

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ УКРАЇНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ЖУРНАЛІСТИКИ
КАФЕДРА МОВОЗНАВСТВА

**ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ
АНГЛІЙСЬКОМОВНОГО ПІСЕННОГО ДИСКУРСУ**

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти “бакалавр”

Виконала: студент(ка)
Спеціальності 014.02 Середня освіта
(Українська, англійська мова і
література)
Освітньо-професійної програми
Середня освіта (Українська мова і
література)
Петращук Ольга

Керівник к.ф.н., ст. викладач
Омельчук Ю.О.

Рецензент к.ф.н., доцент
Демченко А.В.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Теоретичні засади дослідження	6
1.1. Англійськомовний пісенний дискурс як культурний феномен.....	6
1.2. Способи відтворення образності при художньому перекладі	16
РОЗДІЛ 2. Специфіка українського художнього перекладу з англійської мови	25
2.1. Трансформація образності при перекладі сучасних англійськомовних пісень українською мовою	25
2.2. Емотивно-оцінне навантаження сенсорної лексики в текстах сучасних англійськомовних пісень	35
ВИСНОВКИ	46
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	49
ДОДАТОК А	56

ВСТУП

Актуальність дослідження. В умовах, коли особливе значення відводиться формуванню комунікативної компетентності здобувачів освіти, коли людина перебуває в центрі освітнього процесу і виховної діяльності, пошук ефективних методів і прийомів навчання іноземної мови знаходиться у фокусі уваги багатьох науковців, методистів і вчителів. Одним із таких ефективних прийомів навчання є використання пісенного текстового матеріалу на заняттях з іноземної мови.

Процес формування комунікативної та лінгвокраїнознавчої компетентностей передбачає навчання не тільки знанням, але також умінню правильно "проживати ситуацію" в іноземному середовищі. Ціль формування цих компетентностей – здійснення обміну між своєю культурою та культурою суспільства досліджуваної мови, зокрема англійської, прибирання бар'єрів, виникнення взаєморозуміння та єднання. Пісня – це чудовий засіб підвищення інтересу як до країни досліджуваної мови, так і до самої мови. Окрім того, пісня є ефективним засобом навчання під час сприймання, засвоєння і повторення мовного матеріалу.

Особливу увагу при прослуховуванні англійських пісень варто звертати на правильне їх розуміння, що уможлиблюється лише за допомогою адекватного їх перекладу рідною мовою. Такий переклад не має зводитись до буквального послівного перекладу, а часто вимагає творчого підходу до вирішення кожного конкретного завдання, при чому остаточне рішення про використання певного способу перекладу пісень, тієї чи тієї трансформації залежить від майстерності перекладача та його індивідуального стилю. Художній переклад кожної пісні, сутність якого полягає в передачі смислового змісту, емоційної виразності і словесно-структурного оформлення оригіналу, може бути багатоваріантним, а його успішність залежить від того, наскільки

адекватно і повноцінно перекладачеві вдалося передати смисловий, стилістичний, а головне, функційний зміст пісенного твору. Зважаючи на це, вважаємо актуальним дослідження особливостей художнього перекладу англійських пісень на українську мову.

До проблем та особливостей художнього перекладу англійських пісень на українську мову звертались О.Борисова [5], В.Велівченко [7], А.Довгопол [5], Р.Зорівчак [17; 19], О.Король [28], Н.Худа [59], Ю.Шамаєва [62] та ін.

Об'єктом дослідження є популярні англійськомовні пісні.

Предметом дослідження виступають структурно-семантичні особливості художнього перекладу англійськомовних пісень.

Метою дослідження є визначення структурно-семантичних особливостей художнього перекладу популярних англійськомовних пісень українською мовою, опис перекладацьких трансформацій та прийомів перекладу іншомовних пісень, аналіз специфіки вживання сенсорної лексики у піснях.

Відповідно до поставленої мети в роботі передбачено розв'язання таких завдань:

- з'ясувати поняття англійськомовного пісенного дискурсу як культурного феномену;
- окреслити завдання перекладача під час перекладу популярних іншомовних пісень;
- проаналізувати способи відтворення образності при художньому перекладі;
- зазначити найчастотніші перекладацькі трансформації та прийоми при перекладі англійськомовних пісень українською мовою;
- визначити емотивно-оцінне навантаження сенсорної лексики в текстах англійськомовних пісень.

Методи дослідження. Дослідження виконане із застосуванням теоретичного, дескриптивного, структурно-семантичного зіставного,

кількісного методів аналізу. Теоретичний метод застосовано з метою вивчення, аналізу, систематизації та узагальнення наукової літератури з проблеми вивчення особливостей художнього перекладу. Методика дескриптивного аналізу сфокусована на представленні основного фактичного матеріалу кваліфікаційної роботи. Структурно-семантичний зіставний метод дослідження дозволяє розглянути та порівняти тексти англійських пісень та їх переклад українською мовою на рівні структури та семантики.

Практичне значення одержаних результатів: результати і матеріали дослідження можна використовувати на практичних заняттях з теорії та практики перекладу, іноземної мови (за професійним спрямуванням), при підготовці до уроків англійської мови в закладах загальної середньої освіти, а також для написання наукових статей стосовно особливостей художнього перекладу англійськомовних пісень українською мовою.

Апробація дослідження. Основні положення наукового дослідження обговорювалися на кафедрі мовознавства факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету, висвітлені в публікації «Сенсоризми з позитивною і негативною конотацією в текстах сучасних англійськомовних пісень» (Матеріали IV Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції «Актуальні проблеми філологічних та лінгводидактичних студій третього тисячоліття у студентських дослідженнях» / за заг. ред. Т. Г. Окуневич. – Херсон, 2020) та доповіді на IV Всеукраїнській студентській науково-практичній конференції «Актуальні проблеми філологічних та лінгводидактичних студій третього тисячоліття у студентських дослідженнях» (Херсон, травень 2020 р.).

Структура роботи. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 55 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Англійськомовний пісенний дискурс як культурний феномен

Дискурс – це відображений у мові мисленнєвий процес, який дає уявлення про сукупність ментальних – мовних дій його учасників та соціоконтекст [45, с. 66-67]. "...Основною ознакою, яка відокремлює дискурс від тексту, є дискурсивний контекст... Це є ситуація комунікації, яка включає умови спілкування, час, місце, членів комунікації, їх взаємовідносини" [65, с. 187]. Н. Арутюнова подає таке визначення дискурсу: "зв'язний текст у сукупності з екстралінгвістичними, соціокультурними, прагматичними, психологічними факторами; це – текст, узятий в аспекті подій; мовлення, що розглядається як цілеспрямоване соціальне явище, дія, як компонент, що приймає участь у взаємодії між людьми і механізмах їх свідомості. Дискурс – це мовлення, занурене у життя" [1, с. 13].

Ю.Караулов та В.Петров визначають дискурс як це складне комунікативне явище, що містить крім тексту, ще й екстралінгвістичні чинники (думки, знання про світ, цілі адресата, настанови), необхідні для розуміння тексту [22, с. 8].

Цілком згодні із твердженням, що "дискурс складається з текстів, в свою чергу як тексти складаються із концептів, які є впорядкованими без жорсткої ієрархічної регламентації. Сукупність концептів у межах дискурсу є дискурсивною формацією концепту, але одна і та ж ментальна одиниця може входити в інформаційне поле декількох дискурсів як частина концептосфери" [45, с. 67].

У сучасному мовознавстві дискурсом прийнято вважати складне комунікативне явище, що поєднує інформацію про учасників

комунікації, соціальний контекст, знання процесу створення, реалізації та сприйняття текстів. Ю. Шамаєва розрізняє "два концептуально релевантних типи дискурсів (закриті та відкриті) і два дискурсивно релевантні типи концептів (моно- і полідискурсивні). Дослідниця вважає пісенний дискурс відкритим, який здатний обмінюватися концептами" [62, с. 82]. На думку дослідниці, "в кожному типі дискурсу існують три різновиди концептів: метакхтонні (центральні для даного дискурсу, які утворюють його ім'я), автохтонні (історично сформовані в межах даного дискурсу, продовжуючи в ньому відтворюватися, які є базою дискурсивного простору та аллохтонні концепти (перенесенні з інших дискурсів для реалізації певних комунікативних цілей)" [62, с. 82].

За В. Карасиком, "кожний дискурс утворює власну концептосистему, вивчення якої є найефективнішим за принципом концептивної дистрибуції на основі сумісного перебігу певних концептів і частотності їх використання в певних мисленнєво-мовленнєвих ситуаціях. Цей феномен називають валентністю концепту" [21, с. 76]. Вона реалізується в дискурсі в його варіативних відношеннях з іншими концептами, з якими в мовленні він може поєднуватися з різною продуктивністю (регулярно, преферентно, випадково), утворюючи при цьому концептуальну карту дискурсу.

Ю. Шамаєва подає таке визначення дискурсу: "дискурс – це все, що було написано або сказано на певній мові в рамках тієї або тієї культури за всю історію їхнього існування, тобто це гігантська тканина з висловлювань, що супроводжує та включена у ланцюг реальних подій, що являється їхньою складовою частиною. А прецедентний текст – це частина дискурсу" [62, с. 83]. Оскільки пісні дослідниця відносить до розряду прецедентних текстів, вона слідом за Є. Кіровим спочатку розглядає "прецедентний текст як компонент дискурсу" [24, с. 40-45]. Термін «прецедентний текст» був вперше введений Ю. Карауловим у праці "Російська мова та мовна особистість" [23]. У ній він дає таке

визначення цьому поняттю: "Назвемо прецедентними тексти, значимі для тієї або іншої особистості в пізнавальному та емоційному відношеннях, що мають поверхносно-особистносний характер, тобто добре відомі і широкому оточенню даної особистості, включаючи її попередників і сучасників, і, нарешті, такі, звернення до яких відновлюється неодноразово в дискурсі даної мовної особистості" [23]. Варто зауважити, що відтоді, як з'явилась ця праця у 1987 році, описуваний термін науковці стали вживати з деякими застереженнями та дещо його видозмінюючи. Наприклад, прецедентні тексти розглядаються Г. Слишкіним і його школою значно ширше, без обмежень, виділених Ю. Карауловим. По-перше, на думку Г. Слишкіна, "можна говорити про тексти прецедентних для вузького кола людей – для малих соціальних груп (сімейний прецедентний текст, прецедентний текст студентської групи та т.д.). По-друге, існують тексти, які стають прецедентними на відносно короткий строк і не тільки невідомі попередникам даної мовної особистості, але й виходять із вживання раніше, ніж зміниться покоління носіїв мови (наприклад, рекламний ролик, анекдот)" [53].

У той же час, В. Красних розглядає прецедентний текст, як закінчений і продукт мовленнєво-мисленнєвої діяльності; предикативну одиницю; складний знак, усі значення складників якого не дорівнюють його змісту. Прецедентний текст входить до низки мовних явищ, котрі є обов'язково знайомими для представників того чи того національно-лінгвокультурного повідомлення [31].

Ю. Шамаєва відзначає, що всі прецедентні тексти формують концепти, зокрема емоційні концепти. Звертання в дискурсі відбувається саме до концептів прецедентних текстів [62, с. 83]. На думку дослідниці, у свідомості носія мови прецедентний текст зберігається не цілком у своїй первинній формі (було б неможливо знати напам'ять всі значимі тексти культури), а у вигляді якогось складного утворення, що включає

в собі різні елементи. Формування концепту не є характерним винятково для прецедентних текстів, необхідно відрізнити імена прецедентних текстів від прецедентних фраз і крилатих висловлювань [62, с. 83-84]. За Ю. Шамаєвою, "прецедентна цитата у вигляді слова, словосполучення, речення або навіть тексту (уривку прецедентного тексту-джерела) виступає як знак або одного з можливих імен концепту прецедентного тексту. Якщо прецедентне висловлення втратило зв'язок з текстом-джерелом, виходить, або відправник, або одержувач повідомлення, або й той і інший не усвідомлюють факт відсилання до тексту, тим самим, порушується умова прецедентності тексту-джерела" [62, с. 84]. Високий ступінь зв'язку цитати з текстом, що є джерелом, – її типологічною ознакою, може бути втрачений цитатою у разі частого її вживання. Той факт, що цитата і у новому контексті зберігає тісний зв'язок з оригінальним текстом (у нашому випадку із прецедентним текстом) вигідно виділяє її від крилатих висловлювань, фразеологізмів, афоризмів, штампів і т.д.). На думку науковиці, "текстова ремінісценція є знаком, символом складного текстового концепту в новому оточенні, і її зв'язок з прецедентним текстом повинен бути досить міцним, щоб інтертекстуальне посилання функціювало як таке, не переходячи в клас ідіом або крилатих висловлювань" [62, с. 84]. У той же час будучи частиною прецедентного тексту, положення цитати в тексті, а також структурні та змістовні ознаки (стислість, універсальність) визначають певне прагнення до самостійності [46, с. 80-82].

Пісенний дискурс, як представляється, не прийнято розглядати з погляду виконуваних їм комунікативних функцій. Якщо прикласти до пісенного тексту функційну класифікацію повідомлень Р. Якобсона, то стане очевидним розмаїтість і неоднорідність функцій пісенного тексту, з яких одні – емотивна, контактовстановлююча, спонукальна – претендують на роль основних, а референтивна та естетична – на роль допоміжних. Пісня стає вираженням емоцій, тобто здійснює емотивну

функцію, насамперед завдяки тому, що вона є одночасно добутком і словесного, і музичного мистецтва – останнє, як відомо, орієнтовано тільки на емоційно-несвідомі структури психіки. Пісенний текст – не стільки виплеск емоцій, скільки знак "прагне зробити враження емоцій справжніх або вдаваних" [67, с. 198]. Останнє стосується ситуації публічного виконання пісні – безпосередньо сприймаючий (аудиторія концертного залу або кохана – адресат серенади) покликаний перейнятися демонстрованою емоцією, співпережити її, співпочувати з суб'єктом або нібито суб'єктом емоції. Емотивна функція – не єдина в подібних текстах: вона найтіснішим чином переплітається з контактовстановлюючою, спонукальною та референтивною функціями висловлювань [62, с. 83]. Дійсно, щоб виразити емоцію, треба позначити ситуацію, що цю емоцію стимулює. У пісні звичайно створюється деякий "можливий світ", до якого здійснює референцію пісенний текст. Цей "можливий світ" може бути картинкою справжнього буття творця пісні, його світовідчуття, але в міру того, як пісня відокремлюється від автора та виходить з вуст все нових і нових виконавців, світ, відображений у пісенному тексті, стає все більш умовним, який розігрується за правилами пісенного спектаклю.

Ю.Шаваєва також враховує комунікативну сторону продукції та рецепції пісні в пісенному дискурсі [62, с. 83-84]. Ґрунтуючись на модель комунікації, розроблену Р. Якобсоном, слід зазначити, що під час "актуалізації пісенного повідомлення (тобто при виконанні пісні) виявляються: емотивна функція (вона виражає сталення адресанта до предмету повідомлення – це авторська оцінка, або суб'єктивна модальність); конативна функція (надання впливу на адресата за допомогою повідомлення); референтивна функція (пов'язана з передачею змістовно-фактуальної інформації від адресанта до адресата); поетична функція (використання тропів і фігур мовлення); фатична функція (контактовстановлююча – її роль часто виконують форми дві

особи, питання, імперативні речення та стиль повсякденного побутового спілкування); метамовна функція (зосереджена на мовному кодї, що обслуговує ролі мови)" [67, с. 117-118].

Стрімкій інтернаціоналізації та глобалізації англійської мови сприяє багато чинників. Одним із найвпливовіших вважаємо саме пісенний дискурс, оскільки сучасна популярна музика є потужним каналом світового поширення англійської мови. Цікавим є той факт, що молодь часто краще володіє інформацією про англійськомовних (англійських та американських виконавців), ніж вітчизняних. Це ще раз підтверджує те, що англійськомовний пісенний дискурс є впливовим засобом пропаганди та інтернаціоналізації англійської мови; популяризації англійської, американської та західної лінгвокультури із характерними їм ідеалами та цінностями.

Пісня – найпростіша і найбільш поширена форма вокальної музики, яка об'єднує поетичний текст із мелодією, що легко запам'ятається. ... Це – малий віршований ліричний жанр, який характерний для всіх народів і відзначається простотою музичної і словесної побудови [36, с. 405].

Пісенний жанр є лінгвостилістично оригінальним та когнітивно значущим "для сприймання людиною навколишнього світу. Комунікативна спрямованість пісні має на меті не тільки передавати інформацію, а також впливати на психоемоційний стан слухача. Звідси, пісня є особливим засобом лінгвістичного програмування ментальності певного шару людства" [35, с. 77].

Дослідники вважають, що саме поєднання музики і семантики пісенного тексту є головним чинником у сприйманні та розумінні людиною пісні як на мовленнєвому, так і на позамовленнєвому рівнях [35, с. 77].

Т.А. Ван Дейк розглядає пісенний дискурс як "зв'язну послідовність речень пісні, складне комунікативне явище, що містить

окрім тексту ще й екстралінгвістичні чинники (знання про світ, установки, мету мовця, спрямованість на його ментальну прагматичну сферу)" [13, с. 18].

Традиційно під будь-яким текстом розуміють "цілісну семіотичну форму лінгвопсихоментальної діяльності мовця, що концептуально та структурно інтегрована, і служить прагматичним посередником комунікації. [51, с. 599]. Йдеться про сприйняття пісенного тексту у поєднанні з мелодією. Можна, також, говорити про ланцюжок асоціацій, що створюють настрій і зливаються в цілісний образ. Як відомо, "образ – це форма художнього узагальнення сприйняття дійсності у вигляді конкретного індивідуального явища" [26, с. 396]. Сприймання та усвідомлення образу сучасних популярних пісень тісно пов'язані з її змістом, установкою, формами виконання та іншими властивостями. Мелодія пісні є узагальненою реалізацією образного змісту тексту загалом. Пісенний текст і мелодія мають подібну структуру, адже мають рівну будову – строфи або куплети, що синтаксично структуровані подібним чином.

У процесі дослідження І. Морозова, О. Степаненко, О. Пожарицька сучасні популярні англійські пісні поділяють на три групи, беручи до уваги їхню специфічну синтаксичну організацію, що по-особливому впливає на слухача:

1) пісні баладної структури (ballad structure song), що описують долю конкретної людини чи суспільства загалом (зазвичай характеризуються наявністю сюжетної лінії). Наприклад, Aerosmith – "I Don't Want to Miss a Thing", Bad Boys Blue – "You're Woman", Sting – "Shape of my Heart", Brian Adams – "Heaven", Art Company – "Susanna" та No Mercy – "Missing" [35, с. 77];

2) пісні, написані "в ритмі серця" (heart rhythm songs), в основному для вечірок, дискотек. Такі пісні «організовані» в ритмі людського серцебиття, пульсу. Зразками цього типу пісень є Modern

Talking – "Cherrie Cherrie Lady", Tina Turner – "I Will Survive", Scorpions – "Still Loving You" [35, с. 77];

3) емоційно-ударні пісні (emotional beat songs), створені переважно в так званому стилі "Hard Rock": Aqua – "My Mamma Said" і Queen – "Show Must Go On" [35, с. 77].

Науковці поділяють думку Н. Новаковської, яка вважає, що "не кожне вираження думки підходить для віршованого тексту пісні, а тільки ті, що за своєю побудовою відповідають заздалегідь заданому ритмічному завданню" [72, с. 87]. Ритм має велике значення для пісенного тексту, який потім накладається на музику. У вірші пісні використовуються декілька видів ритму. Але І. Морозова, О. Степаненко, О. Пожарицька обмежуються розглядом синтаксичного ритму, котрий реалізується через взаємодію синтаксичних конструкцій.

Наприклад:

– пісні баладної структури: *"I've been waiting for so long. For something to arrive. For love to come along"* (Bryan Adams);

– пісні "в ритмі серця": *"I get up – get down. All my world turns around"* (Modern Talking);

– емоційно ударні пісні: *"Stop forcing me. Stop fighting me. Stop yelling me"* (Dr. Alban) [35, с. 77-78].

Вочевидь, різні типи пісень репрезентовано на синтаксичному рівні різними типами речень. Відповідно до результатів кількісного аналізу дослідники-перекладознавці прийшли до таких висновків: у популярних піснях у стилі "балади" 68% складають складносурядні та складнопідрядні речення. Складнопідрядні речення умовного та атрибутивного типу становлять 55% серед них. Наприклад: *"If I told you that I loved you, you'd believe"* (Sting). Прості речення посідають друге місце і налічують 29%. Наприклад: *"That is not the shape of my heart"* (Sting). Речення ускладненого типу не перевищують 3% і представлені зазвичай синтаксичними комплексами: *"I've been waiting for so long for*

something to arrive" (Bryan Adams).

Пісні, створені в "ритмі серця" в основному побудовані за допомогою простих речень, які налічують приблизно 70%. Наприклад: *"I will survive! "* (Tina Turner). Складні речення засвідчено у 27% випадків, наприклад: *"If I had for just one second you'd be back to bother me" (Nina).* Ускладнені речення вживаються майже у 4% всього корпусу речень. Наприклад: *"I should made you leave your key" (Abba).*

Для третього типу пісні, якій представлено стилями "реп" та "hard" рок, характерні еліптичні непоширені прості речення (71%): *"I know" (Scorpions).* Структурно-непредикатні побудови вжито близько у 8% випадків. У свою чергу загальна кількість складних речень не перевищує 23% синтаксичних конструкцій. Наприклад: *"My mamma said that she would give her life up for me" (Aqua).* Ускладнені речення навпаки вживаються лише у 6% вибірки: *"Mind your business and leave my business" (Dr. Alban) [35, с. 78].*

Синтаксична організація трьох типів сучасних англійськомовних поп-пісень спрямована на розуміння їх трьома психологічними типами аудиторії: емоційний (emotive), інтелектуальний (intellectual) та примітивний (naturally-primary). З когнітивного погляду "людина з логічно-інтелектуальною формою мислення більш піддається впливу пісень баладної структури. Даний тип пісень являє собою синтаксично завершену розповідь з відповідною поверхневою структурою. "Емоційний" тип віддає перевагу пісням у "ритмі серця", так як вони відповідають їх емоційної сфері сприйняття. Емоційно-ударні пісні найбільш прийнятні людині третього типу, тобто примітивного, тому, що вигуками та звертаннями, і, в цілому, найпростішою синтаксичною побудовою" [35, с. 78].

У порівнянні з іншими мовами, англійськомовний пісенний дискурс безумовно є домінувальним. За дослідженнями Д. Кристала,

більше 90% гуртів і виконавців сучасної музики послуговуються англійською мовою [68].

Таке глобальне розповсюдження текстів англійськомовного пісенного дискурсу зумовлює їхнє спрощення. Текст пісні з очевидних причин не повинен містити складних граматичних конструкцій, лексем і фразеологізмів, що можуть виявитися не цілком зрозумілими аудиторії інших держав, не автентичних носіїв англійської мови. Не можемо не погодитись із Д. Кристалом, який, наводячи дані Оксфордського словника цитат, стверджує, що тексти англійськомовного пісенного дискурсу служать джерелом поповнення лінгвістичного фонду англійської мови, разом із текстами світової художньої літератури [68].

Таким чином, дискурс розуміється як мова, яка вписана в комунікативну ситуацію і як категорія з певним соціальним змістом. За афористичним висловом Н. Арутюнової, "дискурс – це мовлення, занурене в життя". Пісенний дискурс стає вираженням почуттів та емоцій, тобто виконує емотивну функцію, завдяки тому, що насамперед вона є одночасно здобутком словесного і музичного мистецтва. Прецедентні тексти пісень формують особливу галузь колективної творчості, що має назву мовної субкультури. Вона існує у свідомості мовців у формі цитат, взятих із конкретних текстів, з певних комунікативних ситуацій. Такі висловлювання передають експресію того контексту, частиною якого вони є. Ці фрази є емоційною пам'яттю про мовний акт, що їх породив. Головною умовою входження в субкультуру є загальновідомість і загальнопоширеність соціального й мовного контексту, де вона виникла.

1.2. Способи відтворення образності при художньому перекладі

Порівняно з перекладом творів інших жанрів, художній переклад є набагато складнішим, адже ставить за мету не лише формальне двомовне перенесення змісту матеріалу, який перекладається, а й обмін двома культурами, що передбачає обмін емоціями, ідеями й асоціаціями. На думку Т. Некряч, очевидним є те, що перед перекладачем художнього твору постає подвійне завдання: зрозуміти текст оригіналу, тобто сприйняти його як читач, а потім перетворити його у мову перекладу. Проблема сприйняття та розуміння художнього тексту була об'єктом дослідження багатьох учених філологів [39, с. 12]. Однак ця проблема продовжує бути актуальною і на сьогоденному етапі розвитку перекладознавства, оскільки художні твори відбивають специфіку світосприйняття, особливості поетичного бачення дійсності митцем-автором твору, ознаки мови і стилю письменника/поета.

Головною метою будь-якого перекладу є досягнення адекватності. Адекватний (повноцінний) переклад А. Федоров визначає як "вичерпну передачу смислового змісту оригіналу і повноцінно функційно-стилістичну відповідність йому". Перекладознавець вважає, що "повноцінність перекладу полягає в передачі специфічного для оригіналу співвідношення змісту і форми шляхом відтворення особливостей останньої (якщо це можливо за мовними умовами) або створення функційних відповідностей цим особливостям. Це передбачає використання таких мовних засобів, які, часто і не збігаючись за своїм формальним характером з елементами оригіналу, виконували б аналогічну смислову й художню функції в системі цілого" [57, с. 173].

Таким чином, функційна точність, що є властивою для адекватного перекладу, допускає і часто навіть вимагає відмови від формальних відповідностей словнику.

Розбіжності в лексичному наповненні та граматичній структурі

англійської й української мов зумовлюють використання граматичних та лексичних трансформацій при перекладі.

Лінгвіст Я. Рецкер наводить власну класифікацію лексико-граматичних, стилістичних та змішаних трансформацій, що використовуються при перекладі:

1. лексичні трансформації – транслітерація, транскрипція, калькування, конкретизація, генералізація, модуляція або змістовий розвиток, описовий переклад;

2. граматичні трансформації – перестановка, заміна, опущення і доповнення, антонімічний переклад, компенсація, транспозиція [49, с. 73-83].

Услід за Я. Рецкером, основні **лексичні трансформації** при перекладі розуміємо таким чином: *транслітерація* – механічна передача тексту й окремих слів, які записані однією графічною системою, засобами іншої графічної системи при другорядній ролі звукової точності, тобто передача однієї писемності літерами іншої; *транскрипція* – ще один із видів лексичних трансформацій, що використовується для точного відтворення звукового складу слів і текстів будь-якої мови або діалекту; *калькування* – копіювання іншомовного слова за допомогою свого, незапозиченого матеріалу, або поморфемний переклад іншомовного слова. Калькування часто зустрічається у перекладі термінів та термінологічних виразів, а також фразеологічних зворотів, у тому числі приказок, прислів'їв; *конкретизація значення* – це лексична трансформація, внаслідок якої слово ширшої семантики в оригіналі замінюється словом більш вузької семантики у мові, на яку робиться переклад; *генералізація значення* – трансформація, під час якої слово з вузьким значенням в оригіналі замінюється на слово з ширшим значенням в цільовій мові; *модуляція, або змістовий розвиток* – це лексико-семантична заміна слова або словосполучення вихідної мови одиницею цільової мови, значення якої є

логічним продовженням або наслідком значення вихідної одиниці; описовий переклад використовується у тих випадках, коли неможливо підібрати короткі і точні еквіваленти" [49, с. 73-75].

Серед **граматичних трансформацій**, як зазначає Я. Рецкер, часто використовується "*перестановка* – зміна положення мовних елементів в тексті перекладу у порівнянні з вихідним текстом; у процесі перекладу заміні можуть піддаватися наступні граматичні одиниці: форми слів, частини мови, члени речення, типи синтаксичних зв'язків тощо; *опущення і доповнення* – трансформація додавання членів речення при перекладі або опущення непотрібних; *контекстуальна заміна* – це використання у перекладі іншого слова або словосполучення (чи виразу) замість того, що у мові перекладу формально відповідає слову або словосполученню оригіналу; *антонімічний переклад* – це лексико-граматична трансформація, що передбачає заміну будь-якої одиниці вихідної мови протилежною за значенням одиницею в цільовій мові з відповідною перебудовою всього речення, щоб зберегти зміст; *компенсація* – це лексико-граматична трансформація, що передбачає передачу смислового або стилістичного відтінку не там, де він виражений в оригіналі. Дуже часто один стилістичний засіб замінюється при компенсації втрат іншим. *Транспозиція* – це одночасно лексико-граматична та стилістична трансформація, що передбачає переклад одного жанру чи функціонального стилю в інший жанр чи функціональний стиль" [49, с. 75-83].

Таким чином, подолання перекладацьких труднощів часто вимагає творчого підходу до вирішення кожного конкретного завдання, а остаточне рішення про використання того чи іншого способу перекладу англійських пісень, тієї чи іншої трансформації залежить від майстерності перекладача і його індивідуального стилю. Так, переклад кожної конкретної пісні багатоваріантний, а його успішність залежить від того, наскільки адекватно і повноцінно перекладачеві вдалося

передати смисловий, стилістичний, а головне, функційний зміст пісні.

Як відомо, основною ознакою літературно-художнього стилю є підпорядкованість усіх його мовних засобів завданню створення художнього та словесного образу. В. Коптілов вважає образність основою художнього тексту, а конкретний спосіб її вияву відрізняє один текст від іншого [27, с. 13].

Дослідження та класифікацію основних способів передачі словесних та художніх образів із мови оригіналу на мову перекладу здійснювали такі провідні українські та російські перекладознавці та лінгвісти, як Р. Зорівчак, В. Коптілов, І. Корунець, Т. Некряч, В. Сдобников та Ю. Піввуєва та ін.

Прийнято вважати, що словесний образ – це одним із найважливіших структурних елементів художнього твору, оскільки він є виразником особливостей авторського стилю, глибини його метафоризації. У сучасній лінгвістиці словесний образ – це троп, метою створення якого є певний стилістичний ефект (метафора чи порівняння, гіпербола чи метонімія, що характеризуються великим образно-емоційним навантаженням). Український перекладознавець Р. Зорівчак визначає словесні образи як "мікрообрази", які "складають основу художньої тканини будь-якого твору красного письменства, привносячи в нього струмінь свіжості, надаючи йому більшої мальовничості й естетичної краси, підвищуючи пізнавальну вартість" [17, с. 51].

Слід відрізнити поняття "словесного образу" та "поняття художнього образу". В. Сдобников вважає, що саме образне мислення здатне передавати та сприймати загальне через одиничне, тому він подає художній образ як сприйняття типових явищ життя в конкретно індивідуальній формі. Художній образ, за В. Сдобниковим, це "поняття, яке не завжди узагальнене, типізоване зображення людини; у художньому творі через опис окремих, конкретних людей і подій створено узагальнений образ цілої епохи, образ суспільства, образ

природи" [50, с. 381]. Отож, поняття "художній образ" є значно ширшим за поняття "словесний образ", але саме останній і є матеріальним проявом художнього образу.

Зупиняючись конкретніше на понятті "художнього образу", Н. Худа зазначає, що його створення значною мірою залежить від композиції твору. Саме способи та послідовність викладення інформації впливають на те, як читач сприймає події, як формується його ставлення до персонажів [59, с. 472]. В. Сдобников підкреслює, що художній твір саме тим і відрізняється від реального життя, що в ньому – вся інформація про події та персонажі, їхні характери і думки, історія їхнього життя. Усе це ретельно відібрано, організовано і подано читачеві так, щоб відбувалася реалізація авторського задуму, а саме творення художнього образу. Тому Н. Худа впевнено стверджує, що описане в творі – вибір автора [59, с. 472]. В. Сдобников наводить такий приклад: опис погоди у творі – вибір автора, тобто письменник міг взагалі уникнути опису погодних умов, якщо він "не працює" на створення образу. Автор "змусив" сонце світити, щоб воно підкреслило світлий, радісний та піднесений настрій героїв, чи навпаки: обрав дощ, як символ смутку, горя, поганого передчуття [50, с. 388-389]. За приклад можна взяти оповідання відомого американського прозаїка Ернеста Хемінгуея "Кішка під дощем". Оповідь про двох молодих людей, подружню пару, письменник розпочинає саме з опису погоди: *"It was raining. The rain dripped from the palm trees. Water stood in pools of the gravel path. The sea broke in a long line in the rain... the motorcars were gone"*. Перед читачем постає не вельми приваблива картина, дощ, погана погода. Вони і є передвісниками того, що і в сімейному житті американців не сонячно, немає взаєморозуміння. Завданням перекладача в цьому випадку є максимально наблизити переклад до оригіналу, передати настрій – сумний, розпачливий, деякою мірою навіть депресивний: *"Ишов дощ. З пальм капотіло. На посипаних жорствою*

доріжках стояли калюжі [...] А дощ ішов не виухаючи. На площі коло пам'ятника не залишилося жодного автомобіля" (переклад В. Митрофанова) [39, с. 66-72].

Отже, здійснюючи переклад того чи іншого твору, перекладач не повинен створювати образ, "придумувати" його ще раз; за нього це зробив автор, який і обрав необхідні засоби мови, стилістичні звороти, композицію тексту, тобто створив образ. Перекладачеві необхідно лише його зберегти під час перекладу [59, с. 472].

Необхідно вказати, що в кожного народу існує своя, притаманна лише йому система образного відображення світу, свої фонові знання, асоціації. Механічна передача їх при перекладі може не лише зруйнувати художній образ, а й створити новий, інший, протилежний авторському. Саме тому інтерпретатор повинен бути максимально уважним, адже йому необхідно здійснити детальний аналіз функції кожної лексеми, проаналізувати послідовність створення образів і лише тоді передати їх у мові перекладу [50, с. 389].

Як уже було зазначено, поняття "художній образ" є більш загальним і ширшим від поняття "словесний образ". Проте саме завдяки "словесному образу" створено "художній образ", оскільки перше є матеріальним словесним проявом другого [59, с. 472].

Проблема відтворення словесних образів здавна турбувала майстрів-перекладачів. З особливою увагою ставилися до неї І. Франко та Леся Українка, які відомі не лише як поети-піснярі українського народу, а як і надзвичайно продуктивні перекладачі та засновники українського перекладознавства [17, с. 52]. Слід також згадати основоположника нової української літератури І. Котляревського, який здійснив перелицювання "Енеїди" Вергілія та зумів передати словесні образи оригіналу.

Усе вищесказане підтверджує тезу про те, що завдання перекладача – передусім усвідомити функції елементів та структур

оригіналу і відтворити їх засобами своєї мови, а не механічно їх копіювати. Р. Зорівчак підкреслює, що кожен образ в оригіналі має певне пізнавальне і експресивне навантаження, яке необхідно відтворювати в перекладі. Підміна його іншим замість відтворення збіднює переклад, зменшує квант експресивності [17, с. 53].

Зважаючи на викладене, Н. Худа зазначає, що прямих відповідників для словесних образів оригіналу в мові-реципієнті дуже мало, тому, перекладаючи, їх найчастіше калькують або відтворюють описово, рідше використовують часткові образні еквіваленти. Для збереження образності першотвору перекладач може вдаватися й до інших засобів, зокрема до використання неологізмів, фразеологізмів, деривацій та ін. [59, с. 473]. Зіставлення українських перекладів англійськомовних художніх творів та їх оригіналів допомогло зробити певні висновки щодо способів передавання образної системи оригіналу засобами мови перекладу. Р. Зорівчак описує такі способи перекладу словесних образів:

– "за допомогою *повних образних еквівалентів*. Повні образні еквіваленти – це образні вислови, які збігаються в англійській та українській мовах не лише за загальним змістом, а й за змістом своїх компонентів: *очі витріщив* – *his eyes became as big as saucers*, *Було для мене твердим горіхом* – *was a hard nut for me to crack*. Очевидним є той факт, що різномовні повні образні еквіваленти можуть мати незначні лексичні розбіжності, які не впливають на образність" [17, с. 56];

– "за допомогою *часткових образних еквівалентів*. Часткові образні еквіваленти – це образні вислови з різним компонентним складом, які мають однаковий смисл, загальний ефект. Вони віднайдені при зіставленні з оригіналами перекладів англійською мовою творів Т. Шевченка: *на світ займалось* – *dawn was breaking*, *в неділю і в будень* – *day in, day out*, *як на терню сидимо* – *we sat on pins and needles*" [17, с. 57];

– "за допомогою *покомпонентно-образних* кальок. Калькування вважають досить ефективним способом відтворення образної системи оригіналу для збереження його національного колориту, оскільки не завжди ресурси мови перекладу містять відповідні до оригінальних образів вислови. Р. Зорівчак наводить приклади з Шевченкової творчості, де трапляється образне фразеологізоване метонімічне висловлювання семантичного поля *хліб і сіль* (*По чому хліб і сіль по чім!*). Англійська мова не має повного образного еквіваленту для цього українського вислову, значення якого знає кожен українець. Як можливий варіант передачі образу науковець подає переклад-кальку М. Скрипника: *You'll be taught the price of bread and price of salt*" [17, с. 58];

– "за допомогою *сміслово-образної* кальки. Іноді, коли неможливо відтворити образ покомпонентно, перекладач моделює образний вислів рідної мови відповідно до смислового значення образу та можливостей рідної мови, саме цей процес лягає в основу створення смислово-образної кальки. Р. Зорівчак знову звертається до творчості Шевченка та перекладів його творів і наводить такий приклад: *Блукав по світу я чимало, Носив і свиту і жупан*. Англійськомовний перекладач адекватно відтворив семантико-стилістичні функції образу оригіналу, створивши смислово-образну кальку: *Much have I wandered in the world, In peasant's coat and garb of lord*. Він пожертвував реаліями українського побуту задля відтворення асоціативного значення образу оригіналу" [17, с. 62];

– "за допомогою *необразного* *оказійного* словосполучення. Р. Зорівчак наводить приклад із творчості Івана Франка – *з торбами ходити*. З упевненістю можна сказати, що кожен українець знає, що цей вислів означає жебракувати, тому в перекладі читаємо – *to become a beggar*. Образ горя та голодних злиднів, зазначає перекладознавець, що виникає під впливом сполучення лексем українського фразеологізму, та такого ж характеру функціонально-стилістична й емоційно-експресивна

співвіднесеність вислову оригіналу не відтворені в перекладі" [17, с. 63].

Отже, образність є дуже важливою складовою частиною будь-якого художнього тексту. Завдяки образності тексти відрізняються один від одного, набувають самобутніх рис. Відтак можна впевнено стверджувати, що саме художні образи створюють основу тексту, яку перекладач повинен правильно, чітко та ретельно перенести під час перекладу художнього твору з однієї мови на іншу.

РОЗДІЛ 2

СПЕЦИФІКА УКРАЇНСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ З АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ

2.1. Трансформація образності при перекладі сучасних англійськомовних пісень українською мовою

Сьогодні активним вектором діяльності України є євроінтеграція у всіх можливих галузях (освіта, культура, політика тощо). Такі процеси спричиняють пошук інтересу до культури Європи, популяризацію міжнародних пісенних конкурсів, теле- та радіотранслявання пісень зарубіжних виконавців, доступ до великого розмаїття музичних ресурсів у мережі Інтернет, виконання англійськомовних пісень українськими співаками. Це все викликає інтерес до змісту пісень. Зазвичай дослівний переклад здійснюється на аматорському рівні, нерідко при цьому спотворюючи поетичну красу пісні, що зумовлює неналежне передавання образності пісні та задуму автора. Таким чином, специфіка перекладу англійськомовних пісень сьогодні є дуже актуальною.

Однією з особливих властивостей нації є її образ мислення, сприйняття та розуміння світу, оскільки навіть певна річ може викликати у представників різних культур абсолютно різні образи, часто полярні, різноманітні емоції та почуття, що характеризуються різним ступенем інтенсивності їх емоційного забарвлення. За твердженням О.Борисової та А.Довгопол, передача образності – є головними труднощами при перекладі пісень [5, с. 33]. Серед вітчизняних наукових праць з художнього перекладу проблематика трансформації образу при перекладі пісень майже не вивчена.

На думку Л. Мацько, "образ, виражений за допомогою слів, – це слово чи словосполучення, яке несе не тільки предметну, а й образну

(художню) інформацію. Відповідно до цього образність можна трактувати як властивість слів, словосполучень передавати не лише логічну, а й конкретно-чуттєву, емоційно-оцінну інформацію" [34, с. 187].

Услід за О.Борисовою та А. Довгопол, образ можна трактувати як органічний продукт мовної діяльності людини. Особливості виникнення образів виявляються у світосприйнятті мовців. Будучи продовженням мислення на окремому етапі світосприймання, слово є засобом поєднання певних звукосполучень із певним чуттєвим образом. Саме уявлення породжує образність і породжене конкретно-чуттєвим сприйняттям [5, с. 33]. Наприклад, в сучасній українському поетичному дискурсі назви *Чумацький Віз*, *Чумацький Шлях* викликають найрізноманітніші художні асоціації та їх метафоричне переосмислення: втілення національної історії та культури, символ вічності та безсмертя народу, символ вічності буття, уособлення краси і привабливості недосяжного неба. Наприклад: "*Уночі, як Чумацький Шлях сріблясту куряву простеле, розчини вікно, послухай*" (П. Тичина); "*Упаду я зорею, мій вічний народе, на трагічний і довгий Чумацький твій Шлях*" (В. Симоненко). Водночас в англійській мові та англійськомовній лінгвокультурі словосполучення *Milky Way*, *Milky Way System*, *Milky Way Galaxy* означають верхні багаті верстви населення, "вершки суспільства" (переносне значення). Таким чином, перекладаючи подібні вирази, варто враховувати особливості англійськомовної картини світу і замінювати ідіоматичні вислови влучнішими відповідниками, для того, щоб адекватно передати замислений автором образ.

Теоретичні дослідження з перекладознавства свідчать про те, що навіть у найдосконалішому перекладі існують відхилення від оригіналу, спричинені об'єктивними чинниками. Ступінь та властивості таких відхилень залежать і від мов, і від способу та специфіки перекладу. Так, переклад експресивно та емоційних художніх творів передбачає значно

більше відхилень, ніж переклад емоційно та експресивно нейтральних технічних і наукових текстів. Отже, "трудність перекладача-віршовника полягає в неминучості балансувати не тільки між розбіжними вимогами двох мов, але ще більше в неминучості балансувати межі вербальністю та музикою оригіналу, розуміючи під останнім словом усю сукупність естетичних елементів, яких дарма шукати в словнику" [14, с. 130-131].

Отже, текст перекладу повинен повністю передавати ідею, закодовану в тексті-оригіналі, втілювати почуття й настрої автора. Виходячи з цього, О.Борисова й А.Довгопол зазначають, що предметом художнього перекладу є ідейно-образна структура оригіналу [5, с. 33].

За О.І. Чердиченком та П.О. Вехом, залежно від способу роботи над твором, що перекладається, (чи то безпосереднім – перекладач має змогу читати й перекладати оригінал твору, чи то опосередкованим – інтерпретатор має працювати з перекладом оригіналу) та з методами його перекладу, можна виділити декілька закономірностей щодо вибору методів перекладу поезії: безпосередньо переклад, деінтерлінарний, транспереклад, переспів, варіація [60, с. 35].

О.Борисова й А.Довгопол припускають, що "при перекладі пісень доцільно використовувати лише два способи: 1) безпосередній переклад; 2) переспів, бо саме ці способи дозволяють передавати цілісну картину макрообразу пісні" [5, с. 33]. Оскільки твір повинен мати художню цінність, яка втілюється на рівні організації мови перекладу. При ідеальному перекладі новий текст повинен бути таким же художньо зачущим, як і оригінал. У реальності, в процесі перекладу, перекладачі вимушені враховувати трансформації, втрату елементів або їх компенсацію та розширення на різних рівнях. Найголовніше, на думку дослідниць, – це влучне передавання образів та хоча б спроба викликати "правильні" почуття, втіленні в творі-оригіналі. Так як образність пісні формується з усіх образів, наявних у ній, з метою вдалої її репрезентації перекладачеві потрібно влучно передати не тільки образи художнього

твору, а й логічний зв'язок між ними, адже образність – це не тільки набір образів, а й цілісне сприйняття та розуміння сукупності образів, пов'язаних між собою [5, с. 33].

Наявність музики є тією диференційною ознакою, котра є при перекладі поезії та пісень. Музика як прикрашає вірш, так і ускладнює процес його написання і відповідно – перекладу. Переклад тексту пісні не завжди ідентичний із мелодикою оригіналу. У сучасній музиці, наприклад, усталені пісенні розміри (4/4), порушуються, і слухачі стикаються з варіантами – 2/4, 5/4 та ін. Це ще більше ускладнює завдання перекладача. Але О.Борисова й А.Довгопол виділяють декілька прийомів, що допомагають перекладачеві при перекладі пісні:

- "як для віршів, так і для пісень характерна інверсія (для збереження рими);
- для збереження образу в пісні ми можемо залишати лише два або одне найголовніше слово, яке допомагає нам зрозуміти цілісну картину пісні;
- зберігаючи образ оригіналу, ми можемо змішувати декілька рядків, які характеризують один образ, і описати його, використовуючи ті самі характеристики, але змінюючи їх місце у межах цих рядків" [5, с. 33].

Однак не лише образність та зміст пісні здатні передати її сенс, дати слухачеві чи виконавцеві зрозуміти її неповторність, гармонію та красу. Форма тексту є також дуже важливою. Якщо при перекладі поезії можна обрати іншу форму (що не є бажаним, але допускається), то з піснею такий варіант неможливий, адже не можна змінити музику. Пісня характеризується гармонійним поєднанням музики і поезії, головна мета перекладача – зберегти цю гармонію при перекладі. Оскільки форма не є статичним явищем, що має певний зміст. Вона є засобом "репрезентації змісту" [60, с. 41].

Ритм та інтонація є невід'ємними компонентами форми вірша.

"Розмір твору передає його динаміку, тим самим відбиваючи певні почуття. Для пісні це є одним з найголовніших моментів, адже порушуючи динаміку пісні – ми порушуємо її гармонію. Тим самим музика є своєрідним обмеженням, яке змушує перекладача у будь-якому випадку зберігати мелодію оригіналу. До того ж слід пам'ятати, що український ямб не зовсім відповідає англійському, але ж еквівалентом англійського хорєя є український" [60, с. 57]. Аналіз способів римування двох мов показує, що вони (способи) майже збігаються за своїм змістом, не ускладнюючи при цьому переклад тексту пісні.

Результатом дослідження особливостей перекладу англійськомовних пісень О.Борисовою та А.Довгопол стало розроблення спеціальної методики перекладу, що складається з декількох етапів:

1. Визначення мелодики вокалу та інтонування пісні.

Автори методики пропонують позначати паузи в мелодиці вокалу символом " || ", наростання мелодії та вокалу та їх протяжне виконання – " / ", спад мелодії та вокалу та їх протяжне виконання – " (", стан мелодії та вокалу на одному рівні позначимо " → ". Таке інтонування пісні оригіналу допомагає краще зрозуміти, яким чином і у яких місцях повинні співпадати оригінал та переклад за звучанням, тобто отримати уявлення про те, якою має бути форма твору (основа перекладу).

2. Аналіз образності пісні.

Визначення цілісного макрообразу пісні та її мікрообразів, за допомогою яких передається образність. Виявлення логічного зв'язку між мікрообразами твору та його аналіз.

3. Безпосередньо переклад пісні.

Переклад твору, використовуючи методи трансформації образів та перекладацькі трансформації, враховуючи форму твору, не порушуючи логічний зв'язок між мікрообразами пісні для відтворення її образності. Відтворення гармонії пісні за рахунок римування.

4. Аналіз результату.

Спроба безпосереднього виконання перекладу пісні одночасно з вокалом оригіналу" [5, с. 34].

Одним з прикладів застосування методики, де перекладачам довелось використовувати зміну послідовності елементів образу при створенні нового куплета, дещо відмінного від оригінального, є пісня "Sweet Child Of Mine" американського гурту Guns'n'Roses. Основна тематика гурту – пісні про кохання, емоції та переживання, пов'язані з щасливими або гіркими моменти любові.

Перекладачі пропонують спочатку проінтонувати пісню для кращого розуміння її мелодії.

"Sweet Child Of Mine

She's got a smile that it seems to me

Reminds me of childhood memories

Where everything was as fresh as the bright blue sky //

Now and then when I see her face

She takes me away to that special place //

And if I stared too long I'd probably break down and cry //

(Woahhhh) Sweet child o' mine

(Woah oh oh oh) Sweet love of mine

She's got eyes of the bluest skies

And if they thought of rain

I hate to look into those eyes

And see an ounce of pain //

Her hair reminds me of a warm safe place Where as a child I'd hide → //

And pray for the thunder //

And the rain to quietly pass me by //

Моє дитя

Коли сміється вона, то мені

Вважаються мої дитячі дні /
Коли навкруги була тільки неба блакить //
Кожен час, як бачу її Я можу пролити сльози рясні ||
У місці таємнім, де я опинився умиць //
О-о-о, моє дитя /
О-о-о-о, любов моя /
Очі її синіші з усіх /
Неначе сумні небеса /
Волинь мені коли в цих очах /
З'являється сльоза //
В волоссі її я б заховавсь Від злив, як колись дитям →||
Й благав би бурі мене обминуть ||
Й навіки лишити там // " [5, с. 34].

Через особливості виконання пісні, які О.Борисова та А.Довгопол з'ясували, аналізуючи мелодію, під час інтерпретації виникають деякі труднощі. Під час виконання пісні, вокаліст майже не робить пауз не тільки між рядками, а й між окремими фразами. Як дослідниці зазначали раніше, паузи між фразами у рядку допомагають виконавцеві при перекладі, тому що він може їх скоротити, "додавши кілька складів, або подовжити паузи, відповідно прибравши склади, а замість цього протягнути голосний звук відповідно до мелодії. Через це у той відрізок мелодії, в який в оригіналі вміщується 9 і більше слів, при перекладі українською мовою кількість слів не перевищує 5. Але, це не є основною задачею при перекладі пісні. Найголовніше, що перекладач зберіг усі образи оригіналу" [5, с. 34].

З метою повній відповідності мелодії і передаванню всіх образів, перекладачами було обрано метод перестановки елементів образу, проте у межах цілого куплету, а не в межах одного рядка.

Проаналізувавши особливості образу першого куплету: "Її посмішка нагадує мені дні дитинства, коли все було чистим як небо. І

коли я її бачу, вона бере мене з собою у особливе місце і, якщо я довго дивлюся на неї, я можу не стриматися і розплакатись", дослідниці іншомовних текстів визначають головні моменти, збереження яких сприяє влучному передаванню макрообразу пісні. Це такі моменти: сльози; паралель між посмішкою дівчини, чистим небом і дитинством; "особливе місце" коханих. Момент порівняння кохання з чистим небом та безтурботним дитинством викликає у інтепретаторів такі ж почуття, як і образ тексту-оригіналу. Отже, передаючи основні мікрообрази та використовуючи нарощування й перестановку елементів образу, О.Борисова та А.Довгопол зробили таку трансформацію:

*"She's got a smile that it seems to me
Reminds me of childhood memories
Where everything was as fresh as the bright blue sky //
Now and then when I see her face
She takes me away to that special place //
And if I stared too long I'd probably break down and cry //*

*Коли сміється вона, то мені
Вважаються мої дитячі дні
Коли навкруги була тільки неба блакить //
Кожен час, як бачу її
Я можу пролити сльози рясні //
У місці таємнім, де я опинився умить // " [5, с. 34-35].*

Другий куплет пісні містить такий образ: "колір її очей як синє небо, і коли вона починає плакати, я не хочу дивитись у них" [5, с. 35].

Порівняння очей з небом та біль героя, пов'язаний із плачем дівчини, є найголовнішими деталями. Перекладачі замінили метафоричне значення у пісні-оригіналі "*She's got eyes of the bluest skies*", вживши словосполучення з прямим значенням "*Очі її синіші з усіх*". На нашу думку, така заміна є цілком виправданою, оскільки очі не

можуть бути синішими за всі небеса, крім того у нас є лише одне небо і таке порівняння не характерне українській мові. Прийом нарощування та порівняння зумовив розширення образу з наданням йому метафоричного забарвлення: "Очі її синіші з усіх, неначе сумні небеса". Вживаючи словосполучення "похмуре небо" чи "сумне небо", авторки розвідки, як і більшість людей, уявляють собі небо темно-синього кольору, небо перед дощем або перед грозою. Завершуючи образ, дослідниці додали емоційності, згадуючи почуття героя, коли його дівчина плаче. Результатом художнього перекладу стала така варіація:

*"She's got eyes of the bluest skies
And if they thought of rain
I hate to look into those eyes
And see an ounce of pain //*

*Очі її синіші з усіх
Неначе сумні небеса
Боли́ть мені коли в цих очах
З'являється сльоза // " [5, с. 35].*

В останньому куплеті тлумачі застосували такі самі прийоми. Домінантним образом у цій частині пісні є затишок, котрий персонаж порівнює з волоссям коханої та неабияке бажання сховатись у ньому від клопотів та негараздів. Застосувавши способи узагальнення та плюралізації, дослідниці переклали "the thunder and the rain" як "бурі" замість "грим і дощ". Застосування перекладцьких трансформацій однак дозволило відтворити загальний образ оригінального тексту:

*"Her hair reminds me of a warm safe place
Where as a child I'd hide → //
And pray for the thunder //
And the rain to quietly pass me by //*

В волоссі її я б заховавсь
Від злив, як колись дитям → ||
Їй благав би бурі мене обминути //
Їй навіки лишити там / || " [5, с. 35].

Таким чином, при перекладі цієї пісні через особливість її виконання О.Борисова та А.Довгопол застосували прийом зміни послідовності елементів образу, прийом нарощення для деталізації образу, а також узагальнення і плюралізацію з метою створення кращого поетичного ефекту та більшої емоційності.

Отже, при перекладі пісень з англійської мови на українську перекладачеві потрібно завжди задовольняти низку вимог: 1) мелодику пісні, що реалізується у вокалі; 2) дотримання рими з урахуванням відмінностей у пісенному розвитку; 3) правильне розуміння та адекватне відтворення образності пісні.

З-поміж описаних методів трансформації образності під час перекладу найуживанішими є нарощування, тобто деталізація образу; узагальнення; сингуляризація або плюралізація; персоналізація; конкретизація; рівноцінні заміни й перестановка елементів образу. Такі перекладацькі трансформації, як компресія та декомпресія, також є поширеними під час перекладу художніх творів, адже уможливають дотримання мелодики вокалу чи збереження рими.

Врахування відмінностей між поетичним твором та піснею, застосування особливої методики перекладу пісень та зазначених перекладацьких прийомів, а також доцільне використання найчастотніших перекладацьких трансформацій сприяють появі перекладів пісень, що є художньо цінними і максимально відповідають оригіналу.

2.2. Емотивно-оцінне навантаження сенсорної лексики в текстах сучасних англійськомовних пісень

З появою нової гуманістичної парадигми – текстів сучасних англійськомовних пісень як суттєвого шару мовного матеріалу "лінгвісти вже не могли обійти сферу емоцій як найбільш людський фактор у мові" [63, с. 4]. Емоції – це особлива форма ставлення людини до явищ дійсності, зумовлена їхньою відповідністю чи невідповідністю потребам людини [40, с. 675]. Як зазначає В. Шаховський, з погляду психолінгвістики семантика усіх слів інгерентно чи адгерентно завжди емоційно навантажена [63, с. 5].

Емотивне значення, як прийнято вважати, тісно пов'язане з оцінним. Услід за В. Велівченко, "емотивний компонент семантичної структури відображає факт емоційного переживання мовцем певної позамовної ситуації, а нерозривно пов'язаний з ним оцінний компонент виражає схвальну чи несхвальну оцінку цієї ситуації з боку мовця" [7, с. 98]. І оцінне, і емотивне значення є іманентно суб'єктивним. Лексика на позначення почуттів має велике значення у концептуалізації дійсності, адже передумою історії становлення мовної картини світу є чуттєве пізнання індивідом навколишнього світу. Слідом за К.Туллюок, "за кожною одиницею сенсорної лексеми маємо чуттєвий образ – образ нижчого рівня, а в художньому тексті ця одиниця може стати засобом художньої образності" [56, с. 104]. Сенсорна лексика характеризується складною семантикою і є вагомою для вираження індивідуальної оцінки об'єкта сприйняття, для передавання емоційного стану та переживань суб'єкта мовлення.

Емотивне навантаження сенсоризмів є засобом відображення суб'єктивного світу індивіда і виражається по-різному у різних типах дискурсу. За О.Король, "пісні – це один із жанрів, у якому лексика набуває емотивного забарвлення. Виконавці відображають у

композиціях внутрішні переживання, суб'єктивне сприйняття світу. Тому в піснях сенсорні концепти реалізують свій імпліцитний емотивно-оцінний потенціал" [28].

На сучасному етапі розвитку суспільства пісні є одним із поширених жанрів лірики, що розвивається і відбиває найновіші лінгвістичні зміни, а пісенні тексти охоплюють майже всі сфери життя світу в новому тисячолітті. Саме з огляду на це О.Король обрала сучасні англійськомовні пісні як матеріал дослідження і скористалася найзагальнішим поділом сучасної естрадної музики на "рок- та поп-спрямування" [66, с. 177], що цілком задовольняє наш аналіз. До дослідження увійшли сучасні англійськомовні пісні 2001-2019 рр. Окрім того, для ширшого діапазону досліджуваного матеріалу були розглянуті також пісні 1991-2000 рр. Авторка проаналізувала тексти пісень, що репрезентовані лексикою на позначення п'яти видів сенсорних відчуттів: зір, слух, нюх, дотик і смак. Відповідно до О. Волошиної, складниками досліджуваних лексичних мікрополів перекладач вважала відповідно світло/кольоропозначення, звукопозначення, тактильну лексику, одоризми та смакопозначення [8, с. 104]. Дослідниця прослідкувала частоту вживання лексем-сенсоризмів у різних стилях пісень, описавши їхнє позитивне й негативне емотивно-оцінне навантаження [28].

Згідно з отриманими О.Король даними, "найвищу частоту вживання у пісенних текстах мають зорові (30% від загальної кількості сенсоризмів) і тактильні (29%) образи. Найрідше вживаються ольфакторні лексеми (лише 7%)" [28], що повністю збігається з твердженням Н. Вострякової, за яким "питання мовного вираження нюхових відчуттів є найменш дослідженим та розробленим серед сенсорної лексики" [9, с. 121].

Необхідно зазначити, що у текстах сучасних англійськомовних пісень найчастішим вживанням позначені дієслова *to see* і *to look* (відповідно 51 і 90 згідно з частотним словником "Frequency Dictionary of

English" [69]). Наведені лексеми вживаються частіше, ніж їхні синоніми (to view, to behold, to gaze). Можемо виділити лексичні одиниці, які формують центр кожного лексичного мікрополя і часто вживаються у пісенних текстах будь-якого стилю. Сюди відносимо: *light* та *bright* (мікрополе зору); *to smell / a smell* (мікрополе нюху); *to taste / a taste* (мікрополе смаку); *to touch* і *cold* (мікрополе дотику). Ці лексеми є лексичними домінантами відповідних мікрополів.

Таким чином, залежно від музичного напрямку варіюється частота вживання лексики, що позначає почуття, а також підбір конкретних лексичних одиниць. Спостереження свідчать, що серед пісенних текстів найбільше сенсорної лексики зустрічається в "серединному" стилі поп-року, представленому композиціями, у яких поєднуються ознаки мелодійного року і поп-музики. Погоджуємось із думкою, що ці пісні варто розглядати як самодостатній музичний жанр, рівноправний з поп-музикою та "важким" роком. Пісні, що належать до цього стилю, характеризуються високим рівнем емоційності та поетичності текстів, що зумовлює широке вживання сенсоризмів у піснях, що належать до поп-року [28] (табл. 1.1.).

Таким чином, сенсорна лексика набуває індивідуальної, контекстуальної оцінності, водночас виражаючи емоційний стан та переживання і почуття образів-персонажів.

Під час визначення ролі сенсорної лексики у формуванні емотивно-оцінного навантаження сучасних англійськомовних пісень дослідниками було з'ясовано, що відповідно до оцінного значення емоційних станів сенсорні лексеми розподіляються таким чином [28] (табл. 1.2.):

Таблиця 1.1.

	Зорові	Слухові	Тактильні	Смакові	Нюхові
Всього	30%	18%	29%	16%	7%
Поп-музика (31%)	7%	9%	8%	6%	1%
	Найчастіше вживані лексеми: • bright • light • dark • to look • (into one's eyes)	• music (song, melody) • beat • loud (too loud) • sound	• hot/the heat • to touch; to hold, to feel • cold • to kiss	• sweet • to taste /a taste • lips, kiss • bittersweet	• to smell smell • sweet
Поп-рок (39%)	14%	7%	11%	4%	3%
	• to see, to watch, to look • light • blue • bright • shining • dark	• sound • voice • words • song • whisper	• to feel • cold • to touch, to reach • frozen • warm • water, waves	• to taste /a taste • sweet	• to smell /a smell • scent • perfume
"Важкий" рок (30%)	9%	2%	10%	6%	3%
	• light • bright • dark • black • shadow	• scream • whisper • voice	• cold • pain • frozen • to touch • to reach • to carve	• bitter • sweet • to taste /a taste	• to smell /a smell • scent

Позитивна оцінність у текстах сучасних англійськомовних пісень співвідноситься з емоцією радості та почуттями любові, гармонії, щастя. На думку О.Король, "з погляду використання сенсоризмів виділяються три основні емоційні стани з позитивною семантикою" [28]. Перший характеризується активністю суб'єкта, йому притаманне відчуття піднесеності та енергетичного підйому. Подібний стан реалізується через яскраві сенсорні образи, що передають сильні чуттєві враження. Таке навантаження несуть саме візуальні образи, оскільки "зорове сприйняття – це один з найпотужніших видів фізіологічної перцепції" [12, с. 2].

Таблиця 1.2.

	Зорові	Слухові	Тактильні	Смакові	Нюхові
Позитивні	<ul style="list-style-type: none"> • light • bright • colours • shining • яскраві візуальні образи 	<ul style="list-style-type: none"> • beat • melody • song • sound • loud • words 	<ul style="list-style-type: none"> • hot/the heat • to touch • to kiss • to feel • cold 	<ul style="list-style-type: none"> • sweet • to taste /a taste • lips • kiss 	<ul style="list-style-type: none"> • scent • perfume • smell
Амбівалентні	<ul style="list-style-type: none"> • to watch • light • glimmer, shimmer 	<ul style="list-style-type: none"> • whisper • sound • words 	<ul style="list-style-type: none"> • to feel • to reach 	<ul style="list-style-type: none"> • bittersweet • to taste /a taste 	<ul style="list-style-type: none"> • smell • scent
Негативні	<ul style="list-style-type: none"> • dark • shadow • colours: black, white, blue. 	<ul style="list-style-type: none"> • scream • (too) loud 	<ul style="list-style-type: none"> • cold • pain • frozen • to touch 	<ul style="list-style-type: none"> • bitter • to taste /a taste 	<ul style="list-style-type: none"> • stink • smell

Наприклад, музична композиція Ангуса та Джулії Стоун "Mango Tree" має такі рядки:

"Through my eyes I can see

A shooting star

Weavn its way across the sea

Somewhere from Mars

Down the street we would run

To scratch our names in the path

Young and free in the sun" [71].

Зазначений візуальний образ логічно не входить у структуру пісні, адже відіграє не змістову, а радше емотивно-оцінну функцію: змальовує і передає стан, описаний епітетами "*young and free*".

Кольороназви або лексичні одиниці, що позначають кольори і світло використовується для підкреслення й увиразнення незабутніх

моментів, позитивного сприйняття життя. Яскравим прикладом є текст пісні "This Light Between Us" музиканта і діджея Armin Van Buuren: "*A million lights surround you And you 're moving to the sound*" [71].

Досліджуваний текст також містить аудіальні образи зі значенням швидкості та руху. О.Король вважає, що "рух та швидкість – це пропріоцептивні (за класифікацією І. Редьки [47, с. 294]) відчуття, що корелюють з почуттями радості та повноти життя, а у сучасних пісенних текстах набувають додаткової кореляції з сенсорними позначеннями звуку ("you're moving to the sound")" [28]. Досить незвичним, на нашу думку, є позитивні конотації лексеми *cold*, адже за переконанням автора холод збуджує і посилює відчуття. Уривок наведеної пісні Armin Van Buuren: "*We'll take a ride out side together Streets on-line with cold*" [71] репрезентує переоцінку усталеної семантики лексеми *cold*.

Відчуття гармонії та душевної рівноваги – це ще один емоційний стан позитивного плану, що змальовується в сучасних піснях. Науковці вважають, що подібне відчуття є близьким до ідеального часопростору, тому суб'єкт – замріяний, зайнятий спогляданням світу. Цей стан репрезентується за допомогою особистісних сенсорних (переважно ольфакторних) відчуттів, які можливо відчуті лише в спокійній атмосфері: "*I'll taste the sky and feel alive again*" ("Vanilla Twilight" by Owl City) [28]. У наведеному випадку концепти на позначення почуттів, відчуттів, переживань, емоцій характеризуються неабиякою метафоричністю і мають глибинні суб'єктивні асоціації. Наприклад, образ і асоціації з дитинством у музичному творі "Meadows of Heaven" рок-гурту Nightwish: "*The scent of awakening Wildhoney and dew*" [71].

Почуття закоханості у пісенному дискурсі вербалізується по-різному. Традиційно це почуття має позитивну семантику, однак рок-виконавці додають негативних відтінків у розуміння цього концепту. У текстах пісень поп-року і рок-балад переважають аудіальні лексеми *voice, words, to whisper, to speak*. Метафоричні зорові концепти пов'язані

з чистотою і красою, як от у композиції гурту Owl City "If My Heart Was a House":

*"You're the sky that I fell through
And I remember the view whenever I'm holding you
The sun hung from a string
Looking down on the world as it warms over everything" [71].*

Дуже часто в пісенних текстах одна сенсорна деталь здатна передати весь образ, несучи при цьому особливе емотивне навантаження. У пісні "Big Jet Plane", написаній Ангусом та Джулією Стоун, особливий образ дівчини, що зводить героя з розуму, переданий через запах квітів:

*"I want to hold her,
I want to kiss her,
She smells of daisies,
She drives me crazy" [71].*

У поп-музиці поширеними, окрім описаних, є тактильні лексеми (*hot i cold*, а також *to hold, to touch, to feel*) та густативні (*sweet i bittersweet*). Кохання передається не тільки через приємні відчуття та емоції. Так, у готиці та певних напрямках року кохання асоціюється з холодом (*cold to the bone, cold is ice*), смаком отрути ("*Your love is a razorblade kiss Sweetest is the taste from your lips*"), як наприклад, у пісні гурту HIM "Razorblade kiss"), навіть больовими відчуттями (пісня "Every You Every Me" гурту Placebo: "*Carve your name into my arm*") [28].

В емотивній лінгвістиці на особливу увагу також заслуговують негативні емоції. За класифікацією С. Фесенко, "базовими негативними емоціями вважаються гнів/злість/роздратування, бридота/неприйняття, страх/жах та сум/печаль" [58, с. 10]. За О.Король, "у сучасних піснях найпоширенішими є страх/жах та сум/печаль, а також почуття трагічної невлаштованості життя. Сила цих емоцій варіюється від незначного дискомфорту у поп-музиці до абсолютної негачії у деяких рок-

напрямках, зокрема готики та металу" [28].

З-поміж усіх досліджуваних сенсоризмів лексема *cold* є найчастотнішою. Якісний прикметник *cold* репрезентується у багатьох музичних жанрах у таких варіантах, як *cold to the bone i cold as ice*. Холод, як правило, асоціюється з самотністю, смутком та дискомфортом. Музична композиція "When it's cold I'd like to die" (автор Moby), що відповідає наведеному розумінню лексеми *cold*. Колороніми *black, dark, white i blue* увиразнюють негативну конотацію. Чорний колір розуміється як надприродне зло, пов'язане із лексемами смерті та самотності. Вислів *fade to black* є поширеним у рок-піснях, де *black* асоціюється із *nothingness*:

"All the black inside me is slowly seeping from the bone

Everything I cherished is slowly dying or is gone" (Kings of Leon – "Pyro") [71].

Негативне емотивно-оцінне спрямування рок-пісень презентується також через смаковий прикметник *bitter*, лексичні одинці, що позначають больові відчуття, та лексеми *silence* і *scream/to scream*, які відносимо до лексико-семантичного поля аудіальних сенсоризмів.

О.Король звертає увагу на те, що "будь-який сенсорний прикметник може нести негативне емотивно-оцінне навантаження, якщо вживається з часткою *too*" [28]. Ліричний герой у композиції "I Don't Dance" поп-рок гурту Sunrise Avenue самотній, адже його кохана танцює з іншим; свої переживання висловлює такими рядками:

"And I can't hear nothing but beats and sounds

That don't feel good inside,

I got jeans too tight, it's all too loud,

My feet can't hear the orders from my mind" [71].

Промовистим почуттям серед негативних емоційних станів є почуття самотності. Концепти з тактильним і візуальним компонентом відіграють тут найважливішу роль. Протиставлення між реальністю та

тим, що уявляє ліричний герой, формує емотивно-оцінний план таких концептів, що є широко представленими у сучасних піснях. Наприклад, пісня "Spiralling" групи Keane:

"Because now I only see my dreams

In everything I touch

Feel their cold hands

On everything that I love

Cold like some magnificent skyline

Out of my reach but always in my eye life.

А в іншій пісні групи Keane є такі рядки:

We cling to love like a skidding car

Clings to a corner

I try to hold on to what we are

The more I squeeze, the quicker we alter" [71].

Тактильні дієслова *to cling, to hold* є символами незахищеності, передають нестачу зв'язку зі світом для ліричного героя, через що він намагається знайти себе в житті.

Концепти дотику води набувають подібного навантаження у пісенному тексті гурту Keane "Again and again":

"I was drowning in that holy water

Dipping my toe in the water and watching you drown" [71].

Образ води (океану) в цій та інших композиціях ліричного поп-рокового нахилу асоціюється з порожнечою і смертю, у результаті чого тактильні образи, пов'язані з водою, набувають додаткового значення туги, смутку і втрати.

За О.Король, "негативність стану самотності у сучасних піснях часто поєднується з позитивними семемами спокою та мрійливості, і в результаті формується окремий емоційний стан усамітнення з амбівалентними оцінними значеннями. Основна його особливість – пасивність суб'єкта, який ніби розчиняється в навколишньому

середовищі" [28].

Домінуювальними серед візуальних образів є образи на позначення приглушеного світла (*low light, glow, shimmer*), а серед аудіальних – ледве вловимі, тихі звуки чи тиша. Як приклад наведемо рядки з композиції Moby "The Low Hum": *"I hear the muffled conversation, of the neighbour, through the wall A strangled light hangs on the window"* [71]. Сенсорна лексика формує дещо мінорну настроєвість, тому переважають розмиті деталі, співвідносні з потоком свідомості героя, як, наприклад, у пісні рок-гурту Clan of Xymox "Obsession": *"Smiles and voices suddenly changed Eyes and shadows on a distance too short"* [71].

Функційне навантаження сенсоризмів у формуванні стану усамітнення ліричного героя розглядаємо на прикладі пісні "The Sky Is Broken" виконавця Moby:

*"See the storm is broken
In the middle of the night
Nothing's left here for me
It's washed away
The sky turns black
I watch it crush me
And then I die
Hear the rain fall
See the wind come to my eyes
See the storm is broken
Now nothing
Speak to me baby
Hold your mouth to mine
It's deeper than love
I know the way you feel
Like the rain's outside... "* [71].

У цій пісні ліричний герой є спостерігачем за стихією природи –

дощем і розчиняється у ньому. Зорове та слухове сприйняття дощу виходить на перший план і перекриває інші чуття, тому тактильне дієслово *to crush* потрапляє у фокус уваги: *I watch it crush me*. Певний настрій зникнення (*Now nothing; I die*) передається колоронімом *black* та хронотопом ночі, виразником темряви. Ці лексими, що позначають сенсорні відчуття, не реалізують свою негативну семантику, оскільки наскрізний образ дощу зіставляється зі світлим почуттям кохання (*It's deeper than love*). Таке поєднання стереотипно негативно навантажених сенсоризмів та мрійливого ліризму спричинює амбівалентне емотивно-оцінне сприйняття тексту пісні та образу ліричного героя.

Таким чином, сенсорна лексика є важливим засобом формування емотивно-оцінних додаткових значень у текстах сучасних англійськомовних пісень поп-музики і рок-музики. Лексеми з усіх п'яти сенсорних мікрополів вживаються для позначення різноманітних емоційних станів. Домінувальними визначено візуальні (30%) й тактильні (29%) сенсоризми. Лексичні одиниці, що передають нюхові відчуття, є найменш частотними (7%). Особливо частотними у англійсько-мовному пісенному дискурсі є іменник *light*, прикметник *sweet* з яскраво вираженим позитивною конотацією і тактильний прикметник *cold*, котрий може мати не лише негативне значення, а й набувати протилежного емотивно-оцінного навантаження – позитивного.

У сучасних англійських та американських піснях оцінні конотації лексики на позначення відчуттів і почуттів є здебільшого емотивними, асоціативними, оскільки ґрунтуються на суб'єктивному сприйнятті світу кожного митця. Окрім того, сучасні тексти англійськомовних пісень є вагомим шаром мовного матеріалу, який уможливорює глибше дослідження семантики лексичних одиниць, що вживаються на позначення сенсорних відчуттів в англійській мові.

ВИСНОВКИ

Дискурс – це складне комунікативне явище, що містить крім тексту, ще й екстралінгвістичні чинники (знання про світ, думки, настанови, цілі адресата), необхідні для розуміння тексту.

Англійськомовний пісенний дискурс є потужним засобом популяризації англійської мови, європейської лінгвокультури із характерними їм цінностями та ідеалами. Під час актуалізації пісенного дискурсу (тобто при виконанні пісні) виявляються: емотивна функція (вона виражає ставлення адресанта до предмета повідомлення – це суб'єктивна модальність, або авторська оцінка); референтивна функція (пов'язана з передачею змістовно-фактуальної інформації від виконавця до слухача); конативна функція (вплив на адресата через повідомлення); фатична функція (контактовстановлювальна – спілкування між суб'єктами мовлення); поетична функція (вербалізація концептів через тропи і фігури мовлення); метамовна функція (акцентована на мовному кодi, що забезпечує функції мови).

Здійснюючи переклад пісні, перекладач не повинен створювати образ, “придумувати” його ще раз; за нього це зробив автор, який і обрав необхідні засоби мови, стилістичні звороти, композицію тексту, тобто створив образ. Перекладачеві необхідно лише зберегти його під час перекладу. Таким чином, завдання перекладача – передусім усвідомити функції елементів та структур оригіналу і відтворити їх засобами своєї мови, а не механічно їх копіювати, адже образ в оригіналі має певне пізнавальне і експресивне навантаження, яке необхідно відтворювати в перекладі. Підміна його іншими елементами замість відтворення збіднює переклад, зменшує експресивність. Часто прямих відповідників для словесних образів оригіналу в мові-реципієнті дуже мало, тому, перекладаючи їх, майстри найчастіше калькують або відтворюють описово, рідше використовують часткові образні еквіваленти. Для

збереження образності першотвору перекладач може вдаватися й до інших засобів, зокрема до використання неологізмів, фразеологізмів, деривацій.

Під час зіставлення українських перекладів англійськомовних художніх творів та їх оригіналів виявлено такі способи перекладу словесних образів: за допомогою повних образних еквівалентів – образних висловів, які є еквівалентними в англійській та українській мовах не тільки за загальним змістом, а й за своїми складниками; за допомогою часткових образних еквівалентів – образних висловів з різним компонентним складом, які мають однаковий смисл, загальний ефект; за допомогою покомпонентно-образних кальок – копіювання іншомовного слова за допомогою свого, незапозиченого матеріалу, адже не завжди в мові перекладу є вислови-відповідники оригінальних образів; за допомогою смислово-образної кальки – у разі неможливого відтворення образу покомпонентно, інтерпретатор формує в уяві образний вислів рідної мови залежно від можливостей рідної мови.

Головними труднощами при перекладі англійськомовних пісень є повноцінна передача образності, що репрезентується через властивість слів, словосполучень виражати не лише логічну, а й чуттєву, емоційно-оцінну інформацію. Перекладачі користуються такими методами трансформації образів, як нарощування, тобто деталізація образу; узагальнення; сингуляризація або плюралізація; персоналізація; конкретизація; рівноцінні заміни і перестановка елементів образу. Також важливими під час перекладу можуть бути перекладацькі трансформації, зокрема компресія та декомпресія. З'ясовано, що для збереження рими перекладач може послуговуватись інверсією, а для збереження образу оригіналу в пісні можна залишати лише два або одне найголовніше слово, яке допомагає зрозуміти цілісну картину пісні, змішувати декілька рядків, які характеризують один образ, і описувати його, використовуючи ті самі характеристики, але змінюючи їх місце у межах

цих рядків. Крім того, при перекладі важливо зберегти мелодію оригіналу, не порушити динаміку пісні, врахувати віршовий розмір твору, ритм та інтонацію, що є невід'ємними компонентами форми пісні.

Тексти англійськомовних пісень є вагомим шаром мовного матеріалу, який дає змогу глибше дослідити семантику сенсоризмів в англійській мові і прослідкувати зміни на сучасному етапі розвитку мови. Лексика на позначення сенсорних відчуттів – це один із важливих засобів формування емотивно-оцінних конотацій у сучасних англійськомовних піснях. Лексеми з усіх п'яти сенсорних мікрополів вживаються для позначення різноманітних емоційних станів. Домінуючими визначено візуальні (30%) й тактильні (29%) сенсоризми. Лексеми, що позначають нюхові відчуття, вживаються досить рідко (7%).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс. *Теория метафоры*. Москва: Прогресс. 1990. 512 с.
2. Бархударов Л.С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). Москва: Международные отношения, 1975. 240 с.
3. Блэк М. Метафора. *Теория метафоры*. Москва: Прогресс. 1990. С. 153-172.
4. Бондаренко Є.В. Картина світу і дискурс: реалізація дуальної природи людини. *Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен / Під заг. ред. Шевченко І.С.: монографія*. Харків: Константа, 2005. С. 36-64.
5. Борисова О., Довгопол А. Трансформація образності при перекладі сучасних англійськомовних пісень українською мовою. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Іноземна філологія*. 2009. Вип. 42. С. 32-35. URL: http://papers.univ.kiev.ua/inozemna_filologija/articles/Imagery_transformation_in_rendering_modern_songs_from_English_into_Ukrainian_14856.pdf. (дата звернення: 14.04.2020)
6. Вежбицкая А.С. Понимание культур через посредство ключевых слов. Москва: Языки славянской культуры, 2001. 288 с.
7. Велівченко В.О. Експлікація емоцій мовця в англійськомовному емотивному дискурсі. *Вісник ХНУ*. 2010. № 930. С. 97-103.
8. Волошина О.В. Сенсорна лексика як засіб створення художньої образності. *Мовні та концептуальні картини світу*. 2004. Вип. 10. С. 103-108.
9. Вострякова Н.В. Сенсорна метафора з одоративним компонентом в іспаномовному художньому тексті та його українському перекладі. *Мовні та концептуальні картини світу*. 2011. Вип. 33. С. 121-126.

10. Гальперин И.Р. Стилистика английского языка. – Москва: Высшая школа, 1981. 316 с.
11. Гумбольдт В. Язык и философия культуры. Москва: Прогресс, 1987. 349 с.
12. Гуменюк ІІ. Лінгвістичні та екстралінгвістичні дослідження номінації жовтого кольору (на матеріалі фразеології англійської та української мов). 2006. URL: http://librar.org.ua/sections_load.php?s=philology&id=1530&start=4. (дата звернення: 20.04.2020)
13. Дейк Т.А. Ван. Язык. Познание. Коммуникация. Москва: Прогресс, 1989. 312 с.
14. Зеров М. У справі віршованого перекладу. Нотатки. *Всесвіт*. 1988. № 8. С. 130-131.
15. Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кирнозе З.И. Межкультурная коммуникация: системный подход: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. Нижний Новгород: Наука, 2003. 192 с.
16. Зорівчак Р.П. Семантична структура словесного образу: до методології перекладознавчого аналізу. *Іноземна філологія*. 1999. Вип. 111. С. 218-224.
17. Зорівчак Р.П. Словесний образ у художньому перекладі. *"Хай слово мовлено інакше...": ст. з теорії, критики та історії художнього перекладу* / упоряд. В. Коптілов. Київ: Дніпро, 1982. С. 51-65.
18. Зорівчак Р.П. Реалія як компонент національно-культурного контексту: перекладознавчий аспект / На матеріалі української мови. *Славянские языки в свете культуры: сб. научн. статей*. Москва: ООО "Темп", 2006. С. 27-49.
19. Зорівчак Р.П. Український художній переклад як націєтворчий чинник. *Літературна Україна*. 2005. № 1 (13 січня). С. 7.
20. Изард К. Эмоции человека. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1980. 440 с.

21. Карасик В.И., Слышкин Г.Г. Лингвокультурный концепт как единица исследования. *Методологические проблемы когнитивной лингвистики* / Под ред. И.А. Стернина. Воронеж: ВГУ, 2001. С. 75-80.
22. Караулов Ю.Н., Петров В.В. От грамматики текста к когнитивной теории дискурса / Дейк Т.А. Ван Язык. Познание. Коммуникация. Вступительная статья. Москва: Прогресс, 1989. 5-11.
23. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. Москва: Наука, 1987. 261 с.
24. Киров Е.Ф. Цепь событий и дискурс в философии языка. *Вестник Нижегородского университета*. 2001. Сер. "Филология". Вып. 1 (3). С. 31-52.
25. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). Москва: Высшая школа, 1990. 253 с.
26. Кондаков Н.И. Логический словарь. Москва: Наука, 1995. 532 с.
27. Коптілов В.В. Теорія і практика перекладу: навч. посіб. Київ: Юніверс, 2002. 280 с.
28. Король О.А. Емотивно-оцінне навантаження сенсорної лексики в текстах сучасних англomовних пісень. URL: http://www.philology.kiev.ua/library/zagal/Movni_i_konceptualni_2012_41_2/281_291.pdf. (дата звернення: 17.04.2020)
29. Корунець І.В. Вступ до перекладознавства: підручник. Вінниця: Нова книга, 2008. 512 с.
30. Корунець І.В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад). Вінниця: Нова книга, 2003. 448 с.
31. Красных В.В. Этнопсихолінгвістика і лінгвокультурологія. Москва: Гнозис, 2002. 284 с.
32. Кубрякова Е.С. О современном понимании термина «концепт» в лингвистике и культурологии / Е.С. Кубрякова Реальность, язык и сознание: Международный межвузовский сборник научных трудов. – Тамбов: Изд-во ТГУ, 2002. С. 5-15.

33. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. Москва: Издательство ЛКИ, 2008. 256 с.
34. Мацько Л.І., Сидоренко О.М., Мацько О.М. Стилiстика української мови. Київ: Вища школа, 2003. 461 с.
35. Морозова І.Б., Степаненко О.О., Пожарицька О.О. Психо-емотивний вплив сучасної англomовної поп-пісні на аудиторію: синтаксичні чинники. *Функціональна лінгвістика*: сб. науч. работ. Крымский республиканский институт последипломного педагогического образования; науч. редактор А.Н. Рудяков. № 2. Том №2. Симферополь, 2011. С. 77-79. URL: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/flin/2011_2/morozova_stepanenko_pozharitska.pdf. (дата звернення: 17.04.2020)
36. Музыкальная энциклопедия: В 6 т. Т. 3 / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. Москва: Сов. энциклопедия, 1982. 621 с.
37. Мюллер В.К. Новый англо-русский словарь: ок. 200000 слов и словосочетаний. Москва: Рус. яз. – Медиа, 2006. 945 с.
38. Мягкова Е.Ю. Эмоционально-чувственный компонент значения слова. Курск: Изд-во Курск. гос. пед. ун-та, 2000. 110 с.
39. Некряч Т.Є., Чала Ю.П. Через терни до зірок: труднощі перекладу художніх творів: для студ. перекладацьких ф-тів вищ. навч. закл.: навч. посіб. Вінниця: Нова книга, 2008. 200 с.
40. Педагогическая энциклопедия / ред. И. Каиров, Ф. Петров. Т. 4. Москва: Советская энциклопедия, 1968. – 912 с. URL: <http://www.ozon.ru/context/detail/id/2827595/>. (дата звернення: 24.03.2020)
41. Пиввучева Ю.В., Двойнина Е.В. Пособие по теории перевода (на английском материале). Москва: Филоматис, 2004. 304 с.
42. Полиниченко Д.Ю. Естественный язык как лингвокультурный семиотический концепт: автореф. дис... канд. филол. наук Волгоград, 2004. 22 с.

43. Попова З.Д., Стернин И.А. Понятие "концепт" в лингвистических исследованиях. Воронеж: Истоки, 1999. 237 с.
44. Потапчук С.С. Лінгвокогнітивний і лінгвокультурологічний підходи до вивчення концепту у сучасному мовознавстві. *Актуальні проблеми сучасної філології. Мовознавчі студії. Збірник наукових праць Рівненського держ. іман. ін-ту*. Вип.15. Рівне: РДГУ, 2007. 104 с.
45. Приходько А.М. Дискурсологія концепту VS Концептологія дискурсу. *Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна*. 2007. № 782. С. 66-71.
46. Проскурина А.А. Тексты типа "политический портрет" как прецедентные феномены. *Язык. Текст. Слово: Филологические исследования*. Самара: Изд-во СГПУ. 2004. С. 80-85.
47. Редька І.А. Моделі інтеграції синестезій них мапувань у формуванні словесно-поетичної синестезії. *Проблеми семантики слова, речення та тексту*. 2008. № 21. С. 293-299.
48. Рецкер Я.И. Учебное пособие по переводу с английского. Москва: Высшая школа, 1987. 84 с.
49. Рецкер Я.И. Что же такое лексические трансформации? Москва: Международные отношения. 1980. 90 с.
50. Сдобников В.В., Петрова О.В. Теория перевода: учеб. для студ. лингвистических вузов и фак. иностр. языков. Москва: АСТ: Восток-Запад, 2006. 448 с.
51. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава: Вид-во ТОВ "Довкілля-К", 2006. 716 с.
52. Слышкин Г.Г. Дискурс и концепт (о лингвокультурном подходе к изучению дискурса). *Языковая личность: институциональный и персональный дискурс*. Волгоград: Перемена, 2000. С. 38-45.

53. Слышкин Г.Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. Москва: Academia, 2000. 128 с.
54. Стернин И.А. Методика исследования структуры концепта. *Методологические проблемы когнитивной лингвистики*: научное издание / под редакцией И.А. Стернина. Воронеж, 2001. С. 58-65.
55. Телия В.Н. Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира. *Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира*. Москва: Наука, 1988. С. 173-204.
56. Тулюлюк К. Функціонування тактильних дієслів у структурі художнього тексту. *Вісник ХНУ*. 2011. Вип. 2. С. 154-169.
57. Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). Москва: ООО "Издательский Дом "ФИЛОЛОГИЯ ТРИ", 2002. 416 с.
58. Фесенко С.Л. Лингвокогнитивные модели эмоций в контексте национальных культур. URL:
<http://31f.ru/dissertation/85-dissertaciya-lingvokognitivnye-modeli-ymocij-v-kontekste-nacionalnyx-kultur.html>. (дата звернення: 22.04.2020)
59. Худа Н.С. Проблема образности в художньому перекладі. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Мовознавство*. № 6. 2009. С. 471-474. URL:
http://archive.nbuv.gov.ua/portal/natural/nvnu/filolog/2009_6/R8/Khuda.pdf. (дата звернення: 10.04.2020)
60. Чередниченко А.И., Бех П.А. Лингвистические проблемы воссоздания образа в поэтическом переводе: тексты лекций. Киев: КГУ, 1980. 67 с.
61. Шамаєва Ю.Ю. Когнітивна структура концепту "радість" (на матеріалі англійської мови): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.04. Харк. нац. ун-т ім. В.Н.Каразіна. Харків, 2004. 20 с.

62. Шамаєва Ю.Ю. Когнітивна структура концепту РАДІСТЬ (на матеріалі англійської мови): дис... канд. філолог. наук: 10.02.04. Харків. нац. у-т. Харків, 2004. 260 с.
63. Шаховский В.И. Что такое лингвистика эмоций. *Русистика*. 2008. Вып. 8. С. 4-7.
64. Шаховский В.И. Языковая личность в эмоциональной коммуникативной ситуации. *Язык и эмоции: личностные смыслы и доминанты в речевой деятельности*: сб. науч. трудов / ВГПУ. Волгоград: ЦОП "Центр", 2004. 248 с.
65. Школенко И.В. Понятие контейнер как коррелят концептуальной метафоры в англоязычном научном тексте. *Вестник Харьковского национального университета им. В.Н. Каразина*. 2003. № 609. С. 186-190.
66. Юцевич Ю.Є. Музыка. Словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2003. 352 с.
67. Якобсон Р. Язык и бессознательное. Москва: Гнозис, 1996. 248 с.
68. Crystal D. *The Cambridge Encyclopedia of the English Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 490 p.
69. Frequency Dictionary of English (словник синонімів). URL: <http://langs.com.ua/movy/eng/index.htm>. (last accepted: 20.04.2020)
70. Lakoff G., Johnson M. *Metaphors We Live By*. – Chicago: University Press 1985. 242 p.
71. Music Texts (Тексти пісень). URL: <http://www.musictext.org.ua/> (дата звернення: 15.04.2020)
72. Nowakowska N. *Language of Poetry. A Generative Grammar*. London: Crest, 1977. 218 p.
73. Parkinson B. What we think about when we think about emotions. *Cognition and Emotion*. Chicago: Ava Press, 1998. P. 615-624.