МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ ПЕРЕКЛАДУ З АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ

Кваліфікаційна робота
магістра

на тему: **ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ РОМАНУ СТІВЕНА КІНГА "THE STAND" ТА ЇЇ ВІДТВОРЕННЯ У ПЕРЕКЛАДІ**

Виконала: студентка 2 курсу,
групи 8.0359-1ап
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови
та літератури (переклад включно)
перша англійська
Волковська Дар'я Леонідівна

Керівник: к.ф.н., доц. Андрєєва І. О.

Рецензент: д.ф.н., доц. Шевченко О. І.

Запоріжжя – 2020

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._____
«____»_____ 2020 року

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

ВОЛКОВСЬКОЇ ДАР'Ї ЛЕОНІДІВНИ
(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) «Інтертекстуальність роману Стівена Кінга "The Stand" та її відтворення у перекладі»

керівник кваліфікаційної роботи (проекту) Андрєєва Ірина Олександрівна к.ф.н., доцент
(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) «7» грудня 2020 року

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проекту) теоретичні засади категорії інтертекстуальності; механізми реалізації інтертекстуальності у текстовому просторі; тлумачні словники англійської мови

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити):

1) визначити особливості інтертекстуальності як текстової категорії; 2) проаналізувати засоби передачі інтертекстуальних елементів у перекладі; 3) описати засоби перекладу інтертекстуальних засобів

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проекту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Андрєєва І.О., к.ф.н., доц.	09.06.2020	09.06.2020
Розділ 1	Андрєєва І.О., к.ф.н., доц.	02.09.2020	02.09.2020
Розділ 2	Андрєєва І.О., к.ф.н., доц.	01.10.2020	01.10.2020
Висновки	Андрєєва І.О., к.ф.н., доц.	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 _____ Д. Л. Волковська
(підпис) (ініціали та прізвище)

Керівник роботи (проекту) _____ І.О. Андрєєва
(підпис) (ініціали та прізвище)

Нормоконтроль пройдено
Нормоконтролер _____ В. В. Погонець
(підпис) (ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 82 стор., 76 джерел.

Об'єкт дослідження: мовні засоби реалізації категорії інтертекстуальності в романі Стівена Кінга "The Stand" та його перекладі.

Мета роботи: визначити особливості інтертекстуальності як текстової категорії, дослідити механізм утворення інтертекстуальних зв'язків, проаналізувати засоби передачі інтертекстуальних елементів у перекладі, надати власну оцінку стосовно їх адекватності.

Теоретико-методологічні засади: ключові положення теорії інтертекстуальності, розроблені в лінгвістиці (Ю. Крістева, М. Бахтін, Ж. Женетта, Р. Ніча та ін.) та перекладознавстві (О. М. Дронова, М. В. Воробйова, Р. Лепіхальм, Н. Ф. Фатеева та ін.).

Отримані результати: інтертекстуальність – це комплексне поняття. Вона є категорією, що охоплює усі рівні тексту, та має за основу діалог між текстом та читачем, культурою та реципієнтом культурних одиниць. Інтертекстуальність властива постмодерністським текстам (тобто літературі сучасності), тому що вони базуються на принципах цитатності, фрагментарності та інтертекстуальності. Дані тексти завжди відкриті, в них вконструйовані художні коди постмодернізму, одним з яких і є інтертекст. Основними засобами реалізації інтертекстуальності у текстовому середовищі є алюзія, ремінісценція, цитата, та реалія. Складність передачі їх у алюзії полягає у потребі їх ідентифікації та інтерпретації, їх пояснення, та необхідності у фонових знаннях (як у перекладача, так і реципієнта) з конкретної тематики. Основними засобами передачі даних елементів є аналоговий та дослівний переклад (для цитат, алюзій, реалій), також пояснювальний (для комплексних алюзій), транслітерація (для культурних реалій).

***Ключові слова**: алюзія, алюзивність, адекватність, діалогічність, еквівалентність, інтертекстуальність, перекладацький засіб, реалія, цитата.*

ЗМІСТ

ВСТУП……3

РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ…….....6

1.1 Інтертекстуальність як текстова категорія……..6

1.2 Типологія інтертекстуальних засобів….....12

1.3 Лінгвальні засоби реалізації категорії інтертекстуальності……....16

1.3.1 Функціональне призначення алюзивних елементів.……...24

1.4 Механізм утворення інтертекстуальних зв'язків…….29

1.5 Перекладознавчий аспект дослідження інтертекстуальності…..……....32

РОЗДІЛ 2 ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ ЗАСОБІВ В РОМАНІ С. КІНГА "THE STAND" ТА ЙОГО УКРАЇНОМОВНОМУ ПЕРЕКЛАДІ…….……39

2.1 Типологія інтертекстуальних засобів в оригіналі роману "The Stand"……..……39

2.1.1 Алюзії……..…41

2.1.1.1 Біблеїзми…….42

2.1.1.2 Літературні алюзії…….44

2.1.1.3 Музичні алюзії та кіноалюзії……....48

2.1.1.4 Історичні алюзії…….53

2.1.2 Реалії……..57

2.1.3 Цитати……61

2.2 Особливості відтворення інтертекстуальних засобів в україномовному перекладі роману…….……..64

2.2.1 Опущення та експлікація.....64

2.2.2 Транслітерація та дослівний переклад……..……67

2.2.3 Аналоговий переклад……..……69

ВИСНОВКИ……..73

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…….77

ВСТУП

Інтертекстуальність як текстова категорія на сучасному етапі перекладознавства привертає увагу багатьох вчених. Інтертекстуальність розглядають як взаємодію й діалог між текстом та читачем, тобто як взаємодію читача із закладеним автором ментальним образом. Вивченням міжтекстових відносин займалися багато відомих вчених: М. Бахтін, Ю. Крістєва, Р. Барт, М. Грессе, У. Еко, М. Ткачук та інші. Вперше термін інтертекстуальність як окрема мовна категорія був введений Ю. Крістевою. За дослідницею, інтертекстуальність – це «текстова інтеракція в межах того самого тексту».

Інтертекстуальність є складною категорією, що включає одиниці мови на усіх мовних рівнях: як і зовнішніх, структурних, так і глибинних. Висхідним положенням теорії інтертекстуальності є твердження про те, що будь-який текст завжди є складником більшого культурного тексту.

Актуальність запропонованого дослідження зумовлена його спрямованістю на вивчення мовних категорій у зв'язку з позамовними факторами, а також визначенням способів перекладу, які зможуть адекватно передати закладений автором зміст вихідного тексту на всіх рівнях його прочитання.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у представленій спробі надати комплексний аналіз інтертекстуальності у творі С. Кінга "The Stand", на основі якого запропонована типологія інтертекстуальних елементів.

Об'єкт дослідження становлять мовні засоби реалізації категорії інтертекстуальності в романі Стівена Кінга "The Stand" та його перекладі.

Предметом дослідження є лінгвостилістичні особливості інтертекстуальних засобів, особливості їх функціонування, засоби та способи їх передачі у перекладі.

Мета дипломної роботи: встановити особливості функціонування інтертекстуальних засобів у вихідному тексті (тут і далі – ВТ) та перекладеному

тексті (тут і далі – ПТ); з'ясувати механізм утворення інтертекстуальних зв'язків, проаналізувати способи їх передачі у перекладі.

Реалізація поставленої мети передбачає виконання наступних **завдань**:

1) надати визначення терміну «інтертекстуальність»;
2) проаналізувати різні підходи до типології інтертекстуальності;
3) надати типологію інтертекстуальних елементів, з'ясувати їх основні функції;
4) визначити особливості функціонування інтертекстуальних елементів у тексті;
5) з'ясувати особливості відтворення інтертекстуальних засобів в україномовному перекладі роману, визначити перекладацькі труднощі;
6) дослідити засоби передачі інтертекстуальних елементів у перекладі, надати їх характеристику.

Матеріалом дослідження слугував текст роману Стівена Кінга "The Stand" та його україномовний переклад.

Теоретичними засадами дипломної роботи э наукові праці, присвячені дослідженням явища інтертекстуальності та особливостям міжтекстових відношень, Ю. Крістевої, Р. Барта, типологія елементів інтертексту Ж. Женетта, С. Загера, праці в напрямі теорії інтертексту М. Бахтіна, У. Еко, М. Ткачука, Р. Нича, теорія міжтекстових відношень М. Ріффатера та Г. Фреге, наукові статті Воробйової М. В. щодо механізмів утворення інтертекстуальних зв'язків, структурна типологія алюзій С. Р. Авраменко, К. М. Коваленко, засоби передачі інтертекстуальних елементів у перекладі М. М. Бахтіна, Фатеевої Н. Ф.

Завдання та мета визначили використання певних **методів** дослідження: *структурний метод* – виокремлення інтертекстуальних елементів на різних рівнях тексту, *компонентний аналіз* – аналіз структурно-семантичних особливостей інтертекстуальних засобів, метод *дефініцій* – визначення основних ознак й особливостей елементів інтертекстуальності, *описовий* – порівняння та узагальнення методів перекладу елементів інтертексту, *дескриптивний* – ідентифікація основних інтертекстуальних елементів, їх опис,

виділення основних функцій, *компаративний* – порівняння українського перекладу з оригінальним текстом.

Практичне значення дослідження визначається доцільністю використання результатів у навчальній й навчально-методичній роботі (для викладання курсів «Стилістика англійської мови», «Загальне мовознавство», «Лінгвокультурологія»), практичних занять з «Інтерпретації художнього тексту», а також під час розробки та впровадження вибіркових дисциплін із тематики, що досліджується.

Структура роботи: робота містить вступ, два розділи, загальний висновок та список використаної літератури.

У вступі подано загальну інформацію щодо досліджуваного питання, пояснюється й аргументується вибір теми даної наукової роботи, її актуальність у мовному дискурсі, предмет та об'єкт дослідження, мета диплому, а також методи для вирішення поставлених у праці завдань та теоретична база, а також структура роботи і її практичне значення.

У першому розділі розглянуті основні терміни теоретичної засади роботи, подані загальні відомості про явище інтертекстуальності як діалогічного відношення двох текстів. Інтертекстуальність також була розглянута в якості діалогу читача із текстом. Порівнюються погляди на вивчення проблеми, досліджується механізм творення інтертекстуальних зв’язків у тексті. Також були виділені та проаналізовані елементи реалізації інтертекстуальності, була подана їх типологія та пояснені їх основні функції. Також було розглянуте питання підбору ефективних перекладацьких засобів для передачі елементів інтертексту.

Другий розділ містить аналіз інтертекстуальних елементів у романі Стівена Кінга “The Stand”, визначення їх типу та особливостей функціонування у текстовому середовищі, вивчення використаних автором перекладацьких прийомів, надання оцінки адекватності й еквівалентності перекладу.

У висновках наводяться узагальнені результати проведеного дослідження.

Загальна кількість сторінок 82, кількість використаних джерел 76.

РОЗДІЛ 1
ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ

1.1 Інтертекстуальність як текстова категорія

На сучасному етапі мовознавчих студій інтертекстуальність є одним з ключових понять цілої низки філологічних наук: лінгвістики, герменевтики, літературознавства, й особливо перекладознавства. Це зумовлено складністю поняття інтертекстуальності та багатогранністю структури міжтекстових відношень, які відбуваються на усіх рівнях тексту. Вивченням явища інтертекстуальності займалося багато відомих вчених, таких як М. Бахтін, Ю. Крістєва, Р. Барт, М. Грессе, У. Еко, М. Ткачук та інші. Сама концепція інтертекстуальності ґрунтується на так званій «концепції діалогічності» М. Бахтіна. Ця концепція полягає у тому, що ключовим аспектом у процесі спілкування і взаємодії двох об'єктів між собою є взаєморозуміння, й через діалог (за допомогою слів і висловлювань) людина пізнає оточення: «діалог в міжособистісному спілкуванні постає як метод пізнання людини через її висловлювання» [Бахтин 1979, с. 47]. Звісно, дана концепція більш застосовна до психологічних наук, і сама по собі діалогічність є ширшим поняттям, аніж інтертекст, тому варто розмежовувати їх між собою, і не сприймати інтертекстуальність як різновид прояву діалогічності.

Інтертекстуальність – це самостійна сфера наукових досліджень, яка має власний об'єкт, предмет, завдання та проблематику. Однак, Бахтінську концепцію діалогічності з інтертекстуальністю поєднує спільна «сукупність проблем», яку він називає «стилізацією, тобто наслідування мови іншого засобами власної мови» [Головінський 2008, с. 288]. Беручи до уваги діалогічність, можна сказати, що проявами інтертекстуальності у даній концепції є діалог тексту із текстом, елементів одного тексту в іншому, які може ідентифікувати та декодувати читач. На наш погляд, потрібно говорити

про тексти та їх актуалізацію на семантичному рівні, у якому основою буде текст, що використовує саме посилання, та вторинний текст (текст, на який посилаються).

Термін інтертекстуальності серед суміжних понять, таких як інтерсемантичність, полілогізм, діалогічність, транстекстуальність, бівокалічність, поліфонія, та транспозиція займає провідне місце і вживається найчастіше. Як зазначила Ю. Крістєва, «будь-який текст містить у собі фрагменти інших текстів; вони можуть існувати в експліцитній формі у вигляді цитат й імпліцитній формі прихованих алюзій» [Кристева 2004, с. 170]. Безпосередньо систему, що пов'язує дані елементи у тексті, дослідниця диференціює інтертекстуальністю.

У якості основи Ю. Крістєвою була взята бахтінська діалогічна модель мови. Дослідниця багато пише про взаємодію художніх текстів один з одним, про їх «діалог» між собою: «Ми назвемо інтертекстуальністю ту текстуальну інтеракцію, яка відбувається всередині окремого тексту. Для пізнавального суб'єкта інтертекстуальність – це поняття, яке буде ознакою того способу, яким текст прочитує історію й вписується в неї» [Kristela Julia 1974, с. 443]. Тексти у її дослідженні немов поєднання двох осей, яке можливе завдяки особливим кодам: двом інформаційним контекстам, які залежать один від одного, та посиланням на них. Горизонтальна вісь – це вісь, яка поєднує читача та автора посилання інтертексту (вісь суб'єкт – одержувач); а вертикальна – поєднання самого тексту з іншими текстами (вісь текст – контекст). Як пояснює дослідниця, єдність даних осей вказує на те, що «будь-який текст є продукт вбирання іншого тексту», і що кожен текст і його прочитання залежить від попередніх кодів. Тобто за Ю. Крістєвою, художній текст завжди містить у собі інший текст або його фрагмент, тому що «будь-який текст будується як мозаїка цитацій, будь-який текст — це вбирання й трансформації якогось іншого тексту» [Кристева 2000, с. 429].

Отже, за Ю. Крістевою, інтертекстуальність (фр. intertextualite — «міжтекстовість») — це термін, який позначає спектр міжтекстових відношень,

і має під собою постулат «тексту в тексті», тобто будь-який текст завжди є частиною загального, більшого культурного тексту. Співвідношення художніх текстів в інтертекстуальності відбувається за допомогою певних знакових засобів: алюзій, реалій, цитат, центонів, стилізацій, пародій, переспівів, ремінісценцій, і так далі [Шаповал 2013, с. 167].

З вищесказаного можна зробити висновок, що основою інтертекстуальності є діалог між двома текстами, а саме між певною мовною одиницею та читачем. За дослідницею, текст створюється у вигляді «мозаїки цитації», він аналізує і поєднує у собі тексти з минулих епох літератури, та завдяки цьому привносить до власної сучасної культури структурні елементи з попередніх творів. Відкритість тексту визначає існування відкритості дискурсу — комунікативної метатекстової єдності, яка охоплює комунікативний, когнітивний, семантичний простір, що співвідносить текст із певною ментальною сферою, моделями (образами й прототипами) текстотворення та з іншими текстами, в яких містяться змістово-тематичні узагальнення [Барт 1989, с. 177]. Вона також наголошує, що слід звертати особливу увагу не на структуру тексту, а на процеси його структуризації. Символи як і будь-які інші семіотичні елементи контекстуалізуються з метою створення іншого тексту. На основі цього, Ю. Крістєва дає визначення інтертекстуальності як «текстуальній інтеракції, що відбувається в межах окремого тексту» й підкреслює, що текст у процесі інтертекстуалізації постійно трансформується, створюється й переосмислюється [Шаповал 2013, с. 172].

Запропонована концепція Ю. Крістевої отримала широке визнання, підтримувалась та досліджувалась багатьма відомими літературознавцями, такими як Р. Барт, М. Грессе, У. Еко, М. Ріффатер, Ф. Соллерс. Прихильниками категорії інтертекстуальності серед зарубіжних вчених були Річард Нич, Манфред Пфістер, Ульріх Броіх та ін. В українському й російському літературознавстві, враховуючи кількість наукових робіт і книг, ця категорія досліджена недостатньо.

Наступним дослідником, що приділив увагу питанню інтертекстуальності, був Р. Барт. Він став найвідомішим дослідником серед своїх колег, і його визначення інтертексту наразі подається у всіх хрестоматійних словниках. Р. Барт впровадив своє визначення інтертекстуальності, яке згодом стало загальноприйнятим у сучасному літературознавстві: «Кожний текст виступає як інтертекст; інші тексти існують у ньому на різних рівнях у більш чи менш пізнаваних формах: тексти попередньої культури і тексти культури нинішньої. Кожний текст – це нова тканина, що створена зі старих цитат. Фрагменти кодів культур, формул, ритмічних структур, соціальних ідіом і т. ін. – усе увібрано текстом та перемішано в ньому, бо завжди до тексту й навколо нього існує мова. Як необхідна умова для кожного тексту, інтертекстуальність не може бути зведена до проблем джерел і впливів, вона є загальним полем антонімічних формул, походження яких рідко можна виявити, неусвідомлених або автоматичних цитувань, які наводяться без «лапок»» [Барт 1989, с. 418]. Іншими словами, Р. Барт зазначає, що кожен твір має свій «текст», залежить від нього й без тексту існувати не може, як не може «існувати кометний шлейф без комети», при цьому відношення твору до тексту завжди має активний характер [Барт 1989, с. 415].

Тобто, за теорією дослідника, інтертекстуальність — це явище, яке характерне і присутнє у будь-якому тексті. І, коли автор так чи інакше уводить у текст цитати, алюзії і ремінісценції, він так чи інакше розраховує на те, що читач зможе ідентифікувати і декодувати їх з метою глибшого осягнення справжнього смислу тексту. Як вказує У. Еко, «щоб організувати текст, його автор має покладатися на низку кодів, що надають певного змісту висловлюванням, які він використовує. Щоб зробити свій текст комунікативним, автор має вважати, що ансамбль кодів, на які він покладається, є таким самим, як ансамбль кодів, що їх поділяє його можливий читач. Отже, автор мусить передбачати зразок можливого читача, здатного інтерпретаційно трактувати висловлення так само, як генеративно трактує їх автор» [Еко 2004, с. 28].

У свою чергу, Ж. Женетт тлумачить інтертекстуальність як «не першоелемент літератури, а лише один із типів взаємозв'язків, які існують у ній» [Pege-Gro 2008, с. 54].

Інтертекстуальність також активно вивчалась вітчизняними дослідниками. Одним з перших це поняття висвітлив М. Ткачук, який зазначав, що інтертекстуальність — «це код посилань, це життя у міжтексті» [Ткачук 2002, с. 173], а також вказував, що інтертекст втілюється у зверненні до типових образів, до мовного багатства, сюжетних мотивів, характерних для творів як і попередників, так і сучасних авторів. Інтертекстуальність – це не тільки літературна категорія, вона нерідко пов’язана із позалітературним мистецтвом (мовознавством, кіно, архітектурою та ін.). Саме тому польський літературознавець Річард Нич зазначає, що це поняття потребує ширшого значення, як «категорія, що обіймає той аспект загальної цілісності й змісту тексту, який указує на залежність його створення від знання інших текстів, а саме архітекстів» [Allen 2000, с. 158-176].

Вивченням інтертекстуальності займався і М. Грессе. Він намагався надати визначення цьому поняттю, і створив власну концепцію. Ця концепція полягала в тому, що інтертекстуальність являє собою складник культури, а тому вона — обов’язковий елемент у тексті, без якого не може існувати літературна творчість. Кожна алюзія і цитування (а вони обов’язково існують навіть поза волею письменника) уводить літературний твір в культурний контекст і «огортає» «мережею культури», якої уникнути неможливо [Барт 1989, с. 347].

Велику цінність у сфері вивчення інтертекстуальності в семіотичній школі мають дослідження М. Ріффатера. Він розглядає дану категорію, беручи за основу семіотичний трикутник Г. Фреге. Вершини цього трикутника – це текст, інтертекст, та інтерпретант. За теорією дослідника, якщо читання від тексту до інтертексту не проходить через інтерпретанту (тобто елемент інтертексту не розпізнається читачем), інтертекстуальність не функціонує, а значить не отримує текстуальності. І саме завдяки цій інтерпретанті інтертекст із текстом перетинаються. За М. Ріффатером, це дозволяє стверджувати, що зв’язок тексту

та інтертексту не є відношенням «донора» та «реципієнта», що вони не пов’язані між собою в якості примітивних уявлень «запозичень» і «впливів». Завдяки інтерпретанті відбувається перетин і взаємна трансформація смислів обох текстів і з’являється те, що М. Бахтін називає «смисловими гібридами» [Riffatere 1972, с. 135].

Беручи до уваги існуючі класифікації, у сучасних дослідженнях розрізняють дві моделі інтертекстуальності: широку (радикальну) та вузьку. «Широка» концепція бере за основу на літературознавчому та культурно-семіотичному підходах. Згідно з цією концепцією, інтертекстуальність – це суть літературної комунікації (читача та тексту), а будь-який текст завжди є інтертекстом. У центрі уваги опиняються не тексти, а зв'язки між ними [Чернявская 2009, с. 248].

Ідею *широкої концепції* інтертекстуальності підтримувала вже згадувана нами Ю. Крістєва.

Лінгвіст характеризувала її як теорію «безмежного, нескінченного тексту, кожен фрагмент якого є інтертекстуальний» [Kristela Julia 1974, с. 443]. Услід за теорією М. Бахтіна, вона запропонувала концепт «відкритого полівалентного тексту, що існує у процесі потенційно нескінченної трансформації» [Влахов 1980, с. 181]. Цю точку зору так чи інакше поділяли відомі літературознавці, такі як Ю. М. Лотман, Р. Барт та Ж. Женетт.

Згідно з *вузькою концепцією,* у категорії інтертекстуальності визначають певні елементи, які підкреслюють та актуалізують міжтекстові зв'язки. В рамках цього підходу особливу увагу приділяли проблемам впливу одного тексту на інший, глибинних мотивів твору, літературного запозичення, досліджували особливості алюзій, ремінісценцій як текстових включень, цитат, та інших різноманітних форм чужого мовлення [Kristela Julia 1974, с. 446].

Завдяки великій кількості досліджень у сфері інтертекстуальності, можна зробити висновок стосовно терміну. Кожний вчений надавав власну інтерпретацію цьому багатогранному явищу, тому цей термін вживається у кількох значеннях, тобто він не є чітко окресленим та семантично однорідним.

На думку Ю. Крістевої, як було згадано вище, інтертекст – це «не цілеспрямоване зібрання цитат, а певний простір сходження можливості цитації, її інтерпретації та виявлення» [Волков 2001, с. 233]. Тобто визначення цього поняття варіює від широкої концепції безмежного культурно-семіотичного текстового інструменту, елементи якого взаємодіють між собою, до вузького — системи маркерів, навмисно закладених автором до структури тексту, з метою актуалізації міжтекстових зв'язків. У вузькому сенсі інтертекстуальність реалізується за допомогою таких текстових елементів як цитати, алюзії, посилання, ремінісценції тощо. За допомогою паратекстуальних елементів (назва твору, назва розділу, епіграф, пролог, епілог тощо) реалізується функція організації архітектоніки тексту [Marrapodi 2004, с. 403].

Отже, інтертекстуальність можна співвіднести зі сферою мови як явище вкраплення культури у текстове середовище. Інтертекстуальність як проблема полягає у тому, що даний феномен є складним явищем, яке недостатньо досліджене у мовознавчому дискурсі, що й зумовлює актуальність її дослідження.

1.2 Типологія інтертекстуальних засобів

Одним із найвідоміших вчених, який присвятив багато своїх робіт питанню типологізації інтертекстуальних елементів, вважається Ж. Женетт, представник комунікативно-дискурсивного аналізу, тому інтертекстуальність була трактована ним конкретно і вузько [Agger 1999, с. 87]. Дослідник пропонує п’ятичленну класифікацію різних типів взаємодії текстів, які окреслюють різні способи реалізації інтертекстуальності:

- інтертекстуальність як «співприсутність» в одному тексті двох або більше текстів (цитата, алюзія, плагіат і т.д.);

- паратекстуальність як відношення тексту до власного заголовку, післямови, епіграфу тощо;
- метатекстуальність як коментар, критичне посилання на свій передтекст або заголовок, передмову;
- гіпертекстуальність як пародіювання одним текстом іншого;
- архітекстуальність — жанровий зв'язок текстів.

Ці «основні» класи інтертекстуальності дослідник поділяє на численні підкласи і типи й аналізує, пояснює й простежує їх взаємозв'язки [Дорофеєва 2000, с. 192]. Проаналізуємо кожен з них окремо.

До *першого типу* інтертекстуальності (власне «співприсутність») відносять так звані *фігури-алюзії* (від фр. Allusion – натяк). Алю́зія — це стилістична фігура у тексті, яка містить відсилку, аналогію, вказівку чи натяк на певний історичний, міфологічний, літературний, політичний або ж побутовий факт, загально відомий у текстовій культурі або в розмовному мовленні. Існують також алюзії на інші літературні твори або поезію. При формулюванні аналогії, відсилки чи натяку у мережі тексту, що утворює алюзію, за основу часто береться загальновідомий історичний вислів або якась крилата фраза [Волков 2001, с. 633].

Другий тип інтертекстуальності – це *паратекстуальність*. Сфера даного типу – це різноманітні коментарі до тексту, навмисно вбудовані у сам текст, а також авторські передмови (це додатковий текст, який підготовлює читача до інтерпретації основного тексту, зазвичай розташовується перед ним) й післямови (фінальне роз'яснення, замітки, повідомлення автора, нотатки видавця і т.д., зазвичай стоїть у кінці твору) заголовки, епіграфи тощо [Fowler 1926, с. 122].

Насправді, заголовок відіграє вагому роль в інтерпретації та розумінні тексту, усіх його категорій і зв'язків з іншими текстами шляхом цитування, алюзії, натяки, парафрази. Головна функція заголовку у будь-якому тексті – інформативна, тому що він називає об'єкт за однією з головних його ознак – темою.

Епіграфи – це «чужорідний» текст в авторському, власному. Підбор певного епіграфа (а це може бути як і поезія, так і текстова цитата) свідчить про певну близькість культурних або естетичних поглядів автора цього тексту й творчості або окремого тексту того, чий твір та слова підібрано для епіграфа.

Іноді цитування фраз, або через пряме посилання на джерело, однак так чи інакше автор тексту повторює й підтверджує думки епіграфа, поширює їх на контекст свого твору, перефразує, видозмінює структурні особливості епіграфа. Тут відкрито проявляється один із різновидів інтертекстуальності – паратекстуальність. Вивчення різних епіграфів конкретного автора сприяє поглибленню дослідження проблеми інтерпретації як і у творчості в цілому, або й окремого тексту [Ковалів 2007, с. 338].

Третій тип інтертекстуальності за класифікацією Ж. Женетта називають *метатекстуальністю*. Це така контекстна ситуація, коли в певному тексті з'являється коментар, що стосується іншого тексту, або згадується самим персонажем тексту. «Мета» – тобто один текст «говорить» про інший. Метатекстуальність – це безпосередньо критичний зв'язок між текстами.

Четвертий тип за Ж. Женеттом – *гіпертекстуальність*. Гіпертекст виникає тоді, коли встановлюється безпосередній зв'язок між текстом А – гіпертекстом, і твореним перед ним текстом Б – гіпотекстом. І гіпотекст, і гіпертекст, звісно, завжди належать одному авторові. Такий вид взаємозв'язку між текстами на контекстному, досить широкому фоні інтертекстуальності можна назвати *автоінтертекстуальністю*. Дану взаємодію часто можна спостерігати у віршах з одного історичного циклу, між текстами, написаними в інші епохи, але поєднаними певними спільними темами, ідеями, одним концептом, тим самим суб'єктом або об'єктом дії. Однак може виникнути й ситуація «самоцитування», посилання на власних персонажів, історію, біографію, думки, образи, фразі з інших творів, колізії тощо. Ще одним стилістичним засобом, що відтворює концепт гіпертекстуальності, є перехресні посилання (cross-reference або xref). Таким чином, деякі (або всі) твори конкретного автора об'єднані між собою певною характеристикою, місцем, фразою, іноді персонажем або його

прообразом; лише людина, знайома с декількома творами автора зможе зрозуміти перехресне посилання.

І, нарешті, *п'ятий тип* інтертекстуальності – *архітекстуальність*. Текст сам по собі завжди змушує дослідника дотримуватись певних правил, або літературних законів, згідно з якими він був написаний. На рівні *паратекстуальності* присутній відповідний жанровий маркер – роман, повість, оповідання тощо, – але він, за певних обставин, може й бути відсутнім. Ці ситуації – не виключення, адже відхилення від жанрових норм та правил трапляється часто, особливо в текстах письменників XXI ст. Тобто інтертекстуальність включає в себе ще одну проблему дослідження – генологію, або взаємодію жанрів поза жорсткою жанровою диференціацією.

Однак, серед літературознавців Ж. Женетт був не єдиним дослідником, що запропонував власну систему класифікації категорій інтертекстуальності. Вчений С. Загер також пропонує поділяти інтертекст на три форми:

- *абстрактна форма*. Це потенційно присутня в тексті інтертекстуальність, яка виражає певні «широкі» культурно-семіотичні відношення у текстовому просторі (або радикальна інтертекстуальність);
- *актуальна* чи *когнітивна інтертекстуальність* виражає відносини між читачем-реципієнтом та самим текстом, які виникають під час його декодування та інтерпретації;
- *текстуально виражена інтертекстуальність* представляє собою сукупність засобів висловлення міжтекстового діалогу на текстовій тканині за допомогою різноманітних інструментів, сигналів, маркерів [Sager 1997, с. 111].

Іншим дослідником, що запропонував власну інтерпретацію типології інтертекстуальності, була Н. П'єте-Гро. У своєму підході вона виділяє два типи взаємодії текстів: *деривацію* та *співприсутність*. До співприсутності П'єте-Гро відносить цитату, плагіат, алюзію та референцію, а до деривації – стилізацію та пародію [Pege-Gro 2008, с. 241].

Отже, класифікація Ж.Женетта на даний момент представлена найбільш широко, вона є найбільш узагальненою та визнаною. Вчений запропонував

п’ятичленну класифікацію різних типів взаємодії текстів, які дозволяють дослідити зв’язок інтертекстуальних елементів у тексті, пояснити співприсутність таких стилістичних фігур, як алюзії, цитати, плагіат, та їх функції у тексті. Він виділив наступні типи інтертекстуальності: *інтерпретація* (алюзії), *паратекстуальність* (заголовок, передмова та післямова), *метатекстуальність, гіпертекстуальність* (автоінтертекстуальність, crossreferences) та *архітекстуальність*. Дослідниця Н. П’єте-Гро виділила два типи взаємодії текстів: *співприсутність* та *деривацію*. Варто зазначити, що, незважаючи на велику кількість досліджень щодо цього питання, жодна з існуючих класифікацій не охоплює в повному обсязі багатогранність поняття інтертекстуальності, тому жодну концепцію не можна назвати «єдиною» або «точною».

Отже, продуктивними засобами реалізації категорії інтертекстуальності є алюзії, епіграфи, цитати, реалії та референції. І, хоча його інтерпретація є найбільш широкою та доповненою, вона не є повноцінною, тому існує додаткова потреба у вивченнях та висновках стосовно даного питання.

1.3 Лінгвальні засоби реалізації категорії інтертекстуальності

Як вже згадувалось раніше, інтертекстуальність – це комплексна система відношень між текстами, які реалізуються за допомогою мовних одиниць. Категорія інтертекстуальності реалізується за допомогою певних мовних інструментів: *цитат, алюзій, ремінісценцій, реалій*.

Інтертекст існує лише у тому випадку, коли автор тексту навмисно систематизує відношення між текстами та свідомо забезпечує читача формальними засобами для декодування й сприйняття цих взаємодій. Такий тип відношень свідомого закладу глибших текстових відношень називають *маркованою інтертекстуальністю*, і умови її реалізації не обмежуються лише

авторським включенням в оригінальний текст фрагментами інших підтекстів. Обов’язковою умовою для сформованої інтертекстуальності є можливість реципієнта ідентифікувати й декодувати авторську інтенцію, а також коректно сприйняти діалог між текстами. З перспективи прагматики, інтертекстуальність є специфічна стратегія співвідношень одного тексту з іншими текстами, а також способом актуалізації конкретного тексту у глибинному просторі іншого. Тобто, дане поняття охоплює усі існуючі та можливі віртуальні зв'язки між так і частинами, так і цілісними текстами. Саме тому інтертекстуальність розглядається в якості категорії «розгерметизації» та відкритості тексту [Чернявская 2009, с. 179].

Отже, інтертекстуальність – це комплексна система взаємодій між текстами, а проявом інтертекстуальності є алюзії, цитати і т. д. Інтертекстуальність не може існувати незалежно, адже автору необхідно самостійно сконструювати та зв’язати між собою два тексти. І це не єдина умова, за якою проявляється інтертекст. Існуванню інтертекстуальності сприяють наступні ситуації:

- текст прямо чи опосередковано вказує на свій прототекст або текст-оригінал, на який робиться відсилка (з української літератури це «Енеїда» І. Котляревського, яка прямо вказує на «Енеїду» Вергілія, і т. д.);
- прототекст пояснює неточності або неясності семантичного порядку (наприклад назва твору «Сліпий в Газі» О. Гакслі – це уривок цитати з трагедії «Самсон — борець» Дж. Мільтона);
- прототекст модифікує або збагачує естетичне й семантичне сприйняття тексту;

Також варто приділити увагу, що у своєму широкому розумінні інтертекстуальність охоплює не тільки художні твори та тексти, але й публіцистичні, літературно-критичні, музичні твори, театральні вистави, кіномистецтво та образотворчість [Кочерган 2005, с. 27].

Втілення інтертексту (або відсилання до попереднього тексту автором) може реалізуватися трьома основними способами, через:

- *цитати,* у яких автор наводить свої або чужі слова, іноді цілі речення, які у більшості випадків зберігають своє оригінальне значення і смисл;

- *алюзії*, у яких автор спеціально натякає на певний сюжет, реально існуючу історичну подію, або образ, дуже рідко дослівно вказуючи на літературне джерело, із якого вийшла алюзія (саме тому виникають проблеми із декодуванням алюзій);

- *ремінісценції,* у яких автор цілковито непередбачено й у більшості випадків не усвідомлено нагадує реципієнту тексту про минулі факти літератури й їх певні текстові компоненти (таке може трапитись як результат впливу інших письменників на автора). Варто звернутися до визначення інтертекстуальності, яке надала Ю. Кристєва. Дослідниця розглядала інтертекст як явище взаємовідношення літературних творів за допомогою певних мовних інструментів, таких як цитата, центон, ремінісценція, алюзія, пародія, плагіат, стилізація, пастиш, реалія, переспів тощо [Шаповал 2013, с. 169; Hutcheon 1985, с. 71]. Розглянемо кожен з них детальніше.

Найпоширенішим, власно інтертекстуальним елементом, що використовується для конструкції так званого «тексту у тексті» є ***алюзія***. Термін алюзія походить від латинського "*alludere*" сміятися, натякати ("*ludere*" – грати) і датується серединою XVI століття [Onions 1933, с. 56]. Як наслідок частого використання й експресивності даного стилістичного засобу, властивість алюзій передавати додаткову інформацію особливим чином привертала увагу багатьох дослідників, які присвятили їй багато детальних досліджень протягом декількох століть. *Алюзія* – це в першу чергу запозичення певних частин або елементів прецедентного тексту, завдяки яким відбувається їх ідентифікація у інтертексті, у якому здійснюється й декодування. Алюзію дуже часто порівнюють з цитатою, однак на в корені інших засадах: цитата, на відміну від алюзії, позбавлена експліцитності та буквальності. Алюзивний елемент зовсім інакше впливає на інтелект та пам'ять реципієнта, й при тому він зовсім не порушує структуру та безперервність тексту; алюзивність виходить за самі рамки інтертекстуальності. Автор спроможний алюзивно

цитувати тільки тексти літератури, бо алюзія сама по собі завжди відсилає реципієнта до різноманітних культурних пластів: історії, міфології і т.д.

Визначення алюзії намагались дати багато дослідників: воно наводиться у різноманітних енциклопедіях та словниках, у яких або тлумачиться ускладненні алюзії у текстовому середовищі, або представлене енциклопедичне пояснення про події або особи, чиї назви використовуються автором алюзивно [Киосе 2002, с. 280].

Алюзії – це найпоширеніший інструмент реалізації інтертекстуальності, вони займають провідну роль у категорії інтертекстуальності: саме при інтерпретації алюзій виникають найпоширеніші перекладацькі труднощі та проблеми ідентифікації їх перекладачем та читачем. Саме тому їх вивченням та типологією займались багато вчених, адже класифікація допомагає найбільш широко окреслити алюзію, зрозуміти її роль та функцію у специфічному контексті. Факторами класифікації може бути тематичний напрям алюзивних засобів (О.М. Дронова, М. Д. Тухарелі,), їх структурні (С. Р. Авраменко, К. М. Коваленко, С. С. Алешко-Ожевська) або семантичні особливості (М. В. Воробйова, В. П. Москвін, О. М. Дронова) [Киосе 2002, с. 281].

Найбільш повна класифікація алюзій була подана з англомовного словника літературних термінів. Згідно з ним, алюзії бувають:

- *тематична алюзія* – це алюзія-посилання на події, що трапились нещодавно, тобто алюзії на актуальні теми;
- *особистісна алюзія* – це особистісна алюзія-посилання на конкретні факти з біографії автора;
- *метафорична алюзія* – це алюзія, головним завданням якої є вираження додаткової інформації через рівень підтексту;
- *імітативна алюзія* – це алюзія, що імітує стильові засоби інших авторів, або імпліцитна алюзія;
- *структурна алюзія* – це така алюзія, яка відтворює конструкцію та структуризацію іншого твору; [Baldick 2008, с. 9; Лушникова 1995, с. 42-43].

Наступний вчений, А. Мор'є, поділяв алюзії за формальною ознакою на номінальні, які виражаються іменем чи назвою, та вербальні, представлені у більшому відрізку тексту [Пьеге-Гро 2008, с. 38].

Інший дослідник, Тухарелі М. Д., досліджував алюзії, позначуючи, що алюзивності слову чи словосполученню (або іншому фрагменту тексту) надає певний маркер-сигнал, що дає натяк на попередній текстуальний референт. Він представив власну класифікацію, вказуючи, що групу однослівних або ономастичних [Москвин 2014, с. 2] алюзій складають їх конкретні підвиди:

- Перший різновид алюзії: *антропоніми*, або оніми різного походження. До них відносять антропоніми – власні імена, а також назви тварин та птахів – зооніми; географічні назви – топоніми; назви небесних тіл, зірок, планет – космоніми; назви історичних подій, свят – ктематоніми; та, нарешті, теоніми – назви вигаданих персонажів, широко відомих у культурні, а також міфічних богів, демонів, міфологічних персонажів і т. п.; [Дронова 2006, с. 182].
- *Реалії*, які Тухарелі поділяє на міфологічні, біблійні, літературні, історичні та інші;
- До останнього типу автор відносить *цитати, ремінісценції, контамінації та алюзивні цитати*, пояснюючи, що сама алюзія може локалізуватись та відтінюватись у їх відгомонах [Тухарели 1984, с. 167]. Алюзивні цитати, у свою чергу, можуть складати та об'єднувати два або більше слова, та вони, у супротив простій цитаті, у текст адаптуються без лапок, і самі по собі вони модифікують зміст висловлювання або тексту з формальної або з семантичної перспективи на рівні найменшої зміни закінчень та звуків.

Вчений виділяв, що, навіть не враховуючи алюзивних цитат і однослівних алюзій, натяк може існувати також у словосполученні або реченні, яке не являє собою цитатою певного повноцінного тексту, а може «відсилати» реципієнта до іншого об'єкта, вербального або невербального. Дослідник називає такі словосполучення імпліцитними, тому що розпізнати їх можна тільки через

призму змістового складу конкретної алюзії, а не через зовнішнє вираження, як, наприклад, у онімів або алюзивних цитатах.

Наступний власне інтертекстуальний елемент, який також утворює конструкцію «текст у тексті», який завжди йде поряд з алюзією – це ***цитата***. Поняттям «*цитата*» позначають стилістичний прийом, який відтворює в тексті один чи більше компонентів прецедентного тексту. Варто підкреслити, що цитата – це точне відтворення будь-якого, «чужого» тексту. І, на відміну від цитат, алюзії як стилістичні прийоми не супроводжуються вказівками на джерела. Головна мета цитати – це впізнавання, тому найбільш часто автори звертаються до атрибутованих цитат – найбільш розповсюдженому у літературі різновиду цитат, які відтворюють певний фрагмент літературного тексту з обов'язковим посиланням на його прототекст, а також з маркуванням у вигляді лапок. Іншим різновидом цитат є не атрибутовані цитати, які вводяться автором у текстове середовище без певного графічного маркування, та без посилання на оригінальний текст. З погляду декодування та модифікації стильових прийомів, *цитата* є найпростішим засобом реалізації інтертекстуальності, бо її не можна модифікувати, а декодування відбувається за допомогою вказаного джерела.

І. В. Фоменко зазначає, що «важливою є не точність цитування, а впізнання цитати. Цитата стає немов представником чужого тексту, механізмом запуску асоціацій». Однак якщо реципієнт не може ідентифікувати цитату, то «чуже слово» у суто авторському тексті повністю нейтралізується, і таким чином усі глибинні смисли, закладені автором у міжтекстовий елемент, втрачаються [Маклюэн 2003, с. 499].

У порівнянні з іншими стилістичними засобами, цитати є рідковживаним інструментом текстового дискурсу: вони становлять лише близько 3% серед усіх літературних одиниць, які містять інтертекстуальність [Гальперин 1958, с. 176].

Поряд із цитатою, як експліцитною формою інтертекстуальності, можна поставити ***посилання-референцію***. На відміну від цитати, у цьому випадку

текст, на який посилається автор, не присутній у безпосередньо авторському тексті у його незмінному виді. Тобто цю форму інтертекстуальності використовують у літературному тексті тільки тоді, коли автору потрібно скерувати реципієнта до певного тексту (іншого автора), не передаючи його дослівно [Harper 2019].

Ще один засіб реалізації категорії інтертекстуальності – ***ремінісценція***. В науковій літературі даний стилістичний прийом як один із засобів реалізації інтертекстуальних відношень позначають як «відчутний у літературному творі відгомін іншого літературного твору, що виявляється у подібності композиції, стилістики, фразеології тощо» [Гундорова 2008, с. 138]. Іншими словами, ремінісценція – це спосіб автора «нагадати» реципієнту про минулі літературні факти та їх текстові елементи.

Дослідженням ремінісценцій займався В. Халізєєв, який писав про них як про «образи літератури в літературі». За дослідником, цей стилістичний засіб виникає як наслідок тривалого та сильного впливу на автора творів інших письменників. Ремінісценція виконує у творі багато різноманітних функцій:

- як спосіб «засвідчити» поклоніння автора перед його авторитетним попередником;
- таким чином автор може демонструвати власну ерудованість;
- допомагає поглянути на традицію з іншої перспективи, вже на зовсім новому етапі культурно-історичного розвитку;
- як авторський спосіб вступити у полеміку із класиком або авторитетним попередником;
- як метод створення пародії на інші твори [Лотман 1970, с. 287].

З процесом ідентифікації ремінісценцій можуть виникнути деякі труднощі, бо вони за метою схожі на алюзії. Дуже важливо розмежовувати ці два поняття, адже вони дещо дотичні. *Алюзія* – це натяк, і не завжди на подію, іноді – на певного персонажа, твір, речі; до певного джерела або явища; а ремінісценція – це відтворення автором знайомих конструкцій (може бути як свідомим, так і несвідомим) з інших художніх творів [Ильин 1996, с. 240].

До інтертекстуальних елементів також відносять ***реалії***. *Реалія* – це безпосередньо предмет, річ, факт, явище, соціальний процес, які існують у реальному житті та культурі. Реалії – це також інтертекстуальні елементи, які допомагають з'єднати реальні факти життя із текстами про них, надати реципієнту відчуття «реальності» подій у тексті.

Класифікацією реалій займалися С. Флахов та С. Флорін. Вони запропонували класифікувати реалії наступною комплексною схемою:

- Предметний поділ, а саме: географічні реалії, етнографічні реалії (які поділялись на побутові, працьові, мистецтво і культуру, етнічні об'єкти, грошові одиниці), суспільно-політичні реалії.
- Місцевий розподіл (залежить від національної та мовної приналежності).
- Тимчасовий розподіл (в синхронічному та діахронічному плані).
- Перекладацький розподіл.

Важливо згадати, що С. Влахов і С. Флорін не включають імена власні у категорію реалій, в той час як інші дослідники зараховують їх до реалій [Влахов 1980, с. 343].

Рівень інтертекстуальності реалії залежить від того, наскільки вона насичена інформацією культурно-історичного фону, яка або відносить, або не відносить її до соціально значущих. Рівень реалій визначається трьома основними способами: як самостійний, незалежний інтертекстуальний елемент (коли текст націлений на реципієнта, що добре знає і орієнтується у назвах предметів і явищ, та зв'язаних з ними конотаціях); через розкриття реалії через коментар (текст у тексті); і, нарешті, за допомогою використання реалії в якості денотата алюзії [Кравець 2004, с. 60].

Отже, будь-які авторські відсилання (алюзії, цитати, ремінісценції та реалії) утворюють додатковий міжтекстовий змістовий пласт, і їх декодування допоможе читачу глибше зрозуміти твір на рівні підтексту. Підтекст, у свою чергу, є скритим смислом будь-якого художнього літературного твору, який присутній завжди (автор і читач вкладають і декодують підтекст свідомо чи підсвідомо), наділяючи твір унікальною, культурно і морально цінною

художньою енергією. Через те що дані стилістичні засоби несуть у собі додатковий імпліцитний сенс, вони являються інструментами керування та створення підтексту у художньому тексті.

Звертаючись до поняття текстів у типології інтертекстуальних елементів, центральним поняттям є *центонний текст* – це цілий комплекс із цитат та алюзій (вони переважно не атрибутовані). Однак у цьому випадку йде мова не стільки про впровадження відокремлених інтертекстів, а про конструкцію якогось складного мовного іносказання, у центрі якого семантичні зв'язки визначаються художніми асоціаціями [Лютий 2007, с. 31].

Два тексти можуть співвідноситись між собою через процес деривації: допоміжними засобами у даному випадку є стилізація та пародія. В основі пародії лежить трансформація, у той час як у стилізації – імітація гіпотексту. Розповсюдженим засобом у деривації також є доповнення або часткове дописування чужого тексту [Hornby 1988, с. 341].

Отже можна зробити висновок, що мовними засобами реалізації інтертекстуальності є *цитати, алюзії, ремінісценції, реалії, посилання-референції* і т.д. Кожен елемент втілюється у текстовому середовищі, має власні вербальні знаки й вплив на пам’ять читача. Кожен мовний засіб має функції, які допомагають певним чином доповнити або переосмислити заданий текст, а створений за допомогою них «підтекст», який піддається декодуванню читачем (якщо мовний засіб вдалося розпізнати) створює додатковий емоційний пласт, дозволяючи читачу-реципієнту відчути особливу атмосферу та художню енергію тексту, які автор заздалегідь заклав у твір.

1.3.1 Функціональне призначення алюзивних елементів. Детально проблема класифікації алюзій та виділення їх функцій представлена в роботах С. Р. Авраменко [Авраменко 2007, с. 6]. Він поділяв алюзії на алюзивні та номінативні цитати. Він також підкреслював те, що даний стилістичний засіб, окрім сатиричного зображення героїв у тексті, може використовуватись автором у тексті для наступного:

- опису або пояснення емоційного стану персонажа;
- експлікації важливих або проблематичних етапів життя героїв;
- опису сфери діяльності персонажів;
- для надання більш точної характеристики стосунків між героями;
- для поглибленої експлікації духовних та інтелектуальних характеристик персонажів;
- для морально-етичної характеристики героїв твору [Cherkas 2009, с. 68].

Ще одним дослідником, що приділив увагу питанню класифікації алюзій та їх функцій, був Тютюненко А. А., який займався дослідженням особливостей алюзивних елементів у публіцистичній літературі німецькомовних країн. Через те що публіцистика сама по собі несе інформаційну або розважальну мету, то в межах подібних параметрів алюзивний елемент може бути використаний для вираження іронії або у іншому комплексі естетично-емоційних засобів. Автор також підкреслює, що у деяких випадках алюзія може мати експресивну функцію, яка завжди виходить на передній план і поєднуються з іншими «додатковими» функціями: емотивною, оцінювальною та естетичною. Дослідник також зазначає, що вказані ним функції зазвичай притаманні будь-якому стилістичному засобу [Лотман 1970, с. 384].

Дослідженням у сфері типологізації алюзій займалась й К. М. Коваленко. Вона провела власне дослідження, і на його основі сконструювала власну класифікацію алюзій, засновану на диференціації структурних особливостей алюзивних елементів: «Функціональне навантаження, що несуть алюзивні одиниці, прямо пропорційно пов'язані з їхньою структурою і сенсом, закладеним у них» [Коваленко 2007, с. 66]. Коваленко виокремлювала два типи алюзій: просту (багатозначна, однозначна) та складну (багатокомпонентна, комбінована). Вчена також вказує, що функції алюзій перебувають у близькому взаємозв'язку з її типами. За дослідницею, головна функція простої алюзії полягає у втіленні образної характеризації, і дана функція корелює з оцінювальною. А складна багатокомпонентна алюзія відповідає за моделювальну функцію у тексті, а також виконує функцію увиразнення подій у

творі. Коваленко також виокремлює функцію добування додаткової інформації, і відмічає, що вона характерна для всіх виділених нею типів алюзій [Коваленко 2007, с. 112].

Одне із найдетальніших досліджень у сфері вивчення функцій алюзій належить Воробйовій М. В. Дослідниця розглядає алюзію на рівні кодових систем, та виділяє шість головних функцій алюзивних елементів: *пізнавальна, функція збільшення кількості кодових систем, експресивна, контактовстановлююча, оцінна та волюнтативна*.

- *Пізнавальна функція*. Як вказує вчена у своєму дослідженні, пізнавальна функція втілюється за допомогою «залучання до сюжету певних думок та настроїв, широкого кола асоціацій, що перегукуються з провідною думкою повідомлення, підключенні тексту до важливих ідей, що сприяють поглибленню твору в цілому шляхом поглиблення розуміння сутності об'єктів… адже у тексті-реципієнті алюзії вони виражається за допомогою мовних знаків, не закріплених в узусі мовної спільноти» [Денисова 1990, с. 27; Маклюэн 2008, с. 240].
- *Функція збільшення кількості кодових систем*. Дослідниця вказує, що дану функцію допомагають реалізувати в основному інтерсеміотичні або інтермедіальні алюзії. Властивості алюзій цих типів зіставляються із ситуацією, про яку розповідається у тексті-реципієнті алюзії на даний момент. Отже, завдяки інтерсеміотичному або інтермедіальному алюзивному елементу образ тексту-реципієнта стає більш об'ємним.
- *Експресивна функція*. Сутність експресивної функції полягає у тому, що автор за допомогою алюзії виражає власне відношення до феномена-денотата алюзії. «Алюзія є свого роду критикою, тому що виражає осмислення та оцінку літературних фактів» [Хализев 1999, с. 398]. Тобто, завдяки даній функції, алюзія допомагає грамотно сконструювати ідейний світ тексту, коректно висвітлити сутність вмотивувань і характер розповіді. Особливо там, де емпірика викладу сюжету виявляється недостатньо розкритою, такою, що

недостатньо виражає глибинний зміст твору, який належить сприйняти реципієнту [Ляху 2002, с. 205].

- *Контактовстановлююча функція*. Як вже згадувалось нами раніше, алюзія як функціональна одиниця інтертекстуальності відіграє вагому роль у сприйнятті і зацікавленості читачів певним твором; функція контактовстановлення алюзій полягає у тому, що завдяки ним текст стає більш компактним, вони мотивують уяву, активують зацікавленість читача до предметів та об'єктів, які зображується, створюючи інтригу; завдяки цій комбінації тексту додається цікавість, реципієнту забезпечується задоволення, коли він декодує алюзивний зміст, а також виділяється спільність тезаурусу адресанта та адресата тексту [Хализев 1999, с. 271].
- *Оцінна* та *волюнтативна функції*. Обидві функції засновані на емотивності. Тобто автор, створюючи через алюзії виразні образи, виражає через них власні почуття, емоції, погляди на життя, намагається переконати реципієнта у власній єдиній правоті, поступово апелюючи з емотивності до логіки, здорового глузду, емоцій та почуттів реципієнта образа тексту. Унаслідок автор намагається маніпулювати волею та думками адресата, та має на меті вплинути на його сприйняття світу, та змусити його певним чином змінити власні дії [Воробйова 2013, с. 2].

Отже, за дослідницею, провадження алюзій у літературний твір допомагає зробити текст більш цілісним та закінченим, тобто він впливає на нього з естетичної перспективи. Алюзивне слово – це знак ситуаційної моделі, і текст, який містить алюзію, співвідносить цей стилістичний засіб із твором за допомогою асоціацій. Саме таким чином відбувається алюзивний процес, або взаємодія між літературно-художніми творами [Гайдар 2011, с. 36].

Варто підкреслити, що простір тексту є дуже важливим для художнього цілого, особливо стосовно алюзії і її місця в тексті. Текстовий простір відчуває на собі весь стилістичний, емоційний, семантичний вплив алюзії, і саме він робить її важливим смисловим і культурним елементом. Вивчення функціонування алюзії у текстовому просторі допомагають ідентифікувати

силу й характер впливу стилістично маркованих елементів певного висловлювання на звичайні, стилістично-нейтральні частини тексту, і у результаті висвітлити семантичні та формальні зв'язки між окремими фрагментами цілісного твору.

Дослідженням функцій алюзій у текстовому середовищі займався й вчений В. П. Гайдар. Він виділяв основні стилістичні функції алюзій: опис персонажів, вивчення часу, характеристика умов дії, створення місцевого колориту, та інші. Автор також стверджував, що механізм функціонування й формування алюзій характеризується певними правилами та законами, й нагадує собою схему перетворення інформаційних даних, які зберігаються у людській пам'яті [Гайдар 2011, с. 38].

Ще один фактор, який досконально досліджував вчений – варіативність алюзій. Він вказував, що функціональна спрямованість алюзій залежить від текстового середовища, у якому існує дане мовне явище (а це – література: публіцистичні тексти, рекламна площа, художній роман і т.д.), і їхні функції у різних текстах відчутно відрізняються. Окрім того, алюзія спроможна виконувати ті ж функції, що й інші стилістичні засоби, а саме: порівняння, метафори, гіперболи, символу, інтенсифікатора значення, створювати конотації, імплікації, підтекст [Лушникова 1995, с. 15]. У якості прикладу автор приводить поєднання метафоричної алюзії із символьною, і спільною характеристикою функцій даних алюзій є підтекст й імплікативне значення.

Отже, питаннями класифікації займалися багато вчених: Гайдар В. П., М. Д. Тухарелі, Воробйова М. В., Авраменко С. Р., та інші. Вченими було виділено багато видів алюзивних елементів. За літературними словниками, алюзію поділяють на алюзію-посилання, особистісну, імпліцитну, структурну, та реалії; Тухарелі виділяв три різновиди алюзій: оніми, реалії та алюзивні цитати. Однак жодна із проаналізованих класифікацій не є на сто відсотків повною або достовірною, тому що сфера інтертексту не є достатньо дослідженою, і вченим знадобиться набагато більше досліджень, щоб прийти до єдиної хрестоматійної типології алюзій.

Багато дослідників також дискутували стосовно функцій алюзій у тексті: Тютюненко А. А. підкреслював емоційну й іронічну функцію, Гайдар В. П. стверджував, що функція алюзії залежить тільки від її текстового середовища. Нараз найбільш повну класифікацію функцій алюзій сконструювала дослідниця Воробйова М. В., виділяючи пізнавальну, експресивну, контактовстановлюючу, оцінну, волюнтативну та функцію збільшення кількості кодових систем. Єдине, у чому сходилися усі вчені – за певних умов контексту алюзія як стилістичний елемент може переймати та виконувати функції інших стилістичних засобів.

З цього можна зробити висновок, що функції алюзій залежать від змісту, закладеного автором, і алюзії в цілому служать інструментом надання інформації про персонажів, атмосферу, а також слугують засобом експресивності (автор передає власні емоції, точку зору), надають тексту образність, допомагають встановити контакт меж текстом та читачем-реципієнтом.

1.4 Механізм утворення інтертекстуальних зв’язків

Дослідженням механізму утворення зв’язків у інтертексті займалося багато вчених. Деякі з них дотримуються думки, що користуючись виключно вербальними знаками, неможливо повною мірою відтворити естетичний ефект музичного твору, або зберегти образність живопису або балету. Отже із цього можна зробити висновок, що неповноцінність актуалізації смислу насамперед закладена до інтерсеміотичної алюзії. Однак також відомо, що алюзивні елементи мають асоціативну природу, і шляхом асоціативності алюзія відсилається на естетичний досвід людини, провокує у пам'яті певні асоціації, образи або враження від різноманітних витворів мистецтва [Приходько 2008, с. 116-117].

Детальним вивченням механізмів інтертекстуальних зв’язків займалась Воробйова М. В. Дослідниця визначає асоціацію як «пов’язування двох явищ, двох уявлень, двох об'єктів і т. п., стимулу та реакцію, що його супроводжує» [Панкрац 1996, с. 245]. Завдяки асоціюванню утворюються так звані вербальні «асоціативні системи», які є фрагментами тезауруса мовної особистості. Дані системи також називають «файлами», які складаються з певних асоціатів, які групуються коло номінанта [Каменская 1990, с. 152].

Вчена пропонує розрізняти асоціативний ланцюжок, за яким у більшості випадків утворюються різноманітні асоціації: частина > ціле, ціле > частина, загальне > спеціальне, спеціальне > загальне, рід > вид, вид > рід, поняття > типова ознака, типова ознака > поняття, діяч > дія > результат > наслідки. Файли (як частина ланцюга асоціацій) утворюються за ознаками формальності, ситуативності, змістовності, релятивності, включаючи риму, коли у відповідь на використане у комунікації слово як словник особистості описується іншим словом, яке не схоже на перше слово за смислом, але таким, яке має риму із закінченням [Лагута 2000, с. 43]. Подібна можливість реципієнта відтворювати певні лексичні одиниці, схожі за фонетичними ознаками до одиниць стимулів, дозволяє лінгвальним засобам досягти потужного потенціалу викликати слухові асоціації.

Також вчена вказує, що через асоціативну природу будь-якого алюзивного елементу, необхідно враховувати те, що завжди існує можливість хибного сприйняття паралельних асоціацій у реципієнта, тому що під час активної роботи мозку існує можливість помилки: «неправильні» ділянки можуть збуджуватися помилково, або окремі ділянки збуджуються більше, аніж необхідно (або планувалося автором) [Cherkas 2009, с. 56].

Варто зауважити, що метод пошуку асоціацій подібного типу є підсвідомим різновидом використання аудіовізуальної інтуїції у конкретному доцільному напрямку [Хилько 2008, с. 47]. Перекодування вербальних знаків невербальними можливе на основі інтерсеміотичних асоціацій, які також беруть безпосередню участь у процесі актуалізації змісту алюзивних засобів.

Коди, які включають у себе одні лише вербальні знаки (наприклад – літературний семіотичний код) називають вербальними семіотичними кодами. Важливо підкреслити, що знаки візуальних семіотичних систем можна ідентифікувати як іконічні знаки (це знаки, які містять у собі певні характеристики, які повинен посідати їх об'єкт). Вербальні знаки ж можна ідентифікувати в якості символічних знаків. До невербальних ж знаків слід відносити ті, у складі яких присутні виключно знаки, які відмінні від вербальних (тобто візуальні, аудіальні, або аудіовізуальні (наприклад семіотичний код у образотворчих мистецтвах). Також виділяють синтетичні семіотичні коди – це такі, до складу яких входять багато інших кодів, які включають й вербальні знаки (до цього можна віднести, наприклад, семіотичній код кінематографічних творів) [Raisch 2000, с. 311].

При маніпуляції образами, які присутні у текстах семіотичних кодів, що відрізняються від семіотичного коду тексту, у якому були вжиті алюзивні засоби, відбувається процес перекодування знаками певної семіотичної системи другої семіотичної системи. Дослідниця у своїх роботах особливу увагу приділила аналізу й заміні візуальних, аудіальних і комбінованих знаків на вербальні.

Важливо виділити, що, виявляючи особливі характеристики семіотичної актуалізації змісту інтерсеміотичних алюзивних засобів, відтворення образної складової змісту тексту необхідно. Коли ж відбувається апеляція до синтетичних семіотичних, або аудіальних, візуальних та комбінованих систем за допомогою вербальних знаків, відбувається заміна певного слова (або одиниці тексту) іншим типом словесних кодів. Однак при цьому варто пам'ятати, що навіть змінений код повинен повноцінно передати зміст та образність змінюваного «оригіналу».

Тобто, основою для сприйняття читачем певного коду у будь-якому типі творчості є ментальний образ. Ментальний образ – це «внутрішнє, когнітивне представлення зовнішніх об'єктів або подій» [McConnell 1988, с. 309; Лакофф 1996, с. 166].

Вивченням принципу функціонування ментальних образів займався А. Пейвіо. Згідно з теорією дослідника, система репрезентацій (образів) не функціонує й знаходиться у стані спокою до тих пір, поки будь-які вербальні або невербальні стимули не активують її [Paivio 1991]. Дана активація може відбуватися на рівні трьох обробок сигналу:

- *репрезентаційному* (певні лінгвальні структури збуджуються лінгвальними сигналами, невербальні сигнали ж збуджують образи або картини);
- *референціональному* (невербальні сигнали активують вербальні структури і навпаки);
- *асоціативному* (збудження відповідних образів як реакція на мовну одиницю та виникнення у пам'яті назви для сигналів, які отримуються. Цей процес також супроводжується збудженням різноманітних асоціацій, тими й іншими їх видами) [McConnell 1988, с. 121-122].

Однак кожний з аудіальних, густаторних, візуальних, ольфакторних, тактильних знаків виконує чітку специфічну функцію й окреслює певну деталь ментального образу (наприклад візуальний знак підкреслює графічну складову, аудіальний – звукову і т.д.), а остаточні ж якості створюваного образу залишаються довільними, індивідуальними [Бондалетова 1989, с. 38]. Отже, головним вказником на певний канал інформації, до якого апелює аудіальний, візуальний, густаторний, ольфакторний і тактильний знак, є вербальний знак.

Майже усі сучасні тексти та їх знаки апелюють двома почуттями людини – слухом та зором, тому більшість вербальних знаків у тексті будуть скеровані переважно на зір, слух або їх поєднання. Такий підхід можна пояснити тим, що сучасний реципієнт (носій інформації) здатний передавати у більшості випадків виключно візуальну та аудіальну інформацію (на відміну від тактильної, густаторної та ольфакторної), тому прогнозувати вплив на смакові, нюхові та дотикові рецептори досить важко, бо зараз вони носять більш індивідуальний та «невивчений» характер.

Необхідно виділити те, що для всіх алюзій властивий виключно тривимірний ментальний образ, однак більш точно можна характеризувати ті

асоціації, які провокуються інтерсеміотичними алюзіями, тому що вони вже окреслені у першоджерелі на рівні однієї або двох складових (тобто риси ментального образу, які прогнозуються, вже певним чином надійшли до читача за одним-двома п’яти сенсорних відчуттів, і як наслідок вони не продукуються індивідуально реципієнтом, а лише репродукуються) [Воробйова 2012].

Отже, можна зробити висновок і встановити механізм утворення інтертекстуальних зв’язків: завдяки вербальним знакам (які поділяються на аудіальні, візуальні, густаторні, ольфакторні і тактильні) утворюються асоціати, а завдяки асоціатам або кільком асоціаціям виникає цілісний ментальний образ. Ментальний образ може бути індивідуальним, і іноді може інтерпретуватися хибним чином (сприйматися не так, як було задумано автором). Автор може лише спрогнозувати певний асоціат, зоровий або нюховий і т.д., але не може точно його передати, адже вербальне сприйняття читачем інформації індивідуальне для кожної людини.

1.5 Перекладознавчий аспект дослідження інтертекстуальності

Вивченням діалогічності текстів займалися багато відомих перекладознавців, адже інтертекстуальність – це складне мовне явище, тому при аналізі тексту нерідко виникають труднощі на етапах ідентифікації (визначення мовних одиниць та засобів у тексті), інтерпретації (ідентифікації типу використованного знаку), декодування, та у відтворенні цих мовних одиниць у ПТ.

Основні поняття у перекладознавстві – це адекватність та еквівалентність перекладу. Головною метою перекладача будь-якого тексту завжди є повноцінна передача функціональної частини алюзії (а це – емоційна, експресивна і т.д.), а також адекватний переклад на мову-реципієнт. Не менш важливим завданням є збереження закладеної в одиницю стилістичної функції,

і саме тому алюзія як комплексний елемент у текстовому середовищі викликає багато труднощів у недосвідченого перекладача, особливо при відтворенні у ПТ усіх інформаційних пластів, прошарків, одиниць інформації, які були закладені в ВТ.

Дослідженням перекладознавчих аспектів інтертекстуальності займалися багато українських і зарубіжних вчених, таких як Воробйова М. В., Бахтін М. М., Кристєва Ю. С., Фатеева Н.Ф. та інші [Gadavanij 2018]. Подібну увагу до цієї категорії можна пояснити практичною та теоретичною важливістю дослідження даного феномену для розвитку перекладацької компетенції, тому що розкриття категорії інтертексту безпосередньо пов'язане з адекватним сприйняттям й точним перекладом певного тексту, авторського посилання реципієнту, а також його передача у мову-реципієнт, дозволяє розвинути й покращити уяву про автора і його погляд на світ.

Звертаючись до різноманітних лінгвістичних досліджень, можна умовно виділити два основних погляди на проблему інтертекстуальності. У загальному розумінні інтертекстуальність можлива завдяки зв'язкам між текстами на усіх рівнях мови. Подібне відношення пояснюється тим, що культурний континуум є безперервним процесом. Більш вузький підхід до даної категорії направлений на виявлення певних елементів інтертексту у конкретному літературному тексті [Linell 1998, с. 154].

Особливо актуальним є перекладознавчий ракурс у сфері вивчення даної проблеми, оскільки він передбачає не тільки дослідження прецедентності оригінального тексту, але й способи відтворення структури інтертекстуальності оригіналу у перекладі. При тому особливу увагу варто приділити взаємодії автора та перекладача, бо вони у більшості випадків мають зовсім різні соціолінгвістичні та культурологічні позиції [Haas 1962, с. 182-186].

Стосовно труднощів перекладу й передачі інтертекстуальних елементів, до них відносять відтворення видів різних інтертекстуальних відношень, а також передачу культурних реалій. Одним із найрозповсюдженіших видів даних відношень є алюзія, адже спочатку вона виникла як риторична фігура.

Більшість авторів використовують алюзію як спосіб передачі інформації (стисло або в зашифрованій формі), для того щоб посилити відношення між текстом та його читачем, сконструювати конкретний емоційний пласт (адже ідентифікувати алюзію може далеко не кожний читач). Саме тому однією з головних умов повноцінного розкриття у тексті алюзії є її впізнаваність. Адже тоді об'єкт стає відомим як і для мовця, так і для реципієнта, і це не може ускладнити процес діалогу між ними [Петроченко 2005, с. 192].

Важкість відтворення алюзії полягає у частковій або повній втраті впізнаваності даної одиниці в культурному контексті, що може завадити розумінню реципієнтом авторської інтенції. Головна мета перекладача при передачі алюзивних одиниць – це збереження асоціативного фону алюзії, а також забезпечення її впізнаваності для реципієнта, що має викликати у нього конкретні, закладені автором, асоціації. Увесь комплекс асоціацій, що виникає у реципієнта при ознайомленні з оригіналом, необхідно якомога точніше й повніше передати у перекладі.

Алюзія потребує багато уваги й майстерності з боку перекладача, адже вона є складним й багатогранним явищем, і від передачі вкладених у неї художніх ресурсів залежить належне сприйняття читачем авторського задуму. Як вже зазначалось вище, головна умова реалізації механізму алюзивного елементу – це впізнаваність джерела (або його додаткове пояснення), а також присутність у вертикальному контексті одиниць міжкультурної комунікації. Саме при такому розкладі можлива ідентифікація алюзії представником іншої культури і відповідна система асоціацій буде доцільно створена [Петроченко 2005, с. 194].

Звертаючись до перекладацьких труднощів передачі алюзій, перший бар'єр, з яким стикається перекладач – екстралінгвальний. Саме від екстралінгвального фактору залежить вибір стратегії передачі алюзії, націлений на збереження стилістичних функцій, які мовна одиниця виконувала в оригінальному тексті. У кожному конкретному випадку обираються певні перекладацькі аспекти, спираючись на перекладацьку ситуацію. Для підбору

певної стратегії засобів перекладу до уваги беруться наступні характеристики комунікативної ситуації: домінантна стилістична функція алюзії у тексті, тип самої алюзії, ступінь (або можливість) відомості певного алюзивного елемента в культурі читача, характер та тип тексту, а також важливість даної одиниці у загальній художній конструкції твору [Копильна 2007, с. 4-6].

Дослідник Р. Лепіхальм зробив порівняльний аналіз численній кількості перекладів й оригіналів, що дозволило йому виділити основні способи передачі алюзії, а також проаналізувати їх недоліки та переваги. За дослідником, адекватність алюзій у тексті оригіналу й тексті перекладу в функціонально-стилістичному аспекті забезпечують наступні стратегії:

- переклад повними аналогами, які утворюються за допомогою транскодування (коли звукова чи графічна форма слова мови-оригіналу наслідується засобами буквами мови перекладу), традиційною передачею власної назви (офіційним аналогом), або семантичним калькуванням;
- переклад частковими аналогами, які можна ввести в переклад за допомогою перейменування, розширення структурних видів онімів, або скороченням їх структурних варіантів;
- уточнювальний переклад;
- переклад із використанням засобів компенсації: переклад гіперонімом, пояснювальний переклад (розширення), перифрастичний переклад;
- вилучення власної назви, що у більшості випадків є недопустимим [Копильна 2005, с. 234].

Лепіхальм вважає, що найбільш ефективними, а також найбільш поширеними у використанні інструментами реалізації алюзивних назв є традиційна передача імені (за встановленим аналогом) та транскодування. Однак дані засоби реалізують адекватне відтворення лише тих алюзій, що мають загальнокультурний характер; через відмінні фонові знання і культурне сприйняття реципієнтів оригіналу та перекладу, подібні засоби не зможуть адекватно передати алюзії характеру обмеженої відомості. Такий вид алюзій

можна повноцінно передати, зберігши асоціативний фон, тільки за допомогою засобів компенсації та пояснення [Leppihalme 1997, с. 282].

Традиційно вважається, що основними способами перекладу алюзивних висловів є компенсаційні прийоми (а це – пояснювальний переклад, генералізація, аналог, уточнювальний переклад), цитатний переклад, графічне маркування алюзій, семантико-стилістичний переклад, а також вилучення алюзії із контексту.

Безпосередньо для перекладу алюзивних висловів використовують методи семантико-стилістичної й цитатної передачі. Дослівне відтворення алюзій меншої відомості (які виділяв Р. Лепіхальм), або таких, які зовсім невідомі у культурі-реципієнті, не викликають потрібних асоціацій у читача, отже такий переклад втрачає свою адекватність. Найбільші труднощі виникають при передачі історичних, культурних та літературних типів алюзій. Найкращим засобом досягнення адекватної реконструкції прагматики автора при необхідності передачі алюзій обмеженої відомості є прийоми компенсації. Найбільш ефективна і популярна стратегія – це, звісно, пояснювальний переклад, адже саме завдяки йому зберігається максимальна близькість з оригінальною одиницею. Коли ж перекладач стикається з локальною або малоінформативною алюзією, передача через узагальнення або перифрастичним перекладом буде найкращим рішенням [Копильна 2007, с. 235].

Функціонально-прагматичні трансформації, які реалізуються через прийоми компенсації, націлені на модифікацію перекладеного тексту, беручи до уваги асоціативний фон алюзії. Даним прийомам властивий експліцитний характер, і саме це робить переклад і оригінал асиметричними. Однак ця стратегія також робить передачу динамічної еквівалентності (рівноцінність комунікативної значущості оригіналу) до тексту-реципієнта можливою [Баранова 2006, с. 206].

Ще один різновид алюзії – деформованої – можливо адекватно передати тільки при трансформації відомих реципієнтові перекладу висловів. При тому

важливо зберегти як і сам прийом деформації, так і його семантико-стилістичні функції. При відтворенні деформованих алюзій, ефективними стратегіями вважаються цитатний або семантико-стилістичний переклад, а також транс кодування з урахуванням деформації. З метою відтворення авторської інтенції, а також для повноцінного розкриття асоціацій й глибинного смислу деформованих алюзій обмеженої відомості, перекладачем застосовуються різноманітні компенсаційні прийоми, а також трансформації, які дозволяють максимально зберегти особливості оригіналу [Дронова 2006, с. 184].

При перекладі цитат, однак, використовується інша стратегія. Як і в багатьох питаннях перекладознавства, тут важлива відносна практична ясність разом із методологічною чіткістю. Через те що цитати на відміну від алюзій являються “текстом у тексті”, більшість перекладачів обирають аналогову стратегію – знайти (при наявності) переклад твору (тобто джерело цитати), і використувати необхідні рядки у своєму перекладі. Цитати можна умовно поділити на два види: цитата з твору, написаного тією ж мовою, що і оригінальний текст, і цитата, що написана відмінно від мови оригінального тексту, який потрібно перекласти. У першому випадку перекладач має право передати цитату самостійно, бо робоча мова при тому не змінюється – при тому більшість особливостей і функцій будуть збережені, і це не буде переклад перекладу. Однак найкращим і найбільш коректним буде переклад із авторитетних джерел, при тому перекладач у найбільш оптимальному випадку повинен знайти кілька перекладів, проаналізувати кожний, і тільки згодом зіставити власний, спираючись на отриманий контекстний досвід, при тому намагаючись зберегти функціональну роль цитати у тексті. Також треба враховувати те, що пояснювальну частину перекладач може винести у замітку унизу сторінки – саме тому іноді перекладач залишає крилаті фрази й інші цитати мовою оригіналу, і залишає для читача пояснювальну примітку [Фролов 2014, с. 82].

Хоча кількісних втрат інформації й замін асоціацій неможливо запобігти при перекладі, потрібно націлитися на максимальне збереження тієї самої

кількості екстралінгвальної інформації, передати алюзію адекватно, зберігаючи її прагматичний сенс. Щоразу потрібно винаходити й приймати оптимальні рішення задля актуалізації авторського підтексту в тексті-реципієнті. Основна умова при передачі елементів інтертекстуальності – збереження в тексті перекладу їхніх стилістичних функцій у відповідній комунікативній ситуації, яка й забезпечує адекватність перекладу [НАУ 2006, с. 123-124].

Отже, можна зробити висновок, що при передачі алюзії в ПТ перекладач передусім зіштовхується з екстралінгвальними труднощами. Вибір стратегії і способу відтворення алюзії залежить безпосередньо від даних труднощів та фонових перекладацьких завдань, при тому головною метою ставиться збереження певних стилістичних функцій, які одиниця виконує у ВТ. Тобто перекладацькі стратегії завжди визначаються в конкретному випадку залежно від перекладацької ситуації. Критерії підбору інструментів перекладу інтертекстуальних елементів визначаються за наступними параметрами: рівень загальної відомості конкретної алюзії у лінгвокультурі ПТ, її домінантна стилістична функція, тип та характер, жанрові особливості у ВТ, а також значущість інтертекстуального елементу у ВТ.

РОЗДІЛ 2
ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ ЗАСОБІВ В РОМАНІ С. КІНГА “THE STAND” ТА ЙОГО УКРАЇНОМОВНОМУ ПЕРЕКЛАДІ

2.1 Типологія інтертекстуальних засобів в оригіналі роману “The Stand”

Слід зауважити, що популярний американський письменник Стівен Кінг є автором і носієм сучасної культури. Інтертекстуальність як мовне явище характерне безпосередньо для літературних творів постмодернізму, тобто літератури сучасності. Художні тексти постмодернізму базуються на принципах цитатності, фрагментарності та інтертекстуальності, такі тексти завжди відкриті, у них вконструйовані художні коди постмодернізму, одним з яких є інтертекст. Через необхідність спочатку ідентифікувати, потім інтерпретувати й адаптувати інтертекстуальний елемент з однієї мовної культури в іншу, виникає багато труднощів. При тому активна роль під час інтерпретації інтертекстуальних елементів належить читачу-реципієнту.

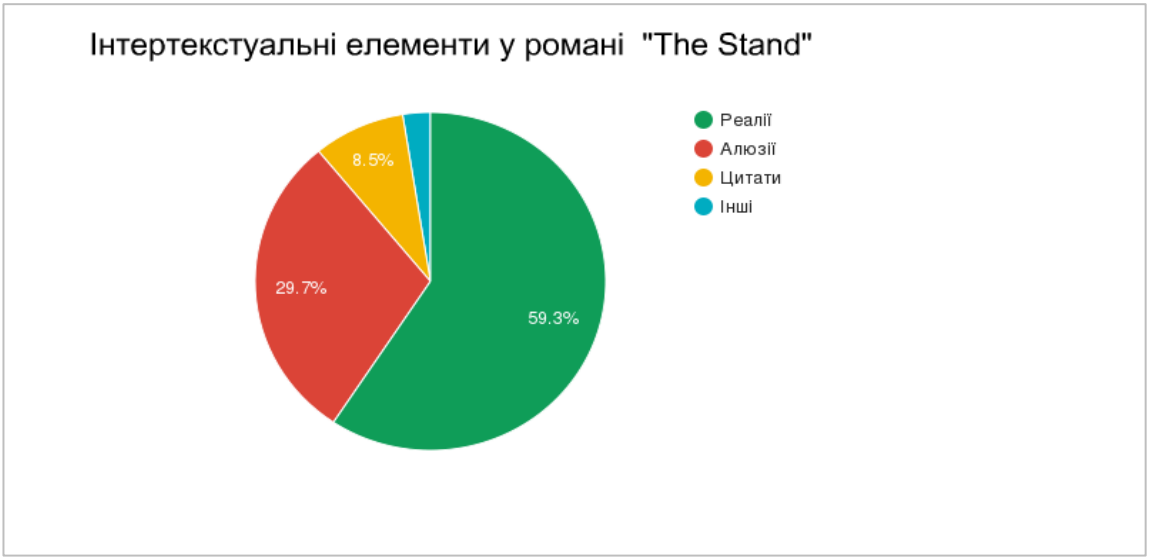
У романі “The Stand” використовується велика кількість різноманітних засобів інтертекстуальності, включаючи авторські посилання (посилання на самого себе). Нами була укладена типологія використаних автором інтертекстуальних засобів, проаналізовано україномовний переклад роману, а також здійснено аналіз перекладацьких прийомів з оцінкою адекватності відтворення інтертекстульного елементу в ПТ.

В ході дослідження та аналізу роману “The Stand” нами було ідентифіковано багато мовних засобів реалізації інтертекстуальності, а саме: реалії, алюзії, ремінісценції, цитати та багато іншого. Однак, беручи увагу на постмодерністські погляди Стівена Кінга, більшу кількість цих елементів становлять безпосередньо реалії американської культури. За реаліями по

присутності у тексті йдуть алюзії, за ними – цитати, а потім усі інші (див. Діаграму 1.1).

Діаграма 1.1

Типи інтертекстуальних елементів у романі "The Stand"



Нами був проаналізований кожен інтертекстуальний елемент з огляду на його лінгвостилістичні особливості, а також була надана оцінка адекватності перекладу, яка базувалась на принципу адекватності та еквівалетності Комісарова: «адекватним перекладом називається такий переклад, який забезпечує прагматичні завдання перекладацького акту на максимально можливому для досягнення цієї мети рівні еквівалентності, не допускаючи порушення норм, дотримуючись жанрово-стилістичні вимоги до текстів даного типу і відповідаючи суспільно-визнаною конвенційної нормі перекладу». [Комисаров 1990, с. 250] Комісаров також пише, що у простому розумінні «адекватний переклад» – це «гарний» переклад, який виправдовує очікування і надії реципієнтів або осіб, які здійснюють оцінку якості перекладу (див. Схему 1.2).

Схема 1.2

Алгоритм послідовності оцінки адекватності перекладу

Перший фактор, яким апелює перекладач при перекладі – це *ідентифікація* та виділення завдання інтертекстуальної одиниці у мові оригіналу, а також – її повноцінна передача; разом із цим виникає потреба передати функцію одиниці у всій її багатогранності та неоднозначності; при тому перекладацька трансформація повинна належним чином впливати на текст, не порушуючи структуру. Лише тоді можна зробити висновок щодо адекватності та еквівалентності перекладу.

Якщо автором не був порушений жоден із наданих пунктів, переклад можна назвати адекватним. Також проаналізовано, яка стратегія та засіб перекладу найбільш ефективні у певній перекладацькій ситуації. Розглянемо кожну групу інтертекстуальних засобів окремо.

2.1.1 Алюзії. Як згадувалося нами вище, за Ю. Крістєвою «будь-який текст містить у собі фрагменти інших текстів». Алюзія сама по собі є стилістичної фігурою, яка вміщує у собі вказівку, аналогію або натяк на якийсь літературний, історичний, міфологічний або політичний факт, закріплений в текстовій культурі або в розмовній мові, і безпосередньо алюзії в “The Stand” Стівена Кінга присутні у великій кількості.

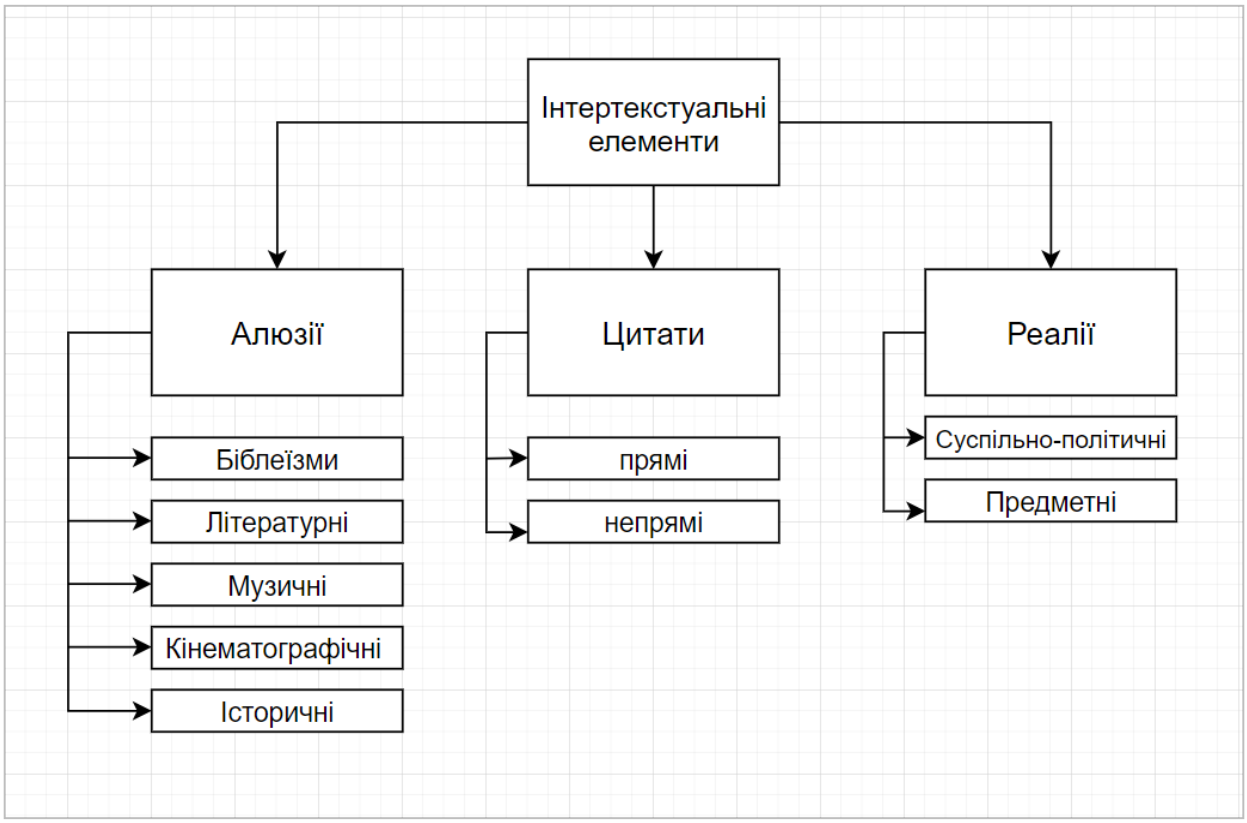
Типологія алюзій розглядалося нами раніше у розділі 1.2 та 1.1.3. Через те що “The Stand” – зразок постмодернізму, це зумовлює те, що все у романі буде аллюзивним. У творі багато відсилок на американську культуру, та усі реалії пов’язані безпосередньо з нею. Більшість алюзій у Кінга належать до області музики, кінематографії, референсів на американську літературу і т.д.

В ході роботи ми керувалися наступними засобами, які можна окреслити за допомогою схеит 1.3 (див. Схему 1.3).

Схема 1.3

Типологія інтертекстуальних елементів

у романі Стівена Кінга “The Stand”



Слід згадати, що деякі алюзії в “The Stand” вимагають певних фонових знань у самих різних областях (особливо стосовно культури Америки 80-х років), знання релігійних текстів та крилатих виразів, і деякі з них настільки незвичайні і багатогранні, що потребують окремого пояснення або ремарок, або експлікативного перекладу, що у більшості випадків і було зроблено авторами перекладу роману.

2.1.1.1 Біблеїзми. Стівен Кінг, як вже згадувалося нами раніше – письменник-модерніст, тому у його романі, як й у більшості літературних творів даного напряму, присутня алюзивність. За цитуванням будь-яких алюзивних образів або прямих цитат провідне місце займає біблія. Це пов’язано з тим, що західноєвропейська культура базується на християнстві та притчевих образах, і роман жаху – не виключення. Автором використовується різноманітна кількість біблійних алюзій, від Псалму до Біблії. Наприклад:

*What if he’s got a few of those dirty neutron bombs? Or the other six of **Sally’s seven vials**? (c. 976)*	*Раптом у нього ці брудні нейтронні бомби? Або інші **шість чаш**? (с. 1031)*

Автору перекладу вдалося розпізнати серед контексту алюзію на главу шістнадцять Одкровення Іоанна Богослова, яка починається словами: «І почув я гучний голос із храму, що казав до семи Анголів: Ідіть і вилийте сім чаш гніву Божого на землю». Він не тільки зміг ідентифікувати даний біблеїзм, але і надати переклад за допомогою аналогу с українського перекладу Одкровення. Також автором була надана виноска з поясненням цієї стилістичної фігури для людей, не ознайомленим с даним твором. Саме завдяки перекладу «аналогом» автору перекладу вдалося зберегти функцію та адекватність алюзії.

*And Glen Bateman had said a peculiar thing: “I will **fear no evil**.” And that had been the end of the discussion.*	*І тут Глен Бейтман виголосив незвичайну фразу:* ***- Я не буду боятися злого.*** *На тому дискусія і закінчилася.*

Персонаж Стівена Кінга частково цитує фразу з Псалма 22: «Якщо я піду хоча б навіть долиною смертної темряви, то не буду боятися злого...». На жаль автор не зміг розпізнати у контексті алюзію (або не вважав її передачу важливою), тому переклав цю фразу дослівно. Взагалі Глен досить часто використовує цю фразу в самих різних контекстах, що тільки підкреслює характер і цілеспрямованість персонажа роману. Однак, у цьому перекладі пафос та важливість фрази втрачається, і вона не виконує задану у неї емоційну функцію у контексті, тому даний переклад не можна назвати адекватним.

Ще один персонаж з роману, Том Каллен, по ходу свого розвитку починає частково цитувати той же Псалм 22, "спотворюючи" сенс на свій лад. Дивно те, що персонаж є розумово відсталим з народження (і він також не вміє читати!), І по ходу розвитку до нього додаються ось такі ось смішні, часом саркастичні фрази з релігійних текстів:

"The Lord is my shepherd," he recited softly. "I shall not want for nothing. He makes me lie down in the green pastures. He greases up my head with oil. ***He gives me kung-fu in the face of my enemies****. Amen."*	*- Господь – Пастир мій, – неголосно задекларував Том, – я нічого не буду потребувати. Оселить мене на пасовиськах зелених. Він умаслює голову мою єлеєм. Він дає мені кун-фу перед обличчям ворогів моїх. Амінь.*

В даному випадку автор перекладу не зміг розпізнати посилання на двадцять другий псалм, але зміг перекласти, надавши україномовний дослівний аналог (у частині з цитуванням тексту *"The Lord is my shepherd (Господь – Пастир мій)…He greases up my head with oil" (Він умаслює голову мою єлеєм*)). В іншому випадку переклад також здійснено дослівним (*He gives me kung-fu in the face of my enemies – Він дає мені кун-фу перед обличчям ворогів моїх*) способом. У даному контексті, *kung-fu* – це каламбур, який додає словам персонажа ефект комічності. Сам Кінг використав частину релігійного тексту, зіштовхуючи його з елементом зовсім іншої культури – саме на це й був націлений основний акцент юмору. Перекладачу вдалося зберегти вкладену у каламбур функцію, бо він не став адаптувати другу частину, переклавши її

дослівно й зберігши ефект змішаних культур, тому даний переклад можна назвати адаптованим для читача та, як наслідок, адекватним.

Можна зробити висновок, що у більшості випадків перекладачу не вдалося ідентифікувати біблейські алюзії у романі, а для їх передачі перекладач використував прийом дослівного перекладу. Тобто більшість біблеїзмів, не зважаючи на їх універсальність, не були ідентифіковані, бо перекладач швидше за все не читав Біблію мовою оригіналу, у результаті чого він не є носієм культурного релігійного досвіду. Це лише підкреслює наше твердження про те, що для адекватного перекладу тематичних алюзій потрібно володіти певними фоновими знаннями, пов'язаними з їх темою.

2.1.1.2 Літературні алюзії. Наступним типом алюзій, що було ідентифіковано в романі "The Stand" є літературні алюзії. Слід зазначити, що виникають певні труднощі у процесі ідентифікації алюзій даного типу, тому що у більшості випадків вони вимагають багатої начитаності та конкретних фонових знань реципієнта. Самі персонажі роману (наприклад, Гарольд Лаудер, який захоплювався читанням) неодноразово «згадують» і порівнюють своє життя з реально існуючими романами, читають широко відомі американські книги. Наприклад, Гарольд згадує роман Деніела Киза «Квіти для Елджернона», і проводить аналогію між своєю особистісною деградацією і схожим станом головного героя роману; також він згадує персонажа Тома Свіфта з серії підліткових американських романів «Том Свіфт» Едварда Стратемайера. Френні читає "Тома Сойєра" Марка Твена, порівнюючи їх пригоди в постапокаліптичному світі з неспокійними пригодами головного героя Тома, у якого в житті було присутнє дуже багато фантазій. Також головного антагоніста, Рендалла Флегга, неодноразово порівнюють з Сауроном з «Сільмалліріона» і «Володаря кілець» Д. Р. Р. Толкіна, так як у нього також є «око», за допомогою якого він спостерігає за всіма ними, і він такий же могутній.

Окремий контекст, який можна виділити у Стівена Кінга – це *self-reference*, тобто посилання на самого себе або свої минулі тексти (контекст на творчість автора). Автор використовує багато прийомів, які «кочують» з однієї книги в іншій. Таким чином, для їх ідентифікації та інтерпретації потрібен читач, який вже ознайомлений з його попередніми текстами. Таким чином, «фірмовим» злодієм або «чорним чоловіком» стає Рендалл Флегг, який у серії романів автора хоч і не носить те ж саме ім'я, але завжди має однакові ініціали *R. F.*, які вже насамперед вказують читачеві на головного злодія. Або фраза *happy-crappy,* яку Стівен Кінг використовує у декількох книжках для позначення персонажів, які мають «божевільні», відрізні від соціальних норм, характер та поведінку. Сама фраза активно використовувалась у 70-тих США.

Більшість алюзій, що не дивно, припали на безпосередньо американських авторів, тому що Стівен Кінг – бакалавр літературного факультету і великий фанат культури власної країни, він хотів приділити особливу увагу соціокультурному контексту свого роману:

"Give me your poor, your hungry".	*«Дайте мені ваших бідних, ваших голодних».*

У даному випадку присутня алюзія на рядок «а мені віддайте ваших втомлених, ваших бідних» з вірша «Новий колос» американської письменниці Емми Лазарус, і саме них було вигравіювано на табличці біля п'єдесталу статуї Свободи. Тут автор зміг декодувати алюзію на відомий американський вірш, і переклав її аналоговим способом, тим самим не порушуючи його функції в тексті, стилістичні особливості, тим самим зберігаючи адекватність перекладу.

Nick Andros had been reading a paperback he had taken from the rack in the drugstore, a gothic novel about a frightened governess who thought the lonely estate where she was supposed to be teaching the handsome master's sons was haunted. Although he wasn't even	*Нік Ендрос читав книжку в паперовій обкладинці, яку взяв з полиці в аптечному магазині, готичний роман про перелякану гувернантку, яка підозрювала, що у відокремленому маєтку, де вона мала вчити синів красеня господаря, живе привид. Ще*

halfway through the book, Nick already knew the ghost was really the handsome master's wife, who was probably locked up in the attic, and crazy as ***a loon****.*	*не дійшовши і до середини, Нік вже знав, що привидом насправді є дружина красеня господаря, ймовірно, замкнена десь на горищі і божевільна, як* ***Березневий Заєць****.*

Даний уривок є непрямою алюзією на твір англійської письменниці Шарлотти Бронте «Джейн Ейр». Описана ситуація в цілому є схожою (готичний маєток, гувернантка, господар і його божевільна дружина), але все ж є деякі відмінності. Даний переклад дуже цікавий і незвичайний – якщо перша частина алюзії перекладена дослівно, обмежуючись трансформаціями з однієї частини мови в іншу, то виразу "*as crazy as loon*" автор перекладу приділив особливу увагу. Річ у тім, що *loon* – це гагара, різновид плавучого птаха. Цей птах має дивний, немов "переслідуючий крик", який створює почуття, ніби поряд виють божевільні люди. Однією з причин того, що цей дивний, схожий на сміх, звук, який видають гагари, створює таке враження – птах часто робить це вночі, коли більшість птахів мовчать. Вираз "божевільний, як гагара" нічого не казав би українському читачу, тому автор перекладу підібрав аналог, використовуючи персонажа із роману Льюїса Керролла «Аліса в Країні чудес», Божевільного Березневого зайця. Якщо читач зможе ідентифікувати алюзію на цей образ, функції, закладені автором у фразу (створити образ крикливої божевільної жінки), будуть збережені. Однак, через те, що образ Зайця вкладається в уже існуючий алюзивний контекст, створюється ефект «подвійної алюзії», і декодування оригінальної алюзії на «Джейн Ейр» стає набагато складнішим для читача-реципієнта. До того ж у шекспірівські часи *loon* був позначенням не тільки божевільної, але і жорстокої поведінки (*loon* співвідносився з *moon* – збожеволів через силу місяця). Сам же образ Зайця не несе у собі ніякого відтінку жорстокості. Тому, на нашу думку, цей переклад аналогом, який ускладнює ідентифікацію, не можна назвати повноцінно адекватним.

You are carrying on, she told herself, as	*«Так розійшлася, наче в тебе новини*

if this was the news of the world. Chapter Six: Hester Prynne Brings the News of Pearl's Impending Arrival to Rev. Dimmesdale.	*світового масштабу», — сказала собі. Розділ шостий: Гестер Прінн приносить превелебному отцю Дімздейлу новину про скорі народини Перл.*

У даному прикладі згадані персонажі роману «Червона літера» американського письменника-романтика Натаніеля Готорна (1804—1864). У ньому йдеться про те, як селянка Гестер Прінн вагітніє від священника Дімздейла, і з цього розвивається справжня драма. Стівен Кінг використав цю алюзію, аби підкреслити, наскільки його персонаж перебільшує власні проблеми у себе в голові, і як самостійно і саркастично до себе відноситься. Така функція «самокритики» була повністю збережена у перекладі, і автор навіть посилює цей ефект, перекладаючи "*You are carrying on"* як *«Так розійшлася»* і робить перестановки, щоб фраза героїні не переривалась, і адекватно сприймалась українським читачем.

The bricks of language. A stone, a leaf, an unfound door. Words. Worlds. Magic. Life and immortality. Power.	*Цегла мови. Камінь, лист, незнайдені двері. Слова. Світи. Магія. Життя і безсмертя. Влада.*

«*Камінь, лист, незнайдені двері*» – цитата з роману «Поглянь на будинок свій, ангел» американського письменника Томаса Вулфа (1900-1938). Так як дану алюзію достатньо важко ідентифікувати, автором було вирішено зробити дослівний переклад і перенести пояснення у зноску. На функції алюзивного прийому це не як не вплинуло, усі важливі компоненти були збережені, тому переклад цієї алюзії можна вправно вважати адекватним.

If we turn off the centrifuge, we turn off the professor. Elementary. What his daughter would have called a ***"Catch-22."***	*Вимкнемо центрифугу — вимкнемо й професора. Усе просто. Його дочка назвала б це* ***«правилом № 22».***

Реально існуюче в американській культурі, військове правило № 22 дозволяє божевільним льотчикам не брати участі у вильотах. Однак ті, хто

посилається на це правило, аби уникнути вильоту, підтверджують протилежне, адже не прагнуть помирати, чим засвідчують власну нормальність. Описане в сатиричному романі Джозефа Геллера «Пастка-22» («Catch-22») і стало крилатим виразом, що означає пастку для дурнів. Перекладач зробив коректний переклад цієї фрази, зберіг її смисл, і також зробив пояснювальну замітку у кінці сторінки, щоб «правило 22» стало зрозумілим для читача. Це рішення дозволяє не чіпати оригінальну алюзію, але зберегти усвідомленість реципієнта у всьому, що відбувається, тому цей переклад – адекватний.

Можна зробити висновок, що літературні алюзії перекладач ідентифікує у більшості випадків, а основним засобом перекладу обирає переклад аналогом або дослівний, додаючи до кожної алюзії пояснювальну примітку. Це дозволяє йому доцільно передати елемент інтертексту без втрати закладеного в нього сенсу.

2.1.1.3 Музичні алюзії та кіно алюзії. У романі “The Stand” досить багато відсилань до популярних американських фільмів того часу:

He opened his mouth and croaked, “Top of the world, Ma.”	*Гарольд відкрив рота й прохрипів: - Вершина світу, мама.*

Це майже дослівне цитування фрази головного героя детективного фільму «Біла спека» (1949), виголошена ним перед тим, як підірвати сховище з бензином, на дах якого він піднявся. Ситуація з Гарольдом відбувається схожим чином – він відчував, що підходить «до краю даху» і скоро буде його кульмінація. Однак, автором не була декодована алюзія, і він обрав дослівний переклад – набагато кращим був би аналог цитати якогось українського фільму зі схожим відтінком відчаю, тому даний переклад не можна назвати адекватним, адже він не передає оригінальну функцію емоційної напруги і особистого відчаю, «загнаності у куток».

On the far wall was a huge poster of Ryan O’Neal and Ali McGraw. Being gobbled means never having to say	*На дальній стіні висів величезний плакат із Раяном О’Нілом та Елі Макґро. Оральні процедури — це те, за*

you're sorry, ha-ha. *що ніколи не вибачаються, ха-ха.*

Тут мається на увазі постер до фільму «Любовна історія» (Love Story, 1970). «Кохання — це те, за що ніколи не вибачаються» — одна з ключових фраз цього фільму, який вважають одним із найуспішніших та найромантичніших в історії американського кіно. У даному контексті Стівен Кінг використовує дану алюзію для створення комічного ефекту, підкреслюючи, що «ніколи не вибачаються» не тільки за любов, а ще й за любовні втіхи. У цьому випадку автор також вирішив скористатися пояснювальною зноскою, та перекласти фразу дослівним перекладом. Через те що дана алюзія орієнтована на американську культуру і може бути незрозумілою для більшості українських читачів, це – найбільш адекватний варіант.

Особливе місце в "The Stand" займає безпосередньо музика. Один із головних героїв роману – Ларрі – великий фанат гри на гітарі та музики взагалі, він завжди катається до студій, слухає музику і відтворює у собі персонажа-бунтаря, який руйнує своє життя, але під кінець розвивається, і становиться вже самостійним і дорослим… І починає ненавидіти власну музику, яка зробила його знаменитістю.

Навіть в епіграфі до книги Кінг починає з пісенних рядків Брюса Спрінгстіна Jungeland з альбому «Народжений бігти» (Born to Run):

Outside the street's on fire
In a real death waltz
Between ***what's flesh and fantasy***
They reach for their moment
And try to make an honest stand
But they wind up wounded
Not even dead
Tonight in Jungle Land.

Вулиці вогнем палають
Тут, між ***реальністю і вигадкою***
У справжньому ***смертельному вальсі***
Вони ловлять мить у протистоянні
Тримають чесну оборону
Та врешті їх однаково поранять
Навіть не доб'ють
Сьогодні й тут, у Країні Джунглів.

Уся ця фігура є цитатою з пісні, яка не має великого значення для українського читача, але для Кінга, це – пошана для одного із найвеличніших музикантів того часу. На жаль сам Стівен Кінг ніколи не згадував, чому обрав саме ці строки, але нами було проведено власне розслідування стосовного цього питання. Все почалося з «Вуді» Гатрі, знаменитого американського співака і композитора, який вирішив викривати весь цей «джангловий жах» прекрасної Америки. Особливо емоційно Гатрі Вуді розповідав в піснях про страшну посуху 1935 року в декількох штатах. Це була загальна епідемія: пилова буря породила хвороби, біженців, посуху, «випалену землю»... Все як у “The Stand”. Результат один і той же – міграція населення в жаху, смерті, невлаштованості.

Брюса Спрінгстін вважав Гатрі «Вуді» своїм творчим і життєвим кумиром. І в його піснях – все це звучить і відчувається: і безнадія, і рабська праця робітників і інші радощі капіталізму.

Коли в 1980 році він випустив альбом «Річка», в рекламній темі Спрінгстін заявляв, що саме завдяки Гатрі «Вуді» він набирається сил і енергії. Що привело до відродження інтересу частини молоді до їх творчості. Стівен Кінг, який, звісно, читав, слухав і вивчав цю бунтарську тему, вирішив «подякувати» Спрінгстіну, тому опублікував його рядки. Таке собі відсилання творчості одного автора до іншого.

Так як переклад пісень і віршів с іншої мови, який не має аналогів у рідній мові є дуже комплексним процесом, автором перекладу було вирішено перекласти близько-дослівно, при тому більш-менш зберігаючи емоційний фон та функції даної музичної цитати. Також автор дуже чітко користується прийомом перестанови, змінюючи місцями другу та третю строку, повністю зберігаючи виразність та емоційний фон. Інформація щодо Брюса Спрінгстіна потребує представлення українському читачу, тому перекладачу потрібно було зробити зноску і пояснити, чому саме цю пісню обрав Стівен Кінг, бо через це втрачається «смисл» і залишаються лише красиві строки. Саме через відсутність зноски ми не можемо назвати переклад повністю адекватним.

Після даних строк йдуть слова з пісні групи «*Blue Oyster Cult*» – це впливовий американський рок-гурт, заснований у Нью-Йорку в 1967 р. Він грає суміш геві-металу та гард-року, його вважають провісником панку. У піснях часто звучить науково-фантастична й горор-тематика:

And it was clear she couldn't go on!	*І стало ясно – вона не витримує!*
The door was opened and the wind appeared,	*Відчинилися двері, війнув вітер, Свічки згасли, а потім зникли,*
The candles blew and then disappeared,	*Фіранки гойднулися, він з'явився*
The curtains flew and then he appeared,	*І сказав: «Ну ж бо, Мері,*
Said, "Don't be afraid,	*Не бійся».*
Come on, Mary,"	*І вона не злякалася,*
And she had no fear	*І побігла до нього,*
And she ran to him	*І злетіла…*
And they started to fly ...	*Взяла його за руку…*
She had taken his hand ...	*«Ну ж бо, Мері,*
"Come on, Mary;	*Не бійся Женця!»*
Don't fear the Reaper!"	

В даному фрагменті Стівен Кінг задає безпосередньо «моторошну атмосферу», яка буде супроводжувати читача на протязі усього його роману. «*Blue Oyster Cult*» – один з улюблених гуртів автора, і перекладач зробив зноску, пояснюючи цей момент. Даний переклад також являється дослівним та аналоговим, наприклад дослівний переклад фрази *she couldn't go on – «вона не могла продовжувати»,* але автор вирішив використувати аналогове *«вона не витримує»* для кращого звучання. Однак, якщо у оригінала присутня рима, вона у перекладі є лише у двох строках. Цей нюанс ніяк не впливає на «жахаючу» функцію, тому на нашу думку цей переклад можна назвати адекватним.

Crosby, Stills, and Nash on the crappy little stereo in the living room, singing about how much water had gone ***underneath the bridge****, time we had*	*Крозбі, Стіллз та Неш линули з дешевого стереопрогравача у вітальні — вони співали про те, скільки води спливло, скільки часу минуло марно.*

wasted on the way.

Тут йдеться про пісню «Wasted on the Way». Автор вирішив використувати дослівний переклад, але, мабуть, для збереження милозвучності вирішив упустити фразу *underneath the bridge,* і через це для українського читача музична алюзія повністю втрачається, не виконуючи свою функцію. Гарним рішенням було би зробити експлікативний переклад, або пояснювальний. Але даний переклад через повну втрату функції у тексті точно не можна назвати адекватним.

“Neeeeyaaaahhhh… eheheheheheh… budda-budda-budda… take that, ya fuckin kraut… Cap’n! Bandits at twelve o’clock!… Turn the air-cooled cannon on em, ya fuckin dipstick… takka… takka… takka-takka-takka! We got em, sir! All clear… HowOOOGAH! Stand down, fellers! HowOOOOOOOGAH! ”	*Він закинув голову та затягнув пісню. — О-о… он-де рулить Джонні, одноййко Джонні, х**-зі-жменьку, та він прямує просто… на ро-де-О… отак, Сміттєбаче, х** плаксивий, прискорюйся, — лишилось дванадцять хвилин… нозі в галоп, алеманда — хвиць, алеманда — топ…*

Дана алюзія – це відсилка на «Пісню родео» (The Rodeo Song), яку написав у 1980 р. канадець Ґей Делорм. Пісня здобула шалену популярність у виконанні гурту «Garry Lee and the Showdown» — сингл досяг подвійно платинового статусу (продано понад 2 млн примірників). Сам Кінг дуже любить цю пісню — вона з’являється ще й у Sleepwalkers, фільмі за його сценарієм. Герой Кінга переробив пісню на свій лад, і переклад цього фрагменту всеціло вільний – перекладач не зміг ідентифікувати алюзію на пісню, але вирішив зберегти функцію лайок і того, наскільки персонаж Кінга психічно нестабільний, і те, як він без причин ненавидить Сміттєвого бака. Даний переклад не можна назвати адекватним, бо зберігає функцію, але спотворює сенс.

Отже, Стівен Кінг як представник літератури постмодернізму використовує багато музичних алюзій у своєму романі, і перекладачу майже завжди вдається впізнати референцію, та передати її адекватно. У більшості

випадків був використаний дослівний переклад. Варто зазначити, що з перекладом пісенної прямої мови виникають труднощі, які не вдалося подолати перекладачу, тому в більшості випадків вкладений автором сенс був втрачений.

2.1.1.4 Історичні алюзії. Історія для Стівена Кінга має не менше значення, ніж література чи музика: адже основною метою при написанні постапокаліптичного роману було те, щоб читач повірив у те, що відбувається. Саме завдяки освіченості і спрямованості Кінга до передачі "реального" протягом всього роману постійно згадуються різні історичні події та реальні особи:

Thoughtfully, hands locked behind his back like a general reviewing troops, like ***General Black Jack Pershing****, his boyhood* ***idol****, Starkey moved down to monitor 4, where the situation had changed for the better.*	*Склавши руки за спиною, Старкі замислено рушив до монітора № 4, наче* ***генерал «Блек Джек» Першинг****,* ***кумир*** *його дитинства, який оглядає свої війська, — там ситуація змінилася на краще.*

У даному фрагменті присутня алюзія на історично відому персону: Джон Джозеф «Блек Джек» Першинг (1860—1948) був генералом американської армії, учасником американо-іспанської та Першої світової воєн. Прізвисько «Блек Джек» («Чорний Джек») отримав, коли взяв на себе командування 10-м кавалерійським полком, який складався в основному з чорношкірих солдатів. В даному випадку був зроблений дослівний переклад, та переклад аналогом: перекладач передав слово *idol* не дослівно, а використав аналогове «*кумир*». Також перекладачем була зроблена пояснювальна замітка, де розповідалось про самого Джозефа Першинга. Це – найкраще рішення із можливих, бо структура та функції одиниці не порушуються, а читачу подається необхідна фонова інформація для зрозуміння даної алюзії.

If they do that, it'll be just like Richmond in the last two years of the ***States War****. In those days, when you*	*Якщо так зроблять, буде як у Річмонді після* ***Війни штатів****. Якщо тобі в ті дні хотілось імбирного*

wanted a piece of gingerbread, you gave the baker a Confederate dollar, he'd put it on the gingerbread, and cut out a piece just that size.	*пряника, ти давав пекареві долар Конфедерації, він клав його на печиво й вирізав із нього шматок такого ж розміру.*

Під *States War* мається на увазі Громадянська війна в США 1865 року. Річмонд, столиця Конфедеративних Штатів Америки, був однією з останніх твердинь конфедератів. У даному випадку був зроблений переклад аналогом із словника, а також надане пояснення унизу сторінки. Цей метод не тільки дозволив уникнути будь-яких спотворень функцій даної відсилки, а також пояснити її читачам, які не мають фонових знань стосовно американської історії.

He had been in the officers' club in San Diego when the news came about Calley and what had happened at ***Mei Lai Four.***	*Він сидів в офіцерському клубі в Сан-Дієго, коли до них дійшла звістка про Келлі й події у* ***Мілай*** *4.*

Мілай – це назва невеликої сільської громади у Південному В'єтнамі, у якому 16 березня 1968 р. відбувся розстріл неозброєних цивільних громадян американськими солдатами, унаслідок якого загинуло кількасот в'єтнамців. Багато жінок було попередньо зґвалтовано. Ця історична подія отримала назву «масове вбивство в Сонгмі». Обвинувачення висунули 26 солдатам, однак засудили лише лейтенанта Вільяма Келлі-молодшого. Широкого розголосу справа набула лише в 1969 р. Перекладачем була зроблена ремарка, яка пояснює про «вбивство в Сонгмі», але на нашу думку, більш доцільним було б надати пояснювальний переклад. Додати перекладацький коментар, або замінити. Якщо для американців Мілай може значити багато, то більшість українських читачів ніколи не торкались цієї частини історії. Функція даної алюзії у тексті – розповісти, як до героя прийшла погана, жахлива звістка. Наприклад, якби автор замінив «*події Мілай*» на «*масове вбивство в Сонгмі*», читач би і без фонової інформації зрозумів, що трапилось щось жахливе, і

функція таким чином була б збережена. На жаль, через втрату закладеної автором функції даний переклад не можна назвати адекватним.

…and then there were ***work-study programs****, and the school's guidance counselor had told him about the* ***NDEA loan program.***	*..тим паче, що, крім цього, були ще* ***програми, які дозволяли поєднувати навчання й роботу,*** *а шкільний психолог розповів йому про кредитну програму, прописану в* ***Акті освіти задля національної безпеки****.*

У даній алюзії згадується реально існуючий в історії документ. «National Defense Education Act (або NDEA) — це акт про фінансування навчальних установ США. Він був підписаний у 1958 р. президентом Ейзенхауером та мав на меті перемогти параноїдальний настрій, спричинений популярною думкою про сильніші інтелектуальні потужності СРСР» - це пояснювальна примітка, яку надав перекладач у кінці сторінки. Якщо говорити про переклад, то в даному випадку був виконаний пояснювальний переклад: перекладач вирішив декодувати дану абревіатуру, щоб вона була зрозуміла читачу навіть без звертання до безпосередньої примітки. Також автором був зроблений експлікативний переклад фрази «*work-study programs»,* на «*програми, які дозволяли поєднувати навчання й роботу»*. Аналогічне явище існує в Україні, але в нас не має для нього специфічної назви (на відмову від англійської), тому автор перекладу прийняв гарне рішення, зберігаючи і сенс, і функцію даного фрагменту, не порушуючи загальну структуру.

"Marriage or abortion," Peter Goldsmith said, and drew on his pipe. "He's a regular ***two-gun Sam****."*	*— Шлюб чи аборт, — сказав Пітер Ґолдсміт, пихнувши димом. — Справжнісінький тобі* ***Сем Два Пістолети****.*

Two-gun Sam (буквально «Сем із двома пістолетами») — комплексна ідіома, для розуміння котрої потрібно знати кілька речей: дядечко Сем — символ США та їхнього уряду, та Семом інколи кличуть і диявола, а для Пітера Ґолдсміта (персонажа Стівена Кінга), який не довіряє чиновникам, це майже те

саме; під час Другої війни за незалежність (1812) американці спустили на воду пароплав, оснащений різноманітною зброєю, — кожної було по парі, і називався пароплав «Дядечко Сем». 1926 року вийшла збірка оповідань «Зустрічні течії» («Counter Currents») Елсі Дженіс та Марґеріт Еспінволл, у якій трапляється така характеристика Сема-скоростріла: «Одразу хапається за револьвер, та стріляє кепсько». В даному випадку єдиним рішенням може бути переклад вже існуючим аналогом, а після – пояснення усього за допомогою зноски. Перекладач зробив саме так, і це дозволило зберегти ідіому, не «замусорити» текст (як було б при експлікативному перекладу – занадто багато інформації потрібно передати), та пояснити це мовне явище читачу.

Отже, з вищесказаного можна зробити висновок, що алюзія як інструмент інтертекстуальності використовується Стівеном Кінгом в текстах в першу чергу для того, щоб підкреслити характер персонажів, окреслити ситуацію, підтримати певну атмосферу, або для того, щоб порівняти власного персонажа з персонажами вже існуючих популярних американських творів. Автор не соромиться використовувати алюзії у всіх трьох томах свого роману – кожен раз вони використані доречно, і прекрасно вписуються в ситуацію. Однак вагомим недоліком є те, що деякі алюзії дуже специфічні, які зможуть інтерпретуватися і сприйматися тільки певною, специфічною групою читачів, і безпосередньо українському читачеві у більшості випадків знадобиться зноска або переклад аналогами.

2.1.2 Реалії. Реалії – це безпосередньо продукт або явище, що існували в певній культурі у минулому або існують досі. Важливо вміти відрізняти реалії від алюзій, тому що реалії – це предмети культури, а алюзії – фрази і цитати, образи або предмети, які відсилають до інших текстів або образів.

У проаналізованих текстах переважають інтертекстуальні номінації, пов'язані з американською культурою – імена та прізвища діячів культури, музичних груп, назви відомих у ті часи брендів й героїв-символів, проти їх можна віднести до прецедентних імен.

Стівен Кінг надав своєму роману жвавості й відчуття «реальності», що відбувається за допомогою додавання безлічі реалій з американської культури: назв кіно, відомих людей і винаходів, мережі фаст-фудів, сленгових виразів, назва музичних пісень і груп, і т.д. Однак далеко не всі реалії можуть бути зрозумілі повсякденному українському читачеві, тому перекладачами Сергієм Крикуном та Ганною Яновською був обраний у більшості випадків метод ремарок і пояснювальний переклад. Розглянемо найбільш комплексні та цікаві з них:

No change except for the positive ID. ***Situation normal, all fucked up***.	*Нічого не змінилося, лише особу підтвердили.* ***Ситуація в нормі: повна срака.***

Даний сленговий вислів існує в американській культурі та використовується військовими й сьогодні. Situation normal, all fucked up (SNAFU) — військовий вислів, який походить з часів Другої світової війни. Це погляд звичайного солдата на суцільний навколишній хаос та недолугість керівництва. Тобто «все, як завжди, дуже погано». Дану реалію за функціональними ознаками можна віднести до суспільно-політичних реалій. Зараз цей вираз використовується в основному для позначення невеликих проколів. Але більш важлива функція, яку вклав Стівен Кінг у цей вислів, і це – сарказм. Перекладачем був зроблений дуже розумний крок, і він обрав переклад аналогом: використував українську ненормативну лексику, повторюючи оригінал, і тим самим йому вдалося зберегти емоційну функцію, не спотворюючи загальний сенс речення.

The session lasted three days. It was a good one. Larry met ***Neil Diamond****, also* ***Robbie Robertson****, also* ***Richard Perry.***	*Сесія тривала три дні. Вийшло вдало. Ларрі познайомився з* ***Нілом Даймондом****, а ще з* ***Роббі Робертсом*** *та* ***Річардом Перрі****.*

Усі власні назви у даному фрагменті – реалії на реально існуючих музикантів (даний тип реалій – культурні реалії). Robbie Robertson (1943 р. н.) — канадсько-американський музикант, автор пісень та гітарист. 1976 року

продюсував альбом Даймонда «Beautiful Noise». А згаданий пізніше Richard Perry — американський музичний продюсер. Автор переклав імена транслітерацією, і для реалій це – найбільш популярний і майже завжди ефективний вибір способу перекладу.

*"That brown soun, **she sho do get aroun**," Larry said, deepening his voice **to Bill Withers level** and smiling.*	*— Та коричнева пісня ллється з усіх колонок, — пробасив Ларрі голосом **Білла Візерса** та всміхнувся.*

У примітках автор перекладу зазначає, що «William Harrison «Bill» Withers, Jr. (1938 р. н.) — це американський чорношкірий музикант. Кар'єра Візерса почалася в 1970-ті рр. і скінчилася в 1985-му. Він створив багату кількість популярних у ті часи хітів: «Lean on Me», «Ain't No Sunshine», «Use Me». Тип даної реалії – предметна, або культурна реалія. Автор перекладу залишив цілу низку фактів у примітці в кінці сторінки, описуючи цю відому людину, перекладаючи його ім'я транслітерацією. В даному випадку це – гарне рішення, яке дозволило зберегти реалію, не порушуючи структуру і стилістичне направлення тексту.

Однак, сам перекладач навіть не намагався передати той самий «сленговий говір», яким користується Ларрі й взагалі виділяється серед усіх інших. Тому уся унікальність персонажа зводиться на «ні», і взагалі передача характеру Ларрі с таким перекладом досить сумлінна.

*The next day Samantha would go on to infect everybody in the swimming pool at the Polliston **YWCA**.*	*Наступного дня Саманта сходить до басейну поллістонської **ХАМЖ** та інфікує всіх присутніх.*

У даному випадку, це – абревіатура найпоширенішого у світі жіночого руху (Young Womens' Christian Association — Християнська асоціація молодих жінок), який захищає права людини, рівноправ'я, мир і справедливість. Однак сьогодні назва не розкриває сутності руху — далеко не всі його учасники є жінками або християнами. Дана реалія відноситься до суспільно-політичних, або історичних.

Переклад абревіатури був виконаний згідно всім правилам – автор знайшов офіційну «розшифровку» терміну або саму абревіатуру у словниках, і використав її у перекладі, не порушуючи правил. Також ним була надана примітка, яка пояснювала і розшифровувала абревіатуру англійською і українською, що значно облегшило ідентифікацію і подальшу взаємодію читача із даною реалією.

..I have spent a large portion of my life wasting my time. As it happens, I think that in really good stories, ***the whole is always greater than the sum of the parts****.*	*Я змарнував чималий шмат свого життя. Я вірю в те, що* ***ціле завжди потужніше, ніж просто сума окремих його складників****.*

По перекладу становиться очевидно, що перекладачу вдалося ідентифікувати й декодувати дану реалію — Кінг у контексті говорить про ефект синергії, який описував ще Аристотель. У даному контексті, це – предметна реалія. Автор переклав все достатньо чітко, за допомогою аналогів, для того щоб дана реалія була зрозуміла українському читачу без будь-яких допоміжних засобів.

The Chevy just kept coming at a steady fifteen or so, like the pace car in the ***Tournament of Roses parade****.*	*«Шеві» сунув собі на швидкості миль у п'ятнадцять, наче провідна автівка на* ***Трояндовому параді****.*

Tournament of Roses parade — новорічний парад, який влаштовують у Пасадені, штат Каліфорнія, який було започатковано у 1890 р., його досі проводять. Через те що даний термін відноситься до певного культурного процесу певної країни, тип цієї реалії – культурна.

Автор використав аналоговий переклад, та випустив слово *Tournament,* залишивши тільки *Трояндовий парад.* Це ніяк не вплинуло на функцію реалії у тексті, адже і так очевидно, що дана подія зі швидкостями та автівками є змаганням.

They stopped at the ***Dairy Queen*** *on US 1. Jess got a Coke and sat sipping it*	*Вони зробили зупинку в «****Дейрі Квін****» біля автомагістралі № 1. Джесс узяв*

*thoughtfully behind the **Volvo's** wheel.*	*колу й задумливо попивав її, сидячи за кермом **«вольво».***

«Dairy Queen» — мережа фастфудів, у якій, окрім закусок, продають морозиво. Відсилка до певного бренду чи корпорації – це предметна реалія. При даному типу реалії є два варіанти розвитку перекладу – або переклад дослівний, або транслітерація. Автором був обраний другий варіант, напевно для того, щоб зберегти «американський» лад у тексті. До того ж підібрати адекватний варіант для дослівного перекладу досить важно, бо дане словосполучення важно перекласти на українську, щоб воно зберегло властиве роману звучання та характер. На нашу думку, транслітерація – найкращий вибір.

Отже, можна зробити висновок, що Стівен Кінг використовує у своєму романі досить багато самих різних реалій, починаючи від простих назв машин і фестивалів до законів фізики. Крім «складних» реалій Стівен Кінг часто використовує прості назви брендів, популярних в ті часи: він згадував, що Рендалл Флегг носить одяг фірми «Levis», писав, що його герої п'ють «колу», їдять бургери в «Nedick's» і набувають потрібні їм речі в «Sam Goody» і «Robert Hall Clothes»... все це робиться в першу чергу для того, щоб створити у читача відчуття, що всі події, що відбуваються в книзі, є реальними.

Більш всього автором були використані предметні та культурні реалії. Так як головне завдання романів жаху – викликати у читача почуття страху, це почуття досягається не тільки за допомогою різкої образності, але й завдяки штучно створеної автором «реальності», атмосфери, у якій реципієнт буде вірити у описані події. Саме реалії дозволяють створити потрібний ефект, допомагаючи цілісно побудувати штучну реальність.

2.1.3 Цитати. У “The Stand” також багато цитат із самих різних частин культури Америки. При ідентифікації та перекладі цитат варто пам’ятати, що передати саму цитату у тексті можна декількома способами: цитата як пряма мова, цитата шляхом непрямої мови із застосуванням союзу «що» (або непряма

цитата), та цитування віршів, яке не вимагає допоміжних знаків пунктуації, зокрема, лапок.

WHAT'S THAT SPELL?	*ЯК ПО ЛІТЕРАХ?*
WHAT'S THAT SPELL?	*ЯК ПО ЛІТЕРАХ?*
WHAT'S THAT SPELL?	*ЯК ПО ЛІТЕРАХ?*

Country Joe and the Fish

У даному фрагменті присутня цитата Джо Макдональда із «Country Joe and the Fish» – американського рок-гурту, заснованого у 1965 р. Учасники виконували психоделічний рок, а пісні часто мали сатиричний характер. На початку антивоєнної пісні «I Feel Like I'm Fixin' To Die Rag» вокаліст Джо Макдональд часто виконував так звану «Рибну кричалку» – зала викрикувала «FISH», волаючи «Еф!», «Ай!» тощо за кожним «ЯК ПО ЛІТЕРАХ?» Макдональда. На концертах це слово часто замінювали на «FUCK». Автору перекладу вдалося ідентифікувати дану цитату, і ним був обраний спосіб передачі даної інтертекстуальної одиниці за допомогою буквального перекладу, а також примітки у кінці сторінки, яка пояснювала усю історію. Так як сама одиниця не несе у собі певних функцій для читача (передати настрій, відіслати до певного явлення або людини, і т.д.), і являє собою лише культурною пам'яткою Кінга до відомого співця, переклад можна вважати адекватним.

We need help, the Poet reckoned.	*«Нам потрібна підмога», – подумав Поет.*
Edward Dorn	*Едвард Дорн*

Edward Dorn – американський поет-авангардист. Наведений рядок Кінг узяв з епічної поеми про мандрівного напівковбоя-напівбога «Стрілець» («Gunslinger»), яка також подарувала назву першому роману з циклу «Темна вежа». У «Темній вежі» також з'являється антагоніст "The Stand" — Рендалл Флегг. Перекладач коректно оформив цитату, використував дослівний переклад і також зробив ремарку, пояснюючи, чому саме цей рядок знаходиться у епіграфі до "The Stand".

There had to be an answer, he thought, an explanation that would allow him to reject the ugly notion that the whole thing had been a whim, ***a simple twist of fate****, in Dylan's words.*	*Мусила бути якась відповідь, думав він, пояснення, за допомогою якого він спростував би думку, що так трапилося знічев'я, що все це, кажучи словами Ділана, лише «****звичайна примха долі****».*

«Simple Twist of Fate» — це пісня Боба Ділана, записана в 1975 р. і слова приспіва. Дана цитата у контексті є непрямою, бо на цей факт вказує вставна фраза, яка вводить непряму цитату: *in Dylan's words,* або «*за словами*». Автор використував переклад аналогом (існує декілька варіантів перекладу цієї пісні) та правильно оформив цитату, узяв її у лапки, зберігаючи усі функції і не порушуючи структуру, тому даний переклад – адекватний.

Nick made a seesawing gesture with his hand in midair. ***Comme çi, comme ça.***	*Нік погойдав рукою в повітрі.* ***Comme çi, comme ça****.*

Дана цитата – це крилата фраза з французької мови. Comme çi, comme ça можна перекласти «коли як, так собі». Однак корректного перекладу даного виразу або його аналогу в українській мові не має, тому автором перекладу було вирішено залишити оригінал на латиниці і надати пояснення у кінці сторінки. Такий підхід також можливий, але ідеальним варіантом був би аналоговий переклад.

*Once such incantatory phrases as "****we see now through a glass darkly****" and "****mysterious are the ways He chooses His wonders to perform****" are mastered, logic can be happily tossed out the window.*	*Щойно людина опановує заклинання на кшталт «****тепер ми бачимо ніби крізь тьмяне скло****» або «****незбагненним чином вершаться Його діяння****», логіку можна жбурнути у вікно.*

Це цитата з «Першого послання до коринтян». Автор зміг ідентифікувати цю цитату, визначити оригінал, із якого вона була взята, тому він обрав метод перекладу вже існуючим аналогом, і взяв переклад даних одиниць із словника.

Такий тип перекладу повністю адекватний, адже він дотримується і структури, і функції, закладені у цитату.

In the breathing silence The Kid's voice rose in song, offkey, cracking, trailing down toward sleep:	*У задушливій тиші Пацан, засинаючи, заспівав фальшивим, ламким голосом:*
*"**My buddies an me are gettin real well known… yeah, the bad guys know us an they leave us alone…** "*	***— Ми з друзяками слави зажили… так, поганці нас знають, однак не чіпають…***

Герой «цитує» слова пісні 1964 року «Кручуся-верчуся» («I Get Around») гурту «Біч бойз». Перекладач обрав метод дослівного перекладу, і також винес пояснювальну замітку, вказуючи гурт, із якого була взята пісня. Так як дана цитата у більшій частині виконує функцію надання «атмосфери» певній ситуації, і вона була дотримана перекладачем, цей переклад можна назвати повністю адекватним.

Можна зробити висновок, що цитати використовуються Стівеном Кінгом для того, щоб створити атмосферу, підкреслити пафос ситуації, або надати якогось сарказму ситуації. Кращий спосіб перекладу цитат – це переклад аналогом або дослівний зі виноскою, який вказує на джерело.

2.2 Особливості відтворення інтертекстуальних засобів в україномовному перекладі роману

При наданні класифікації та ідентифікації особливостей елементів інтертексту була застосована ціла низка перекладацьких засобів. Зосередимося на них більш детально.

2.2.1 Опущення та експлікація. Перекладацькі прийоми опущення та експлікації (пояснювальний переклад) досить ситуативні. Як згадувалось раніше, основні перекладацькі труднощі виникають на етапі ідентифікації та адаптації. На останню проблему направлена стратегія експлікації, адже, не маючи певного аналогу у мові-реципієнті, єдиним варіантом залишається пояснення даної одиниці або її повне опущення. Приймаючи перекладацькі рішення, варто пам'ятати, що головна ціль будь-якого перекладу – це збереження адекватності та основної функції одиниці у тексті. Прийом опущення у більшості випадків потребує подальшої компенсації, щоб зберегти виразність та смисл тексту. Через пояснювальний переклад існує великий ризик втрати виразності алюзивного елементу.

"Yeah, ***Mr. New York Times*** *critic? What are those?"*	*— Справді,* ***пане критику****? І що ж це за речі?*
"Movies, baseball, and hotdogs from Nedick's."	*— Кіно, бейсбол та хот-доґи від «Недікс».*

У даному випадку перекладач використав прийом опущення алюзії на *New York Times.* Можна зробити висновок, що дана ситуація була недостатньо проаналізована, бо, опустивши алюзію, у тексті перекладу була втрачена вкладена Кінгом стилістична функція – це функція насмішки, сарказму над ситуацією. На нашу думку, доцільно було б використувати тут безпосередньо експлікацію (залишити алюзію та пояснити її унизу сторінки) або зробити аналоговий переклад, замінивши *New York Times* на певний, не менш популярний український журнал. Поданий переклад, на жаль, не можна назвати адекватним.

Sally's hobby was doing ***paint-by-the-numbers*** *pictures of Christ, and they were all over the living room in nice frames.*	*У Саллі було хобі:* ***вона розфарбовувала заготівки, де ділянка кожного окремого кольору була позначена певною цифрою,*** *створюючи численні картини з Ісусом,*

	і всі вони, охайно обрамлені, тепер висіли на стінах вітальні.

У даному випадку перекладачем був використаний прийом експлікації, або пояснювальний переклад. Paint by numbers — це реалія. Подібні заготівки, якими користувалися усі у ті часи, можна також назвати «розмальовками для дорослих». У даному випадку прийом експлікації ніяк не порушив стилістичну функцію та структуру тексту – до того ж в українській мові немає аналогового поняття, а вираз «розмальовка» був би занадто вузьким та невірним, тому перекладач зробив найкраще рішення. Тому переклад даної одиниці – адекватний.

*...had gone on to **Texas A&M** with an athletic scholarship, and had played for ten years with the Green Bay Packers, mostly as a second-string quarterback but on several memorable occasions as the **starter.***	*...потрапив до **Техаського сільськогосподарсько-інженерного університету** зі стипендією з фізкультури, а потім десять років грав у «Green Bay Packers» — в основному як запасний квотербек, але кілька пам'ятних разів з'являвся на полі в **стартовому складі.***

У даному фрагменті перекладач передав реалію *Texas A&M* через прийом експлікації – перекладач пояснив абревіатуру, вирішуючи не робити будь-яких заміток у кінці сторінки. Це не сильно вплинуло на структуру тексту, але дало реципієнтові зрозуміння, про що власне йде мова: пояснення у цьому випадку є гарним рішенням.

Ще одна одиниця, яку автор вирішив пояснити – це слово *starter,* яке автор передав контекстним значенням як «*у стартовому складі*». Адже слово «*новачок*» (дослівний переклад) не дав би читачу такої повноти розуміння, як варіант перекладача. Саме завдяки цим перекладацьким рішенням переклад даного фрагменту можна назвати адекватним.

*Joe Bob went to the drink machine and got **a bottle of** Fresca.*	*Джо Боб підійшов до автомата з напоями та взяв собі «Фреску».*

У даному випадку автор вирішив опустити слово *bottle,* і нічого не компенсувати. Це гарне рішення, адже перекладач вирішив уникнути тавтології, а вирах «автомата с напоями» вже мав на увазі те, що Джо Боб візьме собі щось пити. При тому текстова структура не порушується, а стильова й емоційна функції речення залишаються без змін.

Отже, можна зробити висновок, що прийоми експлікації та опущення при перекладі елементів інтертексту дозволяють зберегти функціональну частину та загальний смисл, але в більшості випадків вони порушують стилістичну функцію. Щоб запобігти втрату закладених функцій у мові-оригіналі, при опущенні використані одиниці слід компенсувати іншими; а при експлікації – слідкувати, щоб текст не був перегружений інформацію та не порушував закладену в оригінал структуру.

Також можна виділити те, що більшість алюзій у романі “The Stand” становлять культурні алюзії, а саме музичні алюзії, алюзії на фільми та американські реалії. На наш погляд, таке переваження культурних алюзій над іншими можна пояснити тим, що даний роман – це роман жаху, й одним з основних його елементів є почуття реальності усіх подій. Події набувають реалістичності та правдоподібності через реально існуючі у житті елементи культури (книги, фільми, музичні гурти, відомі бренди, фаст-фуд і т.д.), і насиченість тексту подібними елементами змушують читача-реципієнта повірити у створену автором казку жаху.

2.2.2 Транслітерація та дослівний переклад. Транслітерація та дослівний переклад – це ті прийоми, які вже протягом багатьох років найбільш активному обговоренню у сфері перекладознавства. Адже переклад усіх одиниць мови дослівно – це ознак некомпетентності та неосвіченості перекладача, однак іноді даний спосіб є єдиним адекватним рішенням у конкретній перекладацькій ситуації. Транслітерація ж – це прийом, який передає графічну систему оригіналу на графічну систему мови-реципієнта. Обидва способи найбільш актуальні при перекладі безпосередньо реалій –

адже, як правило, при передачі даної одиниці інтертексту перекладач вимушений зробити вибір між даними стратегіями.

*..And if she decides to keep her baby, you will see that she has a proper **baby shower**, and you may think no one will come, but she has friends, good ones, and they will.*	*..І якщо вона вирішить залишити дитину, ти допоможеш їй улаштувати належний **дитячий душ**. Ти, певне, думаєш, що ніхто не з'явиться, та в неї є друзі, гарні друзі, і вони прийдуть.*

Передаючи дану реалію дослівним перекладом, автор залишив пояснювальну примітку у кінці сторінки: «дитячий душ — американська традиція влаштовувати вечірку з нагоди народження дитини. Зазвичай свято організовують за кілька місяців до самого народження». На нашу думку, дане рішення – невірне, адже, хоч в українській мові й не існують подібні аналогові одиниці, тут був доцільним аналоговий переклад: наприклад, «*належне свято на честь народження дитини*». Адже подібне уточнення у контексті не є необхідним, і воно лише відволікає реципієнта від безпосереднього тексту. Також, проаналізувавши дану реалію у різних контекстах, можна прослідкувати закономірність, що більшість перекладачів обирають стратегію транслітерації, перекладаючи її як «*бєйбі шауер*».

Тому, на нашу думку, даний переклад не є повноцінно адекватним, адже він використовує одиницю з іншої культури, яка не відома реципієнту, але пояснює її, тому сенс не втрачений, а ось стилістична функція – порушена.

*"Now if you want real ice cream, you have to go to some place like a **Deering Ice Cream Shop**, and that's—"*	*— Тож якщо хочеться справжнього морозива, мусиш іти до спеціалізованого **кафе «Дірінг Айс Крім»**, а це…*

Дану реалію переклали за допомогою транслітерації. Автор перекладу робить зноску, яка вказує, що «Deering Ice Cream» — це найстаріший виробник морозива в Мейні. Такий спосіб перекладу є досить коректним, тому що він

дозволяє зберегти «американізацію», яку вклав у свій текст Стівен Кінг, але не порушити смисл для українського реципієнта.

*Even Lila Bruett had calmed down with a couple of **grasshoppers** in her.*	*Ковтнувши кілька «**коників-стрибунців**», заспокоїлася навіть Лайла Брюетт.*

Перекладач робить зноску, яка пояснює, що «Grasshopper» — це алкогольний коктейль-дижестив із вершками, шоколадним та м'ятним лікерами. І що називається він таким чином саме через зелений колір. Дану реалію переклали дослівно, і зробили зноску. Так як у мові-реципієнті немає аналогових назв даної реалії, а пояснення у контексті було б недоречним, даний варіант (який не порушує ані функцію одиниці, ані стиль) є найбільш доцільним та адекватним.

*His father had owned a haberdashery. A **Robert Hall** had opened not far away, and a year later his business had failed.*	*Батькові належала галантерейна крамниця. Але тоді неподалік відкрився один із «**Робертів Голлів**», і за рік батьків бізнес занепав.*

Реалія була перекладена методом транслітерації. Автор також робить зноску, пояснюючи, що «Robert Hall Clothes» — це мережа супермаркетів, у якій продавали дешевий одяг. У даному випадку реалія несе лише інформативну функцію, тому як транслітерація, так і дослівний переклад у даній перекладацькій ситуації будуть однаково ефективним рішенням, за умовою присутності пояснювальної примітки.

Отже, транслітерація й дослівний переклад дуже часто використовуються для передачі безпосередньо реалій, і вони є ефективною стратегією, коли перекладач залишає замітку, у якій доносить закладену у реалію інформацію до читача. Якщо примітка відсутня, існує велика можливість, що реципієнт не буде в змозі самостійно розшифрувати інтертекстуальну одиницю, і як наслідок закладений автором ментальний образ буде втрачений або інтерпретований хибно. Саме тому при перекладі за допомогою даних засобів необхідно приділяти особливу увагу фактору інтерпретації мовних образів реципієнтом.

2.2.3 Аналоговий переклад. Аналоговий переклад – це переклад певної одиниці інтертекстуальності за допомогою існуючих у мові-реципієнті еквівалентів. Відомо, що даний тип перекладу є найбільш ефективним варіантом у випадку, якщо конкретний аналог здатний виконувати ту ж функцію у контексті мови-реципієнта, якщо ця одиниця містить той же смисл, а також якщо її стилістична функція тотожна функції у мові оригіналу.

*"That brown soun, **she sho do get aroun**," Larry said, **deepening his voice to** Bill Withers **level** and smiling.*	*— Та коричнева пісня ллється з усіх колонок, — **пробасив** Ларрі голосом Білла Візерса та всміхнувся.*

Засіб, який використав автор перекладу у даному контексті – це компенсація; опущення у фразі "*deepening his voice to Bill Withers level"* замінюється на "*пробасив Ларрі голосом Білла Візерса".* Це гарно підібраний аналог, який замінив не притаманну українській мові фразу, і саме це зберегло усі функції і ніяк не вплинуло на структуру, тому варіант конкретної одиниці перекладу – адекватний. Однак, як вже згадувалось раніше, у даному фрагменті зовсім відсутні стилістичні та емоційні функції персонажа: саме тому «молодіжний» Ларрі Стівена Кінга у мові перекладу перетворюється на звичайну середньостатистичну людину.

*He finally got a job playing guitar in a supper club, crooning things like "Softly as I Leave You" and "Moon River" while **elderly cats** talked business and sucked up Italian food.*	*Нарешті він отримав роботу в нічному клубі-ресторані, і поки поважні **старі цяці** обговорювали справи та поглинали італійську їжу, він лив у мікрофон патоку на кшталт «Ніжно полишаю тебе» та «Місячна ріка».*

Переклад фрази *elderly cats* автор вирішив передати аналогом «*старі цяці*». Завдяки такому перекладацькому рішенню вдалося передати із мову оригіналу головне – це стилістичну функцію, емоціональний та атмосферний фон «старого нічного клубу», а також не порушити загальну конструкцію речення.

Тому можна зробити висновок, що даний аналоговий переклад є повністю адекватним.

*She had screamed at him that **his head would soon be too big** to fit through a recording studio door, that he owed her five hundred dollars for dope, that he was the 1990s' answer to Zagar and Evans.*	*Вона волала, що скоро його так **розпре**, що й у двері студії не пролізе, що він винен їй п'ять сотень за наркоту, що він був «Заґером та Евансом» 90-х.*

Автор вирішив замінити цілу фразу (*his head would soon be too big)* коротшим аналогом (*розпре)*, який виконує тотожну функцію у тексті, навіть перебільшує її (робить більш виразною, що не дуже коректно), зберігає стилістичну картину тексту, та й не порушує структуру. Даний переклад можна назвати частково адекватним, адже емоційна функція у конкретному випадку стає перебільшеною.

Отже, переклад аналогом вдале рішення, і майже завжди зберігаються усе структурні, семантичні, стилістичні особливості інтертекстуального елементу; однак треба ретельно підбирати аналоги, щоб оригінальне значення не змінювалось та не гіперболізувалось.

Проаналізувавши переклад різноманітних інтертекстуальних елементів, а також способи їх передачі, можна зробити висновок щодо перекладацьких стратегій, якими керувався автор перекладу. **Доместикація та форенізація** – два протилежних поняття. Перша стратегія має за мету якнайбільше наблизити текст оригіналу до культури мови-реципієнта, іноді навіть опускаючи важливі реалії та поняття, а ось форенізація націлена на збереження унікальних особливостей і всієї повноти вкладеної автором інформації. Проаналізувавши приклади, можна виділити те, що першим чинником для перекладача є легкість читання та сприйняття тексту – це риса, характерна для доместикації; однак перекладач досить часто перекладає деякі одиниці транслітерацією, не адаптуючи переклад. Також автором було втрачено багато «американізму», який вклав у персонажів С. Кінг – пропав сленг (наприклад *shi-sho* Ларрі, *man*

Сміттєбака), назвиська (*happy-crappy* персонажа передається як «маячня», назвисько *Kid* перекладається просто як «Пацан») і т.д. Тобто, дивлячись на переклад з оригіналу, провідна стратегія – це доместикація. Однак у деяких випадках автор немовби сумнівається у власному рішенні, роблячи перекладацькі рішення, які характерні форенізації, через що текст стає фрагментованим, порушується зрозуміння і структура, становиться важче читати. Тобто, головна перекладацька помилка – це сумніви щодо вибору стратегії, які призвели до кількох помилок у перекладі інтертекстуальних елементів.

Також можна зробити висновок, що найбільш оптимальним рішенням для збереження адекватності при перекладі алюзій є аналоговий або пояснювальний переклад (з приміткою), для реалій – дослівний та транслітерація, а цитати ж передавати виключно з відсилкою на джерело, перекладом із вже існуючих текстів або на їх основі.

Слід зазначити, що основні перекладацькі труднощі при передачі інтертекстуальних елементів на мову-реципієнт з’являються на етапі ідентифікації та інтерпретації, бо перекладачу необхідна велика кількість фонових знань (іноді навіть про автора) та повна зосередженість на тексті, бо інтертекст – це підтекст, і тому він не «лежить на поверхності» текстової тканини.

ВИСНОВКИ

Інтертекстуальність – комплексний феномен, прямо пов’язаний з культурою (кожен текст завжди містить у собі вкраплення культури), що представляє собою діалог між текстом та його реципієнтом. Інтертекстуальність є складною категорією, дослідженням якої займалося багато вітчизняних й зарубіжних вчених, таких як Ю. Крістева, У. Єко, Р. Барт, Ж.Женетт та ін..

Категорія інтертекстуальності реалізується у тексті низкою лінгвальних засобів: цитат, алюзій, ремінісценцій, реалій, посилань-референцій, які мають власні лінгвостилістичні особливості. Кожний засіб реалізує функції, що допомагають доповнити чи переосмислити текст, передати образи та ідеї, емоції, атмосферу. Створений даними засобами “підтекст” формує додатковий емоційний та інформаційний пласт, дозволяючи читачу-реципієнту сприйняти художню енергію тексту й коректно інтерпретувати задум автора.

Механізм утворення інтертекстуальних зв’язків полягає у взаємодії вербальних та невербальних знаків (аудіальних, візуальних, густаторних, ольфакторних, тактильних). Ментальний образ може сприйматися реципієнтом індивідуально, та може інтерпретуватися хибно. Асоціат, викликаний вербальним знаком, можна лише спрогнозувати.

Важливо підкреслити, що інтертекстуальні елементи – одні з основних засобів створення образності, саме завдяки ним можлива передача асоціативних кодів до реципієнта. Інтертекст як комплексне явище зберігає інформацію на декількох рівнях тексту – як смисл та культурний елемент, так і структуру та функції, а іноді – інформацію, що потребує додаткових знань. Саме тому важливо коректно ідентифікувати інтертекстуальний елемент, відповідно передати (а іноді ще й пояснити) його у мові перекладу: адже без коректної інтерпретації закладені у одиницю образність та смисл будуть втрачені.

При перекладі алюзій автор зіштовхується з екстралінгвальними труднощами. Підбір стратегії та перекладацьких засобів залежить від

труднощів та завдань, при тому головною метою буде збереження адекватності та еквівалентності, тобто максимальної схожості з оригіналом.

В ході дослідження нами були виділені групи алюзій – біблійні, літературні, медіа та історичні, реалії та цитати. Найбільш представленим типом були культурні та предметні реалії (наприклад, *Tournament of Roses parade, Dairy Queen*) тобто реалії, що позначають існуючі речі побуту та культури. Це пов'язано з тим, що "The Stand" – роман жаху, націлений на опис подій, досягаючи почуття страху через відчуття реальності, дані реалії допомагають реципієнту тексту поглинути в «американську» атмосферу, в описані події, та повірити в штучну реальність.

При передачі інтертекстуальних засобів у автора перекладу виникла низка труднощів. Найбільш адекватно перекладач передав предметні та культурні реалії (це пов'язано з тим, що основна інформація лежить на поверхні, тому її легко інтерпретувати), однак даний прийом потребує пояснення. Суттєві труднощі у перекладача виникли при передачі біблійських алюзій. Це пов'язано з суб'єктивними факторами, що були залучені в процес перекладу – перекладач не є носієм Біблійних фонових знань, тому він не зміг ідентифікувати дані алюзії. Як результат, більшість біблійних посилань перекладі зберігають свою функцію, але втрачають закладений автором сенс.

Основними засобами при перекладі алюзій є аналоговий та дослівний переклад. Аналоги при перекладі алюзій перекладач брав з авторитетних джерел: *Catch-22* як *правило № 22,* опираючись на переклад джерела алюзії, роману «Пастка-22»; *six of Sally's seven vials* як *інші шість чаш* з перекладу глави шістнадцять Одкровення Іоанна Богослова і т.д. Отже аналоговий переклад алюзій дозволяє максимально зберегти закладений автором ментальний образ, не спотворюючи при тому загальну структуру тексту.

При перекладі реалій найчастіше використовуються дослівний переклад та транслітерація, напр. *the whole is always greater than the sum of the parts* перекладач передав як *«ціле завжди потужніше, ніж просто сума окремих його складників»*. Назви культурних та предметних реалій перекладач передає

транслітерацією або дослівним перекладом, в залежності ситуації, напр. *baby shower – дитячий душ,* однак *Deering Ice Cream Shop – кафе «Дірінг Айс Крім»*. У першому випадку для інтерпретації даної реалії (що відсутня в українській культурі як явище) потрібна примітка, яку надав автор, що дозволило зберегти смисл, структуру та адекватність. У другому випадку використана транслітерація, адже реципієнт може легко зрозуміти, куди пішли герої завдяки аналоговому перекладу *shop* як «*кафе*».

При передачі цитат, перекладач у більшості випадків використовував аналоговий переклад. Автор звертався до авторитетних перекладів, а при їх відсутності перекладав дослівно. Більшість цитат у “The Stand” – пісні, тому аналог підбирався згідно з відповідними джерелами. Наприклад, *a simple twist of fate* як *звичайна примха долі* – це відома пісня і вже існуючий її переклад. У випадку з художніми творами перекладач користувався тими ж принципами: *mysterious are the ways He chooses His wonders to perform* як *незбагненним чином вершаться Його діяння* – цитата з перекладу «Першого послання до коринтян».

Отже, проведений аналіз свідчить, що адекватність перекладу прямо залежить від здатності перекладача ідентифікувати інтертекстуальний засіб, а також від вибору відповідної стратегії та способу передачі цієї одиниці у мову-реципієнт.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамова О. Ю. Алюзія у лірриці: функціональний аспект : дис. … канд. філол. наук : 10.02.19. Одеса, 1994. 16 с.

2. Авраменко О. М. Стилістичні функції алюзій у романі Джеймса Хайнса «Розповідь лектора». *Гуманітарний вісник. Проблеми сучасної світової літератури. Проблеми сучасного перекладознавства.* Черкаси, 2007. №11. С. 3–8.

3. Баранова С. В. Класифікація алюзій в художньому творі як етап вироблення перекладацьких стратегій. Мовні і концептуальні картини світу. Київ : ВПЦ “Київський університет”, 2006. 216 с.

4. Барт Р. От произведения к тексту. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Москва : Прогресс, 1989. С. 413–423.

5. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979. 423 с.

6. Бондалетова О. Б. Представление знаний : фреймы и понятия. Философские науки. Москва : ИД «Гуманитарий», 1989. 209 с.

7. Влахов С. И., Флорин С. П. Непереводимое в переводе Москва : Международные отношения, 1980. 343 с.

8. Волков А. Р. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернігів : Золоті литаври, 2001. 636 с.

9. Воробйова М. В. Психолінгвістичні аспекти перекодування вербальних знаків невербальними у процесі актуалізації змісту інтерсеміотичних алюзивних засобів (на матеріалі англомовного публіцистичного дискурсу). *Вісник Запорізького національного університету. Нова філологія.* Запоріжжя, 2012. №35. С. 38–41.

10. Воробйова М. В. Функції алюзивних засобів англомовного публіцистичного дискурсу. *Вісник Запорізького національного університету. Нова філологія.* Запоріжжя, 2013. № 35. С. 60–63.

11. Гайдар В. П. Роль алюзії у створенні художності літературних творів. *Наука в інформаційному просторі* : матеріали VII міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 29 верес. 2011 р. Київ, 2011. С. 36–39.

12. Гальперин И. Р. Очерки по стилистике английского. Москва : изд-во лит. на иностр. языках, 1958. 459 с.

13. Гловінський М. Інтертекстуальність. Теорія літератури в Польші. Антологія текстів. Київ : Вид.дім «Киево-Могилянська академія», 2008. 361 с.

14. Городнюк Н. Актуальні проблеми слов'янської філології. Київ : Знання України, 2004. 180 с.

15. Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії. Київ : Факт, 2008. 284 с.

16. Денисова Э. И. Пушкинские цитаты в «Обыкновенной истории». Москва : «Филологичекие науки», 1990. 40 с.

17. Дорофеєва Н. І. Словник-довідник з зарубіжної літератури. Харків : Світ дитинства, 2000. 192 с.

18. Дронова Е. М. Стилістичний прийом алюзії в світлі теорії інтертекстуальності (на матеріалі мови англо-ірландської драми першої половини XX століття) : дис. … канд. філол. наук : 10.02.04. Воронеж, 2006. 182 с.

19. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. Львів : Літопис, 2004. 384 с.

20. Ильин И. П. Интертекстуальность. Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. Москва : Интрада, 1996. 320 с.

21. Каменская О. Л. Текст и коммуникация. Москва : Высшая школа, 1990. 152 с.

22. Киосе М. И. Лингво-когнитивные аспекты аллюзии (на материале заголовков английских и русских журнальных статей) : дисс. … канд. филол. наук : 10.02.20. Москва, 2002. 281 с.

23. Коваленко Е. Н. Когнитивные аспекты сказочной аллюзии (на материале английского языка) : дисс. … канд. филол. наук : 10.02.04. Томск, 2007. 180 с.

24. Ковалів Ю. І. Епіграф. *Літературознавча енциклопедія*. Київ, 2007. Т. 1. С. 345.

25. Комисаров В. Н. Теория перевода : лингвистические аспекты. Москва : Высшая школа, 1990. 253 с.

26. Копильна О. М. Відтворення авторської алюзії в художньому перекладі (на матеріалі українських перекладів англомовної прози ХХ століття) : дис. … канд. філол. наук : 10.02.16. Київ, 2007. 107 с.

27. Копильна О. М. Відтворення алюзивних власних назв в українських перекладах. Київ : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2005. 268 с.

28. Копильна О. М. Засоби перекладу індивідуально-авторських алюзивних власних імен. *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*. Київ, 2006. С. 144–148.

29. Копильна О. М. Основні труднощі відтворення алюзії у художньому тексті. *Гуманітарні проблеми становлення сучасного фахівця* : матеріали VII всеукраїнської наук.-практ. конф., м. Київ, 29 березня 2006 р. Київ, 2006. С. 123–124.

30. Кочерган М. П. Вступ до мовознавства: Підручник. Київ : ВЦ «Академія», 2005. 170 с.

31. Кравець Л. В. Явище підтексту та засоби його вираження в художньому творі. Українська мова і література в школі. Київ : ЗУІ, 2004. 84 с.

32. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. Москва : ИГ Прогресс, 2000. 30 с.

33. Кристева Ю. Избранные труды : Разрушение поэтики. Москва : «Российская политическая энциклопедия», 2004. 198 с.

34. Лагута О. Н. Логика и лингвистика. Новосибирск : НГУ, 2000. 116 с.

35. Лотман Ю. М. Структура художнього тексту. Москва : Мистецтво, 1970. 384 с.

36. Лушникова Г. И. Интертекстуальность художественного произведения. Кемерово : КемГУ, 1995. 81 с.

37. Лютий Т. В., Ярош О. А. Культура масова і популярна: теорії та практики. Київ : УКМА, 2007. 123 с.

38. Ляху В. С. “Братья Карамазовы” Ф. М. Достоевского : поэтика библейской аллюзии. Москва : Московская Духовная Академия и Семинария, 2002. 44 с.

39. Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. Москва : КАНОН-пресс-Ц, 2003. 464 с.

40. Моррис Ч. У. Основания теории знаков. Семиотика. *Сборник переводов*. Москва : Радуга, 1982. С. 37–89.

41. Москвин В. П. Аллюзия как фигура интертекста. URL: http://grani.vspu.ru/files/ publics/1389778094.Pdf (дата звернення: 15.09.2020).

42. Панкрац Ю. Г. Ассоциация. Краткий словарь когнитивных терминов. Москва : МГУ, 1996. 245 с.

43. Петроченко Л. А. Об ассоциативных основах формирования аллюзий. Томск : ТГПУ, 2005. 47 с.

44. Приходько А. М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики. Запоріжжя : Прем'єр, 2008. 332 с.

45. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. Москва : ЛКИ, 2008. 240 с.

46. Ткачук О. М. Наратологічний словник. Тернопіль : Астон, 2002. 173 с.

47. Толстой И. И. Статьи о фольклоре. Москва : Наука, 1966. 15 с.

48. Тухарели М. Д. Аллюзия в системе художественного произведения: дисс. канд. филол. наук : 10.01.08 Москва : Тбилиси, 1984. 167 с.

49. Фролов В. И. О стратегии перевода цитат. *Журнал переводчиков Мосты 1*. 2014. №41. С. 82–89.

50. Хализев В. Е. Теория литературы. Москва : Высшая школа, 1999. 398 с.

51. Хилько Н. Ф. Отражение бифункциональности эвристических методов развития личности на занятиях по фото/видеотворчеству. Москва : Ассоциация кинообразования и медиапедагогики, 2008. 45–51 с.

52. Чернявская В. Е. Лингвистика текста: поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. Москва : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 248 с.

53. Шаповал М. О. Інтертекстуальність: історія, теорія, поетика. Навчальний посібник. Київ : Вид.-полігр. центр “Київ. ун-т”, 2013. 167 с.

54. Яновська Г., Крикун С. Стівен Кінг «Протистояння», україномовний переклад. Київ : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2017. 1200 с.

55. Baldick C. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford, New-York : Oxford University Press, 2008. 368 p.

56. Cherkas N. V. Biblical allusion as a psychosemantic phenomenon (based on Peyton’s monologue from the novel Lie down in Darkness by W. Styron). Київ : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2009. С. 55–60.

57. Fowler H. W. A Dictionary of Modern English Usage. United Kingdom : Oxford University Press, 1926. 832 p.

58. Gadavanij S. Intertextuality as Discourse Strategy. Bangkok : School of Language and Communication, 2018. 20 p.

59. Graham A. Intertextuality. London and NY : Routledge, 2000. 244 p.

60. Gunhild M. A. Intertextuality Revisited : Dialogues and Negotiations in Media Studies. Canada : Canadian Journal of Aesthetics, 1999. 24 p.

61. Haas W. The Theory of Translation. United Kingdom : Cambridge University Press, 1962. 228 p.

62. Harper D. Allusion. Online Etymology Dictionary. URL: www.etymonline.com (дата звернення: 17.09.2020).

63. Hornby S. Translation studies : An integrated approach. Amesterdam : John Benjamin B.V, 1988. 155 p.

64. Hutcheon L. A Theory of Parody : The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. New York : Methuen, 1985. 168 p.

65. King S. “The Stand”. United States : Doubleday, 1978. 823 p.

66. Kristela J. La revolution langage poetique : lavantgarde a la fin du XIX-e siecle. Paris : Le Seuil, 1974. 443 p.

67. Leppihalme R. Culture Bumps : An Empirical Approach to the Translation of Allusions. Frankfurt Lodge : British Library Cataloging in Publication Data, 1997. 128 p.

68. Linell P. Discourse across boundaries : On recontextualizations and the blending of voices in professional discourse. Berlin : De Gruyter Mouton, 1998, 154 p.

69. Marrapodi M. Shakespeare, Italy, and intertextuality. Manchester : Manchester University Press, 2004. 290 p.

70. McConnell J. Understanding Human Behavior. United States : The University of Michigan, 1988. 646 p.

71. Onions C. The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles. United Kingdom : Strand, 1933. 1232 p.

72. Paivio A. Dual coding theory : Retrospect and current status. *Canadian Journal of Psychology*. Ontario, 1991. №45. P. 255–287.

73. Pege-Gro N. Introduction to the theory of intertextuality. Pamukkale : Social Sciences Institute, 2008. 240 p.

74. Raisch J. Codes and Hypertext : the Intertextuality of International and Comparative Law. *Syracuse Journal of International Law & Commerce*. Georgetown, 2008. №35. P. 313.

75. Riffatere M. Semiotique intertextuelle : I'interpretant. Revue d'Esthetique. United Kingdom : Penn State University Press, 1972. 150 p.

76. Sager S. Intertextualität und die Interaktivität von Hypertexten. Textbeziehungen : Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität. Tübingen : Stauffenburg, 1997. 123 p.

SUMMARY

The presented paper is dedicated to the analysis of such a topical problem as the intertextuality of Stephen King's novel "The Stand" and its reproduction in translation.

The object of the work can be defined as the discourse about linguistic means of realization of the category of intertextuality in Stephen King's novel "The Stand".

The main aim of the paper consists in analyzing the ways, mechanisms and forms of the realization of the intertextuality in a text environment in the novel "The Stand". It determined the accomplishment of such objectives as:

- determination of the features of intertextuality as a textual category;
- investigation of the mechanism of formation of intertextual connections;
- analysis of the means of transmission of intertextual elements in translation;
- provision of our own assessment of adequacy of their translation.

The definition of an "intertextuality" is offered in the work. The features of category of intertextuality have been described and analyzed (U. Kristeva, M. Bahtin), the mechanism of formation of intertextual connections has been studied (M. V. Vorobyova, R. Leppihalme). The elements of the realizations of the intertextuality have been defined (allusion, quotation, reminiscence, reality) and their main features have been mentioned. Stephen King as the representer of postmodern literature used a lot of elements of intertextuality. It can be explained as these texts are based on the principles of citation, fragmentation and intertextuality. These texts are always open because they are constructed from artistic codes of postmodernism, one of which is the intertext.

The scientific novelty of the presented research lies in an attempt to provide a comprehensive analysis of intertextuality in the work of S. King "The Stand" on the basis of which the typology of intertextual elements is proposed.

Key-words*: allusion, allusiveness, adequacy, dialogicity, equivalence, intertextuality, translation tool, reality, citation.*