

**Чарльз Дікенс**

***СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ  
«РІЗДВЯНОЇ ПІСНІ В ПРОЗІ» ЧАРЛЬЗА ДІКЕНСА***

## ЗМІСТ

|   |    |
|---|----|
| АНОТАЦІЯ .....  | 3  |
| ВСТУП .....   | 4  |
| РОЗДІЛ 1. Теоретико-методологічне підґрунтя дослідження перекладацьких аспектів стилістичних засобів художнього тексту..... | 6  |
| 1.1 Перекладознавство та стилістика .....   | 6  |
| 1.2 Методологія та етапи дослідження перекладу стилістичних засобів .....   | 11 |
| РОЗДІЛ 2. Результати дослідження .....  | 13 |
| 2.1 Аналіз перекладу стилістичних засобів «Різдвяної пісні в прозі» Чарльза Дікенса .....                                   | 13 |
| ВИСНОВКИ .....  | 26 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ .....  | 28 |
| ДОДАТКИ.....  | 30 |

## ВСТУП

Переклад стилістичних засобів займає важливе місце у діяльності перекладача, особливо під час перекладу текстів художнього стилю. Темою цього дослідження є скрупульозний аналіз стилістичних особливостей перекладацького процесу художнього твору Чарльза Дікенса «Різдвяна пісня в прозі, або оповідання з привидами» та його українських перекладів.

**Об'єктом** дослідження є стилістичні засоби у творі Чарльза Дікенса «Різдвяна пісня в прозі, або оповідання з привидами» та їхні українські переклади.

**Предмет** дослідження становлять стилістичні особливості перекладу цих засобів у трьох перекладах українською мовою (О. Косач-Кривинюк, І. Андрусяка, автоматизований переклад), а також проблема збереження стилю оригінального тексту.

**Актуальність дослідження.** Незважаючи на значну роль перекладацької діяльності та власне перекладу у сучасному світі, існують певні перекладацькі завдання, які потребують обґрунтування. Одним із таких завдань є питання стилістики перекладу. Дотепер ведуться дискусії щодо коректного й адекватного перекладу стилістичних засобів з мови-джерела на цільову мову, залишаючи поза увагою проблему збереження цілісності оригінального тексту та індивідуального стилю автора. Отож, у фокусі уваги цього дослідження є особливості перекладу стилістичних засобів та їхня роль у сприйнятті художньої ідеї і задуму твору.

**Мета** роботи – дослідити стилістичні особливості художнього твору «Різдвяна пісня в прозі, або оповідання з привидами» та способи їхнього перекладу на цільову мову. Для досягнення даної мети визначено такі **завдання**: 1) окреслити зв'язок стилістики і перекладу у руслі сучасних досліджень; 2) відшукати стилістичні засоби в тексті оригіналу та його українських перекладах; 3) порівняти стилістичні засоби оригінального тексту з їхніми перекладами, а також проаналізувати застосовані перекладацькі трансформації задля збереження стилістичної цілісності тексту.

У процесі дослідження застосовано загальнонаукові (аналіз, синтез, індукція, дедукція) і лінгвістичні методи аналізу, як-от: *семантико-стилістичний*, для виокремлення і дослідження стилістичних засобів; *компонентний* для визначення семантики стилістичних засобів; *функційний аналіз*, для визначення функційних особливостей вживання стилістичних засобів; *контрастивний* аналіз для порівняння відмінностей між оригінальними та українськими прикладами стилістичних засобів; і *квалітативно-квантитативний аналіз* для ефективного збору та аналізу даних. Для автоматизованого перекладу тексту використана програма OmegaT.

**Теоретичним підґрунтям** роботи є праці І.Гальперіна [5], В.Шаховського [12], С.Баранової [1], Л.Єфімова та Е.Ясинецької [29], які були використані для детального вивчення стилістичних засобів. Перекладацький аспект доповнили роботи Л. Бархударова [2], В. Лободи [9], Б. Гатіма та Дж. Мандея [19], С. Гусейнової [18], Ж. Боуз-Беєр [13; 14; 15], О. Боднар [4].

**Джерельною базою дослідження** є тексти твору «Різдвяна пісня в прозі, або оповідання з привидами» Чарльза Дікенса, його двох перекладів українською мовою Ольги Косач-Кривинюк та Івана Андрусика й одного автоматизованого перекладу [18] [7] [6].

Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаної літератури.

Розділ 1 зосереджений на викладі теоретичного та методологічного підґрунтя дослідження. Теоретична частина складається з визначення зв'язку між стилістикою та перекладом, ролі індивідуального стилю автора для перекладу. Методологічне підґрунтя зважає на використані дослідницькі методи у практичній частині роботи.

Розділ 2 розглядає практичне дослідження стилістичних особливостей перекладу. У ньому виявляються основні перекладацькі трансформації стилістичних засобів, здійснені у трьох перекладах, порівнюється їхня доцільність та значення для збереження задуму твору та індивідуального авторського стилю.

# РОЗДІЛ 1

## ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНЕ ПІДГРУНТЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ПЕРЕКЛАДАЦЬКИХ АСПЕКТІВ СТИЛІСТИЧНИХ ЗАСОБІВ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

### 1.1. Перекладознавство та стилістика

Ще з давніх часів переклад був невід'ємною частиною людського життя, а також предметом зацікавлення різних дослідників. Спочатку усний та письмовий переклади були засобом спілкування з іншими народами та культурами, однак поступово вони набули статусу об'єкту дослідження вчених.

У сучасному світі *перекладознавство* є обширною наукою, охоплюючи різні дисципліни від лінгвістики до історії та соціології, від психології до філософії. Об'єктами його дослідження є переклад як процес і як результат. За відомою версією Б. Гатіма та Дж. Мандея, *переклад* має наступну дефініцію: «це процес або результат передавання значення тексту з мови-джерела у цільову мову» [19, с. 6]. Проте наскільки б простим не виглядало визначення, саме явище перекладу є значно складнішим явищем. Хтось вважає його мистецтвом, називаючи «перекладацьким ремеслом», а хтось – вибагливою та примхливою працею. Обидві точки зору особливо стосуються художнього перекладу, адже перед перекладачем стоїть завдання донести всю «красу» оригінального тексту, яка залежить від індивідуального стилю автора [21, с. 34].

Авторський стиль, або *ідіолект*, разом із власне стилем є головним фокусом дослідження *стилістики*. Знаходячись на периферії лінгвістики та літературознавства, стилістика вивчає використання певних слів чи виразів (стилістичних засобів), важливих для передання імпліцитного смислу цілого тексту, та визначає характерні риси авторського стилю у цьому ж тексті.

Власне стиль, будучи базовим поняттям стилістики, є, як і переклад, досить складним і неоднозначним явищем. Відповідно до «Стилістичного словника», складеного Кеті Вейлз, стиль – це «самобутня манера письмового чи усного висловлення» [28, с. 397]. З погляду стилістичних аспектів перекладу

стиль можна розглядати з двох взаємопов'язаних боків: стиль цілого тексту (ідіолект) і стиль окремих художніх засобів.

З іншого боку, Жан Боуз-Беєр у своїй книзі «Стилістичні підходи до перекладу» стверджує, що для перекладознавства стиль виявляється в унікальних для тексту мови-джерела чи цільової мови явищах, авторських чи перекладацьких підбираннях лінгвістичних одиниць, зважаючи на функції та характер самого тексту. До того ж, слід брати до уваги те, як різні екстралінгвальні чинники (контекстуалізація, форенізація чи доместикація, універсальність у виборі художніх засобів чи його обмеженість однією культурою) відображаються у тексті та його перекладі [14, с. 1-2].

Варто також зазначити, що вибір лінгвістичних одиниць автора формує його ідіолект та створює «стилістику» тексту. Згідно з визначенням В. Шаховського, індивідуальний стиль – це «унікальна комбінація зображально-виражальних засобів, характерна для певного письменника»; ідіолект робить його твори більш впізнаваними та відмінними від інших авторів [12, с. 23]. Очевидно, ідея тексту визначається не тільки його змістом, «смісловою начинкою», але і формою, тобто стилем. Ж. Боуз-Беєр додає, що «ідею втілює радше не зміст, а власне стиль» [15, с. 4]. Саме тому, згідно зі словами Ландерса, переклад має виражати якщо не однакове, то подібне експліцитне та імпліцитне значення оригіналу, а також мати такий самий вплив на читача [21, с. 33].

Індивідуальний стиль здебільшого виражається різними стилістичними засобами. Ілля Гальперін визначає це поняття, як «свідоме та навмисне стилістичне використання деяких мовних явищ для подальшої інтенсифікації емоційного або логічного наголошення, що міститься у виражальних засобах» [5, с. 26].

Як зазначалося вище, одним з найголовніших аспектів перекладацького процесу є адекватне стилістичне передання оригінального тексту згідно з його лінгвістичними, а також культурними тонкощами. Передання стилістичних особливостей тексту є найскладнішою частиною перекладу через декілька

причин. По-перше, сполучення слів всередині тропа може мати нетипове семантичне значення відносно цільової мови. По-друге, дві досліджувані мови пов'язані з двома різними культурами, тому перекладач повинен вирішити проблему передання історичних, соціальних чи культурних реалій, невідомих цільовій мові (деякі дослідники називають цю проблему культурного характеру, а не стилістичного). По-третє, стилістика оригінального тексту є, теоретично, холістичним, комплексним враженням читачами від його прочитання, яке залежить від використання індивідуальних стилістичних методів автора, а саме: вибір слів та їхнього конотативного значення, використання художніх засобів на різних рівнях мови.

У художній літературі тропи навмисно використовуються для емоційного впливу на читача. У такому разі, перекладач має забезпечити подібний вплив через переклад чи передання усіх важливих художніх засобів; саме тому переклад має бути не лише семантично еквівалентним (адекватним, точним та повним), але й емоційно чи стилістично забарвленим [21, с. 35].

З цієї причини, радянські дослідники ввели поняття «перекладацьких трансформацій», яке визначається В. Комісаровим як «міжмовна реконструкція і перефразування елементів мови-джерела, щоб отримати перекладацький еквівалент». Зазвичай дослідники класифікують перекладацькі трансформації на граматичні, лексичні, семантичні, стилістичні тощо. Згідно зі спільною працею Т. Левицької та А. Фітермана, до стилістичних перекладацьких трансформацій – саме тих, які нас цікавлять, – належать прийоми синонімічної заміни, описового перекладу та компенсація [9, с. 72-73].

*Синонімічна заміна* стилістичного засобу у перекладі – це вибір перекласти засіб не його повністю семантично еквівалентним лінгвістичним об'єктом, а тим, який має лиш певну семантичну відповідність. Іноді прийом може застосовуватися, якщо перекладач передає не денотативне, а конотативне значення слова.

Наступний прийом – *описовий переклад* – це перифраз, або ширший опис стилістичного засобу замість буквального перекладу. Зазвичай його



використовують у випадках, коли існують певні семантичні чи культурні обмеження з боку цільової мови і неможливо передати вхідний засіб декількома словами, адже втрачаються його суть та ціль.

*Компенсація*, з іншого боку, більш витончений та складний прийом, ніж два попередні. Існують два провідні принципи для коректного використання компенсації. Перший полягає у перекладі фразеологізмів та приказок з однієї мови на іншу, а другий – у перекладі власне стилістичних засобів.

О. Боднар стверджує, що перекладач обов'язково мусить застосовувати виражальні засоби для того, щоб прикрасити текст стилістичним забарвленням і виразністю, а також вплинути на читацькі емоції. Щоб підтримати цю ідею, він пропонує приклад перекладу англійських ідіом на українську мову або навпаки. Ідіому «not enough room to swing a cat», що означає «мало місця», не можна дослівно перекладати на українську чи будь-яку іншу мову, адже вона нестиме мало сенсу у мовній картині світу цільової аудиторії. Отож, варто підібрати український еквівалент – фразеологізм, який матиме те саме значення – «мало місця», а також нестиме подібну художню функцію. Таким є фразеологізм «яблуку/голці ніде впасти» [11]. Таким чином, основною метою у перекладі ідіом та приказок є виявлення зв'язку між двома культурами, а не тільки між двома мовами, що і є першим принципом застосування компенсації. Також О. Боднар наголошує, що перекладачі мусять постійно вибирати між послівним перекладом художнього засобу та, за необхідністю, створенням власного тропу, який продукує подібний емоційний чи естетичний вплив на читача; перекладачам треба опанувати навички застосування стилістично-перекладацьких методик для того, щоб передавати всі стилістичні аспекти оригіналу, а також вносити виразність та новаторство у свій переклад [4].

Подібну ідею запропонував Л. Бархударов: «Якщо фахівець не спроможний перекласти художній засіб без спотворення його смислу та порушення адекватності перекладу, тоді він має створити інший засіб, що виконуватиме таку саму функцію, як і в оригіналі» [2]. Це і є другий принцип стилістичної компенсації – не обов'язково передавати метафору метафорою чи

порівняння порівнянням. Перекладач першочергово має зосередитись на функціях художнього засобу (лінгвістичних чи прагматичних), а не його формі. Отож, метафора може бути перекладена як порівняння чи навпаки; так само морфологічні засоби можуть бути передані лексичними тощо. Перекладач навіть може опустити певний засіб, який неможливо перекласти, але потім створити свій власний деінде у будь-якій формі, проте такий, який би зберігав подібне стилістичне забарвлення [2].

Ж. Боуз-Беєр також зазначає, що, теоретично, при вивченні стилістичного аспекту у перекладі дослідник може виявити велику кількість порівнянь у цільовому тексті, які були засобом для перекладу метафор в оригіналі. Таке явище може пояснюватися на основі або нормативних правил цільової мови, або відмінних контекстах перекладу, або ж різниці у когнітивному сприйнятті двох культур [14, с. 4].

У підсумку, ми розглянули загальне місце, яке займає стиль у перекладі. Таким чином, можемо визначити наступні стилістичні аспекти перекладу: по-перше, відповідний переклад художніх засобів, які використовує автор оригінального тексту для передання ідеї та змісту тексту, що виявляється у формі, цільовій аудиторії – це можна зробити шляхом застосування стилістичних перекладацьких трансформацій (синонімічна заміна, описовий переклад і компенсація); по-друге, збереження холістичної атмосфери вихідного тексту, тобто загальні враження від двох текстів мають бути подібними, тому навіть якщо перекладач вирішить опустити деякі стилістичні засоби, ідея вихідного тексту має зберігатися в цільовому тексті за допомогою зображально-виражальних засобів чи інших мовних одиниць, створених перекладачем; і по-третє, якнайкраще відображення в тексті перекладу індивідуального стилю автора.

## 1.2 Методологія та етапи дослідження перекладу стилістичних засобів

Для отримання точних результатів з будь-якого дослідження, необхідно визначити відповідну методику – наукові методи, за якими лінгвістичне явище буде детально вивчатися. Позаяк темою нашої роботи є стилістичні аспекти перекладу, варто обрати методи, що стосуються двох лінгвістичних дисциплін – стилістики та перекладознавства. Такими методами є контрастивний аналіз, семантико-стилістичний аналіз, функціональний аналіз, компонентний аналіз, квалітативно-квантитативний метод для збору та аналізу даних.

На першому етапі практичного дослідження – після розгляду теоретичної частини – слід застосувати *метод семантико-стилістичного аналізу тексту*. Цей метод, також відомий як *стилістичний аналіз*, є найбільш поширеним методом сучасної лінгвостилістики; він дає змогу досліджувати взаємозв'язок між власне змістом тексту і лінгвістичними об'єктами, які допомагають у вираженні його інтелектуальної, естетичної чи емоційної складової [3, с. 22]. Іншими словами, завдання стилістичного аналізу полягає у знаходженні художніх засобів, а також поясненні їхнього стилістичного забарвлення і їхнього впливу на читача. Відтак, аналіз складається з таких етапів: ідентифікація художніх засобів, виявлення емоційного тону, який переважає у тексті, визначення основної ідеї, вкладеної автором у текст, і надання особистої думки дослідника щодо тексту [12, с. 139-141]. Стилiстичний аналіз є головним методом у цій роботі через те, що нам треба детально описати кожен стилістичний засіб, виявлений в оригінальному тексті, а пізніше – зробити те саме з перекладеними версіями. Здебільшого, дослідження зосереджене на лексичних тропях, адже зараз вони становлять найбільше зацікавлення для сучасних дослідників, а також найчастіше трапляються на сторінках «Різдвяної пісні».

Також слід розглянути не тільки стилістичний аспект кожного з тропів, але й семантичний або функціональний. Тому на другому етапі дослідження, застосовано *компонентний та функціональний аналіз*. Компонентний аналіз розділяє значення слова на семи – найменші значеннєві компоненти. Він також

може слугувати для визначення конотативного значення слова [8, с. 15]. У нашому дослідженні цей метод застосовуємо для вивчення метафор та епітетів, щоб виявити їхні семантичні особливості та їхню різницю в оригіналі та перекладах. З іншого боку, компонентний аналіз не завжди можна ефективно використати, тому іноді варто його поєднати з функціональним аналізом, який допомагає вивчити лінгвістичні одиниці згідно з їхньою значущістю у формуванні думок та висловлень, беручи до уваги прагматичний аспект [3, с. 11]. Цей метод варто використовувати, досліджуючи персоніфікацію, алюзії та ідіоми.

Тоді, на останньому етапі дослідження, застосовано метод *контрастивного (зіставного) аналізу*, адже ця робота першою чергою стосується перекладознавства. Цей метод застосовується для зіставлення лінгвістичних одиниць двох мов. Отож, ми маємо порівняти стилістичні засоби, використані в оригіналі, з їхніми перекладеними еквівалентами.

Для того, щоб вилучити якнайбільше різноманіття даних, варто використати змішаний підхід до збору та аналізу даних – *квалітативно-квантитативний аналіз*. Завдяки квалітативному аналізу ми отримаємо повний опис усіх стилістичних засобів, вартих уваги, тобто розглядатимуться тропи не тільки за частотою, а й за значущістю. Після цього квантитативний аналіз забезпечуватиме отримання статистичних даних [17, с. 41-42]. Щоб розглянути вибір перекладачів деяких українських фразеологізмів, ми застосуємо *Генеральний регіонально анований корпус української мови (ГРАК)*. Для автоматизованого перекладу тексту буде використана програма OmegaT.

У підсумку, усі вище описані методи разом становлять найбільш методологічне підґрунтя для представленої теми дослідження. Вони дають змогу детально вивчити цю проблему завдяки покроковому підходу, який уможливорює розуміння всіх аспектів роботи.

## РОЗДІЛ 2.

### РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 2.1 Аналіз адекватності перекладу стилістичних засобів «Різдвяної пісні в прозі» Чарльза Дікенса

Дослідження здійснювалося на основі повісті Чарльза Дікенса «Різдвяна пісня в прозі», виданій у 1844 р., та її двох перекладів: одного, здійсненого Ольгою Косач-Кривинюк у 1918 р., та другого – Іваном Андрусяком у 2011 р.

Хоча повість багата на різноманітні стилістичні засоби, увага здебільшого приділятиметься лексичних засобам, а саме: епітету, метафорі, метонімії, алюзії, а також деяким фразеологізмам. У цьому розділі ми розглядатимемо оригінальні уривки з повісті, в яких містяться тропи, а також їхні переклади: перший варіант у кожному прикладі – переклад О. Косач-Кривинюк, другий – І. Андрусяка, а третій – автоматизований переклад з використанням програми OmegaT. Кожен троп аналізуватиметься за методологією, описаною у першому розділі: ідентифікація тропу, розбиття на семантичні компоненти, функціональність, зіставлення з перекладацькими еквівалентами.

Почнемо розгляд та аналіз результатів з найяскравіших епітетів, знайдених у повісті, у яких зосереджені художні ідеї автора та виражається зміст твору.

(1) *Scrooge took his melancholy dinner in his usual melancholy tavern* [18, с. 15]. – *Скрудж пообідав у похмурому трактирі* [7, с. 22]. – *Скрудж меланхолійно пообідав у меланхолійній таверні* [6, с. 7]. – *Скрудж, як і завжди, замовив журливий обід у журливому трактирі.*

У цьому реченні присутні два взаємопов'язані художні засоби – тавтологія та епітет. Повторення епітета *melancholy* підсилює його ефект у сполученні з *dinner* і *tavern*. Саме слово *melancholy*, або меланхолійний, визначається словником як «депресивний, пригнічений настрій» [24], його семантичними компонентами є: [person] [sad] [unhappy] [depressed] [hopeless] [long-lasting]. Першою чергою цей прикметник є ознакою настрою людини, натомість *dinner*, обід, чи *tavern*, трактир, його не стосуються. Сум як людська

риса переноситься на предмет (або дію – обідати) і на місце, створюючи певну атмосферу у цьому місці (трактирі), коли певна людина робить цю дію (обідає). Таким чином, автор за допомогою тавтології та персоніфікованого епітету створив атмосферу журби та похмурості, коли Скрудж обідав, віддзеркалюючи стан душі головного героя, але прямо його не називаючи. Яким би циніком не був Скрудж, він вміє відчувати сум, і, як зазначає одна із сем, цей сум триває вже довгий час. У першому перекладі тавтологія опущена, а слово *melancholy* передається як «похмурий»: [настрій] [насуплений] [сумний] [10] – синонімом до слова меланхолійний (прийом заміни), яке не вживалося у часи перекладу повісті; тож, семантичний аспект майже ідентичний, проте стилістичний не дає того самого ефекту, адже «похмура таверна» стосується не Скруджа як окремої людини, а всіх присутніх відвідувачів, що створюють похмуру атмосферу. Другий переклад використовує граматичну трансформацію прикметника на прислівник «меланхолійно», при цьому змінюючи непрямий художній зв'язок зі Скруджем на прямий граматичний і відкидаючи певні стилістичні риси епітету. Третій переклад більш послівний з синонімічною заміною прикметника «меланхолійний» на «журливий» у значенні «пройнятий смутком». Такий вибір перекладу зберігає всі стилістичні риси речення та замінює семантичний аспект «довготривалості смутку» на «сповнення ним», які у деяких випадках еквівалентні через причинно-наслідковий зв'язок.

Наступні приклади епітета пов'язані з іншим стилістичним засобом – поєднанням метафори та метонімії, яке когнітивні лінгвісти називають «метафтонімією». Метафора за своєю суттю – це перенесення значення слова на інший предмет за їхньою подібністю, а метонімія – перенесення за суміжністю. Таким чином, метафтонімія – це взаємодія двох стилістичних засобів, за якою значення виразу замінюється як за суміжністю, так і за подібністю [22]. У ролі метафори виступатиме сам епітет, якого відносять до метафоричної групи стилістичних засобів [29, с. 46].

(2) *[H]e felt the chilling influence of its death-cold eyes* [18, с. 20]. – *[В]ін відчував на собі погляд його смертельно холодних очей* [7, с. 32]. – *[Ч]ітко відчував на*

*собі мертвецький погляд* [6, с. 10]. – *Він відчув на собі погляд його мертвих холодних очей, від якого волосся ставало дибки.*

У цьому реченні нас цікавить вираз *death-cold eyes*. З точки зору когнітивної лінгвістики, концепт смерті асоціюється з холодом через метонімію причини-наслідку: після того, як людина померла, її тіло охолоджується. Важливо, що займенник *its*, чи *його*, стосується привида, тобто духа мертвого чоловіка, тому епітет *death-cold* може бути використаний і в метафоричному, і в буквальному значенні, адже він нагадує про смерть. Також слід зазначити, що слово *eyes* вжито метонімічно у значенні «погляд», а не «очі», і тому перекладачі вирішили його передати саме таким способом. Перший варіант перекладу «погляд смертельно холодних очей» є послівним, він зберігає метонімію та епітет, а другий «мертвецький погляд» відкидає метонімію та передає буквальний аспект оригінального виразу, використавши синонімічну заміну. Третій переклад відрізняється від попередніх тим, що він надає відповідник виразу *the chilling influence of [...] eyes*, передаючи його як «погляд [...], від якого волосся ставало дибки».

Наступні приклади також є епітетами, що включають в себе метафтонімію, проте цього разу вони є сталими виразами – фразеологізмами. Для кращого їх вивчення ми використаємо корпус української мови ГРАК.

(3) “*But she had a large heart!*” [18, с. 35]. – *[А]ле серце в неї було добре* [7, с. 60]. – *Але в неї було велике серце* [6, с. 20]. – *Але ж яке велике серце вона мала!*

Концепт слова «*heart*» найчастіше використовується у художньому значенні, і тут епітет *large* дає нам це забарвлення. Саме тому ми повинні проаналізувати конотативні компоненти іменника *heart*: [emotions] [feelings] [love] [kindness] [compassion] [moral]. Такі конотації визначають метонімічний характер засобу, адже «серце» близько асоціюється з людськими емоціями (метонімія), зокрема любов'ю, добротою, співчуттям, і також є їхнім своєрідним осередком. Як відомо, у когнітивній лінгвістиці епітет є метафорою за своєю суттю, тому «*large heart*» натякає не на фізичну величину серця, а

моральну – автор, використовуючи епітет, підкреслює доброту та щирість дівчини. В українській мові слово «серце» має подібне конотативне значення, а також є символом почуттів [10] (що можна назвати метонімією, де символ замінює символізований об'єкт [1, с. 27-28; 29, с. 49-50]). Обидва перекладачі використали два різні епітети, аби передати метафоричний аспект тропа: *великий* та *добрий*. У цьому разі обидва слова можуть вважатися контекстуальними синонімами, адже вони стосуються доброти. Також обидва словосполучення – «велике серце» і «добре серце» – є сталими виразами, зафіксованими у словнику як «добра та співчутлива людина» і «доброзичливість, чуйність до людей» відповідно [10]. Отож, обидва перекладацькі еквіваленти зберігають явище метафтонімії та її стилістичні особливості, хоч і різними способами. На нашу думку, вибір синонімічної заміни першого перекладача базувався на тому, що в українській мові фразеологізм «добре серце» є більш звичним та усталеним, ніж «велике серце» (див. додаток А). Третій переклад схожий на другий, проте відрізняється додаванням інверсії для підкреслення ознаки, подібна конструкція присутня і в першому варіанті.

(4) “*I’m sure he’s a good soul!*” [18, с. 81]. – *Я впевнена, що він має добре серце.*  
[7, с. 154]. – *З усього видно, що це добра душа* [6, с. 51]. – *Упевнена, в нього добра душа!*

Конотативне значення слова *soul* майже не відрізняється від конотативного значення *heart*. Фраза *good soul* визначається як «людина, що допомагає та поважає інших» [27]. Перший варіант перекладу пропонує передати цей фразеологізм українською мовою так само, як ідіому *large heart*, тобто «добре серце», хоча семантичні особливості цих двох фраз відрізняються одне від одного. Другий перекладач використав буквальний переклад «добра душа»; у «Словнику української мови» цей фразеологізм має значення «чуйна, щира, спокійна людина» [10]. Обидва варіанти певною мірою синонімічні, тому можна порівняти їхню частотність у корпусі (див. додаток А). Таким чином, можна стверджувати, що перший перекладач використала частотнішу сполуку,



оскільки вона більш знайома цільовій аудиторії, котра здебільшого ставить дітей. Однак, якщо розглядати індивідуальний стиль автора у контексті стилістичних аспектів перекладу, необхідно зауважити, що менш частотні варіанти вживання фразеологізмів є кращими, щоб зберегти авторську унікальність в інших мовах. Третій перекладацький еквівалент подібний до другого використання сполуки «добра душа», проте на відміну від попереднього, де сама людина є доброю душею, у третьому – в людини є добра душа. Однак, аналіз цієї розбіжності більше стосується когнітивістики.

Далі ми розглянемо уривок, багатий на художні образи, що складає, напевно, ідею всього оригінального тексту:

(5) *The water-plug being left in solitude, its overflowings sullenly congealed, and turned to misanthropic ice.* [18, с. 14]. – *Вода на водогінному кранові замерзла, і він став неначе шматок льоду.* [7, с. 19]. – *Із водопровідного крана на вулиці сочилася вода, і він, позабутий усіма, в тужливій самоті потроху обростав льодом, доки не перетворився на печальну слизьку брилу.* [6, с. 6]. – *Вода, яку залишили на самоті литися з крану, замерзла, перетворившись на ненависний лід.*

Ціле речення є розширеною метафорою, пронизаною символізмом, що закінчується епітетом *misanthropic ice*, в якого присутні ознаки персоніфікації, адже слово *misanthropic* – це притаманна людям риса, що складається з сем [hatred] [contempt] [directed at humankind] [24]. Отож, лід є втіленням ненависті до людства. На початку речення автор використовує ще одну персоніфікацію – *water-plug being left in solitude*. Зазвичай англійське поняття *solitude* позначає певний стан людини «бути на самоті або далеко від суспільства» [24]; воно відрізняється від *loneliness* (самотності) тим, що людина щаслива, перебуваючи на самоті, але незважаючи на це, може мати і позитивні, і негативні наслідки. Важливо, що ці художні засоби є не просто стилістичними фігурами. Все речення являє собою символ життя головного героя Скруджа. Перед цим уривком автор вже порівнював Скруджа з холодом та вказував на його самоту (наприклад, *solitary as an oyster; he iced his office in the dog-days* [18, с. 8]),

підкреслюючи його ненависть та жорстокість до інших людей. Цей приклад символізує та пояснює стан душі Скруджа: коли він обрав самоту, його серце «замерзло» і він став мізантропом, людиноненависником. Тому до перекладу цього речення слід віднестися дуже серйозно, аби передати ідею автора до читача, зокрема ненависть «льоду» до людей. Однак, жодному з перекладачів не вдалося цього зробити. У першому варіанті повністю відсутній будь-який символізм та художні засоби. Другий варіант, на противагу, кращий: зображено персоніфікацію води/крана та додано яскравості епітетами «позабутий усіма, в тужливій самоті». Проте концепт *misanthropic ice* було передано як «печальна слизка брила», що суперечить семантиці слова *misanthropic*. Звичайно, у деяких випадках Скруджа можна зобразити «печальною» людиною, але тоді це викличе у читача жалість. Автор вибрав інший образ – холодності та ненависті, не зображуючи жалість над ним. У третьому варіанті персоніфікації збережені з невеликою зміною значення слова *misanthropic*. Отож, якщо метою оригінального уривку було негативно вплинути на читача та створити в його голові образ, складений з символів, перший переклад не викликає жодного ефекту, адже в ньому відсутні будь-які художні засоби, другий – по-іншому передає ідею автора і викликає у читачів жалість, а третій – майже справляється з завданням, викликаючи негативні емоції.

Наступний приклад є продовженням попередньо розглянутого уривку і утворює з ним антитезу:

(6) *[W]arming their hands and winking their eyes before blaze in rapture* [18, с. 14].

– *Навколо нього юрмилися дорослі люди й діти в лахмітті, гріючи руки біля вогню* [7, с. 19]. – *Вони гріли руки над жаровнею і не зводили зачарованого погляду з палаючих вуглин* [6, с. 6]. – *Вони грілися біля вогню, затамувавши подих перед язиками полум'я, що рухалися у пристрасному танці.*

У повісті це речення стоїть безпосередньо перед попереднім прикладом. Разом вони утворюють «абстрактну» антитезу «вогню та льоду». Якщо у попередньому прикладі лід розглядалися як символ жорстокості, жадібності та ненависті до людства, то вогонь (*blaze*) у цьому реченні втілює тепло, доброту,

щирість та щедрість. Також метафоричний вираз *blaze in rapture* додає вогню інтенсивності, пристрасті та невимовного щастя (*rapture* = [passion] [ecstasy] [21]). Цю метафору було передано образом, схожим до оригінального, у третьому варіанті: «язики полум'я, що рухалися у пристрастному танці».

Наступним художнім засобом, який ми детально розглядатимемо, є персоніфікація – ще один вид метафори. К. Вейлз тлумачить персоніфікацію як «стилістичний засіб, при якій людські риси надаються тваринам, неживим об'єктам чи абстрактним поняттям» [28, с. 314]. Персоніфікація, як і епітет, може поєднуватися з іншими художніми засобами для більшої колоритності тексту, що ми побачимо у наступних прикладах.

(7) *[T]he broad fields were so full of merry music, that the crisp air laughed to hear it!* [18, с. 31]. – [В]они наповнювали широкі поля такими веселими голосами, що, слухаючи їх, саме повітря сміялося [7, с. 53]. – [Н]ад полями лунав такий веселий гомін, що морозне повітря, здавалося, тремтіло від сміху, радіючи їхнім веселошам [6, с. 17]. – Широкі поля наповнювались веселим відлунням, заставляючи морозне повітря весело сміятись та радіти їхній музиці.

Тут нас цікавить сполучення *the crisp air laughed*. Дієслово *laugh* (сміятися) позначає дію притаманну людям для вираження емоцій радості та щастя. Тому *air* (повітря), як нематеріальний об'єкт, не може виконувати цю дію. Отже, ми маємо справу з персоніфікацією. Перший перекладач використала буквальный переклад «повітря сміялося», опустивши епітет *crisp* (морозний), а другий – водночас застосував синонімічну заміну та описовий переклад, розширюючи метафору та додаючи семантико-стилістичні нашарування до оригінального тропу, переклавши *laugh* як «тремтіти від сміху» і «радіти веселошам», що пояснює, чому повітря сміється. У третьому варіанті також запропонований синонімічний ряд зі слів *сміятись* та *радіти*, проте їхнє художнє забарвлення не є таким колоритним, як у другому перекладі.

(8) *[C]old piping for the blood to dance* [18, с. 86]. – [М]ороз рипить, здається, для того, щоб кров клетала й вигравала [7, с. 163]. – [В]ін посвистує у

свою крижану сопілочку і змушує кров, пританцьовуючи, бігти по жилах [6, с. 54]. – А кров витанцьовувала під музику Холода.

У цьому ж прикладі зображено два використання персоніфікації: *cold pipes* і *blood dances*, тобто «холод свистить» і «кров танцює». Також англійське дієслово *to pipe* має наступне тлумачення: «говорити або співати тонким голосом» [16] (укр. «свистіти, пищати»), тобто обидва дієслова певною мірою пов'язані з веселощами. У першому варіанті перекладу слово *dance* передане синонімічною заміною як «клекотати й вигравати». Перше слово має наступні семи у переносному значенні: [виявляти почуття] [шумно] [пристрасно] [радісно], а друге – [рухатися] [енергійно] [грайливо] [10]. Насправді, лише друге слово «вигравати» є семантично близьким до оригінального «танцювати», але для підсилення ефекту емоцій радощів перекладач використала їх обох. А от з варіантом для сполуки *cold piping* усе не так однозначно, адже його український відповідник *runimi* має дещо інші семантичні та стилістичні ознаки від оригінального *to pipe*. Обидва слова є ономаіопічними (також фонетичними художніми засобами): *pipe* – утворене від звучання дудки, а *runimi* – від звуку ходіння по снігу. Словом *pipe* утворюється атмосфера веселощів, музики та співу, а слово *runimi* позначає холодну пору та лютий мороз, тобто переклад стилістично протилежний оригіналу. На противагу, другий перекладач вирішив обрати інше значення слова *pipe*. У Merriam-Webster Dictionary, дієслово *to pipe* має ще одну дефініцію: «грати на дудці» [24], а іменник *pipe* позначає цілий клас духових музичних інструментів і відповідає українському слову «дудка». Проте перекладач замінив відповідник «дудка» на *сопілка*, яка є традиційним музичним інструментом української народної музики, здійснивши при цьому доместикацію художнього засобу. Вживання слова *сопілка* є частотнішим, ніж *дудка*, в українській літературі (див. додаток Б). Окрім цього, перекладач зберіг стилістично-фонетичну особливість *pipe* – звук свистіння («він посвистує»), а також за допомогою компенсації додав епітет «крижана сопілка», аби створити в голові читача художній образ персоніфікованого морозу, концепт якого часто опускали в обох перекладах

тексту. В третьому варіанті варто зазначити збереження двох прикладів персоніфікації, а також створення ще одного стилістичного засобу – антономазії – заміни загального поняття на власне ім'я, або навпаки [28, с. 25]. Також слід звернути увагу на графічні та морфологічні особливості слова «Холод», адже воно, по-перше, написано з великої букви, як ім'я, а по-друге, у родовому відмінку написано не як *холоду* (правильний варіант для абстрактних понять), а *Холода* (варіант для позначення живих істот).

В оригінальному тексті антономазія часто використовувалася автором для персоніфікування загальних понять, проте опускалася в обох професійних перекладах через, можливо, відсутність такого виду її вживання в українській мові. Один з прикладів антономазії:

(9) *When Want is keenly felt, and Abundance rejoices.* [18, с. 13]. – [Б]о в цю пору найбільше допікає нужда і, водночас, у цю пору найбільше розважаються багаті люди [7, с. 17]. – [В] ці дні нестаток відчувається особливо гостро, а достаток дає особливо багато радості [6, с. 5]. – [В] пору сумної нужди бідних та рясного достатку багатих.

Слова *Want* та *Abundance* написані з великої букви, що є першою ознакою антономазії. Використовуючи цей художній засіб, автор персоніфікує та наголошує на обох поняттях, при цьому використовуючи елементи антитези, адже *Want* та *Abundance* є антонімами. У жодному з трьох перекладацьких варіантів не зберігається антономазія, проте присутня антитеза. Це можна пояснити відмінностями між синтаксичними та граматичними особливостями англійської та української мов.

Повертаючись до персоніфікації, мусимо розглянути ще один її приклад, в якому також присутня метонімія:

(10) *[T]hat he might hear the pudding singing in the copper* [18, с. 54]. – [Щ]об він послухав, як булькає в казанку пудинг [7, с. 97]. – [П]ослухати, як булькає вода в казані, у якому вариться загорнений у серветку пудинг [6, с. 32]. – [Щ]об він почув, як у мідному казанку співає й виграває булькаючи пудинг.

Сполука *pudding sings* («пудинг співає») водночас передбачає два стани – фізичний та абстрактний: по-перше, пудинг видає якісь звуки, тобто він вариться, а по-друге, позитивна конотація слова «співати» репрезентує веселу та радісну атмосферу в будинку. Слово *copper* («мідь») є метонімією матеріалу, заміну самого предмета на матеріал, з якого він зроблений [1, с. 27-28], тобто у реченні йдеться про типову для 19 століття посудину, в якій вариться пудинг, – казан. Обидва переклади передають *sing* як *булькати*, опускаючи персоніфікацію, і *copper* без метонімії як *казан* або *казанок* (у другому варіанті зменшувально-пестлива форма для компенсації стилістичного аспекту речення морфологічним художнім засобом). У третьому варіанті зберігається персоніфікація.

У наступному прикладі присутній цікавий випадок використання метонімії з розширенням художнього образу для виразності та стилістичного забарвлення тексту:

(11) *Oh! But he was a tight-fisted hand at the grindstone, Scrooge!* [18, с. 8]. – *О! Скрудж був справжній жмикрут.* [7, с. 6]. – *Але ж бо й скнарою був цей Скрудж!* [6, с. 1]. – *О, Скруджисько був ще тим жмикрутом! своїм помічникам лишень би на копійочку більше заплатив за тяжку працю!*

Спочатку розглянемо вираз *tight-fisted hand*: слово *tight-fisted* має переносне значення риси людини, яка «неохоче витрачає гроші» [16]; слово *hand* слугує синекдохою для позначення людини, а також разом з *tight-fisted* утворює художній образ людини, яка щось міцно тримає в кулаку, зокрема гроші; отже, *tight-fisted hand* = [person] [greedy] [rich]. Останнє слово *grindstone* теж має переносне значення і складається з сем: [work] [labor] [toil] [hard] [painful]. Отож, фраза *tight-fisted hand at the grindstone* натякає на жадібну людину, яка заставляє своїх працівників тяжко і довго працювати за мізерну платню. В перших двох варіантах перекладу весь вираз представлений лише одним словом: *жмикрут* або *скнара*. Слово *жмикрут* складається з наступних семантичних компонент: [людина] [жорстокість] [скупість] [експлуатація]; а *скнара* = [людина] [жадібність] [скупість] [10]. Поглянувши на семи, можемо

стверджувати, що слово *жмикрут* краще передає семантичний аспект оригінального виразу, ніж *скнара*, адже жмикрут – це людина, котра також використовує інших для власної вигоди. Однак, другий перекладач використовує синтаксичну виразність, компенсуючи стилістичний аспект речення. У третьому варіанті ми бачимо розбиття оригінального уривку на два речення і використання описового перекладу у другому, а також компенсацію «розширеної» метонімії графічними та морфологічними засобами: до імені Скруджа добавлено суфікс *-иськ-(о)* для утворення експресивно-негативної оцінки персонажа.

Далі ми розглянемо використання автором порівняння, яке в українському тексті передане іншим образом:

(12) *[The face] had a dismal light about it, like a bad lobster in a dark cellar* [18, с. 16]. – *[Воно] світилося якимось блідим світлом так, як світиться гнилиця* [7, с. 24]. – *[В]ипромінювало примарне світло, неначе гнилий омар у темному льоху* [6, с. 7]. – *Його лице блищало якимсь зловісним та химерним світлом.*

За визначенням К. Вейлз, порівняння – це «описове або творче зіставлення двох концептів [28, с. 383]. У вихідному реченні автор порівнює два концепти: *dismal light* з *bad lobster*, аби вказати на загадковість та потойбічність світла, яке йшло з обличчя привида. Для перекладу речення перекладачі обрали три різні стратегії. У третьому варіанті порівняння було замінене його поясненням, усуваючи стилістичний аспект. У другому варіанті бачимо послівний переклад «неначе гнилий омар у темному льоху», проте такий еквівалент не зберігає такого ж впливу на читача, як в оригіналі, бо поняття «омара» є не настільки відомим українській аудиторії. Саме тому перший варіант є найбільш оптимальним. Зважаючи на те, що він був здійснений у 1918 р., перекладач обрала слова «гнилиця» (гнила груша [10]) як заміник для «омара», оскільки цей предмет був знайомим українцям поч. 20 ст. Однак, ми не впевнені, чи гнилиця світиться «потойбічним» світлом.

Наступний приклад пов'язаний з перекладом англійської ідіоми, яку автор розширює власними роздумами, додаючи гумору та створюючи новий образ.

(13) *Old Marley was as dead as a door-nail. [...] I might have been inclined, myself, to regard a coffin-nail as the deadiest piece of ironmongery in the trade* [18, с. 7]. – *Старий Марлей був мертвий, як камінь. [...] якщо є серед каменю що-небудь справді мертве, то це могильний камінь* [7, с. 4]. – *Старий Марлі був мертвий, як цвях в одвірку. [...] Як на мене, наймертвіший усе-таки цвях, що вбитий у віко труни* [6, с. 1]. – *Старий Марлі був мертвіший від убитого у двері цвяха. [...] Навіть я схильний вважати наймертвішим цвяхом той, що вбитий у труну.*

Англійська ідіома *as dead as a door-nail* має визначення «безумовно мертвий», тому що цвях, що забивають у двері, неможливо знову використати [26]. В українській мові нема подібного до цього фразеологізму, тому його можна перекласти як «зовсім мертвий» або, використовуючи морфологічні засоби, «мертвіший від мертвого». Однак, автор розвиває цю ідіому у потік власних думок, підсумовуючи, що «цвях з труни мертвіший за дверний», адже домовина ближча до поняття смерті, ніж двері; через це перед перекладачами постає завдання зберегти якомога більше художніх засобів у реченні разом з фразеологізмом, адже вони виявляють індивідуальний стиль автора, що відображається у гуморі та грі слів зі сталим виразом. Другий та третій варіанти перекладу пропонують послівний переклад ідіоми та її продовження з деякими змінами, а от перший перекладач створює власний художній засіб та образ, що за ним слідує. Поняття *as dead as a door-nail* передане порівнянням «мертвий, як камінь». Якщо камінь досить великий, то його важко зрушити, так само, як і мертве тіло само по собі не може рухатися. Тоді перекладач продовжує свою ідею і перекладає *coffin-nail* як «могильний камінь» – тобто тільки такий, що пов'язаний зі смертю може вважатися «наймертвішим». Таким чином, завдяки творчості перекладача та стилістичній трансформації компенсації було



створено новий художній образ, який водночас не суперечить оригінальному і враховує культурний аспект цільової мови.

Далі ми розглянемо уривок, у якому перекладачі стикаються з випадком культурної алюзії, тобто короткої вказівки на щось чи когось соціального чи історичного значення, що належать певній культурі [25, с. 48].

(14) *Joe Miller never made such a joke as sending it to Bob's will be!* [18, с. 87]. – *Навіть Джо Міллеру ніколи б не придумати такого жарту* [7, с. 165]. – *Навіть Джо Міллер ніколи б не придумав такої штуки – послати індичку Бобові!* [6, с. 54]. – *Ніхто б не додумався до такого жарту – послати Бобові індичку!*

Джо Міллер – англійський актор театру початку 18 століття, після смерті якого була видана книга «Жарти Джо Міллера», а пізніше й інші її версії, які майже не мали зв'язку із самим актором. Таким чином, ім'я Джо Міллера почало асоціюватися з «бульварними» жартами [23, с. 415-416]. Українському читачеві цей факт не відомий, тому й значення алюзії втрачається при перекладі. В обох варіантах перекладу використано стратегію форенізації, де Джо Міллер постає відомим жартівником, проте другий перекладач залишив примітку, в якій пояснюється алюзія. Третій варіант опускає алюзію, що прийнятно саме для цього засобу.

У підсумку, ми детально дослідили найяскравіші приклади лексичних стилістичних засобів, використаних автором у вихідному тексті, а також порівняли їх з трьома українськими перекладацькими еквівалентами, визначивши стилістичні трансформації, здійснені перекладачами, і їхню доцільність для передання художнього естетичного та іноді змістового ефекту цільовій аудиторії. Перекладачі використовували різноманітні прийоми: послівний переклад, компенсацію, синонімічну заміну, усунення тропу та іноді описовий переклад. Дослідження виявило роль тропів у розумінні цілісної ідеї тексту, а також важливість їхнього коректного перекладу, щоб передати авторську ідею іншомовному читачу.

## ВИСНОВКИ

У роботі проаналізовано стилістичні особливості перекладу повісті «Різдвяна пісня в прозі, або різдвяне оповідання з привидами» Чарльза Дікенса, його двох професійних перекладів здійснених Ольгою Косач-Кривинюк і Іваном Андрусюком, а також автоматизованого перекладу виконаного за допомогою програми OmegaT. Завдяки досягненням дослідників різних галузей лінгвістичної науки, які поклали фундамент для аналізу стилістики у перекладі, і використовуючи належну методологію, ми змогли отримати ґрунтовні результати з усіма необхідними поясненнями та візуалізацією.

Дослідження було поділене на два основні етапи, розглянуті у двох розділах. У першій частині першого розділу обговорювалися теоретичні засади перекладознавства та стилістики, стилістичні підходи у перекладі), авторський індивідуальний стиль (ідіолект) та методи передання художніх засобів вихідного тексту у цільовий зі збереженням їхніх естетично-експресивних функцій. Нам вдалося виявити три основні стилістичні особливості перекладу. По-перше, для адекватного перекладу стилістичних засобів використаних автором, перекладач має обрати між послівним способом перекладу (копіюванням оригіналу), упущенням засобу та створенням власного тропу з подібними стилістичним ефектом на читача; для створення художнього засобу він може використати такі стилістичні перекладацькі трансформації, як компенсація, описовий переклад чи синонімічна заміна. По-друге, цільовий текст повинен передавати цілісну атмосферу оригіналу задля збереження схожого ефекту на читача. Нарешті, індивідуально-авторський стиль у перекладеному тексті має бути збереженим. Друга частина першого розділу складалася з поетапного опису вибраної методики дослідження і застосованих методів аналізу (стилістичного, компонентного, функціонального, зіставного і квалітативно-квантитативного).

Другий розділ стосувався практичної частини дослідження; у ньому були представлені результати дослідження та їх обговорення. Встановлено, що Чарльз Дікенс використовує велику кількість різних художніх засобів, зокрема:

епітет, персоніфікацію, метонімію, алюзію та метафору. Слід зазначити, що персоніфікація використовувалася не тільки для уособлення абстрактних концептів, як холод чи тепло, але й слугувала сполучною ланкою між цими концептами та головний героєм повісті за допомогою символізму. Загалом, художні засоби додавали тексту експресивності та емоційності, а також втілювали основну ідею художнього твору.

Ми також проаналізували перекладацькі трансформації, присутні в українських перекладах. І. Андрусяк найчастіше застосовував послівний та описовий переклади. О. Косач-Кривинюк – компенсацію, синонімічну заміну та упушення. В автоматизованому перекладі речень провідне місце займали компенсація та послівний переклад. Також було виявлено, що перекладачі можуть передавати один концепт з вихідної мови іншим у цільову залежно від ознайомлення читачів з цими концептами. Отож, дослідження показало, що стилістичні засоби відіграють важливу роль у розумінні цілісної ідеї тексту, і саме тому необхідно приділяти більше уваги їхньому вивченню та способам їхнього перекладу.

Дослідженню не вдалося повністю охопити та проаналізувати всі стилістичні засоби, а тільки найвиразніші. Перспективу дослідження становить аналіз інших засобів художньої виразності у повісті «Різдвяна пісня в прозі, або різдвяне оповідання з привидами» та її перекладах, а також інших повістей Чарльза Дікенса.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Баранова, С. В. Порівняльна стилістика і граматики англійської та української мов : конспект лекцій. Суми, 2021. 64 с.
2. Бархударов, Л. С. Уровни языковой иерархии и перевод. *Тетради переводчика*. 1969. № 6, 65.
3. Богдан, С. К. Методи й методика лінгвостилістичних досліджень. Луцьк, 2011. 28 с.
4. Боднар, О. Б. Творча винахідливість перекладача у стилістичному аспекті. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Філологічна*, 30. 2012. С. 6–7. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf\\_2012\\_30\\_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2012_30_4) (дата звернення: 04.02.2022)
5. Гальперин, И. Р. Стилистика. Москва: Высшая школа, 1981. 295 с.
6. Діккенс, Ч. Різдвяна історія / пер. з англ. І. Андрусак. Львів: ВСЛ, 2011. 60 с.
7. Діккенс, Ч. Різдвяна пісня в прозі, або Різдвяне оповідання з привидами / пер. з англ. О. Косач-Кривинюк. Київ: Знання, 2018. 175 с.
8. Кочерган, М. П. Вступ до мовознавства : підручник. Київ: Видавничий центр «Академія», 2001. 368 с.
9. Лобода, В.А. Перекладацькі трансформації: дефінітивний характер та проблема класифікації. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: «Філологія»*. 2019. №43, 4. С. 72–74.
10. Словник української мови (Т. 1–11). Київ: Наукова думка, 1970–1980. URL: <http://sum.in.ua/> (дата звернення: 08.02.2022).
11. Ужченко, В.Д., Ужченко, Д.В. Фразеологічний словник української мови. Київ: Освіта, 1998. URL: <https://gogoh.pp.ua/Фразеологія/> (дата звернення: 03.02.2022).
12. Шаховский, В. И. Стилистика английского языка. Москва: Книжный дом «Либроком», 2013. 232 с.
13. Boase-Beier J., Fisher L., Furukawa H. *The Palgrave Handbook of Literary Translation*: Springer, 2018, 551 p.

14. Boase-Beier, J. *Stylistic Approaches to Translation*. London: Routledge, 2014. 176 p.
15. Boase-Beier, J. *Translation and style*. London: Routledge, 2019. 216 p.
16. Cambridge Advanced Learner's Dictionary. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/> (дата звернення: 08.02.2022).
17. Creswell, J. W. *Research Design: Qualitative, Quantitative and Mixed Methods Approaches*. Thousand Oaks, CA: Sage, 2014. 270 p.
18. Dickens, C. *A Christmas Carol*. London: Chapman & Hall, 1844. 93 p.
19. Hatim, B. & Munday, J. *Translation: An Advanced Resource Book*. London: Routledge, 2004.
20. Hickey, L. *The Pragmatics of Translation: Multilingual Matters*, 1998. 241 p.
21. Huseynova, S. *Stylistic Problems of Translation*. 4th ICSS. Bucharest, 2015. P. 33–38.
22. Jin, Sh., Lin Zh., & Oakley T. *Translating Metaphonymy: Exploring Trainee Translators' Translation Approaches and Underlying Factors*. 2021. DOI: 10.3389/fpsyg.2021.629527
23. Lee, S. *Dictionary of National Biography*. London: Smith, Elder & Co, 1894.
24. Merriam-Webster Dictionary. URL: <https://www.merriam-webster.com/> (дата звернення: 08.02.2022).
25. Niknasab, L. *Translation and culture: Allusions as culture bumps*. Iran: Isfahan University, 2011.
26. The Free Dictionary. URL: <https://www.thefreedictionary.com/> (дата звернення: 08.02.2022).
27. Urban Dictionary. URL: <https://www.urbandictionary.com/> (дата звернення: 07.02.2022).
28. Wales, K. *A Dictionary of Stylistics*. London: Longman, 2011. 478 p.
29. Yefimov, L.P., Yasinetskaya, E. A. *Practical Stylistics of English*. Vinnytsia : Nova Knyha, 2004. 240 p.



## Додаток Б

### Додаток Б.1

#### Частота вживання слова «дудка»

simple **дудка** 2,355 (2.73 per million)

🔍 ⬇️ ↶️ 👁️ 🗑️ ✂️ ⌵ ⌶ 🇬🇩 🇪🇽 📄 ⋮ 🏠 sentence ▾

sentence

- 1 Кирило Тополя • 1834 • Чары, или несколько сцен из народных былей и рассказов украинских • ===NONE===  
 Не всім приходится по **дудці** вашій скакать.  
[noun.inanim.f.v\_gov][noun.inanim.f.v\_mis]
- 2 Кирило Тополя • 1834 • Чары, или несколько сцен из народных былей и рассказов украинских • ===NONE===  
 ( К Лопатихе ) Тепер, Оксано, і Коваль під **дудку** вашу поскачеш!  
[noun.inanim.f.v\_zna]
- 3 Михайло Старицький • 1887 • Ніч під Івана Купала • ===NONE===  
 ВИХІДІІІ Ті ж і Левко ( іде з очеретяною **дудкою** , щось свистить на тій і не зверта уваги ; без шапки ).  
[noun.inanim.f.v\_oru]
- 4 Михайло Старицький • 1887 • Ніч під Івана Купала • ===NONE===  
 Я на купині сидів та... **дудку** різав.  
[noun.inanim.f.v\_zna]
- 5 Михайло Старицький • 1887 • Ніч під Івана Купала • ===NONE===  
 На чорта ж тобі **дудка** ?  
[noun.inanim.f.v\_naz]

### Додаток Б.2

#### Частота вживання слова «сопілка»

simple **сопілка** 3,431 (3.98 per million)

🔍 ⬇️ ↶️ 👁️ 🗑️ ✂️ ⌵ ⌶ 🇬🇩 🇪🇽 📄 ⋮ 🏠 sentence ▾

sentence

- 1 Тарас Шевченко • 1839 • Тополя • ===NONE===  
 Чумаєк іде, подивиться Та й голову схилить, Чабан вранці з **сопілкою** Сяде на могилі, Подивиться — серце нис: Кругом ні билини.  
[noun.inanim.f.v\_oru]
- 2 ===NONE=== • 2019 • [Інтернет-газета «Версії»] • ===NONE===  
 Чути звіддала лише **сопілку** пастуха, і блакитні дзвіночки квітнуть там, де колись австрійці та росіяни билися під небесами.  
[noun.inanim.f.v\_zna]
- 3 ===NONE=== • 2019 • [Інтернет-газета «Версії»] • ===NONE===  
 Цю атракцію я раджу гостям провести ввечері, зі смолоскипами та після того, як ми шукаємо і кличемо мольфара, слухаємо звуки трембіти,  
**сопілки**  
[noun.inanim.f.v\_rod][noun.inanim.p.v\_naz][noun.inanim.p.v\_zna]
- 4 ===NONE=== • 2019 • [Інтернет-газета «Версії»] • ===NONE===  
 — Фастфлоу, подача, жива **сопілка** .  
[noun.inanim.f.v\_naz]