

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ  
КАФЕДРА ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ ПЕРЕКЛАДУ З АНГЛІЙСЬКОЇ  
МОВИ**

**Кваліфікаційна робота  
магістра**

**на тему ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ УКРАЇНСЬКОГО ТА  
РОСІЙСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ ТРИЛОГІЇ ДЕБОРИ ГАРКНЕСС  
“A DISCOVERY OF WITCHES” У КОНТЕКСТІ  
ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ЕСТЕТИКИ**

Виконала: студентка 2 курсу,  
групи 8.0359-ап  
спеціальності 035 Філологія  
спеціалізації 035.041 Германські мови  
та літератури (переклад включно),  
перша – англійська  
освітньо-професійної програми  
Переклад (англійський)  
**Гучак Катерина Олександрівна**

Керівник к.ф.н., проф. Клименко О. Л.

Рецензент к.ф.н., доц. Андрєєва І. О.

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

Факультет іноземної філології  
Кафедра теорії та практики перекладу з англійської мови  
Освітній рівень магістр  
Спеціальність 035 Філологія  
Спеціалізація 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно) – перша англійська  
Освітньо-професійна програма Переклад (англійський)

**ЗАТВЕРДЖУЮ**

**В. о. завідувача кафедри теорії та  
практики перекладу з англійської мови**  
Запольських С.П. \_\_\_\_\_

« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20\_\_ року

**З А В Д А Н Н Я**  
**НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА**

\_\_\_\_\_ ГУЧАК КАТЕРИНИ ОЛЕКСАНДРІВНІ \_\_\_\_\_

(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) Порівняльний аналіз українського та російського перекладу трилогії Дебори Гаркнесс «A discovery of witches» в контексті постмодерністської естетики

керівник кваліфікаційної роботи Клименко Ольга Леонідівна, к.ф.н., професор

(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)

затверджені наказом ЗНУ від «23» квітня 2020 року № 483 – с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проекту) 26.11.20

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проекту): теоретична основа та методологія прагматики, когнітивістики, семіотики, герменевтики, феноменології, психолінгвістики, поліmodalності, ономастики та теоретичні дослідження постмодернізму; оригінальний постмодерністський художній текст англійською мовою, його переклад українською та російською мовами.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити): 1) дати визначення терміну «постмодернізм»;

2) проаналізувати концепції, естетичні принципи, які лежать в основі даного художнього напрямку; 3) з'ясувати, які форми репрезентації тексту є характерними для постмодернізму; 4) розкрити зміст основних перекладацьких стратегій перекладу; 5) встановити зв'язок між концепціями постмодернізму та теоретичними засадами перекладознавства, здатними відтворити їх; 6) виявити різницю підходу до перекладу постмодерністських концепцій в українському та російському варіантах перекладу; 7) описати переваги та недоліки перекладу українською та російською мовами.

#### 5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проекту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Клименко О.Л. к.ф.н., проф.	09.06.2020	09.06.2020
Розділ 1	Клименко О.Л. к.ф.н., проф.	02.09.2020	02.09.2020
Розділ 2	Клименко О.Л. к.ф.н., проф.	01.10.2020	01.10.2020
Висновки	Клименко О.Л. к.ф.н., проф.	20.10.2020	20.10.2020

6. Дата видачі завдання 04.02.2020

#### КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів виконання кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проекту)	Примітка
1	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх вивчення та аналіз; укладання бібліографії	лютий – квітень 2020	виконано
2	Добір фактичного матеріалу	травень 2020	виконано
3	Написання вступу	червень 2020	виконано
4	Написання теоретичного розділу	вересень 2020	виконано
5	Написання практичного розділу	жовтень 2020	виконано
6	Формулювання висновків	жовтень 2020	виконано
7	Проходження нормоконтролю	листопад 2020	виконано
8	Одержання відгуку та рецензії	листопад-грудень 2020	виконано
9	Захист	грудень 2020	виконано

**Автор роботи несе персональну відповідальність за відсутність в роботі несанкціонованих текстових запозичень (академічного плагіату)**

**Магістрант**

\_\_\_\_\_ (підпис)

**К. О. Гучак**

(ініціали та прізвище)

**Керівник роботи (проекту)**

\_\_\_\_\_ (підпис)

**О. Л. Клименко**

(ініціали та прізвище)

**Нормоконтроль пройдено**

**Нормоконтролер**

\_\_\_\_\_ (підпис)

**В. В. Погонєць**

(ініціали та прізвище)

## РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 103 стор., 89 джерел, 5 додатків.

**Об'єкт дослідження:** оригінальний постмодерністський художній текст англійською мовою, його переклад українською та російською мовою.

**Мета роботи:** вивчення принципів побудови постмодерністського тексту, відтворення естетичних принципів, художніх концепцій та структури творів при перекладі українською та російською мовами.

**Теоретико-методологічні засади:** теоретична основа та методологія прагматики, когнітивістики, семіотики, герменевтики, феноменології, психолінгвістики, полімодальності та ономастики (Д. Леонтьєв, М. Інвуд, Д. Селескович, М. Вертгеймер, І. Горєлов, Б. Величковський, О. Потебня, Ф. Шлейермахер, В. Юшак, І. Гальперін та ін.) та теоретичні дослідження постмодернізму (М. Роуз, М. Фуко, І. Хассан, І. Ільїн, Р. Барт, Д. Фоккем, Т. Д'ан, Ю. Крістева, В. Вельш, Дж. Феттерлі та ін.).

**Отримані результати:** Постмодернізм – складне поняття, яке включає в себе певне світосприйняття, взаємопов'язані концепції, що впливають на написання та переклад текстів. Було виявлено зв'язок між постмодерністськими концепціями та адекватністю перекладу. Ігровий принцип постмодернізму впливає на переклад власних імен, okazionalizmів, речень. Аналіз українського та російського перекладу продемонстрував, що переклад кількох мов, акцентів, сленгу та гри слів залежить від того, чи вважає перекладач дані концепції важливими. Було проведено оцінку цитат, віршів, каліграм як складової частини тексту; проаналізовано, як різні перекладачі інтегрують їх у свій переклад. Встановлено, що постмодерністські концепції, форми репрезентації тексту пов'язані з сучасними соціальними проблемами, втілюють ідею глобалізації, синкретизму мистецтва.

**Ключові слова:** *переклад, постмодернізм, концепції, гра слів, okazionalizmi, власні назви, полімодальність.*

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО ТЕКСТУ</b> .....	6
1.1 Визначення терміну «постмодернізм» та його характерні риси.....	6
1.2 Нова роль автора, персонажа, наратора та читача в творі .....	12
1.3 Постмодерністські форми репрезентації тексту.....	16
1.4 Концепції постмодернізму в творчості Дебори Гаркнесс.....	20
1.5 Теоретичне підґрунтя, основні принципи та методи перекладу постмодерністських текстів.....	26
<b>РОЗДІЛ 2 ВІДТВОРЕННЯ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ЕСТЕТИКИ В ПЕРЕКЛАДАХ ТРИЛОГІЇ ДЕБОРИ ГАРКНЕСС “A DISCOVERY OF WITCHES”</b> .....	34
2.1 Порівняльний аналіз українського та російського перекладу трилогії Дебори Гаркнесс “A discovery of witches” .....	34
2.2 Відтворення цитат прози та віршів інших авторів в трилогії та перекладах .....	76
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	90
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	93
<b>ДОДАТОК А</b> .....	99
<b>ДОДАТОК Б</b> .....	100
<b>ДОДАТОК В</b> .....	101
<b>ДОДАТОК Г</b> .....	102
<b>ДОДАТОК Д</b> .....	103

## ВСТУП

Сучасне перекладознавство розвиває методологічний апарат задля забезпечення еквівалентного перекладу текстів. Постмодернізм як втілення актуальних літературних тенденцій часто стає матеріалом для роботи перекладачів. Оскільки даний художній напрямок відносно новий, продовжує розвиватися, існує безліч постмодерністських творів, які потребують перекладу. Постмодернізм як літературний напрямок розвивається по всьому світу. Це впливає на особливості побудови текстів, втіленні концепцій та естетичних принципів.

Україномовний переклад розвивається в умовах глобалізації. Він не поступається якістю, однак кількість сучасних постмодерністських творів, перекладених українською мовою менша, порівняно з іншими мовами. Оскільки постмодернізм продовжує розвиватися, українські перекладачі мають змогу зайняти нішу в даній сфері перекладу за умови якісного перекладу багатьох актуальних творів.

**Актуальність** роботи полягає в тому, що постмодернізм як новий художній напрямок малодосліджений з точки зору лінгвістики та перекладознавства. Також важливим є те, що дана робота сприяє розвитку українського перекладознавства, утверджує його високу професійність.

**Наукова новизна** полягає у спробі знайти зв'язок між концепціями літературного напрямку та методами їхнього втіленням в процесі перекладу на основі конкретного матеріалу.

**Об'єктом** дослідження є оригінальний постмодерністський художній текст англійською мовою, його переклад українською та російською мовою.

**Предметом** дослідження є граматичні, стилістичні, концептуальні, естетичні, методологічні особливості перекладу англійського тексту українською та російською мовою.

**Метою** дослідження є вивчення принципів побудови постмодерністського тексту, відтворення естетичних принципів, художніх

концепцій та структури творів при перекладі українською та російською мовами.

Для дослідження поставленої мети необхідно вирішити наступні **завдання**:

- 1) дати визначення терміну «постмодернізм»;
- 2) проаналізувати концепції, естетичні принципи, які лежать в основі даного художнього напрямку;
- 3) з'ясувати, які форми репрезентації тексту є характерними для постмодернізму;
- 4) розкрити зміст основних перекладацьких стратегій перекладу;
- 5) встановити зв'язок між концепціями постмодернізму та теоретичними засадами перекладознавства, здатними відтворити їх;
- 6) виявити різницю підходу до перекладу постмодерністських концепцій в українському та російському варіантах перекладу;
- 7) описати переваги та недоліки перекладу українською та російською мовами.

**Матеріалом** дослідження стала трилогія “All souls” Дебори Гаркнесс, до складу якої входять три романи: “A discovery of witches”, “Shadow of night”, “The book of life” та їх переклад українською та російською мовами. Російською мовою першу книжку переклала Наталя Віленська для видавництва «Астрель», а другу і третю - Ігор Іванов для видавництва «Азбука» [Гаркнесс 2011; Харкнесс 2013]. Українською мовою перші дві частини трилогії переклав Володимир Горбатько для видавництва «Глобус» («Клуб сімейного дозвілля»), до третьої книги пропонуємо власний переклад.

**Методи дослідження.** Дослідження здійснювалося на основі порівняльного аналізу українського та російського перекладу, їхньої відповідності оригінальному тексту, написаного англійською мовою; аналізу лінгвістичного та концептуального змісту текстів.

**Практична значущість** дослідження полягає у можливості використання його результатів під час перекладу інших постмодерністських

текстів, для застосування під час роботи на семінарських заняттях з теми постмодернізм та у перекладацькій діяльності.

Робота пройшла **апробацію** на студентській науковій конференції «Різдвяні читання» у грудні 2020.

**Структура роботи:** дослідження складається зі вступу, двох розділів, висновків, чотирьох додатків та списку використаної літератури.

**У вступі** подано загальні відомості про дану наукову роботу, вказана причина інтересу до теми, мета, завдання, актуальність дослідження, визначено об'єкт, предмет та структуру роботи.

**У першому розділі** подаються загальні відомості про постмодернізм, його основні концепції та естетичні принципи написання текстів. Особлива увага приділяється зв'язку між особливостями літературного напрямку та теоретичним матеріалом, методологією сучасного перекладознавства.

**У другому розділі** представлений порівняльний аналіз українського та російського перекладу оригінального англomовного тексту; дослідження принципів втілення концепцій, естетичних особливостей постмодернізму лінгвістичними засобами двох різних мов; аналіз ролі віршів, цитат, імен, оказіоналізмів для створення адекватного перекладу.

**У висновках** надано узагальнені результати проведеної роботи. Додатки містять малюнок, список перекладу назв книжок різними мовами, що становлять частину фактичного матеріалу, використаного для дослідження.

**Загальна кількість сторінок** 103, з них основного тексту – 90, **кількість використаних джерел** 89.



# РОЗДІЛ 1

## ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО ТЕКСТУ

### 1.1 Визначення терміну «постмодернізм» та його характерні риси

Література, як вид мистецтва, відображала зміни, спричинені важливими історичними подіями (війнами, революціями, науковими відкриттями тощо) та розвитком філософського мислення та естетичних смаків. Події 20-ого століття докорінно змінили суспільство та його погляд на світ. Дві світові війни підірвали віру в попередні ідеали моралі, культури. Жахіття, які відбувалися в нацистських концентраційних таборах знівельовали цінність людського життя. Глибока криза створила відчуття безнадії, тому в цьому хаосі було вкрай важко знайти своє місце. Все це разом сприяло створенню нового літературного напрямку – постмодернізму.

Письменники були водночас теоретиками напрямку (для них важливу роль грає авторський коментар, що пояснює твір читачеві [Ильин 1998, с. 164-165] (тут і далі переклад наш – Гучак К. О.)), погляд на світ як хаос абсолютизувався в їхній критиці, сформулювавши основні принципи напрямку [Ильин 1998; Постмодернізм. Словарь терминов 2001]. Д. Фоккем стверджував, що постмодернізм це перш за все певний світогляд, «продукт довготривалого процесу секуляризації та дегуманізації [Постмодернізм. Словарь терминов 2001; Fokkema 1986, с. 81].

Постмодернізм (фр. *postmodernisme* — після модернізму) — світоглядно-мистецький напрям, для якого характерні розмиття меж мистецьких жанрів і напрямів, усунення відокремленості масової культури від елітарної, автора від глядача (читача), проголошення відносності істини та цінностей, недовіра

до авторитетів, деконструкція, гра та іронія [Ильин 1998 с. 169-170; Anderson 1998; Fokkema 1984].

У своїй фундаментальній роботі М. Роуз аналізує зміну сенсу терміну пародія. За словами М. Роуз, яка спирається на думку, Зонтага, Машере, Бахтіна, пародія – це контестація та викривлення, що підкреслює не стільки схожість, скільки відмінності понять, містить комічний елемент та зв'язок із інтертекстуальною поліфонічною традицією. М. Фуко стверджував, що сміх Борхеса змушує здригатися [Бахтин 1979; Фуко 1977; Foucault 1966; Rose 1993]. В постмодернізмі вона заснована на комедійній грі слів та служить для поєднання кількох стилів, має інтертекстуальний характер [Літературознавчий енциклопедичний словник 2007, с. 522-523; Постмодернизм. Словарь терминов 2001].

Окрім того для постмодернізму характерна пародія на самого себе. За словами Ф. Джеймсона, одним із основних модусів постмодернізму є пастиш [Jameson 1997]. Концепція «світу як хаосу» підтверджувала думку про недостовірність будь-яких знань та марність спроб досягнути світ. Нова форма самопародії дозволяла висміяти навіть саму ідею побудови авторитетної істини за допомогою акту письма [Ильин 1998; Постмодернизм. Словарь терминов 2001]. Ігаб Хассан вважав, що письменники постмодерністи «пропонують нам імітацію роману його автором, який в свою чергу імітує роль автора ... пародіює сам себе в акті пародії» [Постмодернизм. Словарь терминов 2001; Hassan 1971 с. 250].

Для постмодернізму притаманні іронічний модус, театральність, робота на публіку, негативний пафос, який різко критикує феномен масової культури та пов'язану з ним сферу медіа. Він прагне продемонструвати негативний вплив тієї картини світу, яку демонструє масова культура [Постмодернизм. Словарь терминов 2001; Ильин 1998 с. 169-170].

Тривіальна література прагне охопити якомога більшу аудиторію, тому спрощує зміст, щоб стати зрозумілою для широкого загалу людей. За словами І. П. Ільїна: «Тривіальна література плентається за читачем,

тягнеться в хвості його стереотипного сприйняття, вона не розширює його пізнавальний горизонт, а, навпаки, закріплює у його свідомості типові та розповсюджені погляди та смаки, стандартизує їх та доводить до рівня упереджень» [Ильин 1998, с. 156]. Подібна література стала основним об'єктом критики з їхнього боку, а читач масової літератури – предметом гострих насмішок.

Однією з панівних ознак постмодернізму став еkleктизм. Він був направлений перш за все на створення події задля події, спрямований на кіч. Це відображало споживацьке відношення до культури, нівелювання естетичних норм шоу-бізнесом та профанація по відношенню до мистецтва з боку засобів масової інформації [Літературознавчий енциклопедичний словник 2007].

Ще однією надзвичайно важливою характеристикою постмодернізму є подвійний код письма. Оскільки він одночасно поєднує елітарну та масову літературу, в ньому від початку закладено як мінімум два значення. Над цим питанням замислювалися Р. Барт, Д. Фоккем, Р. Пойр'єр, Ф. Джеймсон, Т. Д'ан, Ч. Дженкс. Французький критик Р. Барт вважав виділяв п'ять кодів, які притаманні будь-якому творові [Барт 1989; Постмодернізм. Словарь терминов 2001; D'haen 1983; Jameson 1991]: культурний, символічний, семічний, нарративний (проайретичний), герменевтичний.

Д. Фоккем висловлював думку про те, що постмодерністський код, на рівні з іншими, лежить в основі побудови усіх текстів. Крім того дані системи кодування грають роль не лише при створенні письменником художніх творів, але і при виборі книги читачем. Вони заперечують один одного, звужують та конкретизують сферу застосування попередніх систем. Він виділяв чотири коди [Барт 1989, с. 40; Постмодернізм. Словарь терминов 2001; Fokkema 1984; Fokkema 1986, с. 129]: лінгвістичний, загальнокультурний, жанровий, ідіолект письменника.

На думку Т. Д'ана, дволикість постмодернізму також полягала в поєднанню тривіального та елітарного аспекту культури, тому він

«закодований двічі» [D'haen 1986, с. 226]. Вони прагнули зберегти елітарні смаки всередині масової культури. Бажання задовольнити потреби чисельнішої та менш вибагливої частини населення створило поняття бестселер – в перекладі з англійської “best sell” той, що найкраще продається. Тобто мова не йде про духовність, мораль, тонкощі естетики чи глибокі проблеми. Найкращими вважаються ті книжки, які привернули увагу читачів, дозволили видавцям збагатитися.

Постмодерністи використовують кодування, аби викликати у читача епістемологічну невпевненість, змусити поставити під сумнів все сказане та існуючі істини. За словами Т. Д'ана, саме так письменники демонструють проблему існування істини як такої [Постмодернізм. Словарь терминов 2001; D'haen1986, с. 226; Fetterly 1978].

Принципальну відмінність між модернізмом та постмодернізмом не визнавали Х. Летен та С. Сулейман. Однак С. Сулейман визнає, що Ж. Деріда, Ю. Кристева, Р. Барт – теоретики постмодерністської чуттєвості, незалежно від термінів, які вони використовують [Літературознавчий енциклопедичний словник; Постмодернізм. Словарь терминов 2001; Suleiman 1986].

Постмодерністська чуттєвість (англ. postmodern sensibility, фр. sensibilité postmoderne) – це специфічна форма світовідчуття і відповідна теоретична рефлексія, в основі яких поєднання концепцій «світу як хаосу», в якому не існує сталих цінностей та смислових орієнтирів, та «кризи віри» в усі попередні істини.

Д. Фоккем та Х. Бертенс у своїй передмові до збірки статей аналізують дане поняття. А в ній він яскраво проявився як «специфічний стиль письма» [Bertens, Fokkema 1986, с. 7], для якого важливі епістемологічна невпевненість та епістемологічний розрив зі світоглядними концепціями.

Епістема, як конкретно історичне «пізнавальне поле», працює за принципом саморегуляції, не має центру («децентрація») – ризомність структури (ризома (фр. rhizome) – структура без чітко визначеного центру,

що створена із переплетень, елементи якої співіснують та перетинаються), як наслідок неможливість встановити витoki того чи іншого поняття, яке входить до складу цього «пізнавального поля» [Постмодернізм. Словарь терминов 2001; Ильин 1998].

Епістемологічна невпевненість (англ. *epistemological uncertainty*) – це світовідчуття, сформоване в рамках постмодернізму, яке відображає картину світу як хаосу, ризомну структуру, в якій людина шукає своє місце і не може його знайти (знаходячись в середині певної структури, людина не здатна досягнути її сутність); страх, викликаний кризою віри в будь-які авторитети (як наслідок, проблеми з самоідентифікацією), та відсутність поняття дійсності, реальності, яке розмивається через мультиперспективізм (картина світу полярно змінюється залежно від точки зору та досвіду конкретного індивіда).

М. Фуко розвинув ідею ризомності та децентрації, створив термін «епістемологічний розрив» [Фуко 1977]. Даний розрив із традиціями та хаотичність відчутні також у формі написання текстів. М. Фуко сприймає історію через призму несвідомого, що перетворює її на інтертекст із розрізнених, ніяк не пов'язаних елементів. Дана ідея знайшла відображення в інтертекстуальності постмодерністських творів.

Інтертекстуальність (англ. *intertextuality*, фр. *intertextualite*) – форма існування літературного тексту як частини єдиного гіпертексту, що являє собою сукупність усіх коли-небудь написаних текстів; діалог автора зі своїми попередниками, під час написання нового твору, що виявляється у цитуванні, використанні алюзій, сюжетних ліній та художніх концепцій, мотивів раніше використаних при створенні літературних творів; засіб аналізу постмодерністської літератури, який описує специфіку її існування в рамках тісних культурних зв'язків та художніх постулатів.

У своїй роботі «Текст роману» Ю. Крістева, стверджує, що інтертекстуальність неминуха, оскільки письменники завжди вступають в полеміку із попередниками, аби окреслити межі нових естетичних рамок,

продемонструвати нові риси через заперечення старих [Бахтін 1979; Кристева 2020; Постмодернізм. Словарь терминов 2001; Kristeva 1969; Kristeva 1970].

Тексти грають ключову роль в постмодернізмі. Вони уподібнюються до свідомості, отримують риси живого створіння, яке функціонує за власними правилами. Рамки ролей автора та читача стираються, адже ми розуміємо не сам текст, а лише нашу рефлексію по відношенню до цього матеріалу.

На думку Ю. Кристевої, текст ніби породжує сам себе, існує за межами роздумів та свідомості людини. На її думку, автор будь-якого тексту перетворюється на порожнє місце для проєкції інтертекстуальної гри [Постмодернізм. Словарь терминов 2001; Kristeva 1969], яка знаходиться в сфері несвідомого. Тобто, усі тексти так чи інакше пов'язані між собою у формі «великого інтертексту» [Kristeva 1970]. Культурні орієнтири та цінності мають дуже сильний вплив на людину. Навіть якщо письменник цього не помічає або не визнає, він все одно черпає сюжети та певні уявлення про створення творів саме на основі текстів попередників [Ильин 1998, с. 52].

П. де Ман пов'язував нерозривну єдність текстів із ще одним явищем постмодернізму – «смертю суб'єкта» [De Man 1984]. Цю думку поділяв М. Фуко, а Р. Барт називав «смертю автора» [Барт 1989]. Якщо існує лише один текст у формі розрізнених елементів, тоді ставиться під сумнів авторство та самотність окремо взятого твору. Текст перетворюється на сукупність очевидних або ні алюзій, цитат, наслідувань [Ильин 1998, с. 52].

Елементи гри з текстом та переважання розважальної функції над повчальною призвели до зміни ролі читача. Автор дозволяє кожному інтерпретувати твір по-своєму, адже суб'єктивні почуття та досвід можуть докорінно змінити сприйняття сюжету та ролі персонажів.

Всі художні прийоми постмодернізму є відображенням тенденцій розвитку сучасного суспільства. На думку В. Вельша, «не він вигадав цю ситуацію, він лише осмислює її. Він не відвертається від часу, він його досліджує» [Вельш 1992; Постмодернізм. Словарь терминов 2001; Welsch 1987, с. 4].

## 1.2 Нова роль автора, персонажа, нарратора та читача в творі

Особливістю поетичного мовлення стало зміщення ролей. В художньому світі постмодернізму критики, теоретики мистецтва та письменника часто виступають в ролі письменників. Важливу роль відіграють авторські коментарі, теоретичні міркування. Поети та письменники створюють твори цілковито побудовані на критиці та теорії мистецтвознавства. Утворюється новий тип – автор-критик [Літературознавчий енциклопедичний словник 2007; Ильин 1998].

Відсутність чіткої ієрархії та віри в авторитети призвело до знецінення замкнених систем, побудованих на бінарних опозиціях [Ильин 1998, с. 32]. Чітка система поділу персонажів, жанрів стала неможливою. Авторська маска у вигляді персонажа-нарратора приховувала письменника і нівелювала його роль у творі. За словами М. Фуко, автор перетворився на анонімне бурмотіння [Літературознавчий енциклопедичний словник 2007; Фуко 1977].

Смерть автора (фр. *mort d'auteur*) – концепція, що свідомість людини базується на стереотипних моделях поведінки, загальноприйнятих поглядах на світ, нав'язаних суспільством, родиною, нормами цивілізації, що веде до стереотипності мислення та використання словесних кліше, штампів, що в свою чергу веде до втрати індивідуальності, неповторного авторського стилю [Барт 1989]. Дану ідею поділяли М. Фуко, Ж. Дерріда, Ж. Лакан, а завершив її остаточний варіант трактування Р. Барт [Барт 1989].

Поняття смерті автора тісно пов'язане з проблемою смерті суб'єкта. Смерть суб'єкта – анулювання ролі мислення індивіда, як вдалої позиції для критики колективного безсвідомого (Ламан), оскільки людина як феномен формується та існує в рамках теоретичних настанов і норм суспільства [Ильин 1998 с. 42, с. 56].

На зміну всезнаючого автора та недостовірного персонажа-нарратора приходять авторська маска. Авторська маска (англ. *author's mask*) – художній

прийом, який створює персонажа-оповідача, що виражає авторську думку в контексті твору через призму свідомості героя, задіяного в подіях самого твору; термін запропонований в 1985 році К. Мамгреном [Постмодернізм. Словарь терминов 2001].

І. П. Ільїн у своїй книзі аналізує поняття авторська маска [Ильин 1998, с. 164-165]. Вона допомагає налагодити комунікацію між письменником та читачем. По-перше, це зручно для читача, оскільки «пласкі, позбавлені плоти та психологічної глибини персонажі постмодерністських романів» [Ильин 1998, с. 166] не відразу привертають його увагу. По-друге, автор прагне донести до читача складні за своєю суттю концепції, тому авторська маска допомагає подолати невпевненість у своїй здатності втілити задум на практиці [Постмодернізм. Словарь терминов 2001; Ильин 1998, с. 164-165].

Письменники сприймають більшість читачів як наївних споживачів напівфабрикатів масової культури. Невдоволення рівнем розвитку масового читача має такий гострий характер, оскільки саме думка натовпу, а не митців є вирішальною. На популярність книжки вже не впливають естетичні, моральні, художні надбання. Все залежить від фінансового, комерційного успіху. Це нівелює цінність написання книжок як творчого процесу.

Новий читач має активно взаємодіяти з художнім текстом. Разом із автором ставити під сумнів усі істини, порівнювати твір із попередніми та прагнути побачити в ньому щось нове. Все це разом формує постмодерністське іронічне сприйняття світу, перетворює споживача масової культури на критика і активного учасника творення нової культури. За словами сербського письменника М. Павича «у світі набагато більше талановитих читачів, ніж талановитих письменників чи літературних критиків» [Ковбасенко 2004].

Г. Джеймс виділяв дві назви персонажа, залежно від функції в творі: історик / суб'єкт – розповідає історію, виступає в ролі оповідача, нарратора; герой / об'єкт – дійова особа історії, актор [Постмодернізм. Словарь терминов 2001]. Персонажі нарратори можуть виступати як в ролі головного



персонажа ( Діана Бішоп у творі Дебори Гаркнесс «Сповідь відьом»), так і другорядного (доктор Ватсон в творах Артура Конан Дойля про пригоди Шерлока Холмса [Дойл 2010-а; Дойл 2010-б]).

Ж. Жанетт та Я. Літвельт вважали, що роль персонажа в якості оповідача дає змогу маніпулювати точкою зору оповідача [Ильин 1998, с. 42-43; Genette 1983; Lintvelt 1981]. Я. Літвельт виділяв три типи персонажів-нарраторів: ауторіальний, акторіальний, нейтральний [Lintvelt 1981].

Оповідач ауторіального типу розділений з актором, формує його характер. Оскільки нарратор наділений різносторонніми знаннями як про внутрішній світ героїв, так і про всі зовнішні події історії, він описує ситуацію об'єктивно. При цьому точка зору оповідача та персонажа може відрізнитися, вступати у протиріччя [Постмодернизм. Словарь терминов 2001; Lintvelt 1981].

Акторіальний тип поєднує роль нарратора і актора в одному персонажі, оповідь ведеться від першої особи. Це робить позицію оповідача суб'єктивною, персонаж лише намагається аналізувати свою поведінку. Окрім того, актор обмежений часовими та просторовими рамками сюжету [Ильин 1998, с. 42-43; Lintvelt 1981].

Нейтральний тип веде оповідь від третьої особи (як і ауторіальний). Безіменний оповідач усюдисущий (omnipresence), всезнаючий, вільно переходить від одного часового проміжку до іншого, легко змінює локації місця [Постмодернизм. Словарь терминов 2001; Lintvelt 1981].

Зміна нарратора по мірі оповіді дозволяє всебічно розкрити сюжет твору. Це використання прийому зі сфери кінематографа. Читач, як і глядач, можуть дізнатися про події, невідомі центральному персонажу. При цьому не порушується реалістичність сюжету, адже достовірні сни, передчуття і видіння про дії решти героїв виглядають неправдоподібно.

Три типи нарраторів співіснують завдяки двом прийомам: авторська маска та перевтілення [Літературознавчий енциклопедичний словник 2007,

с. 529-530]. Цілковите розчинення автора в персонажі перетворює його на авторську маску, стає однією з причин смерті автора.

К. Хорні та Е. Фромм поставили під сумнів ідею «стабільного еґо» [Ильин 1998, с. 66-67]. Неможливо чітко визначити і дослідити особистість людини, адже ми постійно змінюємося в пошуках власних ідеалів та під впливом подій, суспільства. Як наслідок, складно створювати правдоподібних персонажів [Постмодернізм. Словарь терминов; Ильин 1998, с. 66-67].

Сприйняття, створення персонажів також залежить від гендерної приналежності. На думку Ф. де Оніса однією з новаторських рис постмодернізму є увага до жінок, які отримали власний голос [Anderson 1998]. Зокрема, Дж. Феттерлі вважає, що книжки, написані чоловіками, описують авторські погляди на світ, в якому жінка уособлює тягар цивілізації та обов'язки шлюбу. Читаючи схожі твори, жінка не може ідентифікувати себе із головним героєм, адже він вороже ставиться до представниць її статі [Ильин 1998, с. 150; Fetterly 1978].

Зга словами Дж. Феттерлі нова мета літератури «не просто інтерпретувати світ, а змінювати його, ставити під сумнів свідомість тих, хто читає, і їхнє відношення до прочитаного» [Ильин 1998, с. 150; Fetterly 1978]. Сучасна критика прагне виховати аналітичне та критичне мислення. В цьому полягає нова роль читача – «стати читачем, що чинить опір, а не погоджується» [Ильин 1998, с. 150] з тим, що нав'язує автор.

А. Колодна та М. Адамс підняли питання важливості точки зору читача-жінки, яку цікавлять жіночі персонажі та питання. Наприклад, аналізуючи роман Ш. Бронте «Джейн Ейр», М. Адамс звертає увагу на роль жінки в суспільстві, її залежність від родини, чоловіка, обмежений вибір напрямків освіти та професій, а також конфлікт між точкою зору письменниці та персонажа [Бронте 1987; Ильин 1998, с. 149; Adams 1977].

Таким чином світоглядна концепція постмодерністів вплинула не лише на структуру творів, але і на роль автора, персонажа та читача.

### 1.3 Постмодерністські форми репрезентації тексту

Іронічний модус, пародійність та відчуття світу як хаосу знайшли втілення не лише в сюжетах творів, але і в формі репрезентації текстів [Літературознавчий енциклопедичний словник 2007; Постмодернизм. Словарь терминов 2001]. Поєднання жанрів, елітарного та масового сприяли розвитку ігрового прийому. Так з'явилися цілковито нові форми репрезентації текстів. Нині існують романи-словники, романи-кросворди, романи-клепсиди (з кількох частин), які читач обирає на власний розсуд, твір у формі діалогу або інтерв'ю з читачем та інші [Барнс 2013; Ильин 1998, с.166-167; Ковбасенко 2004; Літературознавчий енциклопедичний словник 2007; Павич 2004; Павич 2018].

Цікаво проявляється ігровий принцип у поезії. Існує безліч незвичайних форм їхньої репрезентації: фігурні або графічні, каліграми, ксенії, абеткові, паліндроми, легатні, шумові та інші вірші (див. Додаток Б). Оскільки постмодерністи часто використовують поезію як частину своїх прозових творів (як власну, так і інших авторів), вона грає значну роль для написання та перекладу творів [Літературознавчий енциклопедичний словник 2007; Постмодернизм. Словарь терминов 2001].

Фігурний або графічний вірш, каліграма – вірш, записаний у формі малюнка, прояв синтетичного виду мистецтва, який розвиває уяву, концентрацію, логічне мислення; поєднання інтелектуальної загадки, поезії та живопису [Літературознавчий енциклопедичний словник 2007, с. 695; Літературознавча енциклопедія 2007, с. 522-523]. Подібні твори писали починаючи з третього століття до нашої ери. Спершу вони мали релігійний характер, пізніше – світський (Ф. Рабле, Г. Аполінер, Л. Керролл) [Літературознавчий енциклопедичний словник 2007, с. 695].

Цікавою формою написання текстів є спонтанна проза (Джек Керуак «На дорозі», «Волоцюги Дхарми»), метод нарізок або колажу (англ. cut-up,

fold-in) (Трістан Тцара «Маніфест Дада», Браян Гайсін “Minutes to Go”), «шозізми» або «речизми» (фр. chose, chosisme – предмет, річ) Алена Роб-Гріє («У лабіринта», «Ревнощі»), тропізми Наталі Саррот («Золоті плоди»).

Епістемологічна невпевненість та погляд на світ як на хаос позбавили постмодерністів віри в авторитети. При написанні художніх творів вони проводять переоцінку стереотипних образів літературних персонажів. Для них характерне використання цитат, алюзій, відкритих стилізацій, оскільки це дозволяє проаналізувати канонічні образи в нових умовах [Літературознавчий енциклопедичний словник 2007; Постмодернізм. Словарь терминов 2001].

Поєднання різних жанрів дає можливість поєднати вишукані каліграми, жартівливі народні пісні та цитати з наукових, історичних праць в єдине ціле. З одного боку, це робиться навмисне, аби підкреслити приємність теми та проблематики, роздуми над якими продовжує автор. Крім того, автор може цитувати чи згадувати власні твори.

У своїй книзі «Палімпсести: література в другому степені» 1982 року Жерар Женетт виділив п'ять варіантів взаємодії текстів, відповідно до теорії інтертекстуальності [Постмодернізм. Словарь терминов 2001; Genette 1982]:

- ❖ інтертекстуальність, створена за рахунок співіснування двох і більше текстів в одному, шляхом використання алюзій, цитат, плагіату тощо;
- ❖ паратекстуальність, виражена у створенні посилань на назву, епіграф, пролог, епілог та інші частини самого твору;
- ❖ метатекстуальність, у формі аналізу, критики тексту, що послужив основою або ідеєю для написання даного;
- ❖ гіпертекстуальність – пародія, висміювання оригінального тексту;
- ❖ архітекстуальність – зв'язок між творами, що належать до одного жанру, мають схожі сюжети, типажі персонажів тощо.

Автор не претендує на оригінальність та автентичність твору, сприймає інші твори та власний виключно як частину глобального інтертексту [Постмодернізм. Словарь терминов 2001; Ильин 1998]. В 1979 році

французький письменник Жак Ріве написав роман «Панянки з А.», який складається з сімсот п'ятдесяти цитат чотиреста восьми письменників [Ильин 1989, с. 504]. Варто зазначити, що потрібно розрізняти цитування творів інших авторів та плагіат.

Плагіат (лат. *plagiatus* — вкрадений) – свідоме привласнення чужого твору (цілого або частини) літератури, науки чи живопису, що являється порушенням авторських прав, передбачає відшкодування збитків та публічний осуд даного вчинку [Літературознавчий енциклопедичний словник 2007, с. 536].

Переклад цитат підкоряється тим самим правилам, що і основна прозова частина тексту. Однак, з метою уникнення помилок та відтворення точного значення цитованого твору, перекладачі звертаються до вже існуючого перекладу іншого твору. Важливим моментом є те, що в даному випадку необхідно вказати автора оригінального тексту і перекладача, який працював над створенням іншомовної версії твору.

Переклад поезії ускладнений тим, що поетичний твір окрім граматичного, лексичного, змістового наповнення має ряд особливих ознак. Текст вірша має жорстку структуру (рима, ритм, розмір строфи, тональність тощо). Кожна поезія неповторна, містить самобутнє образне, символічне та метафоричне втілення. Загальноприйняті методи для перекладу майже неможливо сформулювати. Перекладач мусить обирати між відтворенням змісту, образності та структурою поезії.

Завдяки «культурній несвідомій» складові, «активному позасвідомому» сприйняттю людина здатна розуміти мистецтво, відчуває його вплив на свій настрій, емоційний стан [Гальперін 1981; Ильин 1998, с. 174-175]. При перекладі поезії домінуючою стає змістова складова, однак сучасна наука ще не оперує методами, здатними безпомилково передати засобами мови «глибинний зміст», про який говорить Д. О. Леонтьєв. Вираження підсвідомого сенсу твору несе переважно формальний характер [Гальперін 1981, с. 24].

Щоб виокремити всі елементи значення поезії, які необхідно перекласти, зрозуміти основи, сформульовані активним позасвідомим, І. Р. Гальперін виділяє кілька рівнів інформації: фактуальна (інваріантна), концептуальна, естетична, сугестивна [Гальперін 1981, с. 26].

Поетичні твори вирізняються своєю формою. На думку Гальперіна, візуальне сприйняття також має комунікативну функцію. Лінгвістичне наповнення саме по собі нейтральне, якщо зовнішня форма вираження відповідає внутрішній. Художні тексти мають вербальні і невербальні форми вираження. Перекладач поезії та літературних текстів повинен відтворити зовнішню форму вираження, яка передає через візуальне сприйняття, певний відтінок значення, інтенцію автора. Таким чином зберігається онтологічна, естетична, пізнавальна складова твору. З цієї причини переклад ліричних текстів вимагає збереження рими, ритму, тональності, розміру строф [Гальперін 1981, с. 29].

Кожна мова – це своєрідний код, зрозумілий лише носіям мови. На думку вченого І. Р. Гальперіна, в даному випадку літературна мова сприймається як загальновідомий шифр, а функціональний стиль (публіцистичні, медійні, художні, офіційні та інші тексти) – як його варіація. Саме тому важливо знати не лише загальноприйняті правила (граматику, словниковий склад мови), але й специфічний код письма, що існує на рівні символічного, образного, алегоричного змісту, який сприймає наша підсвідомість [Гальперін 1981].

Оскільки кожен вірш унікальний, І. Р. Гальперін вказує на те, що можна виділити особливу мову (код) поезії. Для ліричних творів характерний самобутній підхід до створення неологізмів та часте поручення граматичних правил побудови речень заради збереження ритму, рими. Цим він пояснює наявність так званої мови поезії [Гальперін 1981, с. 29].

Таким чином, кожен вірш так само унікальний, як і його переклад, адже не існує чітких правил, які допомогли б цілковито еквівалентно передати змістове, образне та формальне наповнення поезії. Тільки від таланту

перекладача як поета залежить, чи збереже ліричний твір концептуальну, естетичну, сугестивну функцію.

#### 1.4 Концепції постмодернізму в творчості Дебори Гаркнесс

Письменники-постмодерністи втілюють у своїх творах безліч складних концепцій. Більшість з них мають освіту історика, філософа, спеціаліста з питань історії культури. Завдяки цьому описи історичного або псевдо історичного художнього тла твору здаються реалістичними.

Дебора Гаркнесс (англ. Deborah Harkness) – американський історик, спеціаліст з історії науки, письменниця (див. Додаток В) [Harkness 2020; USC Dornsife]. Д. Гаркнесс має власний інтернет сайт, присвячений її літературній діяльності [Harkness 2020]. В 2018 році британський телеканал SkeOne екранізував першу книгу трилогії. Серіал з однойменною назвою отримав схвалення критиків та нагороду National Television Awards в якості найкращого нового драматичного серіалу [Harkness 2020].

Біографія Д. Гаркнесс змушує читача по-новому поглянути на її книжки. Один із головних персонажів – доктор Діана Бішоп родом із Америки. Вона вивчає історію алхімії. Працює в Оксфордському університеті. Оскільки більша частина історії ведеться від першої особи акторіальним нарратором, робимо висновок, що даний персонаж може служити авторською маскою, на підсвідомому рівні натякаючи на схожість з письменницею. До того ж, і Д. Бішоп, і Д. Гаркнесс мають світле волосся, що натякає на схожість (однак не тотожність) нарратора з автором [Harkness 2011; Harkness 2020].

Подібно до багатьох постмодерністів вона використовує історичний період Середньовіччя. По-перше, згідно з міфологією творів, існує три види надприродних створінь: відьми, вампіри та демони. Оскільки велику увагу на

даних істот звертали саме в часи гонінь, інквізиції, цілком виправданим є використання даної естетики. По-друге, проблематика книжок та конфлікти Середньовіччя мають багато спільного із сучасністю (сегрегація, гендерні та міжвидові конфлікти, вільний вибір чоловіка або дружини, сім'ї, релігії та влади, інші), що дозволяє у толерантній формі через алюзії, натяки розповісти свою думку стосовно даних питань [Harkness 2012; Harkness 2020].

Серія творів Д. Гаркнесс “All souls” налічує три книги: “A discovery of witches”, “Shadow of night”, “The book of life”. Існує переклад цих назв книжок різними мовами (див. Додаток Г). Книги Д. Гаркнесс переклали та видали в 35 країнах світу. Окрім того, першу книгу екранізували і також переклали різними мовами. В деяких країнах переклали всю трилогію, в деяких першу і другу книжки, а в інших тільки першу книгу. Тому існує доволі багато варіантів перекладу назв книжок.

В своїй книзі «Записки ...» У. Еко вказав на важливу роль назви, яка має зацікавити читача, але не розповідати ключових подробиць твору [Еко 2011, с. 3-4]. Як правило саме вдало підібрана назва та гарно оформлена обкладинка привертають увагу читача. Переклад титульної сторінки може вплинути на сприйняття книги.

Оскільки це серія книг, перекладач, який не мав змоги ознайомитися з усіма книгами, не має можливості до кінця зрозуміти задум автора, на чому вона акцентує увагу. Тому так важливо брати до уваги оригінальну назву.

Оригінальна назва першої книжки “A discovery of witches” в дослівному перекладі з англійської мови – «відкриття відьом». В англійській мові є два слова “to invent” та “to discover”. Перше слово означає створення винаходу, який раніше не існував. Друге – знайти щось надзвичайно важливе для науки, до цього не відоме, але вже існуюче. Таким чином, читач оригінального тексту, який розуміє відтінки значення цих слів, знатиме, що йдеться про якусь таємницю. Дана назва інтригує, зацікавлює читача.



Оригінальна назва другої книги “Shadow of night” в буквальному перекладі з англійської – «тінь ночі». Більшість перекладачів передали назву дослівно. Вона відображає сюжет, адже небезпека довкола героїв стає все більшою. Назва створює передчуття чогось лихого, натякає на неминуче зіткнення з ворогами. Інтрига зберігається, утримує інтерес читачів [Harkness 2012; Harkness 2020].

Метью Ройдон один із найбільш таємничих представників Школи ночі (збір талановитих освічених людей, які разом розвивали культуру, науку: К. Марлоу, Дж. Чепмен, граф Нортумберлендський Г. Персі, Т. Гірріот, В. Рейлі, М. Ройдон). В книжці це ім'я носив Метью де Клермон, один з головних героїв твору. Даний прийом додає реалістичності, підтверджує довголіття героя [Harkness 2012; Harkness 2020].

Назва створює алюзію на саму книгу. Метью Клермон, згідно з сюжетом, носить прізвище Ройдон, виконує роль шпигуна королеви Англії Єлизавети Тюдор, яка називає його “Shadow” (англ. привид). Тому подібний заголовок може вказувати на те, що дана частина трилогії розповідає саме про минуле Метью.

Один із учасників Школи ночі Джордж Чепмен в 1594 році присвятив Метью Ройдону філософську поему “The shadow of night”. Таким чином назва є прихованою цитатою твору одного з персонажів, прототипом якого є реальна історична особистість [Harkness 2012].

Назва третьої книги “The book of life” – «Книга життя» [Harkness 2013; Harkness 2020]. Більшість перекладачів передавали зміст дослівно. За сюжетом всі стихії та чари головна героїня бачить у формі стрічок. Зав'язуючи їх у вузли, вона створює заклинання [Harkness 2013; Harkness 2020].

Комерціалізація суттєво впливає на видавництво книг. Надміру містичні заголовки, схожі на назви готичних романів та романів жахів, не викликали інтерес у масового читача. Дана історія дійсно має фантастичний характер. Однак містичний елемент, чари слугують тлом, а не є самоціллю опису

персонажів, сюжету. Події, описані в творі – боротьба за владу, пригнічення людей, що чимось відрізняються, заздрість талановитим людям – цілком реальні, буденні. Тому зміна назви призвела до втрати інтересу цільової аудиторії. Книжки з містичною, дещо лячною обкладинкою не зацікавили широке коло читачів. Як правило, саме в такому випадку видавництва перекладали тільки першу частину трилогії.

Твір Дебори Гаркнесс постмодерністський. Він поєднує прозу та поезію, живопис та кінематографічні прийоми опису подій (зміна оповідача немов зміна кадрів). До другої та третьої книги є присвяти. До всіх трьох книжок автор підбрала епіграф. В першій книзі – це її власний вираз, а в другій та третій – цитати.

Третя книга поєднує в собі прозу, поезію, каліграфічні вірші та живопис. Назва “The book of life” оточена по колу зображеннями знаків зодіаку (див. Додаток А). Окрім того, автор використала художній прийом історії в історії та паратекстуальність. Під час своєї подорожі в часі Д. Бішоп вела щоденник, в якому записувала за допомогою шифру події власного життя, кулінарні та лікарські рецепти, вела календар погоди та гороскоп. Дебора Гаркнесс історик, тому їй відомо, що саме з таких коротких, заплутаних записів науковці дізнаються про життя людей в минулі епохи. Це свого роду наслідування реальних середньовічних записників [Harkness 2013; Harkness 2020].

Гороскопи грають роль подвійного коду письма. По-перше, це передбачення подій та опис характеру героїв. По-друге, зв'язок між різними частинами трилогії, що дозволяє надати історії цілісності. По-третє, це фіктивна цитата, яка викликає у читача відчуття реальності персонажа, немов Діана Бішоп – реальна людина. По-четверте, це елемент містики, який має привернути увагу масового читача [Harkness 2012; Harkness 2020].

Третя частина «Книга життя» складається з 41 розділу. Кожен розділ пронумерований. Цифра 1 прикрашена малюнком у вигляді уробороса (ouroboros) – змії, що пожирає власний хвіст, утворюючи при цьому коло. Це

символ вічного життя, безкінечності, а також родинна емблема де Клермонів – одних із головних персонажів твору. Це втілення ігрового принципу постмодернізму та синтез різних сфер мистецтва [Harkness 2013].

Письменниця використала художній прийом текст в тексті. Листи, записки, спогади, видіння виділені графічно за допомогою відступів та курсиву. Часто Д. Гаркнесс виділяє слова за допомогою шрифту, аби наголосити на важливості певного слова. Цей прийом полімодальності вона використовувала в усіх книгах трилогії [Harkness 2011; Harkness 2012; Harkness 2013].

Автор боїться комунікативного провалу, оскільки в творах наявний подвійний код постмодерністів. В 2018 році письменниця написала книгу “The World of All Souls: The Complete Guide to A Discovery of Witches, Shadow of Night, and The Book of Life (All Souls Series)” («Світ Всіх душ: детальний путівник по Сповіді відьом, Тіні ночі та Книзі життя (серії Всі душі»)). Ця книга пояснює міфологію книжок, зв'язки між надприродними істотами, дає авторську відповідь на запитання читачів [Постмодернізм. Словарь терминов 2001; Ильин 1998 с. 167; Harkness 2018; Harkness 2020].

Дана книга нагадує твір Умберто Еко «Замітки на полях до «Імені рози»». «Ім'я рози» перший і найуспішніший роман У. Еко. “A discovery of witches” («Сповідь відьом») також дебютний роман Д. Гаркнесс [Еко 2018; Еко 2011; Harkness 2011]. В їхніх творах є спільний мотив пошуку книги, яка містить відповіді на всі запитання. Схожа постмодерністська концепція є і в Х. Борхеса, М. Павича [стаття Павич 2020]. Людство вирішило майже всі проблеми, але не знайшло відповіді на питання: як подолати смерть; в чому сенс життя; де наше місце в світі. Дані проблеми – ключові для сюжету.

«Книга життя» - це алюзія на Біблію, Коран. Люди прагнуть знайти книгу, яка розкаже їм про їхнє походження та майбутнє, правила існування. Водночас, автор підіймає проблему – чи можна, і чи треба відновлювати втрачені знання. Про це в «Тіні ночі» говорить Д. Гаркнесс через слова Метью та Єлизавети Першої: «Ви повірите мені, коли я скажу, що від тієї

книги залежить майбутнє? – Це нереально» [Гаркнесс 2013, с. 606-607]. Даний «глибинний сенс» [Леонтьев 1999] необхідно відтворити при перекладі, звернувши увагу на слово «книга» та його синоніми.

В 2018 році Д. Гаркнесс написала книгу “Time’s convert” (Легенди крові та часу) про Маркуса Вітмора (одного з персонажів трилогії) [Харкнесс 2019; Harkness 2019]. Це ще один постмодерністський принцип створення окремого роману про одного з персонажів відображає ризомну структуру текстів, ідею гіпертексту, інтертекстуальність всередині одного художнього виміру, кризу метанаративу та антропоцентризм (всі люди рівні, заслуговують на увагу). Подібні прийоми використовували О. Бальзак («Людська комедія»), С. Маєр та інші письменники.

У передмові до книги «Друге коротке життя Брі Таннер» Стефані Маєр написала: «Неважливих людей не буває» [Маєр 2010, с. 7]. В якості ще одного пояснення твору, на сторінках свого сайту Д. Гаркнесс написала статтю, в якій описала процес написання трилогії. По суті це авторський коментар [стаття Гаркнесс 2020; Літературознавчий енциклопедичний словник 2007, с. 14; Harkness 2020].

Жанр фантастика та постмодерністський підхід до написання творів дає можливість описати серйозну проблему в метафоричній формі. «Мені здавалося, що подарунок (або прокляття?) довголіття відносно мало досліджений в літературі. Від самого початку я знала, що хочу, аби мій вампір був дійсно древнім і пережив безліч історичних періодів та подій» [Харкнесс 2020; Harkness 2020]. Переживши чимало подій, один з головних героїв трилогії Метью де Клермон намагається знайти відповіді на вічні запитання. Окрім того, авторка змушує читача задуматися, як минуле впливає на майбутнє [Harkness 2011].

Отже, сама авторка трилогії вказує на елементи, створені в стилістиці та за естетичними принципами постмодернізму. Це цікаво, оскільки за освітою Дебора Гаркнесс – історик. Тож постмодернізм відображає загальнопоширені цінності та відображає настрої багатьох соціальних верств, а не лише митців.

А концепції постмодернізму відображають не лише світовідчуття митців, але і думки суспільства.

### 1.5 Теоретичне підґрунтя, основні принципи та методи перекладу постмодерністських текстів

Книжки та рукописи перекладали з давніх часів. Це дозволяло популяризувати твори, зробити їх зрозумілими для масового читача. Проте ставлення до перекладу різне. В. А. Жуковський вважав: «Перекладач прози – раб, перекладач віршів – суперник» [Жуковский 1985]. За словами У. Еко “Translation is the art of failure” (переклад – мистецтво провалу) [Эко 2011].

У своїй статті «Архіпелаг «Павич», острів «Дамаскин»» Ю. І. Ковбасенко аналізує проблему достовірності перекладених творів: «Іноді доводиться чути різноманітні «аргументи» про неможливість вивчення і особливо аналізу перекладного художнього тексту. Мовляв, вивчаємо «Гамлета» не Шекспірового, а Кочурового (Гребінчиного); мовляв, вивчати переклад, це все одно, що розглядати перський килим з тильного боку; мовляв, «Перевод, он и есть перевод. Продукта»» [Ковбасенко 2004].

В. Шкловський вважав, що «потрібно працювати на конкретному матеріалі. Суперечки про метод необхідні, але іноді ці суперечки нагадують змагання з плавання на суші... Необхідна реальна робота на реальному матеріалі» [Ковбасенко 2004]. Переклад залежить як від оригінального тексту, так і від вмінь, навичок, таланту перекладача. На думку М. Павича: «Лише погана книга боїться поганого перекладу» [Ковбасенко 2004].

Існує багато моделей перекладу, методів відтворення оригінального тексту в еквівалентній формі. Усі разом вони допомагають перекласти багаторівневі концепції постмодерністських творів. Кожен текст містить ідею, інтенцію автора, телос (згідно з Аристотелем). Карл Бюлер підкреслює,

що слова мають як пряме, так і переносне значення [Бюлер 1993]. В контексті постмодерністської концепції про подвійний код твору, це вказує на існування лінгвістичної та психологічної основи для написання текстів.

Д. О. Леонт'єв зробив внесок у створення психологічної або психолінгвістичної моделі перекладу. Даний варіант перекладу використовує знання психології людини, інтуїцію, аби зрозуміти «глибинний сенс» [Леонт'єв 1999] тексту та відтворити його при перекладі.

Перекладач має зрозуміти інтенцію автора, зберегти його самобутні ідеї, оскільки це є частиною антропоцентричного сприйняття світу, визнання цінності інтелектуальних досягнень людини. За словами Інвуда, «перекладач має зрозуміти текст навіть краще ніж сам автор, поринаючи у глибини підсвідомого» [Інвуд 1995, с. 353]. При цьому розкриваються два аспекти: ментальна складова та лексико-семантичне наповнення тексту.

На думку Ф. Шлейермахера літературні твори – це «застигле мовлення». Оскільки читач (а перекладач є першим читачем твору) відділений від тексту з точки зору часу, особистого досвіду, а також обізнаний із біографією автора, він має певні переваги, які дозволяють йому зрозуміти текст краще ніж самому письменникові [Харченко 2020]. В той же час, читач перебуває під впливом власного суб'єктивного сприйняття. Таким чином, єдино правильної фінальної інтерпретації тексту не існує. Це вічний діалог, безкінечне «герменевтичне коло» [Шлейермахер 2004].

Ф. Шлейермахер поділяє процес розуміння твору на граматичне і психологічне (об'єктивне і необ'єктивне). Перекладач передає глибинний зміст через граматичне оформлення (за допомогою знання мови), а також втілення психологічного портрету автора, або за словами Ф. Шлейермахера «душу автора, його індивідуальний стиль» [Шлейермахер 2004, с. 73-153].

У своїх книгах «Це має сенс: гламурна історія англійської граматики» та «Ви говорите картопля. Книга про акценти» Девід Кристал розповідає про вплив тонкощів граматичної структури на мову, на те, як акцент, граматичні конструкції віддзеркалюють соціальне положення людини [Кристал 2014;

Кристал 2017]. Проте, і Д. Кристал, і О. Потебня погоджуються з думкою про те, що сумарне значення окремо взятих слів не відповідає значенню речення. Таким чином, перекладач має відтворювати обидва аспекти: граматичний і психологічний [Шлейермахер 2004].

Представники Паризької школи перекладу Д. Селескович, Д. Гервер утверджують ідею адекватного перекладу, що відтворює основну думку, а не буквальний зміст слів. У своїй монографії «Синхронний переклад» Даніца Селескович пропонує «забути про слова», оскільки вона вважає переклад «сміслоутворюючою діяльністю» [Селескович 2018; Комиссаров 2001]. Такий підхід дозволяє перекласти «глибинний сенс» (за Леонтьєвим) та передати значення подвійного коду письма постмодерністів. В той же час, Паризька школа наголошує на важливості фонових знань (тематики, проблематики, культурного контексту мовлення або тексту перекладу) та високому рівні володінні іноземною та рідною мовою.

М. Вертгеймер вказував на необхідності «осмислювати текст», аналізувати його на основі власного досвіду, асоціацій, інтуїції та підсвідомого сприйняття. Його монографія «Продуктивного мислення» стверджує думку про те, що процес осмислення людиною тексту за своєю природою є не стільки інтерпретуванням, скільки творенням тексту [Вертгеймер 2008]. На думку Леонтьєва, ми сприймаємо щось, концентруємо на ньому увагу, тим самим вкладаємо в поняття певний зміст. В процесі перекладу, ми осмислюємо текст, виділяємо прихований зміст і транслюємо його засобами вихідної мови.

Підхід М. Вертгеймера дозволяє помітити гіпертекстуальні елементи твору, передати подвійний код письма постмодерністів, з'ясувати причину використання сленгу, okazіоналізмів, професіоналізмів та інших мов.

В книзі «Основи психо-лінгвістики» І. Н. Горелов аналізує глибинні механізми організації смислової структури тексту, процес утворення патернів і формування на їх основі цілісних уявлень, відтворення симультанності сприйняття при перекладі та побудову схематичного принципу сприйняття

дійсності. На думку І. Н. Горелова, глибинні механізми організації смислової структури, котрі формуються у корі головного мозку під впливом невербальних і вербальних імпульсів, необхідно сприймати як єдину систему, що одночасно співіснує в тексті [Горелов 2001]. Дана теорія нагадує вищевказаний поділ Ф. Шлейермахера на дві складові змісту (граматичну та психологічну). За своєю сутністю, невербальні компоненти змісту відповідають глибинним структурам побудови тексту та порожнім знакам.

Б. М. Величковський у двох томах «Когнітивної науки: основи психології пізнання» пропонує сприймати текст з точки зору принципу схематичності. Він розглядає текст як чітку структуровану систему, виділяє предикат і здатен передбачити (аперцептивно сприймати) її розвиток. Б. М. Величковський вважає, що схематичність дає можливість актуалізувати порожні знаки, сформувати патерни та виокремити дифузні змістові компоненти, латентні знакові структури [Величковський 2006]. Подібний підхід важливий для перекладу, оскільки дозволяє виділити різні рівні змісту (пряме та переносне значення). Схематичність допомагає відтворити граматичну структуру (предикат) речення. Водночас, поділ на патерни, актуалізація порожніх знаків поглиблює аналіз психологічної складової твору.

Варто зазначити, що різні граматичні, лексичні, смислові та естетичні рівні творів вкрай важко відтворити в еквівалентній, адекватній формі при перекладі. Ми формуємо діаграматичну структуру із виокремлених знаків, патернів, осмислюємо текст, розрізняємо різноманітні рівні змісту. Всі ці різномодальні уявлення, згідно з ідеєю О. О. Потебні, разом формують «коло, парасольку» – поєднуються в єдину структуру [Потебня 2019]. Перекладач має змогу використовувати компенсаторні семантичні аспекти, з метою відтворення художньої та змістової цілісності тексту.

Перекладач, за словами І. Н. Горелова, має використовувати глибинні механізми організації тексту. Вони формуються через ментальне синтаксування, осмислення тексту. Необхідно відтворювати невербальні



компоненти впливу, адже це важлива складова сугестивної функції та постмодерністського подвійного коду письма.

В процесі роботи над текстом необхідно обирати той метод перекладу, який допоможе вирішити конкретну проблему певного слова, речення, уривку. Проте, спільний і первинний етап перекладу розуміння тексту. Без нього неможливо правильно застосувати прийоми перекладу.

О. О. Потебня стверджує, що процес розуміння полягає не у відтворенні певної сформульованої думки, а в правильному сприйнятті емоційної складової, котру транслює текст. За його словами, «Розуміння як передавання думки неможливе. Тому всяке розуміння є нерозуміння» [Потебня 1999, с. 34]. Суб'єктивність світосприйняття, необ'єктивність точки зору, принцип невизначеності, сприйняття світу як хаосу та ідея філософа Жака Дерриди про безкінечність процесу пізнання дозволяють вийти за межі рамок, проявити талант перекладача [Деррида 2008; Derrida 1972]. Як і Д. Селескович, О. Потебня вважає переклад творчим процесом, наділенням нового образного значення.

У своїй статті «Проблема розуміння в контексті герменевтичного аналізу» Харченко Наталя аналізує теоретичні формулювання кількох вчених і виділяє два аспекти процесу розуміння тексту [Харченко 2020]:

- 1 – відтворення узагальненого змісту на основі інтуїції та аналізу авторської інтенції (Ф. Шлейермахер);
- 2 – формування сенсу, реконструювання глибинного рівня смислу, його інтерпретація як безкінечний діалог з текстом (О. Потебня, М. Хайдеггер).

Розуміння – складне і багатогранне поняття. В своїй статті Н. Харченко підтверджує цю думку словами Е. Корет (1998), який думає, що цей процес є пошуком істини. Перекладач шукає істинний, глибинний сенс. А потім еквівалентно його відтворює, використовуючи вищевказані методи осмислення і перекладу текстів. Все це втілюється на практиці завдяки полімодальному сприйнятті текстів.

Для сучасної науки та літератури характерна інтегративність та інтердисциплінарність. На рівні художніх текстів це проявляється у використанні термінів з різних сфер діяльності, галузей науки, оказіоналізми, різних варіантів письма (проза, поезія).

Твори постмодернізму мають цитатну природу, працюють в якості гіпертексту. При перекладі необхідно враховувати контекст, або за словами Тена Ван Дейка «макроромовленнєвий акт» (1977). Важливо враховувати, що ідеї, інтенція автора пов'язані або співзвучні з надбаннями попередніх поколінь письменників. Дане питання доволі важливе в контексті постмодернізму, в постіндустріальну епоху.

Гра слів, перехід від однієї мови на іншу, графічне виділення окремих слів та уривків тексту в постмодерністських творах можливе завдяки застосуванню принципів полімодальності або мультимодальності.

Полімодальність – утворення текстового матеріалу на основі інформації, отриманої з різних джерел сприйняття (візуального, вербального, кінетичного (жести, термін Рея Бердвісела), проксемічного (дистанція), просодичного (інтонація) та інших), які забезпечують процес комунікації та пізнання.

В основі поняття мультимодальності (полімодальності) лежить поєднання великої кількості знакових систем (семіотика), мета яких полягає в передачі інтенції автора (прагматика), мистецьких та соціальних концепцій (когнітивістика), перетворення номена на феномен як факт дійсності (феноменологія) та процес їхнього інтерпретування в самому творі (герменевтика). Цим вона нагадує «парасольковий» термін О. Потебні.

Виразним втіленням полімодальності є візуальний прийом графічного виділення тексту, спрямований на привернення уваги до інтонації, змісту виділених слів. Крім того, даний метод можна застосовувати для розмежування часових та просторових меж твору. За словами Р. Л. Бердвісела, І. Н. Горелова, графічне виділення працює як невербальний компонент тексту. Читач візуально сприймає цей своєрідний код. При

перекладі необхідно враховувати, що подібний прийом поліmodalності також є втіленням актуалізації порожніх знаків Величковського.

Ще одним важливим компонентом при перекладі є імена та власні назви. Символізм, двозначність, гра з читачем перетворюють їх на своєрідний код. Перекладач має бути обізнаним із герменевтикою – наукою про мистецтво інтерпритації, перенесення фокус уваги на природу людської свідомості.

Імена і власні назви можуть бути okazіоналізмами або неологізмами. У своїй книзі «Основи лінгвістичної теорії значення» М. В. Нікітін звертає увагу на те, що словотворча конверсія і загалом процес утворення нових слів доволі швидкий, тому не завжди є закріплений, усталений аналог у мові перекладу. Як і неологізми, архаїзми та історизми також несуть певне смислове та естетичне навантаження, яке не завжди має втілення в інших мовах [Нікітін 1988]. Це може стати проблемою під час перекладу. Тому варто звертати увагу на символічну складову даних понять у художніх творах.

Щоб зрозуміти метафоричність, символічне наповнення okazіоналізму, імені, власної назви, перекладач має використовувати інтуїцію як метод пізнання тексту, його знакових систем. Е. Гуссерль виділяв значення інтуїції при перекладі, яка має вкрай важливе значення, оскільки психолінгвістична модель перекладу та розшифрування знакової, образної системи твору частково залежать саме від неї (подвійний код письма). За словами Е. Гуссерля, інтенціональність сама по собі є об'єктивним сенсом, невід'ємною частиною нашої свідомості [Гуссерль 2005]. Саме поєднання осмислення тексту заради виокремлення інтенції та інтуїції для її розшифрування допомагає створити еквівалентний переклад.

Перекласти текст адекватно, правильно можна лише прийшовши до усвідомлення алюзивної, цитатної, багатозначної кодової системи. Знання герменевтики дає можливість виокремити з текстового потоку, проаналізувати і перекласти різні смислові рівні: буквальний, образний,

алегоричний, переносний, тропологічний (моральний) та есхатологічний. В певній мірі всі вони наявні в кожному тексті. Таким чином, герменевтика, як наука, що вивчає глибинний смисл знакових систем, допомагає зрозуміти подвійний код письма постмодерністських текстів, без чого неможливо написати еквівалентний переклад. Розуміння значення образного, алегоричного, символічного наповнення твору допомагає при перекладі метафор, порівнянь, символів, уособлень та інших художніх прийомів.

За словами Ф. Шлейєрмахера, в першу чергу герменевтика являє собою самобутнє мистецтво розуміння. Процес аналізу знакового наповнення не тотожний тлумаченню зрозумілого поняття. Це постійний діалог з автором, твором, пошук нових інтерпретацій. Він створив термін «герменевтичне коло», в якому все взаємопов'язано, існує тісний зв'язок між цілим та частиною від цілого, і навпаки [Харченко 2020].

М. Хайдеггер інтерпретує «Герменевтичне коло» як засіб забезпечення процесу розуміння. За словами вченого розуміння лежить в основі життя людини, її взаємодії зі світом. Воно базується на мові, тому не існує поза її межами. Також М. Хайдеггер вважає, що читач намагається спрогнозувати значення тексту. Прочитавши частину, він означає інформацію, конститує її. Як наслідок, загальний правильний сенс можна зрозуміти лише після ознайомлення з повним обсягом твору [Хайдеггер 1997, с. 251]. Цей метод прогнозування нагадує імовірнісне прогнозування Г. В. Чернова, аперцептивне сприйняття Б. М. Величковського.

## РОЗДІЛ 2

### ВІДТВОРЕННЯ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ЕСТЕТИКИ В ПЕРЕКЛАДАХ ТРИЛОГІЇ ДЕБОРИ ГАРКНЕСС “A DISCOVERY OF WITCHES”

#### 2.1 Порівняльний аналіз українського та російського перекладу трилогії Дебори Гаркнесс “A discovery of witches”

В подальшому проаналізуємо переклад оригіналу з англійської мови на російську Ігорем Івановим для видавництва «Азбука» та мій переклад третьої книги українською мовою. Оскільки перекладом російською та українською мовою займалися кілька спеціалістів, їхні імена буде вказано в дужках.

Велике значення мають імена персонажів. Власні імена та антропоніми-символи можуть виконувати кілька функцій: номінативну, семантичну, комунікативну, оцінну, стилістичну. Окрім того, вони мають зовнішню та внутрішню форму змісту [Бархударов 1975; Юшак 2012].

З точки зору дослідника П. Ньюмарка (1988), антропоніми не мають еквіваленту, виконують виключно номінативну функцію. За його словами, перекладач має передати (“transfer”) засобами цільової мови зовнішню форму (звукове, граматичне оформлення) слова [Newmark 1988, с. 70].

Схожий підхід до перекладу описує І. В. Корунець у своїй книзі «Теорія і практика перекладу (аспектний переклад)». На його думку, імена, які характеризують або дають оцінку персонажу, варто перекладати лише в певному випадку, за умови стилістичної відповідності. Він виділяє три основні методи перекладу: транслітерація, транскрибування, калькування [Корунець 2001, с. 92].

При перекладі екранізації студія «Не зупиняй продакшн» переклала ім'я головної героїні транскрипцією, а не загально прийнятим відповідником.

Тому варіант імені «Дасна» не передає ні зв'язок із міфологією, ні з алхімією. А це веде до порушення цілісності сюжетної лінії. Крім того воно не милозвучне, звучить дивно для глядача (читача), порівняно з еквівалентом – Діана.

Спираючись на твердження В. М. Юшак, маємо зазначити, що «еквівалентний переклад необхідний для досягнення рівноцінної ефективності впливу на читача» [Юшак 2012].

Інколи імена допомагають втілити надзвичайно складні філософські ідеї. Наприклад, в творах Д. Гаркнесс розмірковує над сенсом життя. Вона вважає, що імена та родоводи важливі, бо уособлюють кожну людину. Після смерті, ми прагнемо залишити за собою слід. Саме імена відрізняють людей один від одного, допомагають зберегти пам'ять про них. В «Книзі життя» автор вкотре вказує на це: “Can you make sure his name won't be forgotten, once you learn what it is? – Timothy asked. – Names are important, you know. ... - I won't forget his name, - I promised. – Sometimes that's enough, - Timothy said” [Harkness 2013, с. 441]. Мій переклад українською: «Коли Ви дізнаєтеся, що це таке, Ви переконаєтеся, що його ім'я не забудеться ? – запитав Тімоті. – Імена мають велике значення, Ви ж знаєте ... – Я не забуду його ім'я. – пообіцяла я. – Інколи, цього достатньо. – промовив Тімоті».

Важливим для перекладу є контекст, що може по-новому розкривати значення власних імен та антропонів. У випадку із твором Д. Гаркнесс, контекстом служить не лише фонові загально відомі знання, історичні дані, соціальне тло, але і міфологія, інформація з попередніх частин. Оскільки це трилогія, важливо зберігати імена, не змінювати, аби не заплутувати читача. Головні герої історії – Діана Бішоп та Метью Клермон.

В творі чимало посилань на історію алхімії, грецьку міфологію. Діана (лат. Diana, можливо від лат. Deus – бог) – ім'я римської богині дикої природи та полювання, уособлення Місяця. Поєднання Місяця з Сонцем – алегорія алхіміків, які через неї показували хімічне поєднання срібла і золота. Письменниця описувала різні алхімічні експерименти у своїх творах, тому

ім'я персонажа допомогло їй створити зв'язок між головними героями та символікою алхімії. Крім того, ім'я розповідає про релігію персонажа, бо Діана – язичниця [Harkness 2011; Harkness 2012; Harkness 2013].

Прізвище “Bishop (Бішоп)” належало одній із жінок, яку першою засудили і стратили в Салемі. Завдяки йому письменниця створює для елітарного читача алюзію на ті події, підкреслює, що Діана належить до древнього та могутнього відьомського роду. Окрім того, жахлива доля Бріджет Бішоп (яка виступає в книгах у ролі справжньої родички героїні, в якості привида говорить з персонажами) нагадує пророцтво смерті батьків Діани, через заздрість їхнього оточення до їх талантів, сили [Harkness 2011; Harkness 2012; Harkness 2013].

Імена персонажів Дебори Гаркнесс зазвичай підказують їхню батьківщину та вік, за рахунок національних особливостей, етно-культурних реалій, закладених у внутрішньому значенні імен. Ім'я другого головного героя – Matthew de Clermont (Метью де Клермон). Його ім'я має християнське коріння, в українській мові воно звучить як «Матвій». Це алюзія на віру персонажа, адже він глибоко віруючий християнин. Прізвище французьке, тому при транскрипції згідно з правилами читання у французькій мові літеру “t” не читають. Саме тому прізвище переклали «Клермон», замість «Клермонт» як українською, так і російською мовами. Часточка «де» вказує на знатне походження людини, що вказує на долю його родини, її старовинне коріння [Harkness 2011; Harkness 2012; Harkness 2013].

Варто зазначити, що імена, які створюють відкриті або приховані алюзії на інші твори, варто розглядати як антропоніми-символи [Юшак 2012]. По-перше, до таким символічних імен відносяться загально відомі біблійні, міфологічні, історичні, громадські, літературні герої. Вони є частиною лінгво-культурного коду, не потребують пояснення, бо перетворилися на типізований образ, наділений певними ознаками. По-друге, вони викликають асоціації на рівні підсвідомості, що втілює закладену автором ідею (інтенцію, мету) [Юшак 2012]. По-третє, використання загальновідомих реальних

постатей та відомих персонажів з інших творів втілює ідею постмодернізму про гіпертекст.

У своїй першій книжці Д. Гаркнесс наголошує на важливому значенні імен. *Ysabeau de Clermont* (Ізабо де Клермон (мати Метью)) розповіла про значення імен різних персонажів даних книжок. Значення імен відповідає характеру персонажів, їхній долі в сюжеті твору [Harkness 2011; Harkness 2012; Harkness 2013]. За словами письменниці, «Твоє ім'я – це те, ким ти є» [Гаркнесс 2011, с. 368].

З плином часу вампірам давали нове ім'я, тому у них їх декілька. Наприклад, “*Genevieve Melisande Helene Ysabeau Aude de Clermont*” [Harkness 2011]. (Женев'єва Мелізанда Хелена Ізабо Од де Клермон) та “*Matthew Gabriel Philippe Bertrand Sebastien de Clermont*” [Harkness 2011]. (Метью Габріель Філіп Бертран Себастьян де Клермон) (переклад імен українською В. Горбатько [Гаркнесс 2011, с. 368]). Даний прийом підкреслює довголіття персонажів. Крім того він показує зміни в релігії та країнах, де жив персонаж, вміння пристосовуватися до обставин життя. “Christianity was very new then, and Philippe thought it might be useful if our son were named after an evangelist” [Harkness 2011, с. 366]. («В ті часи тільки-но починало ширитися християнство, і Філіп зважив за корисне, коли наш син матиме ім'я одного із євангелістів – Матвія» [Гаркнесс 2011, с. 368].)

Незвичайні старовинні імена де Клермонів підкреслюють їхній вік та підказують країну, в якій вони народилися: *Philippe, Ysabeau, Hugh, Gallowglass, Baldwin, Godfrey, Verin, Freya, Matthew, Marcus* та інші. Подібні старовинні рідкісні імена зазвичай не мають відповідника в мові перекладу. Тому їх перекладають транскрипцією або транслітерацією [Harkness 2011; Harkness 2012; Harkness 2013].

В книжках є персонаж “*Phoebe Taylor*”. Дане ім'я доволі просте і має загальноприйнятий відповідник – «Фібі». Ігор Іванов переклав його на російську мову відповідником, однак В. Горбатько при перекладі на українську використав варіант «Феба». Це створює проблему при



наступному перекладі третьої книги, оскільки ім'я Феба звучить немилозвучно, не сучасно, не відповідає оригіналу. Однак, читач, знайомий із перекладами В. Горбатька, може не зрозуміти, про кого йде мова, якщо замінити варіант перекладу [Harkness 2012; Harkness 2013].

Важливу роль мають також родинні стосунки та способи звертання один до одного. Вони демонструють родинну ієрархію та статус персонажів по відношенню один до одного. Гелюглас називає Діану не на ім'я, а "Auntie" (Тітонька). В «Книзі життя» Д. Гаркнесс пояснює те, про що уважний читач вже здогадався: " – It's strange to hear you say my name, - Diana said softly. – So long as I call you Auntie, I never forget who really owns your heart, - Gallowglass said gruffly" [ Harkness 2013, с. 362].

Мій переклад українською: «Так дивно чути, як ти вимовляєш моє ім'я. – м'яко промовила Діана. - Допоки я називаю тебе Тітонькою, я завжди пам'ятатиму, кому насправді належить твоє серце. - грубо сказав Гелюглас.» Російський переклад Ігоря Іванова: «Как странно ты произносишь мое имя. Ты ведь почти всегда называешь меня тетушкой. – Пока я называю тебя тетушкой, это не дает мне забывать, кто в действительности владеет твоим сердцем. – угрюмо признался Гелюглас» [Харкнесс 2019, с. 362].

Я переклала частину складного речення антонімічно, щоб підкреслити той факт, що дане звертання служить постійним нагадуванням. І. Іванов використав описовий переклад, щоб нагадати читачеві, як саме Гелюглас раніше звертався до Діани. Цей прийом доцільний, оскільки не усі люди надають важливості іменам та звертанням. Проте, російські слова «странно произносишь» змінюють сенс оригінального висловлювання, не є прикладом еквівалентного перекладу. Діану здивувала не вимова, а сам факт того, що Гелюглас промовив її ім'я.

Важливе значення мають імена історичних осіб, які є персонажами твору. Герберт Оріякський, Мері Сідней, представники Школи ночі, В. Шекспір, королева Єлизавета перша, імператор Рудольф другий та безліч інших (переклад імен українською В. Горбатька) [Harkness 2011; Harkness

2012; Harkness 2013]. Оскільки «Тінь ночі» розповідає про подорож у часі, частиною історії стали безліч реальних історичних особистостей. Дебора Гаркнесс написала в кінці книги список “Libri Personae” (персонажі книги), в якому зірочкою відмічені особи, чиє існування підтверджують історики.

Одні історичні персонажі дозволили зробити твір реалістичним, достовірним, рухали сюжет. Інші – надихнули на створення цілісних сюжетних ліній. Герберт де Оріак (фр. Gerbert d’Aurillac) (близько 946 – 1003 рр.), перший французький папа Сильвестр другий. Історія життя та смерті Герберта Орільякського (лат. Gerbertus Aureliacus) або Герберта Реймського оповиті легендами, які лягли в основу багатьох творів, в тому числі Д. Гаркнесс [Папа Сильвестр второй 2020; Harkness 2011; Harkness 2012; Harkness 2013].

За легендою, донька арабського філософа допомогла йому викрасти в її батька книгу заклинань. За іншою версією, юний Герберт закохався в неймовірно гарну відьму Меридіану (Meridiana) яка пообіцяла йому багатство і владу. Він створив терафим – бронзову голову, яка відповідала «так» або «ні» на запитання, і це допомогло йому стати папою. Інша легенда пояснювала могутність цієї людини тим, що він уклав угоду з дияволом [Папа Сильвестр второй 2020; Harkness 2011].

Саме ці історії лягли в основу персонажа Дебори Гаркнесс. Герберт Орільякський (переклад В. Горбатько) або в російському варіанті І. Іванова «Герберт из Орильяка» послужив прототипом персонажа. Діана історик, тому, почувши ім’я відразу зрозуміла, про кого йде мова: «римський папа десятого сторіччя, який начебто мав мідну голову, яка промовляла пророцтва» [Гаркнесс 2011, с. 414].

Знання даних легенд та історично підтверджених фактів вельми важливе, оскільки демонструє постмодерністську концепцію гіпертексту, ідею про те, що людина – носій культурної спадщини попередніх поколінь, тому на підсвідомому рівні завжди створює алузії на інші історії, художні твори, легенди, міфи, історичні події.

В творі даний персонаж тримав у полоні майже все її життя могутню відьму Меридіану, яку цінував за її пророцтва: «Ім'я моєї відьми схоже з твоїм – Меридіана» [Гаркнесс 2011, с. 430], «Химерна книга, еге ж, Діано? Тисячу років тому я забрав її у видатного чаклуна з Толедо» [Гаркнесс 2011, с. 430]. Легенди також роблять трилогію цілісною, адже в другій частині «Тінь ночі» йшла мова про пошуки манускрипту Гербертом.

Д. Гаркнесс майстерно поєднує жанри. В творі окрім елементів пригодницького роману та роману жахів чимало прийомів комедії. Гра слів та пародійний опис персонажа перетворюються на елемент комічного в творі. “Gerbert’s only complaint about his new virtual existence was that he had been unable to secure “Pontifex Maximus” as a user name» [Harkness 2013, с. 367]. Я переклала дане речення наступним чином: «Єдиний аспект його нового віртуального життя, на який нарікав Герберт, була відсутність можливості зареєструватися під іменем “Pontifex Maximus” (Верховний понтифік)».

І. Іванов розділив речення на два, щоб підкреслити захоплення персонажа: «Новое виртуальное существование устраивало Герберта всем. Единственной досадой была невозможность зарегистрировать Pontifex Maximus в качестве имени пользователя» [Харкнесс 2019, с. 367]. Він створив внизу сторінки примітку перекладача, пояснюючи читачам російського цільового тексту значення латинських слів. З цією метою в українському варіанті вказано переклад в дужках.

Оригінальний текст англійською мовою: “... Jean-Luc signed Gerbert up for various social-media services to keep the vampire occupied and out of her way . . . yet all social media offered was endless agitation and posturing. It was worse than the court of Versailles. . . an addiction to the Internet and an understanding of how best to use it did not always go hand in hand. Because of the sites he frequented, Gerbert was plagued by computer viruses. He also tended to pick overly complex passwords and lose track of which sites he’d visited and how he had found them” [Harkness 2013, с. 367-368].

Мій переклад українською мовою: «...Жан-Люк зареєстрував Герберта в різноманітних соціальних-мережах, щоб відволікти увагу вампіра від її дій. ... все, що пропонували соціальні-мережі – безкінечне хвилювання та спонукання до покупок товарів із рекламних постів. Ця гонитва за модою була навіть гіршою, ніж при королівському дворі Версаля. ... доступ до Інтернету та розуміння, як краще ним користуватися, не завжди супроводжували один одного. Через те, на які саме сайти заходив Герберт, він часто підхоплював комп'ютерні віруси. Також, він створював занадто складні паролі і забував зберігати дані про сайти, які йому сподобалися, і як саме він їх знайшов».

В російському перекладі Ігор Іванов переклав в метафоричній формі перше речення, розділивши його на два окремих: «...Жан-Люк подцепил Герберта на крючок социальных сетей и всевозможных сервисов. Вампир погружался туда с головой, забывая о пленнице» [Харкнесс 2019, с. 367]. Даний переклад можна вважати описовим, оскільки І. Іванов вказав на інтерес не лише до соціальних-мереж, але й до сайтів, що виконують функцію онлайн магазинів. Даний метод є доцільним, бо співпадає зі змістом подальшого тексту. Він використав слово «пленница», яке прямо вказує на залежне становище Ізабо як полонянки. Водночас, в контексті натякає на її спроби потай розвідати інформацію, що теж відповідає сюжету.

Д. Гаркнесс використовує сучасні слова та описує поняття, пов'язані з роботою Інтернет ресурсів. Я враховувала це при перекладі (наприклад, поняття «пост» в соціальних-мережах), однак І. Іванов звернув увагу на емоційну складову маніпуляцій маркетологів: «тогда как сайты постоянно будоражили желания и умело создавали их» [Харкнесс 2019, с. 367].

Письменниця порівнює сучасне прагнення слідувати за тенденціями з бажанням знати відповідати моді, вимогам до зовнішнього вигляду за часів правління французького короля Людовіка XIV. Я використала прийом смислового розвитку, щоб підкреслити даний аспект. І. Іванов уникнув цього: «Это было даже хуже Версальского двора» [Харкнесс 2019, с. 367].

Даний уривок твору в комічній формі описує не лише проблеми древнього Герберта, але й усіх користувачів всесвітньої мережі. Переклад залежить від розуміння роботи Інтернету, знання штамів та кліше, за допомогою яких користувачі описують роботу із сучасними винаходами. Наприклад, російські слова «имя пользователя, зависая на определенных сайтах, цеплял компьютерные вирусы, добавлять понравившиеся сайты в закладки» та інші мають яскраве стилістичне забарвлення. Однак, саме ці кліше та штампи розмовного стилю у зрозумілій формі описують роботу користувачів Інтернету.

Всі ці соціальні та лінгвістичні аспекти пов'язані з іменем Герберта Оріякського, який перетворюється на узагальнений образ людини, що звикла жити в реальному світі, повільно вчиться користуватися онлайн ресурсами, звикаючи до сучасних технологій.

Герої ховаються від ворогів. Королева Єлизавета перша натяками погрожувала персонажам: «Якщо це буде вистава, то нехай це буде п'єса про лихого чаклуна та Мідну Голову, яка пророкує майбутнє. ... «Час іде, час минає, час – минуле»» [Гаркнесс 2013, с. 460]. Королева згадує про п'єсу Роберта Гріна «Чернець Бекон та чернець Бангі». З одного боку, вона віддає наказ, яку п'єсу їй покажуть ввечері. А з іншого боку, погрожує своїм суперникам (натяк на Герберта і Конгрегацію). Російський переклад І.Іванова більшою мірою передає погрозу: «Время есть, время было, его прошлое поглотило» [Харкнесс 2013, с. 130]. Завдяки даним згадкам письменниця додає трилогії цілісності, реалістичності вікові персонажів.

Переклад імен залежить від їхнього походження, функції, яку вони виконують у творі. Науковці Влахов С. і Флорін С. умовно поділяють власні імена та назви на три категорії [Влахов, Флорін 1980, с. 216]: безеквівалентні імена, контекстуальні імена, каламбури.

Д. Гаркнесс також приділяє увагу мові, змінює її, щоб підкреслити походження персонажу, місця проживання в різні часи. Залежно від віку, досвіду персонажі знають різну кількість мов. Оскільки раніше не всі люди

мали змогу отримати хорошу освіту, вивчати різні мови, це стало ознакою освіченості та положення в суспільстві [Harkness 2011; Harkness 2012; Harkness 2013].

В першій частині трилогії читач має змогу здогадатися про національність Метью завдяки тому, що він говорить французькою. Він називає Діану “*ma vaillante fille*” (моя хоробра дівчинка), “*ma lionne*” (моя левиця) та “*mon Coeur*” (моє серце) [Harkness 2011; Harkness 2012; Harkness 2013]. В творах часто використовується французька мова, адже багато персонажів родом із Франції. При перекладі українською мовою В.Горбатько залишав іншомовні слова без змін, виділяючи курсивом та подаючи їхній зміст у вигляді перекладацького коментаря внизу сторінки. Даний підхід дозволяє зберегти алюзії, не порушивши смислової цілісності тексту для читача [Гаркнесс 2011; Гаркнесс 2013].

Перехід на іншу мову приховує таємниці, дозволяє обговорювати важливі питання, зберігаючи просту бесіду або сварку в таємниці: “He began rapidly questioning the two vampires in the unfamiliar language. This led to a great deal of pointing, eye rolling, emphatic gestures, and sighs. ... voice took on a flat, abrupt finality when he answered her” [Harkness 2011, с. 272]. («...почав швидко про щось розпитувати обох вампірок незрозумілою мовою. Почалося завзяте тицання пальцями, підкочування очей, емоційне жестикулювання та зітхання ... голос його набув різких суворих ноток, що свідчили про непохитність його рішення» [Гаркнесс 2011, с. 272]).

Під час знайомства з батьками Метью, вони переходили на іншу, часто старовинну окситанську мову, аби щось обговорити, не показуючи зміст обговорення Діані [Гаркнесс 2011; Harkness 2011]. Завдяки розповіді Метью, читач дізнається, що в цієї мови цікава історія: “Occitan is the language of the troubadours, isn't it? ... - I didn't realize it was spoken this far north. – We're not that far north, - Matthew said with a smile. – Once, Paris was nothing more than an insignificant borderlands town. Most people spoke Occitan then. The hills kept the northerners-and their language-at a distance. Even now people here are wary of

outsiders” [Harkness 2011, с. 277]. («Наскільки я пам’ятаю, окситан – це мова трубадурів? - ...А я й не думала, що вона поширилася так далеко на північ. – А ми й не дуже далеко на півночі, - посміхнувся Метью. – Колись Париж був непримітним прикордонним містечком. Тоді більшість людей розмовляли окситанською. А гори стримували експансію мешканців півночі – і їхньої мови. Навіть у наші часи тутешні люди з підозрою ставляться до чужинців» [Гаркнесс 2011, с. 277]). Через розповідь про розвиток окситанської мови, читач дізнається і про довге життя Метью, який встиг побачити всі ці зміни.

Інша мова, якою говорять де Клермони – німецька. Ізабо заговорили німецькою мовою, аби відсторонити від розмови Діану, яка їй не подобалася. “Gab es einen anderen Tod, - Ysabeau murmured to her son as Matthew picked up Die Welt and began scanning the headlines with a sound of disgust. - Where? - I asked. Another bloodless corpse had been found. If Ysabeau thought she was going to shut me out of the conversation with German, she’d better think again” [Harkness 2011, с. 306]. («Сталася ще одна смерть – пробурмотіла Ізабо сину, коли той взяв у руки газету «Ді Вельт» і проглядав її, несхвально цокаючи язиком. – Де? – спитала я. Було знайдено ще один знекровлений труп. Якщо Ізабо сподівалася відсікти мене від розмови, перейшовши на німецьку, то вона дуже помилялася» [Гаркнесс 2011, с. 306]).

Завдяки зміні мови спілкування Д. Гаркнесс підкреслила відносини між різними персонажами. Марта намагалася говорити англійською, хоча погано нею володіє, через повагу до гості, Діани. З часом ставлення Ізабо змінилося: “Oui? Ah, good. I am glad that you are there and safe. – She spoke English out of courtesy to me and nodded in my direction” [Harkness 2011, с. 346] («Oui? А, добре. Я рада, що ти прибув цілий та неушкоджений. – Через повагу до мене вона перейшла на англійську» [Гаркнесс 2011, с. 347]).

Автор використала арабську мову, для створення імен коней: “This is Nar Rakasa ... Her name means “fire dancer.” We usually just call her Rakasa. She moves beautifully, but she’s willful. You two should get along famously” [Harkness 2011, с. 285]. («Це Нар Ракаса ... Її ім’я означає «вогниста

танцюристка». Зазвичай ми зємо її просто Ракаса. Вона граціозно рухається, але дуже норовиста. Тому ви з нею прекрасно порозумієтеся» [Гаркнесс 2011, с. 285]. “Fiddat – silver” [Harkness 2011, с. 285]. («Фіддат, що означає «срібло» [Гаркнесс 2011, с. 285]). “Dahr is Arabic for “time”, and Sayad means “hunter” ... Sayad loves riding across the fields chasing game and jumping hedges. Dahr is patient and steady” [Harknrss 2011, с. 285]. («Дар означає арабською «час», а Саяд – «мисливець». ... Саяд полюбляє ганятися полями за здобиччю і перестрибувати через чагарникові загорожі. А Дар – спокійний і терплячий» [Гаркнесс 2011, с. 285]). Це також нагадує про те, що де Клермони брали участь у Хрестових походах, жили в Єрусалимі.

Крім того, у персонажів є акцент, який стає помітнішим в моменти хвилювання: «Від хвилювання його французький акцент став виразнішим, а голос хрипким» [Гаркнесс 2013, с. 378], «Він мав американський, а, можливо, й англійський акцент, але майже непомітний» [Гаркнесс 2013, с. 470], «Що то за німецький акцент у тебе в хаті чути?» [Гаркнесс 2013, с. 471], «Чоловік мав дивний акцент – напіваамериканський і напіванглійський, хоча м’якість вимови декотрих твердих приголосних вказувала на те, що англійська була не єдиною мовою, якою він володів. Батько Феби працював на державній дипломатичній службі, і мав так само незрозумілу вимову, наче приїхав звідусіль і нізвідки» [Гаркнесс 2013, с. 354]. Так автор натякає на походження персонажів, не називаючи нічого прямо.

Увагу до вимови та акценту персонажа Д. Гаркнесс приділяє і в третій частині «Книга життя»: “There are five of us in this room. ... All for one and all that jazz.” Chris turned to Gallowglass. ... - Bah. The Musketeers were all tossers, Gallowglass said ... - I believe the saying is “Un pour tous, tous pour un” not “All for one and all that jazz.” - Matthew winced. The words were right enough, but Hubbard’s Cockney accent made them practically unintelligible” [Harknrss 2013, с. 326].

Мій переклад українською: «В цій кімнаті нас п’ятеро. ... Всі за одного і решта романтики. – Кріс повернувся до Гелоугласа. ... – Казна-що.



Мушкетери завжди задирали носа, - сказав Гелоуглас. ... – Наскільки я знаю, вислів звучить так: «Un pour tous, tous pour un», а не «Всі за одного і решта романтики». Метью здригнувся. Слова відповідали ситуації, однак лондонський акцент кокні Габбарда практично незрозумілими».

Вислів перекладається з французької мови «Один за всіх і всі за одного». Це алюзія на твір Олександра Дюма «Три мушкетери», на що майже відкрито натякає сама письменниця. При перекладі на російську Ігор Іванов пояснив у формі перекладацького коментаря переклад французьких слів, однак не пояснював зміст алюзії. Даний уривок втілює поєднання елітарного і масового, концепт гіпертексту.

Під час знайомства з Діаною Ізабо де Клермон несхвально промовила: “Of course she speaks only English and new French. Modern warmbloods are so poorly educated” [Harknrss 2011, с. 271]. («Ясна річ, вона говорить лише англійською та сучасною французькою. Сучасні теплокровні такі неосвічені!») [Гаркнесс 2011, с. 271]. Подібний докір висловив батько Метью, Філіп де Клермон, в другій частині трилогії. Він був невдоволений, що Діана не може вільно спілкуватися італійською, французькою, латиною, грецькою мовами. «А що, в майбутньому потреба в Аристотелі відпала? Якийсь він дивний, цей світ майбутнього» [Гаркнесс 2013, с. 152].

Така увага до знання мов пояснювалася тим, що слуги різного рангу говорили різними мовами. А знати мала володіти ними всіма, аби керувати своїм маєтком. До того ж, перекладознавство ще не розвинулося. Люди мушили читати всі наукові праці в оригіналі, тому вчили грецьку і латину. Отже знання мов (або їх відсутність) могло значно вплинути на долю людей.

Німецькою мовою говорив імператор Рудольф, демонструючи небажання переходити на мову посланця королеви, щоб показати свій вищий статус: “Bringen das Buch. Und die Hexe. (Принесіть книгу. І прихопіть відьму)”, “Schaduw” (Привид – прізвисько Метью у королеви Англії (англ. Shadow) та в імператора) [Гаркнесс 2013, с. 487].

Письменниця використала кілька варіантів слів вампір та відьма. В 1590 році слуга-вампір П'єр промовив: "It was not a *manjasang*, then, who marked her, - Pierre murmured. He used the old Occitan word for vampire – "blood eater." - None would risk the anger of the de Clermonts. " [Harkness 2012, с. 26]. («Значить, її затаврував не маньясанг, - промимрив П'єр. Він ужив давнє окситанське слово, що означало вампір, буквально- «пожирач крові». – Бо ніхто б не став наражатися на гнів де Клермонів» [Гаркнесс 2013, с. 25]).

Відьми з Лондона шістнадцятого сторіччя часто використовували слово "wearh" (дослівно, той, хто п'є кров): "I've never known a *wearh* who wasn't. It's their nature, - Goody Alsop said, helping me up. " [Harkness 2012, с. 428]. («Я ніколи не бачила вера, який був би інакшим. Це в їхній природі. ...» [Гаркнесс 2013, с. 420]), "That's a *wearh*'s mark" [Harkness 2012, с. 363] («То – знак вера» [Гаркнесс 2013, с. 364]).

Переклад слова "wearh" російською мовою відрізняється від українського "Your wearh knows that" [Harkness 2012, с. 669]. І. Іванов перекладає це слово наступним чином: «Твой варг об этом знает.» [Харкнесс 2018, с. 670]. В. Горбатько переклав це слово українською мовою: «І твій вер про це знає» [Гаркнесс 2013, с. 671]. Рабі Лев, який в 1591 році жив в гебрейському кварталі, називав вампірів "*Alukah*", тобто «п'явка» [Гаркнесс 2013]. В книгах використано кілька слів на позначення відьом: англійські слова "witch, wizard", французьке "sorciere" та окситанське "masca" [Harkness 2011; Harkness 2012; Harkness 2013].

Д. Гаркнесс описує фантастичний світ. Для цього вона використовує чимало okazionalizmів (авторських неологізмів) та слів, що називають міфологічних істот: "Is it just a *dragon*? – Just a dragon? – It's a *firedrake*" [Harkness 2012, с. 418]. («-Це що, просто дракон? – Просто дракон? – Це вогнедишний дракон» [Гаркнесс 2013, с. 416]). За задумом автора, істота має втілювати алхімічний образ, що репрезентує поєднання вогню та води. Саме тому В. Горбатько переклав okazionalizm українським словосполученням, яке передає його зміст.

Під час одного діалогу персонажі використовують велику кількість незвичайних слів, які потребують від перекладача знання міфології та ретельної перевірки тих слів, які попередньо вже вживалися в тексті: “ – *Witches don't have familiars. – This was another human conceit, like worshipping the devil. – Weavers do*” [Harkness 2012, с. 391]. («Відьми не мають фамільярів. – То була іще одна людська вигадка, як і те, що відьми начебто поклонялися дияволу. – Ткалі – мають» [Гаркнесс 2013, с. 392]).

Схожий складний для перекладу діалог: “ - *Diana has not yet made her weaver's forspell. – Forspell? – I asked. Like gatherings and the Rede, this was not a term I knew. – A forspell reveals the shape of a weaver's talents. Together we will form a blessed circle* ” [Harkness 2012, с. 391]. («Діана ще не зробила своє вступне заклинання ткалі. – Вступне заклинання? – спитала я. Як і «Раду» та «громаду», я чула цей термін вперше. – вступне заклинання виявляє форму та різновид талантів тої чи іншої ткалі. Ми разом утворимо священне коло» [Гаркнесс 2013, с. 392]).

Наступний уривок цікавий, оскільки надає цілісності історії. Згідно з міфологією твору, відьми об'єднувалися у громади, які є частиною районів. Ними керує Верховна Рада з двадцяти шести представників. В одному з діалогів є перекладацька проблема, викликана назвою: “ –*Very well, Goody. I will send my request to Queenhithe. - Susanna seemed startled by her own announcement. – Who is Queen Hithe? – I asked Matthew, my voice low. – Queenhithe is a place, not a person, - he murmured. – But what is this about a reed? – I have no idea,- I confessed*” [Harkness 2012, с. 375-376]. (« - От і добре, Гуді. Я надішлю свій запит до Квінгайт, - відказала Сюзанна, сама чимало здивувавшись своїй сміливості. – А хто така королева Гайт? – стиха спитала я Метью. – Квінгайт це місцина, а не особа. А що таке Верховна Рада? – Уявлення не маю, - зізналася я» [Гаркнесс 2013, с. 375-376]).

Назва “Queenhithe” містить слово “queen”, що в перекладі з англійської означає «королева». При перекладі назви транслітерацією або

транскодуванням дане значення втрачається. Тому читачеві важко зрозуміти причину здивування персонажів.

Персонаж Гуді Альсоп пояснює значення незрозумілих для героїв слів, які пов'язані зі стилем життя відьом: “As I am the leader of the Garlickhythe *gathering* and the Vintry’s ward elder as well-Mistress Norman must present her case to the other ward elders in London. They will decide on our course of action, as they do whenever there are disagreements between witches. There are twenty-six elders, and together we are known as *the Rede*” [Harkness 2012, с.375-376]. («Оскільки я є керманичем громади Гарлікгайт, а також старійшиною міського району Вінтрі, пані Норман мусить представити свій позов на розгляд решти районних старійшин Лондона. І вони винесуть рішення у нашій справі. Так робиться завжди, коли між відьмами виникають розбіжності. Число старійшин налічує двадцять шість, а разом ми складаємо Верховну Раду» [Гаркнесс 2013, с. 376]).

Деякі слова звучать схоже. Через це персонажі сплутали слова «a reed» (очерет) та “the rede” (мережа, порада, рада). При перекладі українською мовою Володимир Горбатько використав прийом смислового розвитку, замість слова “the Rede” використав словосполучення «Верховна Рада», щоб показати, що даний орган самоврядування об’єднує менші місцеві ради. Оскільки зміст слова як назви пояснюють інші персонажі, перекладач не передавав їх значення буквальним перекладом [Гаркнесс 2013; Harkness 2012].

Схожа перекладацька проблема виникла в наступному уривку: “ – Are you a member of that family? ... They are known for their propensity to wander. – No, - I said. – I’m a Bishop . . . not an actual bishop“ [Harkness 2012, с. 449]. («А ви що – член цієї родини? ... Вони відомі своєю схильністю до знань і допитливістю. – Ні, - відповіла я. – Я – з Бішопів, хоча до Бішопів, тобто єпископів, це не має стосунку» [Гаркнесс 2013, с. 449]). В буквальному перекладі з англійської мови “Bishop” означає «єпископ». Аби пояснити, що прізвище людини не має відношення до роду її занять, В. Горбатько зберігає

як саме прізвище, так і його переклад. Це дозволяє читачеві зрозуміти зміст діалогу. При цьому не порушується своєрідна гра слів.

Дебора Гаркнесс використала ряд okazіоналізмів, що називають вид живих істот або їхні вміння: “*fileuse de temps* (фр. Прядильниця часу)”, “*Time spinners* (Це прядильниці часу.)”, “*spellbound* (зачарована людина або предмет)”, “*a firewitch* (відьма вогню)”, “*earthwitch* (землевідьми)”, “*witchfire* (відьмовогонь)”, “*witchwater* (відьмовода)” та інші [Harkness 2011; Harkness 2012; Harkness 2013].

Перші два вирази пояснила сама письменниця у своєму творі: “*She is not only a witch but a fileuse de temps as well? - Francoise asked Matthew quietly. The unfamiliar term – “time spinner” – conjured up images of the many different-colored threads we’d followed to reach this particular past*” [Harkness 2013, с. 24]. («Значить, вона не лише відьма, а й *fileuse de temps*? – тихо спитала Франсуаза Метью. Незнайомий вираз – «прядильниця часу» - викликав у моїй пам’яті спогади про оті різнокольорові ниті, за допомогою яких ми рухалися до цього конкретного відрізка минулого» [Гаркнесс 2013, с. 24].) Під час перекладу українською мовою В. Горбатько зберіг оригінальний французький вираз. Одночасно, ім’я та мова, якою вона володіє, підказує уважному читачеві, що Франсуаза французенка.

Переклад даних okazіоналізмів дуже важливий, адже це підказка читачеві про таланти головної героїні. В перекладі однойменного серіалу використали слово «ткачиха», яке звучить не мелодійно, незрозуміле і не передає зміст okazіоналізму. Тому варто перекладати цей okazіоналізм словом «ткаля», яке краще передає зміст оригінального слова.

Подібно до Дж. Роулінг, Д. Гаркнесс створила терміни, які розділяють людей та потойбічних створінь: “*humans*” та “*creatures*”. В «Гаррі Поттері» був схожий поділ на чарівників та маглів. Окрім того, письменниця використала слово “*warmblood* (теплокровні)”, щоб виокремити всіх, хто не є вампірами. Таким чином вона демонструє жорсткі рамки сегрегації, яка

ділить людей на соціальні прошарки, залежно від раси та походження [Ролинг 2012; Harkness 2011; Harkness 2012; Harkness 2013].

Одна із сюжетних ліній – пошук древнього манускрипту. Це поширений постмодерністський сюжет, який наявний у творах Х. Л. Борхеса, У. Еко, М. Павича. Д. Гаркнесс використала кілька назв на позначення книг: “*Was it a grimoire? - She was an expert on grimoires, and her most cherished possession was the ancient volume of spells that had been passed down in the Bishop family. ... bewitched books*” [Harkness 2011, с. 136]. («Це що – книга заклинань? Вона була фахівцем із подібних книг, які звалися «гримуарами», і її найулюбленішим надбанням був древній фоліант заклинань, що передавався в родині Бішопів із покоління в покоління ... зачакловані тексти ...» [Гаркнесс 2013, с. 137]). Перекладач використав прийом смислового розвитку та евфемізацію. Замість слова «гримуар» він використав стилістично нейтральне «книга». Це допомогло дати коротке пояснення терміну, без втрати змісту та суттєвого збільшення обсягу речення.

Багато стилістично забарвлених слів є в наступному уривку: “*Some creatures believed that Ashmole 782 was the first grimoire, a book that contained the original enchantments and charms devised by our people. Here was another connection between me and the mysterious manuscript*” [Harkness 2012, с. 372]. («Деякі створіння вважали, що Ешмол-782 є першим гримуаром, книгою, що містить початкові оригінальні заклинання та чари, вигадані нашими одноплемінниками. Ось ще один зв'язок між мною та отим загадковим манускриптом» [Гаркнесс 2013, с. 372]).

В «Книзі життя» слово «грамарій» використовується в іншому значенні. Це створило комічний ефект в діалозі між Діаною та Сарою Бішоп: “ – *My gramarye sucks, – I confessed, lowering my voice. – If I had the slightest idea what that was, I'd feel sorry for you, – Sarah said drily*” [Harkness 2012, с. 169]. Мій переклад українською: «Мій грамарій жахливий. – зізналася я, стишивши голос. – Якби я хоч трохи розуміла, що це таке, я б поспівчувала тобі. – сухо сказала Сара». Діана вживає слово «грамарій» на позначення

способу перенесення сили їхніх чарів у словесну форму. Таким чином, це слово стає синонімом до слів «заклинання, закляття». І. Іванов переклав ці репліки російською, використовуючи метафоричний образ: « - Мой грамариЙ хромает, - почти шепотом призналась я. – Я бы тебе посочувствовала, но не знаю, что это за зверь, – сухо проговорила тетка» [Харкнесс 2013, с. 167].

Діалог доводить, що оказіоналізми виконують важливу роль для створення сюжетних ліній. Крім того, Д. Гаркнесс розкриває характер персонажів, використовуючи прийоми гумору. Сара часто використовує сарказм, чорний гумор. Репліки К. Робертса містять іронію, сарказм,

Окрім того, цікавим є переклад назви організації, яка керує світом «створінь» і є головним антагоністом сюжету. Слово “the Congregation” має еквівалент – «Конгрегація». Існує ще один варіант – «Зібрання» з однойменного серіалу, створений студією «Незупиняйпродакшн»). Другий варіант перекладу незрозумілий для читачів, потребує застосування конкретизації. З нею пов’язаний інший термін: «*Конвентикль*, тобто таємні сектантські збори. Саме так у давнину називалися зібрання незгодних» [Гаркнесс 2011, с. 617].

Крім різних мов Д. Гаркнесс використовує історизми, архаїзми та сучасний сленг. Завдяки цьому вона створює контраст між подіями, які сталися в минулому та в сьогоденні. Наприклад, діалог між Діаною Бішоп та Мері Сідней: “- And how is your husband, Diana? ... In good health. ... This, I had learned, was the Elizabethan equivalent of “Fine”” [Harkness 2012, с. 338]. («Як ваш чоловік, Діано? ... - У доброму здоров’ї. ... Я вже встигла довідатися, що в Єлизаветинську добу це було еквівалентом сучасного виразу «нормально»» [Гаркнесс 2013, с. 339]). І зовсім протилежне мовлення сучасних персонажів, які використовують слова “OK” та “hi”.

Науковець Крістофер Роберт часто вживає сленгові та лайливі слова, нерідко використовує сарказм, іронію. Це відрізняє його мовлення від загального. Він часто вживає сленгові слова: “to hang out, OK, Okay, very, very cool, wow, well, knocked up, asshole, the hell, I’ll be damned, yep, nop” та безліч

інших. Для його мовлення характерні також наукові терміни, професіоналізми: “evolutionary biology, genetic differences, chromosome pair, evolutionary physiology, population genetics, diagraphic evolutionary descent, chromosome, eugenics, a Mendelian inheritance model, genomic imprinting, mosaicism, chimerism, gene conversion, infectious heredity, DNA, catalytic RNA, nuclear DNA, mtDNA, mitochondrial DNA” та інші.

Даний персонаж цікавий як з точки зору сюжету, так і лінгвістики. Дебора Гаркнесс яскраво описала людину, яка має цікаве генеалогічне дерево. Завдяки цьому письменниця через нього озвучує доволі складні соціальні проблеми: “ - That depends, Sarah. - Chris’s shrewd glance moved from me to Matthew and back. - On? - Matthew’s brow rose in aristocratic disdain. - On how long it takes me to figure out why Diana married somebody like you, Clairmont, and whether you deserve her. And don’t waste your lord-of-the-manor act on me. I come from a long line of field hands. I am not impressed...” [Harkness 2013, с. 197-198].

Мій переклад українською: « - Залежить від обставин, Сара. – Проникливий погляд Кріса перемістився з мене на Метью і назад. –Яких? – Брови Метью піднялися у зневажливій аристократичній манері. –Як швидко я зможу дізнатися, чому Діана одружилася з кимось на кшталт тебе, Клермон, та чи ти гідний її. І не марнуй на мене демонстрацію свого статусу володаря. Я походжу з давнього роду працівників полів. Мене це не вражає».

Даний уривок складний не лише через моральну складову відносин, але і лінгвістичними особливостями. Граматична єдність виразу “depend on” дає можливість створити зв’язок між реплікою Кріса, яка натякає на невисловлену думку, та наступною реплікою Метью. Передати це лаконічно, зберігши сенс висловлювання доволі складно. Я використала прийом смислового розвитку, щоб відтворити значення слова та поєднати репліки.

Ігор Іванов поділив першу репліку на дві. Друге речення закінчується трьома крапками, щоб передати незавершеність думки: «Пока не знаю, Сара. Это будет зависеть от ...- От чего?» [Харкнесс 2019, с. 196].



Метью демонструє своє зверхнє ставлення. Щоб показати глибину суперечки між двома чоловіками, автор описує манеру їх поведінки як аристократа і його підданого. Я відтворила слова “in aristocratic disdain” (в аристократичній манері) та “lord-of-the-manor act on me” (демонстрація статусу володаря) відповідно до значення соціального статусу. Це важливо, оскільки репліка Кріса містить антонімічне співставлення ролі їхніх предків: “a long line of field hands” (давній рід працівників полів).

В російському перекладі І. Іванов демонструє цю різницю, виділивши опис Метью в окреме речення: «Сейчас он был похож на раздраженного аристократа» [Харкнесс 2019, с. 196]. Перекладач зберіг експресивність, сленгову манеру мовлення Робертса: «И нечего корчить из себя потомственного английского аристократа. У меня своя родословная, причем достаточно длинная. Мои предки вкалывали на плантациях. Так что лорды меня не впечатляют» [Харкнесс 2019, с. 196-197].

Переклад реплік даного персонажа завжди складний, оскільки доводиться обирати між традиційною для художнього перекладу евфемізацією експресивно забарвленої, інколи нецензурної лексики та необхідністю зберегти самобутній словниковий запас. Саме мовлення відображає походження Робертса, його приналежність до сучасного світу та титул науковця, оскільки він часто використовує терміни біології, генетики.

Окрім того, на його словниковий запас звертають увагу інші персонажі. Якщо замінити всі сленгові слова евфемізмами, читач не зрозуміє причину сварки Кріса і Метью: “Based on the profanity that’s come out of your mouth in the past twenty-four hours, I can only conclude that you think of Diana as one of the guys. ... She’s not. She’s my wife. I would appreciate it if you limited your vulgarity in her presence. Are we clear? - Crystal. – Chris looked at him with loathing” [Harkness 2013, с. 211-212]. Мій переклад українською мовою: «Зважаючи на нецензурну лексику, яка вилітала з твого рота останні двадцять чотири години, я можу зробити єдиний можливий висновок, що ти сприймаєш Діану як одного зі своїх приятелів. ... Вона не одна з них. Вона

моя дружина. Я буду вдячний, якщо ти обмежиш свою вульгарність в її присутності. Ми точно з'ясували це? – Абсолютно. – Кріс дивився на нього з ненавистю».

Метью використав слова “the profanity, vulgarity” для опису словникового запасу Крістофера. Тому важливо в допустимій мірі відтворювати репліки персонажа. І. Іванов опустив речення з запереченням і змістив акцент на статус Діани по відношенню до Метью: «Гнусные словечки, что за последние двадцать черыте часа вылетали из вашего рта, привели меня к неутешительному выводу. Вы считаете Диану кем-то вроде своих дружков. ... Однако должен вам напомнить: она – моя жена. Я буду очень признателен, если в ее присутствии вы сведете вульгарность вашего лексикона к минимуму» [Харкнесс 2019, с. 211].

Д. Гаркнесс використовує подвійний код письма постмодерністів. Вона описала одну з перших сутичок між цими двома чоловіками: “Are we clear on that? – Chris demanded ... - Crystal, - Matthew replied” [Harkness 2013, с. 210]. І вже на наступній сторінці під час другої сварки персонажі повторили цей діалог, але змінивши ролі на протилежні. Це також втілює концепцію гри, характерну для постмодернізму.

Окрім того, в даному уривку є цікава гра слів. Англійське слово “clear” перекладається як «чистий, ясний», але в переносному значенні – «зрозуміло». Відповідь Кріса “crystal” цікаво підкреслює обидва відтінки значення. В українському перекладі я відтворила основний зміст висловлювання. Можливий інший варіант перекладу українською мовою (Я ясно висловився? – Кришталево ясно.), однак він надто буквальний, а цього, на думку Селескович, варто уникати. І. Іванов теж частково відтворив гру слів в російському перекладі: «Я понятно выразился? – С предельной ясностью. – буркнул Крис, не скрывая своей ненависти.» [Харкнесс 2019, с. 211-212]. Англійське слово “loathing” передає два значення – «ненависть, огида». Але і в українському, і в російському перекладі втілено перше значення.

К. Робертс представник споживача сучасної масової культури. Він любить серіали, що відобразилося на його прізвиськах для студентів, алюзіях, цитатах. Як правило, прізвиська відображають не лише того, хто носить їх, але й того, хто їх вигадав: “ - Chris finds nicknames easier to remember, - Beaker said. – He had seventeen Amys and twelve Jareds in his first undergraduate lecture, - I added. - I don’t think he’ll ever recover” [Harkness 2013, с. 235]. Мій переклад українською мовою: « - На думку Кріса, прізвиська легше запам’ятати. – сказала Бекер. – На його першу лекцію для старшокурсників прийшло сімнадцять Емі та дванадцять Джаредів. – додала я. – Не думаю, що він коли-небудь зможе забути про це». Російський переклад І. Іванова має більш експресивний відтінок значення: «Думаю, тот кошмар он помнит до сих пор» [Харкнесс 2019, с. 234].

Він називає своїх студентів та робітників іменами персонажів із серіалів, фільмів, реальних історичних осіб та міфологічних створінь: “Beaker, Hazmat, Mother Teresa, Mussolini, Caligula, Shotgun, Scully, Sherlock, Bones, Mulder, , Game Boy, Xbox, Daisy, Wolfman”. Всі прізвиська відображають характер персонажів, їхні таланти, зовнішність та рід занять.

Це своєрідний лінгвістичний код, який інші персонажі, сам читач починають розуміти з часом. Метью та Міріам не розуміють цієї звички. В них обох чудова пам’ять, тому для них це радше вияв неповаги: “Oh. Sorry. All I have is a ridiculous list of nicknames drawn from the dregs of popular culture, along with some acronyms” [Harkness 2013, с. 248]. Мій переклад українською: «Ой, вибачте. Єдина інформація про вас, що я маю, – це список прізвиськ, натхненних другосортною поп-культурою, та якісь незрозумілі аббревіатури.» Я переклала репліку, використовуючи описовий прийом, аби підкреслити, що імена є частиною документації. Проте доктор Робертс цього правила не дотримується. І. Іванов підкреслив негативне ставлення Міріам за допомогою лексики: «Простите. А то у меня есть только дурацкий список прозвищ, взятых из отбросов поп-культуры, да какие-то аббревиатуры» [Харкнесс 2019, с. 246].

Однак, з часом це стало підказкою для персонажів і читачів: “Chris likes to give people nicknames. – Gallowglass turned to Matthew. – Chris called you Wolfman. What does he call Miriam? - ...Miriam. – Exactly” [Harkness 2013, с. 267]. Мій переклад українською мовою: «Крісові подобається давати людям прізвиська. – Гелоуглас повернувся до Метью. – Кріс назвав тебе Вовкулаком. А як він називає Міріам? - ... Міріам. – Саме так». Оскільки Метью вивчав поведінку та біологічні особливості вовків, Робертс вигадав для нього відповідне прізвисько. До того ж, його дратувала віра Крістофера в перевертнів, вовкулак. І. Іванов переклав репліки російською, пропустивши опис руху Гелоугласа, переадресувавши його запитання до Діани. Крім того, він використав прийом розвитку сенсу та додавання, щоб підкреслити відсутність прізвиська у Міріам: «Метью он назвал Оборотнем. А какое прозвище он дал Мириам? - ... - Кажется никакого. Так и зовёт Мириам» [Харкнесс 2013, с. 264].

Через образ цього персонажа Д. Гаркнесс демонструє як сучасна людина пристосовується до існування чогось незвичного, дивлячись через призму масової культури, стереотипів. Він скептично сприймає існування потойбічних істот в реальному світі: “ - A vampire.” Chris’s look suggested I had lost my mind. “Like on TV?” [Harkness 2013, с. 198]. Український переклад: «Вампір. – Погляд Кріса свідчив про те, що я зійшла з розуму. – Як на телебаченні?». Російський переклад: «Вампир, - пробормотал Крис, решив, что я потеряла рассудок. – Вроде тех, что по телеку показывают?» [Харкнесс 2019, с. 198]. Іронічність та скептицизм персонажа передані в обох варіантах перекладу.

Проте Крістофер сприймає все як науковець, аналізує факти, докази (за його словами). Він використовує гумор (сарказм, іронію, жарти) та проводить паралелі із творами літератури, образами масової поп-культури: “I’m not talking neo-Pagan, Chris - though I am Pagan, of course. I’m talking an abracadabra, spell-casting, potion-making witch. - In this case Chris’s love of prime-time TV might actually prove useful. – Do you have a wand? - No. But I do

have a fire Drake. That's a kind of dragon. – Cool. – Chris grinned. – Very, very cool. Is that why you've stayed out of New Haven? Were you taking it to dragon obedience class or something?" [Harkness 2013, c. 200].

Мій переклад українською: « - Я кажу не про нео-язичництво, Кріс, – хоча звичайно, я язичниця. Я говорю про відьом, пов'язаних з абракадаброю, накладенням заклять, варінням зілля. - В цьому плані любов Кріса до вечірнього телебачення дійсно може стати у пригоді. - В тебе є чарівна паличка? - Ні. Але в мене є вогнедишний дракон. Це щось на зразок дракона. - Круто. - Кріс посміхнувся. - Дуже, дуже круто. Це тому ти трималася подалі від Нью Хевена? Ти ходила на курси дресирування драконів чи типу того?»

В даному уривку є алюзії на фільми жахів (які найчастіше показують по телебаченню в нічний час ефіру), серію книг Дж. Роулінг «Гаррі Поттер» [Роулінг 2007] (чарівники в них користуються чарівними паличками для створення заклинань) та жарти про домашніх улюбленців відьом (стереотипний образ відьми – стара жінка зі скуйовдженим волоссям, бородавками, гостроносим капелюхом, яка літає на мітлі та з чорним котом в якості домашньої тварини).

Ігор Іванов зберіг алюзії в російському перекладі. Він зберіг слово «прайм-тайм», не пояснюючи значення, а слово “something” переклав «что-то в этом роде», щоб передати розмовний стиль мовлення персонажа. Я додала останньому виразу експресивного забарвлення («типу того»), застосувавши сленговий вираз.

Речення, яке описує стереотипний погляд на відьом, я переклала як узагальнення образу. Однак, Іванов змінив предикат і перетворив його на опис самої Д. Бішоп: «Я – ведьма, которая бормочет непонятные слова, накладывает заклинания и варит зелье» [Харкнесс 2019, с. 200]. Даний переклад не вписується в концепцію трилогії, адже автор протестує проти стереотипного сприйняття людини, описує пошуки свого я Діаною Бішоп, яка відреклася від сімейної спадщини і довгий час заперечувала свою

сутність. Тому російський переклад не можна назвати еквівалентним в плані передачі інтенції письменниці.

Ще один стереотип масової культури, який тонко висміює Д. Гаркнесс – віра в існування інопланетян: “The government spends millions searching for aliens in outer space, and it turns out you’re right here. Think of all the grant money this could free up. – Chris was always looking for a way to diminish the importance of the physics department” [Harkness 2013, с. 201].

Мій переклад українською: «Уряд витрачає мільйони на пошуки прибульців в космосі, а виявляється, ви вже тут. Подумай, скільки грошей, виділених на гранти, можна зберегти. – Кріс завжди шукав можливість применшити значення факультету фізики».

В російському варіанті І. Іванов переклав слово “aliens” як «браття по разуму». Остання фраза містить метафору “free up” (звільнити). В обох варіантах перекладу втрачено образ, але передано зміст: «можно зберегти» і «можно было бы сэкономить».

Вище перелічені okazіоналізми, різні мови, акценти, наукові терміни Д. Гаркнесс використала в усіх частинах трилогії. Я проаналізую переклад третьої книги “The book of life”, беручи до уваги як самі художні прийоми письменниці, так і необхідність дотримуватися цілісності перекладу перших двох книжок та третьої.

Автор починає оповідь від імені нового нарратора – нейтрального. На відміну від акторіального нарратора, від імені якого майже весь час велася оповідь (персонаж-оповідач Діана Бішоп), нейтральний наділений всюди сутністю, має змогу вільно пересуватися в часі та просторі. Оповідь ведеться від третьої особи. Спершу автор створює панорамний образ подій. Це стає можливим завдяки використанню персонажів-привидів, що спостерігають та аналізують події, знаходячись на відстані, не втручаючись. У подібному становищі перебуває і читач.

Це дало Д. Гаркнесс можливість зв’язати в єдине ціле всі книги трилогії. Окрім того, вона стисло розповідає про події, що сталися без участі

головного персонажа, який виконує функцію оповідача. Історія стає зрозумілою, а також втілюється ідея постмодернізму про те, що всі персонажі важливі, адже немає одного центрального персонажа чи сюжетної лінії. Ризомність проявляється навіть на рівні зміни оповідача.

Оригінальний текст англійською мовою: “Ghosts didn’t have much substance. All they were composed of was memories and heart. Atop one of Sept-Tours’ round towers, Emily Mather pressed a diaphanous hand against the spot in the center of her chest that even now was heavy with dread. – *Does it ever get easier?* Her voice, like the rest of her, was almost imperceptible. – *The watching? The waiting? The knowing?* *Not that I’ve noticed,* Philippe de Clermont replied shortly. He was perched nearby, studying his own transparent fingers. Of all the things Philippe disliked about being dead—the inability to touch his wife, Ysabeau; his lack of smell or taste; the fact that he had no muscles for a good sparring match—invisibility topped the list. It was a constant reminder of how inconsequential he had become” [Harkness, 2013, с. 9-10]. Для даного тексту характерна полімодальність. Письменниця поєднує лінгвістичні властивості слів та візуальне сприйняття для підсилення впливу тексту на читача.

Перекладач І. Іванов використав прийом цілісного перетворення і змінив перше речення із активною конструкцією на речення з пасивною конструкцією. «Призраков не напрасно називали бесплотными. Все они состояли лишь из воспоминаний и сердца» [Харкнесс 2019, с. 9]. Це дозволило, за рахунок використання безособового речення, зробити початок історії схожим на казки та легенди.

І. Іванов зацентрував переживання персонажа, виділивши в окреме підрядне означальне речення опис її стану. З тією ж метою І. Іванов використав метафору «тяжким камнем лежал пережитый ужас», яка в еквівалентній художньо вираженій формі передала «глибинний сенс» речення. В той же час, при перекладі проігнорували графічний прийом виділення тексту, притаманний постмодерністській естетиці. Це не вплинуло на основний зміст, проте змінило його естетичне оформлення.

Географічна назва замку (або шато, відповідно до французького за походженням оригіналу) “Sept-Tour” дослівно перекладається з французької мови «Сім веж». Під час перекладу І. Іванов використав транскрипцію «Сет-Тур». Під час перекладу першої книги В. Горбатько переклав дану назву буквально – шато Сім Веж. В другій книзі він використав транскрипцію і сформулював її іншим чином – Сеп-Тур.

Російський варіант транскрипцію менш еквівалентний оригінальному слову, адже не передає звучання французької вимови (у французькій мові “t” в кінці слова не читають) та зміст словосполучення. Перший варіант українською також немілозвучний, буквальний. Однак, з прагматичної точки зору, він цілковито відтворює художній образ, створений письменницею. Оскільки цей замок має сім веж, його назва прямо віддзеркалює даний факт.

Слово «шато» французького походження, натякає на місцеположення споруди. Як В. Горбатько, так і І. Іванов віддали перевагу слову «замок», загальноприйнятому та більш зрозумілому для читача тексту-перекладу. Оскільки даний термін по суті є словом-реалією, подібний переклад, з урахуванням культурного контексту, є доцільним, не впливає на зміст.

При перекладі французького імені “Ysabeau” перекладач використав транскрипцію – «Изабо». Даний метод він застосував і у випадку з прізвищем “Mather” – «Метер», а також із французьким прізвищем “Clermont” – «Клермон». Імена “Philippe, Emily” перекладені еквівалентами, що існують у мові перекладу – «Филипп, Эмили».

Мій переклад українською мовою: «Привиди утворюються з невеликої кількості матерії. Вони складаються лише зі спогадів і серця. Стоячи на вершині однієї з круглих веж Сеп-Туру, Емілі Мазер притиснула прозору руку до грудей, які й досі стискував страх. - *Коли-небудь стане легше?*- Її голос, як і вона сама, був майже невідчутний. – *Спостерігати?- Очікувати? Знати? Цього я не помітив.* – коротко відповів Філіп де Клермон. Він стояв поруч, вивчаючи власні прозорі пальці. Один з найбільших недоліків того, що ти мертвий, на думку Філіпа – неспроможність доторкнутися до його



дружини, Ізабо; відсутність запаху та смаку; той факт, що він не має м'язів для гарного кулачного бою – невидимість, яка очолювала список. Це було постійним нагадуванням про те, наскільки непотрібним він став».

При перекладі українською звернули увагу на графічне оформлення тексту. Ознайомившись із матеріалом першого розділу, проаналізувала даний художній метод з точки зору його впливу на зміст. За словами Величковського, при перекладі важливо помічати прихований зміст, по суті, це «актуалізація порожніх знаків» [Величковський 2006]. Графічний метод оформлення тексту в даному випадку відіграє не стільки естетичну, скільки номінативну роль, вказуючи на автора повідомлення. З цією метою я використала шрифт курсивом, аби виділити репліки привидів.

Д. Гаркнесс використала кілька послідовних коротких запитань, які допомогли підкреслити монотонність існування привидів, нескінченність їхнього нагляду за живими: “The watching? The waiting? The knowing?” [Harkness 2013, с. 9]. Я використала прийом граматичної трансформації та переклала іменники дієсловами: «Спостерігати? Очікувати? Знати?». В наступній репліці авторка описує страждання діяльної за характером особистості Філіпа, який не здатен вплинути на перебіг подій. Тому переклад іменників дієсловами поєднує їх в єдине ціле.

І. Іванов, перекладаючи твір російською, поєднав окремі речення в однорідні члени речення. Він також переклав іменники дієсловами і використав прийом додавання, аби вербальними засобами передати монотонність існування, відчай, викликаний неспроможністю щось змінити: «Неужели я так и буду наблюдать, ждать и знать?» [Харкнесс 2019, с. 9]. Він переніс акцент на відчуття Емілі. Попереднє речення “Does it ever get easier?” [Harkness, 2013, с. 9] описувало не лише її переживання, але й Філіпа. При перекладі російською, цей аспект не було відображено.

Останнє речення абзацу вимагає уваги до кількох аспектів: “It was a constant reminder of how inconsequential he had become” [Harkness 2013, с. 9]. Письменниця використала час Past Perfect, який розповідає про давно минулі

події, що мають певний результат. Філіп де Клермон загинув 1945 року. Це дозволяє читачеві оригінального тексту зрозуміти, що минуло чимало. Передати це можливо лише описовим перекладом з використанням прийому розвитку сенсу. Ні український, ні російський переклад цього не відображає.

Як і в попередньому, в наступній частині оригінального тексту використано прийом графічного виділення тексту [Harkness 2013, с. 9-10]. Перший абзац насичений метафорами, порівняннями. Окрім того, автор використовує пасивну конструкцію, яка не характерна для мови перекладу

Метафора “cutting his loneliness in two” перекладається російською мовою еквівалентом, який має ідентичне значення, однак образ дещо трансформується – «деля вместе с ним одиночество». Таким чином англійське слова “cut” (різати) замінили на російське слово «делить». Подібним чином створений переклад даного словосполучення українською: «розділяючи надвоє його самотність». В другому варіанті вдалося відтворити образне наповнення метафори.

В оригінальному тексті є слово, що має яскраве символічне вираження, - “barking” (гаркати, гавкати). Воно підкреслює різкість тону попередньої репліки, пояснює причину здивування Емілі. Таким чином Д. Гаркнесс вербальними засобами передає емоції персонажів та їхнє зовнішнє вираження. Ігор Іванов не використовував евфемізми, зберіг стилістичне забарвлення слова “barking” при перекладі російською – «рвякая». Заради збереження персоніфікації, при перекладі українською мовою я використала еквівалент - «гаркаючи».

Художній прийом порівняння “as if she were a servant” презентує не лише стосунки між персонажами в конкретній ситуації, але й нагадує про походження Філіпа, його вік, культурний відбиток, накладений життям в попередніх епохах. Ця деталь залишилася без змін і в українському, і в російському варіантах перекладу: «ніби вона служниця», «как на служанку».

Переклад метафор часто залежить не лише від їхнього значення, але і від образного втілення. На думку, Д. Селескович, важливо відтворювати зміст

висловлювання, тому інколи необхідно передавати не буквальне значення окремих слів, а брати до уваги зміст словосполучення [Селескович 2018; Комиссаров 2001]. Саме тому при перекладі речення “What the witch had told him went against everything Philippe believed about the afterworld” [Harkness 2013, с. 10]. Ігор Іванов частково замінив метафору, використовуючи перекладацький прийом додавання. «Рассказанное ведьмой шло вразрез сов семи представлениями Филиппа о загробном мире» [Харкнесс 2019, с. 10].

Зважаючи на настанову дослідниці Д. Селескович, я переклала дане речення наступним чином: «Слова відьми перевернули все, що він знав про потойбічне життя.» Я використала іншу метафору для того, аби передати «глибинний зміст», вагу значення якого підкреслював Д. Леонтьєв. В українській мові сильне потрясіння, найчастіше передають фразеологізмами «поставити все з ніг на голову» або «перевернути догори дригом». Саме тому я змінила образне наповнення, щоб створити адекватний відповідний сенсу висловлювання переклад.

При перекладі на російську мову І. Іванов поділив складне речення на два простих, змінивши граматичну структуру. Він замінив словосполучення “nothing more than human myths” на «заурядными человеческими мифами». Стилистично забарвлене слово «заурядные» відображає у більш стислій формі той самий зміст. Однак, воно також підкреслює цілковиту відсутність реального підґрунтя у людській міфології. Це не відповідає змісту подальшого перекладу.

Наступна частина попереднього речення при перекладі російською мовою цілковито змінило сенс. Якщо в оригіналі автор пояснювала віру в духів тим, що це дає можливість пережити біль втрати – “... it was only when the living moved on and let go that the dead could appear to them” [Harkness 2013, с. 10] – то в російському перекладі зміст змінився на протилежний. Міфи ніби служили перепоною для зустрічі з померлими, а не втішали живих: «Только когда живые откажутся от подобных мифов, мертвые смогут

появляться перед ними» [Харкнесс 2019, с. 10]. Це змінює не просто відтінок значення, але і всю суть висловлювання.

Теорія «Продуктивного мислення» М. Вертгеймера дійсно вказує на те, що сенс тексту потрібно осмислювати, використовуючи інформацію, надану автором, та власний досвід [Вертгеймер 2008]. Проте всі інтерпритації перекладача не повинні виходити за рамки логіки та змісту оригінального тексту. При перекладі англійського тексту я зберегла граматичну структуру і взяла до уваги первинний зміст речення: «Емілі наполягала, що це лише людські міфи, які допомагають людям йти далі і відпустити мертвих, які можуть з'явитися перед ними». Таким чином я використала слово «лише», щоб передати сумніви персонажів, стосовно правдивості міфів.

Речення “This information made Ysabeau’s failure to notice him somewhat easier to bear, but not much” [Harkness 2013, с. 10]. І. Іванов розділив на дві частини: «Филиппа десятками лет угнетало то, что Изабо не ощущает его присутствия. Слова ведьмы успокоили его, но лишь отчасти» [Харкнесс 2019, с. 10]. Стилiстично забарвлене слово “failure to notice” він переклав описовим методом, уникнувши різко негативного відтінку: «не ощущает его присутствия». Однак, поділ на два окремих речень дозволив компенсувати це і передати емоційну складову, замінивши коротке словосполучення “but not much” на просте речення «Слова ведьмы успокоили его, но лишь отчасти» [Харкнесс 2019, с. 10].

Український варіант перекладу зберігає граматичну структуру англійського речення: «Це дещо полегшило відчуття провалу після його спроб поговорити з Ізабо, але не на багато». Я зберегла експресивно забарвлене слово «провал», а також використала слова «дещо», «не на багато», аби додатково підкреслити незначну зміну почуттів Філіпа. Подібний переклад цілковито відповідає образності, змісту твору, а не є його інтерпретацією, що відповідає словам Д. Селескович. Психологічна або психолінгвістична модель перекладу враховує безліч аспектів, необхідних для передачі змісту висловлювання та подвійного коду письма

постмодерністів [Леонт'єв 1999]. Тому при перекладі вище зазначеного англійського тексту я намагалася передати сенс висловлювання, зберігши образне втілення.

Оригінальний текст Д. Гаркнесс англійською мовою: “ – *What will happen now, Philippe?* – Emily asked, her heart growing heavier with anticipation. – *Endings. Beginnings,* – Philippe said with deliberate vagueness. – *Change*” [Harkness 2013, с. 13].

Переклад російською мовою І. Іванова: «Филипп, что теперь будет? – спросила Эмили, на сердце которой стало еще тяжелее, ибо она предчувствовала дальнейшее развитие событий. – Окончание. Начало, – уклонился от прямого ответа Филипп. – Перемены» [Харкнесс 2019, с. 11].

Мій переклад українською мовою: « - *Що буде далі, Філіп?*- її тиск пришвидшився від нетерпіння. - *Кінець. Початок.* – Філіп навмисно сказав невизначено. – *Зміни*».

Д. Гаркнесс використовує метафоричний образ серця, щоб передати почуття персонажа. В оригінальному варіанті воно збільшилося через нетерпіння. Я прагнула передати цілісний сенс, а не суму значень самотійних слів [Селескович 2018], що призвело б до буквальності перекладеного тексту. Тому застосувала метонімію: «її тиск пришвидшився від нетерпіння». І. Іванов зберіг образ серця. Він вибудував асоціативний зв'язок між вмінням Емілі передбачати майбутнє та передав це при перекладі, розширивши слово «нетерпіння» до повноцінного речення: «на сердце которой стало еще тяжелее, ибо она предчувствовала дальнейшее развитие событий».

Часте використання смислового розвитку, описового перекладу Ігорем Івановим не завжди виправдане. Спираючись на слова Д. А. Леонт'єва, І. Н. Горелова, М. Вертгеймера та Б. М. Величковського, необхідно усвідомлювати, інтуїтивно помічати, аналізувати та втілювати на практиці під час перекладу алюзивний, символічний, переносний рівень значення, що глибоко закодований в творі. Однак, самотійне інтуїтивне сприйняття

читачем знаків робить твір більш елітарним (відповідно до постмодерністського принципу поєднання масового та елітарного). Велика кількість описів робить репліки надмірно довгими, заплутаними, деталізованими. Саме тому застосування смислового розвитку не повинно перетворюватися на послідовне переписування твору через призму власних тлумачень перекладача [Селескович 2018].

Дебора Гаркнесс робить відступ, щоб розмежувати частини тексту, які розповідають про різних персонажів. Оригінальний текст Д. Гаркнесс англійською мовою: “Fernando Gonçalves poured beaten eggs into the hot skillet, blanketing the browned potatoes already in the pan. His tortilla española was one of the few dishes Sarah Bishop would eat, and today of all days the widow needed sustenance” [Harkness 2013, с. 15].

Даний персонаж родом із Португалії. Про це свідчить його ім'я, періодичне використання в подальшому португальської для розмови з друзями та назва його коронної страви (тортилья). Всі ці аспекти необхідно зберегти і передати при перекладі.

Варіант перекладу імені персонажа відрізняється в різних мовах: «Фернандо Гонсалес» та «Фернандо Гонсалвиш». Спираючись на ідею В. М. Юшак, перекладені власні назви мають впливати на читача так само ефективно, як і оригінал. Тому дані варіанти перекладу можна вважати адекватними відповідниками.

Російський переклад суттєво відрізняється в одному аспекті. Д. Гаркнесс описує нагальні соціальні проблеми, зокрема одностатеві шлюби. Проте вона робить це між рядків, а не відверто. Ігор Іванов переклав слово “widow” (вдова) описово, з додаванням розвитку сенсу, що яскраво виражає радше думку перекладача ніж письменниці: «называл ее вдовой, хотя она потеряла не мужа, а интимную подругу» [Харкнесс 2019, с. 13]. Дана надмірна конкретизація недоречна. Автор відстоює право людини на любов, вільне вираження своїх почуттів. В той же час, Д. Гаркнесс яскраво описує різноплановість кохання, яке виражається не лише у фізичній близькості.

Таким чином, подібний підхід до перекладу суперечить концепції, сюжету і перетворює лаконічну фразу на розлогу.

Оригінальний текст англійською мовою: “The witch Peter Knox had been with her, his hands on her head and a look of anticipation —even hunger— on his face. Gerbert of Aurillac, the de Clermont’s nearest vampire neighbor, was looking on with interest” [Harkness 2013, с. 14]. Український переклад, створений мною: «Відьмак Пітер Нокс був з нею, тримаючи руки на її голові із очікувальним – навіть голодним – виразом обличчя. Герберт Авріякський, найближчий сусід-вампір де Клермонів, дивився з цікавістю».

У вищевказаному уривку є автентичні імена. Власне ім’я “Peter Knox” і в українському, і в російському варіанті перекладене транскрипцією, щоб зберегти милозвучність. В оригіналі прізвище “Knox” нагадує англійське слово “fox”, тобто лисиця. Така своєрідна гра слів передає характер персонажа. Однак, передати даний експресивний відтінок значення, уникнувши буквральності перекладу, неможливо. Порівняння із видом тварин ще більш доцільне по відношенню до слова “hunger” (голод), що описувало жагу персонажа дізнатися всі таємниці.

Ім’я “Gerbert of Aurillac” належить історичній постаті. Оскільки в кожній мові є давно закріплений еквівалент, його перекладали саме так: «Герберт Авріякський» та «Герберт из Орильяка». Проте, в українському перекладі однойменного серіалу ім’я переклали транслітерацією – «Жебер» – , що стерло алюзивний ряд, створило проблему для вимови імені акторами.

Оригінальний текст англійською мовою: “You were Father’s mate! – Gallowglass protested. ... – I am Hugh’s mate, - he said, his back still turned. – Your father will never be past tense to me” [Harkness 2013, с. 15].

Переклад І. Іванова російською: « – Ты был интимным другом, истинной парой моего отца, – возразил Галлоглас. ... – Я остаюсь истинной парой твоего отца, – не поворачиваясь к Галлогласу, сказал он. – И твой отец никогда не станет для меня тем, о ком говорят в прошедшем времени» [Харкнесс 2019, с. 15]. Мій переклад українською: « - Ти був парою мого

батька! – запротестував Гелюглас. ...- Я є парою Х'ю. – сказав він, не обертаючись. – Твій батько ніколи не буде для мене минулим».

В даному уривку є кілька імен, чий переклад вимагає окремої уваги. Приміром, “Gallowglass” – старовинне ім'я, яке не має аналога ні в українській, ні в російській мові. Найкраща стратегія для його перекладу полягає у застосуванні методу транслітерації, транскрипції або калькування. Я переклала ім'я українською, використовуючи транскрипцію – «Гелюглас». При цьому я спиралася на специфіку вимови авторкою Деборою Гаркнесс. Варіант перекладу І. Іванова відрізняється від мого – «Галлаглас». Він передав його за допомогою транслітерації. Оскільки ім'я старовинне, не має відповідника і не несе змістового навантаження в якості алюзії, такий варіант є прийнятним.

Оказіоналізмом (авторським неологізмом) можна вважати слово “mate”. Дане слово має безліч конотацій та відтінків значення, тому його можна перекласти по-різному: самець, самиця, товариш, напарник, чоловік, жінка. В контексті твору, даний термін в лаконічній формі показує глибину зв'язків між двома людьми. Відтінок значення створює алюзію на лебедів, вовків, інших представників царства тварин, що обирають одного партнера на все життя.

Оскільки письменниця неодноразово описувала тісні стосунки, сильніші за шлюбні обов'язки та сентиментальну прив'язаність один до одного, відчуття необхідності присутності поруч обраної особи, я переклала термін так само лаконічно – «пара» – , що дозволило, за рахунок генералізації значення, зберегти обсяг висловлювання, не втративши змістове наповнення.

І. Іванов переклав дане слово двома варіантами: «интимным другом», «истинной парой». Обидва варіанти відображають різні аспекти конотації даного терміну. Оскільки акцентування фізичної сторони стосунків є не етичним, йде в розріз із ідеями автора про природність та духовність будь-якого вияву любові, більш доречно, толерантно звучить другий варіант. Дане слово доволі часто використовується в книгах, тому важливо обрати сталий



варіант перекладу. При подальшому перекладі І. Іванов використовував варіант «истинная пара», що підкреслює романтичні, ніжні та глибокі почуття персонажів.

В даному уривку є цікава гра слів, створена завдяки граматичним трансформаціям. Гелюглас використав Past Simple (минулий час), коли говорив про Х'ю. Але Фернандо заперечив йому і переробив речення Гелюгласа, промовивши його в Present Simple (теперішньому часі). Зміна короткого дієслова “to be” лаконічна, але грає суттєву роль для сенсу всього висловлювання.

Важливою частиною сюжетної лінії є пошуки манускрипту та боротьба зі штучною сегрегацією. Д. Гаркнесс розкриває гострі соціальні проблеми через призму алегоричних персонажів. Один із героїв – науковець Крістофер Робертс. Він вказав на штучний характер поділу на людей, відьом, вампірів та демонів. Як було сказано раніше, надприродні істоти підписали угоду, яка забороняла міжвидові стосунки та втручання в політику, релігію людей. Вони створили Конгрегацію – раду із дев'яти осіб, по три представники кожного виду, яка мала втілювати угоду в життя.

Англійський текст Д. Гаркнесс: “I take it that witches aren't supposed to hang out with vampires? - Or with daemons. It makes humans uncomfortable,- Matthew said.- Uncomfortable? - Chris looked dubious. - So did blacks sitting on buses next to white people. Segregation isn't the answer. ... Think what you want, but forced segregation - or the covenant if you want to be fancy about it - is often about concerns for racial purity. - Chris propped his legs on the coffee table. - Your covenant probably came into being because witches were having vampire babies. Making humans more “comfortable” was just a convenient excuse. ... And which of these so-called species cares the most about racial purity?” [Harkness 2013, с. 220-221].

Мій переклад українською мовою: «Наскільки я зрозумів, відьми не повинні зависати разом із вампірами? - Або з демонами. Це змушує людей відчувати дискомфорт. – сказав Метью. – Дискомфорт? – Кріс подивився з

підозрою. – Колись те ж саме відчували, коли чорношкірі сиділи в автобусі поруч із білими людьми. Сегрегація – це не вихід. ... Думайте як вам хочеться, але примусова сегрегація – або угода, якщо вам подобається таке формулювання – найчастіше занепокоєна расовою чистотою. – Кріс вперся ногами в журнальний столик. – Можливо, вашу угоду створили, тому що відьми народжували дітей від вампірів. Змусити людей почуватися «комфортно» – це тільки зручне виправдання. ... І котрий із цих так званих видів найбільше дбає про расову чистоту?»

Російський переклад І. Іванова: «Если не ошибаюсь, он запрещает ведьмам вступать в близкие отношения с вампирами? - И с демонами. У людей это вызывает дискомфорт. – сказал Метью. Ах, дискомфорт? – с недоверием переспросил Крис. – Когда-то дискомфорт вызывали чернокожие, сидящие в автобусах рядом с белыми. Сегрегація – не ответ. ... Думайте, что хотите, но насильственная сегрегація ... или завет, если вам больше нравятся звучные слова ... это потуги добиться расовой чистоты. – Крис положил ноги на кофейный столик. – Скорее всего, этот ваш завет потому и возник, что ведьмы рожали от вампиров. А забота о душевном комфорте людей – просто удобная отговорка. ... И какой из так называемых видов наиболее озабочен расовой чистотой?» [Харкнесс 2019, с. 220-221].

Сленговий вираз “to hang out” описує всі можливі види взаємодії між створіннями: дружбу, кохання, співпрацю. І. Іваном конкретизує це поняття і звужує значення до інтимних стосунків, що лише частково відповідає дійсності. На прикладі міжкласової та расової боротьби, нерівності Крістофер Робертс спростовує думку про необхідність розмежування. Протиставлення слів “uncomfortable” та “comfortable” підкреслює штучність та умовність подібного поділу.

Хибність теорії про поділ на різні види підтвердив зачаклований манускрипт «Книга життя». Дебора Гаркнесс за допомогою прийому поліmodalності, а саме графічного виділення тексту, сконцентрувала увагу

читача на змісті старовинного палімпсесту, який має ключове значення для розвитку сюжету. Вона перемежовувала текст та думки Діани Бішоп.

Англійський текст Д. Гаркнесс: “Here begins the lineage of the ancient tribe known as the Bright Born. Their father was Eternity and their mother Change, and Spirit nurtured them in her womb. ... for when the three became one, their power was boundless as the night. ... And it came to pass that the absence of children was a burden to the Athanatoi. They sought the daughters. ...discovered that the mystery of bloodcraft was known to the Wise Ones. ... Their love began with absence and desire, two hearts becoming one. ...when fear overcame them, the city was bathed in the blood of the Bright Born...the witches discovered who among them had lain with the Athanatoi...Lost ...Forgotten ... Feared... Outcast... Forbidden... And thus the Bright Born became the Children of the Night. Who will end their wandering? – the unseen hand wrote. ...Who will carry the blood of the lion and the wolf? Seek the bearer of the tenth knot, for the last shall once more be the first” [Harkness 2013, с. 560-562].

Мій переклад українською мовою: «З цього розпочинає свій родовід старовинне плем'я, відоме під назвою Народжені Світлом. Вічність їх батько, а Зміни – матір. І Дух виношував їх у своїй утробі. ... коли трое об'єдналися в одне, їхня сила була безкрайня як ніч... Пройшов час і відсутність дітей стала тягарем для Безсмертних. Вони намагалися знайти дочок ... і зробили відкриття про те, що Мудреці володіють містичним ремеслом крові...Їхнє кохання почалося з відсутності й бажання, два серця об'єдналися в одне. ... коли їх охопив страх, місто потопало в крові Народжених Світлом ...відьми дізналися, хто з них розділив ложе з Безсмертними ... Втрачені ... Забуті... Залякані... Знедолені... Заборонені...Таким чином Народжені Світлом перетворилися на Дітей Ночі. Хто покладе кінець їхнім мандрам? – написала невидима рука. – Хто понесе кров лева і вовка? Шукай володаря десятого вузла, щоб останній знов став першим».

Д. Гаркнесс створює власну міфологію, згідно з якою спершу існував один вид – “the Bright Born”. Я переклала його українською (Народжені Світлом), а Ігор Іванов – російською (Светлорожденные). В обох варіантах за основу взято значення слова “bright” як «світло», а не «яскравий». Це надає містичності звучання, краще сприймається цільовою аудиторією.

Письменниця проводить паралелі із християнським віруваннями в Нерозлучну Трійцю. Перші істоти створили “Eternity” (Вічність), “Change” (Зміни) та “Spirit” (Дух, Душа). В контексті твору вони порівнюються з вампірами, відьмами та демонами. При перекладі неможливо відтворити цілісність речення, оскільки в англійській мові немає флексій, які б виражали рід кожного слова. Крім того, не співпадали множина та однина слів в різних мовах. Саме тому, я уникала займенників жіночого та чоловічого роду, щоб зберегти парність поділу (батько – вічність, матір – зміни, дух – утроба), при цьому уникнувши буквральності.

Пізніше вони розділилися на групи, серед яких вирізнялися “the Athanatoi” та “the Wise Ones”. В перекладі з грецької мови слово «the Athanatoi» означає «Безсмертні». Друге словосполучення вказує на ознаку характеру, що належить кільком особам. Тому я переклала його як родове поняття одним словом «Мудреці».

Термін “the Children of the Night” («Діти ночі») автор використовувала як збірну назву для вампірів, демонів та відьом в попередніх книгах. Тому його переклад має співпадати із попередніми версіями, що вимагає від перекладача максимальної концентрації пам’яті.

Д. Гаркнесс цитує частину епіграфа до першої книги трилогії. Таким чином вона пояснює, що із забороненого кохання почалася історія цілого роду, і саме через нього почалося кровопролиття, гоніння на тих, хто чимось відрізнявся.

Письменниця описує долю тих, кого не хотіло визнавати суспільство, п’ятьма словами. Вона розташувала їх у вигляді низхідних сходинок, демонструючи деградацію виду. Даний прийом полімодальності (поєднання

візуальних та лінгвістичних методів для надання тексту сугестивності) створює своєрідний візерунок, який нагадує ефект від швидкого гортання сторінок книжки. Всі слова перекладаються українською мовою прикметниками (“Lost”, “Forgotten”, “Feared”, “Forbidden”), крім слова “Outcast”, що означає «вигнанці». Я замінила варіант перекладу на «знедолені», що частково відображає відсутність надійного притулку та захисту з боку суспільства, і при цьому не порушує цілісність синонімічного ряду.

В російському перекладі зберегли цілісність синонімічного ряду («Исчезнувшие, Забытые, Устрашающие, Отверженные, Запретные»), однак слово “Feared” описує страх створінь перед їхнім оточенням, а не навпаки. Саме жертв гонінь піддавали тортурам, тому даний переклад не можна назвати відповідним за сенсом.

Слова з манускрипту співпадають за символікою із головними героями. Зовнішність та характер Філіпа нагадують лева, в Метью так само має спільні риси із вовками. Діана, як названа донька Філіпа та дружина Метью, несе спадщину від них двох. Також, вона – ткаля, що може зіткати десятий вузол безкінечності у формі кола без кінця і початку. Вогнедишний дракон Корра (фамільяр, дух хранитель Діани) та уроборос (родинна емблема де Клермонів) теж утворюють коло.

Головні персонажі добилися розірвання угоди, що підтримувала сегрегацію. Таким чином, їхні діти останні, хто жив в рамках старих вірувань, і водночас, з них починається новий етап розвитку суспільства.

Дебора Гаркнесс пояснює історію виникнення власних міфологічних створінь. Однак, їхня історія доволі сильно співпадає з етапами формування людства. Щоб підтвердити безпідставність расової сегрегації, письменниця використовує не лише древній фоліант, але й сучасні наукові дослідження.

За сюжетом трилогії, Крістофер Робертс та Міріам Шепард – науковці, які проаналізували генетичну інформацію, закодовану в ДНК, мітохондріях та хромосомах.

Оригінальний текст англійською мовою: “Diana told us The Book of Life was about what joined us together, not what separated us, - Chris continued. ...

- ... The science makes the covenant completely irrelevant, - Matthew said. - We're not separate species.- So we're just different races? – I asked. ...- You need to catch up on your reading, Professor Bishop, - Chris said with a smile. – Racial identity has no biological basis—at least none accepted by most scientists. ... You aren't monsters after all. There are no such thing as daemons, vampires, and witches. Not biologically. You're just humans with a difference” [Harkness 2013, с. 650-651].

Мій переклад українською мовою: «Діана сказала нам, що Книга Життя розповідає про те, що нас об'єднує, а не те, що розділяє. – продовжив Кріс.

- Наука підтверджує, що угода цілковито недоречна. – сказав Метью. – Ми не окремі види.- Тобто ми просто різні раси? – запитала я. ... - Вам потрібно освіжити свої знання про сучасні наукові роботи, професор Бішоп. – з посмішкою сказав Кріс. – Расова приналежність не має жодного біологічного підґрунтя – принаймні такого, яке визнавали б більшість науковців. ... Врешті решт, ви не монстри. Не існує такого поняття як демони, відьми та вампіри. Не з точки зору біології. Ви просто людини, які мають певні особливості».

При перекладі данного уривку І. Іванов використав прийом додавання, щоб нагадати читачу про основну причину проблеми і мету угоди, роботи Конгрегації: «отдельные несовместимые виды». Завдяки цьому перекладач наголосив на тому, що відмінності між людьми сприймалися як непереборна перешкода до гармонійного співіснування.

Англійське словосполучення “to catch up on reading” означає покращення, поглиблення знань за допомогою читання книжок. Крістофер часто використовує іронію та сарказм. Щоб підкреслити комічний ефект, І. Іванов використав прийом граматичної трансформації, змінив порядок слів у реченні. Титул «професор» стоїть на першому місці, що натякає на здивування некомпетентністю Діани як науковця, що весь час працює із

науковими працями. Я передала іронічне і поблажливе експресивне експресивне значення репліки, використавши метафору «освіжити свої знання».

Таким чином третя частина «Книга життя» містить безліч лінгвістичних прийомів. Вони відображають як художні концепції постмодернізму, так і лінгвістичні методи перекладу. Український та російський варіанти відрізняються, оскільки переклад залежить від особистості перекладача, який рівень «глибинного сенсу» [Леонтьєв 1999] він може та хоче відтворити, як інтерпретує символічні образи та значення імен, чи обізнаний із усією трилогією.

## 2.2 Відтворення цитат прози та віршів інших авторів в трилогії та перекладах

Постмодерністи відстоюють своє уявлення про гіпертекст, що поєднує творчість усіх письменників минулого, сьогодення та майбутнього в єдину самоорганізовану систему (свого роду дискурс). Цитати прози та віршів інших авторів підтверджують та підкреслюють думку письменника, подібно до того як науковці пишуть свої роботи, спираючись на дослідження попередників.

Дебора Гаркнесс підбрала епіграф до кожної книги трилогії. Переклад першого епіграфа надзвичайно цікавий, оскільки демонструє не тільки ключ до таємниць твору, але й погляд на становлення постмодернізму, суспільства в цілому. З точки зору перекладу, дана частина твору цікава для аналізу, оскільки існує кілька варіантів перекладу як українською, так і російською мовою.

Епіграф до першої книги «Сповідь відьом»: "It begins with absence and desire. It begins with blood and fear. It begins with a discovery of witches"

[Harkness 2011, с. 3]. «Він починається з відсутності й бажання. Він починається з крові та страху. Він починається з відкриття, яке зробили відьми» [Гаркнесс 2011, с. 7].

Проблемою для перекладача стає навіть перше слово. В англійській мові займенник “it” позначає назви предметів та служить для утворення безособових речень. Таким чином дане слово може мати відношення як до манускрипту (так званої Книги Життя), до історії роману в цілому, так і до історії розвитку людства, виникнення постмодернізму.

Усе почалося із відсутності та бажання. Усе почалося з крові та страху. Усе почалося з відкриття відьом. Даний переклад викликає асоціації між подіями роману та епіграфом, а не з манускриптом. Перекладач досягнув цього замінивши теперішній час на минулий. Дана граматична трансформація дає можливість перетворити епіграф на своєрідний зачин, подібний доу старовинних казок.

Переклад російською мовою написали Н. Віленська та кілька компаній звукозапису, які займалися перекладом та озвучуванням однойменного серіалу. Переклад Н. Віленської: «В начале всего – отсутствие и желание. В начале всего – кровь и страх. В начале всего – открытие колдунов» [Харкнесс 2013, с. 4]. Російський переклад Н. Віленської також містить генералізацію змісту та лексичну заміну займенника “it”, що створило зв’язок між епіграфом та романом, манускриптом і постмодернізмом.

Компанія “LostFilm” переклала дані рядки наступним чином: «Всё начинается с разлуки и желания. Всё начинается с крови и страха. Начало всему – открытие ведьм». Окрім того, існує російський переклад даного виразу, що належить студії перекладу “Hdrezka studio”: «Всё начинается с небытия и страсти. Всё начинается с крови и страха. Всё начинается с этого – открытия ведьм».

Другий і третій варіанти перекладу російською мовою містять суттєві недоліки. Англійське слово “absence” (відсутність) використовується в прямому значенні. Російський переклад «разлука» та «небытие» цілковито



змінює зміст висловлювання. В першому випадку, епіграф попереджає про розлуку (Діани з батьками або з Метью). В другому – змінює експресивний відтінок значення.

На перший погляд це доволі заплутана метафора, що натякає на загадковий характер самого твору. Проте цитата з першої книги може описати появу постмодернізму в якості нового мистецького напрямку.

Речення «Все починається з відсутності й бажання» відображає втрату суспільством чітко визначеного сенсу життя, правил пошуку власного місця в хаосі світобудови, які людина все одно продовжує шукати. Жахи Світових війн, концтаборів, нелюдські вчинки вбили довіру і віру в людство, породили епістемологічну невпевненість. Дані погляди в метафоричній формі описує речення «Все починається з крові та страху».

Відповідно до міфології твору, існує Книга життя, яка розкриває таємницю походження видів. Відьми дізналися, що всі живі істоти походять від спільного предку. Таким чином, всі живі істоти рівні між собою, не зважаючи на суттєву різницю в зовнішності, талантах, вподобаннях. Дана концепція рівноправ'я відображає сучасну боротьбу з расовою, гендерною та соціальною сегрегацією.

Епіграфом до другої книги «Тінь ночі» служить цитата слів королеви Англії Єлизавети Першої: “The past cannot be cured” [Harkness 2012, с. 5]. Переклад українською написав В. Горбатько: «Минуле виправити неможливо» [Гаркнесс 2013, с. 8]. Російською мовою цитату переклав Ігор Іванов: «Прошлое лечению не поддается» [Харкнесс 2018, с. 8]. Дані слова описують зміст самої книги. Цитата належить історичній особі, що є персонажем книги, тому це додає останній реалістичності.

В книзі «Тінь ночі» даний вираз приписано Метью, що працював в якості шпигуна королеви: “The time is coming when you will have to choose between the safety of the past and the promise of the future, Matthew. – And the past cannot be cured, no matter how hard I try, - he said. - It’s something I’m always telling the queen when she agonizes over a bad decision. Hoist by my own

petard again, as Gallowglass would be quick to point out” [Harkness 2012, с. 675-676].

Володимир Горбатько переклав ці репліки українською мовою: «Прийде час, коли тобі доведеться обирати між безпечністю минулого та перспективами майбутнього, Метью. – А минуле підправити неможливо, хоч як не старайся, - сказав він. – Я завжди кажу це королеві, коли вона бідкається через те чи інше хибне рішення. А я за що борюся на те й напорюся, як не втерпів би зауважити Гелюглас» [Гаркнесс 2013, с. 677-678]. В. Горбатько змінив нечіткий відтінок значення слова “the promise” (обіцянка) на більш практичний – «перспективи». Артикаль “the” вказує на те, що мовець має на увазі конкретні поняття. Тому слово «перспективи» відображає саме чіткі плани на майбутнє, а не здогади про те, що можливо станеться.

В наступному реченні було втрачено метафоричний образ “cure” (лікувати). Змінили граматичну структуру на безособове речення. Евфемізація яскравої символічності та узагальнення виконавця дії дало можливість перетворити дане речення на свого роду приказку або прислів'я. Зважаючи на те, що дані слова використано в якості епіграфу до книги, такий переклад доречний. Однак, варто зазначити, що переклад епіграфу та речення трохи відрізняються: «виправити» замість «підправити». Дебора Гаркнесс створює у читача відчуття, що слова персонажів часто використовували реальні особи. В даному випадку Єлизавета Перша нібито запозичила дане висловлювання у Метью Клермона.

Окрім того, В. Горбатько замінив символічне слово “agonizes” на «бідкається», що передало стилістичний відтінок, однак змінило образ. В той же час, стилістично нейтральне “quick” він замінив на «не втерпів». Дана зміна чудово підкреслює характер Гелюгласа, його прямолінійний характер. Даний персонаж відразу після цих слів увійшов до кімнати і підтвердив цю думку. Саме тому подібний експресивно забарвлений переклад є виправданий.

І. Іванов переклав даний уривок російською наступним чином: «Пойми, Мэтью, наступает время, когда тебе придется выбирать между безопасностью прошлого и обещаниями будущего. – И прошлое невозможно исправить, сколько бы усилий я ни прикладывал, – сказал он. – Это я не устаю повторять королеве, когда она начинает устраивать истерики по поводу какого-нибудь опрометчивого решения. Галлоглас не преминул бы сейчас сказать, что я опять попадаюсь в собственную ловушку» [Харкнесс 2018, с. 676-677]. Характерним для даного варіанту перекладу є постійне використання методу транспозиції. І. Іванов ставить на перше місце звертання та автора слів (Метью, Гелоглас). Він зберіг займенник «я», не змінюючи речення на безособове, роблячи акцент на виконавці. Експресивно забарвлене слово “agonizes” він переклав словосполученням «начинает устраивать истерики», що детально передає образне та змістове наповнення. А словосполучення “a bad decision” І. Іванов переклав «опрометчивое решение», підкресливши не наслідки, а відсутність часу для міркування над рішенням.

Як і В. Горбатько, в російському перекладі І. Іванов по-різному переклав епіграф та речення з тими ж словами. Замість дослівного, образного перекладу «прошлое лечению не поддается», він використав інший варіант – «прошлое невозможно исправить». З одного боку, це не створює чітку алюзію на епіграф. З іншого боку, якщо брати до уваги натяк письменниці, що Єлизавета Тюдор не є автором висловлювання, а лише запозичила його, тоді цитата на початку книги може не співпадати зі словами Метью.

Не менш цікавим є переклад фразеологізму “hoist by my own petard again”. В. Горбатько переклав його українською мовою («я за що боровся на те й напорвся»), а І. Іванов російською («я опять попадаюсь в собственную ловушку»). Обидва варіанти перекладають сенс фразеологізму, зберігаючи образність висловлювання.

Епіграфом до третьої книги служать слова Чарльза Дарвіна: “*It is not the strongest species that survives, nor the most intelligent that survives. It is the one*

*that is most adaptable to change.* – Philippe de Klermont, often attributed to Charles Darwin” [Harkness 2013, с. 6]. Мій переклад українською мовою: «*Вживають не найсильніші чи найрозумніші представники виду. Вживають лише ті, хто найшвидше адаптуються до змін.* – Філап де Клермон, авторство слів якого часто приписують Чарльзу Дарвіну».

Д. Гаркнесс використала прийом графічного виділення тексту. Завдяки виділення речення курсивом виникає враження, що ви читаєте написаний від руки вислів. Письменниця часто наголошує на яскравій непересічній особистості Філіпа. Приписування цитати персонажеві робить останнього реалістичнішим, створює гру із читачем. Я зберегла слово “species” (види), що допомагає пов’язати біологічні та еволюційні теорії Ч. Дарвіна та міфологію книг Д. Гаркнесс.

Даний прийом створює смислову єдність усіх книжок трилогії. В кінці першої книги «Сповідь відьом» Ізабо прислала перстень, подарований Філіпом, на якому було вигравіювано наступні слова: «*Se souvenir du passe, et qu’il ya un avenir.* «Пам’ятай минуле і матимеш майбутнє»» [Гаркнесс 2011, с. 661].

Наприкінці другої книги «Тінь ночі» Ізабо просить Метью пригадати улюблену приказку Філіпа: «*Omni fine initium novum.* - ... У кожному кінці є новий початок» [Гаркнесс 2013, с. 705]. Це речення утворює смисловий зв’язок між першою та другою книгою. Циклічність життя – одна із концепцій твору. На це натякає сімейна емблема де Клермонів – уроборос.

В третій частині «Книга життя» Філіп виголошує схожу фразу, яка підтверджує ідею циклічності подій, зміни часу та поєднує всі частини трилогії: “*Endings. Beginnings,* - Philippe said with deliberate vagueness. - *Change*” [Harkness 2013, с. 13]. І. Іванов переклав ці слова російською мовою («Окончание. Начало, – уклонился от прямого ответа Филипп. – Перемены» [Харкнесс 2019, с. 11]), а я – українською («Кінець. Початок. – Філіп навмисно сказав невизначено. – Зміни»). Одне речення служить алюзією відразу на три частини трилогії, додає книжкам структурної єдності, а

сюжету – цілісності. В той же час, це алюзія на грецьку міфологію з циклічним часом.

Дане речення (“In every ending there is a new beginning” [Harkness 2012, с. 705]) використали в сценарії серіалу, щоб дати натяк на майбутні події. Український переклад студії «Незупиняйпродакшн» («Кожне завершення дає початок чомусь новому») та російський переклад компаній “LostFilm” («В каждом завершении есть свое начало»), “Hdrezka studio” («Конец чего-то это новое начало») передають в дещо різній формі ідею циклічності.

Той факт, що Д. Гаркнесс свідомо приписує слова Дарвіна персонажу свого твору пояснюється тим, що Метью був другом науковця. Тому в контексті твору розмова між Філіпом і Дарвіном цілком можлива. Це не плагіат, а художній спосіб підтвердити довголіття персонажа, вплив його думки на погляди сучасників.

Ідея про талановитого Філіпа, чию славу часто приписують інші люди, Дебора Гаркнесс підкреслювала ще в першій книжці: “My father wrote it for Ysabeau. Someone else took the credit, though” [Harkness 2011, с. 314]. В. Горбатько переклав цю репліку українською наступним чином: «Мій батько написав цю пісню для Ізабо. Втім потім хтось приписав усю славу собі» [Гаркнесс 2013, с. 316]. Таким чином вона поєднує прозу та лірику в нерозривне ціле [Harkness 2011, с. 313-314] (див. Додаток Д).

Концепція гіпертексту дає можливість трансформувати твори, використовувати для досягнення певної мети – в даному випадку, достовірності. В другій книзі «Тінь ночі» персонажами виступають реальні люди, наприклад, Крістофер Марлоу та Вільям Шекспір. Дебора Гаркнесс описує Шекспіра в ролі любителя зберігати та переробляти чужі висловлювання. Вона використала вірш Марлоу [Harkness 2012, с. 707]:

“Black is the badge of true love lost.  
The hue of daemons,  
And the Shadow of Night”.

Переклад українською В. Горбатько [Гаркнесс 2013, с. 709]:

«Чорне – символ пристрасного марного кохання.  
 Воно – відтінок демонів.  
 Воно – примара ночі».

А потім додала оновлену версію поетичних рядків у виконанні Шекспіра [Harkness 2012, с. 709]:

“Black is the badge of hell,  
 The hue of dungeons  
 and the school of night”.

Переклад українською В. Горбатько [Гаркнесс 2013, с. 711]:

«Чорне – то є символ пекла.  
 Темниці барва й школа ночі».

Вірш Крістофера Марлоу російською мовою переклав Ігор Іванов [Харкнесс 2018, с. 718]:

«Черный – цвет утраты истинной любви.  
 Цвет демонов.  
 И тени ночи».

Російський переклад вірша Шекспіра І. Іванова [Харкнесс 2018, с. 710]:

«Черный есть преисподни цвет,  
 Застенков цвет и школы ночи».

Даний вірш створює алюзію на історичні події (долю людей, яких потім назвуть Школою ночі), назву твору Джорджа Чепмена та самого роману. Це необхідно враховувати при перекладі віршів.

Дебора Гаркнесс створила віршоване пророцтво, яке вперше прозвучало в «Тіні ночі» у виконанні Гуді Альсоп. В «Книзі життя» даний вірш згадує Діана Бішоп. Так письменниця формує зв'язок між частинами трилогії [Harkness 2012, с. 674]:

“For storms will rage and oceans roar  
 When Gabriel stands on sea and shore.  
 And as he blows his wondrous horn,  
 Old worlds die, and new be born”.

Український переклад Володимира Горбатько [Гаркнесс 2013, с. 676]:

«Ревітимуть шторми та океани,  
Як Габріель над морем та землею стане.  
Коли ж він засурмить у ріг чарівний свій,  
Помруть старі світи, і зродиться новий».

Мій переклад вірша, використаний при перекладі «Книги життя»:

«Прокинеться лють шторму та океанів рик,  
Як Габріель між берегом і морем стане.  
Коли сурмить у ріг чарівний розпочне,  
Помруть старі світи й народиться новий».

Переклад російською Ігоря Іванова [Харкнесс 2018, с. 675]:

«Морские волны забурлят и небеса взорвет грозою,  
Когда восстанет Гавриил меж сушей и водою.  
И вострубит труба его золотая,  
Мир старый хороня и новый мир рождая».

Біблійне ім'я "Gabriel" В. Горбатько переклав транслітерацією, а Ігор Іванов еквівалентом – Гавриїл. Хоча обидва варіанти несуть однаковий сенс з точки зору алюзій на Біблію, саме перший варіант нагадує про Метью Клермона, чиє друге ім'я Габріель. Саме так його називають деякі персонажі «Тіні ночі».

Переклад віршів змінюється, залежно від точки зору перекладача. Найближчий за сенсом до оригіналу – переклад Володимира Горбатька. Російський варіант зберігає риму та ритм, однак відрізняється від англійської поезії образним наповненням. Ігор Іванов відтворив його без змін у третій книзі, де він звучить зі слів Діани Бішоп [Гаркнесс 2019, с. 160].

Як і в попередніх книгах, в третій є пісні. Гелюуглас співав матроські пісні, старовинні балади, щоб заспокоїти Корру (фамільяра, духа-захисника Діани Бішоп) [Harkness 2013, с. 29]:

“My head turns round, I’m in a flame,  
I love like any dragon.

Say would you know my mistress's name?  
 I sent her trinkets without end,  
 Gems, pearls, to make her civil,  
 Till having nothing more to send,  
 I sent her—to the devil”.

Мій переклад українською мовою:

«Обертом ходить моя голова, і у вогні я палаю,  
 Як справжній дракон я кохаю.  
 Чи вам відоме ім'я серця мого володарки?  
 Я їй слав без кінця дрібні подарунки,  
 Самоцвіти і перли, щоб ласку здобути.  
 Однак, коли вже не було, що послати,  
 То послав я її – в чорта щастя благати».

Російський переклад Ігоря Іванова [Харкнесс 2019, с. 29]:

«Голова идет кругом, я весь горю,  
 Влюбился, словно дракон.  
 Как имя ее? В ответ говорю...  
 Я без конца ей подарки слал,  
 Жемчугом, златом думал пронять.  
 Когда же запасы свои исчерпал,  
 Решил ее к черту послать».

Ігор Іванов додав в кінці сторінки примітку, вказавши, що це перероблена баллада Чарльза Дібдіна (1745-1814) “The lover”. Для балади характерний знижений тон, що відображено в обох варіантах перекладу.

Цікавим прикладом оригінального мистецтва постмодернізму є каліграми. В творі Д. Гаркнесс вони служать для вираження заклинань. Вона називає їх okazіоналізмом “gramarye” («грамарій»).

В оригіналі каліграма має форму трикутника, бо це просте заклинання із тричі схрещеного вузла. Тобто уявна форма плетива ткалі відповідає фізичному вираженню написаних слів. Перші літери утворюють слово



вогонь, який і створює закляття. Всі ці аспекти важливо відтворити при перекладі, адже Д. Гаркнесс пояснює дані деталі цілим діалогом між Діаною та Сарою Бішоп.

Я залишила англійський оригінальний текст [Harkness 2013, с. 171], а нижче написала мій переклад. Щоб підкреслити особливості, про які в подальшому говоритимуть персонажі, я застосувала метод графічного виділення тексту.

**Fire**  
**Ignite till**  
**Roaring bright**  
**Extinguishing night**  
***Вогонь***  
***Освітить усе нехай***  
***Грізним ревом величним***  
***Осяйним яскравим промінням***  
***Ночі примар усіх розвіє та знищить***

Ігор Іванов залишив оригінальний текст англійською мовою, виділив його курсивом. Переклад російською він подав в якості примітки внизу сторінки [Харкнесс 2019, с. 168]: «Огонь /Разгорается /Ярко пылает /Ночь прогоняет». Російський варіант відображає сенс та образне наповнення каліграми, але не утворює форму трикутника, при спробі вирівняти текст.

Наступна каліграма грає роль закляття, що захищає дітей від нічних жахів. Воно утворює форму овального дзеркала, яке має віддзеркалювати страхи [Harkness 2013, с. 182]:

**Mirror**  
**Shimmers**  
**Monsters Shake**  
**Banish Nightmares**  
**Until We**  
**Wake**

Я написала англійський оригінал, а внизу український переклад. Обидві каліграми за формою нагадують овальне дзеркало:

Дзеркало  
Світиться  
Монстри тремтять  
Кошмари ховаються  
Доки всі  
Сплять

Російський варіант також включає оригінальний текст, але виділений курсивом. Внизу сторінки в якості перекладацького коментаря є переклад російською [Харкнесс 2019, с. 179]: «Зеркало / Сияет / Чудовища трясутся / Кошмары отгоняет / Чтоб нам / Проснуться». Даний вірш утворює овальну форму, подібну до оригінальної каліграми.

Третя каліграма англійською мовою за формою ближча до вірша, але віддалено нагадує трикутник [Harkness 2013, с. 533]. Я переклала каліграму українською мовою, відтворивши форму, наближену до трикутника.

“Missing pages  
Lost then found, show  
Me where the book is bound”.

«Загублені сторінки,  
Що втратили й знайшли,  
Мені ви покажіть, де книгу всю знайти».

Останнє слово “bound” (зв’язаний) відображає стан манускрипту, який зв’язали заклинаннями, щоб його не знайшли. Герої твору знайшли зниклі три сторінки і з їхньою допомогою намагаються відшукати всю книгу. По суті, це стислий опис подій твору. Однак, перекласти це, не вдаючись до буквалізму та описового перекладу, неможливо.

Російський переклад цієї каліграми І. Івановим відрізняється від попереднім тим, що він не писав оригінальний текст англійською мовою, а створив російськомовну каліграму, що формою наближено нагадує трикутник, виділивши курсивом [Харкнесс 2019, с. 533]:

*«Листы, что пропадали  
И нашлись опять,  
Мне покажите, где книгу искать».*

Дана каліграма відіграє суттєву роль у розвитку сюжету, тому І. Іванов написав саме переклад, а не англійський первинний варіант.

Цитати і вірші – невід’ємна частина роману. Однак, інколи складно довести право на їх використання, не зіткнувшись із звинуваченнями у плагіаті. На це натякає сама Гаркнесс. Д. Бішоп – історик, яка знається на дослідженні та цитуванні у своїх наукових працях старовинних манускриптів. К. Робертс з іронією описує складність написання оригінальних досліджень: “I suppose that would cause all kinds of citation problems. What would you put in your footnotes “Personal conversation with William Shakespeare”? – He laughed. – I never met Shakespeare. Matthew’s friends didn’t approve of him. – I paused. – I did meet the queen. – Even better, - Chris said, nodding. –Equally impossible to footnote, however” [Harkness 2013, с. 203-204].

Через слова персонажа письменниця висловила думку про те, що проблема цитування в наукових творах вкрай складна і часом заважає роботі науковців. За словами американського драматурга Вілсона Мізнера, запозичення слів у одного автора вважають плагіатом. Проте, якщо хтось користується дослідженнями багатьох людей – це сприймають як проведення наукового дослідження.

Я переклала це іронічне ставлення К. Робертса наступним чином: « – Я гадаю, це викликатиме всі можливі проблеми при цитуванні. Що ти вказуватимеш у примітках? «Особиста розмова з Вільямом Шекспіром»? - Він засміявся. – Я ніколи не зустрічалася з Шекспіром. Друзі Метью не

схвалювали його. – На мить я завагалася. – Я зустрілася з королевою. – Навіть краще. – сказав Кріс, киваючи. – Однак, її так само неможливо процитувати».

І. Іванов використав розвиток сенсу і переклав зміст словосполучення “citation problems” наступним чином: «куча проблем с ссылками и упоминаниями». Він змінив відтінок значення репліки, ніби Діана відчувала сум, через те, що втратила хорошу можливість: «С Шекспиром я так и не встретила» [Харкнесс 2019, с. 200-201]. В оригіналі даної конотації немає.

В розділі «Подяка» до першої книги «Сповідь відьом» Д. Гаркнесс порушує це питання: «Ця книга про книги, тож я звиряла її, поки писала з чималенькою кількістю текстів. ... Читачам, які не поліняться шукати, слід знати, що переклади в цій книзі є моїми власними і тому мають певні особливості» [Гаркнесс 2011, с. 669-670].

Вірші, цитати займають чільне місце при побудові тексту книги Дебори Гаркнесс. Вони втілюють естетику, стилістику та концепції постмодерністської літератури.

Пісні, вірші, каліграми допомагають розкрити творчий потенціал письменниці, в ігровій формі допомагають зрозуміти сюжет твору, відносини між персонажами. Д. Гаркнесс цитує у своїй трилогії древні манускрипти, наукові праці Чарльза Дарвіна, твори Дж. Чепмена, К. Марлоу, В. Шекспіра та багатьох інших людей. Все це разом дозволило їй створити правдоподібний, різноманітний з точки зору лінгвістики та художньої літератури твір.

## ВИСНОВКИ

В ході дослідження було сформульовано визначення терміну «постмодернізм», проаналізовано естетичні принципи та головні концепції даного художнього напрямку. Серед характерних ознак постмодернізму слід відзначити наступні: полімодальність, інтертекстуальність, гра слів, самопародія, іронічний модус, театральність, негативний пафос, спрощення змісту, еkleктизм, подвійний код, поєднання концепцій «світу як хаосу» та «кризи віри», епістемологічна невпевненість, ризомність та децентрація структури тексту, концепція мультиперспективізму, ігровий принцип репрезентації текстів.

Проведений аналіз трилогії Дебори Гаркнесс показав, що для постмодерністських текстів характерне використання великої кількості цитат з інших художніх творів та наукових робіт, використання поезії автора та цитування лірики інших письменників. При цьому текст є єдиною цілісною системою, а не мозаїкою з окремих незалежних елементів. Щоб зберегти цілісність тексту, цитати іншою (французькою, німецькою, латиною, португальською) мовою залишали без змін, а переклад вказували в формі перекладацького коментаря.

Слід зазначити, що вірші, каліграми та пісні важливі для сюжету твору, втілення постмодерністських концепцій. Саме тому оригінальний твір при перекладі українською мовою замінили перекладом. Російський варіант інколи передавав лише змістове, символічне наповнення, не відтворюючи форму. Графічний метод виділення тексту допомагає візуально виділити з текстового потоку окремі слова, для підкреслення певного емоційного забарвлення, відтворення інтонації мовлення, розмежування віддалених у просторі та часі подій.

Творчість письменників-постмодерністів має спільні риси. Широко розповсюджений мотив пошуку книги, що містить відповіді на всі запитання,

дозволив відразу звернути увагу на переклад синонімічного ряду слів, які в даній трилогії описують поняття «книга».

Концепції постмодернізму втілюються на різних рівнях тексту, потребують глибоких фонових знань. При перекладі третьої частини «Книги життя» українською мовою ми спиралися на теоретичні засади прагматики, когнітивістики, семіотики, герменевтики, феноменології, психолінгвістики та ономастики. Завдяки розумінню поліmodalності сприйняття постмодерністських творів, вдалося відтворити поєднання зорових та лексичних, вербальних та невербальних методів впливу на читача, щоб зберегти сугестивність твору.

Варто зазначити, що порівняльний аналіз українського і російського перекладів підтвердив думку про те, що подвійний код письма постмодерністів та «глибинний сенс» (Д. О. Леонтьєв) творів складно перекласти, незважаючи на різноманітний словникових склад двох мов. Постмодерністи заперечують усі літературні напрями, в тому числі власний, дозволяють читачеві вільно інтерпретувати твори, відповідно до фонових знань, власного досвіду. Постмодерністська концепція безкінечності пізнання, підкріплена лінгвістичними поняттями «герменевтичне коло» (Ф. Шлейєрмахер), «коло» (О. О. Потебня), доводить, що правильно осмислити текст і створити правильну інтерпретацію неможливо. В рамках постмодерністської естетики, жоден переклад чи текст не можна назвати ні правильним (завершеним), ні неправильним (недоопрацьованим).

В той же час, російський, а інколи і український переклад були надто буквальними, через спроби якомога детальніше відтворити зміст оригіналу. Проте, переважна більшість перекладів відповідала сформульованій Д. Селескович настанові про адекватний переклад сенсу (інтенції, телосу), а не значення окремих слів.

З урахуванням вищенаведеного, можемо зробити висновок, що переклад на основі психо-лінгвістичної моделі, радше втілює суб'єктивну думку перекладача, ніж істинне значення. Крім того, переклад гри слів та

гумору залежить від досвіду, таланту та фонових знань, лексичного складу обох мов.

Д. Гаркнесс використовує зміну мови, різні акценти вимови, щоб продемонструвати походження, вік, рівень освіти персонажів. І в українському, і в російському варіантах перекладу передавали значення реплік, написаних іншою мовою. Проте оформлення даного постмодерністського авторського прийому відрізнялося. Більшість висловлювань зберігали в оригінальному вигляді та розтлумачували зміст в дужках або внизу сторінки в якості перекладацького коментаря.

В результаті проведеного дослідження доведено, що постмодернізм – багатогранне поняття, яке потребує детального вивчення для створення адекватного перекладу. Даний літературний напрямок порушує важливі соціальні проблеми, втілює естетичні принципи сучасного мистецтва, тому дані тексти є актуальними для дослідження перекладачами.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

### СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аристотель Поетика. Харків : Фоліо, 2018. 154 с.
2. Барнс Дж. Как всё было. Москва : Эксмо, 2013. 188 с.
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. / Пер. с фр. сост. общ. ред. и вступит. ст. Косикова Г. К. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.
4. Бархударов Л. С. Язык и перевод. Москва : Международные отношения, 1975. 240 с.
5. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979. 424 с.
6. Бронте Ш. Джейн Эйр. Київ : Видавництво Дніпро, 1987. 464 с.
7. Бюлер К. Теория языка. Репрезентативная функция языка. Москва : Прогресс, 1993. 502 с.
8. Величковский Б. М. Когнитивная наука: основы психологии познания. Москва : Издательство Смысл, 2006. 448 с.
9. Вельш В. Постмодерн. Генеалогия и значение одного спорного понятия. Москва : Путь, 1992. 136 с.
10. Вертгеймер М. Продуктивное мышление. Москва : Издательство Директ-Медиа, 2008. 548 с.
11. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. Москва : Международные отношения, 1980. 216 с.
12. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. Москва : Наука, 1981. 140 с.
13. Гаркнесс Д. Сповідь відьом. Тінь ночі. Харків : Видавництво Глобус, 2013. 720 с.
14. Гаркнесс Д. Сповідь відьом. Харків : Видавництво Глобус, 2011. 672 с.



15. Горелов И. Н., Седов К. Ф. Основы психолингвистики. Учебное пособие. Третье, переработанное и дополненное издание. Москва : Издательство Лабиринт, 2001. 304 с.
16. Гуссерль Э. Избранные работы. Москва : Издательский дом «Территория будущего», 2005. 464 с.
17. Дойл А. К. Приключения Шерлока Холмса. Убийца, мой друг. Харьков : Издательство Таврида, 2010-а. 400 с.
18. Дойл А. К. Собака Баскервилів. Київ : Країна Мрій, 2010-б. 192 с.
19. Еко У. Ім'я рози. Харків : Фоліо, 2018. 512 с.
20. Жуковский В. А. Эстетика и критика. Москва : Искусство, 1985. 431 с.
21. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. Москва : Интрада, 1998. 225 с.
22. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение. Москва : «ЭТС», 2001. 424 с.
23. Корунець І. В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад). Вінниця : «Нова книга», 2001. 92 с.
24. Кристева Ю. Постмодернизм. URL : <https://fil.wikireading.ru/41002> (дата звернення: 14.07.20).
25. Леонтьев Д. А. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности. Москва : «Смысл», 1999. 748 с.
26. Маєр С. Друге життя Брі Таннер. Київ : «Країна мрій», 2010. 208 с.
27. Никитин М. В. Основы лингвистической теории значения. Москва : «Высшая школа», 1988. 168 с.
28. Павич М. Дамаскін, 2004.  
URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=122> (дата звернення : 12.07.20)
29. Павич М. Хозарський словник. Харків : Фоліо, 2018. 352 с.
30. Потєбня А. А. Мысль и язык. Избранные работы. Москва : Издательство Юрайт, 2019. 238 с.
31. Потєбня А. А. Мысль и язык. Москва : Лабиринт, 1999. 300 с.

32. Ролинг Дж. К. Гарри Поттер и Дары смерти. Москва : Росмэн, 2007. 640 с.
33. Ролинг Дж. К. Гарри Поттер и философский камень. Москва : Росмэн, 2012. 400 с.
34. Селескович Д. Интерпретативная теория перевода Д. Селескович и М. Ледерер. URL : <https://studfile.net/preview/7491245/page:19/> (дата звернення: 23.08.2020).
35. Стаття «Папа Сильвестр второй»  
URL : [https://ru.wikipedia.org/wiki/Сильвестр\\_II](https://ru.wikipedia.org/wiki/Сильвестр_II) (дата звернення: 10.09.2020).
36. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Перевод на русский язык : В. П. Визгин, Н. С. Автономова. Москва : «Прогресс», 1977. 407 с.
37. Хайдеггер М. Бытие и время. Москва : «Ad Marginem», 1997. 251 с.
38. Харкнесс Д. Автор о книге. URL : <https://www.bookclub.ua/read/garkness/> (дата звернення: 18.06.20).
39. Харкнесс Д. Книга жизни. Москва : Азбука-Аттикус, 2018. 672 с.
40. Харкнесс Д. Легенды крови и времени. Москва : Азбука, 2019. 544 с.
41. Харкнесс Д. Манускрипт всевластия. Москва : Астрель, 2013. 576 с.
42. Харкнесс Д. Тень ночи. Москва : Азбука, 2018. 736 с.
43. Харченко Н. Проблема розуміння в контексті герменевтичного аналізу. *Вісник Інституту розвитку дитини. Сер. : Філософія, педагогіка, психологія.* 2014. Вип. 32. С. 158-165.
44. Шлейермахер Ф. Герменевтика. / пер. с нем. А.Л. Вольського. Спб. : «Европейский Дом», 2004. 242 с.
45. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». Москва : Астрель, 2011. 160 с.
46. Adams M. Jane Eyre: Woman's estate. The authority of experience. / Ed. by Edwards L., Diamond A. Amherst, 1977. P. 137-159.
47. Anderson P. The Origins of Postmodernity. London : Verso, 1998. 143 p.
48. Birdwhistell R. L. Kinesics and Context. Essays on Body Motion

- Communication, 1970. 352 p.
49. De Man P. *The rhetoric of romanticism*. N. Y., 1984. 132 p.
50. Derrida J. *Structure, sign, and play in the discourse of human sciences. The structuralist controversy.* / Ed. by Macksey R., Donate E. Baltimore, 1972. P. 256-271.
51. D'haen T. *Postmodernism in American fiction and art. Approaching postmodernism: Papers pres. at a Wokshop on postmodernism, 21-23 Sept. 1984. Univ. of Utrecht.* / Ed. By Fokkema D., Bertens H. Amsterdam: Philadelphia, 1986. P. 211-231.
52. D'haen T. *Text to reader: A communicative approach to Fowles. Barth, Cortazar and Boon.* Amsterdam; Philadelphia, 1983. 162 p.
53. Fetterly J. *The resisting reader: A feminist approach to American fiction.* Bloomington, 1978. 198 p.
54. Fokkema D. *International Postmodernism: Theory and Literary Practice.* John Benjamins Publishing, 1997. 581 p.
55. Fokkema D. *The semantic and syntactic organisation of postmodernism texts. Approaching postmodernism / Ed. By Fokkema D., Bertens H.* Amsterdam; Philadelphia, 1986. P. 81-98.
56. Fokkema D. W. *Literary History, Modernism and Postmodernism.* John Benjamins Publishing Company, 1984. 63 p.
57. Fokkema D. W., Elrud Ibsch. *Theories of Literature in the Twentieth Century,* 1977, 4-th republishing, 1995. 240 p.
58. Foucault M. *Les Mots et les Choses. Une Archéologie des Sciences Humaines.* Gallimard, Paris, 1966. 404 p.
59. Genette G. *Nouveau discours du récit.* Paris : Éditions du Seuil, 1983. 128 p.
60. Genette G. *Palimpsestes, La littérature au second degré.* Paris : Éditions du Seuil, 1982. 468 p.
61. Harkness D. *A discovery of witches.* USA : Viking Adult, 2011. 579 p.
62. Harkness D. Personal site.
- URL: <http://deborahharkness.com/all-souls-world-home/the-all-souls-world-books/>

(дата звернення 20.06.20).

- 63.Harkness D. Shadow of night. USA : Viking Adult, 2012. 584 p.
- 64.Harkness D. The Book of Life. USA : Viking Adult, 2013. 561 p.
- 65.Harkness D. The World of All Souls: The Complete Guide to A Discovery of Witches, Shadow of Night, and The Book of Life (All Souls Series). Viking, 2018. 484 p.
- 66.Harkness D. Time's convert. Penguin Books, 2019. 448 p.
- 67.Hassan I. Paracriticism: Seven speculations of the times. Urbana, 1975. 184 p.
- 68.Hassan I. The dismemberment of Orpheus: Toward a postmodernist literature. Urbana, 1971. 297 p.
- 69.Inwood M.J. Hermeneutics. The Oxford Companion to Philosophy. Oxford, 1995. 353 p.
- 70.Jameson F. Postmodernism and Consumer Society. *In Studies in Culture: An Introductory Reader, ed. Ann Gray and Jim McGuigan.* London : Arnold, 1997. P. 192-205.
- 71.Jameson F. Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism. Duke university press, 1991. 461 p.
- 72.Kristeva J. Le texte du roman. The Hague : Mouton, 1970. 209 p.
- 73.Kristeva J. Semiotike: Recherches pour une semanalyse. Paris : Éditions du Seuil, 1969. 319 p.
- 74.Krystal B., Krystal D. You Say Potato. A book about accents. Macmillan, 2014. 247 p.
- 75.Krystal D. Making Sense: The Glamorous Story of English Grammar. Profile Books, 2017. 302 p.
- 76.Lintvelt J. Essai de typologie narrative. Paris : Corti J., 1981. 315 p.
- 77.Newmark P. A. Textbook of translation. London : Prentice Hall, 1988. p. 70
- 78.Rose M. Parody: Ancient, Modern, Postmodern. Cambridge University Press, 1993. 316 p.
- 79.Suleiman S. R. The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives. Harvard University Press, 1986. 389 p.

80. University of Southern Caroline (USC). Dornsife. College of letters. Arts and science. Faculty profile.

URL : <https://dornsife.usc.edu/cf/faculty-and-staff/faculty.cfm?pid=1003333>

(дата звернення 20.06.20).

81. Welsch W. Unsere postmoderne Moderne. Weinheim, 1987. 344 p.

### СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ

82. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук.

URL : <https://gtmarket.ru/laboratory/expertize/3038> (дата звернення: 26.10.20).

83. Ковбасенко Ю. І. Архіпелаг Павич. Остів Дамаскин. Українська асоціація викладачів зарубіжної літератури, 2004.

URL : [http://www.aelib.org.ua/texts/kovbasenko\\_pavic\\_ua.htm](http://www.aelib.org.ua/texts/kovbasenko_pavic_ua.htm) (дата

звернення: 24.10.20).

84. Літературознавчий енциклопедичний словник. Київ : Видавничий центр «Академія», 2007. 753 с.

85. Постмодернизм. Словарь терминов (литературоведение). Составитель : Ильин И. П. Москва : Интрада, 2001.

86. РЖ (Русский журнал), «“Постмодерн” до Лиотара».

URL : <http://russ.ru/pole/Postmodern-do-Liotara> (дата звернення: 23.06.20).

87. Стаття «Милорад Павич «Дамаскин» - XX – початок XXI століть».

URL : <https://zarlit.com/zno/92.html> (дата звернення: 17.07.20).

88. Фантастика. Літературознавча енциклопедія : в 2 т. / авт.-уклад. :

Ковалів Ю. І. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. С. 522-523.

89. Юшак В. М. Порівняльний аналіз перекладу антропонімів-символів та значущих власних імен. *Філологічні трактати*. Т. 4. № 1, 2012. С. 136 -140.

## SUMMARY

The presented paper is dedicated to the comparative analyses of the Ukrainian and Russian translation of the trilogy by Deborah Harkness “A discovery of witches” in the context of postmodern esthetics.

The object of the work can be defined as the comparison of the ways of using vocabulary and grammar resources of two languages for adequate translation of the original text focusing on the concepts of postmodernism.

The main aim of the paper consists in analyzing the forms, mechanisms and ways of the appropriate representation of artistic techniques and concepts by using resources of two languages – Ukrainian and Russian. It determined the accomplishment of the following tasks:

- to confirm the connection between the translation of a specific text and general postmodern concept;
- to conduct a profound comparative analyses of the methods of translation into Ukrainian and Russian languages;
- to study the connection between the translator's perception of postmodern concepts, evaluation of their role in the text and the quality of translation.

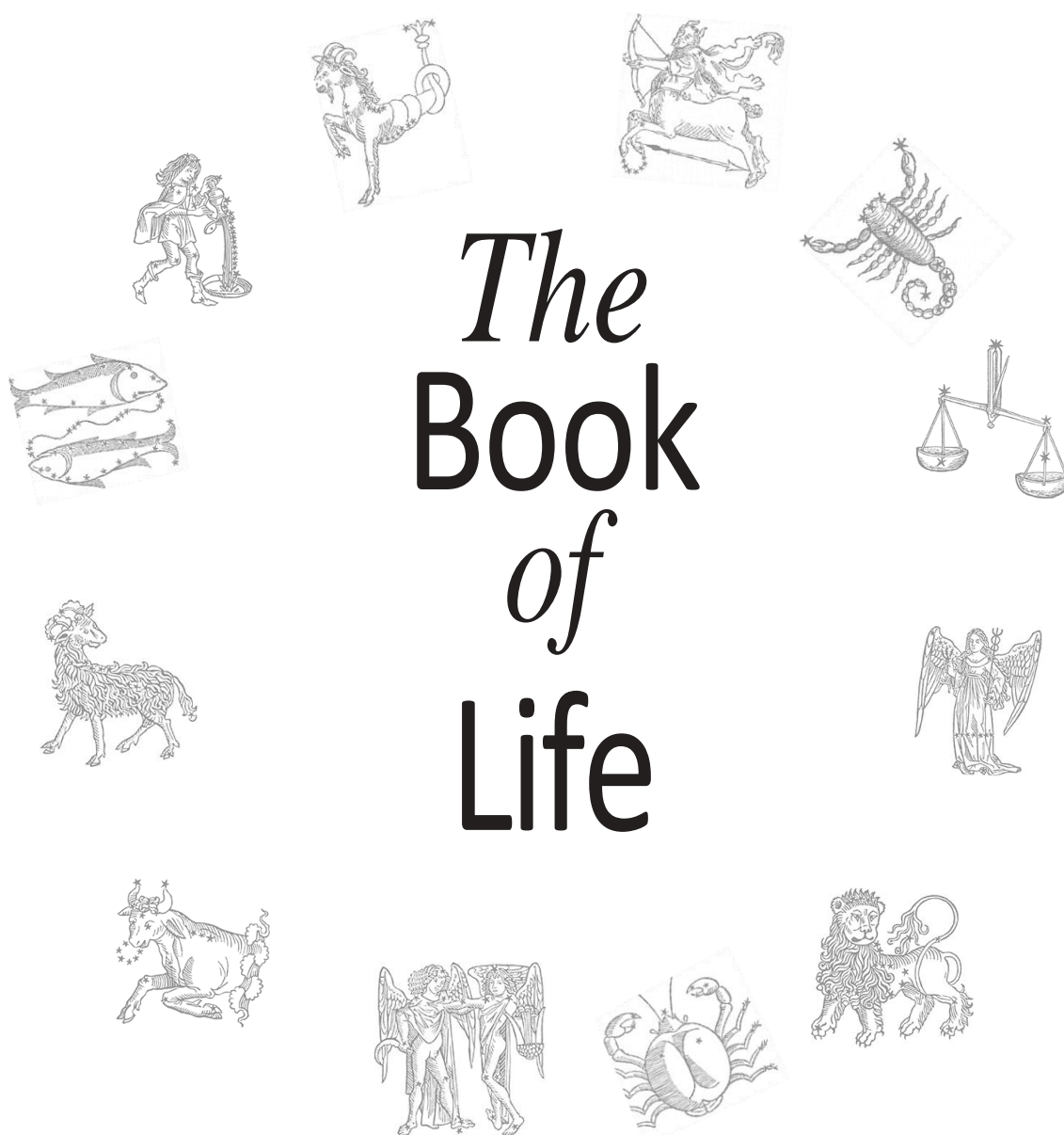
There are different methods of representation of artistic techniques in different languages. Features of postmodernism literary texts and their translations into Ukrainian, Russian languages are presented in the thesis. The research proves that for adequate translation the translator should know the biography and worldview of the author and esthetic concepts of postmodernism as well as be able to apply creativity in the process of translation.

The scientific novelty of the presented research is in the theory that all postmodern texts are parts of one global intertext and translators should take into consideration not only specifics of source and target languages, but also the cultural background.

**Key words:** *translation, postmodernism, comparative analyses, artistic techniques and concepts, cultural background, a role of translation.*

ДОДАТОК А  
ЗРАЗОК ОФОРМЛЕННЯ НАЗВИ «КНИГИ ЖИТТЯ» ДЕБОРИ ГАРКНЕСС.  
ІЛЮСТРАЦІЯ ЯК ВТІЛЕННЯ ПОЄДНАННЯ РІЗНИХ ВИДІВ  
МИСТЕЦТВА В ОДНОМУ ТВОРІ

DEBORAH HARKNESS



## ДОДАТОК Б

## ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІ ФОРМИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ВІРШІВ

*Паліндром* або «рак літеральний» Івана Величковського

[Літературознавчий енциклопедичний словник (ЛСЄ) 2007, с. 515-516]:

Анна во дар бо ім'я мі обрадованна,

Анна дар і мні сін\* міра данна,

Анна мі мати і та мі манна

Анна пита мя я мати панна [...]

*Легатний вірш* Альдо Палацески [ЛСЄ 2007, с. 7]:

А а а а а

Е е е е е

И и а и и

О о о о о

У у У у у

А Е И о у

*Шумовий вірш* Аю Лотова [ЛСЄ 2007, с. 7]:

Счтрп трг ждрв

Смк чпр вчнц

Хд брн рвнч

Шпрз Іпкрц

Хрфд

Вб зчж хнв

спржвчнхлш

*Каліграми* були частиною сатиричного роману Франсуа Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель»: вірші у формі пляшки (молитва до Божественної Пляшки) та стакану. Льюїс Керролл написав вірш у формі мишачого хвоста до книги «Аліса в країні чудес», щоб підкреслити яскраву фантазію та образне мислення героїні. Гійом Аполлінер створив термін каліграма. Він написав безліч віршів у формі дощу, Ейфелевої вежі, фонтану, автомобіля, дерева та інших образів [ЛСЄ 2007, с. 695].



**ДОДАТОК В****БІОГРАФІЯ ДЕБОРИ ГАРКНЕСС**

Дебора Гаркнесс (англ. Deborah Harkness) (5 квітня 1965 року (54 роки)) – американський історик, спеціаліст з історії науки, письменниця.

Д. Гаркнесс народилася в Філадельфії, США. В 1990 році вона отримала ступінь магістра мистецтв в Східно-Західному університеті (М.А., Northwestern University, 1/1990). Окрім того Д. Гаркнесс навчалася в Оксфордському університеті та в Каліфорнійському університеті, де отримала ступінь доктора філософії в 1994 році (Ph.D. , University of California, Davis, 1/1994) . Отримала звання доцента в Каліфорнійському університеті в 1997 році. З 2007 року та по сьогоднішній день обіймає посаду професора (вчителя) історії в Університеті Південної Каліфорнії.

Д. Гаркнесс - історик науки та медицини від античності до сьогодення. Вона фахівець історичного періоду з 1400 до 1700 років. Вона вивчає особливості розвитку науки в університетах в часи Середньовіччя, в бібліотеках та королівському суді в епоху Відродження, а потім у містах та приватних кабінетах вчених раннього періоду сучасної Європи, аж до часів її вивчення в академіях за доби Просвітництва. Окрім того, Д. Гаркнесс спеціаліст в області історії науки, історія медицини, алхімії, сучасної Європи, ранньої сучасної Британії, епохи Відродження, історії жінок, культури Єлизаветинської доби, Англії періоду правління Тюдорів.

Д. Гаркнесс – автор десяти наукових книг, п'яти наукових статей для журналів. Вона удостоєна сімнадцяти премій та нагород: 175 Women of Influence, 2012-2013, SCIBA Award for Fiction, 2011, Highly Commended, Longman's/History Today Annual Book Prize, Spring 2009, History of Science Society's Pfizer Award 2008, North American Conference on British Studies' John Ben Snow Prize, Huntington Library Research Fellowship Recipient, Fulbright Award, Fulbright Fellowship to the United Kingdom, 1991-1992 та безліч інших.

## ДОДАТОК Г

## ПЕРЕКЛАД НАЗВ КНИЖОК ТРИЛОГІЇ ДЕБОРИ ГАРКНЕСС

## РІЗНИМИ МОВАМИ

Цифри вказують порядковий номер книги всередині трилогії.

- ❖ болгарською – Аз вещицата (1), Ношна сянка (2), Книгата на живота (3)
- ❖ грецькою – Majrooes (1)
- ❖ данською – Heksenat (1), Nattens scygge (2), Hexenat (3)
- ❖ іспанською – El desgubrimiento de las brujas (1), La sombra de la noche (2), El libra de la vida (3)
- ❖ італійською – Il libro della vita e della morte (1), L'ombra della notte (2)
- ❖ нідерландською – Aller Zielen (1), De Schaduw van de nacht (2), Het boek des levens (3)
- ❖ німецькою – Die seelen der nacht (1), Wo die nacht beginnt (2) Das buch der nacht (3)
- ❖ норвезькою – Alle sjelers natt (1), Nattens skygge (2)
- ❖ польською – Czarownica (1), Ksiega Wszystkich dusz (2)
- ❖ португальською – A descoberta das bruxas (Brazil) (1), Nas Trevas da Noite (2), Sombra da Noite (2) (Brazil) En byscado livro da vida (3),
- ❖ російською – Открытие чародеев (1), Манускрипт всевластия (1), Открытие ведьм (1), Тень ночи (2), Книга жизни (3)
- ❖ румунською – Scoala nopti (2), Cartea vietii (3)
- ❖ сербською – Otkrice vestica (1)
- ❖ турецькою – Gadilarin kesfi (1), Gegenin Golgesi (2), Nayai kitabi (3)
- ❖ угорською – A boszorkanyok elveszett konyve (1), Az ejszaka arnyai (2)
- ❖ українською – Сповідь відьом (1), Тінь ночі (2), Книга життя (3)
- ❖ фінською – Lumottu (1)
- ❖ французькою – Le livre perdu des sortileges (1), L'ecole dela nuit (2), Le poeud de la sorciere (3)
- ❖ хорватською – Sjena noci (2)
- ❖ чеською – Cas carodejnic (1), Stin noci (2), Kniha zivota (3) ... та іншими.

## ДОДАТОК Д

## ВІРШІ, ПІСНІ ТА КАЛІГРАМИ В ТВОРАХ ДЕБОРИ ГАРКНЕСС

Пісня, яку відповідно до сюжету написав Філіпп де Клермон. Д. Гаркнесс написала її оригінал французькою і переклад англійською [Harkness 2011, с. 313-314]:

“Ni muer ni viu ni no guaris,  
 Ni mal nom sent e si l'ai gran,  
 Quar de s'amor no suy devis,  
 Ni no sai si ja n'aurai ni quan,  
 Qu'en lieys es tota le merces  
 Quem pot sorzer o decazer. ...  
 - Not dying nor living nor healing,  
 there is no pain in my sickness,  
 for I am not kept from her love. ...  
 I don't know if I will ever have it,  
 for all the mercy that makes me  
 flourish or decay is in her power”.

Володимир Горбатько переклав дану пісню українською мовою наступним чином [Гаркнесс 2011, с. 315-316]:

«Я не живу, не помираю і не зцілююсь,  
 Мені моя недуга не болить,  
 Бо думка про її любов мене не покидає ні на мить. ...  
 Не знаю, чи любитиме вона мене,  
 Я відаю лише одне:  
 Усе в її руках — розквітну я чи обернусь на прах.»

Наталя Віленська переклала російською мовою таким чином: «Нет мне ни жизни, ни смерти, ни исцеления, но я не страдаю, пока ее любовь брезжит вдали. ... Не знаю, достигну ли цели, ведь и здоровье мое, и болезнь зависят от ее милости [Харкнесс 2013, с. 314-315]».

**Декларація  
академічної доброчесності  
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ**

Я, Гучак Катерина Олександрівна, студент(ка) 2 курсу,  
форми навчання денна, факультету іноземної філології,  
спеціальність філологія, освітньо-професійна програма переклад  
(англійська), адреса електронної пошти kathrine2810guchak@gmail.com,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Порівняльний аналіз українського та російського перекладу трилогії Дебори Гаркнесс «A discovery of witches» в контексті постмодерністської естетики» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;
- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;
- згоден/згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою Інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата \_\_\_\_\_ Підпис \_\_\_\_\_ ПІБ (студент) Гучак К. О.