

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ НАУКИ І ТЕХНОЛОГІЙ

КАФЕДРА ФІЛОЛОГІЇ ТА ПЕРЕКЛАДУ

Кваліфікаційна робота за рівнем магістра
на тему:

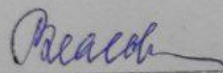
**«ЛІНГВОКОГНІТИВНІ ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ ЕМОЦІЙ ТА
СПОСОБИ ЇХ ВІДТВОРЕННЯ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ
(на матеріалі роману О. Уайльда «Портрет Доріана Грея»)»**

Студента(ки) групи ФП 1922
Економіко-гуманітарного факультету
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація 035.041 Германські мови та
літератури (переклад включно),
перша – англійська
Федосеевої Олександри Володимирівни

До захисту

Науковий керівник:
канд. філол. н., доцент Боговик О. А.

«16» грудня 2021
Завідувач кафедри


(підпис) професор Власова Т. І.
(прізвище та ініціали)

Національна шкала _____
Кількість балів _____
Оцінка ЄКТС _____

Дніпро – 2021

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE

UKRAINIAN STATE UNIVERSITY OF SCIENCE AND TECHNOLOGIES

DEPARTMENT OF PHILOLOGY AND TRANSLATION

Master's Degree Diploma Paper

TITLE

“LINGUISTIC AND COGNITIVE MEANS OF EXPRESSING EMOTIONS AND
WAYS OF THEIR REPRODUCTION IN THE UKRAINIAN LANGUAGE
(based on O. Wilde's *The Picture of Dorian Gray*)”

Group 1922

Faculty of Economics and Humanities

Speciality 035 Philology

Specialization 035.041 Germanic

Languages and Literatures (Translation

Included), Major Language – English

Fedoseieva O. V

Research supervisor:

Candidate of Philological Sciences,

Assistant Professor

Bohovyk O. A.

Dnipro – 2021

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ НАУКИ І ТЕХНОЛОГІЙ

КАФЕДРА ФІЛОЛОГІЇ ТА ПЕРЕКЛАДУ

Кваліфікаційна робота за рівнем магістра
на тему:

**«ЛІНГВОКОГНІТИВНІ ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ ЕМОЦІЙ ТА
СПОСОБИ ЇХ ВІДТВОРЕННЯ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ
(на матеріалі роману О. Уайльда «Портрет Доріана Грея»)»**

Студента(ки) групи ФП 1922
Економіко-гуманітарного факультету
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація 035.041 Германські мови та
літератури (переклад включно),
перша – англійська
Федосеевої Олександрі Володимирівни

До захисту

Науковий керівник:
канд. філол. н., доцент Боговик О. А.

« ____ » ____ року
Завідувач кафедри

(підпис) професор Власова Т. І.
(прізвище та ініціали)

Національна шкала _____
Кількість балів _____
Оцінка ЄКТС _____

Дніпро – 2021

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
UKRAINIAN STATE UNIVERSITY OF SCIENCE AND TECHNOLOGIES
DEPARTMENT OF PHILOLOGY AND TRANSLATION

Master's Degree Diploma Paper

TITLE

“LINGUISTIC AND COGNITIVE MEANS OF EXPRESSING EMOTIONS AND
WAYS OF THEIR REPRODUCTION IN THE UKRAINIAN LANGUAGE
(based on O. Wilde's *The Picture of Dorian Gray*)”

Group 1922
Faculty of Economics and Humanities
Speciality 035 Philology
Specialization 035.041 Germanic
Languages and Literatures (Translation
Included), Major Language – English
Fedoseieva O. V

Research supervisor:
Candidate of Philological Sciences,
Assistant Professor
Bohovyk O. A.

Dnipro – 2021

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ	4
ВСТУП	5-10
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЕМОЦІЙНОГО СТАНУ ХУДОЖНЬОГО ПЕРСОНАЖА	11
1.1 Дослідження та класифікація емоцій у гуманітарних науках	11-20
1.2 Вербалізація емоцій як мовознавча проблема	21-23
1.3 Визначення та специфіка перекладу художнього дискурсу у сучасній лінгвістиці	23-30
ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ	31-32
РОЗДІЛ II. МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЕМОЦІЙНОГО СТАНУ ПЕРСОНАЖА У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ В ЛІНГВОКОГНІТИВНОМУ АСПЕКТІ	33
2.1 Методологічні засади дослідження емоційного стану персонажа художнього твору та способи його відтворення у вихідному тексті	33-36
2.2 Методика дослідження емоційного стану персонажа художнього твору	36-41
2.3 Використання перекладацьких тактик та стратегій для відтворення лексем із зазначенням емоційних станів у текстах художньої літератури	41-44
2.4 Застосування перекладацьких трансформацій для збереження прагматичних функцій вербалізаторів емоцій у перекладі текстів англомовного дискурсу	44-52
ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ	53-54
РОЗДІЛ III. ЛІНГВІСТИЧНА ПРИРОДА МОВНИХ ЗАСОБІВ НА ПОЗНАЧЕННЯ ЕМОЦІЙНОГО СТАНУ ХУДОЖНЬОГО	55

ПЕРСОНАЖА У РОМАНІ ОСКАРА УАЙЛЬДА «ПОРТРЕТ ДОРІАНА ГРЕЯ» ТА СПОСОБИ ЇХ ВІДТВОРЕННЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ

3.1	Демонстрація емоційного стану художнього персонажа через пряму лексико-семантичну номінацію	55
3.1.1	Лексичні засоби, які прямо називають емоції	55-79
3.1.2	Лексичні засоби, що виражають емоції	79-84
3.2	Перцепція емоційного стану художнього персонажа через непряму стилістичну номінацію	85
3.2.1	Стилістичні засоби як тригери емоційних реакцій	85-97
3.2.2	Графічні експресивні засоби для створення емоційного контексту	98-102
3.3	Опосередкована лексико-семантична номінація емоційного стану художнього персонажа	102-103
	ВИСНОВКИ ДО ТРЕТЬОГО РОЗДІЛУ	104
	ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	105-109
	СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	110-116
	СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ	117
	ДОДАТОК А	118
	ДОДАТОК Б	119
	ДОДАТОК В	120
	ДОДАТОК Г	121
	ДОДАТОК Д	122
	ДОДАТОК Е	123
	ДОДАТОК Ж	124
	ДОДАТОК З	125
	ДОДАТОК І	126

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

ВТССУМ – Великий тлумачний словник сучасної української мови

КСКТ – Краткий словарь когнитивных терминов

LDCE – Longman Dictionary of Contemporary English

MED – Macmillan English Dictionary

MWD – Merriam-Webster Dictionary

WRUD – Webster's Revised Unabridged Dictionary

СЛТ – Словник лінгвістичних термінів

ВСТУП

Вивчення внутрішнього світу людини визначається предметом дослідження філософської науки, психології, лінгвістики, але підходи до його вивчення істотно різняться. Структурно внутрішній світ включає кілька категорій: *емоції*, тобто суб'єктивні переживання індивіда (радість, сором, страх, гнів тощо), які виникають внаслідок різних життєвих ситуацій; *почуття*, що виказують емоційний стан (дружба, любов, туга, захоплення тощо); *світогляд*, що поєднує погляди, уявлення та розуміння людини про навколишній світ. Наше дослідження присвячене емоційній складовій художнього тексту, що репрезентується через аналіз емоційних станів художніх персонажів.

Ще з часів мислителя античності Аристотеля, де емоції трактувалися як окремий вид пізнання, вивченням цього питання у різні часи займалися головню філософи (Демокріт, Б. Спіноза) і психологи (П. Екман, Р. Вудвортс, В. Вундт, К. Ізард, У. Макдауголл, Л. Виготський, Є. Ільїн, О. Леонтьєв, П. Сімонов та ін.).

Лінгвістика розглядає внутрішній світ людини з точки зору його вираження в мові через вивчення текстів художньої літератури, оскільки розкриття внутрішнього світу людей становить одну з основних тем і завдань художньої творчості. Тому саме в цій сфері користування мовою і виникає потреба розробки точних і делікатних способів повідомлення про світ душі, саме тут виробляється потрібний для цього завдання лексикон, а створення лексики і граматики почуттів є результат великого зусилля людини пізнати саму себе [4, с.196].

Очевидно, що між емоціями і мовою існує нерозривний зв'язок, адже «емоції невідривні від мови, їх можна і потрібно вивчати за допомогою мови, і саме мова є і об'єктом, і інструментом вивчення емоцій» [66, с. 68]. У зазначеному взаємозв'язку «людина виступає активатором такого процесу, мова – засобом, а емоції – формою відображення об'єктивної дійсності [10, с. 197].

Оскільки мовні засоби вираження емоцій різноманітні і можуть відрізнятися в різних культурах та домінувати в художніх картинах світу окремих мовних особистостей, виникає необхідність в дослідженні таких засобів, їх зіставленні та класифікації на конкретному мовному матеріалі, адже «емоції людини можна усвідомити лише завдячуючи словесному вираженню» [10, с. 198]. Саме такий підхід «дозволяє аналізувати художній текст у дуальному взаємозв'язку *семантика тексту – ментальна репрезентація дійсності* із залученням емоційної складової» [73, с. 4].

Текст, як основна форма фіксації знань реципієнта, виступає у якості джерела отримання знань, які опредметнені у ньому. Емотивність, як базова властивість художнього тексту, співвідноситься з емоціогенними знаннями, які актуалізуються за допомогою емотивно-навантажених текстових компонентів:

- 1) використання нетрадиційних знакових образів,
- 2) вживання або елімінація розділових знаків,
- 3) вибір лексичних одиниць за аксіологічним знаком (позитивні та негативні) та модальністю (радість, інтерес, сум тощо),
- 4) вибір мовних засобів для образної та емоційної насиченості тексту.

У першому та другому випадках йдеться про текстові елементи, які стають емоційно значущими завдяки своєму візуальному або семантичному виділенню і утворюють візуально-акцентовані маркери. У третьому та четвертому – емоційна значущість емоціогенних маркерів є узувальною, оскільки визначається характеристиками, що притаманні їм постійно як мовним одиницям або утворенням і є семантично-акцентованими.

Таким чином автор втілює емоційні інтенції і, моделюючи ймовірні емоції адресата, створює комунікативний простір, який пов'язаний з інтерпретацією текстової дійсності, викладеної у художньому творі. Як стверджує чеський мовознавець Ф. Дейнс «пізнання викликає емоції (воно «емоційне»), а емоція впливає на пізнання» [77, с. 25]. Емоціогенні знання викликають гаму емоцій реципієнта і розуміються як триєдність: знання про мову і знання у мові – активізація емоційних реакцій читача на певні текстові елементи; знання про

світ – формування чи інтерпретація емоційного відгуку на текстову дійсність; текстові знання – визначення емоційних переживань адресата у процесі опанування знань про текстову дійсність.

Естетичний досвід носіїв мови ґрунтується на чуттєвому пізнанні світу. Відповідно одним із ключових понять когнітивної лінгвістики є поняття репрезентації, «що відноситься як до процесу формування уявлення (репрезентації) світу в голові людини, так і до одиниці подібного уявлення, що заміщує щось у реальному чи вигаданому світі, а тому заміщує це щось у розумових процесах» (КСКТ, с. 66). Оскільки концепт емоція може репрезентуватися на різних мовних рівнях, то категорія емотивності належить до сфери репрезентації емоцій, а отже розглядається як когнітивна категорія тексту.

Актуальність роботи зумовлена увагою сучасної лінгвістики щодо вивчення питання реалізації емоцій у мові, зокрема когнітивних досліджень художньої семантики, що сприяє визначенню ідіостилу письменника та реконструкції світорозуміння автора шляхом інтерпретації концептуального змісту літературного твору. У рамках проблемного поля, пов'язаного з вивченням мовних способів вираження явищ внутрішнього світу людини, особливе місце посідає дослідження способів, які добирає автор для вияскравлення емоцій у художньому тексті.

Як було зазначено, визначення експресивно-емоційних засобів художнього твору є важливим для його інтерпретації. У цьому аспекті на увагу заслуговує дослідження особливостей відтворення емоцій у романі Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея».

Об'єкт дослідження: емотивні конструкції у романі О. Уайльда «Портрет Доріана Грея».

Предмет дослідження: лінгвокогнітивні засоби, які вжито на позначення емоційних станів художніх персонажів у романі О. Уайльда «Портрет Доріана Грея», та особливості їх відтворення в українському перекладі¹.

¹ Для аналізу способів відтворення засобів вираження емоцій українською мовою використовувалося електронне джерело «Портрет Доріана Грея». Переклад з англійської. та примітки Ростислава Доценка.

Мета роботи полягає у виявленні зумовленості лінгвокогнітивних особливостей вербальної репрезентації емоційного стану художнього персонажа та аналізі способів їх відтворення в українському перекладі роману Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея».

Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- сформулювати теоретичні положення дослідницької роботи і представити науково-коректне витлумачення її ключових понять, пов'язаних з дослідженням проблеми емотивності художнього тексту;
- розробити методологічну базу комплексного лінгвокогнітивного аналізу вербальної репрезентації емоційного стану художнього персонажа у романі О. Уайльда «Портрет Доріана Грея»;
- виявити номінативні засоби виокремлення емоційного стану художніх персонажів, зважаючи на емотивно-маркований контекст прикладів, дібраних з роману;
- виокремити і проаналізувати семантичне значення лексичних одиниць з ядерним значенням вказівки на емоційний стан мовця в оригінальному та вихідному текстах;
- класифікувати мовні засоби на позначення емоційного стану за структурно-семантичною ознакою, враховуючи адресованість повідомлюваного в художньому тексті;
- проаналізувати використання перекладацьких тактик і стратегій, вжитих автором українського перекладу для відтворення лексем на позначення емоційності.

Тема дослідницької роботи та окреслена мета зумовили вибір наступних **методів**:

- *лінгвокультурологічний аналіз* був використаний для узагальнення інформації про темпоральний, соціальний, історичний та культурний контексти, які вплинули і сформували психоемоційний та ціннісний орієнтири письменника;

- *метод суцільної вибірки та інтерпретаційно-текстовий аналіз* допомогли виокремити у романі емотивно-марковані контексти;
- *контекстуальний аналіз* був використаний для визначення емоційно-маркованих контекстів у художньому творі;
- *deskриптивний і лінгвостилістичний аналіз* були вжиті для диференціації прямих і непрямих типів значення номінативних засобів;
- *системно-функціональний аналіз* використовувався для систематизації та класифікації різних типів номінативних репрезентантів емоційного стану художніх персонажів;
- *перекладознавчий аналіз* передбачав зіставлення оригінального тексту англійською з перекладом українською мовою, що дозволило отримати дані про ступінь близькості на рівні змісту оригіналу та перекладів і визначити тактики відтворення вербалізаторів емоцій у перекладі;
- *метод кількісного аналізу* вживався для підрахунку використаних мовних засобів на позначення емоційних станів персонажів на сторінках роману.

Для здійснення ґрунтовного дослідження у роботі використані загальнонаукові методи: *спостереження, опис, систематизація, зіставлення, індукція, дедукція* та емпірико-теоретичні методи *аналізу й синтезу*.

Практичне значення дослідження полягає в можливості використання його результатів у процесі викладання англійської мови як іноземної, теоретичних курсів з лінгвістики тексту, історії та теорії зарубіжної літератури, у спецкурсах із когнітивної лінгвістики, лінгвокультурології. Пропоновані матеріали стануть у нагоді під час роботи над курсовими і магістерськими роботами з інтерпретації художнього тексту.

Структура й обсяг магістерської кваліфікаційної роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, переліку використаної літератури, лексикографічних джерел та додатків. Обсяг дипломної роботи – 127 сторінок, з них 106 сторінок основного тексту. Список використаної літератури охоплює 96 позиції (у тому числі 34 іноземними мовами), 12 лексикографічних джерел.

Апробація окремих положень роботи відбулася у вигляді підготовки тез для участі у науково-практичній студентській конференції «Інженери III тисячоліття» (2021 рік) на тему “Unique language style of Oscar Wilde’s *The Picture of Dorian Gray*”.

РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЕМОЦІЙНОГО СТАНУ ХУДОЖНЬОГО ПЕРСОНАЖА

1.1. Дослідження та класифікація емоцій у гуманітарних науках

На початку XIX століття В. фон Гумбольдт зазначив, що мова як діяльність людини прошита почуттями. Сучасна лінгвістика опирається на зазначене трактування і закликає використовувати антропоцентричний підхід, вивчаючи мову. За такої концепції цілком справедливим видається лінгвістичне осмислення емотивних засобів. Емоції, як універсальна категорія є невід’ємною складовою духовної культури, але у різних мовах виявляє певну специфіку вербалізації, що обумовлено суб’єктивною інтерпретацією дійсності мовцем, що визначає інтерес для лінгвістичної науки. Лінгвопсихологічна та лінгвістична інтерпретація емоцій у мові дозволяє розглядати останні як репрезентацію особливих знань, які знаходяться поза фактами природньої мови, як репрезентацію конструктів концептуальної свідомості.

Протягом свого існування люди відчували, відчують і відчуватимуть однаковий набір почуттів: *радість, горе, любов, смуток*. Людство накопичило значний емоційний досвід, що спонукає психологів стверджувати про універсальний характер емоцій, перелік яких відображає загальнолюдський досвід осмислення психічної діяльності людини.

Проблематика емоцій традиційно вивчається психологами та психоаналітиками [39; 40; 70], які серед функцій емоцій виокремлюють: *рефлекторну* [51], *регуляторну* [74], *когнітивну* [31].

Поза сумнівами, емоції мають багатогранну природу: вони зачіпають почуття та досвід, фізіологію та поведінку, форми пізнання та концептуалізації. Емоція акумулює в собі різні явища: *емоційні реакції*, які мають аналог у зовнішніх способах виявлення; *емоційні стани*, які пов’язані з внутрішнім емоційним переживанням, що не мають зовнішнього прояву [44].

До класу емоцій відносять настрої, почуття, афекти, пристрасті, стреси. Це «чисті» емоції, які проникають у всі психічні процеси та стани людини. Завдяки емоціям люди краще розуміють один одного, адже навіть без використання мови можна зрозуміти емоційний стан комунікатора, що дозволяє краще налаштовуватися на спільну діяльність та спілкування.

Емоції допомагають порозумітися людям, які належать до різних культур, безпомилково сприймати і оцінювати вирази обличчя, визначаючи такі емоційні стани, як *радість, гнів, смуток, страх, відраза, здивування*. Це, зокрема, відноситься і до тих народів, які ніколи не контактували один з одним.

Виокремлюють три основні емоційні стани: *емоції, почуття та афекти* [46]. Для нашого дослідження важливо розрізняти кожне поняття.

Емоції – (від франц. *émotion*, від лат. *emoveo* – хвилюю), суб'єктивні реакції людей або тварин на вплив внутрішніх та зовнішніх подразників, що виявляються у вигляді задоволення або незадоволення, радості, страху та ін. Такі емоції можуть викликатись як реальними, так і уявними ситуаціями. Так само як і почуття, вони сприймаються людиною як її власні внутрішні переживання, передаються іншим людям, співпереживаються. Емоції мають відносно слабкий прояв у зовнішній поведінці, адже подекуди ззовні вони абсолютно непомітні для сторонньої особи, якщо людина вміє добре приховувати свої почуття. Супроводжуючи той чи інший поведінковий акт, емоції навіть не завжди усвідомлюються, хоча будь-яка дія пов'язана з ними, оскільки спрямована на задоволення потреб. Емоційний досвід людини зазвичай набагато ширший, ніж досвід її індивідуальних переживань. Почуття людини, навпаки, зовні дуже помітні.

Емоції та почуття характеризують людину соціально і психологічно. Підкреслюючи значення особистості в емоційних процесах, В. Вілюнас зазначає: «Емоційна подія може викликати формування нових емоційних відносин щодо різних обставин... Предметом кохання-ненависті стає все, що пізнається суб'єктом як причина задоволення-невдоволення» [20, с. 89]. Емоції здатні

передбачати майбутні ситуації та події і виникають у зв'язку з уявленнями про пережиті раніше або уявні ситуації.

Слід зазначити, що неодноразово робилися спроби розподілити емоції на основі та базові. Зазвичай виокремлюють шість базових емоцій, запропонованих П. Екманом, які, як зазначав науковець, універсальні для всіх людей: *радість, смуток, гнів, страх, відраза і здивування* [78], які склали основу нашого дослідження. Науковець Р. Немов додає до зазначених *агресивність (ворожість), апатію, депресію, інтерес, любов, симпатію, пристрасть* [46]. На думку доктора психологічних наук А. Маклакова, слід виокремлювати у складі головних такі емоції, як *радість, подив, страждання, гнів, огида, зневага, страх, сором* [42].

Почуття – особливий вид емоційних переживань, які мають виразний предметний характер і відрізняються порівняльною стійкістю. У цьому сенсі почуття пов'язані з уявленням про певний об'єкт – конкретний або узагальнений (наприклад, кохання до людини, любов до Батьківщини). Як емоційне ставлення до об'єкта, яке вирізняється сталим характером, воно може не збігатися з емоційною реакцією на щось у конкретній ситуації, на певному часовому відрізку.

Почуття мають історичний характер. Вони неоднакові у різних народів і можуть мати асиметричне вираження у різні історичні епохи у людей, які належать до одних націй і культур. В індивідуальному розвитку людини почуття відіграють важливу соціальну роль, адже беруть роль у формуванні особистості, а особливо її мотиваційної сфери. Позитивні емоційні переживання стають маркерами потреб і визначають сферу інтересів індивіда. Стосовно навколишнього світу, людина прагне діяти так, щоб посилити позитивні почуття, які завжди пов'язані зі свідомістю і можуть довільно регулюватись [41, с. 90].

Почуття мають предметний характер, адже пов'язуються з уявленнями або думками про певний об'єкт. Інша особливість почуттів полягає в тому, що вони удосконалюються і у процесі свого розвитку створюють ієрархію рівнів: від безпосередньо почуттів до тих, що стосуються духовних цінностей та ідеалів.

Доведено, що спектр емоцій, які переживає жива істота прямо залежить від її еволюційного розвитку: чим складніша організація, тим вищий щабель еволюційної сходинки і різноманітніша гама емоцій [33, с. 120].

Афекти – окремий вид емоцій, що відрізняються силою експресії, бурхливим характером, вираженими вегетативними симптомами (наприклад *страх, лютть*). Афект не передує поведінці, адже це реакція, яка виникає внаслідок виконаної дії чи здійсненого вчинку, що висловлює його суб'єктивне емоційне забарвлення з огляду на те, наскільки у результаті здійснення певного вчинку вдалося досягти поставленої мети. Варто зауважити про різну природу афектів та настроїв, адже перші виникають раптово, а для других характерне тривале зберігання. Афекти сприяють формуванню сприйняття так званих афективних комплексів, що виражають собою цілісність розуміння певних ситуацій. Розвиток афекту підпорядковується наступному взаємозв'язку: сильний вихідний мотиваційний стимул поведінки, більші зусилля покладені на його реалізацію – менший результат – сильніший афект. Відрізняє афекти від емоцій та почуттів бурхливість та швидкоплинність перших [71].

Кожен з описаних видів емоцій має підвиди, що, в свою чергу, можуть оцінюватися за різними параметрами, як наприклад: інтенсивність, тривалість, глибина, усвідомленість, походження, умови виникнення та зникнення, вплив на організм, динаміка розвитку, спрямованість (на себе, на інших, на світ, на минуле, сьогодення чи майбутнє), спосіб їх вираження у зовнішній поведінці (експресії) і т. д.

Лінгвістів також цікавлять чуттєві сфери мовного простору [24; 58], їхня культурна значимість [28], номінативна щільність [18; 19].

Оскільки в психології немає єдиного розуміння і чіткої диференціації споріднених понять (емоція, почуття, афект), ми, наслідуючи термінологічну традицію лінгвістів-емотиологів [66], використовуємо термін «емоція» як збірне поняття.

У різних культур ставлення до виявлення різних емоцій відрізняється, адже переживання та прояви окремих емоцій набувають соціальної конотації, що

впливає на виховання та соціалізацію. У свою чергу, емотивність впливає на систему уявлень про світ, соціальну організацію та семантичне втілення тих чи інших елементів у структурі значення мовних одиниць, що корелюють з емоційним станом людини.

Віддзеркалення світу в мові – це колективна творчість народу, який послуговується цією мовою, а кожне нове покоління отримує з мовою повний комплект культури, у якому вже закладено риси національного характеру, світогляд, мораль тощо [57, с. 91].

Людині властиво відчувати емоції, а потім виражати їх вербальними мовними засобами, рухами, мімікою, голосом, намагаючись відтворити те, що відчувається та передати своє ставлення до навколишнього світу та людей. Отже, мовна система та емоційний стан людини тісно взаємопов'язані, а вивчення зазначеної дуальності призвело до виникнення у ХХ ст. науки емотіології – лінгвістики емоцій, яка сформувалася на основі психології та мовознавства. Згідно концепції антропоцентризму, людина є центром Всесвіту, а емоції складають мотиваційну основу поведінки індивіда. Лексеми, які ми використовуємо для висловлення емоцій є основним вербальним засобом їхнього застосування і складають значну частину загального обсягу лексики. Незважаючи на це, мовознавці не припиняють спроби дослідження та класифікації емоцій та емоційних станів на лексичному рівні.

На перший погляд, розуміння спектру емоцій щодо їхньої інтерпретації здається досить простим завданням, але трактування емоційних реакцій у процесі декодування висловлювання або художнього тексту визначається не лише життєвим досвідом, ціннісними орієнтирами, загальною культурою адресанта, але й його емотивною компетенцією [73, с. 4].

У лінгвістиці емоції виконують роль посередників між світом та його відображенням у мові. Науковці виділяють різні способи виокремлення й опису словникового складу мови, причиною чого є різне тлумачення поняття «емотивності» та його місця в семантичній структурі слова. Науковець В. Шаховський висвітлює поняття емотивності та його істотні ознаки у

лінгвістичній науці, як «іманентно властиву мові семантичну властивість виражати емоційність системою своїх засобів, як факт психіки, відображений у семантиці мовних одиниць соціальними та індивідуальними емоціями», зазначаючи, що емотивність реалізується на всіх рівнях мови [66, с. 24].

На думку науковиці В. Телії, емотивність – лінгвістична характеристика тексту (або лексикону) як сукупності мовних засобів, здатних викликати емоційний ефект [58, с. 36 – 66]. Українська мовознавиця О. Селіванова уточнює, що емотивність, як складова конотативного компонента у семантичній структурі мовної одиниці, репрезентує емоційне ставлення носіїв мови до повідомленого [50, с. 142].

Швейцарський мовознавець Ш. Баллі висновує, що для синтаксису емоційного мовлення характерні парцеляції, еліптичні конструкції різних типів, повтори, хезитація, що виражають емоцію за відсутністю інших адекватних засобів чи пов'язані з відчуттям браку часу, або зусиль для перепланування мовної програми [6].

Лінгвіст В. Гак передбачає наявність особливого психолінгвістичного механізму, який діє як на рівні речення, так і тексту, до компетенції якого зараховуються розподіл тексту на емоційно-оцінний (маркований) і диктальний (нейтральний) блоки та їх розташування в певному порядку, де найчастіше перший міститься на початку та/або в кінці висловлювання, а другий – у середині [24].

Для емоційно-експресивного синтаксису типовими є такі специфічні риси, як парцеляція, сегментація, лексичні повтори з синтаксичним поширенням, монологічна мова у режимі питання–відповідь, послідовно відтворені номінативні речення, вставні конструкції, експресивні слова, синтагматична розчленованість на окремі смислові блоки. Емотивний синтаксис формалізується за допомогою інверсії та способів реорганізації емотивних структур (репризи, редукції, компресії, реконструкції), що актуалізують такі граматичні категорії як транспозиція та парцеляція [60, С. 34 – 35].

Дослідники вказують на підвищену ймовірність вживання деяких моделей питальних та окличних речень, які імплікують тісніший зв'язок з емоціями порівняно з іншими реченнями [7, С. 6]. Традиційно вказують на тяжіння до вживання слів та фразеологізмів, предметно-логічне значення яких залежить від контексту (лайка, вигуки, типові для певної комунікативної ситуації кліше і т. д.).

На фонетичному рівні на емоційність мовлення вказують акустико-фонетичні параметри (кількість та розподіл пауз, середній рівень інтенсивності мовного сигналу, латентний час мовної реакції тощо). Дослідники, вивчаючи інтонацію у зв'язку з емоційно забарвленим мовленням, звертають увагу на мовний ритм [30]. Певні звуки також здатні викликати відповідні асоціації, де сенсорно-емотивний характер повідомлюваного відображають фонemi. Наприклад, звукосполучення [gr] передає неприємні асоціації. У тексті звучання лексеми нерідко втрачає свою асоціативну ознаку і отримує іншу.

Вивчаючи механізм відтворення та сприйняття мови в умовах емоційної чи іншої перешкоди, більшість дослідників відзначають загальну тенденцію до стереотипізації мови, тобто комунікатори вдаються до раніше засвоєних мовних навичок під час зростання емоційної напруги.

Отже, емоція – одна з форм відображення світу, що означає душевні переживання, хвилювання, почуття, тобто це не властивості предметів і явищ, а їх значення для життя людини. Емоції є способом оцінки цього значення для конкретної людини і через неї – інформацією про стан внутрішнього «я», її свідомості та психіки [66, с. 181]. Зосібна психолінгвіст В. Желвіс зазначає, що завдяки емоціям людина виказує своє ставлення до навколишнього світу та до самої себе. Таке ставлення спричиняється переживанням тих чи інших ситуацій [29, с. 8]. Дослідників цікавить механізм оприявлення емоцій, адже природно, що емоції «виникають лише там, де є інтерес» [4, с. 24 – 25].

Емоції універсальні, але структура емотивної лексики не збігається у різних мовах, адже має національну специфіку. У зв'язку з цим, виокремлюються універсальні та національно-культурні емотивні смисли у семантиці мовних знаків. Іншими словами, досвід людства у пізнанні емоцій закріплюється у

мовних одиницях, які можуть розглядатися як способи вербалізації базових загальнолюдських емоційних станів психіки [31], але мають специфічні для кожної нації ознаки мовної маніфестації, що пов'язано з особливостями емоційної мовної картини світу та способів комунікативних інтерактів.

Міжособистісні зв'язки виникають внаслідок різних соціальних контактів, тобто комунікативної взаємодії. Вміння і здатність спілкуватися прямо залежні від соціального досвіду або сприйняття, яке засноване на властивих певному соціуму культурних умовностях, правилах, угодах, що набуті упродовж життя та зрозумілі членам однієї соціальної групи, до якої належить індивід. Такі обмеження впливають на комунікативну гнучкість.

У центрі будь-якого гуманітарного знання знаходиться людина і все, що пов'язано з її діяльністю. Оскільки люди у своїй більшості – соціальні, то однією з центральних складових людської діяльності є спілкування. М. Бахтін визначав сутність людини через діалог, який науковець називав якісною взаємодією особистостей, що заснована на розумінні і зводиться до «персональної відповідальності» та «участі». На думку вченого, сутність людини розкривається саме у внутрішньому та зовнішньому спілкуванні [8].

Розрізняють як мінімум два види спілкування: вербальне та невербальне. Спілкування, яке здійснюється за допомогою слів, називається вербальним (від лат. *verbalis* – словесний). Головним засобом тут служить мова – система знаків, яка є засобом людського спілкування, мисленнєвої діяльності, способом висловлювання самосвідомості особистості.

Для невербального спілкування засобом відтворення інформації є певні знаки: пози, жести, міміка, інтонація, погляди. Знак розглядається як будь-який матеріальний об'єкт (предмет, явище, подія), що використовується для отримання, зберігання, переробки та передачі інформації. Невербальні засоби спілкування найчастіше використовуються для встановлення емоційного контакту із співрозмовником та дотримання емоційного контакту у процесі розмови.

Емоції виконують наступні функції: мотиваційно-регулювальна, комунікативна, сигнальна та захисна [33, с. 120]. Коротко характеризуємо кожен з зазначених функцій:

- *мотиваційно-регулювальна* зумовлена тим, що емоції мотивують, спонукають, спрямовують, або регулюють поведінку індивіда;
- *комунікативна* допомагає краще порозумітися комунікаторам та зрозуміти психічний стан співрозмовника;
- для *сигнальної* характерні емоційно-виразні рухи, серед яких міміка, жести, пантоміма;
- *захисна* виявляється через швидку реакцію до самозбереження.

Дослідження репрезентації емоційних станів буде неповним без згадки про спроби їхньої класифікації. Серед відомих класифікацій першою вважають запропоновану Аристотелем, де виокремлено наступні опозиції: *любов – ненависть, бажання – відраза, надія – розпач, боязкість – сміливість, радість – сум і гнів* [3]. Давньогрецькі стоїки зазначали, що емоціям властивий такий поділ *два блага – два зла*, що включають чотири базові пристрасті: *бажання й радість, сум і страх*, які містять тридцять дві супутні пристрасті [33, с. 131].

Серед спроб створити універсальну класифікацію емоційних станів відомі наукові розвідки А. Вежбицької, Р. Вудвортса, В. Вундта, Б. Додонова, П. Екмана, К. Ізарда, Є. Ільїна, В. Леонтьєва, У. Макдауголла, П. Сімонова, Є. Станчика та ін.

В. Леонтьєв класифікував емоції за трьома ознаками: *знак* – позитивний чи негативний; *час* – передбачувані чи констатувальні; *спрямованість* – на себе або інших [40, с. 84].

В. Вундт виокремлював *гедонічний тон* – позитивні/негативні емоції; *готовність до дії* – розслаблення/напруга; *рівень активації* – спокій/збудженість [23, с. 216].

П. Сімонов виробив класифікацію за характером дії: подолання, захист, напад. Серед емоцій науковець виокремлює ті, що мають дуальну природу

виникнення, до яких зараховує емоції задоволення, огиди, радості, горя, страху, гніву [52].

А. Вежбицька розробила детальну класифікацію емоцій, яка включає:

- 1) емоції, пов'язані з «поганими речами» (*sadness* – смуток, *unhappiness* – нещастя, *distress* – горе та ін.);
- 2) емоції, пов'язані з «гарними речами» (*joy* – радість, *happiness* – щастя, *pleasure* – задоволення);
- 3) негативні емоції, пов'язані з поганими вчинками (*anger* – злість, *rage* – лють, *madness* – божевілля);
- 4) емоції-самооцінки (*remorse* – каяття, *guilt* – провина, *pride* – гордість);
- 5) емоції-ставлення до інших людей (*love* – кохання, *hate* – ненависть, *pity* – жаль) [18].

Найдетальнішою вважаємо класифікацію Є. Ільїна, де, серед інших, виокремлюються емоції на позначення очікування, фрустрації, комунікативного акту, інтелекту, емоційного стану [89].

У. Макдауголл [41] та Е. Ізард [31] розподіляють емоції на первинні та вторинні, де перші властиві всім людям і є вродженими, а другі існують у комбінації перших.

Як у лінгвістиці, так і в психології та філософії було зроблено багато спроб створення класифікації емоцій, проте жодна з цих класифікацій не отримала широкого визнання і не використовувалася як універсальний інструмент для подальших досліджень. Складність створення подібної класифікації полягає в тому, що часто одна й та сама емоція позначається різними словами, які подекуди підкреслюють ступінь інтенсивності емоції, яка вже має свою назву у мові, наприклад: *радість* – *захоплення* – *ейфорія*.

Наведені класифікації свідчать про те, що дотепер немає єдиного критерію щодо поділу емоцій, адже «створити універсальну класифікацію емоцій взагалі неможливо, тому класифікація, необхідна для вирішення одного кола завдань, не є придатною для розв'язання іншого кола завдань» [Додонов, с. 130].

1.2. Вербалізація емоцій як мовознавча проблема

Питання розмежування понять «емоційність» та «емотивність» неодноразово ставало предметом наукових розвідок вітчизняних і закордонних науковців, серед яких Ш. Баллі, А. Вежбицька, С. Іонова, В. Небиліцин, В. Телія, В. Шаховський, П. Фресс, Ф. Дейнс та ін. Незважаючи на тісний взаємозв'язок понять, їх відрізняє сфера вживання – психологічна або лінгвістична.

Емоційність – психологічний феномен, який вказує на якість і динаміку емоцій і почуттів. П. Фресс використовував емоційність як синонім до гіперемоційності – термін, що науковець використовував для позначення емоційних реакцій сильніших за звичайні [63, с. 181]. В. Небиліцин вивчав емоційність, як фіксацію початку і кінця прояву почуттів, афектів або настроїв суб'єкта [45, с. 13 – 26].

Емотивність – це текстова категорія, яку використовує автор аби окреслити своє ставлення до персонажів та дійсності, що змальовуються у художньому творі, через вживання сукупності мовних засобів, які спричиняють емоційний вплив на адресата та здатні викликати емоційний ефект [58, с. 36 – 66].

Тлумачення значення емотивності головно пов'язане з розумінням її категорії, ось чому розуміння емотивного значення розглядається як засіб вираження емоцій адресанта. Емотивне значення – це певна гама емоцій, що виникли як реакція або стимул. Таке значення притаманне словам-афектам, що виражають емоційний стан мовця, лексичним одиницям з презирливим і зневажливим значенням, які містять у собі оцінний компонент.

Емотивність є важливою складовою мовної системи, адже жодна людська діяльність не відбувається без емоційного забарвлення та переживань, які збагачують лексику мови особливими барвами відчуттів, залежно від мовної ситуації та включених у неї учасників. Досліджуючи різні культури та їх контексти, вчені приходять до спільного висновку щодо важливості категорії емотивності. Виявлення спільних емоцій, як от любов, смерть, страх, образа, стає можливим лише завдяки існуванню типових емоційно значущих ситуацій

людського спілкування. Як стверджує В. І. Шаховський «емотивність є важливим компонентом прагматики мови, тому що найяскравіше втілює її впливову функцію: словесні та несловесні емоційні реакції найчутливіші до емоційних стимулів у ролі яких можуть виступати і емотиви – спеціальні засоби всіх рівнів мови» [66, с. 5].

Емотивність співвідноситься з такими категоріями як експресивність та оцінність, що призводить до помилкового трактування зазначених категорій та утруднення їх розмежування.

Протягом тривалого часу оцінка залишається об'єктом вивчення у логіці, філософії, психології, лінгвістиці, завдяки її тісному зв'язку із емотивністю. Тривають дискусії щодо природи мовної та мовленнєвої оцінки і закономірності її прояву. Насамперед це відбувається через помилкове трактування понять «оцінність» і «оцінка», де перше – суто мовна категорія, а друге розглядається серед категорій логіки. Оцінка формується у свідомості людини залежно від того, які події пережила людина, які уроки засвоїла та цінності сформувала. Тому, оцінка визначається антропоцентричною універсальною категорією, що формує національну специфіку сприйняття світу та має досить складну структуру.

Присутність суб'єктивного фактору, що завжди взаємодіє з об'єктивним, є обов'язковою й найголовнішою особливістю будь-якої оцінки, адже «оцінка міститься всюди, де відбувається зіткнення суб'єкта пізнання з об'єктивним світом» [34, с. 142].

Суб'єктом оцінки вважається особа або група осіб, які приписують цінність певному предмету шляхом вираження відповідної оцінки. Отже, завдяки цьому критерію суб'єкт схвалює, осуджує чи висловлює байдужість до певних речей. Саме таке трактування дає змогу розподілити емоційну лексику на два семантично асиметричні пласти – емосемізми із позитивною чи негативною оцінкою.

Головним критерієм зарахування слова до емотивної лексики слугує його зовнішня функціональна ознака. Тобто, якщо слово виражає емоції, то воно є

емотивним. Семантичним призначенням емотивної лексики є те, що мовець виражає своє емоційне ставлення до мовленнєвої ситуації або до предмету мовлення, адже «лексика, що називає емоції, має асоціативно-емотивний характер, тому що вона, не виражаючи емоції, асоціативно відправляє свідомість мовця до сфери емоцій» [66, с. 93]. Лексичні одиниці, які використовує мовець, висловлюють його логічну думку про почуття. Натомість лексика, що виражає емоції, відображає повну солідарність з тим, що висловлюється та супроводжується зовнішніми та внутрішніми переживаннями мовця.

Дослідник вербальної емотивності В. Шаховський виокремлює два плани явища мовної емотивності – план змісту та план вираження, за допомогою яких мовець виражає свій емоційний стан [там само, с. 121]. Комунікативна значущість лексичних одиниць посилюється завдяки їх емотивності, збагачуючи, насичуючи та підсилюючи комунікативну компетенцію мовця задля прагматичного впливу на адресата.

Отже, емотивність включає всі мовні засоби, що відображають емоції та емоційні характеристики мовної особистості, забезпечуючи можливість функціонування емоційної комунікації.

1.3. Визначення та специфіка перекладу художнього дискурсу у сучасній лінгвістиці

Питання перекладу художніх творів не втрачає актуальності у сучасному перекладознавстві. Проблеми перекладу виникають через специфіку художнього стилю. Перед перекладачем постає завдання адекватного відтворення мовних засобів у тексті перекладу, де образність відіграє значну роль для якісного перекладу художньої літератури. Аби досягти адекватного перекладу художнього твору, необхідно враховувати ідейно-образну суть першотвору, звертаючи увагу на його семантико-стилістичної структури [36, с. 28].

Для кожного художнього твору необхідно враховувати ті критерії оцінки, які необхідні для того, аби встановити відповідність оригіналу і перекладу.

Досягти адекватного перекладу можна лише за умови підбору і використання різних підходів і методів, перекладацьких трансформацій, враховуючи, що повне співпадіння таких текстів – недосяжна мета. Враховуючи вищезазначене, критерії точності перекладу постають предметом постійних дискусій. Баланс семантики та форми, денотативної, конотативної, стилістичної, культурної та прагматичної інформації текстів оригіналу та перекладу, формує функціонально-комунікативну еквівалентність [49, с. 201].

Відтворення оригіналу художнього твору засобами іншої мови із збереженням єдності змісту є свого роду вербальною творчістю, де тексти написані однією мовою, відтворюється засобами іншої мовної системи. Вихідний текст відображає культурний код, систему узагальнених поглядів та взаємовідносин особистостей і «разом з іншими спорідненими формами запозичення, дає змогу пізнати духовні цінності ближніх і давніх племен та народів, включаючи набуте в дедалі ширше коло власних уявлень про світ» [36, с. 5].

Якщо розглядати художній переклад, як відтворення *світогляду* та культури, процес взаємодії і взаємовплив культур, до яких належить текст оригіналу й текст перекладу, то взаємодія відбувається не лише на рівні мови, а й охоплює всі сфери життя, відображені в художньому творі. Перекладна література, завдяки мові, – це найбільш адаптований набуток чужих культур [67, с. 164]. Картина (модель) світу оригінального твору накладається на картину (модель) світу інших культур.

Художній переклад твору обумовлений не лише об'єктивними факторами (конкретно-історичні літературні канони), але й суб'єктивними (постикою перекладача). Мистецтво перекладу базується на двох принципах:

- точний переклад – зі збереженням порядку слів, граматичних, мовних конструкцій;
- вільний переклад – зі збереженням змісту оригіналу, який щонайкраще віддзеркалює поняття «художній».

Ці принципи доповнюють один одного, але водночас є суперечливими.

У створенні перекладу художнього твору, важливою стає особистість перекладача, адже він не лише відтворює текст, але й сам, до певної міри, стає автором твору. У перекладі може бракувати певних елементів змісту, не відтворюватися усі особливості оригіналу, текст може адаптуватися для певної аудиторії читачів. Художній переклад створюється головно не з комунікативною, а з естетичною метою. Окрім зазначеного, варто наголосити на таких важливих функціях перекладу, як інформативна (посередницька) і творча.

Перед перекладачем постає завдання збереження у вихідному тексті національного забарвлення художньої літератури. Складність полягає у відмінностях знань про життя і реалії, культурний код та ін., що містяться в оригінальному тексті і якими володіють перекладач і читач.

Література кожної країни має «низку творів з тем і сюжетів, узятих із життя інших народів, які, проте, позначені печаттю власної народності» [62, с. 378]. Філолог і перекладач А. Федоров вважає, що «передача національного забарвлення найтісніше залежить від повноцінності перекладу в цілому: з одного боку, від ступеня правильності в передачі художніх образів, пов'язаної з речовим сенсом слів і з їх граматичним оформленням, і з іншого боку, від характеру засобів загальнонаціональної мови, що вживаються в перекладі» [там само, с. 382]

Важливо, щоб оригінал твору зберігав національну своєрідність і історичний колорит. Епоха, коли було створено літературний твір, накладає певний відбиток на художні образи. Перекладачі працюють з творами, які створені в різні періоди історії. Аби досягти збереження історичного забарвлення твору, необхідно враховувати стилістичні відповідності оригіналу, адже стилістичні засоби утілюють ті образи, які були специфічними для письменників певної епохи. Тож, питання відтворення історичного забарвлення твору не обмежується лише однією категорією мовних елементів, а охоплює цілу систему стилістичних засобів.

Більшість дослідників погоджуються, що сучасна світова *культура* це безліч самобутніх *культур*, які знаходяться в діалозі і *взаємодії* одна з одною, а

важливим посередником цієї взаємодії є мистецтво перекладу. Від кількості перекладених першотворів залежить збагачення культури народу, мовою якого відтворюється текст. Як зазначалося вище, ідеальне відтворення оригінального тексту за допомогою прямих лексичних відповідників мови першотвору – недосяжна мета [67, с. 167 – 168]. Ідеальним вважається переклад, де адекватно переданий зміст тексту, вміщені художні образи, збережені жанрово-стильові та структурно-композиційні особливості оригіналу.

Фонові знання та фонові інформація є складовими перекладацької компетенції, яку у найбільш загальному значенні розуміють як здатність перекладати на фаховому рівні. До змісту фонових знань входять: історико-культурний фон (культура суспільства протягом історичного розвитку); соціокультурний фон (знання про країну, з мови якої здійснюється переклад); лексичні одиниці з національно-культурним забарвленням (топоніми, історизми, безеквівалентна лексика тощо); формули мовленнєвого етикету; етнокультурний фон (інформація про побут, традиції, свята); семіотичний фон (відомості про символіку, знаки тощо).

Варто розрізняти поняття «фонові інформація» та «фонові знання», де перше є системою понять, що лежить в основі кожного конкретного тексту, незалежно від того, засвоєна така інформація перекладачем чи ні. Лише після засвоєння вона перетворюється на «фонові знання» автора перекладу [14, с. 61 – 62].

Отже, для досягнення якісного перекладу необхідні ерудиція, знання предмету перекладу, інтуїтивне відчуття суті тексту та його емоційного забарвлення і розуміння влучного підбору варіанту перекладу слова, фрази чи речення. Перекладач має володіти навичками щодо виокремлення головних елементів у творі і вміннями щодо їх адекватного відтворення. Важливою умовою щодо досягнення кращого перекладу є збереження індивідуального стилю автора.

Для відображення емотивності у відтворенні художнього тексту необхідно використовувати емотивно місткі слова, фрази, речення, які прямо або

опосередковано вказують на характер авторського емоційного задуму, вияскравлених або прихованих, які спонукають читача на ймовірне емоційне реагування [25, с. 8]. Збереження діалектичної єдності форми і змісту художнього твору є найважливішим завданням перекладача, що втілюється за виконання наступних кроків: відтворити ідеї автора твору, відобразити художній спосіб втілення цих ідей, передати образність оригіналу твору, зберегти семантику і стилістику первинного тексту [36, с. 10].

Висновуємо, що переклад може вважатися адекватним лише за умови відображення ідейно-образної суті твору через його семантико-стилістичну структуру зі збереженням складників оригінального тексту та художньої цілісності твору.

Процес перекладу художнього твору потребує теоретичного осмислення для з'ясування важливості застосування принципу перекладу: вільного чи точного. Суб'єктивне уявлення про дослівний переклад, як створення тексту-близнюка першотексту, спростовується при заглиблені перекладача в проблематику художнього перекладу та досягнення розуміння відмінностей між мовою першотвору і літературною мовою перекладу, які відображають історико-культурні традиції [36, с. 22].

Прихильники вільного перекладу не визнають існування об'єктивних закономірностей перекладу та критеріїв його оцінки, а сповідують необмежену свободу творчості, поштовх до якої дає першотвір. Натомість такий вид перекладу втрачає суть оригінального тексту і визначається як «варіації на тему» [1, с. 38].

«Портрет Доріана Грея» – єдиний роман Оскара Уайльда, вершина проповідованого ним естетизму, один із найпарадоксальніших романів модернізму. Написаний всього за три тижні, «Портрет...» став причиною скандальних закидів критиків і захоплених відгуків звичайних читачів. Автору вдалося торкнутися багатьох проблем, що стосуються добра і зла, мистецтва, людських вад, і, звичайно ж, кохання. Напрямок творчої думки автора знаходиться на стику романтичного, фантастичного та реалістичного світів. Так,

у книзі проявляються елемент фантастики – магічна сила портрета, психологічна та соціальна складові реалізму і романтичний типаж головного героя.

Структуру роману не можна назвати класичною, оскільки історія розкривається поступово за допомогою епізодів і від імені різних персонажів. Самі герої постійно схильні до самоаналізу, їх ідеї та світогляд вияскравлюються у глибоких філософських міркувань.

Передмова до роману складається із 25 афоризмів, які проголошують естетичні ідеали автора. Літературні критики, висловлюючи різні думки щодо моральності, залишаються одностайними у визначенні твору, як інтелектуального роману.

Король парадоксів втілив у «Портрет Доріана Грея» найважливіший естетичний принцип: творчість не є «імітацією життя», оскільки «описує те, чого ніколи не було» [72, с. 75]. Головною особливістю, яка надає творам О. Уайльда неповторної своєрідності, виступає парадоксальна форма вираження думок, що можна вважати головною рисою ідіостилю письменника.

Важливе місце у творчості Уайльда посідає прийом контрастного протиставлення. Письменник виробив свій особливий «декоративний» стиль оповіді. Своєрідність стилістиці роману додають вміщені лексичні одиниці, які змальовують екзотичні елементи, детальні описи інтер'єру кімнат, особливості вбрання, коштовностей, квітів. Вишуканість роману досягається через опис предметів, де жодна деталь не лишається не поміченою. Оскар Уайльд тяжіє до прекрасного, так іменник *beauty* – краса та похідний від нього прикметник *beautiful* – прекрасний на сторінках твору вжиті 98 разів, а лексеми синонімічного ряду на позначення прекрасного, гарного, такі як: *delightful, marvellous, fascinating, wonderful, charming, subtle, refined, picturesque* – 258 разів. Роман створено для таких само пристрасних натур як і сам митець: 39 найменувань дорогоцінних каменів та 23 найменування музичних інструментів не залишає байдужим жодного поціновувача вишуканої манери письма автора.

Автор не дає детального опису зовнішності героїв, залишаючи простір для уяви читача, але на сторінках роману «оживає» барвистий світ речей. Навіть

природа в нього стає «штучною», «обробленою», яка сприймається адресатом як частина інтер'єру. Прагнення до мальовничої багатобарвності зумовлює тяжіння письменника до східної екзотики, а подекуди і казковості, що передається за допомогою деталізованих порівняльних конструкцій.

Оскар Уайльд, прагнучі вишуканих відчуттів, перетворює логіку мислення на певну естетичну гру, надаючи перевагу вишуканим афоризмам, парадоксам й оксюморонам. На читача впливає не стільки істинність думки, скільки гострота її втілення, гра слів, надлишок образності, додаткових змістів.

Увага митця зосереджена не лише на зовнішній формі, але й внутрішньому змісті. Роздумами, присмаченими численними цитатами і метафорами про швидкоплинність краси, ілюзорність моральних засад, нетривалість кохання, Уайльд заворює читача. На сторінках роману автор немов «жонглює» поняттями моралі та етики, змушуючи замислитись над

- споконвічним питанням протистояння добра і зла;
- проблемами співвідношення мистецтва і моралі, насолоди і моралі, мистецтва і дійсності;
- краси і мистецтва у житті людини;
- утвердженням краси як найвищої цінності;
- сенсом буття людини.

Оскар Уайльд вважав, що справжня мораль твору полягає в тому, що всяке надзусилля, так само, як і самозречення, тягне за собою покарання. В основі роману знаходиться проблема прекрасного і потворного, що визначає лейтмотив всього твору.

Образи чотирьох головних героїв роману глибоко символічні, вони і відображення самого автора, і алегорія на різні типи людей у суспільстві. Доріан Грей – втілення краси, молодості, нарцисизму. Лорд Генрі пропагує філософію гедонізму, тобто стверджує, що життя – це задоволення. Безіл втілює справжнє мистецтво. Образ Сібіл Вейн – уособлення тези «здаватися, а не бути». Сам автор про персонажів зазначав наступне: лорд Генрі – той, з ким асоціює письменника

соціум; Безіл – уособлення справжнього Оскара Уайльда; Доріан – той, ким би він хотів стати.

Для нашого дослідження важливим є аналіз назви твору та його семантичний радіус у тексті. Роман містить автобіографічні елементи, як от у Уайльда дійсно був друг художник Безіл, який намалював гарного юнака. Письменник побачив портрет у майстерні і висловив думку про те, що краще б зміни відображалися на полотні, а не на зовнішності юнака.

У «Портреті Доріана Грея» Уайльд наголошує саме на портреті, через що висновуємо, що це не просто літературний прийом, а центральний образ у творі. Багато дослідників вважають портрет одним із головних героїв роману. Так, наприклад, Л. Пот пише, що «Уайльд створює портрета, як елемент, який об'єднує структуру роману і наділяє його кількома рівнями значення» [85, с. 243]. Зміни, які відбуваються з портретом, привертають увагу читачів і тримають у напрузі від початку роману і до останньої сторінки.

Морфологічні перетворення англomовних емоційно забарвлених елементів текстів здійснюються в умовах подібності/відмінності форм, за умови здійснення повного, часткового або нульового перекладу, що вимагає використання наступних прийомів перекладу:

- функціональна заміна;
- конверсія;
- уподібнення;
- антонімічний переклад;
- розгортання;
- стягнення.

З точки зору компонентів синтаксичного рівня актуалізації експресивності та емоційності художнього тексту, засоби перекладу емоційно маркованих словосполучень та речень містять *повний, частковий переклад, функціональну заміну та описовий переклад*.

ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ

Кожна людина здатна переживати спектр емоцій, залежно від ситуації, в якій вона опиняється. Мовлення та емоційний стан взаємопов'язані та взаємозалежні: емоції впливають на поведінку індивіда і, як результат, відображаються вербально. Різні дії індивіда породжують відповідні емоційні реакції.

Основним завданням розділу визначаємо уточнення поняття «емоційна лексика» та аналіз способів передачі емоцій у вторинному художньому тексті. Окрім того, ми розглянули низку тактик та стратегій перекладу для відтворення емотивних лексем у художніх текстах.

Мовна комунікація є частиною людського спілкування, що у процесі передачі інформації та обміну діяльністю, утворюють мовні акти. Емоційні мовні акти можна розглядати як своєрідне віддзеркалення функціонування, репрезентації та фіксування відносин комунікантів один до одного та до світу в цілому. У комунікативних ситуаціях, що вирізняються високим ступенем емоційності, часто використовуються мовні одиниці зі специфічною семантикою та структурою.

У процесі комунікації можуть бути виокремлені різні способи вербалізації емоцій. До таких технік включають:

- безпосередню вербалізацію власних емоційних станів комуніканта;
- непряму вербалізацію емоцій;
- метафоричну вербалізацію емоційних станів комуніканта.

До основних вербальних способів передачі емоцій слід віднести лексичні (словотвір, фразеологія) та синтаксичні засоби, які виступають інтегральною частиною емоційної мовної картини світу

Поняття категорій емотивності та емоційності містять різну семантику, де перше розглядається як засіб вираження емоцій адресанта, а друге, як відображене та закріплене у семантиці слова почуття того, хто говорить, його відношення до об'єкту мовлення (КСКТ, с. 128 – 140). Лексема зараховується до

емотивної, якщо вона виражає будь-яку емоцію і має прагматичний вплив на адресата. Емоційність виражається на всіх рівнях мови словотворчими, синтаксичними, лексичними засобами, включаючи фразеологію.

Вибір емотивної лексики зумовлений присутністю семи емотивності, яка маніфестує емоційну складову у семантиці слова. Посідаючи різні позиції у семантичній структурі слова, сема емотивності може бути головною категоріально-лексичною або залежною диференціальною семою.

Художня література головно віддзеркалює світ емоцій героїв, частиною яких визначаються почуття, переживання тощо. Гаму почуттів і емоцій досить складно відтворити за допомогою вживання єдиного мовного засобу. Зазвичай, для зображення емоційного стану персонажів, автор використовує низку мовних засобів різних рівнів.

Для відтворення емоційних одиниць художнього тексту, перекладач має враховувати емоційно-оцінну компетенцію, що містить знання культурних кодів емоційного спілкування, маркерів емоційно-етнічної ідентифікації, вербальні та невербальні чинники.

Механізми відтворення емоцій можуть бути як вербальними, так і невербальними. Кожна конкретна семантико-психологічна та емоційно-естетична маніфестація емоційних станів обумовлена особливостями мовної свідомості особистості як узагальненого образу носія та провідника культурних, мовних, комунікативно-діяльнісних та поведінкових реакцій.

У практичній свідомості носіїв мови сформовано «образ» базових емоцій, прийнятих у певному лінгвокультурному співтоваристві, хоча кожен індивід має власний варіант образу. Вибір мовного матеріалу може вважатися індикатором національного світобачення та комунікативної поведінки представників нації, що відображають специфіку національної мовної картини світу та особливості вербалізації емоційних реалій тієї чи іншої лінгвокультурної спільноти.

РОЗДІЛ II. МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЕМОЦІЙНОГО СТАНУ ПЕРСОНАЖА У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ В ЛІНГВОКОГНІТИВНОМУ АСПЕКТІ

2.1. Методологічні засади дослідження емоційного стану персонажів художнього твору та способи його відтворення у вихідному тексті

Для кожної наукової розвідки необхідно добирати методи, які складають основу того чи іншого дослідження, де аналіз передбачає свою методику, корпус прийомів і підходів, необхідних для досягнення поставленої мети.

Оскільки наше дослідження пов'язане передусім з дослідженням засобів вираження емоційних станів художніх персонажів та варіанти їхнього відтворення в українському перекладі, то як основний визначаємо перекладознавчий аналіз. Удосконалення зазначеного методу – тривалий процес, який пройшов шлях від початку спостережень щодо адекватності перекладу до сучасного розгалуженого спектра філологічних методів для оцінювання якості, що призвело до виникнення самостійної науки перекладознавства.

Вітчизняних та зарубіжних мовознавців, які займалися головню теоретичними та практичними аспектами перекладацької діяльності, цікавило питання про межі та змістовну складову перекладознавства.

Український мовознавець, перекладач, теоретик перекладу, критик В. Коптілов запропонував методику перекладознавчого аналізу. Лінгвіст виокремив п'ять мовних рівнів: лексичний, морфологічний, фонетичний, ритмічний та синтаксичний, які встановлюють критерії перекладу, а також визначають відповідність та співставлення оригінального тексту з вихідним [26, с. 34]. Науковець довів перспективу використання методики перекладознавчого аналізу разом з іншими науковими методиками, як от лінгвостилістичною та когнітивною. Враховуючи основні аспекти тексту В. Коптілов виокремив умови за якими має здійснюватися переклад художніх творів, включаючи науковий та мистецький аспекти, що визначає об'єктивний та

суб'єктивний підходи [36, с. 30]. Під суб'єктивним аналізом розглядається розуміння перекладачем семантики тексту та варіанти його відтворення вихідною мовою.

Перекладацький аналіз визначають критерії співставлення перекладу з текстом-оригіналом, які ґрунтуються на основі категорій еквівалентності та адекватності. Дослідниця О. Іванова запропонувала три варіанти висвітлення поняття категорії еквівалентності перекладу:

- 1) спільність змісту (смилова близькість) оригіналу та перекладу, за якої неодмінно має бути збережений зміст тексту-оригіналу;
- 2) спосіб передачі функцій, відображених у вихідному тексті;
- 3) кількість співпадінь змісту оригіналу та його перекладу, а не його ідентичність [32, с. 277 – 278].

Американський науковець Ю. Найда виокремлює динамічну та формальну техніки перекладу, де формальна еквівалентність відповідає за правильний вибір лексичних одиниць та враховує граматичну структуру мови оригіналу, а динамічна – покликана на врахування лінгвокультурної складової адресата для якого власне і створюється текст [48, с. 14 – 16].

Дотримуючись стратегії перекладу, а саме вибору загальних критеріїв та орієнтирів перекладу, перекладач може досягти високої якості виконання своєї роботи. Науковець О. Ребрія зазначав що, «на сучасному етапі робота з текстами різних типів та жанрів вимагає від професійного перекладача не стільки інтуїтивного, скільки усвідомленого підходу, в основі якого має бути сукупність стратегій, здатних забезпечити оптимальний варіант вирішення складних перекладацьких завдань та нівелювати можливий негативний вплив суб'єктивних чинників» [66, с. 221].

В. Комісаров наголошує на ролі перекладача, який має чітко усвідомлювати, що будь яка частина тексту може мати як приховані, так і явні перекладацькі проблеми, тому вкрай важливо уникати поверхневих та бездумних рішень, та дотримуватися вихідних критеріїв, вибору загального напрямку у процесі перекладу, та чіткої послідовності дій [36, с 156].

Отже, перекладацький аналіз визначається як співвідношення тексту оригіналу з варіантами його перекладу. Для оцінки перекладу варто враховувати наступні критерії: контекст, жанр, тематика, структура, наратив, лінгвокультурологічна складова, яка визначається як головна у дослідженні емоційного стану художніх персонажів.

Емоційні стани складають основу наукових досліджень психології, лінгвістика та філософської науки.

У філософії емоційність, разом із мисленням, визначається як основна атрибутивна якість людини, одна з найважливіших сторін її особистості. Людина – цілісна субстанція, єдність всіх її «Я», де Я-емоційне, відіграє важливу роль. Філософ Б. Спіноза виокремлював п'ять основних видів емоцій людини: *жадання, радість, смуток, здивування, презирство* [53].

У психології емоції стали об'єктом найґрунтовніших досліджень, але науковці не дійшли згоди у трактування терміну і підходів до їх вивчення. Серед існуючих інтерпретацій зупинимо увагу на основних. Отже, емоції – це

- фізіологічні стани організму, які охоплюють усі переживання та відчуття людини [2, с. 173];
- відображення всіх потреб мозку людини або тварини [52, с. 46];
- довготривалі переживання, що іноді проявляється в зовнішній поведінці і мають ситуативний характер [39];
- процес, що має нейрофізіологічний, нервово-м'язовий і феноменологічний аспекти [31, с. 69]

Психологічний підхід враховує два основних напрямки вивчення емоційних станів: мотиваційні та когнітивні теорії емоцій. Представники мотиваційної теорії розглядають емоції, як спонукальні сили всієї психологічної діяльності, що направляють і регулюють її, а також організують когнітивні процеси і поведінку. Послідовники когнітивної теорії вважають, що саме когніція організовує емоційні процеси, а емоція постає як функція розуму. Людина не лише відчуває певні емоції, але також усвідомлює, що відчуває ці

емоції. У типових ситуаціях можуть відчуватися різні емоції, залежно від оцінки і осмислення конкретної ситуації, а також психотипу особистості.

Лінгвістичний підхід дозволяє розглядати емоції як іманентну властивість мови, здатну виражати емоційні стани і переживання людини, за допомогою певних одиниць мови.

Для розуміння та перекладу художнього тексту важливо враховувати кожний підхід, адже саме триєдність допомагає розпізнати, зрозуміти а подекуди і відчувати емоційний стан героя.

2.2. Методика дослідження емоційного стану персонажа художнього твору

Мова, як складний багатоплановий, антропоцентричний вид діяльності, має багатоступеневу структуру. «Кожний елемент мови складається із своїх особливих одиниць, вивчення яких вимагає розробки певної методики дослідження, яка дає змогу групувати та класифікувати мовні факти й явища та показувати їх з необхідного боку отримуючи таким чином результати» [15, с. 138]. Висновуємо, що вибір методів є визначальним для проведення ґрунтовного аналізу.

Для дослідження варто розрізняти терміни метод і методика.

Метод (*грец. methodos* – шлях до чогось) – у загальному значенні вживається на позначення засобу для досягнення мети. Науковий метод – це визначений спосіб, що сприяє пізнанню явищ дійсності в їх взаємозв'язку та розвитку.

Методика дослідження – це вилаштована покрокова система використання методів, прийомів та способів його здійснення. Застосування науково обґрунтованих методів – головна умова отримання нових знань та доведення висунутих гіпотез.

Тема та мета дослідження визначили вибір методів, які в основному відповідають алгоритму концептуального аналізу художнього тексту

[37, с. 122 – 126]. Врахувавши основні етапи аналізу, який був запропонований лінгвісткою А. Кошовою, з проекцією на тему нашого дослідження, успішне здійснення наукової розвідки передбачає наступні кроки:

- 1) визначення ключового слова на позначення емоції або емоційного стану художнього персонажа та синонімічного ряду в тексті;
- 2) аналіз семантичних особливостей лексем, які вживаються на позначення емоційних станів у художньому творі;
- 3) характеристика загальномовної, етнокультурної й індивідуально-авторської природи авторських вживань;
- 4) установлення спільного й відмінного у зображенні емоційних станів художніх персонажів в оригінальному тексті та його перекладі.

Достовірний результат проведеного дослідження полягає не у використанні одного підходу, а у комбінації існуючих, з метою вибору оптимального для здійснення наукової розвідки. Нашу увагу привернула методика лінгвістичного аналізу художнього тексту, розроблена Л. Бабенко та Ю. Казаріним, яка містить

- 1) виокремлення набору ключових слів тексту;
- 2) опис позначуваного ними у тексті.

Випрацюваний алгоритм зазначеної методики, з урахування специфіки нашого дослідження, передбачає:

- визначення передтекстових пресупозицій, які відіграють важливу роль щодо глибшого розуміння художнього тексту читачами: час створення твору, відомості про автора;
- аналіз семантики заголовка і його семантичного радіуса в художньому тексті;
- виокремлення повторювальних слів, які парадигматично та синтагматично співвідносяться з ключовими словами;
- аналіз лексичного складу тексту з метою виявлення слів одного тематичного поля з різним ступенем експресивності [5, с. 59 – 61].

Для дослідження був використаний комплексний підхід, який включає шість етапів. Розглянемо кожний з них детально:

Перший етап зумовив використання загальнонаукових методів *індукції* і *дедукції*, емпірико-теоретичних методів *аналізу* й *синтезу*, а також *лінгвокультурологічний аналіз*, що уможливило визначення характерних ознак широкого соціально-історичного і культурного контексту, які сформували психоемоційний та ціннісний орієнтири Оскара Уайльда та їх вплив на створення художніх образів у романі «Портрет Доріана Грея».

Другий етап включав методологічну базу літературознавства та загальнонаукові методи *спостереження*, *опису*, *систематизації* і *зіставлення*, що дало можливість охарактеризувати літературний стиль Оскара Уайльда та його вербалізоване відображення у романі.

На третьому етапі було використано *метод суцільної вибірки* та *інтерпретаційно-текстовий аналіз* для дослідження текстової реалізації емоційного стану художніх персонажів у романі Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея». Шляхом *інтерпретаційно-текстового аналізу* було виокремлено емотивно-марковані лексичні одиниці, які називають або виражають позитивні або негативні прояви емоційного стану художніх персонажів. Залежно від характеру інформації, що зберігається у свідомості мовця, або набувається протягом життя, формуються ядерні значення відображення емоцій та їх синонімічний ряд. У нашому дослідженні головно віддається перевага дослідженню ядерних значень та їх синонімічним вираженням, семантика яких збігаються або наближаються до ядерних.

Серед основних лексем, які вказують на емоційний стан художнього персонажа, виокремлюємо такі:

Радощі/страждання – joy/distress

(1) “She seemed not to listen to him. She was transfigured with joy. An ecstasy of happiness dominated her” (Wilde, Ch. 7) – «Сібіл мовби й не слухала його. Радість невіпізнанно змінила її – вона була в якомусь екстазі щастя». Емоцію

радості, яку відчуває Сібіл через закоханість у Доріана, спостерігаємо у дієслівному словосполученні *to be transfigured with joy* – *зрадіти*.

Надія/страх – hope/fear

(2) “A strange sense of *fear*, for which he could not account, came over him” (Wilde, Ch. 12) – «Нараз Доріана пройняв мимовільний *жах*». У фрагменті емоція страху виражається через фразеологічний зворот *a strange sense of fear came over him* – *його пройняв мимовільний страх*.

Задоволення/обґрунтований страх – satisfaction/confirmed fear

(3) “I am so *glad* that you have never done anything, never carved a statue, or painted a picture, or produced anything outside of yourself!” (Wilde, Ch. 19) – «Я такий *радий*, що ви ніколи нічого не створили – не вирізьбили жодної статуї, не намалювали жодної картини, не витворили анічогісінько поза собою!». У фрагменті емоція задоволення лорда Генрі виражається за допомогою виразу *to be glad* – *радіти*, інтенсифікатора *so* та знаку оклику у кінці речення.

Полегшення/розчарування – relief/disappointment

(4) “I won’t tell you that I am *dissatisfied* with what I have done of him, or that his beauty is such that art cannot express it” (Wilde, Ch. 1) – «Я б не сказав, що я незадоволений тими своїми роботами або що Доріанова врода не підвладна мистецтву». У фрагменті емоція розчарування висловлена вербально у персонажній номінації за допомогою ад’єктива *dissatisfied*.

Щасливий /той, що відчуває зловтіху – happy/gloating

(5) “The last act was played to almost empty benches. The curtain went down *on a titter and some groans*” (Wilde, Ch. 7) – «Коли грали останню дію, ряди були майже порожні. Врешті завіса опустилась під *хихотіння* і *голосні нарікання*». У фрагменті зловтіха глядачів, які спостерігали за невдалою грою Сібіл, виражається у вербативі *to titter* – *хихикати, пирхати від сміху* та словосполучення *some groans* – *голосні нарікання*.

Жалощі/обурення – pity/resentment

(6) “The only *pity* was one had to pay so often for a single fault” (Wilde, Ch. 16) – «*Шкода* лише, що за одну-єдину провину мусиш платити так

часто і все-таки лишатись вічним боржником». Обурення у прикладі міститься у значенні лексеми *pity*. В українському варіанті використано перекладацький прийом додавання.

Четвертий етап дослідження визначив способи репрезентації емоційного стану художніх персонажів у романі Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея». Тобто здійснювався аналіз вербальних засобів репрезентації емоцій та емоційних станів художніх персонажів за допомогою загальнонаукових методів *індукції* і *дедукції*, емпірико-теоретичних методів *аналізу* й *синтезу*, а також спеціальних лінгвістичних методів: *контекстуального*, *deskриптивного*, *семантичного*, *компонентного* й *лінгвостилістичного*, а також використовувався *перекладознавчий аналіз*.

За допомогою словникових дефініцій, вміщених у тлумачних словниках, вивчався семний склад значення лексеми, що містить вид емоційного стану. Таке дослідження здійснювалося за допомогою *компонентного аналізу*, наприклад:

(7) "... I believe that the world would gain such a fresh impulse of *joy* that we would forget all the maladies of mediaevalism..." (Wilde, Ch. 2) – «... я певен, світ дістав би такий свіжий і дужий збудник *радості*, що ми забули б усі хвороби середньовіччя і повернулись до еллінського ідеалу...». Лексична одиниця *joy* називає емоцію радості, що підтверджується наявністю відповідних сем у її словникових дефініціях: *joy n. – great happiness and pleasure* (LDCE.); *joy n. – a feeling of great happiness* (MED); *joy n. – a feeling or state of well-being and contentment* (MWD).

За допомогою *лінгвостилістичного* аналізу, який був застосований у ході *семантичного* аналізу, встановлювався тип непрямого значення, як от метафори:

(8) "But the world might guess it, and I will not bare my soul to their shallow prying eyes. *My heart shall never be put under their microscope*" (Wilde, Ch. 1) – «Але люди могли б угадати правду, а я не збираюсь оголювати душу перед їхніми хтивими очима. *Я ніколи не покладу своє серце їм під мікроскоп*». У прикладі міститься метафора, яка заснована на асоціації мікроскопа і ретельного вивчення

серця, тобто таємних почуттів та думок людини. Модальне дієслово *shall* додає висловлювання категоричності.

На зазначеному етапі здійснювався *перекладознавчий аналіз*, що допоміг визначити адекватність відтворення оригінального тексту українською мовою, а також визначити тактики, які використовував перекладач для відтворення вербалізаторів емоцій.

П'ятий етап слугував реалізації щодо *класифікації дібраних лексичних одиниць на позначення емоційних станів* художніх персонажів у романі Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея», із урахування типу номінативних репрезентантів. Такий підхід дозволив провести аналіз вживання лексичних засобів на позначення емоційних станів художніх персонажів із урахуванням типу їх адресованості: авторська і персонажна.

Шостий етап включав метод *кількісного аналізу*, який використовувався для наочної демонстрації кількості лексичних засобів, , а також співвідношення репрезентацій різних видів емоцій, які використовувалися письменником для позначення емоційних станів художніх персонажів.

2.3 Використання перекладацьких тактик та стратегій для відтворення лексем із зазначенням емоційних станів у текстах художньої літератури

Виникненню перекладознавства передувала ґрунтовна дослідницька робота як вітчизняних, так і зарубіжних мовознавців. Поняття *перекладацька стратегія* знаходимо у наукових розвідках І. Гете, Ф. Гюттингера, Дж. Драйдена, А. Тайтлера та інших.

Напрямок досліджень стратегій перекладу, їх характеристик, методів та способів перекладу постійно розвивається, однак й досі не існує єдиного визначення поняття *перекладацькі стратегії*.

По-перше, разом із зазначеним терміном натрапляємо на синонімічне вживання словосполучень *тактика перекладу, стратегія перекладача,*

перекладацька стратегія та стратегія поведінки перекладача в процесі перекладу.

По-друге, дотепер визначення поняття *перекладацька стратегія* відсутнє у «Тлумачному перекладацькому словнику» (ВТССУМ, с. 232).

По-третє, *перекладацька стратегія* отримує різне тлумачення у роботах різних науковців, а подекуди на сторінках наукових розвідок одного вченого натрапляємо на різне трактування терміну [21].

В. Сдобніков пропонує розглядати стратегію перекладу, як програму здійснення перекладацької діяльності, що формується на основі загального підходу перекладача до виконання перекладу в умовах певної комунікативної ситуації двомовної комунікації, яка визначається специфічними особливостями цієї ситуації і метою перекладу, а також визначає характер професійної поведінки перекладача в рамках певної комунікативної ситуації [48, с. 122].

У нашому дослідженні під *перекладацькою стратегією* розуміємо послідовність перекладацьких дій або спосіб здійснення перекладу фахівцем для досягнення адекватного відтворення першотексту із збереженням єдності змісту і форми, що виникає через цілісне реконструювання ідейного змісту оригіналу, враховуючи характерну стилістичну своєрідність вихідної мови. Адекватним називають переклад, який повністю передає комунікативно релевантну інформацію оригіналу в оптимальних або принаймні припустимих формах мови перекладу [22, с. 143 – 149].

Процес перекладу складається головно з трьох основних етапів, а саме:

- 1) доперекладацький аналіз тексту;
- 2) власне процес перекладу;
- 3) етап редагування.

Услід за І. Алексєєвою, етап доперекладацького аналізу тексту розглядається нами не лише як неодмінна умова виконання якісного перекладу, але як цілком конкретна техніка для розуміння сенсу перекладеного тексту [1]. Німецький лінгвіст Г. Єгер зазначає, що переклад повинен мати для адресата таку ж саму комунікативну цінність, яку має оригінальний текст для адресатів

оригінального тексту. Завдяки такому підходу з'являється поняття «середньої комунікативної цінності». Досягнення відповідності між середніми комунікативними цінностями для адресатів вихідного тексту та тексту перекладу називається «репродукцією». У разі, якщо ця відповідність не досягається, то виникає так званий комунікативно гетеровалентний переклад, або «модифікація» [14, с. 101].

В. Шаховський дає таке визначення художньому перекладу – це «вид оригінальної художньої творчості, в процесі якої літературний твір, який існує однією мовою, максимально повно відтворюється іншою мовою її художніми засобами, і стає новою єдністю змісту та форми в умовах іншої мови та іншої етнокультури, повноцінним літературним твором інтерпретаційного мистецтва; художній переклад повинен максимально відповідати оригіналу за силою інтелектуального та емоційного впливу на читача» [66, с. 28].

Однією з домінант перекладу художнього тексту є максимально повне відтворення емоційної та естетичної інформації засобами вторинної мови з метою створення такого самого прагматичного впливу на реципієнта, який має вихідний текст на читача оригінального тексту. Прагматичний вплив на адресата – це основна функція категорії емотивності.

Лексичними засобами вербалізації емоцій можуть виступати як первинні, вторинні, так і непрямі номінанти. Лексеми, які уживаються на позначення емоцій, з прагматико-семасіологічної точки зору можуть розподілятися на *прямі номінанти, дескрипції та експлікації* [43]. На сучасному етапі розвитку мов, серед засобів вербалізації емоцій переважають вторинний та непрямий способи номінації: метафора, метонімія, функціональні переноси, імпліцитність, евфемізм. Цей лінгвістичний факт пояснюється поширеністю та продуктивністю зазначених типів номінації у мовах на їхньому сучасному етапі розвитку.

Звертаючись до прямих номінантів емоційних станів, варто зазначити, що категорія стану як універсальна семантична категорія реалізується на предикативному рівні у вигляді *суб'єкт стану + предикат*. Отже, вивчення предикатів емоційного стану в англійській та українській мовах, у

порівняльному аспекті, а також вивчення можливостей їх перекладу дає уявлення про способи вербалізації емоцій у двох мовах.

Серед лексичних засобів вербалізації емоційних станів у художньому тексті переважають дескрипції – описи міміки, жестів, тембру та висоти голосу чи особливостей мовлення художніх персонажів.

Значну частину дескрипцій складають різного роду метафори, для перекладу яких значення набуває лінгво-когнітивний рівень мовної особистості перекладача. Метафори, як складова індивідуального стилю автора, створюють цілу гаму асоціацій, особливий фон та емоційну тональність твору. Для відтворення метафоричних описів емоцій персонажів художніх творів перекладачі використовують різні трансформації та їх комбінації, включаючи наступні:

- часткова заміну образу: *a flowering of tenderness* – *приплив ніжності*; *to burn with envy*. – *задихатися від заздрощів*;
- реметафоризація: *He's been here less than a year and has become a thorn*. – *Він жив тут менше року, а набрид усім гірше печеної редьки*;
- структурне перетворення метафори: *hieroglyph' of displeasure* – «ієрогліфи» зморшок.

Зазвичай переклад метафор зберігає вихідний образ, що пояснюється універсальністю багатьох метафоричних концептів, як механізму створення емоційно-оцінних номінацій. Подекуди перекладач використовує перекладацьку стратегію метафоризації, тобто замінює неметафоричне значення метафоричним, що цілком відповідає меті перекладу.

2.4 Застосування перекладацьких трансформацій для збереження прагматичних функцій вербалізаторів емоцій у перекладі текстів англomовного дискурсу

Трансформація це процес відтворення змісту мовної одиниці іншомовного тексту засобами власної мови, якою здійснюється переклад. Трансформації може

піддаватися мовний знак будь якого рівня – лексичного, морфологічного та синтаксичного. Розглянемо класифікацію лексичних трансформацій, вміщених у романі Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея».

Транскрипція розуміється як відтворення звукової форми назви мови оригіналу у назві мови перекладу. На письмі звукова форма мовного знаку (слова) мови оригіналу відтворюється засобами графіки мови перекладу, тобто відбувається відтворення на рівні фонем. Наприклад:

(9) “... the third edition of The St. James’s Gazette...” (Wilde, Ch. 10) – «... третій випуск «Сент-Джеймс газет»...».

Транслітерація – це відтворення назв літер однієї системи письма назвами літер іншої. За умови транслітерації латиниці кирилицею літери передаються відповідно до їхньої вимови у мові оригіналу. Наприклад:

(10) “But you must think of that lonely death in the tawdry dressing-room simply as a strange lurid fragment from some *Jacobean* tragedy, as a wonderful scene from *Webster*, or *Ford*, or *Cyril Tourneur*” (Wilde, Ch. 9) – «Але вам її самотня смерть в обшарпаній акторській кімнатинці повинна здаватись таким собі дивним і похмурим уривком з трагедії *джекобіанських* часів, чудовою сценою з *Вебстера*, *Форда* чи *Сірила Тернера*». У наведеному фрагменті власна назва, ім'я та прізвища транскодуються в українськомовну власну назву українськими літерами.

Калькування – це передача мовного знаку мови першотвору у вихідній мові шляхом відтворення морфемної будови слова або послівного порядку у словосполученні. Наприклад:

(11) “He heaved a deep breath, opened the door a little wider, and with *half-closed eyes* and averted head, walked quickly in, determined that he would not look even once upon the dead man” (Wilde, Ch. 14) – «Доріан тяжко перевів подих, прочинив ширше двері і шмигнув у кімнату. *Приплющивши очі* й одвертаючи голову вбік – аби ненароком не глянути на мерця, – він нахилився, підняв пурпурово-золоте покривало і накинув на портрет». Завдяки калькуванню перекладачу вдається зберегти та передати всю емоційність та красу речення.

Генералізація – це спосіб, за якого видова назва перекладається родовою назвою. Спосіб застосовується у випадку, коли назва або характер предметної реалії не становлять інтересу для реципієнта або перекладач неспроможний розкрити цей характер. Перекладачі часто вдаються до узагальнення через те, що віднайти відповідник до конкретного об'єкта важче, ніж до загального. Конкретний об'єкт – це реалія, суть якої не завжди одразу зрозуміла. Наприклад:

(12) “His romantic, *olive-coloured* face and worn expression interested him” (Wilde, Ch. 2) – «Це романтичне *смагляве* обличчя і стомлений вигляд збуджували цікавість». Перекладач використав метод генералізації, адже буквальний переклад *olive-coloured face* – *обличчя оливкового кольору*, був би неокочирним.

Конкретизація – це спосіб добору лексеми до узагальненого поняття, яке існує в оригіналі, але відсутнє у вихідній мові. Отже, під конкретизацією розуміють заміну слова або словосполучення вихідної мови з більш широким предметно-логічним значенням словом або словосполученням мови перекладу з більш вузьким значенням. Наприклад:

(13) “Except, of course, in the Church. But then in the Church they *don't think*” (Wilde, Ch. 1) – «Ясна річ, за винятком церковників. Але в церкві їм не доводиться *голів сушити*». Замість англійського вербативу *think* перекладач вдається до використання абстрактного *голову сушити*, що приваблює увагу читача та виказує емоційну спустошеність персонажа.

У результаті застосування цієї трансформації створений відповідник і вихідна лексична одиниця перебувають у логічних відношеннях, де одиниця вихідної мови виражає родове поняття, а одиниця мови перекладу – видове поняття.

Стиль письма Оскара Уайльда скидається на суміш поетичних метафор і реальних образів, що, серед інших, визначає необхідним використання прийому *модуляція*. *Смисловий розвиток* або *модуляція* вилаштовується за допомогою *перехрещування*, тобто частина одного поняття входить в інше, а частина другого входить до першого. Суть цього прийому полягає в необхідності глибокого

семантичного тлумачення тієї чи іншої лексичної одиниці або словосполучення. Зазначений прийом використовується для відтворення метафоричних та метонімічних замін:

(14) “Like the painting of a sorrow, a face without a heart” (Wilde, Ch. 19) – «Як смуток на картині – Назовні тільки». Речення містить порівняння, яке вказує на небажання Доріана згадувати чи говорити про Безіла.

(15) “If a man treats life artistically, his brain is his heart, – he answered, *sinking into an arm-chair*” (Wilde, Ch. 19) – «Якщо людина сприймає життя художньо, її мозок – її серце, – відповів він, *занурившись у крісло*». Словосполучення *sinking into an arm-chair* набуло форми *занурившись у крісло*, що є вужчим за значенням та контекстуально обумовленим. Проілюструємо застосування трансформації смислового розвитку у наступному реченні:

(16) “How horrible it was! – more horrible, it seemed to him for the moment, than the *silent thing* that he knew was stretched across the table, the thing whose grotesque misshapen shadow on the spotted carpet showed him that it had not stirred, but was still there, as he had left it” (Wilde, Ch. 14) – «Яке жахіття! Це ще жахніше – промайнуло йому в думці, — ніж те *непорушне тіло*, яке, він знав, сидить навпроти портрета, навалившись на стіл: його потворна тінь на закривавленому килимі свідчила, що воно не зрушало з місця, що воно там саме, де було й вчора». Перекладач застосовує контекстуальну заміну. У результаті словосполучення *silent thing* трансформується у *непорушне тіло*.

Цілісне перетворення – це різновид прийому смислового розвитку, де перетворюється внутрішня форма будь-якого відрізка мовлення, тобто від слова до цілого речення Наприклад:

(17) “The studio was filled with the rich *odour* of roses, and when the *light summer wind* stirred amidst the trees of the garden, there came through the open door the heavy scent of the lilac, or the more delicate perfume of the pink-flowering thorn” (Wilde, Ch. 1) – «Робітню художника сповнювали густі *пахощі* троянд, а коли в садку знімався *літній легім*, він доносив крізь відчинені двері то п’яний запах бузкового цвіту, то погідніший аромат рожевих квіток шипшини». У перекладі

лексична одинця *odour* відтворена як *пахощі*, що впливає на емоційне сприйняття інформації читачем. У прикладі використаний прийом модуляції: словосполучення *light summer wind* замінено українським *легім* – легкий приємний вітерець (ВТССУМ).

Компресія у перекладознавстві – це зменшення кількості мовних знаків у вихідному творі, порівняно з кількістю мовних знаків, які містить оригінальний твір. Наприклад:

(18) “A grande passion is the privilege of people who *have nothing to do*” (Wilde, Ch. 4) – «A grande passion – привілей тих, що живуть у *неробстві*». У перекладі *have nothing to do* змінюється на іменник *неробство*. Варто додати, що зі зменшенням кількості структурних елементів значення слова не змінюється, а експресивне забарвлення лексеми зберігається у тексті перекладу.

Розглянемо ще один приклад компресії:

(19) “The sullen murmur of the bees shouldering their way through the long unmown grass, or circling with monotonous insistence round the dusty gilt horns of the straggling woodbine, seemed to make the stillness more oppressive” (Wilde, Ch. 1) – «Ще більш угнічувало тишу сердите гудіння бджіл, що пробиралися високою невикосеною травою чи монотонно й настійливо кружляли біля покритих золотистим пилком вусиків розлогої жимолості». У прикладі відбувається заміна моделі Adj + N *with monotonous insistence* на прислівники *монотонно й настійливо*, а прикметник *dusty* трансформується в іменник *пилком*.

Декомпресія – це збільшення кількості мовних знаків у вихідному творі, порівняно з оригінальним, наприклад:

(20) “There was a rustle of chirruping sparrows in the green lacquer leaves of the ivy, and the blue cloud-shadows chased themselves across the grass like swallows” (Wilde, Ch. 1) – «Між зеленим, наче лакованим листям плюща з цвірінькотом шерхотіли горобці. Сірі тіні від хмар, мов ластівки, одна за одною пропливали по траві...». За допомогою додавання лексичних одиниць з *цвірінькотом*, порівняння *наче лакованим листям* та членування речення для акцентуванні уваги читача на конкретній інформації, кількість мовних знаків значно

збільшилося, що додає деталей до опису, а отже впливає на емоційне сприйняття повідомлюваного читачем.

Компенсація – це вилучення інформації в одному місці оригінального тексту та включення в інше місце у вихідному творі, наприклад:

(21) “I never approve, or disapprove, of anything now. It is an absurd attitude to take towards life. We are not *sent into the world* to air our moral prejudices” (Wilde, Ch. 6) – «Я ніколи нічого не схвалюю і не осуджую – це було б абсурдне ставлення до життя. Ми ж не для того *на світі*, аби хизуватися своїми моральними упередженнями». У перекладі відбувається переміщення інформації з другого речення у перше.

Антонімічний переклад полягає у перекладі стверджувального вислову заперечним і навпаки. Такі трансформації можливі лише за збереження семантики оригінального тексту, наприклад:

(22) “His sudden mad love for Sibyl Vane was a psychological phenomenon *of no small interest*” (Wilde, Ch. 4) – «Раптова шалена закоханість юнака у Сібіл Вейн – вельми цікаве психологічне явище». В українському перекладі заперечний вислів *of no small interest* відтворюється як ствердження *вельми цікаве*, за рахунок такої трансформації речення набуває більшого емоційного забарвлення для сприйняття українським читачем.

Експлікація або *описовий переклад* – це трансформація, що полягає у заміні лексичної одиниці вихідної мови словосполученням, що експлікує її значення, тобто дає більш-менш повне пояснення чи визначення мовою перекладу, наприклад:

(23) “It was, in its way, a very charming room, with its high panelled wainscoting of olive-stained oak, its cream-coloured frieze and ceiling of raised plasterwork, and its brickdust felt carpet strewn with silk, *long-fringed* Persian rugs” (Wilde, Ch. 4) – «Це була по-своєму дуже гарна кімната, обличкована високими дубовими панелями кольору оливи, з кремовим фризом, з *ліпним* оздобленням стелі». Для відтворення епітета *long-fringed* перекладач використав описовий переклад.

Зіставлення граматичних категорій і форм англійської та української мов вияскравлює наступні явища: відсутність тієї чи іншої категорії в одній із мов, частковий або повний збіг. Необхідність у граматичних трансформаціях виникає лише в першому та другому випадках. В українській мові, у порівнянні з англійською, відсутні граматичні категорії артикль і герундій, а також складні герундіальний, дієприкметниковий, інфінітивний комплекси. Частковий збіг або розбіжність у значенні та вживанні відповідних форм і конструкцій також потребує граматичних трансформацій. Сюди можна віднести такі явища, як частковий незбіг категорії числа у формах пасивної конструкції, неповний збіг форм інфінітиву і дієприкметника, деякі розбіжності у вираженні модальності тощо.

Отже, до граматичних трансформацій належать перетворення формальної структури висловлення відповідно до норм мови перекладу за незмінного набору сем, що входять до її складу.

Умовно граматичні трансформації можна поділити на чотири основні види: *перестановки, заміни, додавання і вилучення*.

Перестановки, тобто перебудова чи зміна структури речення відбуваються через закріплений порядок слів англійського речення, що зазвичай носить ієрархічний характер.

(24) “When Lord Henry entered the room, he found his uncle sitting in a rough shooting-coat, smoking a cheroot and grumbling over The Times” (Wilde, Ch.) – «В кімнаті, до якої увійшов лорд Генрі, сидів його дядько у грубій мисливській куртці з сигарою в зубах. Невдоволено буркотячи, він переглядав «Таймс»». У перекладі спостерігаємо інверсійне перенесення об’єкта *the room* на початок речення.

Поєднання речень – це спосіб перекладу, де синтаксична структура в оригіналі, шляхом поєднання двох простих речень, перетворюється в одне складне. Ця трансформація – зворотна членуванню речень, наприклад:

(25) “The pulse of joy that beats in us at twenty becomes sluggish. Our limbs fail, our senses rot” (Wilde, Ch. 2) – «Живець радості, що у двадцять років гаряче

пульсує в нас, поступово млявішає, руки й ноги наші слабнуть, емоції блякнуть». За такого способу перекладу ані сенс речення, ані його емоційна складова не втрачаються.

Членування речень – це спосіб перекладу, де оригінальне складне речення перетворюється шляхом членування у декілька простих, наприклад:

(26) “He saw that there was no mood of the mind that had not its counterpart in the sensuous life, and set himself to discover their true relations, wondering what there was in frankincense that made one mystical, and in ambergris that stirred one’s passions, and in violets that woke the memory of dead romances, and in musk that troubled the brain, and in champak that stained the imagination; and seeking often to elaborate a real psychology of perfumes, and to estimate the several influences of sweet-smelling roots and scented, pollen-laden flowers; of aromatic balms and of dark and fragrant woods; of spikenard, that sickens; of hovenia, that makes men mad; and of aloes, that are said to be able to expel melancholy from the soul” (Wilde, Ch. 11) – «Він побачив, що кожен стан душі має двійника в житті почуттів, і поклав собі відкрити справжній їх взаємозв’язок. Чому, скажімо, ладан – нагонить на нас містику, сіра амбра – розпалює пристрасті, фіалка – пробуджує згадки про мертві романи, мускус – каламутить мозок, чампак – розкладає уяву? Він часто мріяв скомпонувати цілу систему психологічної дії різних запахів, вивчаючи своєрідні впливи ніжно-пахучих коренів, духмяних квіток, обважнілих від пилку, ароматних бальзамів, темnobарвної духовитої деревини, нарду, що спричинює слабкість, говенії, що позбавляє людей розуму, алое, що, кажуть, зцілює душу від туги».

Синтаксичне уподібнення або дослівний переклад застосовується, коли у вихідній мові та мові перекладу існують паралельні синтаксичні структури. Синтаксичне уподібнення може призводити до повної відповідності кількості мовних одиниць і порядку їх розташування в оригіналі і перекладі, наприклад:

(27) “Lord Henry looked at him” (Wilde, Ch. 2) – «Лорд Генрі подивився на нього».

(28) “The cornelian appeased *anger*, and the hyacinth provoked sleep, and the amethyst drove away the fumes of wine” (Wilde, Ch. 11) – «Сердолік заспокоює гнів, гіацинт накликає сон, аметист розвіює винні випари». Письменник описує нову пристрасть персонажа вдаючись до персоніфікації, що відтворюється автором перекладу за допомогою синтаксичного уподібнення.

ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ

Репрезентація емоційного стану художніх персонажів – це складний процес, який вимагає комплексного підходу. Не зважаючи на те, що емоції неодноразово ставали і продовжують знаходитися у полі дослідження філософії, психології та лінгвістики, єдиного універсального потрактування терміну не існує до тепер.

Вивчення репрезентацій емоційних станів художніх персонажів у романі Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея» вимагає розроблення і застосування комплексної методики дослідження. В основу нашої методики покладено комбінацію методів:

- *лінгвокультурологічний аналіз;*
- *метод суцільної вибірки та інтерпретаційно-текстовий аналіз;*
- *контекстуальний аналіз;*
- *метод кількісного аналізу;*
- *deskриптивний і лінгвостилістичний аналіз;*
- *системно-функціональний аналіз;*
- *перекладознавчий аналіз;*
- загальнонаукові методи *спостереження, опис, систематизація, зіставлення, індукція, дедукція;*
- *емпірико-теоретичні методи аналізу й синтезу.*

Використання зазначених методів визначило алгоритм застосування комплексної методики, який включає шість етапів покрокового аналізу:

- *перший етап* – визначення характерних ознак, які сформували психоемоційний та ціннісний орієнтири Оскара Уайльда та їх вплив на створення художніх образів;
- *другий етап* – аналіз та вербалізоване відображення стилю Оскара Уайльда;
- *третій етап* – виокремлення емотивно-маркованих лексичних одиниць, їх ядерних значень та синонімічних рядів;
- *четвертий етап* – аналіз вербальних засобів репрезентації емоцій та емоційних станів художніх персонажів;

– *п'ятий етап* – класифікація дібраних лексичних одиниць на позначення емоційних станів художніх персонажів із урахування типу номінативних репрезентантів;

– *шостий етап* – підрахунок та визначення кількісного співвідношення лексичних засобів, які використовуються письменником для позначення емоційних станів художніх персонажів

До лексичних трансформацій відносять формальні – транскрипція, транслітерація, калькування та лексико-семантичні, що включають конкретизацію як заміну більш конкретною назвою, генералізацію й модуляцію – заміну слова або словосполучення одиницею мови перекладу, яка логічно пов'язана із значеннями вихідної мови.

Виконуючи роль посередника між автором і читачем, перекладач має зберегти функцію експресивного слова у вихідному тексті. Важливо враховувати, що кожна мова має характерний набір експресивно-стилістичних засобів. В українській мові, наприклад, існує загальна тенденція до опори як на семантичні елементи, так і на словотвірні. В англійській мові переважно використовуються формальні елементи.

Заміна частин мови виникає через відсутність тієї чи іншої конструкції у вихідній мові, розбіжності щодо вживання відповідних форм і конструкцій; на лексичному рівні через різницю у слововживанні, нормах сполучуваності, відсутності частин мови з відповідним значенням.

Граматичні і лексичні трансформації часто потребують внесення додаткових слів або, навпаки, вилучення якихось елементів. Тому вилучення або додавання часто поєднуються з іншими видами граматичних трансформацій, частіше за все із заміною частин мови. Уведення додаткових слів обумовлюється низкою причин: відмінностями у структурі речення і тим, що більш стислі англійські речення потребують в українській мові більшого вираження думки. Відсутність відповідного слова або його лексико-семантичного варіанту також є причиною введення додаткових слів при перекладі.

РОЗДІЛ III. ЛІНГВІСТИЧНА ПРИРОДА МОВНИХ ЗАСОБІВ НА ПОЗНАЧЕННЯ ЕМОЦІЙНОГО СТАНУ ХУДОЖНЬОГО ПЕРСОНАЖА У РОМАНІ ОСКАРА УАЙЛЬДА «ПОРТРЕТ ДОРІАНА ГРЕЯ» ТА СПОСОБИ ЇХ ВІДТВОРЕННЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ

Вербальна репрезентація емоційного стану художнього персонажа у романі Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея» здійснюється за допомогою прямої лексико-семантичної номінації (проаналізовано 92 репрезентації, що становить 61%), непрямої стилістичної номінації (проаналізовано 56 репрезентацій стилістичних прийомів, що становить 37%) і опосередкованої лексико-семантичної номінації (проаналізовано 3 репрезентації, що становить 2%).

3.1 Демонстрація емоційного стану художнього персонажа через пряму лексико-семантичну номінацію

До прямої лексико-семантичної номінації емоційного стану художнього персонажа у романі Оскара Уайльда зараховуємо ті лексико-семантичні засоби, які у семантичній структурі містять компонент або компоненти, які позначають чи вказують на емоції. Таке трактування зумовило поділ зазначеної лексики на дві групи:

- 1) лексичні засоби, що називають емоції;
- 2) лексичні засоби, що виражають емоції.

3.1.1 Лексичні засоби, які прямо називають емоції

Письменник, як художник, створює контексти, які найкраще, на думку митця, передають його задум. Для художньої прози характерна пряма номінація емоційних станів персонажа, аби не створювалося помилкове чи незрозуміле сприйняття ситуацій або подій читачем.

Оскільки письменник грає роль медіатора між художнім текстом та читачем, для аналізу емоційних станів персонажів, важливо враховувати категорію адресованості. У відношенні *адресант – адресат* виокремлюємо *авторську, персонажну і комбіновану* пряму лексико-семантичну номінацію емоційного стану художнього персонажа.

Авторська пряма номінація вживається для вказівки на емоційний стан художнього персонажа словами автора, який описує або коментує певні емоції, наприклад:

(29) “... Basil Hallward, whose sudden disappearance some years ago *caused*, at the time, such *public excitement*, and gave rise to so many strange conjectures” (Wilde, Ch. 1) – «... Безіл Голворд, раптове зникнення якого кілька років тому так *схвилювало все лондонське товариство* і викликало чимало найрозмаїтіших здогадок». У прикладі автор актуалізує емоцію неспокою за допомогою моделі V + S, де іменник *excitement* вжито у прямому значенні: *excitement n. something that arouses a strong response from another; urgent desire or interest* (MWD), і послідовно відтворено у перекладі.

(30) “... he answered, tossing his head back in that odd way that used to *make* his friends *laugh* at him at Oxford” (Wilde, Ch. 1) – «... відгукнувся Безіл, кумедно закидаючи голову – характерний рух, з якого *кпили* його приятелі ще в Оксфорді». Зазвичай вербатив *to laugh* вживається на позначення позитивної емоції, але у прикладі набуває значення насмішки. У перекладі вжито вербатив *кпити*, що тлумачиться як *жартувати, глузувати, кепкувати, насміхатися, глумитися* (ВТССУМ) і найточніше передає сенс повідомлюваного. Зі значенням *насмішки* вжите дієслово *to laugh* і у наступному прикладі:

(31) “Lord Henry stretched himself out on the divan and *laughed*” (Wilde, Ch. 1) – «Лорд Генрі *засміявся*, випростуючись на дивані». Виокремлений вербатив має наступне визначення у словнику: *laugh v. to make the noise with your voice that shows you think something is funny* (MED), *to express scornful amusement by means of facial contortions* (MWD). Лорд Генрі глузує з небажання Безіла виставити портрет у Гровнері.

(32) “‘Being natural is simply a pose, and the most irritating pose I know,’ cried Lord Henry, *laughing*” (Wilde, Ch. 1) – «Як на мене, поза, та ще й найдратливіша – це коли поводишся природньо! – скрикнув, *сміючись*, лорд Генрі». Парадокс, який вміщено у прикладі, у перекладі підсилений знаком оклику, що справедливо з огляду на вміщений у словах автора вербатив *скрикнув*. Лексема *laughing* вказує на кепкування мовця зі свого співбесідника та на зверхність лорда Генрі, який не вбачає нічого дивного у своїй поведінці.

(33) “Lord Henry *elevated his eyebrows*, and looked at him *in amazement*” (Wilde, Ch. 1) – «Лорд Генрі *здивовано звів брови* і поглянув на нього». Для опису здивування Оскар Уайльд використовує словосполучення *elevated his eyebrows*, що зазвичай вживається для опису емоції здивування, і далі уточнює *in amazement*. У словникових статтях знаходимо наступну дефініцію: *amazement n. the rapt attention and deep emotion caused by the sight of something extraordinary* (MWD). Перекладач використовує спосіб перекладу конкретизація. В українському перекладі лорд Генрі не *здіймає брови*, а *зводить*, тому використання прислівника *здивовано* є виправданим, адже український читач може сприймати *зведені брови*, як ознаку людини, яка сердиться.

(34) “She *rose from her knees*, and, with a *piteous expression of pain* in her face, came across the room to him. She *put her hand upon his arm*, and *looked into his eyes*” (Wilde, Ch. 7) – «Сібіл *підвелася з колін* і підступила до нього. *З болісним виразом* вона *поклала руку йому на плече* і *заглянула в очі*». Оскар Уайльд описує зовнішній і внутрішній емоційний стан дівчини одночасно. У словникових статтях номінатив *pain* містить наступну дефініцію: *pain n. the feeling that you have in a part of your body when you are injured or sick* (MED). У перекладі використаний метод компенсації: з першого речення оригінального тексту вилучено фразу *with a piteous expression of pain in her face* та вміщено на початку другого речення вихідного тексту.

(35) “‘Do you think my nature so shallow?’ cried Dorian Gray *angrily*” (Wilde, Ch. 4) – «Ви гадаєте, що мої почуття аж такі поверхові? – *обурився* Доріан». У словах автора прямо вказано емоційний стан персонажа, що

відтворено у вихідному тексті. В українському перекладі прислівник *angrily* замінено вербативом *обурився*.

Персонажна пряма номінація міститься у прямій мові героїв художнього твору, коли персонажі описують свій емоційний стан або стан чи емоції інших дійових осіб.

(36) “I sometimes wish she would; but she merely *laughs* at me” (Wilde, Ch. 1) – «Часом мені навіть хочеться вивести її з рівноваги, а вона тільки *сміється*, та й годі». Лорд Генрі розповідає про поведінку своєї дружини, коли вони раптом зустрічаються на вечірках. Обидва знають про те, що зраджують один одному, але вислуховуючи відверту брехню, Вікторія не бентежиться, а сміється над лордом Уотоном. Лексема *laugh* містить глузливе ставлення дружини насамперед до ситуації, яка створюється. У перекладі використовується цілісне перетворення та декомпресія з метою включення інформації з попереднього речення, яке не було відтворено у вихідному тексті.

(37) “Ah, Dorian, *I am so glad* you take it in that way! *I was afraid* I would find you plunged in remorse and tearing that nice curly hair of yours” (Wilde, Ch. 8) – «Ах, Доріане, *я дуже радий*, що ви так поставились до цього! *Я боявся*, щоб ви не мучили себе докорами сумління і не рвали в розпачі свої гарні кучері». У фрагменті емоція задоволення виражається за допомогою виразу *to be glad*, що свідчить про задоволення лорда з того приводу, що Доріан не відчуває докорів сумління через самогубство Сібіл Вейн. У словниках знаходимо наступне трактування лексеми: *glad adj. experiencing pleasure, joy, or delight: made happy; marked by, expressive of, or caused by happiness and joy* (MWD); *happy and pleased about something* (MED). Паралельні конструкції *I am so glad* – *I was afraid*, вказують на те, що Генрі схвалює таку поведінку юнака і аморальні наuczвання першого дали паростки у душі Доріана.

Комбінована пряма лексико-семантична номінація однаково відбивається і у словах автора, і у словах персонажа:

(38) ““*Foolish child! foolish child!*” was the *parrot-phrase* flung in answer. The waving of *crooked, false-jewelled fingers* gave grotesqueness to the words”

(Wilde, Ch. 5) – «Дурненька моя, ой дурненька! – мов папуга, твердила у відповідь мати. А помах її *скоцюрблених пальців з фальшивими оздобами* надавав словам якогось жаского комізму». Емоційність висловлення міститься у контактному повторі, підсиленого знаком оклику, що відтворено у перекладі. Автор використовує порівняння за допомогою зоологічного образу, що через назву птаха уможливорює ідентифікацію характеру персонажа та його емоційний стан, а також підсилює емотивність та оціночність контексту. Іронія міститься в описі пальців жінки *crooked, false-jewelled fingers* – *скоцюрблені пальці з фальшивими оздобами*, де лексема *crooked* викликає в уяві читача зображення лап птаха із загнутими кігтями.

(39) “‘*Like the painting of a sorrow, A face without a heart*’ ... ‘*Like the painting of a sorrow,*’ he repeated, ‘*A face without a heart*’” (Wilde, Ch. 19) – «Як *смуток на картині* – *Назовні тільки...* – *Як смуток на картині* – *назовні тільки...* – *повторив він*». У словах Доріана використаний дистантний повтор, кожна з частин якого закінчується розділовим знаком три крапки, що створює ефект недовомовленості і вказує на заглибленість героя у неприємні спогади. Лексема *sorrow* вміщує наступні значення: *n. deep distress, sadness, or regret especially for the loss of someone or something loved; resultant unhappy or unpleasant state; a cause of grief or sadness; a display of grief or sadness* (MWD); *great sadness* (MED). За допомогою комбінованої прямої лексико-семантичної номінації, поєднання стилістичних засобів та знаків пунктуації та добору лексичних одиниць, створюється ситуація, яка впливає на емоційне сприйняття тексту читачем та прямо називає емоційний стан персонажа.

Серед частин мови, які прямо називають емоційні стани художніх персонажів у романі, було виокремлено чотири групи, де

- вербалізатор емоційного стану позначено іменником – *субстантивна група*;
- вербалізатор позначено прикметником – *ад’єктивна група*;
- роль вербалізатора емоцій покладено на прислівник – *адвербіальна група*;
- вербалізатором емоційності виступає дієслово – *вербативна група*.

Субстантивна група – найчисельніша серед зазначених. Всього виокремлено 343 випадків вживання іменників для прямої вказівки на емоційний стан персонажа: *happiness* (щастя) – 7, *despair* (відчай) – 3, *sadness* (смуток) – 1, *joy* (радість) – 34, *pleasure* (задоволення) – 50, *anger* (злість) – 1, *madness* (божевілля) – 9, *rage* (лють) – 7, *remorse* (каяття) – 4, *pride* (гордість) – 6, *love* (кохання) – 69, *pity* (жаль) – 17, *laugh* (сміх) – 5, *cry* (плач) – 8, *smile* (посмішка) – 22 вживання.

Детально проаналізовано 26 репрезентацій.

(40) “The terrible moment, the moment that night and day, for weeks and months, she had dreaded, had come at last, and yet she felt no terror. Indeed, in some measure it was a *disappointment* to her” (Wilde, Ch. 5) – «Моторошна мить, якої вона перестрашено чекала й удень і вночі протягом довгих місяців, – ця мить нарешті прийшла, а проте не нагнала на неї жаху. Це навіть трохи *розчарувало* її». Оскар Уайльд прямо вказує на емоційний стан матері Сібіл, якій дочка ставить незручні питання про свого батька. В авторській номінації використаний субстантив *disappointment*, який містить наступне значення: *disappointment n. the act or an instance of disappointing: the state or emotion of being disappointed* (MWD). Емоції персонажа передаються за допомогою стилістичного засобу висхідна градація, що вказує на тривалі переживання героїні і, сягнувши вищого ступеню емоційного сплеску, залишають байдужість і розчарування. У перекладі субстантив *disappointment* замінено на вербатив *розчарувати*. Контактний повтор лексеми *moment* у перекладі відтворений дистантно, що не змінює сенс повідомлюваного, викликаючи у читача вихідного тексту емоції подібні до тих, що відчуває читач оригінального твору.

(41) “He remembered the autumn that he had passed there, and a wonderful love that had stirred him to mad delightful follies. There was *romance* in every place” (Wilde, Ch. 5) – «Доріан пригадав осінь, проведену там, і *чарівне кохання*, що спонукувало його на різні дурисвітства. *Романтика* є повсюди». У фрагменті емоція закоханості міститься у метафоричному вислові із субстантивом *a wonderful love* та іменнику *romance*. У перекладі названі лексеми отримали точне

відтворення. Натомість епітет-емотив *mad delightful follies*, точний переклад якого *божевільні чудові дурниці*, відтворюється на сторінках роману за допомогою компресії у вигляді лексеми *дурицтва*.

(42) “A cry of pain and indignation broke from him” (Wilde, Ch. 20) – «Крик болю й обурення вирвався в нього». Персоніфікація емоції розпачу міститься у субстантивах *pain* та *indignation*, що послідовно відтворені у перекладі. Тип зазначеного емоційного стану має наступне трактування у словникових дефініціях: *feeling of anger and surprise because you feel insulted or unfairly treated* (LDCE); *anger about an unfair situation or about someone’s unfair behavior* (MED); *anger caused by something that is unfair or wrong* (MWD).

(43) “I have seen him, and oh! to see him is perfect happiness” (Wilde, Ch. 5) – «Я ж тільки-но бачила його, а бачити його – це справжнє щастя!». Емоція щастя відтворена у моделі Adj. + N, де прикметник підсилює значення іменника. Тип зазначеного емоційного стану має наступне трактування у словникових дефініціях: *happiness n. the feeling of being happy* (MED). У першотексті здивування репрезентується за допомогою вигуку *oh* у комбінації зі знаком оклику, що не знаходить свого відображення у перекладі. Натомість у вихідному реченні знак оклику вжитий у кінці.

(44) “In one corner ... two haggard women, mocking an old man who was brushing the sleeves of his coat with an expression of disgust” (Wilde, Ch. 16) – «В одному кутку ... двоє виснажених жінок кпили собі з якогось старигана, що, бридливо кривлячись, чистив рукави своєї куртки». Емоція огиди віддзеркалюється у словосполученні *an expression of disgust*, що в українському перекладі відтворюється у моделі Adv. + V – *бридливо кривлячись*. У тлумачних словниках зазначена емоція трактується як *a strong feeling of dislike, annoyance, or disapproval* (LDCE); *a strong feeling of anger about something that is very bad or immoral* (WRUD); *a strong feeling of dislike for something that has a very unpleasant appearance, taste, smell* (MWD). Автор перекладу створює емоційно-місткий текст за допомогою заміни семантичного нейтрального *an old man* на емотивний іменник *стариган*; лексема *mocking*, яка означає *showing that you think someone*

or something is stupid (MED), в українському перекладі отримує форму вербатива *кпнути* і означає *жартувати, глузувати, кепкувати, насміхатися, глумитися* (BTCCСУМ).

(45) “‘I am glad you appreciate my work at last, Dorian,’ said the painter coldly when he had recovered from his *surprise*” (Wilde, Ch. 2) – «Я радий, що ви кінець кінцем оцінили мою роботу, – холодно озвався Голворд, приходячи до тями». Емоцію здивування відтворено за допомогою іменника *surprise*, що у словникових дефініціях має значення *the feeling you have when something unexpected or unusual happened* (LDCE); *the feeling you have when something unusual or unexpected happens* (MED); *something that makes a strong impression because it is so unexpected* (MWD). В українському перекладі субстантив замінений на фразеологічний вираз *приходячи до тями*. Таке вживання є унормованим і не применшує емоційного сприйняття читачем, адже за адекватного перекладу «не можна керуватися лише констатацією суворого відбору лексичного матеріалу, адже лексична валентність пов’язана з таким екстралінгвальним явищами, як логіка мислення й «відчуття мови» або лексико-семантична узгоджуваність словникових одиниць» [13, с. 47].

Відчай персонажа автор передає в авторській прямій номінації за допомогою моделі субстантив *despair* + Adj . Така комбінація підсилює емоційний вплив на читача:

(46) “‘She wrung her hands in *mock despair*” (Wilde, Ch. 3) – «Леді з *жартівливим розпачем* сплеснула в долоні». Субстантив *despair* трактується у словниках як: *despair n. the feeling that a situation is so bad that nothing you can do will change it* (MED). Награність ситуації передається за допомогою лексеми *mock*, що відтворена у перекладі прикметником *жартівливий*.

(47) “‘I was very fond of Basil,’ said Dorian with *a note of sadness* in his voice” (Wilde, Ch. 19) – «Я його дуже любив, – *сумно* мовив Доріан». Емоція суму передана в оригіналі субстантивним словосполученням *a note of sadness*, яка відтворена у вихідному тексті за допомогою компресії прислівником *сумно*.

(48) “There were sins whose fascination was more in the memory than in the doing of them, strange triumphs that gratified the pride more than the passions, and gave to the intellect a quickened sense of *joy*, greater than any *joy* they brought, or could ever bring, to the senses” (Wilde, Ch. 14) – «Є гріхи, згадувати які принадніше, ніж чинити, – ці дивні перемоги задовольняють більше гордощі, аніж пристрасті, і дарують розумові гостру насолоду, приємнішу за будь-яку, що її тільки може мати від них чуттєвість». Дистантний повтор субстантива *joy* в персонажній номінації в оригіналі відтворений українським іменником *насолода*.

(49) “And how charming he had been at dinner the night before, as with startled eyes and lips parted in frightened *pleasure* he had sat opposite to him at the club, the red candle shades staining to a richer rose the wakening wonder of his face” (Wilde, Ch. 3) – «А який прегарний був Доріан учора за обідом у клубі! Він сидів навпроти Генрі, очі йому палали, уста були напіврозтулені в жахній *насолоді*, а тіні червоних абажурів ще більш підсилювали рум'янець того дива, що розквітало на його обличчі». У словнику знаходимо наступну дефініцію на позначення емоційного стану: *pleasure n. a state of gratification; sensual gratification; frivolous amusement; a source of delight or joy* (MWD). У прикладі вжитий оксюморон *frightened pleasure*, що підкреслює експресію мовця і майстерно відтворений у перекладі словосполученням *жахна насолода*. Автор вихідного тексту вдався до способу перекладу речення за допомогою членування, де шляхом поділу одного складного речення на кілька простих змінюється синтаксична структура оригіналу. Такий спосіб перекладу допомагає зробити акцент на важливій інформації.

(50) “The cornelian appeased *anger*, and the hyacinth provoked sleep, and the amethyst drove away the fumes of wine” (Wilde, Ch. 11) – «Сердолик заспокоює *гнів*, гіацинт накликає сон, аметист розвіює винні випари». Номінатив *anger*, вміщений у прикладі, отримує у словнику наступне трактування: *a strong feeling of displeasure and usually of antagonism; a threatening or violent appearance or state* (MWD). Оскар Уайльд змальовує нове захоплення Доріана – коштовне каміння.

Письменник описує пристрась персонажа до вивчення властивостей каміння за допомогою персоніфікації, що відтворюється автором перекладу синтаксичним уподібнення.

(51) “The murder had been simply the *madness* of a moment” (Wilde, Ch. 20) – «А вбивство – це просто спалах *безумства*». Субстантив *madness* містить наступні значення: *the quality or state of being mad: such as: a state of severe mental illness –not used technically; behavior or thinking that is very foolish or dangerous: extreme folly; intense anger; any of several ailments of animals marked by frenzied behavior* (MWD). Словникові дефініції дозволяють висновувати, що зазначена лексема може вживатися на позначення емоційного стану персонажа. Негативна емоція передається субстантивним словосполученням *the madness of a moment*, що у перекладі відтворюється як *спалах безумства* і вказує на те, що злочин був скоєний у стані афекту, що інтерпретується як «сильне емоційне переживання, надмірно збуджений емоційний стан, що має яскраво виражений короточасний характер: лють, гнів, страх і под.» [47, с. 16].

(52) “The Jew manager, who was standing at the back of the dress-circle, stamped and swore with *rage*” (Wilde, Ch. 7) – «Єврей-директор, що стояв у глибині бельєтажу, тупотів ногами й *люто лаявся*». Серед маркерів емоційних станів виокремлюються ті, ядерне значення яких зрозуміло без будь-якого контексту. Саме до таких лексем, серед інших, зараховуємо і субстантив *rage*, який має наступне трактування: *violent and uncontrolled anger, a fit of violent wrath, violent action (as of wind or sea), an intense feeling, a fad pursued with intense enthusiasm* (MWD); *a very strong feeling of anger* (MED). Реакція на невдалий виступ Сібіл відтворена за допомогою моделі V + N, яка у перекладі міститься у Adv + V.

Емотивність тексту розглядається як дуальна сутність, що має план вираження і план змісту, через які маніфестується емоційні відносини адресанта і адресата. До знаків пунктуації, які активізують емоційні реакції читача щодо конкретних текстових елементів, належать поєднання знаку оклику, три крапки та вживання синонімічних лексем, які моделюють та корегують емоційне сприйняття адресата:

(53) “Oh! I should fancy in *remorse*, in *suffering*, in ... well, in the *consciousness of degradation*” (Wilde, Ch. 6) – «Ну, хоча б докорами сумління, стражданням, нарешті, свідомістю свого морального занепаду...». Емоційну реакцію Безіла на заувагу лорда Генрі про те, що «красиві гріхи» – привілея багатих, відбивається у його прямій мові за допомогою вигуку у комбінації з окличним знаком та лексичними одиницями, які на сторінках словників містять наступне тлумачення: *remorse n. feeling of being sorry for doing something bad or wrong in the past: a feeling of guilt* (MWD); *suffering n. the state or experience of one that suffers* (MWD); *mental or physical pain or problems* (MED); *degradation n. a situation or condition that makes someone feel ashamed and makes people lose respect for them* (MWD); *the act or process of damaging or ruining something; the act of treating someone or something poorly and without respect* (MED). У відповіді художника звучить засудження, незгода, але у перекладі відтворено лише тиху покору персонажа обставинами, що склалися. Вигук *oh* на початку прямої мови привертає увагу читача до повідомлюваного. Інформацію про використання автором вигуку на позначення позитивної чи негативної емоції, читач може отримати безпосередньо з контексту.

(54) “Ah! in what a monstrous moment of *pride* and *passion* he had prayed that the portrait should bear the burden of his days, and he keep the unsullied splendour of eternal youth!” (Wilde, Ch. 20) – «О, і навіть тільки в ту страхітливу мить *гордоців* та *шаленства* з нього вихопилося фатальне благаання, щоб портрет ніс тягар його днів, а він сам щоб зберіг незаплямованою пишноту вічної молодості!». У прикладі містяться лексичні одиниці, які вживаються для позначення емоційних станів: *pride n. a feeling that you respect yourself and deserve to be respected by other people; a feeling that you are more important or better than other people; a feeling of happiness that you get when you or someone you know does something good, difficult, etc.* (MWD); *a feeling of pleasure and satisfaction that you get when you, or someone connected with you, have achieved something special; take/feel/express pride in something* (MED). Зосібна попередньому прикладу, каяття головного героя передається автором через комбінацію вигуку, знаків

оклику та лексичними одиницями *pride* та *passion*, що підкреслюють емоційний стан Доріана.

Одна з самих яскравих позитивних емоцій – це закоханість. На сторінках роману номінатив *love* зустрічається 69 разів. Для підсилення емоційного сприйняття повідомлюваного читачем, автор використовує різні графічні та стилістичні засоби, а також комбінацію з них:

(55) “His *sudden mad love* for Sibyl Vane was a psychological phenomenon of no small interest” (Wilde, Ch. 4) – «*Раптова шалена закоханість* юнака у Сібіл Вейн з психологічного боку становила неабиякий інтерес». Номінатив *love* містить ядерну сему, яка утворює синонімічний ряд з подібним значенням, а у словникових статтях трактується як *a feeling of strong or constant affection for a person; attraction that includes sexual desire: the strong affection felt by people who have a romantic relationship* (MWD). Для опису почуття Доріана до дівчини автор вживає епітети *sudden* та *mad*, які точно відтворюються у перекладі. Для відновлення семантики словосполучення *a psychological phenomenon of no small interest* – з психологічного боку становила неабиякий інтерес, автор вихідного тексту вдається до антонімічного перекладу, що не впливає на зміст висловленої ситуації, який залишається незмінним.

Цікавим вважаємо і спостереження Оскара Уайльда, відомого гедоніста, який промовляє до читача, як це не дивно, не вустами лорда Генрі, а через Сібіл Вейн:

(56) “When poverty creeps in at the door, *love* flies in through the window” (Wilde, Ch. 4) – «Коли злидні вповзають у двері, *кохання* влітає у вікно!». Автор перекладу точно відтворив англійську фразу, що містить персоніфікацію, і яка вже стала крилатою, за допомогою синтаксичного уподібнення.

Багаторазове повторення лексеми привертає неабияку увагу читача та підсилює емоційний вплив на адресата:

(57) “You will always be *loved*, and you will always be in *love* with *love*” (Wilde, Ch. 4) – «Вас завжди кохатимуть, і ви самі будете завжди закоханий у кохання». Цікавим вважаємо той факт, що найчастіше лексема *love*

використовується автором до згадки про смерть Сібіл. Дякуючи своїй вроді, пристрасний Доріан – розбещений життям юнак, перетворився на «монстра» і втратив здатність до переживання емоції кохання. Фраза *you will always be in love with love* містить прихований сенс. Закоханість у живу істоту, окрім надзвичайно сильного емоційного заряду, означає ще й тугу за кимось. Натомість закоханість у кохання – це пошук насолоди і розваг. Оскар Уайльд вдається до літературного прийому передбачення, адже у словах лорда Генрі міститься пророцтво щодо майбутнього Доріана. Foreshadowing – важливий стилістичний прийом, який впливає на емоційне сприйняття повідомлюваного читачем.

(58) “There was *pity* in her eyes that became laughter on her lips” (Wilde, Ch. 5) – «Жаль стояв їй в очах, а уста – усміхались». Очі – дзеркало душі, у яких відображаються справжні емоції. Саме такого ефекту досягає автор, коли зазначає про жаль в очах, але посмішку на устах Сібіл. Для перекладу був використаний прийом декомпресія: *there was pity in her eyes* – жаль **стояв** їй в очах.

Для позначення емоційного стану персонажів автор вживає іменник *smile*:

(59) “‘I am charmed, my love, quite charmed,’ said Lord Henry, elevating his dark, crescent-shaped eyebrows and looking at them both with an amused *smile*” (Wilde, Ch. 4) – «Я в захваті, моя люба, просто в захваті, – сказав лорд Генрі, з веселим усміхом дивлячись на них обох і зводячи темні зігнуті брови». Посмішка, залежно від контексту може використовуватися на позначення різних емоційних станів: від найприємніших до ознаки сарказму чи непорозуміння. У словниках натрапляємо на таке трактування лексеми: *smile n. a facial expression in which the eyes brighten and the corners of the mouth curve slightly upward and which expresses especially amusement, pleasure, approval, or sometimes scorn; a pleasant or encouraging appearance* (MWD); *to raise the corners of your mouth when you are happy, pleased, or being friendly, or when you think something is funny* (MED). Перекладач точно відтворив інформацію, вміщену в оригінальному тексті, використовуючи цілісне перетворення: словосполучення *with an amused smile* з останньої позиції перемістилося у середню.

Аби точно передати емоцію персонажа, Оскар Уайльд на сторінках роману часто використовує модель Adj + N, наприклад:

(60) “With his *subtle smile*, Lord Henry watched him” (Wilde, Ch. 2) – «З *ледь помітним усміхом* лорд Генрі стежив за юнаком»;

(61) “The lad hesitated, and looked over at Lord Henry, who was watching them from the tea-table with an *amused smile*” (Wilde, Ch. 2) – «Юнак завагався і зирнув на лорда Генрі, що з *усміхом* приглядався до них, сидячи за столиком». Перекладач використовує компресію, вилучивши з вихідного тексту лексему *amused* – *задоволений*, що подекуди впливає на зміст перекладеного, адже саме *задоволений усміх* лорда вказує на те, що його розважала ситуація, яка розгорталася перед очима. Генрі відверто втішався, розуміючи що у «двобойі» за увагу Доріана вплив Безіла слабшає.

Саркастичне відношення до оточення з вищого класу висловлюється через словосполучення *stereotyped smile*:

(62) “They have their *stereotyped smile* and their fashionable manner” (Wilde, Ch. 4) – «У них *стандартні усмішки* і модні манери». Автор перекладу точно відтворив англійське речення за допомогою синтаксичного уподібнення

Для вияскравлення емоційного стану персонажів, Оскар Уайльд використовує іменник *laugh* в авторській номінації:

(63) “A *laugh* ran round the table” (Wilde, Ch. 3) – «Круг столу розлігся *сміх*». В оригіналі використана персоніфікація: *a laugh ran*. Згаданий стилістичний засіб збережений в українському тексті, а переклад здійснений за допомогою синтаксичного уподібнення. Зосібна спостерігаємо і у наступному прикладі:

(64) “The same *nervous staccato laugh* broke from her thin lips, and her fingers began to play with a long tortoise-shell paper-knife” (Wilde, Ch. 4) – «Знов такий самий *шарпливий і нервовий сміх* зірвався з її тонких уст, і вона почала крутити в руках довгий черепаховий ніжик, що ним ріжуть папір». Прикметникові характеристики додають штрихів до портрету персонажа. Так, добір лексем для опису сміху леді Воттон, дружини лорда Генрі, видає в ній не надто приємну особу: *nervous staccato laugh* – *шарпливий і нервовий сміх*.

Вербативна група, друга за чисельністю, утворена 188 дієсловами: *laugh* (сміятись) – 22, *smile* (посміхатись) – 22, *hate* (ненавидіти) – 21, *to make jealous* (змушувати ревнувати, заздрити) – 3, *to be afraid* (боятись) – 39, *enjoy* (насолюдовуватись, тішитись) – 1, *long* (пристрасно бажати, страждати) – 2, *loath* (обтяжуватись) – 6, *cry* (плакати) – 4, *love* (кохати) – 66.

Детально проаналізовано 14 репрезентацій.’

Вербатив *laugh* на сторінках роману здебільшого вживається в авторській номінації для зображення емоцій персонажів:

(65) “Then she *laughed* and put her hand on his arm” (Wilde, Ch. 5) – «...тоді *засміялася* і поклала руку йому на плече». Перекладач точно відтворив інформацію, вміщену в оригінальному тексті, використовуючи цілісне перетворення. Аналіз вміщених у романі репрезентацій з лексемою *laugh* дозволяє стверджувати, що автор вихідного тексту відтворює вербатив головно українським відповідником *сміятися*:

(66) “Dorian Gray *laughed* and shook his head” (Wilde, Ch. 2) – «Доріан Грей *засміявся* і похитав головою». Для перекладу речення використана трансформація цілісного перетворення.

Вербатив *smile* здебільшого вживається на позначення емоційного стану лорда Генрі та Доріана в авторській номінації із найменуванням героя:

(67) “Dorian *smiled* and shook his head: ‘I am afraid I don’t think so, Lady Henry’” (Wilde, Ch. 4) – «Доріан посміхнувся і струснув головою. – Даруйте, леді Генрі, але я іншої думки щодо цього».

(68) “Lord Henry *smiled*. ‘People are very fond of giving away what they need most themselves. It is what I call the depth of generosity’” (Wilde, Ch. 4) – «Лорд Генрі посміхнувся. – Деякі люди дуже люблять розкидатись тим, чого самі найбільше потребують. Ось що я називаю вершиною щедрот». Цікаво, що автор використовує лівобічну позицію для зазначення емоцій персонажа, що налаштовує читача на сприйняття повідомлюваної інформації.

Оскільки вербатив *hate* прямо віддзеркалює негативну емоцію, автор, як правило, вживає її без інтенсифікаторів:

(69) “Her grandfather *hated* Kelso, thought him a mean dog” (Wilde, Ch. 3) – «Дід її ненавидів Кельса, називав його жмикрутом». У прикладі вжитий дисфемізм *a mean dog*, що, як будь-яка стилістично знижена лексика, завжди виникає через емоційний вибух адресанта та націлена на емоційний відгук адресата.

(70) ““I *hate* offices, and I *hate* clerks,” he replied” (Wilde, Ch. 5) – «Я ненавиджу контори й писарів! – відрубав Джеймс». Пряма мова Джеймса, брата Сібіл, сповнена ненависті та нетерпимості. Маніфестація того чи іншого типу мовної поведінки визначається насамперед психологічними й психолінгвістичними особливостями мовця, що обумовлені, з одного боку, ступенем розвитку індивідуальної психіки, автономізацією мовної особистості, а з іншого, функціонуванням усталених мовних моделей в соціальному оточенні, схильністю мислити стереотипно, адже оперування стандартними образами або уявленнями прискорює процес комунікації. Вживання дієслова у паралельних конструкціях оригінального тексту підсилює емоційний відгук та привертає увагу читачів. Натомість в українському тексті, з такою само метою, вжито знак оклику та лексему *відрубав*. Варто зазначити про те, що вербатив *hate* знаходить вираження у персонажній номінації, так само як і в авторській.

(71) “A portrait like this would set you far above all the young men in England, and *make* the old men quite *jealous*, if old men are ever capable of any emotion” (Wilde, Ch. 1) – «А цей портрет підніс би твоє ім’я, Безіле, далеко над усіма молодими художниками в Англії і примусив би старих *запалитись ревностями*, коли вони ще здатні на емоції». У розмові з Безілом, лорд Генрі намагається розлютити художника – чоловіка спокійної вдачі, «розпалити» його емоції, що відтворюється за допомогою вербатива *to make jealous*, а у перекладі передається метафорично за допомогою словосполучення *запалитись ревностями*. Цікавим видається аналіз умовного речення *if old men are ever capable of any emotion*, що додає до портрета лорда Генрі негативних рис. Наведений приклад можна розглядати як біхевіористичну схему «стимул – реакція», що визначається теорією пристосування до середовища, встановлення внутрішньої рівноваги в

системі «людина – середовище». Вибір лексичних одиниць залежить від мовленнєвого вродженого характеру та системи фільтрів, які опосередковують мовленнєву поведінку.

(72) “The reason I will not exhibit this picture is that *I am afraid* that I have shown in it the secret of my own soul” (Wilde, Ch. 1) – «Ось через це я й не виставлю цього портрета – *я боюся*, чи не виказав у ньому таїни власної душі». Вжитий у прикладі предикат *afraid* не містить звичної семантики *боятися*, а передає емоцію хвилювання та тривоги: *worried that something bad might happen* (MED). Такі само емоції художнього персонажа містяться у наступному приклад:

(73) ““Oh, there is really very little to tell, Harry,” answered the painter; ‘and I *am afraid* you will hardly understand it” (Wilde, Ch. 1) – «Тут, власне, дуже мало що можна сказати, Гаррі, і я *сумніваюсь*, чи ти взагалі зрозумієш мене. Та й навряд чи повіриш цьому...». Перекладач майстерно передав емоції хезитації та хвилювання у вихідному тексті, вживши вербатив *сумніватися* та три крапки у кінці прямої мови. Речення відтворене українською мовою за допомогою декомпресії.

(74) “He watched it as though it were a thing that could fascinate and make afraid, as though it held something that he *longed* for and yet almost *loathed*. His breath *quicken*ed. A mad craving came over him” (Wilde, Ch. 15) – «Доріан прикипів до неї поглядом, наче й *заворожений*, і *настрашений* – наче в шафі тій було щось жадане і водночас майже ненавидне. Дихання *стало частішим*, немов несамовита хіть душила його». Емоцію гніву та розпачу відтворено за допомогою вербативів *longed* та *loathed*, які у перекладі виражені прикметниками *заворожений* і *настрашений*, що містять наступні значення: *long* v. *to feel a strong desire or craving especially for something not likely to be attained* (MWD); *loath* v. *very unwilling to do something* (MED). Ненависть та лють, через нездатність позбавитися згубної звички, відчуває Доріан до самого себе. Окрім зазначених виражальних засобів емотивність актуалізується в художньому тексті за допомогою сукупності різноманітних стилістичних засобів. Одним з яких є вживання персоніфікації, яка використовується зі змістопідсилюючою метою, а

словосполучення *he longed for* та *almost loathed*, поєднані сполучником *and*, виконують ритмомелодійну функцію.

На сторінках роману ми виокремили цікаве вживання вербатива *enjoy*:

(75) “I don’t want to be at the mercy of my emotions. I want to use them, to *enjoy* them, and to dominate them” (Wilde, Ch. 9) – «Я не хочу підкорятися своїм почуттям. Я хочу розкошувати ними, *тішитись* удосталь, – але щоб вони були мені підвладні!». Переклад точно відтворює емоційність оригінального тексту. Інтерпретація зазначеного речення дозволяє виявити його емотивну навантаженість у художньому тексті, яка орієнтована на те, щоб викликати емоції читача. Уся внутрішня природа Доріана розкривається у фрагменті: людини, яка прагне свята та насолод, без обтяжень і відповідальності.

Біль, розпач, горе та образа міститься у лексемі *cry*, яка використовується на сторінках роману лише в авторській номінації для опису емоційного стану персонажів:

(76) “Old Mrs. Leaf *was crying* and wringing her hands” (Wilde, Ch. 20) – «Стара місіс Ліф *плакала*, заламуючи руки». Авторські емоційні інтенції втілюються за допомогою опису персонажа, який сприяє створенню непривабливого образу ситуацій текстової дійсності, що впливає на емоційну сферу адресата. Горе жінки зображується на фізичному рівні та відтворюється у перекладі.

Позитивна емоція, яку вміщено на сторінках роману у формі вербатива *love*, який «перебуває в семантичному полі емоційно-чуттєвих станів» [12, с. 143], передає вищий рівень емоційного навантаження і вживається як в авторській, так і в персонажній номінації:

(77) “My dear boy, the people who *love* only once in their lives are really the shallow people” (Wilde, Ch. 4) – «Любий хлопчику, справді поверхові почуття в людей, що *кохають* лише раз у житті». У прикладі вміщено саркастичне відношення до людей, які відчують кохання до однієї людини протягом усього життя. Такі роздуми додають негативну характеристику до портрета лорда Генрі, якому власне і належать ці слова. Переклад здійснено за допомогою компенсації:

уточнення *who love only once in their lives* переміщено з середини у кінець речення.

(78) “Why should I not *love* her? Harry, I do *love* her” (Wilde, Ch. 4) – «Як же я міг не *закохатись* у неї? Гаррі, я *кохаю* її!». Паралельні конструкції в оригінальному тексті відтворені через заперечення *not love* та інтенсифікатора з вербативом *do love*. Перше речення в оригінальному тексті та його перекладі містить знак питання. Емоційність висловлювання другого речення в українському перекладі виражається через вживання окличного знаку. Саме через вживання розділових знаків досягається емоційність тексту, адже до знаків пунктуації, які активізують емоційні реакції читача щодо конкретних текстових елементів, належать знаки оклику та питання [73].

Ад’єктивна група у романі представлена 101 прикметником: *happy* (щасливий) – 26, *unhappy* (нещасний) – 1, *glad* (радісний) – 17, *sorry* (печальний, засмучений) – 28, *angry* (сердитий) – 5, *furious* (лютий) – 4, *nervous* (знервований) – 7, *romantic* (романтичний) – 13.

Детально проаналізовано – 14 репрезентацій.

Значна кількість прикметників у тексті складають лексичні одиниці *unhappy*, *happy* та *glad*, які отримують наступні тлумачення у словниках: *unhappy* *adj. feeling worried or annoyed because you don’t like what is happening in a particular situation* (LCDE); *feeling sad or upset* (MED); *sad, depressed or disappointed* (MWD); *glad* *adj. pleased and happy about something* (LCDE); *happy and pleased about something* (MED); *feeling pleasure, joy or delight* (MWD). Зазначені прикметники вживаються для підсилення емоційної напруги і привертають увагу читачів:

(79) “I am quite *happy* here” (Wilde, Ch. 16) – «Я й тут *щасливий*». У перекладі використано компресію, що полягає у «втраті» інтенсифікатора *quite*.

(80) “When we are *happy*, we are always good, but when we are good, we are not always *happy*” (Wilde, Ch. 16) – «*Щаслива* людина – завжди добра, але добра – не конче *щаслива*». Емотивність актуалізується в художньому тексті за допомогою сукупності різноманітних стилістичних засобів. У прикладі вжито

прикметник *happy* у паралельних конструкціях, що привертає увагу адресанта, а у перекладі, за допомогою стилістичного засобу анапіфори або кільця, досягається емоційний відгук читача.

На сторінках роману також зустрічається лексема негативної семантики *unhappy*, яка передає емоцію розпачу і незадоволеністю життям чи ситуацією, що склалася:

(81) “‘But they are so *unhappy* in Whitechapel,’ continued Lady Agatha” (Wilde, Ch. 3) – «Але ж вони там такі *нещасні*, в тому Вайтчепелі, – не здавалася леді Агата». У прикладі вжито інтенсифікатор *so* для посилення емоції. У словникових статтях знаходимо таку дефініцію на позначення лексеми: *unhappy adj. feeling worried or annoyed because you don’t like what is happening in a particular situation (LCDE); feeling sad or upset (MED); sad, depressed or disappointed (MWD)*. Отже, лексема прямо вживається на позначення негативної емоції, що відтворено і у перекладі. Уживання прикметників з негативною семантикою формує ймовірне негативне ставлення читача до конкретної особи.

(82) “The hero, the wonderful young Parisian in whom *the romantic and the scientific temperaments were so strangely blended*, became to him a kind of prefiguring type of himself” (Wilde, Ch. 11) – «Герой цієї книжки, чарівний молодий парижанин, що в ньому так *дивно поєднувалися вдача романтика і розум науковця*, став для Доріана немов прообразом його самого». Авторські емоційні інтенції втілюються за допомогою ситуативного опису, який сприяє створенню привабливого образу ситуації текстової дійсності, що впливає на емоційну сферу адресата. У перекладі прикметник *romantic* замінений іменником *романтика*.

Цікавим є спостереження за реалізацією у художньому тексті прикметника *glad*, який вживається 16 разів у персонажній номінації і лише один раз в авторській:

(83) “He felt *glad* at what he had said” (Wilde, Ch. 5) – «...*радий*, що нарешті розважив душу». Зауважимо, що фрагмент речення *at what he had said* перекладач трансформує у *що нарешті розважив душу*. У цьому випадку спостерігаємо контекстуальну заміну.

Часто прикметник *glad* вживається з інтенсифікаторами, як от у наступному прикладі:

(84) “‘I am so *glad* I have found you, Dorian,’ he said gravely” (Wilde, Ch. 9) – «Я *такий радий*, що застав вас, Доріане! – повагом почав художник».

Прикметник *sorry* вживається на сторінках роману 28 разів, з яких 12 з інтенсифікаторами *so, awfully, rather*:

(85) “I am so *sorry*, Basil, but there is only room for two in the brougham” (Wilde, Ch. 6) – «Мені *дуже прикро*, Безіле, але в моїй кареті лише два місця». У перекладі модель інтенсифікатор + Adj. відтворюється у моделі інтенсифікатор + Adv.

(86) “I am *awfully sorry* that I have made you waste an evening, Harry” (Wilde, Ch. 7) – «Мені, Гаррі, *дуже прикро*, що через мене у вас пропав вечір». У перекладі лексему *жахливо* відтворено інтенсифікатором *дуже*, що відповідає лінгвокультурі українського читача. Йдеться про семантичну та логічну валентність, де перша «передбачає поєднання словникових одиниць за умови існування однієї певної семантичної ознаки у слові, логічна – передбачає поєднання слів лише з певною кількістю слів, синтаксична валентність визначається як здатність окремих словникових одиниць керувати іншими та бути керованими» [13, с. 47]. У словникових дефініціях знаходимо наступне трактування ад’єктива: *sorry adj. feeling sorrow or regret; used to express polite regret; used to introduce disappointing or bad news in a polite way* (MWD); *ashamed, embarrassed, or unhappy about something that you have done* (MED).

(87) “He was *rather sorry* he had come, till Lady Narborough, looking at the great ormolu gilt clock that sprawled in gaudy curves on the mauve-draped mantelshelf, exclaimed...” (Wilde, Ch. 15) – «Доріан уже *почав жалкувати*, що приїхав сюди, коли от леді Нарборо, глянувши на покриту рожево-бузковою тканиною камінну поличку, де стояв бронзовий годинник у витонченій оправі, вигукнула». У перекладі модель інтенсифікатор + Adj. відтворюється у моделі V + Inf.

Прикметник *angry* зустрічається у романі 5 разів і лише один раз в авторській номінації:

(88) “He seemed quite *angry*. His face was flushed and his cheeks burning” (Wilde, Ch. 2) – «Він увесь аж *мало не кипів від роздратування*, вид його палав». Ад’єктив *angry* вживається із семантичним значенням *filled with anger: having a strong feeling of being upset or annoyed; showing anger; literary: seeming to show anger: threatening or menacing* (MWD). Зазвичай причина зазначеної емоції підкріплюється описами змін у зовнішності героя, як в англійському прикладі. Український текст відтворено метафорично, що значно збурює емоції читача, але не передає зміст оригіналу. Зосібна використання лексеми *nervous*, яка містить наступні значення: *easily excited or irritated, appearing or acting unsteady, erratic, or irregular – used of inanimate things; marked by strength of thought, feeling, or style* (MWD); *feeling excited and worried, or slightly afraid* (MED):

(89) “How absurdly *nervous* you are, my dear fellow!” (Wilde, Ch. 18) – «Але *нерви* у вас і справді *стали зовсім нікудишні*, любий!», де модель Adv. + Adj. відтворюється метафорично.

(90) “I have never seen you *really and absolutely angry*, but I can fancy how delightful you looked” (Wilde, Ch. 8) – «Ніколи я не бачив, щоб вас *усерйоз переймав гнів*, але уявляю – тоді було на що подивитись!». Уживання прикметника *angry* у комбінації з *really* та *absolutely* передає емоційний стан героя, що в українському перекладі відображається через персоніфікацію і знак оклику у кінці речення.

Емоція гніву у тексті міститься у лексемі *furious*, яка дефініціюється як *giving a stormy or turbulent appearance* (MWD).

(91) “You find me consoled, and you are *furious*” (Wilde, Ch. 9) – «... побачивши, що я спокійний, *розпалюєтесь гнівом*»;

(92) “Lord Radley is sure to be *furious*” (Wilde, Ch. 6) – «Лорд Редлі, певно, буде *в нестямі*». В обох прикладах, які містять лексему *furious*, перекладач використав фразеологічні сполучення, що використовуються з метою

привернення уваги читача і акценту на зазначеній інформації та її емоційного підсилення.

Адвербіальна група містить 17 прислівників, серед яких виокремлено наступні: *happily* (щасливо) – 1, *angrily* (сердито) – 3, *nervously* (нервово) – 4, *languidly* (мляво) – 6, *immensely* (надзвичайно) – 3.

Детально проаналізовано 9 репрезентацій.

(93) “‘It is your best work, Basil, the best thing you have ever done,’ said Lord Henry, *languidly*” (Wilde, Ch. 1) – «Це твоя найкраща робота, Безіле, найкраща з усіх, що ти створив, – мляво сказав лорд Генрі». Лорд Генрі Уоттон – втілення філософії насолоди, уособлення індивіда, який прагне до насолоди. Його рухи витончені та неспішні, так само як і мовлення, що зазначено у словах автора прислівником *languidly*, який точно відтворено у тексті перекладу. Зазначимо, що спочатку зазначений прислівник вживається лише у зв’язку з беземоційною поведінкою лорда Генрі, але врешті, зазнаючи впливу свого ментора, Доріан переймає таку поведінкову модель:

(94) “‘I shall be charmed. But won't you miss your train?’ said Dorian Gray *languidly* as he passed up the steps and opened the door with his latch-key” (Wilde, Ch. 12) – «Прошу, прошу, любий Безіле. Тільки чи не спізнитесь ви на поїзд? – байдуже спитав Доріан Грей, підійнявшись сходами і відмикаючи двері». Прислівник *languidly* містить наступні значення: *very slow and relaxed; a languid occasion or period of time is relaxed and pleasant* (MED); *drooping or flagging from or as if from exhaustion; sluggish in character or disposition; lacking force or quickness of movement* (MWD). Трансформація особистості, відношення до свого друга Безіла відчувається в авторській номінації, що точно відтворено у перекладі.

(95) “When I like people *immensely*, I never tell their names to any one. It is like surrendering a part of them. I *have grown to love secrecy*. It seems to be the one thing that can *make modern life mysterious or marvellous to us*” (Wilde, Ch. 1) – «Якщо хтось мені дуже подобається, я ніколи й нікому не називаю його імені. Бо це немовби значить поступитись часткою дорогої тобі людини. Я справді закохався

у таємничість. Здається, лише завдяки їй сучасне життя і може бути чудесне чи заманливе для нас». У фрагменті емоція захоплення виражається вербативом *to like*, адвербіальним інтенсифікатором *immensely*, що містить значення *very, or very much: used for emphasizing what you are saying* (MED) і підсилює емоційний вплив виразами *have grown to love secrecy* та *make modern life mysterious or marvellous to us*.

(96) “‘Understand what?’ he asked, *angrily*” (Wilde, Ch. 7) – «Що зрозуміти? – *сердито* перепитав він». У реченні і перекладі емоція прямо виражена лексемою *angrily* – *сердито*. Прикметно, що зазначений прислівник відтворюється виключно через авторську номінацію:

(97) “‘Here,’ answered Sir Geoffrey *angrily*, hurrying towards the thicket” (Wilde, Ch. 18) – «Он там, – *сердито* відповів сер Джефрі, поспішаючи до гайка». Прислівник *angrily* своїм прямим значенням називає тип емоційного стану персонажа. У словниках натрапляємо на такі дефініції лексеми: *angrily adv. feeling strong emotions which make you want to shout at someone or hurt them because they have behaved in an unfair, cruel, offensive* (LDCE); *to be very annoyed* (MED); *feeling or showing displeasure* (MWD).

Проблема отримання, відтворення, переробки та видозміни інформації у свідомості людини є важливою для сучасних лінгвокогнітивних досліджень [75; 79], адже дозволяє виявити різні закономірності функціонування мовної пам'яті, що у результаті формує емоціогенні знання. Однією із значних подій, які втручаються у перебіг життя і найбільше вражають емоційну сферу – смерть і усе, що пов'язано з нею. Стереотипно людина мислить про смерть як кінець буття, що не може не викликати негативних емоцій та страхів, витікаючи з емоціогенних знань.

Для створення емоційної картини, Оскар Уайльд вживає контраст. Доріан визнає від Безіла про самогубство Сібіл, але автор дає зрозуміти, що юнак не збирається піддавати себе тортурам розкаяння, адже для нього все залишається таким самим: квітнуть троянди і навіть пташки щасливо щебечуть:

(98) “The birds sing just as *happily* in my garden” (Wilde, Ch. 8) – «...пташки все так само *радісно* виспівують у моєму саду». Прислівник *happily*, що містить значення *in a fortunate manner* (MWD), у перекладі відтворено прислівником *радісно*, що відповідає лінгвокультурі українського читача.

Для позначення нервового стану персонажа, автор вживає прислівник *nervously*, який вказує на значний рівень збудження і у перекладі відтворюється як *нервово* або *збуджено*:

(99) “She *laughed nervously* as she spoke, and watched him with her vague forget-me-not eyes” (Wilde, Ch. 4) – «Говорячи це, вона *нервово усміхалась* і пильно дивилася на нього своїми рухливими й голубими, наче незабудки, очима».

(100) “As the hall door shut, Campbell started *nervously*, and having got up from the chair, went over to the chimney-piece” (Wilde, Ch. 14) – «Коли двері зачинилися за служником, Кемпбел *нервово* здригнувся і, підвівшись, підійшов до каміна».

(101) “His eyes grew strangely bright, and he gnawed *nervously* at his underlip” (Wilde, Ch. 15) – «Очі його здивна якимось заіскрилися, і він *збуджено* прикусив нижню губу».

Висновуємо, що емоційний стан персонажів у романі Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея» позначається засобами прямої та непрямої номінації. Вербальне вираження емоцій відбувається за допомогою різних частин мов.

3.1.2 Лексичні засоби, що виражають емоції

Аналіз роману Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея» дозволив виокремити і проаналізувати 18 репрезентацій лексичних засобів, що виражають емоції.

До лексичних засобів зараховуємо ті, які вказують на емоційний стан персонажа, але не називають тип емоції. Цю групу утворюють вигукі та емотивно-оцінна лексика.

Вигук – це емотивна реакція на подразник. Його звукове відтворення вказує на емоцію, яка виникає в результаті реакції людини на подразники навколишнього середовища. Тобто, вигук вказує на певні емоції навіть без граматичного та лексичного значення. На сторінках роману вигуки мають досить часте використання: *ah* вжито 37 разів, *oh* – 50 вживань,

Характерною рисою вигуків є те, що без контексту неможливо диференціювати на позначення негативної чи позитивної емоції вони власне вживаються.

(102) “The merely visible presence of this lad – for he seems to me little more than a lad, though he is really over twenty – his merely visible presence – *ah!* I wonder can you realize all that that means?” (Wilde, Ch. 1) – «Сама лише присутність цього хлопця – мені він видається ледь старшим за хлопця, хоч насправді йому вже минуло двадцять, – сама лише присутність... *A!* Чи ж ти можеш збагнути, що все це означає». У фрагменті вигук *ah!* зі знаком оклику вказує на емоцію захоплення художником молодістю і красою головного героя та радості досягнення гармонії душі і тіла.

(103) “*Ah*, my dear Basil, that is exactly why I can feel it” (Wilde, Ch. 1) – «*E*, любий Безіле, якраз через це я й може тебе зрозуміти!». Вигук *ah* вказує на нарікання лорда Генрі щодо нерозуміння тонкощів кохання та вірності у любові.

(104) “*Oh!* I am sorry I didn't see him. Did he leave any message?” (Wilde, Ch. 13) – «*A-a!* Шкода, що ми не побачились. Він нічого не переказував?». Вигук вжитий аби передати емоцію удаваного розчарування, про що розуміється з контексту.

(105) “*Oh*, Harry, I can't bear it! But be quick. Tell me everything at once” (Wilde, Ch. 8) – «*O* Гаррі, я цього не переживу!.. Кажіть-бо швидше! Хай уже я визнаю все, як є». У перекладі точно відтворено вигук у комбінації зі знаком оклику, які підкреслює емоцію страждання головного героя. Короткі прості речення у наказовому способі мають паралельні форми, висловлюють закінчену думку [82, с. 52]. і підкреслюють спрямованість спонукання на користь мовця.

(106) “You came – *oh*, my beautiful love! – and you freed my soul from prison” (Wilde, Ch. 7) – «А прийшли ви, мій прекрасний коханий, – і визволили мою душу, ви показали мені справжнє життя». Обожнювання читається у комбінації вигуку та звертання, підсилених знаком оклику. Пристрасть, яка міститься у словах Сібіл в оригінальному тексті, дещо губиться у перекладі.

Використання вигуків *oh*, *ah* у дібраних прикладах майже завжди характеризується фонетичним і графічним співпадінням, що вказує на факт спонтанної емоційної реакції героїв на зовнішній збудник у ситуаціях, які вимагають швидкого реагування.

Висновуємо, що такі конструкції є близькими до багатфункціональних шаблонів, які семантично змінюються лише під впливом певного контексту.

Серед вигуків, які використовує автор на сторінках роману, ми також натрапляємо на непоодинокі використання *well*, що трактується як *used to indicate resumption of discourse or to introduce a remark; used to express surprise or expostulation* (MWD).

У прикладі міститься емоція задоволення обставинами, що склалися, де вигук *well* вказує на емоційну місткість висловлювання:

(107) “Well, then, you and I will go alone, Mr. Gray” (Wilde, Ch. 2) – «Гаразд, тоді ми вдвох виберемося, містере Грей».

Проте, варто досить уважно спостерігати, з якою семантикою вживається зазначений вигук у прямій мові. Розглянемо приклад:

(108) “As for her acting – well, you shall see her to-night” (Wilde, Ch. 4) – «А грала вона... Ну, та ви самі побачите її сьогодні». Вигук *well* виникає спонтанно в конкретній мовленнєвій ситуації і вживається для заповнення паузи чи висловлення сумніву, хоча з деякими вигуками пов’язується певне емоційне навантаження, яке може відрізнятися за семантикою, а часом набувати абсолютно протилежного значення.

Як правило, позитивні або негативні емоції містяться у виразах: *it’s a pity*, *poor* та ін., наприклад:

(109) “*What a pity* it was that such beauty was destined to fade!” (Wilde, Ch. 3) – «Який живий жаль, що така врода приречена загинути!...». У фрагменті позитивна емоція жалю міститься у виразі *what a pity*, що демонструє відношення лорда Генрі до Доріан, а головне до природного зникнення його чарівно-незайманої, чистої вроди. Цікавим видається аналіз перекладу: для підсилення іменника *жаль*, перекладач у лівобічній позиції використовує прикметник *живий*, а також розділовий знак три крапки після знаку оклику, які відсутні в оригінальному тексті.

(110) “You know we *poor artists* have to show ourselves in society from time to time, just to remind the public that we are not savages” (Wilde, Ch. 1) – «Адже ми, *бідні митці*, мусимо вряди-часи показуватись у товаристві, нагадуючи публіці, що ми не дикуни». Використання прикметника *poor* позначає не матеріальний стан митця, а його відлюдкуватість, що сприймається суспільством як ознака дивності. Безіл, називаючи таким чином себе та своїх колег, глузує з ситуації, що склалася.

На емоцію розпачу вказує вигук, який надає тексту емоційно-експресивного забарвлення *Good heavens*, який головне вживається зі знаком оклику. На сторінках роману зазначений вигук зустрічається 6 разів і лише один раз не супроводжується розділовим знаком.

(111) “*Good heavens!* I have hit a beater!” exclaimed Sir Geoffrey. “What an ass the man was to get in front of the guns! Stop shooting there!” he called out at the top of his voice” (Wilde, Ch. 1) – «*Боже*, я попав у загонича! – зойкнув Джефрі. – Який це осел поперся під постріли! Гей, там, припиніть стрілянину! – гукнув він на весь голос». Окрім вигуку, у прикладі міститься дисфемізм *an ass the man*, уживання якого, як будь-яка стилістично знижена лексика, завжди виникає через емоційний вибух адресанта та націлена на емоційний відгук адресата

(112) ““Killed herself! *Good heavens!* is there no doubt about that?” cried Hallward, looking up at him with an expression of horror” (Wilde, Ch. 9) – «Збавила себе віку! *О Боже!* Невже це правда? – аж зойкнув Голворд, зводячи нажаханий погляд на Доріана». Емоційна реакція Безіла, яку передано за допомогою

простих коротких речень, що послідовно відтворено у перекладі, вказує на жаль, страх та співчуття до Сібіл, яка вкоротила собі віку. Зосібна відтворена емоційна реакція Алана, який допоміг Доріану позбавитися тіла Безіла:

(113) “‘Hush, Alan: you have saved my life,’ said Dorian. ‘Your life? *Good heavens!* what a life that is!’” (Wilde, Ch. 14) – «Заспокойтесь, Алане. Ви врятували мені життя. – Ваше життя? *Боже милостивий*, що це за життя!».

У наступному прикладі вигук вживається на позначення комбінації емоційних реакцій художнього персонажа:

(114) “*Good heavens!* it was Dorian Gray’s own face that he was looking at!” (Wilde, Ch. 13) – «Боже милостивий, адже перед ним портрет Доріана Грея!». Побачивши портрет Доріана, який змінився до невпізнанності, Голворд відчуває страх, розпач і співчуття. Перше, що митець радить зробити чоловіку – покаятися.

(115) “*Good heavens!* don’t you see a man moving behind the trees there, watching me, waiting for me?” (Wilde, Ch. 18) – «*Боже милостивий!* Хіба ви не бачите, Гаррі, що он там скрадається хтось поза деревами, – він жде мене, він чатує на мене!». Вигук у супроводі паралельних конструкцій *watching me – waiting for me* вказує на емоцію розпачу, яка наближається до параної.

Аби передати негативні емоції, такі як гнів, зневага, роздратованість, обурення та ін., письменники часто використовують лайливу лексику. На сторінках роману лексема *fool* у такому значенні вживається лише один раз:

(116) “*You fool!* You should have killed him. He has lots of money, and he’s as bad as bad” (Wilde, Ch. 16) – «*Йолоп ти!* Тре’ було забити його. У нього до біса грошей, і він гірший самого диявола!». У перекладі влучно відтворено лайливу лексику, а також автор зміг передати знижений стиль мовлення малоосвіченої бідної жінки з нетрів. Порівняння *as bad as bad* відтворено у перекладі *гірший самого диявола*, що не відбиває оригіналу, але у комбінації зі знаком оклику посилює емоційне сприйняття читачем повідомлюваного.

Емоційного сплеску набуває обценна лексика. З такою семантикою на сторінках роману фіксуємо триразове вживання лексеми *stupid*:

(117) “You are *shallow and stupid*. My God! How mad I was to love you!” (Wilde, Ch. 7) – «Ви просто *порожнє, обмежене створіння*. О Господи! Яким божевільним було моє кохання до вас!». Сварливі та вульгарні слова виражають негативні емоції, а саме злість, обурення, жорстокість. Такі лексеми містять високий рівень емоційності і вживаються мовцем саме в той момент коли він не контролює себе або дуже знервований. У перекладі відтворено емоційні маркери у їх комбінації: лексеми *shallow and stupid* – *порожнє, обмежене створіння*, вигук *My God! – О Господи!*, знак оклику в кінці прямої мови.

Особливого емоційного забарвлення набуває все, що вміщує семантику надприродного. На сторінках роману натрапляємо на лексеми *curse* і *bless*, які впливають на емоційне сприйняття текстового матеріалу:

(118) “... who had hated him could not choose but weep, and Atalanta, who had *cursed him, blessed him*” (Wilde, Ch. 11) – «... що його ненавиділи, не могли стримати ридань, і Атланта, що *мала* для нього тільки *слова прокляття, благословила його...*». Уривок сприймається читачем як емоційно-насичений завдяки вживанню лексичних одиниць *hated, weep* і паралельних конструкцій *cursed him –blessed him*.

Вигук *curse* вказує на емоцію гніву, просякненого страхом:

(119) “‘Curse you!’ he answered, ‘don’t call me that’” (Wilde, Ch. 16) – «Ти, проклятуща, не смій мене так називати! – відгримнувся Доріан». Варто зазначити, що в українському перекладі вербатив *curse* замінено на прикметник *проклятуща*, який у комбінації з розділовим знаком і дієсловом *відгримнувся* в авторській номінації, призводить до більшого емоційного впливу на читача.

Емоційний стан героїв передається виключно за допомогою персонажної прямої номінації, що міститься в прямій мові героїв художнього твору.

Отже, серед лексичних засобів, що виражають емоції, найбільшої репрезентації емоційних станів отримують вигуки, а негативний чи позитивний тон розуміється з контексту.

3.2 Перцепція емоційного стану художнього персонажа через непряму стилістичну номінацію

Непряма стилістична номінація складається з лексико-семантичних, синтаксичних і графічних засобів, які вживаються на позначення емоційних станів персонажів художнього тексту, що детально проаналізовано у 56 репрезентаціях.

3.2.1 Стилiстичні засоби як тригери емоційних реакцій

Детальний аналіз роману Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея» за допомогою методів суцільної вибірки та кількісного аналізу дозволив виокремити вживання стилістичних засобів у відсотковому відношенні: епітети – 30%, метафори – 25%, порівняння – 17%, повтори – 10%, метонімія – 5%, висхідна градація – 3%, алюзія – 2%, інші прийоми, як от парадокс, оксюморон, дисфемізми, полісиндетон, літота, гіпербола, анапіфора та ін. зустрічаються у меншій кількості і складають 6% від усіх використаних.

Серед лексико-семантичних стилістичних прийомів, які представлені 36 репрезентаціями, найуживанішими визначаємо метафори, образні порівняння й епітети, метонімію, висхідну градацію та алюзії. Саме зазначені стилістичні засоби стають тригерами емоційних реакцій і здійснюють непряму стилістичну номінацію емоційних станів художніх персонажів роману Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея». За адресованістю виокремлюємо ті, що містяться у прямій мові персонажів – *персонажна номінація*, та ті, що включені у слова автора – *авторська номінація*.

Для стилю Оскара Уайльда характерне вживання *epitetsiv*. Майстерне використання письменником стилістичних прийомів та виражальних засобів прикрашають твір і свідчать про неабияке вміння автора «грати зі словами», що, безумовно, приваблює увагу читачів. Так, на сторінках роману шляхом суцільної вибірки для детального аналізу було дібрано 6 репрезентацій.

Загальне семантичне поле емоцій може бути вербалізоване за допомогою різних лексико-семантичних груп:

- «*позитивний емоційний стан* (радість, захоплення);
- *негативний емоційний стан* (гнів, страждання, смуток, страх, втрата психічної рівноваги);
- *нейтральний емоційний стан* (збудження, хвилювання, здивування)» [10, с. 197].

У романі аналізовано епітети різного семантичного поля:

(120) “As the painter looked at the gracious and comely form he had so skilfully mirrored in his art, *a smile of pleasure passed across his face*, and seemed about to linger there” (Wilde, Ch. 1) – «Художник дивився на прегарну юнакову постать, що її він так майстерно виобразив на полотні, і *обличчя йому опромінював задоволений усміх*». Емоція задоволення виражається за допомогою епітету у поєднанні з персоніфікацією. У перекладі використано вербатив *опромінювати* відносно до іменника *посмішка*.

Оскар Уайльд для зображення емоційного стану героя, у комбінації з зовнішніми характеристиками, використовує опис голосу, що дозволяє читачу «почути» персонажа. Для «зображення» голосу лорда Генрі, автор використовує епітети *low, languid, musical*, що характеризують утаємниченого, підступного, зрадливого героя:

(121) “There was something in his *low languid* voice that was absolutely fascinating” (Wilde, Ch. 2) – «Було щось несказанно-принадне в його *низькому м'якому* голосі»;

(122) “And yet , continued Lord Henry, in his *low, musical* voice, and with that graceful wave of the hand that was always so characteristic of him...” (Wilde, Ch. 2) – «А проте, – *низьким мелодійним* голосом вів далі лорд Генрі з граційними жестами, притаманними йому ще з Ітона...»;

Для опису голосу леді Брендон автор добирає епітети *curiously, shrill*, що вказує в ній не надто приємну особу:

(123) “‘There, of course, I stumbled against Lady Brandon. ‘You are not going to run away so soon, Mr. Hallward?’ she screamed out. You know her *curiously shrill* voice?’” (Wilde, Ch. 1) – «І тут, ясна річ, я натикаюся на леді Брендон. «Чи не збираєтесь ви втікати так рано, містере Голворд?» – вигукнула вона, Ти ж знаєш, який у неї *на диво пронизливий* голос!».

Правильне тлумачення поведінкової моделі персонажів, залежно від досвіду читача, допомагає зрозуміти їхні емоційні реакції:

(124) “Dorian Gray leaped to his feet, with *flushed cheeks* and *burning eyes*” (Wilde, Ch. 4) – «Доріан Грей схопився з місця, увесь *спаленивши*; *очі його взялися вогнем*». Вжиті у прикладі епітети дозволяють читачу зробити висновок, що персонаж переживає велике потрясіння та емоційний сплеск. У перекладі здійснені граматичні трансформації, де конструкції, що містять епітети, які у тексті оригіналу були представлені моделлю Adj. + N трансформувались у Adj + N + P, Adj + N, N + V + N.

(125) “Yes, there would be a day when his *face* would be *wrinkled and wizen*, his *eyes dim and colourless*, the grace of his *figure broken and deformed*” (Wilde, Ch. 2) – «Так, прийде день, коли його *обличчя зморщиться й висохне*, *очі потьмяніють і втратять барву*, *стан буде зігнуто й понівечено*». У реченні міститься негативна емоційна складова. У перекладі спостерігаємо наступні трансформації: N + Adj + Adj на модель N + V + V.

Метафора – це лексико семантичним прийомом непрямої стилістичної номінації, яка виступає важливим елементом відтворення та передачі інформації в умовах лінгвокультурного простору. Метафора, як основна ментальна операція, є «способом пізнання та категоризації світу: у процесі мисленнєвої діяльності аналогія грає не меншу роль, ніж формалізовані процедури раціонального мислення» [65, с. 12]. Зазвичай метафори створюються з метою візуалізації поняття та порівняння його з іншим поняттям і змушує читача ретельно вчитуватися у повідомлюване [95], тобто «читати між рядків».

Емоційний вплив зростає за умови поєднання стилістичних засобів, як наприклад у наступному епізоді:

(126) “A fit of *passionate sobbing choked her*. She crouched on the floor *like a wounded thing*, and Dorian Gray, with his beautiful eyes, looked down at her, and *his chiselled lips curled in exquisite disdain*” (Wilde, Ch. 7) – «Заливаючись гарячими слізьми, вона корчилась на підлозі, *немов зранене звірятко*, а Доріан Грей дивився на неї згори своїми прегарними очима, і його виточені уста кривились у тиховитій зневазі». У першому випадку Оскар Уайльд використав персоніфікацію, яка «загубилася» в перекладі. Порівняння *like a wounded thing*, на нашу думку, отримало більше емоційного забарвлення в українському перекладі *немов зранене звірятко*. Метафора *his chiselled lips curled in exquisite disdain* вияскравлює зміни у характері Доріана та його емоції по відношенню до дівчини. За допомогою метафори автор не тільки конкретизує уявлення про предмет, а й виражає зневажливе ставлення Доріана до Сібіл.

(127) “He remembered wandering through *dimly lit streets*, past *gaunt, black-shadowed archways and evil-looking houses*. ... Drunkards had reeled by, cursing and chattering to themselves like *monstrous apes*. He had seen *grotesque children* huddled upon door-steps, and heard shrieks and oaths from gloomy courts” (Wilde, Ch. 7) – «Пізніше йому пригадувалось, як, блукаючи *тьмяно освітленими вуличками*, він минав якісь *підозрілі будинки*, проходив попід *арками*, що від них падали чорні *тіні*. ... Непевною ходою, наче страхітливі якісь мавпи, пленталися п'яниці, то лаючись, то просто мугикаючи собі під ніс. Він бачив *заморених дітлахів*, що спали, скрутившись калачиком на приступках будівель, і чув з похмурих дворів верескливий лемент і прокляття». Неймовірна насиченість епізоду метафоричними словосполученнями здійснює неповторний вплив на емоційне сприйняття читача, що головню і є основною метою письменника. Спостерігаємо, що метафоричного переосмислення у романі набувають як суб'єкти – живі істоти і насамперед головні персонажі роману, так і об'єкти – споруди, елементи природи.

У наступному прикладі змальована пристрасть Доріана до коштовностей. Автор використовує метафори, що допомагають читачу налаштуватися на піднесений тон епізоду:

(128) “He loved the *red gold* of the sunstone, and the moonstone` s *pearly whiteness*, and the *broken rainbow* of the milky opal” (Wilde, Ch. 11) – «Його захоплювало *червоне золото* сонячного каменю, і *перлиста* білість місячного каменю, і мінлива веселка молочного опалу». Оскар Уайльд використовує полісиндетон для поєднання метафоричних словосполучень, що призводить до ефекту очікування щодо отримання наступної інформації.

Аналізуючи семантику фразеологізмів можна зробити висновок, що залежно від контексту, вони можуть набувати позитивного або негативного значення. Наступний приклад містить фразеологізм, який виражає емоцію відчаю:

(129) “*Strike me dumb if it ain’t so!*” (Wilde, Ch. 16) – «*Та щоб мені язик заціпило, коли я брешу!*». У перекладі використаний український фразеологізм-відповідник.

Фразеологізми можуть вживатися як в персонажній, так і в авторській номінації, наприклад:

(130) “I do not understand you”, said Sir Thomas, *growing rather red*” (Wilde, Ch. 3) – «Я не розумію вас, – сказав сер Томас, *заходячись краскою*». У перекладі використаний загальновідомий фразеологізм, який є аналогом англійському варіанту. Варто зазначити, що автор перекладу повністю зберіг емоційне забарвлення у відповідному уривку.

Існує низка фразеологізмів, які повністю відтворюють семантику фразеологічної одиниці мови оригіналу, а отже легко сприймається україномовним читачем, наприклад:

(131) “Though your sins be as scarlet, yet I will make them *as white as snow*?” (Wilde, Ch. 13) – «Хоч би гріхи ваші були як кров, я зроблю їх *білими як сніг*?». У реченні використаний вираз *as white as snow*, який у перекладі відтворений фразеологічним еквівалентом *білий як сніг*, у якому збережені образність, семантика, лексичне наповнення, синтаксична структура словосполучення.

Певних труднощів зазнає перекладач у процесі відтворення англійських фразеологізмів, еквівалентів яких не існує в українському мовному просторі. На сторінках роману знаходимо такий приклад:

(132) “Then he took down *the Blue Book* from one of the shelves, and began to turn over the leaves. “Alan Campbell, 152, Hertford Street, Mayfair”. Yes; that was the man he wanted” (Wilde, Ch. 13) – «Тоді взяв з полицки *Синю книгу* і почав гортати. «Алан Кемпбел. Мейфер, Гертфорд-стріт, 152». Так, це саме та людина, що йому потрібна». У наведеному фрагменті використано прийом калькування. Український читач не одразу може зрозуміти вміщений фразеологізм, адже «Синя книга» – це довідник, який містить прізвища осіб, що займають державні посади. Доречним було б у перекладі використати описовий переклад, або примітку з поясненням.

Зосібна не зрозумілим для українського читача є фразеологізм *greenroom*, який фіксуємо в наступному прикладі:

(133) “The old Jew stood grinning at the doorway of the dusty *greenroom*, making elaborate speeches about us both, while we stood looking at each other like children” (Wilde, Ch. 4) – «Старий єврей, осміхаючись, стовбичив на порозі запыреної *акторської кімнатини* і просторікував перед нами, а ми обоє собі дивились одне на одного, мов діти». Перекладач застосовує дескриптивну перифразу, яка представляє собою описовий зворот, за допомогою якого явище, предмет, особа, реалія називаються не прямо, а описово, через їх характерні риси.

Переклад фразеологізмів – багатосторонній процес, адже перекладаючи їх ми маємо змогу вивчити історію, культуру, традиції, звичаї, менталітет і спосіб життя того народу, у мові якого існує та чи інша реалія. Реалії також є надзвичайно цікавими з лінгвістичної точки зору, оскільки цей лексико-семантичний клас слів є таким, що розвивається швидше за інші, відображаючи найновітніші зміни у соціумі користувачів мови.

Труднощі перекладу фразеологізмів пов’язані зі ступенем їх поширеності та частотності вживання у мові оригіналу. Зрозумілість нестандартної лексики,

зокрема і для носіїв мови оригіналу, залежить від ступеня вжитку і сфери використання.

Серед засобів на позначення емоційних станів персонажів роману виокремлюємо *образне порівняння*. У процесі дослідження було вилучено 3 репрезентації. Ретельний аналіз твору дозволив дійти висновку, що найбільш вживаними словами, які супроводжують такий вид порівняння і містять предметний і природний характер, є лексеми *like* – як, *as if* – немов, *as* – як.

(134) “But he suddenly started up, and, closing his eyes, placed his fingers upon the lids, *as though* he sought to imprison within his brain some curious dream from which he feared he might awake” (Wilde, Ch. 1) – «Раптом він схопився і, заплющивши очі, притис пальці до повік, наче силкуючись утримати в пам’яті якийсь чудовий сон і боячись пробудитись». Емоція тривоги і неспокою має природний характер, який досягає кульмінації через вираження побоювання скінченності переживання приємних відчуттів. Перекладач послідовно відтворює першотекст, замінюючи вербатив *to imprison* на нейтральну за емоційністю лексему *утримати*, що дещо послаблює опис емоційного забарвлення.

(135) “... this young Adonis, who looks *as if* he was made out of ivory and rose-leaves” (Wilde, Ch. 1) – «... і цей юний Адоніс, *наче* зроблений із слонової кості й трояндових пелюсток!». Перекладач послідовно відтворює у вихідному тексті, вжиту автором алюзію *Adonis*, так само як і поетичне порівняння, яке підсилює емотивність та оціночність контексту, але додає окличний знак наприкінці повідомлюваного.

(136) “Lord Henry felt *as if* he could hear Basil Hallward’s heart beating, and wondered what was coming” (Wilde, Ch. 1) – «Лорд Генрі *немовби* відчув биття Безілевого серця, і йому кортіло знати, що він почує далі». Емоція зацікавленості, прагнення дістатися найпотаємніших схованок душі митця відтворено у прикладі та його перекладі.

Лексичний повтор, який полягає у повторенні одного й того самого слова або групи слів, у художній літературі створює ілюзії руху чи додаткового ритму.

Залежно від контексту, повтор може бути вжитий для того, щоб підкреслити певну думку чи інформацію та підсилити емоційний аспект, створити почуттєвий домінант, утримати увагу читачів до повідомлюваного тощо [11, с. 89]

Повтори складають 10 репрезентацій і використовуються авторами з різною метою. Дібраний матеріал включає аналіз кожного такого випадку.

(137) “‘*Not at all,*’ answered Lord Henry, ‘*not at all,* my dear Basil” (Wilde, Ch. 1) – «*Анітрохи*, – відповів лорд Генрі, – *анітрохи*, любий Безіле». Контактний повтор вжитий у тексті та його перекладі вказує на схвильований стан адресанта і вказує на бажання мовця заспокоїти співрозмовника.

(138) “‘*Where, sir? Where is he?*’ he shouted. At the same time, the firing ceased along the line” (Wilde, Ch. 18) – «*Де, пане? Де він?* Стрілянина тим часом ущухла по всій лінії». Повторення питального слова *where* головно вказує на розгубленість мовця.

(139) “This is going to be my *masterpiece*. It is my *masterpiece* as it stands” (Wilde, Ch. 2) – «Цей портрет має бути моїм *шедевром*. Та вже й тепер це *шедевр*». За допомогою кількаразового повторення однієї лексеми, мовець інтенсифікує провідний елемент контекстуального змісту вираження, надаючи реченню емоційно-експресивного заряду. Завдяки дворазовому повтору лексеми *masterpiece* реалізується позитивна емоція художника щодо свого творіння.

Емоція відчаю відтворюється за допомогою контактного повтору у комбінації з окличним розділовим знаком:

(140) “*My God! My God!* Harry, what shall I do?” (Wilde, Ch. 8) – «*Боже, Боже!* Гаррі, що мені робити?».

Дистантні повтори зосібна контактним, акцентують увагу читача на повідомленні. Залежно від інформації, яка подається, різні емоції народжуються у свідомості читача.

(141) “‘*Mother, Mother,* I am so *happy!*’ whispered the girl, burying her face in the lap of the faded, tired-looking woman who, with back turned to the shrill intrusive light, was sitting in the one arm-chair that their dingy sitting-room contained. ‘I am so

happy!’ she repeated, ‘and you must be *happy*, too!’ Mrs. Vane winced and put her thin, bismuth-whitened hands on her daughter’s head. ‘*Happy!*’ she echoed, ‘I am only *happy*, Sibyl, when I see you act” (Wilde, Ch. 5) – «Мамо, мамо, я така *щаслива!* – прошепотіла дівчина, зануривши лице в коліна втомленої змарнілої жінки, що сиділа спиною до світла в єдиному кріслі убогої віталеньки. – Я така *щаслива!* – повторила дівчина. – І ти теж повинна бути *щасливою!* Місіс Вейн конвульсійно стисла схудлими набіленими руками доччину голову. – *Щасливою!* – озвалася вона. – Я *щаслива* тільки тоді, коли бачу тебе на сцені, Сібіл». Дистантний повтор лексеми *Mother, Mother* привертає увагу читача, який очікує, що персонаж має важливу, а можливо й таємну інформацію для повідомлення. Прикметник *happy* вживається у фрагменті п’ять разів, що актуалізує увагу читача і вказує на позитивні емоції, які переживає Сібіл, що викликані станом закоханості дівчини у Доріана.

(142) “‘You are *glad* you have met me, Mr. Gray,’ said Lord Henry, looking at him. ‘Yes, I am *glad* now. I wonder shall I always be *glad*? ” (Wilde, Ch. 2) – «Адже ж ви *раді* нашому знайомству, містере Грей? – сказав лорд Генрі, дивлячись на юнака. – Так, зараз я *радий*. Але чи завжди буде так?». У словнику натрапляємо на дефініцію, що тлумачить лексему так: *glad adj. pleased and happy about something* (LCDE); *happy and pleased about something* (MED); *feeling pleasure, joy or delight* (MWD). Отже, вираження емоції задоволення за допомогою зазначеної лексеми є абсолютно правомірним, що і відтворено в українському перекладі.

Повтори вживаються для відображення напруженості емоційного стану персонажа художнього твору. У комбінації з окличними реченнями стилістичний засіб вказує на схвильованість, обурення, благання, відчай та под., де повторюватися можуть як окремі слова, так і фрагменти висловлювань:

(143) “‘*Stop!*,’ faltered Dorian Gray. ‘*stop!*’” (Wilde, Ch. 2) – «Годі-бо! Годі! – затинаючись, пробелькотів Доріан Грей».

(144) “*For that – for that – I would give everything!*” (Wilde, Ch. 2) – «За це... за це... я віддав би все!».

(145) “‘*Kelso’s grandson!*’ echoed the old gentleman. ‘*Kelso’s grandson!*’” (Wilde, Ch. 3) – «Онук Кельса! – повторив старий лорд. – Онук Кельса!».

(146) “*The pity of it! the pity of it!*” (Wilde, Ch. 8) – «Який жаль! Який жаль!».

У вищезазначених прикладах міститься високий ступінь емоційного напруження, який репрезентовано засобами персонажної номінації.

Для створення емоційно насиченого тесту, автор звертається до вживання *метонімії*, що «часто розглядають як різновид метафори, але між ними існують суттєві відмінності: при метафоричному переносі назви зіставлених предметів повинні бути обов’язково подібними, а при метонімії такої подібності немає; метафору легко перетворити на порівняння, метонімію – ні» [27, с. 136].

(147) “Why, man, it’s nigh on eighteen years since Prince Charming made me what I am” (Wilde, Ch. 16) – «Га, телепню, та же скоро буде вісімнадцять літ, відколи Чарівний Принц довів мене до такого стану!». У реченні міститься емоційна складова, що в оригінальному тексті виражена семантично, а у перекладі за допомогою лексеми *телепень*, вигуку *га* та знаком оклику.

Для стилю Оскара Уайльда характерне вживання стилістичного засобу *висхідна градація*, що використовується для збурення емоцій читача:

(148) “Whenever I have gone there, there have been either so many people that I have not been able to see the pictures, which was *dreadful*, or so many pictures that I have not been able to see the people, which was *worse*” (Wilde, Ch. 1) – «Там вічно або так багато людей, що за ними не видно картин, або так багато картин, що за ними не видно людей. Одне *жахливе*, а друге *ще гірше*». На емоцію незадоволення або зневаги вказують лексеми *dreadful* та *worse*. Якщо зважати на той факт, що лорд Генрі у романі є уособленням Мефістофеля, то зрозуміле його незадоволення щодо перешкоди у вигляді картин, які заважають його спостереженням за своїми «жертвами». Перекладач відтворив складносурядне речення зі вставними конструкціями за допомогою двох речень, де градація виокремлена у самостійне речення із використанням ступеню порівняння прикметників.

(149) “A curious sensation of terror came over me. I knew that I had come face to face with someone whose mere personality was so fascinating that, if I allowed it to do so, it would absorb *my whole nature, my whole soul, my very art itself*” (Wilde, Ch. 1) – «На мить мене поймав інстинктивний страх. Я збагнув – переді мною така чарівна врода, що може поглинути всю мою душу, все моє єство, ба навіть усе моє мистецтво, коли я тільки піддамся її чарам». Емоція всеохоплюючого страху, який заповнює єство Безіла, змальовується у прикладі. Персоніфікація у першому реченні відтворюється у перекладі.

(150) “An *exclamation of horror broke from the painter’s lips* as he saw in the dim light the hideous face on the canvas grinning at him. There was something in its expression that *filled him with disgust and loathing*. ... He seized the lighted candle, and held it to the picture. ... Still, it was his own picture. He knew it, and *he felt as if his blood had changed in a moment from fire to sluggish ice*. ... He turned, and *looked at Dorian Gray with the eyes of sick man. His mouth twitched, and his parched tongue seemed unable to articulate*. He passed his hand across his forehead. *It was dank with clammy sweat*” (Wilde, Ch. 13) – «Зойк жаху вирвався в художника, коли у тьмяному світлі він побачив жаске обличчя, що ошкірялося до нього з полотна. Вираз портрета викликав лише презирливе омерзіння й огиду. ... Схопивши запалену свічку, він підніс її до портрета. ... І все ж цей портрет – його робота. Голворд упізнав його, і враз *гаряча кров немов застигла у нього в жилах*. ... Голворд обернувся й *безтямними очима вступився в Доріана. Губи його нервово сіпались, а пересохлим язиком несила було ворухнути*. Він провів рукою по чолю, *вкритому липучим потом*». На емоції жаху та відрази вказують такі лексичні одиниці, як *horror, disgust and loathing*. Емоція реалізується зовні, через свідомі та підсвідомі рухи: *seized the lighted candle, held it to the picture, passed his hand across his forehead*; описи виразу обличчя: *the eyes of sick man, his mouth twitched*. Емоційний стан персонажа відтворюється автором твору та перекладачем метафорично: *he felt as if his blood had changed in a moment from fire to sluggish ice* – *гаряча кров немов застигла у нього в жилах*. Емоція скерована на портрет як на певний артефакт: *the hideous face on the canvas*.

(151) “It was very low at first, with deep mellow notes, that seemed to fall singly upon one’s ear. Then it became a little louder, and sounded like a flute or a distant hautbois. In the garden-scene it had all the tremulous ecstasy that one hears just before dawn when nightingales are singing. There were moments, later on, when it had the wild passion of violins” (Wilde, Ch. 4) – «Спочатку дуже тихий, з глибокими лагідними нотками, що, здавалося, просто самі западають у вухо. Потім він посилювався і зазвучав, наче флейта або далекий гобой. У сцені в садку цей голос забринів усім тим трепетним екстазом, що ми чуємо в досвітньому співі соловейка. Ще далі бували моменти, коли в ньому промовляла шалена пристрась скрипки». Автор використовує висхідну градацію у комбінації з порівнянням для опису голосу Сібіл Вейн, що викликає «теплі» емоції у читача.

На сторінках роману натрапляємо на висхідну градацію, яка виражається за допомогою прислівника *more*:

(152) “He grew more and more enamoured of his own beauty, more and more interested in the corruption of his own soul. He would examine with minute care, and sometimes with a monstrous and terrible delight, the hideous lines that seared the wrinkling forehead or crawled around the heavy sensual mouth, wondering sometimes which were the more horrible, the signs of sin or the signs of age” (Wilde, Ch. 11) – «Він усе дужче закохувався у власну вроду і все зацікавленіше спостерігав розклад власної душі. З хвилинною тривогою, а часом і з моторошним та жахливим захватом, приглядався він до бридких складок, що борознили йому зморшкувате чоло і облягали обважнілий чуттєвий рот, іноді питаючи себе, що відразливіше – тавро розбещеності чи тавро віку?». В описі Оскар Уайльд вживає оксюморон *a monstrous and terrible delight*, який прямо вказує на емоційний стан персонажа, а зображення спотвореного обличчя за допомогою персоніфікації *the hideous lines that seared the wrinkling forehead or crawled around the heavy sensual mouth* змушують читача відчувати гнітючу тривожність. Автор перекладу точно відтворив емоційність епізоду, підсиливши його риторичним питанням наприкінці висловлювання.

На сторінках роману «Портрет Доріана Грея» натрапляємо на непоодинокі вживання алюзії (від лат. *alludere* – натякати). Стилїстичний засіб може функціонувати у вигляді тематично значущого елементу художнього твору і вводити ключову тему твору – домінантна алюзія. Фрагментарний елемент художнього твору – алюзією локальної дії, що не організує смисловий рівень художнього твору, але сприяє його розвитку на обмеженому відрізку тексту (СЛТ, с. 128).

(153) “That *Tartuffe* has emigrated to England and opened a shop” (Wilde, Ch. 17) – «Що *Тартюф* перебрався до Англії і став тут крамарем». У прикладі використана літературна алюзія, що містить натяк на відношення автора до вищого англійського суспільства того часу через згадку про Тартюфа, який, приховуючи свої вади розмовами про благочестя, став уособленням лицемірства та ханжества. У перекладі зберігається алюзія на головного героя однойменної п’єси Мольєра.

Серед стилїстичних засобів, які впливають на емоційне сприйняття читача та передають емоційний стан персонажів, варто зазначити про найяскравіші:

– *гипербола*: (154) “During the three terrible hours that the play had lasted, *he had lived centuries of pain, aeon upon aeon of torture*” (Wilde, Ch. 7) – «За ті три жахітливі години, поки тривала вистава, він пережив цілі століття мордувань, цілу вічність муки!»;

– *літота*: (155) “... my nerves are dreadfully out of order. *That is all*” (Wilde, Ch. 18) – «... в мене нерви страшенно розшарпалися, *та й тільки*».

Висновуємо, що використання засобів непрямої стилїстичної номінації емоційного стану художнього персонажа вживаються на позначення його позитивних або негативних емоцій.

3.2.2 Графічні експресивні засоби для створення емоційного тексту

Серед фігур експресивного синтаксису непрямої стилістичної номінації звернено увагу на вживання автором окличних речень. Усього зазначена група представлена 389 репрезентаціями у романі «Портрет Доріана Грея».

Детально проаналізовано 17 репрезентацій.

Емоціогенні засоби у художньому тексті значним чином моделюють процеси його функціонування. Сенси тексту автори свідомо пов'язують з емоційно-оцінними категоріями, які формують у художньому тексті ставлення автора і читача до внутрішнього і зовнішнього світу [81].

Окличні речення вживаються головню у прямій мові художніх персонажів, а тому за адресованістю відносяться до персонажної номінації, і вказують на надмірну емоційність адресата.

В аналізованому творі зафіксована значна кількість таких прикладів, що свідчить про інтенцію автора створити емоційних «живих» персонажів, які викликатимуть різну гаму емоцій у читача.

(156) “What odd chaps you painters are!” (Wilde, Ch. 1) – «Що за дивацький народ ці художники!». Знак оклику у прикладі вжитий на позначення здивування, що відтворено у перекладі.

(157) “Too much of yourself in it!” (Wilde, Ch. 1) – «Занадто багато самого себе!». В оригінальному тексті, як і у вихідному, вжитий знак оклику, що вияскравлює емоцію глузування.

(158) “But Sibyl! You should have seen her! When she came on in her boy’s clothes, she was perfectly wonderful” (Wilde, Ch. 6) – «Але Сібіл! Якби ви її тільки бачили! Очей не можна було відвести від її стрункої постаті, коли вона вийшла на сцену, прибрана за хлопчика». На емоцію захоплення вказують як знаки оклику, так і стилістичний засіб парцеляція, що «дозволяє зрозуміти емоційні сплески головного героя» [16, с. 41]. Серед дослідників переважає думка, що «винесення повторюваної лексичної одиниці у парцеляті підсилює його

емоційну й логіко-емоційну наповненість, збільшуючи смислову виразність речення» [64, с. 121 – 122].

Трапляються поодинокі випадки вживання окличного знаку у комбінації з питальним, що вказує на високий рівень здивування і розгублення:

(159) “‘Show him to me. *Which is he!?* Point him out. I must see him!’ he exclaimed” (Wilde, Ch. 5) – «Де? Покажи мені! Де він? Мені треба його побачити! – вигукував він». Переклад не містить зазначеної комбінації розділових знаків, що дещо зменшує експресивність повідомлюваного.

Подекуди емоційний стан персонажа можна ідентифікувати без контексту, наприклад:

(160) “How horrible that was!” (Wilde, Ch. 14) – «Це жахливо!». У персонажній номінації міститься негативна емоція відрази, що фіксується у тлумачному словнику: *horrible adj. extremely bad or unpleasant* (MWD).

На інтенсивність емоції, яку переживає персонаж, часто вказує авторська номінація, наприклад:

(161) “‘What nonsense people talk about happy marriages!’ *exclaimed* Lord Henry” (Wilde, Ch. 15) – «Які нісеніття плетуть у нас про щасливі сім’ї! – обурився лорд Генрі!».

(162) “‘How horribly unjust of you!’ *cried* Lord Henry...” (Wilde, Ch. 1) – «Ти страшенно помиляєшся! – *заперечив* лорд Генрі». У перекладі відтворено емоцію незадоволення, але заміна вербатива *cried* на нейтральне дієслово *заперечив* дещо зменшує емоційність висловлювання.

На сторінках роману, для вияскравлення емоційних станів персонажів, автор головно вживає наступні моделі:

What + N!

(163) “*What an hour!*” (Wilde, Ch. 4) – «Так рано?». У перекладі відбувається трансформація іменника у прислівник.

How + Adj! вказують на роздратованість або злість:

(164) “*How horrible!*” he murmured to himself” (Wilde, Ch. 7) – «Який жах! – пробурмотів він сам до себе». У перекладі спостерігаємо трансформацію прикметника в іменник.

How + Adv. + Adj! вживається з різним емоційним забарвленням:

(165) “*How perfectly hideous they are!*” (Wilde, Ch. 1) – «... до чого вони всі відразливі!». В оригінальному та вихідному текстах вжитий знак оклику, який виказує емоцію глузування.

(166) “*How extraordinarily dramatic life is!*” (Wilde, Ch. 8) – «Яке життя надзвичайне і драматичне!». У реченні міститься емоція розпачу і безпорадності.

Висновуємо, що окличні речення як засоби непрямой стилістичної номінації, вживаються для позначення прояву та інтенсивності позитивного або негативного емоційного стану персонажа. Можуть бути виражені як у персонажній номінації, так і в авторській.

Вагому роль у текстах художнього мовлення відіграють невербальні засоби: курсив, нахил, виділення, напівжирний шрифт, підкреслювання слів, капіталізація. Виокремлюючи лексичні одиниці, частини речення, а подекуди і цілі речення, автор закладає у контекст додаткові смисли.

На сторінках роману «Портрет Доріана Грея» Оскар Уайльд не часто використовує графічні засоби.

Капіталізація вжита один раз у реченні, де повідомляється про смерть Сібіл Вейн:

(167) “INQUEST ON AN ACTRESS. – An inquest was held this morning at the Bell Tavern, Hoxton Road, by Mr. Danby, the District Coroner, on the body of Sibyl Vane, a young actress recently engaged at the Royal Theatre, Holborn. A verdict of death by misadventure was returned” (Wilde, Ch. 10) – «СЛІДСТВО У СПРАВІ ПРО СМЕРТЬ АКТРИСИ. – Сьогодні вранці в Бел-Тевверн на Гокстон-род дільничний слідчий містер Денбі провів дізнання з приводу смерті Сібіл Вейн, молодій актриси, недавно законтрактованої до театру «Роял» у Голборні. Констатовано смерть від нещасливого випадку». Показово, що автор використовує великі літери, які привертають увагу читача до «сухого» беземоційного повідомлення

про смерть дівчини, але саме використаний засіб створює атмосферу тривожності, співчуття та жалю. Однією із значних подій, які втручаються у перебіг життя і найбільше вражають емоційну сферу – смерть і усе, що пов'язано з нею. Стереотипно людина мислить про смерть як кінець буття, що не може не викликати негативних емоцій та страхів, витікаючи з емоціогенних знань. Емоційний відгук читача на текстову дійсність завжди пов'язаний з певним власним досвідом або розумінням процесу. Дії, які можуть загрожувати здоров'ю або життю, завжди стають емоційно значущими [73].

(168) ““Each of us has Heaven and Hell in him, Basil,” cried Dorian with a wild gesture of *despair*” (Wilde, Ch. 13) – «У кожному з нас – і Небо, і Пекло, Безіле! – скрикнув Доріан з жестом дикого *розпачу*». У прикладі підкреслюється негативна емоція розпачу за допомогою словосполучення *with a wild gesture*. Прикметно, що автор капіталізує субстантиви *Небо* і *Пекло*, які набувають семантично протилежного значення *рай* – *пекло*, що метафорично представляються у творі письменника як опозиція *рай* – *пекло*.

Знак тире у нашому дослідженні ми розглядаємо, в першу чергу, як позначення недовомовленого, що становить загальну кількість 10 репрезентацій.

(169) “Why, my dear Basil, he is a Narcissus, and you – well, of course you have an intellectual expression, and all that” (Wilde, Ch. 1) – «Адже він Нарцис, мій любий, а ти... Ну, звичайно, в тебе одухотворене лице і таке інше...». Знак тире в англійському прикладі вжитий з метою привернення уваги читачів і акценту на зазначеній інформації та її емоційного підсилення. Уживання *well* – *ну* вказує на зосередженість мовця на майбутньому повідомленні. В українському перекладі з цією метою вжито розділовий знак три крапки. З таким само значенням вжито і наступний приклад:

(170) “Then – but I don’t know how to explain it to you” (Wilde, Ch. 1) – «Але не знаю, як і пояснити це...».

Курсив на сторінках роману зустрічається 24 рази для позначення варваризмів або власних назв, наприклад:

(171) “In Alphonso’s *Clericalis Disciplina* a serpent was mentioned with eyes of real jacinth...” (Wilde, Ch. 11) – «Так, у творі Альфонсо «*Clericalis Disciplina*» згадується змій з очима із справжнього гіацинту...»;

(172) “A copy of the third edition of *The St. James’s Gazette* had been placed on the tea-tray” (Wilde, Ch. 10) – «... а на чайній таці – третій випуск «*Сент-Джеймс газет*»».

Аналіз репрезентацій дозволяє дійти висновку, що графічні експресивні засоби не вказують на емоційний стан персонажа, але привертають увагу читача до повідомлюваного.

3.3 Опосередкована лексико-семантична номінація емоційного стану художнього персонажа

Для вербальної репрезентації емоційних станів персонажів, автори не називають емоції прямо, але вдаються до опису ситуації, дії, зовнішнього вигляду героя. Тобто читач заломлює таку ситуацію і сприймає та трактує її, користуючись власним життєвим досвідом. Така номінація є опосередкованою чи непрямую, адже для опису письменник не використовує жоден з засобів прямої номінації.

Описуючи емоційний стан Доріана після смерті Сібіл, Оскар Уайльд акцентує увагу читача на поведінці персонажа:

(173) “The hot tears came to his eyes. His lips trembled, and rushing to the back of the box, he leaned up against the wall, hiding his face in his hands” (Wilde, Ch. 7) – «Йому до очей підступили гарячі сльози, а губи засіпалися. Кинувшись углиб ложі, він прихилився до стіни і затулив обличчя руками» (Уайльд, Р. 7). Зображена ситуація розуміється як така, що змальовує високий ступінь емоційного напруження. Читач розуміє, що персонаж переживає горе від втрати когось або чогось. У перекладі міститься послідовне відтворення дій з оригінального тексту.

Внутрішній стан героя описується через його свідомі або не свідомі дії, емоції трансформуються у зовнішні пластичні форми, тобто створюється мовна характеристика персонажа, передаються його почуття та внутрішній стан:

(174) “*Life suddenly seemed fiery-colored to him. It seemed to him that he had been walking in fire*” (Wilde, Ch. 2) – «*Життя враз постало перед ним у вогненних барвах. Йому здавалося, що він іде крізь полум'я...*» (Уайльд, Р. 2). Вогонь у прикладі вжито не у значенні родинного теплого вогнища, а палючої, руйнівної стихії, що призводить до загибелі: *it seemed ... he had been walking in fire*. Таке полум'я розуміється як тортури, що випалює душу героя. Цікавим є той факт, що у перекладі вжито три крапки в кінці речення, які не містяться в оригіналі. Недомовленість збуджує емоції читача, провокуючи домальовувати в уяві ті страждання, які має пережити герой.

У тексті натрапляємо на комбінацію прямої та опосередкованої номінацій емоційного стану художніх персонажів:

(175) “*As I lounged in the Park or strolled down Piccadilly, I used to look at every one who passed me, and wonder, with a mad curiosity, what sort of lives they led. Some of them fascinated me. Others filled me with terror. There was an exquisite poison in the air*” (Wilde, Ch. 4) – «*Прогулюючись у Гайд-парку чи на Пікаділлі, я пожадливо вдивлявся в кожну зустрічну людину і намагався вгадати, чим вона живе. Дехто приваблював мене, інші сповнювали жахом. Немов якусь витончену отруту було розлито в повітрі...*» (Уайльд, Р. 4). Пряму авторську номінацію містять паралельні конструкції: *some of them fascinated me – others filled me with terror* та словосполучення *with a mad curiosity*, які позначають емоційний стан героя. Непряма авторська номінація емоції неспокою, розгубленості та жаху «відчувається» у словосполученнях *to look at every one* та *an exquisite poison in the air*.

Отже, опосередкована лексико-семантична номінація емоційного стану художнього персонажа визначається як образний опис емоцій персонажів, без прямої вказівки і називання самого стану.

ВИСНОВКИ ДО ТРЕТЬОГО РОЗДІЛУ

Для аналізу репрезентації емоційних станів персонажів роману Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея» було виокремлено три групи:

- за допомогою прямої лексико-семантичної номінації;
- за допомогою непрямой стилістичної номінації;
- за допомогою опосередкованої лексико-семантичної номінації.

Кожен приклад з аналізованих типів було розглянуто з огляду на адресованість: авторська та персонажна.

Дослідження демонстрації емоційного стану художнього персонажа через пряму лексико-семантичну номінацію здійснювалося з урахуванням поділу лексичних засобів на ті, що прямо називають емоції та ті, що виражають емоції.

Дослідження перцепції емоційного стану художнього персонажа через непряму стилістичну номінацію відбувалося у двох напрямках: вивчалися стилістичні засоби як тригери емоційних реакцій та графічні експресивні засоби для створення емоційного контексту.

Третю групу склала опосередкована лексико-семантична номінація емоційного стану художнього персонажа.

Лексеми на позначення емоційних станів вивчалися за допомогою їхнього розподілу за частинами мови, що дозволило виокремити чотири групи: субстантивну, дієслівну, ад'єктивну та адverbіальну пряму лексико-семантичну номінацію емоційного стану художнього персонажа в емотивно-маркованих репрезентаціях, вилучених з роману Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея».

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Наше дослідження присвячене емоційній складовій художнього тексту, що репрезентується через аналіз емоційних станів художніх персонажів роману Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея». Основу наукової розвідки склали базові емоції, запропоновані П. Екманом: *радість, смуток, гнів, страх, відраза і здивування*.

Оскільки дотепер не існує єдиного трактування і диференціації понять *емоція, почуття, афект*, термін «емоція» використовується у нашій роботі як збірне поняття. Так само не існує і універсальної класифікації емоцій, хоча відомі спроби щодо її створення ще з часів Аристотеля і до сьогодення.

Унікальність емоцій виявляється, перш за все, у різноманітті та багатстві мовних засобів їх вираження, які включають відповідну лексику, фразеологізовані синтаксичні конструкції, особливу інтонацію, порядок слів. Багатозначність емотивних лексичних одиниць, у тому числі і вигуків, не викликає труднощів сприйняття у носіїв мови, адже різноманітні значення підсвідомо та безпомилково засвоюються під час спілкування в соціумі, як реакція-відгук на повідомлену чи отриману інформацію, дію та наслідок, поведінку.

Для нашого дослідження важливо розрізняти поняття *емоційність* та *емотивність*, де перше – це психологічний феномен, який вказує на якість і динаміку емоцій і почуттів, друге – текстова категорія, яку використовує автор аби окреслити своє ставлення до персонажів та дійсності, що змальовується у художньому творі.

Отже, експресивність та емотивність у тексті твору виступає як феномен мовної особистості та відтворює її суб'єктивні наміри. Емотивність у художньому тексті виступає як засіб прагматики, що в поєднанні з іншими мовними засобами контексту, сприяє, з одного боку, прояву позицій самого автора, його інтерпретацій, емоцій і оцінок; з іншого – виявляє мовну стратегію митця, стає одним із засобів мовного впливу на читача.

Враховуючи вищезазначене висновуємо, що переклад емотивних конструкцій і лексем потребує особливої уваги та концентрації перекладача. Найбільш виправданими способами передачі експресивності емотивними засобами є застосування таких прийомів перекладу, як розгортання, функціональна заміна та уподібнення. Завдання перекладача полягає у виявленні емоційно забарвлених одиниць у художньому тексті та, враховуючи їхні оригінальні лінгвістичні особливості, застосовуючи ті чи інші засоби перекладу, коректно відтворювати значення досліджуваних лексичних одиниць мовою перекладу.

Питання еквівалентного відтворення оригінального тексту неодноразово визначало головну мету наукових розвідок дослідників, яка відображалася у прагненні досягти комунікативної еквівалентності між первинним оригінальним текстом та вихідним. Розуміння вторинного тексту, його нюансів та деталей читачем, вимагає від перекладача ретельної роботи, яка включає всі чинники, що можуть впливати на кінцевий продукт. Текст перекладу не може абсолютно точно відтворювати першотекст, адже мовна система літератури-реципієнта не здатна абсолютно точно відтворити зміст оригіналу, а тому певні інформаційні втрати є неминучими. У такому разі текст не може бути відтворено «від звуку до звуку», а лише від семантичного збереження повідомлюваного. Від майстерності перекладача залежить узгодження текста-джерела в його культурному контексті з комунікативно-культурними умовами цільової мови [14, с. 53].

Той факт, що значне місце у концептуальній та мовній картині світу людини займають емоції, які становлять мотиваційну основу свідомості та соціальної поведінки, не викликає жодних сумнівів. Дослідженням емоцій займаються представники різних напрямів гуманітарного знання: психологи, філософи, лінгвісти та психолінгвісти. Лінгвістів-емотіологи вважають релевантною проблемою зіставного вивчення вербалізації емоцій у різних лінгвокультурах.

Емоційна інформація, яку автор використовує у тексті, використовується щоб передати емоції та почуття у процесі комунікації. Важливою властивістю

такого відтворення є суб'єктивність, засобом вираження якої є темпоральність, можливість, ймовірність, сумніви, реальність, нереальність, складна структура актуального членування, порядок слів, відхилення від літературної норми, неповне речення, ситуативний контекст, графічне зображення, уживання стилістичних засобів.

Найкращим матеріалом щодо вивчення способів вербалізації емоцій у тій чи іншій мові слугує художній текст, невід'ємною частиною якого є описи людських почуттів, переживань та пристрастей. Складність, нечіткість, дифузність й різноманіття емоційних концептів неминуче відбивається у способах їхньої вербалізації. Саме тому переклад художнього тексту вважається одним із найскладніших видів перекладацької діяльності через схильність до «втрат».

Для відтворення маркерів емоційного стану персонажу застосовується наративні та ідіолектні маркери, де перші відповідають за невербальне спілкування героїв, тобто автор відтворює емоції завдяки опису характерних рис або поведінки героїв. Ідіолектні маркери емоційного стану використовуються для опису та перекладу мовлення персонажів, що містять маркери емоційного стану: фонетичні відхилення, граматичні та лексичні помилки у мовленні персонажів та под.

Основною метою перекладача художнього твору є створення тексту, який сприймався б адресатом так само, як вихідний текст сприймається його читачем. «Переклад покликаний забезпечити таку непряму двомовну комунікацію, яка за своїми можливостями максимально наближається до звичайної, одномовної комунікації» [38, с. 15].

Створюючи адекватний переклад, автор вторинного тексту свідомо чи несвідомо знаходиться у пошуку семантичних ресурсів лінгвокреативності та добирає той чи інший прийом, спираючись на свої знання, життєвий та професійний досвід.

Для дослідження репрезентацій емоційних станів художніх персонажів у романі Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея» було розроблену методику, яка

складається з комбінації методів: *лінгвокультурологічний аналіз; метод суцільної вибірки та інтерпретаційно-текстовий аналіз; контекстуальний аналіз; метод кількісного аналізу; описовий і лінгвостилістичний аналіз; системно-функціональний аналіз; перекладознавчий аналіз; загальнонаукові методи спостереження, опис, систематизація, зіставлення, індукція, дедукція; емпірико-теоретичні методи аналізу й синтезу.*

Вибудована комплексна методика включає шість етапів покрокового аналізу.

Перекладачеві під час сприйняття й усвідомлення тексту оригіналу варто послуговуватися компонентним аналізом для з'ясування тих засобів, за допомогою яких відтворюється емоційно-експресивне значення тієї чи іншої лексики. Також варто уникати копіювання експресивних засобів оригіналу, оскільки у мові перекладу вони можуть бути відсутніми або виконувати іншу функціональну роль у семантиці слова або тексту.

Вербальна репрезентація емоційного стану художнього персонажа у романі Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея» здійснюється за трьома типами:

- 1) пряма лексико-семантична номінація, де виокремлюється дві групи: лексичні засоби, що називають емоції та лексичні засоби, що виражають емоції;
- 2) непряма стилістична номінація, де визначені та детально аналізовані стилістичні засоби та графічні експресивні засоби;
- 3) опосередкована лексико-семантична номінація

Для нашого дослідження важливим є не лише диференціація вербалізаторів за приналежністю до певної частини мови, але й урахування адресованості повідомлюваного.

Емоційний стан персонажів відтворюється переважно за допомогою засобів вираження на лексико-семантичному рівні, на якому емоції вербалізуються у вигляді емотивів/емоційного лексику. Важливого значення у передачі почуттів і внутрішніх переживань персонажів роману набувають конструкції емотивного, зокрема графічно-візуального, синтаксису. Їх прагматичний потенціал реалізується, головним чином, в особливих формах

внутрішнього мовлення героїв або діалогах з експліцитно вираженою експресивною конотацією.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеева И. С. Профессиональный тренинг переводчика. Санкт Петербург, 2004. 288 с.
2. Анохин П. К. Эмоции. *Психология эмоций*. Москва, 1984. 288 с.
3. Аристотель О душе. Сочинения в 4-х т. Москва, 1976. С. 371 - 448.
4. Арутюнова Н. Д. Метафора і дискурс Теорія метафори. Москва, 2005. 512 с.
5. Бабенко Л. Г., Казарин Ю. В. Лингвистический анализ художественного текста. Москва, 2004. 496 с.
6. Балли Ш. Французская стилистика. Москва, 2001. 393 с.
7. Баранов А. Н. Эмоциональная экспрессия – язык – текст. *Филология*. 1993. № 1. С. 6 – 10.
8. Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7-ми т. Москва. Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов, 2003. 960 с.
9. Березовська-Савчук Н. А. Лексика мовної репрезентації емоції смутку (на матеріалі поетичних творів Ліни Костенко). *Філологічні студії. Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету*. 2018. Вип. 17. С. 99 – 110.
10. Боговик О. А. Гендерна специфіка вербальної репрезентації емоційних станів (на матеріалі роману Сідні Шелдона «Nothing Lasts Forever»). *Закарпатські філологічні студії*, 2020. Випуск № 14. С. 196 – 200.
11. Боговик О. А. Гемінація як один з принципів вербалізації вираження емоційного стану персонажів (на матеріалі роману-антиутопії Рея Бредбері «451 градус за Фаренгейтом»). *Південний архів : Філологічні науки : зб. наук. пр.* Херсон. держ. ун-т., 2021. Випуск 86. С. 88 – 95.
12. Боговик О. А. Немодальні значення модальних предикатів української, російської та англійської мов. *Закарпатські філологічні студії*. 2018. Вип. № 5. С. 142 – 146

- 13.Боговик О. А. Підходи до визначення категорії валентності. Аналіз студій вітчизняних та зарубіжних учених, присвячених дослідженню категорії валентності. *Сучасні дослідження з іноземної філології*, 2011. Випуск № 9. С. 42 – 49.
- 14.Боговик О. А. Соціолінгвістичні та прагматичні проблеми перекладу : навчальний посібник. Дніпро : Вид-во ПП Кулик В.В., 2020. 155 с.
- 15.Боговик О. А. Методики зіставлення предикатів знання в англійській, українській та російській мовах. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки (мовознавство)*. 2011. Вип. 96 (2). С. 137 – 142.
- 16.Боговик О. А. Парцеляція як один з елементів експресивності у системі ідіостилю Рея Бредбері (на матеріалі твору «451 градус за Фаренгейтом»). *Вісник Запорізького національного університету*. Вип. 1. 2021. С. 38 – 47.
- 17.Вайльд О. Портрет Доріана Грея. Київ, 2003. [Електронний ресурс] – Режим доступу : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=21>
- 18.Вежбицка А. Лексическая семантика в культурно сопоставительном аспекте. Семантические универсалии и описание языков. Москва, 1999. С. 503 – 647.
- 19.Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. Москва, 1997
- 20.Вилюнас В. К. Психология эмоциональных явлений. Москва, 1976. 143 с.
- 21.Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Москва: Наука, 1963. 256 с.
- 22.Вознюк М. Ю. Критерії оцінювання перекладу. Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. 2011. № 9 (220). Ч. II. С. 143 – 149
- 23.Вундт В. Основы физиологической психологии. *Чувства и аффекты*. Санкт Петербург. Вып. 55 (т. 3. Г- Л., XVI). 1880. С. 216.
- 24.Гак В. Г. Эмоции и оценки в структуре высказывания. *Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология*. 1997. No 3. С. 87 – 93
- 25.Гладь С. В. Емотивність художнього тексту: семантико-когнітивний аспект (на матеріалі сучасної англomовної прози). Київ, 2000. 19 с.

26. Головацька Ю. До проблеми перекладу нейтральної та емоційно забарвленої лексики. *Наукові записки*. Вінницький держ. пед. ун-т. 2017. № 25. С. 205 – 211.
27. Голуб И. Б. Стилистика русского языка. Москва, 1997. 448 с.
28. Додонов Б. И. Эмоция как ценность Москва, 1978. 272 с.
29. Жельвис В. И. Эмотивный аспект речи. Психолингвистическая интерпретация речевого воздействия. Ярославль, 1990. 81 с.
30. Златоустова Л. В. Когнитивная природа эмоций и их типология. *Когнитивные аспекты языка: Материалы конференции*. Минск, 1999.
31. Изард К. Эмоции человека. Москва, 1980. 439 с.
32. Иванова С. В. Прагматичний потенціал емоційного висловлювання. *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*. 2012. Вип. 21. С. 160 – 168.
33. Ильин Е. П. Эмоции и чувства. Санкт Питербург, 2001. 752 с.
34. Колшанский Г. В. Соотношение субъективных и объективных факторов в языке. 2005. 232 с.
35. Копильна О. М. Відтворення авторської алюзії в художньому перекладі (на матеріалі українських перекладів англomовної прози ХХ століття) : дис... канд. наук: 10.02.16. Київ, 2007. 213 с.
36. Коптілов В. В. Теорія і практика перекладу. Київ: Юніверс, 2002. 280 с.
37. Кошова А. В. Концептуальный анализ : перспективы и преимущества при изучении художественного текста. *Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации»* Том 26 (65). № 1. С. 122 – 126
38. Латышев Л.К. Технология перевода. Москва, 2001. 278 с.
39. Леонтьев А. Н. Мотивы, эмоции, личность. Психология личности. Москва, 1982. С. 71 – 81.
40. Леонтьев В. О. Классификация эмоций. Одесса, 2001. 240 с.
41. Макдауголл У. Различение эмоции и чувства. Психология эмоций. Москва, 1984. 324 с.

- 42.Маклаков А. Г. Общая психология. Санкт Петербург, 2001. 592 с.
- 43.Модестов В. С. Художественный перевод: история, теория, практика. Москва, 2006. 464 с.
- 44.Мягкова Е. Ю. Эмоциональная нагрузка слова: опыт психолингвистического исследования. Воронеж: Изд-во Воронежского унив-та, 1990. 106 с.
- 45.Небылицын В. Д. Актуальные проблемы дифференциальной психофизиологии. Вопросы психологии. 1971. № 6. С. 13 – 26.
- 46.Немов Р. С. Психология. Москва, 2003. 688 с.
- 47.Пальчун Г. П. Предложения с предикатами аффекта: дис... канд. филол. наук: 10.02.19. 160 с.
- 48.Сдобников В. В. Стратегии перевода: общее определение. *Вестник Иркутского государственного лингвистического университета*. 2011. Вып. 1. С 172.
- 49.Селіванова О. Проблема диференціації перекладацьких трансформацій: Нова філологія. 2012. № 50. С. 201 – 202.
- 50.Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми. Полтава, 2008. 712 с
- 51.Сеченов И. М. Избранные философские и психологические произведения. Москва, 1947. 438 с.
- 52.Симонов П. В. Потребностно-информационная теория эмоций. *Вопросы психологии*, 1982. № 6. С. 44 – 56.
- 53.Спиноза Б. Этика. [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://vzms.org/spinoza.htm>
- 54.Степанюк М. П. Графічні та граматичні засоби вираження емоцій у романах Ш. Бронте та Е .Бронте . *Науковий вісник Східноєвроп. нац. ун-ту ім. Лесі Українки*. 2014. Вип. 5 (282). С. 57 – 60.
- 55.Степанюк М. П. Засоби вираження позитивних та негативних емоцій у творчості сестер Ш. Бронте та Е. Бронте *Науковий вісник Міжнарод. гуманіт. ун-ту*. 2014. Вип. 10 (1). С. 104 – 107.

56. Степанюк М. П. Лексичні та лексико-стилістичні засоби вираження емоцій у романах Ш. Бронте та Е. Бронте. *Науковий вісник Чернівецького ун-ту. Серія: Германська філологія*. 2014. № 692 – 693. С. 258 – 60.
57. Столин В.В. Самосознание личности. Москва, Издательство Московского Университета, 1983. 284 с.
58. Телия В. Н. Механизмы экспрессивной окраски языковых единиц. Человеческий фактор в языке. Языковые механизмы экспрессивности. Москва, Наука, 1991. С. 36 – 66.
59. Ткаченко О. Б. Мовні критерії національної ментальності: *Нова філологія*. 2001. № 1(10). С. 23 – 41.
60. Турбина О.А. Психосистематика языка и речевой деятельности. Челябинск, 2007. 342 с.
61. Фадєєва О. Вербалізація мовної картини світу британської літературної казки в українському перекладі. *Лінгвістичні дослідження*. 2012. № 34. С. 352 – 360.
62. Федоров А. В. Основы общей теории перевода. Москва: Филология ТРИ, 2002. 416 с.
63. Фресс П. Эмоции. Экспериментальная психология. Вып. V. Москва, 1975. С. 111 – 195.
64. Чабаненко В. А. Стилїстика експресивних засобів української мови. Запоріжжя, 2002. 351 с.
65. Чудинов, А. Очерки по современной политической метафорологии. Екатеринбург, 2013. С. 12 – 28.
66. Шаховский В. И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. Воронеж, 1987. 192 с.
67. Шемуда М. Г. Художній переклад як важливий чинник міжкультурної комунікації. *Наукові записки Ніжинського держ. пед. ун-ту*. 2013. № 1. С. 164 – 168 .
68. Шмігер Т. Емоції як суспільна практика та їх переклад: *Південний архів*. 2018. Вип. 72 (2). С. 120 – 123 .

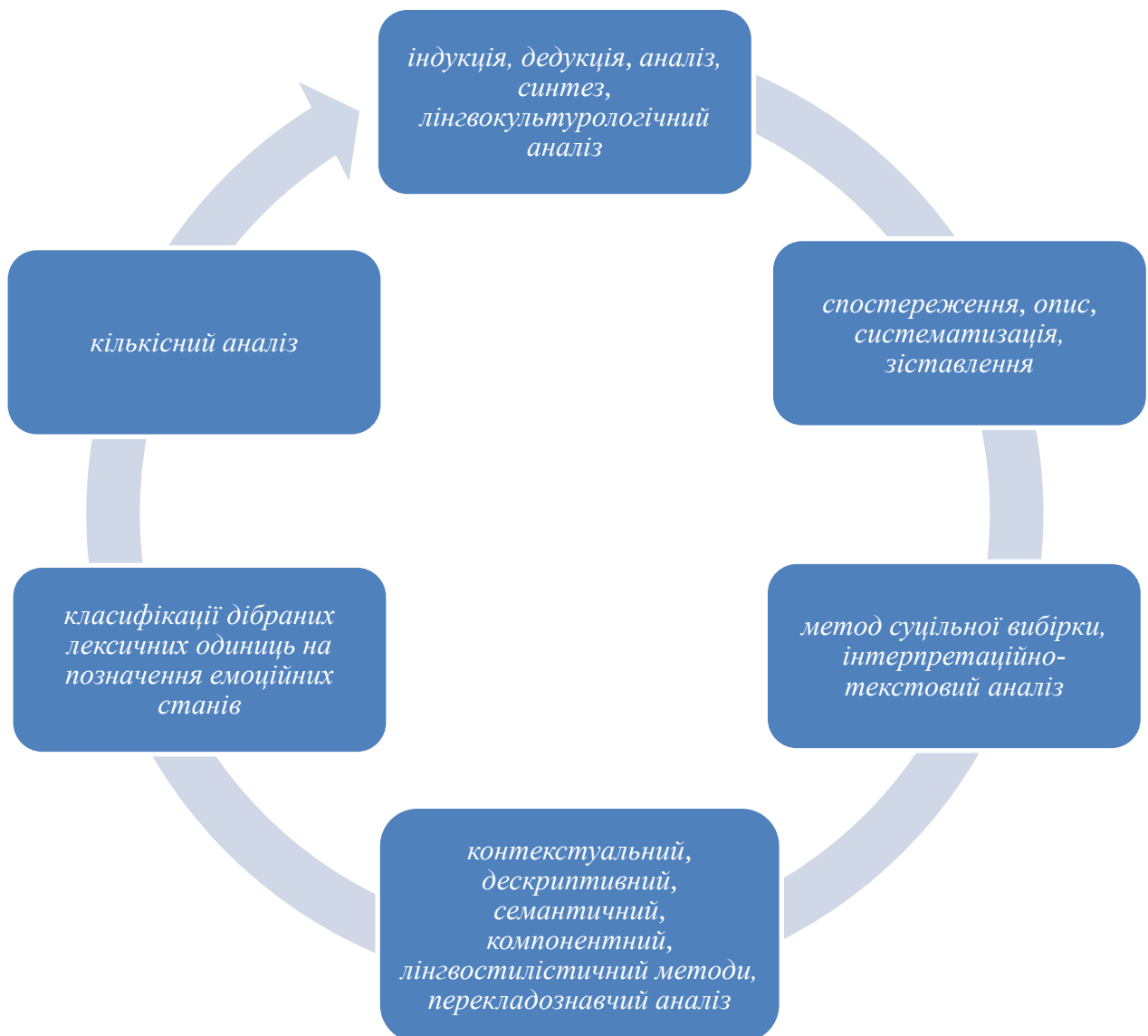
- 69.Щербак Г. В. Функціонально-семантичні поля оцінності, емотивності, експресивності та відношення між ними. *Науковий вісник Херсонського держ. ун-ту*. 2018. № 1 (1). С. 111 – 118.
- 70.Юнг К. Г. Психологические типы. Санкт Петербург, 2001. 736 с.
- 71.Якобсон П. М. Психология чувств. Москва, 1956. 238 с.
- 72.Янченко Ю. В. Художньо-естетична своєрідність казок Оскара Уайльда: *Наукові записки Харківського нац. пед. ун-ту ім. Г.С. Сковороди*. 2009. Вип. 3 (1). С. 74 – 80.
- 73.Bezrukov A., Bohovyk O. Creating Communicative Space and Textual Reality via Emotiogenic Means in Fictional Discourse. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*. Vol. 13, No. 1, 2021. P. 1-14 DOI: <https://dx.doi.org/10.21659/rupkatha.v13n1.21>
- 74.Buller D. Communicating of Emotions. *Nonverbal Communication*. New York; London; Tokyo: The McGraw-Hill Companies, 1996. P. 271 – 296.
- 75.Carreiras, M. Language across the mind and brain. *Frontiers in Psychology*, 2010. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2010.00014>
- 76.Catford J. C. Linguistic theory of translation. Oxford University Press, 1999. 198 p.
- 77.Danes, F. Universality vs. culture-specificity of emotion. Emotion in dialogic interaction. John Benjamins Pub. 2004, pp. 23 – 32 DOI: <https://doi.org/10.1075/cilt.248.04dan>
- 78.Ekman P. Emotions Revealed Recognizing Faces and Feelings to Improve Communication and Emotional Life. London : Owl Books, 2007. 290 p.
- 79.Friederici A. D., Chomsky N. Language, mind and brain. *Nature Human Behaviour*, 1, 713-722 DOI: <https://doi.org/10.1038/s41562-017-0184-4>
- 80.Gentler E. Contemporary Translation Theories. London: Routledge, 2000. 172 p.
- 81.Harker W. J. Literary communication: The author, the reader, the text. *Journal of Aesthetic Education*, 22(2), 1988, pp. 5-14. <https://doi.org/10.2307/3333119>

82. Kroeger P. R. Analyzing English Grammar. Cambridge University Press, 2005. 312 p.
83. Langacker R. W. Foundations of cognitive grammar. *Theoretical Prerequisites*. Stanford : SUP, 1987(a). Vol. 1.: 516 p
84. Lefevere A. Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context. *The Modern Language Association of America*. New York, 2001. 165 p.
85. Lewis L., Smith H. J. Oscar Wilde discovers America. New York, Harcourt, Brace and co, 1936.
86. Neubert A. Text and translation. Leipzig, 2001. 123 p.
87. Newmark P. About Translation. Adelaide: Multilingual Matters Ltd., 2001. 184 p.
88. Nida E. Language Structure and Translation. Stanford: Stanford University Press, 2002. 284 p.
89. Nida E. Principles of Correspondence. Toward a Science of Translating: Brill, 2000. P. 156 – 171.
90. Robinson D. What is Translation Centrifugal Theories, Critical Interventions. London: The Kent State University Press, 1999. 219 p.
91. Toury G. Descriptive Translation Studies and Beyond. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1999. 312 p.
92. Venuti L. The Translator's Invisibility: A History of Translation. London and New York: Routledge, 1999. 353 p.
93. Venuti L. Translation and the Formation of Cultural Identities. *Current Issues in Language and Society*: Multilingual Matters Ltd., 2003. Volume 1. № 3. P. 201 – 217.
94. Vovk O. Emotional manifestation of horror in American horror fiction: *Південний архів*. 2017. № 69. С. 71 – 73.
95. Warren A., Wellek R. Theory of Literature. Mariner Books, 1964. 384 p.
96. Wilde O. The Picture of Dorian Gray. Great Britain, 2008. 253 c.

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. ABBYY Lingvo Online Dictionary [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://lingvo.abbyyonline.com/>
2. Cambridge Advanced Learner's Dictionary [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://dictionary.cambridge.org/>
3. Collins Online Dictionary. Definitions, Thesaurus and reference materials [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу : <https://www.collinsdictionary.com>
4. English Idiom Dictionary: [Електронний носій] – Режим доступу до ресурсу: <http://www.englishzone.com/idioms/dictionary.html>
5. Longman Dictionary of Contemporary English [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.ldoceonline.com/>
6. Macmillan English Dictionary [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.macmillandictionaries.com/>
7. Merriam-Webster Dictionary [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.merriam-webster.com/>
8. Online Encyclopedia, Dictionary, Atlas, and Homework [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://encarta.msn.com>.
9. The Stanford English Dictionary. [Електронний носій] – Режим доступу до ресурсу: <http://plato.stanford.edu>.
10. Великий тлумачний словник сучасної української мови [уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел.]. Київ, 2002. 1736 с.
11. Краткий словарь когнитивных терминов [под ред. Е. С. Кубряковой]. Москва, 1996. 248 с,
12. Словник лінгвістичних термінів [ред. О. С. Ахманова]. Москва, 1993. 178 с.

**Методика дослідження емоційного стану
персонажа художнього твору**



**Перекладацькі трансформації
для збереження прагматичних функцій вербалізаторів емоцій
в українському перекладі роману Оскара Уайльда
«Портрет Доріана Грея»**

Трансформація	Трактування	Приклад
Транскрипція	відтворення звукової форми назви мови оригіналу у назві мови перекладу	The St. James's Gazette – Сент-Джеймс газет
Транслітерація	відтворення назв літер однієї системи письма назвами літер іншої	some <i>Jacobean</i> tragedy – трагедії <i>джекобіанських</i> часів
Калькування	передача мовного знаку мови першотвору шляхом відтворення морфемної будови слова або послівного порядку у словосполученні	with <i>half-closed</i> eyes – <i>приплющивши очі</i>
Генералізація	видова назва перекладається родовою назвою	<i>olive-coloured</i> face – <i>смагляве обличчя</i>
Конкретизація	добір лексеми до узагальненого поняття, яке існує в оригіналі, але відсутнє у вихідній мові	<i>don't think</i> – <i>голови сушити</i>
Смисловий розвиток	<i>перехрещування</i> , тобто частина одного поняття входить в інше, а частина другого входить до першого	"Like the painting of a sorrow, a face without a heart" – «Як смуток на картині – Назовні тільки»
Цілісне перетворення	перетворюється внутрішня форма будь-якого відрізка мовлення, тобто від слова до цілого речення	<i>odour</i> – <i>пахощі</i> <i>light summer wind</i> – <i>легім</i>
Компресія	зменшення кількості мовних знаків у вихідному творі, порівняно з кількістю мовних знаків, які містить оригінальний твір	<i>have nothing to do</i> – <i>неробство</i>
Декомпресія	збільшення кількості мовних знаків у вихідному творі, порівняно з оригінальним	There was a rustle of chirruping sparrows in the green lacquer leaves of the ivy – Між зеленим, наче лакованим листям плюща з <i>цвірінькотом</i> шерхотіли горобці
Компенсація	вилучення інформації в одному місці оригінального тексту та включення в інше місце у вихідному творі	I never approve, or disapprove, of anything now. It is an absurd attitude to take towards life – Я ніколи нічого не схвалюю і не осуджую – це було б абсурдне ставлення до життя
Антонімічний переклад	переклад стверджувального вислову заперечним і навпаки	<i>of no small interest</i> – <i>вельми цікаве</i>
Експлікація	заміна лексичної одиниці вихідної мови словосполученням, що експлікує її значення	<i>long-fringed</i> – з <i>ліпним</i>

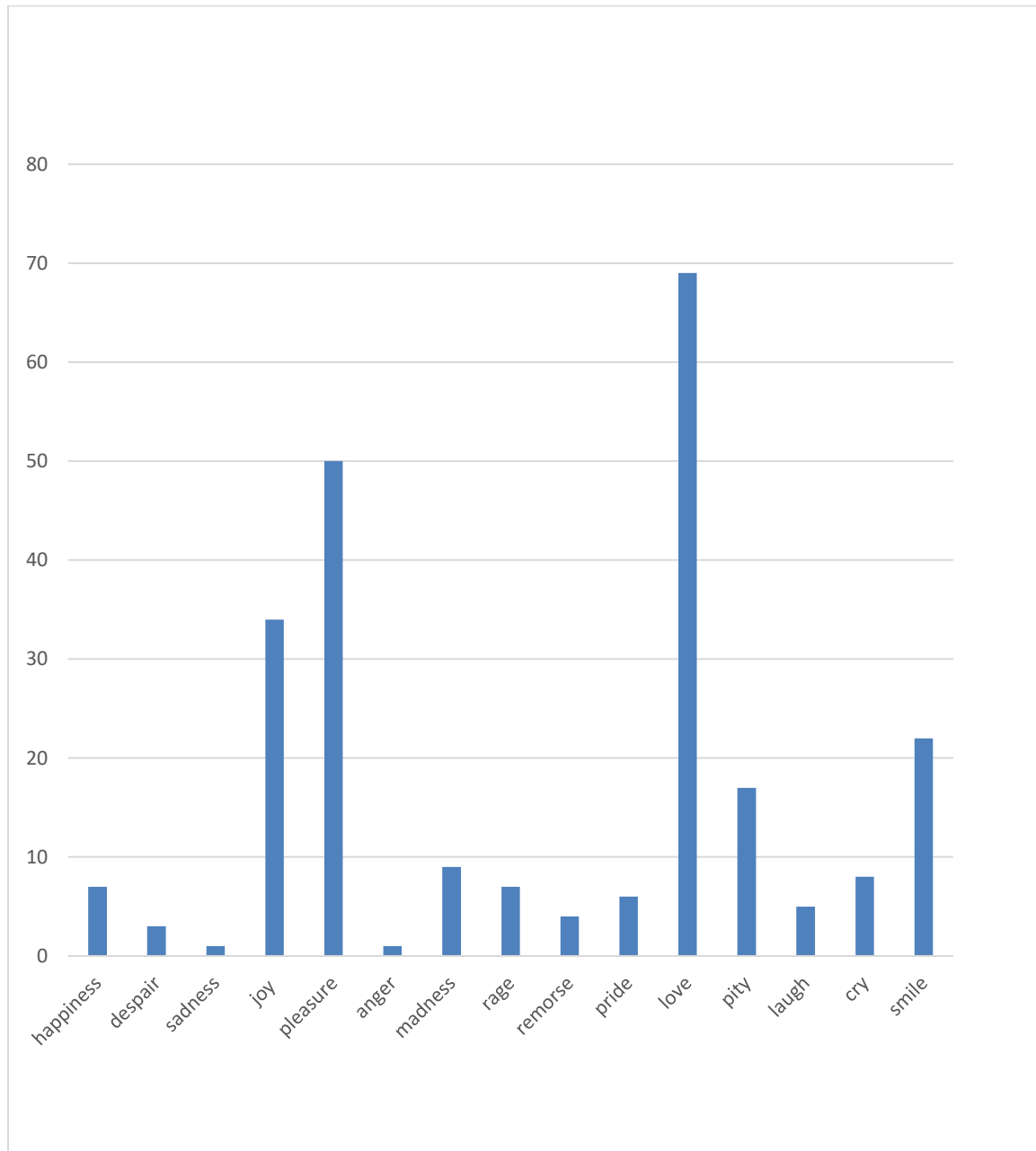
**Алгоритм застосування комплексної методики
дослідження емоційного стану персонажа художнього твору**



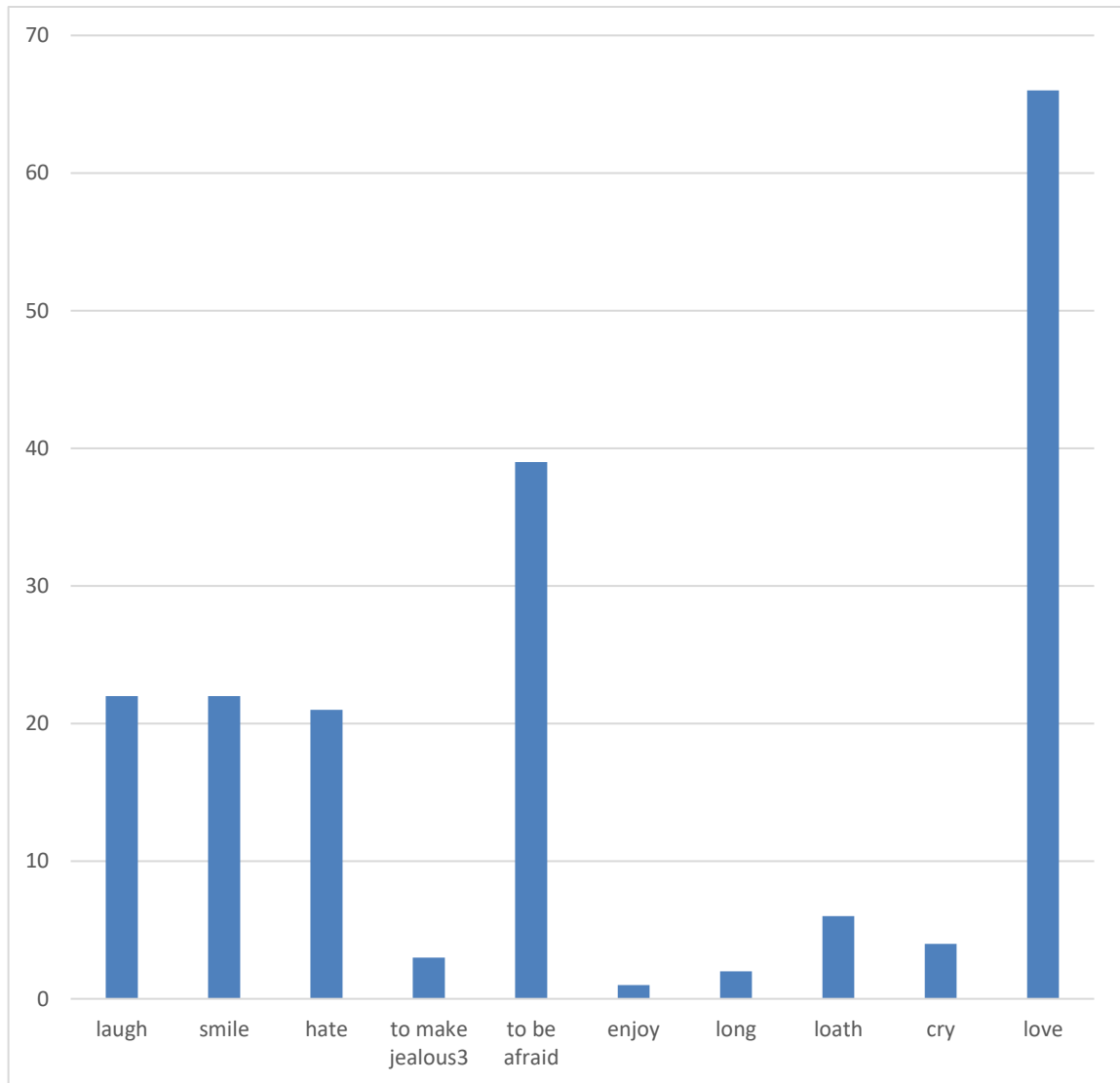
**Пряма лексико-семантична номінація
емоційного стану художнього персонажа
у романі Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея»**



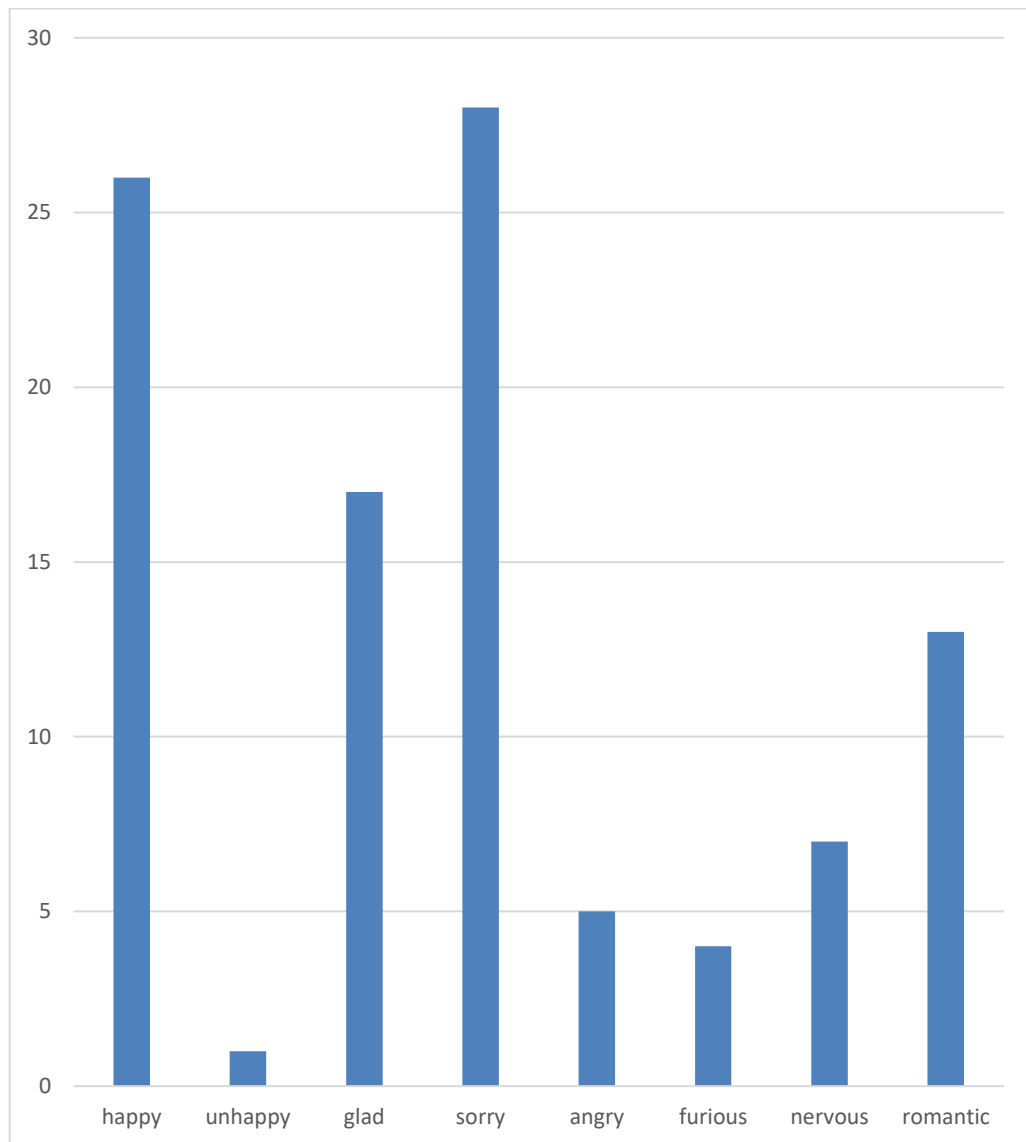
**Лексико-семантичні засоби прямої номінації
емоційного стану художнього персонажа
(субстантивна група)**



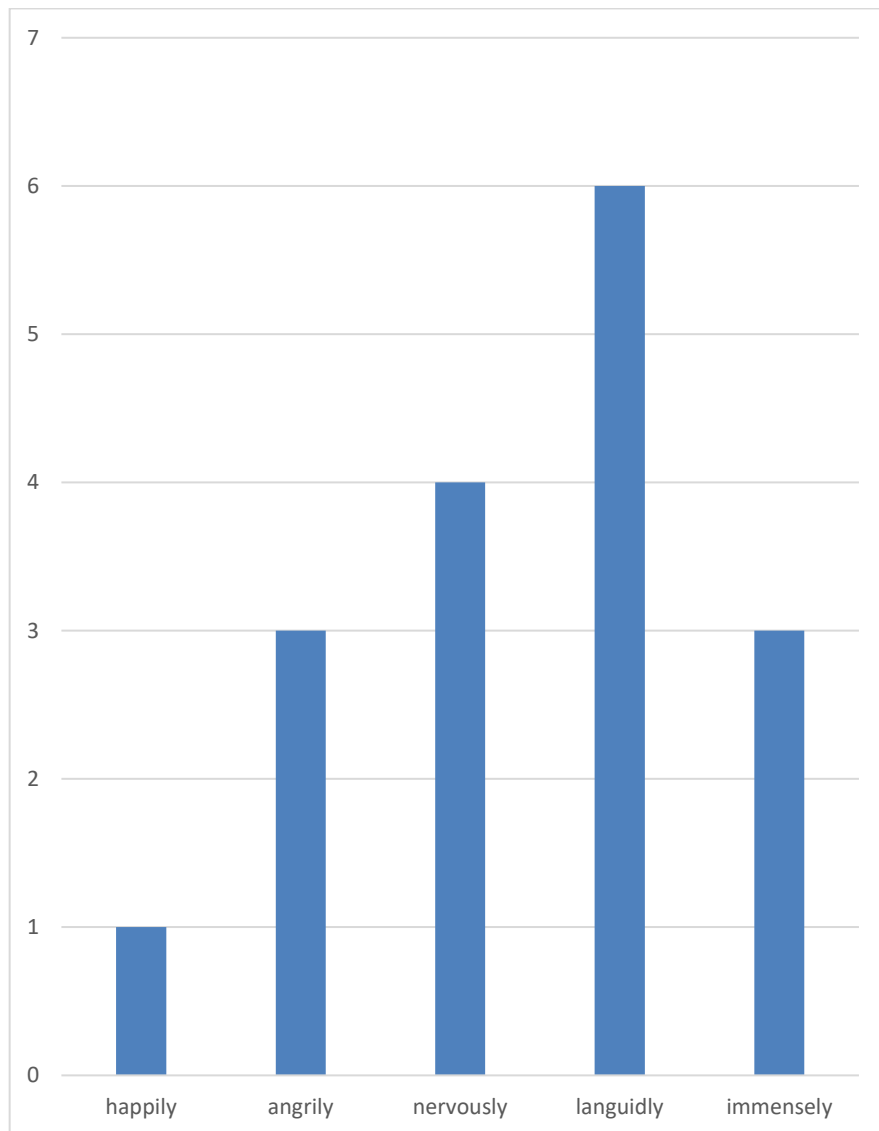
**Лексико-семантичні засоби прямої номінації
емоційного стану художнього персонажа
(вербативна група)**



**Лексико-семантичні засоби прямої номінації
емоційного стану художнього персонажа
(ад'єктивна група)**



**Лексико-семантичні засоби прямої номінації
емоційного стану художнього персонажа
(адвербіальна група)**



**Лексико-семантичні засоби непрямої номінації
емоційного стану художнього персонажа
(стилістичні засоби)**

