

*Якщо подібний варіант їх влаштує, то залишиться тільки пошкодувати про гідність «малинових»* [День 8.07.2006]. 8 липня 2006

*If this option suits the “pinkoes,” one can only feel pity for their dignity* [The Day Weekly Digest, 11.07. 2006].

До непрямих номінацій відносяться також метафоричні одиниці, перифрази, способи перекладу яких вимагають окремого дослідження.

Номінації суб'єктів політичної діяльності представлені широким рядом культуроспецифічних одиниць, труднощі іншомовного відтворення яких досить часто пов'язані із інноваційністю, стилістичним маркуванням.

#### *Література*

Виссон Л. Чужие и близкие в русско-американских браках / Л. Виссон. – М.: Валент, 1999. – 208 с. Ермолович Д.И. Имена собственные на стыке языков и культур / Д. И. Ермолович – М.: Р. Валент, 2001. – 200 с.

УДК 81'255.4:821.111(73):821.161.2

**КОЛОМІЄЦЬ Л.В.**

*(Київський національний університет імені Тараса Шевченка)*

### **ОБРАЗ ЖІНКИ, СИМВОЛІКА ПОДРУЖНЬОГО ЖИТТЯ ТА КОХАННЯ У ВІРШІ ГРЕГОРІ КОРСО «ОДРУЖЕННЯ» В АСПЕКТІ ЗАВДАНЬ ПЕРЕКЛАДУ**

У статті розглядається аллюзивно-асоціативний зміст вірша Грегорі Корсо «Одруження» з точки зору повноти і точності відтворення його образних деталей в існуючих українському та російському перекладах. Обґрунтовується теза про необхідність глибинного доперекладацького аналізу авторської образної символіки та сюрреалістичного мовлення наратора. Робиться висновок про неприпустимість наївно-дослівного, поверхово-словникового тлумачення джерельного тексту, як і його переробки-перелицювання.

*Ключові слова: асоціативний образ, сюрреалістична словосполучка, авторська інтенція, доперекладацький аналіз.*

**Коломиец Л.В. Образ женщины, символика супружеской жизни и любви в стихе Григори Корсо «Женитьба» в аспекте заданий перевода.** В статье рассматривается аллюзивно-ассоциативное содержание стиха Григори Корсо «Женитьба» с точки зрения полноты и точности воссоздания его образных деталей в существующих украинском и русском переводах. Обосновывается тезис о необходимости глубинного предпереводческого анализа авторской образной символіки и сюрреалистической речи наратора. Доказывается вывод о недопустимости наивно-дословного, поверхностно-словарного толкования текста-источника, как и его переделки-перелицовки.

*Ключевые слова: ассоциативный образ, сюрреалистическое словосочетание, авторская интенция, предпереводческий анализ.*

**Kolomiyets L.V. The image of a woman, symbolism of conjugal life and love in Gregory Corso's poem «Marriage» in the perspective of translational tasks.** The article deals with the perspective of an ample and accurate representation of allusions and associations in Gregory Corso's poem «Marriage» in its Ukrainian and Russian translations. The need of pre-translational in-depth analysis of the imagery symbolism and the narrator's surrealist discourse in all detail is being substantiated, whilst a naïve-literal and perfunctory-dictionary interpretation of the ST, as well as its free rendering are being considered unacceptable.

*Key words: associative image, surrealist word combination, author's intention, pre-translational analysis.*

**Мета дослідження** – довести важливість для якісного перекладу глибинного доперекладацького аналізу образної символіки джерельного твору. Промовистим **об'єктом** такого аналізу обрано шанований і популярний сьогодні вірш поета-бітника Грегорі Корсо «Marriage» (1958), який став класичним твором в американській постмодерністській літературі, візитною карткою свого автора. **Предметом** нашого дослідження у цьому вірші буде образ жінки, символіка подружнього життя та кохання. Вірш викликає живий відгомін і через п'ятдесят років після його створення, бо наратор, з одного боку, є типовим представником біт-покоління, якого дратує ідея шлюбу як консервативної соціальної інституції, а з іншого – він не замикається лише на боротьбі між суспільним конформізмом і цинічним життям поза його межами, а шукає той ідеал, який уможливить його щастя потойбіч кордонів конвенційного шлюбу, що став подібним до розфасованого товару в житті середнього класу, таким же невід'ємним, ритуалізованим його атрибутом, як приміський будинок із газоном і частоколом, кінофільми та комікси.

У зв'язку з думкою про одруження уява наратора кількаразово переходить від розгублено-тривожного до ейфорійно-піднесеного стану, а від піднесеного – знову до тривожного, малюючи картину жахів псевдоідилічного сімейного життя – і середнього буржуа у власному приміському будиночку, і людини з вищого суспільства у фешенебельній квартирі-пентхаусі на даху нью-йоркського хмарочоса, яку він називає «мрією про солодку в'язницю», і, нарешті, середнього американця скромного достатку з тісної нью-йоркської багатоквартирки, можливо,

вчорашнього іммігранта чи вихідця з іммігрантської родини, на якого чекають непривабливі сімейні сцени, зокрема, таке (рядки 83-84 вірша):

*a fat Reichian wife screeching over potatoes Get a job!  
And five nose running brats in love with Batman* [Corso 1996].

У свідомості наратора постає депресивна картина: його товста дружина виглядає так, як неохайна і гидка німкеня з фільмів, вона злиться на нього, бо він не має роботи, а їхні діти – недоглянуті й напівголодні. На глибшому асоціативному рівні словосполуча «*fat Reichian wife*» асоціативно прив'язується до ідеалу дружини гітлерівського рейху: пишнотілої домогосподарки і матері (якої підсвідомо боїться наратор, звідси й комічна асоціація з Третім Рейхом). Водночас прикметник *Reichian* асоціюється ще з одним власним іменем: це відомий лікар-психіатр Вільгельм Райх (1897-1957) – засновник популярної у психіатрії школи, яка розглядає любов і сексуальне задоволення як основу психічного здоров'я людини (вочевидь, намальована уявою мовця модель подружнього побуту, всупереч його мріям, демонструє прямо протилежний висновок). Подвійна асоціація образу «*гладкої райхівської дружини*» з облудними «теоріями» політиків і психіатрів є потужним джерелом трагікомізму ситуації. Проте авторська конотація могла й не сягати паронімічних вершин лексеми *Reichian*, а просто означати певний негативний стереотип, породжений антинімецькою пропагандою часів Другої світової війни, як зазначалося на початку цього абзацу.

Юрій Андрухович пропонує приблизну контекстуальну заміну прикметника *Reichian* прикметником *невдоволена* в поєднанні з грубим колоквіалізмом *баба* на місці асоціативно поєднаної з прикметником *Reichian* лексеми *wife* (порівняймо з не менш грубим і образливим, але принаймні більш вигадливим перекладом Яна: «*толстая жена-нацистка визжающая над картофельными очистками*» [3]). Можливо, вульгарне слово *баба* у супроводі табуйованої лайки (*виб...ків*) з наступного рядка перекладу Андруховича і покликані слугувати, в його розумінні, джерелом комізму для незнайомого з оригіналом українського читача? –

*товста невдоволена баба що шкварчить з-над пательні Шукай роботу!  
І п'ять носатих виб...ків з їх любов'ю до Бетмена* [Корсо 2006, с. 171].

Хоч це й сумнівно-примітивне джерело комізму, – ні дотепного гумору, ні їдкої іронії в такому перекладі не відтворено, а натомість авторські слова насичено лише почуттям саркастичної зневаги й ненависті. Неточний переклад атрибутивної конструкції *nose running* (у значенні «сопливих») при іменнику *brats* («набридлих / погано вихованих дітей») наводить на думку або про нерозуміння перекладачем окремих лексико-граматичних структур у першотворі, або про їх сміливу адаптацію, причому на цільнотекстовому рівні виразно помітний характер цієї адаптації: загальне стилістичне зниження, не гребуючи й табуйованими словами, пристосування до сучасного молодіжного сленгу, пересипаного ненормативною лексикою (словами типу «*їдла*», «*бухла*» та ін.).

Стратегія дослівного перекладу, застосована Юрієм Андруховичем, здатна перетворити навіть ідіоматичні вислови на загадково-безглузді фрази, як-от у подальшому фрагменті, наприкінці якого мовець доходить твердого, хоч і не остаточного рішення – ніколи не женитися (рядки 88-91 вірша):

*The landlord wants his rent  
Grocery store Blue Cross Gas & Electric Knights of Columbus  
Impossible to lie back and dream Telephone snow, ghost parking  
No! I should not get married I should never get married!* [Corso 1996]

Наратор не може спокійно насолоджуватись тишею провінційного містечка в Коннектикуті, як він мріяв, – натомість йому доводиться весь час працювати, щоб оплачувати численні рахунки. Перший рядок в Андруховича перекладено абсолютно дослівно, решта тексту – теж практично дослівно:

*Домовласник хоче своєї ренти  
Продуктова крамниця хоче Синій Хрест Газ і Світло Колумбові Рицарі хочуть  
Ніяк лягти на спину й поринути в сні про Телефонний сніг чи гараж для духів –  
Ні! Я не повинен женитись я ніколи не повинен женитись!* [Корсо 2006, с. 172]

У другому рядку авторський текст, усе ж таки, потребує певної експлікації (хоч би у формі роз'яснювальних коментарів). Так, фраза «*Blue Cross Gas & Electric Knights of Columbus*» – це

контамінація назв компаній, які надають послуги, в т.ч. комунальні. Принаймні, Knight Electric є справжньою фірмою з електропостачання, яка задовольняє широке коло промислово-індустріальних потреб, а її головний офіс розташований в адміністративному центрі штату Огайо – місті Колумбус! Існує також релігійний орден Knights of Columbus, заснований ще 1881 року. Однак, чи має назва цієї організації стосунок до сюрреалістичної фрази Грегори Корсо? Це можна лише домислювати.

Словосполучення Blue Cross gas теж існувало в реальності. Так називався різновид німецької хімічної зброї часів Першої світової війни: отруйна речовина, що подразнювала дихальні шляхи, закладалась у високовибухові артилерійські снаряди й коли ті розривались, речовина вивільнялась та у вигляді пилу проникала у респіраторний фільтр протигазу, утруднюючи дихання й примушуючи людину здирати з себе протигаз. Для швидкості розпізнавання на полі бою снаряди з цією речовиною позначали блакитними хрестами, а також щоб відрізнити їх від газових снарядів подібної дії, позначених білими, зеленими та жовтими хрестами, які спершу використовували німці, а потім і французи та британці. В сучасну добу під модифікованою назвою *Blue Cross по всьому Північноамериканському континенту діють численні страхові компанії широкого спектру програм у галузі охорони здоров'я та медичного забезпечення, зокрема, під час подорожей, у похилому віці та ін., наприклад, Pacific Blue Cross, Anthem Blue Cross, Alberta Blue Cross, Independence Blue Cross тощо. В оригінальній фразі Грегори Корсо можуть поєднуватись різні асоціації, які неможливо і непотрібно тлумачити однозначно. Проте в контамінованій фразі «Blue Cross Gas & Electric Knights of Columbus» англomовний читач уловлює достатню кількість потрібних для створення комічного ефекту асоціацій, яких українському читачеві явно бракує в дослівному перекладі Юрія Андруховича. Вигідливішим тут знову-таки виявився переклад Яна: *Домовладелец требует арендную плату / Гастроном Страховая компания “Синий Крест” Газ И Электричество Клуб “Рыцари Колумба”* [Корсо б/р]. Тож який підхід доречніше застосувати? Внутрішньорядкову експлікацію (бодай часткову) за допомогою додавання загальних іменників до власних назв, як це зробив перекладач під псевдонімом Ян? Чи було б достатньо порекомендувати Юрію Андруховичу в наступному виданні свого перекладу поставити тут виноску й додати до цього місця пояснювальний коментар, як він зробив це в кількох інших місцях? Найрадикальнішим було б запропонувати щось на кшталт культурного відповідника до сюрреалістичного згромадження слів у Корсо: вигадати так само відверто безсенсовну фразу, але створену з відомих українцям, асоціативно багатих назв комунальної та страхової компаній. Насамкінець, повне перефразування-експлікація теж можливе, хоч і ціною втрати джерельних назв-реалій: *Домовласникові треба нести гроші, / І в магазин гроші, й за комунальні послуги гроші.**

Наступний рядок із поданого вгорі фрагмента оригіналу цікавий тим, що він містить дві загадкові словосполучення: «*Telephone snow*» і «*ghost parking*». Асоціативно їх можна зрозуміти, пов'язавши з хронотопом ідилічної картини сімейного життя наратора: «*it's Connecticut and snow...*» (рядки 68-73 вірша). Засніженість, тиша і немовби вечірня безлюдність вуличок провінційного містечка – середовище для ідеального батьківства, про яке можна лише мріяти, як і про саме ідеальне батьківство та сільські простори. Корінний нью-йорківець Грегори Корсо знає зовсім іншу реальність і за мить повертає до неї свого наратора. На зміну казковим мріям приходить кришталєво-прозоре усвідомлення дійсності: йому судилося жити не в сільській ідилії, а змарнувати свій вік у затхлому, затисненому просторі дешевої нью-йоркської багатоквартирки, без ліфта, зі сходами на зовнішньому боці будинку, де повзають таргани й ховаються щурі. Не по кучугурах снігу, а по цих брудних сходах доведеться йому дертися до своєї квартири, переступаючи щурів (рядки 79-82 вірша):

*No, I doubt I'd be that kind of father  
Not rural not snow no quiet window  
but hot smelly tight New York City  
seven flights up, roaches and rats in the walls* [Corso 1996].

У незграбно-дослівному перекладі цих рядків Юрієм Андруховичем (скажімо, рядок *Not rural not snow no quiet window* означає *Ні простору, ні снігу, ні тиші за вікном* і в дослівному відтворенні не сприймається) раптом, з незрозумілих мотивів *тарганів* замінено на *недокурки* (якщо задля наближення до українського читача, то й таргани йому добре відомі):

*Ні, навряд чи я був би татом такого типу  
не село не сніг не тихе вікно  
а гарячий пахучий тісний Нью-Йорк*

*сім сходових маршів угору, недокурки і щури під стіною* [Корсо 2006, с. 171].

Виходячи з протиставлення «спекотного смердючого тісного Нью-Йорка», де життя *важке* (прикметник *tight* має й таке значення) ідилічній картині провінційного життя у штаті Коннектикут, означеного тріадою *rural, snow, quiet*, асоціативний образ «telephone snow», імовірно, прив'язується до вигляду снігових заметів на подвір'ях та вулицях, засніжених силуетів автівок та кучугур снігу на комунікаційних стовпах і лініях, зокрема, фотографію з виглядом укритих товстим шаром снігу телефонних дротів під назвою «Telephone snow» можна побачити на сайті: <http://www.flickr.com/photos/granati/3118403679/>. Звичайно, цей метонімічний образ у вірші Корсо стосується не тільки засніжених телефонних ліній, які виглядають дивно, пустельно і нереально (звідси й дивна, сюрреалістична словосполучка: *Telephone snow*), але він має й ширше, метафоричне значення: снігу так багато, що неможливо вийти з дому, тож телефон залишається єдиним зв'язком із зовнішнім світом. Асоціативний образ «ghost parking», вірогідно, теж пов'язаний з ідилічною картиною відокремленості від зовнішнього світу: тиша, сильний снігопад і жодної машини. Це місце для паркування, яке, на щастя, порожнє від машин, тобто в прямому значенні «порожня автостоянка», або ж буквально, за образним висловом Корсо, «примарна автостоянка». Безумовно, дивна, приадна своїми інтерпретаційним потенціалом словосполучка *ghost parking* може викликати різні ідеї. Ймовірно, що цей образ із вірша Корсо став тригером появи в 1978 році у приміській торговельній зоні старовинного промислового міста Хемден, що на півдні штату *Коннектикут* (!), дивної ландшафтної пам'ятки, що одержала назву Ghost Parking Lot, у вигляді автостоянки з двома десятками закопаних у землю на різну глибину й залитих цементом покинутих автівок 1960 – початку 70-х років, включаючи маленький Фольксваген, пару автомобілів типу «універсал», автомобіль із відкидним верхом, – таких собі автомобільних привидів, що немов повстають із своїх могил у закутку паркувальної зони торговельного комплексу вдалині від крамниць, але просто навпроти комунальної дороги. Це поєднання споживацьких тотемів індустріального суспільства і сумнівного публічного мистецтва, моторошна ландшафтно-скульптурна композиція, створена художником-архітектором Джеймсом Вайнзом (нар. 1932), із плином часу лише посилювала роздратування громадськості й була ліквідована у вересні 2003 року.

Обидві проаналізовані вище сюрреалістичні словосполучки заради зрозумілості українському читачеві без додаткових коментарів довелося б перефразувати, як і увесь рядок, у якому вони вживаються: *Неможливо розслабитись і помріяти про засніжені телефонні дроти й примарну / порожню автостоянку*. Але вони перекладені Юрієм Андруховичем наївно-дослівно: «Телефонний сніг» і «гараж для духів», як, до речі, й увесь рядок, який завдяки послівному відтворенню навіть ідіоматичного звороту *to lie back*, що означає *розслабитись, заспокоїтись, відкинутись (на подушку й т.п.)*, сприймається загадково: *Ніяк лягти на спину й поринути в сні про Телефонний сніг чи гараж для духів* [172]. (Порівняймо з набагато зрозумілішим перекладом Яна: *Невозможно расслабиться и помечтать – телефонный снег, призрачная автостоянка* [Корсо б/р].) До того ж, прислівник *ніяк* (напр., лягти на спину) означає, що якусь дію *фізично незручно виконати*: скажімо, у кріслі «ніяк лягти на спину», але у кріслі можна розслабитись – *to lie back*!

Насамкінець розглянемо кілька менш цитованих «темних місць» у вірші Корсо. Зосередимось на фрагменті, де наратор описує свої дії, спрямовані на те, щоб так би мовити «епатувати буржуа» (рядки 58-63 вірша; непрозорі фрази підкреслено):

*So much to do! like sneaking into Mr Jones' house late at night  
and cover his golf clubs with 1920 Norwegian books  
like hanging a picture of Rimbaud on the lawnmower  
like pasting Tanna Tuva postage stamps all over the picket fence  
like when Mrs Kindhead comes to collect for the Community Chest  
grab her and tell her There are unfavorable omens in the sky!* [Corso 1996]

Нижче подаємо переклад Юрія Андруховича, – в основному, дослівно близький до джерельного тексту:

*Стільки всього зробити! Скажімо, вночі прокрадатись у дім пана Джонса і ховати його ключки для гольфу під норвезькими книгами  
Або чіпляти портрет Рембо до газонокосарки  
або тувинськими поштовими марками обліпити всю огорожу  
або коли пані Бімбед прийде збирати на свідків Єгови  
згребти її вбік і шептати Недобрі знаки, знаки на небі!* [Корсо 2006, с. 171]

У цьому перекладі «темні місця» не стали яснішими. Пояснювальний коментар у вигляді виноска до тексту міг би допомогти його краще зрозуміти. Почнемо з *пана Джонса*: це збірний образ сусіда-обивателя, типового філістера з вузьким світоглядом, «правильною» поведінкою й удавано святенницькою мораллю, якого наратор у своїй уяві шокує інтелектуальними викликами. Ключки для гольфу, газонокосарка, частокіл (утілення американської мрії середнього класу) – усе це символи обмеженого буржуа, як і показна доброчинність пані Кайндхед. До речі, промовисте прізвище *Mrs Kindhead* («Доброголо́ва») невмотивовано перетворилось у вищенаведеному перекладі на *пані Бімбед* («Погане бабище» від «*bim*» – *амер. розм. діваха, бабище, бабисько* і «*bad*» – *поганий*). Проте широкому українському читачеві промовистість такого перекладу лишається незрозумілою, більш того, транскрипція прізвища («пані Кайндхед») є семантично доволі прозорою для іншомовців, обізнаних з азами англійської мови, чого не можна сказати про варіант «*пані Бімбед*». Цікаво, що російський перекладач Ян винахідливо удався до контекстуально-смислового розвитку прізвища збирачки пожертв: «*госпожа Благодарительница*» [Корсо б/р].

Промовистість надзвичайно поширеного прізвища *Jones* теж добре зрозуміла англословному читачеві. Прізвище *the Joneses* вживається як певна загальна умовна сім'я для порівняння. Збірний іменник *the Joneses* (родина Джоунзів) означає «сусіди, від яких не можна відставати (за рівнем життя)». А поширена ідіома «*to keep up with the Joneses*» має значення «бути не гіршим за інших людей», «жити не гірше за інших» (тобто мати пристойний рівень життя, щоб усе було як у людей і щоб не відставати від сусіда). Отже, *Mr Jones* – консервативний містечковий буржуа, чию обмеженість чудово символізує частокіл, бо буржуазні філістери ніколи не думають далі своїх частокілів! Ось такого *пана Джоунза* мріє спантелити своїми витівками наратор, сховавши його ключки для гольфу під незбагненими для його незжуреного розуму книжками норвезького автора. Чи мав на увазі наратор якогось конкретного автора? Вказівка на дату – 1920 рік – може бути ключем до імені цього автора (висловлюємо щире подяку відомому перекладачеві Олександровичу Панасьєву за висловлену здогадку!): імовірно, це Кнут Гамсун, якому саме 1920 року (звідси й дивне поєднання: *1920 Norwegian books*) присудили Нобелівську премію з літератури і якого за його пізніше захоплення режимами Муссоліні та Гітлера називають «літературним генієм націонал-соціалізму», тож цей автор і його книжки мали б неабияк драгувати статечного буржуа *пана Джоунза*. Особливо недоречним виглядатиме і портрет поета-символіста Артюра Рембо, причіплений до газонокосарки. Але найбільшою образою сердешному *пану Джоунзу*, прямим порушенням меж його буржуазного світогляду будуть розвішані на його частокілі екзотичні, рідкісні поштові марки Тувинської радянської республіки!

Усі ці виклики наратора, від яких *пан Джоунз* і *пані Кайндхед* мають впасти у стан розгубленості й зніяковіння, мабуть, неможливо відтворити у перекладі без додаткових роз'яснень. По-перше, слід було б якось означити словосполучення «*норвезькими книгами*» (якщо асоціація з творами Кнута Гамсуна є вірною, то підійшов би прикметник «забороненими», бо від 1947 року в Норвегії діяла заборона на їх публікацію; на користь цієї асоціації промовляє й той факт, що ніцшеанець Гамсун був суворим критиком буржуазності з її дилетантською «культурою», а Нобелівську премію він отримав за роман «Соки землі» (1917), в якому ідеалізує патріархальне селянське життя (!), не сприйнявши індустріалізації-урбанізації).

По-друге, словосполучення «*тувинськими поштовими марками*» теж малозрозуміле сучасному пересічному читачеві без пояснювального коментарю. Для «*Tannu Tuva postage stamps*» точнішим був би переклад «*Танну-тувинські поштові марки*» – від історичної назви незалежної Народної Республіки на кордоні між Росією та Монголією *Танну-Тувá*, утвореної 1921 року (танну – «висока, високогірна», Тува – самоназва тувинців), яка з 1926 року справді стала називатись *Тувинська Народна Республіка*, протримавшись незалежною до 1944 року,

коли Тува увійшла до складу СРСР (нині Республіка Тива – так вона називається з 1993 року – є суб'єктом Російської Федерації у складі Сибірського федерального округу).

Якщо дивні словосполуки у перекладі походять не з тексту першотвору, а з його недоінтерпретації перекладачем, то на них не варто довго спинятись, але окремі «затемнення» слід коротко прокоментувати. Зокрема, звернімо увагу на рядки 74-75 вірша (потрібне підкреслено):

*Surely I'd give it for a nipple a rubber Tacitus  
For a rattle a bag of broken Bach records [Corso 1996].*

У цьому місці наратор розчулено мріє про народження свого первістка, висловлюючи готовність на рішучі пожертви власними інтелектуально-духовними цінностями заради втіхи малюка. Він хоче показати, що читає Тацита і слухає Баха (принаймні, робив це в минулому), але зараз головне для нього – це нянчити дитину. Пустушка-забавка з книжок Тацита і дитяче брязкальце з потрошених платівок з музикою Баха – аби тільки дитя не плакало! В авторському тексті присутня словогра: *Tacitus* – це не тільки ім'я знаменитого давньоримського історика Тацита; у перекладі з латини прикметник *tacitus* означає *безмовний, тихий, спокійний*, а в сучасну англійську мову він перейшов у формі прикметника *tacit*, одне зі значень якого – *мовчазний*. Отже, «гумовий Тацит» («a rubber Tacitus») – це соска-утихомирювач, заспокійлива пустушка, здатна примусити малюка не плакати за маминою груддю. А в перекладі Андруховича спрацьовує дивна асоціація *надувного* Тацита (замість *гумового*, як в автора) з надувною жіночою груддю: *Звісно я дав би за пипку для неї всього надувного Тацита (?)* [Корсо 2006, с. 171]. Дивним в Андруховича є й наступний рядок у словниково-дослівному відтворенні: *За брязкальце навіть мішок із поламаним Бахом на платівках* [Корсо 2006, с. 171], де в автора йдеться про мішок із «розбитими платівками Баха» замість брязкальця. Колись такі улюблені класики – понівечені й знищені сімейним життям, а їх переробка в дитячі забавки покликана показати ступінь відчаю наратора!

Антишлюбні настрої нагнітаються і просто «зашкалюють» у фрагменті, де описуються жахіття подружнього життя у багатоповірхівці Нью-Йорка (рядки 85-87 вірша):

*And the neighbors all toothless and dry haired  
like those hag masses of the 18<sup>th</sup> century  
all wanting to come in and watch TV [Corso 1996].*

Доволі непрозорим тут є словосполучення «*hag masses*» («відьомські меси»), домислене й розширене Андруховичем як «*персонажі чорної меси*» (хоч цим перекладач ще більш одивнює й затуманює значення):

*I сусіди всі беззубі з усохлим волоссям  
справжні тобі персонажі чорної меси з 18-го століття  
і всі хочуть прихатися й дивитися телевизор [Корсо 2006, с. 171].*

У російському перекладі Яна, що теж спирається на контекстуально-смысловий розвиток, але у напрямку конкретизації, цей фрагмент удався набагато яснішим:

*Все соседи беззубые и седовласые  
толпы старых ведьм из 18-го века  
все хотят зайти посмотреть телевизор [Корсо б/р].*

Варто розглянути ще один, важливий для розуміння джерельного тексту, навіть ключовий для ідеї вірша в цілому вислів наратора *I see love as odd as wearing shoes* – простий і ясний у Грегорі Корсо (рядки 98-99 вірша):

*O but what about love? I forget love not that I am incapable of love  
it's just that I see love as odd as wearing shoes – [Corso 1996].*

Наприкінці своєї оповіді, розмовляючи про спокуси і пастки шлюбу, наратор пригадує, що він досі нічого не сказав про кохання, і поспішає запевнити: це не тому, що він нездатний кохати, а лише тому, що – дослівно – «вважає кохання таким же незвичним, як носіння черевиків», тобто кохати – так само банально, звично, неоригінально, нічим не примітно, як носити черевики. В російському перекладі Яна акцентується на безглуздість цього почуття, на його умовності для людської природи: «*просто это кажется мне таким же глупым, как носить ботинки*» [Корсо б/р].

Цілковито некогерентним виявився український переклад цього вислову (внаслідок окремого смислового розвитку порівняльного звороту *as odd as* та смислової переробки герундіальної фрази *wearing shoes*):

*Але як бути з любов'ю? Я ж забув про любов  
не тому що нездатний любити*

*а тому що бачу її як розрізненість як зношені черевики* – [Корсо 2006, с. 172].

«Розрізненість», очевидно, з'явилась від знайденого у словнику, але недоречного тут усталеного словосполучення «*odd shoe*» – черевик без пари, звідси «*odd shoes*» – непарні, розрізнені черевики, а діеприкетник «зношені», який мав би зворотно перекладатись як «*worn*», теж ні граматично, ні семантично не в'яжеться з джерельною фразою. Залишається лише здогадуватись, чому на місці авторської антитези з'явилось порівняння любові з «розрізненістю» і «зношеними черевиками». До речі, в еліптичному вигляді – *Odd as Shoes* – ця фраза з Корсо увійшла в лексикон Інтернет-користувачів як вигадане власне ім'я, зокрема, так звати жінку-блогера зі США за адресою *oddasshoes.blogspot.com/* на сторінці *pie-glue.html*.

Тож яким було уявлення Грегорі Корсо про кохання? Як молодший бітник і вірний Д'Артаньян при «трьох мушкетерах» бітництва – Аллені Гінзбергу, Джеку Керуаку і Вільямі Берроузу – він мав зневажати буржуазну домогосподарку й не вбачати у шлюбі доброї перспективи, поділяючи страх перед жінками з Алленом Гінзбергом і Джеком Керуаком. Але як палкий шанувальник кумира всіх романтиків Персі Біші Шеллі він не міг і відверто ненавидіти їх, не міг пристати до жіноненависницької позиції найрадикальнішого в цьому питанні Вільяма Берроуза, який взагалі назвав кохання «обманом, учиненим жіночою статтю» й пропагував цілковите роз'єднання статей [Tytell 1991, p. 205]. А для Грегорі Корсо ще бовванів промінь надії: ну, якби все ж таки знайшлась на світі така жінка, – міркує наприкінці вірша наратор, – щоб життя з нею було стерпним, тоді можна було б і женитися. Але йому не трапилась саме така жінка, здатна зробити шлюб і кохання можливими, звичними й такими ж непримітно-буденними та потрібними, як носіння черевиків. Залишається самотньо чекати, як чекала ВОНА – загадкова і дивовижна героїня надпопулярного в свій час однойменного роману-фентезі Генрі Райдера Гаггарда «*She: A History of Adventure*» («Вона: Історія пригоди», 1887), яка здобуває вічну молодість купанням у вогняному стовпі й дві тисячі років чекає на повернення свого коханого (рядки 108-111 вірша):

*Ah, yet well I know that were a woman possible as I am possible  
then marriage would be possible –*

*Like SHE in her lonely alien gaud waiting her Egyptian lover  
so I wait – bereft of 2,000 years and the bath of life* [Corso 1996].

У цих фінальних рядках наратор висловлює готовність, як і містична, далека ВОНА, самотньо чекати на своє ладо, хоч у нього немає ні двох тисяч років попереду, ні живильної купелі, що зберігає молодість. У такому дивному порівнянні себе з творінням Гаггарда – жорстокою й егоїстичною в боротьбі за кохання *femme fatale* пізньої вікторіанської епохи – сплелися в одне ціле відчайдушна надія й самоіронія наратора! Ось так на завершення вірша Грегорі Корсо вибудовує, мабуть, найскладнішу зі своїх алюзій – алюзію з багатозначним образом містичної білошкірої королеви Айєші – плодом фантазії чутливого до містицизму вікторіанського письменника *fin de siècle*, натхненного археологічними знахідками й езотеричними дослідями. За вигадкою Гаггарда, народжена понад 2 тисячі років тому, Айєша (*Ayasha*) була видатною чаклункою в арабському світі, яка належала до європейської раси. Дізнавшись, що десь у покинутому африканському королівстві Кор є Стовп Життя, що дарує безсмертя, Вона скористалась довірою відлюдника, який був хранителем цього Вогню, і скупалась у його життєдайному полум'ї.

Владна спокусниця Айєша виявилась настільки магнетичним образом, що роман «Вона» читають і дотепер; загалом же, за всю понад столітню історію його видання роман уже розпродано в кількості приблизно 83-87 мільйонів примірників (за різними підрахунками) 44-ма мовами світу, і він продовжує публікуватись.

У романі від першої особи розповідається про подорож до африканського континенту професора Кембриджського університету, знавця стародавніх мов і археології Гораса Голлі (автор оповіді, горилоподібний зовні інтелектуал) та його підопічного Ліо Вінсі (привабливий,

спортивної зовнішності молодий англійський джентльмен з густим вихором білявого волосся) разом з їхнім вірним слугою Іовом. Вони слідуєть заповіту батька Ліо, який залишив для нього лист із вказівками до розшифрованого напису на «черепку Аменарти». Але на східному узбережжі Центральної Африки їхній корабель розбивається. Виживши у катастрофі, вони разом з арабом Магомедом рухаються углиб африканського континенту, де відкривають загублене королівство Кор, населене примітивним народом Амагаггер. Ними управляє білошкіра королева, яку вони бояться і обожнюють. Її звати Айєша, або *Та-Яка-Підневолює* (*She-Who-Must-Be-Obeyed*). Вона їх попереджала про прихід чужинців. Спалахує сутичка, у якій Ліо тяжко поранили, його стан погіршується попри те, що за ним доглядає місцева дівчина Уштан, тоді один із служителів королеви та вождь місцевого племені Біллалі, який врятував життя білих чоловіків, вирішує привести їх до королеви, яка живе біля підніжжя дримаючого вулкану в оточенні печерних могил. *Вона* змушена ховати свою нестерпну для людського ока красу під серпанком, попередивши Голлі, що Її чарівність викликає не лише захоплення, а й страх. Не повіривши, він просить подивитись на Неї, а побачивши, засліплений і ошелешений, падає ниць. Красуня-чаклунка Айєша розповіла йому, що живе в королівстві Кор уже понад дві тисячі років, чекаючи на реінкарнацію та повернення свого коханого Каллікрат (якого вона випадково вбила на місці в пориві ревнивого гніву). Голлі просить Айєшу відвідати його підопічного Ліо, побачивши якого вона миттєво доходить висновку, що він і є реінкарнацією її коханого Каллікрат. За вигадкою Гаггарта, Каллікрат – стародавній грек, чоловік Аменарти – жриці єгипетської богині Айсіс, і предок Ліо. Дві тисячі років тому вони з Аменартою втекли з Єгипту, шукаючи притулку в глибинах Африки, де зустріли Айєшу, яка закохалась у Каллікрату й обіцяла розкрити йому таємницю безсмертя, якщо він уб'є свою дружину; коли ж той відмовився, Айєша його знищила, але Вона не могла вбити Аменарту, яку захищала богиня Айсіс, тож лише вигнала її зі свого царства. Залишившись живою, Аменарта невдовзі народила Каллікратового сина, чим дала початок родині Вінсі, тобто предкам Ліо, а він сам, виявляється, і був реінкарнованим Каллікратом.

Айєша зцілює Ліо, але Їй не дають спокою ревності до Уштан, якій Вона наказує не зволікаючи покинути Її покої. Та Уштан відмовляється піти від Ліо, і тоді Вона вбиває на місці непокірну дівчину. Попри наглу смерть їхньої подруги, Голлі й Ліо залишаються під владою краси Айєші. Вони живуть у її печерах, аж поки Ліо повністю не одужує, а Вона тим часом розповідає Голлі про древню історію королівства Кор. Кульмінаційною точкою роману є рішення Айєші відвести Голлі та Ліо до Вогняного Стовпа за руїнами міста Кор. Вона впевнена: Ліо повинен скупатись у вогні, щоб здобути безсмертя й залишитися з нею назавжди. Підійшовши до величезної вогняної печери, Ліо спиняється в нерішучості, тоді Вона, бажаючи вгамувати його страх, сама ступає у струмінь вогню – Дух Життя. Але друге занурення лише повертає Їй Її справжній вік, – і Вона розсипається у вогні. З великого переляку слуга Іов помирає на місці, а Вона встигає сказати Ліо: «Я не вмираю. Я прийду знову».

Повернімося до вірша Грегори Корсо. Багатозначність образу Айєші лише поглиблює сум'яття почуттів, з яким залишає своїх читачів автор. Сама по собі поява у вірші Корсо Тієї-Яка-Підневолює не викликає здивування. Розтиражований кінопрокатом образ знаменитої героїні Гаггарда був добре відомий у 1950-ті роки, особливо з рекламних афіш, адже цей персонаж на сьогодні надихнув уже понад десять екранних версій роману. Генрі Райдер Гаггард навіть сам створював титри до німого кінофільму з однойменною назвою «*She*» (в головній ролі – зірка німого кіно Бетті Блайд), який вийшов у 1925 році й поєднував у собі елементи кількох романів Гаггарда з циклу про Айєшу («Вона: історія пригоди», «Айєша: повернення Її», «Дочка мудрості: життя і любовний роман Тієї-Яка-Підневолює»). У зв'язку з віршем Грегори Корсо на окрему згадку заслуговує чорно-білий голлівудський кінофільм «*She*» 1935 року випуску, поставлений за романами Гаггарда з циклу про Айєшу відомим режисером Меріаном Купером, який раніше прославився фільмом про Кінг Конга. Хоч цей фільм і не мав такого успіху, як «Кінг Конг», будучи малобюджетним, але він відзначався добрим акторським складом, видовищними на той час спецефектами і цікавим стилем арт-деко, залишивши свій слід в історії американського кінематографу, а сценічний вигляд його титульної героїні надихнув Уолта Діснея на портрет Злої Королеви у знаменитому мультфільмі «Білосніжка і семеро гномів» 1937 року випуску. Те, що створений Гаггардом образ не втрачав популярності й у 1950-ті та 1960-ті



роки, засвідчує подальша екранізація романів про Айешу. Так, у Великобританії 1965 року вийшла нова кіноверсія роману «She» (режисер Майкл Каррерас). У новому фільмі з однойменною назвою брали участь ціле гроно видатних акторів, зокрема, у головній ролі – відома актриса Ерсьюла Андресс. Фільм мав успіх у глядачів, а через три роки та сама кіностудія (Hammer Film Productions) випустила фільм-продовження під назвою «The Vengeance of She» («Її помста»), – на основі довільної інтерпретації роману Гаггарда «Айеша: повернення Її» режисером Кліффом Оуеном. У цій кінострічці теж грали зіркові актори.

ВОНА стала одним із найвпливовіших літературних персонажів, наслідування цього образу присутні в багатьох художніх творах 20-го століття і навіть у філософсько-психологічних дослідженнях. Так, Айеша згадується у ключовій праці батька психоаналізу Зигмунда Фрейда «Тлумачення снів» (1899), цікавився *внутрішньою сутністю* цього образу і засновник аналітичної психології Карл Густав Юнг. На основі образу Айеші у своїй першій за темою книжці знаменитої серії «Хроніки Нарнії» – «Племінник чарівника» (1955) – К. С. Льюїс створив імператрицю Джадіс. А зовсім нещодавно, у 2008 році за мотивами роману Гаггарда «She» британський музикант Клайв Нолан написав однойменну рок-оперу.

Якщо ж сягнути глибших асоціацій з Гаггардовою Айешою, то у бітників вони будуть швидше негативними: надто вже образ невиситимої жінки, здатної знищити будь-кого на шляху до заволодіння своїм обранцем, не виключаючи і його самого, нагадує один з улюблених Вільямом Берроузом натур-символічних персонажів – самицю скорпіона, яка пожирає своїх коханців (за свідченням друзів, ось цих скорпіоних Берроуз знаходив у пустелі під камінням і демонстративно розчавлював ударом каменя) [Tytell 1991, p. 204]. До речі, суперечливий образ Айеші надихнув автора роману всесвітньої слави «Володар Перстенів» Дж. Р. Р. Толкіна створити такі протилежні персонажі, як гігантська павучиха Шелоб (англ. *Shelob*; за тлумаченням Толкіна, це слово англійського походження, означаючи «вона» (*she*) + «павук» (*lob*) = «павучиха») та могутня, прекрасна і безсмертна ельфійська королева Галадріель (це ім'я Толкін трактував як «Діва, прикрашена сяючим вінцем», зобразивши її золотоволосою).

Так хто ж така ВОНА у вірші Грегорі Корсо? Чоловіча *anima*, яку розгледів у *Hiu* і якою захоплювався Карл Густав Юнг, простіше кажучи, «жіноча складова чоловічої особистості» наратора? Чи лише повсюдний лик ідола чоловічої хтивості й тривоги у сухозлітках блискучих шат? Крикливий пустоблиск сентиментів із другосортних фільмів, над якими наратор іронізує? Всі можливі здогади залишаються за текстом вірша, тоді як із тексту до нас виразно промовляють почуття самотинності й відлюдності поета у матеріальному, умовному світі, де на нього, як на дивовижну Айешу, чигає утрата, збезнадія і розчарування.

Залишається лише показати, як тлумачать завершальні рядки вірша український та російський перекладачі. Першим розглянемо текст Юрія Андруховича:

*Я ж добре знаю що якби трапилась єдина саме для мене  
то й женився б саме із нею –  
Їїби ВОНА що в самотній чужинській величності чекає досі на свого  
єгипетського коханця  
так і я чекаю – позбавлений двох тисяч років і купелі життя [Корсо 2006, с. 172].*

У перекладі фразу *Ah, yet well* відтворено довільно: як підсилювальну частку *ж* + прислівник *добре* (*Я ж добре знаю*), а вигук *Ah* вилучено, тоді як в авторському тексті *yet well*... – це розділовий сполучник *однак* (*усе-таки*) + вигук *ну* (тут передає паузу в потоці внутрішнього мовлення, яка, в свою чергу, вказує на миттєвий роздум-сумнів, «збирання з думками» перш ніж сформулювати свій вислів). Не даремно і сам Грегорі Корсо, і виконавці його вірша вимовляють цю фразу немов зітхаючи й роблять після неї ледь помітну паузу []. Тобто, ближчим був би переклад: *Ах, ну все-таки я знаю... чи Ах, а все-таки я знаю...* У російському перекладі Яна цю фразу відтворено точніше: *Ах, всё же я знаю...* Нижче наводимо увесь фінальний чотирирядок в інтерпретації Яна:

*Ах, всё же я знаю, что если бы была женщина, выносимая настолько,  
насколько я выносим,  
то и женитьба была бы выносимой.  
Как ОНА в своих тоскливых иностранных украшениях,  
ожидая своего египетского возлюбленного,*

*так буду ждати и я - лишённый 2000 лет и живительной ванны* [Корсо б/р].

Впадає в око розтягнутість, прозаїчність синтаксичної будови першого і третього рядків цієї строфи. Звертає на себе увагу й тлумачення російським перекладачем прислівника *possible* у розмовному значенні *виносний, терпимий (сносний, терпимый)*, що баналізує тему вірша, переводить її у розмовно-побутовий реєстр: *...если бы была женщина, выносимая настолько, насколько я выносим, то и женитьба была бы выносимой*, – ось так надміру розсудливо може міркувати хіба що добропорядний статечний джентльмен поважного віку, виправдовуючи свою звичну нерішучість, або ж *надворный советник Подколесин* – головний персонаж гоголівської комедії «Одруження».

Український перекладач теж привносить до слів наратора «*were a woman possible as I am possible / then marriage would be possible*» власну інтерпретацію, дещо знижує його тон, додаючи розмовної інтонації: *якби трапилась єдина саме для мене / то й женився б саме із нею*, – акцентуючи на темі «вибору єдиної». Також Юрій Андрухович доволіно вводить у рядок *Like SHE in her lonely alien gaud waiting her Egyptian lover* прислівник *досі*: *ВОНА...чекає досі на свого єгипетського коханця*, – а це свідчить про неухважність і до лексико-граматичної структури оригіналу, і до загальновідомої фабули однойменного Гаггардівського роману, в якому ВОНА все-таки зустрілась зі своїм коханим. Справді, активний дієприкметник *waiting* не має українського нормативного еквівалента і може передаватись лише описово: *той, хто чекає / перебуває в очікуванні*, а тому краще передати його значення дієсловом минулого часу, інтерпретувавши увесь рядок, скажімо, таким чином: *Як ВОНА в самотинних чужоземних оздобах чекала свого єгипетського коханого*. Російський переклад цього рядка граматично ближчий до оригіналу, використавши еквівалентний дієприкметник *ожидающая*: *Как ОНА в своих тоскливых иностранных украшениях, ожидающая своего египетского возлюбленного*. Крім того, піднесена лексема *возлюбленный* краще передає конотативне значення іменника *lover*, ніж український стилістично нейтральний варіант *коханець*. Але переклад Яна теж містить у цьому рядку елемент суб'єктивної інтерпретації: прикметник *lonely* відтворено прикметником *тоскливых*, – хоч і близьким за емоційно-експресивним значенням до прикметника *lonely*, але не взаємозамінним із ним.

До речі, словосполучення *Egyptian Lover* стало сценічним ім'ям знамого американського музиканта, вокаліста, продюсера і ді-джея Грега Бруссара (Greg Broussard), який прославився на початку 1980-х років своїми композиціями у стилі електро хіп-хоп. Особливої слави набув його сингл 1984 року «*Egypt, Egypt*», який називають гімном брейк-дансу (він залишається широко популярним і сьогодні).

**Результати і перспективи дослідження.** Лише глибинна мовно-культурна компетентність у джерельному тексті допоможе перекладачеві уникнути небезпеки його наївно-дослівного, поверхово-словникового, неправдивого тлумачення, – усіх тих прикрих смислових помилок, на які натрапляємо в Юрія Андруховича (не вільна від них і версія перекладу Яна, яку ми фрагментарно зіставляли з аналізованою версією Андруховича). Окремо слід розглядати сюрреалістичні фрази-обмовки у вірші Грегорі Корсо (*Flash Gordon soap, Pie Glue!, Radio belly!, Cat shovel!, Christmas teeth!, Radiant brains!, Apple deaf!, Penguin dust* та ін.). Якщо така фраз-обмовка має простежувані культурні конотації, то її можна спробувати замінити конотативним відповідником – задля збереження комунікативно-стилістичного ефекту. Найпростіший спосіб відтворення тих сюрреалістичних словосполук, які вже стали впізнаваними і функціонують сьогодні у різножанрових дискурсах як усталені форми, – перекладати їх дослівно (в ідеалі: конвенційним варіантом); не виключено, що у майбутньому деякі з них, можливо, взагалі перекладу не потребуватимуть, а будуть запозичені у їх власній графічній формі, – це покаже перспектива їх «життєвої еволюції» як інтертекстуальних мовних одиниць. Але єдине правило, яке можна прописати щодо перекладання (не перелицювання чи переробки, а саме перекладання) вірша Грегорі Корсо, – це уважний доперекладацький аналіз його асоціативного змісту, не проминаючи жодної мікродеталі. Творча винахідливість перекладача має наснажуватись лише авторськими інтенціями. Важливо розуміти, чому наратор не може прийняти конвенціалізованої форми шлюбу, усі ритуали якого позбавлені спонтанності, а життя у шлюбі настільки наперед визначене, що для кохання не залишається простору: кохання у шлюбі мусить відповідати лише соціально допустимому, підпорядковуватись

респектабельному вигляду й уникати надмірностей. Але кохання – це така ж природна духовна потреба у пристрасті, відданості, неконтрольованій емоційності, як і носіння черевиків є природною фізичною потребою сучасної людини. Балансуючи між прагненням пристосуватись до знедуховлених умовностей і бажанням зламати їх, наприкінці вірша наратор рішуче зрікається шлюбу як предмету споживання – і висловлює свою по-дитячому міцну й непохитну віру в кохання. Натхненним виявом любові й відданості став для нього фантазійний образ із підліткових мрій – прекрасна, далека, загадкова жінка, яка чекає на свого рятівника. Влучний гумор, правдивість і дитинна чистота душі поета виводять цей вірш далеко за межі проблематики одного покоління.

#### Література

Corso, Gregori. Одруження / День смерті Пані День: Американська поезія 1950-60-х років у перекладах Юрія Андруховича / Дизайн О. С. Рубановської. – Харків: Фолю, 2006. – 207 с. – С. 169-172. Corso, Gregori. Жених [пер. с англ. Яна] / Грегори Корсо [Електронний ресурс], б/р. – Режим доступу до джерела: [sensi.org/~misha/translations/beat/marriage.html](http://sensi.org/~misha/translations/beat/marriage.html). Corso, Gregory. Marriage // The Norton Anthology of Poetry. Fourth edition / Margaret Ferguson, Mary Jo Salter, Jon Stallworthy (eds.). – New York – London: W.W.Norton & Company, 1996. – lxxx, 1998 p. – P. 1694-1697. Tytell, John. Naked Angels: Kerouac, Ginsberg, Burroughs / John Tytell. – New York: Grove Weidenfeld, 1991. – 273 p.

УДК: 811.111'25'4.2

ЛЕЩЕНКО Г.А.

(Запорізький національний технічний університет)

### ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ПАРЕМІЙ МОВОЮ ПЕРЕКЛАДУ

В статті аналізується особливості перекладу українських паремій, акцентуючи увагу на прийомах перекладу та ступені адекватності при їх відтворенні в цільовому тексті.

*Ключові слова:* паремійна одиниця, пареміологія, еквівалент, частковий відповідник, калькування, описовий переклад

Лещенко А.А. Особенности воспроизведения украинских паремий на языке перевода. В статье анализируются особенности перевода украинских паремий, акцентируя внимание на приемах перевода и степени адекватности при их воспроизведении в целевом тексте.

*Ключевые слова:* паремiologicalическая единица, паремiology, эквивалент, частичный аналог, калькирование, описательный перевод

Leščenko A.A. Peculiarities of reproducing Ukrainian paremiological units in the target text. The article analyzes the characteristics of translating Ukrainian *paremiological units*, focusing on techniques of translating and extent of their adequacy when reproduced in the target text.

*Key words:* paremiological unit, paremiology, equivalent, partial analogue, descriptive translation

**Метою дослідження** є визначення особливостей перекладу паремій з української на англійську мову шляхом встановлення їхніх мовних та структурно-семантичних особливостей. **Об'єктом** дослідження є паремійний фонд українських та англійських паремій в зіставно-типологічному. **Предметом** аналізу є способи відтворення мовних особливостей українських паремійних одиниць в англійських перекладах, а **матеріалами дослідження** виступає українські збірки паремійних одиниць та їх переклада зроблені В. Річі, П. Канді, А. Берхарда, Дж. Віра.

Одним з елементів культури, який допомагає нам усвідомити національну самобутність країни є паремії. Паремії цікаві тим що в них відбивається думка не однієї людини, а народна оцінка життя, народний досвід та розум в них реалізує естетичні, пізнавальні та дидактичні потреби суспільства те, що В.Гумбольдт у свій час називав народним духом він вважав що паремії можна розглядати, як сховище відомостей про народне життя, якесь дзеркало, що відображає не тільки побут, але і історію та вірування англійського народу [Гумбольдт 1985, с.43].

Перекладознавча наука ще не має у своєму розпорядженні досить повних теоретичних уявлень про структурно-семантичні особливості паремійних одиниць. Розмаїття паремій за формою і змістом, походженням і художньо-образною структурою створює ряд труднощів при їх збиранні, вивченні, класифікації та перекладу.

Дослідженням паремій, з'ясуванням їх історії та значення, займалося багато дослідників різних країн: Н. Амосова, В.Архангельський, С. Булаховський, О. Кунін, Ф. Медведєв, С. Ожегов, Л. Скрипник, В. Телія, М. Шанський, В. Феліцин та ін. Зокрема, вивчалось їхнє походження, еволюція форми та змісту (М.Пазяк), тематичне розмаїття (В.Даль, Г. Пермьков),