєї позиції в суспільстві набувають варіативного і детального вираження в англійській лінгвокультурі. Кожний культурно маркований знак супроводжується в уяві сучасника своїм власним *асоціативним шлейфом*, що значно розсуває рамки читацької уяви. Проте, у багатьох перекладах культурно-марковані знаки не виходять за межі мовного знаку: відтворюється лише їхнє ядерне значення. Такі культурно-марковані знаки як «чіппендейлівське крісло», «столики буль, маркетрі...», «стиль ампір та стиль Вільяма Моріса» навряд чи здатні викликати зорові образи у читача перекладу, вони потребують уточнень і роз'яснень. У процесі зіставного аналізу текстів англійською мовою та їхніх перекладів українською мовою культурно-марковані знаки, представлені у прозових та драматичних творах, було систематизовано і проаналізовано за такими групами:

- стилі опорядження вікторіанської оселі;
- твори мистецтва;
- вбрання;
- аксесуари;
- парфуми;
- транспортні засоби;
- культурно-марковані знаки поза межами чітко окреслених груп.

Розгляньмо детальніше, яким чином відтворюються ці лексичні групи у перекладах.

Стилі опорядження вікторіанської оселі



Королева Анна
(1665 – 1714)

Основні тенденції та стилі опорядження будинків звичайно пов'язуються з розвитком культури в цілому. Еклектизм та стилістична строкатість, характерні для Вікторіанства, пояснювалися природною реакцією на

пуританську суворість



Король Георг III
(1760 – 1820)

попередніх епох – «стилю королеви Анни» і «георгіанців». За часів правління королеви Вікторії входить в ужиток поняття «страх пустоти». Такий «страх пустоти» вікторіанці плутали з комфортом, смаком та світським тоном,

– зазначав у своїй книзі з історії

оформлення інтер'єру

мистецтвознавець

Ч. Мак-Коркодейл

[Большой

энциклопедический

словарь

изобразительного

искусства: 59].



Вікторіанська оселя

Оселі вікторіанців були надзвичайно показовими для психологічного настрою доби. Дж. Голсуорсі у своїх творах відбивав особливий «вікторіанський дух», яким віяло від речей, меблів, гравюр та картин, що належали героям. Якщо, лише почувши про “...*the atmosphere even now, of too many stuffs and washed lace curtains, lavender in bags, and dried bees’ wings...*” [J. Galsworthy. *To Let*: 42] – «...запах різних матерій, випраних мереживних занавісок, лаванди в мішечках і сушених бджолиних крилець...»; [О. Терех: 647] “...*gilt-legged chairs, stronger than they looked. And on one side of the fireplace the sofa of crimson silk...*” [J. Galsworthy. *To Let*: 42] – «...крісла на позолочених ніжках і збоку біля каміна малинову шовкову кананку...» [О. Терех: 647], більш-менш освічений британець одразу намалює в уяві типову оселю середньовікторіанської доби, то пересічний читач перекладу навряд чи повністю відчує оту неповторну атмосферу англійського будинку другої половини XIX століття. Краса у вікторіанців перебувала на службі у практичній користі. У романі «Сага про Форсайтів» Дж. Голсуорсі зробив спробу змінити цю залежність, створивши образ архітектора Босіні, який будував заміський маєток Робін Гіл. У цьому будинку було багато життєвого простору, і цей контраст з будинками вікторіанських буржуа одразу впадає в око своєю оригінальністю, однак непокоїть і бентежить типових Форсайтів, які, між тим, не можуть не визнавати його підкресленої шляхетності: “*It’s a house of a gentleman*”, – так говорили вони про Робін Гіл [J. Galsworthy. *The Man of Property*: 155].

Кімнату містера Ферлі – поміщика з роману У. Коллінза «Жінка в білому» – можна назвати показовою вітальною аристократа-вікторіанця [W. Collins. *The Woman in White*]. Зазвичай доволі ощадний у виборі зображувальних засобів при

описах письменник не шкодує фарб, змальовуючи житло свого малосимпатичного персонажа: *“I found myself in a large, lofty room, with a magnificent **carved ceiling**, and with a carpet over the floor, so thick and soft that it felt like piles of velvet under my feet. One side of the room was occupied by a **long book-case of some rare inlaid wood that was quite new to me**. It was not more than six feet high, and the top was adorned with **statuettes in marble, ranged at regular distances one from the other**. On the opposite side stood two **antique cabinets**; and between them, and above them, hung a picture of the Virgin and Child, protected by glass, and bearing Raphael’s name on the gilt tablet at the bottom of the frame. On my right hand and on my left, as I stood inside the door, were chiffoniers and **little stands in buhl and marqueterie**, loaded with **figures in Dresden china**, with rare vases, **ivory ornaments**, and **toys and curiosities** that sparkled at all points with gold, silver, and precious stones”* [W. Collins. The Woman in White: 39]. – «Я опинився у великій, розкішній кімнаті з чудовою ліпною стелею. На підлозі лежав такий пухнастий, м’який килим, що мої ноги тонули в ньому. Одну стіну зовсім затуляла довга книжкова шафа з якогось вельми рідкісного дерева, вся інкрустована. Вона була шість футів заввишки, й на ній через рівні проміжки були розставлені мармурові бюсти. Біля протилежної стіни стояли два старовинні комоди, а вгорі, між ними, висіла картина під склом – «Мадонна з немовлям»; на позолоченій табличці, прикріпленій до рами, було вирізьблене Рафаелеве ім’я. По праву й ліву руч від мене стояли шифон’єри й невеликі столики – буль, маркетрі, заставлені дрезденською порцеляною, виробами із слонокості, рідкісними вазами й розмаїтими дивовижними дрібничками, і все це мерехтіло золотом, сріблом, самоцвітами» [О. Мокровольський: 45].



В. Коллінз
1824 -1889

У перекладі роману О. Мокровольський ретельно відтворює усі деталі, які є «програмними» для вікторіанців. Хоча він не удається до розлогих внутрішньотекстових пояснень, в уяві читача виникає близька до першотвору «картинка». Сумарне відтворення культурно-маркованих знаків, наявних у цьому уривку, передає для цільової аудиторії

поняттєві та ціннісні компоненти, хоча образний, візуальний компонент залишається дещо розмитим та невідтвореним повністю. Кожна деталь, описана У. Коллінзом, має своє пояснення.

Виразним елементом вікторіанської оселі, який містив інформацію про соціальний статус

господарів, виступають меблі певних стилів. У першій половині Вікторіанської епохи (1830-1850 р. р.), що представлена у романі Уїлкі Коллінза «Жінка в білому», домінуючим стилем меблів та декорування залишається стиль XVIII століття, а у другій половині (1850-1870 р. р.) укорінюється так званий «вікторіанський» стиль. У 1830-1850 роках основна маса заможних англійців обирала для своїх будинків громіздкі меблі червоного дерева з різьбленням. За



Джон Голсуорсі
1867-1933

цими меблями, які мали безсумнівну стилістичну єдність, зберіглася назва «меблі у стилі Чіппендейл». Згадування меблів у стилі Чіппендейл можна зустріти у романах Чарлза Діккенса, п'єсах Бернарда Шоу, інших творах письменників-вікторіанців та стилізаціях Джона Фаулза і Антонії С. Байєтт. Меблі у стилі Чіппендейл виступають своєрідною соціальною ознакою їх володаря, показником його багатства. У перекладі ця назва транскодується, але доречнішим було б її часткове розтлумачення, наприклад, додавання образного епітету «громіздкий».

Докладно описується типова буржуазна вікторіанська оселя у романі Дж. Голсуорсі "To Let" («Здаємо в оренду»):



Шафа маркетри

*the still skyblue walls, the green curtains patterned with red flowers and ferns; the crewel-worked fire-screen before the castiron grate; the mahogany cupboard with glass windows, full of little **knick-knacks**; the beaded footstools; Keats, Shelley, Southey, Cowper, Coleridge, Byron's Corsair (but nothing else), and the Victorian poets in a bookshelf row; the marqueterie cabinet lined with dim red **plush**, full of family relics; Hester's first fan; the buckles of their mother's father's shoes; three bottled scorpions; and one very **yellow elephant's tusk**, sent home from India by Great-uncle*

Edgar Forsyte, who had been in jute; a yellow bit of paper propped

up, with spidery writing on it, recording God knew what! And the pictures crowding on the walls – all water-colours save those four **Barbizons** looking like the foreigners they were, and doubtful customers at that – pictures bright and illustrative,..." [J. Galsworthy. To Let: 42].

«Ще не вицвілі блакитні стіни; зелені порт'єри, заткані червоними квітами й листям папороті; вишитий гарусом екран перед чавунними ґратками каміна; засклена шафка червоного дерева повна порцелянових статуєток; гаптовані бісером стільчики під ноги; на книжкових полицях - Кімс, Шеллі, Сауті, Каупер, Колрідж, Байронів «Корсар» (тільки «Корсар») і вікторіанські поети; шафка маркетрі з сімейними реліквіями, оббита всередині блякло-червоним плюшем; перше віяло Гестер; пряжки від черевиків їхнього діда по матері; три заспиртовані скорпіони в пляшечці; зовсім жовте слонове ікло, яке прислав із Індії дідів брат Едгар Форсайт, що торгував джутом; приколений до стінки пожовклий клаптик паперу з павутинястим написом, який



Столик у стилі буль

увічнив бозна-які події. І картини, що тислися на стінах,— все акварелі, окрім тих чотирьох барбізонців, що здаються чужоземцями, якими вони і є насправді, - яскраві, чисто жанрові...» [О. Терех: 418].

Фрагмент буквально рясніє показовими знаками Вікторіанства, які детально буде розглянуто нижче.

Культурно марковані знаки «буль» та «маркетрі», показові для вікторіанської домівки високого соціально-майнового стану, вимагають додаткового текстуального пояснення - прийому, поширеного серед перекладачів, які працюють з творами історичного жанру або з хронологічно віддаленими творами. Так, меблі в стилі буль обов'язково мали бронзову чи черепахову інкрустацію; а столики маркетрі – інкрустацію по дереву, або, як передає Т. Лещенко-Сухомлинська російською мовою: «**столики мозаичной работы**» [Т. Лещенко-Сухомлинська: 26]. О. Мокровольський не розтлумачує образної сторони цих культурно-маркованих знаків, а застосовує транскодування «**столики – буль, маркетрі**» [О. Мокровольський:45], що для більшості читачів робить їх, сказати б, езотеричними знаками. Перекладач роману Дж. Голсуорсі «Сага про Форсайтів» О. Терех при передачі “*Soames had gripped the back of a **buhl chair***” [J. Galsworthy. To Let: 225] додає слово «**стиль**»: «**стілець в стилі буль**» [О. Терех: 831]. “*Winifred, whom he noticed next to the furniture, was sitting at her **Buhl bureau** with a letter in her hand* [J. Galsworthy. In Chancery: 28]. – «Вініфред, яку Сомс помітив, оглянувши меблі, сиділа за своїм **бюрком у стилі буль із листом у руці**» [О. Терех: 363]. Полонізм «бюрко» нібито підкреслює витонченість стилю.

“*The **marqueterie cabinet** lined with dim red plush, full of family relics;...*” [J. Galsworthy. To Let: 48] О. Терех передає буквально, не пояснюючи одиницю “**marqueterie**”, – «**шафка маркетрі з сімейними реліквіями, оббита всередині блякло-червоним плюшем;...**» [О. Терех: 646]. Як «буль», так і «маркетрі» асоціюються з заможністю. Ці предмети виступають символом великих грошей претензійності, бундючності. Тут видається доцільною застосована

перекладачем часткова експлікація і відмова від транскодування: *“Leaning back in a marqueterie chair and gazing down his uplifted nose at the sky-blue walls plastered with gold frames, he was noticeably silent”* [J. Galsworthy. In Chancery: 13]. – «Відхилившись на інкрустовану спинку крісла і озираючи небесно-блакитні стіни з позолоченими рамами,

Сомс був мовчазніший, аніж завжди» [О. Терех: 348].

“The inner decoration favoured the First Empire and William Morris” [J. Galsworthy. The Man of Property: 84] – «Оздоблюючи кімнати, господар віддавав перевагу стилеві **ампір** та **Вільяму Морісові**»



Червоний будинок, арх. В. Моріс

[О. Терех: 75]. Перекладач обирає для передачі словосполучення *“the First Empire”* відповідник «**стиль ампір**», а не передає його буквально – «стиль Першої імперії». У словнику одне зі значень *“Empire”* пояснюється так: *“style that is typical of the period in France when Napoleon was the EMPEROR, at the beginning of the XIX century. The*



Дизайн інтер'єру, В. Моріс

word *Empire* can describe furniture, buildings, or clothes, especially women's dresses with high waists" [Longman Dictionary of English Language and Culture: 427]. - *Стиль, типовий для періоду, коли Наполеон був імператором Франції, на початку XIX століття. Слово «ампір» позначає меблі, будівлі або вбрання, головно жіночі сукні з завишеною талією* (переклад наш. – Т.Н., Ю.Ч.). Можливо, не кожний читач як оригіналу, так і перекладів здатен чітко уявити особливості стилю «ампір», проте це поняття давно увійшло в загальнокультурний обіг і не потребує додаткових пояснень.



Натомість стиль «Вільям Моріс» - це, скоріше, реалія, тому варто бодай натякнути на його визначальні риси.

Фразу "*Under the influence of a remark of Prosper Profond, she had begun to exchange her **Empire** for **Expressionistic furniture***" [J. Galsworthy. *To Let*: 225] О. Терех перекладає – «...*під впливом зауваження Проспера Профона почала замінити свій **ампір** на **меблі експресіоністського стилю***» [О. Терех: 831].



Для читача оригіналу така радикальна зміна стилів у будинку сестри Сомса Вініфрід асоціюється, передусім, з «революцією у моралі» британців, яка



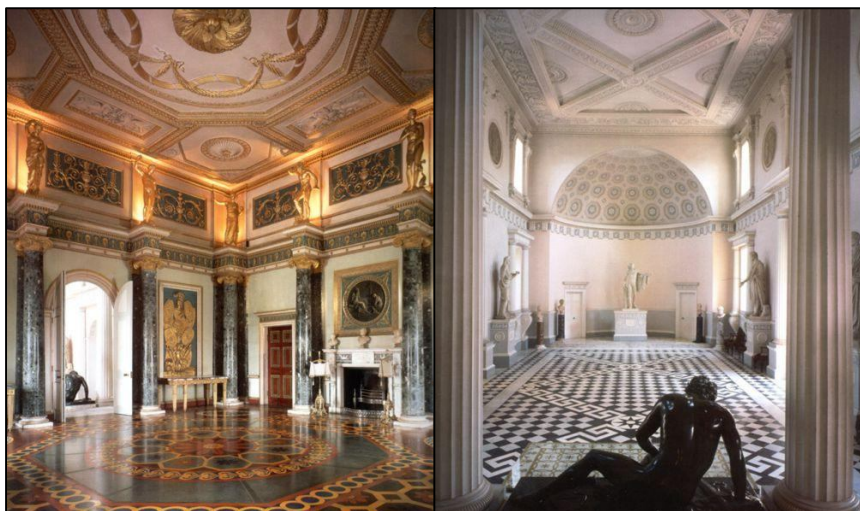
відбулася після Першої світової війни, відмовою від базових моральних і естетичних засад Вікторіанства. Для читача перекладу тут просто зміна інтер'єру. Додавання слова «*стиль*» при перекладі англійського словосполучення “*Expressionistic furniture*” українською мовою цілковито виправдане.

Риси стилю ампір наявні і в описі вікторіанських осель у романі В.М. Теккерея «Ярмарок суєти»: “...*it was with no small pride that Mrs. Raggles found herself sleeping in a bed of carved mahogany, with silk curtains, with prodigious cheval glass opposite to her, and a wardrobe which would contain her, and Raggles, and all the family*” [W. Thackeray. Vanity Fair: 354]. – «...і місіс Реглс неабияк пишалася, лягаючи спати на різьблене ліжко червоного дерева з шовковими завісами й споглядаючи величезне люстро навпроти і шафу, в яку могли сховатися і вона, і містер Реглс, і вся їхня родина» [О. Сенюк: 330]. Перекладачка О. Сенюк обирає для передачі англійського словосполучення “*prodigious cheval glass*” відповідник «*величезне люстро*». Цей переклад видається вірним, оскільки він дає можливість відчутти іронію, яку вкладає В.М. Теккерея у цей уривок, висміюючи прагнення нуворішів Реглсів не відставати від аристократичних вікторіанських родин у прикрашанні своєї оселі. Високі дзеркала – дзеркала -псіше були незмінним атрибутом стилю ампір. Вони виступають своєрідними показниками пихатого еґо вікторіанців, бажанням яких нерідко було просто «переплюнути сусідів» у розкошах оздоблення будинків.



У п'єсі О. Вайлда «Ідеальний чоловік» при описі сцени дії вжито характерний маркер: *An Adam's room*. “*The library in Lord Goring's house. An Adam's room*” [О. Wilde: 173]. У перекладі не відтворено буквально знак “*Adam's room*”, а дається лаконічний опис базових характеристик стилю: «Бібліотека у будинку лорда Горінга. Велика, пишна кімната з колонами, розкішно умебльована» [Т. Некряч: 175].

Дзеркала - піше



Інтер'єри кімнат у будинку Сайтон-хаус, Лондон
1762 – 1764 роки, арх. Р. Адам

Шотландські архітектори і дизайнери Р. Адам (1728-1792) та Дж. Адам (1730-1794) запозичили елементи свого стилю у античній культурі та італійському Відродженні. Вони талановито поєднували ці елементи у гармонійне ціле. Додавання лаконічної інформації у перекладі паратексту слугує додатковим штрихом у характеристиці витонченого денді лорда Горінга.

Густо насичений вікторіанськими маркерами текст роману Ш. Бронте «Джен Ейр». Існує три українських варіанти цього твору – скорочений переклад, виконаний О. Сліпою у



Джен Ейр, кадр за фільму, 2011р.

1939 році, пізніший переклад П. Соколовського (1983 р.) та порівняно новий переклад У. Григораш (2009 р.). У романі широко представлено різні види вікторіанської оселі – від багатого замку до вбогого сирітського притулку. Зрозуміло, що у скороченій версії О. Сліпої деякі культурно марковані знаки просто вилучено, отже, не завжди можливо провести повний

порівняльний аналіз перекладацьких рішень. Культурно маркованим для вікторіанської оселі виступає такий знак як **“chamber”**: *“I’ll show you your **bedroom**... I thought you would like it better than one of the large **front chambers**: to be sure they have finer furniture, but they are so dreary and solitary.”*... *“...I was glad, when finally ushered into my **chamber**, to find it of small dimensions, and furnished in ordinary modern style”* [Ch. Bronte. Jane Eyre: 109]. **“Chambre”** походить від французького **“chambre”** (що і означає «спочивальня», «спальня»), тобто, в самому знаку міститься вказівка на функціональну призначеність.

У перекладах: *«... я покажу вам вашу **спальню**. Я сказала приготувати вам кімнату поряд з моєю. Щоправда, вона невеличка, та я подумала, що вам там буде зручніше, ніж в одній з великих **парадних кімнат**. Меблі там розкішні, але ці **покої** такі похмурі й незатишні, що я сама там ніколи не сплю.»*... *«...я зраділа, коли місіс Фейрфакс привела мене нарешті в мою **кімнату**, невеличку й обставлену в сучасному стилі»* [П. Соколовський: 93-94].



Спальня у вікторіанському стилі

*«...я покажу вам вашу **кімнату**... Вона невеличка, але я подумала, що вона сподобається вам більше, ніж одна з великих **парадних кімнат**. Меблі там розкішні, але в тих **покоях** так страшно і незатишно...»*... *«...я дуже зраділа,*

коли ми нарешті прийшли до моєї **кімнати** і я побачила, що вона невеличка, проте зручна й обставлена у сучасному стилі» [У. Григораш: 109]. Перекладачка вживає і «покої», і «кімната», отже, важко здогадатися, що йдеться саме про спочивальні для гостей – одні для більш поважних, інші – для простіших.

О. Сліпа не помітила різниці між “**bedroom**” і “**chamber**” і перетворила обидва слова у гіперонім «**кімната**». “**Front chambers**” перетворюються на субстантивований прикметник «**фронтові**», що співвідносить їх з антецедентом «**кімната**» (“**bedroom**”), але навряд чи такий вибір здатен викликати асоціації з мирним вікторіанським помешканням.

Меблі та інтер’єр

Детально відтворює умеблювання вікторіанської вітальні Вільям Сомерсет Моем у паратексті драми “The Sacred Flame” – «Священне полум’я». Письменник сумлінно описує «розпізнавальні» риси вікторіанської оселі: *Scene: the drawing-room at Gatley House. It is a large easy room furnished comfortably in rather an old-fashioned way, with spacious **chairs covered in faded chintz**, great bowls of flowers, **English china**, **Victorian water colours**, and photographs in silver frames. It is the drawing-room furnished. An interior decorator has never been inside the door. No stranger entering it would cry, How lovely! But if he were sensitive to his surroundings he might think it a very good room to eat muffins in for tea and he would slip his hand behind the cushions on the sofa in the certainty that he would find little **lavender bags** in the corners* [W. Maugham. The Sacred Flame: 109].

- «Вітальня в Гетлі-Гаус, велика, приємна кімната, затишно, хоча й дещо старомодно умебльована: просторі крісла, обтягнені трохи вицвілим ситцем, великі вази з квітами, англійський фарфор, акварелі вікторіанської доби, фотографії у срібних рамках. Це вітальня літньої жінки, яку з дитинства навчили, як треба обставляти вітальню. Спеціаліст з умеблювання ніколи не переступав порога цього дому. Жодна людина, яка вперше заходить у цю кімнату, не вигукне: «Яка краса!», але якщо ця людина є достатньо чутливою до свого оточення, вона подумає, що в такій кімнаті надзвичайно приємно пити чай з домашніми булочками, а іще, якщо просунути руку під диванну подушку, там обов'язково знайдуться **маленькі тугі саше з лавандою.**» [Т. Некряч: 3].

За Вікторіанства надзвичайно модними і популярними були маленькі мішечки з запашними травами, зокрема, з лавандою, яка мала символічне значення добробуту в домі, аромат якої вважався сприятливим для довголіття і сімейної любові [L. Cowem], а крім того, забезпечував міцний, спокійний сон. В. С. Моем застосовує цей культурно маркований знак як точну вказівку на Вікторіанську добу. У перекладі Т. Некряч **“lavender bags”** передано словосполученням **«саше з лавандою»** [Т. Некряч: 3]. За словником **«Саше [франц. Sachet] 1) ароматична подушечка, наповнена сумішшю твердих духмяних речовин, яку кладуть між білизною або папером, щоб надати їм аромату; 2) різновид торбинки, конверта, прикрашених вишивкою, стрічками, для зберігання носових хусточок, гребінців тощо»** [Словник іншомовних слів: 23000 слів та термінологічних словосполучень: 956]. Вибір іноземного слова, яке гранично точно відображує предметну складову знаку, додає образний

та ціннісний компоненти до його *асоціативного шлейфу*: «*саше*» викликає в уяві, по-перше, заможний дім, по-друге, звучить дещо старомодно, отже, образ старосвітської, добропорядної і затишної, саме вікторіанської оселі легко вимальовується в уяві реципієнта (режисера, актора, читача).

Проаналізуємо прийоми відтворення у перекладі культурних та темпоральних маркерів Вікторіанської епохи, які означають ціннісно-важливі параметри вікторіанського побуту.

П'єса О. Вайлда «Ідеальний чоловік»:

“Mrs. Marchmont and Lady Basildon, two very pretty women, are seated together on a **Louis Seize sofa**” [O. Wilde.



Софа часів Людовіка XVI

Lady
Windemere's
Fan: 125]. –
«*Місіс Марчмон
т і
Леді Безілдон
сидять поруч
на елегантній
софі в стилі
Людовіка XVI*»

[Т. Некряч:
127]. “A **Louis**

Seize sofa” – важлива деталь інтер'єру. О. Вайлд усаджує на цю софу двох світських дам: легких, тендітних жінок, схожих на ляльок. Їхня витонченість підкреслюється за допомогою вишуканого елемента інтер'єра. Як саме виглядала софа у стилі може вірно уявити без додаткового пояснення. Додавання у перекладі епітету «*елегантний*» дає можливість частково розкрити образний компонент цього знакового

елементу матеріальної культури. Додається у перекладі і слово «*стиль*». У стилі Людовіка XVI – «луї-сез» виготовлялися меблі французького класицизму останньої чверті XVIII ст. У той час у Франції остаточно сформувався новий напрямок мистецтва, який прийшов на зміну вибагливому стилю рококо. Така зміна стилів відбувалася поступово. Невдовзі по закінченню війни 1765 року форми та прикраси французьких меблів набувають усе спокійнішого, стриманішого вигляду. Стиль Людовіка XVI був реакцією на надмірну вигадливість форм рококо і у ранній період свого розвитку ще не становив різкого з ними контрасту. Вибір таких меблів хазяйкою дома Гертрудою Чілтерн свідчить про її дещо ригористичний характер, якому не властиві тонкі нюанси: і тут, і там усе функціонально і просто, але не примітивно, без зайвих «витребеньок», але красиво і стильно.

У найвідомішій з п'єс Б. Шоу «Пігмаліон» дія відбувається на зламі XIX і XX століть, коли з'явилися перші спроби піддати сумніву вікторіанські ідеали, звичаї та традиції англійців, що формувалися протягом тривалої епохи правління королеви Вікторії. Але усі предметні і непередметні атрибути Вікторіанства ще домінували як у будинках, так і свідомості більшості британців. У ремарках Б. Шоу, як це йому притаманно, приділяє багато уваги описам інтер'єра. Ось як зображено вітальню місіс Гіггінс: “... *a big ottoman; and this, with the carpet, the Morris wall-papers, and the Morris chintz window curtains and brocade covers of the ottoman and its cushions, supply all the ornament, and are much too handsome to be hidden by odds and ends of useless things*” [G. Shaw. Pygmalion: 52]. – «...*велика оттоманка, і ця турецька тахта, разом із килимом, Моррісовими шпалерами, та Моррісовими ж ситцевими гардинами, та парчевими*

покривалами на отоманці і її подушках, – ото і вся обстановка, яка сама собою надто гарна, й ту красу тільки скрадав би всякий непотрібний дріб'язок» [О. Мокровольський: 37]. У п'єсі драматург представляє два улюблених вікторіанцями типи інтер'єру. Перша половина Вікторіанської епохи ідеально відтворена у будинку Генрі Гігінса на Вімпол Стріт, його кімнати наповнені безліччю невеличких дрібничок, сувенірів та меблів, що дуже точно відтворюється у відомому мюзиклі «Моя чарівна леді», створеному за «Пігмаліоном». А друга – це вітальня місіс Гігінс, яка була прихильницею стиля Вільяма Морріса. Для передачі колориту вікторіанської оселі другої половини ХІХ століття, у тексті п'єси двічі вживається ім'я Вільяма Морріса, яке виступає темпоральним знаком. Стиль Вільяма Морріса переважав і в оселі Сомса Форсайта [J. Galsworthy. The Man of Property].

Англійське “...*supply all the ornament, and are much too handsome to be hidden by odds and ends of useless things*” [G. Shaw. Pygmalion: 52] – «...*ото і вся обстановка, яка сама собою надто гарна, й ту красу тільки скрадав би всякий непотрібний дріб'язок*» [О. Мокровольський: 37] перекладено невірно. Словосполучення «*непотрібний дріб'язок*» не передає асоціативного шлейфу знаку “*odds and ends*”, що тут означає прикраси та сувеніри, що їх так полюбили вікторіанці. Перекладач неправомірно викривляє оціночний компонент знаку, підкреслює своє власне ставлення.



Єлизаветинське крісло,
1620р.

У паратексті п'єси зустрічаються такі культурні маркери, як *Elizabethan chair* [G. Shaw. *Pygmalion*: 55, 83, 88] та *Chippendale chair* [G. Shaw. *Pygmalion*: 52, 55, 83]. Здійснюючи букввальний переклад цих знакових одиниць, О. Мокровольський не доносить повністю до читача особливостей, що складають їхню зорову образність. У перекладі культурно- та темпорально-маркованих знаків, які містяться у паратексті п'єси, доцільно додавати деталі, які допомагають читачеві та

режисерові уявити цей предмет. «Єлизаветинське крісло» – меблі, характерні для епохи правління у Британії королеви Єлизавети (1533-1663 р. р.), які увійшли у моду вікторіанців на знак заможності, багатства. Б. Шоу докладно його описує: “*At the other side of the room, further forward, is an Elizabethan chair roughly carved in the taste of Inigo Jones*” [G. Shaw. *Pygmalion*: 52]. – «Біля іншої стіни, майже навпроти дверей, видно єлизаветинське крісло, грубо різьблене, в дусі Ініго Джонса» [О. Мокровольський: 37]. Можливо, додавання влучного епітету (антикварний) сприяло б наближенню образу до його референта. Зміст фрази допоможе розкрити експлікація персоналії Ініго Джонса. То був видатний англійський архітектор, який здійснив перехід від готики до класичного

стилю в архітектурі XVII століття. Таке пояснення можна розмістити у примітках або коментарі.

Ремарка “*He sits on the settee*” [G. Shaw. *Pygmalion*: 53] у



Канапа

перекладі подається так: – «Сідає на **диванчик**»

[О. Мокровольський: 38]. “*Settee*” – довге сидіння з подушками, яке стояло біля стіни; канапка. «**Диванчик**» має спинку, на відміну від “*settee*”, – тут ближче до вихідного образу було б

українське слово «канапа».

Дослідниця творчості Б. Шоу А. Образцова вказує ще на одну особливість ремарок Б. Шоу – своєрідний, притаманний їм характер описовості. «Звичайні предмети побуту в драмах Шоу частіше за все дуже швидко виявляють свій не зовсім побутовий, або зовсім не побутовий смисл. Вони не знаходять внутрішнього контакту з людиною, демонструють свою незалежність, можуть, навіть піддражнювати персонажів або випадково зрадити їх» [Образцова: 203]. Прості предмети побуту перетворюються у Б. Шоу на інтелектуальні символи. Наприклад, у п’єсі “*Candida*” («Кандіда») “*the poker, a light brass one*” [G. Shaw. *Candida*: 144] – «легеньку коцюбу з мідною ручкою», яку тримає в руці Кандіда, закоханий у цю жінку поет Марчбенкс порівнює з оголеним мечем, який символізує неможливість близьких стосунків між ними двома. Б. Шоу оточував своїх персонажів безліччю предметів побуту, і кожен

з цих предметів він прагнув використати для того, щоб іронічно або патетично підкреслити особистість персонажа, якому належав цей предмет. Наприклад, бажання виглядати витонченим аристократом змушує персонажа п'єси “Widowers’ Houses” («Будинки вдівця») Сарторіуса тримати у своїй вітальні величезний рояль: “...*a pianoforte, a grand, is on the right, with a photographic portrait of Blanche on a miniature easel on a sort of bedspread which covers the top, showing that the instrument is seldom, if ever opened*” [G. Shaw. Widower’s Houses: 20]. У перекладі виділений нами фрагмент відсутній, його вилучено. А разом з цим вилучено і важливу, характерну деталь, яка допомагає краще зрозуміти сутність мешканців цієї багатой оселі. Драматург підкреслює, що рояль був накритий покривалом, і це свідчить, що на роялі грають рідко, якщо грають взагалі, – це атрибут вікторіанської оселі, що характеризує Сарторіуса та його доньку Бланш як людей, для яких культура та мистецтво були не природною необхідністю, а суто поверхневим, «показушним» засобом справити враження.

Докладний опис інтер'єру кімнати, де відбувається дія, міститься у кожній п'єсі Б. Шоу. Ось, наприклад, перша ремарка у п'єсі “How he lied to her husband” («Як він брехав її чоловікові»): “*It is eight o’clock in the evening. The curtains are drawn and the lamps lighted in the drawing room of her flat in the Cromwell Road. Near the fireplace a small ornamental table has on it a hand mirror, a fan, a pair of long white gloves, and a little white woolen cloud to wrap a woman’s head in. On the other side of the room, near the piano, is a broad, square, softly upholstered stool*” [G. Shaw. How He Lied to Her Husband: 183]. “*A small ornamental table*” є вікторіанським знаковим елементом. Для передачі знакового прикметника “*ornamental*” у російському

перекладі (українського немає!) пропонується «резной столик» («різбляний») [Н. Волжина: 251]. Такий переклад спрощує образний складник, «скорочує» асоціативний шлейф. При передачі *“a broad, square, softly upholstered stool”*, слово *“square”* було вилучено з тексту перекладу (мабуть, тому, що в оригіналі зазначено, що цей стілець стояв біля роялю). У читача перекладу виникає в уяві не квадратний, а навпаки, круглий стілець, на яких зазвичай сидять піаністи.



Шафа в стилі Людовіка XV

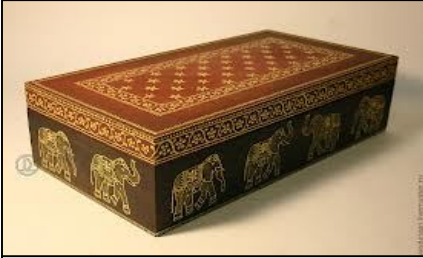
ий: 45]. Цей варіант не видається адекватним, оскільки комод асоціюється у читача з громіздкою, важкою шафою, яка складається із шухляд, що наглухо зачиняються. За словником *“cabinet”*: *“a piece of furniture, with shelves and drawers or doors, used for storing or showing things”* [Longman Dictionary of English Language and Culture: 171], тобто в українській мові синонімом *“cabinet”* мав би бути сервант або шафка. Саме такий варіант обирає для передачі *“cabinet”* О. Терех у своєму перекладі «Саги про Форсайтів»: *“Louis-Quinze cabinet”* [J. Galsworthy. To Let: 225-226] – *«шафки в стилі Людовіка*

“Antique cabinets”

[W. Collins. The Woman in White: 39] у перекладі роману «Жінка в білому» передається О. Мокровольським як *«старовинні комоди»*

[О. Мокровольськ

XV» [О. Терех: 831]. За словником: **“Louis-Quinze”** у відношенні до стилю умеблювання – *“typical of the furniture or style of decoration from the time of King Louis XV of France. Louis Quinze furniture typically has a lot of curving edges”* [Longman Dictionary of English Language and Culture: 805]: типовий для меблів або стилю оздоблення з часів короля Франції Людовіка XV.



Індуські шкатулки

особливо витонченому стилі, що домінував у французькому прикладному мистецтві періоду правління Людовіка (Луї) XV, але була до вподоби вікторіанцям. У текст перекладу для характеристики цього стилю можна було б додати уточнюючий епітет **«витончена»**, **«вишукана»**, або **«різбляна»**. Певний еkleктизм вікторіанського декору свідчить про свідоме чи несвідоме бажання виставити напоказ

свою заможність, похвалитися нею. Тому у вікторіанських оселях багатіїв мирно сусідкують меблі Луї XV, ампір і директуар з артефактами найбільшої британської колонії – Індії.

Чимало предметів індійської культури згадуються у романі



У. Коллінза «Місячний камінь», що пояснюється фабульними ходами, у яких індуси відіграють не останню роль: “*Then she bethought herself of an **Indian cabinet** which stood in her sitting-room; and instantly made up her mind to put **the Indian diamond in the Indian cabinet**, for the purpose of permitting two beautiful native productions to admire each other*” [W. Collins. The Moonstone: 84]. – «Нарешті згадала про **індуську шафку**, що стояла в її вітальні, і зараз же вирішила сховати **індійський алмаз в індуську шафку**, щоб дати можливість двом чудесним туземним витворам намілюватися один одним» [В. Коробко та Л. Суярко: 79]. Вибір відповідника «**шафка**» доречний, оскільки вказує на мініатюрність цього предмету, який асоціюється з вибагливою витонченістю, характерною для виробів індійських майстрів. Для створення цього образу перекладач використовує морфологічні засоби української мови (зменшувальні суфікси).

Для домівок вікторіанців, які відносились до класу вище середнього, характерними елементами оздоблення є консолі. Вони зустрічаються у романах Ч. Діккенса, Ш. Бронте, В. Теккерея, пізніше у творах А. С. Байєтт: “...*Adele was leading me by the hand round the room, showing me the beautiful books and ornaments on the **consoles** and **chiffoniers***” [Ch. Bronte. Jane Eyre: 134].

«...*Адель водила мене за руку по кімнаті та показувала мені гарні книжки та прикраси на **консолях** та **шифоньєрках***» [П. Соколовський: 135].

«...*Адель водила мене за руку по кімнаті й показувала красиві книжки та прикраси на **консолях** і **шифоньєрках***» [У. Григораш: 137].

У перекладі і П. Соколовський, і У. Григораш застосовують слова «**консолі**» та «**шифоньєрки**». Порівняно з

Вікторіанською епохою у сучасному вжитку слово «консоль» набуло іншого значення. Більшість тлумачних словників дають значення: **“console”** – 1. a flat board, that contains the controls for a machine, piece of electrical equipment, computer, etc; 2. a special cupboard in which a television, computer, etc is fitted [Longman Dictionary of Contemporary English: 286]: 1) пласка дошка, на якій розташовано пульти управління для електрообладнання, комп'ютера; 2) спеціальна шафка, у якій розміщено телевізор, комп'ютер тощо. За Вікторіанства **“console”** означало мініатюрну тумбочку (для квітів, ваз, статуєток). Хоча з контексту можна здогадатися про функціональне призначення консолей, все ж таки сучасне значення певним чином впливає на візуалізацію об'єкта і може викривити картину вікторіанської оселі.



Розповсюдженим елементом вікторіанського помешкання були так звані **“window seats”**. Це слово не має точного відповідника в українській мові і потребує контекстуальної заміни. Більшість сучасних словників подають лише новітні значення цього слова, а саме – «місце біля вікна у транспортному засобі». Лише у словнику Вебстера 1993 року видання подається його детальне роз'яснення з орієнтацією на георгіанський та

Window-seats - Канапки біля вікон

вікторіанський інтер'єри: “*A seat, often forming the lid of a chest, built into a window bay*” [Webster's Seventh New Collegiate Dictionary: 1214]. Тобто, це скриня у еркерному вікні, відкидна кришка якої слугує сидінням, зручним для людини, що читає: природне світло падає на книгу, а людина сидить спиною до вікна. Заслони можна було ізолюватися від усієї кімнати, як у маленькому кабінетику. Цілком природно, що героїня роману Ш. Бронте «Джен Ейр», зацькована своїми родичами Рідами, часто шукала усамітнення саме у “*window seat*”:

“*I mounted into the **window-seat**: gathering up my feet, I sat cross-legged, like a Turk, ...*” [Ch. Bronte. Jane Eyre: 18].

«Я присіла на **підвіконні**, схрестивши ноги, мов турок...» [О. Сліпа: 7].

«Потім забралася на **підвіконня**, де й сіла, підібгавши ноги по-турецькому» [П. Соколовський: 5].

«Я вилізла на **підвіконня** і скрестила ноги по-турецькому...» [У. Григораш: 5].

В усіх трьох українських перекладах картина, намальована автором, різко змінюється через вживання слова «**підвіконня**» на позначення “*window seat*”. Дівчинка, що сидить на підвіконні, доволі сильно відрізняється від вікторіанської жінки / дівчини, що умостилася на спеціально для цього облаштованому місці. Вона не порушує жодних поведінкових моделей, і це посилює необґрунтованість причіпок до неї з боку рідні. Джен, що сидить на підвіконні, ламає уявлення про виховану, чемну дівчинку і певним чином виправдовує незадоволення родичів та служниць. А це вже стає відхиленням від авторського задуму.

Перекладач роману «Сага про Форсайтів» О. Терех заміняє “*window-seat*” на знайоме читачеві перекладу слово

«кананка». “*She had moved away from the piano, and gone over to a window-seat, sinking on to it, with her hands clasped in her lap*” [J. Galsworthy. In Chancery: 78]. – «Вона відійшла від рояля й сіла на кананку біля вікна, згорнувши на колінах руки» [О. Терех: 414]. Така контекстуальна заміна дає можливість частково передати образний складник культурно маркованого знаку.

Декоративні тканини



Ситцеві шпалери

У заможних вікторіанських оселях можна було побачити різноманітні декоративні тканини, серед яких не останнє місце посідали тканини, привезені з Індії, адже за часів правління королеви Вікторії Британія сягнула свого апогея в завоюванні колоній. Риси екзотичної індійської культури наявні у кімнаті Волтера Гартрайта в Ліммеріджі: “...*the walls were hung with gaily tinted chintz; and the floor was spread with Indian matting in maize-colour and red...*” [W. Collins. The Woman in White: 38] – «стіни були обтягнуті пістрявим кретоном, підлога встелена індійськими жовто-червоними матами» [О. Мокровольський: 44]. За вікторіанською модою стіни кімнат заможних людей оббивалися не паперовими шпалерами, а тканинами, найрозповсюдженішою з яких був на той час “*chintz*” – *smooth cotton cloth that is printed with flowery patterns and used for making curtains, furniture covers etc* [Longman Dictionary of English Language and Culture: 217]: гладенька бавовняна тканина з набивним квітчастим

малюнком, яка йшла на виготовлення фіранок, штор та чехлів для меблів. Для передачі “*chintz*” перекладач О. Мокровольський слушно відмовляється від *ситцю* чи *сатину*, а пропонує відповідник «*кретон*», який утворює асоціативний шлейф, наближений до оригіналу. Варіант «*навощений ситець*» вжито у перекладі роману «Ярмарок суєти», здійсненому О. Сенюк: “...*in a sort of tent, hung round with chintz of a rich and fantastic India pattern, and double with calico of a tender rose-colour; in the interior of which species of marquee was a feather-bed,...*” [W. Thackeray. *Vanity Fair*: 26] – «...в своєрідному наметі з навощеного ситцю, розмальованого яскравим фантастичним індійським візерунком, підбитого ніжно-рожевим міткалем, – усередині цього імпровізованого шатра була пухова постіль, ...» [О. Сенюк: 41]. Слово “*calico*” у словниках перекладається «*ситець*», однак, у даній ситуації, запропонований варіант «*міткаль*» звучить дещо архаїзовано і значно краще відтворює цю історично і культурно віддалену добу.

Не обходить своєю увагою типові вікторіанські тканини і Дж. Голсуорсі: “*In a room draped in chintz so slippery as to forbid all emotion, Irene was sitting on a piano stool covered with crewel work, playing “Hansel and Gretel” out of an old score. Above her on a wall, not yet Morris-papered, was a print of the Queen on a pony, amongst deer-hounds, Scotch caps, and slain stags; beside her in a pot on the window-sill was a white and rosy fuchsia. The Victorianism of the room almost talked; and in her clinging frock Irene seemed to Jolyon like Venus emerging from the shell of the past century*” [J. Galsworthy. *In Chancery*: 202].

«В кімнаті, оббитій ситцем, таким лискучим, що, здавалося, самий його вигляд забороняв виявляти будь-які почуття, на круглому стільчику з вишитим сидінням сиділа Айріні й грала «Гензеля і Гретель» по старих нотах. Над нею на стіні висіла гравюра, яка зображала королеву на поні серед

гончаків, мисливців у шотландських шапках і впольованих оленів; біля неї на підвіконні цвіла в горщику біло-рожева фуксія. **Вся кімната була настільки просякнута вікторіанським духом, що Айріні, вбрана у вузеньку сукню, здалася Джоліонові Венерою, що виходила з мушлі минулого сторіччя** [О. Терех: 538]. Перекладач О. Терех вилучає з тексту оригіналу важливу деталь – **“wall, not yet Morris-papered”**. Вже згадуваний нами Вільям Морріс, заснував фірму, що, імітуючи середньовічний цех, виготовляла меблі, тканини та килими. Ці речі вироблялися ручним способом, тому були ексклюзивними, і придбати їх мали можливість лише багаті люди. Не включивши це прізвище у текст перекладу і не давши жодних описових деталей, перекладач випускає культурний маркер Вікторіанської доби, який сприяв би утворенню *асоціативного шлейфу* в уяві читача оригіналу.

Слово **“chintz”** у творах вікторіанців перекладається по-різному. *“The chamber looked such a bright little place to me as the sun shone in between the gay blue chintz window curtains, showing papered walls and a carpeted floor, so unlike the bare planks and stained plaster of...”* [Ch. Bronte. Jane Eyre: 110].



Ситцеві шторки

«Голубі **перкалеві завіски**, крізь які заглядало сонце і килим на долівці, були такі відмінні від голих дощок та фарбованих стін Льовуду, що на їх вид мій добрий настрій ще піднісся» [О. Сліпа: 79].

«Сонце світило крізь блакитні **ситцеві завіски**, і моя кімнатка здалася мені особливо світлою й привітною з її обклеєними шпалерами стінами та

килимом на підлозі. Усе це було таке не схоже на брудні голі дошки Ловуда, що в мене стало радісно на серці» [П. Соколовський: 94].

«Кімната здавалася ясною, сонце світило крізь блакитні **ситцеві завіси** на обклеєні шпалерами стіни та килими на підлозі. Все це було таким несхожим на брудну штукатурку та голі дошки Ловуду, що в мене стало радісно на душі» [У. Григораш: 109].

О. Сліпа пропонує «**перкаль**», явно орієнтуючись на свого цільового читача з західних областей України. Варіант, запропонований П. Соколовським та У. Григораш для перекладу “**chintz window curtains**” – «**ситцеві завіски**», здатен, радше, створити в уяві українця образ сільської хати, що суперечить контексту.

У п’єсі «Пігмаліон»: “...*a divan cushioned in **Morris chintz**...*” [G. Shaw. Pygmalion: 52]. У перекладі О. Мокровольського – «...*диванчиком із подушками, обтягненими **Моррісовим ситцем**...*» [О. Мокровольський: 37]. Навряд чи такий варіант може сприяти кращій інтерпретації постановником та сценографом того асоціативного шлейфу, що закладений у ремарці Б. Шоу. Отже, варіанти, запропоновані перекладачами, передають поняттєве ядро культурно маркованого знаку “**chintz**”, а його ціннісний компонент залишається невідтвореним.

У паратексті п’єси Б. Шоу «Дилема лікаря» знаходимо такий елемент вікторіанської оселі: “**Venetian blinds and rep curtains**” [G. Shaw. The Doctor’s Dilemma: 504]. За словником “**Venetian blinds**” – *a window covering made of long thin flat bars of metal, plastic, or wood fixed to strings in such a way that the bars can be raised or lowered, or turned in order to let in or shut out light* [Longman Dictionary of English Language and Culture:

1480]: віконні завіси, виготовлені з довгих, тонких, пласких смуг з металу, пластику або дерева, що скріплюються шнурами і можуть підніматися або опускатися, щоб впускати чи закривати світло. У перекладі, який розраховується на сучасного глядача, доцільним видається обрати для передачі *“Venetian blinds”* контекстуальний відповідник «венеціанські жалюзі», що створює досить чіткий предметний образ цього культурно маркованого знаку. У російському перекладі збережено кальку *«венецианские шторы»* [Б. Шоу. ПСС в шести томах: 190], і для багатьох читачів цей образ лишається чимось загадково-романтичним.

У багатьох романах, зокрема, у «Джен Ейр» зустрічається оздоблювальна тканина *“moreen”*. О. Сліпа взагалі відмовляється від передачі досить складного для перекладу прикметника і значно спрощує образний складник: *“...having drawn the red moreen curtain nearly close, I was shrined in double retirement”* [Ch. Bronte. Jane Eyre: 18]. – *«...заслонила себе червоною катарою...»* [О. Сліпа: 7].

П. Соколовський передає цю назву як *«штофний»*: *«Запнувши червоні штофні завіси, я з двох боків відгородилася від довоколишнього світу»* [П. Соколовський: 5].

«...запнувши цупку червону завісу, я залишилася на самоті» [У. Григораш: 5].

Тканина *штоф* була відома в українській культурі у ХІХ столітті, - досить пригадати прозові твори Т. Г. Шевченка, де згадуються «штофні спідниці». Слово «штофний» у поєднанні зі словом «шовк» розтлумачується, як «тканина для меблів». У словнику *“moreen” – a coarse woolen or woolen and cotton fabric, embossed or watered* [New Webster’s Dictionary and Tezaurus of the English Language: 650]: цупка, вовняна або напіввовняна тканина з витканим блискучим візерунком.

Отже, відповідник «штофний» передає більшість образних асоціацій, що пов'язуються зі словом “moreen”. У. Григораш залишила в перекладі тільки фактуру тканини. У перекладі культурно маркованих знаків такого типу перекладачеві слід з великою увагою, прискіпливо обирати український відповідник з тим, щоб якомога ближче підійти до створення вікторіанської картини світу. Слово «штофний» практично вийшло з обігу в наші дні, у ньому є присмак архаїки, і саме це викликає стійкі асоціації з дистантною епохою.

Оздоблення в інтер'єрі вікторіанської оселі

Вікторіанці полюбили різноманітні коштовні дрібнички, які, на їхній погляд, створювали затишок у вікторіанських оселях і, водночас, свідчили про заможність володарів. У вікторіанських домівках практично не залишалось порожніх місць. Вікторіанці прикрашали свої оселі величезною кількістю найрізноманітніших речей. Це були статуетки, декоративний посуд, плетені серветочки, пір'я, декоративні віяла тощо. Годинник, милі серцю сувеніри та фотокартки розташовувалися на спеціальній камінній полиці. Читаючи твори вікторіанців, майже фізично відчуваєш цю скупченість, нагромадженість, закритість простору.

Дж. Фаулз і А. С. Байєтт у своїх романних стилізаціях



«Коханка французького лейтенанта» і «Одержимість» відповідно старанно відтворюють інтер'єри

Вікторіанства, свідомо обираючи найпоширеніші культурно марковані знаки для створення автентичної картини. Наприклад: “*On Mrs Poulteney’s birthday Sarah presented her with an antimacassar – not that any chair Mrs Poulteney sat in needed such protection, but by that time all chairs without such an adjunct seemed somehow naked – exquisitely embroidered with a border of ferns and lilies-of-the-valley*” [J. Fowles. *The French Lieutenant’s Woman*: 62]. – «На день народження місіс Полтні Сара подарувала їй покривик на крісло, – це не означає, що стільці місіс Полтні потребували такого захисту, просто у ті часи крісла без подібного аксесуару виглядали ніби оголеними; – покрив той був вишукано угаптований по краях візерунком з папороті та конвалій» (переклад мій – Т.Н.). За словником “*antimacassar*” – *a piece of cloth put on the back of a chair, as a decoration and to protect it from marks left by hair oil. Antimacassars were widely used in the past, but are now considered old-fashioned* [Longman Dictionary of English Language and Culture: 45] (тканина, що її клали на спинку крісла як для прикрашання, так і для збереження обивки від слідів оливи, якою змащували волосся. Такі тканини широко застосовувалися у минулому, але нині вийшли з ужитку). Дж. Фаулз, який бачив визначальні риси вікторіанської культури з позиції ХХ століття, пояснює, що за часів Вікторіанства “*antimacassar*” виконував не стільки своє практичне призначення, скільки перетворився на засіб оздоблення вікторіанської оселі. В українській мові прямого відповідника для передачі цього слова не існує, тому його можна передати лише гіперонімом. “*Antimacassar*” – свідчить про таку особливість вікторіанської світобудови як перевага речей над життєвим простором. Культ матеріальних речей дещо тиснув на вікторіанців, це проектувалося і на

стриманість рухів, обмеженість жестикуляції, тобто соціокультурний феномен формував і диктував психосоматичні вияви.

Для пояснення культурних маркерів Вікторіанської епохи перекладачі нерідко застосовують прийом внутрішньотекстових пояснень. Наприклад: “*Charles produced the piece of ammonitiferous rock he had brought for Ernestina, who put down her **fireshield** and attempted to hold it...*” [J. Fowles. *The French Lieutenant’s Woman*: 91]. Російський переклад доцільно включає пояснення незнайомої семіотичної одиниці “**fireshield**”, що виступає суттєвим темпоральним та культурним маркером Вікторіанства: «каминный щит (предмет, похожий на ракетку для пинг-понга, с длинной лопастью, обтянутой расшитым атласом и оплетенной по



краям коричневой тесьмой» [М. Беккер, И. Комарова: 42]. Можливо, це слово зараз викликає труднощі для розуміння не тільки у читачів перекладу, а й у співвітчизників автора роману. “...*the crewel-worked fire-screen before the castiron grate...*”

[J. Galsworthy. *To Let*: 42] – «...вишитий гарусом екран перед чавунними ґратками каміна» [О. Терех: 646]. О. Терех обирає прямий відповідник для передачі “**fire-screen**” – «екран», не

Вишитий гарусом екран перед
камінном

враховуючи значення, яке мав **“fire-screen”** за Вікторіанства: **“fire-screen” = fire-guard** – *a protective metal framework put round a fireplace to stop children going too near* [Longman Dictionary of English Language and Culture: 486] (захисна металева облямівка, яка не дозволяла дітям наблизитися до вогню в каміні). Відповідник **«екран»** створює дещо відмінний візуальний образ цього предмету для читача перекладу.

Докладний опис внутрішнього опорядження будинків родини Форсайтів допомагає Дж. Голсуорсі відтворити неповторну атмосферу Лондона доби королеви Вікторії. У найдрібніших деталях представлена в романі оселя Сомса Форсайта: *“Like the enlightened thousands of his class and generation in this great city of London, who no longer believe in red velvet chairs, and know that groups of modern Italian marble are “vieux jeu”, Soames Forsyte inhabited a house which did what it could. It owned a copper door knocker of individual design, windows which had been altered to open outwards, hanging flower-boxes filled with fuchsias, and at the back (a great feature) a little court tiled with jade-green tiles, and surrounded by pink hydrangeas in peacock-blue tubs”* [J. Galsworthy. The Man of Property: 84]. – *«Так само, як тисячі інших освічених представників його класу й покоління, котрі, живучи в цьому великому місті, вже більше не вірили в червоні оксамитові крісла й розуміли, що групи з мармуру сучасної італійської роботи просто vieux jeu, Сомс Форсайт мешкав у будинку, який мав чим похвалитися. Мідний молоток на дверях був оригінального литва, нові віконні рами відчинялися надвір, у висячих квіткових ящиках росла фуксія, а за будинком (важлива особливість) був дворик, вимощений жовто-зеленими кахлями, де стояв ряд ясно-синіх горщиків з рожевою гортензією»* [О. Терех: 75]. Вибір О. Тереха щодо

передачі словосполучення *“a copper door knocker”* – «*мідний молоток на дверях*» видається доречним. Для українського читача це доволі незвичний предмет, реалія, яка в романах письменників Вікторіанської доби зустрічається часто, наприклад, у романі «Ярмарок суєти»: *“carved bronze knocker”* [W. Thackeray. Vanity Fair: 84] – «*різьблений бронзовий молоток*» [О. Сенюк: 354]. Проте, «*молоток*» передусім асоціюється з інструментом для забивання цвяхів (*“hammer”*). *“Door knocker”* – зазвичай масивне кільце, яке знаходиться у декоративній левиній пащі і розміщується на входних дверях будинку. Тому можна було б передати англійське словосполучення *“a copper door knocker of individual design”*



Бронзове двірне кільце,
виготовлене на замовлення

українським – «*бронзове двірне кільце, виготовлене на замовлення*». Той факт, що кільце було виготовлене спеціально на замовлення Сомса, у перекладі вилучено.

Серед культурно маркованих знаків вікторіанської домівки виділяється така одиниця, як *“ormolu”*. Це дуже розповсюджений у той час металевий сплав, що не містив у своєму складі золота, але мав золотавий колір. Він застосовувався для виготовлення



Ormolu clock -
Годинник в оправі з
позолоченої бронзи

різноманітних виробів, якими прикрашалися оселі. Захоплення цим недорогим матеріалом мало символічне значення – перевага надавалася не

внутрішній цінності, а зовнішньому вигляду. **“Ormolu clock”** – один з найулюбленіших сувенірів вікторіанців, наприклад, Дж. Голсуорсі, характеризуючи Свізіна Форсайта, пише: *“Swithin had indeed an impatience of simplicity, a love of **ormolu**, which had always stamped him amongst his associates as a man of great, if somewhat luxurious taste”* [J. Galsworthy. The Man of Property: 44]. *«Свізін не терпів простоти, він любить позолочену бронзу і тим завжди визначався серед людей свого кола, які вважали, що він має неабиякий смак, хоч, може, й надто схильний до розкоші;...»* [О. Терех: 54]. Зустрічаємо цей маркер і у творах О. Вайлда: *“...looking at the great **ormolu gilt clock that sprawled in gaudy curves on the mauve-draped mantelshelf...**”* [O. Wilde. The Picture of Dorian Gray: 237]. – *«...глянувши на покриту рожево-бузковою тканиною камінну полочку, де стояв **бронзовий годинник у витонченій оправі,...**»* [Р. Доценко: 173]. Дещо дивним видається обраний Р. Доценком варіант **«витончений»** для епітету **“gaudy”**. **“Gaudy”** означає надто кричущий, вульгарний, претензійний, тобто має суто негативні конотації. Для аристократів **“ormolu”** пов’язувався з буржуазними смаками через мішурність та дешевий шик. Ці асоціації в даному випадку втрачені. Особливий іронічний підтекст оповідання Мюріел Спарк **“The Ormolu Clock”** утворюється саме завдяки асоціаціям і конотаціям, які викликає цей показовий маркер Вікторіанської доби у свідомості сучасного британця.

Твори мистецтва

Знаковими для вікторіанців були предмети матеріальної культури, твори мистецтва, що надавали їхнім оселям неповторного колориту: *“...showed me his **tapestries, his enamels, his jewels, his carved ivories, made***

me wonder at the strange loveliness of the luxury in which he lived;...” [O. Wilde. An Ideal Husband: 153]. – «...показав мені усі свої **гобелени, емалі, коштовне каміння, різьблені вироби із слонокості** – дав мені відчутти усю **принадність розкошів, серед яких жив, ...**» [Т. Некряч: 155].

Створити інтер'єр кімнати допомагали картини, які навювали господарям будинку певний настрій, наводили на роздуми та міркування. Популярними у той час були картини художників-мариністів, зокрема, пейзажі Вільяма Тернера:



В. Тернер,
Голандські рибальські човни на заході сонця,
1834 р.

came in. He looked very wan in his great armchair. And his eyes travelling round the walls with their pictures of still life, and the masterpiece “Dutch Fishing Boats at Sunset” seemed as though passing their gaze over his life with its hopes, its gains, its achievements”

[J. Galsworthy. The Man of Property: 48].

– «... старий Джоліон сидів у великому кріслі, вигляд у нього був змучений. І очі старого, блукаючи по стінах, де висіли натюрморти і шедевр **«Голландські рибальські човни при заході сонця»**, здавалося, озирали все минуле життя з його надіями, удачами, перемогами» [О. Терех: 293]. Читач, не знайомий з англійським живописом, зможе уявити картину лише сюжетно. Необізнаність з особливостями стилю художника Вільяма Тернера (м'якість, прозорість, ліричність) може призвести до втрати *асоціативного шлейфу*. У більшості перекладів приховані асоціативні рівні втрачаються. Альтернативою може стати додавання у перекладі імені автора: *«шедевр Тернера»*.

Серед вікторіанських канонів важливим був пієтет до мистецтва, зокрема, до живопису. Найкраще це представлено у циклі романів Дж. Голсуорсі «Сага про Форсайтів». Згадуючи картини, що прикрашали домівки героїв, автор натякає читачеві на суттєві характерологічні ознаки персонажа. Про Сомса він пише: “*He had an admiration for Boucher, Watteau, and all that school*” [J. Galsworthy. *The Man of Property*: 300]. –



Ф. Буше,
Портрет мадам Берже

«Він захоплювався **Буше, Ватто** і всією тією школою» [О. Терех: 227]. Сучасники письменника, до яких він безпосередньо звертався, створюючи роман, були добре знайомі з картинами Буше і Ватто. Те, що Сомс Форсайт мав слабкість до чуттєвих, розніжених, сповнених внутрішнього еротизму полотен Ватто та Буше, виступає непрямою, проте важливою характеристикою центрального персонажа роману, вказує на його вразливі місця, натякає на «проломи» у його вікторіанській броні, на його недостатньо «**“stiff”** *upreg lip*» («жорстку» верхню губу), що, зрештою, і призвело його до загибелі. *Асоціативний шлейф*, який утворювався у сучасників автора роману завдяки цим алюзіям, без відповідних

пояснень втрачається при перекладі. Можливо, для передачі *асоціативного шлейфу*, що супроводжував прізвища цих художників в уяві вікторіанців, доцільно застосувати прийом додавання: «Він захоплювався **сповненими чуттєвості картинами** Буше, Ватто і всією тією школою».

Знавець живопису Сомс Форсайт цікавився новими іменами, що входили у моду, набували популярності. Особливе місце на оцінній шкалі Сомса посідають барбізонці. Зрозуміло, що мешканці будинку на Бейзвотер-Роуд не лише не усвідомлювали цінності картин барбізонської школи, а навіть ставилися до них дещо зверхньо, як до сумнівних чужинців: “*And the pictures crowding on the walls – all water-colours save those four Barbizons looking like the foreigners they were, and doubtful customers at that – pictures bright and illustrative,...*” [J. Galsworthy. *To Let*: 42]. – «*І картини, що тислися на стінах, – все акварелі, окрім тих*

чотирьох **барбізонців**, що здаються чужоземцями, якими вони і є насправді, – яскраві, чисто жанрові...» [О. Терех: 647]. Говорячи про барбізонську школу, Сомс згадує ім'я французького художника-пейзажиста Каміля Коро, ще невідомого у той час в Англії. У драмі О. Вайлда “An Ideal Husband” («Ідеальний чоловік») теж зустрічається це ім'я: “Poor Baron Arnheim – you remember the Baron? – used to tell me you had some wonderful **Corots**” [O. Wilde. An Ideal Husband: 24]. – «Барон Аргейм – пам'ятаєте барона? – казав мені, що у вашій колекції є декілька чудових **Моне**» [Т. Некряч: 27]. Т. Некряч у своєму перекладі замінює Каміля Коро на іншого французького художника-імпресіоніста Клода Моне. Така контекстуальна заміна не є безсумнівною: те, що у колекції Роберта Чілтерна були полотна Коро, свідчить про його високий фінансовий статус, поважне місце у світському товаристві і наявність художнього смаку. Картини Моне здатні викликати подібні асоціації, втім, і ім'я Коро достатньо відомо українському глядачеві, щоб не вдаватися до такої заміни. Але перекладачка керувалася міркуваннями милозвучності і розуміння на слух, які є однією з вимог до творів, призначених для сцени.

Усі романи трилогії «Сага про Форсайтів» рясніють лексикою



Фігурки з китайського фарфору

мистецтвознавчого плану: тут і імена художників, і назви картин, напрямків та течій в живописі, опер та драматичних вистав, імена героїв модних у той час романів, акторів, оперних співаків, драматургів, політичних та громадських діячів. Для читача, необізнаного зі специфічними

мистецтвознавчими термінами, такі словосполучення, як “**Dresden china groups**” [J. Galsworthy. The Man of Property: 319], “**stippled school**” [J. Galsworthy. To Let: 16], (яке О. Терех цілком вірно перекладає – «**пунтилісти**» [О. Терех: 621]) можуть утворити лакуни у процесі сприйняття та розуміння тексту. Тому доцільно виглядало б дати деякі пояснення культурно-маркованих одиниць такого типу у виносках, або у більш академічних виданнях – у коментарі. Наприклад, “*the stippled*

school” – течія французького живопису кінця XIX – початку XX ст., пов’язана з імпресіонізмом, представники якої писали дрібними або крапочними мазками (від французького слова “*point*” – «крапка») - пуантилізм.

У кожному конкретному випадку перекладач прагне знайти внутрішньотекстові або позатекстові засоби, націлені на передачу не лише предметного, а й образного та ціннісного компонентів культурно маркованого знаку.

Справжній шанувальник краси, який метою всього мистецтва вважав передачу «красивих небувальщин», О. Вайлд намагався створити для читача повну та яскраву картину життя англійців XIX століття, описати усі прикраси, якими оточували себе вікторіанці. Тому кожна деталь інтер’єру, навіть у паратексті його п’єс, відіграє важливу роль у процесі сприйняття та розуміння загальної атмосфери читачем.

“Over the well of the staircase hangs a great chandelier with wax lights, which illumine a large eighteenth-century French tapestry – representing the Triumph of Love, from a design by Boucher – that is stretched on the staircase wall” [O. Wilde. *An Ideal Husband*: 125]. – *«Над сходами – великий канделябр з восковими ставниками, які висвічують великий французький гобелен XVIII століття, що зображує «Тріумф кохання» за ескізами Буше»* [Т. Некряч: 127]. О. Вайлд докладно описує внутрішнє опорядження будинку Чілтернів для того, щоб читач міг уявити статус героїв п’єси та спосіб їх життя. Наприклад, французький гобелен XVIII століття свідчить про місце родини Чілтернів на високому щаблі англійського суспільства. Бути власниками творів мистецтва, які були модними саме у той час, у світських колах вважалось обов’язковим. А вибір саме «Тріумфу кохання» - непряма вказівка на велику любов подружжя Чілтернів.

У п’єсі Б. Шоу «Пігмаліон»: *“A few good oil-paintings from the exhibitions in the Grosvenor Gallery thirty years ago (the Burne-Jones, not the Whistler side of them) are on the walls. The only landscape is a Cecil Lawrence on the scale of a Rubens”* [G. Shaw. *Pygmalion*: 52]. – *«На стінах кілька добротних олійних картин із тридцятирічної давності виставок галереї Гросвенор – у них більше від Берн-Джонса, а не від Вістлера. Єдиний тут пейзаж належить пензлеві Сесіла Лоуренса, з рубенсівською масштабністю»* [О. Мокровольський: 37]. Картини, якими оточує себе місіс Гігінс, допомагають скласти уявлення про її

погляди щодо політики, культури тощо. С. Лоуренс (1851 -1882 р. р.) – англійський художник-пейзажист. Дж. А. Вістлер (1834-1903 р. р.) – американський художник та гравер, який працював в Англії. Він вважав, що картина має бути приємною для очей, не повинна виступати виразником ідей або емоцій. Для розуміння асоціацій, що стоять за персоналіями цих художників, варто розширити паратекст, вказати на визначальну особливість творчої манери кожного, щоб поглибити розуміння характеру місіс Гігінс. “*Mrs Higgins was brought up on Morris and Burne-Jones*” [G. Shaw. Pygmalion: 52]. – «*Місіс Гігінс виховано на Моррісові та Берн-Джонсові*» [О. Мокровольський: 37] – ці прізвища мало що говорять аудиторії-сприймачу, тому і тут доцільно було б додати коментар. У ремарці Б. Шоу вказує на те, що замолоду місіс Гігінс поділяла погляди Данте Габріеля Россетті, який шокував вікторіанців революційними на той час ідеями щодо мистецтва і способу життя взагалі.

Інтер’єр кабінету-лабораторії Гігінса на Вімпол-стріт допомагають завершити картини: “*On the walls, engravings: mostly Piranesi and mezzotint portraits*” [G. Shaw. Pygmalion: 24]. – «*На стінах – гравюри, здебільшого роботи Піранезі, й портрети в техніці меццо-тинто*» [О. Мокровольський: 13]. Літературні твори, що входять до скарбниці світової класики, містять великий обсяг інформації культурного плану, яка освічує і виховує читача. Для того, щоб такі факти не залишалися поза увагою, а натомість, збільшували обсяг знань, у перекладі паратексту іноді варто пояснити значення культурно-маркованих знаків не у коментарі, а безпосередньо у ремарці. Наприклад, зазначити у дужках, що Піранезі – італійський архітектор та гравер XVIII століття. Описово можна пояснити, що меццо-тинто – це техніка гравіювання на мідних предметах або сталі шляхом скобління та полірування.

О. Вайлд неодноразово порівнював героїв своїх п’єс з творами мистецтва, згадуючи майстрів живопису та скульптури, тобто, вдавався до гипотипосису. За визначенням У. Еко, гипотипосис – це риторичний прийом, який дозволяє передавати словами видимі явища, тобто перетворювати їх на зорові образи для читача [У. Еко, 2006: 234-238]. Ця описова техніка відсилає читача до його попереднього досвіду, зокрема, у галузі живопису. Таким чином автор збагачував їх багатоаспектну

характеристику. Ось як він описує одну з героїнь п'єси "An Ideal Husband":

"Mabel Chiltern is a perfect example of the English type of prettiness, the apple-blossom type. She has all the fragrance and freedom of a flower. There is ripple of sunlight in her hair, and the little mouth, with its parted lips,



Танагрські статуетки

is expectant, like the mouth of a child. She has the fascinating tyranny of youth, and the astonishing courage of innocence. To sane people she is not reminiscent of any work of art. But she is really like a Tanagra statuette, and would be rather annoyed if she were told so" [O. Wilde. An Ideal Husband: 126].

«Мейбл Чілтерн – ідеальний зразок англійської жіночої краси, біло-рожевої, неначе цвіт яблуні. Від неї віє

ароматом та свіжістю квітки. Волосся вилискує золотом, ніби у ньому заплуталися сонячні промені, маленький ротик напіввідкритий, як у дитини, яка чекає на щось приємне. Їй притаманний чарівний деспотизм юності та приголомшлива безстрашність цнотливості. Розсудливим людям вона не нагадує ніяких творів мистецтва, але, якщо розібратись, вона подібна до танагрської статуетки, хоча такий комплімент навряд чи прийшовся б їй до смаку» [Т. Некряч: 128]. У перекладі втрачено суттєву характеристику Мейбл. Порівняння Мейбл Чілтерн з танагрською статуеткою не випадкове. Танагра – місцевість у Беотії (Давній Греції), де приблизно у 330 році до нашої ери виготовлялися теракотові фігурки. Найчастіше то були статуетки струнких жінок. Характерною ознакою танагрських статуеток є підвищена емоційність та еротичність жінок, що вони зображували. Природна сексапільність Мейбл робила її подібною до танагрської статуетки, але «жорсткий корсет вікторіанських правил» не дозволяв їй навіть подумати про щось подібне. Отже, О. Вайлд зазначає: *"would be rather annoyed if she were told so"* – *«хоча такий комплімент навряд чи*

прийшовся б їй до смаку». Просте додавання епітету «еротичний» вирішило б проблему.

Допоможе краще уявити собі портрет персонажу п'єси «Ідеальний чоловік», лорда Кавершема, коротенька довідка щодо творчості



Т. Лоуренс
Автопортрет
(1769 -1836)

художника сера Томаса Лоуренса (1769-1836), оскільки речення у перекладі: «*Нагадує портрет пензля Лоуренса*» не дає повного зорового образу персонажу, оскільки Т. Лоуренс, художник, відомий портретами світських людей, що цінувалися за їхній аристократизм та шляхетність, значно менше відомий у нашій країні, ніж у себе на батьківщині, ця алузія не здатна утворити *асоціативний шлейф* у культурі-сприймачі. А ось опис центрального персонажу, сера Роберта Чілтерна, в самій п'єсі:

“It would be inaccurate to call him picturesque. Picturesqueness cannot survive

the House of Commons. But Vandyke would have liked to have painted his head” [О. Wilde. An Ideal Husband: 129]. – «Було б неточно сказати, що він має живописну зовнішність, – Палата Громад викорінює живописність, – втім, **Ван Дейк не відмовився б написати його портрет**» [Т. Некряч: 131]. Якщо взяти до уваги, що Ван Дейку надзвичайно удавалися портрети аристократів, яких він написав безліч, то зрозуміло, яким бачив О. Вайлд героя п'єси. Таку інформацію можна подати у коментарі, оскільки паратекст розраховується не на глядача, а головню, адресується творцям сценічного втілення п'єси.

“The room is brilliantly lighted and full of guests. At the top of the staircase stands Lady Chiltern, a woman of grave Greek beauty, about twenty-seven years of age” [О. Wilde. An Ideal Husband: 125]. – «**Кімната яскраво освітлена і повна гостей. Зверху на сходах стоїть Леді Чілтерн. Вона має років двадцять сім, дуже приваблива – тип суворої античної краси**» [Т. Некряч: 127]. О. Вайлд прагне донести до читачів п'єси та театральних глядачів портрет леді Чілтерн. Описуючи зовнішність леді Чілтерн, вказуючи на її подібність до давньогрецьких статуй, автор натякає, що для неї не на останньому місці була культура тіла. У

перекладі знайдено такий відповідник для *“grave Greek beauty”* – «сувора антична краса», оскільки «грецька краса» створила б інший асоціативний шлейф у читача перекладу.

А ось так само характеристика двох світських паній: *“They are*



А.Ватто
Пані шукає пригод, 1712 р.

types of exquisite fragility. Their affectation of manner has a delicate charm. Watteau would have loved to paint them” [O. Wilde. An Ideal Husband: 125]. – «Обидві дуже гарненькі і тендітні. Деяка афектація манер надає їм тонкої звабливості. Ватто охоче б написав їхні портрети»

[Т. Некряч: 127]. Тут згадка про французького художника Ватто (ми вже писали про нього у зв’язку з Сомсом Форсайтом) натякає на розніженість, якщо не розбещеність зображених О. Вайлдом осіб. Запропонований варіант для передачі *“a delicate charm”* – «звабливість» видається точнішим за буквальний переклад «витончена чарівність». На полотнах Ватто виразно виступає еротичність фігур, що їх зображує художник. Такі конотації можуть втрачатися через відсутність у пересічного читача перекладу чіткого уявлення про творчу манеру Ватто. Перекладач може або розширити свій текст, додаючи пояснення незнайомих культурно-маркованих знаків, або знайти оптимальний відповідник, який розкриє приховані конотації, зрозумілі за часів Вікторіанства.

Вбрання вікторіанців

Вікторіанська епоха окреслила досить жорсткі вимоги до зовнішнього вигляду. І сучасні англійці не позбулися повністю тих жорстких рамок, які виставляло Вікторіанство до зовнішнього вигляду (навіть бунт хіпі проти умовностей означає, що ці вимоги знакові). Письменники-вікторіанці та сучасні стилізатори приділяють багато уваги опису вбрання



Вікторіанське жіноче вбрання

своїх героїв, що виступає додатковою їх характеристикою. Ці описи містять чимало елементів, які потребують старанного відтворення у перекладі, що далеко не завжди вдається здійснити без втрат. Базові предмети одягу не змінили своєї назви, але сильно відрізняються

фасонами і не завжди їх можна передати за допомогою простих словикових відповідників. Змінилася мода, і перекладачеві доводиться шукати варіанти, здатні створити зоровий образ того або іншого предмета туалету.

Одяг та відповідна манера поведінки чітко визначали місце людини на соціальних сходах. Отже, зрозуміла і увага письменників до найдрібніших деталей. *“Our good child ransacked all her drawers, cupboards, reticules, and gimcrack boxes – passed in review all her gowns, fichus, tags, bobbins, laces, silk stockings and fallals – selecting this thing and that and*

the other, to make a little heap for Rebecca” [W. Thackeray. Vanity Fair: 55].

«Наша добра дитина перебрала всі **шухляди, шафи, торбинки й скриньки** зі своїми скарбами, оглянула всі **сукні, хустки, прикраси, банти, мережива, шовкові панчохи і дрібнички**, вибираючи то те, то інше, щоб якнайбільше всього подарувати Ребеці» [О. Сенюк: 34].

«Наша добрая девочка перерыла все свои **комоды, шкафы, ридикюли и шкатулки**, пересмотрела все свои **платья, косынки, безделушки, вязанья, кружева, шелковые чулки и ленты**, отбирая то одну вещьцу, то другую, чтобы подарить целый ворох Ребекке» [М. Дьяконов: 90].

Верхній одяг та взуття

В. Теккерей у романі «Ярмарок суєти» докладно описує вбрання Джоза Седлі, хоча не робить того ж щодо інших дійових осіб. Це свідчить про свідомість художнього прийому

письменника.

Дріб’язковий,

егоїстичний, недолугий Джоз Седлі характеризується

В. Теккереем

іронічно, і ця іронія, зокрема, реалізується через його одяг. Для

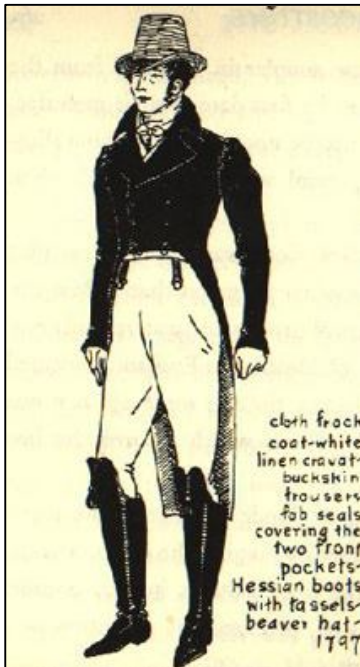
передачі слова **“buckskins”**, що буквально означає **«штани з оленячої шкіри»**,

перекладачка О. Сенюк

застосовує узагальнення, удаючися до гіпероніму – **«шкіряні штани»**,

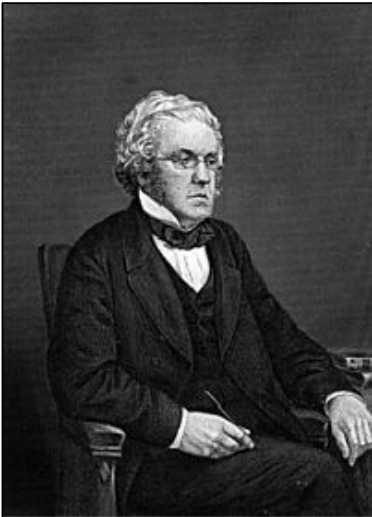
хоча варіант **«лосини»** - тобто обтислі штани з **лосячої** шкіри, виглядав би не

менш доречним. У даному випадку



генералізація не веде до збіднення або втрати у процесі розуміння тексту перекладу. **“Buckskins”** асоціюється з чоловіками екстремальних занять: мисливцями, приборкувачами коней, ковбоями. Той факт, що цивільний сибарит Джоз Седлі нап’яв саме такі штани, створює комічний підтекст незбігу внутрішнього та зовнішнього образів.

Тип взуття **“Hessian boots”** означає – «високі чоботи, ботфорти» у тексті перекладу передано мовний знак «гесенські чоботи», але пов’язані з ним асоціації втрачаються.



В. М. Теккерей
1811 -1863

*“Do you remember, Sedley, what a fury you were in, why I cut off the tassels of your **Hessian boots**...?”*

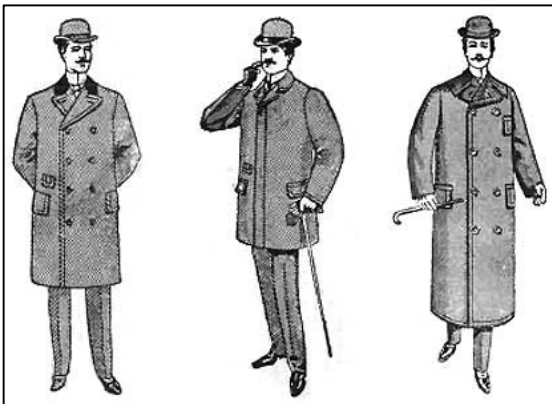
*“I delight in **Hessian boots**”, said Rebecca. Jos Sedley, who admired his own legs prodigiously, and always wore this ornamental chaussure, was extremely pleased at this remark...” [W. Thackeray. Vanity Fair: 28].*

*“...Joseph Sedley heaved something very like a sigh out of his big chest, as he cast his eyes down towards his favourite **Hessian boots**”*

[ibid: 29]. Буквальний переклад цього словосполучення ускладнює процес сприйняття та розуміння читачем тексту перекладу. Додавання суттєвої для цього культурного маркеру ознаки – «військові» наблизило б переклад до іронічної авторської характеристики Джоза. За словником Вебстера, **“Hessian boot”** – *is a high boot, introduced into England by the Hessians early in the XIX century* [Webster’s Seventh New

Collegiate Dictionary: 390] (високий чобіт, запроваджений в Англії гесенцями на початку XIX ст.) *“The Hessian”* визначається як *“German mercenaries serving in the British forces during the American Revolution, broadly, mercenary soldiers”* [Webster’s Seventh New Collegiate Dictionary: 390] (німецькі найманці, що служили у Британському війську під час Американської революції, у широкому сенсі – солдати-найманці). Таким чином, передача знаку просто як *«гесенський»* не викликає в уяві аудиторії-сприймача того *асоціативного шлейфу*, на який розраховував автор. *«Гесенські чоботи»*, за суміжністю, асоціюються з грубими, безцеремонними та меркантильними військовими найманцями і не мають нічого спільного із зманіженим, ледачим, слабкодухим Джозом. Втім, зрозуміло, який саме образ він намагається проектувати, і ці «посилання» безпомилково сприймаються всередині британської етнокультурної спільноти. *«Шкіряні штани»* з військовими чоботами у людини суто цивільної за часів наполеонівської війни створюють яскравий психологічний тип, але усі ці красномовні деталі майже повністю втрачаються у перекладі. Можливо, до авторського задуму наблизився б такий переклад: *«лосини і грубезні ботфорти»*.

Завжди яскраво, у найдрібніших деталях, В. Теккерей описує жилети Джоза Седлі. За свідченнями біографа Ч. Діккенса Г. Пірсона, аристократ Теккерей нерідко

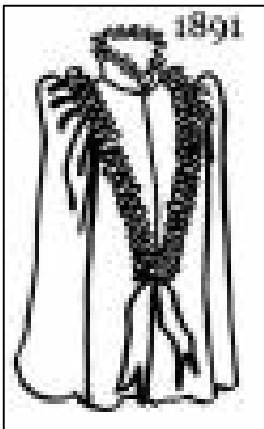


дратувався через брак смаку в одязі вихідця з низів Діккенса, зокрема через його прихильність до по-папужому яскравих жилетів з

Різноманітні моделі чоловічих пальто вікторіанського періоду

індійського шовку [Пирсон Х. Диккенс]. Сучасники, близькі до обох письменників, упізнавали прихований шарж на Діккенса у деяких уподобаннях Джоза. “*Jos, although provided with some of the most splendid vests that Calcutta could furnish, thought he could not go to town until he was supplied with one or two of these garments, and selected a crimson satin, embroidered with gold butterflies, and a black and red velvet tartan with white stripes and a rolling collar,...*” [W. Thackeray. *Vanity Fair*: 571] – «Хоч Джоз і призапасив собі кілька чудових **жилетів** – найкращих з усіх, які можна було знайти в Калькутті, – він вважав, що цього для столиці замало, а тому вибрав на тих вітринах ще два таких убори: малиновий атласний, вишитий золотими метеликами, і чорно-червоний з оксамитової шотландки з білою облямівкою і виложистим коміром» [О. Сенюк: 520].

Слово “**coat**” має доволі широку семантику і у перекладі головно відтворюється як пальто, куртка, фрак, жакет, піджак. Проте, і інші слова на позначення верхнього «вуличного»

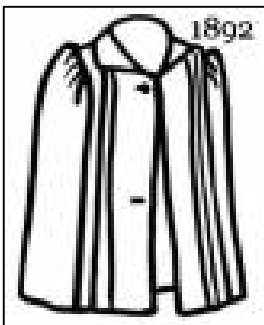


одягу перекладаються як «пальто», хоча мають вони інші предметно-образні ознаки у вихідній культурі.

У реченні “...*I put on my bonnet and cloak...*” [Ch. Bronte. *Jane Eyre*: 123] перекладачі роману «Джен Ейр» застосовують узагальнення:

«Я наділа **пальто** й **капелюшок**...» [П. Соколовський: 107].

«...я одягнула свій капелюшок і **пальто**» [У. Григораш: 124].

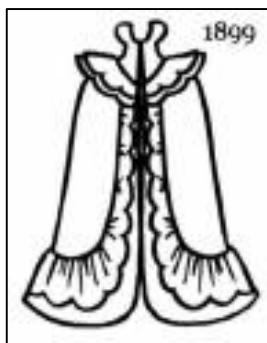


Оскільки цей одяг більше був схожий на плащ, але без рукавів, краще

було б передати “*cloak*” як «пелерина», або «накидка» для ого, щоб викликати візуальний образ, більш наближений до моди раннього Вікторіанства. Щоправда, завдяки численним екранізаціям візуальний образ Джен, зокрема її вбрання, вимальовується досить чітко.



В іншому випадку усі перекладачі роману вдаються частково до відповідника «*плащ*»: “*He ran his eye over my dress, which, as usual, was simple: a black merino cloak, a black beaver bonnet; neither of them half fine enough for a lady’s maid*” [Ch. Bronte. Jane Eyre: 127].



Жіночі накидки
1891 – 1899 рр.

«Він урвав і кинув оком на мою одіж, як звичайно, зовсім простеньку; *плащ* і капелюх були замало елегантні, навіть для покоївки» [О. Сліпа: 90].

«Він замовк, окинувши поглядом мою одіж, що, як завжди, була дуже проста: чорний *мериносівий плащ*, чорний *касторовий капелюшок* – і те, й те надто скромне навіть для покоївки» [П. Соколовський: 110].

«...він...оглянув мій одяг, який, як завжди, був дуже простим: чорне *мериносове пальто*, чорний *касторовий капелюшок*: і одне, і друге надто скромне навіть для покоївки» [У. Григораш: 129].

Обраний у перекладі відповідник дещо змінює в уяві читача вихідний предметний образ. В уяві сучасного читача *плащ* асоціюється з предметом верхнього одягу, який має *рукава* і іноді *капюшон*. Натомість *cloak* – це широка накидка без рукавів і майже завжди з капюшоном.

При детальному описі одягу короля Богемії в оповіданні “A Scandal in Bohemia” А. Конан Дойл – хоча й через оповідача, доктора Ватсона – не приховує свого «несприйняття» так званої, «чужоземної інакшості», інокультуральності, демонструє вікторіанський «комплекс зверхності» у ставленні до інших націй з їх власним кодексом поведінки: “*His dress was rich with a richness which would, in England, be looked upon as akin to bad taste*” [A. C. Doyle. The Adventures of Sherlock Holmes: 12]. – «Одяг на ньому був багатий, але **таке багатство в Англії вважають рідною сестрою поганого смаку**» [М. Дмитренко: 8]. “*Heavy bands of astrakhan were slashed across the sleeves and fronts of his double-breasted coat, while **the deep blue cloak** which was thrown over his shoulders was lined with flame-coloured silk and secured at the neck with a brooch which consisted of a single flaming beryl*” [A. C. Doyle. The Adventures of Sherlock Holmes: 12]. – «**Рукава й вилоги його двобортного пальта було щедро оторочено смушком, а темно-синій плащ, накинутий на плечі, яснів вогненно-червоним шовком підкладки і був застебнутий на шії пряжкою, оздобленою берилом**» [М. Дмитренко: 8]. Картина, що вимальовується у перекладі, трохи дивна – плащ надягнутий на пальто! Український перекладач наслідує російського, хоча тут, скоріше, *coat* – не стільки **пальто** – **overcoat**, скільки куртка, тобто не таке довге і грубе вбрання, як пальто, яке навряд чи потребує ще й плаща, накидки зверху.

Потребують прискіпливої уваги і інші слова на позначення верхнього одягу: “...*by the time she had her curls arranged in well-smoothed, drooping clusters, her pink **satin frock** put on, her **long sash tied**, and her **lace mittens** adjusted, she looked as grave as any judge*” [Ch. Bronte. Jane Eyre: 182].

«З довгими, дбайливо зачесаними кучерями, в рожевій атласній сукні із зав'язаним бантом поясом, у мереживних рукавичках вона мала дуже урочистий вигляд» [П. Соколовський: 164].

«...і поки Софі зачесала їй довгі кучері, виклала їх блискучими локонами, одягнула рожеву атласну сукню, поки пов'язала широкий пояс і одягнула мереживні рукавички, Адель стала дуже серйозною» [У. Григораш: 192].

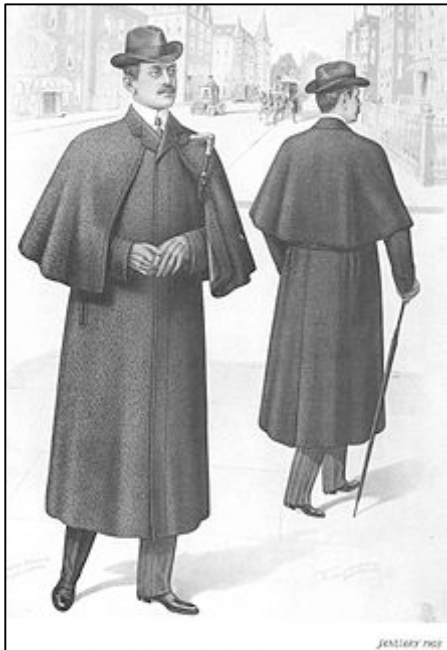
Зараз **“frock”** в англійській мові сприймається як застаріле, а у ХІХ столітті воно було стилістично нейтральним, тому **«сукня»** тут цілковито на місці.

Інший підхід вимагається до одиниці **“frock-coat”**: *“The Captain, with shells on his frock-coat, and a crimson sash and sabre, presented a military appearance...”* [W. Thackeray. Vanity Fair: 248]. – «...у мундирі з еполетами, підперезаний малиновим паском і з шаблею при боці» [О. Сенюк: 238]. Адекватно передано у перекладі **“frock-coat”**: українською мовою це **«сюртук»**, але виходячи з контексту, єдино можливим є **«мундир»** [О. Сенюк: 238]. Треба зазначити, що жоден словник не дає значення **“frock-coat”** – «мундир», тому перекладачка роману «Ярмарок суєти» слушно орієнтується на контекст.

У перекладі уривку з того ж-таки роману з описом одягу Джоза Седлі: *“...he made his appearance in a braided frock-coat and duck trousers, with a foraging-cap ornamented with a smart gold band”* [W. Thackeray. Vanity Fair: 254]. – «...в гантованій куртці, парусинових штанях і кашкеті, обведеному золотим галуном» [О. Сенюк: 244], перекладачка роману застосовує слово **«куртка»**, яке підкреслює те, що Джоз не був схожий на військового навіть у своєму парадному однострої.

У деяких випадках невірний переклад одного слова може викривити зміст всього речення. *“The official detective was attired in a pea-jacket and cravat, which gave him a decidedly nautical appearance”* [A. C. Doyle. The Adventures of Sherlock Holmes: 239]. Як відомо, за Вікторіанства англійські моряки торгівельного флоту носили куртки горохового кольору, що і було показником їхнього ремесла. М. Дмитренко вдається до слушної контекстуальної заміни: *«На інспекторі Скотленд-Ярду був бушлат та нашийна хустка, і він виглядав, як справжній моряк»* [М. Дмитренко: 270]. Використання гіпоніму *«бушлат»* конкретизує дане поняття і створює адекватний образний, зоровий знак. У російському перекладі Д. Лившиця вжито слово *«куртка»*, і, таким чином, пояснення: *«...что делало его похожим на моряка»* [Д. Лившиц: 481] не спрацьовує, оскільки куртка і шарф не обов’язкові атрибути моряків.

Ще одним типом вікторіанським видом верхнього одягу був *“ulster”*. За визначенням, поданим у словнику, *“ulster”* – a



long loose overcoat, often belted (after Ulster, Ireland, where such coats were originally made) [Longman Dictionary of English Language and Culture: 1454] (довге широке пальто, часто з поясом, назване за Ольстером в Ірландії, де такі пальто були виготовлені вперше). Цей вид вбрання можна часто зустріти на сторінках вікторіанських творів. *“There were several people on the pavement at the*

Довге пальто - ольстер, 1903

*time, but the greeting appeared to come from a slim youth in an **ulster** who had hurried by...*” [A. C. Doyle. The Adventures of Sherlock Holmes: 28]. – «На тротуарі в цей час було кілька чоловік, але доброї ночі побажав, очевидно, стрункий у **довгому пальті** юнак, який швидко пройшов повз нас» [М. Дмитренко: 23]. Перекладач М. Дмитренко слушно додає у переклад означення «**довгий**», що дає можливість краще візуалізувати того таємничого юнака. Додавання ще одного означення – «**широкий**» також не завадило б. “...*she went into her room, covered her bride’s dress with a long **ulster**, put on a bonnet, and went out*” [ibid: 237]. – «...вона вибігла з кімнати, сховавши весільну сукню під **довгим пальтом**, одягнула капелюшок та зникла...» [М. Дмитренко: 103]. “*At the corner of Grosvenor Square and South Audley Street a man passed him in the mist, walking very fast, and with the collar of his grey **ulster** turned up*” [O. Wilde. The Picture of Dorian Gray: 198]. – «На розі Гровнер-сквер і Саут-Одлі-стріт повз нього в тумані хутко промайнула постать у **довгому пальті** з піднятим коміром і з валізкою в руці» [Р. Доценко: 146]. Практично усі перекладачі передають “**ulster**” за допомогою прийому додавання ознаки, підкреслюючи довжину та просторість цього одягу. Тим самим, головний предметний вимір цього культурно маркованого знаку відтворюється досить точно.

Одяг був показником соціального статусу людини, але вбрання і туалети дам могли розповісти також і про те, в якому районі Лондона мешкають герої твору. Наприклад: “*All these ladies had shoulder-straps and no tulle – thus showing at once, by a bolder exposure of flesh, that **they came from the more fashionable side of the Park***” [J. Galsworthy. The Man of Property: 191] – «Сукні в цих дам були дуже відкриті й без воланів, – глибокі декольте свідчили, що **це товариство**

мешкає на протилежному, фешенебельнішому, боці Гайд-парку» [О. Терех: 177].

Д. Г. Россетті (1828-1882) – поет і художник, засновник товариства прерафаелітів творчість якого позначалася символізмом та декаданством. Він був несхожим на інших вікторіанських митців, пропагував чужі для них ідеї і став символом естетичних змін у британському суспільстві. Е. Берн-Джонс – послідовник Д. Г. Россетті, який також стилізував у своїй живописній практиці естетичні засади пізнього середньовіччя і раннього Відродження. Ці прізвища є знаковими для розуміння Вікторіанської епохи.

“she defied the fashion in her youth in one of the beautiful Rossettian costumes” [G. Shaw. Pygmalion: 52]. – *«такою замолоду вона кидала виклик тодішній моді, убравшись в один з россеттійських костюмів»* [О. Мокровольський: 37]. Те, що Б. Шоу подає їх у ремарці, зобов’язує перекладача розширити паратекст, прояснити вплив цих естетичних поглядів на світобачення героїні, для якої картини однодумця Д. Г. Россетті, прерафаеліта - Е. Берн-Джонса, були ближчі місіс Гігінс за духом, а це, в свою чергу, стане в пригоді режисеру і акторам. Поглиблення ерудиції читача – річ, також не зайва.

У своїй стилізації вікторіанського роману А. С. Байетт детально описує знакові елементи доби, пов’язані з одягом: *“The lady was dressed elegantly if not in the first flight of fashion; she wore a grey-stripped muslin dress over which she had cast an Indian shawl with marine-blue and peacock paisleys on a dove-grey ground; she had a small grey silk bonnet, under the brim of which appeared a few white silk rosebuds”* [A. Wyatt. Possession. A Romance: 274]. Опис вбрання Крістабель Ла-Мотт містить розповсюджені модні деталі того часу: *a muslin dress, an*

Indian shawl and a silk bonnet. Асоціативний шлейф цих знаків є достатньо довгим, щоб доповнити в уявленні сучасного читача-англійця вікторіанську картину світу: це портрет леді, яка має високий фінансовий статус (*muslin, silk*), яка одягається за модою – індійські шалі були поширеним предметом туалету, їх привозили з найголовнішої колонії Британії, вони не були доступні широкому загалу, – **“a silk bonnet”** у цьому контексті слід перекладати лише як «капелюшок» - у жодному разі як «чепець», «очіпок».

Показовий опис жіночого вбрання, який нібито кидає виклик вимогам вікторіанської моди, зустрічається у творі Дж. Фаулза «Коханка французького лейтенанта»:

“And her dress! It was so different that he thought for a moment she was someone else.” ... “Her skirt was of rich dark blue and held at the waist by a crimson belt with a gilt star clasp; which also enclosed the pink-and-white striped silk blouse, long-sleeved, flowing, with a delicate small collar of white lace, to which a small cameo acted as tie. The hair was bound loosely back by a red ribbon” [J. Fowles. The French Lieutenant’s Woman: 423].

«А її вбрання! Зовсім несхоже на те, що вона носила раніше, і на якусь мить він навіть подумав, що то зовсім інша жінка... Спідниця її була густо-синього кольору, стягнута на талії яскраво-червоним паском з позолоченою пряжкою у формі зірки, а шовкова блузка у білі й рожеві смуги, з довгими рукавами, які здавалося, летіли, мала ніжний комірець з білого мережива, який застібався спереду маленькою камеєю. Розпущене волосся недбало зв’язувала червона стрічка» (переклад мій. - Т. Н.).

Показовим – за контрастом з стереотипами вікторіанської мови – стає маркер *Rossettian costumes*. Як уже



Д. Г. Россетті,
Альтанка на лузі,
1872 р.

згадувалося, Д. Г. Россетті був «хрещеним батьком» естетичної течії *прерафаелітство*. На живописних полотнах прерафаелітів ми бачимо стилізовані вбрання раннього Відродження, з їхніми вільними, стрімкими лініями, мінімалізмом, відвертістю і відкритістю на протигагу вікторіанській громіздкості. Те, що у «Пігмаліоні» Б. Шоу місіс Гіггінс представлена на портреті у її вітальні саме в “*Rossettian costumes*”, стає індикатором, принаймні, для сучасників драматурга, важливих

психологічних та характерологічних ознак цієї героїні, а саме – її нон-конформізм, вишуканий смак, лібералізм.

У пізніші періоди, та ще й в іншій культурі, цей знак не здатний створити образ, якого прагнув автор, і тому потребує роз’яснення.

Між іншим, у п’єсі «Ідеальний чоловік» ремарка дає можливість О. Вайлду поглибити психологічний портрет місіс Чівлі завдяки символічному одягу: “*Lamia-like, she is in green and silver. She has a cloak of black satin, lined with dead rose-leaf silk*” [О. Wilde. *An Ideal Husband*: 178]. – «У зелено-сріблястій сукні вона нагадує якусь небезпечну рептилію. На плечах у неї чорна атласна накидка, підбита шовком кольору зів’ялої троянди» [Т. Некряч: 180]. Російський

переклад “*Lamia-like*” – «...*более чем когда-либо, змееподобна*» [О. Холмская: 198] ближчий до задуму автора, але це не образний варіант. За словником “*LAMIA – female dragon, monster*” [Longman Dictionary of English Language and Culture: 735] (дракон, чудовисько) викликає образ казкового монстра, отже, український варіант перекладу видається тут доречнішим, оскільки актуалізує небезпеку, що її уособлює місіс Чівлі, цілком експліцитно.

Повернімося до відтворення предметів одягу, які потребують варіативності у перекладі.

До деякої міри поняття *coat* та *cape* перетинаються, що



Дівчина у плетеній гачком
накидці

дає перекладачам можливість вживати слово «*пелерина*» до обох. *Cape* – *a loose outer garment (or part of a garment) without sleeves, fastened at the neck and hanging from the shoulders* [Longman Dictionary of English Language and Culture: 181] (просторе верхнє вбрання, без рукавів, з застіркою на шиї, що вільно спадає з плеч) за визначенням не має рукавів, тому це завжди «*накидка*» або «*пелерина*». *Coat* – здебільшого має рукава, але мода першої половини XIX століття передбачала у *coat* не рукава, а прорізи для рук – саме так була

одягнена Джен Ейр, тому її “*coat*” варто було б перекласти не «*пальто*», а *накидка*.

“Enter Lord Goring in evening dress with a buttonhole. He is wearing a silk hat and *Inverness cape*” [O. Wilde. An Ideal Husband: 173]. Перекладачеві варто пам’ятати, що автор п’єси створив портрет першого денді Лондона. Лорд Горінг (в певному сенсі – alter ego автора) у всьому прагнув бути унікальною індивідуальністю, і вбрання його відзначалося екстравагантністю. “*Inverness cape*” – це плащ з каптуром без рукавів (за назвою місцевості в Шотландії). В українському перекладі це і відтворюється як «*довга пелерина з каптуром*» [Т. Некряч: 175]. У російському ж перекладі п’єси даний культурно маркований знак передано словом «*плащ*» [О. Холмская: 193]. Варіант «*плащ*» аж надто спрощує образ і не допомагає намалювати в уяві бодай приблизну подібність до вікторіанської моди.

У п’єсі «Пігмаліон»:

“Higgins, in evening dress, with overcoat and hat, comes in, carrying a *smoking jacket* which he has picked up downstairs.” [G. Shaw. Pygmalion: 72].

«Гіггінс у вечірньому костюмі, плащі й капелюсі, входить до кімнати, несучи *домашню куртку*, яку підхопив у передпокої внизу» [О. Мокровольський: 54]. Словосполучення “*smoking jacket*” передано «*домашня куртка*», але треба зазначити, що у вікторіанській Англії люди, які належали до вищих прошарків суспільства, удома носили спеціальні жакети, найчастіше шовкові або атласні.

Оздоблення одягу

У романі «Джен Ейр» зустрічається деталь, що заслуговує на гостру увагу перекладача. Описуючи свої любовні пригоди у Парижі, Рочестер поринає в іншомовну

культуру і вживає французьке слово **“dentelles”** – «мереживо»: *“...so much was I flattered by this preference of the Gallic sylph for her British gnome, that I ... gave her a complete establishment of servants, a carriage, cashmere, diamonds, dentelles, etc”* [Ch. Bronte. Jane Eyre: 153]. У тексті роману неодноразово зустрічаються слова **“lace”, “laces”**, у тому числі **“foreign laces”**, які, зрозуміло, перекладаються як «мереживо». Вживання Рочестером французького слова з тим самим значенням нівелюється у перекладі, воно нічим не відрізняється від **“lace”, “laces”**, які зустрічаються на інших сторінках роману: *«...я настільки був улещений тією перевагою, яку галльська сильфіда віддавала британському гномові, що найняв для неї будинок, цілий гурт челяді, купив екіпаж, дарував їй шовки, діаманти, мереживо...»* [П. Соколовський: 137].

У. Григораш вдається до додавання означення: *«...я настільки лестив собі цією перевагою, настільки вірив, що галльська сильфіда обрала британського гнома, що винайняв для неї чудовий будинок, цілу купу прислуги, подарував їй розкішний екіпаж, шовки, діаманти, дорогі мережива, а скільки всього я ще ладен був зробити!»* [У. Григораш: 160].

Така заміна веде до втрати важливого сегменту інформації, яка міститься в оригінальному тексті. Рочестер поринає спогадами у своє паризьке життя і вживання іншомовного слова надає тексту делікатного стилістичного забарвлення. Аналогічний підхід застосовано і в російському перекладі В. Станевича. О. Сліпа вилучає з перекладу слово **“dentelles”**: *«Мені так схлібляла любов галійської русалки, що я найшов для неї мешкання, окрему обслугу, повіз, купував їй діаманти, кашміри, шовки...»* [О. Сліпа: 109]. Вона вдається до транскодування, перекладаючи назву популярної і модної

за Вікторіанства тканини *cashmere* – кашмір, замість більш розповсюдженого у нас «кашемір». “*Cashmere*” – *a very soft, fine wool, or woolen material, made from the fleece of Kashmir goat* [New Webster’s Dictionary and Tezaurus of the English Language: 152], означає дорогу, тонку вовняну тканину, що вироблялася із руна кашмірських кіз, але метонімічно переноситься на шалі, вироблені з цієї тканини. Таке транскодування не обов’язково викликає асоціації з шаллями (як це задумувалося автором і сприймається в культурі оригіналу). Цілком прийнятною видається контекстуальна заміна “*cashmere*” на «шовки» у перекладах П. Соколовського, У. Григораш. Шовки в українській культурі більш звичні для позначення розкошів – а саме таким був намір автора, – ніж вироби з вовни. Таким чином, ціннісний компонент знаку практично повністю відтворюється. Хоча «кашемірові шалі» з їх відтінком «іноземності», екзотичності були б не гірші.

Характерний для Вікторіанської епохи предмет одягу



Шийна хустка

“*neck-cloth*” може вважатися культурно маркованим знаком. У першій половині XIX століття заможні вікторіанці носили не лише краватки, але й нашійні хустки. Це відрізняло їх від нижчих прошарків суспільства, що мало б враховуватися у перекладі.

Розгляньмо, чим відрізняються культурно марковані знаки *neck-cloth*, *tie* і *cravat*, які одночасно існували у вікторіанській дійсності. “*Cravat*” – *a wide piece of material loosely folded and*

worn round the neck by men. It is generally thought of as a piece of clothing worn by upper-class people, especially when wearing informal clothes [Longman Dictionary of English Language and Culture: 302] (широкий клапоть тканини, який чоловіки зав'язували на шії. Його зазвичай носили представники вищих класів як елемент домашнього вбрання). **“Tie”** – a band of cloth worn round the neck inside a shirt collar and tied in a knot at the front [Longman Dictionary of English Language and Culture: 1409] (стрічка тканини, що носитья на шії під комірцем і зав'язується у вузол спереду). О. Сенюк передає усі їх словом «краватка» “... seized him by **the neck-cloth**, ...” [W. Thackeray. Vanity Fair: 516] – «...схонив його за **краватку**...» [О. Сенюк: 470]; “...a great choky, white **stock**” [ibid: 263] – «...з великою накрохмаленою **краваткою**» [там само: 253]. Однак, краще передає образний компонент «шийна хустка», «шарф, зав'язаний бантом», і саме цим шляхом пішов М. Дмитренко у своєму перекладі А. Конан Дойла. Натомість Д. Лившиць у перекладі російською мовою вдався до гіпероніму «**шарф**», що викликає в уяві зовсім інший візуальний образ.

Популярним елементом оздоблення вбрання був **“sash”**



– a beltlike length of cloth worn round the waist as part of a garment, or (in ceremonial dress and usually **as a mark of some honour**) over the shoulder [Longman Dictionary of English Language and Culture: 1196] (довга вузька тканина, що зав'язувалася замість паску на талії або, у придворному вбранні, як гонорова відзнака, носилася через плече. У романі «Ярмарок суєти» **“a crimson**

sash” передано словом «перев’яз» – необхідна частина військової форми того часу, тоді як «малиновий пасок» не відбиває особливостей парадного однострою Вільяма Доббіна. Зовсім інший образ створюється в уяві, коли “*sash*” є елементом жіночого вбрання: “...by the time she had her curls arranged in well-smoothed, drooping clusters, her pink satin frock put on, her **long sash tied**, and her **lace mittens adjusted**, she looked as grave as any judge” [Ch. Bronte. Jane Eyre: 182]. – «З

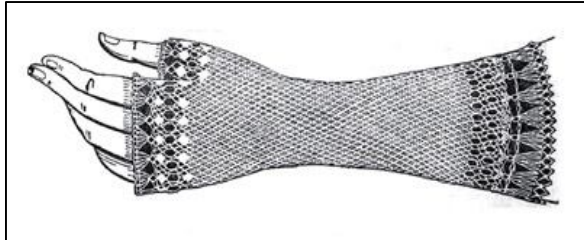


Джен Ейр, кадр з фільму, 2011

довгими, дбайливо
зачесаними
кучерями, в
рожевій атласній
сукні із зав’язаним
бантом поясом, у
мереживних
рукавичках вона
мала дуже
урочистий вигляд»

[П. Соколовський: 164]. У цьому випадку перекладач знаходить вдалий відповідник “*sash*” – «пояс, зав’язаний бантом». Такий варіант більш адекватний, ніж варіант «кушак» у російському перекладі [В. Станевич: 197]. У. Григоращ у наведеній вище цитаті йде тим самим шляхом.

“*Mittens*”, на нашу думку, краще передати за допомогою прямого відповідника «мітенки», різниця між «мітенками» і «рукавичками» достатньо очевидна, крім того слово «мітенки» - рукавички без «пальчиків» - добре відоме в нашій культурі. О. Сліпа і тут вилучає детальний опис вбрання дівчинки Адель.



Мітенки у вікторіанському стилі

«Ярмарок суєти» О. Сенюк застосовує різні варіанти: «*комір*», «*жабо*», «*брижі*». «*Жабо*» видається більш відповідним варіантом, оскільки брижі носилися в основному в епоху Тюдорів та Стюартів. За словником «*shirt-frill*» – *a decorative edge to a piece of material made of a band of cloth gathered together on one side and sewn on* [Longman Dictionary of English Language and Culture: 525] (оздоблення зі стрічки тканини, яка збирається з одного боку і пришивається до краю одяжі). Тут підійшли би «*оборки*» чи «*волани*».

Популярні були «*fichu*», які призначалися головно для прикривання



Мереживна шийна хуска

глибокого декольте і вироблялися з тонких мереживних тканин. Додавання у перекладі означення «*мереживна*» виправдане, але цього недостатньо для створення повного предметно-візуального образу: “*a woman’s light triangular scarf that is draped over the shoulders and fastened in front or worn to*

fill in a low neckline” [Webster’s Seventh New Collegiate Dictionary: 310] (жіночий легкий трикутний шарф, що прикривав плечі і застібувався спереду або прикривав глибоке декольте). Для того, щоб зберегти колорит Вікторіанської епохи у тексті перекладу, бажано якомога менше застосовувати прийом узагальнення, оскільки він призводить до втрати суттєвих нюансів

оригінального тексту. Це слово доцільно перекласти «*мереживна шийна хустка*», а О. Сенюк пропонує спрощення – «*хустка*» [О. Сенюк: 67], що не може не позначитися на візуальному образі.

Переклад деталей туалету вимагає від перекладача уваги та ерудиції. В одній п'єсі О. Вайлда пані, звертаючись до слуги, каже: “*The cushion there, Francis. And my shawl. The Shetland. Get the Shetland*” [О. Wilde. A Woman of No Importance: 62]. Словом “*Shetland*” вона називає свою шаль. Назву утворено від “Shetland Islands” – Шетландських островів, де виготовлення вовняного одягу та аксесуарів було головною галуззю промисловості. В українському перекладі застосовано контекстуальну заміну: замість метонімічної назви вживається функціональна ознака. «*Принесіть сюди подушку. І мою шаль. Теплу. Краще вовняну*» [Т. Некряч: 65]. Контекстуальний відповідник допомагає досягти прагматичної мети.

Оповідання А. Конан Дойла “The Case of Identity” («Встановлення особи»): “...*On the pavement opposite there stood a large woman with a heavy fur boa round her neck, ...*” [A. C. Doyle. The Adventures of Sherlock Holmes: 60]. – «...я побачив на протилежному боці дебелу жінку у важкому хутрянному боа...» [Н. Войтинская: 317]. Перекладачка не підкреслює, що «*боа*» – аксесуар, а саме довгий шарф з хутра, зовсім не верхній одяг, як це може здатися з тексту перекладу. Варто було зробити уточнення, яке є в оригіналі, що боа носять на шиї, плечах. До речі, питання, що таке «*боа*» у даному перекладі, наші студенти відповіли – «*якась шуба*». Очевидно, вони ніколи не читали пушкінського «Евгения Онегина»: «*Он счастлив, если ей накинёт*

Боа пушистый на плечо.

Для передачі словосполучення “*muslin collars*” у романі «Ярмарок суєти» О. Сенюк застосовує прийом вилучення і узагальнення – «*комірці*» і таке рішення впливає на вірне відображення образного складника даного знакового елемента.

Тканини для одягу

Тканини, з яких виготовлявся одяг, були різні у вікторіанців з різних соціальних прошарків суспільства. Це підмітив У. Коллінз: “*I was struck, on entering the drawing-room, by the curious **contrast, rather in material than in colour, of the dresses which they now wore***” [W. Collins. *The Woman in White*: 54]. – «Перше, що мене вразило, коли я увійшов до їдальні, була різниця в туалетах трьох дам. **Різниця не в кольорах, а в якості матерії**» [О. Сенюк: 58].

Популярною тканиною був “*muslin*”. За словником “*muslin*” – *a very fine thin cotton cloth, used (especially formerly) for light dresses* [Longman Dictionary of English Language and Culture: 897] (дуже тонка й делікатна бавовняна тканина, яка йшла, особливо в минулому, на пошив легких суконь).

“*Mrs Vesey and Miss Halcombe were richly clad (each in the manner most becoming to her age), the first in silver-gray, and the second in that delicate primrose-yellow colour which matches so well with a dark complexion and black hair, Miss Fairlie was unpretendingly and almost poorly dressed in plain white muslin. It was spotlessly pure: it was beautifully put on; but still it was the sort of dress which the wife or daughter of a poor man might*



have worn; and it made her, so far as externals went, look less affluent in circumstances than her own governess” [W. Collins. The Woman in White: 68].

Шарлота Бронте описує у романі «Джен Ейр» економку-вдову: “...*an arm-chair high-backed and old-fashioned, wherein sat the neatest imaginable little elderly lady in widow’s cap, black silk gown and snowy muslin apron...*” [Ch. Bronte. Jane Eyre: 107] – «...у старомодному кріслі з високою спинкою сидить маленька бабуся, така чепурна, яку тільки можна собі уявити, у вдовиному чепці, **чорній шовковій сукні та сніжно-білому мусліновому фартуці**» [П. Соколовський: 91]. П. Соколовський детально відтворює усі подробиці. У перекладі О. Сліпої цей уривок відсутній. Для порівняння ми розглянули переклад російською мовою: «**пожилая дама в чепце, черном шелковом платье и белоснежном кисейном переднике**» [В. Станевич: 109]. Вилучення з тексту слова “*widow’s*” призводить до втрати певних змістовних нюансів. Не зовсім вдалим видається варіант «**пожилая дама ... в белоснежном кисейном переднике**». У читача перекладу слово «**кисейный**» може асоціюватися з маркером російської культури «кисейная барышня» – цнотлива, добре вихована панянка, отже загальний образ літньої економки дещо видозмінюється. «**Мусліновий фартух**», запропонований П. Соколовським, видається кращим відповідником, так само, як і переклади слова “**muslin**” у романах «Жінка в білому» та «Ярмарок суєти»: “...*Miss Fairlie was unpretendingly and almost poorly dressed in plain white muslin*” [W. Collins. The Woman in White: 54]. – «...*міс Ферлі була в простенькому платті з білого мусліну*» [О. Мокровольський: 58]. Шкода, що жоден з перекладачів не вжив слова «серпанковий», який найповніше відтворює усі особливості “**muslin**”.

В. Теккерей описує вбрання героїв, докладно повідомляючи, з якої саме матерії його пошито, наприклад, *“pink satin slip”* [W. Thackeray. *Vanity Fair*: 101], що у перекладі подається як *«єдвабні спіднички»* [О. Сенюк: 109]. Полонізм *«єдвабні»*, більш знайомий мешканцям західних областей України, які межують з Польщею. Чи не краще було б обрати для перекладу нейтральні означення «атласні» чи «шовкові»?

Слово *“satin”* належить до «хибних друзів перекладача», оскільки навіть досвідчені перекладачі вдаються до *«сатину»* (див. статтю Т. Некряч «Исключительная нефть дублирования: про помилки перекладу комп’ютерного і не тільки», 2008), хоча сатин – це бавовняна тканина, а атлас – шовкова, що передає важливий оцінно-соціальний відтінок. *«Єдвабний»* більше не зустрічається в українському перекладі роману В. М. Теккерей, і О. Сенюк вживає надалі саме прикметник *«атласний»*, коли йдеться про *“satin”*: *“yellow satin train”* – *«жовтий атласний шлейф»*; *“amber-coloured satin dress”* – *«атласна сукня буриштинового кольору»*.

У вікторіанські часи, як і зрештою, нині, популярною тканиною був *“tartan”*: *“...a black and red velvet tartan with white stripes and a rolling collar, ...”* [ibid: 571] – *«...чорно-червоний з оксамитової шотландки з білою облямівкою і виложистим коміром»* [ibid: 520]. Варіант перекладу, запропонований О. Сенюк видається вдалим: *“tartan”* – *«шотландка»*, хоча в українському сприйнятті шотландка – будь-яка картата тканина, а не лише картата тканина з конкретним набором кольорів, що вказувала на приналежність до того або іншого з шотландських кланів.

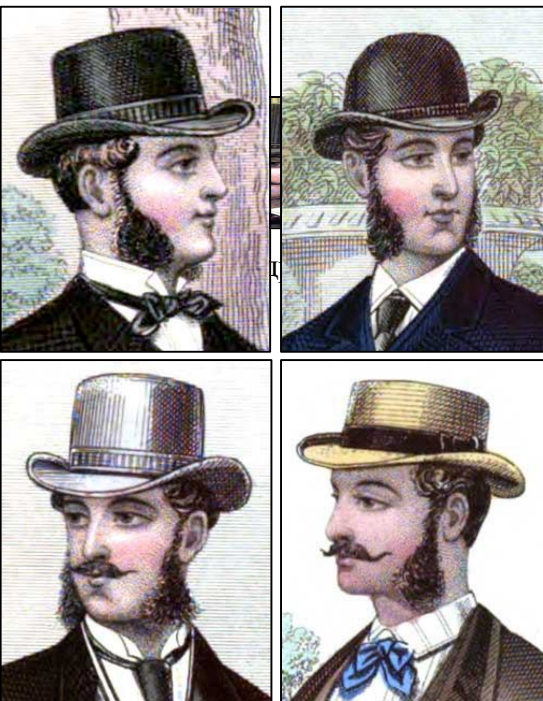
Не обходив увагою тканини і Дж. Голсуорсі у романі *«Сага про Форсайтів»*: *“Thin but brilliant, in her maize-coloured*

frock with much tulle about the shoulders, ...” [J. Galsworthy. The Man of Property: 189]. – «Худорлява, але дуже ефектна в сукні кольору спілої кукурудзи з **пишними тюлевими воланами на плечах**» [О. Терех: 175]. Згідно зі словником **“tulle”** – *a thin soft silk or nylon netlike material used for making dresses, veils etc* [Longman Dictionary of English Language and Culture: 1445]: тонка, м’яка тканина, з якої виготовляються сукні, серпанки, тощо. Тканина **«тюль»** асоціюється у сучасного читача головню з тюлевими фіранками, важко зараз уявити собі сукню з тюлевими оборками.

Переклад кожного окремого слова та словосполучення впливає на цілісний варіант перекладу художнього тексту, отже, перекладачеві необхідно враховувати широкий контекст твору. *“Her dress was brown, rather darker than coffee-colour, with a little purple **plush** at the neck and sleeves”* [A. C. Doyle. The Adventures of Sherlock Holmes: 68]. Перекладачка оповідання “A Case of Identity” («Встановлення особи»), передає слово **“plush”** [Н. Войтинская: 324] як **«оксамит»**, тим самим нібито підвищуючи статус героїні оповідання, яка навряд чи робочу сукню неможливої друкарки із оксамитовими нашивками для збереження рукавів.

Головні убори

За часів Вікторіанства були чітко визначені правила щодо вибору вбрання, головних уборів та аксесуарів. Такі особливості британської культури перекладач має врахувати у перекладі,



аби донести до читача усі рівні художнього твору.

Нову людину у колі Форсайтів зустрічали і нерідко проводжали «за одягом». Поява Філіпа Босіні у капелюсі замість циліндра викликала мало не скандал у домі Тімоті та тітоньок Енн, Гестер та Джулі: “...*he had paid his duty call to Aunts Ann, Juley, and Hester, in a soft grey hat – a soft grey hat, not even a new one – a dusty thing with a shapeless crown.* “So extraordinary, my dear – so odd!” “Come, now, should I have paid that visit in that hat?” and each had answered “No!” and some, with more imagination than others, had added: “It would never have come into my head!” [J. Galsworthy. The Man of Property: 47]. – «...з візитом до тітоньок Енн, Джулі та Гестер у м'якому сірому капелюсі, та ще й не новому – запорошеному, з пом'ятим наголовком. «Химера, та й годі, серденько, справжнісінька чудасія!» Після такої події кожен з членів родини питав себе: «Ну, а я, чи зважився б я прийти з візитом у такому капелюсі? І кожен відповідав: «Ні!» А деякі, з багатшою уявою, додавали: «Мені б таке й на думку не спало!» [О. Терех: 27]. Сірий капелюх «богемного» Босіні у той час був прямим викликом буржуазному суспільству, з його усталеними традиціями як щодо одягу, так і щодо поведінки: недарма дотепний Джордж Форсайт обізвав його «піратом».

Професія людини вимагала відповідного іміджу, отже - манери одягатися: “*He was an architect, not in itself a sufficient reason for wearing such a hat*” [J. Galsworthy. The Man of Property: 48] – «Він був архітектор, що саме по собі не давало підстави носити такого капелюха» [О. Терех: 28]. У вікторіанські часи недоречно обраний головний убір міг викликати підозру як щодо фінансової спроможності, так і вихованості людини. Тому прискіпливі Форсайти і не прийняли Філіпа Босіні у свій клан.

У вікторіанському суспільстві жіночий капелюшок слугував



показником не тільки соціального, фінансового, а й культурного рівня. Поява жінки на людях без головного убору, простоволосою, сприймалася як виклик вікторіанським умовностям, що і підкреслює Ч. Діккенс, створюючи надзвичайно привабливий образ двоюрідної бабусі Девіда Коперфільда.

Матроський брилик із
чорної соломки
(Одрі Хепберн в ролі
Елізи Дулітл в фільмі
«Моя чарівна леді»)

Міс Бетсі Тротвуд, (яку Девід називав тітонькою), жінки сміливої, рішучої і байдужої до суспільного осуду. При їхній першій зустрічі вона з'являється в чепці, обв'язаному великим носовичком (так їй зручніше працювати в саду), що було свого роду викликом вікторіанським поведінковим умовностям: “...*there came out of the house a lady with a handkerchief tied over her cap, and a pair of gardening gloves on her hands, and carrying a great knife* [Ch. Dickens. David Copperfield: 165] – «...з дому вийшла дама, очіпок якої був пов'язаний носовичком, у садівничих рукавицях і з величезним ножем» [Т. Некряч]. Ця дещо гумористична, проте симпатична постать одразу свідчить, що міс Бетсі Тротвуд байдужа до вікторіанських умовностей і звикла робити те, що вважає правильним сама – і так, як зручно їй.

Елізу Дулітл, героїню п'єси Б. Шоу «Пігмаліон», ми зустрічаємо біля собору святого Павла на площі Ковент Гарден: “*She wears a little sailor hat of black straw that has long been exposed to the dust and soot of London and has seldom if ever been brushed*” [G. Shaw. Pygmalion: 12]. – «На голові у неї **матроський брилик із чорної соломки**, який чимало назбирав лондонської пилуки та кінтяви й навряд чи коли чистився» [О. Мокровольський: 3]. «**Матроський брилик із чорної соломки**» асоціюється в українського читача з дитячими костюмчиками – матросками. Цей брилик Елізи допомагає Б. Шоу створити досить кумедний, проте зворушливий образ бідної квіткарки. Збираючись до Гігінса, Еліза, передусім, потурбувалася про заміну свого капелюшка: “*She has a hat with three ostrich feathers, orange, sky-blue, and red*” [G. Shaw. Pygmalion: 25]. – «На ній **капелюх із трьома страусячими пір'їнами: жовтогарячою, блакитною та червоною**» [О. Мокровольський: 15]. Капелюшок з пір'ям був для Елізи символом вікторіанської добропорядності, підкреслював її прагнення піднятися на вищий щабель у суспільстві.

У романі В. Теккерея «Ярмарок суєти» зустрічається 14 найменувань різноманітних головних уборів, які виступають показовими



культурними та темпоральними маркерами Вікторіанської епохи: “*bear-skin cap*” – «**ведмежа шапка**»; *a tall black fur cap*

Британські солдати у ведмежих шапках

worn on ceremonial occasions by certain British soldiers [Longman Dictionary of English Language and Culture: 96] (висока чорна хутряна шапка, що її надягали деякі підрозділи британської армії під час урочистих церемоній). «Ведмежа шапка» є типовим знаком культури, який асоціюється саме з Великою Британією.

“**Bonnet**” у перекладі О. Сенюк найчастіше передається як «**капелюх**». Проте цей виразний культурно маркований знак потребує конкретизації для створення візуального образу. “**Bonnet**” – *a round head-covering tied under the chin, and often with a brim that shades the face, worn by babies and, especially in former times, by women* [Longman Dictionary of English Language and Culture: 134]. Жіночий капелюшок (*bonnet*) виготовлявся з тканини або соломки і мав стрічки, що зав’язувалися під підборіддям. Відповідником “**bonnet**” у перекладі може бути слово «капор» – головний убір, що передбачає стрічки для зав’язування.



Трикутний капелюх

“**Cocked hat of those times**”, про який пише В. Теккерей, перекладається О. Сенюк як «**трикутний капелюх**». “**Cocked hat**” – *1. a hat with brim turned up to give a three-cornered appearance; 2. a hat with brim turned up on two sides and worn either front to back or sideways* [Webster’s Seventh New Collegiate Dictionary: G. and C. Merriam Co, 1969: 169] (*1. капелюх з крисами, загнутими, щоб утворити враження трикутника; 2. капелюх із загнутими з двох боків крисами, який носитья «уздовж» або «упоперек»*).

“**Foraging cap ornamented with a smart gold band**” – «**кашкет, обвєдений золотим галуном**».

“**Millinery**” – «**капелюшки**». Тут безпомилкове відсилання саме на жіночі головні убори.

“**Lincoln Green toxophilite hats**”

– про дівчат, які «ловлять» наречених: “*What causes them to labour at pianoforte sonates, and to learn four songs from a fashionable master at a*

guinea a lesson, and to play the harp if they have handsome arms and neat elbows, and to wear **Lincoln Green toxophilite hats** and feathers, but that they may bring down some “desirable” young man with those killing bows and arrows of theirs?” [W. Thackeray. Vanity Fair: 18].

«Що змушує молодих дівчат «виходити на люди», як не шляхетне прагнення одружитися? Що гонить їх натовпом на різні курорти? Чому вони танцюють до п'ятої години ранку протягом довгого сезону? Що силує їх трудитися над фортепіанними сонатами й розучувати кілька пісеньок у модного вчителя по гінеї за лекцію або грати на арфі, якщо вони мають гарні руки й зграбненькі ліктики, чи носити **яскраво-зелені капелюшки з перами, наче мисливіці-лучники**, як не бажання вполювати тими своїми вбивчими луками й стрілами молодика, в якого вони націлились?» [О. Сенюк: 12].

«Что заставляет их трудиться над фортепианными сонатами, разучивать три-четыре романса у модного учителя, по гинее за урок, или играть на арфе, если у них точеные ручки и изящные локотки, или носить **зеленые шляпки линкольнского сукна и перья любителей стрельбы из лука**, - что заставляет их делать все это, как не надежда сразить какого-нибудь «подходящего» молодого человека при помощи этих смертоносных луков и стрел?» [М. Дьяконов: 13].

У цьому перекладі втрачені алюзії на Робін Гуда, які безпомилково відчитуються у джерельній культурі завдяки **Lincoln Green**, і на бога кохання Амура, атрибутами якого завжди були лук і стріли.

“**Gold-laced cap**” – «кашкет з галунами».

“**Oil-skin cap**” – «цераповий кашкет». За словником: “**oilskin**” – *cloth treated with oil so that water will not pass through it* [Longman Dictionary of Contemporary English: 983] (тканина, оброблена олією, щоб не пропускати воду). Можливо, полонізм «цераповий» у даному контексті варто було б замінити на шкіряний, що, попри завищення оцінного компоненту, дало б краще предметно-образне уявлення про даний головний убір. Застосування його аналога – *клейончастий* здатне лише викривити образний складник.

Неодноразово зустрічається цей маркер вікторіанського одягу і в романі Ч. Діккенса «Давід Копперфільд»: “*When she had served us all, she withdrew to the window, where she sedulously employed herself in repairing some shirts and other clothes belonging to Ms. Peggotty, and neatly folding*

and packing them in **an oilskin bag**, such as sailors carry” [Ch. Dickens. David Copperfield: 377]. У перекладі, здійсненому Ю. Корецьким, “**an oilskin bag**” – передано «**стара моряцька клейончаста торбинка**» [Ю. Корецький: 355]. “He [Mr. Micawber] had provided himself, among other things, with a complete **suit of oilskin**, and a straw hat with a very low crown, pitched or cocked on the outside” [Ch. Dickens. David Copperfield: 656]. Для передачі “**suit of oilskin**” український перекладач обирає варіант «**одяг з клейонки**». В уяві читача-англійця, котрий знає, що за часів Вікторіанства такий одяг найчастіше зустрічався серед моряків, а флот Британії представляв потужну силу, цей маркер має високу статусну оцінку. Намагання містера Мікобера виглядати справжнім «морським вовком» у прогумованій робі повною мірою вписується в його «театралізовану» натуру, а «одяг з клейонки» робить його просто клоуном.

“**Plain beaver**” – «**бобриковий капелюх**». “...Jos selected a plain black coat and waistcoat from his stock, and put on a large white neckcloth, and a **plain beaver**” [W. Thackeray. Vanity Fair: 299]. – «**I надів бобрикового капелюха, якби він мав крилатого капелюха, то надів би його. Але він і так, як ви собі можете уявити, був схожий на опасистого пастора англіканської церкви**» [О. Сенюк: 283]. У перекладі наявна паронімічна помилка: «бобриковий» – вироблений із бобріку, тобто товстої (завтовшки 4 мм) вовняної тканини з начесаним ворсом на лицьовому боці, що йшла здебільшого, на верхній одяг – пальта, куртки тощо [Большой энциклопедический словарь: 136]. Виходячи з контексту, доцільним видається передати маркер “**plain beaver**” – не «бобриковий», а «касторовий» капелюх. Кастор, на відміну від бобріка, йшов на виготовлення капелюхів [ibid: 507], і словосполучення «касторовий капелюх» є загальноприйнятним (так само, як і «**бобровий капелюх**» – вироблений з хутра бобра, але цей варіант відкидається за контекстом, оскільки дія відбувається в теплу пору року). За словником “**beaver**” – 1) a hat made of beaver fur or a fabric imitation; 2) silk hat; 3) a heavy fabric of felted wool or of cotton napped on both sides [Longman Dictionary of English Language and Culture: 97] (1. капелюх з бобрового хутра або його імітації; 2. шовковий капелюх; 3. груба тканина з вовни або бавовни з ворсом по обох боках). Скажімо, П. Соколовський обирає для Джен Ейр касторовий капелюшок, що у тому контексті виглядає найкращим відповідником, який відтворює і образний, і ціннісний компоненти знаку.

“Straw bonnet with a pink ribbon” – «солом’яний брилик з рожевою стрічкою» у «Ярмарку суєти» цілком адекватний відповідник, що допомагає створити близький до вихідного зоровий образ.



Анна де Сталь безумовно, свідчить про їхню значущість, зокрема, високу соціальну семіотичність. Кожний головний убір, чи то циліндр, чи то касторовий капелюшок, чи то трикутівка, чи то капор відіграють свою чітку роль у зовнішньому вигляді персонажів не лише на образно-візуальному рівні, а й на ціннісному. Вірний вибір відповідника у мові перекладу сприяє повноті образу літературного персонажу, а відтак – і мінімізує втрати на шляху до адекватності.

“Turban” – «високий капелюшок без крисів». За словником *“turban”* – *a small tight-fitting hat worn by woman* [Longman Dictionary of English Language and Culture: 1446] (маленький, щільний жіночий капелюшок). Перекладачка О. Сенюк розширює текст перекладу, додаючи уточнення «високий» і «без крисів» і читач має змогу ясно уявити собі головний убір, натомість «тюрбан» міг би викликати доволі відмінне враження і асоціації.

Таке велике розмаїття головних уборів у творах, що зображують Вікторіанські часи,

Акcesуари

Любов вікторіанців до різноманітних дрібничок яскраво відображено в романах усіх письменників, що своєю творчістю представляють XIX століття у Великій Британії. Розгляньмо засоби передачі назв цих дрібничок у перекладі українською мовою. У романі «Жінка в білому» *“figures in Dresden china, with rare vases, ivory ornaments, and toys and curiosities”* [W. Collins. The Woman in White: 39] передано: «дрезденською порцеляною, виробами із слонокості,

рідкісними вазами й розмаїтими дивовижними дрібничками» [О. Мокровольський: 45]. Прикметник *“ornamental”* та усі однокореневі з ним слова заслуговують на ретельну увагу перекладача. Слово *“ornaments”* має суттєве значення для створення атмосфери вікторіанського побуту. У словнику *“ornament” – an object possessed because it is (thought to be) beautiful rather than because it is useful* [Longman Dictionary of English Language and Culture: 956] (предмет, який придбано не за його практичну вартісність, а за красу (можливо, уявну). Українське *«вироби»* не передає ціннісного виміру англійської семіотичної одиниці, тут було б доцільніше, можливо, вжити відповідник *«сувеніри»*. А от для *“toys and curiosities”* О. Мокровольський успішно обирає описовий варіант *«розмаїті дивовижні дрібнички»*. Прикметник *«дивовижні»* адекватно відображує латентні рівні слова *“curiosities”*.

У романі *«Джен Ейр»* Джен приїздить до Торнфілду, де її радо вітає майбутня вихованка маленька Адель і економка місіс Феєрфакс. Безпосередня і щира Адель з задоволенням водить Джен по будинку, вихваляючись його принадами, ніби заохочуючи Джен залишитися тут надовго: *“...Adele was leading me by the hand round the room, showing me the beautiful books and ornaments on the consoles and chiffonieres”* [Ch. Bronte. Jane Eyre: 134]. Для передачі *“beautiful books”* П. Соколовський застосовує прийом конкретизації, уточнюючи: *«книги в розкішних обкладинках і гарненькі дрібнички на консолях і шафках»* [П. Соколовський: 116]. Варіант, застосований для *“ornaments”* – *«гарненькі дрібнички»* цілком відповідає значенню, поданому у словнику: *“something that lends grace or beauty”* [Webster’s Seventh New Collegiate Dictionary: 573] (такий, що додає елегантності та

краси), таке пояснення вимагає обов'язкового уточнення при перекладі, і у даному випадку вибір оптимального відповідника «*гарненькі дрібнички*» загалом відтворює усі три базові компоненти (предметний, образний та ціннісний) цієї знакової одиниці.

Сума елементів оздоблення вікторіанської оселі та предмети побуту вікторіанців, наявні у текстах романів, виступають виразним культурним і темпоральним знаком тієї епохи. Більшість з них має точні відповідники у перекладі. Проте, деякі елементи, насичені своєрідним змістом, утворюють *асоціативний шлейф*, який практично не передається у перекладі. “*Pincushion*” – «*подушечка для шпильок*» зустрічається не лише у текстах, в яких автори зосереджуються на Вікторіанстві, а й у пізніших творах англійської літератури. Це знакова вікторіанська одиниця, яку Вільям М. Теккерей навіть виносить у назву розділу роману «Ярмарок суєти». Суттєво, що подушечки для шпильок були головним атрибутом не тільки кравців, а знаходилися у кожній вікторіанській оселі. Вони виконували не тільки своє функціональне призначення, а й мали символічний зміст: вікторіанські жінки залишали на цій подушечці записки для чоловіків, і тому у тогочасній свідомості вони метонімічно асоціюються з передачею якоїсь важливої інформації. Беккі Шарп, втікаючи з будинку міс Кроулі, теж залишає лист на подушечці для шпильок, так само, як і героїня п'єси «Коло» В. Сомерсета Моєма леді Кітті перед тим, як покинути чоловіка задля кохання. Детально описується у вступній ремарці кімната героїні п'єси Б. Шоу “*Too true to be good*” («Хоч гірка, та правда»), де також згадується цей знак Вікторіанства: “*The furniture includes a very handsome dressing table with silver-backed hairbrushes and toilet articles, a dainty*

pincushion, a stand of rings, a jewel box of black steel with the lid open and a rope of pearls heaped carelessly half in and half out...” [G. Shaw. *Too True to Be Good*: 1131]. При перекладі прикметника *“dainty”* (делікатний, вишуканий, гарненький) перекладачка п’єси Віра Топер обирає відповідник *«пестрая»* [Б. Шоу. *Полное собрание сочинений в шести томах*: 418] – *«ністрява»*, тобто наділяє його неіснуючою образною ознакою за рахунок втрати ціннісного компоненту.

У романі *«Ярмарок суєти»* ми зустрічаємо шість різних слів, які перекладачка О. Сенюк передає як *«дрібнички»*: *“gimcracks”, “fallals”, “tags”, “bijou”, “trinkets”, “knick-knacks”*. Хоча, *«ядерний»* предметний складник у них подібний, проте кожне з цих слів має свої показові відмінності. *“Gimcrack”* – *useless, showy knick-knacks, a gewgaw* [New Webster’s Dictionary and Tezaurus of the English Language: 403] (кричущі, вульгарні цяцянки без практичної вартості), *“bijou”* – *a jewel* [Longman Dictionary of English Language and Culture: 113] (невеличка прикраса, біжутерія), *“tag”* – *a hanging, tattered bit of cloth* [New Webster’s Dictionary and Tezaurus of the English Language: 1007] (висяюлька), *“trinket”* – *a piece of jewellery or other small decorative article of fairly low value* [Longman Dictionary of English Language and Culture: 1438] (ювелірна прикраса або інший невеличкий предмет оздоблення невисокої вартості), *“knick-knack”* – *a small cheap decorative object, especially for the house* [Longman Dictionary of English Language and Culture: 727] (невеличкий дешевий декоративний предмет, головню для господи). *“Fallal”* – *piece of finery, especially of clothing* [The Advanced Learner’s Dictionary of Current English: 356] (елемент оздоблення, головню одягу). Прийом узагальнення, який застосовує перекладачка, у даному випадку не видається найкращим. Він лише збіднює переклад,

влучні відповідники до кожного окремого слова: оздоба, прикраса, витребенька, цяцянка, тощо.

Переклад фрази “...*her own hands were all covered with serpents, and rings, and baubles...*” [W. Thackeray. *Vanity Fair*: 516] потребує уважного та вдумливого підходу перекладача. У перекладі О. Сенюк – «...*руками, внизаними змійками, пернями і браслетами...*» [О. Сенюк: 470]. Такий переклад видається цілком прийнятним, хоча у ньому є неточність: “*baubles*” перекладачка подає як «*браслети*», коли це «*брелоки*». Але у даному контексті такий вибір виправданий, оскільки прямий відповідник не передавав би конотацій, закладених автором, і викликав би у сучасного читача українського перекладу асоціації з ключами. “*Serpents*” – це браслети і брошки, зроблені у формі змійок, вони були модними в епоху Вікторіанства (пригадаймо, що фатальна брошка-браслет, яка, зрештою, зруйнувала усі підступні плани місіс Чівлі в «Ідеальному чоловіку» О. Вайлда, також мала вигляд діамантової змійки з рубіном).

Усі ці деталі в комплексі створюють неповторний колорит і аромат вікторіанського світу, який, на жаль, не завжди повністю – як з об’єктивних, так і з суб’єктивних причин, доноситься у перекладах до сучасного читача.

Парфуми

Користуватися парфумами за Вікторіанства вважалося проявом поганого смаку і теж визначало для жінок певні соціальні обмеження. Підкреслена жіночність Айріні Форсайт, яка полюбляла тонкі парфуми, “*who smelt nice*” [J. Galsworthy. In *Chancery*: 170] – «*від неї приємно пахло*» [О. Терех: 506] у вікторіанському суспільстві вважалася мало не аморальною. Вона мимоволі провокувала натяки щодо репутації. Читачі

навряд чи зможуть повністю відчутися асоціативний шлейф, який міститься у наступному діалозі:

– *“Well, my dear,” said Francie, “she had a love affair which ended with the young man’s death; and then she left your uncle. I always rather liked her.”*

– *“She used to give me chocolates,” murmured Imogen, “and smelt nice.”*

– *“Of course!” remarked Euphemia.*

– *“Not of course at all!” replied Francie, who used a particularly expensive essence of gilly-flower herself”* [J. Galsworthy. In Chancery: 170].

- «Щоб ти знала, любонько, – сказала Френсі, – у неї був роман, який скінчився смертю того молодика; потім вона покинула дядечка. Мені вона завжди подобалася.

– Вона приносила мені шоколадні цукерки, – тихо сказала Імоджен, – і від неї приємно пахло.

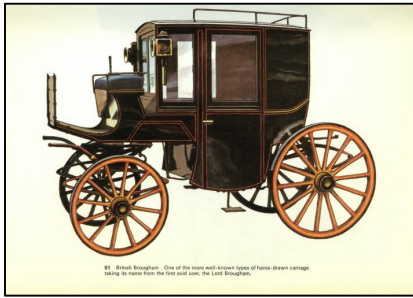
– *Це вже напевно! – втрутилася Юфімія.*

– *Зовсім не напевно! – заперечила Френсі, яка сама вживала дуже дорогу левкоєву есенцію»* [О. Терех: 346].

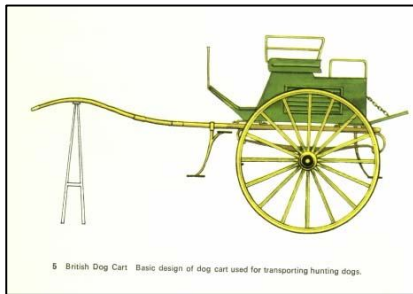
Юфімія, з притаманним їй вікторіанським ханжеством на згадку про любов Айріні до парфумів, уїдливо пирхає, що, на наш погляд, точніше відтворює український вираз, який у цьому контексті звучить саркастично - *«Ще б пак!»*. Вона натякає, що вживали парфуми у ті часи здебільшого жінки не надто високої моральності. Френсі, яка відзначалася більшою ліберальністю, широтою поглядів, вступається за Айріні, а водночас – і за себе. Користування парфумами у вікторіанські часи, підкреслювало «особливість» Айріні, її тихий опір умовам і вміння завжди добиватися свого. Тільки усвідомивши усі соціокультурні конотації Вікторіанської епохи, перекладач зможе відтворити смислові нюанси, подеколи завуальовані в оригіналі.

Транспортні засоби вікторіанців

У романах письменників, які відтворювали Вікторіанську добу, є чимало культурно-маркованих знаків, що відбивають ціннісний складник певних елементів матеріального світу вікторіанців, зокрема, транспортні



Brougham



Dog-cart

засоби. Кожен вікторіанський екіпаж не лише виглядав по-своєму, а й вказував на приналежність власника до певного прошарку суспільства, – як і сучасні автомобілі вказують на соціальний статус володаря; вікторіанські “*brougham*” та “*dog-cart*” відрізнялися так само, як «феррарі» від «запорожця», чи «мерседес» від «лади». У романах В. Теккерея, У. Коллінза, Ч. Діккенса, Ш. Бронте, Дж. Голсуорсі, О. Вайлда та А. Конан Дойла зустрічається чи не півтора десятка різних назв транспортних засобів, а саме *barouche, brougham, buggy, cab, carriage, chariot, dog-cart, equipage, gig, hackney-coach, hansom, landau, one-horse conveyance, phaeton, sociable, Victoria*. Перекладачі частіше за все не

заглиблюються у дослідження

особливостей «вікторіанського транспорту» і передають його назви гіперонімом, застосовуючи прийом узагальнення. Але письменники, які відтворювали Вікторіанську епоху, підкреслювали їхню відмінність та значущість для розуміння змісту художнього твору. “*Well, do you remember coming down in a **gig** to Dr. Swishtail’s to see me, before you went to India...?*” [W. Thackeray. *Vanity Fair*: 28].]. - «Ну, а пам’ятаєш, як ти приїздив кабриолетом до школи доктора Луплена, щоб провідати мене перед тим, як вирушати до Індії, дав мені пів гінеї і потиличника?» [О. Сенюк: 18].

“*Joseph wants me to see if his – his **buggy** is at the door. What is a buggy, papa?*” – “*It is a **one-horse palanquin**,*” said the old gentleman, who was a wag in his way” [W. Thackeray. *Vanity Fair*: 17]. - «Джозеф звелів мені поглянути, чи стоїть перед домом його **баггі**. А що таке **баггі**, тату? – **Однокінний паланкін**, – відповів старий джентльмен, що любив пожартувати на свій лад» [О. Сенюк: 11].

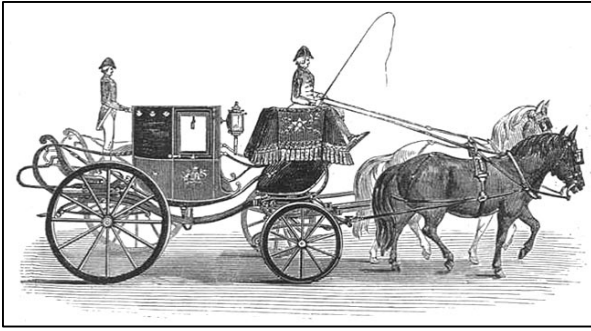
“*They stood at a corner to see if an empty **cab** would come along, while **carriage after carriage** drove past, bearing Forsytes of all descriptions from the Zoo. The harness, the liveries, the gloss on the horses’ coats, shone*

and glittered in the May sunlight, and each equipage, landau, sociable, barouche, Victoria, or brougham, seemed to roll out proudly from its wheels...” [J. Galsworthy. *The Man of Property*: 175]. – «Вони стояли на розі, чекаючи вільного кеба, а повз них одна за одною проїздили карети, що везли із Зоологічного саду Форсайтів найрізноманітніших мастей. Збруя, лівреї, лискучі спини коней – все це аж сяяло проти травневого сонця, і кожний екіпаж, ландо, фаєтон, коляска, карета, здавалося, гордо вистукували колесами...» [О. Терех: 161]. Перекладач знаходить в українській мові відповідники для називання різних видів транспортних засобів, лише слово **brougham** залишається неперекладеним. Такий характерний для Вікторіанської епохи культурно маркований знак, як “**Victoria**”, у перекладі передано словом «**карета**». У даному випадку застосування прийому узагальнення видається доцільним, оскільки в українській культурній традиції немає аж такої розгалуженості у сфері транспортних засобів.

У наступному прикладі назва “**Victoria**” транскодується, а “**chariot**” передається як «**екіпаж**», тобто узагальнюється: “*And Soames was borne along in that little yellow-wheeled Victoria all over star-shaped Paris, with here and there a pause, and the question. “C’est pas ici, Monsieur?” “No, go on,” till the man gave it up in despair, and the yellow-wheeled chariot continued to roll...*” [J. Galsworthy. In *Chancery*: 193-194]. – «*I Сомс поїхав у маленькій, із жовтими колесами вікторії по всьому зірчастому Парижу. Час від часу візник зупинявся і питає: “C’est pas ici, monsieur?” – «Ні, їдьте далі», аж поки той, утративши надію, перестав запитувати, і екіпаж із жовтими колесами поїхав далі й далі...*» [О. Терех: 529]. Означення, які підібрав сам автор, дають певне уявлення про екіпаж, названий іменем самої Королеви. Ось як описуються ці транспортні засоби у тлумачних словниках.

Barouche – *a four-wheeled carriage with a driver’s seat high in front, two-double seats inside facing each other, and a folding top over the back seat* [Webster’s Seventh New Collegiate Dictionary: 70] – чотирьохколісний екіпаж з місцем візника попереду, з двома двомісними сидіннями навпроти одне одного, із складаним верхом над заднім сидінням.

Brougham – *a light closed carriage with seats inside for two or four* [Webster’s Seventh New Collegiate Dictionary: 107] – легкий закритий екіпаж із сидіннями всередині для двох або чотирьох осіб.



Chariot

Chariot – a light four-wheeled pleasure or state carriage [Webster’s Seventh New Collegiate Dictionary: 140] – легкий чотирьохколісний екіпаж для прогулянок або ділових виїздів.

Conveyance – a hired vehicle [New Webster’s Dictionary and Tezaurus of

the English Language: 214] – найманий екіпаж.

Equipage – a horse drawn carriage with its servants [Webster’s Seventh New Collegiate Dictionary: 281] – кінна карета з усією обслугою.



Hackney-coach – наймана карета; **hackney-coacher** – візник.

Hansom – a two-wheeled horse-drawn carriage whose driver sits on a high outside seat at the back, used until early in the XX century, usually as a kind of taxi [Longman Dictionary of

Hansom

and Culture: 600] – двоколісний екіпаж, у високе сидіння візника знаходилося позаду. Цей екіпаж до початку століття виконував роль

Landau – a four-carriage with a top, divided

sections that can be let down, thrown back or removed [Webster’s Seventh New Collegiate Dictionary: 473] – чотирьохколісний екіпаж з верхом, який має дві частини, що опускаються, відкидаються чи знімаються.



Landau

English Language

якому

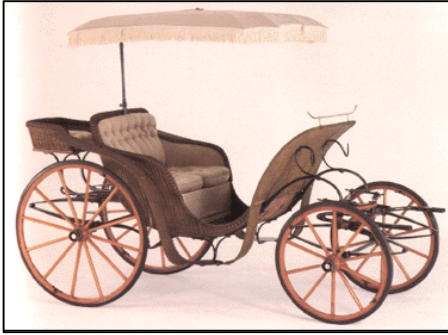
ззовні.

XX

таксі.

wheeled

into two



Phaeton

Phaeton – a light open carriage used in former times, usually pulled by two horses [Longman Dictionary of English Language and Culture: 1007] – легкий двокінний відкритий екіпаж відомий з давніх часів.



Sociable

Sociable – an open carriage with facing side seats [The Concise Oxford Dictionary of Current English: 1214] – відкритий екіпаж з бічними сидіннями одне навпроти одного.

Victoria – a low four-wheeled carriage for two, with a calash top and a raised seat in front for the driver [Webster's Seventh New Collegiate Dictionary: 991] – низький чотирьохколісний екіпаж,



Victoria

розрахований на двох пасажирів, з відкидним верхом і високим сидінням спереду для візника.

Очевидно, що ключовим гіперонімом для усіх цих видів вікторіанського транспорту є слово “*carriage*”, і саме слово «*екіпаж*», яке першим подається у більшості словників, найчастіше вживається в українських перекладах. Різниця між

ними не видається аж настільки суттєвою (відкидний верх, суцільний чи з двох половинок, сидіння збоку чи одне навпроти одного, чотирьохколісний чи двохколісний), щоб загострювати на них увагу читача з іншої культури. Втім, коли автор підкреслює цю різницю свідомо, коли вони стають «цеглинками» сюжету, як у Голсуорсі, то лаконічні пояснення при перекладі не були б зайвими.

Деякі з цих транспортних засобів були, сказати б, рівноцінними в сенсі престижності, наприклад, *barouche*, *carriage*, *chariot*, *equipage*,

phaeton. “Amongst these *carriages* was a *barouche* coming at a greater pace than the others, drawn by a pair of bright bay horses”. “This *chariot* attracted young Jolyon’s attention;...” [J. Galsworthy. The Man of Property: 175]. – «Серед цих *екіпажів* один, запряжений парою світло-гнідих коней, мчав швидше за інших. Цей *екіпаж* привернув увагу молодого Джоліона;...» [О. Терех: 162]. Близнюки Джеймс та Свізін постійно суперничали, але, обіймаючи приблизно однакове соціальне положення, обрали і однакові за ціннісним компонентом виїзди: Джеймс мав *barouche*, а Свізін *phaeton*. Їхній брат Ніколас, який весь час намагався прорватися до вищого світу, їздив на *brougham*, тобто, у кареті, що вже є на щабель престижнішою, і це підкреслює без зайвих пояснень його прагнення перейти до вищого кола. Виїзд старого Джоліона Дж. Голсуорсі називає завжди нейтрально – *carriage*, тим самим відокремлюючи його від інших братів старшого покоління Форсайтів: адже у старого Джоліона риси «власника» проявлялися найменшою мірою.

У перекладі українською переважає прийом узагальнення, оскільки в українській матеріальній культурі того часу не було відповідних предметів. “...I gave her a complete establishment of servants, a *carriage*...” [Ch. Bronte. Jane Eyre: 153] – «...цілий гурт челяді, купив *екіпаж*...» [П. Соколовський: 137]. У. Григораш, хоча й не вдається до чіткіше маркованого, як образно, так і ціннісно, знаку «*каре́та*», втім додає означення до «*екіпажу*» - «*розкішний*» [У. Григораш], чим компенсує нівельовані узагальненням параметри. Вживаються й інші слова, наприклад «*нові́з*» у О. Сліпої [О. Сліпа: 109], або «*каре́та*». Перекладачка роману «Ярмарок суєти» О. Сенюк, враховуючи багатство міс Кроулі та її любов до розкошів, передає “*carriage*” - «*каре́та*».

Слово “*barouche*” О. Сенюк так само називає «*каре́та*». Це прийнятний відповідник, оскільки карета є закритим екіпажем, здебільшого чотирьох-колісним. Крім того, карета асоціюється з заможністю, багатством, високим соціальним статусом володаря, що і узгоджується з авторським задумом. Перекладач оповідань про Шерлока Холмса українською мовою М. Дмитренко передає назву “*brougham*” як «*екіпаж*», тим самим «розмиваючи» образний компонент знаку. У російському перекладі цього оповідання “*brougham*” передається як «*изящная маленькая карета*». Такий описовий варіант видається кращим не лише для візуалізації, а й для реалізації соціокультурного асоціативного шлейфа.

Різниця між вікторіанським *“brougham”* та *“hansom”* підкреслюється у романі «Портрет Доріана Грея»: *“...but there is only room for two in the brougham. You must follow us in a hansom”* [O. Wilde. The Picture of Dorian Gray: 109]. – *«Мені дуже прикро, Безіле, але в моїй кареті лише два місця. Тобі доведеться їхати за нами в кебі»* [Р. Доценко: 103]. У читача перекладу знаки «каре́та» і «кеб» здатні викликати образи, подібні до того, що виникає в уяві англійця при словах *“brougham”* і *“hansom”*, принаймні, на ціннісному рівні. Такі варіанти перекладу цілком виправдані, оскільки вони дають можливість передати прагматичну мету автора.

Для відтворення типового маркеру вікторіанської епохи *“dog-cart”*, який можна зустріти і у Ш. Бронте, і в О. Вайлда, і в У. Коллінза, і в А. Конан Дойла, перекладачі знайшли гарний відповідник *«двоколка»* - тобто щось невелике, простеньке, без претензій. Цей відповідник якщо і не передає повністю візуального образу, адекватний за ціннісним складником.

Вдалиий відповідник для передачі назви транспортного засобу міс Кроулі («Ярмарок суєти») *“a carriage and four splendid horses, covered with armorial bearings”* [W. Thackeray. Vanity Fair: 65] знайдено О. Сенюк – *«в упряжі з гербами»* [О. Сенюк: 76].

Чимало назв транспортних засобів містить роман Ч. Діккенса «Давід Копперфільд», оскільки в ньому постають персонажі, належні до дуже різних верств суспільства, і охоплюється значний проміжок часу і простору. Для їхнього відтворення перекладач Ю. Корецький застосовує варіанти *«візок»* - на позначку *“carrier’s cart”*, що не зовсім вірно, оскільки у романі йдеться про величезний шарабан, який перевозив пасажирів і їхній багаж між містами і селами, *«екіпаж»* - для *“chaise”* та *“phaeton”*, а слово *“conveyance”* взагалі вилучає. *“Peggotty had a basket of refreshments on her knee, which would have lasted us out handsomely, if we had been going to London by the same conveyance”* [Ch. Dickens. David Copperfield: 34] – *«...поїхали аж до Лондону»* [Ю. Корецький: 27].

Різноманітні транспортні засоби безпомилково вказували на соціальний статус та смаки їхніх власників-вікторіанців. Прийом узагальнення у відтворенні назв транспортних засобів Вікторіанської епохи, до якого вдається більшість перекладачів, не завжди виправданий, оскільки вилучає або зменшує ціннісний компонент даного культурного маркера.

З тринадцяти проаналізованих назв транспортних засобів вікторіанців у перекладі вжито лише сім через узагальнення. Проте, в українській мові і літературі того часу (зокрема, у прозі Т. Г. Шевченка) можна знайти чимало різних позначень – гіпонімів поняття *екіпаж*. Словник С. Караванського також надає більше двох десятків слів, серед них: берлін, бричка, бричка-нетичанка, віз, візок, дормез, карета, коляса, ридван, тарнтас, тачанка, повіз, фаєтон, фіра, фіякр (наймана карета), фура [С. Караванський].

Кожен з цих об'єктів має свої особливості зовнішнього вигляду, і знайти поміж них близькі відповідники до англійських слів цілком можливо. Це іще одне підтвердження відомої думки, що лише ретельне вивчення літературного спадку власної культури допомагає створювати високохудожні переклади, які органічно вливаються до рідної культури.

Вікторіанська доба надала вже наявним у етно-соціалній свідомості концептам нового виміру, ввела їх до іншої системи цінностей. Тим самим було утворено чітко окреслену вікторіанську картину світу, передача якої є, власне, надзавданням перекладача.

У художній літературі тієї доби, у подальших стилізаціях і зверненнях до неї представлено здебільшого концепти матеріального світу – так звану Вікторіану. Письменники наповнювали тексти культурно маркованими знаками, що створили художню картину світу, у якій матеріальний рівень допомагає краще представити рівень духовний. Перевідоображення, перевираження вікторіанської картини світу через адекватне відтворення її ключових концептів та культурно-маркованих знаків ускладнюється високою семіотичністю вікторіанської концептосфери і незбігом обсягу окремих понять у свідомості британського та українського культурних соціумів.

Перекладач художнього твору, у якому зображується вікторіанська дійсність, прагне знайти оптимальні, найдоцільніші в кожному окремому випадку прийоми для адекватної передачі *асоціативного шлейфу* культурно маркованих знаків цієї історичної доби.



Джен Ейр,
кард з фільму, 2011

Численні екранізації видатних творів Вікторіанської доби допомагають сучасному читачеві більш-менш точно уявити собі «предметний» світ вікторіанців – їхні оселі, їхній одяг, їхні екіпажі, хоча, як вже зазначалося, прикрі помилки, сказати б, концептуального порядку, трапляються у кіно- та телепродукції сучасних британців (цікаво, що італієць Франко Дзефіреллі у своїй кіноверсії «Джен Ейр» виявився уважнішим та ретельнішим знавцем вікторіанського побуту, ніж деякі його англійські колеги!) У такому «інтерсеміотичному перекладі» легше

відтворити образні та ціннісні складники того або іншого знаку: досить показати виїзд, подарований Рочестером його коханці, і усі словесні епітети («розкішний», «багатий», тощо) стануть зайвими. Однак перекладачеві не годиться йти шляхом найменшого опору в надії на те, що, мовляв, хто схоче, той подивиться фільм або зазирне в інтернет у пошуках «картинки». Інструмент перекладача – слово, а можливості художнього слова безмежні. Слово може виразити те, що непідвладне жодному з інших мистецтв. Треба постійно, безнастанно відточувати й плекати цей інструмент, збагачувати передусім свою власну, індивідуальну культуру й ерудицію, щоб наблизитися до автора оригіналу, зробити його твір надбанням культури-сприймача. Це велика, почасти невдячна праця, яка вимагає чималого самозречення, але її справжня винагорода – у самій собі, у почутті виконаного обов'язку і сплаченого боргу.

РОЗДІЛ III

КУЛЬТУРНО МАРКОВАНІ ЗНАКИ «НЕ-ПРЕДМЕТНОГО» СВІТУ ВІКТОРІАНЦІВ У ПЕРЕКЛАДАХ

На пильну увагу перекладачів заслуговує категорія, названа нами «не-предметний» світ вікторіанців. Термін «не-предметний» світ не тотожний поняттю «духовний» світ, поняттю значно ширшому та об'ємнішому. Духовний світ включає такі визначальні для Вікторіанства концепти, як РЕЛІГІЯ, МОРАЛЬ, НАУКА, ШЛЮБ, але вони залишаються поза межами нашого дослідження, оскільки на вербальному рівні не кидають серйозних викликів перекладачам. Це концепти загальнолюдські, наявні у багатьох етнокультурах, їхні компоненти: предметний, образний та ціннісний – носять загально-культурний, універсальний характер і породжують більш-менш однозначні асоціації у цільовій аудиторії.

Поняття *Вікторіана* набуло в сучасному англomовному обігу сили терміну: як вже зазначалося, Вікторіана включає предмети побуту, твори мистецтва тощо, які найповніше, вичерпно характеризують добу. Культурно-марковані знаки, які ми розглянемо у цьому розділі, не відносяться до Вікторіани у вузькому розумінні (їх не можна продати на аукціоні, взяти в руки, придбати для колекції), але вони втілюють надзвичайно показові ціннісні параметри інтелектуального і духовного життя вікторіанців, відображеного у художніх творах, і потребують неабияких зусиль з боку перекладача для їх вірного відтворення у цільовому тексті.

Виразно маркованими у вікторіанському світі були поведінкові моделі та мовленнєвий етикет; великої уваги надавалося символіці кольорів, квітів, коштовного каміння; важливу роль відігравали фалеристика, титули та коло читання вікторіанців; значний вплив на утворення вертикального контексту творів справляють поетоніми – топоніми і антропоніми у творах Вікторіанства.

Поведінкові моделі та мовленнєвий етикет вікторіанців

Слово «поведінка» багатозначне вже у загальній (неспеціальній) мові. Воно може означати «спосіб життя; спосіб дій, характер вчинків; дотримання правил внутрішнього розпорядку» [Н. Мечковская: 275]. У семіотиці та соціальній психології термін «поведінка» більш наближений до загальнонародного значення цього слова (поведінка – спосіб життя, стиль життя). Поведінкою людина позначає своє місце у середовищі і своє ставлення до найближчого оточення, а у більш загальному плані – до середовища та соціуму в цілому.

Поведінкові та мовленнєві моделі Вікторіанської доби допомагають краще зрозуміти особливості англійського національного характеру і менталітету, усвідомити деякі загальні етнокультурні параметри поведінки вікторіанців, які становлять суттєві труднощі для перекладу.

А. В. Головня зазначає, що уявлення про світ, притаманні певній лінгво-культурній спільноті, передаються з покоління в покоління у вигляді міфів, архетипів, символів, **стереотипів поведінки, у тому числі й мовних** [А. Головня: 137]. Усі зазначені поняття співвідносяться з міфологічною картиною світу – тими базовими поняттями, уявленнями про світ, котрі є спільними для носіїв даної мови і котрі слугують основою їхньої культурної ідентичності [Н. Крюкова: 96].

Поведінкові моделі відрізняються одна від одної за критерієм, що визначає силу, з якою вони обумовлюють поведінку людини. У цьому плані розрізняють три шаблони ролей людини: статусні, позиційні та ситуаційні [Н. Мечковская: 296]. Статусні ролі визначаються приналежністю людини до свого етнічного колективу

(народу), її громадянством, певною мірою приналежністю до конфесії батьків та їхнього соціального прошарку. Позиційні ролі складаються залежно від статі, віку, соціальної позиції, освіти, професії, а також залежно від міжособистісних стосунків, які склалися у конкретній групі (у тому числі і у тимчасовій). Ситуаційні ролі мають нетривалий характер: це шаблони (стереотипи) «рольової» поведінки покупця, пасажера, пацієнта тощо.

У лінгвістиці номінацію поведінки людини досліджує Н. Грозян. Вивчаючи концепт ХАРАКТЕР ЛЮДИНИ, Ю. Фещенко зазначає: «Особливості, які виділяються у поведінці людини, зветься рисами характеру [Ю. Фещенко: 207]. Риса характеру – це фіксована (закріплена) установка великого особистісного значення, що виявляється в різних видах діяльності, істотних для певної особистості [А. Петровский, М. Ярошевский: 459].

Вікторіанська культура відзначається тим, що у ХІХ столітті було закладено кодекс поведінки «справжнього» англійця, який і досі залишається глибоко укоріненим у свідомості пересічного британця. Дж. Горер, який досліджував особливості англійського національного характеру, зазначає, що нація піратів та забіяк за триста-чотириста років перетворилася у спільноту приязних та законслухняних громадян, для яких слово *gentle* стало важливою характеристикою поведінки [J. Gorer]. Концепт ДЖЕНТЛЬМЕНСТВО і його складники: ДЖЕНТЛЬМЕН та ЛЕДІ (гендерний відповідник) було принесено у нашу культуру з британської дійсності, причому його форма залишилася незмінною, неперекладеною. Ціннісні характеристики цього концепту органічно взаємопов'язуються і виступають логічним розвитком норм лицарської поведінки.

Відрізняє їх від інших норм те саме обмеження, яке було властивим лицарському кодексу: ці норми розповсюджувалися тільки на своїх, тільки на тих, хто *a priori* був джентльменом, що пояснює усталені поведінкові моделі у відношенні до простолюдинів, слуг чи тубільців.

Чоловіки, які належали до джентльменського кола, упізнавали один одного за манерами, частково за освітою (коло цих поважних людей було відносно вузьким, бо вони навчалися в одних й тих самих закритих школах, коледжах, університетах). А головне - за манерою говорити, що становить суто британську особливість. Ч. Діккенс, В. Теккерей, У. Коллінз, Дж. Голсуорсі належали до досить невеликої і вищої спільноти – касті англійських джентльменів [див. Ч. Сноу].

Вважається, що вікторіанський джентльмен був законослухняним, поважав порядок, був зразковим членом родини. Слово «джентльмен» через типово англійське змішення зовнішніх ознак з внутрішніми чеснотами, набуло двох смислів. Воно означало суто формальний факт – англійський предок колись у минулому виправив собі у геральдичній палаті фамільний герб. Але це слово мало і інший смисл: якщо людина народжувалася джентльменом, цей факт повинен був якось обумовлювати її духовні якості. Вікторіанці були, наприклад, непохитно впевнені, що джентльмен завжди краще підходить для будь-якої посади (що вимагає довіри), ніж молода людина, яка успішно склала іспити для вступу на цю державну посаду, але не виховувалася з дитинства відповідно до правил морального кодексу джентльмена. Не можна стверджувати, що англійський джентльмен – істота бездоганна; як усі звичайні люди, він мав вади та недоліки; не завжди реальні знання відповідали

класичній освіті, яку вони здобували. Як іронізує О. Вайлд, “*If a man is a **gentleman**, he knows quite enough, and if he is not a gentleman, whatever he knows is bad for him*” [O. Wilde. A Woman of No Importance: 94] – «Якщо людина – **джентльмен**, то вже знає усе, що треба знати, якщо не джентльмен – то будь-яке знання для нього шкідливе» [Т. Некряч]. Ще однією характерною особливістю вікторіанських джентльменів була надмірна замкненість, відокремленість. Вони рідко відверто обговорювали свої істинні почуття навіть з найближчими людьми: Сомс Форсайт приховує свій душевний біль від батька, який був йому духовно дуже близьким; так само стриманий і Чарлз Смітсон із своїм дядечком у романі Дж. Фаулза: “*They were both **English gentlemen**; and they carefully avoided further discussion of, if not further reference to the subject uppermost in both their minds*” [J. Fowles. The French Lieutenant’s Woman: 210]. – «Обидва були **англійськими джентльменами**, і тому старанно уникали подальшого обговорення, навіть подальшого згадування саме того предмету, який посідав чільне місце у думках обох» (переклад мій - Т. Н.).

Запозичений з британської культури концепт ДЖЕНТЛЬМЕН у перекладі потребує передачі *асоціативного шлейфу*, що супроводжує його у свідомості британців. Для українського читача **джентльмен** – це ознака високої культури, для англійців – ще й високий соціальний статус. “*You say there was **a gentleman** in the pew... This gentleman was not one of our wife’s friends?*” “*No, no; **I call him a gentleman by courtesy, but he was quite a common-looking person***” [A. C. Doyle. The Adventures of Sherlock Holmes: 236]. – «Ви кажете, що на лавці сидів якийсь **джентльмен**... Цей джентльмен не належав до знайомих вашої дружини?» «Ні,

ні; я назвав його джентльменом тільки з увічливості, бо він мав вигляд людини низького звання» [М. Дмитренко: 265].

“In the servants’ hall two coachmen and three gentlemen’s gentlemen stood or sat round the fire; the Abigail, I suppose, were upstairs with their mistresses...” [Ch. Bronte. Jane Eyre: 179]. – «У челядні коло вогню сиділо два кучери й три камердинери. Покоївки, мабуть, були коло своїх господинь» [П. Соколовський: 161]. У тексті зустрічається досить нетипове словосполучення *“a gentleman’s gentleman”*, більш розповсюдженим в англійській мові є *“valet”*. Перекладач роману «Джен Ейр» П. Соколовський знаходить вірний відповідник *«камердинери»*. Камердинери служили тільки у заможних британців – джентльменів, і стояли на щабель вище за просту челядь. В обов’язки камердинера входило управління та догляд за всіма справами господаря, поряд з яким він мав знаходитися постійно. Камердинер – це людина, цілком і повністю віддана англійському джентльменові. У О. Сліпої цей фрагмент не перекладено, а У. Григораш майже дослівно повторює П. Соколовського [У. Григораш: 189].



Б. Браммел
(1778 – 1840)

У творах письменників, які у своїх романах відображують Вікторіанську добу, часто формується концепт ДЕНДІ, не притаманний українській культурі, а тому, він вимагає пояснення при перекладі. *“A man who can dominate a London dinner-table can dominate the world. The future belongs to the dandy. It is the exquisites who are going to rule”* [O. Wilde. A Woman of No Importance: 95] – «Людина, яка здатна оволодіти бесідою за лондонською званою

вечерею, здатна оволодіти світом. Майбутнє належить денді. Володарювати будуть витончені люди» [Т. Некряч: 97]. Концепти ДЖЕНТЛЬМЕН / ДЕНДІ і ЛЕДІ асимілювалися у нашій культурі і вже не сприймаються як варваризми. ДЕНДІ має дещо негативну конотацію – це чоловік, який занадто переймається своєю зовнішністю, витрачає купу часу та грошей на свій одяг та постійно турбується про враження, яке справляє (нині існує напівсленгове слівце – метросексуал). Передані у перекладі за допомогою транскодування, вони утворюють в українському культурному середовищі асоціативний шлейф, який частково збігається з існуючим у картині світу британців, але, все-таки, цей асоціативний шлейф є, сказати б, коротшим і не таким барвистим.

Концепт ЛЕДІ у вікторіанській дійсності мав декілька конотацій: право зватися «леді» надавалося далеко не всім, хто цього прагнув. Слід пам'ятати, що концепт ЛЕДІ має подвійний зміст: по-перше, це дворянський титул дружини баронета і вище, по-друге, це соціокультурний, аксіологічний феномен, який містить в собі поняття духовної шляхетності, витонченості, порядності, вихованості. Для першого значення підходить лише переклад *леді* (О. Сенюк, О. Мокровольський, В. Коробко, Л. Суярко та ін.), а друге перекладається і як *леді*, і як *пані*, причому обидва варіанти виступають свого роду контрастом до позначення *жінка* при вживанні у оповіді. Вираз «вона справжня *леді*» не обов'язково пов'язується із соціальним статусом (хоча він не виключається), а наголошує на духовній та поведінковій вищості. У романі «Давід Копперфільд» Емілі, яка втікла з дому зі Стірфортом, пише до свого дядечка Дена Пеготті у прощальному листі: “*When I leave my dear home – my dear home – oh, my dear home! – in the morning, – it will be never to come back, unless he brings me back*

a lady. If he don't bring me back a lady, and I don't pray for my own self. I'll pray for all” [Ch. Dickens. David Copperfield: 372-373]. – «...Якщо тільки не судилось мені повернутися **знатною леді**...» [Ю. Корецький: 351]. У перекладі Ю. Корецького *“lady”* передано «**знатна леді**», і це не допомагає створити *асоціативний шлейф*, що його має цей концепт, бо ж Емілі прагнула не набуття знатного титулу, якого, до речі, Стіртфорт не мав, а мріяла лише про законний шлюб зі Стіртфортом, який спокусив її і викрав з рідного дому, тим самим збездививши в очах суспільства. Одруження зі Стіртфортом могло врятувати Емілі від ганьби, засудження вікторіанським суспільством, повернути їй добре ім'я і честь. Завданням перекладача є віднайти прийоми для передачі максимального *асоціативного шлейфу*, який має той чи інший концепт у картині світу британців. Т. Некряч пропонує прийом смислового розвитку: «... якщо він **не візьме зі мною шлюб**. Якщо ж він не поверне мені чесне ім'я, і я не стану його дружиною, я не молитиму Бога за себе. Я молитимуся за усіх.» (переклад мій – Т.Н.).



О. Вайлд
(1854 – 1900)

У вищих класах британського суспільства існував життєвий розклад, порушення якого загрожувало втраченню репутації в очах світу. Навіть люди, які посідали виняткове місце, зазнавали презирливого засудження за нехтування тими або іншими умовностями. Королева Вікторія сама жила за жорсткими правилами та розкладом і вимагала того ж від своїх підданих. Вона власноруч писала детальні правила поведінки людини у суспільстві – правила етикету,

що в інших країнах сприймали як «англійську манірність», блискуче відтворену в оповіданнях А. Конан Дойла, Г. Х. Манро (Сакі) та п'єсах О. Вайлда.

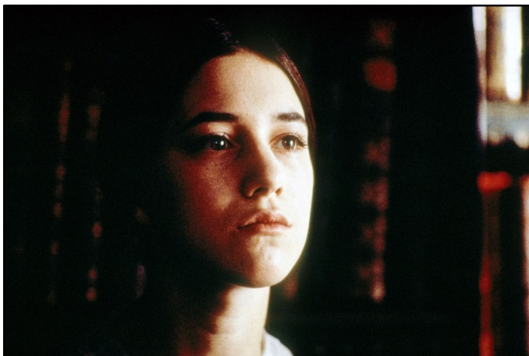
Королева визначила «вікторіанський стиль», що торкався усіх сфер життя: від чайних церемоній до фасонів одягу. Приналежність до вищого класу суспільства вимагала суворого виконання правил етикету: наприклад, жінки не могли з'явитися на прийомі, чи просто на вулиці, без рукавичок, а чоловіки без капелюха. Тому героїня оповідання Г. Х. Манро (з творчої спадщини якого були перекладені українською мовою лише декілька оповідань), світська дама, була шокована визивною та, як на неї, соціально неприйнятною поведінкою свого небожа, який супроводжував її під час відвідування крамниць без головного убору: *“Where is your hat?” she asked. “I didn’t bring one with me”, he replied. Adela Champing was slightly scandalized. “There now”, exclaimed Adela to herself, “she takes him for one of the shop assistants because he hasn’t got a hat on”* [Saki. The Best of Saki: 127]. – «А де твій капелюх?» – спитала вона. – «Не взяв з собою», – відповів він. Адела Чампінг переполошилася. – «Тепер усе ясно, – вигукнула вона сама до себе, – «вона має його за крамаря, адже він без капелюха» (переклад мій - Т. Н.). Схожа ситуація виникає і в романі Ч. Діккенса «Великі сподівання»: *“While Miss Skiffins was taking off her bonnet (she retained her green gloves during the evening as an outward and visible sign that there was company),...”* [Ch. Dickens. Great Expectations: 347]. – «Поки міс Скіфінс знімала капелюшок (зелені рукавички були на ній протягом всього вечора, і це свідчило, що в домі гості),...» (переклад мій - Т. Н.).



Джен Ейр, кадр з фільму, 2011

живе у динамічному, метушливому ХХІ столітті, важко зрозуміти розклад, за яким жили, наприклад, тітоньки Енн, Гестер та Джулі Форсайт: *“To wait! For “The Times” to read;...”*, *“To wait, one on each side of the hearth in the drawing-room, for the clock between them to strike;...”* [J. Galsworthy. In Chancery: 239] – «Чекати, коли можна буде прочитати «Таймс»;...», «Чекати, сидючи біля каміна у вітальні, щоб задзвонив над ними годинник;...» [О. Терех: 575]. *“To wait in their black silks or satins for **the Court** to say that Hester might wear her dark green, and Juley her darker maroon”* [J. Galsworthy. In Chancery: 239]. – «Чекати в своїх чорних шовкових та атласних сукнях, поки **світські звичаї** дозволять Гестер перевдягнутися в темно-зелене, а Джулі в темно-брунатне» [О. Терех: 576]. Правильною є заміна при перекладі слова *“the Court”* – «світські звичаї», адже світське суспільство (яке складалося з вищих класів) у ХІХ столітті грало роль справжнього вікторіанського судді, щоправда, тут може матися на увазі і королівський двір, звичаї якого наслідувались у «вище-середньому» класі.

Розпорядок дня вищих прошарків суспільства стисло



Джен Ейр, кадр з фільму, 2011

Відданість умовностям, обов'язок, респектабельність або бажання здаватися респектабельними визначали спосіб життя вікторіанців. Тим, хто

представлено у п'єсі О. Вайлда «Ідеальний чоловік»: *“How can you say such a thing? Why, he rides*

in the Row at ten o'clock in the morning, goes to the Opera three times a week, changes his clothes at least five times a day, and dines out every night of the season. You don't call that leading an idle life, do you?" [O. Wilde. An Ideal Husband: 126]. – «Як ви можете казати *take!* Щоранку, о десятій, він їздить верхи у Гайд-парку; тричі на тиждень відвідує оперу, перевдягається щонайменше п'ять разів на день і щодня вечеряє в гостях. Хто насмілиться сказати, що він марнує час?» [Т. Некряч: 128].

Поведінка вікторіанців відзначається високою семіотичністю, має жорстку ієрархію – порушення стереотипу стає культурно маркованим, сповненим змісту. Сучасний читач перекладу «Девіда Коперфільда» не повністю усвідомлює, чому Ден Пеготті відмовляється сісти у домі місіс Стірфорт, хоча йому і пропонують це [Ch. Dickens. David Copperfield]. Читачеві-англійцю цілком ясно, що містер Пеготті глибоко обурений вчинком сина місіс Стірфорт, і хоча соціальний статус Стірфортів набагато вищий за його власний статус, містер Пеготті відхиляє її спроби досягти порозуміння, підкреслює, що вони знаходяться *«по різні боки барикади»*.

Необхідно зазначити, що важливою рисою британського суспільства є спадкоємність поколінь. Поведінкові норми (коди) суспільства складаються історично та існують у вигляді писаних та неписаних законів. «Писані закони» поведінки складають область права і в сучасному світі регламентуються законодавством. Для британців велике значення мають «неписані закони» - звичаї і традиції, здебільшого умовні. Вікторіанські норми поведінки переходили до наступних поколінь британців, трансформуючись відповідно до сучасних

«писаних законів», але все-таки вони залишалися підґрунтям сучасної британської поведінкової та культурної традиції.

Манера виражати свої думки у британському суспільстві ґрунтується на чітко визначених соціальних ролях (статусних, позиційних та ситуаційних), які формують мовленнєвий етикет британців. Як зазначає О. Чередниченко: «Для будь-якої національної спільноти мовленнєвий етикет є важливою часткою її культури, а відтак несе на собі відбиток національних культурно-історичних традицій. Він безумовно пов'язаний зі способом життя та економічними відносинами, які панують у суспільстві, і виконує функцію мовного забезпечення цих відносин» [О. Чередниченко, 1996: 15]. За



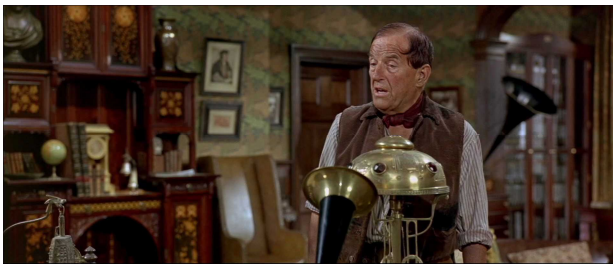
Джен Ейр, кадр з фільму, 2011

визначенням,
поданим у
Лінгвістичному
енциклопедичному
словнику,
**«МОВЛЕННЄВИЙ
ЕТИКЕТ** – система
стійких формул
спілкування, які
рекомендуються
спільнотою для

встановлення мовленнєвого контакту співрозмовників, підтримування спілкування в обраній тональності, відповідно до їхніх соціальних ролей та рольових позицій відносно один одного. У широкому смислі мовленнєвий етикет, пов'язаний з семіотичним та соціальним поняттям етикету, здійснює регулюючу роль під час вибору того чи іншого реєстру спілкування» [Лингвистический энциклопедический словарь: 413-414].

Синонімічний ряд одиниць мовленнєвого етикету відзначається різноманіттям, оскільки між собою спілкуються комуніканти, різні за соціальними ознаками і в процесі різних соціальних взаємодій. Марковані знаки, що переважно вживаються в одному середовищі і не вживаються в іншому, набувають властивостей соціальної символіки. Мовленнєвому етикету притаманна яскрава національна специфіка, пов'язана з неповторністю узуальної мовленнєвої поведінки, звичаїв, ритуалів, невербальної комунікації представників конкретного регіону і соціуму. Отже, мовленнєвий етикет є засобом вираження етнокультурної специфіки спілкування вікторіанців.

Манера мовлення у британському суспільстві була



Моя чарівна леді, кадр з фільму, 1964

показником не лише соціального статусу людини, а й соціального походження, починаючи з XVIII ст., а, можливо, і набагато раніше. Вимова слів та

інтонація могли одразу відхарактеризувати вікторіанця в оточенні його співвітчизників. Вікторіанці розмовляли напрочуд подібно до того, як говорять їхні нащадки у подібних сферах діяльності в наші дні. У XIX ст. чіткою була градація між мовою, наприклад, джентльменської касты та мовою «кокні». Слуга Сем у романі Дж. Фаулза «Коханка французького лейтенанта» копіював манеру свого хазяїна одягатися. Іноді він зовнішньо виглядав схожим на джентльмена більше, ніж сам Чарлз Смітсон. Але його видавала мова, бо щойно він починав говорити, як одразу ж

перетворювався на «кокні», такого ж, яким був славетний Сем Веллер у «Записках Піквікського клубу» Ч. Діккенса (цей роман виступає у творі Дж. Фаулза прецедентним текстом): *“By 1870 Sam Weller’s famous **inability to pronounce V except as W**, the centuries-old mark of the common Londoner, was as much despised by the “snobs” as by the bourgeois novelists who continued for some time, and quite inaccurately, to put it into the dialogue of their Cockney characters. The snobs’ struggle was much more with the aspirate; a fierce struggle, in our Sam’s case, and more frequently lost than won. But his **wrong a’s and h’s** were not really comic; they were signs of a social revolution, and this was something Charles failed to recognize”* [J. Fowles. *The French Lieutenant’s Woman*: 47]. У тексті оригіналу автор вказує конкретні помилки у вимові, які були характерними для мовлення «кокні» і відрізняли його від мовлення вищих верств англійського суспільства. У перекладі цього фрагменту доречно застосувати прийом генералізації, а саме замінити конкретні відхилення від норми гіперонімом **«акцент»**, що і зробила М. Беккер у російському перекладі [М. Беккер: 20].

З подібними відхиленнями від мовних стандартів доби розмовляє челядь в багатьох романах Ч. Діккенса, В. М. Теккерея, У. Коллінза, але найяскравішими прикладами такого мовлення, причому на сюжетному рівні, залишаються Еліза Дулітл та її батько з п’єси Б. Шоу «Пігмаліон».

З плином часу значення деяких слів змінилося, змінилися деякі граматичні конструкції, але в цілому мовлення різних прошарків англійського суспільства зберігає свої стійкі визначальні риси.



Моя чарівна леді. Кадр з фільму, 1964

Мовлення
ий етикет
виступає

суттєвим параметром у соціо-семіотичному аналізі оригіналу та перекладів, спрямованому на досягнення динамічної еквівалентності.

Слід зауважити, що в англійській мові велике значення для правильного сприйняття має фонове знання сфери застосування різних форм звертання до співрозмовника. «Звертання – важливий компонент мовленнєвої взаємодії членів лінгво-культурної спільноти», – зазначає І. Шевченко, – «воно водночас і продукт і знаряддя формування соціоетнокультурних тенденцій цього процесу. З притаманних йому функцій – апелятивної, волюнтативної, конативної і регулятивної – дві останніх безпосередньо пов’язуються з мовленнєвим етикетом... відбивають ситуативну диференціацію мовленнєвого спілкування і визначають вибір конкретних форм звертання з урахуванням правил чинного етикету» [І. Шевченко, 1997: 171]. Ця ситуативна диференціація повинна обов’язково відображатися у перекладі. Вживання прізвища чоловіка без додавання Mr було чи не єдиною можливою формою звертання серед чоловіків одного віку (у соціальній групі “upper-middle class” - вищесереднього і вище) до другої світової війни. З плином часу цей вид звертання поступово замінюється на ім’я, коли спілкуються соціально рівні і досить близькі люди. Стикаючись у процесі читання з тим чи іншим видом звертання, читач, зрозуміло, уявляє відповідних персонажів як людей певного віку, епохи та суспільного стану саме тому, що вони звертаються один до одного із застосуванням відповідних форм. Ці форми в англійській мові становлять неабияку проблему для перекладу, зокрема, для вибору між формами другої особи займенників *ти* чи *ви*. Для української культурно-мовної традиції незвичною є ієрархія соціальних

стосунків між членами суспільства у Великій Британії, згідно з якою, наприклад, слуга у вікторіанському будинку називає свого хазяїна “*Mr. Soames*”, тобто на ім’я з додаванням «*містер*», тому що він пам’ятає Сомса ще маленьким хлопчиком. Загалом до прислуги зверталися, тільки застосовуючи прізвище, “*Warmson*”, “*Blenkinsop*”, “*Pinner*”, “*Coaker*” тощо.

Відтворення особового займенника *you* українською мовою може викликати певні труднощі, оскільки вибір між *ти* і *ви* передбачає урахування низки соціокультурних і психологічних факторів [Т. Некряч, 2010]. Багато залежить від такту перекладача, уміння відчувати найтонкіші відтінки авторського задуму. Необхідно шукати «золоту середину», не вдаючись ані до надмірної офіційності тону, ані до невиправданої фамільярності. Існує думка, що коли у британському середовищі люди звертаються один до одного на ім’я, а не прізвище, то *you* треба перекладати як *ти*. Насправді, це далеко не завжди вірно, але саме такий вибір зроблено в українському перекладі п’єси О. Вайлда “*The Importance of Being Earnest*” («Конче треба бути Ернестом»), коли Гвендолін, долаючи безліч вікторіанських світських умовностей, прагне встановити близькі стосунки з Сесилі.

Gwendolen. *I may call you Cecily, may I not?*

Cecily. *With pleasure.*

Gwendolen. *And you will always call me Gwendolen, won't you?*

Cecily. *If you wish* [O. Wilde. *The Importance of Being Earnest*: 246-247].

Гвендолін. *Може, перейдімо на ти?*

Сесилі. *Залюбки!*

Гвендолін. *I ти будеш мене називати просто Гвендолін, згода?*

Сесилі. *Гаразд [Т. Некряч: 249-251].*

Невдовзі юні леді сваряться і повертаються до офіційних форм “*Miss Cardew*” та “*Miss Fairfax*”, отже, *you* одразу ж перетворюється на єдино можливе *vi*. Герої цієї комедії Джон Вордінг та Елджернон Монкріф називають один одного зменшувальними іменами - Джек і Елджі відповідно, тому *you* у спілкуванні між ними завжди перекладається як *ti*.



Вікторіанські жінки

У салонних п'єсах О.Вайлда, де постає сучасне автору вище товариство доби пізнього Вікторіанства, вживається тільки одна форма займенника другої

особи – *you* (на відміну від «*Саломей*» – стилізації євангельського сюжету, яка рясніє архаїчно-поетичними формами і, передусім особовими та присвійними займенниками *thou/thee/thine/thy*). Однак перекладати це *you* в однині далеко не завжди було легко і просто. Поряд з єдино можливими варіантами виникали ситуації, у яких перекладачеві доводилося брати на себе відповідальність вибору. Форма займенника могла загострити міжособистісні стосунки, могла прояснити їх. За Вікторіанства конвенційна поведінка і етикетні вимоги були доволі жорсткі і тяжіли до формально-відчужених, які встановлювали дистанцію між людьми. Проте переважне вживання *vi* усіма героями п'єси

певним чином нівелює дуже важливі відтінки, які допомагають акторам показати “життя людського духу у запропонованих обставинах”



Джен Ейр, кадр з фільму, 2011

(К.С.Станіславський). Коли чоловіки вищого чи середньо-вищого кола у ті часи зверталися один до одного на прізвище, без титулів чи слова містер, *you* між ними могло дорівнювати нашому *ви*. Вживання власних імен, натомість, свідчило про більший ступінь апроксимації, проте далеко не завжди дозволяє ситуативне вживання *ти*: обов’язково треба враховувати фактор віку і соціальні ролі.

У «Пігмаліоні» Б. Шоу сміттяр Дулітл, з притаманною йому відсутністю вікторіанської шанобливості до можновладців, починає називати професора Гігінса – Генрі, – у відповідь на те, що Гігінс звертається до нього на ім’я – Елфред. Це є сигналом встановлення між ними якісно інших, більш «коротких» стосунків. Відбувається перехід від відносин «влада, соціальний статус» до «солідарність, соціальна близькість». Вживання займенника *ти* у перекладі могло б підкреслити цей соціально-психологічний зсув. Подібний вибір ще й підсилив би комедійність ситуації і поглибив художню достовірність обох героїв: хоча вони стоять на діаметрально протилежних

шаблях вікторіанського суспільства, жоден з них не є набундюченим снобом: і той, і другий зневажають умовності. На жаль, у жодному з наявних перекладів «Пігмаліона» таку стратегію не застосовано.

Іноді вибір між *ти* і *ви* можна визначити за допомогою підказок автора. Наприклад, Шерлок Холмс та доктор Ватсон звертаються один до одного, називаючи прізвище, отже, у перекладі треба застосувати займенник *ви*. У вікторіанському соціумі це звертання сприймається природніше, ніж *ти*, підкреслює заформалізованість міжособистісних стосунків. Коло людей, з якими допустиме звернення *ти*, було обмеженим: Холмс був на *ти* лише зі своїм братом Майкрофтом, а Ватсон – лише з дружиною, яка називала його Джоном [A. C. Doyle. The Adventures of Sherlock Holmes].

У деяких випадках письменники вживають архаїчну форму займенника другої особи однини *thou / thee*, який, втім, не є повним стилістичним еквівалентом українського *ти*, оскільки в англійській мові має суто позитивні конотації, на



Джен Ейр, кадр з фільму, 2011

відміну від українського *ти*, бо не вживається в пейоративному контексті. Ця форма може виступати сигналом, індикатором переходу стосунків на інший, інтимніший рівень. У романі Ш. Бронте «Джен Ейр», під час освідчення Джен у коханні,

Рочестер каже: “*I love **thee**...I could have sat with **thee** till morning*” [Ch. Bronte. Jane Eyre: 272]. – «*Я міг би просидіти тут з **тобою** до ранку*» [П. Соколовський: 248]. У перекладі О. Сліпої: «*Я міг би був просидіти тут з **тобою** до ранку, Джен*» [О. Сліпа: 175]. «*Я б міг просидіти ось так вкупі з **тобою** аж до ранку, Джейн*» [У. Григораш: 294]. Це однозначно свідчить, що їхні стосунки змінилися, але і трохи раніше Рочестер просить Джен називати його на ім'я: “*Say Edward – give me my name – Edward – I will marry **you***”... “*Then, **sir**, I will marry, you.*” – “***Edward** – my little wife!*” – “*Dear Edward!*” [Ch. Bronte. Jane Eyre: 272], – тобто він застосовує маркер зсуву у відносинах, який відтворюється за допомогою «**ти**», а Джен продовжує називати його «**сер**», що рівнозначне звертанню на «**ви**». П. Соколовський вправно аранжує цю психологічну партитуру: «*Скажіть: Едварде, – звіть мене на ймення – Едварде, я згодна взяти з **вами** шлюб. – Не з вами, а з **тобою**, Едварде! Моя маленька дружино! – Любий Едварде! – Ходи до мене, ходи до мене, радість моя!*» [П. Соколовський: 247]. У подальшому Джен уникає говорити Рочестеру «**ти**», оскільки для неї значно складніше переступити стосункові умовності, пов'язані з різницею у віці і соціальному становищі. У переказі О. Сліпої перехід на «**ти**» у цій сцені відбувається раніше: “*Will **you** be mine? **Say** yes, quickly*” [Ch. Bronte. Jane Eyre: 271] – «*Чи **будеш** моєю? **Скоро скажи** – «так»!*» [О. Сліпа: 176]. Порівняймо у П. Соколовського: «***Ви** хочете бути моєю? **Скажіть** «так» і то швидше!*» [П. Соколовський: 246]. У даному випадку О. Сліпа інтуїтивно відчула, що “**you**” саме у цьому фрагменті набуває інтимного забарвлення. Трохи прикро, що вона припустилася смислової помилки у фразі: “*Say Edward – give me my name – Edward...*” [Ch. Bronte. Jane Eyre: 272] –

«Едварде, дай мені своє прізвище, я бажаю одружитися з тобою» [О. Сліпа: 176]: Рочестер просить Джен називати його



Джен Ейр, кадр з фільму, 2011

на ім'я (близько до «ти»), а О. Сліпа невірно розтлумачила це як його «підказку» Джен, щоб вона попросила його взяти її за дружину.

Переклад

У. Григораши в цьому сенсі

практично не відрізняється від перекладу П. Соколовського.

Вибір у перекладі *ти* або *ви* не механічне завдання, він потребує творчого «перевтілення» перекладача у своїх героїв.

У п'єсі О. Вайлда «Ідеальний чоловік» Сер Роберт Чилтерн і лорд Горінг називають один одного на ім'я, тому перекладачка Т. Некряч обирає варіант *ти*. Це дозволяє припустити, що герої п'єси товаришують з юнацьких років, можливо, з отроцтва, – недарма леді Чилтерн каже лорду Горінгу, що у Роберта немає ближчого і вірнішого друга. Однак після драматичної сцени в домі лорда Горінга, коли сер Роберт помилково вважає, що друг його підступно зрадив, він обурений настільки, що переходить з ним на *ви* (у перекладі, зрозуміло!), і це стає ознакою відсторонення і розриву стосунків. Таким чином драматична ситуація загострюється, міжособистісні відносини стають контрастнішими, переклад п'єси можна назвати сценічним.

Батько лорда Горінга лорд Кавершем під час кожної їхньої зустрічі робить йому зауваження, напучує і «висповідує», як неслухняного хлопчика (лорду Горінгу 35 років), та ще й говорить йому *сер*. Таке звертання у родинному колі не завжди є ознакою офіційності, воно може вживатися як



Конче треба бути Ернестом,
кадр з фільму, 2002

на знак невдоволення, так і гумористично.

Загальна мовленнєва характеристика лорда Кавершема радше свідчить на користь цього останнього

тлумачення: у спілкуванні з

іншими персонажами він може пожартувати, демонструє приємну люб'язність, – чому ж він має виглядати набундюченим буркотуном у сценах з рідним сином? А саме такий малюнок ролі запрошується, якщо він говорить синові *ви* та *сер* (див. російський переклад). У перекладі Т. Некряч батько звертається до сина на *ти*, називає його *пане-добродію*. *Father* у вустах лорда Горінга стає не *батько*, а *тато*, хоча він і говорить йому *ви*. Така ситуативна асиметрія відчутно зміщує акценти у психологічній характеристиці героїв у бік пом'якшення і потепління стосунків: тут прочитуються як батьківська любов, прив'язаність та піклування, так і синовня приязнь, тобто ті обертони, які відчуються в оригіналі, але втрачаються у російському перекладі. Акторам цікавіше грати характерологічні нюанси, ніж створювати одномірну, мало не

карикатурну постать. Порівняймо тональність рефрену, котрим закінчується кожна розмова батька з сином: *“You are heartless, sir, quite heartless. – I hope not, Father.”* – *«Вы бессердечны, сэр, совершенно бессердечны. – Ну что вы, отец.»* [С. Бэлза: 303].

«Серця у тебе немає, пане-добродію, от що! – Є, тату, є.». [Т. Некряч: 173].

Леді Маркбі, старша жінка, знає леді Чилтерн і міс Мейбл Чилтерн змалку і називає їх на ім'я – Гертруда та Мейбл, тому у перекладі Т. Некряч вона говорить їм *ти*.

У російському перекладі леді Чилтерн говорить до Мейбл, своєї зовиці, *ти*, а та їй – *ви*, хоча й називає Гертрудою. Перекладачка українського тексту Т. Некряч обирає *ти* для обох героїнь: Мейбл молодша за Гертруду років на 7 – 8, отже першій було 11- 12, а другій 19, коли вона одружилася з братом Мейбл. Спілкування на *ти* перетворює їхні стосунки на сестринські, тоді як *ви* з боку Мейбл до Гертруди робить їх “донько-материнськими”, що іде всупереч з запропонованими обставинами п'єси.

Місіс Чівлі – аватурниця, “фатальна жінка” і аферистка ненавидить Гертруду Чилтерн як повну свою протилежність, прагне принизити її, завдати пекельного болю, але у присутності інших людей поводить ся доволі стримано. Коли ж вони залишаються віч-на-віч, і леді Чилтерн говорить їй доволі прикрі речі, вона відкидає увесь свій світський лоск і з

зухвалою

нешадністю

викриває перед леді Чилтерн її чоловіка.

О.Вайлд вводить

маркер поведінково-



Конче треба бути Ернестом,
кадр з фільму, 2002

психологічної зміни – місіс Чівлі називає леді Чилтерн на ім'я – Гертруда. Для перекладача це знак різкого повороту у міжособистісних стосунках, і тут *you* просто мусить стати *ти*, що диктується як безпосередньою ситуацією, так і передісторією їхніх відносин: вони разом навчалися у пансіоні в ранній юності, звідки майбутню місіс Чівлі виключили за крадіжки. Ситуативна асиметрія *ти – ви* загострює конфлікт. Леді Чилтерн відмежовується своїм *ви* від жінки, яку глибоко зневажає. Та коли дошкульності місіс Чівлі стають нестерпними, вона вигукує «Замовкни! Не смій!». Перекладачка українською мовою Т. Некряч обрала такий хід для загострення емоційної напруги у даній сцені, і його схвалили українські актриси – народна артистка України Н.П.Батурина та заслужена артистка України Є.В.Слуцька, які підтвердили, що такий варіант (на відміну від наскрізного *ви* у російському перекладі) є більш сценічний, оскільки дозволяє урізноманітнити психологічну палітру характерів.

Юні дами леді Безилдон та місіс Марчмонт в українському



Конче треба бути Ернестом,
кадр з фільму, 2002

перекладі спілкуються між собою на *ти*, тому що у оригіналі вони звертаються одна до одної на ім'я – Олівія та Маргарет відповідно. *Ви* у цій ситуації

вказувало б просто на знайомство двох одноліток з вищого

світу, тоді як **ти** свідчить про давню і близьку дружбу, що прочитується у їхніх стосунках.

Перекладачка роману Чарлза Дікенса «Давід Копперфільд» російською мовою А. Бекетова впродовж усього роману жодного разу не застосовує форму **ти**, між тим звертання на **ви** до маленької дитини або собаки сприймається неприродно для слов'янської культурно-мовленнєвої традиції.

Для демонстрації теплого, дружнього ставлення, вікторіанці зверталися один до одного “*by Christian name*”, що можна розглядати як відповідник української формули: «*Переїдімо на ти*». Наприклад: “*I will trust you – if ever the time comes I will trust you as my friend and her friend; as my brother.*” *She stopped; drew me nearer to her – the fearless, noble creature – touched my forehead, sister-like, with her lips; and called me by my Christian name. “God bless you, Walter!” she said*” [W. Collins. *The Woman in White*: 125].

«*Я довірюся Вам – якщо прийде час, я довірюся Вам як своєму другу і її другу; як своєму брату*». Вона замовкла; підійшла ближче до мене – безстрашна, шляхетна дівчина – торкнулася мого чола, по-сестринськи, вустами, й **назвала мене на ім'я**».

У перекладі фраза “*called me by my Christian name*” передана: «*...й назвала мене на ім'я*» [О. Мокровольський: 119], що не передає усього діапазону міжособистісних відносин. Логічніше було б, як нам здається, передати займенник **you** в оригіналі словом **ти** і вилучити згадку про ім'я. Так було б досягнуто прагматичної еквівалентності.



Конче треба бути Ернестом,
кадр з фільму, 2002

Вся сцена,
описана у цьому
прикладі,
свідчить, що
звернувшись до
людини “by
Christian name”,
британці
демонструють
перехід на
інший,

інтимніший рівень спілкування. Такі «вольності» були неможливі для людей, які належали до нижчих верств суспільства, скажімо, слуг, у відношенні до господарів. Наприклад, Габріель Беттередж, дворецький леді Джулії Веріндер [з роману У. Коллінза «Місячний камінь»], суворо вимагає субординації від нової служниці: “*Where’s the man you call Franklin Blake?*” – “*That’s not a respectful way to speak of any gentleman. If you wish to inquire for my lady’s nephew, you will please mention him as Mr Franklin Blake*” [W. Collins. The Moonstone: 189]. – «Хто тут у вас **Френклін Блек?** - **Це неповага говорити так про джентльмена. Якщо ви хочете довідатись про племінника міледі, то, будь ласка, називайте його містером Френкліном Блеком**» [В. Коробко, Л. Суярко: 183]. Хоч як зневажали один одного герої роману «Сага про Форсайтів» Сомс Форсайт та Філіп Босіні, зверталися вони один до одного, зокрема, у листах, із увічливістю, прийнятою за часів Вікторіанства. Починалися ці листи так: «Шановний Форсайте,...», «Шановний Босіні, ...» і закінчувалися «завжди Ваш, ...» [О. Терех: 223].

У деяких ситуаціях, коли персонажі тяжіють до сердечніших відносин, надто офіційне, позірно шанобливе звертання може стати навіть образливим: “*Us two being now alone, Sir*” – began Joe. “*Joe*”, I interrupted, pettishly, “*how can you call me Sir?...*” [Ch. Dickens. *Great Expectations*: 210]. – «Оскільки ми тепер лишилися самі, **сер**... почав Джо. – Джо! – невдоволено урвав я його. – Як у тебе язик повертається називати мене «**сер**»!...» [Р. Доценко: 231].



Конче треба бути Ернестом,
кадр з фільму, 2002

У
вікторіанському
суспільстві
соціальні
конотації звертань
були дуже
стійкими і набули
статусу
культурно-
маркованих
знаків. Типовим
прикладом

статусних та рольових моделей вікторіанців є звертання **Master**, яке могло вживатися як з іменем (на відміну від **Mister**), так і з прізвищем. “**Master**” – це застарілий титул, який застосовувався при звертанні до молодих паничів [Webster’s Seventh New Collegiate Dictionary: 838]. “*What do you want?*” I asked, with awkward diffidence. “*Say: What do you want, Master Reed*”: was the answer” [Ch. Bronte. *Jane Eyre*: 19]. – «– Чого хочеш? – запитала я боязко. – Маєш говорити до мене: «Чого хочете, **пане Рід!**» [О. Сліпа: 8]. Перекладачка О. Сліпа вірно підмітила асоціативний шлейф, який містить звертання “**Master**”, і обирає український відповідник «**пан**».

У перекладі П. Соколовського: «– Чого тобі треба? – спитала я вдавано покірливо. – Треба казати: «Чого ви бажаєте, **мастере Рід**», – відповів він [П. Соколовський: 7]. Просте транскодування у перекладі П. Соколовського, через подібність до слова «**майстер**», може викликати невірні асоціації. Взявши до уваги репліку служниці: “*Dear! Dear! What a fury to fly at **Master John!***” [Ch. Bronte. Jane Eyre: 21]. – «Ай-яй-яй! Ах ти ж негіднице! Так накинутися на **мастера Джона!**» [П. Соколовський: 9] читач розуміє, що двоюрідний брат Джен Ейр, Джон Рід, своєю вимогою звертатися до нього тільки “**Master Reed**” принижує Джен, низводячи її до соціального рівня, ще нижчого за рівень служниці. О. Сліпа взагалі уникає будь-якого звертання: «*Дивіть! дивіть, якою фурією вона нападає на **Джона!***» [О. Сліпа: 10]. Жоден з двох зафіксованих варіантів перекладу **Master** – **пан//мастер** не передає соціокультурних конотацій цього звертання, хоча відповідник «панич» буквально лежить на поверхні і здатен утворити задуманий автором *асоціативний шлейф*. Саме цим шляхом пішла У. Григораш в останньому за часом українському перекладі роману: «*Треба казати: «Чого волієте, **паничу Рід?**»*» [У. Григораш: 8].

У романі «Давід Копперфільд» цілком природно, що хлопчика з багатой родини – Давіда Копперфільда у родині



його няньки називають “**Mas’r Davy**”, тобто **Master Davy**. Це звертання зберігається, коли Давід стає відомим письменником, що свідчить про

Конче треба бути Ернестом,
кадр з фільму, 2002

душевне, тепле ставлення до нього містера Пеготті та його небожа Хема. Урія Гіп звертається до Давіда так само “*Master Copperfield*”, як він називав його в отрочстві їх обох, і соціальна нерівність між ними була очевидна. Дорослий Урія, вже фактичний володар фірми, навмисно вдається до того самого звертання, підкреслюючи, що йому слід називати Давіда вже “*Mister Copperfield*”. Це, нібито, свідчить про його бажання піднести Давіда на вищий соціальний щабель, але насправді має на меті принизити його, попри всю удавану «*umbleness*» (упокореність) Урії. “*Oh, really, Master Copperfield*”, – *he rejoined*, – “*I beg your pardon, Mister Copperfield, but the other comes so natural, – I don’t like that you should put a constraint upon yourself to ask a humble person like me to your house*” [Ch. Dickens. David Copperfield: 313]. – «О, справді, **мастер** Конперфільд, – відгукнувся він, – прошу пробачення, мені слід було б сказати – **містер** Конперфільд, мені не хочеться, щоб ви турбувались, запрошуючи таку мізерну особу, як я, до вашого дому» [Ю. Корецький: 296].

Власне тут можна було б вдатися до слів «панич» і «пан».

Усі ці відтінки надзвичайно гостро відчувалися вікторіанцями і не вимагали докладних роз’яснень. В іншій культурі, в іншій мові, в інший історичний час деякі внутрішньотекстові пояснення подеколи просто необхідні.



Сищик
Лестрейд у
А. Конан Дойла в
оповіданні “*The Noble Bachelor*”,
тріумфуючи з
приводу свого

удаваного успіху, коли він, нібито, випередив Холмса у розслідуванні справи, звертається до нього: “*There is a little nut for you to crack, Master Holmes*” [A. C. Doyle. The Adventures of Sherlock Holmes: 240]. Таке звертання супроводжує яскравий асоціативний шлейф, в якому є і зверхність, і жартівливість, і погорда. Контекстуальна заміна: «*Що, твердий горішок вам дістався, вундеркінде?*» (переклад мій - Т. Н.) видається більш слушною.

Такі форми звертання, як ім'я, прізвище, прізвище після Mr., Mrs. або Ms.; Master + ім'я; Master + прізвище вимагають особливої уваги перекладача для створення у свідомості читача оригіналу відповідного асоціативного шлейфу.

Символіка кольорів в оригіналі та перекладах

Не останню роль відігравала у вікторіанському культурному соціумі символіка кольорів. Кожний колір пов'язувався зі стійким значенням. Існує популярний віршик, який свідчить про асоціативні зв'язки між кольорами і символами:

Blue is true,
Yellow's jealous,
Green's forsaken,
Red's brazen,
White is love,
And black is death [L. Cowem: 67].

Кольори в уявленні вікторіанців поділялися на «гарні» і «погані», тобто мали позитивні і негативні конотації. До перших належали червоний (здоров'я і сила), білий (чистота, цнотливість), синій (доброзичливість), зелений (надія), рожевий (гарний настрій), фіалковий (розум), бузковий

(свіжість), а до других – чорний (смуток), жовтий (облудність), пурпурний (гординя), помаранчевий (розкоші). Ці базові асоціації розширилися у свідомості вікторіанців, охоплюючи більшу сферу понять і зв'язків між ними.



Конче треба бути Ернестом,
кадр з фільму, 2002

Джон Голсуорсі, поетичний інструментарій якого позначається виразною живописністю, обирає кольори для опису одягу своїх персонажів та елементів інтер'єру їхніх домівок з притаманною

вікторіанцям увагою до символічного підтексту кольоропозначень. Значну роль відіграють кольоропозначення у художній тканині роману «Сага про Форсайтів». *“The ninth baronet had shied violently at a round **scarlet table**, inlaid under glass with **blue Australian butterflies’ wings**, and was clinging to her Louis-Quinze cabinet, Francie Forsyte had seized the new mantel-board, finely carved with **little purple grotesques** on an ebony ground; George, over by the old spinet, was holding **a little sky-blue book** as if about to enter bets; Prosper Profond was twiddling the knob of the open door, **black with peacock-blue panels**; and Annette’s hands, close by, were grasping her own waist; two Muskhams clung to the balcony among the plants, as if feeling ill; Lady Mont, thin and brave-looking, had taken up her long-handled glasses and was gazing at the central light shade, of*

ivory and orange dashed with deep magenta, as if the heavens had opened” [J. Galsworthy. To Let: 225-226].

Цей уривок тексту насичений яскравими кольоропозначеннями, що свідчить про значущість для



Конче треба бути Ернестом,
кадр з фільму, 2002

вікторіанців кожного кольору і має враховуватися перекладачем. Так, пурпурний, фіолетовий, багряний кольори пов'язувалися з особами найвищих титулів та звань. Для перекладу кольоропозначення

“little purple” перекладач обирає варіант *«ясно-червоними»* [О. Терех: 831], який видається не повністю адекватним, оскільки *“purple”* – *a dark colour made of a mixture of red and blue* [Longman Dictionary of English Language and Culture: 1085]: (темний колір, утворений при змішуванні червоного і синього). У перекладі можна було застосувати прикметник «пурпурний», або «багряний». Словосполучення *“door, black with peacock-blue panels”* передано правильно, *«дверей, чорних з ясно-синіми панелями»*, хоча і втрачаються відтінки блиску. У словнику *“peacock-blue”* – *having a bright shiny blue colour* [Longman Dictionary of English Language and Culture: 991]: (блискучий, яскраво-синій колір). Словосполучення *“central light shade, of ivory and orange dashed with deep magenta”* передано не зовсім точно: *«біло-оранжевий з червоними бризками абажур»*. У романах письменників

вікторіанців доволі часто зустрічається слово “*ivory*”. У даному контексті “*ivory*” позначає не матеріал – слонову кістку, а колір – “*creamy white colour*” [Longman Dictionary of English Language and Culture: 699], кольоропозначення «*біло-оранжевий*» не зовсім відповідає референтному об’єкту, який є, радше, «кремовий» або «жовтувато-білий».

Іноді сам автор розкриває у тексті символічні асоціації того або іншого кольору: “*She was sombrely magnificent this evening in **black** bombazine, with a **mauve** front cut in a shy triangle, and crowned with a **black** velvet ribbon round the base of her thin throat; **black and mauve for evening wear was esteemed very chaste by nearly every Forsyte***” [J. Galsworthy. The Man of Property: 64]. – «Того вечора, вбрана в **чорну** бомбазинову сукню з скромною трикутною вставкою **фіалкового кольору** й **чорною** оксамитною стрічкою, пов’язаною навколо її худі шії, вона була втіленням величної пишноти; майже кожен Форсайт вважав, що **чорний і фіалковий кольори надають вечірньому вбранню цютливої строгості**» [О. Терех: 56-57].

Не можна стверджувати, що переклад кольоропозначень становить складну проблему на рівні предметному, – труднощі виникають на рівні образному і ціннісному. Розмаїта палітра



Конче треба бути Ернестом,
кадр з фільму, 2002

кольорів, якою користується Дж. Голсуорсі, свідчить про його високу “colour-consciousness” - розуміння значення кольорів та підвищену увагу до них.

Недарма Айріні надає перевагу сірим, сизим, неясковим тонам, але, захоплена пристрасстю до Босіні, вона вдягається у рожеву блузу – на знак протесту і виклику, що надзвичайно вражає Сомса, а також щоб підкреслити своє розкрите для коханого серце. Читач, не знайомий з вікторіанською символікою, не може охопити весь діапазон імплікацій, пов'язаних для вікторіанця з цими змінами кольорів. Друга дружина Сомса Аннет після шлюбу з ним починає частіше носити чорне з білим вбрання, – натяк на амбівалентність її стосунків з чоловіком. Оптимістична Вініфред Дарті з усіх кольорів обирає зелений: за вікторіанською символікою – колір надії, рівноваги, приязні. Майкл Монт недарма, за волею автора, має шовкову піжаму фіолетового кольору – колір розуміння, шляхетності і поблажливості, – саме так ставився Майкл до своєї коханої дружини Флер.

І, дійсно, у високохудожньому творі не має дрібниць. За відомим прислів'ям, *“Trifles make perfection”* – «Досконалість досягається дрібницями», тому свідомий і відповідальний перекладач зобов'язаний враховувати усі рівні, елементи і виміри оригіналу, щоб ввести в цільову культуру подібний за значущістю твір. Діапазон перекладацьких тактик доволі широкий, щоб таке завдання стало досяжним.

Символіка квітів в оригіналах та перекладах

Символіка квітів існувала в Англії вже за часів Середньовіччя і доби Відродження, але вона не втратила популярності і у XIX столітті: у пору правління королеви Вікторії світське суспільство надавало великого значення символам. Щоб висловити якусь думку або бажання, вікторіанці нерідко удавалися до заміни слів символами, якими найчастіше були квіти. Кожна квітка втілювала певне приховане значення. Іноді вікторіанці просто малювали ту чи іншу квітку замість

написати слово, і цей малюнок був у них ключем для розуміння. Вибір квітки як аксесуару також містив певні натяки. Те, що Айріні, покинувши Сомса, прийшла до Босіні з букетиком фіалок, може пройти поза увагою українського читача, але ж Дж. Голсуорсі вклав у цю деталь чіткий зміст, який слугує додатковим штрихом для розуміння ситуації і характеру героїні. “Violet means faithfulness” – фіалка означає вірність, відданість, чисте кохання (можна згадати сцену божевілля Офелії з «Гамлета»). Айріні цим самим освідчується Філіпу у коханні. Без невеличкої довідки культурно-історичного характеру читачі перекладу втрачають цю смислову барву. Не менш символічним стає і букет гарденій, який Айріні тримала в руках на балу у Роджера. “*He caught the perfume of the gardenias that she wore,...*” [J. Galsworthy. *The Man of Property*: 193]. – «На Сомса вїнуло **пахощами гарденій**,...» [О. Терех: 179]. Гарденія – велика біла квітка з п’янким ароматом, яка виступає знаковим посиленням для вікторіанців, символом пристрасті. У «Давіді Копперфільді» Ч. Дікенса Стірфорт не дарма називає Давіда не *Davy*, а *Daisy*, що означає «ромашка», включаючи у це прізвисько символічний зміст – «чистий, невинний, щирий». Переклад цього милого прізвиська – Маргаритка видається невдалим: хоча тут і є паралель жіночого імені і



Гарденія

квітки, але повна фонетична відмінність замість фонетичної подібності імен в оригіналі, з різницею в одну лише літеру звучить штучно, нелогічно і вимушено. Внутрішньотекстові пояснення або, принаймні, коментар, збагатив би концептосферу Вікторіанства для української аудиторії, яка не знайома з цими смисловими нюансами.

Символіка коштовного каміння в оригіналах та перекладах

За часів правління королеви Вікторії коштовне каміння, як квіти та кольори, було значущим і символізувало ті чи інші поняття або властивості. Виходило безліч брошурок і книжечок з описами потенційних потужностей того або іншого самоцвіта. Вікторіанець був добре обізнаний з їхніми символічними та містичними властивостями. Цю символіку влучно використовували вікторіанські письменники для створення підтексту. *“Lady Markby is a pleasant, kindly popular woman, with gray hair a la marquise and a good lace. Mrs. Cheveley, who accompanies her, is tall and rather slight. ... She is in heliotrope, with diamonds. She looks rather like an orchid, and makes great demands on one’s curiosity. In all her movements she is extremely graceful. A work of art, on the whole, but showing the influence of too many schools”* [O. Wilde. An Ideal Husband: 127]. – «Леді Маркбі приязна, симпатична пані; її сиве волосся укладено у пишну зачіску a la marquise; вона вбрана у розкішні мережива. Місіс Чівлі, яка її супроводить, висока та гнучка. Сукня кольору геліотроп, діаманти. Схожа на орхідею та викликає загальне зацікавлення. Усі її рухи дуже граційні. В цілому вона – твір мистецтва, але із ознаками впливу надто численних шкіл» [Т. Некряч: 129]. Речення: *“She is in heliotrope”* у перекладі передано: «Сукня кольору геліотроп». Вікторіанці вважали геліотроп магічним каменем. Вони вірили у його здатність робити людину невидимкою. Це



Медальйони з каміння геліотроп

коштовний камінь зеленого, з червоними вкрапленнями, кольору. О. Вайлд, подібно до всіх вікторіанців, дуже захоплювався магією коштовного каміння. (До речі, популярність коштовностей пропагувала сама королева Вікторія. Переслідуючи суто прагматичну мету, а саме заради реклами своїх копалин в Австралії, вона постійно носила опали. Внаслідок цього опал став улюбленою коштовністю

англійського королівського двору, а за ним і буржуазії.) У п'єсі «Ідеальний чоловік» місіс Чівлі, яку Вайлд вбрав у сукню кольору геліотроп, виявляється аферисткою, злодійкою, яка і краде, і обманює, і шантажує, і бере участь у брудних політичних оборудках. Для глядачів у вікторіанському театрі цей натяк був зрозумілим одразу: жінка у сукні такого кольору – не та, якою видається на перший погляд.

Це не єдине звертання О. Вайлда до символіки коштовного каміння. Мейбл Чілтерн, яка прагне одружитися з лордом Горінгом, відмовляється носити перли – символ цнотливості та дівочості. Сучасники О. Вайлда – вікторіанці легко могли побачити зв'язок між камінням та розвитком подій твору. Проте, сумнівно, щоб цей натяк зрозуміли наші сучасники у будь-якій культурі, адже не варто переобтяжувати переклад драматичного твору зайвими подробицями. У якісному виданні можна зробити коментар, але у суто театральному перекладі – це не працює. “...*Gertrude won't let me wear anything but pearls, and I am thoroughly sick of pearls. They make one look so plain, so good and so intellectual*” [O. Wilde. *An Ideal Husband*: 145]. – «Але Гертруда дозволяє мені носити тільки **перли**, а я їх терпіти не можу. В **перлах** я така скромниця, розумниця, цяця-дівчинка» [Т. Некряч: 147]. Вікторіанець миттєво розумів, що Мейбл набридли не самі перли, а те, що вони символізують, - дівочість, і одночасно відчитував її бажання вийти заміж. У перекладі, тобто в іншій культурі, цей підтекст втрачається.

Титули і фалеристика вікторіанців в оригіналах та перекладах

Значні труднощі для сприйняття та розуміння соціокультурних розбіжностей між англійською та українською культурами представляють особливості застосування англійцями різноманітних титулів. Такі нюанси вікторіанської культури теж мають враховуватися у перекладі. Класова структура англійського суспільства (особливо вищій його верстви) має складну ієрархію звань та рангів і передбачає існування складної системи звертань, які застосовували його члени у

процесі спілкування. Дж. Голсуорсі намалював портрет місіс Бейнз, жінки, яка своєю поведінкою та зовнішнім виглядом претендувала на право зватися аристократкою: *“The only thing against her was that she had not a double name”* [J. Galsworthy. The Man of Property: 224]. – «Єдине, чого їй бракувало, – це подвійного імені» [О. Терех: 209]. Читачеві перекладу може бути незрозуміло, що означає ця фраза, тому у перекладі варто пояснити. “Double-barrelled name” (прізвище з двох частин) в Англії є ознакою родовитості. Таке прізвище збільшує престиж його носія, а в англійському суспільстві такого роду нюанси сприймалися доволі виразно. На початку ХХ ст. Сомса Форсайта, вихідця з середнього класу, приємно лоскоче аристократичне походження його зятя Майкла Монта, історію родини якого занесено до «Книги баронетів». У тексті українського перекладу відсутнє пояснення англійської соціокультурної одиниці «баронет». „**Bart**” – скорочення від “**baronet**” – перший (за ієрархією) спадковий дворянський титул. «Перший» зовсім не означає – «найголовніший», «найбільш привілейований». Баронет – це найнижчий з англійських титулів. Знання такої інформації може допомогти читачеві зрозуміти прихований смисл багатьох вікторіанських романів, оскільки титул «баронет» часто зустрічається у творах англійської літератури. Наприклад, Джон Фаулз, представляючи персонажа роману «Коханка французького лейтенанта» Фрімена, пише: *“...or pouncing on the first chance of a title that offered for his dearly beloved daughter. To give him his due, he might have turned down a viscount as excessive; a baronetcy was so eminently proper”* [J. Fowles. The French Lieutenant’s Woman: 245]. У перекладі слід підкреслити нерівноцінність цих двох титулів: «Він вхопився за першу-ліпшу можливість зробити свою кохану донечку титуловою особою. Втім, треба віддати йому належне: він би, мабуть, відмовив **віконтові**, це було б уже занадто; а от **баронетство** – саме те, що треба» (переклад мій - Т. Н.). “**Viscount**” означає доволі невисокий титул, що знаходиться між графом – “earl” та бароном “baron”. **Віконт** – вищий за барона, а барон, у свою чергу, вищий, ніж баронет. Успішний комерсант містер Фрімен, який розбагатів завдяки своїм прибуткам від галантерейних магазинів, мріяв увести свою доньку до аристократичного суспільства. Такий перехід у Британії не можна було придбати за гроші, але можна було набути, ставши дружиною аристократа. Персонаж роману У. Коллінза «Жінка в білому» Сер Персіваль Глайд йде на злочин: для того, щоб присвоїти собі титул

баронета, він по-шахрайському виправляє запис у церковній книзі. Отже, титули посідають важливе місце у британській картині світу і заслуговують на вдумливе відтворення при перекладі.

Велику кількість культурно- та темпорально-маркованих знаків Вікторіанської доби породжує у житті та літературі англійців колоніальна тема. Ці знаки і зараз викликають у англійців чіткий *асоціативний шлейф*, який необхідно відтворити у перекладі. Культурно-марковані знаки *“Indian nabob”*, *“collector of Boggley Wollah”*, ціннісні складники військових звань з’явилися у картині світу Британії унаслідок дуже інтенсивного взаємообміну культур цієї країни з країнами, які вона протягом ХІХ століття перетворювала на власні колонії. Ці знаки викликають низку соціокультурних асоціацій, які майже одразу стають явними для англійця, але залишаються закритими, а відтак спрощеними для читача перекладу. Англійське *“Colonel”* не є повним відповідником слова «полковник» на конотативному рівні. *Асоціативний шлейф* цих знаків у двох культурах, британській та українській, нерівноцінний. В Англії це військове звання набуває значення титулу, оскільки полковники у цій країні мали високий соціальний статус. Дружина полковника отримувала титул «леді». Зустрічаючи у творах Теккерея, Діккенса, Шоу та інших *“Colonel”*, англієць одразу уявляє людину заможну, наділену багатьма чеснотами, виховану відповідно до високих ідеалів. Англійський військовий чин *“corporal”* О. Сенюк у своєму перекладі роману «Ярмарок суети» передає як *«тільки непомітний капрал»*, тобто слушно вдається до внутрішньотекстового пояснення – додавання, щоб увиразнити для цільового читача соціальну різницю між колишнім бакалійником Доббіном, сина якого цькували у школі за його низьке походження, і батьком пихатого Джорджа Осборна, улюбленця школи, коли вони завдяки наполеонівським війнам нібито помінялися місцями в очах суспільства. Пояснення цих культурно-маркованих знаків, а саме *«Набоб – спериу титул володарів провінцій в імперії Великих Моголів. Потім так почали називати багатих індійців і тих європейців, що розбагатіли в Індії»* перекладачка О. Сенюк подає в коментарі.

Складним для перекладу видається слово *“Dowager”*, яке часто зустрічається у творах вікторіанців. *“Dowager”* – жінка, яка успадкувала титул і високий соціальний статус від померлого чоловіка, землевласниця. *“Dowager”* – не просто «вдова», а «шляхетна і багата

вдова». “*But the three most distinguished ...were the Dowager Lady Ingram and her daughters, Blanche and Mary* [Ch. Bronte. Jane Eyre: 184]. – *Найпоказнішими з усіх – може, тому, що були найвищі – здавалися вдова лорда Інгрема та її дочки, Блани і Мері*» [П. Соколовський: 177]. У. Григораш у своєму перекладі наслідує П. Соколовського дослівно. Перекладачі обирають вдалий варіант, який дає можливість підкреслити високий статус, титул: «*вдова лорда*» ніби перегукується із словосполученнями «*королева-вдова*», «*герцогиня-вдова*». У перекладі О. Сліпої асоціативний шлейф культурно маркованого знаку “*dowager*” повністю втрачається: «*Та найзамітніші, найвищі в цілому товаристві були: вдовиця Інграм та її дочки Блянка і Марія*» [О. Сліпа: 126]. Варіант «*вдовиця*» створює образ знедаланої, нещасливої та ще й бідної жінки, а такі конотації, як багатство, знатність, аристократичне походження, притаманні слову “*dowager*”, нівелюються у такому перекладі, тим самим збіднюючи змістовні параметри і викривлюючи авторський задум.

Невірно вважати, що такі нюанси британської культури не мають суттєвого значення. Вивчення англійської літератури переконує, що це не так. Соціокультурні розбіжності такого роду нерідко обігруються авторами у найрізноманітніших ситуаціях. Письменники кепкують зі своїх персонажів, які надмірно хизуються аристократичним походженням, наприклад, В. Теккерей намалював комічний образ дружини майора О’Дауда, Пеггі О’Дауд, яка наказувала чоловікові представляти її не інакше, як: “*Auralia Margaretta, lady of Major Michael O’Dowd, of our regiment, and daughter of Fitzjurd Ber’sford de Burgo Malony of Glenmalony, County Kildare and Murvan Squeer, Dublin...*” [W. Thackeray. Vanity Fair: 249]. – «*Орелія-Маргарета, дружина майора нашого полку Майкла О’Дауда, дочка Фіцджералда Берсфорда де Бурго Мелоні роду Гленмелоні, в графстві Кілдейр і Меріан-сквер у Дубліні*» [О. Сенюк: 240]. Безглуздість і набундюченість такого довгого імені підкреслювалася зниженням та звичним для усіх її друзів скороченим, простонародним ім’ям “*Peggy*” – «*Пеггі*». Титуловані особи в Англії у всі часи мали над головою особливий ореол, тому нижчі класи, буржуа та чиновники вважали за велику честь бути представленими аристократу. Таким був Лестер Дедлок (“*Bleak House*” Ч. Діккенса), для якого людина без титулу (сам він носив титул баронета), взагалі була не людиною, а якоюсь нижчою істотою, створеною служити таким, як він.

Окремі труднощі для перекладу становить фалеристика. Орден та регалії викликають в уяві читача оригінального твору чіткий *асоціативний шлейф*, пов'язаний з численними символічними значеннями, відтворення яких вимагає від перекладача додаткових знань та загальної ерудиції.

“Enter Lord Caversham, an old gentleman of seventy, wearing the riband and star of the Garter. A fine Whig type.” [O. Wilde. An Ideal Husband: 126]. – «Заходить лорд Кавершем, статечний пан років сімдесяти, на шиї у нього стрічка і орден Підв'язки. Являє собою прекрасний зразок старого віга» [Т. Некряч: 128]. Ще на початку п'єси О. Вайлд подає у ремарці стислу характеристику своїх персонажів: *“The Earl of Caversham”* [O. Wilde. An Ideal Husband: 123] у перекладі – «Граф Кавершем, кавалер ордену Підв'язки» [Т. Некряч: 125]. Наголошуючи на значущості в англійській культурі титулів, треба зазначити, що титул *“Earl”* – «граф» у британській культурі не тотожний титулу «граф» у культурі інших європейських народів. У англійців існує два слова для позначення цього титулу: *“count”* (романського походження) та *“earl”* (германського походження). *“Count”* – почесний титул, який дарували людині як винагороду за звитяги перед державою. *“Earl”* – спадковий титул, який належав тільки аристократу, який вів свій родовід з найдавніших часів. Отже, він означав приналежність до кореневої англо-саксонської аристократії. Для англійців ці два титули мають різне значення. У перекладі ці конотації втрачені. Сина графа Кавершема О. Вайлд представляє як *“Viscount Goring”*, тобто, *вікомт Горінг*. Але у цій самій п'єсі ми зустрічаємо і титул *“vicomte”* – ним володіє французький дипломат де Нанжак. Таке написання одразу ж

вказує на іноземця, француза. У Франції титул *“vicomte”* на один щабель нижчий за *“comte”* (*граф*), а ми вже зазначали, що *comte* і *earl* далеко не одне й те саме в соціальному плані. А у перекладі ця зрозуміла британцям різниця нівелюється.

Важливими для розуміння художнього твору англійської літератури є також особливості застосування титулу



Орден Королеви Вікторії

“*Sir*” – «сер» (не плутати з офіційно-ввічливим звертанням). Цей титул також надавали за особисті заслуги перед державою, і він ставав спадковим. Англійці, які отримували звання “knight” («лицар»), мали титул “Sir” («сер»), який вживався не перед прізвищем, а перед ім’ям, наприклад, Sir Francis Drake, Sir Alec Guinness, Sir Lawrence Olivier, Sir Elton Jones. Британці одразу ж розуміють, що це не спадковий (як от **Lord Goring**) титул, а те, що у царській Росії називалося «особистим дворянством». Жінка, яка отримує таке «особисте дворянство» за великі заслуги, називається “Lady”, або “Dame”: *Dame Agatha Christie, Lady Thatcher*. Але треба зазначити, що «сер» не завжди був «баронетом». Такі особливості англійської культури повинні знаходити відображення у перекладі, оскільки за їх відсутності у картині світу українського народу вони можуть ставати причиною виникнення лакун у процесі сприйняття та розуміння художнього тексту. Наприклад, назва п’єси Бернарда Шоу



Орден Підв’язки



Послідовник Ф. К. Вінтерхальтера,
Портрет королеви Вікторії

“*O’Flaherty, V.C.*” у перекладі російською мовою передана – «*О’Флаэрти, кавалер ордена Виктории*» [Шоу Б. Полное собрание сочинений в шести томах: 431]. На наш погляд, перекладач п’єси обирає цілком правильний шлях розшифрування абрєвіатури, яка міститься у назві п’єси, а також пояснює значення ордену Вікторії у коментарі: орден Вікторії – це орден, яким нагороджували за видатні заслуги перед Вітчизною. Винесена автором у назву абрєвіатура “*V.C.*” може залишитися невідомою читачеві перекладу, якщо перекладач не застосує комплексний підхід до перекладу: описовий переклад та пояснення у коментарі.

У ремарці до п'єси Б. Шоу "Too True to Be Good" («Гірко, але правда») перекладачка В. Топер цілком вірно передає речення: "*His full style and title is Colonel Tallboys, V.C., D.S.O.*" [G. Shaw. The Complete Plays: 1141] – «*Полностью его чин и звание гласят: полковник Толбойс, удостоенный креста Виктории и ордена «За примерную службу»*» [В. Топер: 428]. Перекладачка розшифровує абрєвіатури безпосередньо у тексті ремарки, що дає можливість читачам перекладу зрозуміти значення британських нагород. Це єдиний шлях, яким слід іти і у перекладах українською мовою, адже, хотілося б сподіватися, що повне зібрання драматичних творів Дж. Б. Шоу колись, все ж таки, увійде в український літературний обіг.

"*Star of the Garter*" є виразним маркером британської культури в цілому та Вікторіанської епохи, зокрема (Лорд Стайн, персонаж роману «Ярмарок суєти», теж був кавалером цього ордену). «*Орден Підв'язки*» завжди був і досі залишається найвищою нагородою англійського дворянства. На нашу думку, цей маркер вимагає додаткового пояснення у тексті перекладу, тому що його *асоціативний шлейф* при перекладі втрачається.

Семіотична одиниця, представлена у тексті оригіналу лише одним словом, може мати велике смислове навантаження, передавати відтінки, які у читача-англійця не викликають труднощів для розуміння, натомість залишаються неясними, непрозорими для читача перекладу. Слово "*whig*" містить конотації, чужі для носіїв української культури. Якщо звернутися до додаткових джерел, ми дізнаємось, що «віги» – це члени політичної партії, яка після так званої «Славетної революції» ("*Glorious Revolution*") 1688 року, вела курс на підпорядкування королівської влади парламенту і вищим (аристократичним) класам суспільства. Віги були представниками старовинних аристократичних родів, що передбачає цілу низку визначальних характеристик. У перекладі ці характеристики залишаються нерозкритими і вимагали б розтлумачення. Тому коли О. Вайлд вказує у паратексті «Ідеального чоловіка», що лорд Кавершем – «*тип старого віга*», то тут відчитується і давність роду, і аристократичний гонор, і непохитність поглядів, і авторитарність характеру.

Вігам протистояли торі – члени однієї з двох головних політичних партій Британії з 1670-х до 1830-х р.р. Первісно торі належали до групи політиків, які прагнули посадити на англійський трон римо-католика

Джеймса, герцога Йоркського (згодом – король Яків II). Вони здобували владу в різні періоди впродовж XVIII та XIX століть. У 1830-х р.р. торі перетворилися на Консервативну партію, і назва «торі» й досі широко живається як розмовний синонім партії консерваторів.

“I suppose you know best,” Dobbin said, though rather dubiously. “You always were a Tory, and your family’s one of the oldest in England. But....” [W. Thackeray. Vanity Fair: 53]. Коли Вільям Доббін називає Джорджа Осборна «торі», він, певним чином, намагається виправдати його снобізм та зверхність у відношенні до соціально нижчих осіб.

Культурно марковані поетоніми: топоніми та антропоніми в оригіналах та перекладах

Така категорія «не-предметного» світу вікторіанців, як поетоніми та проблеми їхнього відтворення при перекладі художніх творів, досі залишалася на периферії сучасних наукових досліджень.

Художньо навантажені власні назви – поетоніми (топоніми та антропоніми) існують у певному часі та у певному суспільстві, і складають його ономастичний простір. Ономастика має довгу історію. Імена розглядалися в роботах вчених-філологів у найрізноманітніших аспектах, результати роботи - монографії, статті, наукові доповіді зробили значний внесок у розвиток філологічної науки в цілому.

Вбираючи нові, актуальні для кожної епохи елементи, топонімія зберігає їх на довгий час. Топоніми та антропоніми містять багато різної позатекстової інформації, яку має взяти до уваги перекладач. Завдання перекладача полягає у тому, щоб віднайти оптимальні засоби для передачі такої інформації у перекладі художнього тексту.

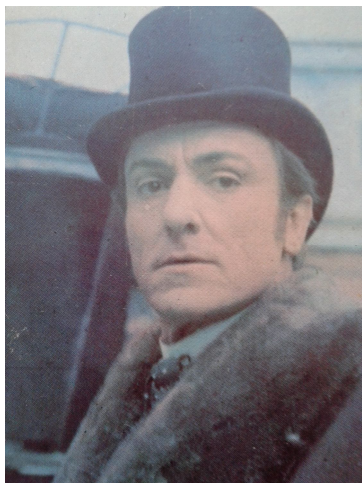
Звичай англійців давати власні назви окремим будинкам теж вимагає від перекладача додаткової ерудиції та знань вихідної культури.



Різдвяна листівка з малинівкою

Недаремно прекрасний стиліст Джон Голсуорсі обирає дуже поетичну назву місцевості для майбутнього будинку Сомса: **“Robin Hill”** – «нагорб малинівки». Фонетичне звучання цього словосполучення, його транскодування не викликає у читача українського перекладу того асоціативного шлейфу, що його створив автор. У носіїв української культури слово **“Robin Hill”** може викликати асоціації з ім'ям **“Robin Hood”** –

Робіна Гуда, героя англійського фольклору, благородного розбійника.



Ерік Портер в ролі Сомса Форсайта (BBC, 1970)

Між тим, Дж. Голсуорсі за допомогою цієї назви натякає на надії та мрії Сомса, який прагнув побудувати у **«Robin Hill»** не просто замиський будинок, а й подружнє щастя, та здобути приязнь своєї дружини Айріні. В англійців **“Robin Hill”** асоціюється і з Різдом – великим святом народження Ісуса Христа. На усіх різдвяних листівках зображується пташка **“robin”** – малинівка. Різдо і малинівка – цей союз несе тільки позитивні конотації, що в українському перекладі



Найрі дон Портер в ролі Айріні Форсайт (BBC)

втрачаються через просте транскодування. За іронією долі, Робін Гіл, врешті-решт, приніс родинне щастя – тільки не Сомсові, а Айріні, яка попри задум автора створити в її особі втілення м'якої і ніжної жіночності, видається холодною і жорсткою егоїсткою: вона не здатна на тривале, глибоке кохання, вона не помічає смертельної хвороби свого другого чоловіка, руйнує щастя свого єдиного сина, і взагалі завжди отримує усе, чого бажає. В образі Айріні сильно проступає те, що К. Паустовський називав «бунт героїв»: автор прагне одного, а художня правда доводить інше.

У російському перекладі роману «Сага про Форсайтів», здійсненому під редакцією М. Лоріє, назву будинку Сомса, у якому він живе зі своєю другою дружиною Аннет і донькою Флер, **“The Shelter”** [J. Galsworthy. In Chancery: 254] теж передано за допомогою прийому транскодування – **«Шелтер»**, що абсолютно не прояснює *асоціативного шлейфу* цього поетоніма. Стратегія, обрана О. Терехом в українському перекладі, цілком вірна: для передачі авторського задуму необхідно перекласти цю назву. Але перекладач вживає прямий відповідник слова **“shelter”**, що знаходиться на першому місці серед значень цього слова у словнику, - **«притулок»**. На наш погляд, значення «притулок»,



Сьюзен Гампшир в ролі
Флер Форсайт
(BBC, 1970)

«прихисток» не можуть створити той *асоціативний шлейф*, який відповідав би задуму автора. **«Притулок»** в уяві цільового читача асоціюється радше з притулком для кволих, немічних або сиріт, а відтак – зі знедоленістю та лихом, що змінює образний компонент цього знаку. Виходячи з контексту, для відтворення назви **“The Shelter”** можна було б запропонувати варіант **«Затишок»**, тобто приємне місце, де кожен почувається у безпеці. Для Сомса, який примирився із втратою свого єдиного кохання, ця назва символічна, начебто його душа заспокоїлася. Варіант **«Притулок»** не відповідає задуму письменника, втім, назви вікторіанських

маєтків та будинків завжди були значущими, семантично наповненими, що підтверджує необхідність перекладати, а не транскодувати їх, - так, як перекладають прізвиська на відміну від прізвисьц.

Нерідко згадування географічних назв, а також вказівки на те, що персонаж живе у конкретному районі Лондона, залишаються для пересічного читача перекладу пустопорожніми. Вони не дають жодної значущої інформації читачеві, який не володіє необхідними фоновими знаннями. В англійській дійсності періоду Вікторіанства і в наш час така інформація важлива для розуміння соціального статусу персонажа. У процесі читання значна частина географічних назв (від назв котеджів або маєтків до назв вулиць, районів і міст) лишається поза увагою читача. Якщо читач і звертає увагу на ці об'єкти, він не завжди в змозі оцінити їх повне значення, оскільки додаткову інформацію доводилося б розшукувати самостійно. Що віддаленіший історичний період розгортання подій, то складніше стає читачеві встановити зв'язок між адресою персонажа та його суспільним станом, походженням, заняттями, колом інтересів. У творах Ч. Діккенса, В. Теккерея, Дж. Голсуорсі, Б. Шоу, О. Вайлда адреса героя твору часто передує іншій інформації: портрету, вибудові рис характеру, фактам біографії. Складними для сприйняття інокультурного читача видаються топоніми, географічний характер яких лишається на другому плані, а головне місце посідає культурний компонент, тобто соціальні, історичні та культурні конотації топонімів, набуті протягом певного історичного періоду. Дослідження топонімів такого типу повинно стати завданням сумлінного перекладача, який прагне відтворити змістовно-художній задум автора у найменших деталях.

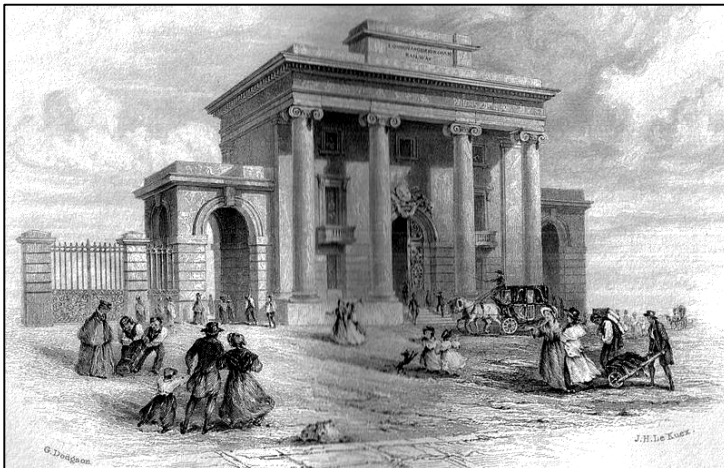


Кенсінгтон-стріт



Вид на церкву Св. Джеймса, Кларкенвелл

читачам скласти загальне уявлення про персонаж ще до того, як



Проект залізничної станції Керзон-стріт 1838 р.

Адреса складає єдине ціле з описом зовнішності персонажа, мовленнєвою характеристикою та іншими елементами авторської портретизації.

Вона допомагає

вимальовується його зовнішність. Ще одна особливість англійських топонімів полягає у тому, що внаслідок відомого англійського консерватизму асоціації, як правило, закріплюються і виявляються дуже стійкими, тобто, набувають статусу конотації. Це може

стосуватись як окремих вулиць чи районів, так і цілих міст.

Чарлз Смітсон, герой роману Дж. Фаулза «Коханка французького

лейтенанта», повертаючись вночі з району, що мав у Лондоні погану репутацію, не називає візникові своєї справжньої адреси: “...*shouted up (such was the cautious Victorian convention) the name of a Kensington street near to the one where he lived,...*” [J. Fowles. *The French Lieutenant’s Woman*: 296] – «...прокричав (за звичаєм обачливих вікторіанців) назву вулиці у Кенсінгтоні поблизу тієї, на якій він жив» (переклад мій - Т. Н.). Для того, щоб здійснити повноцінний переклад твору англійської художньої літератури доби Вікторіанства, перекладач повинен вивчити Лондон Чарлза Діккенса, Оскара Вайлда чи Артура Конан Дойла.



Кафе на Вімпол-стріт, За

Вікторіанської епохи позначався дуже чітким соціальним розшаруванням, яке залишалося незмінним протягом багатьох років і увійшло у свідомість корінних англійців певним кліше: “...*this terrible woman has taken a house in Curzon Street, right opposite them – such a respectable street, too. I don’t know what we’re coming to!*”

[O. Wilde. *Lady Windemere’s Fan*: 10] – «...і ця жахлива жінка орендувала будинок просто напроти них, на **Керзон-стріт** – а це така **добропорядна вулиця...** Просто не знаю, куди ми котимося?»

[Т. Некряч: 12]. Тут сам автор вносить необхідне роз’яснення топоніму: “**such a respectable street**”, отже, при перекладі досить лише відтворити це уточнення, аби донести до читача шокуючу несумісність «респектабельної» вулиці і жінки зі скандальною репутацією. Для українського читача/глядача послабляються нотки «праведного» обурення, присутні у тексті оригіналу, оскільки з тексту перекладу неможливо вивести, що *Керзон стріт* знаходиться у самому центрі Лондону, районі *Мейфєр*, де переважно селилися аристократичні родини Англії. Місіс Ерлін, на думку вікторіанських снобів, вела надто вільний,

майже аморальний спосіб життя, а тому не могла претендувати на місце у Мейфері.

Топоніми найчастіше транскодуються без жодних пояснень і тому не викликають потрібних асоціацій у читачів перекладу. Наприклад: *“Wimpole Street”*, на якій проживає професор Генрі Гігінс («Пігмаліон» Дж. Б. Шоу) – *«Вімпол-стріт»* – вулиця, паралельна знаменитій вулиці *Гарлі Стріт (Harley Street)*, що на ній були розташовані будинки «престижних» лікарів Англії. Ці вулиці знаходяться у центрі Лондону, і Дж. Б. Шоу ніби проводить аналогію між діяльністю Генрі Гігінса і роботою лікаря. У перекладі ці паралелі втрачаються. У тексті п’єси зустрічається чимало топонімів, не пояснюваних при перекладі. Наприклад: *“He is the son of a Clerkenwell watchmaker”* [G. Shaw. Pygmalion: 67].

«Він-бо син годинникаря з Кларкенвелла» [О. Мокровольський: 50]. У перекладі знаходимо виноску: «Кларкенвел – це район Лондону». Але суттєвим для сприйняття та розуміння п’єси є те, що за часів Вікторіанської епохи Кларкенвел був похмурий район, у якому мешкали годинникарі, оптики та ювеліри. Знаменитий мешканець Кларкенвелу В. М. Теккерей ходив у цьому районі до школи.

Зрозуміло, тут іншого виходу і немає: неможливо перенасичувати тексти перекладів лінгвокультурною інформацією (хіба що додавати кваліфікований коментар). Просто це один з факторів недосяжності повної адекватності у перекладі художнього твору.

Перекладачка п’єси Дж. Б. Шоу «Як він брехав її чоловікові» російською мовою Н. Волжина не пояснює у тексті вжитих автором топонімів, що містять великий обсяг інформації, не вираженої експліцитно, але зрозумілої читачеві-британцю. *Кромвел-Роуд* була і



залишається вулицею, де мешкали родини, що належали переважно до вищого світу: аристократи та заможні буржуа. Вона знаходиться у Кенсінгтоні – великому районі Лондона, який

Бромптон роуд,
Південний Кенсінгтон

був осередком світського суспільства. Дія написаної у 1904 році п'єси відбувається в останні роки Вікторіанської епохи на зламі XIX-XX століть, коли стабільність, поважність та консервативність Вікторіанства все ще панували у домівках та душах британців, але поступово витіснялися новою, Едвардіанською, епохою. Важливо розуміти той факт, що лондонський район **“South Kensington”** - Кенсінгтон наприкінці XIX століття був привабливим для нових багатіїв, які оселялися там у розкішних будинках. Вони утворили соціальний прошарок, який не успадкував вікових культурних традицій. У той час з'явилося поняття *«nouveau riche»* - нуворіш, людина, що швидко розбагатіла, але не має культурного підґрунтя родової аристократії. Саме отакі «соціальні вискочки» і селилися у Південному Кенсінгтоні. Тому фразя: **“The room is furnished in the most approved South Kensington fashion”** [G. Shaw. Plays: Pleasant and Unpleasant: 183] стає знаковою, оскільки вона приховує цілий шар інформації, яка характеризує пізньо-вікторіанський соціум та культуру. У російському перекладі цей асоціативний шлейф втрачено: **«в комнате обставленной в излюбленном Саут-Кенсингтонском стиле»** [Н. Волжина: 611].

“The octagon room at Sir Robert Chiltern’s house in Grosvenor Square” [O. Wilde. An Ideal Husband: 125]. – **«Восьмикутна зала у будинку Сера Роберта Чілтерна на Гровенор-сквер, в аристократичному кварталі Лондона»** [Т. Некряч: 127].



Гровенор-сквер

Назва вулиці **Grosvenor Square** у п'єсі **«Ідеальний чоловік»** є семіотичною одиницею, що передає читачам (не глядачам, оскільки це вжито у паратексті – ремарці твору) інформацію про соціальний,

фінансовий, а відтак і культурний статус Чілтернів. Гровенор-сквер

знаходиться у самому центрі Лондона, біля парків Бекінгемського

палацу. Історичні райони Лондона збереглися майже незмінними від

часів Вікторіанської епохи. Розташована у центрі столиці площа

Гровенор-сквер і досі залишається одним з найвишуканіших місць

Лондона. Читач перекладу, не знайомий з топографічними особливостями британської столиці, втрачає певний обсяг інформації культурно-історичного плану, який у англійців належить до фонових знань. У перекладі з англійської мови українською перекладач може застосувати прийом розширення паратексту (додавання уточнень, пояснень), як і було зроблено в українському перекладі: «в аристократичному кварталі Лондона». Район Лондона, який включав

Мейфер,
Белгрейв
ію та
частину
Кенсингт
она
(найбіль
ш
аристокр
атичні та
фешенеб
ельні
квартали
Лондону)

, склався історично. Від аристократичної частини столиці в усіх напрямках простягалися райони, де жили представники середніх класів (middle та upper-middle classes): це, головним чином, східна частина Кенсінгтону, Пимлико, Бейзвотер, Мейда Вейл, Блумсбері, Бромптон та частина Челсі. *“Miss Crawley was waiting in her carriage below, her people wondering at the locality in which they found themselves, and gazing upon honest Sambo, the black footman of **Bloomsbury**, as one of the queer natives*

of the place”

[W. Thackeray.

Vanity

Fair:

126]. –

«Міс Кро

улі

чекала

внизу в

кареті, а

її

служник

и здивовано розглядались довкола, на не відому їм частину міста, і витріщали очі на чесного Самбо, чорного лакея Седлі, ніби він був чудернацьким тубільцем цієї околиці» [О. Сенюк: 130]. Перекладачка вирішує не переобтяжувати твір збереженням назви району «Блумсбері». Проте, читач-англієць одразу відчуває той асоціативний шлейф, який супроводжує цей топонім. Будинок важливого персонажу цього роману – старої міс Кроулі знаходився на Парк-лейн, тому Рассел-



Вулиця Пікаділлі, Мейфер

сквер,
 Блумсбер
 і
 здався
 їй та її
 слугам
 мало не
 іншою
 плането
 ю:
 “...when,
 I say,
 Amelia
 came

down, the Park Lane

shoulder-knot *aristocracy*



Георгіанська забудова Бедфорд-скверу, Блумсбері

*such a thing could come out of **Bloomsbury**; ...”* [W. Thackeray. Vanity Fair:

126]. – «...отож, коли Емілія вийшла на вулицю, **парк-лейнська ліврейна**

аристократія здивувалася ще дужче, не розуміючи, як така прекрасна

*істота могла з'явитися на світ у **Блумсбері***» [О. Сенюк: 130]. Для того,

щоб підкреслити різницю між титуловою знаттю та її оточенням з

одного боку, і родиною Седлі з другого, хоча й багатих, але все одно

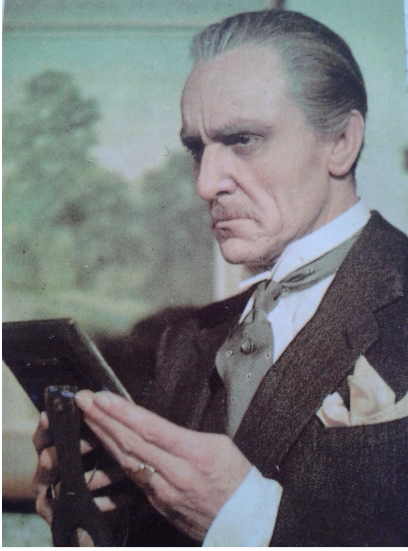
ділків, перекладачка роману знайшла вдалий відповідник означення

“shoulder-knot” – «ліврейна», тобто лакейська, плебейська, запопадлива

перед вищими і зухвала з нижчими. Слово «аристократія» тут звучить уїдлимо, саркастично. Кожен район Лондона був настільки відмінним від інших, що для «тубільців» асоціюється безпосередньо з чітко окресленими соціальними групами. Як приклад, доцільно розглянути район Сохо, характеристика якого у романі «Сага про Форсайтів» багато в чому збігається з інформацією сучасного путівника: *“Of all quarters in the queer adventurous amalgam called London, Soho is perhaps less suited to the Forsyte spirit. “So-ho, my wild one!” George would have said if he had seen his cousin going there. Untidy, full of Greeks, Ishmaelites, cats, Italians, tomatoes, restaurants, coloured stuffs, queer names, people looking out of upper windows it dwells remote from the British Body Politic”* [J. Galsworthy. In Chancery: 33]. Треба зазначити, що і в українському перекладі О. Тереха, і в російському перекладі М. Богословської повністю втрачається смисл фрази: *“So-ho, my wild one!”*, тобто «Тпру, скажений!»), яка використовувалась візниками, жокеями, вершниками-мисливцями, щоб пригальмувати коня. Джордж Форсайт, любитель коней і перегонів, дуже вдало використовує каламбур, який не



Бізнес-школа Ешрідж
(Ashridge Business School), Гартфордшир



Ерік Портер в ролі Сомса Форсайта (BBC, 1970)

зберігається у жодному перекладі. Така втрата призводить до втрати суттєвої барви, що характеризує Джорджа Форсайта, найменш «вікторіанського» з-поміж Форсайтів. Навіть його, попри всю його вільнодумність і епатажність, шокує, що наречена Сомса мешкає у Сохо. Так само показово і те, що Сомс, суворо дотримуючись усіх засад і настанов свого часу, не цурається цього «непристойного» району, настільки сильне його бажання знайти здорову і красиву жінку, яка може стати матір'ю для його дитини. Таким чином, топоніми у Дж. Голсуорсі (та і не лише у нього) стають засобами для поглиблення психологічних

характеристик персонажів. Втім, у перекладі ці красномовні барви і нюанси втрачаються, і це спостерігається у будь-якому інтеркультурному переносі.

Поряд із назвами міст назви графств (Йоркшир, Глостершир, Кент тощо), часто повторюючись, набули для більшості читачів оригіналу (але не носіїв іншої мови та культури) доволі стійких асоціацій. Фраза: “*She spoke in such a way, as if her childhood took place in one of the parks of **Hartfordshire***” [The Best of Saki: 106] – «Вона говорила так, ніби її дитинство пройшло в якомусь з парків **Гартфордширу**» мало що скаже читачеві, не обізаному з природними, історичними, соціальними та культурними особливостями, які вирізняють кожне з графств. Англійці знають, що Гартфордшир, Глостершир, Шропшир, Вустершир та деякі інші центральні графства були осередком замських маєтків, що належали аристократії та представникам вищих верств суспільства. Зазвичай згадування графства вже несе у собі позитивні конотації як в силу певних історичних ремінісценцій (Девон, Корнуолл, Сассекс, Лінкольншир, Нортумберленд), так і тому, що ідея патріархального сільського життя, близького до природи, є привабливішою порівняно з галасом та метушнею великих міст. Іноді назви невеличких містечок,

нічим іншим не варті уваги, набували особливого значення завдяки

регулярному проведенню там кінських перегонів, концертів, регат, фестивалів, які привертали увагу різних людей. Для досягнення динамічної еквівалентності при перекладі художнього твору англійської літератури перекладач має вільно володіти такою інформацією і використовувати свої знання для того, щоб зробити процес читання тексту перекладу не поверхневим, а дійсно глибоко пізнавальним процесом (без суттєвих відхилень від кількісних вимог – тобто без надмірного розширення друготвору). Культурно маркованими знаками вікторіанської топоніміки були відомі курортні міста. Популярним



Вид на Роял Крісент, м. Бат

англійським курортом був Бат у Сомерсетширі, в ста п'ятдесяти кілометрах на захід від Лондону. Крім Бата знають та буржуазія відвідували приморський курорт Брайтон. Персонажі вікторіанських романів нерідко виїжджали на відпочинок до

Брайтона чи Бата. У романі «Власник» (першому з трилогії «Сага про Форсайтів») описується дискусія братів Форсайтів щодо відпочинку на курортах Англії: *“I’m very well in myself”, proceeded James, “but my nerves are out of order. The least thing worries me to death. I shall have to go to Bath”.* *“Bath! Said Nicholas. “I’ve tried Harrogate. That’s no good. What I want is sea air. There’s nothing like Yarmouth. Now, when I go there I sleep...”* [J. Galsworthy. *The Man of Property*: 38-39]. «...а от з нервами не гаразд. Втрачаю спокій від найменшої дрібниці. Треба їхати в **Бат**. – **Бат!** – сказав Ніколас. – Я спробував **Герогейт**. Ніякої користі. Мені необхідне морське повітря. Краще за **Ярмут** місця немає. Коли я буваю там, то принаймні чудово сплю...» [О. Терех: 33]. У перекладі

українською мовою немає ніякої додаткової інформації про ці відомі курорти. Такі пояснення певною мірою розширюють для читача знання географії Англії, а от особливості чи відмінності між цими курортами можна було б підкреслити невеличким додаванням: «*Треба їхати на води в Бат*», а щодо Ярмута, Ніколас сам пояснює, що це на березі моря. Те, що Герогейт уподібнюється Бату і протиставляється Ярмуту, безпомилково вказує на курорт з джерелами лікувальних вод.

За часів правління королеви Вікторії і аж до другої світової війни у свідомості британців були чітко визначені зв'язки між розкиданими по всьому світу колоніями Британської Імперії та їхнім власним життям. Для читача оригінального твору цілком зрозуміло, чому дядечко Джен Ейр постійно жив на *Мадейрі* [Ch. Bronte. Jane Eyre], навіщо родина Мікоберів збиралася до *Австралії* [Ch. Dickens. David Copperfield], чому Джоз Седлі та Вільям Доббін довгий час

перебували в *Індії* [W. Thackeray. Vanity Fair], а молодий Рочестер одружився з креолкою з острова *Мартініка* [Ch. Bronte. Jane Eyre, J. Rhys. Wide Sargasso Sea] тощо. Для вікторіанців ті далекі острови та країни були їхньою «власністю», там жили, працювали, а то й володорювали їхні співвітчизники. Отже, зрозуміло, чому у будинку Тімоті Форсайта ще й у XX столітті зберігався “one



Королева Вікторія відкриває Всесвітню виставку у Кришталевому палаці

very yellow elephant's tusk, sent home from India by Great-uncle Edgar Forsythe, who had been in jute [J. Galsworthy. To Let: 42] – «...зовсім жовте слонове ікло, яке прислав із Індії дідів брат Едгар Форсайт, що торгував джуттом;» [О. Терех: 647]. У цілому поколінні існував певний прошарок людей, які провели в Індії частину, якщо не усе своє життя. Проживання в екзотичній країні, далекої від англійської цивілізації, залишало неповторний відбиток на способі життя британців: звичках,

характері, поведінці. Усі військові англійці хоча б деякий час служили у колоніях Британії.

Деякі топоніми вживаються метонімічно, означаючи вироби, виготовлені у певних місцевостях. Довго роздивляючись порцелянову вазу, Джеймс Форсайт доходить висновку: *“This isn’t real **old Worcester.**”* *He tapped the bowl. “Now, that set I gave your mother when she married was the genuine thing”* [J. Galsworthy. The Man of Property: 55] – «Це не



Вид на місто Вустер

справжній **старий Вустер**... А от сервіз, який я подарував твоїй матері на весілля, був справжній» [О. Терех: 33-34]. Для англійців назва «**Вустер**» в цьому контексті має цілком прозорий зміст. Це порцеляна, яка з XVIII ст. вироблялася у місті Вустер. Для читачів перекладу англійський топонім «Вустер» без додаткового пояснення втрачає свій *асоціативний шлейф*, хоча завдяки контексту читач розуміє, який референтний об’єкт називається цим іменем.

справжній **старий Вустер**... А от сервіз, який я подарував твоїй матері на весілля, був справжній» [О. Терех: 33-34]. Для англійців назва «**Вустер**» в цьому контексті має цілком прозорий зміст. Це порцеляна, яка з XVIII ст. вироблялася у місті Вустер. Для читачів перекладу англійський топонім «Вустер» без

Твори, проаналізовані у нашій роботі, містять велику кількість топонімів, знайомих англійцям. Звернімо увагу на речення: “*There were the most amusing arrangements, to be had at Mealard’s*” [J. Galsworthy. *To Let*: 265]. – «У Міларда якраз можна було придбати дуже «цікаві» речі ...» [О. Терех: 831].

У колі знайомих та друзів Вініфред Дарті прізвище господаря магазину одразу утворювало асоціативний шлейф щодо якості товарів та їхньої ціни, це зрозуміло читачеві – англійцю, але не викликає належних безпомилкових асоціацій у читача перекладу. Для відтворення асоціативного шлейфу у перекладі видається



Гемптон-Корт

доцільним іноді зробити стислі внутрішньотекстові пояснення або примітки. Переклад О. Тереха не містить жодних пояснень щодо знакових топонімів та антропонімів. Читачеві доводиться самотійно дізнаватись, де знаходяться, що собою



являють, наприклад, *Somerset House* (приміщення, яке знаходиться на відомій в Англії вулиці Стренд, у центрі Лондона, в якому зберігаються відомості про усіх жителів Британії: імена, дата та місце народження); *the Crystal Palace* (споруджений у Гайд-парку для проведення у ньому виставки у

1851 р., зі скла та заліза). *Chelsea* (південно-західний район центрального Лондону, відомий своїми дорогими магазинами та фешенебельними апартаментами). *Hampton Court* (величезна будівля, що була резиденцією короля Генріха VIII, а зараз цей палац відкритий для туристів, у ньому знаходиться відомий лабіринт), *The Row* (*Rotten Row* – знаменита алея у Гайд-парку, у XIX столітті нею прогулювалися в екіпажах та верхи представники вищого світу Англії), *Mayfair*, *Cheapside* тощо.



Алея Rotten Row у Гайд-парку

внутрішньотекстові пояснення.

Топонімія вимагає спеціальної уваги перекладачів.

Механічний переклад топонімів може призвести до виникнення помилок у процесі розуміння.

Додаткові пояснення, які інколи бувають необхідними, перекладач може оформити як коментар або примітки. Доволі

ефективним засобом подеколи можуть виступати лаконічні

Певною мірою, топоніми в художньому творі можна віднести до факторів неперекладності, оскільки вони виступають в іншомовній культурі як оголений, одновимірний знак, а у культурі оригінальній його межі помітно розсуваються. Зрозуміло, що ті культурно-історичні, зорові, індивідуально-особистісні образи, які виникають у киянина при словах Хрещатик чи Поділ, у львів'янина при згадуванні Високого замку, а у одесита – Дерibasівської, Молдаванки чи Аркадії, не відтворюються у перекладі, яким би повним не був коментар. Але ж як приємно, повернувшись додому з якогось міста, узяти гарну книжку, дія якої відбувається саме у ньому, і читати її, сказали б, «топографічно», тобто зосереджуючись на назвах вулиць, районів, площ, парків. Наскільки відмінною стає візуальна картина – ти майже читаєш інший твір. Як по-іншому сприймається та сама «Сага про Форсайтів» після перебування у Англії, зокрема, у Лондоні, з яким захопленням перечитуються романи Бальзака чи «Знедолені» Гюґо, коли, після прогулянок Парижем ти сидиш над ними з картою міста, які чудові нові барви з'являються у цих знайомих з дитинства книжках!

Подібно до топонімів, антропоніми та поетичний *асоціативний шлейф*, який вони утворюють, не завжди доносяться в повному обсязі до читача перекладу. Антропоніми виступають експресивним та інформативним засобом, який визначає суттєвий обсяг імпліцитної інформації, закладеної у тексті. Вибір конкретного імені для літературного героя – справа автора, справа серйозна і ретельна, і суб'єктивний фактор відіграє при цьому визначальну роль. Письменник добирає або конструює не тільки власні імена, але й усі компоненти ономастичного простору твору. Він створює характери, заняття, духовні та фізичні здібності персонажів.

Вибір імені може бути пов'язаний з художнім задумом, жанром, художньою школою та стилем. Іноді ім'я може сказати навіть більше, ніж усвідомлював сам письменник. Антропоніми, які виступають компонентами прислів'їв, приказок, фразеологізмів, імена літературних персонажів та реальних історичних осіб не можуть замінюватися еквівалентами у мові перекладу.

Читач, як правило, зупиняється на імені та прізвищі персонажа тільки у тому випадку, якщо автор так чи інакше привертає до них увагу, дає персонажу або яке-небудь «значуще» ім'я або таке, що вирізняється своєю нетиповістю. Деякі власні імена дають назву якомусь предмету – таке явище називається антономазією. Прикладом антономазії можуть бути такі слова, як *jodhpurs - галіфе, mackintosh - макінтош, spencer – спенсер*. Культурно маркований знак *negus*, часто зустрічається на сторінках вікторіанської прози: у Бронте і Голсуорсі, у Діккенса і Теккерея, у Коллінза і Шоу. У перекладах роману «Джен Ейр» українською мовою П. Соколовського та російською мовою В. Станевича напій перекладено як «*гроз*» [П. Соколовський: 92; В. Станевич: 106], У. Григораш пропонує «*глінтвейн*» [У. Григораш: 107]. Ці варіанти не адекватні у даному контексті, оскільки грог готують на основі рому чи коньяку, а глінтвейн робиться з червоного вина, апельсинів, кориці й гвоздики. Грог – міцний напій, його навряд чи могла запропонувати юній Джен поважна економка-вдова. У словнику є пояснення «*нігус*» – напій з гарячої води, цукру, лимонного соку та мускатного горіху з додаванням невеличкої кількості вина; названий ім'ям англійського солдата Френсіса Нігуса, який приготував його уперше. Кращим видається описовий переклад О. Сліпої – «*гаряче вино з корінням*» [О. Сліпа: 77], хоча «чай з

лимоном», попри виразне одомашнення, видається найближчим контекстуальним відповідником, оскільки алкогольний складник цього напою дуже невеличкий. У романі «Давід Копперфільд» цей напій перекладається як «*глінтвейн*» [Ю. Корецький: 655], що дійсно є ближчим до “*negus*”, адже він готується з сухого червоного вина, апельсину, цукру, кориці та гвоздики – у глінтвейні відсутня вода, тобто він міцніший (кількість води у “*negus*” могла варіюватися, тим самим регулюючи міцність). У контексті роману Ч. Діккенса “*negus*” подається як міцний напій, оскільки доктор Чілліп, не звиклий до алкоголю, швидко п’яніє, отже, вибір перекладачем варіанту «*глінтвейн*» з групи суміжних напоїв: *гроз*, *глінтвейн*, *нігус* видається тут доречним.

Іноді перекладачеві доводиться відмовлятися від антономазії у перекладі, наприклад, “...*and their contents, in the shape of brocaded and hooped petticoats, satin saques, black modes, lace lappets, etc., were brought down in armfuls by the Abigails...*” [Ch. Bronte. Jane Eyre: 195].

«*Із шаф на третьому поверсі покоївки почали оберемками носити парчеві сукні, атласні камзоли, чорні шовкові плащі, мереживні жабо*» [П. Соколовський: 175].

«*Пані витягали із своїх шаф брокати, шовкові плащі, спідниці на обручах, коронкові очіпки, і покоївки знесли це цілими наруччями вниз*» [О. Сліпа: 132].

«*Покоївки оглянули всі шафи на третьому поверсі й почали оберемками зносити парчеві, скріплені обручами спідниці, широкі атласні сукні, чорні шовкові плащі, мереживні жабо*» [У. Григораш: 207].

У цьому випадку буквальна передача антономастичного знаку “*Abigails*” не може викликати потрібні асоціації у

цільової аудиторії. *Abigail* – ім'я меткої служниці з комедії Ф. Бомонта та Дж. Флетчера «Насмішниця» (1616 р.), яке стало загальною назвою для покоївок знатних паній [Словарь английских личных имен, 1989: 26]. Ш. Бронте вживає цю назву з іронією і осудом, протиставляючи зарозумілих і зухвалих прислужниць великосвітських гостей Рочестера потульним служницям (*chambermaids*) у Торнфілді. Усі троє перекладачів, П. Соколовський, О. Сліпа і У. Григораш передають і *Abigails*, і *chambermaids* як «покоївки», отже, ця різниця нівелюється – відсікається і асоціативний шлейф.

Такі глибинні смисли читач оригіналу сприймає автоматично. Важливо, щоб ці асоціації, хоча б частково, виникали і у читача перекладу. Втім, це один з найскладніших аспектів перекладу літератури не памфлетної, не публіцистичної. Це той рівень художнього тексту, який межує з неперекладністю.

У вікторіанському суспільстві велике значення надавалося вибору імені людини: до уваги бралася не стільки зовнішня форма, скільки внутрішній зміст. *“I wouldn't tell Grace that. Her name oughtn't to be Grace. Names matter...”* [J. Rhys. *Wide Sargasso Sea*: 117] – виголошує героїня роману Джін Ріс «Широке Саргасове море» Антуанета («перша місіс Рочестер»), розповідаючи про свою доглядачку Грейс Пул. Саме слово *g r a c e* означає «милість, милосердя, прощення», і власне ім'я асоціюється з цими поняттями. Антуанета вважає, що її жорстока доглядачка не має права зватися Грейс. Ця внутрішня семантика імені мала б бути актуалізована у перекладі, наприклад, через внутрішньотекстове пояснення: «Вона не мала права зватися Грейс – милосердя. Імена багато важать...» (переклад мій - Т. Н.).

Перекладач роману Ч. Діккенса «Давід Копперфільд» Ю. Корецький обрав слушний засіб передачі імен не в англійській транскрипції «Дейвід», «Егнес» чи «Юрайя», але у «біблеїзованому» варіанті, а саме, «Давід», «Агнеса» та «Урія» [Ю. Корецький]. По-перше, такий вибір натякає на формально-показну релігійність вікторіанців, по-друге, викликає у освіченого читача однозначні і передбачені автором асоціації. Біблійний цар Давід піднявся з безвісності і злиднів до багатства і слави – так само, як і герой Діккенса. У імені Агнеса виразно проступає «агнець», і ця героїня дійсно неймовірно благочинна, приязна і доброзичлива. Що ж до мерзенного Урії Гіпа, то лише при відтворенні його імені традиційно, за біблейським прототипом – Урія, може бути сприйнятий натяк на те, що він кохав Агнесу і через це ненавидів Давіда Копперфільда і бажав його знищити (хоча тут виникає своєрідний фабульний хіазм, сповнений іронії: у Біблії Урія був першим чоловіком Вірсавії, якого за наказом царя Давіда послали туди, де йшов найзапекліший бій. Після загибелі Урії Вірсавія стала коханою дружиною царя Давіда).

Важливі асоціативні складники знаку *“Mister Dick”*, пов’язані з персонажем роману «Давід Копперфільд», втрачаються у перекладі. Не всім відомо, що Дік є зменшувальною формою імені Річард, отже, воно може сприйматися як прізвище. *«Mістер Дік»* – дивна, неординарна форма, яка, зазвичай, не вживається у ставленні до поважних, дорослих чоловіків. Таке ім’я в оригіналі одразу ж пов’язується з дитиною, паненням і вказує на незрілість, певну недосконалість носія імені. Містер Дік у романі – людина дещо неадекватна у розумовому плані, але чиста душею, як дитина. Ці смислові пласти легко відчитувалися вікторіанцями, але вони залишаються незрозумілими у

перекладах на інші мови. Такі втрати (при збереженні знаку) практично неминучі у художньому перекладі.

Носій оригінальної культури, зокрема, сучасник автора твору, сприймає і розуміє значення кожного імені, тоді як у читача перекладу імена далеко не завжди утворюють *асоціативний шлейф*. Джеймс Стірфорт у романі «Давід Копперфільд» називає маленького, вразливого, незахищеного Давіда не «Деві» (“*Davy*”), а «Дезі» (“*Daisy*”): *Steerforth laughed heartily. “– My dear young Davy,” he said, clapping me on the shoulder again, “You are a very Daisy. The daisy of the field, at sunrise, is not fresher than you are!”* [Ch. Dickens. David Copperfield: 243]. У перекладі Ю. Корецького слово “*daisy*” передано як «*маргаритка*». «*Мій любий юний Давід, – сказав він, знову плескаючи мене по плечу, – ти справжня маргаритка. Польова маргаритка на світанку не може бути свіжішою за тебе* [Ю. Корецький: 230]. Навіть, попри те, що перекладач подає цю гру слів у примітці, втрачається співзвучність імені і назви квітки. Впродовж всього роману Стірфорс називає Копперфільда “*Daisy*”, і це так схоже на його справжнє ім’я, що стороння людина може не помітити різниці. У перекладі Давід залишається для Стірфорса «*маргариткою*», – важко повірити, що це ім’я не викликає подиву у їхнього оточення, –



отже, такий варіант не адекватний. Можна було б зберегти ім’я «Дезі», відмовитися від «квіткових» асоціацій, а підкреслити дівочу наївність і вразливість юного Давіда Стірфорт розсміявся: «*Милий мій хлопчику Деві, – і тут він знову*

поплескав мене по плечу. – Та ти ж просто Дезі – польова ромашка на світанку не чистіша і не невинніша за тебе...» (переклад мій - Т. Н.).

“Daisy of the field” – не маргаритка, а польова ромашка, яка сприймалася вікторіанцями як символ чистоти і цнотливості. Рішення Ю. Корецького зрозуміле: **“Daisy”** – і квітка, і жіноче ім’я, маргарит(к)а – також квітка і ім’я. Але ім’я Маргарита викликає зовсім інші образи, ніж **“Daisy”**: тут і літературні асоціації («Фауст» Й.-В. Гете, «Королева Марго» А. Дюма-батька; «Дама з камеліями – Маргарита Готье» А. Дюма-сина; «Майстер і Маргарита» М. Булгакова), а на нижчому, побутовому рівні проступають претензійність і набундюченість звучання.

Читаючи «Сагу про Форсайтів» Дж. Голсуорсі, читач уявляє собі образи усіх героїв роману, допомагає йому у цьому не тільки велика кількість описів характерів та зовнішнього вигляду персонажів, а й кожне ім’я, яким наділив своїх героїв автор. Навіть не виникає сумніву, що створюючи кожного свого героя, Дж. Голсуорсі, як, зрештою, і кожен значний майстер слова, ретельно продумав, яке ім’я найбільш відповідає саме цьому персонажу і може щось додати до його психологічної характеристики. Як свідок зламу століть, Дж. Голсуорсі увібрав у себе культуру як Вікторіанської, так і Едвардіанської доби з притаманною їм символікою імен.

Голова клану Форсайтів – старий Джоліон посідає чільне місце серед своїх п’ятох братів. Дж. Голсуорсі дає це зрозуміти на самому початку книги. Ім’я **“Jolyon”** – «Джоліон» походить від латинського **“Julian”**, асоціюється з цісарським родом Юліїв, тобто, з верховною владою, сильним характером, і майже не зустрічається серед сучасних англійських імен. Старий Джоліон передав своє ім’я синові,

але той виріс абсолютно іншою людиною. Ім'я його, відповідно, трансформувалося у **“Jo”** – «Джо» – неповне, незакінчене, що втілювало схильність цього персонажу до авантюристичних вчинків, головним з яких був розрив зі всією родиною, звичним життям, усталеними сімейними традиціями. Свого сина Джо назвав «Джоллі» як ще один варіант імені «Джоліон», **“Jolly”** (англ.) – «веселий», але у даному випадку це ім'я втілює частку іронії, оскільки обставини його появи на світ були скоріше сумними, ніж радісними. Етимологічний словник англійської мови дає таке тлумачення цього слова: *Jolly (arch.) of gay disposition, lively, festive, jovial; obsolete: gallant, brave; confident; amorous XIV; splendid, fine, delightful, nice. XVI* [The Oxford Dictionary of English Etymology: 186] – з веселим характером, живий, піднесений, радісний; **застаріле:** звитязний, сміливий, впевнений, чуттєвий, прекрасний, гарний, чудовий, милий.

На відміну від помпезного та архаїчного імені «Джоліон» інших братів Форсайтів звали простіше: Джеймс, Свізін, Ніколас, Роджер та Тімоті – імена досить традиційні для вікторіанців, але позначені певним підтекстом. *“James”* – «Джеймс» – (біблійне ім'я «Яків») від пізньолатинського імені *“Jacobus”* – «той, що ступає слідом» [Словарь английских личных имен, 1989: 134]. *“Swithin”* – «Свізін» – від староанглійського імені *“Switha”*, *“Swith”* – сильний; несамовитий; моторний, суворий [ibid: 182]. *“Roger”* – «Роджер» – від старофранцузького *“Roger”*, *“Rogier”* – від германського *“hrod”*, *“hruod”* – «слава» + *“ger”* – «спус»; англ. *“Hrothgar”* [ibid: 169]. *“Nicholas”* – «Ніколас» – від біблійного імені «Ніколай» / французьке *“Nicolas”* – від латинського *“Nicolaus”* – від давньогрецького *“Nicolaos”* < *“Nike”* – «перемога» + *“laos”* – «люди», «народ» [ibid: 152]. Вдало

підібрано ім'я наймолодшого з братів “*Timothy*” – «Тімоті», що буквально – «той, хто шанує бога» (в Біблії: «Тимофій» – «справжній син у вірі»): автор наділив свого героя надмірною обачливістю. Тімоті все життя чогось побоювався та остерігався, наймолодший у родині, він свідомо припинив жити повноцінним життям раніше за всіх своїх братів та сестер.

Сестри Тімоті – *Aunts Ann, Hester, and Juley* – тімоньки Енн, Гестер і Джулі певною мірою виступають символами знедоленості, самотності, відсутності сімейних радощів. Дж. Голсуорсі підібрав для них класичні англійські імена, які були найпопулярнішими жіночими іменами в Англії XVI–XVIII століть. Описуючи їхнє життя, письменник змальовує портрет жіноцтва «вище-середнього» класу Вікторіанської доби – надто прискіпливих прибічників моральності, розсудливих та поміркованих жінок, які на старість лишилися самотніми. Може саме тому, обираючи ім'я для своєї доньки, Сомс Форсайт свідомо оминає такі звичні для нього імена як Мері, Джулі, Гестер, Енн, Агата, Агнес, Едіт. Він називає доньку “*Fleur*”. Це французьке ім'я означає *квітка*, і донька дійсно стає найдорожчою квіткою його життя.

Ще одну свою героїню, онуку старого Джоліона *June* – Джун, Голсуорсі наділяє ім'ям, що увійшло в ужиток тільки на початку XX століття. Це ім'я втілювало різноманітні нові віяння і було передвісником зміни показного пуританізму (який визначав добу Вікторіанства) новими поглядами на життя, зокрема, на стосунки між чоловіком і дружиною.

Іноді, називаючи свого персонажа, автор може дати волю фантазії і керуватися під час вибору імені якимись особистими міркуваннями, що не мають відношення до сюжетно-фабульних колізій. Частіше, навпаки, автори можуть

докладно мотивувати свій вибір, пов'язуючи його з біографією персонажа, особливостями його характеру, сімейними традиціями та стосунками. Часто мотивування вибору імені міститься у тексті, прямо чи завуальовано виражене, і сприйняття його читачем залежить від обсягу фонового знання. Важливо, щоб перекладач – ідеальний читач – ухопив усі конотації і знайшов засоби для їхньої передачі у перекладі художнього твору. Іноді сприйняття інформації такого роду не становить значних труднощів, оскільки факти, на яких ґрунтується вибір, доволі очевидні. Наприклад, одна з персонажів-жінок «Саги про Форсайтів» *Francie* – *Френсі* (від старофранцузького імені “*Françoise*”, яке походить від пізньолатинського “*Franciscus*” буквально: «франкський, вільний») [Словарь английских лишних имен: 90], обрала для себе життя не надто обтяжливе та надавала перевагу музичній кар’єрі та виїздам на бали у супроводі своїх залицяльників, натомість *Euphemia* – *Юфімія* (від давньогрецького “*eu*” – «гарно» + “*pheme*” – «мовлення»; буквально: «та, що гарно говорить» [ibid: 84]) живе нудно, але любить повчати, пліткувати. *Winifred* – *Вініфред* (від валійського імені “*Gwenfrewi*” – буквально: «щасливе примирення» [ibid: 196]), сестра Сомса Форсайта, намагалася завжди, у будь-якій складній ситуації, уникати конфліктів й пом’якшувала інколи дуже різкі висловлювання.

Імена старшого покоління Форсайтів – *Джеймс*, *Ніколас*, *Свізін*, *Роджер*, *Тімоті*, *Енн*, *Гестер*, викликають в уяві атмосферу великого будинку з просторою їдальнею, прикрашеною потемнілими від часу гігантськими натюрмортами, похмурим кабінетом з кольоровими шибками, тісним від різьблених меблів червоного дерева, обитих темно-зеленим оксамитом. Разюче контрастують з такими іменами

нетрадиційні для Англії тих часів імена **“Irene”** – «Айріні» та **“Philip”** – «Філін». Письменник не випадково дає своїм улюбленим персонажам такі «чужорідні» імена, він хоче привернути до них особливу увагу. Ім’я «Айріні» – від давньогрецького імені **“Eirēnē”** – «мир, спокій» [Словарь английских лишніх имен: 109], з його вишуканим звучанням на французький кшталт, є доволі «шикарним», як полюбляє казати Вініфред, але водночас, викликає у вікторіанця підозри, як і будь-що іноземне. Зовнішній вигляд цієї героїні, її манера поводитись, її вишуканий, зі смаком підібраний одяг допомагають читачеві створити у своїй уяві образ витонченої чужинки. Дж. Голсуорсі підкреслює це враження думками Сомса: *“He shouldn’t wonder if Irene quite enjoyed this foreign life; she had never been properly English – even to look at!”* [J. Galsworthy. In Chancery: 190]. – «Він не здивується, якщо Айріні подобається це чужоземне життя: вона ніколи не була справжньою англійкою, навіть зовнішність у неї була якась неанглійська!» [О. Терех: 526]. Доцільним видається у перекладі дати французький варіант імені **“Irene”** – «Ірен», як це зроблено у російському перекладі, а не його транскрипцію – «Айріні». Ім’я **“Jon”** – «Джон» теж нетипове, воно має інший правопис та вимову, ніж звичне **“John”**, його пестливий відтінок у перекладі зовсім втрачається. Джон у романі «Сага про Форсайтів» – обдарована творча особистість, яка протиставляється прагматичній Флер і усій родині Форсайтів. Таку відмінність Дж. Голсуорсі підкреслює, створюючи контраст імен. У перекладі усі ці конотації втрачаються. Від банального «Джона» не чекаєш чогось особливого. Ці нюанси зникають при перекладі, але цьому важко запобігти, – вони належать до неминучих втрат.

Представників старої родової аристократії можна упізнати у романі завдяки особливому, дійсно «старовинному» англійському прізвищу. Таке прізвище часто буває єдиною подробицею, яку ми зустрічаємо, читаючи твір. Іноді прізвища можуть характеризувати всю родину, окремих її членів, коли йдеться про які-небудь спадкові риси. Прізвище **“Forsyte”** (від гальського „*fearsithe*” – «мирна, миролюбна людина» [Словарь английских фамилий, 1986: 76]. Це прізвище об’єднує родину, членів якої можна упізнати, якщо вони навіть змішаються із натовпом гостей на прийомі: від самого початку і протягом усієї оповіді Голсуорсі за допомогою прізвища «Форсайти» підкреслює значення слова «родина», «спадкоємність», «зв’язок поколінь».

У. Коллінз у романі «Жінка в білому» представляє героя твору, застосовуючи прийом антитези. Ім’я **“Percival”** – «Персиваль» одразу ж викликає у нас асоціації з середньовіччям та лицарськими романами про короля Артура і лицарів Круглого столу. У цих романах Персиваль – один з найчистіших щодо моральності лицарів, якому разом з Галахадом і Бором пощастило знайти чашу святого Граалю. Герой, якого звать «Персиваль», постає в уяві людиною благородною, з високими моральними якостями. Письменник, навпаки, нарікає таким ім’ям жорстокого негідника, афериста, злодія. Все життя Персиваля Глайда базувалося на брехні та махінаціях. Його прізвище **“Glyde”** – «Глайд» на слух сприймається як англійське дієслово “to glide” – линути, плити, плинути. Воно теж викликає позитивні емоції, що контрастують з реальним образом, представленим у романі, а тому створюють сильний художній ефект. Втім, оскільки Артурівський цикл є загальнокультурним надбанням, ерудований читач перекладу легко зрозуміє сарказм автора.

Такий прийом вдало використовувала і Агата Крісті. У романі “A Pocket Full of Rye” («Повна кишеня жита») двох персонажів, рідних братів, звать Персиваль і Ланселот. Персиваль – слимак, боягуз і нікчема, а Ланселот – безсердечний, холодний вбивця. І тут також вибір імен «працює» не на розкриття внутрішнього світу, а будується за антитезою.

Деякі перекладачі ретельно обирають прийоми передачі *асоціативного шлейфу*, який утворюють в уяві читача прізвища та імена персонажів. У першій частині роману Дж. Фаулза “The French Lieutenant’s Woman” перекладачка російською мовою М. Беккер пояснює значення прізвища героїні безпосередньо у тексті роману, в дужках. Без пояснення семантика цього прізвища залишалася б незрозумілою читачеві перекладу, оскільки вона задіяна у грі слів. “*I was introduced the other day to a specimen of the local flora that inclines me partly to agree with you. ... I think her name is Woodruff*” [J. Fowles. The French Lieutenant’s Woman: 150]. – «На днях я познакомилася с таким образчиком местной флоры, что готов частично с вами согласиться... Ее фамилия, кажется, Вудраф (Woodruff (англ.) – маренка пахучая, травянистое растение, встречающееся вблизи Лайм-Риджиса) [М. Беккер, И. Комарова].

Читач перекладу «Саги про Форсайтів», можливо, не відчує гіркої іронії, яку Дж. Голсуорсі вкладає в уривок: “...that eternal position of Art towards Property – which is so admirably summed up, on the back of the most indispensable of modern appliances, in a sentence comparable to the very finest in Tacitus: Thos. T. **Sorrow**, inventor. Bert. M. Padland, Proprietor” [J. Galsworthy. The Man of Property: 199] – «...одвічного становища Мистецтва перед Власністю, що так чудово

висловлене на звороті багатьох найпоширеніших сучасних виробів – висловлене реченням, яке своєю виразністю не поступається найкращим зразкам Тацітової прози: *Томас Т. Сорроу, винахідник. Берт М. Педленд, власник винаходу* [О. Терех: 146]. Дж. Голсуорсі посилює іронію, обираючи прізвище винахідника **“Sorrow”** – *туга, сум*. Переклад цього прізвища можна подати у примітках. У тих випадках, коли красномовне власне ім’я не пов’язується з фабулою твору, можна знайти відповідник у мові перекладу, який передає семантику імені і не порушує «іноземність» його форми. “Sorrow” можна було передати як «Госкні», «Смутні», «Поневір», «Лихоу» – треба лише задіяти творчий потенціал.

Імена та прізвища складають важливу категорію вертикального контексту, нехтування якою збіднює сприйняття художнього твору. У наш час застосування імен, а не прізвищ як форми звертання стало доволі розповсюдженим серед усіх класів суспільства. Імена, як і раніше, знаходяться під впливом низки соціальних факторів. Наприклад, існує ряд імен, популярних в усіх без винятку класах та групах англійського суспільства: *John, Michael, Anthony, Peter, Richard, Anne, Mary, Joan, Katherine, Mark, Edward* тощо. Разом з тим є імена, які асоціюються з вищим світом, тобто ті, що колись були популярними серед представників привілейованих класів та аристократії, і хоча багато з них можна вважати виключеними з ужитку, вони і зараз зберігають конотації витонченості та претензійності: *Algernon, Claude, Eustace, Egbert, Brenda, Cynthia, Reginald* та інші. З гумором та іронією О. Вайлд обіграє англійські імена у п’єсі “The Importance of Being Earnest” (*«Як важливо бути поважним»* - Р. Доценко, *«Конче треба бути Ернестом»* - Т. Некряч): **“Algernon”**. *In fact, it is rather an aristocratic name. Half of the*

chaps who get into the Bankruptcy Court are called Algernon [O. Wilde. The Importance of Being Earnest: 245]. – «Алджернон». Власне, це досить-таки аристократичне ім'я. **Половина відповідачів у справах про банкрутство називаються Алджернонами** [Т. Некряч: 247].

Соціокультурні конотації власних імен чітко простежуються у всіх поколіннях Форсайтів. **“Archibald”** – «Арчібальд», ім'я, уповні аристократичне, носить представник молодшого покоління Форсайтів – «блідий енергійний Арчібальд» [О. Терех: 27]. Він, та «високий, схожий на бика Джордж... і молодший Ніколас зі своєю лагідною, обережною впертістю, поважний, пихатий Юстас» [там само: 27] – усі вони були майже аристократами, які «тягнуться до мистецтва, літератури, сільського господарства, ідуть у армію або просто живуть на успадковані гроші...» [там само: 844].

Серед молодшого покоління – покоління Флер і Джона, такі імена, як Тімоті, Юстас, Юфімія вже викликали сміх через свою вікторіанську старомодність і помпезність. Але для представників іншої культури, зокрема, української, ці соціокультурні нюанси нічого не означають, отже, їх смислова насиченість втрачається.

«Прості», хоча й традиційно англійські імена виявляються недостатньо «благородними» чи «аристократичними» у певних колах суспільства. Деякі з них з певних причин, які важко з'ясувати, набувають особливо негативних конотацій. Скорочені імена, типу *Jenny*, *Gladdie* могли носити тільки дівчата з простолюду, які працювали покоївками, куховарками, посудомийками – навіть не гувернантками. Почувши ім'я **Фанні**, містер Фредерік Ферлі, власник маєтку Ліммерідж, який славився своїм презирливим

та зневажливим ставленням до прислуги, одразу характеризує це ім'я як *“too vulgar”* [W. Collins. *The Woman in White*: 346]. *Fanny* вживалося як евфемізм для «сідниці», але для читача перекладу цей натяк залишається незрозумілим, ім'я *Fanny* звучить нічим не гірше, ніж *Jenny* або *Penny*.

Лише вивчивши етимологію імен (хоча б головних героїв художнього твору), перекладач може зрозуміти оригінал в усіх деталях та на усіх рівнях і створити мовою перекладу твір, максимально наближений до оригіналу і доступний для розуміння читача перекладу. Іноді в пригоді стає коментар, в якому перекладач чи редактор мають можливість пояснити значення імені персонажа, або подати його етимологію, тим самим поглибивши розуміння твору.

Усі власні назви, імена історичних персонажів формують в уяві читача-англійця *асоціативний шлейф*, проте нерідко залишаються малозрозумілими для читача-іноземця. Майже усім виданням творів англійської класичної літератури бракує кваліфікованого коментаря, що містив би інформацію історичного та культурно-соціального характеру.

Перекладацькі стратегії і тактики визначаються у кожному конкретному випадку залежно від перекладацької ситуації, типу вихідного тексту та адресата перекладу. Вибір того або іншого перекладацького прийому, зокрема, коли йдеться про поетоніми, визначається творчими і художніми завданнями і не підкоряється жорсткому нормуванню, диктату, чи приписам.

Відтворення «не-предметного» світу вікторіанців через культурно-марковані знаки вимагає від перекладача глибокого проникнення в епоху та досягнення глобального вертикального контексту художнього твору.

Концептосфера будь-якої історичної епохи становить серйозну проблему для художнього перекладу. Українська мова володіє надзвичайно багатим перекладацьким інструментарієм, який дозволяє створювати повноцінні художні твори, що органічно включаються у культуру-сприймач. Перекладачі англійської літератури О. Сенюк, О. Сліпа, Ю. Корецький, П. Соколовський, О. Терех, О. Мокровольський, Р. Доценко, М. Дмитренко, У. Григораш, Т. Некряч та інші внесли в українську культурну свідомість найсуттєвіші культурно-марковані знаки Вікторіанської доби, заклавши міцне підґрунтя для створення повної бібліотеки світової літератури. Для досягнення високих результатів при перекладі художнього твору необхідно пам'ятати, що кожен знак віддаленої епохи містить чітко окреслені асоціації і конотації у вихідній культурі, керуватися засадами соціо-семіотичного підходу до перекладу художнього тексту, і, водночас, творчо застосовувати практичні досягнення найкращих майстрів українського перекладу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Андреева Л. Н. Лингвистическая природа и стилистические функции «значущих» имен (антономасии): Автореф. дис... канд. филол. наук: 10.02.04 – М., 1965. – 12 с.
- Белецкий А. А. Язык и культура // Структурная и математическая лингвистика. – К., 1978. – №6. – С. 13-19.
- Бенвенист Э. Общая лингвистика / Пер. с фр. Ю. Караулова. – М.: Прогресс, 1974. – 447 с.
- Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание / М.А. Кронгауз, Е.В. Падучева. – М.: Русские словари, 1996. – 411 с.
- Верещагин Е. М. Костомаров В. Г. В поисках новых путей развития лингвострановедения: концепция речеповеденческих тактик. – М.: Ин-т рус. яз. им. А.С. Пушкина, 1999. – 84 с.
- Верещагин Е. М., Костомаров В. Г. Язык и культура: Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного. – М.: Рус. яз., 1990. – 246 с.
- Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе: Монография. – 2-е изд. испр. и доп. – М.: Высшая школа, 1986. – 416 с.
- Головня А. В. Міфологічний компонент ККС та МКС // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка: Науковий журнал. – Житомир: Редакційно-видавничий відділ Житомирського державного ун-ту імені Івана Франка, 2005. – Вип. 23. – С.137-138.
- Гуревич А. Я. Вопросы культуры в изучении исторической поэтики // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. – М.: Наука, 1986. – С. 153-167.
- Гюббенет И. В. Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста. – М.: Изд-во МГУ, 1991. – 205 с.
- Зорівчак Р. П. Реалія і переклад (на матеріалі англomовних перекладів української прози). – Львів: Вид-во Львів. ун-ту, 1989. – 216 с.
- Гарбовский Н. К. Теория перевода. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. – 543с.
- Гачев Г. Д. Национальные образы мира. – М. Советский Писатель, 1988. – 448 с.
- Грозян Н. Ф. Фразеологічна мікросистема «поведінка людини» в українській мові (ідеографічний і аксіологічний аспекти): Автореф.

- дис... канд. філол. наук: 10.02.01 / ДНУ. – Дніпропетровськ., 2003. – 20 с.
- Кам'янець А.Б., Некряч Т.Є. Інтертекстуальна іронія і переклад. Монографія. К.: Видавець Карпенко В.М., 2010 – 176 с.
- Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – М.: Гнозис, 2004. – 390 с.
- Комиссаров В. Н. Современное переводоведение. – М.: «ЭТС», 2004. – 424 с.
- Комиссаров В. Н. Теория перевода. – М: Высшая Школа, 1990. – 253 с.
- Коптілов В. Теорія і практика перекладу: Навчальний посібник. – К.: Юніверс, 2002. – 280 с.
- Крюкова Н. Ф. Метафоричность как критерий менталитета различных групп людей // Языковое бытие человека и этноса: психолингвистический и когнитивный аспекты: Сборник статей. – Барнаул: Алтайский государственный университет, 2001. С. 90-99.
- Кубрякова Е. С. Роль словообразования в формировании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. – М.: Наука, 1988. – С. 142-146.
- Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры // Ученые записки Тартуского ун-та. – Тарту: ТГУ, 1969. – Труды по знаковым системам. Вып. 4. – С. 460-477.
- Лотман Ю. М. Семиотика культуры / Ученые записки Тартуского ун-та. – Тарту: ТГУ, 1981. – Труды по знаковым системам. – С. 35-55.
- Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Семиотические исследования по теории искусства. – М.: Ис-во, 1970. – 384 с.
- Медведева А. В. Концепт ДОМ в русской и английской концептосферах // Методологические проблемы когнитивной лингвистики. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 2001. – С. 102-106.
- Мечковская Н. Б. Семиотика: Язык. Природа. Культура: Курс лекций: Учеб. пособие для студ. филол., лингв. и переводовед. фак. высш. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 432 с.
- Некряч Т.Є. Исключительная нефть дублирования: про помилки перекладу комп'ютерного і не тільки // Мовні і концептуальні картини світу. Вип. 24. Ч.2. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2008. – с. 311-316.

- Некряч Т.Є. Ситуативна асиметрія у перекладі драми як елемент сценічності // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (мовознавство). Вип. 89(1). – Кіровоград: КДПУ ім. Володимира Вінниченка, 2010. – С.78-83.
- Новикова М. А. Прекрасен наш союз. Литература – переводчик – жизнь: Литературно-критические очерки. – К.: Радянський Письменник, 1986. 224 с.
- Образцова А. Г. Бернард Шоу и европейская театральная культура на рубеже XIX-XX веков. – М.: Наука, 1974. – 391 с.
- Петровский А. В., Ярошевский М. Г. Психология: Учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 1998. – 512 с.
- Пирсон Х. Диккенс / Пер. с англ. М. Кан (Послесловие В. Каверина); Под ред. Я. Рецкера. – М.: Молодая Гвардия, 1963. – 511 с.
- Попович А. Проблемы художественного перевода: Учебное пособие / Пер. со слов. – М.: Высшая Школа, 1980. – 199 с.
- Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика. М.: «МО», 1974. – 216 с.
- Сафонов И. А. Человек и космос в истории культур. – СПб., 1993. – 190 с.
- Сноу Ч. П. Троллоп / Пер. с англ., предисловие В.В. Ивашевой. – М.: Высшая Школа, 1981. – 208 с.
- Толстая Т.Н. День: Личное. – М.: Подкова, 2001. – 407 с.
- Урнов М. В. На рубеже веков. Очерки английской литературы (конец XIX начало XX веков). – М.: Наука, 1970. – 432 с.
- Федоров А. В. Искусство перевода и жизнь литературы: Очерки. – Л.: Советский Писатель, 1983. – 352 с.
- Фещенко Ю. І. Концепт ХАРАКТЕР ЛЮДИНИ як структурний елемент ідіоматичного простору “НОМО SOCIALIS” // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка: Науковий журнал. – Житомир: Редакційно-видавничий відділ Житомирського державного ун-ту імені Івана Франка, 2005. – Вип. 23. – С. 207-210.
- Флорин С. Муки переводческие: практика переводчика. – М.: Высшая Школа, 1983. – 184 с.
- Хибберт, К. Королева Виктория / Пер. с англ. В. М. Заболотного. – М.: АСТ: ЛЮКС, 2005. – 700 с.

- Шевалье, Пьер. Генрих III. Шекспировский король / Пер. с франц. Е. Хохловой. – М.: Терра – Terra, 1997. – 845 с.
- Чередниченко О. І. Міжкультурні аспекти перекладу // Мовні і концептуальні картини світу. – Спец. вип.: Мови, культури та переклад в контексті європейського співробітництва. – К.: КНУТШ, 2001. – С. 485-489.
- Чередниченко О. І., Мельник В. І., Соколова Г. Г. Мовленнєвий етикет: Українсько-французький довідник. – К.: ТОВ НО Центр «АЕЛС», 1996. – 102 с.
- Чередниченко О. Про мову і переклад. Київ: «Либідь», 2007. – 248 с.
- Шевченко И. С. Герменевтический аспект перевода как вторичной метакоммуникации // Проблемы перекладознавства, комунікативної та когнітивної лінгвістики: Вісник Харківського національного ун-ту ім. В.Н. Каразіна. – Х.: Константа, 2003. – Вип. № 609. – С. 7-11.
- Шевченко И. С. Проблемы обращений и приветствий в исторической прагмалингвистике // Актуальні проблеми теорії комунікації та викладання іноземних мов: Вісник Харківського державного ун-ту. – Х.: Константа, 1997. – № 390. – С. 171-174.
- Эко Умберто. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе. – СПб: Симпозиум, 2006. – 574 с.
- Язык и национальное сознание. Вопросы теории и методологии: Научная монография / З.Д. Попова И.А. Стернин и др. – Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2002. – 314 с.
- Якобсон Р. О. Избранные работы / Пер. с англ., нем., фр. – М.: Прогресс, 1985. – 454 с.
- Alfarano, Regina. Translators and Translations: Paintings and Shades in Their Frames. – <http://accurapid.com/journal/34prof.htm> Accessed in October, 2005.
- Briggs, A. Victorian people. A reassessment of persons and themes 1851-1867. – Chicago: Univ. of Chicago Press, 1972. – 313 p.
- Cowem, Lore. Are You Superstitious? – L.: New English Library, 1968. – 127 p.
- Eco, Umberto. The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. – Bloomington: Indiana University Press, 1984. – VIII. – 273 p.
- Halliday, M. Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning. – L.: Arnold, 1978. – 421 p.

- Hu, Yongfang. The Sociosemiotic Approach and Translation of Fiction. – <http://accurapid.com/journal/14fiction.htm> Accessed in October, 2000.
- Gorer, J. Exploring English Character. – New York: Criterion Books, 1955. 328 p.
- James, K. Cultural Implications for Translation. – <http://accurapid.com/journal/22delight.htm> Accessed in October, 2002.
- Karamanian, A. P. Translation and Culture. – <http://accurapid.com/journal/19culture2.htm> Accessed in January, 2002.
- Newmark, P. A Textbook of Translation. – New York – London – Toronto – Sydney – Tokyo: Prentice Hall International (UK) Ltd., 1988. – 292 p.
- Newmark, P. About Translation. – Clevedon– Philadelphia – Adelaide: Multilingual Matters Ltd., 1991. – 184 p.
- Newmark, P. Paragraphs on Translation. – Clevedon, Philadelphia, Adelaide: Multilingual Matters Ltd., 1993. – 200 p.
- Nida, E. Principles of Correspondence. Toward a Science of Translating. – Leiden: Brill, 1964. – P. 156-171. (Reprinted in Venuti 2000; 126-140).
- Thrivani, C. The Indian Perspective. Cultural Elements in Translation. – <http://accurapid.com/journal/19culture.htm> Accessed in January, 2002.
- Wolfson, Leandro. The contact Between Text, Mind, and One's Own Word. – <http://accurapid.com/journal/34workshop.htm> Accessed in October, 2005.
- Wierzbicka, A. Cross-cultural pragmatics: The semantics of human interaction. Berlin: Walter de Gruyter and Co., 1991. – 391 p.

ДЖЕРЕЛА МАТЕРІАЛУ ДОСЛІДЖЕННЯ

- Бронте Ш. Джен Ейр: Роман / Пер. з англ. О. Сліпої (1939); Післямова М. Рудницького. – Тернопіль: Джура, 2001. – 268 с. (О. Сліпа).
- Бронте Ш. Джен Ейр: Роман / Пер. з англ. П. Соколовського; Післямова Т. Денисової. – К.: Дніпро, 1987. – 458 с. (П. Соколовський).
- Бронте Ш. Джен Ейр: Роман / Пер. з англ. У. Григораш. – К.: Країна мрій, 2011. – с. (У. Григораш).

- Бронте Ш. Джен Эйр / Пер. с англ. В. Станевича. – Минск: Беларусь: Химки: Акция, 1992. – 544 с. (В. Станевич).
- Вайлд О. Віяло леді Віндермеєр: П'ять п'єс О. Вайлда / Пер. з англ. Тетяни Некряч. – На правах рукопису. – Літературна частина Київського національного академічного драматичного театру імені Івана Франка. – К. – 2004. – С. 1-60. (Т. Некряч).
- Вайлд О. Жінка не варта уваги: П'ять п'єс О. Вайлда / Пер. з англ. Тетяни Некряч. – На правах рукопису. – Літературна частина Київського національного академічного драматичного театру імені Івана Франка. – К. – 2004. – С. 61-124. (Т. Некряч).
- Вайлд О. Ідеальний чоловік: П'ять п'єс О. Вайлда / Пер. з англ. Тетяни Некряч. – На правах рукопису. – Літературна частина Київського національного академічного драматичного театру імені Івана Франка. – К. – 2004. – С. 125-208. (Т. Некряч).
- Вайлд О. Конче треба бути Ернестом: П'ять п'єс О. Вайлда / Пер. з англ. Тетяни Некряч. На правах рукопису. – Літературна частина Київського національного академічного драматичного театру імені Івана Франка. – К. – 2004. – С. 209-271. (Т. Некряч).
- Вайльд О. Портрет Доріана Грея: Роман / Пер. з англ. Р.І. Доценка, вступ. слово, комент. О.В. Кабкової. – К.: Школа, 2003. – 254 с. (Р. Доценко).
- Голсуорсі Дж. Сага про Форсайтів: Власник; В зашморгу; Здаємо в оренду: Романи / Пер. з англ. О. Тереха; Передм. А. Іллічевського. – К.: Дніпро, 1988. – 847 с. (О. Терех).
- Диккенс Ч. Давид Копперфільд / Пер. с англ. А. Бекетовой. – Рига: Лат. гос. издат-во. – 1949. – Т.1. – 454 с. (А. Бекетова).

Диккенс Ч. Давид Копперфильд / Пер. с англ. А. Бекетовой. – Рига: Лат. гос. издат-во. – 1949. – Т.2. – 434 с. (А. Бекетова).

Діккенс Ч. Історія особистих пригод, переживань і спостережень Давіда Копперфільда молодшого... / Пер. з англ. Ю. Корецького. – К.: Молодий більшовик, 1937. – 696 с. (Ю. Крецький).

Дойль А. Конан. Пригоди Шерлока Холмса: Для середнього та старшого шкільного віку / Пер. з англ. М. Дмитренка. – К.: Школа, 2002. – 282 с. (М. Дмитренко).

Дойль А. Конан: Собрание сочинений в восьми томах. – М.: Библиотека «Огонек», 1966. – Т.1. – 547 с.

Коллинз, Уилки. Женщина в белом: Роман / Пер. с англ. Т. И. Лещенко-Сухомлинской. – К.: Наукова Думка, МП «Феникс», 1991. – 512 с. (Т. Лещенко-Сухомлинская).

Коллінз, Уїлкі. Твори в двох томах: Жінка в білому: Роман / Пер. з англ. О.М. Мокровольського; Передм. І. Києнко. – К.: Дніпро, 1989. – Т.1. – 586 с. (О. Мокровольський).

Коллінз, Уїлкі. Твори в двох томах: Місячний камінь: Роман / Пер. з англ. В. Коробко та Л. Суярка. – К.: Дніпро, 1989. – Т.2. – 461 с. (В. Коробко, Л. Суярка).

Крісті, Агата. П'ятеро поросят: Три повісті / Пер. з англ. Ю. Лившиця та М. Олійника. – К.: Радянський Письменник, 1971. – С. 323-491. (Ю. Лившиць).

Моем, В. С. Священне полум'я: Драма в трьох діях / Пер. з англ. Тетяни Некряч. На правах рукопису. – Редакція журналу Всесвіт. – К.: 2004. – 83 с. (Т. Некряч).

Теккерей, В. М. Ярмарок суєти: Роман без героя / Пер. з англ. О. Сенюк. – К.: Вища Школа. Вид-во при КДУ, 1983. – 622 с. (О. Сенюк).

- Теккерей, У. М. Ярмарка тщеславия. Роман без героя. Пер. С англ. М. А. Дьяконова. – М.: Известия, 1960. Т.1 – 487 с., Т.2. – 464 с. (М. Дьяконов).
- Уальд О. Избранные произведения в двух томах. Т.2. – М.: ГИХЛ, 1960. – 295 с.
- Уайльд О. Портрет Дориана Грея: Роман. Рассказы. Пьесы / Пер. с англ. послесл. С.И. Бэлзы; Ил. А.П. Мелик-Саркисяна. – М.: Правда, 1987. –480 с.
- Фаулз Дж. Любовница французского лейтенанта / Пер. с англ. М. Беккер, И. Комаровой. – М.: ООО Изд-во АСТ; Харьков: Фолио, 2000. – 231 с.
- Шоу Б. Избранное. – М.: Гослитиздат, 1946. – 487 с. (М. Беккер, И. Комарова).
- Шоу Б. Пігмаліон. Пер. з англ. О. Мокровольського. Тема. Громадсько-методичний журнал. – К.: Київський громадський освітньо-видавничий центр «Полікультурний світ», 1999. – № 4. – С. 2-79. (О. Мокровольський).
- Шоу Б. Пігмаліон / Пер. з англ. М. Павлова. – К.: Країна мрій, 2011. – с.
- Шоу Б.: Полное собрание сочинений в шести томах / Пер. с английского. Под общ. ред. А.А. Аникста и др. – Л.: Искусство, 1979. – Т.3. – 655 с.
- Шоу Б.: Полное собрание сочинений в шести томах / Пер. с английского. Под общ. ред. А.А. Аникста и др. – Л.: Искусство, 1978. – Т.4. – 654 с.
- Bronte, Charlotte. Jane Eyre. – Cambridge: Galley Press, 1987. – 476 p.
- Wyatt, A. S. Possession. A Romance. – L.: Vintage, 1991. – 511 p.
- Christie, Agatha. A Pocket Full of Rye. L.: Vintage, 1998, – 136 p.

- Collins, Wilkie. *The Moonstone*. L.: Penguin Books, 1994. – 464 p.
- Collins, Wilkie. *The Woman in White* / Edited with an Introduction by John Sutherland. – Oxford, New York.: Oxford University Press, 1996. – 702 p.
- Dickens, Charles. *Great expectations* / M. Slater (introd.); – Lnd.: Campbell, 1992. – 469 p.
- Dickens, Charles. *David Copperfield*. – L.: Penguin Books, 1994. – 716 p.
- Doyle, Arthur Conan. *The Adventures of Sherlock Holmes*. – N. Y.: Berkley Medalion Books, 1999. – 304 p.
- Fowles, John. *The French Lieutenant's Woman*. – L.: Vintage, 2004. – 445 p.
- Galsworthy, J. *In Chancery / The Forsyte Saga*. – Moscow: Progress publishers, 1975. – 304 p.
- Galsworthy, J. *The Man of Property / The Forsyte Saga*. – Moscow: Progress publishers, 1975. – 383 p.
- Galsworthy, J. *To Let / The Forsyte Saga*. – Moscow: Progress publishers, 1975. – 256 p.
- Maugham, W. S. *The Sacred Flame* // Maugham, W. Somerset. *Selected Plays*. – L.: Penguin Books, 1993. – P. 107-190.
- Rhys, Jean. *Wide Sargasso Sea*. – Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1997. – 151 p.
- Saki. *The Best of Saki*. – Harmondsworth: Penguin Books, 1994. – 179 p.
- Shaw, G. B. *John Bull's Other Island. How He Lied to Her Husband. Major Barbara*. – Leipzig: B. Tauchnitz, 1907. – 352 p.
- Shaw, G. B. *Plays: Pleasant and Unpleasant / The I Volume, containing Unpleasant Plays*. London: Grant Richards, 1898. – V.1 – 235 p.

Shaw, G. B. Plays: Pleasant and Unpleasant / The II Volume, containing the four Pleasant Plays. London: Grant Richards, 1898. – 320 p.

Shaw, G. B. Pygmalion. – М.: Higher school publishing house, 1972. – 139 p.

Shaw, G. B.: The Complete Plays. – L.: Odhams Press Limited Long Acre, W.C., 1996. – 1404 p.

Thackeray, W. M. Vanity Fair. – L.: Penguin books, 1994. – 672 p.

Wilde O. An Ideal Husband / Five plays by O. Wilde (with an Introduction by Hesketh Pearson). – USA and Canada: Bantam Books, 1961. – P. 123-208.

Wilde O. Lady Windemere's Fan / Five plays by O. Wilde (with an Introduction by Hesketh Pearson). – USA and Canada: Bantam Books, 1961. – P. 1-58.

Wilde O. The Importance of Being Earnest / Five plays by O. Wilde (with an Introduction by Hesketh Pearson). – USA and Canada: Bantam Books, 1961. – P. 209-268.

Wilde, O. The Picture of Dorian Gray. – М.: Изд-во «Менеджер», 2004. – 304с.

ДОВІДКОВА ЛІТЕРАТУРА

Англо-український словник / Уклад. М.Л. Подвезько, М.І. Балла. – К.: Радянська Школа, 1974. – 664 с.

Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: В восьми томах. – СПб.: ЛИТА, 2000. – Т.1. – 864 с.

Большой энциклопедический словарь. – 2-е изд. перераб. и доп. – М.: Научное изд-во «Большая Российская энциклопедия», СПб: Норинт, 1997. – 1456 с.

Лингвистический энциклопедический словарь / Под ред. В.Н. Ярцева. – М.: Советская Энциклопедия, 1990. – 685 с.

Практичний словник синонімів української мови / С. Караванський. – К.: Вид-во «Українська книга», 2004. – 448 с.

Рыбакин А. И. Словарь английских личных имен: 4000 имен. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Русский Язык, 1989. – 112 с.

Рыбакин А.И. Словарь английских фамилий: около 22700 фамилий. – М.: Русский Язык, 1986. – 181 с.

Словник іншомовних слів: 23000 слів та термінологічних словосполучень / Укл. Л.О. Пустовіт та ін. – К.: Довіра, 2000. – 1018 с.

Longman Dictionary of Contemporary English (3th Ed.) – L.: Longman Group Ltd., 1995. – 1668 p.

Longman Dictionary of English Language and Culture (6th Ed.). – L.: Pearson Education Ltd., 2003. – 1568 p.

New Webster's Dictionary and Tezaurus of the English Language. – Danbulry, CCT.: Lexicon Publications INC., – 1993. – 1149 p.

The Advanced Learner's Dictionary of Current English (2th Ed.) – L.: A.S. Hornby, E.V. Gatenby and H. Wakefield. The English Language Book Society and Oxford University Press, 1963. – 1200 p.

The Concise Oxford Dictionary of Current English (5th Ed.) – London: Oxford University Press, 1968. – 1558 p.

The Oxford Dictionary of English Etymology / Ed. C.T. Onions. – Oxford, 1966. – 497 p.

Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language. – New York: Portland House, 1989. – 2078 p.

Webster's Seventh New Collegiate Dictionary. – Springfield: G. and C. Merriam Company, 1993. – 1221 p.

Наукове видання

Тетяна Некряч, Юлія Чала

**ВІКТОРІАНСЬКА ДОБА В
УКРАЇНСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ
ПЕРЕКЛАДІ**

Монографія

Редактор *Л.Г. Василенко*

Коректор *І.А. Моключенко*

Компютерна верстка *І.А. Моключенко*

Дизайн обкладинки *Л.Г. Василенко*

Підписано до друку 15.04.2013 р. Формат 60x84/16

Обл.-вид. арк. 11,27. Ум. друк. арк. 10,19.

Тираж 500 прим.

Зам. №

ТОВ «Кондор-Видавництво»

Свідоцтво Серія А01 №376847 від 28.07.2010 р.

03067, м. Київ, вул.Гарматна, 29/31

тел./факс (044) 408-76-17, 408-76-25