

сегменты "мореплавание" и "мифология". Выделяются, в частности, их денотативное, сигнификативное и коннотативное значения.

Ключевые слова: фразеологизм, семантическая структура, семантическое ядро, семантическая периферия, денотат, коннотат, сигнификат, семантический сегмент, мифология, мореплавание, древнегреческий язык.

Dovbyshchenko F., stud.,
Kyiv National Taras Shevchenko University

PECULIARITIES OF THE ANCIENT GREEK IDIOMS WITH SEMANTIC SEGMENTS "NAVIGATION" AND "MYTHOLOGY" (STRUCTURAL AND SEMANTIC ANALYSIS)

The article analyzes semantic structure of the ancient Greek idioms with semantic segments "navigation" and "mythology". In particular, the denotative, connotative and significative segments are distinguished.

Key words: proverb, semantic structure, semantic center, semantic periphery, denotative, connotative segment, significative segment, semantic segment, mythology, navigation, ancient Greek.

УДК 81'255.4:[82-32:7.017.4]Е.Хемінгуей

Довганчина Р., к.філол.н., асист.,
КНУ імені Тараса Шевченка

ТЕКСТУАЛЬНІ ТА ПІДТЕКСТУАЛЬНІ ЗНАЧЕННЯ КОЛЬОРУ В ПЕРЕКЛАДІ (на прикладі оповідань Е.Хемінгуей)

У статті розглядаються семантичні та підтекстуальні зсуви кольороназв у перекладі художніх творів Е. Хемінгуей українською та російською мовами. Аналіз оповідань Е. Хемінгуей свідчить, що вибір лексем у перекладі обумовлюється контекстом і підпорядковується авторській картині світу. Підтекстуальні значення кольороназв досить часто нейтралізуються у перекладах, що призводить до деформації художньої картини світу.

Ключові слова: кольороназви, кольорова палітра, мовний спектр, стилістична типізація, стилістичне нівелювання, деформація, художня картина світу.

У результаті художньої творчості мовні засоби репрезентують культурні концепти, які можуть втілювати як суто **текстуальні**, так і **підтекстуальні** смисли. Усвідомлення ролі глибинних можливостей мови, які виходять за межі суто лінгвальних систем, призвело до залучення когнітивного підходу в перекладознавчі дослідження. Переваги когнітивної лінгвістики й когнітивного підходу в перекладознавстві в тому, що вони відкривають широкі перспективи бачення мови в усіх її різноманітних зв'язках із людиною, з її інтелектом і розумом, з усіма мисленнєвими й пізнавальними процесами, і, нарешті, з тими механізмами та структурами, які лежать у їх основі. Не всі структури репрезентації знань мають лінгвальний характер. Диференціація різних структур знань, визначення загальних принципів їхнього формування, виявлення ролі мови в їхній репрезентації, розумінні та інтерпретації становить предмет когнітивної семантики – найважливого і найбільш опрацьованого розділу когнітивної лінгвістики. Вивченням мовної картини світу займалося багато дослідників, серед яких слід відзначити Ю. Апресяна [Апресян 1974], А. Вежбицьку [Вежбицька 1996], А. Залізняка та І. Левонтіну [Залізняк, Левонтіна 2005], В. Карасика [Карасик 2002] та ін.

Сьогодні праці таких українських когнітивістів та практиків й теоретиків перекладу – О. Воробійової [Воробійової 2011], Т. Некряч [Некряч 2008], О. Чередниченко [Чередниченко 2007], І. Шевченко [Шевченко 2006] та їхніх послідовників вирізняються плідною інтеграцією здобутків когнітивних студій у перекладознавчі розвідки, що надає цьому напрямку перекладознавства гострої **актуальності**.

Одним із вагомих елементів мовної репрезентації авторської картини світу є залучення кольороназв, адже саме зорова інформація переважає у сприйнятті дійсності. Саме конотативна значущість колірних лексем, зумовлена культурною надбудовою концептів, і викликає особливий інтерес дослідників перекладу в Україні: Л. Калинович [Калинович 1982], І. Ковальської [Ковальської 2001], В. Мірошніченко [Мірошніченко 1981].

Особливі **перспективи** для таких досліджень відкриває переклад художніх творів, коли трактування та важливість окремих колірних концептів у різних культурах виявляють як спільні, так і відмінні ознаки. З винятковою увагою перекладач має аналізувати окремі епітети, які здатні утворювати складні контекстуальні та

метатекстові зв'язки. Так, наприклад, у творах Е. Хемінгуея кожен відтінок кольору можна прочитати як слово або інтерпретувати як сигнал, знак чи символ. Прочитання кольору може бути суб'єктивним, індивідуальним, а може бути колективною, загальною асоціацією для більшості соціальних груп і культурно-історичних регіонів.

В оповіданні Е. Хемінгуея *"Big Two-hearted River"* юний Нік Адамс (*"alter ego"* автора) приїжджає у містечко Сеней, бачить, що від нього нічого не залишилося: *"There was no town, nothing but the rails and the burned-over country"* [Hemingway 1993, 387] – *"Містечка не було, не було нічого – тільки залізнична коля і величезне попелище"* [Хемінгуей 1997, 118, пер.В. Митрофанова]. Прихованим мотивом є те, що таким самим спустошеним після Першої світової війни став Нік, який повернувся до витоків і намагається знайти втіху у спілкуванні з природою. Опис містечка – це паралельний натяк на душевний стан героя. Коли Нік сідає перепочити, він бачить коника-стрибунця:

*"As he smoked his legs stretched out in front of him, he noticed a grasshopper walk along the ground and up onto his woolen sock. The grasshopper was **black**"* [Hemingway 1993, 390] – *"Поки він курил, простягнувши ноги перед собою, то помітив коника, що стрибав собі по землі, а потім заліз на його вовняну шкарпетку. Коник був **чорний**"* [Хемінгуей 1997, 120, пер.В. Митрофанова] – *"Пока Ник курил, вытянул ноги, он заметил, что с земли на его шерстяной носок взобрался кузнечик. Кузнечик был **черный**"* [Хемингуэй 2004, 726, пер.О. Холмской].

*"As he had walked along the road, climbing, he had started grasshoppers from with dust. They were all **black**"* [Hemingway 1993, 390] – *"Ще йдучи на гору, Нік раз у раз сполохував пилюки з коників. І всі вони були **чорні**"* [Хемінгуей 1997, 120, пер.В. Митрофанова] – *"Когда Ник шел по дороге в гору, у него изпод ног все время выскакивали кузнечики. Все они были **черные**"* [Хемингуэй 2004, 726, пер.О. Холмской].

Нік аналізує, що це не ті коники, яким від природи притаманно мати чорний відтінок:

*"They were not the big grasshoppers **with yellow and black or red and black** wings whirring out from their **black** wing sheathing as they fly up"* [Hemingway 1993, 390] – *"Не такі, як ото великі коники, що, злітаючи, розгортають з-під чорного надкрилля жовті з чорним*

або червоні з чорним крильця" [Хемінгуей 1997, 120, пер.В. Митрофанова] – "Это были не те крупные кузнечики, у которых, когда они взлетают, под **черными надкрыльями с треском раскрываются желтые с черным или красные с черным крылышки**" [Хемингуэй 2004, 726, пер.О. Холмской].

Коники-стрибунці стали такими в результаті того, що війна прокотилася цією землею і спустошила все, як і самого Ніка, залишаючи тільки попіл:

*"These were just ordinary hoppers, but all **a sooty black** in color... Now, as he watched **the black hopper** that was nibbling at the wool of his sock with its fourway lip he realized that they had all turned **black** from living in the burned-over land. He realized that the fire must have come the year before, but the grasshoppers were all **black** now"* [Hemingway 1993, 390] – "Ці були звичайні собі коники, але всі **чорні, мов сажка**... А тепер розглядаючи цього **чорного** коника, який сидів і поскубував щелепами вовну шкарпетки, збагнув, що всі вони **почорніли**, бо живуть на обвугленій землі. Пожежа, як видно, сталася десь торік, але коники й досі були **чорні**" [Хемінгуей 1997, 120, пер.В. Митрофанова] – "Это были самые обыкновенные кузнечики, но только **черные, как сажка**. Теперь, глядя, как **черный** кузнечик пощипывает ворс на его носке, он сообразил, что они стали **черными**, оттого что жили на обугленной земле. Пожар, должно быть, случился в прошлом году, но кузнечики и сейчас были **черные**" [Хемингуэй 2004, 726, пер.О. Холмской].

Чорний колір набуває підтекстуальних значень завдяки повтору. Повтор в ідіостилі Е. Хемінгуея відіграє різноманітні *функції*, він може мати ефект *підсилення, експресивності, асоціативності*, а також утворювати *підтекстні* шари його творів. Нік дивується, як довго коники залишаться чорними, а в підтексті прочитується: чи надовго затягнуться наслідки війни і чи можливо звільнитися від спустошеності. Контраст відтінків ніби вселяє надію:

*"It was quite **dark outside**... It was **lighter in the tent**"* [Hemingway 1993, 390] – "Надворі вже зовсім **посуменіло**. В наметі було **видніше**" [Хемінгуей 1997, 120, пер.В. Митрофанова] – "В лесу уже **стемнело**... В палатке было **светлей**" [Хемингуэй 2004, 726, пер.О. Холмской].

Безумовно, негативна семантика чорного кольору спільна в культурах як оригіналу, так і перекладів, тому особливих проблем

не виникає. Втім, коли з'являється контраст "**dark – lighter**", то в перекладах підтекст відчитати складніше, ніж в оригіналі.

Техніка контрасту, побудована на семантиці антонімічної пари "**dark**" – "**light**" неодноразово зустрічається і в інших оповіданнях Е. Хемінгуей, яскравим прикладом є оповідання "*Indian Camp*":

"*George was smoking cigar in the dark*" [Hemingway 1993, 308] – "*Джордж куриє у темряві сигару*" [Хемінгуей 1997, 43, пер.В. Митрофанова] – "*Дядя Джордж в темноті курил сигару*" [Хемінгуей 2004, 643, пер.О. Холмскої];

"...who carried a lantern" [Hemingway 1993, 308] – "...що ніс засвічений ліхтар" [Хемінгуей 1997, 43, пер.В. Митрофанова] – "...индеец нес фонарь" [Хемінгуей 2004, 643, пер.О. Холмскої];

"It was **much lighter** on the logging road" [Hemingway 1993, 308] – "*Там було не так темно*" [Хемінгуей 1997, 44, пер.В. Митрофанова] – "*На дорозі було гораздо світлей*" [Хемінгуей 2004, 643, пер.О. Холмскої];

"Ahead were the **lights** of the shanties" [Hemingway 1993, 308] – "*Попереду вже виділо світло*" [Хемінгуей 1997, 44, пер.В. Митрофанова] – "*Впереді світились огні*" [Хемінгуей 2004, 643, пер.О. Холмскої];

"...there was a **light** in the window" [Hemingway 1993, 308] – "*У вікні...світилося*" [Хемінгуей 1997, 44, пер.В. Митрофанова] – "*...в окне ...світился огонь*" [Хемінгуей 2004, 648, пер.О. Холмскої];

"The man had moved off to sit in the **dark**" [Hemingway 1993, 308] – "*А чоловіки подалися геть, де не чути було її крику, й сиділи собі край дороги, курили люльки*" [Хемінгуей 1997, 44, пер.В. Митрофанова] – "*Мужчини ушли подальше; они сидели и курили в темноті*" [Хемінгуей 2004, 648, пер.О. Холмскої];

"It was just beginning to be **daylight**" [Hemingway 1993, 311] – "*...вже розвиднялося*" [Хемінгуей 1997, 46, пер.В. Митрофанова] – "*начинало світати*" [Хемінгуей 2004, 646, пер.О. Холмскої].

У деяких випадках у перекладах відтворюються лише різні відтінки кольору, наприклад в оповіданні "*Out of Season*", в українському – на жінці голубий берет, а в російському – синій: "*mountain boot and a blue beret*" [Hemingway 1993, 361] – "*... в альпійських черевиках та голубому береті*" [Хемінгуей 1997, 92, пер.В. Митрофанова] / "*...в альпійських ботинках и синем береті*" [Хемінгуей 2004, 698, пер.Н. Георгиевскої]. Втім, для кожного

етносу колір має свою етноспецифічну символіку, один і той самий колір може викликати зовсім протилежні асоціації. Символіка кольору тісно пов'язана з національною специфікою і є засобом вираження менталітету. В англійській колір *"blue"* часто містить негативні конотації, символізує смуток, меланхолію, депресію. У відомій пісні *"Happy New Year"* (група "ABBA") звучить фраза: *"Me and you feeling lost and feeling blue"*. *"Blue"* зустрічається в таких виразах: *"be/feel blue"* – *"depressed in spirits; dejected; melancholy"* – *"бути засмученим, пригніченим, в меланхолії"*; *"to look blue"* – *"мати поганий вигляд; бути безнадійним"*; *"to have the blues"* – *"мати поганий настрій, сумувати, хандрити"* [Англо-український словник 1974, 45], що дуже точно відображає стан героїні оповідання, і це неодноразово підкреслюється в оповіданні за допомогою повтору.

Дослідники кольорів зазначають, що синій близький до чорного, а ще асоціативно пов'язувався у слов'янських народів з водою та темними силами, тому він має і негативні конотації, тоді як голубий колір – колір неба – мав тільки позитивні конотації. Тому російський переклад влучніше відтворює конотації кольору в оригіналі, а український звучує конотативне поле. До того ж, відтінок *"blue"* несе таке ж саме смислове навантаження і в іншому оповіданні *"Cross-country Snow"* ("Сніг у горах" – пер.В. Митрофанова). Дівчина-офіціантка виходить у фартусі кольору *"blue"* [Hemingway 1993, 369], потім виявляється, що вона не дуже привітна, оскільки їй ніяково: вона вагітна і незаміжня. В українському варіанті знову ж перекладається як *"голубий фартух"* [Хемінгуей 1997, 101, пер.В. Митрофанова], у російському офіціантка – *"в синем переднике"* [Хемінгуэй 2004, 706, пер.В. Топер]. Повтор одного й того ж кольору в подібних ситуаціях відображує картину світосприйняття повоєнного покоління. В українському варіанті переклад хоч відтворюється однаковим відтінком, однак не несе тих смислових навантажень, що в оригіналі, тому і втрачає мегаконтекстний зв'язок концептуальної репрезентації дійсності.

Концепти, що уособлюють смуток, відчай, дисгармонію, досить часто відтворюються саме завдяки кольоровій палітрі Е. Хемінгуея. Колір *"brown"* в англійській картині світу також вважається символом смутку, нудьги, депресії: *"brown study"* – *"глибока задума, поганий настрій"*; *"browned off"* – *"незадоволений,*

роздратований" [Англо-український словник 1974, 55]. Цей колір має ще й історичні конотації: "коричнева чума" – неофіційна назва націонал-соціалістичного руху в Німеччині від кольору сорочок штурмовиків (нім. "Braunhemden"). У Давньому Римі одяг цього кольору носили раби, а у вищих колах він був абсолютно неприйнятним. За Середньовіччя коричневий означав страждання і безнадійність: "Серый с коричневым носу, надеяться и ждать измучась" (Йохан Хейзинга, "Осень средневековья" (цит. за Мироною). А в ХХ столітті стиль модерн через коричневу гамму кольорів виражав настрої смутку.

Коли в оригіналі вказується колір пляшки – коричневий, а в перекладах пляшка просто темна: "slim **brown** bottle" [Hemingway 1993, 363] – "вузьку **темну** пляшку" [Хемінгуей 1997, 95, пер.В. Митрофанова] / "с узкой **темной** бутылкой (в руках)" [Хемінгуэй 2004, 700, пер.Н. Георгиевской], на перший погляд, суттєво нічого і не втрачається. Та коли старий витягає пляшку зі свого "old military coat" [Hemingway 1993, 361] – "старого військового френча" [Хемінгуей 1997, 193, пер.В. Митрофанова] / "старой военной шинели" [Хемінгуэй 2004, 699, пер.Н. Георгиевской], він сприймається як морально потерпілий саме через війну та фашизм. У такій інтерпретації коричневий колір видається не випадковим вибором автора, а свідомим прийомом. Рідина, яка наливається в склянки, також має специфічний відтінок: "She poured out the three **muddy-looking** drinks into three glasses" [Hemingway 1993, 362] – "Вона налила в три келишки **каламутної** рідини" [Хемінгуей 1997, 94, пер.В. Митрофанова] / "Потом налила **мутную** жидкость в три рюмки" [Хемінгуэй 2004, 700, пер.Н. Георгиевской]. І врешті-решт вони приходять до річки, колір якої "**brown and muddy**" [Hemingway 1993, 364] – "**руда й каламутна**" [Хемінгуей 1997, 96, пер.В. Митрофанова] / "**грязная и мутная**" [Хемінгуэй 2004, 701, пер.Н. Георгиевской]. Мініатюра, яка "очолює" це оповідання, розповідає про ганебну поразку матадора, після якої він сидить в кафе: "He was very short with a **brown** face and quite drunk..." [Hemingway 1993, 360] – "Зовсім малий на зріст, **дуже смаглявий**, він сидів п'яний-п'янезний" [Хемінгуей 1997, 120, пер.В. Митрофанова] / "Он был маленького роста, с **темным** лицом, и он был совершенно пьян" [Хемінгуэй 2004, 697, пер.Н. Георгиевской].

Таким чином, кольороназви, які вербалізують смуток, відчай, безвихідь, як у ситуації з матадором, так і випадку зі старим, що спився, не відтворюються в українському перекладі, тобто тут простежується стилістичне нівелювання. У російському перекладі вони відтворюються лише частково за рахунок субституції кольору: "*brown bottle*" – "*темная бутылка*" (у старого) та "*brown face*" – "*темное лицо*" (у матадора).

Якщо Е. Хемінгуей з його жорстким відбором відбирає колір "*brown*", то він свідомо створює колірну палітру, а в нашій свідомості навіть "*темна пляшка*" не обов'язково коричнева, а може бути і зеленою. У цьому випадку варіативність у перекладі навряд чи вітається, адже в оригіналі створюється свого роду "*офорт*" – похмурий, безрадісний, з натяком на свинець, з якого виливають кулі. Старий в оповіданні неодноразово згадує про свинець, на досить незначному відрізку тексту він вживає 10 разів італійське слово "*piombo*", що означає "*свинець*":

*"You must have **piombo**. **Piombo**. A little **piombo**... You must have it. Just a little **piombo**"* [Hemingway 1993, 365] – "*Треба мати **piombo**. **Piombo**. Трохи **piombo**... Без цього не можна. От стілецьки **piombo**...*" [Хемінгуей 1997, 96-97, пер.В. Митрофанова] – "*Нельзя без **piombo**. **Piombo**. Немного **piombo**... Обязательно надо **piombo**. Хоть маленький кусочек"* [Хемингуэй 2004, 702, пер.Н. Георгиевской].

Далі в оповіданні "*Big Two-hearted River*" Е. Хемінгуей неодноразово звертається до цього відтінку:

*"The trunks were straight and **brown** without branches. The branches were high above. Some interlocked to make a solid shadow on the **brown** forest floor. Around the grove of trees was a bare space. It was **brown** and soft underfoot as Nick walked on it"* [Hemingway 1993, 391] – "*Стовбури дерев здіймалися чи то просто вгору, чи трохи похило один до одного, але всі були рівні, **темні** й без гілля. Гілля починалося вище. Подекуди воно щільно переплелось й кидало густу тінь на **руду** глицію, що встеляла землю. Гай оточувала гола смуга землі. Ступивши на неї, Нік відчув, яка вона м'яка під ногами"* [Хемінгуей 1997, 121, пер.В. Митрофанова] – "*Стволы поднимались одни прямо вверх, другие немного наклонно, но все были прямые и **темные**, и внизу веток на них не было. Ветки начинались высоко вверх. Местами они переплетались, отбрасывая наземь густую тень. По краю леса шла полоса голой*

земли. Земля была **темная** и мягкая под ногами" [Хемингуэй 2004, 727, пер.О. Холмской].

У перекладах відтінок "*brown*" отримує контекстуальні відповідники "*рудий*", "*темний*", або ж зовсім опускається.

Письменник малює нам таку модель дійсності, яка, з одного боку, відповідає реальності, а з іншого – є відбиттям авторського світогляду й світовідчування. Це створює подвійну віднесеність художнього тексту: до світу реального й до світу особистого, що, безсумнівно, відбивається в кольорі. Так, різнобарвність, яскравість викликає в читача почуття радості, святковості. Зовсім інакше впливає на читача **однобарвність**, вона викликає в читача відчуття монотонності.

Наприклад, у розповіді Е. Хемінгуея "Cat in the Rain" ("Кішка на дощі" – пер.В. Митрофанова) колір названо тричі. І щоразу один і той самий – зелений. Крім того, в оповіданні пригадується сад, пальми, море, що також є непрямою вказівкою на зелений чи зеленкуватий колір.

"*Green benches*" [Hemingway 1993, 357] – "*зелені лави*" [Хемінгуей 1997, 88, пер.В. Митрофанова] – "*зеленые скамейки*" [Хемингуэй 2004, 694, пер.Л. Кисловой].

"*green table*" [Hemingway 1993, 357] – "*зелений столик*" [Хемінгуей 1997, 88, пер.В. Митрофанова] – "*под зеленым столом*" [Хемингуэй 2004, 694, пер.Л. Кисловой].

У складних, побудованих на підтексті творах Е. Хемінгуея все забарвлено психологічним станом героїв. Це психологічне забарвлення втілюється, зокрема, і в однотонності кольорових епітетів, то тьмяно – чорних, то незатишно-білих, то сумно-зелених. Вони допомагають письменнику кількома словами показати внутрішній світ своїх героїв. Виражаючи свій задум мовними засобами, письменник прагне використовувати такі мовні структури, які найбільшою мірою відповідали б його задуму. Як тільки зелений колір отримує відтінок "*bright*", він утворює знову ж контраст:

"*the table was there, washed bright green in the rain*" [Hemingway 1993, 357] – "*стол був на місці, вимитий лощем до ясно-зеленого*" [Хемінгуей 1997, 88, пер.В. Митрофанова] – "*Стол был тут, ярко-зеленый, вымытый дождем*" [Хемингуэй 2004, 694, пер.Л. Кисловой].

На самому початку оповідання Е. Хемінгуей пише:

"*Artists liked the way the palm grew and the bright colours of the hotels*" [Hemingway 1993, 357] – "*Художникам подобалися пальми*

та *яскраві фасади готелів*" [Хемінгуей 1997, 88, пер.В. Митрофанова] – *"Художникам нравились пальмы и яркие фасады гостинниц"* [Хемингуэй 2004, 694, пер.Л. Кисловой].

Задля того, щоб не втратити створеного автором підтексту: тобто натяку на післявоєнний стан країни, на території якої точилися найзапекліші бої Першої світової війни: до війни все було *"bright"* і коли дощ вимив зелену фарбу, вона знову стала *"bright green"*, як були фасади готелів до війни. Тому російський переклад, який зберігає повтор: *"яркие фасады"* та *"ярко-зеленый"* ближче до задуму автора, ніж український, який відтворює *"bright green"* як *"ясно-зелений"*.

Кольори в художніх творах можуть поглиблювати індивідуальні характеристики людей, тобто автор надає кольору ознак, відмінних від загальноприйнятих у відповідній культурі. Перекладачеві не варто користуватися своїм трактуванням кольору. Він мусить враховувати специфіку колірних означень як в культурі, до якої належить оригінал, так і в авторській картині світу, де колір може набувати індивідуальних конотацій і утворювати неповторну палітру авторського бачення.

Стилістична типізація кольоропозначень можлива лише у випадку повного збігу асоціативних зв'язків у концептуальних картинах світу вихідної та цільової культур. За відсутності таких тотожностей доцільно застосовувати стилістичну субституцію. Стилістичне нівелювання основних характеристик художніх образів та кольоропозначень у мовному спектрі автора призводить до викривлення художньої картини світу письменника, до деформації базових концептів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Апресян Ю.Д.* Значение и оттенок значения / Ю.Д.Апресян. // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. – Т. XXXII. Вып. 4. – М., 1974. – С. 320-330.
2. *Вежбицкая А.* Обозначения цвета и универсалии зрительного восприятия / А.Вежбицкая. – Язык. Культура. Познание. – М., 1996. – С. 231-291.
3. *Воробйова О.П.* Концептологія в Україні: здобутки, проблеми, прорахунки // О.П.Воробйова. // Вісник КНЛУ. Сер. Філологія, 2011 – Т.14. – №2. – С.53-63.
4. *Зализняк Анна А., Левонтина И. Б., Шмелёв А. Д.* Ключевые идеи русской языковой картины мира / А.Зализняк, И.В.Левонтина. – М.: Языки русской культуры, 2005. – 540 с.

5. *Калинович Л.Р.* Деякі особливості відтворення колористики повісті Михайла Коцюбинського "Fata Morgana" англійською мовою // Теория и практика перевода. – К., 1982. – №87. – С.105-115.

6. *Мирошниченко В.В.* Средства воссоздания пейзажа М. Коцюбинского в английских переводах // Теория і практика перекладу. – К.: Высшая школа. 1981. – Вип. 5. – С.66-72.

7. *Карасик В.И.* Языковой круг: личность, концепты, дискурс: монографія / В.И.Карасик. – Волгоград: Перемена, 2002. – 477 с.

8. *Ковальська І.В.* Колористика як перекладознавча проблема (на матеріалі українських і англійських художніх текстів / І.В. Ковальська. // Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.16; Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 2001. – 19 с.

9. *Миронова Л.Н.* Курс колористики для художников-дизайнеров [Электронный ресурс] / Л.Н.Миронова. // Режим доступа: <http://mironovacolor.org> – Загл. с экрана.

10. *Некряч Т.С.* Через терни до зірок: труднощі перекладу художніх творів. / Т.С.Некряч, Ю.П.Чала. – Вінниця : НОВА КНИГА, 2008. – 200 с.

11. *Шевченко І.С.* Подходы к анализу концепта в современной когнитивной лингвистике. // Вісник ХНУ ім.В.Н.Каразіна. – 2006. – № 725. – С. 192-195.

12. *Чередниченко О.І.* Про мову і переклад / О.І.Чередниченко. – К. : Либідь, 2007. – 248 с.

ІЛЮСТРАТИВНІ ДЖЕРЕЛА:

13. *Хемінгуей Е.* Твори в чотирьох томах. Том І. Романи та цикли оповідань – Київ: "Дніпро", 1979 – 717 с.

14. *Хемінгуей Э.* Фиеста. Прощай, оружие! Праздник, который всегда с тобой. Старик и море: Романы. Рассказы: Пер. с англ./ Э.Хемингуэй. – М.: НФ "Пушкинская библиотека", ООО "Издательство АСТ", 2004. – 858 с.

15. *Hemingway E.* The Essential Hemingway – London: Arrow Books, 1993. – 522 p.

ДОВІДКОВА ЛІТЕРАТУРА:

16. *Англо-український словник* // Під ред. М.Л.Подвезько, М.І.Балла. – К.:Радянська школа, 1974. – 663 с.

17. *Dictionary of Contemporary English – L., N.Y.:* Longman, 2001. – 1668 p.

18. *New Webster's dictionary and thesaurus of the English Language.* – Danbury: Lexicon publications, Inc., 1993. – 1149 p.

Стаття надійшла до редакції 20.04.13

*Довганчина Р., к.филол.н., асист.,
КНУ имени Тараса Шевченко*

**ТЕКСТУАЛЬНЫЕ И ПОДТЕКСТУАЛЬНЫЕ
ЗНАЧЕНИЯ ЦВЕТА В ПЕРЕВОДЕ
(на примере рассказов Э.Хемингуэя)**

В статье рассматриваются семантические и подтекстуальные сдвиги цветообозначений в переводе произведений Э.Хемингуэя на украинский и русский языки. Анализ произведений Э.Хемингуэя свидетельствует, что выбор лексем в переводе обуславливается контекстом и подчиняется авторской картине мира. Подтекстуальные коннотации цветообозначений часто нейтрализуются в переводе, что приводит к деформации художественной картины мира.

Ключевые слова: цветообозначения, цветовая палитра, языковой спектр, стилистическая типизация, стилистическая нейтрализация, деформация, художественная картина мира.

*Dovhanchyna R., PhD, assistant professor
Taras Shevchenko National University*

**TEXTUAL AND SUBTEXTUAL MEANINGS OF COLORS IN
TRANSLATION
(based on the short stories by E.Hemingway)**

The article highlights the semantic and implicit shifts of color lexemes in translation of Hemingway's works into the Ukrainian and Russian languages. The analyses of Hemingway's short stories signifies that the choice of color lexemes is determined by the context and submitted to the author's world picture. The semantic and implicit shifts of color lexemes in translation deform an artistic world picture.

Key words: color lexemes, color palette, language spectrum, stylistic assimilation, stylistic neutralization, deformation, artistic world picture.

УДК 811.161.2'42

*Домилівська Л.В., к.філол.н.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка*

**МОВНІ СИМВОЛИ ІДІОСТИЛЮ Ю. ЯНОВСЬКОГО
З СЕМАНТИКОЮ "ГЕНДЕРНА ОЗНАКА"**

У статті розглядається проблема розуміння авторської художньої свідомості в контексті аналізу мовних домінант ідіостилю

письменника. Зокрема досліджено мовні символи ідіостилю Ю. Яновського з семантикою "гендерна ознака" в аспекті інтерпретації авторського тексту.

Ключові слова: ідіостиль, мовна особистість, мовна домінанта, мовний символ.

Сучасні українські мовознавчі підходи дозволяють використовувати інтерпретативні методики в контексті мовних традицій художнього слова щодо визначення особливостей мовноестетичних доміант лінгвосимвольних груп як ідіостильових ознак мовотворчості автора. Під час врахування дуалістичної природи відношень *мова – свідомість* дослідника насамперед цікавить їх ідіостилістична репрезентація. Власне, методологія зводиться до тріади питань: *що?; як?; для чого?* І лише дослідницький синтетизм у науковому представленні аналізованого матеріалу дає змогу розглянути ідіостиль автора як мовноестетичний феномен, із урахуванням екстра- й інтралінгвальних критеріїв (що виявляється насамперед в естетичній природі мовного знака, який функціонує у вербалізованій авторській свідомості).

Зрозуміло, що кожен майстер слова використовує якісно відмінний потенціал лінгвостилістичних явищ, зреалізований перш за все в системі тропеїстичних структур, однак авторська мовотворча парадигма має й певні доміанти, за якими, власне, й пізнається письменник. Зокрема, для мовотворчості Ю. Яновського визначальним буде функціонування лінгвосимволів як ідентифікаційної характеристики ідіостилю. Системно виявлені мовні факти уможливають лінгвостилістичну інтерпретацію мовотворчості автора як специфічної вербалізованої естетичної свідомості. Система неосемантем, зреалізованих у лінгвосимволах, дає потужний і цікавий матеріал для конструювання авторської моделі художньої мовної свідомості.

Таким чином, лише системність, різноаспектність підходів, із урахуванням екстра- й інтралінгвальних мотивацій слова, у лінгвостилістичному аналізі дозволяє предметно дослідити позамовні та внутрішньомовні процеси, що впливають на авторську художню свідомість. Логіка мотивацій і логіка репрезентацій авторського художнього слова формують методологічні засади аналізу репрезентативних характеристик ідіостилю.