

8. Фрейлих С. И. Теория кино : От Эйзенштейна до Тарковского / Семен Израилевич Фрейлих. – М. : Искусство, 1982. – 251 с.
9. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыт о переводе / Умберто Эко / Перев. с итал. А. Н. Ковалю. – СПб. : Симпозиум, 2006. – 574 с.
10. Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода / Роман Якобсон / Лингвистические аспекты теории перевода: Хрестоматия / Составители С. Т. Золян, К. Ш. Абрамян. – Ер. : Лингва, 2007. – С. 32-41.
11. D'hulst Lieven. Comparative Literature versus Translation Studies: Close Encounters of the Third Kind / Lieven D'hulst // The European Review. – 2007. – Vol.15. – No.1. – P. 95-104.
12. Field S. The Definitive Guide to Screen Writing / Syd Field. – London : Ebury Press, 1998. – 387 p.
13. Keane Ch. How to write a selling screenplay : a step-by-step approach to developing your story and writing your screenplay by one of today's most successful screenwriters and teachers / Christopher Keane. – New York, 1998. – 308 p.
14. Oliver's Story [Film] Directed by John Korten. – Hollywood : Paramount Pictures, 1978.
15. Segal E. Oliver's Story (screenplay) / Erich Segal, 1978. – 113 p.
16. Słownik terminów literackich / [pod red. Janusza Stawińskiego]. – Wrocław-Warszawa-Kraków: Ossolineum, 2005. – 706 s.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Ольга Довбуш** – асистент кафедри англійської філології Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

*Наукові інтереси:* переклад в системі порівняльного літературознавства; семіотика.

## **ВЕРБАЛЬНІ МАРКЕРИ ПІДТЕКСТУ І ПЕРЕКЛАД (НА МАТЕРІАЛІ Оповідання Е.ГЕМІНГВЕЯ “HILLS LIKE WHITE ELEPHANTS”)**

**Руслана ДОВГАНЧИНА (Київ, Україна)**

*У статті аналізуються способи відтворення у перекладі українською та російською мовами вербальних маркерів підтексту в оповіданні Е.Гемінгвея “Hills Like White Elephants”. Розглядаються різноманітні мовні структури, які у сукупності створюють важливий другий план твору і вимагають пильної уваги перекладача.*

*The article focuses on the ways of reproducing the verbal markers of subtext in Ukrainian and Russian translations of E.Hemingway's story “Hills Like White Elephants”. The subtext is viewed as a paramount component of the author's idiosyncrasy that requires the translator's careful attention.*

Стиль Е. Гемінгвея був своєрідним новаторством у прозі ХХ століття, він якнайкраще відбивав гірке світосприйняття, яке панувало у Західній Європі після Першої світової війни. Твори цього письменника – це свого роду школа художньої майстерності. Він розробив власну манеру письма, залишив чудові зразки оригінальної сюжетної побудови прозових творів. В його оповіданнях і романах правдиво відображуються проблеми людей, позбавлених соціального оптимізму, їх називали з легкої руки Г.Стайна і самого Е.Гемінгвея “втраченим поколінням”. Самобутність художнього стилю, тематичне розмаїття його доробку, унікальна стилістична палітра, новий тип персонажів, кардинальні світоглядні зміни закріпили за письменником репутацію найвизначнішого американського прозаїка ХХ століття. З іменем Е.Гемінгвея пов'язане і поглиблене поняття підтексту в літературі, тобто прихованого змісту. Підтекст – тип художнього образу, в якому конкретно-чуттєва даність предмета зображення, крім власного, має значення зумисно прихованого натяку на якусь іншу ідею чи образ, що прямо не називаються, але мають на увазі й суттєво переоцінюють зміст того, про що йдеться відкрито, у прямій формі. Не лише у словах, а й у мовчанні, натяках, паузах письменник доносить до читача те, що хоче сказати.

Імплицитний рівень творів Е.Гемінгвея вимагає особливої уваги, всебічної ерудованості та професійної майстерності перекладача. Імплікація несе додаткову інформацію, декодувати яку можна за допомогою вірно прочитаних маркерів підтексту: фонетичних, лексичних, граматичних, синтаксичних, стилістичних, композиційних. І.О.Стрункіна доводить, що маркери підтексту виявляються на всіх рівнях мовної системи, ними можуть бути ритм твору, вживання конкретних займенників, артиклів, фігури замовчування, еліпсис, невласно-пряме мовлення, напівпредикативні уособлені звороти, інфінітивні і номінативні речення, граматичні часи, засоби реалізації інтертекстуальних зв'язків (пародія, текст в тексті, алюзія), імена, художня деталь, заголовок [3: 105]. Оперуючи такими прийомами, Е.Гемінгвей залишає “білий простір” (термін А.Б.Штанделя [4]) між рядками, який спонукає до активного прочитання та роздумів, які допомагають заповнити цей простір. Перекладач мусить мобілізувати увесь свій життєвий досвід і всі свої знання, щоб стати фактично

співавтором твору, вибудовуючи вірну інтерпретацію прочитаного тексту. Сам Е.Гемінгвей зізнається, що описувати пейзажі він навчився у талановитих імпресіоністів: П.Сезанн, зокрема, часом залишав на полотні білі плями, розраховуючи на те, що глядачі, споглядаючи картини, самі заповнять пустий простір [9: 65]. Ця техніка згодом переростає у славетну гемінгвеевську “теорію айсберга”, яка і стала домінантою його ідіостилю.

Проблема підтексту розроблялася в працях І.Гальперіна, Т.Сільман, В.Звегінцева, В.Адмоні, Р.Унайбаєвої, В.Кухаренко, І.Шпіньова, Хоанг Фе, П.Рікера та ін. Втім серед лінгвістів досі немає єдності думок щодо статусу, чи типології підтексту, і самому його визначенню бракує однозначності. Питання про місце і роль підтексту в системі цілого тексту, як і про лінгвістичну класифікацію його видів залишається **актуальним**. Очевидно, що за такої невизначеності підтексту в лінгвістиці, ускладнюються і перекладознавчі аспекти цього явища.

Оповідання Е.Гемінгвея “*Hills Like White Elephants*” (“Гори як білі слони” – переклад В.Митрофанова) розповідає про духовну трагедію юної дівчини. Фразеологічний вираз “*white elephant*” (“білий слон”), що винесено у заголовок, неодноразово повторюється в тексті і є дуже емним за своїми конотаціями. За легендою король Сіама, щоб розорити когось зі своїх підданих, дарував йому священного білого слона, утримання якого коштувало дуже дорого. Таким чином вираз “*white elephant*” почав означати обтяжливе майно, подарунок, якого важко позбутися [1: 1006]. Він доволі часто застосовується по відношенню до речей, які вимагають копіткого догляду, але не приносять а ні задоволення, а ні користі, тому стають обтяжливими. Сюжет оповідання Е.Гемінгвея розвивається так, що слово “аборт” так жодного разу і не зазначається в тексті, а в різних ситуація з’являється тільки вираз “*white elephant*”, що висвітлює все нові грані своїх значень. У словесній тканині оповідання не знайти ні слова “аборт”, ні слів, що напряму описують страх молодій дівчині, її душевний біль. Для героїні аборт – це крах всіх надій на щасливе майбутнє та сімейний затишок. Втім, прочитати цю трагедію можна лише декодуваючи авторські маркери підтексту, які утворюють своєрідну пунктирну лінію, що безпомилково може перетворитися в уяві читача в лінію пряму. Ці маркери простежуються як у конкретних візуальних образах, так і у майстерно вибудованих діалогах.

Початок оповідання, що містить простий, на перший погляд, опис пейзажу, вимагає прискіпливої уваги при перекладі:

*“The hills across the valley of the Ebro were long and white. On this side there was no shade and no trees and the station was between two lines of rails in the sun. Close against the side of the station there was the warm shadow of the building and a curtain, made of strings of bamboo beads, hung across the open door into the bar, to keep out flies. The American and the girl with him sat at a table in the shade, outside the building. It was very hot and the express from Barcelona would come in forty minutes. It stopped at this junction for two minutes and went to Madrid”* (Hemingway, 414) – “Гори за долиною Ебро були довгасті й білі. А по цей бік не було ні затінку, ні дерева, і станція стояла на осонні між двох залізничних колій. Попід самою стіною будівлі залягла тепла смуга тіні, а розчинені двері станційного буфету затуляла завіска з нанизаних на шворки бамбукових паличок – щоб не залітали мухи. Американець і його дівчина сиділи за столиком надворі, в затінку. Було дуже гаряче, а експрес із Барселони мав прибути через сорок хвилин. Він стояв тут дві хвилини, тоді вирушав на Мадрид” (Митрофанов, 396) – “Холмы по ту сторону долины Эбро были длинные и белые. По эту сторону ни деревьев, ни тени, и станция между двумя путями вся на солнце. Только у самого здания была горячая тень, и в открытой двери бара висел занавес из бамбуковых палочек. Американец и его спутница сидели за столиком в тени здания. Было очень жарко. Экспресс из Барселоны должен был прийти через сорок минут. На этой станции он стоял две минуты и шел дальше, в Мадрид” (Елеонська, 748).

Велика кількість означених артиклів у першому абзаці створює ніби то вже знайому картину. Означений артикль, як вербальний маркер підтексту, і шляхи його відтворення у перекладі вже розглядалися детально на прикладі оповідань “*Cat in the Rain*”, “*A Canary for One*” [2]. В даному випадку доводиться вдаватися до таких перекладацьких тактик, що здатні зберегти як візуальну конкретність пейзажу, так і конотації, що створені завдяки означеному артиклю та вказівним займенникам. Оскільки в українській та російській мові категорія

артиклю відсутня, перекладачі частково компенсують втрати за допомогою вказівних займенників, яких у перекладах зустрічається більше. В російському перекладі вказівний займенник з'являється вже в першому реченні, що підсилює авторську інтенцію зобразити дві контрастні картини обабіч залізничних колій. Справді, вираз *“no ту сторону”* одразу ж знаходить протиставлення в другому реченні *“no эту сторону”*. В українському перекладі функція означеного артиклю компенсується емфазою у другому реченні, в якому з'являється сполучник-інтенсифікатор *“a”* – *“a по цей бік”*. Слово *“hills”* перекладається як *“гори”* в українському варіанті і зберігається в назві твору, в російському перекладі – точніший відповідник *“холмы”*, але перекладач вилучає його з назви твору.

Прикметно, що далі в оповіданні сам Е.Гемінгвей подекуди змінює *“hills”* (*“пагорби”*) на *“mountains”* (*“гори”*). Щодо іспанської місцевості, де знаходиться долина Ебро, яку так зримо змальовує автор, то там справді наявні як гори, так і пагорби. Єдине, що неможливо відтворити в перекладі, так це перегук лексеми *“hill”* з фразеологічним виразом *“over the hill”* – *“no longer young, and therefore no longer attractive or good at doing things”* [7: 675] – бути немолодим, непривабливим і невправним.

Пейзаж Е.Гемінгвея стає символічним: по той бік долини Ебро тягнуться освітлені сонцем гори, по це бік – ні дерев, ні тіні, сама станція між двома залізничними коліями на пекучому осонні. Пагорби, до яких дівчина постійно звертається як поглядом, так і думками, асоціюються у неї з вагітністю. Подумки зрікаючись материнства під тиском свого коханого, вона розуміє, що опиниться *“over the hill”*, згубить свою молодість і надію на щастя. Втім, коли дівчина задивляється по той бік колії, вона каже:

*“They are lovely hills,” she said. “They don’t really look like white elephants...”* (Hemingway, 414) – **“Гарні гори, - мовила вона. - Насправді вони не схожі на білих слонів...”** (Митрофанов, 397) – **“Чудесные холмы, - сказала она. - Пожалуй, они вовсе и не похожи на белых слонов...”** (Елеонська, 749).

Різна назва *“hills”* (*“пагорби”*) і *“mountains”* (*“гори”*) – це різний погляд на одну і ту ж проблему. Дівчина бачить гарні пагорби, що можуть їй нагадувати округлий живіт при вагітності, а для нього це справді *“white elephant”* – важкий тягар, який він не бажає звалити на свої плечі. Говорячи з ним, дівчина вживає не *“hills”* (*“пагорби”*), а *“mountains”* (*“гори”*), адже у нього виникають зовсім інші асоціації. В цьому оповіданні американець – це чергова іпостась “наскрізного героя” Е.Гемінгвея, як і в оповіданнях *“Cat in the Rain”*, *“A Canary for One”*. Це чоловіки, які боялися надто міцно укорінитися на одному місці, заглибитися у почуття, прив'язатися до жінки і дитини.

Американець і дівчина чекають на потяг. Символічна і сама станція – це зупинка в їхніх стосунках, невизначене становище, а пагорби і засуха по різні боки від них асоціюються з можливими варіантами вибору на даному етапі життя. На жаль, у перекладах не повністю відтворюються ці глибинні смисли.

Підтекст діалогів вимагає детального аналізу. Тільки дуже глибоке тлумачення розкриває смисли, які можуть і не виявитися під час побіжного читання.

*“It tastes like liquorice,” the girl said and put the glass down.*

**“That’s the way with everything.”**

*“Yes, said the girl. ‘Everything tastes of liquorice. Especially all the things you’ve waited so long for, like absinthe’* (Hemingway, 415).

**“ – Відгонить локрицею, – сказала дівчина й поставила склянку.**

**10. Усе в тебе так.**

**11. Атож, – сказала дівчина. – Усе відгонить локрицею. А надто те, чого так довго чекаєш, як от і той абсент”** (Митрофанов, 397).

**“ – Отдает лакрицей, – сказала девушкика и поставила стакан на стол.**

**12. Вот и все так.**

**13. Да, – сказала девушкика. – Все отдает лакрицей. Особенно то, чего так давно хотелось. Вот и с абсентом так было”** (Елеонська, 749).

Безперечно вдалими є обидва переклади виразу *“It tastes like”* – *“відгонить”* – *“отдает”*, що передає дратівливість дівчини, її душевний неспокій і фізичний стан. Це черговий маркер підтексту, автор не каже про її вагітність, але нав'язливі присмаки чи запахи вельми характерні для вагітних жінок. Вдалішим є український переклад другої

репліки цього діалогу, де перекладач додає “Усе в тебе так”, хоча в оригіналі і відсутній займенник “you”.

Американець запевняє дівчину, що це всього лише проста операція:

*“It’s really an awfully simple operation, Jig,” the man said* (Hemingway, 416) – “Це справді зовсім проста операція, Джиг, – промовив він” (Митрофанов, 397) – “Это же пустячная операция, Джиг, – сказал мужчина” (Елеонська, 750).

Натяк на аборт – це слово “операція”, яке вимовляє чоловік. З усіх прислівників-інтенсифікаторів, таких як “fairly”, “pretty”, “awfully”, “frightfully”, “absolutely”, “simply”, які вживаються для позначення міри і ступеня наступного прикметника, чи прислівника, і є частково десемантизованими, але не настільки, щоб стерлося їхнє первинне значення, він підсвідомо вибирає “awfully”. Поєднання контрастних слів “awfully” і “simple” підкреслює бажання американця переконати дівчину і самого себе у вірності його рішення. Більш стримано це передається в українському перекладі, у російському перекладі цей ефект передається за допомогою розмовного прикметника “пустячная”, що звучить досить неприродно у поєднанні з словом операція, тим паче, якщо це такого роду операція. В той час, а оповідання було опубліковано в 1927 році, то була операція не просто болюча для душі, а часом й смертельно небезпечна, адже медицина була ще не така розвинена. Сьогодні важко уявити, скільки тоді помирало жінок від таких “простих” операцій.

*“It’s just to let the air in”* (Hemingway, 416) – “Все робиться за допомогою повітря” (Митрофанов, 397) – “Только сделают укол” (Елеонська, 750).

Вираз “to let the air in” спричиняє чималі труднощі для перекладу, наявні переклади засвідчують, що перекладачі по різному трактують цей авторський вираз. Український переклад, надто осучаснює спосіб переривання вагітності в ті часи, а російський замінює більш зрозумілою процедурою. У деяких словниках зафіксовано вираз “to let the air out” – “to give up hope” – втратити надію, тому антономічний вираз “to let the air in” звучить досить скептично. Якщо дівчина зважиться на операцію, вона справді втратить надію, а для нього ця операція є змогою не змінювати звичний стиль життя “перекотиполе”, адже він і є представником втраченого покоління, які намагалися відгородитися від світу, почуттів, обов’язків. Таку трактовку поведінці американця підказує як той факт, що його чемодан мав “labels... from all the hotels” (Hemingway, 418) – “наклейки з усіх готелів” (Митрофанов, 399), так і назва збірки, до якої входить це оповідання – “Men Without Women” (“Чоловіки без жінок”).

Неоднозначним є і прізвисько дівчини “Jig” (джига – швидкий танок, поплавок), що викликає в пам’яті ідіому “the jig is up” – “жарти скінчилися, годі бавитися”, що найкраще розкриває підтекст оповідання. На жаль, в обох перекладах це прізвисько транскодується, ніби це справжнє ім’я, хоча українська мова створює ідеальну можливість відтворити звукову форму прізвиська і його образний характер: “Дзига”. Очевидно, дівчина отримала це гумористичне прізвисько через свою веселість та легковажність, які на цей момент втратила, адже тут різкий контрапункт: ми бачимо роздратовану, пригнічену, незадоволену дівчину.

Дівчина ні разу не називає причину свого відчаю і намагається приховати свої справжні почуття, і тільки інколи вони прориваються назовні:

*“Would you please please please please please please stop talking?”* (Hemingway, 418) – “То я тебе прошу, прошу, прошу, прошу, прошу – замовкни!” (Митрофанов, 399) – “Так вот, я тебя очень, очень, очень, очень, очень, очень прошу замолчать” (Елеонська, 751).

В українському перекладі підсилюється звучання окличним знаком, а в російському – переклад слова “please” підсилюється більш природним звучанням для цієї мови поєднанням прислівника з дієсловом “очень прошу”. Проте, додавання пунктуаційних знаків у перекладі творів Е.Гемінгвея не є бажаним, адже пропуск пунктуаційних знаків, зокрема ком, в даному реченні, є навмисним в оригіналі. Цей прийом активно пропагувався Г.Стайн, яку Е.Гемінгвей деякий час вважав своєю наставницею, і, яка дійсно мала на нього стилістичний вплив. Відсутність ком підсилює повтор, а відсутність знаку оклику в кінці репліки дуже точно передає інтонаційний малюнок репліки, у який проривається та страшна напруга, що її впродовж усієї розмови стримувала дівчина. В обох перекладах цей емоційний вибух пригашується через введення необов’язкових часток “то”, “так вот”.

Проаналізовані приклади свідчать про структурну неоднорідність вербальних маркерів підтексту у Е.Гемінгвея, і правильне відтворення їх у перекладі передбачає дуже ретельний, по справжньому філологічний аналіз тексту. Адже нехтування одним з елементів підтекстового каркасу може призвести до дуже відчутних втрат на рівні змісту гемінгвеевого “метароману”.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Англо-український фразеологічний словник / Склад К.Т.Баранцев. – К.: Рад. школа, 1969. – 1052 с.
2. Некряч Т.Є., Довганчина Р.Г. Відтворення основних принципів поетики Хемінгвея в перекладах оповідання “Cat in the Rain” // Проблеми семантики слова, речення та тексту. Зб. наук. пр. / Під. ред. Н.М.Корбозерова. – К.: КНЛУ, 2005. – Вип.14. – 257 с.
3. Стрункіна І.А. Языковые средства реализации “минус-приема” в художественном тексте (На материале произведений А.П.Чехова и Э.Хемингуэя): Дис...канд. филол. наук: 10.02.19. – Тамбов, 2004. – 161 с.
4. Штандель А.Б. Некоторые особенности стиля Хемингуэя-романиста. – М.: Вестн. Моск. ун-та. – Сер. 10: Филология. – 1974. – № 1. – С. 23–40.
5. Хемінгуей Е. Твори в чотирьох томах. Том I. Романи та цикли оповідань – К.: Дніпро, 1979. – 717с. – (Митрофанов).
6. Хемингуэй Э. Фиеста. Прощай, оружие! Праздник, который всегда с тобой. Старик и море: Романы. Рассказы: Пер. с англ./Э.Хемингуэй. – М.: АСТ, 2004. – 858 с.
7. Dictionary of Contemporary English – L., N.Y.: Longman, 2001. – 1668 p.
8. Hemingway E. The Essential Hemingway – L.: Arrow Books, 1993. – 522 p.
9. Theodore L. Gaillard, Jr., in “Hemingway's Debt to Cezanne: New Perspectives” // *Twentieth Century Literature: A Scholarly & Critical Journal* 45.1, 1 April 1999. – С.65 – 67.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Руслана Довганчина** – аспірантка кафедри теорії та практики перекладу з англійської мови Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.  
*Наукові інтереси:* переклад художньої літератури.

## ПРЕЦЕДЕНТНІСТЬ ТЕКСТІВ ЯК ЧИННИК У ПЕРЕКЛАДАЦЬКОМУ ТЛУМАЧЕННІ АЛЮЗІЙ

**Анжела КАМ'ЯНЕЦЬ (Львів, Україна)**

*У статті розглянуто смисли алюзій на твори Т. С. Еліота в романі В. Набокова “Лоліта” та проаналізовано стратегії відтворення цих алюзій у російському автоперекладі та українському перекладі роману в контексті відповідної цільової культури.*

*The article discusses meanings of allusions to T. S. Eliot's poetry in V. Nabokov's novel “Lolita” and analyses strategies used to reproduce these allusions in the Russian and Ukrainian translations in respective cultural contexts.*

Складність перекладу алюзій, зокрема іронічних, великою мірою зумовлена неоднаковою інтегрованістю творів-прототекстів у культуру-джерело та їхніх перекладів у цільову культуру. Сучасні автори, іронізуючи, посилаються переважно на прецедентні тексти культури. Такі тексти можна назвати хрестоматійними в тому сенсі, що всі мовці знають їх. Важливою ознакою прецедентного тексту є його *семіотичність*, тобто актуалізація його змісту натяком, відсиланням, ознакою, цитатою [1: 151-152]. Тобто смисли алюзій на прецедентні тексти культури-джерела читачам оригіналів здебільшого зрозумілі.

Чимало прецедентних текстів західної культури, зокрема англомовної, перекладено українською мовою, проте ці переклади значно менше інтегровані в цільову культуру, ніж оригінали в культуру-джерело. Більшість українських перекладів прецедентних текстів англомовної культури не стали прецедентними текстами української культури, і це істотно ускладнює відтворення смислів алюзій на ці тексти в українському перекладі. Цю проблему яскраво ілюструє не так давно опублікований український переклад славнозвісного роману В. Набокова “Лоліта”, виконаний на вимогу власника авторських прав з російського автоперекладу. Текст “Лоліти” рясніє явними й прихованими посиланнями на прецедентні тексти англомовної культури – твори Е. По, Дж. Г. Байрона, К. Марло, В. Шекспіра та інших. Багато з цих творів перекладено українською мовою, однак їхні українські переклади переважно не належать до прецедентних текстів української культури.

У цій статті розглянуто алюзії на твори лише одного автора – Т. С. Еліота, загальновідомого в англомовному світі і не надто популярного в Україні. Герой В. Набокова цитує Т. С. Еліота, розповідаючи про своє знайомство з Ритою – жінкою, яка випадково