

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет української й іноземної філології та журналістики
Кафедра англійської філології та прикладної лінгвістики

**ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ СЮЗАННИ КОЛЛІНЗ
«ГОЛОДНІ ІГРИ» ТА ЇХНЄ ВІДТВОРЕННЯ В УКРАЇНСЬКИХ
ПЕРЕКЛАДАХ**

Кваліфікаційна робота (проект)
на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконала: студентка 09-202М групи

Спеціальності: 035.041 Філологія

(германські мови та літератури (переклад
включно), перша - англійська

Освітньо-професійної програми:

Філологія (германські мови та літератури
(переклад включно), перша - англійська

Пособчук Анастасія Іванівна

Керівник: к. філол.н, доцент Свиридов
Олександр Федорович

Рецензентка: к.пед. н., доцентка
Мунтян Світлана Віталіївна

Херсон – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ	
СЮЗАННИ КОЛЛІНЗ “ГОЛОДНІ ІГРИ.....	6
1.1 Поняття художнього стилю.....	6
1.2 Лінгвістичні особливості художнього тексту	9
1.2.1. Лексико-семантичні особливості художньої літератури..	9
1.2.2 Лексико-стилістичні ознаки художнього тексту.....	14
1.2.3. Стилістичний синтаксис художнього тексту.....	20
1.3. Ідіостиль Коллінз С. на прикладі роману “Голодні ігри”.....	23
РОЗДІЛ 2. ВІДТВОРЕННЯ ЛІНГВІСТИЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ	
РОМАНУ СЮЗАННИ КОЛЛІНЗ “ГОЛОДНІ ІГРИ”....	32
2.1 Особливості перекладу на рівні лексеми.....	32
2.2. Відтворення лексико-стилістичних особливостей	39
2.3. Відтворення англомовних граматичних явищ	48
2.4. Особливості відтворення експресивної функції речен.....	53
2.5 Особливості творчої манери Уляни Григораш.....	57
ВИСНОВКИ.....	63
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	67

ВСТУП

Розвиток сучасної літературної творчості пов'язано зі зміною існуючих жанрів та створенням нових. На сьогоднішній день літературні критики відмічають появу великої кількості якісних творів, розрахованих на масового читача. Романи Сюзанни Коллінз користуються величезною популярністю у всьому світі, вони видаються великими тиражами і без усіляких сумнівів можуть бути віднесені до подібних творів літератури.

Одним з таких бестселерів є відомий у всьому світі роман “Голодні ігри”, який деякі поціновувачі вважають кращою книгою десятиліття. Понад 100 тижнів книжка трималась у переліку бестселерів за версією “Нью-Йорк Таймс”.

За словами авторки, на написання роману її надихнув грецький міф про героя Тезея та чудовисько Мінотавра. Крім того, з досвіду батька, офіцера повітряних сил, вона чимало знала про голод, злидні, війну. Саме з цих двох джерел і постала яскрава антиутопія й пародія на телевізійні реаліті-шоу, дія якої відбувається у майбутньому на терені сьогоднішніх Сполучених Штатів у вигаданій країні Панем.

Особливої уваги заслуговують лінгвістичні особливості твору, які приймають активну участь у створенні стилю письменника, а саме детальному описі емоційного стану та внутрішніх переживань головних героїв, пейзажів, інтер'єрів, змалювання фактів з історії, релігії, мистецтва, та, насамперед, наділення кожного з героїв індивідуальним, неповторним характером. Авторський стиль Сюзанни Коллінз представляє особливий інтерес з точки зору перекладацької діяльності. Книжку перекладено на 27 мов у 40 країнах. Переклад першої частини трилогії «Голодні ігри» на українську мову здійснила Уляна Григораш.

Актуальність роботи полягає в зверненні до одного з важливих питань сучасного художнього перекладу – питання реалізації

індивідуальних лінгвістичних особливостей стилю автора в україномовних перекладах.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Тема кваліфікаційної роботи тісно пов'язана з науковою темою кафедри англійської філології та прикладної лінгвістики Херсонського державного університету “Вплив лінгвальних та екстралінгвальних чинників на формування фахівця з іноземних мов у сучасному мультикультурному просторі”, яка передбачає вивчення й дослідження актуальних питань філології та педагогічної практики.

За мету ставиться дослідження лексико-семантичних та лексико-стилістичних особливостей роману сучасної американської письменниці Сюзанни Коллінз “Голодні ігри” в українськомовному перекладі Уляни Григораш.

Поставлена мета зумовила вирішення наступних завдань:

- 1) дослідити мовно-стилістичні особливості перекладу твору;
- 2) показати характерні особливості твору та стилю письменника.
- 3) надати визначення поняттю “художній стиль”;
- 4) простежити ступінь відтворення лексико-семантичних особливостей роману українськими перекладачами;
- 5) дослідити умови реалізації індивідуальних рис стилю автора в перекладах під час інтерпретації фразеологічних одиниць;
- 6) розглянути ступінь збереження авторської концепції синтаксису в українських текстах перекладу;

Об'єктом дослідження є індивідуальні лінгвістичні особливості стилю автора у романі “Голодні ігри”.

Предметом дослідження виступає реалізація відтворення рис авторського стилю Сюзанни Коллінз в українських перекладах.

Для вирішення поставлених завдань у роботі було застосовано такі **методи дослідження** як: 1) контрастивний та зіставний методи, для

порівняння текстів оригіналу та перекладу, виявлення у них елементів авторського стилю та ступінь їх збереження у текстах перекладу; 2) експлікація (дескриптивний метод), для пояснення особливостей вживання стилістичних лінгвістичних елементів автором та перекладачами у тих чи інших випадках; 3) аналіз отриманих відомостей з метою виявлення адекватності та еквівалентності перекладів; 4) метод систематизації для конкретизації результатів досліджуваного матеріалу.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що на даний момент проблема відтворення лінгвостилістичних особливостей та їх колориту в літературі у жанрі інтелектуального трилера з вкрапленням містичних елементів розглядається поки що досить рідко, тому точні результати подібних досліджень взагалі відсутні.

Практичне значення роботи полягає в тому, що її результати й мовний матеріал можуть бути використані в практиці викладання курсів стилістики, лексикології, лінгвостилістики та перекладознавства. Результати дослідження пройшли апробацію на II науково-практичній конференції “Пріоритети розвитку сучасної філології”, яка відбулась 6 - 7 листопада 2020 року у м.Запоріжжя.

Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, чим і визначається **структура кваліфікаційної роботи**. У вступі подано мету, предмет та об’єкт, а також завдання та методи дослідження. У першому розділі розглядається теоретичний матеріал з теми, дається визначення основним поняттям, необхідним для проведення подальшого аналізу. Другий розділ присвячено розгляду запропонованих у першій частині теорій на прикладах. У висновках подано відповіді на питання, поставлені перед нами метою дослідження у вступній частині роботи.

РОЗДІЛ 1

ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ СЮЗАННИ КОЛЛІНЗ “ГОЛОДНІ ІГРИ”

1.1. Поняття художнього стилю

У сучасному мовознавстві лексемою “стиль” прийнято позначати своєрідну манеру й спосіб усного і писемного висловлювання, реалізованого за однотипних умов спілкування і з однаковою метою. Вчені формулюють визначення **стилю** неоднозначно.

Ахманова О. С. пропонує власну дифеніцію і вважає, що це один із диференційованих різновидів мови, мовна підсистема із своєрідним словником, фразеологічними сполученнями, зворотами і конструкціями, які відрізняються від інших різновидів в основному експресивно-оцінними властивостями елементів, які його складають і звичайно пов’язані з певними сферами вживання мови [6].

Бельчиков Ю. А. називає стилем об’єднану певною функціональною спрямованістю систему мовних елементів, способів їх відбору, вживання, взаємного поєднання і співвідношення, функціональним різновидом літературної мови [4].

За Єрмоленко С. Я. стиль – це різновид, видозміна літературної мови; манера мовного вираження у різних сферах, умовах, формах (усній і писемній) спілкування; мистецтво слова [19].

Томан І. розуміє стиль як спосіб вибору мовних засобів для вираження своїх думок і впорядкування їх в одне ціле [54].

Переважає більшість мовознавців – Волкотруб Г. Й. [13], Мацько Л. І. [38], Зарицький М. С. [22], Єфімов Л. П. [20] –

виокремлюють науковий, офіційно-діловий, публіцистичний, розмовний і художній стилі мови.

Кожний стиль виступає в певній соціально значущій сфері. Розмовний стиль побутує в повсякденному неспеціальному спілкуванні. Публіцистичний стиль пов'язаний із суспільно-політичною сферою життя, науковий стиль обслуговує науку й виробничо-технічну сферу. Офіційно-діловий стиль – це стиль ділових паперів і спеціального спілкування в економічній та юридичній галузях, а також у державних установах, а художній стиль використовується у творах художньої літератури.

Основне **призначення** художнього стилю – впливати засобами художнього слова через систему образів на розум, почуття і волю читачів, формувати ідейні переконання, моральні якості та естетичні смаки [2, с. 250].

Художній стиль здебільшого писемний за своєю формою, він представлений в усіх жанрах художньої літератури – романі, повісті, оповіданні, поезії, драматичних творах тощо. Художнє мовлення реалізується і в усній формі. Літературно-художні тексти звучать по радію, телебаченню, під час концертів тощо [2, с. 77]. Йому властивий широкий жанровий діапазон прозаїчних, поетичних і драматичних творів.

Художній стиль займає особливе місце серед стилів. Він є серцевиною стилістичної системи. Цей функціональний стиль активно взаємодіє з усіма іншими стилями і впливає на їх формування та розвиток. Це зумовлено тим, що предметом образного зображення у художньому стилі є всі сфери людського життя – політична, правова, наукова, виробнича тощо. З іншого боку, він є поставником мовних елементів у певні жарни інших стилів. Багатство словника художньої мови, розвиненість граматичної структури дають добру основу для термінотворення і розвитку наукового стилю. Художній стиль широко

використовує матеріал розмовного стилю, але й упорядковує його, вводить у літературні норми побутове мовлення.

Тільки художній стиль має багату систему стилістичних колоритів – офіційного, урочистого, піднесеного, книжного, інтимного, жартівливого, іронічного, фамільярного, саркастичного, сатиричного [2, с. 247].

Художній стиль найскладніший зі стилів як за тематичним багатством, так і за розмаїттям мовних засобів, які використовують у ньому. У мові художніх творів немає такої регламентованості, як у науковому й офіційно-діловому стилях. У художньому стилі поєднуються не тільки елементи усіх стилів літературної мови, але можуть використовуватися будь-які засоби загальнонародної мови, тобто позалітературні, залежно від зображуваного матеріалу, а також від уподобань автора, від його художньо-естетичної концепції.

Унікальність художньої мови в тому, що в ній у взаємозв'язках і переходах реалізуються всі функціональні типи мовлення. У таких взаємопереходах народжуються й виформовуються як стилістично нейтральні, так і стильові та стилістично марковані мовні одиниці.

Отже, художній стиль відрізняється від усіх інших стилів своєю особливою емоційністю, тематичним обширом, багатством і розмаїттям мовних засобів, якими витворюється його мовленнєва самобутність. У художньому стилі можуть бути використані будь-яке слово, мовний вираз, що здатні стати матеріалом для створення художнього образу, пейзажного малюнку тощо.

1.2. Лінгвістичні особливості художнього тексту

1.2.1. Лексико-семантичні особливості художньої літератури. Типовими стилетвірними особливостями художнього твору є певні прикмети – лексичні і граматичні. **Лексичні особливості** – це все багатство, розмаїтість нейтральної й експресивної, навіть просторічної і діалектної лексики, бо твори художньої літератури тематично безмежні. Будь-яка лексична одиниця може увійти до художнього тексту.

Основою формування всякого тексту є загальнозживані слова. Це такий лексичний пласт, що використовується у всіх стилях: *доброта, син, серце, mother, hand, day*. Другою групою слів за сферою вживання є **терміни**. Термін – це мовний знак, що позначає спеціальне поняття у відповідній системі понять [20, с. 74]: *радіус, кисень, іменник, diameter, carbon, epithet*. Їм не властиве явище синонімії, бо це суперечить вимозі точності та однозначності. Хоча основне застосування терміни знаходять у науковому та офіційно-діловому стилі, ця лексика може вживатись і в художніх творах. Їх мета за цих умов полягає у висвітленні професійної діяльності героїв художнього твору, описі дійсності, реалії якої є результатом науково-технічного прогресу, або у розкритті сутності явищ певної галузі, на тлі якої відбуваються події. Застосування термінів робить вигадану історію наближеною до життя, тобто додає достовірності і конкретики.

Наступною підгрупою слів за сферою вживання є **поетизми**. Цей пласт лексики типовий для художніх творів, оскільки вони мають образне високе звучання: *вуста, чоло, злото, bard, eve, vale*. Їх стилістична функція має декоративний характер.

Підгрупа розмовної та просторічної лексики також вживається у художніх текстах. Розмовною називають лексику, яка вживається у повсякденно-побутовому спілкуванні, а просторіччям – слова, що містять

експресивну зниженість, – згрубілість, презирливість, зневажливість, навіть лайливість [20, с. 58]. Так для загальноживаного слова *обличчя* розмовними будуть лексеми *лице, вид*, а просторічними – *морда, рило, пика, мармиза*. Певною мірою подібна до попередньої групи і емоційно-експресивна лексика. Сюди входять такі слова, що, крім денотативного значення, мають додаткові значення, конотацію, що відображає суб'єктивне, оціночне ставлення мовця до зображуваних об'єктів. Всяке емоційно-експресивне слово може містити одну з двох протилежних оцінок – позитивну, яку називають ще меліоративною, і негативну, тобто пейоративну [20, с. 59]. Емоційно-експресивне забарвлення може міститися в кореневій морфемі (*втіха, ласка, мерзотник, підлість*), але й може виражатись за допомогою афіксальних компонентів слова (*матуся, спатоньки, гуляка, судилище*). Слова-експресиви є дійовим засобом передачі психологічного напруження, прояв душевного хвилювання, вони вживаються для змалювання внутрішнього стану персонажів, надання оціночної характеристики образів.

Окрему підгрупу лексики, яка може використовуватися зі стилістичним наміром, є **діалектна**. В художній літературі територіальні діалектизми вживаються для надання місцевого колориту. Діалекти становлять значний резерв для збагачення літературної мови виражальними засобами, синонімічним запасом.

Окремим підвидом соціальних діалектизмів є **професіоналізми**, якими послуговуються в середовищі спеціалістів. Професіоналізми – це слова та словосполучення, властиві мовленню певної професійної групи людей [2, с. 99]. Наприклад, *тачкою* називають шофери *автомобіль*. Лексика різних професійних груп характеризується низкою специфічних рис. Це здебільшого назви знарядь виробництва та їхніх частин, трудових процесів, різних гатунків сировини, спеціальні професійні вислови тощо. За межами даного професійного середовища ці слова не завжди зрозумілі

або не становлять інтересу. Значна частина професіоналізмів – неофіційні розмовні заміники термінів. Професіоналізми не становлять чіткої системи, тоді як терміни є систематизованими назвами понять. У термінів образність, як правило, стерта, а у професіоналізмів вона зберігається довше, бо підтримується контекстом. Вони допомагають створювати яскраві конкретно-предметні описи, увиразнюють мовну характеристику дійових осіб, пожвавлюють репліки в діалогах, створюють враження реальної атмосфери, в якій відбуваються події [2, с. 101].

На відміну від експресивно нейтральних професіоналізмів у розмовному мовленні будь-якого професійного середовища завжди є певна кількість емоційно забарвлених слів. У ширшому значенні жаргон уживається в мовознавчій літературі для називання не професійного, а соціального відгалуження від загальнонародної мови. **Жаргонізми** широко уживаються у художніх творах (*долари – бакси, чао – до побачення*), бо вони можуть слугувати яскравим засобом мовної характеристики персонажа.

За характером змін в лексичному складі слова поділяються на три групи. Основу лексики становить відносно усталена її частина, яка впродовж тривалого часу перебуває в незмінному вигляді. Це основний словниковий фонд. Крім цього, ця частина має периферію: одні слова виходять зі складу усталеної частини, інші поповнюють її. Другою частиною лексичної системи є та, що постійно збагачує словниковий запас – **неологізми**. Український мовознавець Кочерган М. Р. визначає неологізми як “нові слова, що виникли за пам’яті людей, які їх використовують” [34, с. 127]. Наприклад, *беркутівець* – член спецпідрозділу “Беркут”.

Розрізняють лексичні (абсолютно нові слова як за значенням, так і за звучанням) й семантичні (нові значення в уже наявних словах) неологізми [12, 9, 11].

Авторські неологізми, тобто **оказіоналізми**, становлять окрему групу неологізмів. Деякі з них увійшли до літературної мови: *чинник* Франка І. Я., *байдужість* Старицького М. П., *світогляд* Нечуя-Левицького І. С. [38, с. 67]. Оказіоналізми виникають у художній практиці в результаті пошуку нових засобів образності. Індивідуально-авторські утворення збагачують естетично-образне мислення, відкривають нові бачення рис і властивостей речей, які залишаються непомічені при прямозначному зображенні. Такі утворення сприяють асоціативності уявлень, розширюють зображувальні можливості мовних засобів [38, с. 98].

Ознакою динамізму, рухомості лексики є перехід окремих слів у пасивний запас, старіння, архаїзація певних лексичних засобів. За визначенням Зарицького М. С. **архаїзми** – слова, що називають такі речі, ознаки, які існують і дотепер, але вони витіснені іншими, сучасними словами, які є синонімами до них [22, с. 63]. Наприклад, слова *сей (цей), оний (той), thou (ти), thy (твій)*. Другим різновидом застарілої лексики є **історизми**. Історизми – це застарілі слова, що означають предмети, які вийшли з ужитку, і поняття, які стали неактуальними [22, с. 216]: *возний, панщина, кріпак, hansom (двоколесий екіпаж), acton (шкіряний одяг під обладунки), brougham (різновид карети)*. На відміну від архаїзмів, історизми не мають синонімічних відповідників, вони можуть лише витлумачуватись. Архаїзми й історизми в художньому тексті вживаються як засіб стилізації щодо тих форм висловлювання, які існували в давнину, з метою відтворення історичного колориту.

Значну стилетвірну роль відіграють стилістичні **синоніми**, під якими розуміють такі слова, що мають ознаки певного стилю (*говорити – ректи, віщати, виголошувати, промовляти, балакати, теревенити, пащекувати, щибетати*). Синоніми спільні за основним значенням, але різняться смисловими відтінками або емоційно-експресивним

забарвленням. В межах стилістичної синонімії розглядається явище **евфемізму**. Евфемізм – це непрямі номінації об'єктів та явищ, для позначення яких існує певна пряма номінація, однак з якихось причин її використання є небажаним, непристойним або забороненим у певному суспільстві [22, с. 232]: *shoot* замість *shit*, *fudge* замість *fuck*. І, навпаки, синонім, що заміняє назву звичайну, загальноживану назвою грубою, стилістично зниженою називають **дисфемізмом**: *голова* – *баняк*, *прийти* – *припертися*.

Синонімія вживається для усунення проблеми використання тих самих слів на близькій відстані. Вона також вживається для уточнення поняття, яке виражене певним терміном, щоб зробити його зрозумілішим. А також синоніми нерідко вживаються для наростання ознаки.

У художній літературі використовуються всі види онімів. Кочерган М. П. зазначає, що власні назви, на відміну від загальних, служать для виділення названого ними об'єкта з низки подібних для його індивідуалізації та ідентифікації, і пропонує таку класифікацію [34, с. 187]:

1) антропоніми – одиничні власні імена або сукупність власних назв, що ідентифікують людину. У ширшому сенсі це ім'я будь-якої персони – вигаданої або реальної: *Elizabeth* – *Елізабет*, *Beaufort* – *Бофорт*;

2) топоніми – географічні назви: *the Caucasus* - *Кавказ*, *the Atlantic Ocean* – *Атлантичний океан*, *the Volga* – *Волга*, *France* – *Франція*, *London* – *Лондон*;

3) теоніми – назви божеств: *Dazhboh* – *Дажбог*, *Svitovid* – *Світовид*, *Perun* – *Перун*, *Dido* – *Дідо*, *Lada* – *Лада*, *Volos* – *Волос*;

4) зооніми – клички тварин: *Spot* – *Спот*, *Pegasus* – *Пегас*;

5) астроніми – назви небесних тіл: *the Sun* – *Сонце*, *the Earth* – *Земля*;

6) космоніми – назви зон космічного простору і сузір'їв: *Virgo* – *Діва*, *Capricorn* – *Козеріг*, *the Milky Way* – *Чумацький шлях*;

7) хрононіми (“квасівласні імена”) – назви відрізків часу, пов'язані з історичними подіями: *Renaissance – Відродження, Hundred Years' War – Столітня війна, Jurassic period – Юрський період;*

8) ідеоніми – назви об'єктів духовної культури: *House of Commons – Палата громад, the New Testament – Новий Заповіт;*

9) хрематоніми – назви об'єктів матеріальної культури: *the Coronation Chair – Коронаційне крісло, the Philosopher's Stone – Філософський камінь, the Holy Grail – Святий Грааль;*

10) ергоніми – назви об'єднань людей (товариства, організації тощо): *Pierre Cardin, Lady Braska, Reporter, Adidas, Megasport;*

11) гідроніми – назви водоймища (річки, озера, ставка, моря, болота): *the Thames – Темза, Potomac river – Потомак, Dnepr river – Дніпро;*

12) етноніми – назви народів, етнічних груп: *Congolese – конголезці, Moldovan – молдавани, Belorussian – білоруси, Bosnian – боснійці.*

Оніми, які виконують стилістичну функцію у межах художнього тексту, називаються **поетонімами**. Їх мета полягає у висвітленні певної характеристики персонажа: *князь Мишкін, Greasy Sae.*

1.2.2 Лексико-стилістичні ознаки художнього тексту. У художній літературі широко використовуються слова і словосполучення з переносним, образним значенням, якими актуалізується, індивідуалізується, а водночас і типово забарвлюється художній текст. Слово, вжите в переносному значенні для створення художнього образу, носить назву **троп**.

Тропи представлені повною мірою у художній літературі. Художній текст є їх природним, головним середовищем. Ми розглянемо лише деякі з них, а саме порівняння, іронію, оксиморон, гру слів, алюзію та оноματοпею.

Порівняння – це тропи, в яких пояснення одного предмета чи явища подається за допомогою іншого, подібного до нього [41, с. 108].

Введення в текст порівнянь дає змогу авторові створити у читача чіткіше уявлення про події, які він описує у творі, охарактеризувати зовнішність героя, особливості його мовлення, рухів, передати фізичний чи психічний стан персонажів та їхні життєві ситуації. Порівняння характеризуються наявністю співставлення за об'єктивною схожістю його компонентів або ж за суб'єктивною асоціацією, яка лежить в основі поєднання цих компонентів [41, с. 196].

Усі порівняння мають чітку структуру. Традиційно виділяють порівнюваний предмет, предмет, з яким порівнюють, відібрані для порівняння якості об'єкта порівняння формують ознаку або основу порівняння.

За допомогою порівняння відбувається уточнення фізичних параметрів об'єктів дійсності, характеристика зовнішності людини, визначення її почуттів та станів, узагальнення її соціальної оцінки, виявлення основних форм поведінки людини. Порівняльні оцінки є завжди емоційно забарвленими, тому, логічно, питання їх об'єктивності є неоднозначним. Оцінка у виразних порівняльних структурах слугує для виділення предмету з класу йому подібних, часто вона є досить категоричною, її метою зазвичай є вплинути на емоційний стан адресата.

Комічне відіграє в художній літературі особливу роль. Комічне має два основні полюси (гумор і сатира), між якими вибудована ціла система відтінків. Комічне становить собою багатоаспектне явище, притаманне лише людині, тобто вищій формі свідомості. Комічне може розглядатись як моральний, інтелектуальний, культурний, психічний та естетичний феномен.

Зауважимо, що іронія є одним із найважливіших засобів гумору, сатири та гротеску. Енциклопедія “Українська мова” дає таке визначення

поняття іронії: “**Іронія** (букв. насмішка, глузування, прихований глум) – різновид антифразу, троп, де з метою прихованого глузування або для легкого добродушного жарту мовна одиниця з позитивно-стверджувальними (в широкому розумінні) значенням, конотацією або модальністю вживається з прямо протилежними характеристиками” [57, с. 214]. Сарказм – зла іронія. Сарказмом називають дошкульну насмішку. Для сарказму властиве поєднання сміху із злістю [19, с. 113]. Наприклад: *How clever of you to have lost it!* У межах художнього твору іронія функціонує у якості засобу вираження точки зору. Іронія надає твору додаткового змісту, конкретного стилістичного забарвлення і віддзеркалює незадоволеність навколишнім світом.

Комічне може втілюватись не лише через іронію, а й оксиморон. **Оксиморон** – це поєднання логічно суперечливих понять, несумісних ознак, що утворюють новий яскравий образ. Такі фігури допомагають повніше відтворити складність і суперечливість зображуваних явищ. Уміле використання оксиморонів надає мовленню витонченості й дотепності. Він слугує для передачі соціальних контрастів, позначення внутрішньо суперечливих почуттів [57, с. 145]. Наприклад, *крижаний вогонь, світла нітьма, ходячий труп, страшенно весело, bitter-sweet union, the biggest little town, worst friend and worst friend*.

У широкому комплексі семантико-стилістичних засобів мови, що виконують різноманітні виражально-зображальні функції, помітне місце займає явище **гри слів**. Так, Брандес М. П. визначає гру слів (авторський термін “каламбур”) як риторичний засіб у якості стилістичного прийому, що, у свою чергу, слугує засобом створення комічного і побудований на основі наступних явищ: полісемії, омонімії, контамінації частин двох різних слів, трансформації крилатих виразів, мовних парадоксах [8, с. 94-98].

Гра слів є okazіональним лінгвістичним явищем широкого функціонального спектру. Вона виступає як засіб створення комічного і виконує низку експресивних функцій у художніх текстах. Гра слів базується на навмисному чи ненавмисному зіткненні двох або більшої кількості значень на рівні слова, словосполучення, фразеологічного звороту, окремого елемента тексту чи цілого тексту, і таким чином може реалізовувати словотворчі потенції мовної системи.

Обов'язковими компонентами структури будь-якого каламбуру будуть: “ядро (два елементи, об'єднані однаковою чи схожою фонетичною або графічною формою, але відмінні за змістом) та базисний контекст, що створює мінімальні умови реалізації елементів ядра в каламбурі” [8, с. 6].

У літературі різного роду можна зустріти й описи специфічних випадків гри слів, до яких належить паронімічна гра слів, в основі якої лежить явище паронімії. Пароніми – це слова із схожою, близькою зовнішньою формою, але з різним значенням (*емігрант* і *імігрант*). **Парономазія** полягає в тому, що схожі на звучанням словесні одиниці використовуються для художньо-образної асоціативності. При цьому різнокореневі смислові зв'язки вступають у семантичну взаємодію, внаслідок якої створюються смислові зв'язки, які загострюють, акцентують образні уявлення. Парономазія часто вживається для створення іронічного смислу.

За Гальперіним І. Р. **алюзія** – літературний акт посилення на будь-який попередній текстуальний референт, який передбачає наявність фонових знань у читача про цей факт і викликає у нього відповідні асоціації [16, с. 187].

Мета вживання алюзії зводиться до збагачення простого висловлювання і всього твору фоновими знаннями і досвідом [16, с. 42-43]. Алюзія при цьому виступає як економний засіб актуалізації історії,

літературної традиції [16, с. 9]. Алюзія, яку використовують автори, може бути як загальновідомим фактом і відповідати фоновим знанням пересічного читача, так і може бути вузькоспеціалізована, значення якої можуть зрозуміти читачі певного кола. Нерідко письменники у творах будують алюзії, звертаючись до текстів, написаних різними мовами, що ускладнює її розуміння.

Російський дослідник Тухарелі М. Д. виділяє три різновиди алюзії [56]:

- 1) оніми;
- 2) біблійні, міфологічні, літературні, історичні та інші реалії;
- 3) цитати.

Простір тексту, який відчуває на собі семантичний і стилістичний вплив алюзії, робить її важливим смисловим і структурним елементом. Найчастіше вживаються історичні алюзії, що пов'язані з історичним характером творів. Такі алюзії легко втілюють функцію декодування, тому що вони конкретні і точні, але водночас, це зумовлює той факт, що вони менш експресивні й емоційні.

Найекспресивнішими і найемоційнішими є біблійні і міфологічні алюзії. Для позитивної характеристики героя автори використовують біблійні алюзії. Для передачі яскравої, сенсаційної інформації застосовують міфологічні алюзії, рідше біблійні і літературні.

Алюзії з урахуванням соціокультурних традицій етносу характеризують специфічні національні способи пізнання світу. Для їх розуміння необхідний високий рівень соціокультурної компетенції.

Алюзія, як і будь-який стилістичний прийом, інформативна, і рівень її інформативності високий. Цей стилістичний прийом дозволяє читачеві отримати як інформацію, що міститься у творі, так і дізнатись думку самого автора про описуване явище.

За спостереженнями Вороніна С. В., **ономатопея** – це закономірний недовільний фонетично мотивований зв'язок між фонемами слова та звуковою (акустичною) ознакою денотата (мотивом), що лежить в основі номінації [14, с. 16], умовна словесна імітація звуків оточуючого світу засобами певної мови [14, с. 25].

Звуконаслідувальні слова, як потужний засіб створення експресії, часто вживаються у художніх текстах. Досліджуючи фонетичну вмотивованість слова, автор наголошує, що одне і те ж звучання передається у різних мовах подібним, проте не ідентичним набором фонем [14, с. 29]. Оскільки кожна мова по-своєму опановує звучання навколишнього світу, звуконаслідувальна лексика різних мов не співпадає, хоча часто є схожою. Очевидно, одна з причин розбіжності звуконаслідувальних слів у різних мовах полягає в тому, що самі звуки-джерела, як правило, мають складну природу і оскільки точна імітація їх засобами мови неможлива, кожна мова обирає як зразок для наслідування якусь одну зі складових цього звука. Наприклад, звук, який видає сова, англійською й українською мовами буде мати вигляд *tu-who* і *пугу*.

Лексичний повтор (повторення одного і того ж слова, словосполучення) відрізняється потужним емоційним зарядом. У художньому творі лексичний повтор поєднується з синтаксичним і стає засобом створення поетичного підтексту, яке поглиблює зміст висловлювання, сприяє нарощенню емоційності.

1.2.3. Стилiстичний синтаксис художнього тексту.

Стилiстичнi фiгури досить поширенi в художнiй лiтературi. Вони покликанi не лише iндивiдуалiзувати мовлення автора, а й збагатити його емоцiйними нюансами, увиразнити художнє зображення. Стилiстичну фiгуру, яка ще називається фiгурою поетичного мовлення, слiд вiдрiзнити вiд тропiв, якi будуються не за синтаксичним принципом.

Стилiстичнi фiгури художнього мовлення завжди є наслiдком свiдомого вибору, спецiального розрахунку письменника з метою вплинути на свого читача i можуть виконувати рiзноманiтнi, не пов'язанi виключно з комунiкативною, художнi функцiї, зокрема, iндивiдуалiзацiї та типiзацiї мовлення, видiлення окремих слiв та частин фрази, особливо важливих у смисловому вiдношеннi, композицiйну функцiю емоцiйного увиразнення.

Асиндетон – стилiстична фiгура, що має будову багатокомпонентного складного безсполучникового речення: *“Сонце заходить, гори чорнiють, Пташечка тихне, поле нiмiє”* [29, с. 217]. Безсполучниковi речення неоднорiднi за своєю структурою i характеризуються багатством i рiзноманiтнiстю семантичних вiдношень мiж частинами. Крім того, у безсполучникових реченнях iнтонацiйний малюнок є мелодiйно барвистим, рiзнозначним, тому безсполучниковi речення бiльш властивi художньому тексту, де конче потрібна багатограннiсть значеннєвих вiдтiнкiв.

Парцеляцiя – стилiстичний прийом, суть якого полягає в членуваннi речення на iнтонацiйно-смисловi частини i видiленнi їх, щоб звернути на них увагу читача чи співрозмовника: *“Коло неї Гафiйка. Наче молода щена з панського саду”* [30, с. 169].

Парцеляцiя є яскравим в емоцiйному планi засобом увиразнення, видiлення думки, бо до об'єктивної iнформацiї, закладеної в структурi речення, додається авторська оцiнка. Видiльна функцiя парцеляцiї є

основною (постійною), бо відтворюється за умови будь-якої текстової реалізації парцельованого речення.

Мацько Л. І. та Мацько О. М. зазначають, що парцеляція використовується [39, с. 143-145]:

1) в описах для зображення обставин дії, актуалізації окремих деталей;

2) для передачі емоційно-психічного стану персонажа;

3) у внутрішніх монологів, які сприймаються як одна цілісна надфразна синтаксична єдність, для функціонального типу текстів-роздумів;

4) для конкретизації змісту базової частини вислову.

Інверсія – стилістична фігура, яка створюється зворотним порядком слів у реченні, щоб підкреслити значення інверсованих одиниць і посилити виразність мовлення: *“Гойдається вечора зламана віть”* [42, с. 67]; *Not only were the starving wolves growing bolder* [42, с. 33].

Інверсія зумовлена навмисним порушенням прямого порядку членів речення з метою емоційного або смислового виділення певного елемента, зв'язування окремих частин складного речення та збереження тривалості думки [41, с. 185]. Залежно від форми виділяють повну інверсію, за якої весь

присудок передує підмету і часткову, коли перед підметом стоїть лише частина присудка, точніше оператор, в ролі якого, як правило, виступає допоміжне дієслово [41 с. 148].

Апосіопеза – стилістична фігура, що утворюється несподіваною паузою, яка розриває конструкцію. Використовується для вираження вагань або емоцій, розпачу мовця: *“Ха-ха-ха!... всіх... викоренити... ха-ха-ха!... щоб і на насіння... всіх!... а-ха-ха... — вона аж хлипала”* [34, с. 89].

Риторичне запитання використовується як засіб відтворення діалогу з уявним співрозмовником. Найчастіше риторичні питання ставляться у двох випадках [2, с. 68]:

1) коли відповідь очевидна, відома аудиторії, ораторові потрібно тільки актуалізувати її для сприйняття слухачами, наприклад: *“Ви не змусите людину бути культурною, якщо не пробудите в неї потребу до культури. Чи стане вона їсти, якщо не голодна? Чи буде шукати, де тепліше, якщо їй не холодно? Або чи захоче вона якихось змін, якщо вона всім задоволена?”* [41, с. 128].

2) Коли відповідь на запитання ніхто не знає, чи її взагалі не існує, наприклад: *Хто винен?*

Слід зауважити, що фігура риторичного запитання не є такою простою, як здається на перший погляд. Хоча відповідь усім відома, але автор може ставити провокаційні запитання, тому що в нього на це запитання зовсім інша відповідь. В такий спосіб створюється стилістичний ефект оманливого очікування.

Отже, художнім текстам притаманне велике коло мовних засобів. На лексичному рівні слово може вживатись у прямому і переносному значенні. Ця особливість художнього стилю зумовлює утворення великого спектру різноманітних відтінків. Разом з стилістичними фігурами вони роблять твір емоційно насиченим та самобутнім. Інструментарій письменника настільки багатогранний, що здатен втілити будь-який авторський задум.

1.3. Ідіостиль Коллінз С. на прикладі роману “Голодні ігри”

Сюзанна Коллінз – американська письменниця, яка стала відомою завдяки фантастичній трилогії “Голодні ігри”. Першу книжку перекладено на 27 мов у 40 країнах, в тому числі й на українську. Популярністю авторка завдячує не лише винятковому сюжету з безліччю неочікуваних поворотів, а й поєднанню усім тих мовних засобів, якими вона будувала свій вигаданий світ.

Під час аналізу першотвору на лексичному рівні було виявлено ряд жанрових особливостей, до яких, перш за все, належать терміни. Наукова фантастика – це жанр художньої літератури, що характеризується взаємозв'язком двох формально-змістовних планів: наукового і художнього, метою якого є художнє зображення вигаданого фантастичного світу як реально існуючого на підставі чотирьох ознак: фантастичності, науковості, орієнтації на сучасність і спрямованості у майбутнє [43; с. 116]. Наукова фантастика зображує людське майбутнє, послуговуючись очікуваними успіхами науки і техніки, матеріалізує різноманітні філософські теорії. Власне жанрова природа диктує використання термінологічної лексики. Позаяк основну частину тексту займає опис бою між учасниками змагань, авторка зосереджує увагу читача на зброї, яку використовують персонажі. Наприклад: *bow, arrow, knife, spear, mace, ax* тощо.

Особливо детально Коллінз С. описує флору і фауну країни: *dandelions, pokeweed, wild onion, pine, oak, strawberry, katniss, blackberry, pea, nut, plum* тощо. Можна стверджувати, що ботаніці відведена особлива роль у романі “Голодні ігри”.

Так, назви рослин стали джерелом для створення поетонімів. З ботаніки народжуються ім'я і прізвисько головної героїні *Katniss* (стрілиця) і *Catnip* (котяча м'ята), імена сестри *Prim* (від *primrose* –

примула), її kota *Buttercup* (жовтець) тощо. Очевидно, що письменниця надала фітонімам статусу антропонімів. Важливо відзначити, що квітковими іменами Коллінз С. назвала лише позитивних героїв. Є підстави вважати це способом викликати у читача позитивні асоціації.

Знання письменницею ботаніки лягло також в основу такого стилістичного прийому як **гра слів**. Наприклад, її різновид, стилістичний прийом **парономазії** знаходить втілення у випадку, коли у лісі під час полювання головна героїня знайомиться зі своїм майбутнім товаришем і шепоче йому своє ім'я. Юнак замість імені дівчини чує назву рослини *котяча м'ята* ("*Catnip*" замість "*Katniss*"). Згодом Катніс і її приятель помічають, що за ними слідує рись, яка сподівалась від упійманої людьми здобичі і собі увірвати шматок. Помилкове відтворення фонетичної форми слова після описаного випадку стає основою для створення прізвиська головної героїні. Так письменниця досягає комічного ефекту і додає барв твору. Коллінз С. відчуває мову, вона бавиться з сенсами та надає тексту грайливості.

У тексті оригіналу також наявні поетоніми, які утворились від апелювативів: прізвиська *Snow* і *Flickerman*, ім'я *Thresh*, кличка кози *Lady*.

Непроста ситуація з ім'ям *Greasy* (*сальний*) і прізвиськом *Trinket* (*дрібничка*). Вони символічні, проте цей висновок має нестійке підґрунтя, на відміну від попередніх антропонімів і зоонімів. Коллінз С. не говорить про це відкрито, але результати літературного аналізу свідчать, що епітет *сальний* асоціюється з продавщицею м'ясного супу на чорному ринку, а *дрібничка* натякає про сутність ведучої, яка переймається лише зовнішнім виглядом, про її дріб'язковість. Проте чи байдужий до всього пияка *Abernathy* нагадує сухе печиво? Можливо, мова йде про людську сухість, відсутність душевної теплоти, зачерствілість серця? Адже лексема *abernathy* позначає сухе печиво з тмином, але вона є й існуючим прізвиськом.

Не одна група онімів лягла в основу певного стилістичного прийому. Наприклад, у тексті роману було помічене скупчення слів латинського походження, зокрема антропонімів: *Cinna, Caesar, Portia, Seneca, Venia, Flavius, Octavia*. Їх використання стилістично обумовлене. Коллінз С. сюжетно проводить паралелі між Римською імперією і вигаданою реальністю, що зумовило використання лексики тих часів. Про присутність алюзії у тексті роману “Голодні ігри” говорить і те, що назва країни також підпадає під цю традицію. *Panem* походить від виразу “*panem et circenses*” (пер. “хліба та видовищ”), що означає відволікання мас від важливих проблем розвагами. Вигадана Коллінз С. держава нагадує Римську імперію зі столицею Римом і підкореними провінціями, а Голодні ігри схожі на гладіаторські бої. Столиця країни також має латинську назву *Capitol*. Цікаво, що топонім *Capitol* є також місцеположенням Конгресу США. Проте з огляду на великий об’єм слів латинського походження, ми схилиємося до думки, що цей топонім є відголоском давнини і не стосується американської влади. Встановити точні зв’язки не є наразі можливим. Латинське походження має також топонім *Cornucopia*, який походить з міфології. У тексті роману назва зберігає символічність, позаяк є символом багатства – місцем, де зосереджені усі запаси зброї.

У топонімів також є своєрідна модель творення. Окрім вже існуючих топонімів (*North America, Appalachia*), кількість яких обмежена, істотну групу географічних назв у тексті роману складають ті, що утворилися із загальних назв, як у випадку з антропонімами: *the Rockies, Hob, Meadow, Seam, District, Woods* тощо. Під час створення назви установ Коллінз С. також не вигадувала нічого складного: *Remake Center, Training Center, Justice Building*.

Хоча назви адміністративно-територіальних одиниць, як інші топоніми, утворені шляхом переходу загальних назв у власні, вони

мають вигляд технічних назв за рахунок приєднання порядкових номерів: *District 1, District 7, District 13* тощо.

Ще одним різновидом лексики, що зустрічається у творі “Голодні ігри”, є авторські новоутворення. Було помічено, що більшість okazіоналізмів – це існуючі слова зі зміненою семантикою, тобто семантичні okazіоналізми: *hovercraft* – літаючий об’єкт, *tribute* – учасник змагань, *tesserae* – спеціальні талони на їжу, *avox* – людина, яка була покарана владою шляхом відтинання язика тощо. Аналіз okazіоналізмів також показав, що певна кількість слів мають латинське походження (*tribute, tesserae, avox*).

Коллінз С. вигадала низку дивовижних тварин з неймовірними властивостями. Цих тварин письменниця назвала *muttations (mutts)*, що також є okazіоналізмом за рахунок подвоєння. До числа цих звірів належать декілька видів птахів, а саме *jabberjays* і *mockingjays*, один вид комах *tracker jackers* та представники ссавців *wolf mutts* і *orange monkeys*. Письменниця створила також фітонім – *nightlock*. Способи їх продукування – словоскладання і видозмінення існуючих слів.

Коллінз С. ретельно підбирає лексику, яка влучно підходить до кожної ситуації. Авторка вправо маніпулює конотаціями слів. Для зображення жахливих умов життя мешканців однієї з територій авторка навмисне вживає лексику з пейоративним значенням (*swollen knuckles, hunched shoulders, scruffy field*), тоді як для змалювання заможного міста правлячої верхівки і його жителів вона добирає протилежно забарвлені слова (*upbeat woman, shiny cars, glistening buildings*). Коллінз С. грає на контрастах і створює переконливу атмосферу класової нерівності. Протиставлення бідних і багатих спричинює низку протиріч, які авторка висвітлює через вуста головної героїні з відтінком іронії й сатири. Наприклад, побажання щасливих Голодних ігор, які є карою і водночас мірою запобігання повторних повстань серед жителів країни, виглядає

неприродно і глузливо. Це сумна, тривожна подія для кожного мешканця, котрий причетний до цих змагань. Головні герої іронізують, щоб хоч якось применшити страх перед жахливою подією, яка на них чекає: “*I almost forgot! **Happy Hunger Games!***” [64; с. 10].

Для досягнення дошкульної сатири Колінз С. також використовує **оксюморон**. Здатність оксюморона емоційно розкривати суперечності в речах і явищах з успіхом служить у тексті роману для яскравого зображення реалій класового суспільства: “*District Twelve. Where you can starve to death in safety*” [64; с. 17].

Ідіостилю Коллінз С. також притаманні стилістичний прийом порівняння: *as fresh as a raindro* [64; с. 28], *as lovely as the primrose* [64; с. 134], *silent as a stone* [64; с. 59]. Основна частина порівнянь побудована на схожості людей і живої природи: *like a bug* [64; с. 271], *like animals*[64; с. 86], *like a plucked bird* [64; с. 168] тощо.

У тексті роману “Голодні ігри” присутня також явище ономапопеї. Її функції у тексті різняться. У деяких випадках вона вжита для створення комічного ефекту, у інших – для мальовничої передачі дії, характеристики персонажа або явища. Остання група ширша, позаяк опис подій займає значно більше простору тексту. Наприклад: “*The **roar** of the crowd is deafening*” [64, с. 243]. Лексема *roar* наслідує звуки, які видає лев. Залучення цієї лексеми створює враження могутнього галасу. Або: “*Then I hear the legendary announcer, Claudius Templesmith, as his voice **booms** all around me*” [64, с. 217]. Завдяки ономатопу у читача виникає враження про висоту голосу телеведучого.

Для вираження надлишкової емоційності були застосовані лексичні повтори. У цій функції вони характерні здебільшого для експансивної ведучої. В її мовленні вони слугують для посилення значущості її слів. Наприклад: “*I quickly get back in bed and pretend to sleep until Effie Trinket comes to alert me to the start of another “**big, big, big day!**”*” [64, с. 156].

Однак Коллінз С. вводить повтори також у мовлення інших персонажів, передусім, головної героїні. Вони також слугують посилювачами думки, яка втілена у реченні: *“I sit on the bed, **hating** Haymitch, **hating** Peeta, **hating** myself for mentioning that day long ago in the rain”* [64, с. 301].

Коллінз С. зосереджує увагу не лише на стилістичних можливостях лексичного рівня. Додаткової експресивності вона досягає завдяки стилістичним фігурам. Різноманітна побудова речень допомогла письменниці повніше зобразити почуття персонажів, інтонуючи текст пунктуаційними знаками. Завдяки цьому текст роману “Голодні ігри” не переобтяжений громіздкими реченнями, як іноді буває, легко читається і втілює авторський задум: історія, побудована на синтезі простих і складних речень різних типів, справді нагадує розповідь шістнадцятирічної дівчини.

Події, які описує Коллінз С., роблять висловлювання героїв дуже емоційними. Коли їм не вистачає слів, письменниця використовує стилістичну фігуру апосіопеза: *“No! No, I –” Clove sees the stone, about the size of a small loaf of bread in Thresh’s hand and loses it”*. Або коли герої напружено сперечаються: *“I know. But just in case **I don’t** – ” he tries to continue. “No, Peeta, I don’t even want to discuss it,” I say, placing my fingers on his lips to quiet him. “**But I –** ” he insists”* [64, с. 278]. Для зображення подиву також слугує ця стилістична фігура: *“That’s the last thing **I wa – oh! I know you!**”* [64, с. 148]. Раптові висновки персонажів Коллінз С. також оформляла за допомогою апосіопези: *“Then **I realize ... he was my first kill**”* [64, с. 216].

Емоцій мовленню також додає стилістична фігура інверсія. Мета цієї стилістичної фігури акцентувати увагу читача, виокремити головне у реченні. Наприклад, коли дівчина розповідає про близьку їй людину, відчувається особлива прихильність завдяки інверсії: *“In the woods **waits the only person** with whom I can be myself”* [64, с. 320].

Для відтворення сумнівів своїх персонажів письменниця використовує риторичні запитання: “Are they fighting each other? Looking for us?”. Цей стилістичний прийом використаний і з метою передачі глузування: “*Where’s your boyfriend, District Twelve? Still hanging on?*” she asks” [64, с. 156].

Подекуди роздуми головної героїні, виражені риторичними запитаннями, замають цілий абзац: “*What are they doing now, my mother and Prim? Were they able to eat supper? The fish stew and the strawberries? Or did it lay untouched on their plates? Did they watch the recap of the day’s events on the battered old TV that sits on the table against the wall? Surely, there were more tears. Is my mother holding up, being strong for Prim?*” [64, с. 159].

Асиндетон зустрічається у тексті роману “Голодні ігри” переважно під час опису їжі, зовнішності або переліку речей. Коллінз У. особливу увагу приділяє стравам, які споживає головна героїня: “*Chicken and chunks of oranges cooked in a creamy sauce laid on a bed of pearly white grain, tiny green peas and onions, rolls shaped like flowers, and for dessert, a pudding the color of honey*” [64, с. 56].

Для синтаксису роману “Голодні ігри” характерна парцеляція. Наприклад: “*She has no idea. The effect she can have*” [64, с. 114]. Парцеляція виконує стилістичну функцію наближення розповіді до мовлення пересічної людини, а оскільки переказ книжкових подій відбувається від імені шістнадцятирічної дівчини, ця стилістична фігура є принципово важливою особливістю організації речень у тексті.

Отже, ідіостиль Коллінз С. передбачає присутність авторської лексики, латинських запозичень у якості семантичних okazіоналізмів та поетонімів. Стилiстичні засоби на лексичному рівні охоплюють гру слів, алюзію, оноματοпею, порівняння. Коллінз С. властиве сатирична презентація подій, яка у тексті роману “Голодні ігри” проявляється у

вигляді оксиморона й іронії. Письменниця також широко використовує стилістичний потенціал синтаксису, який проявляється у наступних фігурах парцеляції, асиндетону, риторичних запитань, інверсії тощо.

Художній стиль припускає вживання найрізноманітніших мовних засобів, які у тексті повно розкривають свій стилістичний потенціал. Поділ лексичних знарядь призводить до розмежування випадків використання лексем залежно від їх значення. Вжиті в прямому значенні слова є будівельний матеріалом тексту, їх фундаментом, тоді як слова з переносним значенням виконують функцію увиразнення. Розряди лексики, природне середовище яких – тексти інших функціональних стилів, у художню літературу вводяться задля втілення певного стилістичного завдання. Сюди належать терміни, професіоналізми, діалектизми тощо. Для часової приналежності твору використовується лексика з огляду на історичні зміни: архаїзми, історизми та неологізми.

Лексико-стилістичні засоби художнього тексту різноманітні. У створенні комічного ефекту беруть участь іронія, оксиморон та гра слів. Широко використовуються порівняння. Разом зі лексичними повторами вони є найпростішими стилістичними засоби. До більш складних належить алюзія, втілення стилістичної мети якої передбачає виконання ряду умов, до яких, перш за все, належить обізнаність цільової аудиторії.

Стилістичні функції у тексті виконують також речення. Побудова речень визначає можливості їх вживання. Парцеляція притаманна розмовному і художньому стилі, де вона реалізується за схожих умов. Зображення почуттєвої картини можливе завдяки фігурам, які передають емоційність мовлення. До них належать, перш за все, риторичні запитання, вигуки, апосіопеза.

Роман Коллінз С. “Голодні ігри” має орієнтацію на молодіжну аудиторію. Він написаний простою мовою, не переобтяжений складними

термінами та містить багато діалогів. Ретельне вивчення лексичного наповнення тексту дає підстави стверджувати, що Коллінз С. керується певними принципами у створенні онімів та okazіоналізмів. Її твір містить алюзію, яка поєднує описувані події з часами Римської імперії. Текст оздоблений латинськими запозиченнями.

Для оцінки подій Коллінз С. найширше застосовує сарказм. Емоційність мовлення героїв створюється за допомогою апосіопези, лексичних повторів, великої кількості окличних речень, риторичних запитань.

Ідіостиль Коллінз С. багатогранний, він охоплює стилістичні засоби лексики і граматики. Їх синтез дає у результаті хвилюючу розповідь, яка має різні барви.

РОЗДІЛ 2

ВІДТВОРЕННЯ ЛІНГВІСТИЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ РОМАНУ “ГОЛОДНІ ІГРИ” В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ

2.1. Особливості перекладу на рівні лексеми

З розвитком науки про переклад науковці шукали шляхи подолання труднощів, які виникають у процесі перекладу з однієї мови на іншу. І хоча наразі існують правила і перекладацькі стратегії, перед тлумачем стоять задачі, вирішення яких не обмежується тим обсягом знань, які до цього часу накопичило людство. Зокрема це стосується тих випадків, коли відтворення лінгвістичних явищ потребує певної винахідливості від перекладача.

Назва жанру фантастики натякає, що перекладачу доведеться мати справу з вигаданими словами. На перекладачеві лежить відповідальність за вибір, який від зробить, відтворюючи okazionalizmi, тому він має бути дуже обережним.

Під час аналізу ідіостилю Коллінз С. було встановлено, що частина новоутворень – це семантичні **оказіоналізми**, тобто вже існуючі слова були використані для позначення нових явищ. Однак навіть наявність у лексеми словникового відповідника подекуди не допомагає перекладачу виконати його роботу. Наприклад, англійське слово *tribute* (пер. данина) письменниця використовує для номінації учасників змагань. З огляду на передісторію подій, що відбуваються у романі, ця лексема була вибрана не випадково. Ідея Голодних ігор виникла завдяки бажанню правлячої верхівки покарати бунтівників, які насмілились вирватись з-під її гніту. З тих часів кожного року проводився турнір, першочергова мета якого була освіжити у пам'яті жителів країни акт повторного підкорення і велич тієї сили, яку має над ними центральне місто – Капітолій. Коллінз С.

розкриває етимологію okazіоналізму *tribute* у межах твору, тому перекладачу бажано було би зберігти імпліцитне значення новоутворення. Але *данина* – іменник жіночого роду. За традицією української мови у випадках, коли лексемою позначають як чоловічу особу, так і жіночу, вона має спільний рід, тобто одну форму. Здебільшого за основу береться іменник чоловічого роду. Хоча все актуальнішим стає розподіл слів спільного роду на чоловічий і жіночий, як у випадку зі словами *лектор* і *лекторка*, мовна тенденція ще не дійшла до тої точки, коли жіночий рід як спільний для обох родів виглядав природно, попри існування поодиноких випадків (*старшина, сирота, листоноша, бідолаха* тощо). Григораш У., відтворюючи цей авторський новотвір, вдалась до **транскодування**, що спричинило перехід okazіоналізму до групи **лексичних okazіоналізмів**. Такий підхід частково руйнує авторський задум, бо у реципієнта зі словом *трибут* не виникає жодних асоціацій. З іншого боку, якщо розглядати цю лексему як реалію, можливі сумніви щодо необхідності її перекладу. Очевидно, що вирішення цього перекладацького завдання не може бути однозначним.

Ще одним способом творення авторських слів у романі “Голодні ігри” є **основоскладання**: *jabberjay* і *mockingjay*. Ці okazіоналізми необхідно розглядати як ланки певної системи. Коллінз С. подібно до назви *mockingbird* вигадала *jabberjay*, а вибірккові елементи цих слів дали у результаті *mockingjay*. Птах *jabberjay* був лабораторно створений з метою доповідати чутки Капітолію. Він був здатен запам’ятовувати і відтворювати цілі розмови. Гібрид пташок (вигаданої і реально існуючої) *jabberjay* і *mockingbird* (пер. пересмішник) отримав назву *mockingjay*. Ці птахи втратили здатність розбірливо вимовляти слова, тобто говорити, що призвело до втрати елементу “*jabber*”, при цьому отримавши властивість пародіювати людський голос, як повторюють пересмішники звуки інших тварин (звідси поява у новому слові “*mocking*”). Григораш У. при

перекладі лексеми *jabberjay* вдалась до складання основ слів *сойка* і *бовкотун* – “*сойкотун*”. Ми можемо говорити про цілісне збереження авторського задуму. У реципієнта нове слово викликатиме відповідні асоціації, і тому такий переклад можна безсумнівно вважати вдалим. Більш того, перекладачу вдалось зберегти як внутрішню, так і зовнішню будову okazionalizmu. Однак у випадку з наступним okazionalizmom Григораш У. створила нове слово, яке морфологічно відрізняється від оригіналу: “*mockingjay*” – “*переспівниця*”. **Ми пропонуємо зберегти морфологічну будову оригінального okazionalizmu і ввести назву *пересойка* або *сойкосмішник*, щоб не порушити асоціативний ряд.**

За тією ж схемою був вигаданий **фітонім** *nightlock*. Назва походить від двох існуючих рослин *hemlock* (болиголів) і *deadly nightshade* (беладонна). Григораш У. нічого не вигадує нового, а застосовує вже існуючий фітонім *вовче лико*. Ці отруєні ягоди дійсно ростуть у Північній Америці, де, як відомо з роману, і була заснована країна Панем.

Подібна перекладацька стратегія була виявлена при перекладі okazionalizmu *muttation* (*mutt*). Григораш У. не відтворює зовнішню форму авторського слова, хоча цього легко досягти (досить зберегти подвоєння), а використовує еквівалент до лексеми, яка лягла в основу okazionalizmu – *мутант*. Скорочення слова українська перекладачка взагалі вилучає з тексту перекладу.

Викликом для перекладача також є **поетоніми**. На перший погляд відтворення онімів не здається трудомістким завданням. До того ж, неодноразово говорилося про шляхи його вирішення: транскодування і калькування. Однак існують виняткові випадки у художній літературі, коли спосіб відтворення зокрема поетоніму – спірне питання, і перед перекладачем стоїть вибір: транскодувати чи перекласти. З одного боку, є усталена традиція перекладу онімів. У перекладача не виникає потреби ризикувати і вигадувати щось нове. Однак в межах літературного твору

вони можуть мати стилістичне навантаження. Письменник вводить їх з певним наміром. Нехтуючи цією особливістю художнього оніму, перекладач плюндрує авторський задум. Болгарські вчені Влахов С. і Флорін С. у своїй праці підкреслюють, що поетонім літературного твору доцільніше транскодувати, якщо його семантика не пов'язана з контекстом [12, с. 219]. Ми поділяємо цю думку, оскільки у такому випадку його переклад не виправданий стилістично.

Російський науковець Виноградов В. С. також виокремлює умови, коли застосування способу транскодування має більше переваг, ніж переклад. До них належать випадки, коли роль персонажа велика для вітчизняної літератури, коли він є головним героєм або наділений рисами, типовими для багатьох людей, тобто є велика вірогідність, що ім'я може перетворитись у загальну назву [11, с. 92]. Хоча ім'я головної героїні є поетонімом, і він неодноразово стає основним елементом, на якому базується стилістичний прийом гри слів, Григораш У. транскодує його. Ми вбачаємо в цьому кроці стратегічно правильне рішення. По-перше, треба взяти до уваги екстралінгвістичні чинники. На момент опублікування роману "Голодні ігри" українською мовою вже три роки існував російський переклад, і цього ж року вийшла у прокат екранізація. Вибірково українському читачу була вже відома ця історія. Змінювати ім'я головної героїні за таких умов було б не раціонально, оскільки це б призвело до плутанини. Тому ми вважаємо – транскодування оптимальним варіантом передачі поетоніму.

Якщо ж остаточно вирішено перекласти поетонім, необхідно, передусім, визначити методи. Український вчений Зарицький М. С. робить уточнення у визначенні калькування як способу відтворення: він пропонує передавати не лише внутрішню форму, а і морфологічну будову [22, с. 70]. Це слушна ідея, позаяк не буде втрачений національний

колерит за наявності, а перекладач не порушить авторський намір і при цьому збереже характерний для тексту оригіналу вигляд поетоніму.

Імя сестри головної героїні Григораш У. відтворює з урахуванням усіх факторів. Антропонім у українському варіанті перекладу також походить від назви рослини і зберігає морфологічні особливості будови оригінального оніму: *Prim* (від *primrose*) – *Прим* (від *примула*).

Ми звернули увагу, що визначення моделей створення поетонімів значно спрощують роботу перекладача. Скоріш за все, письменник має власний алгоритм продукування антропонімів. Навряд чи кожного разу автор вигадує нову формулу для кожного наступного імені чи прізвища, проте ми не наважуємось заперечувати таку можливість. Визначення моделі створення поетонімів, по-перше, допомагає визначити існування стилістичної функції в онімів у межах певного літературного твору; по-друге, дає підстави для перевірки інших онімів у тексті, що, відповідно, сприяє виявленню інших поетонімів; по-третє, звужує пошук перекладацької стратегії, яка б була доцільною у більшості випадків. Отже, якщо говорити предметно, виявлення групи онімів ботанічного походження допомогло з'ясувати природу інших поетонімів, оскільки це зумовило підозри про наявність у тексті інших значущих імен. Етимологію деяких онімів Коллінз С. висвітлює власноруч. Акцентування авторкою уваги на цих онімах примушує перекладача відповідно до умов контексту вдатись до калькування, аби зберегти асоціацію з рослиною. Наприклад, до зооніму *Buttercup* писеминня дає коментар: *Prim named him Buttercup, insisting that his muddy yellow coat matched the bright flower [64, c. 13]*. Позаяк за основу взятий фітонім, логічно було би використати його словниковий відповідник у якості імені. Григораш У. замість фітоніму вживає апелятив *денді* і її речення виглядає так: *Прим назвала його Денді, наполягаючи на тому, що шубка в нього не брудно-жовта, а золотиста й франтувата [27, с. 13]*. Залишається невідомим,

чому перекладачка змінила концепцію оніму, коли є можливість втілити авторський задум. Ми пропонуємо власний варіант перекладу: “*Прим назвала його Жовтець, наполягаючи, що його брудно-жовтувата шерсть може зрівнятись з яскравою квіткою*”. У іншому випадку Григораш У. калькує поетонім: *Rue – Рута*. Вочевидь перекладачка для кожного окремого оніму застосовувала різні стратегії, незважаючи на схожу природу онімів.

У перекладі Григораш У. зосередила свою увагу не лише на відтворенні семантичних і морфологічних особливостей антропонімів, а й подекуди на передачі їх оригінального звучання. Прізвище президента країни *Snow* в українському варіанті тексту роману звучить як *Снігоу*.

У випадку з передачею прізвища *Trinket*, яке утворилось від слова *дрібниця*, Григораш У. ставить на меті зберегти схожий на оригінальний вигляд оніма, однак і намагається втілити авторський задум. Вона обрала лексему української мови, яка за звучанням подібна до англійського слова *trinket*. Від дієслова *тринькати* був утворений онім *Тринькіт*, що за своєю семантикою означає видачу уривчастих звуків і як прізвище ведучої є символічним.

А прізвище іншого ведучого, яке також поетичне, Григораш У. транскодує: *Flickerman – Флікермен*. З англійської *flicker* перекладається як *зблиск, мерехтіння, блискання*. Постаті сяючого на телеекранах ведучого ці значення дуже пасують. Однак, очевидно, Григораш У. не ризикує при відтворенні цього поетоніму і обирає спосіб транскодування, хоча це призводить до стилістичних втрат.

Антропонім, утворений від прикметника, був відтворений калькою: *Greasy – Сальна* (не *сальний*, тому що це жіноче ім'я). Важливо також відзначити, що цей персонаж не є навіть другорядним, а зустрічається лише при описі місцевості й її жителів. Тому перекладач має повну свободу при виборі способу відтворення оніму.

Решта власних назв, які не входять до числа поетонімів та існуючих імен латинського походження, були транскодовані: *Peeta Mellark* – Піма Мелларк, *Haymitch* – Геймітч, *Gale* – Гейл, *Delly Cartwright* - Деллі Картрайт.

Переважна більшість топонімів вигадані, проте та умова, що більшість з них створені шляхом переходу загальної назви у власну, значно полегшує роботу перекладача, позаяк йому не потрібно нічого вигадувати. Усі тринадцять назв адміністративно-територіальних одиниць, які складались з родового поняття і порядкового числа, були перекладені відповідним чином: *District 1* – Округ 1, *District 7* – Округ 7, *District 13* – Округ 13. Хоча Коллінз С. іноді писала порядковий номер округу прописом або ж під назвою вживалась лише цифра, Григораш У. не змінювала формат написання назви у всьому тексті: “*So they gave you District Twelve, I say*” [64, с. 167]. – “Отже, на вас повісили **Округ 12**, – мовила я” [27, с. 167]; “*The tributes from 1, 2, and 4 traditionally have this look about them*” [64, с. 167]. – “Як правило, це були трибути з **Округів 1, 2 й 4**” [27, с. 167].

Калькування Григораш У. застосувала і для наступних топонімів, створених за цією традицією: *Hob* – Горно, *Meadow* – Скиби, *Seat* – Левада.

Отже, загалом лексико-семантичні особливості тексту оригіналу були відтворені при перекладі роману “Голодні ігри”. Подекуди Григораш У. не вдається відтворити стилістичну функцію мовних одиниць, зокрема у випадку з поетонімами. Для передачі okazіоналізмів найширше був застосований спосіб транскодування. Частина okazіоналізмів була замінена існуючими словами.

2.2. Відтворення лексико-стилістичних особливостей

Арнольд І. В. вважає, що **алюзія** є включенням “іншого голосу” у тексті, коли автор наче дає слово ще одному автору, тобто спостерігається “зміна суб’єкта мовлення” [2, с. 37]. Перекладаючи текст з мови оригіналу, потрібно «уявляти» свого потенційного читача чи глядача та прогнозувати наявність у нього відповідних фонових знань, котрі пов’язані з більш широким поняттям імпліцитної інформації [2, с. 40].

Явище імпліцитності загалом опирається на екстралінгвальні пресупозиції комунікантів, а алюзія уможлиблює ведення непрямого діалогу між автором та реципієнтом, яким є перекладач або читач. При цьому, у системі “автор – перекладач – читач” другий може або зберегти інтенцію першого, або при відтворенні певним чином її модифікувати, тому розуміння повідомлення третім залежить не стільки від творця тексту оригіналу, як від творця його перекладу [56, с. 55].

Для трактування авторської алюзії перекладачеві, а згодом і реципієнтові, слід пройти декілька стадій: 1) виявлення алюзії в тексті; 2) співвіднесення її з відповідним джерелом; 3) визначення її функції в повідомленні: інформативна, стилістична, апелятивна чи ін.; 4) пошук адекватного відповідника у цільовій мові [56, с. 110]. При відтворенні алюзії в перекладі до цих етапів додається найскладніший етап пошуку адекватного відповідника алюзії в тексті перекладу.

До труднощів, які виникають у процесі перекладу алюзій, належать ідентифікація і декодування алюзії, ступінь відомості в мові перекладу, зміна її конотацій у діячності, її питома вага в художній тканині твору: значущість у розкритті авторської інтенції, частотність уживання і позиція в тексті, а також чинник реципієнта і різні типи деформації алюзій. Від цих чинників залежить вибір способу відтворення алюзій для

збереження тих стилістичних функцій, які вони виконують у вихідному тексті.

Функціонально-стилістичну адекватність алюзивних власних назв у тексті оригіналу й тексті перекладу забезпечують такі прийоми:

1) повні відповідники, що утворюються: а) транскодуванням, б) традиційною передачею власної назви, в) семантичними калькуваннями;

2) часткові відповідники, що утворюються: а) перейменуванням, б) розширеними структурними варіантами онімів, в) скороченими структурними варіантами онімів;

3) уточнювальний переклад;

4) компенсації: а) пояснювальний переклад, б) переклад аналогом, в) переклад гіперонімом, г) перифрастичний переклад;

5) вилучення власної назви.

Для алюзивних висловів основними засобами виступають цитатний і семантико-стилістичний переклади. Точне відтворення алюзій меншої відомості або зовсім невідомих у культурі реципієнта не викликає необхідних асоціацій. Труднощі виникають передусім при відтворенні літературних, історичних і культурних алюзій. Одним із засобів досягнення адекватного реконструювання прагматики автора при відтворенні алюзій обмеженої відомості є компенсаційні прийоми. Основною стратегією передачі алюзій обмеженої відомості є пояснювальний переклад. У випадках малоінформативної, локальної алюзії застосовується перифрастичний переклад або узагальнення.

Група імен латинського походження була перекладена Григораш У. відповідниками, які прижилися в українській мові: *Cinna* – Цинна, *Caesar* - Цезар, *Portia* - Порція, *Seneca* - Сенека, *Venia* - Вінія, *Flavius* - Флавій, *Octavia* – Октавія.

Латинські топоніми *Capitol* і *Cornisopia* мають відповідники в українській мові, їх Григораш У. і використовує при перекладі: *Capitol* – *Капітолій*, *Cornisopia* – *Ріг достатку*. Назва *Panem*, утворена від латинського вислову, була транскодована – *Панем*. Хоча цей топонім має символічний характер, він не викликає жодних асоціацій навіть у читача тексту оригіналу. Коллінз С. запозичила цю назву з латинської мови, яка безсумнівно не відома широкому загалу. Ерудований читач має змогу впізнати слово по співзвучності, тому ми вважаємо спосіб перекладу топоніму влучним.

Разом з онімами Коллінз С. увела до тексту архаїзми латинського походження. Важливо відзначити, що їх семантика була частково збережена, але оскільки ця лексика у тексті застосована у якості реалій вигаданого світу, ми вважаємо їх семантичними оказіоналізмами. Так, наприклад, слово *avoх* позначає не лише *без'язику людину*, але й покараного у такий спосіб зрадника Капітолія, а *tesserae* тлумачаться як жетони на їжу, які у тексті роману “Голодні ігри” пропонували як додаткове заохочення для неодноразового висунення своєї кандидатури для розіграшу місця у змаганнях. Якщо відповідник *тессери* відомий вузькому колу реципієнтів, лексема *avoх* потребує створення нового слова, оскільки прикметнику *без'язикий* важко претендувати на роль оказіоналізму в українському тексті. Григораш У. транскодує латинське запозичення і отримує *авокс*. Ця лексема є безперечно новою для українського читача. У цей спосіб досягається розуміння, що це нове специфічне поняття.

Приєм **гри слів** у Коллінз С. завжди носить комплексний характер. Вона будує цей троп на співзвучності слів та їх значеннях, які у результаті дають складну систему, яка руйнується за відсутності хоча б одного елементу: фонетичного або семантичного. Для перекладача це справжній виклик, якщо він не бажає йти найпростішим шляхом у

вирішенні цього питання: безсумнівно коментар звільняє тлумача від зайвого клопоту, але й губить неординарність тексту. Григораш У. з тих перекладачів, яких цікавить, яке враження справить на реципієнта текст перекладу.

Фітоніми *Catnip* і *Katniss* фонетично схожі. У тексті вони обидва функціонують як антропоніми. Переклад одного з них – *Katniss* – ми вже коментували і дійшли висновку, що транскодування найповніше відповідає вимогам контексту. Очевидно, що ця стратегія передбачає транскодування й іншої назви, аби зберегти паронімію. Однак хоча тепер обидва слова будуть схожі й їх справді можна сплутати, як вимагає цього сюжет, у реципієнта не виникне жодних асоціацій з котячою м'ятою. Цікавість і водночас складність цієї гри слів полягає у тому, що друг головної героїні не правильно чує її ім'я, і, вважаючи, що її назвали на честь котячої м'яти, кепкує з неї, коли на черговому полюванні їх починає переслідувати рись. Таким чином Коллінз пояснює виникнення цього прізвиська. Українському читачу комічність ситуації залишиться поза межами їх розуміння, якщо не розтлумачити зв'язок цієї лексеми з представницею родини котячих.

Григораш У. обирає експлікацію для подолання цієї перекладацької проблеми. Вона дійсно транскодує обидва антропоніми, але надає пояснення у межах тексту. Для порівняння наводимо поряд з версією Григораш У. уривок вихідного тексту: “*My real name is **Katniss**, but when I first told him, I had barely whispered it. So he thought I'd said **Catnip***” [64, с. 15]. – “*Насправді мене звали **Катніс**, та коли ми познайомилися, я вимовила своє ім'я так тихо, що він не розчув і почав звертатися до мене **Катніп** – так у нас називають котівник, від якого дуріють коти*” [27, с. 15].

Інша гра слів також побудована за участю фітоніма *Katniss*. Як вже було зазначено, головна героїня була названа на честь рослини –

стрілолиста. І її батько, коли був ще живий, говорив: *“As long as you can find yourself, you’ll never starve”* [64, с. 88]. Як і в попередньому випадку Григораш У. компенсує семантичні втрати за рахунок додаткової інформації, яку вводить безпосередньо до тексту: *“Рослина, на честь якої мене назвали. Це стрілолист, а “катніс” – стара індіанська назва”* [27, с. 88].

Тактика Григораш У. робить переклад гри слів у межах тексту можливим. Через це він не втрачає привабливості. Реципієнту стають зрозумілими ті приховані семантичні зв'язки, які видимі для читача оригіналу.

Переклад **сарказму** передбачає собою вид мовного посередництва, який цілковито орієнтований на іншомовний оригінал і мета якого повністю зберегти оригінальний ефект у тексті перекладу. Такий переклад розглядається як іншомовна форма існування повідомлення, що міститься в оригіналі [41, с. 43].

При перекладі сарказму необхідно забезпечити такий тип міжмовної комунікації, при якому створюваний текст у мові перекладу міг би виступати як повноцінна комунікативна заміна оригіналу і ототожнюватися з оригіналом у структурному і змістовому відношенні, зберігаючи при цьому гумористичний ефект.

Для вираження повноцінного ефекту комічного у перекладі потрібно зважати на особливості процесу міжмовної комунікації, специфіку мовних актів, співвідношення смислів (вираженого і такого, що мається на увазі), вплив контексту і комунікативної ситуації та інших факторів, що визначають кінцеву відповідність тексту оригіналу. Така відповідність має на меті створення адекватного перекладу, який забезпечує прагматичні завдання перекладацького акту на максимально можливому для досягнення цієї мети рівні еквівалентності, відповідає жанрово-стилістичним вимогам текстів даного типу та суспільно визнаній

конвенціональній нормі перекладу [42, с. 33]. Ми помітили, що Григораш У. у ролі посередника намагається створити максимальні умови для сприйняття українським читачем сарказму. Нерідко вона вдається до різних трансформацій, щоб виразити думку автора у знайомій для реципієнта формі.

Коли стиліст розповідає головній героїні про вбрання, в якому вона вперше буде представлена глядачам змагань, вона глузує з цього приводу: *“I’ll be naked for sure, I think”* [64, с. 110]. – *“Тепер усе ясно: понад усякий сумнів, мене змусять вийти на сцену голою”*, – подумала я” [27, с. 110]. ; *“Naked and covered in black dust, I think”* [64, с. 111]. – *“Гола й притрушена попелом”* [27, с. 111]. Григораш У. вдається зберегти кепкування. Більш того, вона оздоблює обидва речення мовними елементами, притаманними українським розмовним формам глузування. У першому реченні перекладачка виконує трансформацію додавання. Вираз “тепер усе ясно” має імпліцитний характер насмішки. У другому реченні додатковий ефект комізму досягається завдяки залученню лексеми *притрушена*, яка у такому контексті виглядає незвично і тому наділяє ситуацію відтінком парадоксальності.

У наступному випадку Григораш У. поряд з розмовним варіантом лексики використовує стилістичний потенціал суфіксів української мови для передачі сарказму: *“It’s lovely. If only you could frost someone to death”* [64, с. 136]. – *“Гарненько. Якби ти міг заглазурувати когось до смерті...”* [27, с. 136].

Коли ведуча Еффі Тринькіт ділиться своїми враженнями про успіхи головної героїні й її земляка, вона називає поведінку жителів Округу 12 варварською. Реакція Катніс була такою: *“Barbarism? That’s ironic coming from a woman helping to prepare us for slaughter. And what’s she basing our success on? Our table manners?”* [64, с. 99]. - *“Варварство? І це каже жінка, яка допомагає приготувати нас до участі в масовій різанині. І*

чому це, на її думку, ми змінилися? Через наші манери за столом?” [27, с. 99]. Словосполучення *масова різанина* – типове для української мови кліше. Його використання додає тексту емоційності, робить його близьким для українського читача. Загалом сатиричний ефект досягається через збереження тропу оксиморону, який у цьому випадку становить собою поєднання протиставних понять: *допомагати і готувати до смерті*.

Оксюморон лежить в основі і наступного саркастичного твердження: *“District Twelve. Where you can starve to death in safety”* [64, с. 3]. - *“Округ 12. Місце, де ви можете безпечно здохнути з голоду”* [27, с. 3]. Григораш У. знову вживає трансформацію додавання для милозвучності і лексему з яскраво вираженим пейоративним значенням *здохнути* для посилення дошкульності сарказму.

Перекладачка має справу також з перекладом іронічних висловлювань: *“I almost forgot! Happy Hunger Games!”* [64, с. 16]. – *“Я ледь не забув! Веселих тобі Голодних ігор!”* [27, с. 16]. Як і у попередніх випадках Григораш У. інтерпретує текст. Цього разу вона застосовує лексично заміну до слова *happy*. Побажання веселих ігор семантично точніше відбиває змальовану дійсність, хоча буквальний переклад не суперечить стилістиці української мови.

Подекуди Григораш У. повністю змінює будову речення: *“Always worried about our safety”* [64, с. 176]. – *“Яка турбота про нашу безпеку!”* [27, с. 176]. Отримане речення емоційніше вже тому, що воно окличне. На наш погляд, вихідний текст має відтінок приреченості, тоді як переклад вказує на обурення.

Аналогічний приклад: *“Please. I don't know where you pulled that cheery, wavy girl on the chariot from, but I haven't seen her before or since,” says Haymitch. “And you've given me so many reasons to be cheery,” I counter*” [64, с. 188].– *“Я тебе прошу! Не знаю, з яких глибин свого нутра*

ти виштовхала наверх ту щирю радісну дівчину, яка їхала на колісниці, але після того вона більше не з'являлася, – сказав Геймітч. – А ви дали мені безліч приводів для радості! – не вгавала я” [27, с. 188]. Григораш У. використовує розмовні вирази “я тебе прошу” і “глибин свого нутра”. Окрім цього, вона робить речення окличними: “Я тебе прошу!” і “А ви дали мені безліч приводів для радості!”.

Щодо перекладу порівнянь, то можна одразу зауважити існування трьох основних моделей [22, с. 303]:

1) модель зберігається: “*Prim’s face is as fresh as a raindrop, as lovely as the primrose for which she was named*” [64, с. 8] – “А от обличчя Прим було свіженьке, наче крапля дощу, і таке ж миленьке, мов примула, на честь якої її назвали” [27, с. 8];

2) відбувається зміна вигляду моделі: “*He’s one of the giants, probably six and a half feet tall and built like an ox, but I noticed he rejected the invitations from the Career Tributes to join their crowd*” [64, с. 74] – “Він був просто велетенський, заввишки не менш як шість із половиною футів, і дужий як буйвіл” [27, с. 74];

3) відбувається заміна образу: “*He’s surprisingly strong for such a wreck*” [64, с. 96] – “Як на п’яного в пень, він мав забагато моці в руках” [27, с. 96].

У більшості випадків Григораш У. зберігає авторську модель порівняння з її оригінальними образами. Перекладачка широко вживає при перекладі цього стилістичного прийому конкретизацію: “*The dress poses another problem. It keeps tangling around my shoes so, of course, I hitch it up, and then Effie swoops down on me like a hawk, smacking my hands and yelling, “Not above the ankle!”*” [64, с. 285] – “З сукнею теж не все так просто. Вона довга й чіпляється за туплі, і звісно, я раз у раз підтягувала її, через що Еффі шулікою кидалася на мене і репетувала: – Тільки не вище кісточки!” [27, с. 285].

Ономатопея. Звуконаслідувальні слова, як потужний засіб створення експресії, часто вживаються у художніх текстах. Тому під час перекладу художніх творів перед перекладачем неминуче постає проблема перекладу ономатопів. Якщо ономатоп виконує в художньому тексті виключно звуконаслідувальну функцію, він зазвичай перекладається за допомогою ономатопа мови перекладу, який відповідає йому за основними психоакустичними параметрами [14, с. 63]. Наприклад: “*Prim giggles and gives me a small “Quack”*” [64, с. 16] – “**Кря-кря**, — захихикала Прим [27, с. 285]; “*As the audience oohs and ahs, I see Cinna make the tiniest circular motion with his finger*” [64, с. 47]. – “Поки публіка **охкала й ахкала**, я побачила, як Цинна зробив ледь помітний круговий жест пальцем” [27, с. 47].

Звуконаслідувальна лексика вживається в тексті для створення певної атмосфери, тобто з метою інтенсифікації емоційного впливу на реципієнта. У такому випадку матеріальна форма ономатопа програмує певні асоціації. Тому переклад ономатопів, які вжиті з такою метою, вимагає ретельного аналізу тексту та тлумачення прийомів звукового інструментування тексту. Наприклад: “*Claudius Templesmith’s voice booms down from overhead, congratulating the six of us who remain*” [64, с. 136] – “**Десь високо в небі загримів** голос Клавдія” [27, с. 136]. У наведених прикладах ономатопи слугують засобом відтворення голосу ведучого, зокрема його висоти.

У процесі перекладу не завжди вдається зберегти значення звуконаслідувальних слів мови-оригіналу. Наприклад: “*I look straight down the side of the building to the street, which is **buzzing** with people*” [64, с. 247] – “Внизу виднілися широкі вулиці, **переповнені сотнями людей**” [27, с. 245].

Прикладом замін у процесі перекладу ономатопів є відтворення однієї частини мови оригіналу іншою частиною мови в тексті перекладу.

Наприклад: “*The roar of the crowd is deafening*” [64, с. 264] – “*Натовп скаженів і лементував*” [27, с. 264].

Григораш У. уважна до стилістичних засобів першотвору. Перекладачка використовує творчий підхід для вирішення складних перекладацьких завдань. Їй вдається відтворити гру слів та сарказм. При перекладі порівнянь Григораш У. подекуди вносить зміни до оригінальної моделі стилістичного засобу. Ономатопоєя відтворена лише частково.

2.3. Відтворення англійських граматичних явищ

Англійська та українська мови є прикладами двох різних типів мов – аналітичного та синтетичного. Навіть сама назва цих типів свідчить про те, що за своєю суттю, за принципом побудови вони різні. Одним із актуальних і важливих питань, пов’язаних із проблематикою адекватного перекладу граматичних конструкцій, є вживання та переклад англійських **інфінітиву** й інфінітивних зворотів українською мовою.

В українській та англійській мовах неозначені форми дієслова мають функціональні розбіжності. Зокрема, в українському реченні неозначена форма дієслова досить рідко, у порівнянні з англійським інфінітивом, виконує функцію означення, що є типовим для англійського інфінітива [14, с. 270].

Синтаксична функція інфінітиву впливає на спосіб його перекладу. Невідповідність в граматичній системі двох мов та неможливість точно передати значення тієї чи іншої граматичної форми компенсується за допомогою лексичних і граматичних трансформацій.

Хоча існує традиція перекладу інфінітива з англійської на українську мову, було помічено, що Григораш У. часто удається до способу, який робить непотрібним переклад цієї форми дієслова.

Наприклад, відомо, що інфінітив в якості підмета перекладається на українську мову інфінітивом або іменником, але Григораш У. використовує модуляцію при перекладі: *“To say I make it in the nick of time is an understatement”* [64, с. 187]. - *“Я ледве встигла заховатися”* [27, с. 187].

Переклад речень, які починаються з формального підмета *it*, на українську мову Григораш У. виконує без перекладу формального підмета: *“It’s not easy to find a topic* [64, с. 169] – *Часом знайти тему для розмови було зовсім не легко”* [27, с. 169].

Інфінітив, який виступає у ролі частини присудка, перекладається іменником, неозначеною формою дієслова або особовою формою дієслова. Рецкер Я. І. вважає, що інфінітив у ролі складного присудка може перекладатись як неозначеною формою дієслова, так і модально-вставними словами *як повідомляють, як передають* тощо [50, с. 33].

Григораш У. чинить з інфінітивом у ролі предикатива, як і у попередньому випадку: *“But whatever he’s done in the arena, he must have the audience convinced it was to keep me alive”* [64, с. 189] – *“А Пімі вдалося переконати публіку, що він усіляко боровся за моє життя”* [27, с. 189].

Інфінітив, який вживається в якості додатка, перекладається на українську мову неозначеною формою дієслова. А інфінітив, який вживається як частина складного додатка, перекладається дієсловом, що виконує функцію присудка підрядного речення: *“In fact, I wonder if the Gamemakers are blocking out our conversation, because even though the information seems harmless, they don’t want people in different districts to know about one another”* [64, с. 247] – *“Я б і не здивувалася, якби продюсери вирізали нашу розмову, бо хоча вона здавалася абсолютно безневинною, влада не хоче, щоб люди з різних округів знали про життя одне одного”* [27, с. 247].

Інфінітив у функції обставини перекладається за допомогою неозначної форми дієслова зі сполучниками *щоб, для того щоб*. Однак типовішою формою відтворення інфінітиву в українському перекладі є використання однорідних присудків: “*When Effie taps on the door to call me to dinner, I decide I may as well go*” [64, с. 155] – “*Коли Еффі знову постукала в двері та запросила мене на вечерю, я вирішила вийти з кімнати*” [27, с. 155].

Інфінітив може утворювати синтаксичні комплекси, тобто утворювати об'єктний інфінітивний зворот і суб'єктний інфінітивний зворот. Переклад речення з суб'єктним інфінітивним зворотом слід починати з присудка. Він перекладається на українську мову неозначено-особовим зворотом, який виступає головним реченням у складнопідрядному реченні. Інфінітив перекладається дієсловом-присудком. Підрядне речення приєднується до головного за допомогою сполучника *що* [15, с. 113]. Наприклад: “*He looks freakish but less frightening than he did last year when his color was crimson and he seemed to be bleeding*” [64, с. 125] – “*Він мав придуркуватий вигляд, але все одно не такий моторошний, як минулого року, коли обрав багряний колір. Тоді здавалося, що голова його в крові*” [27, с. 125].

Подекуди Григораш У. суб'єктний інфінітивний зворот перекладає простим реченням, а у данному прикладі частиною складного речення з сурядним зв'язком: “*If I could just locate a game trail or spot a particularly green patch of vegetation, these might help me along, but nothing seems to change*” [64, с. 287] – “*Якби ж я натрапила на якусь стежину чи наскочила на буйну зелень, це б обов'язково допомогло. Але час минав, а нічого не мінялося: похилий спуск, ті самі птахи, ті самі дерева*” [27, с. 287].

Григораш У. вдається також до модуляції при перекладі речень з цим інфінітивним зворотом: “They were homing birds, exclusively male, that were released into regions where the Capitol’s enemies **were known to be hiding**” [64, с. 38] – “Це були домашні птахи, виключно самці. Їх завозили в регіони, які вважалися ворожими Капітолію” [27, с. 38]. У таких випадках перекладачка звороти не відтворює.

Як правило, об’єктний інфінітивний зворот перекладається на українську мову з’ясувальним реченням, що вводиться сполучниками *що, щоб, коли, як*: “At first, I expect **guards to come for me**” [64, с. 156] – “Спочатку я думала, **що** по мене прийде охоронам” [27, с. 156].

Інколи ця конструкція перекладається інфінітивом, що входить до складу складеного дієслівного присудка: “Even the plant instructor in the Training Center made a point of telling **us to avoid berries unless you were 100 percent sure they weren’t toxic**” [64, с. 178] – “Навіть інструктор із рослин у Тренувальному Центрі **вчив нас не їсти** ніяких ягід, поки ми на сто відсотків не переконаємося, що вони безпечні” [64, с. 178].

Особливого підходу вимагає **герундій** – неособова форма англійського дієслова, яка не має українського відповідника. Переклад герундія, як і інфінітива, залежить від його функції в реченні. Як правило, герундій, який виконує одну з іменних синтаксичних функцій (підмета, означення і предикатива), перекладається віддієслівним іменником: “In District 12, **looking old is something of an achievement since so many people die early**” [64, с. 58]. – “ В Окрузі 12 **старість** цінується як великий набуток, бо далеко не кожному щастить дожити до неї” [27, с. 58].

Для передачі його значень в українському перекладі вживається також дієприслівниковий зворот. Наприклад: “Taking the kids from our districts, forcing them to kill one another while we watch – this is the Capitol’s

way of reminding us how totally we are at their mercy” [64, с. 16] – “*Забираючи дітей з округів і примушуючи їх убивати одне одного, а округи – спостерігати за цим, Канітолій укотре нагадує нам, що всі ми живі тільки з милості*” [27, с. 16].

Дієсловом в особовій формі герундій перекладений не лише тоді, коли функціонує у реченні у якості частини присудка, а й у ролі підмета: “*Shaking his head to keep me from running to the Cornucopia. Fighting Cato to let me escape. Even hooking up with the Careers must have been a move to protect me*” [64, с. 332] – “*Похитав головою – і я не побігла до Рогу достатку. Побився з Катоном, щоб я отримала нагоду втекти. Навіть те, що він приєднався до кар’єристів, певно, давало йому змогу захищати мене*” [27, с. 333].

Герундій у функції означення перекладається за допомогою підрядного речення з сполучниками який, що: “*I press my lips together and stare at the floor, hoping this will conceal the emotions starting to boil up inside of me*” [64, с. 68] – “*Я одразу ж міцно стиснула губи й потупила погляд, сподіваючись, що ніхто не помітив емоцій, які вирували всередині*” [27, с. 68].

Герундій у ролі додатка перекладається неозначеною формою дієслова, іменником або дієсловом в особистій формі (у функції присудка) у складі підрядного речення: “*No, not entirely forgettable, I have my eleven in training*” [64, с. 147] – “*Хоча ні, мої одинадцять балів за виступ перед продюсерами зробили свою справу*” [27, с. 147]. До того ж, у данному випадку Григораш У. вжила контекстуальну заміну.

Григораш У. для перекладу речень з герундієм у ролі обставини іноді застосовує граматичну трансформацію членування: “*When we finish our business at the market, we go to the back door of the mayor’s house to sell half the strawberries, knowing he has a particular fondness for them and can afford our price*” [64, с. 46] – “*Закінчивши на ринку, ми подалися до*

будинку мера, щоб продати йому половину суниць. Він дуже їх любить і завжди пристає на нашу ціну” [27, с. 46].

Альтернативним способом відтворення речень з герундієм є модуляція, яку Григораш У. широко використовує. Наприклад: “ *My elevator stops to deposit four tributes before I am alone and then find the doors opening on the twelfth floor*” [64, с. 156] – “*Мій ліфт зупинявся чотири рази, перш ніж я дісталася дванадцятого поверху*” [27, с. 156].

Отже, відтворення граматичних явищ англійської мови – інфітива і герундія – залежить від їх функцій у реченні. До способів перекладу інфітива й інфітивних зворотів, які використовує Григораш У., належать вживання іменника, інфітива, особової форми дієслова та утворення складнопідрядного речення, тоді як герундій відтворюється ширшим колом засобів української мови, які, окрім вже перелічених, охоплюють віддієслівний іменник і дієприслівниковий зворот. Поряд з традиційними способами передачі Григораш У. в обох випадках використовує модуляцію.

2.4. Особливості відтворення експресивної функції речень

Хоча відтворення особливостей синтаксису не викликає труднощів, це не применшує важливість цієї задачі. Синтаксис, перш за все, становить собою манеру викладу думок, і якщо перекладач прагне виконати свою роботу сумлінно, він не полінується дотриматись усіх пунктуаційних особливостей тексту оригіналу.

Синтаксис Коллінз С. неоднорідний. Вона використовує різні стилістичні фігури, аби пожвавити мовлення своїх персонажів. Григораш У. при перекладі роману “Голодні ігри” має справу з апосіопези, інверсією, риторичними запитаннями, парцеляцією й асиндетоном.

Як вже було зазначено у першому розділі, апосіопеза є знаряддям відтворення низки почуттів героїв роману “Голодні ігри”. Григораш У. уважна до усіх цих особливостей, тому вона зберігає апосіопезу: “*That’s the last thing I wa – oh! I know you!* [64, с. 169] – “Щось мені не *хо...* Ой! Я тебе знаю!” [27, с. 169]; “*And may the odds –*” [64, с. 10]. – “*I нехай везіння...*” [27, с. 10]. Текст оригіналу налічує 17 випадків вживання стилістичної фігури, жодним з них Григораш У. не знехтувала. Проте результат не завжди задовільний. Наприклад: “*I know. I won’t. I couldn’t help what –*” [64, с. 39]. – “Я знаю. Я не розкисну. Минулого разу я не впоралася...” [27, с. 39]. Матері головної героїні забракло слів відповідно до оригіналу, а речення у тексті перекладу містить закінчену думку. Наш варіант має вигляд: “Я не могла зарадити тому, що...”.

Зворотний порядок слів у реченні вважається стилістично маркованим, за винятком випадків, коли зміна порядку слів зумовлена типом речення. Його мета – привернути увагу, наголосити на чомусь. Григораш У. відтворює цю стилістичну фігуру при перекладі: “*In the woods waits the only person with whom I can be myself*” [64, с. 13] – “У лісі на мене *чекала* єдина людина, з якою я могла бути сама собою”. Перекладачка повторює синтаксичну будову оригінального речення” [27, с. 13].

Риторичні запитання – стилістичні фігури, які мають форму питального речення. Їх відтворення не потребує від перекладача надзусиль, позаяк для збереження стилістичних функцій цих речень, якими б різними вони не були, достатньо зберегти їх форму. Наприклад: “*We’re going to kill you. Just like we did your pathetic little ally... what was her name? The one who hopped around in the trees? Rue? Well, first Rue, then you, and then I think we’ll just let nature take care of Lover Boy. How does that sound?*” Clove asks. “*Now, where to start?*” [64, с. 258] – “Навіть не мрій, Округ 12. Ми тебе вб’ємо. Точно як твою малу союзницю... як

там її звали? Ту, що скакала по деревах? Рута? Що ж, спочатку Рута, потім ти, а тоді природа сама потурбується про твого коханого. Як тобі таке? – запитала Клівія. – Гаразд, із чого почнемо?” [27, с. 259].

Глузування персонажа Коллінз У. оформлює риторичними запитаннями, які Григораш У. відтворює і, відповідно, зберігає елемент глуму. У випадку з роздумами ця схема також спрацьовує: *“But can my hands? And will the vibration from the sawing raise the swarm? And what if the Careers figure out what I’m doing and move their camp?” [64, с. 221] – “А чи до снаги це моїм рукам? Чи може вібрація сполошити мисливців-убивць і змусити їх атакувати? А що як кар’єристи розгадають мій план і отаборяться в іншому місці?” [27, с. 221].*

У тексті перекладу, як і в тексті оригіналу цілі абзаци складаються з цієї фігури: *“What must it be like, I wonder, to live in a world where food appears at the press of a button? How would I spend the hours I now commit to combing the woods for sustenance if it were so easy to come by? What do they do all day, these people in the Capitol, besides decorating their bodies and waiting around for a new shipment of tributes to roll in and die for their entertainment?” [64, с. 77] – “Цікаво, як це жити в світі, де їжа з’являється за одним лише помахом руки? Куди б я дівала увесь той час, який витрачаю на прочісування лісу, полювання, рибалку, збирання? Що ці люди роблять цілісінькі дні, окрім як оздоблюють власні тіла і чекають на нову партію трибутів, що вмирають заради їхньої розваги?” [27, с. 77].*

Безсполучниковий зв’язок між частинами складного речення, яким є стилістична фігура асиндетон, Григораш У. зберігає. Таке речення може налічувати у своєму складі до п’ятьох називних речень. Наприклад: *“Mushroom soup, bitter greens with tomatoes the size of peas, rare roast beef sliced as thin as paper, noodles in a green sauce, cheese that melts on your tongue served with sweet blue grapes” [64, с. 64] – “Грибний суп, кислувата*

зелень із помідорами завбільшки з горошок, тоненько накраяна яловичина з кров'ю, локшина в зеленому соусі, солодкий синій виноград, із сиром, що миттю танув на язиці” [27, с. 64]. Для перекладу таких речень Григораш У. вживає трансформацію членування: “*Chicken and chunks of oranges cooked in a creamy sauce laid on a bed of pearly white grain, tiny green peas and onions, rolls shaped like flowers, and for dessert, a pudding the color of honey*” [64, с. 92] – “Курча і великі дольки апельсинів, приготовлені у вершковому соусі й охайно викладені на білосніжному ложі з перлинок-зернинок. Дрібненький зелений горошок і цибуля, булочки у формі квітів, а на десерт – медовий пудинг” [27, с. 92].

У випадку з описом зовнішності Григораш У. також зберігає безсполучниковий зв'язок у реченні: “*The dark red hair, the striking features, the porcelain white skin*” [64, с. 58] – “Темно-руде волосся, виразні риси обличчя, біла, немов порцелянова, шкіра” [27, с. 58].

Григораш У. повторює й оригінальну будову речень у випадку вживання парцеляції: “*Peeta and I going along pretending to be friends! Talking up each other's strengths, insisting the other take credit for their abilities*” [64, с. 79] – “Ми з Пітою повинні вдавати друзів! Вихвалити вміння одне одного, підбадьорювати” [27, с. 79].

Іноді перекладачка вдається до членування: “*By the time I've scrambled up the packs and grabbed the weapons, others will have reached the horn, and one or two I might be able to pick off, but say there's a dozen, at that close range, they could take me down with the spears and the clubs. Or their own powerful fists*” [64, с. 217] – “З одним чи двома я би ще впоралася, але якщо їх буде дюжина і вони наблизяться впритул... Тоді мене просто заб'ють списами й битками. Або дужими кулаками”. Перше речення було поділено на дві частини. Григораш У. з власної ініціативи ввела до тексту апосіопезу, якою розмежувала складові частини даного речення” [39, с. 217].

Можна стверджувати, що український переклад містить синтаксис, подібний до першотвору. Григораш У. уважна до усіх особливостей організації тексту. Стилiстичні фігури (апосіопеза, риторичне запитання, асиндетон тощо) були збережені при перекладі.

2.5. Особливості творчої манери Уляни Григораш

У перекладознавстві давно вже існує незафіксований письмово постулат, що переклад як наслідок діяльності перекладача завжди відповідає особливостям оригіналу, якщо у перекладача є чесні наміри та професійні знання. Відповідність перекладу оригіналу називається різними теоретиками по-різному: адекватність, функціональність, еквівалентність. Але постійно під цими термінами і поняттями мається на увазі тотожність, автентичність, рівноправність джерела та його іншомовного переоформлення, коли перед перекладачем не стоїть завдання спеціально обмежити зміст перекладу, що трапляється у випадках з вибіркоvim, реферативним, анотованим перекладами. Отже, найкращим за значенням терміном для відповідності перекладу оригіналу була б лексема “точність”, але вітчизняне перекладознавство використовує її іноземний синонім “адекватність”.

Якщо на текст оригіналу дивитися очима лінгвіста, котрий звик бачити у тексті суму лінгвістичних одиниць, кожна з яких може бути перекладена еквівалентом (повним відповідником), аналогом (частковим відповідником), запозичена з мови джерела або роз'яснена потрібною довжиною перекладацького коментаря. Такий підхід до оригіналу є мікроперекладацьким, бо кожній одиниці мови оригіналу (тобто її відносно автономному мікроявищу) лінгвістика дійсно знаходить словниковий відповідник у мові перекладу. На цьому мікроперекладацькому принципі й будуються всі двомовні словники. Але

у тексті (тобто мовленнєвому макроявищі) автономна мовна одиниця стає невід'ємним мовленнєвим компонентом цілого, втрачаючи свою словникову автономію і отримуючи нерозривні зв'язки як із сусідніми одиницями, так і з усім висловлюванням. Такий підхід до оригіналу треба назвати макроперекладацьким, бо на його просторі діють вже зовсім інші чинники, які перетворюють адекватність на феномен, майже невловимий для традиційного перекладу [58, с. 106].

Прихильники мікроперекладацького підходу до оригіналу не враховують у процесі перекладацького акту текстових законів оригіналу та перекладу і філософію сприйняття тексту, зводячи все до практично вузько кількісного аналізу – суми знань у перекладача.

Вважається, що досягти адекватності перекладу майже неможливо. Адекватність – це проблема не лише теоретична. Зберегти її неможливо в першу чергу практично, бо, крім неминучого об'єктивного сприйняття оригіналу перекладачем як читачем-інтерпретатором, є ще й свавілля перекладача як митця, яке зветься індивідуальним стилем перекладача й зумовлене ситуацією вибору однієї одиниці мови з-поміж численного синонімічного ряду в лексиці, морфології, а також спричинено прихильністю перекладача до певних стилістичних засобів. Традиційний так званий адекватний переклад будь-якою мірою наближення до оригіналу (на відміну від дослівного перекладу) є завжди обробкою.

Закони, згідно з якими суб'єктивне бажання перекладача перекласти адекватно породжує об'єктивну обробку оригіналу, дуже складні: тут і філософія (дійсність та її художнє відбиття), і естетика (специфіка художньої творчості), і психологія (белетристика як мовний акт), і лінгвістика (закони мов оригіналу та перекладу), і літературознавство (позамовні компоненти художнього образу) тощо [58, с. 108]. Філософський аспект законів художньої творчості полягає у тому, що художній образ є моделлю сучасної йому дійсності та позачасової

цілісності навколишнього світу, тобто головним інструментом пізнання буття, точнішим, ніж наука. Їх естетичний аспект зводиться до того, що художній твір будується за принципами краси, тобто не має нічого зайвого. Психологічний аспект цих законів висвітлює той факт, що художній задум знаходиться у голові автора ще до початку безпосередньо явної, тобто чуттєво сприйманої роботи над твором, ще до втілення концепції у відповідний "будівельний" матеріал мистецтва (тобто у слово, звук, фарбу, мармур тощо).

У кожного перекладача як індивідуума та представника якоїсь національної культури є своє уявлення про те, що таке краса. Це уявлення може не збігатись з уявленням автора оригіналу, бо автор теж є індивідуумом і представником іншої культури. Також думка перекладача, хоча вона і прагне реалізувати себе за законами мови перекладу, не може не нести в собі відбитків мови оригіналу.

Подекуди Григораш У. вдається до переосмислення описуваних подій. Вона використовує вирази, притаманні українському мовленню, через що текст перекладу виглядає як самобутній твір. Український реципієнт не може поскаржитись на кострубатість викладу, бо, попри різницю у будові англійської й української мов, текст перекладу виглядає природно для ока читача. Наприклад: *“It’s not until we enter the City Circle that I realize I must have completely stopped the circulation in Peeta’s hand”* [64, с. 107]. – *“Поки ми не доїхали до Столичного Кільця, я й не помічала, як міцно стискаю долоню Піти – так, що вона аж посиніла”* [27, с. 107].

Хоча роман “Голодні ігри” написаний переважно нейтральною лексикою, Григораш У. по всій площині тексту вводить розмовну лексику. Наприклад, замість нейтрального слова *очевидно*, перекладачка використовує розмовний варіант *очевидячки*: *“Apparently, Effie Trinket’s*

duties did not conclude at the station” [64, с. 84] – “**Очевидячки, Еффі Тринькіт** іще не припинила виконувати свої обов’язки” [27, с. 84].

Аналогічним чином було вжите слово *недалечко*, попри існування нейтральної форми *недалеко*: “*The ride lasts about half an hour before the windows black out, suggesting that we’re **nearing** the arena.* [64, с. 135] – “Подорож тривала приблизно півгодини, перш ніж вікна затемнили: це означало, що арена вже **недалечко**” [27, с. 135].

Подекуди до категорії лексики повсякденного вжитку належать не лише поодинокі слова, а в тому числі і вирази: “*But this seems an odd strategy for Peeta Mellark because he’s a baker’s son*” [64, с. 28] – “Але Піта Мелларк **цієї не поспіває**, він же син пекаря” [27, с. 28]. Або: “*As I enter the dining car, Effie Trinket brushes by me with a cup of black coffee. She’s **muttering** obscenities under her breath*” [64, с. 46] – “Тринькіт із філіжанкою кави в руці, бурмочучи щось непристойне собі **під носа**” [27, с. 46]. Якщо у другому випадку Григораш У. відтворює англійську ідіому сталим виразом в українській мові, то у першому реченні це її власний вибір.

Зі стилістичх міркувань Григораш У. змінює навіть оригінальну структуру речень. Наприклад: “*My room feels like a prison cell. If I don’t get air soon, I’m going to start to throw things again*” [64, с. 65] – “Кімната перетворилася для мене на тюремну камеру. **Повітря!** Вийти на свіже **повітря**. Інакше я знову почну все троццити” [27, с. 65]. Перекладачка підсилює емоційну складову змісту завдяки вигуку та парцеляції. На лексичному рівні текст перекладу відрізняється стилістичним повтором слова *повітря*. Також можна говорити про наявність у перекладі, на відміну від першотвору, безособового речення. Тобто Григораш У. вжила цілий комплекс різноманітних трансформацій на лексичному і граматичному рівнях задля підвищення рівня емоційності.

Можна і далі продовжувати говорити про перебільшення: “*He sees my expression and grins*” [64, с. 93] – “Побачивши вираз мого обличчя, він розреготався” 71. Стилист, про якого йде мова в реченні, згідно з першоджерелом усміхнувся, а не почав гучно, нестримно сміятися” [27, с. 93].

Батько головної героїні мав звичку співати місцевим незвичайним пташкам, які потім відтворювали цю мелодію. Коллінз С. пише: “*I could never bring myself to continue the practice after he was gone*” [64, с. 48] – “Відтоді як батько загинув, я зовсім забула про переспівницю” [27, с. 48]. У тексті не міститься інформація, забула головна героїня про цю батькову звичку чи ні.

Про наявність у перекладі певних недоліків говорить і вилучення цілих речень з незрозумілих причин. У якості прикладів ми наводимо уривки, щоб наочно довести справедливість нашого твердження: “*They’ll throw us into the arena no matter what condition we’re in. I know we promised Haymitch we’d do exactly what they said, but I don’t think he considered this angle.*” “*Where is Haymitch, anyway? Isn’t he supposed to protect us from this sort of thing?*” says Peeta” [64, с. 79] – “Нас однаково кинуть на арену, незалежно від того, в якому ми будемо стані. – А де Геймітч? Хіба він не мусить захищати нас від такого неподобства? – мовив Піта” [27, с. 79].

У наступному випадку оригінальне речення втратило одну з змістовних частин: “*Then, of course, the rebels fed the Capitol endless lies, and the joke was on it*” [64, с. 127] – “А потім повстанці здогадалися – і засипали Капітолій брехливими свідченнями” [27, с. 127].

Про втрату інформації можна говорити у реченні: “*Peeta takes off his jacket and wraps it around my shoulders. I start to take a step back, but then I let him, deciding for a moment to accept both his jacket and his kindness*” [64, с. 75] – “Піта зняв куртку, накинув її мені на плечі й

застебнув на верхній гудзик” [27, с. 57]. Частина складного речення про гудзик відсутня у тексті оригіналу і введена до тексту перекладу з ініціативи Григораш У.

Отже, можна стверджувати, що у процесі перекладу Уляна Григораш керується власним баченням ситуацій, описуваних С. Коллінз. Нерідко перекладачка за допомогою різних мовних засобів (розмовної лексики, фразеологізмів, різних стилістичних фігур) надає текстові емоційності, непередбаченої першоджерелом.

Відтворення усіх лексико-граматичних особливостей роману “Голодні ігри” вимагає від тлумача не лише знання різних перекладацьких стратегій, а й творче мислення, здатність діяти нешаблонно, сміливість взяти на себе відповідальність за вимушене втручання у текст першотвору.

Також було помічено, що перекладачка змінює тональність тексту оригіналу, робить його емоційну складову більш виразною за рахунок розмовної лексики, фразеологічних зворотів, різноманітних стилістичних фігур, які притаманні повсякденному спілкуванню. Уляна Григораш на власний розсуд змінює будову речень, нейтральну лексику на емоційно-забарвлену, подекуди навіть залишаючи цілі речення без перекладу.

ВИСНОВКИ

У процесі дослідження лінгвостилістичних особливостей роману Сюзанни Коллінз “Голодні ігри” українською перекладачкою Уляною Григораш, було розкрито зміст поняття “художній стиль”, звідки, спираючись на праці багатьох науковців, ми можемо надати узагальнююче визначення цьому поняттю. Таким чином, стилем ми називаємо сукупність мовних засобів і прийомів, вибір яких зумовлюється змістом, характером і метою висловлювання, а індивідуальним авторським стилем – сукупність мовно-виражальних засобів, які виконують естетичну функцію і вирізняють мову окремого письменника серед інших.

Ми також дослідили ступінь реалізації індивідуальних лінгвістичних рис автора в перекладі Григораш У., яка прагнула зберегти авторський задум та риси стилю, притаманного письменниці. Так, вони прибігали до різноманітних перекладацьких прийомів та трансформацій, пошуку відповідників та еквівалентів, синонімів та порівнянь та ін. Інколи перекладачі прибігали до використання словотворчих можливостей української мови і створювали деривати на позначення тих чи інших явищ.

Традиційний шлях передачі онімів не може задовольнити контекст художнього тексту, бо автор цілеспрямовано наділяє ці за природою нейтральні мовні одиниці стилістичними функціями. Хоча можна прослідкувати спільну для більшості випадків модель створення поетонімів, не завжди можливо вибрати одну перекладацьку стратегію, яка повсякчас задовольнила б контекст. Він диктує певні обмеження, до яких можна віднести неодноразову участь у творенні гри слів. Григораш У. при перекладі поетонімів піклується не лише про збереження внутрішньої форми слова. Вона намагається

зберегти формальну схожість оніму та його смислове навантаження при перекладі.

Оказіоналізми, незалежно від способу творення, втрачають в українському перекладі ефект новизни за рахунок введення до тексту у якості заміни загальноновживаних слів. Семантичні оказіоналізми-запозичення з латинської мови були транскодовані. Слова, що виникли шляхом основоскладання, лише в половині випадків були відтворені відповідним чином.

Латинські антропоніми та топоніми були перекладені відповідниками, які функціонують в українській мові. У разі відсутності еквівалента Григораш У. транскодувала назви. Загалом можна стверджувати про відтворення алюзії у тексті перекладу. Григораш У. вдалося відтворити гру слів, яка з цією метою втрутилася у текст оригіналу, ввівши доцільні коментарі, що компенсували часткову втрату змісту.

Відтворення сарказму першотвору в перекладі стало можливе завдяки залученню до тексту розмовних елементів української мови, імпліцитне значення яких пейоративне. Григораш У. використовувала засоби мови на лексичному, морфологічному та синтаксичному рівнях, що у результаті дало відчуття природності саркастичних зауважень, зумовило їх впізнавання у тексті перекладу.

Стилістичний засіб порівняння був відтворений найчастіше без змін, однак інколи Григораш У. замінювала образ або деталізувала його. Відтворення ономатопеї виявилось інколи неможливим через відсутність у мові відповідника, який би також належав до звуконаслідувальної лексики.

Особливості граматики англійської мови (інфінітив і герундій) були передані засобами мови реципієнта залежно від їх функцій у реченні. До їх числа належить іменник, інфінітив, особова форма

дієслова, утворення складнопідрядного речення та дієприслівниковий зворот.

Уляна Григораш зберегла особливості синтаксису першоджерела. Вона відтворила низку стилістичних фігур, до яких належить інверсія, парцеляція, асиндетон, риторичні запитання тощо. Граматика української мови завдяки розгалуженій системі речень здатна втілити усі стилістичні функції, які виконує синтаксис у оригінальному творі.

Також було помічено, що Григораш У. змінює тональність тексту оригіналу, робить його емоційну складову більш виразною за рахунок розмовної лексики, фразеологічних зворотів, різноманітних стилістичних фігур, які притаманні повсякденному спілкуванню. Перекладачка на власний розсуд змінює будову речень, нейтральну лексику на емоційно-забарвлену, подекуди навіть залишаючи цілі речення без перекладу.

Однак, попри всі складнощі у процесі перекладу, Григораш У. створила самобутній твір, який відрізняється високим рівнем майстерності. Різниця у будові англійської й української мов не стала на заваді створення стилістично вишуканого тексту.

Провівши зіставний аналіз оригіналу та перекладу роману “Голодні ігри”, ми дійшли висновку, що перекладачу вдалось зберегти мовностилістичні та ідейно-художні домінанти як складники ідіостилю С. Коллінз. Переклад роману “Голодні ігри” Григораш У. є джерелом збагачення та збереження української мови. Перекладачка працювала над відтворенням словотворчого потенціалу рідної мови, застосовуючи діалектну, розмовну, застарілу лексику, різноманітні ідіоми для підсилення впливу на читача, та досягнення лексико-семантичної єдності оригіналу та перекладу. Григораш У. виконала велику роботу та змогла відтворити елементи стилю С. Коллінз у

своєму перекладі, а також адаптувати та стилізувати текст перекладу для українського читача. В цілому, ми можемо стверджувати, що перекладачка створила достойний переклад, а не переспів даного твору, відтворивши мовні особливості героїв, стилізувавши переклад шляхом вживання рідковживаної лексики, а також наблизивши його до українського читача через знайому йому фразеологію, лексику та стилістичні прийоми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеева И. С. Профессиональное обучение переводчика: Учебное пособие по усному и письменному переводу для переводчиков и преподавателей. – СПб.: Издательство «Союз», 2001. 288 с.
2. Арнольд І. В. Стилїстика. Сучасна англійська мова. - Л. : Освіта, 2002. 187 с.
3. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность / Ирина Владимировна Арнольд // Сб. ст. / науч. ред. Г.Е. Бухаркин. – Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. – 244 с.
4. Бельчиков Ю.А. Язык и культура. – М.:Наука, 2009. 126с.
5. Артемова Л. А. Особенности функционирования антропонимов в газетных текстах различных жанров /- Воронеж: Вестник ВГУ № 2, (ч. 2), 2007. С. 66-74.
6. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов / О.С. Ахманова. - 2-е изд., стер. - М : УРСС : Едиториал УРСС, 2004. 571 с.
7. Бархударов Л. С. Язык и перевод: Вопросы общей и частной теории перевода. - М. : Международные отношения, 1975. 240 с.
8. Брандес М.П. Стил ь и перевод (на материале немецкого языка). -М., 2016. 130 с.
9. Булаховський Л. А. Про значення мовознавства // Булаховський Л.А. Вибр. твори. В 5-ти т. - К.: Наук. Думка, 1975. С. 90-106.
10. Виноградов В.В. Избранные труды: Лексикология и лексикография. – М.: Наука, 1977. 312с.

11. Виноградов В. В. Сюжет и стиль: Сравнительно-историческое исследование / В. В. Виноградов. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. 192 с.
12. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. М.: Международные отношения, 1980. 343 с.
13. Волкотруб Г. Й. Практична стилістика сучасної української мови: Використання морфологічних засобів мови. — Київ: ЛДЛ, 1998. 176 с.
14. Воронин С. В. Основы фоносемантики. Л., 1982. 243 с.
15. Галич О. Теорія літератури : [підручн. для студ. філол. спец. внз] / за наук. ред. Олександра Галича. – К. : Либідь, 2001. 488 с.
16. Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка. – М.: Издательство литературы на иностранных языках, 2010. 462 с.
17. Гриценко Т. Б. Українська мова за професійним спрямуванням / Т. Б. Гриценко. – К.: Центр учбової літератури, 2010. 224 с.
18. Гром'як Р. Т. Літературознавчий словник-довідник. –К. : Академія, 1997. 752 с.
19. Єрмоленко С. Я. Нариси з української словесності (стилістика та культура мови). – К.: Довіра, 1999. 304 с.
20. Єфімов Л.П. Стилiстика англiйської мови i дискурсивний аналіз / О.А. Ясінецька, Л.П. Єфімов. – Вінниця: НОВА КНИГА, 2004. 240 с.
21. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. - Л. : Наука, (1977). 407 с.
22. Зарицький М.С. Стилiстика сучасної української мови. - Київ: Парламентське видавництво, 2001. - 156 с.

23. Зорівчак Р.П. Реалія як компонент національно-культурного контексту: перекладознавчий аспект /На матеріалі української мови/ Р.П.Зорівчак // Славянские языки в свете культуры: сб. научн. статей. – М.: ООО «Темп», 2006. С. 27-49.
24. Карабан В. І. Переклад англійської наукової і технічної літератури / *Частина 1: Граматичні труднощі*. - Вінниця : Нова книга, 2001. 271 с.
25. Караванський С. Практичний словник синонімів української мови. – К. : Українська книга, 2000. 480 с.
26. Клименко Н. Ф. Динамічні процеси в сучасному українському лексиконі / Н. Ф. Клименко, Є. А. Карпіловська, Л. П. Кислюк. – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2008. 336 с.
27. Коллінз Сюзанна. Голодні ігри. -Київ: КМ-Букс, 2010. 384 с.
28. Коптилов В. В. И вширь и вглубь / В. В. Коптилов // Мастерство перевода. М. : Книга, 1973. – № 9. 150 с.
29. Коптілов В. Першотвір і переклад. Проблеми сучасного українського художнього перекладу. Роздуми і спостереження / Віктор Коптілов. – К. : Дніпро, 1972. 215с.
30. Короткий тлумачний словник української мови: 2-ге вид., перероб. і допов / За ред. Д. Г. Гринчишина. – К.: Радянська школа, 1988.
31. Корунець І. В. Теорія і практика перекладу: підручник. – К.: Нова Книга, 2000. 448 с.
32. Корунець І. В. A Course in the Theory and Practice of Translation. - Вінниця : Нова книга, 2002. 381 с.
33. Космеда Т. А. Ego і Alter Ego Тараса Шевченка в комунікативному просторі щоденникового дискурсу / Т. А. Космеда. – Дрогобич : Коло, 2012. 372 с.
34. Кочерган М.П. Загальне мовознавство. – К.: Видавничий центр "Академія", 2006. 463 с.

35. Кротевич Є. В., Родзевич Н. С., Словник лінгвістичних термінів, – К.: Довіра, 1957. С.184
36. Кухаренко В.А. Практикум з стилістики англійської мови : підруч. / Валерія Андріївна Кухаренко. – Вінниця : Нова книга, 2000. 160 с.
37. Кухаренко В. А. Интерпретация текста : [уч. пособ. для студ. пед. ин-тов “Иностр. яз.”]. – 2-е изд., перераб. – М. : Просвещение, 1988. 192 с.
38. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром’як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. 752 с.
39. Мацько Л.І., Кравець Л.В. Культура української фахової мови: Навчальний посібник. – К.: Видавництво «Академія», 2007. 360 с.
40. Морозова Т.Л. Образ молодого американця в літ-рі США (Бітники, Селінжер, Берроуз, Апдайк). – М.: Высш. школа., 1969. 96 с.
41. Мороховский А.Н. Стилистика английского языка.– Киев : Вища шк., 1984. 248 с.
42. Наливайко Д. С. Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі ХІХ століття / Д. С. Наливайко // Індивідуальні стилі українських письменників кінця ХІХ – початку ХХ ст. : [зб. наук. праць]. – К. : Наук. думка, 1987. С. 3–43.
43. Нечуй-Левицький І. Хмари: Повість. Серія "Класна література" / — К., 2016. 367 с.
44. Новикова М. А. Проблемы индивидуального стиля в теории художественного перевода : (стилистика переводчика) : автореф. дис. докт. филол. наук : 10.02.19. Ленинград, 1980. 27 с.

45. Панч П.Й. Повісті; Оповідання; Гуморески; Казки / Упоряд. та приміт. А.Ковтуненка. - К. : Наук.думка , 1985. 574 с.
46. Подгаецкая И. Ю. Границы индивидуального стиля. – М. : Наука, 1982. С. 32–59.
47. Пономарів О. Д. Стилїстика сучасної української мови. – 3-тє вид., перероб. і доповн. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2000. 191 с.
48. Пособчук А.І., Свиридов О.Ф. Особливості відтворення експресивної функції речень роману Сюзанни Коллінз “Голодні ігри” в українському перекладі Уляни Григораш” / Матеріали II науково-практичної конференції «Пріоритети розвитку сучасної філології» (м. Запоріжжя, 6-7 листопада 2020 р.). – Херсон: Видавництво «Молодий вчений», 2020. С.108 - 111.
49. Потебня А.А. Мысль и язык. // *Слово и миф*. –М., 1989. С.17 – 200.
50. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика [Текст] / Яков Рецкер. – 2-е изд. – М. : Межд. отношения, 2001. – 216 с.
51. Свиридов О.Ф. Лінгвістичні особливості роману С.Коллінз “Голодні ігри»: перекладацький аспект”. / *Науковий вісник Херсонського державного університету*. –Херсон, 2019. С.83-90.
52. Северская О.И., Преображенский С.Ю. Функционально-доминантная модель эволюции художественных систем: от идиолекта к идиостилю. – М.: Наука, 1991. С. 146-156.
53. Скрипник Л.Г. Фразеологія української мови. – К.: Наук. думка, 1973. 280 с.
54. Ставицька Л. О. Про характер взаємодії категорії індивідуально-поетичного стилю і літературної мови / *Мовознавство*. – К.,1986. № 4. С. 61.

55. Томан І. Мистецтво говорити. – Київ: Політвидав, 1989. 300с.
56. Тухарели М. Д. Аллюзия в системе художественного произведения: дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.08. – Тбилиси, 1984.167 с.
57. Українська мова: Енциклопедія / Редкол.: В. М. Русанівський, О. О. Тараненко (співголови), М. П. Зяблюк та ін. — К.: Українська енциклопедія, 2004. 824 с.
58. Фененко М. В. Топонімія України в творчості Тараса Шевченка. – К., 1965. 167 с.
59. Ханпира Э.И. Оказиональные элементы в современной речи / Э.И. Ханпира // Стилистические исследования. – М.: Наука, 1972. 317 с.
- 60.Хропко П.П. Гуля А.Б. Жанрова специфіка літературного твору// Зарубіжна література. – 1997. – №2. С. 38-44.
61. Шор Р. Язык и общество. – М. Либроком, 2010. 160 с.
62. АВВУУ Lingvo x3 : 69 словників, 10 мільйонів перекладів [Електронний ресурс] / © 2008 АВВУУ. Три мови. Part # 573/1. – К. : ТОВ АВВУУ Україна. – 1 електрон. опт. диск (DVD-ROM); 12 см. – Систем. вимоги (ПК): Проц. ≥ 1 ГГц ; 512 Mb RAM ; Microsoft Windows Vista / Server 2003 / XP ; Microsoft Internet Explorer 6.0 / 7.0 ; привід для DVD- дисків.
63. Brower R.A. Alexander Pope: The Poetry of Allusion. – Oxford: Oxford at the Clarendon Press, 1986. 368 p.
64. Collins Suzanne.The Hunger Games. New York City: Scholastic Press, 2008. 374p.
65. Galperin I.R. Stylistics. – Moscow: Higher school Publishing House, 1977. 372 p.
66. Johns Ann M. Text, Role, Context: Developing Academic Literacies / Ann M. Johns. – Cambridge University Press, 1997. 232 p.

67. Longman Dictionary of Contemporary English. Словарь современного английского языка: в 2-х т. – М.: Рус. яз., 1992. 626 с.
68. Multitran System for translators: over 10 million terms [Электронный ресурс] / [developed by Andrey Pominov]. – © 2012. – Режим доступа до словн. : <http://www.multitran.ru/>.
69. Perri C. On Alluding. Poetics 7 (1978). P. 289–307.