

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

Факультет іноземної та слов'янської філології

Кафедра англійської філології та лінгводидактики

Краснова Олена Юріївна

**«Відтворення концептів «Добро і «Зло» (на матеріалі перекладу роману
Джека Лондона «Біле Ікло»»).**

Галузь знань 03 Гуманітарні науки

Спеціальність 035 філологія

Спеціальність 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно),
перша – англійська

Освітня програма Англійська та німецька мови (переклад включно)

Кваліфікаційна робота

на здобуття освітнього ступеня магістра

Науковий керівник

_____ В.І. Школяренко,
доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри теорії та практики
романо-германських мов

« ____ » _____ 2021 року

Виконавець

_____ О.Ю. Краснова

« ____ » _____ 2021 року

Суми 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1 ХАРАКТЕРИСТИКА ЖАНРУ ПРИГОДНИЦЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ З ТОЧКИ ЗОРУ СУЧАСНОГО ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА	8
1.1. Поняття жанру в перекладознавстві	8
1.2. Жанрові ознаки пригодницької літератури, художня та перекладознавча специфіка англomовної пригодницької прози	15
Висновки до розділу 1	22
РОЗДІЛ 2 ВЕРБАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТІВ «ДОБРО» ТА «ЗЛО» РОМАНУ ДЖЕКА ЛОНДОНА «БІЛЕ ІКЛО» У ПЛОЩИНІ ПЕРЕКЛАДУ	24
2.1. Відтворення в пригодницькому романі Джека Лондона «Біле Ікло» мовної об'єктивації концепту «Добро»	24
2.2. Особливості вербалізації концепту «Зло» у творі Джека Лондона «Біле Ікло»	35
Висновки до розділу 2	443
РОЗДІЛ 3 Лінгвостилістичні засоби роману Джека Лондона «Біле Ікло» та специфіка їхнього перекладу	45
3.1. Збереження при перекладі лінгвостилістичної специфіки оригіналу роману Джека Лондона «Біле Ікло»	45
3.2. Інтерпретація характеристик героїв у перекладі пригодницького твору Джека Лондона «Біле Ікло» з точки зору концептів «Добро» та «Зло»	53
Висновки до розділу 3	58
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	60
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	64
SUMMARY	70

ВСТУП

Сьогодні центральним об'єктом сучасних лінгвістичних досліджень є словесний образ світу, який існує у свідомості носіїв певної культури. Процеси світосприйняття, категоризації та концептуалізації дійсності відображені за допомогою мовних засобів.

Розуміння етичних понять сучасною лінгвістичною наукою неоднозначне. Оскільки вони з'являються в лінгвістичній семантиці завдяки взаємодії мовознавства з філософією, психологією, культурною антропологією, відповідно, поняття розглядається в різних векторах, всередині яких є численні визначення поряд із цілими наборами конкретних репрезентів.

З точки зору дослідження, важливо зазначити, що якщо мовне відображення етичних понять, прагнучи до максимальної точності у виявленні об'єктів відображеної реальності, зазвичай асоціюється з одним словом або навіть з одним із значень багатозначного слова, поняття може охоплювати не тільки всі значення цього слова, між ними є своєрідні асоціативні зв'язки, але також набір споріднених слів, синонімів, антонімів, а також словосполучень, в яких відображено той чи інший аспект поняття. Значення слова представляє в системі мови і активізує в мові відповідне поняття, на основі якого формуються різні функціональні значення

Дослідження спирається на систему понять у свідомості людини, яка відтворює у вигляді структурованих і впорядкованих знань уявлень про світ, реальність та результати внутрішнього рефлексивного досвіду людини. В основі світогляду людини лежить загальне відображення у свідомості «олюдненого світу». Контактуючи з навколишньою реальністю, людина конструює у своїй свідомості суб'єктивний образ об'єктивного світу, який фіксується за допомогою понять, які разом утворюють систему.

Актуальність теми визначається підвищеним інтересом сучасної антропоцентричної парадигми мовних досліджень до місця та ролі мовленнєвої комунікації з точки зору її реалізації в дискурсивному просторі. З цією проблемою також безпосередньо пов'язана модель «людина-природа-тварина», яка в художньому дискурсі знаходить своє яскраве втілення в спробі опису понять «добра» і «зла» як однієї із зовні вмотивованих і водночас внутрішньо цілісних категорій тексту. Ряд питань, пов'язаних з вивченням лінгвокогнітивного потенціалу, концептуальною репрезентацією, предикативною архітектурою та стилістичними конотаціями в описі етичного, які значною мірою беруть участь у створенні художньо об'єктивованого «добра» і «зла» та психологічно автентичного образу людини проти неї, як і раніше залишаються лакунарними в лінгвістичній гносеології і тому потребують ретельного вивчення з точки зору актуальних завдань сучасних лінгвістичних досліджень.

Мета роботи – проаналізувати наявні дефініції поняття «жанр» та окреслити подальший вектор розвитку означеного феномена, а також вивчити вербалізацію концептів «Добро» та «Зло» роману Джека Лондона «Біле Ікло» у площині перекладу.

З мети впливають наступні **завдання** роботи:

- описати поняття жанру в перекладознавстві;
- розглянути жанрові ознаки пригодницької літератури, художня та перекладознавча специфіка англomовної пригодницької прози;
- дослідити відтворення в пригодницькому романі Джека Лондона «Біле Ікло» мовної об'єктивації концепту «Добро»;
- вивчити особливості вербалізації концепту «Зло» у творі Джека Лондона «Біле Ікло»;
- охарактеризувати лінгвостилістичну специфіку перекладу роману Джека Лондона «Біле Ікло»;

- навести інтерпретацію характеристик героїв у перекладі пригодницького твору Джека Лондона «Біле Ікло» з точки зору концептів «Добро» та «Зло».

Об’єкт дослідження – засоби вербалізації концептів «Добро» та «Зло» у творі Джека Лондона «Біле Ікло» та його україномовних перекладах.

Предмет дослідження – лінгвостилістичні особливості відтворення концептів «Добро» та «Зло» на матеріалі роману Джека Лондона «Біле Ікло».

Методи дослідження. Найважливіший – принцип аналізу взаємодії змісту і форми. Він є універсальним засобом пізнання суті твору й окремих його частин. Реалізуючи його, слід починати аналіз зі складників змісту, переходити до характеристики засобів його втілення, тобто складників форми. Розпочавши аналіз із розгляду складників форми, обов’язково потрібно розкрити їхню змістовність. Важливо при цьому пам’ятати, що аналіз не самоціль, а засіб наближення до авторського задуму, шлях до адекватного прочитання твору, тлумачення якого може мати варіанти. В роботі застосовувались такі методи: соціологічний аналіз, психологічний аналіз, естетичний аналіз, формальний аналіз, біографічний аналіз, структурний аналіз.

Практичне значення магістерської роботи полягає у можливості використання результатів даної наукової роботи в подальших магістерських дослідженнях, а також лекційних та практичних курсах з «Теорії та практики перекладу», «Стилістики», «Інтерпретації художнього тексту».

Матеріалом дослідження став твір Джека Лондона «Біле Ікло» та його україномовний перекладах.

Наукова новизна. В процесі написання магістерської роботи був використаний новий підхід дослідження засобів вербалізації концептів «Добро» та «Зло» у творі Джека Лондона «Біле Ікло» та його україномовних перекладах.

Апробація результатів та публікації. Результати магістерської роботи були оприлюднені автором у доповідях і повідомленнях на регіональних конференціях, семінарах, круглих столах щодо засобів вербалізації концептів «Добро» та «Зло» у творі Джека Лондона «Біле Ікло» та його україномовних перекладах.

Структура роботи. Робота складається із вступу, трьох розділів, висновків до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 75 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ХАРАКТЕРИСТИКА ЖАНРУ ПРИГОДНИЦЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ З ТОЧКИ ЗОРУ СУЧАСНОГО ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА

1.1. Поняття жанру в перекладознавстві

Започатковуючи роботу з поняття жанру загалом, вважаємо за доцільне відзначити, що внутрішньо вона тісно переплітається з перекладом, тому що в дисертаційній праці йдеться про переклад і для нього жанр має значення не сам по собі, а в порівнянні з перекладом. Оскільки відтворення жанрових характеристик є важливим кроком у процесі перекладу, вважаємо за доцільне уточнити, що таке жанр (франц. *genre* – *рід, вид*).

Поняття жанру тяжіє ще до праць Арістотеля (384–322 рр. до н.е.), однак до понятійного апарату літературознавства, лінгвістики і перекладознавства воно належить лише протягом останніх століть (М. Бахтін, Ю. Тиньянов, Т. Бовсунівська, Н. Копистянська, Т. Некряч, М. Новикова, Г. Стен, І. Шама).

Вивчення жанру з погляду перекладу є однією з нагальних потреб сучасних філологічних студій. Така актуальність є не лише наслідком відсутності досі однозначного визначення жанру, незважаючи на досить велику кількість досліджень у галузі жанру, а передусім нечисленних досліджень у галузі перекладу [44;56;72].

Найбільш ґрунтовний огляд поняття жанру в радянській науковій думці дав М. Бахтін у статті «Проблема мовленнєвих жанрів». На думку дослідника, жанр є основою, фундаментальним компонентом полотна тексту, адже розуміння жанру є суттєвим у процесі створення тексту. Ключовою концепцією вчених є концепція жанру як цілісної освіти, яка у своєму арсеналі має смисловий потенціал (тематичний зміст, стиль) та архітектурну стійкість (композиційна структура) [7, с. 238]. Спірними для

ідей М. Бахтіна були ідеї Ю. Тінянова, яка відстоювала концепцію жанру як нестійкої системи, що змінює систему жанрів у процесі зміни історичних епох та помітила індивідуальність жанрових структур у творчості різних письменників [18].

Розглянути подальший розвиток жанру та жанрових теорій у течії сучасних філологічних досліджень та окреслити вектори жанрознавства в сучасному перекладі.

Найширше тлумачення жанру бачимо у Й. Райхерта: «кожна група творів відібрана за загальними ознаками» [42, с. 57]. «Жанр – це динамічна структурна модель, яка може бути реалізована в ряді конкретних творів», – у М. Брандес [14, с. 40]; «Універсальна модель літературної побудови» – у А. Марино [23, с. 46], «модель розв’язання задачі на рівні форми» – у К. Гіллена [5, с. 120]; «Основа, що уможливлює літературну композицію» — у А. Фаулера [72, с. 36]; «Тематичні та стилістичні умови, що визначають сутність конкретних творів і межі, в яких ці твори інтерпретуються», – у О. Левінтова [19, с. 23]; «Сукупність текстів, у яких реалізується певний спосіб чи образ» — у С. Гайди [4, с. 31]; «В основі жанру лежить безперервність сприйняття: читач, виявляючи у творі певні ознаки дії, місце дії, поведінку героїв, відносить його до будь-якого відомого йому жанру, згадуючи прочитане і впізнаючи в нове знайомство» – у Т. Бовсунівської [2, с. 8].

Як бачимо, спільним для всіх дослідників є розуміння жанру як моделі, певної сукупності умов, що дозволяють жанру існувати як такому. Усі ці інтерпретації жанру тісно взаємопов’язані і, доповнюючи та розкриваючи одне одного, фіксують складну й неоднозначну природу жанру на основі базової структуралістської жанрової концепції, що включає зв’язування тексту та жанрових елементів на основі формально-логічних зв’язків [6; 13; 28; 31; 49-51].

Однак у сучасному когнітивному дисонансі [19], коли людина існує на тлі протиріч і радикальних змін, сучасна філологічна наука доповнюється новими ідеями. Зокрема, дедалі популярнішим стає поняття когнітивного

жанру [22; 230; 24; 28], що, на нашу думку, полягає не в повному знищенні структураліста, а в його вдосконаленні та доповненні. Переглядається базова категорія ієрархічної стійкості структуралістів на користь так званої «дифузної природи жанру», що передбачає постійний розвиток і нові ідеї, не відкидаючи при цьому базовий набір стійких характеристик, що визначають основу жанру. .

У цьому сенсі Т. Бовсунівська у своїй монографії «Когнітивна жанрологія і поетика» зазначає, що в процесі створення когнітивної жанрової теорії змінюються не стільки жанрові форми, скільки їх розуміння крізь призму сучасних наукових концепцій, і наголошує, що «когнітивний підхід дозволяє врахувати сучасні особливості жанру. .. не означає, що ці функції потоку не повторюються, що вони не є конкретним текстовим шаблоном. Рідкі риси жанру також утворюють усталену схему» [2, с. 24].

Таким чином, окреслюючи основні жанрові поняття, що визначають жанр у сучасній філологічній студії, ми, виходячи з визначення Н. Бернадської та Т. Яхонтової, визначаємо жанр як «художнє ціле, де домінують і змінюються риси, що взаємодіють, знаходячи своє словесне оформлення через системи мовні засоби» [16, с. 4; 209, с. 2].

Відповідно до запропонованого визначення вважаємо за доцільне класифікувати переклади В. Комісарова за жанрово-стильовими ознаками: вбачає в художньому перекладі одну з комунікаційних функцій, тобто художньо-естетичну, а це створення певного художнього образу, відбитка жанру оригіналу в перекладі [19].

У вітчизняному перекладі проблема відтворення жанрових ознак пов'язана з іменами таких вчених, як Н. Бідненко, О. Гера, О. Лебідь, М. Лукінова, Н. В. Романюга, Р. Сітар, С. Скороходько, О. Хан та ін.

На сучасному етапі розвитку наукової перекладацької думки в Україні перекладознавство, що прямо чи опосередковано пов'язане з жанром як художнім цілим, є фрагментарним. Особливості перекладу фразеологічних одиниць з урахуванням жанрових особливостей оригіналу

досліджувала О. Лебідь, яка зазначає, що жанрові закони суттєво впливають на вибір способу перекладу фразеологічного еквіваленту [18, с. 2]. Дослідник констатує існування двох груп основних факторів, що впливають на процес перекладу: лінгвістичних та екстралінгвістичних. Співвідношення твору оригіналу та перекладу в лексичному, граматичному та стилістичному аспектах автор відносить до лінгвістичних факторів, а співвіднесення тексту оригіналу та тексту перекладу з культурою та національними особливостями – до позамовних. Таким чином, науковець робить висновок, що лінгвістичні та екстралінгвістичні чинники є тим, що уможливорює формування жанру [18, с. 6–7].

Жанрові особливості драми в перекладі стали темою дисертації М. Лукінової та Н. Бідненка. М. Лукінова у своїй праці «Жанрова специфіка перекладу класичної драми» визначає жанрово-стильові особливості драми, що становлять основу жанру, та досліджує їх адекватне та рівнозначне відтворення у перекладі [12, с. 1, 4]. Враховуючи особливості драматичного перекладу для читача і глядача, М. Лукінова розподіляє між ними домінантні риси: для читача – еквівалентність, для глядача – адекватність, але підкреслює їхню взаємну функціональність та обов’язкову присутність у тексті перекладу [12, с. 1, 14]. На основі зіставлення першоджерела та його перекладу дослідник розробляє основні критерії та стратегії в процесі драматичного перекладу.

Якщо М. Лукінов розглядає переклад п’єси на матеріалі російських перекладів п’єс Шекспіра, то матеріалом дисертації Н. Бідненка є російський переклад п’єси Б. Шоу «Учень диявола». Вчений зазначає, що відповідь на питання про специфіку драматургічного перекладу слід шукати шляхом виявлення основних родових ознак драми [18, с. 195]. Також Н. Бідненко торкається проблеми цілісності перекладної інтерпретації драматургічного тексту та вказує на головне завдання перекладача – повно відтворити всі складові моделі іншої культури, зберегти національно-історичну своєрідність. оригінальний. Дослідник підкреслює важливу роль

творчої особистості перекладача в процесі відтворення жанрових особливостей, зазначаючи, що перекладач є посередником між двома культурами.

Пояснення перекладацького статусу дійсності та окреслення жанрових особливостей казки визначили тему дисертації С. Скороходька. Дослідник виокремлює жанрово-стильові домінанти казки, розглядає реалії як національно-культурні компоненти казки та надає їм перекладацький статус. Вчений систематизує ключові проблеми перекладу дійсності, вказує на труднощі відтворення національно-культурного словника та наголошує на необхідності збереження національного колориту першоджерела [17].

Значний внесок у жанрову теорію перекладу внесла О. Гера у статті «Жанри художнього перекладу». Дослідник розглядає переклад як сукупність усіх літературних систем певної культури, що співвідноситься з поняттям жанру, і вивчає жанр перекладу з точки зору критерію історико-часової зумовленості [61, с. 21]. Автор класифікує жанри художнього перекладу за первинними (новаційними) та другорядними (існуючими) елементами і, виходячи з переважання певних, переклад відносить до певного жанру [61, с. 22–23]. В українському перекладі науковець виділяє спів як домінуючий жанр, який містить другорядні, вже наявні елементи. О. Гера пов'язує рефрен із терміном «одомашнення», який останнім часом мало популярний і означає сприйняття читачем перекладного твору як частини його власного. До жанру перекладу дослідниця відносить одомашнення жанрово-стильової домінанти, яку можна зберегти або змінити, але з урахуванням історично обумовлених особливостей першоджерела. Автор статті робить висновок, що флуктуація мовної моделі перекладу між вихідною культурою та культурою цільовою є жанром перекладу [61, с. 26].

Широко використала концепцію жанрової теорії перекладу О. Гера у дисертації «Жанрово-стилістичні особливості епічних поем Середньовіччя в перекладі» Р. Сітари, яка мала на меті вивчення жанрових особливостей

героїчного епосу Середньовіччя. . і вказати на труднощі – дистанційна робота. Дослідник наголошує: «Доречне відтворення тимчасово віддаленого твору можливе лише тоді, коли перекладачі повністю сприймають жанрові особливості оригіналу як вторинні утворення та вербалізують їх за допомогою цільової мови, долаючи просторово-часові проблеми та сприяючи культурній адаптації. переклад [168, с. 195].Р. Сітар звертає увагу на фактор часу в перекладі, розглядає множинність перекладу як перекладацьку проблему та підкреслює лексико-семантичні та синтаксичні особливості слов'янського.Автор досліджує перекладацькі трансформації та називає найпоширеніші з них переклад), що використовуються перекладачами у процесі відтворення жанрово-стильових особливостей героїчного епосу [168, С. 193].

Практично цінною для нашого дисертаційного дослідження є праця О. Хана «Детектив як тип тексту: перекладацький аспект», у якій автор, включаючи комплексний підхід до аналізу оригінального тексту та його перекладу, встановлює незмінний і змінний текст – типологічний особливості класичних та крутих детективів на текстовому та заставному рівні [19, с. 16] з точки зору хронотопічного, характерологічного та композиційного контексту текстового рівня та підтримує диверсифікацію підтипів детективного тексту з точки зору перекладу. Дослідник вказує саме на ті контексти, які стають текстоутворюючими та жанрово-специфічними для цього типу тексту та потребують їх адекватного втілення в перекладному тексті. Вчений вказує на детектив як на суворо регламентований тип тексту, який потребує чіткого відтворення їх текстово-типологічних ознак, оскільки вони несуть важливе інформаційне та ідіостилістичне навантаження [19, с. 6]. Крім варіантного та незмінного жанру, дослідник вивчає також символіку, яка виконує в матеріалі дослідження прогностичну функцію і збереження якої впливає на якість перекладу [19, с. 5].

Найсучаснішим дослідженням у галузі перекладу, пов'язаним із поняттям жанру, є праця Н. Романюге «Мовно-семіологічні виміри відтворення художнього світу автора». У цьому дослідженні досліджуються особливості відтворення мовно-стилістичних (портретна характеристика героїну, діалектизми та соматична фразеологія, інтермедіальність, психологічна репрезентація жінки) та семіологічних (символіка гір/лісів, води, небесних тіл) особливостей української малої прози в с. англійська. Дослідник вказує на суттєву відмінність між жанрами прози малої та великої форм, на яку слід звернути увагу перекладачу, адже твори цих жанрів мають свою специфіку [64, с. 15]. Н. Романюга характеризує основні риси, притаманні українській короткій прозі як жанру, і зазначає, що перекладач повинен мати їх на увазі, якщо хоче бути близьким до авторської ідіосинкразії [64, с. 21]. Автор вказує на труднощі, з якими стикаються перекладачі у процесі відтворення індивідуально-авторських задумів короткопрозаїків, акцентує увагу на уявленнях про доречність та еквівалентність тексту перекладу з метою точного відображення перекладу художнього світу автора. .

Згадане наукове дослідження проблеми жанру в різних його аспектах свідчить про науковий інтерес перекладознавства до жанрової теорії перекладу, а також констатує відсутність дисертаційного дослідження жанрових особливостей англійської літератури жахів у перекладі. Причиною цього, ймовірно, є повне занедбання жанру літератури жахів у радянські часи, його ототожнення з масовою літературою, яка в той час вважалася нездатною до естетичного розвитку. Як наслідок, недостатня увага до жанру призвела до іноді некваліфікованого підходу до його відтворення з частими несанкціонованими перекладацькими втручаннями в оригінал.

1.2. Жанрові ознаки пригодницької літератури, художня та перекладознавча специфіка англомовної пригодницької прози

Особливостями літератури для дітей та юнацтва є сюжетність оповіді, сталість правил гри та світобудови в художньому універсумі, побудова тексту на історичному або екзотичному матеріалі, що приваблює цікавою інформацією, природною гостросюжетністю, затвердженням певних етичних норм безвідносно до культурного контексту. Важливими для літератури для дітей та юнацтва є ліризм розповіді, емоційність мови твору, наявність у ньому предметного, конкретно-життєвого художнього образу. Неодмінною умовою є і письменницька майстерність, що полягає насамперед в умінні явити перед читачем художній світ у доступному для нього форматі, майстерно балансуючи при цьому на межі дитячого світовідчуття та світорозуміння й водночас досвідом дорослої людини.

Означеним властивостям відповідають пригодницькі твори для дітей та юнацтва. Пригодницька література – комплекс творів різних за жанрами (оповідання, повісті, романи), тематичною приналежністю (історія, школа, наукові відкриття, подорожі позаземними цивілізаціями чи то віртуальними світами), що рельєфно відтворюють здебільшого у прозовій формі складний механізм взаємодії автора й читача і виступають індикатором життєдайності авторських інтенцій з позиції відповідності потенціалу структурних принципів і прийомів тим жанрам та їх модифікаціям, що втілюють у своєму змісті пригодницький компонент.

Кожна історико-літературна епоха породжує певні жанрові канони пригодницької літератури, що виникають у результаті взаємодії літературного розвитку та певних соціальних механізмів, до яких належать авторські настанови та запити читачів.

Середньовічні лицарські романи та героїчні поеми оспівували хоробрі подвиги та пригоди лицарів, які протистояли велетням і драконам,

вступаючи в дуелі, демонструючи свою мужність («Смерть Артура» Т. Меллорі; «Амадіс Галлія» Р. Монтальви). Д. Дефо своїм романом «Незвичайні та неймовірні пригоди Робінзона Крузо» розкрив світові образ героя — символу життєвої сили й сили людського розуму. Наслідком його неймовірної популярності стала так звана «Робінзонада», пригодницькі твори, які розповідали не лише про пригоди, а й розкривали приклад героя процесу становлення особистості. Виховуючи ідеали високого романсу, пригодницька література завжди представляла сильних героїв, оспівувала ідеали високого романсу, моделювала історичні події (О. Дюма «Граф Монте-Крісто», «Три мушкетери»).

Романи М. Твена «Пригоди Тома Сойєра» та «Пригоди Гекльберрі Фінна» — пригодницькі твори, у яких головними героями є діти. На основі досвіду літератури, в якій важливе місце займала пригодницька складова (грецький роман елліністичного періоду, лицарський епос 12-16 ст., роман бароко, мандрівна література 17-18 ст., готичний роман до- романтизм), пригодницька література поступово набула набору канонічних рис і канонічних ознак в системі з особливими сюжетами, композицією, атмосферою, передісторією тощо, на основі яких один твір сьогодні позначається як пригодницький.

Виявлення пригодницької прози почалося лише у XX столітті. Цей факт констатує А. Вуліс у монографії «У світі пригод. Поетика жанру» [13]. Дослідник зазначає, що термін «пригодницька література» почав набувати широкого літературного визнання лише в 50-60-х роках минулого століття з появою статті А. Наркевича в «Коротій літературній енциклопедії», де автор намагався показати структурну схожість мандрівної літератури, наукової фантастики, детективу, пригодницького роману, їхня залежність від грецьких, лицарських, готичних романів, зв'язок з неоромантизмом тощо.

Термін «пригодницька література» М. Моклиця пояснює як «епічний прозовий жанр, заснований на зображенні пригод (виключних подій), що характеризується напруженим, химерно ускладненим сюжетом,

підвищеною розважальною функцією, хепі-ендом, романтичною безпосередністю». Пригодницький роман літературознавці визначають як твір, «сюжет якого рясніє незвичайними подіями і характеризується їх несподіваним поворотом, великою динамікою розвитку». Для нього характерні мотиви викрадення та переслідування, атмосфера таємничості й таємниці, ситуації здогадки та розв'язки.

Основною категорією поетики пригодницької літератури є сюжет твору. Пригода з'являється в літературі, як тільки починає реалізовуватися в літературі, і є перевагою дії над описовою і дії над героєм. Основними характеристиками пригодницької літератури є:

- випадковий збіг як збірна основа композиції;
- раціональні спонукання як коригувальний елемент пригодницької композиції;
- гра як семантична властивість пригоди і водночас компонент форми;
- справжній драматичний підтекст;
- атмосфера чудес як складова пригод;
- реальна мотивація;
- етичний імператив, який організовує дію твору, дає поштовх дії.

Основою будь-якого пригодницького твору є певна подія, що постає в ньому через сукупність структурних принципів і прийомів, властивих тому чи іншому жанру (повість, роман тощо). Водночас досвід розвитку пригодницької літератури свідчить, що авторів (як і читачів) часто не влаштовує лише шокуючий хід подій. На їхньому тлі виразно проступає образ героя твору. Прикладом цього є історія Робінзона Крузо, яка показує читачеві не лише його пригоди, а й крок за кроком відтворює складний механізм формування його як особистості.

Дотримуючись ескізу пригоди, письменники все більше уваги приділяли не стільки самій пригоді, скільки переживанню – психологічній стороні оповідання. Результатом стала більш детальна характеристика характеру героя, його оточення, міжособистісних стосунків. Романи, де

пригоди, як і раніше, були центром художнього спостереження, створені в назві («Пригоди Олівера Твіста» Діккенса), сьогодні сприймаються більше як твори психологічного, побутового, соціального, історичного (В. Скотт та В. Гюго та ін.).).

Пригода є у творах такого роду перед прийомами, своєрідним художнім мисленням-почуттям письменника, засобом романтизації світу тощо. Тому семантичний зріз творів В. Скотта, Дж. Свіфта, С. Діккенс сьогодні найчастіше дає підстави дослідникам називати їх перетином «пригодницької та серйозної літератури.

Пригодницький компонент є складовою прозово-поетичних текстових структур у класичній літературі, де він підпорядкований осмисленню внутрішнього світу героя, глибини буття, його прихованої внутрішньої сутності (М. Гоголь «Мертві душі», М. .. Булгаков «Майстер і Маргарита»). Пригодницький комплекс, що характеризується гостротою зіткнення, динамікою ситуації може впливати на емоційну оцінку пригодницьких ситуацій, створюючи різні уявлення про реальність подій.

Більше того, у площині читацького сприйняття розставлені автором свого часу акценти можуть бути зміщені в іншу площину. Наприклад, «Подорожі Гулівера» Дж. Свіфта, які сьогодні вчені визначають як сатиричні, або «Дон Кіхот» М. Сервантеса, чия сучасна ідентифікація як «пародія на лицарський роман» у дитячому сприйнятті все ще виглядає як пригодницькі романи про незвичайні обставини та несподівані ситуації. головні герої цих творів.

Вертикаль історичного розвитку пригодницької літератури для дітей та юнацтва в Україні тісно пов'язана з іменами Ю. Смолича, М. Трублаїня, О. Копиленка. 1926 рік вважається роком народження перших пригодницьких творів – «Останнього старого дерева» Ю. Смолича, «Сенчинові пригоди» О. Копиленка.

Юрію Смоличу належить понад тридцять романів, оповідань, оповідань, публіцистичних статей та памфлетів. З перших кроків на

літературній ниві письменник рішуче відстоював ефектний сюжет, сюжетне багатство, динамічну, конструктивну форму оповідання. Ці моменти значною мірою визначили провідні напрямки його подальших художніх пошуків, які яскраво виявили схильність до гіперболи, умовності, фантастичних перетворень. Романи «Хутор доктора Гальванеску» (1928), «Ще одна прекрасна катастрофа» (1930) і «Що було далі» (1933) подають роздуми читача про долю науки та сучасного суспільства, захоплюючи читача динамікою сюжету. . , майстерність зображення персонажів на тлі захоплюючих пригодницьких подій. Вчені схильні стверджувати, що роботи Ю. Смолича визначив вектори розвитку української пригодницької літератури ХХ ст. Розрахований на дорослих читачів, він залишається актуальним для юних читачів.

Розквіт пригодницької прози в українській літературі 30-50 рр. ХХ століття справедливо пов'язують з іменем М. Трублаїні. У своїх творах письменникові вдалося вміло поєднати авантюрну складову з цікавим науково-пізнавальним матеріалом. На прикладі жорстокого життя Півночі, її незвіданих земель та неповторних мешканців М. Трублаїні відкриває читачеві незаперечні закони життя: щоб опинитися в цьому світі і не загубитися серед розмаїття «людських характерів». «Треба пройти через спокуси, поєдинок із совістю. , порядність, честь. Саме ці духовні якості втілюють його найкращі герої. Найхарактернішими рисами пригодницької поетики письменника є загострення обставин, що звеличують хоробрі людські постаті, романтика героїзму, художня ідеалізація надзвичайно позитивного героя, обов'язкова присутність неназваного героя, який керує механізмом авантюри. Досвід письменника був поштовхом до розвитку пригодницької літератури молодшими українськими письменниками.

Пригодницька література включає детектив, наділений відповідними канонічними рисами. Незважаючи на досить тривалий період існування (близько 200 років), його вивчали переважно іноземні літературознавці, особливо німецька, американська, англійська та французька школи.

Натомість в Україні (як і в інших республіках колишнього СРСР), де панував ідеологічний нагляд, детективна наука розвивалася в допустимих, контрольованих межах. Лише останнім часом помітні зміни були помічені завдяки роботам А. Вуліса, М. Вольського, Ю. Щеглова, А. Бритікова та інших. Польські (М. Скаліцький), українські (Людмила Кіцак, Анна Лещенко) дослідники зробили внесок у теоретичний розвиток детективів. Його літературні інтерпретації базуються переважно на матеріалі зарубіжної літератури.

Фантастична пригодницька література показує читачеві історії вигаданих істот та їхні пригоди, вигадані події, які відбуваються з героями твору. Сюжет може відбуватися на інших планетах, у минулому чи в майбутньому, а персонажі — інопланетяни, казкові істоти тощо. Теоретичні проблеми художньої літератури обґрунтовані дослідженнями Н. Кирюшко, О. Ковтуна, С. Олійника, О. Стужука, Ц. В. Тодорова та інші. У дитячій та юнацькій літературі авторами пригодницьких та художніх творів є В. Бережний («Ти ще не був на Марсі?», «Чудодійний витяг», «Повернення Галактики», «Останній політ с. Буря»), О. Бердник і «Дивні пригоди Грицева», Б. Комар («Мандрівний вулкан»), А. Дімаров («Друга планета», «Три грані часу»), А. Костецький («Мінімакс – Кишеньковий дракон, або День без батька», Ксенія Ковальська («Канікули прибульців із Салатти») тощо. Фантастичні оповідання для дітей створюються письменниками з використанням арсеналу поетичних засобів, властивих раціональній фантастиці, і потребують аналізу на основі індивідуальних стилістичних задумів.

У художній літературі сьогодні прийнято розрізняти раціональну (або наукову) фантастику та художню літературу. На відміну від раціональної художньої літератури, яка підкреслює науково-технічний потенціал, реалізує ідею письменника про далеке майбутнє цивілізації, роль кібер, контакти з позаземними цивілізаціями тощо, художня література розуміється як жанр художньої літератури, що використовує ірраціональні

мотиви. магії, магії, лицарства в поєднанні з реалістичною розповіддю, зображує віртуальні світи із середньовічними реаліями, нетехнічною психологією.

В Україні фентезі почало розвиватися лише наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. У літературі для дітей та юнацтва фентезі представлений іменами О. Ільченко («Таємниця старої обсерваторії», «Таємничі світи старої обсерваторії»), Любка Дереш («Дивні дні Гані Грака»). Марина Рибалко («Подорож до снігу»), Валерія та Наталія Лапікур («Чарівні ворота»), О. Денисенко («Межник, або Світове свавілля»), Галина Пагутяк («Царство», «Бухгалтери з королівства»). та інші. Вікові вимоги до творів досить різні: від молодшого та середнього шкільного віку (О. Ільченко, Любка Дереш) до середнього шкільного (Галина Пагутяк) і творів для широкого кола читачів (В. та Наталія Лапікури).

Історико-пригодницька література зображує певну епоху, віддалену від авторів і читачів. Вигадка автора в ній визначається не стільки історичною правдою, скільки художньою. Відтворюючи атмосферу й деталі минулого життя, письменники залишають за собою право робити головних героїв вигаданими, а не історичними особами, щоразу занурюючи їх у нові хвилюючі події.

На думку В. Разживіна, історико-пригодницька проза створює родючий пласт інтересу до минулого, історії своєї країни, свого народу, є основою для глибшого розуміння давніх і сучасних подій. Твори цього типу орієнтуються переважно на роман Уолтерскотта, сюжет якого заснований на вигаданому персонажі на першому плані, а історичні особи посідають другорядне місце.

Так звана «шкільна проза» – твори, дії яких розкривають ту чи іншу сторону шкільного життя (не обов'язково обмежуючись топонімічними школами), зображують стосунки дітей, які часто організовуються на авантюрній основі.

Особливе місце в прозовій творчості українських письменників другої половини ХХ ст. брав пригоди та шкільні завдання. Пригодницький компонент оживляє не лише картину життя шкільних навчальних закладів, а значною мірою і рецепцію вчинків і вчинків героїв вчинку. Пригоди та шкільні твори нд. Нестайко, Я. Стельмах та інші автори чітко формулюють авторську концепцію, несуть позитивний заряд, їм притаманний оптимістичний настрій.

Висновки до розділу 1

Жанр – історично сформований вид художнього твору, який синтезує характеристики змісту та форми певного виду твору, має відносно стійку композиційну структуру, яка постійно розвивається та збагачується. Саме визначення жанру налаштовує читача на певний зміст. У цьому сенсі жанрами є епос, роман, новела, поема, медитація, ода, трагедія, водевіль тощо.

На сучасному етапі розвитку наукової перекладацької думки в Україні перекладознавство, яке прямо чи опосередковано пов'язане з жанром як мистецьким цілим, є фрагментарним.

Пригодницька література – це сукупність творів різних жанрів (повісті, романи), тематичної приналежності (історія, школа, наукові відкриття, подорожі до позаземних цивілізацій чи віртуальних світів), які рельєфно відтворюють у прозі складний механізм взаємодії між автором та читачем і виступають як індикатор життєвих намірів з позицій відповідності потенціалу структурних принципів і прийомів тим жанрам та їх модифікаціям, які втілюють у своєму змісті пригодницьку складову.

Написані спеціально для дітей та молоді, пригодницькі твори враховують їх інтереси, користуються великим попитом і є найбільш адекватними для взаємодії художнього тексту, його автора та свідомості автора з адресатом.

У художній літературі сьогодні прийнято розрізняти раціональну (або наукову) фантастику від фантазії. На відміну від раціональної фантастики, яка висвітлює науково-технічний потенціал, реалізує уявлення письменника про далеке майбутнє цивілізації, роль кібернетики, контакт із позаземними цивілізаціями тощо, фентезі розуміється як жанр фантастики, що використовує ірраціональні мотиви магії, магії, лицарства. у поєднанні з реалістичним оповіданням зображує віртуальні світи з середньовічними реаліями, нетехнічну психологію.

Сукупність типологічних жанрових особливостей пригодницьких творів дозволяє автору «приховати» дидактичний аспект, уникнути примітивного моралізму; зміст дозволяє інтерпретувати їх так, що в межах того чи іншого жанрового розмаїття дозволяє вести діалог з читачем щодо важливих та актуальних для нього проблем.

РОЗДІЛ 2

ВЕРБАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТІВ «ДОБРО» ТА «ЗЛО» РОМАНУ ДЖЕКА ЛОНДОНА «БІЛЕ ІКЛО» У ПЛОЩИНІ ПЕРЕКЛАДУ

2.1. Відтворення в пригодницькому романі Джека Лондона «Біле Ікло» мовної об'єктивації концепту «Добро»

«Біле Ікло» (інші назви «Білий Зуб» та «Білозуб») – пригодницька повість Джека Лондона, головним героєм якого є вовк на прізвисько Біле Ікло. Уперше твір опубліковано в кількох номерах журналу «The Outing Magazine» з травня по жовтень 1906р. Оповідється про долю прирученого вовка під час золотої лихоманки на Алясці наприкінці XIX століття. Значну частину історії показано очима тварини – зокрема, самого Білого Ікла.

Протягом усього твору, Джек Лондон постійно порушує питання добра і зла та їх співвідношення. У тексті можна простежити, що добро Джек Лондон протиставляє злу, акцентуючи увагу на тому, що без зла добро не можна розуміти як благо.

Лейтмотивом твору є слова: *«With the simpler creatures, good and bad are things simply understood. The good stands for all things that bring easement and satisfaction and surcease from pain»* [74, с. 108].

«Прості створіння просто розуміють добро і зло. Добро — це те, що дає втіху, задоволення й позбавляє страждання, отже, добро приємне. Зло ж неприємне, бо воно спричинює тривогу, небезпеку і біль» [49, с. 74].

Своє бачення добра і зла Джек Лондон вкладає у сюжет повісті «Біле Ікло», кодуючи концепт у любов до тварин, торкаючись питань вірності та справедливості. З Дж. Лондоном, добро завжди перемагає зло, в будь-якому випадку чи ситуації, навіть коли це лише питання часу, оскільки добро є найвищим та найнеобхіднішим благом в житті.

Концепт «добро» у творі Дж. Лондона не можна абсолютно ототожнювати з розумінням добра у філософії чи етики. Реальність, в якій існують персонажі, створює особливий формат добра, що межує зі злом, утворюючи гармонію. Події твору розгортаються у жорстокій Північній пустелі:

«The land itself was a desolation, lifeless, without movement, so lone and cold that the spirit of it was not even that of sadness» [74, 5]

«Глибока незмірна мовчанка панувала над країною, а сама ця країна була така пустельна й непорушна, така самотня і холодна, що від неї навіть тугою не віяло» [49, 1]

І саме в цьому холодному, жорсткому світі вирує життя, сповнене надій, сподівань, прагнень. На самому початку читач бачить протиставлення хорошого, доброго життя:

«But there was life, abroad in the land and defiant» [74, 5]

«Але життя, зухвале й відважне, прийшло й сюди» [49, 1]

Автор протягом усього тексту демонструє, що без зла не може існувати добра і - навпаки. Те, щоможе здатися жорстокістю – є наслідком життя у Пустелі, є умовами до виживання. Так, наприклад, приручене вовчення, бореться зі своїми інстинктами, прагне повернутись до дикого життя, де його не битимуть люди, не чіпатимуть пси. Проте воно обирає залишитись з людьми, бо, незважаючи на твердість характеру індіанців, вони дають йому їжу і тепло, а це найбільше добро у Пустелі:

«He curved his bushy tail around to cover them, and at the same time he saw a vision» [74, 81]

«Неволя виніжила його. Турботи й відповідальності він не знав і розучився дбати про себе» [49, 73]

Саме зло, яке постає елементом норми для умов життя персонажів, змінює розуміння добра, адже мета життя в Пустелі – вижити будь-якою ціною. Не раз у тексті трапляються ситуації, в яких персонажам задля виживання необхідно вбивати. Тут концепція загальноприйнятого добра

змінюється та відтворюється у подвійному стандарті: що для одного добре, то для іншого – смерть:

«Also, this live thing was meat. The lust to kill was on him. He had just destroyed little live things. He would now destroy a big live thing. He was too busy and happy to know that he was happy. He was thrilling and exulting in ways new to him and greater to him than any he had known before» [74, 51]

«Та й це теж було м'ясо, і в ньому прокинулась уся його кровожерність. Воно щойно знищило сім маленьких істот, а тепер заб'є й цю велику живу істоту. Воно було занадто захоплене й щасливе, щоб усвідомити своє щастя. Воно тріпотіло й раділо, як ніколи» [49, 46]

Таким чином, «закон видобутку» докорінно змінює розуміння концепту добра. Тут, у жорстокій пустелі немає місця для жалю, смиренності та іншого. Тому добре – вміти полювати, вміти боротися і перемагати:

«The aim of life was meat. Life itself was meat. Life lived on life. There were the eaters and the eaten. The law was: EAT OR BE EATEN. He did not formulate the law in clear, set terms and moralize about it. He did not even think the law; he merely lived the law without thinking about it at all» 59

«Мета життя — пожива. Життя саме — це пожива. Життя живе коштом життя. Є ті, які їдять, і ті, кого їдять. Закон цей велів: їж, а ні — тебе з'їдять. Вовча не формулювало його в певних, визначених висловах, не міркувало, чи справедливий він. Воно навіть не думало про нього, а просто жило з ним у згоді» [49, 53]

Безумовно, що у світі людей закони для вовка дещо інтерпретуються та підлаштовуються під людські, де вовк не може напасти на людину, хоч і людина є слабшою. Проте цей закон діє тільки для приручених тварин, дикі ж не задумуючись виїдають усіх собак та одного із членів екіпажу. Тут можна простежити добро, що дає людина прирученому звіру: дикі вовки, поївши людей і собак, втамували голод на певний час, приручений же вовк має їжу та прилисток завжди, виключаючи періоди Голоду.

Образ людини у творі є багатограним, проте в цілому це образ господаря, власника, пана, і вовк відчуває цю перевагу людини, тому підкорюється:

«Every instinct of his nature would have impelled him to dash wildly away, had there not suddenly and for the first time arisen in him another and counter instinct. A great awe descended upon him. He was beaten down to movelessness by an overwhelming sense of his own weakness and littleness. Here was mastery and power, something far and away beyond him» [74, 61]

«Прислухаючись до свого вродженого інстинкту, воно мусило би прожогом кинутись геть, але в ньому заговорив зовсім інший інстинкт. Дикий жах його опосів. Його ніби приголомшило й від гнітючого усвідомлення власного безсилля та нікчемності воно не могло рушити з місця. Перед ним була сила і влада, щось цілковито далеке й незбагненне» [49, 54].

Життя Білого Ікла умовно можна поділити на чотири періоди: життя на волі, життя у індіанців, життя у Красеня Сміта та життя у містера Скотта. Кожен із етапів був непростим та виховував характер персонажа. Коли перші три періоди були сповненні труднощів, які закаляли характер, робили Біле Ікло сильнішим як фізично, так і духовно, то четвертий період є реалізацією абсолютного добра, де Біле Ікло мав повністю перебудувати своє світобачення.

Не можна говорити, що перші три періоди були суцільним злом, хоч і на перший погляд такими здаються. Відчуття поганого життя утворюється через недоброзичливу місцину, де розгортаються події, і саме вона створює такі умови для певних вчинків.

Жорстокість хижаків по відношенню до «менших і слабших» надиктована інстинктами та самою природою, проте ці ж інстинкти змушують вовків поважно, турботливо ставитися до інших членів своєї зграї:

«It was there, in the fibre of his being; and it was the most natural thing in the world that he should obey it by turning his back on his newborn family and by trotting out and away on the meattrail whereby he lived...

... The urge of his awakened instinct of fatherhood was strong upon him....

... As his teeth crunched through the tender flesh and fragile bones, he began naturally to eat. Then he remembered, and, turning on the back-track, started for home, carrying the ptarmigan in his mouth» [74, 39]

«Просто цей інстинкт був у ньому, в кожній клітинці його тіла, і це була найприродніша річ у світі, що він усім своїм єством відчув його веління і, обернувшись спиною до своєї родини, подався добувати їй поживу...

...Батьківський інстинкт прокинувся в ньому і гнав його вперед...

... Тільки-но зуби Одноокого вп'ялися в ніжне тіло, ламаючи крихкі кістки, він пожадливо почав їсти. Потім він раптом згадав щось і, метнувшись бігти назад, поніс курінку додому...» [49, 34]

Таким чином, можна простежити як жорстокість хижаків постає добром для сім'ї. Старий вовк думає не лише про те, як набити свій шлунок, а про те, що він має обов'язки перед родиною, що мусить їх годувати та захищати. Переломним моментом у пізнанні цької необхідності стає відмовка від поживи на користь родини.

Так і Біле Ікло пізнає та розує перше добро у своєму житті від матері, саме в цей період життя здається добрим, тепли, заишним місцем, адже молода вовчиця оберігає своїх дітей від жорстокої реальності:

«And long before his eyes had opened, he had learned by touch, taste, and smell to know his mother- a fount of warmth and liquid food and tenderness. She possessed a gentle, caressing tongue that soothed him when it passed over his soft little body, and that impelled him to snuggle close against her and to doze off to sleep» [74, 28]

«Ще задовго до того, як очі йому прорізалися, навчилося воно на дотик, смак і нюх пізнавати свою матір — джерело тепла, рідкої їжі й

ніжності. У неї був м'який язик, і коли вона пестила його й лизала йому маленьке тендітне тільце, вовчєня пригорталося до неї і засинало» [49, 37]

Мати як образ беззастережної любові і доброти стосовно своєї дитини є центральною фігурою у становленні характеру підростаючого покоління, хоч і є агресивною та недоброю у ставленні до оточуючого середовища. Проте саме ця жорстокість і є відтворенням абсолютного добра у світі, бо ж мати йде на жертви заради добра власного дитинча:

«But the Wild is the Wild, and motherhood is motherhood, at all times fiercely protective whether in the Wild or out of it; and the time was to come when the she-wolf, for her gray cub's sake, would venture the left fork, and the lair in the rocks, and the lynx's wrath» [74, 63]

«Проте Пустеля — завжди Пустеля, й мати є мати, відчайдушно дбайлива і в Пустелі, й поза нею, і неминуче повинен був настати такий день, коли вовчиця заради свого сірого вовчєняти наважиться піти вздовж лівого рукава, до нори серед скель, назустріч розлюченій рисі» [49, 52]

Так і можна простежити це в образі ласиці, що боронить своє дитинча, незважаючи на перевагу вовчєнята у розмірах:

«This mother-weasel was so small and so savage!...

... the mother-weasel reappeared. She did not rush him, now that her young one was safe» [74, 42]

«Така маленька ця мати ласиця, а така сердита!...

...ласиця-мати знову з'явилась перед ним. Тепер ласєня було в безпеці, і вона не кинулась відразу, а підкрадалася обережно» [49, 39]

Разючі зміни в матері Біле Ікло спостерігає після довгого часу, коли вони не зустрічались. Проте Кічі, залишаючись матір'ю, знов боронить своїх дитинчат, хоч і від забутого сина. Так можна простежити закони природи, що для людського світу здаються дивними, але є виявом доброти у тварин:

«A wolf-mother was not made to remember her cubs of a year or so before. So she did not remember White Fang. He was a strange animal, an intruder; and her present litter of puppies gave her the right to resent such intrusions» [74, 94]

«Вовчиці забувають своїх вовчент, коли їм минає десь так рік. Отож і Кічі забула про Білого Ікла. Він був чужий їй і небажаний. Вона знов мала виводок, і це, зрозуміла річ, давало їй право вороже ставитись до будь-яких прибульців» [49, 85]

Добрим був і Сивий Бобер, хоч він не виявляв особливої ніжності чи ласки до Білого Ікла, проте Дж. Лондон уміло вплітає у полотно тексту вияви доброти з боку індіанця. Так, можна побачити, що Сивий Бобер був справедливим і нежорстоким, у порівнянні зі ставленням до інших собак індіанець був прихильнішим до Білого Ікла, що виявлялося у повазі до особистого простору вовка, адже останній не любив людських доторків, у тому, що індіанець боронив перший час вовка під час годування. Найяскравішим виявом доброти з боку Сивого Бобра було відсутність покарання за втечу Білого Ікла, і навпаки, радісне привітання його повернення:

«White Fang trembled, waiting for the punishment to fall upon him. There was a movement of the hand above him. He cringed involuntarily under the expected blow. It did not fall. He stole a glance upward. Gray Beaver was breaking the lump of tallow in half! Gray Beaver was offering him one piece of the tallow!» [74, 84]

«Біле Ікло тремтів, сподіваючись неминучої покари. Рука над ним ворухнулася. Він зіщулювся перед близьким ударом. Але рука не вдарила. Тоді він глянув крадькома вгору. Сивий Бобер розломив сало навпіл! Сивий Бобер одну половину простягнув йому!» [49, 75]

Так само по доброму до Білого Ікла ставився і син Сивого Бобра Міт-Са. Безперечно, що такий фаворитизм мав свої причини: вовк був найсильнішим серед собак і, відповідно, значно краще виконував свої

обов'язки і мав особливу роль у зв'язці, замінивши більш сильного Ліп-Ліпа:

«These favors aroused in them jealousy and hatred. In their presence Mit-sah would give him meat and would give it to him only. This was maddening to them. They would rage around just outside the throwing distance of the whip, while Lip-lip devoured the meat and Mit-sah protected him. And when there was no meat to give, Mit-sah would keep the team at a distance and make believe to give meat to Lip-lip» [74, 86]

«Однак індіанці вигадали ще більші хитрощі. Щоб підсилити ворожнечу собак до свого провідника, Міт-Са почав на очах у запрягу давати перевагу Ліп-Ліпові. Це збуджувало в них і заздрощі й ненависть заразом. Перед очима у них Міт-Са вділяв йому м'яса, але тільки йому. Вони просто казились, і лише батіг Міт-Са тримав їх на відстані, поки Ліп-Ліп їв. Коли м'яса й не було, то Міт-Са відганяв собак подалі, аби їм видавалося, що він годує Ліп-Ліпа» [49, 77]

Хоч і більшу частину твору Біле Ікло є диким та неласкавим, часточки доброти формують у його поведінці розуміння важливості захисту своїх людей. Так, йдучи проти закону «тіло Бога священне», вовк боронить Міт-Са від інших Богів:

«Then he realized that this was Mit-sah, one of his own particular gods, who was being maltreated. It was no reasoned impulse that made White Fang do what he then did» [74, 90]

«Потім він збагнув, що це ж б'ють Міт-Са, одного з його Богів. Несподівано для нього самого, така лютя його охопила, що він як скажений кинувся у вир колотнечі» [49, 81]

За що і отримує пізніше винагороду:

«When Mit-sah told his story in camp, Gray Beaver ordered meat to be given to White Fang» [74, 90]

«Повернувшись до табору, Міт-Са розповів про цю пригоду, й Сивий Бобер наказав дати чимало м'яса Білому Іклу» [49, 81]

Найбільше добра у творі зустрічається у четвертій частині життя вовка, коли Біле Ікло потрапляє до містера Смітта, який вперше виявляє любов та турботу. Нова для Білого Ікла форма поведінки спершу викликає недовіру, але поступово з'являється розуміння добра та характер вовка змінюється. Містер Скот вірив у те, що найдикішу тварину можна приручити за допомогою ласкавого слова:

«He approached White Fang and spoke to him quietly and kindly» [74, 127]

«Він підійшов до Білого Ікла і тихо й ласкаво до нього заговорив» [49, 119]

Незвичний вияв доброти спантеличує звіра, що ніколи не отримував ласки. Проте, як влучно зазначає Дж. Лондон *«Прості створіння просто розуміють добро і зло»* [49, 29], Біле Ікло відчуває, що містер Скот є доброю людиною і не прагне зробити йому зло, проте вихована роками недовіра, не дозволяє вовкові повністю піддатися людині:

«The god's hand had come out and was descending on his head. White Fang shrank together and grew tense as he crouched under it. Here was danger, some treachery or something. He knew the hands of the gods, their proved mastery, their cunning to hurt. Besides, there was his old antipathy to being touched. He snarled more menacingly, crouched still lower, and still the hand descended. He did not want to bite the hand, and he endured the peril of it until his instinct surged up in him, mastering him with its insatiable yearning for life» [74, 129]

«Рука бога простяглась і почала спускатися йому на голову. Біле Ікло зіщулювся і, насторожившись увесь, припав до землі. Ось вона, небезпека, зрада або що. Він добре вже знає руки богів, їхню владність і вміння завдавати болю. До того ж йому ще здавна огидний усякий доторк. Рука спускалась, а він усе пригинався й гарчав щораз грізніше. Він не хотів її кусати й терпів, доки не занутрує в ньому й не опанує всього інстинкт невгамовної жадоби життя» [49, 119]

Необхідність доброти для кожної істоти визначається станом душі. Біле Ікло все життя відчував агресію та жорстокість світу, проте, відчувши турботу він зрозумів, що його душа мала пустоту, яку могла б заповнити лише любов:

«And within him it aroused feelings which he had likewise never experienced before. He was aware of a certain strange satisfaction, as though some need were being gratified, as though some void in his being were being filled. Then again came the prod of his instinct and the warning of past experience» [74, 132]

«Ця ласка розбурхувала в Білому Іклі якісь почуття, що їх він досі теж ніколи не зазнавав. Він відчув якесь дивне заспокоєння — немовби задовольнилась якась його потреба, немовби всередині йому заповнилась якась порожнеча» [49, 123]

Саме добро, що його виявляв містер Скот, перебудовою ставлення Білого Ікла до людини, хоч і любов, що поступово зароджувалась в серці вовка, стосувалася лише хазяїна, сформувала нове ставлення до інших людей:

«Like had been replaced by love. And love was the plummet dropped down into the deeps of him where like had never gone. And responsive, out of his deep's had come the new thing- love. That which was given unto him did he return. This was a god indeed, a love-god, a warm and radiant god, in whose light White Fang's nature expanded as a flower expands under the sun» [74, 136]

«Колишню приязнь заступила любов. Любов була глибоміром, кинутим у ті глибини його єства, куди приязнь ніколи не доходила. І на відповідь із тих глибин постало щось нове — теж любов. На любов він відповідав любов'ю. Оце був у нього справдешній бог — бог любові, ясний і променистий, і при ньому природа Білого Ікла розбуяла, мов той цвіт на сонці» [49, 126]

Апогеєм виявлення необхідності доброти в житті будь-якої істоти є подія, що трапилась наприкінці твору, коли злодій вдерся в будинок з

метою вбити суддю. Біле Ікло, захищаючи родину із почуття любові та відданості, жертвує своїм життям:

«Up that staircase the way led to the love-master and to the lovemaster's dearest possessions. White Fang bristled, but waited...

...He gave no warning, with no snarl anticipated his own action...

...White Fang had done his work...

...He, too, was lying on his side. His eyes were closed, but the lids slightly lifted in an effort to look at them as they bent over him, and the tail was perceptibly agitated in a vain effort to wag...

... 'He's all in, poor devil,' muttered the master» [74, 167]

«Ці сходи вели туди, де жив його хазяїн і найдорожчі йому люди. Біле Ікло наїжився, але все ще чекав...

... Він не загарчав, ані яким іншим звуком не попередив про свої наміри...

... Біле Ікло зробив своє...

... Він також лежав боком, очі йому були заплющені, та, коли вони нахилились над ним, повіки його трошки розтулились і хвіст ледь-ледь ворухнувся...

...— Йому вже кінець, бідоласі, — пробурмотів Скотт» [49, 157]

Проте і людина в цій ситуації не забуває про любов і доброту і віддячує вовкові спасінням життя. Сім'я Скотів виліковує Біле Ікло, дбає про нього і робить усе можливе, аби вовк жив. Таким чином Дж. Лондон підтверджує необхідність доброти у житті будь-якої істоти.

Лікарі вважають, що у Білого Ікла немає ніяких шансів вижити, але:

«The northern wilderness rewarded him with an iron body and vitality» [74, 170].

«Північна глушина нагородила його залізним організмом і живучістю» [49, 160].

Джек Лондон вчить, що: *«only a good attitude and love for all living things in the world can resolve the conflict between good and evil» (випишати*

конфлікт між добром та злом можна лише добрим відношенням та любов'ю до всього живого у світі [49, 137]).

У своїй повісті Джек Лондон хоче показати, що справжній конфлікт між добром і злом відбувається не стільки на зовні а в середині людини, де і криється людське добро пригнічене зовнішнім злом.

2.2. Особливості вербалізації концепту «Зло» у творі Джека Лондона «Біле Ікло»

«The degree of evil in each person determines his human essence, his moral value. Evil generates even more evil in actions, thoughts and thoughts, so the concept of evil is a source of even greater evil and a source of problems of human evil in life» [74, 48]

«Міра зла в кожній людині визначає його людську суть, її моральну цінність. Зло породжує ще більше зло в діях, думках та помислах, тому поняття зла виступає джерелом ще більшого зла та джерелом проблем людського зла в житті» [49, 54]

Події у творі розгортаються в жорстокій місцині, де кожен вчинок зумовлений виживанням. Пустеля – не благодатне природне середовище, тут важко здобути їжу, немає тепла, а, відповідно, немає любові, ніжності, добра в тому вигляді, що знають їх південні істоти:

«There was a hint in it of laughter, but of a laughter more terrible than any sadness laughter that was mirthless as the smile of the Sphinx, a laughter cold as the frost and partaking of the grimness of infallibility. It was the masterful and incommunicable wisdom of eternity laughing at the futility of life and the effort of life. It was the Wild, the savage, frozen-hearted Northland Wild» [74, 5]

«Тут чувся сміх, але страшніший за всяку тугу, — сміх невеселий, як сфінксів усміх, сміх, як мороз, холодний і пройнятий жахом перед неминучістю. То владна, затаєна в собі споконвічна мудрість глузувала з

життя, з марних його поривань. То була Пустеля, жорстока, льодосерда північна Пустеля» [49, 1]

Все це створює так само твердих та жорстоких істот, що мають боротися за кожну хвилину свого життя:

«Then he would cast a glance of fear at the wolf-circle drawn expectantly about him, and like a blow the realization would strike him that this wonderful body of his, this living flesh, was no more than so much meat, a quest of ravenous animals, to be torn and slashed by their hungry fangs, to be sustenance to them as the moose and the rabbit had often been sustenance to him» [74, 23]

«Він з острахом глянув на тісне кільце вовків, які сиділи вичікуючи, і його, мов грім, вразила думка, що це прегарне тіло його, ця жива плоть — лише м'ясо, майбутня здобич для хижаків, які розшматують і роздеруть його своїми голодними іклами, і воно буде їм просто підживком, так само як м'ясо оленів та кролів було не раз йому підживком» [49, 19]

Так саме ставлення до життя інших, до вчинків постає під зовсім новим кутом. Тут, у Пустелі, прийнятні для усього іншого суспільства норми поведінки, етичні погляди, деформуються. Життя будь-якої істоти нівелюється, а смерть іншого не є найбільшою втратою, а є звичним укладом:

«And this was the epitaph of a dead dog on the Northland trail- less scant than the epitaph of many another dog, of many a man» [74, 10]

«Таким надгробним словом було вшановано собаку, що загинув на Далекій Півночі, — і воно аж ніяк не було скупішим за епітафії іншим собакам, ба навіть і людям» [49, 5]

Головною рушіною силою у пустелі є голод. Він є причиною формування характеру персонажів, розвитку в них агресивності, жорстокості. Вчинки персонажів перебувають завжди на межі вимог реальності та зла. Голод змушує бути сильним, витривалим, не мати жалю, співчуття:

«To such extremity were the gods driven that they ate the softtanned leather of their moccasins and mittens, while the dogs ate the harnesses off their backs and the very whip-lashes. Also, the dogs ate one another, and also the gods ate the dogs. The weakest and the more worthless were eaten first» [74, 96]

«Голод так дошкулив, що боги їли невичинену шкуру на своїх мокасінах і рукавицях, а собаки гризли збрую й навіть батоги. Поза тим собаки пожирали один одного, а боги пожирали собак. Насамперед поїли кволіших і плохіших» [49, 86]

Навіть любов трансформована у цій жорстокій Пустелі. Любов, як і харч постає ціллю, за яку необхідно боротися. Все це зумовлено інстинктами, бо лише найсильніша істота зі свого виду може дати сильне покоління, може подбати про свою родину. Так, Кічі обирає собі партнера Одноокого, який переміг інших супротивників у смертельній бійці. Тому, можна сказати, що любов породжується через зло і не є абсолютним благом:

«The business of love was at hand- even a sterner and crueler business than that of food-getting.

And in the meanwhile, the she-wolf, the cause of it all, sat down contentedly on her haunches and watched. She was even pleased. This was her day- and it came not often- when manes bristled, and fang smote fang or ripped and tore the yielding flesh, all for the possession of her.

And in the business of love the three-year-old who had made this his first adventure upon it yielded up his life» [74, 37]

«Тепер перед ними стала любов — почуття ще суворіше й жорстокіше, ніж голод.

Тим часом вовчиця, призвідниця всього цього, сиділа осторонь і стежила. Вона була задоволена. Це був її день, а вони не часто вдаються, такі дні, коли шерсть наїжується, зуби клацають, розривають і шматують живе тіло, — і все те задля того, щоб тільки володіти нею.

Це вперше спізнав триліток любов, і довелось йому заплатити за неї своїм життям» [49, 48]

Джек Лондон засуджує людей, які «перетворилися» в звірів, тому що вони – боги, які повинні нести відповідальність за всю природу, а на ділі не можуть взяти відповідальність навіть за власне життя. Проблематика повісті пов'язана з жорстокістю і байдужістю людей. Закони природи, Північної пустелі суворі, але не менш жорстокі закони людського життя. Це і описане вище поїдання собак, які служили богам, і побиття, і насмішки.

Виховання собак було жорстоким, воно мало конкретну мету – виховання послуху тим способом, який знайомий індіанцям. Біле Ікло був побитий не раз, проте кожного разу після побиття він запам'ятовував новий закон, заборону:

«The code he learned was to obey the strong and to oppress the weak. Gray Beaver was a god, and strong. Therefore White Fang obeyed him» [74, 80]

«Він знав один тільки закон — коритися дужчому й гнобити слабшого. Сивий Бобер був бог, і він був дужий, отже, Біле Ікло корився йому» [49, 71]

«The beating that had gone before was as nothing compared with the beating he now received. Gray Beaver's wrath was terrible; likewise was White Fang's fright. Not only the hand, but the hard wooden paddle was used upon him; and he was bruised and sore in all his small body when he was again flung down in the canoe. Again, and this time with purpose, did Gray Beaver kick him» [74, 74]

«Попередній прочухан видався нічим проти того, що йому влетіло тепер. Гнів Сивого Бобра був жахливий, так само як і страх Білого Ікла. Цього разу по ньому походила не тільки рука, а й важке весло, і коли нарешті його знову кинули на дно, він увесь був побитий і все його маленьке тіло страшенно боліло. Сивий Бобер знову штовхнув його ногою, уже навмисне» [49, 67]

Як видно з тексту саме покору та відданість виховують індіанці у собак жорстокістю. Проте, коли справа стосується невинуватої

жорстокості, собаки можуть захищатися. Жорстокість породжує жорстокість:

«And so it came that he learned there were gods and gods. There were his gods, and there were other gods, and between them there was a difference. Justice or injustice, it was all the same, he must take all things from the hands of his own gods» [74, 90]

«Отже, він дізнався, що є одні боги й інші, є його боги і є чужі, і що між ними велика різниця. Від своїх богів він мусить усе приймати: і правду й кривду однаково, але не повинен терпіти кривди від чужих богів. На неї він може відповідати зубами. Це також закон богів» [49, 80]

Проте такий спосіб виховання дає неправильні плоди: Біле Ікло служить Сірому Бобру під впливом обставин, він розуміє, що з індіанцем йому значно краще, ніж у дикій природі, адже тут завжди є пожива та тепло, Але відданість, яку вовк виявляє містерові Скоту, породжена любов'ю, вона справжн та беззастережна, коли відданість Сірому Бобру для того, аби мати блага:

«It was true that they sometimes gave meat, but more often they gave hurt» [74, 88]

«Правда, іноді вони давали йому їсти, але частіше вони робили боляче» [49, 79]

«White Fang's was a service of duty and awe, but not of love. He did not know what love was. He had no experience of love» [74, 91]

«Біле Ікло служив зі страху та з обов'язку, але не з любові. Що таке любов — він не розумів, бо ніколи її не зазнав» [49, 82]

Уособленням усього зла є Красень Сміт, Дж. Лондон називає його «Божевільний бог». У творі не виявлено, що стало причиною формування такого жорстокого характеру, але зрозуміло, що зло, що живе в ньому є наслідком ставлення до нього людей. Цей період життя Білого Ікла є найтемнішим, адже Красунчик Сміт безперестанно дошкуляє вовкові, знущається, щоб витягти якомога більше агресії, на чому і заробляє гроші —

бої собак – практичне використання зла у своїх цілях. Біле Ікло при першій зустрічі з Красунчиком Смітом розуміє, що це найбільше зло, з яким він коли-небудь зустрічався:

«White Fang's feel of Beauty Smith was bad. From the man's distorted body and twisted mind, in occult ways, like mists rising from malarial marshes, come emanations of the unhealth within. Not by reasoning, not by the five senses alone, but by other and remoter and uncharted senses, came the feeling to White Fang that the man was ominous with evil, pregnant with hurtfulness, and therefore a thing bad, and wisely to be hated» [74, 109]

«Біле Ікло відчував, що Красень Сміт був злом. З його потворного тіла й калікуватого мозку непомітно, як той туман з гнилого болота, ішов нездоровий дух. Щось невиразне, чого не збагнути ні розумом, ні чуттям, підказувало Білому Іклові, що цей чоловік може спричинити тільки біду й страждання, що він лихий, і що через те треба його тільки ненавидіти» [49, 98]

Так само пізніше Біле Ікло відчує зло і в Джимі Голлі, коли останній вдереться в дім судді.

Реакція вовка на Красунчика Сміта була зумовлена ставленням останнього. Біле Ікло люто ненавидів чоловіка і, скоріше за все, маючи можливість вбив би. Коли до індіанців вовк не мав особливої любові, проте розумів, що має берегти їх та слухатися, бо їх ставлення було хоч і недобрим, проте залишались у межах вимог закону про виживання. Красунчик Сміт же цілеспрямовано знущався над Білим Іклом:

«If Beauty Smith had in him a devil, White Fang had another; and the two of them raged against each other unceasingly. In the days before, White Fang had had wisdom to cower down and submit to a man with a club in his hand; but this wisdom now left him» [74, 116]

«Коли в Красеневі Сміті сидів сатана, то в Білому Іклі сидів другий, і вони скажено кидались один на одного. Раніше Біле Ікло мав доволі глузду, щоб скоритись людині, яка тримає дрючка в руках, тепер він зовсім його

позбувся. Варто було тільки, щоб з'явився Красень Сміт, як на собаку нападав дикий сказ» [49, 105]

Саме така поведінка людини виховує злого вовка, щохвилини готового напасти, роздерти, вбити. Дж. Лондон значний акцент робить на слові «рука», для Білого Ікла саме рука і є уособленням усієї людини, як рука може дати їсти, так і рука може вдарити, автор не відокремлює її як інструмент, а ототожнює з людиною, з усім злом, що вовк колись зазнав:

«At any moment that soft, confidence-inspiring voice might break forth in a roar of wrath, that gentle and caressing hand transform itself into a viselike grip to hold him helpless and administer punishment» [74, 133]

«Щохвилини цей лагідний голос, що будить таку довіру, може обернутись у гнівний рев, а ця ласкава й нестлива рука схопить його, безборонного, наче кліщами, й жорстоко покарає» [49, 123]

Великим досягненням Джека Лондона є стиль його оповідань і романів. У кращих Лондонових творах діалоги гранично стислі, лаконічні. Епізоди, в яких передано дії персонажів, не описано, а зображено відчутно і зримо. І навіть описи, якщо вони є, мають власну специфіку, відзначаються своєрідністю художньої манери – динамічної, зосередженої, енергійної, точної і чіткої навіть у синтаксисі.

Яскравість і пафосність, а іноді навіть мелодраматизм поєднується з напруженістю і динамічністю, що досить вільно досягається майстром прози в межах англійської мови, яка майже не знає складнопідрядності. Мова Лондонових героїв позначена різностильовістю, колоритністю. Хобо і золотошукачі, моряки і волоцюги – для всіх них, майже неписьменних, характерно те, що американці звуть сленгом.

Висновки до розділу 2

Отже, на основі проведеного нами дослідження в даному другому розділі, попередньо проаналізувавши весь вище викладений матеріал, ми можемо зробити наступні висновки:

У повісті Джек Лондон розповів про віковічну боротьбу добра та зла, про те, що найбільша сила в світі – любов, яка зігріває все живе на землі.

Саме добро, завжди, в будь-яких обставинах перемагає зло, яким би сильним воно не було, оскільки саме добро представляється у творі «Біле Ікло», як щось невід’ємне в житті, як важливу складову повсякденності. Він стверджує що в кожному є добрі почуття і саме добро, просто дехто його поглинає в собі злими помислами, але саме добро, завжди дає про себе знати в різних життєвих ситуаціях.

Повість Джека Лондона «Біле Ікло» вчить любові до тварин, вірності, справедливості. Про те, що добро завжди перемагає зло, в будь-якому випадку чи ситуації, все це є лише питанням часу, оскільки добро є найвищим посуттям в житті та найнеобхіднішим.

Дж. Лондон стверджує що в кожному є добрі почуття і саме добро, просто дехто його поглинає в собі злими помислами, але саме добро, завжди дає про себе знати в різних життєвих ситуаціях.

РОЗДІЛ 3

Лінгвостилістичні засоби роману Джека Лондона «Біле Ікло» та специфіка їхнього перекладу

3.1. Збереження при перекладі лінгвостилістичної специфіки оригіналу роману Джека Лондона «Біле Ікло»

Ще в 1900 році Лондон писав Клоудеслі Джонсу: «Don't tell – draw! Draw! Build! Create! If you want to create fiction, create it according to the best, highest models! Don't be so boring when stringing a dry detail to a dry detail. Bring life, movement and – for God's sake – no squeaking. Curse yourself! Forget about yourself! And then the world will remember you» (Не розповідайте – малюйте! Кресліть! Будуйте! Створюйте! Якщо ви бажаєте створювати художню прозу, творіть її відповідно до кращих, найвищих взірців! Не будьте такими нудними, нанизуючи суху подробицю па суху подробицю. Вносьте життя, рух і – заради бога – ніякого рипіння. Прокляніть себе! Забудьте про себе! І тоді світ запам'ятає Вас).

Зображення життя в його рухах, контрастах, формах, реаліях — ось ідеал Лондона. І тут виходить, як бачимо, на перший план питання про місце і становище автора-письменника. У тому ж таки листуванні із другом-колегою Лондон повчає: «Атмосфера завжди означає самовідсторонення митця, іншими словами: атмосфера – це имтець, а коли атмосфера відсутня, а митець присутній, значить, машина рипить, і читач це чує». І автор-оповідач виступає в нього тільки в документальних або автобіографічних творах.

Всі перелічені вище переваги Лондової прози органічно входять до тієї зображальної системи, яку письменник почав обдумувати, коли ще був «учнем» школи письменницької майстерності. Основним принципом цієї системи можна назвати прагнення не описувати, а зображувати, малювати словом.

Переклад тексту загалом можна визначити як створення на основі оригінального тексту однією мовою еквівалентного йому тексту іншою мовою, рівноцінного оригіналу у комунікативному відношенні. За жанрово-стилістичним забарвленням перекладеного матеріалу можна виділити такі класифікації перекладів текстів: науково-технічний, суспільно-політичний, військовий, юридичний, побутовий та художній переклади. У цій роботі ми звернемо увагу на особливості перекладу художніх текстів.

Вивчення особливостей та труднощів перекладу ведеться у філології у різних ситуаціях: фразеологічній, ідіоматичній, словотвірній, лексикологічній, лексикографічній, стилістичній та ін. Переклад є важливим допоміжним засобом, що забезпечує виконання мовою його комунікативної функції у тих випадках, коли люди висловлюють свої думки різними мовами. Можливості перекладу відображаються в особливостях перекладу художніх текстів із властивою їм експресивністю та специфічними функціями.

Специфіка перекладу стійких виразів не така складна, як може здатися. Користуючись словником стійких словосполучень та мовних зворотів, а також словником синонімів можна без особливих труднощів підібрати найбільш підходящий переклад. Наприклад:

«No reflection on you, doctor, you understand; but he must have the advantage of every chance» [74, 168]

«— Але й цього шансу не можна втратити! — вигукнув суддя Скотт. — Я не стою за видатками, лікарю...» [74, 158]

Вираз *no reflection on you* при дослівному перекладі звучатиме приблизно так – на вас це ніяк не відбивається

Це речення є частиною діалогу між суддею Скоттом і хірургом. Розмова є більш діловим, ніж дружнім. Перекладач М. Лагунова пропонує перекладати цей вислів як «не ображайтеся». Також його можна перекласти як «не приймайте на свій рахунок». Обидва варіанти є лексично вірними, але мають невеликі стилістичні відмінності. Ми більше схилиємось до

другого варіанта перекладу, оскільки він більше відповідає розмовній обстановці у повісті.

Проблема перекладу гри слів є одним із найцікавіших моментів у художньому перекладі – це коли перекладений текст має гумористичне чи іронічне підґрунтя. Треба мати особливу майстерність, щоб примудритися зберегти гру слів, яку має на увазі автор. Переважно гра слів ґрунтується на багатозначності слова. Іноді трапляється, що значення слова, що обігрується, в оригіналі та перекладі збігаються, дозволяючи зберегти сенс і принцип ігри слів. Проблема полягає в тому, що мовні збіги при грі слів надзвичайно рідкісні.

У цьому випадку цю гру слів допускається пропустити, або ж компенсувати її, обігравши якесь інше слово. Або зробити так, як робить більшість перекладачів – поставити свою примітку із позначкою «гра слів». Відмінним прикладом перекладацької майстерності є переклад одного з класичних англійських жартів: Людина приходить на похорон і запитує одного з гостей:

«Am I late?».

«Я запізнився?».

Йому відповідають:

«Not you sir. She is»

«Не ви, сер. Вона».

Гра слів у цьому випадку ґрунтується на значеннях слова *late*, яке можна перекласти як запізнений, і як покійний. Щоб вирішити цю проблему, перекладач, чиє ім'я до нас не дійшло, вирішив замінити не одне слово, а цілу пропозицію.

Ось що вийшло: *«- Все скінчилося? – Не для вас, сер. Для неї»* [49]. Перекладач віртуозно впорався з поставленим завданням, зумівши не лише перекласти сам жарт, а й зберігти його гумор, що є вищою майстерністю у перекладацькій справі.

Подальший аналіз особливостей перекладу художніх текстів призводить до висновку, що крім перерахованих вище проблем, також існує низка інших складнощів, що ускладнюють переклад тексту. Наприклад, візьмемо переклад діалогів.

Переклад діалогів відрізняється від перекладу основного тексту тим, що у їх перекладі перекладач повинен враховувати як авторський стиль, але й повинен вміти вловлювати і передавати особливості і характер героїв, що беруть участь у них, характер їхніх взаємин між собою. Крім цього, діалоги також часом несуть додаткову інформацію, яку в силу відмінностей культур та мов передати видається неможливим.

Яскравим прикладом є наголос героїв. Розглянемо частину діалогу, також взяту з книги «Білий Ікло». Діалог відбувається між Уїдоном Скоттом та людиною, яка працює на нього – Меттом.

“I tell you yes, an’ broke to harness. Look close there. D’ye see them marks across the chest?” “You’re right, Matt. He was a sled-dog before Beauty Smith got hold of him.” “An’ there’s reason against his bein’ a sled-dog again”[74].

Ось як цей діалог виглядає у перекладі Н. Волжин: *«Я вам говорю – пробували. Він і в упряжці ходив. Ви подивіться ближче. У нього стерті місця на грудях» «Правильно, Метт! До того як потрапити до Красеня Сміта, він ходив у упряжці». «А чому б йому не ходити в упряжку і в нас?»* [49].

Сенс самого діалогу було передано правильно. Однак частина інформації була втрачена під час перекладу. Метт говорить з особливим акцентом, який при перекладі було втрачено. Поверхневий аналіз цього акценту дозволяє нам встановити, що Метт є мешканцем Сполучених Штатів Америки, а також скорочення слів такого типу притаманні жителям південних і західних штатів.

Власне, сленг не вкладається в англо-американські мовні кордони, але дуже поширений в Штатах: недаремно там систематично видаються словники сленгу.

Для Лондонових героїв сленг є єдино можливим способом вираження думок, а тому органічно вписується в контекст художнього твору і в стиль письменника. Пластичність і виразність мови, пружність і насиченість ритму, багатство і точність у використанні стилістичних засобів – все це великою мірою спричинилося до успіху письменника і зробило його прозу невмирущою.

Наявність самого акценту дозволяє нам припустити, що Метт, швидше за все, є людиною малоосвіченою. Можна спробувати вказати на акцент шляхом впровадження в репліки Метта слів-паразитів, деяких архаїзмів або жаргону, тим не менш, частина інформації все одно буде втрачено.

Художній переклад творів – це довгий та трудомісткий процес, який є своєрідним викликом для будь-кого перекладача, оскільки він потребує як виключного рівня знання двох мов, а й їх культури. При цьому в силу тих чи інших причин, не завжди є можливим передати всю ту інформацію, що містить у собі оригінал.

Точний і найбільш близький до тексту переклад мови героїв твору як частини авторського задуму та особливостей відображення характеру та особистості персонажів твору. У ході дослідження було визначено основні проблеми перекладу художнього тексту, які складаються в труднощах перекладу ідіом, каламбурів та експресивних оборотів, що відбивають національний менталітет.

Відмінною рисою художніх перекладів і те, що вони передають не лише сенс оригінального тексту, а й, через свою специфічність, особливості сприйняття самого перекладача. Загалом, суть цього процесу можна визначити як спробу усунення мовного та міжкультурного бар'єру між автором та читачем, пропускаючи оригінальний текст, крізь «призму сприйняття» перекладача.

Повість Джека Лондона вся побудована на порівнянні: природи і людини, вовка і собаки, добра і зла та ін. Сила Північної пустелі настільки

безмежна, що люди, що вторглися в її володіння, розчиняються в ній, позбавляються життя, стають схожими на привидів.

Ось як в оригіналі описуються люди, що йдуть по Північній Пустелі: «spectral world at funeral of some gahost» [74, 6]. «Вони були схожі на привидів, примар потойбічного світу на похоронній процесії покійної душі», – наш переклад. Так цю так це речення переклала Н.А.Волжина: «Це надавало їм вигляду якихось примарних масок, могильників з потойбічного світу, які здійснюють поховання привида». А так переклав Н. Кауфман: «Це надавало їм вигляду якихось замаскованих привидів, які проводили в потойбічний світ ще один привид». Наш переклад не є дослівним, але все ж таки передає суть порівняння. Перший переклад точніший і близький до авторського варіанту.

Ghostly перекладається як примарний, духовний, схожий на приведення. Вираз «примарні маски» більш експресивний і виразний, ніж «замасковані приведення». Другий варіант більше підійшов би якійсь комедійній сатирі. Люди порівнюються не просто з привидами, а з невідомою силою, яка може виявитися страшнішою та жахливішою, ніж просто – привид померлої людини.

Підставою для порівняння є не тільки і не стільки зовнішній вигляд героїв, скільки їхня спустошеність і страх перед Північною глушкою. Це індивідуальне порівняння, яке виконує образотворчу функцію. Що давить безмовність, головне знаряддя природи, добирається до самих глибин свідомості, витягує всі думки і почуття, тисне на розум героїв, намагаючись видавити все людське. «Це помітно, що вони беруть участь у багатьох атмосферах глибокої води, що впливають на *body of the diver*», – каже автор оригіналу. «Вона тиснула на їхній розум так само як вода силою великої кількості атмосфер тисне на тіло пірнача», – так звучить пропозиція у нашому перекладі. Перекладачі трактують цю пропозицію по-різному.

Другий переклад: «Вона давила на їх мозок подібно до того, як вода силою багатьох атмосфер тисне на тіло водолаза, що спустився в глибину,

давила всім тягарем нескінченного простору, всім жахом невідворотного вироку», – ближче до оригіналу, він точніше передає образне порівняння автора повісті, нехай для цього перекладачеві довелося відійти від оригіналу та дописати кілька рядків від себе.

Як високий тиск підводних глибин, так і пустка, ворожі людині за своєю суттю, виштовхують усе живе зі своєї території. Це індивідуальне порівняння виконує оцінну функцію, характеризує безмовність з погляду впливу суворой північної природи на смертних.

Наступне авторське порівняння продовжує тему могутності першостихії: «*remotest recesses of their owns minds, pressing out of them, all the false arduous*» [74]. Тиша обеззброює людину, робить її слабкою та покірною. «Воно добиралося до найпотаємніших куточків зі свідомості, вичавлюючи з нього, як сік із винограду, все фальшиве, несправжнє» [49], – український переклад.

Перший переклад: «Воно добиралося до найпотаємніших схованок їхньої свідомості, вичавлюючи з нього, як сік із винограду, все напускне, хибне» [49], – більш емоційно передає стан героїв. Слово «свідомість» ширше і глибше, ніж слово «мозок», використане у другому перекладі. Як виноград сповнений соком, свідомість людини сповнена думками, почуттями, емоціями, усім тим, що робить людину людиною.

Безмовність видавлює всю людську суть, залишаючи лише порожню оболонку та тваринні інстинкти. Подібно до царства мертвих, у «Північної пустки» є свої провідники та посланці. Вовки, породження мороку та холоду, пов'язують світ живих та похмуре царство.

Вони переслідують людей, допомагаючи вічній мерзлоті та непроглядній темряві виконати свою місію. Очі вовків порівнюються з вугіллям, що горить, і це не вугілля палаючого багаття, а вугілля зловісної пекельної пожежі. У цьому порівнянні можна побачити зв'язок із міфологією Стародавньої Англії.

Величезний чорний пес, з очима, в яких видно саме полум'я пекла, зі смердючим диханням і риком, що пронизує до кісток – це останнє, що побачить грішник перед загибеллю. Легенда про пекельних псів поширена по всьому світу, але найбільшу популярність вона має у Великій Британії. Також до пекельних псів зараховують Фенріра – героя скандинавської міфології.

Описується як гігантський вовк, син бога хитрості та обману Локкі. За легендою, самі боги побоювалися Фенріра, через що закували його в ланцюг на острові Лінгві, що у світовому океані. За переказами, коли настане Рагнарек, що означає загибель богів і всього світу, Фенрір вирветься з ланцюгів, поглине сонце та місяць і на землі настане вічна темрява. Перший варіант перекладу, у якому очі вовків описуються як «гарячі, як вугілля», точніший.

Очі помічників мороку не просто блищать, вони горять світлом пекельного вогню. Порівняння традиційне, виконує функцію оцінки сутності примарних вовків. Образ, що витає в цьому порожньому і холодному місці, автор називає духом смерті і порівнює його з незбагненною посмішкою сфінкса, розгадати яку не можуть уже багато поколінь. Безрадісний сміх «Північної пустки», що холодить душу, і загадкова посмішка сфінкса ворожі за своєю суттю світові живих. Вони не мають нічого спільного зі звичним нам сміхом, що символізує радість і щастя, а викликають лише жах.

Ця Всевишня мудрість виражає своє ставлення до марності існування землі. Це традиційне порівняння виконує оцінну функцію. Фразою «*p'ятіння selves against the might of a world as remote and alien and pulseless as the abysses of space*» [74] автор порівнює природу Півночі з безмежним простором. Слово «space» перекладається як «простір, довжина, космос». Безкрайня, неосяжна пустеля – ось що протистоїть людству. Це найвища сила і вищий розум, який володіє найвищим знанням.

Вона широка і неосяжна, наче космос. У світлі даного значення перший переклад: «Ті, що задумали потягатися з могутністю світу, настільки ж далекого, пустельного і чужого їм, як і неосяжний простір космосу» [49], – повніше передає сенс першоджерела. Це традиційне порівняння оцінного характеру. Крім того, слово «світ» набагато виразніше, ніж «країна», і краще передає суть висловлювання про всевладдя Північної Глуші.

Таким чином, порівняння відіграють ключову роль у створенні образу природи у повісті «Білий ікол». Використовуючи традиційні та авторські порівняння, що виконують оцінну функцію, автор створює незабутній образ безсердечної та жорстокої природи Півночі. Автор постійно порівнює природу з людиною, використовуючи прості метафори. Безмежні простори Аляски надають гіпнотичний за своєю суттю, згубний вплив на все живе, волею або неволею, що стикається з ними. Дієслівні метафори, що використовуються для опису впливу тиші, що панує в північній пустелі, на героїв, а саме: «pressing upon», «affected», «crushed», поряд з іншими стилістичними стежками яскраво протиставляють Північну глухість і людину.

«Crush» – роздавити, руйнувати, тиснути, дробити. «Press» – натискати, тиснути. Другий варіант дослівний, але менш образний та емоційний. У першому варіанті використаний експресивніший синонім, який яскравіше передає авторське розуміння природи як першостихії, ворожій людському суспільству з його низовинними пристрастями, прагненнями, амбіціями.

Тиша і спокій панують у цій крижаній пустелі: *A vast silence reigned over the land* [74]. «Безмежна безмовність панувала на цих землях» [49], – український переклад. Слово «vast», вжите в оригіналі, дослівно перекладається як величезний, великий, величезний, безкрайній, простір.

У першому перекладі використовується інше за значенням прикметник «глибоке»: «Глибока безмовність панувала навколо» [49].

Поясненням можуть бути особливі мовні чинники, такі як комбінація і комунікативна структура висловлювань.

Так, в українській мові для характеристики тиші прийнято використовувати слово «глибока», тому вибір перекладача під час перекладу даної метафори абсолютно виправданим з погляду норм рідної мови. «Безкіне мовчання», яке використовується в другому перекладі, є також досить виразною метафорою, але воно не так яскраво передає атмосферу тексту. Велике місце у повісті займають розгорнуті метафори.

Автор часто використовує найрізноманітніші метафори створення єдиного образу. Так, розгорнута метафора «*Cry after cry, and answering cries, turning the silence into a bedlam*» [74] показує природу з іншого боку. Її породження перетворює холодну впорядкованість і порядок на хаос, тишу на виття, спокій на безлад. Найбільш вдалим і творчо нам видається переклад Н.А.Волжиной: «Протяжне виття чулося все частіше і частіше, здалеку долинали у відповідь завивання, – тиша перетворилася на справжнє пекло». Використовуючи синоніми «виття», «завивання», прислівники «все частіше і частіше» автор вносить додаткові відтінки сенсу при описі «Північної пустелі».

Сувора і прекрасна природа Аляски не приймає людей, які залишаються рабами цивілізації, де панують багатство і прагнення влади. Втрачений зв'язок із природою та непоправність понесених при цьому втрат є провідною ідеєю. За кожним епізодом цієї повісті стоїть невисловлена думка, що людині вже ніколи не повернути цілющої єдності із землею, яку ще зберігає головний герой – Біле Ікло.

Північна природа, чужа всьому живому, сміється з непотрібної суєти, яка рано чи пізно закінчиться для всього живого: і людей, і тварин. Залишиться тільки споконвічна Північна глуш. Вона непорушна і непохитна, позбавлена безглуздої людської квапливості. Кожен із аналізованих перекладачів намагався створити образ суворої Аляски і

передати основні ідеї у своїх роботах, використовуючи наявні у них мовні засоби.

3.2. Інтерпретація характеристик героїв у перекладі пригодницького твору Джека Лондона «Біле Ікло» з точки зору концептів «Добро» та «Зло»

Опис зовнішнього вигляду та внутрішнього світу персонажа завжди є невід'ємною частиною твору. Будь-який автор скрупульозно продумує кожну деталь у описі героя у тому, щоб у читача сформувалося правильне уявлення про персонажа.

Тим більше важливе завдання лягає на плечі перекладача – не втратити навіть найменшої межі, поставитися уважно до кожного слова оригіналу, щоб найбільш точно передати задум автора. Дж. Лондон знайомить читача з Білим Іклом, коли той був ще цуценям, проте вже на той час він називає останнього «...a fierce little cub».

У перекладі М. Волжиної Білий Ікло постає маємо «...дуже лютим вовчєнятком». Дослівний переклад цього виразу звучить як «люте маленьке дитинча». Ми бачимо, що слово «дитинко» було замінене на «вовчєня», що з одного боку, здається цілком виправданим, оскільки останнє виключає двояке розуміння слова «дитинча». Іншими словами, при такому перекладі не виникне питання: «А чиє дитинча?».

З іншого боку, зі змісту повісті нам відомо, що Білий Ікло за народженням є вовком лише наполовину. І хоча за впливом на читача, за забарвленням опису варіант «вовчєня» виглядає більш вирашним, він не повністю відповідає сюжету. Одні з основних якостей, якими автор наділяє Білого Ікла – це похмурість та нетовариство, в оригіналі – «morose and solitary».

Слід зазначити, що в даному випадку перекладач вдається до одного з прийомів перекладу – перекладацької трансформації, яка полягає у зміні

компонентів початкового тексту за збереження інформації, яка призначена для передачі.

У цьому варіанті ми бачимо застосування так званої морфологічної трансформації, коли слово-оригінал перекладається за допомогою іншої частини мови: «morose» (прикметник) – «похмурість» (іменник), «solitary» (прикметник) – «нетовариськість» (іменник). Якщо перша характеристика – morose – перекладена за допомогою основного варіанта перекладу, друга – solitary – викликала деякі питання. В.К. Мюллер пропонує наступні варіанти перекладу слова «solitary» :

- 1) самотній;
- 2) одиничний, окремий.

Як видно зі словникової статті, варіант «нетовариський» навіть не представлений серед можливих. Тим не менш, саме він був обраний перекладачем як найбільш придатний для опису внутрішнього світу Білого Ікла. Чому? Звернувшись до словника С.І. Ожегова, я з'ясувала, що самотній – це:

- 1) відокремлений від інших; без близьких;
- 2) не має сім'ї;
- 3) що відбувається без інших, без інших.

Виходячи зі змісту повісті, ми знаємо, що Білий Ікло не був ізольований від інших собак. Так, їхні взаємини не можна назвати дружніми і теплими, але все-таки, Білий Ікло постійно знаходився поряд із собі подібними, чи то Кічі, вовки, Лип-Ліп чи інші собаки.

Тому використання варіанта «нетовариський» (який не вступає в спілкування з іншими, замкнутий) дійсно в даному випадку здається більш виправданим і точно передає стан внутрішнього світу героя. Він не був один, але пережиті ним випробування зробили його нетовариським, замкнутим, агресивно налаштованим до всього навколишнього.

Всі труднощі та випробування, з якими стикався Біле Ікло, безсумнівно наклали відбиток на його характер. Вони зробили його

витривалим, мудрим та життєздатним. Саме ці характеристики (endurance, wisdom, vitality) використовує Дж. Лондон при описі емоційної еволюції Білого Ікла, його внутрішнього стану.

Будучи ключовими характеристиками, вони були перекладені дослівно, цим повністю відбиваючи задум автора. Таким чином, при описі Білого Ікла перекладач використовує дослівний переклад певних якостей, так і вибирає у ряді випадків не зовсім відповідний лексичний варіант перекладу.

Іноді це може бути виправдано бажанням перекладача адаптувати слова та словосполучення до норм української мови. Але в деяких випадках, на мій погляд, було б доречніше використовувати альтернативний варіант, що доводить порівняльний аналіз двох варіантів перекладу повісті.

Одним з основних персонажів повісті є Красень Сміт. Ця людина, яка зіграла не останню роль у формуванні характеру Білого Ікла, має одну з найяскравіших і виразніших характеристик, як зовнішніх, так і внутрішніх якостей. Перше враження, яке отримує читач після знайомства із зовнішністю Красуна Сміта, досить негативне.

Багато в чому так відбувається і завдяки перекладачеві, який у деяких випадках значно посилює негативне забарвлення тих чи інших слів. Наприклад, на початку опису його зовнішнього вигляду ми стикаємося з пропозицією «Він був низькорослий...».

Звернувшись до оригінального тексту, побачили таке: «He was a small man...». У словниковій статті бачимо, що слово «small» можна вживати щодо зовнішніх і внутрішніх характеристик:

- 1) невеликий, маленький;
- 2) дрібний;
- 3) незначний, нікчемний;

4) присоромлений, принижений), однак варіанта «низькорослий» серед запропонованих немає.

У словнику С.І. Ожегова «низькорослий» сприймається як «невеликого росту, невеликої висоти», тобто використовується щодо лише однієї характеристики – висоти. У той час як варіант «маленький» можна використовувати для опису рис зовнішності.

Однак, слід зазначити, що упустивши деяке смислове наповнення, перекладач додав до значення відтінок зневаги до Красеня Сміта. Найбільш яскравий епітет, використаний при описі тіла Красеня Сміта – «потворний». Дж. Лондон використовує словосполучення «a twisted body», що можна перекласти як «викривлене тіло». Проте, як було зазначено, М. Волжина вибирає варіант «потворний», навіть представлений у словниковій статті: «twisted»:

- 1) сплетений, переплетений;
- 2) викривлений, який покоровився».

Порівнявши визначення слів «викривлений» і «потворний» (викривлений – кривий, вигнутий; потворний – з фізичною потворністю, некрасивий, потворний), ми дійшли висновку, що в даному випадку їх не можна назвати синонімічними чи взаємозамінними.

По-перше, слово «потворний» не дає читачеві можливості уявити вади тіла Красеня Сміта, тоді як слово «викривлений» конкретно вказує на його недоліки.

По-друге, слово «скривлений» не має стилістичного забарвлення, воно просто констатує факт наявності фізичної вади, а слово «потворний» в черговий раз привносить особисте ставлення перекладача до Красуна Сміта.

Внутрішні якості красеня Сміта Дж. Лондон також описує досить докладно. По-перше, автор зазначає його інтелект. Однак, після прочитання опису оригіналу та перекладу, читач може скласти різні уявлення про Красеня Сміта. Дж.Лондон використовує прикметник «abruptintelligence», яке дослівно можна перекласти як «жорстокий», тим самим знову підкреслюючи агресивне ставлення Красеня Сміта до всього і всім навколо.

У своєму перекладі М. Волжина характеризує рівень розумових здібностей Красеня Сміта – «низький інтелект», цим відбиваючи дещо інший бік. Дж. Лондон не раз у своїй повісті вказує на те, що Красень Сміт був боягузом.

Він не знаходив у собі сил і сміливості протистояти людям через свою фізичну слабкість, і його боягузливість виражалася в жорстокому, агресивному ставленні до тварин. Зіставлення оригіналу («...weak-kneed and sniveling cowards...») і перекладу («негідний і жалюгідний боягуз»), показує, що знову М. Волжина не віддає перевагу основним варіантам перекладу прикметників.

У словниковій статті «weak-kneed» перекладається як «слабовільний, малодушний», тоді як варіант «поганий» навіть не перерахований. Порівнявши лексичне значення слів (малодушний – виявляє відсутність твердості духу, рішучості, мужності; ганебний – заслуговує на глибоко зневажливого ставлення до когось, чогось), можна зробити висновок, що в змістовному плані в перекладі персонаж Красуня Сміта втрачає досить важливу рису характеру – Слабовільність.

Те саме можна сказати і про друге прикметник – «sniveling», яке дослівно перекладається як «лицемірний», але в перекладі використано слово «жалюгідний».

Зіставлення лексичних значень (жалюгідний – збуджуючий жалість, безпорадний, нещасний; лицемірний – що відрізняється поведінкою, що прикриває нещирість, зловмисність удаваним щиросердістю, чеснотою) вкотре вказує на їхню повну відмінність. Тому, на мою думку, у цьому випадку вони були невиправдано взаємозамінені.

Висновки до розділу 3

Отже, на основі проведеного дослідження в даному третьому розділі, попередньо проаналізувавши весь вище викладений матеріал, ми можемо зробити наступні висновки:

Проблема перекладу гри слів є одним із найцікавіших моментів у художньому перекладі – це коли перекладений текст має гумористичне чи іронічне підґрунтя. Треба мати особливу майстерність, щоб примудритися зберегти гру слів, яку має на увазі автор. Переважно гра слів ґрунтується на багатозначності слова. Іноді трапляється, що значення слова, що обігрується, в оригіналі та перекладі збігаються, дозволяючи зберегти сенс і принцип ігри слів. Проблема полягає в тому, що мовні збіги при грі слів надзвичайно рідкісні.

Повість Джека Лондона вся побудована на порівнянні: природи і людини, вовка і собаки, добра і зла та ін. Сила Північної глушини настільки безмежна, що люди, що вторглися в її володіння, розчиняються в ній, позбавляються життя, стають схожими на привидів. Пустош поглинає будь-який чужий їй рух.

Так цю пропозицію переклала Н.А.Волжина: «Це надавало їм вигляду якихось примарних масок, могильників з потойбічного світу, які здійснюють поховання привида». А так переклав Н. Кауфман: «Це надавало їм вигляду якихось замаскованих привидів, які проводили в потойбічний світ ще один привид».

Наш переклад не є дослівним, але все ж таки передає суть порівняння. Перший переклад точніший і близький до авторського варіанту.

Опис зовнішнього вигляду та внутрішнього світу персонажа завжди є невід'ємною частиною твору. Будь-який автор скрупульозно продумує кожну деталь у описі героя у тому, щоб у читача сформувалося правильне уявлення про персонажа.

Слід зазначити, що в даному випадку перекладач вдається до одного з прийомів перекладу – перекладацької трансформації, яка полягає у зміні компонентів початкового тексту за збереження інформації, яка призначена для передачі.

Виходячи зі змісту повісті, ми знаємо, що Білий Ікло не був ізольований від інших собак. Так, їхні взаємини не можна назвати дружніми і теплими, але все-таки, Білий Ікло постійно знаходився поряд із собі подібними, чи то Кічі, вовки, Лип-Ліп чи інші собаки.

Однак, слід зазначити, що упустивши деяке смислове наповнення, перекладач додав до значення відтінок зневаги та зневаги до Красеня Сміта. Найбільш яскравий епітет, використаний при описі тіла Красеня Сміта – «потворний». Дж. Лондон використовує словосполучення «a twisted body», що можна перекласти як «викривлене тіло».

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Отже, на основі проведеного дослідження, попередньо проаналізувавши весь вище викладений матеріал, можна зробити наступні висновки:

В першому розділі цієї дипломної роботи, було досліджено питання розуміння жанру пригодницької літератури з точки зору сучасного перекладознавства. Для конструктивного аналізу поставленого питання в першому розділі було проаналізовано та опрацьовано наукову літературу на досліджувану тематику.

Було визначено, що спільним для всіх дослідників є розуміння жанру як моделі, певної сукупності умов, що дозволяють жанру існувати як такому. Усі ці інтерпретації жанру тісно взаємопов'язані і, доповнюючи та розкриваючи одне одного, фіксують складну й неоднозначну природу жанру на основі базової структуралістської жанрової концепції, що включає зв'язування тексту та жанрових елементів на основі формально-логічних зв'язків

У літературі XIX-XX століть спостерігається атрофія жанрів, рідко використовуються строго регламентовані структури. Динаміка розвитку жанру призводить до руйнування старої жанрової системи.

Також було досліджено жанрові ознаки пригодницької літератури та отримано наступні узагальнення: пригодницька література – комплекс творів різних за жанрами (оповідання, повісті, романи), тематичною приналежністю (історія, школа, наукові відкриття, подорожі позаземними цивілізаціями чи то віртуальними світами), що рельєфно відтворюють здебільшого у прозовій формі складний механізм взаємодії автора й читача і виступають індикатором життєдайності авторських інтенцій з позиції відповідності потенціалу структурних принципів і прийомів тим жанрам та їх модифікаціям, що втілюють у своєму змісті пригодницький компонент.

В другому розділі дипломної роботи, було досліджено питання вербалізації концептів «Добро» та «Зло» роману Джека Лондона «Біле Ікло» у площині перекладу. Для конструктивного та повноцінного опрацювання поставленого питання, нами опрацьовано основні моменти твору «Біле Ікло» та проаналізовано концепт «Добро» та «Зло» в романі.

На підставі проведеного дослідження в другому розділі, було визначено, що «Біле Ікло» – повість про життя вовка – Білого Ікла, життя якого сповнене зла через жорстокість навколишнього середовища. Події у творі розгортаються в межах Північної глухомані – холодним і диким місцем, де йде запекла боротьба за виживання та повна відсутність добра, як такого.

У своїй повісті Джек Лондон хоче показати, що справжній конфлікт між добром і злом відбувається не стільки на зовні а в середині людини, де і криється людське добро пригнічене зовнішнім злом.

Слід відзначити, що автор у повісті «Біле Ікло» навіть за допомогою опису природних та географічних елементів підкреслює трагічний пафос твору, розкриває проблеми взаємини людини і навколишнього світу, зачіпає вічні теми боротьби добра і зла, любові. Велика кількість значущих семантичних полів обумовлюється непростим сюжетом і композицією твору, в якому переважає опис з вираженням психологізмом оповідання.

Незважаючи на те, що автор представляє на суд читача думки і почуття собаки, знати яких не може, твір є реалістичним. Прийоми романтизму автор використовує хіба що для створення образу Красеня, у якого зовнішнє і внутрішнє каліцтво невіддільні, і благородного Скотта, позбавленого недоліків. Зате життєпис головного героя протікає за законами реалізму, аналізує психологічні причини вчинків героя і його минулий досвід, навіть походження.

Повість Джека Лондона «Біле Ікло» вчить любові до тварин, вірності, справедливості. Це історія про те, що добро завжди перемагає зло, в будь-якому випадку чи ситуації, все це є лише питанням часу, оскільки добро є найвищим посуттям в житті та найнеобхіднішим.

В третьому розділі дипломної роботи, було досліджено питання лінгвостилистичних засобів роману Джека Лондона «Біле Ікло» та специфіка їхнього перекладу. Для детального опрацювання поставленого питання було опрацьовано низку наукової літератури на досліджувану тематику.

На підставі проведеного дослідження в третьому розділі, було визначено, що проблема перекладу гри слів є одним із найцікавіших моментів у художньому перекладі – перекладений текст має гумористичне чи іронічне підґрунтя. Треба мати особливу майстерність, щоб зуміти зберегти гру слів, яку має на увазі автор. Переважно гра слів ґрунтується на багатозначності слова. Іноді трапляється, що значення слова, що обігрується, в оригіналі та перекладі збігаються, дозволяючи зберегти сенс і принцип ігри слів. Проблема полягає в тому, що мовні збіги при грі слів надзвичайно рідкісні.

Повість Джека Лондона побудована на протиставленні: природи і людини, вовка і собаки, добра і зла та ін. Сила Північної глушини настільки безмежна, що люди, що вторглися в її володіння, розчиняються в ній, позбавляються життя, стають схожими на привидів. Пустош поглинає будь-який чужий їй рух.

На межі світу автора і реальності утворюється художній простір твору, що є виразом світовідчуття письменника. Часопростір «Білого Ікла» виявляє особливе поєднання та взаємозв'язок просторових і часових характеристик. В оповіданні художнє відтворення етичних категорій «дорбо» і «зло» у протиставленні до межового простору північної пустелі, яка ставить людину та тварину перед вибором. Семантика пустелі наповнена одночасно предметним та метафоричним змістом. Художній простір пустелі – це метафора пошуку вічних цінностей. Особливості організації зовнішнього художнього простору у Джека Лондона пов'язані з кольором як емоційноекспресивним засобом художньої конкретизації. Особливо частотним є сірий, який відбиває внутрішній душевний стан героя

Час і простір формують образ світу, представлений у творі, що безпосередньо впливає на кожен вчинок персонажів.

В творах Дж. Лондона виявлено показові групи лексичних одиниць, а саме: зооморфізовані та флороморфізовані субстантивні назви. Метафоричне переосмислення йшло за принципом. Оказіоналізми в текстах дослідженого письменника створювалися в такі способи: 1) суфіксальний; 2) префіксальний; 3) префіксально-суфіксальний; 4) складання основ.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. А. Зверев «Джек Лондон вибране» Санкт-Петербург. 1995
2. Аналіз підходів до вивчення поняття «жанр» у сучасному перекладознавстві. Вивчення жанру з перекладознавчих позицій як одна з нагальних потреб сучасних філологічних студій. Загальна характеристика головних проблем відтворення жанрових особливостей. URL: https://revolution.allbest.ru/literature/00997129_0.html (дата звернення 11.08.2021).
3. Антропова І. Джек Лондон // Сільська школа України. – 2002.-№ 6.-С.17.
4. Ахманов М.В. Як написати книгу. 5 елементів літературної творчості. Посібник початківця письменника. Київ: Ексмо, 2019. 384 с.
5. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
6. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики : Сб. – М. : Худож. лит, 1975. – С. 234–407.
7. Бахтин М. Проблема речевых жанров. Москва: Искусство, 2017. 212 с.
8. Бернадська Н. Теорія роману як жанру в українському літературознавстві: автореф. дис. д-ра філол. наук: спец. 10.01.19. Київ: Наука, 2020. 136 с.
9. Биков «Слідами Джека Лондона». Москва. 1998.
10. Бідненко Н. Драма в аспекті художнього перекладу (на матеріалі українських і російських перекладів п'єси Б. Шоу «Учень Диявола»): дис. канд. філол. наук: спец. 10.01.20. Київ: Наука, 2020. 234 с.
11. Бовсунівська Т. Когнітивна жанрологія і поетика: [монографія]. Київ: ВПЦ Київський університет, 2020. 180 с.

12. Бовсунівська Т.В. Теорія літературних жанрів: жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману. Київ: КНХ, 2019. 520 с.
13. Богословский В. Н. «Джек Лондон» / В. Н. Богословский. – М. : Просвещение, 1964. – 240 с.
14. Брандес М. Стилистика текста. Теоретический курс: [учебник]. Москва: Прогресс-Традиция, 2014. 416 с.
15. Бурбан В. Життя і пророцтва “Моряка в сідлі” // Дзеркало тижня. – 2001.-№ 2.-С.17.
16. Быков В. Вопрос имени. Джек Лондон // Книжное обозрение. – 1995.- № 28.- С.16.
17. Быков В. По следам волка: Возрождение мечты Джека Лондона //Литературная газета. – 1998.-№ 6.-С.12.
18. Види, жанри, типи і форми перекладу. URL: <http://studcon.org/vydy-zhanry-typy-i-formy-perekladu> (дата звернення 11.08.2021).
19. Г.П. Федунова «Джек Лондон художня література» Москва. 2003
20. Гайда С. Стилистика и генология. Статус стилистики в современном языкознании: Межвуз. сб. науч. трудов. Пермь: Свобода, 2012. 178 с.
21. Гаспаров, М. Л. М. Л. Гаспаров. Вибрані праці. Том I. Про поетів. Київ: Мови слов'янської культури, 2017. 664 с.
22. Гей Н. К. Искусство слова / Н. К Гей. – М. : Наука, 1967. – 364 с.
23. Грецькі перекази про святого апостола Андрія. Том 1. Життя. Київ: Знання, 2014. 352 с.
24. Дашкевич Н. П. Лицарський епос. Київ: Знання, 2016. 248 с.
25. Денисова Т. Одиссея Джека Лондона // Зарубіжна література.– 1997.- № 22.-С.4-5.
26. Джек Лондон. Сборник рассказов «Любовь к жизни». Издательство «Приокское книжное издательство», Тула, 1981 год. «Джек Лондон», стр. 205

27. Єрофєєва, М. Є. Новелістика М. Дрюона. На шляху до історичного роману: моногр. Вінниця: Флінта, Наука, 2014. 184 с.
28. Жанрові модифікації у сучасній пригодницькій прозі для дітей. URL: <https://chl.kiev.ua/key/Books/ShowBook/674> (дата звернення 11.08.2021).
29. Загальнонаукові основи перекладознавства. URL: <https://helpiks.org/7-58242.html> (дата звернення 11.08.2021).
30. Зарубіжна література XX ст. / за ред. М.І.Борецького: Підручн. для 11 класу. – Львів: Світ, 2000. – 452с.
31. Зарубіжна література. 6 кл. Посібник – хрестоматія / Упор. Щавурський Б.Б. За ред. Ковбасенка Ю.І. – Т: Навчальна книга – Богдан, 2000 – 400с.
32. Зарубіжна література: Підручн. для 8 кл. – К.: Бліц, 2004. – 302с.
33. Иконникова С. Н. Хронотоп культуры как основа диалога поколений / С. Н. Иконникова // Сб. статей. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 69–74.
34. Іванюк С.С. Література пригодницька. Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [веб-сайт]. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2020. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php (дата звернення 11.08.2021).
35. Історична біографія. Сучасні підходи і методи дослідження. Житомир: ІНІСН РАН, 2011. 174 с.
36. Історія романтизму в українській літературі (комплект з 2 книг). Київ: Наука, 2016. 640 с.
37. Калінкін, В. М. Смили життя. Одеса: Екопреси, 2015. 104 с.
38. Калюжная Л. Джек Лондон Электронный ресурс / Л. Калюжная // Режим доступа : <http://www.bibliotekar.ru/pisатели/77.htm>. (дата звернення 11.08.2021).
39. Караваєв О.М. Чотири історії. Візуальні нариси. Вінниця: ПрінТерра-Дизайн, 2015. 268 с.

40. Кастанеда К. Искусство сновидения. Активная сторона бесконечности. Колесо времени / К. Кастанеда // Собрание сочинений в пяти томах. Том 5. – М.: «София», 2006. – 608 с.,
41. Керимов Т. Х. Поэтика времени. / Т. Х. Керимов. – М. : Академический проект, 2005. – 218 с.
42. Кизилова В. В. Специфіка пригодницької літератури. URL: <https://ukrlit.net/info/children/6.html> (дата звернення 11.08.2021).
43. Кингман Р. Иллюстрированная жизнь Джека Лондона / Р. Кингман. – М. : Изд-во МГУ, 1998. – 368 с.
44. Кингман Р. Иллюстрированная жизнь Джека Лондона. – М.: Изд-во МГУ, 1998.- 368с.
45. Лебідь О. Відтворення в мові перекладу лінгвостилістичних особливостей перекладу. URL: <http://www.vtei.com.ua/doc/16.10.2015/66.pdf> (дата звернення 11.08.2021).
46. Левакин Н. Н. Художественная рецепция как литературоведческое понятие (к вопросу понимания термина) / Н. Н. Левакин // Известия Пензенского Государственного Педагогического Университета им. В. Г. Белинского. – № 27 / 2012. – С. 308–310. .
47. Лондон Д. Белый клык. Зов предков.– М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – 480с
48. Лондон Дж. Белый клык. Полное собрание сочинений в 14 томах / Дж. Лондон; пер. с англ. Н. Волжина – Т4. – М., Правда, 1961 г. – 480 с.
49. Лондон Дж. Біле Ікло / Дж. Лондон ; пер. з англ. В. Гладкої та К. Карякіної. – К.: Веселка, 1976. – 75 с.
50. Лур'є В. М. Введення в критичну агіографію. Київ: Ахіота, 2016. 240 с.
51. Макарян, А. Про сатиру. Київ: Знання, 2015. 276 с.
52. Мейлах Б. Ритмы действительности и искусства / Б. Мейлах //Наука и жизнь. – 1970. – № 12. – С. 81–87.

53. Мещеряков Б. Большой психологический словарь / Сост. Б. Мещеряков, В. Зинченко. – М. : Олма-пресс, 2003. – 672 с
54. Молчанов О.В. Буквар сценариста. Вінниця: Ексмо, 2016. 352 с.
55. Не плач, що немає мене на світі. Двісті англomовних епітафій. Житомир: Рута, 2014. – 296 с.
56. Основні форми, види і жанри перекладу. URL: <https://perviydoc.ru/v6732/> (дата звернення 11.08.2021).
57. Поняття жанру і класифікації літературних жанрів. URL: <https://studfile.net/preview/5264083/page:4/> (дата звернення 11.08.2021).
58. Поспелов Г. Н. Проблемы літературного стилю. Київ: Література, 2017. 332 с.
59. Природа, суть видань та основні жанри літературно-художніх видань. Типологія художніх творів та їх видань. URL: <https://infopedia.su/7x9e89.html> (дата звернення 11.08.2021).
60. Р.С. Сашарін «Розповіді Джека Лондона» Москва. 2000
61. Реалії у сучасному перекладознавстві: сутність поняття та класифікації. URL: <https://lingua.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2020/04/.pdf> (дата звернення 11.08.2021).
62. Ревич В.С. Перехрестя утопій. Київ: Інститут сходознавства РАН, 2017. 354 с.
63. Романюк Н. П. Відтворення жанрових особливостей китайськомовних художніх творів англійською та українською мовами. URL: [file:///C:/Users/bezin/Downloads/Nvypu_2018_27_17%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/bezin/Downloads/Nvypu_2018_27_17%20(2).pdf) (дата звернення 11.08.2021).
64. Семенова Д.С. Жанрова природа пригодницької прози як елементу популярної літератури: пролегомени до дослідження ідеологічних та дидактичних аспектів у творах жанру. URL: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/8521/Semenova_Zhanrova_pryroda_pryhodnytskoi.pdf?sequence=1 (дата звернення 11.08.2021).

65. Серія «Історія всесвітньої літератури» (комплект з 8 книг). Київ: Наука, 2019. 429 с.
66. Сучасний роман. Досвід дослідження. Київ: Наука, 2016. 288 с.
67. Сучасні аспекти вивчення. Київ: Наука, 2013. 440 с.
68. Тертичний О.О. Жанри Періодичної Преси. Навчальний посібник. Одеса: Світ, 2017. 235 с.
69. Типологія стильового розвитку нового часу. Київ: Наука, 2014. 504 с.
70. Федоренко Н. Т. Влучність слова. Харків: Сучасник, 2017. 256 с.
71. Цісарж Ян. Великі письменники-драматурги. Одеса: Асоціація КОН, 2014. – 446 с.
72. Шапошник О.М. Проблеми відтворення у перекладі жанрових ознак наукової фантастики: лексико-семантичний контекст. URL: https://www.researchgate.net/publication/341118892_Problemi_vidtvorennja_u_perekladi_zanrovih_oznak_naukovo_i_fantastiki_leksiko-semantичnij_kontekst (дата звернення 11.08.2021).
73. Шаталов С. Є. Література – вид мистецтва. Київ: Знання, 2015. 160 с.
74. London J. White Fang. london.sonoma.edu. The Jack London Online Collection. Retrieved August 27, 2011.

SUMMARY

Therefore, based on the study, pre-analyzing all the above material, we can draw the following conclusions:

In the first section of this thesis, the question of understanding the genre of adventure literature from the point of view of modern translation studies was investigated. For a constructive analysis of the question in the first section, the scientific literature on the research topic was analyzed and processed.

It was determined that common to all researchers is the understanding of the genre as a model, a set of conditions that allow the genre to exist as such. All these interpretations of the genre are closely interconnected and, complementing and revealing each other, capture the complex and ambiguous nature of the genre based on the basic structuralist genre concept, which includes linking text and genre elements based on formal-logical connections.

In the literature of the XIX-XX centuries there is atrophy of genres, rarely used strictly regulated structures. The dynamics of genre development leads to the destruction of the old genre system.

The genre features of adventure literature were also studied and the following generalizations were obtained: adventure literature is a complex of works of different genres (stories, novels), thematic affiliation (history, school, scientific discoveries, travels to extraterrestrial civilizations or virtual worlds). mostly in prose form a complex mechanism of interaction between author and reader and act as an indicator of the vitality of the author's intentions from the standpoint of compliance with the potential of structural principles and techniques to those genres and their modifications that embody in their content adventure component.

In the second section of the thesis, the issue of verbalization of the concepts «Good» and «Evil» of Jack London's novel «White Fang» in the field of translation was investigated. For a constructive and full-fledged study of the

question, we have studied the main points of the work «White Fang» and analyzed the concept of «Good» and «Evil» in the novel.

Based on the research conducted in the second chapter, it was determined that «White Fang» – a story about the life of a wolf – White Fang, whose life is full of evil because of the cruelty of the environment. The events in the work unfold within the Northern Wilderness – a cold and wild place, where there is a fierce struggle for survival and a complete lack of good as such.

In his story, Jack London wants to show that the real conflict between good and evil occurs not so much on the outside but in the middle of man, where lies the human good suppressed by external evil.

It should be noted that the author in the story «White Fang» even with the description of natural and geographical elements emphasizes the tragic pathos of the work, reveals the relationship between man and the world, touches on the eternal themes of good and evil, love. A large number of significant semantic fields is due to the complex plot and composition of the work, which is dominated by a description with a pronounced psychologism of the story.

Despite the fact that the author presents to the reader the thoughts and feelings of the dog, which he can not know, the work is realistic. The author uses the techniques of romanticism only to create the image of Handsome, whose external and internal injuries are inseparable, and the noble Scott, devoid of flaws. But the biography of the protagonist follows the laws of realism, analyzes the psychological causes of the hero's actions and his past experience, even origin.

Jack London's story «White Fang» teaches love of animals, loyalty, justice. It is a story that good always defeats evil, in any case or situation, all this is only a matter of time, because good is the highest substance in life and the most necessary.

In the third section of the thesis, the question of linguistic and stylistic means of Jack London's novel «White Fang» and the specifics of their translation were studied. For detailed elaboration of the posed question a number of scientific literature on the researched subject was processed.

Based on the research conducted in the third section, it was determined that the problem of word translation is one of the most interesting points in literary translation – the translated text has a humorous or ironic basis. You need to have special skills to be able to preserve the play on words that the author means. Mostly the play on words is based on the ambiguity of the word. Sometimes it happens that the meaning of the word being played in the original and the translation coincide, allowing to preserve the meaning and principle of the play on words. The problem is that linguistic coincidences in word play are extremely rare.

Jack London's story is built on opposites: nature and man, wolf and dog, good and evil, and others. The power of the Northern Wilderness is so limitless that people who have invaded its possession, dissolve in it, lose their lives, become like ghosts. The wasteland absorbs any movement alien to it.

On the border of the author's world and reality, the artistic space of the work is formed, which is an expression of the writer's worldview. The *White Fang* space-time reveals a special combination and interrelation of spatial and temporal characteristics. In the story, the artistic reproduction of the ethical categories «dorbo» and «evil» in contrast to the boundary space of the northern desert, which puts man and animal in front of a choice. The semantics of the desert are filled with both objective and metaphorical content. The artistic space of the desert is a metaphor for the search for eternal values. The peculiarities of the organization of external artistic space in Jack London are related to color as an emotionally expressive means of artistic concretization. Particularly frequent is the gray, which reflects the inner state of mind of the hero. Time and space form the image of the world presented in the work, which directly affects each action of the characters.

In the works of J. London, indicative groups of lexical units were found, namely: zoomorphized and floromorphized nouns. Metaphorical rethinking followed the principle. Occasionalisms in the texts of the researched writer were created in the following ways: 1) suffix; 2) prefixal; 3) prefix-suffix.