

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ НАУКИ І ТЕХНОЛОГІЙ

КАФЕДРА ФІЛОЛОГІЇ ТА ПЕРЕКЛАДУ

Кваліфікаційна робота за рівнем магістра
на тему:

**ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ
ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНИХ ЗАСОБІВ ВИРАЖЕННЯ
КОНЦЕПТОСФЕРИ АНГЛОМОВНИХ ТЕКСТІВ ХУДОЖНЬОГО
СТИЛЮ ХХ СТОЛІТТЯ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ Р. ОЛДІНГТОНА
«СМЕРТЬ ГЕРОЯ»)**

Студентки групи ФП 2021
Економіко-гуманітарного факультету
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація 035.041 Германські мови та
літератури (переклад включно), перша –
англійська

Бережної Єлизавети Костянтинівни

Науковий керівник:

канд. філол. н., доцент Білан Н. І.

До захисту

« 10 » грудня 2021 року

Завідувач кафедри *Власова*

_____ професор Власова Т. І.

(підпис)

(прізвище та ініціали)

Національна шкала _____

Кількість балів _____

Оцінка ЄКТС _____

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

Master's Degree Diploma Paper

**THE PECULIARITIES OF TRANSLATING LINGUO-STYLISTIC MEANS
REPRESENTING THE CONCEPT SPHERE OF ENGLISH BELLES-
LETTERS STYLE TEXTS OF THE XX CENTURY INTO UKRAINIAN
(ON THE LINGUISTIC MATERIAL OF THE NOVEL
“DEATH OF A HERO” BY R. ALDINGTON)**

Group PT 2021

Faculty of Economics and Humanities

Speciality 035 Philology

Specialization 035.041 Germanic

Languages and Literatures (Translation

Includes), Major Language – English

Berezhna Y.K

Research supervisor:

Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor Bilan N. I.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ АНГЛОМОВНИХ ТЕКСТІВ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ	9
1.1. Особливості дослідження англомовних текстів художнього стилю ХХ століття	9
1.2. Переклад англомовних текстів художнього стилю Помилка! Закладку не визначено.	
1.3 Дослідження концепту в сучасній лінгвістиці	30
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1.....	45
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ВЕРБАЛЬНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ КОНЦЕПТІВ В АНГЛОМОВНИХ ТЕКСТАХ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ Р. ОЛДІНГТОНА «СМЕРТЬ ГЕРОЯ») ТА В ТЕКСТІ ЙОГО ПЕРЕКЛАДУ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ	44
2.1. Лінгвостилістичні засоби репрезентації концепту МУЗИКА/MUSIC у романі Р. Олдінгтона «Смерть героя» та в тексті його перекладу українською мовою, який був здійснений Ю.Я. Лісняком.....	47
2.2. Засоби вербалізації концепту ВІЙНА/WAR у романі Р.Олдінгтона «Смерть героя» та в тексті україномовного друготволру у перекладі Ю.Я. Лісняка.....	62
2.3. Мовне представлення концепту ЛЮБОВ/LOVE та особливості його репрезентації Ю.Я. Лісняком у перекладі українською мовою	84
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2.....	102
ВИСНОВКИ.....	104
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	108
СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ.....	119
СПИСОК ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ.....	120
SUMMARY.....	121

ВСТУП

Актуальність теми. Серед найбільш актуальних проблем лінгвістики останніх десятиліть на особливу увагу заслуговують питання специфіки мовних і мовленнєвих явищ в англійській мовній традиції, що дозволяють проникнути в глибини національного способу мислення, ментальності. Велика увага приділяється проблемі мовної картини світу, що розглядається в нерозривному зв'язку з концептуальною картиною світу і позамовною дійсністю. Інтерес до названого питання зумовлений істотними змінами в науковій парадигмі, що відбуваються на межі XX та XXI ст. і виявляються в утвердженні низки підходів та ідей стосовно дослідження мови: антропоцентризму, що залучає до розгляду людський фактор, осмислення мови невід'ємно від людини і людини невід'ємно від мови; когнітивізму, із позицій якого мова виступає як спосіб організації і передачі знань і уявлень людини про світ; лінгвокультуралізму як принципу дослідження тісного зв'язку мови з культурою народу.

Концептуальна картина світу – це не лише система понять про сукупність реалій довкілля, але й система смислів, втілена в ці реалії через слова-концепти; мовна ж картина світу – це система взаємопов'язаних мовних одиниць, що відбиває об'єктивний стан речей довкілля і внутрішнього світу людини. У творенні концептуальної картини світу беруть участь різні типи мислення, і не все пізнане людиною набуває словесної форми, не все відображається за допомогою мови, і не вся інформація, яка надходить із зовнішнього світу, знаходить вираження в мові. Тим самим концептуальна картина світу – це не лише система понять про сукупність реалій довкілля, але й система смислів, що втілюються у ці реалії через слово-знак і концепт.

На відміну від концептуальної картини світу мовна – це польова система мовних одиниць, взаємопов'язаних між собою, що через складну систему лінгвістичних і граматичних значень відбиває об'єктивний стан

речей довкілля і внутрішнього світу людини. Варто зазначити, що ці дві досліджувані картини світу характеризуються відносною тотожністю, проте мають певні відмінності.

Базою концептуальної моделі світу є інформація, подана в поняттях, а у мовній картині світу головну роль відіграють знання, закріплені за одиницями конкретних мов. Концептуальна модель організована за законами об'єктивного та суб'єктивного світів, що робить її багатшою та цікавішою, мовна ж – за законами мови. Провідна особливість сучасної мультилінгвальної картини світу – актуалізація концептів, які віддзеркалюють специфіку національних ментальностей та культур.

Переклад є складним процесом, що складається з низки операцій, знання яких перекладачем виступає гарантом адекватного перекладу. Переклад у різні час виконував найважливішу соціальну функцію, уможливаючи міжмовне спілкування людей. Серед складних проблем, які є об'єктом вивчення сучасного мовознавства і когнітивної лінгвістики, важливе місце займають проблеми перекладу концептів, оскільки процес перекладу не можна трактувати як просту заміну одиниць однієї мови одиницями іншої.

Переклад концептосфери художніх творів – один з важливих засобів збагачення скарбниці національних літератур. Вивчення своєрідних рис перекладацької майстерності дає цінний матеріал для усвідомлення закономірностей становлення стилю письменника, жанрових та стильових модифікацій у творчості поетів, прозаїків та драматургів.

Актуальність теми «Особливості перекладу українською мовою лінгвостилістичних засобів вираження концептосфери англomовних текстів художнього стилю ХХ століття (на матеріалі роману Р. Олдінгтона «Смерть героя») зумовлена також тенденцією останніх лінгвістичних розробок щодо багатоаспектного аналізу перекладу концептів художнього дискурсу, недостатнім вивченням граматичних особливостей українського перекладу концептуальної картини світу, репрезентованої в англomовній художній

літературі, а також сучасними вимогами до перекладу, коли перекладач зобов'язаний дотримуватися не лише вимоги передати зміст твору оригіналу, а й оптимально відтворити прагматичні характеристики художнього тексту.

Мета роботи полягає в дослідженні особливостей перекладу лінгвостилістичних засобів та мовних форм репрезентації концептів MUSIC, WAR та LOVE у тексті роману Р. Олдінгтона «Смерть героя» [136] в україномовному друготворі Ю. Я. Лісняком [135].

Для реалізації цієї мети передбачається розв'язання таких завдань:

- вивчити теоретичні засади дослідження англomовних текстів художнього стилю ХХ століття;
- виявити особливості дослідження систем концептів художніх текстів у сучасній гуманітаристиці;
- розглянути специфіку перекладу англomовних текстів художнього стилю;
- проаналізувати лінгвостилістичні засоби репрезентації концептів MUSIC, WAR і LOVE в оригінальному тексті роману Р. Олдінгтона «Смерть героя» [136] та тексті його перекладу українською мовою, який було виконано Ю. Я. Лісняком [135];

Об'єкт дослідження – текст роману Р. Олдінгтона «Смерть героя» [136] та текст його перекладу українською мовою, який було виконано Ю. Я. Лісняком [135].

Предмет дослідження – особливості перекладу лінгвостилістичних засобів та мовних форм репрезентації концептів МУЗИКА/MUSIC, ВІЙНА/WAR та ЛЮБОВ/LOVE у тексті роману Р. Олдінгтона «Смерть героя» [136] та в тексті його перекладу українською мовою, який було виконано Ю. Я. Лісняком [135].

Теоретичною та методологічною базою дослідження є наукові праці, які присвячені взаємодії культури і мови в її функціонуванні, таких вітчизняних лінгвістів, як Ф. Бацевич, О. Гармаш, С. Жаботинська, О. Селіванова та ін. [5; 22; 33; 79], а також зарубіжних мовознавців: А.

Вежбицька, С. Воркачов, В. Карасик, О. Кубрякова, С. Ляпін, Г. Слишкін, Ю. Степанов та ін. [19; 21; 40; 48; 60; 84; 86]. Опрацьовано теоретичні джерела, спрямовані на вивчення концепту в дискурсі, зокрема художньому.

Методи дослідження Методологічне забезпечення роботи зумовлене специфікою об'єкта й поставленою метою дослідження, які вимагають комплексного підходу до застосування методів і прийомів аналізу. Системний підхід при цьому супроводжується методом компаративно-критичного й міждисциплінарного аналізу під час розгляду різних позицій і загально визнаних методологій лінгвістичного, літературознавчого й історико-культурального характеру.

У цілому, реалізується аналітико-синтетичний метод наукового дослідження, що припускає нерозривну єдність двох його сторін – аналізу й синтезу.

Зв'язок з науковими програмами, темами.

Магістерська робота виконана відповідно до науково-дослідних тем кафедри філології та перекладу:

1) Теорія та методологія гуманітарних досліджень в умовах соціокультурних трансформацій початку XXI ст. (2017–2021 рр.). № держ. реєстрації 0117U006917.

Науковий керівник – проф. Т. І. Власова.

2) Освіта та гендерні стратегії в соціокультурних трансформаціях початку XXI ст. (2018–2022 рр.). № держ. реєстрації 0118U003617.

Науковий керівник – проф. Т. І. Власова.

Теоретичне значення дослідження визначається використанням комплексного підходу до застосування методів і прийомів аналізу вивчення концептів англійського художнього дискурсу на матеріалі роману Р. Олдінгтона «Смерть героя» та особливостей їхнього перекладу українською мовою.

Практична значущість роботи полягає в можливості застосування результатів дослідження в практиці викладання філологічних дисциплін:

лінгвокультурології, перекладознавства, порівняльній стилістиці англійської та української мов а також у науково-дослідній роботі студентів.

Структура та обсяг роботи. Відповідно до поставлених мети і завдань дослідження магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, загальних висновків та списку використаної літератури. Список використаної літератури охоплює 136 позицій (у тому числі 30 іноземними мовами). Загальний обсяг роботи складає 124 сторінки друкованого тексту.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ АНГЛОМОВНИХ ТЕКСТІВ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1.1. Особливості дослідження англомовних текстів художнього стилю ХХ століття

Наприкінці ХХ – початку ХХІ століття актуалізується концепція, що дозволяє синтезувати все різноманіття ідей стосовно одного досліджуваного лінгвістичного об'єкту – тексту. Перехід від теорії мови до теорії лінгвістичного об'єкта зумовив пошуки нових способів опису і пояснення мовного матеріалу, серед яких актуалізувалася роль дослідження особливостей англомовного тексту стилю художньої літератури ХХ століття. «Текст у широкому розумінні є єдиною доступною для лінгвістичного аналізу формою існування мови. Закінчений текст являє собою фіксацію знання» [Лотман, с. 43]. Текст художнього стилю є результатом взаємодії спеціалізованого (наукового) і повсякденного (буденного) рівнів знання. Поняття текст зазвичай пов'язують з основним поняттям стилістики – стилем, незалежно від трактування першого тим чи іншим напрямом лінгвістики. При розумінні тексту як загальносеміотичної категорії текст і стиль співвідносяться передусім з характеристиками мовної діяльності. Якщо стиль це значуща властивість людської діяльності загалом, і мовної діяльності зокрема, то текст – найбільша комунікативна одиниця письмового типу мовлення – виступає одночасно як «відбиток» процесу мовної діяльності, як її результат, чи продукт, як і «інструмент», використовуваний у процесі мовної діяльності – основний засіб досягнення певної прагматичної мети [Мороховський, с. 196].

Як стверджує В.В. Виноградов поняття «стиль» має відмінності, які пов'язані з виокремленням об'єктно та суб'єктно-структурних якостей його системи чи з описом його суб'єктивної спрямованості, співвідношенні його з суб'єктом, формою вираження внутрішніх індивідуальних якостей і творчих можливостей якого і є відповідний стиль. Враховуючи цей факт, В.В.

Виноградов стверджує, що поняття стилю у сфері вивчення мови та мовлення набуває різного значення залежно від його приналежності до суб'єктної чи об'єктної стилістики [18, с. 8]. Слід уточнити, що до об'єктних (чи об'єктивних) факторів автор відносить саму структуру мови, а до суб'єктних (чи суб'єктивних) – категорії народу, нації, окрему особистість.

Предметом розгляду в літературознавстві є художній твір, текст як художнє ціле, з урахуванням образної наповненості мовних одиниць, у своїй жанровій своєрідності. У тлумаченні поняття художнього стилю серед літературознавців існують значні розходження. Як зазначає Д.С. Наливайко: «Одні більше тяжіють до мистецтвознавчого розуміння стилю як категорії естетичної [66], інші ж більш схильні до філологічного розуміння стилю як категорії передусім мовної, як принципів і форм використання мови в художній літературі, організації її зображально-виражальних засобів і можливостей» [67, с. 4]. Ще один суперечливий момент у розумінні стилю відзначає М.М. Гіршман: частина літературознавців включає у поняття стилю зміст і форму літературних творів і характеризує стиль як індивідуальну своєрідність письменницької творчості в цілому [23, с. 4]. Інші вчені, зокрема А.Н. Соколов, говорять про стиль як закономірну організованість елементів художньої форми: «Стиль є художня закономірність, що об'єднує як його носії всі елементи форми художнього цілого й визначається його чинниками – ідейно-образним змістом, художнім методом і жанром даного цілого» [92, с. 130].

У довідниках дотепер традиційно надається таке пояснення терміна стиль: (лат. *stilos* – грифель для писання) «...сукупність ознак, що характеризують твори певного часу, напряму, індивідуальну манеру письменника» [Літературознавчий словник-довідник, с. 641]. Пояснюючи низку явищ, пов'язаних зі стилем, укладачі Літературознавчого словника-довідника Ю.І. Коваль, В.І. Теремко, Р.Т. Гром'як відмічають: «Все це «несе» на собі стильову домінанту, яка відчувається у процесі естетичного сприймання твору, але важко піддається дослідженню і логічному

поясненню, якщо елементи, які виражають стильову визначеність твору, беруться окремо чи навіть у сукупності. Тому й виникає необхідність характеристики стилю як художньої закономірності...» [Літературознавчий словник-довідник, с. 642].

Художня література нині вивчається як один із видів мистецтва – мистецтва слова, вважаємо за доцільне для характеристики художньо-естетичних параметрів тексту використовувати термін «художній стиль». Цілком припустимо вживати й синонімічне до ключового поняття «художній стиль» формулювання «стиль». Виходячи з того, що в низці робіт сучасних науковців художній стиль тлумачиться як складне діалектичне утворення змісту і форми, зазначимо: художній стиль – це внутрішній закон художньої творчості, що виявляється на рівні художньої форми тексту, яка, у свою чергу, зумовлена ідеєю та змістом твору, художнім методом, філософсько-естетичними уподобаннями, світоглядом письменника, низкою історичних чинників. [Головченко, с. 100]

Н.І.Головченко зазначає, що стиль, виступаючи безпосередньо вираженою єдністю усіх елементів внутрішньої структури органічного художнього цілого, водночас є синтезом закріпленого в цьому цілому взаєморозуміння суб'єктів, що комунікують [Головченко, с. 101]. До структурної складової художнього стилю належить читач як адресат й інтерпретатор тексту художньої літератури [Головченко, с. 101].

А.В. Сухова стверджує, що художній стиль мовлення характеризує тип мовлення в естетичній сфері спілкування. Конструктивний принцип художнього стилю, на думку дослідниці, полягає в «контекстуальному перетворенні слова-поняття на слово-образ» [Сухова, с. 15]. Визначальною стильовою рисою є мовленнєва конкретизація через створення художнього образу. Для художнього стилю характерний спільний для всіх його жанрів принцип використання мовних засобів виразності, обумовлений образним мисленням автора в процесі мовотворчості, або, іншими словами, естетичною функцією. Цьому стилю мовлення властива яскрава емоційність

та особлива експресивність, що виявляється в частотному вживанні письменниками найбільш виразних емоційно забарвлених мовних одиниць різних рівнів: фонетичного, лексичного, словотвірного, морфологічного, синтаксичного [Сухова, с. 15].

Художній (художньо-белетристичний) стиль виділяється серед інших функціональних стилів мови естетичною (поетичною) функцією. Письменник (поет) зображає явища і предмети дійсності в конкретно-чуттєвих формах образів, в той час як вчений відрізняється пізнавально-узагальнюючої роботою свідомості і передає явища і предмети дійсності в абстрактних формах понять. Саме естетична (поетична, художня) функція дозволяє протиставити тексти художнього стилю іншим стилям, а в художньому творі виділяти художні образи – основні категорії художньої літератури. Художня творчість – це втілення іншої, образної дійсності, яку мистецтво відкриває в дійсності реальній.

Об'єктом зацікавлення сучасної лінгвістики постають англомовні тексти художнього стилю ХХ ст. Слід відзначити, що минуле століття збагатило світову літературу іменами таких відомих американських письменників як В. Фолкнер, Ф. С. Фіцджеральд, Т. Драйзер, Е. Хемінгуей, Р. Бредбері та багато інших. Дж. Голсуорсі, С. Моем, Дж. Оруелл, Г. Голдінг, Дж. Фаулз, Р. Олдінгтон – ці та інші імена подарувала нам американська та британська література ХХ століття. Спадщина, залишена письменниками США та Великої Британії, багатогранна: це не лише реалістичні твори, але також фентезі, детективи, наукова фантастика.

Особливо жваво розвивається у цей період жанр роману. У ХХ столітті розвиток англійського та американського роману підпорядкований тенденціям, які існують у світовому мистецтві в цілому. З одного боку, з'являються автори, що створюють яскраві і цікаві експериментальні твори в дусі модернізму, а потім постмодернізму, з іншого – не втрачають популярності письменники, які вірні традиціям, вони продовжують працювати в рамках реалістичної літератури. Автори, які розробляють як

одну, так і іншу лінію, неодмінно спираються на попередню традицію, але відбувається це по-різному. Письменники, які дотримуються позицій реалізму, використовують досягнення побутового та історичного роману XIX століття, розвивають основні риси жанру, не порушуючи принципово його структури. Авторі, що працюють у напрямках модернізму і постмодернізму, грають з традицією, для них особливості жанру стають об'єктом переосмислення, нового прочитання. Час і простір, що мають для жанру роману основоположне значення, в творах такого типу ці категорії свідомо перекручуються, трансформуються відповідно до внутрішньої логіки оповіді.

В англійській та американській літературі XX століття голосно заявляє про себе жанр філософського роману. Англomовний інтелектуальний роман XX століття дає літературі найвищі зразки майстерності письменників. У рамках цього жанру відбувається осмислення жорстокої дійсності, пошук шляхів порятунку або ж констатація того, що порятунок неможливий. Інтелектуальний роман (О. Хакслі, У. Голдинга, К. Вілсон, А. Мердок, Дж. Фаулз) чинить потужний вплив на жанр історичного роману. В історичному оповіданні актуалізуються проблеми загального, «надісторичного», того, що не протиставляє, а пов'язує людей різних епох [Конева, с. 7]. Інтелектуальний роман як унікальний художній феномен виник і розвивався на початку XX ст., на відміну від філософського, який зародився ще у XVIII ст. В. Бікульчюс вважає, що ці терміни виражають поетапність розвитку жанру філософського роману. Так, визначення «філософський роман», на думку вченого, доцільно вживати на позначення класичного етапу розвитку жанру (XVIII–XIX ст.), а термін «інтелектуальний роман» втілює те розумове споглядання, ті розмірковування, якими сповнений філософський роман XX століття» [13, с. 9].

Літературний розвиток США та Великобританії у XX столітті прискорюється; загально визнаною одиницею поділу літературного процесу є вже не століття, як це було раніше, а десятиліття. Кожне десятиліття XX

століття породжувало нові напрямки в американській та англійській літературі, створювалися галасливі маніфести та проголошувались нові школи. Під цією бурхливою поверхнею при максимальній інтенсивності пошуків не завжди легко врахувати внутрішній зміст та закономірності зміни літературних напрямків [Конева, с. 7].

Реалізм у ХХ столітті представлений багатьма іменами відомих письменників свого часу, але тепер стає зрозуміло, що, незалежно від його популярності протягом усього життя, реалістичний роман у ХХ столітті існував насамперед через інерцію. Реалізм як орієнтація на науковий аналіз світу і людини базується на впевненості у пізнанні світу, на оптимістичній вірі в те, що слово є ідеальним і об'єктивним інструментом пізнання дійсності, що соціальні вади, передані словесно, повинні виправлятися. Усі ці постулати реалізму низкою авторів (Дж. Конрад, Б. Гард) ставляться під сумнів [Івашева, с. 108].

Катастрофічна дійсність ХХ століття остаточно підірвала світоглядну основу реалізму – історичний оптимізм і віру в прогрес, тому, хоча форми реалістичного оповідання та роману збереглися в американській та англійській літературі початку ХХ ст., вони сприймалися естетично розвиненим читачем як пережиток минулого. Тільки коли письменники-реалісти стикалися з іншими напрямками, їх твори ставали справжніми подіями [Івашева, с. 109].

Форми реалістичного наративу знайшли своє застосування в новому явищі літератури ХХ століття – масовій літературі. Ця література, створена для масового читача за чіткими рецептами, художньо невибаглива, ідеологічно орієнтована на підтримку існуючого світового порядку. Це літературний продукт, який підпорядковується всім ринковим законам і орієнтований на різні категорії споживачів. Так, різні серії любовних романів можуть бути для молодих дівчат, молодих жінок, які роблять кар'єру, для літніх жінок тощо. Жанри масової літератури – детективи, трилери, фентезі,

наукова фантастика – кількісно домінують в літературі США та Великої Британії з 1980-х років, але завдяки їх відверто комерційному характеру, розважальній функції та високій передбачуваності «формальностей» вони потрапляють у поле, де погляд критиків є швидшим, ніж явища у галузі соціології літератури [Івашева, с. 109].

Про художність творів-одноденок, як називали масову літературу, ніхто не говорить серйозно, їх читання не вимагає роботи розуму і серця, але дає відпочинок після монотонного робочого дня, стає формою релаксації. Усі жанри конформістської масової літератури ковзають по поверхні сучасного життя, характери створюються в них за давно випробуваними формулами, має місце підкреслена достовірність деталей, неодмінний моральний урок. Однак сама питома вага масової літератури перетворилася на фактор, який чинить зворотний вплив на «високу» (інтелектуальну) літературу.

Серйозні американські та англійські письменники ХХ століття все частіше використовували в своїх творах прийоми сюжетоскладання і стильові штампи масової літератури, зрозуміло, повністю переосмислюючи їх у руслі власних завдань. Так чи інакше, масова література відіграє дедалі зростаючу роль в культурі ХХ століття [Івашева, с. 109]. Центральними, найбільш плідними напрямками в літературі ХХ століття стали модернізм, який розквітнув у першій половині століття, і постмодернізм, що прийшов йому на зміну після 1945 року.

Якщо вважати, що постмодернізм – це домінанта англійської літератури кінця ХХ століття, то можна виділити в ній дві тенденції. Прихильники однієї намагаються шукати свій образ минулого, «минулого в минулому». Прихильники іншої схильні розцінювати завершення міленіуму як «кінець історії» і поріг радикально нової епохи. Перша позиція виявляє перегукування з «високим модернізмом» 1910-1930-х років, який в сучасній перспективі стає мало не еталоном естетичного консерватизму. Друга ближче до якогось неоавангардизму, виходить з апокаліптичне бачення сьогодення і

фантастичного погляду в майбутнє і тому пронизана ірраціоналізмом, релятивізмом [Трибуханчик, с. 114].

Аналіз художнього тексту з метою виявлення в ньому специфіки художнього стилю полягає у виявленні прийомів і способів образного перетворення частини слова, слова, форми слова, оскільки художня творчість – це виведення слова з автоматизму сприйняття. У зв'язку з цим слід звернути увагу на зв'язок аспекту створення художнього мовлення (зображально-виразна робота свідомості, емоційно-естетичне ставлення письменника до слова) з аспектом сприйняття художнього мовлення (читач, слухач повинен співпереживати, сприймати художній текст емоційно-естетично, бути налаштованим на одну хвилю з письменником, щоб вловити, зрозуміти, прийняти його смислові і психологічні асоціації).

В англійській мові, яка належить до групи аналітичних мов, організація мовних знаків відбувається з опорою на граматичну та логічну площину побудови судження. Іншими словами, при побудові англійського художнього тексту, слід дотримуватися правил граматично ладу мови. Граматичне узгодження компонентів речення залежить від навичок їх використання в конкретній епістемічній ситуації. Отже, при відборі тих чи інших мовних засобів, письменнику необхідно володіти знаннями про норми їх вживання в певній когнітивно-епістемічній ситуації. В даному випадку когнітивно-епістемічна ситуація розуміється нами як середовище, в якому суб'єкт пізнання співвідносить і актуалізує вжиті ним мовні засоби, концепти у тексті. Епістемологічне дослідження англійського художнього тексту передбачає первинне виявлення конфігурацій суб'єктом знання семантичного та граматичного порядку, що здійснюється через:

- 1) характер організації тексту (речень);
- 2) авторське бачення;
- 3) виділення концептів, які організують розповідь та визначення їх семантичних полів;

4) визначення способів граматичного оформлення матеріалу і аналіз впливу синтаксису, граматики тексту на смислову наповненість художнього тексту [Лотман, с. 178].

З лінгвістичної точки зору «аналіз завжди передує інтерпретації» [Лукін, с. 98]. Лінгвістичний аналіз, таким чином, виявляє процес об'єктивації людиною світу, виступаючи як факт текстової діяльності реципієнта. Структурний підхід лінгвістичного аналізу спрямований на виявлення та подання компонентів змісту художнього тексту за допомогою аналізу семантики текстових одиниць і відносин між ними. Даний, іманентний, підхід до інтерпретації з його вірою в можливість єдиного, адекватного авторському задуму тлумачення сенсу літературного твору піддається критиці в постструктуралізмі, який проголосив можливість різноманітних прочитання одного і того ж тексту (Р Барт, Ж. Дерріда, М. Фуко та ін.) [Лукін, с. 98].

Розуміння тексту, а також сприйняття тексту як мовленнєво-мисленнєвого процесу для читача має характер вилучення множинності смислів, обумовлених дискурсом. Дискурс – багатозначне поняття, введене в обіг постструктуралістами, вживається в різних сферах знань. Ж. Коке називає дискурсом «зчеплення структур значення, що володіють власними правилами комбінації і трансформації». При цьому дискурс являє собою двосторонню дію породження тексту і його сприйняття .

Справа в тому, що в ході сприйняття тексту в свідомості читача не тільки формується подієвий зміст, а й знаходять відображення ті асоціативні відносини, які породжуються його життєвим досвідом і світоглядом і які не завжди (і не повністю) збігаються із задумом творця тексту. У відповідності з цією концепцією різні підходи до аналізу художнього тексту досить часто призводять до різних і навіть суперечливих результатів у розумінні (як результаті інтерпретації) тексту, який для одного реципієнта – пророцтво, а для іншого може бути провокацією. В нашу епоху, коли «деконструкція» та «інтертекстуальність» стали ланками аналізу тексту, автор і текст виявилися

якщо не витісненими, то дещо відстороненими, а предметом розгляду стали саме дискурс і читач.

За В.І Карасиком, розуміння тексту як дискурсу породжує новий напрямок у вивченні художнього тексту – концептуальний [Карасик, с. 99]. В основі нового напрямку дослідження лежить уявлення про те, що слово може бути виразником не тільки абстрактного поняття, але і концепту, тобто сутності поняття, що передається «в своїх змістовних формах – в образі, в понятті, в символі» [Карасик, с. 99], що пояснює можливість використовувати слово в різних контекстах, де воно може позначати різні боки і властивості предмета і явища, що стоїть за словом. Концептуальний аналіз зосереджений на спостереженні за тим, які саме аспекти семантики слова представлені у тексті. У разі їх актуалізації вони виявляються носіями сенсу цілого тексту.

Концептуальний напрямок дослідження в галузі мовознавства і літературознавства, на наш погляд, володіє інтегральною значущістю. При усвідомленні інтеграційного характеру концептуального аналізу художнього тексту ми спираємося на сукупність значень слів, представлених основними концептами і асоціатами – мініконцептами, які існують у свідомості носія мови як ситуативно з ними пов'язані. Крім того, Р.П. Мусат досліджує, як вони використовуються в мові автора і персонажів, яким змінам піддаються в контексті твору і в історичних умовах створення цього твору [Мусат, с. 44].

Після отримання результатів спостережень стосовно формування синтаксичного навантаження концептів, дослідник використовує їх для смислової інтерпретації твору, опиняючись в значній мірі на зоні зіткнення літературознавства та лінгвістики. Таким чином, володіючи великим дослідницьким потенціалом, концептуальний аналіз англomовних текстів художнього стилю дозволяє проводити спостереження за його смисловою структурою.

1.2. Переклад англомовних текстів художнього стилю

Художній текст є результатом творчого процесу, втілення творчого задуму; художній твір володіє високою інформаційною насиченістю, представляючи читачеві різні види інформації – фактуальну, емотивно-спонукальну, концептуальну, естетичну. Художні тексти відображають мовну і національну картину світу як окремої особистості (автора), так і всього народу, який є носієм цієї мови. За Н. В. Глінкою, художнім твором є «текст, відмічений ознакою художності, якому притаманні такі риси: високий ступінь організованості; образність літературного мовлення; наявність додаткових прирощень смислу; індивідуальність стилю письменника; наявність естетичної функції» [Глінка, с. 56].

Художній текст, створений у певний час, зберігає риси тієї чи іншої епохи та завжди так чи інакше пов'язаний з літературним середовищем, несе на собі відбиток творчої індивідуальності, тому перекладачеві художнього тексту доводиться завжди стикатися з трьома основними проблемами: передачею часової дистанції тексту, рис літературного напрямку та індивідуального стилю автора.

Перша проблема (передача часової дистанції тексту) містить специфіку стилістичних структур, особливості тропів, характер повторів – все це має конкретний зв'язок з епохою. Однак названі особливості передають час лише опосередковано, адже в першу чергу вони пов'язані з особливостями літературних традицій того часу, з літературним напрямком і жанровою належністю. Час, безпосередньо, відображений не у фігурах стилю, а у мовних історичних особливостях стилю: лексичних, морфологічних і синтаксичних архаїзмах. Ними користуються перекладачі, щоб створити архаїчну стилізацію. Стилізація – це не повне уподібнення мови перекладу мові минулої епохи, а лише маркування тексту за допомогою архаїзмів. Перша обов'язкова умова створення часової дистанції – відсутність у лексиці перекладу модернізмів – слів, які не могли вживатися у той час, коли

створювався оригінал. Далі «густота» архаїзації залежить від часу створення оригіналу. Проблема збільшення дистанції може бути вирішена шляхом збільшення числа архаїзмів у тексті [Глінка, с. 55].

Функціональним різновидом літературної мови, за твердженням П. Бурдьє, виступає саме художній стиль, який він також визначає як художня мова, мова художньої літератури [Бурдьє, с. 56]. Будучи особливим способом вираження людського бачення навколишнього світу, художній стиль передає дійсність за допомогою використання конкретно-чуттєвих образів. Мовна картина світу письменника виконує естетичну функцію, що передбачає зв'язок між автором, хто створює художній світ, наратором і тим, хто його сприймає. До визначних екстралінгвістичних факторів художнього стилю відносять естетичні, соціальні, психічні та ін. засади мовно-художньої творчості. Художній стиль можна трактувати як особливий спосіб мислення, побудови мовної картини світу [Бурдьє, с. 50].

Література художнього стилю, за словами Н.В. Кулібіної, служить для задоволення духовно-естетичної сфери життєдіяльності людей. Об'єднуючи різні жанри художньої літератури (прозу, драму, поезію), художній стиль можна трактувати як деяке узагальнення художніх прийомів та засобів генерування художньої образності. Мова образів виділяє художні твори з-поміж інших текстів. Вона не обмежується традиційними художніми засобами мови, а наповнює естетичним змістом мовні елементи, перетворює їх у систему художньо-мовного бачення світу [Кулібіна].

Текстам художнього стилю властиві певні усталені норми, які зазнають постійних змін та модифікацій під впливом літературних традицій, течій, напрямів, художніх шкіл та індивідуального стилю кожного письменника. Об'єднуючи у собі компоненти інших функціональних стилів, художній стиль переосмислює і трансформує їх; він не обмежується вживанням мовних одиниць художньої виразності, що належать до одного часового зрізу, до соціальних видозмін національної мови. У художньому стилі, за словами І.М. Литвин, створюються зразки норм літературної мови, відбувається

модифікація, оновлення експресивних засобів, передається самотній колорит тої чи іншої нації емоційного відображення навколишньої дійсності [Литвин, с. 41].

Сьогодні літературознавство вивчає художній стиль у різних аспектах: індивідуальний стиль, стиль окремого художнього твору або жанру, функціональний стиль. Кожен із означених стилів має особливі підходи, методи дослідження. Аналізуючи тексти художніх творів, можна відстежити динаміку виникнення і розвитку поетичного словника, закріплення символічного значення лексем, формування усталених асоціативних зв'язків мовних одиниць. Естетичні функції семантично багатовимірною художнього слова розкриваються на тлі його текстових і позатекстових, мовокраїнознавчих конотацій. Художній стиль, для якого характерна образна мова, широке використання тропів, фігур мови, протиставляється іншим стилям, зокрема офіційно-діловому стилеві. За характером емоційно-експресивних засобів виразності художній стиль близький до публіцистичного стилю, а також розмовної мови.

Деякі письменники у своєму індивідуальному авторському стилі орієнтуються на максимальне відтворення, стилізацію розмовних діалогів. У зв'язку з явищами інтелектуалізації літературної мови відбувається активний процес входження в художній текст елементів наукового стилю (термінологічної лексики).

Кожен із наявних жанрових різновидів художнього стилю володіє особливими прийомами актуалізації стилістичного значення мовних одиниць у художніх текстах, що зумовлює появу стильових різновидів у жанрах поезії, прози, драматургії, наприклад, різновиди пейзажної, інтимної лірики, романтичної прози та ін. [Литвин, с. 42].

Характеристика стильових чинників і носіїв стилю дається через поняття «композиція». У такому разі постає питання про співвідношення понять композиції і стилю твору. Різниця між ними не стільки компонентна, скільки функціональна: композиція характеризує компонентний склад і

внутрішній каркас твору в єдності більших і менших конструкцій (для їх розмежування маємо терміни «композиція» та «архітектоніка»), а стиль передає їх ансамблевість, неповторність поєднання. Твори із замкнутою композицією (розгорнутий конфлікт, класичний повнокомпонентний сюжет, пропорційність основних складників) сприймаються як акорди на основі гармонії; твори з розімкнутою композицією (нерозв'язані на рівні фабули конфлікти, фрагментарність і різновеликість компонентів, велика питома вага підтексту тощо) сприймаються як акорди на основі дисгармонії. Композиція драматичних творів Б. Брехта, С. Беккета будується на інших засадах, ніж композиція драм В. Шекспіра, І. Карпенка-Карого, але основний принцип композиції — зіставлення (асоціативності, опозиційності) залишається чинним. Це саме стосується композиції епічних творів Л.М. Толстого, Панаса Мирного, М.М. Коцюбинського, Дж. Джойса, М. Пруста, Ф. Кафки, Л. Бучковського, і наймолодших українських постмодерністів — Є.В. Пашковського, Оксани Забужко, Ю.Г. Андруховича, та ін. Світовідчуття автора через ліричного суб'єкта, яким би неповторним не було, на яких би віддалених асоціаціях не будувалося, виражається через зіставлення вражень, рефлексій, думок чи лексем, морфем, фонем, чи рядків, синтагм, строф. А це і є сфера композиції, без якої і поза якою цілісний художній твір взагалі не існує [Літературознавчий словник-довідник, с.370].

Переклад – один із найдосконаліших способів обміну різними національно-культурними досягненнями і збагачення мов, літератур, культур [Левицька, с. 52]. Велика кількість перекладів прозових, поетичних та драматичних творів на різні мови слугує яскравим доказом процесу постійного взаємного обміну літературними здобутками. Завдяки майстерно виконаним перекладам, твори відомих письменників стали невід'ємною частиною інших національних літератур, ними захоплюються в багатьох країнах світу.

Становлення перекладу як літературного явища пройшло кілька етапів історичного розвитку, багато письменників та літературознавців висловлювали свої погляди з приводу теорії перекладу. Однак сучасне перекладознавство почало формуватися у самостійну наукову дисципліну переважно з другої половини ХХ століття. Повоєнне розширення контактів між різними країнами та народами у всіх сферах комунікативної взаємодії спричинило зростання потреб у перекладах та перекладачах, що послужило суттєвим стимулом для збільшення теоретичних досліджень у галузі перекладу. Сьогодні перекладознавство як практична діяльність характеризується великим різноманіттям теоретичних концепцій і методів наукових дослідження [Коптілов, с. 27].

Художній переклад є відтворенням особливостей чужоземного літературного тексту за допомогою засобів рідної мови в нерозривній діалектичній єдності змісту і форми художнього твору. По-суті, переклад виступає складовою національно-літературного процесу, оскільки служить посередником між літературами, він забезпечує повноту міжлітературного процесу.

Художній переклад перш за все враховує не комунікативну функцію мови, а має справу з її естетичною функцією (літературний твір покликаний формувати творчий дух та ціннісні орієнтири), бо художнє слово – це «першоелемент» літературного твору. Врахування естетичного наповнення художнього твору вимагає від перекладача особливої ретельності та ерудованості. У літературному творі передається авторське бачення та інколи філософське осмислення певних подій. Перекладач, який працює над художнім перекладом повинен володіти якщо не фундаментальними, то хоча б достатніми для перекладу знаннями з естетики, філософії, етнографії, що спричинене тим, що в творах змальовуються деталі побуту героїв, їхні думки та переживання, таким чином у творах можуть використовуватись дані різних наук – географії, мореплавства, астрономії, ботаніки, історії мистецтв та ін. [Дружина, с. 187].

Як зазначають науковці, переклад повинен звучати як оригінальні твори і це один з елементів точності чи вірності. Але через призму приймаючої мови повинні чітко відчуватись національний дух та національна форма оригіналу, а також індивідуальний стиль письменника. Перекладач поетичних творів повинен пропонувати своїм читачам з кожним новим перекладом нові форми, нові образи, нові стилі, і в кожному перекладі повинен вгадуватися його особистий стиль.

Художній переклад носить двоїстий характер, що пояснюється тим, що, з одного боку він є продуктом міжлітературної комунікації, і водночас він багато в чому обумовлює і визначає цю комунікацію. Традиційно вважалося, що основна функція перекладу – інформативна, оскільки теорія художнього перекладу не виходила за рамки національно-літературного процесу, або розуміла його надто односторонньо. Але нині переклад виконує дві основні функції: інформативну і творчу. Отже, художній переклад – це відтворення засобами рідної мови особливостей чужоземного літературного тексту в нерозривній діалектичній єдності його змісту і форми, і є одним з важливих елементів сприйняття літератури іноземною мовою [Особливості художнього перекладу, с. 78].

Висока зацікавленість процесом художнього перекладу й особлива актуальність перекладознавства зумовлена низкою вагомих причин: популярністю перекладацької діяльності у всьому світі, динамічним розвитком міжмовних, міжлітературних і міжнаціональних зв'язків. Факт перебування англійської та української мов у відносно тривалому й плідному культурно-історичному контакті слугує передумовою для перекладацької діяльності. Як відомо, згадані мови належать не тільки до різних гілок індоєвропейської родини мов (англійська – до германської, українська – до слов'янської), а й до різних структурних типів мов: перша – переважно аналітична мова (граматичні відношення у реченні передаються за допомогою вільних граматичних морфем), а друга – флективна (граматичні значення й відношення передаються за допомогою зв'язаних

граматичних морфем – флексій). Означені відмінності в будові мов, у наборі їхніх граматичних категорій, форм та конструкцій і становлять труднощів під час перекладу.

Практична діяльність перекладача має враховувати перш за все стилістичні проблеми, тобто ті випадки, коли свідомо використовуються виражальні засоби, щоб зробити художній текст образним і яскравим, досягнути помітного емоційного впливу на читача. Цієї мети можна досягти, вживаючи лексичні образні засоби і стилістичні прийоми, а також шляхом особливого поєднання фраз чи речень. Перекладач має також добре знати синтаксичний лад мови художнього тексту, в якому відображений потік образно-емоційних авторських вражень, тому тут можна зустріти все розмаїття синтаксичних структур.

Як зазначає І. М. Литвин, граматичні системи різних мов мають як різну кількість категорій, так і відмінності у їх вираженні. Синтаксичні організації мов відрізняються специфічними рисами у структурі словосполучень і речень [Литвин, с. 59].

Метою реалістичного перекладу є відтворення об'єктивної реальності, яка міститься в тексті оригіналу, з усім його смисловим і образним багатством. Перекладачеві, який в оригіналі одразу наштовхується на чужий граматичний лад, особливо важливо прорватися крізь цей заслін до первісної свіжості безпосереднього авторського сприйняття дійсності, побачити за словами оригіналу явища, думки, речі, дії і стани, пережити їх і правильно, цілісно і конкретно відтворити цю реальність авторського бачення [Топорова, с. 53].

А. В. Федоров слушно зауважує, що «повноцінність перекладу означає вичерпну передачу смислового змісту першотвору і повноцінна формальна і стилістична відповідність йому» [Федоров, с. 303]. Особливо А. В. Федоровим виділяється такий аспект, як передача відносної частини, окремого елемента або уривка тексту до цілого. На думку дослідника, твір не є механічною сумою окремих частин, а певною системою. З іншого боку, при

точній передачі цілого та ігноруванні окремих характерних частин може бути втрачена індивідуальність оригіналу. Художній переклад є більшим, ніж просто механічна сукупність частин, з тієї причини, що він є плодом творчості і містить в собі елементи творчості перекладача [Федоров, с. 175]. Інакше кажучи, мета перекладу полягає не в переробці тексту під чиєсь сприйняття, а в збереженні змісту, функцій, стильових, стилістичних, комунікативних та художніх цінностей оригіналу.

Відмінною рисою художнього перекладу від всіх інших видів перекладу (наприклад, синхронного, науково-технічного) є приналежність перекладного тексту до творів, що мають низку художніх переваг. Іншими словами, художнім перекладом називається вид перекладацької діяльності, головне завдання якої полягає в породженні на мові перекладу мовного твору, здатного здійснювати той самий, що і оригінал художньо-естетичний вплив на читача.

З лінгвістичної точки зору мовленнєві жанри мають багато спільних ознак у різних мовах, бо в основі їх виділення лежать однакові критерії. А перекладач повинен добре знати особливості жанрів мовлення в англійській і українській мовах і бути ознайомленим із принципами передачі цих особливостей у ході художнього перекладу. Емоційністю, експресивністю, естетичною вмотивованістю мовних засобів, образністю характеризуються всі жанрові різновиди художньої літератури – епос, лірика, драма.

У мовознавстві стилістичні засоби традиційно вважаються характерною ознакою художнього тексту, який наділений високою експресивністю, як будь-який мистецький твір. Водночас експресія характерна і для інших стилів, так політичні тексти як різновид публіцистичного жанру можуть бути не менш яскравими, стилістично насиченими, ніж художні твори [Селіванова, с. 209].

Специфіка художнього мовлення роману полягає в тому, що в мові роману використовуються елементи всіх стилів. Усі засоби взаємодіють для вираження естетичного змісту твору через систему художніх образів.

Для багатьох контекстів існує достатня кількість нейтральних та емоційних слів, що дає письменнику можливість максимально точно висловити всі відтінки і розставити акценти. Одна людина може бути описана як *друг* – (англ. *friend*) або як *товариш* – (англ. *comrade*), *приятель* – (англ. *chum*), *колега* – (англ. *colleague*), *наперсник* – (англ. *confidant*). Особа є тією ж самою, а враження читачів, які про неї дізнаються з художнього твору, змінюється залежно від вжитого автором слова. Таким чином, можемо зробити висновок, що основна мета використання емоційних слів в художньому тексті полягає в тому, щоб дати вже готову інтерпретацію. Деякі читачі навіть не зрозуміють, що мала місце маніпуляція; інші розгадають намір автора і почнуть внутрішнє опиратися не тільки особливостям емоційного стилю, а й всім твердженням; треті ж побачать в цьому тільки забавну інтелектуальну гру. Речення *Смерть це лише відсутність серцебиття* є не емоційним, а нейтральним, фактичним, денотативним. А якщо смерть передати наступним чином: *Смерть героя! Який глум, яке паскудне лицемірство! Яке гниле, нудотне лицемірство! Джорджева смерть стала для мене символом усієї тієї проклятої, безглуздої, нікому не потрібної мерзоти* то, таке речення пробуджує у читача емоції [135, с. 15].

На лексичному рівні у художньому тексті широко використовуються слова з переносним значенням, що лежать в основі тропів, емоційно забарвлена лексика, фразеологічні одиниці, фольклорні джерела, прислів'я і приказки. Естетичні функції здатні виконувати в художньому тексті фонетичні, словотвірні, морфологічні й синтаксичні засоби мови.

Одним із важливих аспектів, який повинен враховувати перекладач при перекладі художнього тексту, є граматичні (морфологічні та синтаксичні)

особливості останнього. За граматичною формою художній стиль мови і мовлення є безмежним:

- будь-яке слово, словосполучення і речення в художньому тексті може набувати найрізноманітнішої видозміни;
- синтаксична варіативність в побудові речень майже не підлягає регламентації, не обмежується чіткими нормами, правилами;
- простежується тенденція до вживання менш громіздких, складних фраз (на відміну від наукового стилю);
- використовуються речення різної модальності та інтонаційного забарвлення: розповідні, питальні, спонукальні, окличні;
- часто допускаються пропуски слів, незакінчені слова, речення різного типу т.п.;
- використовуються елементи всіх інших стилів;

Переклад художнього тексту носить переважно інтерпретативний характер, причому можлива практично необмежена кількість інтерпретацій одного тексту, які будуть відрізнятися деякими семантичними параметрами, пов'язаними як з областю лексики, так і з граматичними структурами і синтаксичними закономірностями, зумовленими тою або іншою національною мовою.

Як зауважує І. Р. Вихованець, авторський вибір одиниць художнього тексту можуть здійснити помітний вплив: подвійний ситуаційний контекст; ситуація безпосереднього текстотворення художнього тексту конкретним письменником з усіма його індивідуальними інтенціями; контекст фабули у художньому тексті [Вихованець, с. 132]. За концепцією П. Бурдьє, процес текстотворення виступає рушійною силою дотекстового вибору мовних засобів, що передбачає наявність авторського задуму, бажання передати певну думку читачам [Бурдьє, с. 63]. Глибинний смисл тексту, як і авторське індивідуальне сприйняття світу, зовсім не випадково визначаються як головний текстовий концепт. Саме він може підпорядковувати текстові концепти, які входять до складу текстової концептосфери, поданої у вигляді

ієрархічно побудованої концептуальної системи – авторської картини світу. [Дідух, с. 528].

Існує залежність від потенційного концептуального мовного значення цієї одиниці і його розміщення у мовній картині світу письменника. Необхідно зазначити, що авторська манера сегментації і структурування художнього прозового тексту робить можливими індивідуальний авторський синтаксис і пунктуацію. Композиція найкоротших, коротких, середніх, довгих і наддовгих речень у цілому тексті передають специфічні особливості розгортання семантичного простору тексту, а самі типи речень виконують певні «семантичні ролі» [Сівакова, с. 126].

Таким чином, переклад художнього тексту – складний і багатогранний вид людської діяльності. Проте головними факторами перекладу художнього твору є те, що перекладач стикається з різними культурами, епохами, літературами, особистостями з індивідуальним складом мислення та різним рівнем інтелектуального розвитку, різними традиціями і установками вихідних культур. Здійснюючи художній переклад перекладач повинен обов'язково враховувати граматичні (морфологічні та синтаксичні) особливості художнього твору.

1.3 Дослідження концепту в сучасній лінгвістиці

На сучасному етапі розвитку мовознавства велика увага лінгвістів приділяється когнітивному підходу до вивчення мови. Так, О.С.Ахманова вважає, що мова має тіло і дух. Тіло – це матеріальне, що ми можемо бачити і чути, а духовне заховано у глибинах історико-етимологічних та лексико-семантичних лабіринтів та національно-культурних особливостях етносу. Матеріальне піддається вивченню; духовне передається від покоління до покоління на ментально-когнітивному рівні і є досить важким для сприйняття представникам іншомовного етносу [Ахманова, с. 15–19]. Мова – основна форма, у якій відображені наші уявлення про світ. Вона є найважливішим інструментом, за допомогою якого ми отримуємо і узагальнюємо знання. Людина як суб'єкт пізнання є носієм певної системи знань, уявлень, міркувань щодо об'єктивної дійсності. Власне така система представлена у сучасній лінгвістиці певними термінопоняттями: картина світу, модель світу, образ світу тощо.

Поняття «картина світу» належить до фундаментальних наукових термінів. Власне вона як образ постійно формується у процесі контактування людини з навколишнім середовищем та соціумом, виражає найсуттєвіші характеристики лінгвоспільноти та її буття. Картина світу об'єктивується у мові, образотворчому мистецтві, музиці, ритуалах, різноманітних соціокультурних стереотипах поведінки людей тощо [Ахманова, с. 47].

На початку ХХ ст. термінопоняття «картина світу» вперше було застосовано фізиком В. Герцом, який розглядав її як «сукупність внутрішніх образів зовнішніх об'єктів, що служать для виведення логічних суджень відносно поведінки цих об'єктів» [Кубрякова, с. 46–50]. Такий термін набув актуальності і у філософсько-гуманітарних науках. Так, у лінгвістиці, термін «картина світу» став об'єктом наукових розвідок таких вітчизняних лінгвістів, як Ф.С. Бацевич, І.О. Голубовська, С.А. Жаботинська, Т.В.Радзієвська та ін.; а також зарубіжних мовознавців: Ю.Н. Караулов, Дж.

Лакофф, Р. Ленекер, Ю.А. Постовалова, Ч. Філлмор, у працях яких проаналізовано, яким чином у свідомості людини організоване знання про світ, як формуються поняття про нього. Подальше вивчення такого лінгвістичного поняття як *картина світу* зумовило необхідність розмежування її на мовну та концептуальну картини світу у працях сучасних філософів (Г. Брутян, Р. Павильоніс та ін.) та лінгвістів (Ю.Н Караулов, Ю.А Постовалова, В. Телія та ін.). [Кубрякова, с. 46–50]

Е.С.Кубрякова вважає, що концептуальна картина світу набагато багатша, ніж мовна картина світу: «Картина світу – те, яким собі малює світ людина у своїй уяві, – феномен складніший за мовну картину світу, тобто та частина концептуального світу людини, яка має «прив'язку» до мови та заломлена через мовні форми». Мовна картина світу відбиває національну картину світу і можна виявити в мовних одиницях різних рівнів. [Кубрякова, с. 195].

Оскільки мова служить основним способом формування та існування знань людини про світ, то саме мова є найважливішим об'єктом дослідження когнітивістів. Сукупність цих знань, відображених у мовній формі, є те, що в різних концепціях називається то як «мовний проміжний світ», то як «мовна репрезентація світу», то як «мовна модель світу», то як «мовна картина світу». Найбільш поширеним у когнітивній лінгвістиці став термін «мовна картина світу» [Осипов, с. 207–209].

За М.О. Шигаревою, «Мовна картина світу виникає в конкретних мовленнєвих особистостях, а їхньому мовному світі у процесі практики, тут вона змінюється, перебудовується й руйнується, причому в усі ці моменти мовна картина світу впливає на соціальну поведінку людини, соціальної групи, народу, нації [Некрач; Чала с. 18]. Для того, щоб вивчити мовну картину світу, необхідно дослідити культурні концепти, які можуть бути спільними, а можуть не збігатися. Серед різних типів культурних концептів виділяють перспективніші для вивчення: категоріальні культурні концепти, концепти стереотипів поведінки, зафіксовані у семантиці різнорівневих

мовних одиниць, і концепти-коди, які у концентрованому вигляді представляють розпредмечування ціннісних смислів [Некрач; Чала с. 18].

Мова безпосередньо бере участь у двох процесах, пов'язаних із картиною світу. По-перше, у його надрах формується мовна картина світу. По-друге, сама мова висловлює та експлікує інші картини світу людини, які за допомогою спеціальної лексики входять у мову, привносячи до неї риси людини, її культури. За допомогою мови досвідчене знання, отримане окремими індивідами, перетворюється на колективне надбання, колективний досвід. [Кубрякова, с. 196].

Закономірним є те, що кожен народ має певні відмінності у своїй мовній картині світу; вона є вторинною за своєю природою. Так, В. Телія уявляє мовну картину світу як інформацію, розсіяну по всьому концептуальному каркасу й пов'язану з формуванням самих понять за допомогою маніпулювання мовними значеннями . Вчений вважає, що вона не має чітких меж, тому її місце щодо концептуальної моделі світу не може бути визначене як периферія [Телія, с. 284].

Зважаючи на всі вищезгадані визначення досліджуваних термінопонять, у нашій роботі апелюємо до розуміння *картини світу* як цілісного образу, який є результатом діяльності людини і виникає у процесі пізнання нею навколишньої дійсності у формі концептів. Сформована концептуальна картина відображається у свідомості людини, яка закріплюється і об'єктивується у вигляді різних лексичних засобів мови. Отже, мовна картина світу тісно пов'язана з концептуальною системою, в межах яких чільне місце займають слово, концепт, поняття та значення.

У рамках сучасної антропоцентричної парадигми виникла необхідність розглядати мову з точки зору її участі в пізнавальній діяльності людини. Вивченням процесів отримання, відображення та зберігання знань у мовних формах займається когнітивна лінгвістика. Коли йдеться про вищевказані процеси, а також про формування думки та оцінки оточуючого світу, й

наступного отримання ними фізичної оболонки, «тіла знака», припускається одночасно існування різних форм їхньої репрезентації в мозку людини у вигляді певних структур свідомості. Такими структурами виступають концепти – «кванти знання», що зорієнтовані на відображення онтології світу у зв'язку з потребами соціальної дійсності [Андрухович, с. 22]. В руслі цих тенденцій сучасної лінгвістики і пропонується наше дослідження, зокрема спробуємо виявити та детально охарактеризувати специфічні риси концепту як ключового поняття когнітивної лінгвістики та багатьох наук гуманітарного циклу.

Знання про об'єктивну дійсність сформовано у вигляді концептів, абстрактних ментальних структур, які подають інформацію про різні сфери людської діяльності. Людина мислить концептами, поєднуючи їх, генеруючи нові концепти в процесі мислення. Тому концепт можна кваліфікувати як глобальну розумову одиницю, що представляє собою сукупність структурованого знання.

Сьогодні поняття «концепт» постає об'єктом вивчення багатьох гуманітарних наук: мовознавства, лінгвістики, філософії, літературознавства, психології, культурології. У наукових джерелах наведено багато визначень цього поняття, оскільки воно є одним із основних у вивченні картини світу.

Перш за все, необхідно розглянути генезис терміна «концепт». Незважаючи на те що «концепт» – це сучасний термін багатьох наук, його дослідженням займалися ще середньовічні вчені. У XII столітті П'єр Абеляр вважав, що імена, які звучать, за своєю природою не входять в позначену ними річ, але існують в силу «накладання» їх людьми на речі. Це «накладання» дає людям Бог. При цьому імена виступають у П. Абеляра «знаряддями сприйняття речей», по суті мислитель розглядає концепт в контексті комунікації людей один з одним і з Богом. Концепт у П. Абеляра є Сенс [17, с. 64].

У XIV столітті точилися суперечки між номіналістами і реалістами. Предметом дискусій стало співвідношення імені, ідеї та речі. Зіткнення

крайніх точок зору призвело до виникнення «помірного номіналізму», що увійшов в історію філософії під назвою «концептуалізм». У середньовічній філософії склалося розуміння концептів як особливих «психологічних утворень», які у певний спосіб несуть з собою «якесь смислове навантаження» [цит.за: 17, с. 64].

У сучасну науку одним з перших слово «концепт» ввів С. О. Аскольдов. Як і середньовічні номіналісти, С. О. Аскольдов визнавав «індивідуальне уявлення заступником всього родового обсягу». Однак на відміну від них він не ототожнював концепт з індивідуальним уявленням, вбачаючи в ньому «спільність» [цит. за: 17, с. 65].

Існують різні підходи до тлумачення феномена «концепт». У філософії та логіці він ототожнюється з «поняттям» на основі їхньої ідентичної ментальної природи. Проте найчастіше «концепт» і «поняття» розглядають як загальне і часткове. Іноді поняття трактується як синтез логічних і гносеологічних уявлень про об'єкт [Жаботинская, с. 4]. Щодо опозиції концепт – поняття принагідно зауважимо, що останнє виступає одиницею, яка дає інформацію про фрагмент знання, а концепт, крім того – і про сферу його вживання. Тому концепт у змістовому плані ширший від поняття, оскільки він відображає будь-які ознаки об'єкта, у той час як поняття завжди пов'язане лише з представленням набору необхідних і достатніх логічних ознак для його ідентифікації [Кузнєцов, с. 80].

У загальному плані концепти розглядають як одиниці ментальних і психічних ресурсів нашої свідомості та тієї інформаційної структури, яка відображає знання і досвід людини [Жаботинская, с. 5]. Інші дослідники розглядають концепт як репрезент інформації – досвідно-енергетичного кванту, який надходить до свідомості людини у вигляді різного роду інформаційних енергем, із яких він формується [Степанов, с. 59]. Слід погодитися з думкою З. Д. Попової, що концепт є сукупним, категоризуючим знанням про дійсність, про її елементи й перспективи [Попова, с. 35].

Сучасні вчені визначають концепт як «квант знання» [25, с. 22], як якийсь ідеальний об'єкт, як «згусток культури у свідомості людини, те, у вигляді чого культура входить в ментальний світ людини» [Попова, с. 7], як «одиницю ментальності даної культури» [10, с. 32]. Перше уявлення концепту – це одночасний прояв індивідуального і загального уявлення чогось. Аналіз численної літератури дає підставу вважати, що концепти є нашим знанням про оточуючі нас живі істоти і об'єкти, які реалізують «базову когнітивну сутність, що дозволяє пов'язувати зміст зі словом» і «з психологічної точки зору виконують функцію категоризації» [29, с. 60].

Як зазначає Е.С. Кубрякова, що категоризація – це підведення речей, явища, процесу та будь-якої аналізованої сутності під певну категорію як певну рубрику досвіду та знань та визнання її (цієї сутності) членом цієї категорії [Кубрякова, с. 307].

В. В. Красних вводить вузьке визначення поняття концепт: (національний) концепт – найбільш загальна, максимально абстрагована, але конкретно репрезентована (мовною) свідомістю, що зазнала когнітивної обробки ідея «предмета» в сукупності всіх валентних зв'язків, зазначених національно-культурним маркуванням [Красних, с. 54]. В. В. Красних заперечує обов'язкову наявність візуального прототипового образу у концепті і вживає термін «концепт» тільки стосовно до абстрактних сутностей (наприклад, «воля», «щастя») і ментофактів [Красних, с. 55]. С. Х. Ляпін поряд з концептами абстрактних сутностей визнає існування так званих «предметних концептів (наприклад, «лялька», «колобок»)[Ляпін, с. 10]. Таке розуміння концепту дає більш повне уявлення про концептосферу.

У лінгвокультурології розмежовують мовну й концептуальну картину світу. Концептуальна картина світу – це не лише система понять про сукупність реалій довкілля, але й система смислів, які є притаманними цим реаліям; мовна ж картина світу – це система взаємопов'язаних мовних одиниць, що відбиває об'єктивний стан речей довкілля і внутрішнього світу людини. Концептуальна картина світу існує у вигляді концептів, які

утворюють концептосферу, а мовна картина світу – у вигляді значень мовних знаків, які утворюють сукупний семантичний простір мови. Співвідношення між концептуальною і мовною картинами світу найчастіше визначають як таке, за якого концептуальна картина є ширшою, ніж мовна [Хрищена].

Базовою одиницею для дослідження культури етносів на межі дотику культурної і мовної знакових систем визнають культурний концепт. Незважаючи на активне розроблення проблематики концепту, як питання визначення, так і деякі аспекти функціонування концептних та мовних структур залишаються відкритими, що повністю відповідає принципіві постійного розвитку мовознавчої науки і визначає актуальність подальших студій. У дослідженні під культурним концептом розуміємо одиницю колективного знання/свідомості, що має мовне вираження, позначене культурною специфікою.

У сучасному лінгвокультурологічному підході до концепту чільне місце посідають перш за все поняття духовної цінності: суспільні уявлення про добро і зло, прекрасне і потворне, справедливість, смисл історії і призначення людини тощо. Наслідком аксіологічного забарвлення культурних концептів М. В. Скаб називає «семіотичну щільність» – представленість у плані вираження низкою мовних синонімів (слів і словосполучень), тематичних рядів і полів, прислів'їв, приказок, фольклорних і літературних сюжетів і синонімізованих символів, що пояснюється їх значущістю в житті людини.

У рамках лінгвокультурології концепт почав використовуватись досить широко, оскільки дослідження концептуальних засад людського мислення ґрунтується на «невипадковості іменування в культурі» [Степанов, с. 44]. У сучасному розумінні найчастіше вважають концептами так звані «культурні концепти», бо саме з ними найбезпосередніше пов'язані філологічні розвідки, і навіть двослівний термін «культурний концепт» все частіше скорочують просто до терміна «концепт» [Степанов, с. 8]. Концепти історико-культурної свідомості народу, які репрезентовані мовними

одинацями, що наповнені етнокультурним змістом, є особливо виразними. Такий концепт, за Ю.С. Степановим, це свого роду «згусток культури у свідомості людини, те, у вигляді чого культура входить у ментальний світ людини, той «жмут» уявлень, понять, знань, асоціацій, який супроводжує слово, основний осередок культури в ментальному світі людини». І, з іншого боку, концепт – це те, за допомогою чого людина сама входить у культуру» [Степанов, с. 43].

У рамках сучасної антропоцентричної парадигми виникла необхідність розглядати мову з точки зору її участі в пізнавальній діяльності людини. Вивченням процесів отримання, відображення та зберігання знань у мовних формах займається когнітивна лінгвістика. Коли йдеться про вищевказані процеси, а також про формування думки та оцінки оточуючого світу, й наступного отримання ними фізичної оболонки, «тіла знака», припускається одночасно існування різних форм їхньої репрезентації в мозку людини у вигляді певних структур свідомості. Такими структурами виступають концепти – «кванти знання», що зорієнтовані на відображення онтології світу у зв'язку з потребами соціальної дійсності [Етимологічний словник, с. 140].

Вчені зазначають, що концепти утворюють інформаційну базу мислення, певний концептуальний каркас свідомості, що уможливорює подальший процес когнітивного опанування дійсності, вони складають той поняттєвий фонд, в якому містяться ресурси для здійснення мисленнєво-мовленнєвої діяльності [Степанов, с. 43]. Як одиниця пізнання світу концепт може мати різний ступінь інформативної насиченості, залишаючись при цьому цілісним утворенням, здатним поповнюватися, змінюватися і відображати людський досвід. Концепт варіюється від концепту-мінімуму до концепту-максимуму й енциклопедичного доповнення в залежності від ступеня пізнання об'єкта.

Одні дослідники вважають концепти повністю вербалізованими, інші – частково вербалізованими [Oxford Dictionary]. Тим самим, знання про світ включають як вербалізовані, так і невербалізовані концепти, а сфера

концептотворення не обмежується рамками мови. У мові зафіксовані лише найважливіші для людей поняття, оскільки мовні засоби необхідні для існування таких концептів та оперування ними.

Власне термін *концепт* бере початок із середньовічного концептуалізму (П. Абеляр, Т. Гоббс), де він розглядався як універсалія, що узагальнює ознаки речей та містить важливу та актуальну інформацію. У російському варіанті термін *концепт* був уведений у 1928 р. філософом С.А. Аскольдовим (стаття «Концепт і слово»), який позначав ним «мисленнєве утворення, що заміщує людині у процесі думки невизначену кількість предметів того самого роду» [Степанов, с. 257]. Учений відображає структуру концепту на трьох рівнях: 1) основна, актуальна ознака; 2) додаткова або декілька додаткових, пасивних ознак, що є вже неактуальними, історичними; 3) внутрішня форма, звичайно, зовсім не усвідомлювана, відображена у зовнішній, словесній формі [Гармаш, с. 3].

Згідно з вченням Е.С. Кубрякової, *концепт* є ментальною структурою, що відображає знання й досвід людини; це оперативна змістова одиниця пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи і мови мозку, всієї картини світу, відображеної у психіці людини [Кубрякова, с. 261].

За визначенням Г.Г. Слишкіна, «концепт – одиниця, покликана зв'язати воедино наукові рзвідки в області культури, свідомості та мови: він належить свідомості, детермінується культурою та опредмечується в мові» [Некряч; Чала, с. 19].

А на думку А. Вежбицької, *концепт* – це об'єкт зі світу «ідеального», що має ім'я і відображає певні культурно обумовлені уявлення людини про світ, дійність [Вежбицька, с. 57].

Точніше визначення концепту та його приналежність до культури впровадив Ю.С. Степанов, який трактує *концепт* як «основний осередок культури в ментальному світі людини, в якому, з одного боку, закладений зміст поняття, а з іншого – все те, що робить його фактом культури:

етимологія, коротка історія даного концепту, сучасні асоціації, оцінки, переживання» [Степанов, с. 57].

Зв'язок концепту зі свідомістю людини досліджується у працях З.Д. Попової та Й.А. Стерніна, які визначають *концепт* як «глобальну розумову одиницю, що є квантом структурованого знання чи ідеальним єством, яке формується в свідомості людини через безпосередні операції із предметами наочної діяльності, розумовими операціями з іншими, вже існуючими в його свідомості концептами, тому такі операції можуть привести до виникнення нових концептів» [Етимологічний словник, с. 21]. Таким чином, мова є лише одним зі способів об'єктивації концепту у свідомості людини.

І «чим різноманітнішим є потенціал знакового вираження концепту, тим давнішим є цей концепт і тим більша його ціннісна значимість в рамках даного мовного колективу» [Красних, с. 58].

Аналізуючи вчення щодо структури концепту, зауважуємо, що судження лінгвістів дещо відрізняються: наприклад, С.Х. Ляпін вбачає «дискретну цілісність» концепту у взаємодії «поняття», «образу» та «дії» [Ляпин, с. 18], Ю.С. Степанов виокремлює у ньому поняттєву сторону і «все, що робить його фактом культури» – етимологію, сучасні асоціації, оцінки [Степанов, с. 41], М.Ф. Алефіренко – образний, поняттєвий та символічний складники [Воркачов, с. 150]. Однак більшість мовознавців, зокрема С.Г. Воркачов, В.І. Карасик, Г.Г. Слишкін та ін., сходяться на трикомпонентній будові концепту: наявності в його структурі поняттєвого, образного та ціннісного компонентів [Красних, с. 6].

Концепт визначають як складну ментальну репрезентацію, утворену кількома каузально пов'язаними елементарними репрезентаціями, які, у свою чергу, формуються внаслідок первинної взаємодії людини із середовищем [Болдирев, с. 61], тобто концепт народжується як образ, але, просуваючись щаблями абстракції, поступово перетворюється з чуттєвого образу у власне розумовий. Такий принцип формування ментальної репрезентації знань про

світ дозволяє розглядати концепт як «поглинаючу польову структуру» [Болдирев, с. 62], до якої входять різні аспекти знання і досвіду, у тому числі світоглядний, раціональний, емотивний, культурологічний.

Поняттєвий компонент формується фактуальною інформацією про реальний чи уявний об'єкт, що служить основою для утворення концепту: «Конститутивним у семантиці концепту може бути *поняття*, яке «мерехтить» у глибині» [Попова, с. 16]. Поняттєвий складник концепту творять різнотипні семантичні ознаки: дефінітивні/дистинктивні, які відрізняють його від суміжних концептів, та інші. На відміну від інших елементів концепту, поняттєвий складник завжди рефлектується носієм культури. Саме він містить певну суму інформації, необхідну для успішного спілкування в рамках певної культури. Поняттєвий складник – це те у змісті концепту, що не є метафорично-образним.

С.Г. Воркачов пропонує також включити у структуру концепту так званий *значеннєвий складник (тілесно-знаковий*, за Ляпіним [60, с. 18], під яким розуміє «етимологічну пам'ять слова», що фіксує внутрішню форму лексичної одиниці, шлях її «етимону» за Маккормак [61, с. 59].

У випадку багатозначності імені концепту у нашому дослідженні власне полісемантичність імені концептів WAR/ВІЙНА, LOVE/ЛЮБОВ, MUSIC/МУЗИКА значеннєвий складник у синхронії описується передусім через відношення синонімії та словотвірної продуктивності (війна – ворожнеча, сутичка, кровопролиття), (любов – кохання, почуття, любові), (музика – гравець, музикант) тощо [Практичний словник синонімів української мови]. Такий поняттєво-значеннєвий складник концепту ВІЙНА/WAR містить визначення поняття та основні дистинктивно/дефінітивні ознаки концепту, а також його реалізації у мовній системі.

Образний складник концепту пов'язаний зі способом пізнання дійсності, він формується наївною картиною світу певної мови, а тому містить всі наївні уявлення, закріплені в мові, внутрішні форми слів, що

служать вираженню концепту, «мисленнєві образи». «Включення до складу концепту образного складника (типового уявлення, гештальту, прототипу, стереотипу, символу), – зазначає С.Г. Воркачов, – це якраз те, що виразно відрізняє його від поняття, яке позбавлене наочності» [Воркачов, с. 54–57]. Більше того, саме цей компонент концепту може великою мірою розкривати його етнокультурну специфіку та приховані культурні коди.

Концепти не лише мисляться, вони ще й емоційно переживаються, а оскільки концепт є одиницею культури, то в структурі концепту доцільно виокремлювати ціннісний складник. Центром концепту завжди буде *цінність*, оскільки концепт служить дослідженню культури, а в основі культури лежить власне ціннісний принцип [Великий тлумачний, с. 77].

Основою для утворення концепту є ті явища реальної дійсності, які стають об'єктом оцінки. Адже для того, щоб оцінити об'єкт, людина повинна «пропустити» його через себе [Сергієнко, с. 181], а момент «пропускання» і оцінювання стає моментом утворення якого-небудь концепту в свідомості носія культури. На рівні ціннісно-оцінного компонента слід виокремити «когнітивну пам'ять слова»: смислові характеристики мовного знака, пов'язані із національним менталітетом та системою духовних цінностей носіїв мови [Маккормак, с. 45]. Тому окреслюємо цей складник структури концепту як ціннісно-оцінний. Таким чином, слід виокремити трикомпонентну будову концепту ВІЙНА/WAR: наявність у його структурі поняттєво-значеннєвого, образного та ціннісно-оцінного складників.

Засобами вербалізації концепту можуть бути синонімічні ряди, гіпонімічні структури, родо-видові структури, лексико-семантичні групи, асоціативні поля, утворені навколо «імені» концепту – його найточнішого вербального репрезентанта.

Концепти виражаються словами, які групуються в лексико-семантичні групи, що виражають смислове навантаження певного концепту. Ідеї та принципи семантичного аналізу мови, виникали поступово, вони беруть свій початок з кінця ХІХ– початку ХХ століть. У європейській лінгвістиці

оформлення понять семантичної системи пов'язано з іменами Т. Остгоффа, В. Порцига, Й. Тріра, Л. Вайсгербера. [Кобець, с. 129] Найглибше теорію лексико-семантичної групи подав Л. Вайсгербер, який взяв за основу не значення самих слів, а поняття, яким відповідають ті, чи інші групи. Він називає лексико-семантичну групу мовним полем, що співвідноситься із семантичною системою мови. Л. Вайсгербер виходив з абстрактного членування мови на поняттєві сфери, на які, стверджував він, накладається вся лексика [Вайсгербер, с. 159]. На думку Р. Н. Ахметжанова лексико-семантична група формується у процесі взаємодії лінгвістичних та екстралінгвістичних чинників, її складовими є різного роду спільні семантичні компоненти, семантичні деривати, семантичні сітки, в яких реалізуються семантичні тотожності, протилежності та ін. [3, с. 38]. Отже, лексико-семантична група – це об'єднання значень слів, які містять конкретні поняття, що різняться ступенем виявлення якості, ознаки, дії і протиставленими якостями ознаки, дії, предмета, явища [88, с. 54].

Концептам притаманні наступні ознаки:

1. Номінативна чи семіотична місткість концептів – їх представлення у плані вираження цілим рядом мовних синонімів (слів та словосполучень), тематичних рядів та полів, прислів'їв, приказок, фольклорних та літературних сюжетів, та різних типів дискурсу, зокрема художнього.

2. Маркованість концептів, що виявляється у внутрішній формі імені, у різних способах репрезентації одного й того ж концепту, в ступені детальності чи узагальненості репрезентації концепту у різних мовах.

3. Асоціативність – «включеність концепту в парадигматичні та синтагматичні зв'язки, різного роду співвідносні оцінні ряди (системи національних та інших культурних цінностей)» [Кулибіна, с. 42].

4. Символічність – будучи активізованим у свідомості завдяки певним асоціативним зв'язкам, концепт сам має здатність «асоціюватися з

вербальними, символічними чи подієвими феноменами, відомими всім членам етнокультурного соціуму» [Бехта, с. 12].

Таким чином, у роботі апелюємо до визначення концепту як асоціативно-вербальної сітки, пучка вербалізованих смислів, представленого у плані вираження цілим рядом своїх мовних реалізацій, що утворюють відповідну лексико-семантичну парадигму [Бехта. Оповідний дискурс, с. 48]; це одиниця колективного знання/свідомості, що має мовне вираження і позначена культурною специфікою.

Лінгвокультурний концепт багатовимірний, тому до визначення його структури можливі різні підходи, що зумовлюються наявністю в структурі цього складного комплексу таких компонентів як :

1. загальнолюдський, або універсальний;
2. національно-культурний, обумовлений життям особистості в певному соціокультурному середовищі;
3. соціальний, зумовлений приналежністю особи до деякого соціального прошарку;
4. груповий, який визначається приналежністю мовної особистості до певної вікової та статевої групи;
5. індивідуально-особистісний, що формується під основі особистісних показників – освіти, виховання, психофізіологічних особливостей, індивідуального досвіду;
6. ціннісність, обумовлена ставленням людини до того чи іншого відображуваного об'єкту.

У більш широкому сенсі структуру концепту можна подати у вигляді кола, в центрі якого лежить основне поняття, ядро концепту, а на периферії знаходиться все те, що привнесено культурою, традиціями, народним і особистим досвідом.

Отже, концепт – це семантичне утворення, відзначене лінгвокультурною специфікою, яка характеризує носіїв певної етнокультури, в той же час – це утворення є результатом пізнавальної (когнітивної) діяльності особистості та

суспільства і визначає ставлення як суспільної так і індивідуальної свідомості до певного явища чи предмета.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

У розділі 1 «Теоретичні засади дослідження англомовних текстів художньої літератури» досліджується поняття та визначальні риси художнього стилю в англомовній літературі ХХ століття. Саме цьому стилю мовлення притаманна яскрава емоційність та особлива експресивність, що виявляється в частотному вживанні письменниками найбільш виразних емоційно забарвлених мовних одиниць різних рівнів, що дозволяє протиставляти тексти художнього стилю іншим стилям, а в художньому творі виділяти художні образи – основні категорії художньої літератури. Художня творчість – це втілення іншої, образної дійсності, яку мистецтво відкриває в дійсності реальній.

У 1 розділі вивчається проблема перекладу англомовних текстів художнього стилю ХХ століття. Було досліджено, що перекладачеві художнього тексту доводиться завжди стикатися з трьома основними проблемами: передачею часової дистанції тексту, рис літературного напрямку та індивідуального стилю автора, тому що художній текст так чи інакше пов'язаний з літературним середовищем і несе в собі характеристики певної епохи. Сучасний художній переклад є відтворенням особливостей чужоземного літературного тексту за допомогою засобів цільової мови в нерозривній діалектичній єдності змісту і форми художнього твору. Важливим є те, що переклад виступає складовою національно-літературного процесу, оскільки служить посередником між національними культурами та забезпечує повноту процесу взаємодії національних літератур. Для того, щоб переклад був адекватним, перекладач повинен прагнути передати всю систему смислів, яку автор хоче донести до читача, для цього важливо виконувати свою роботу на високому професійному рівні.

У розділі 1 висвітлюється розуміння картини світу як цілісного образу, який є результатом діяльності людини і виникає у процесі пізнання нею навколишньої дійсності у формі концептів. Концептуальна картина світу існує у вигляді концептів, які утворюють концептосферу, а мовна картина світу – у вигляді значень мовних знаків, які утворюють сукупний семантичний простір мови. Одним із головних досліджень цього розділу стало поняття концепт. Концепт – це, передусім, інтегративна, сумарна мисленнєва конструкція, яка у вербальній формі фіксує саме поняття, його цінність для концептоносіїв та образи їхньої мовної свідомості. В концепті як складно оформленій ментальній структурі сфокусовано результати освоєння людьми світу. Рефлексія дійсності, яка базується на перцепції як способі пізнання, приводить до формування певних понять. Концепт виступає одиницею ментального простору. Він структурує знання про світ і відображає національну специфіку членування світу.

РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ВЕРБАЛЬНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ КОНЦЕПТІВ В АНГЛОМОВНИХ ТЕКСТАХ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ Р. ОЛДІНГТОНА «СМЕРТЬ ГЕРОЯ») ТА В ТЕКСТІ ЙОГО УКРАЇНСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ

2.1. Лінгвостилістичні засоби репрезентації концепту МУЗИКА/MUSIC у романі Р. Олдінгтона «Смерть героя» та в тексті його перекладу українською мовою, який був здійснений Ю.Я. Лісняком

Видається цікавим проаналізувати особливості вербальної репрезентації концептів в англomовному художньому дискурсі на матеріалі роману Річарда Олдінгтона «Смерть героя» та його українського перекладу. «Смерть героя» («Death of hero») (1929) – перший роман Річарда Олдінгтона, який отримав популярність далеко за межами Великобританії відразу після виходу в світ. Зовні, за сюжетним задумом, твір вкладається в рамки біографічного роману, оскільки це історія життя окремої людини від народження і до смерті. Роман «Смерть героя» – один з найбільш значущих англійських антивоєнних романів, присвячений подіям Першої світової війни, сповнений рішучим поривом поділитися тривожними роздумами, які невідступно переслідують автора та отруюють гіркотою втрати тих, *«хто поліг у цій війні ... марно, ні за що, в ім'я порожньої балаканини, в ім'я газетної брехні і войовничого нахабства політиків»* [135, с. 9].

Р. Олдінгтон приступив до написання даного роману, будучи на фронті: *«відразу ж після перемир'я, в крихітному бельгійському селі, де ми були на простой»*[135, с. 19]. Однак, рукопис, за його визнанням, виявилася передчасною спробою, оскільки: *«потім настала демобілізація, і в намаганнях пристосуватися до мирного життя я поставив на книжці хрест»* [135, с. 19]. Виникненню твору передувала тривала дистанція в часі: *«рівно десять років по тому – майже день у день , – мене знову щось підштовхнуло писати, і я розпочав книжку наново»* [135, с. 19]. Таким чином, роман, пронизаний *«жalem і безсилою скорботою ... »*[135, с. 20] ,

вийшов у час, коли: «вже давно було укладено перемир'я, а в газетах ще друкували списки убитих, поранених і зниклих безвісти» [135, с. 20].

У досліджуваному романі найбільш широко представлені три концепти, як-от: МУЗИКА/MUSIC, ВІЙНА/WAR та ЛЮБОВ/LOVE. Концепти МУЗИКА/MUSIC, ВІЙНА/WAR та ЛЮБОВ/LOVE наявні майже в усіх культурах і мовах світу тому їх слід відносити до універсальних концептів [56, с. 280]. Однак у мовній свідомості кожного народу є свої особливості розуміння цих концептів. Тому ці концепти, як ментальну одиницю, вважаємо доцільним описати через аналіз лексичних засобів його мовної фіксації, що надасть змогу найповніше дослідити понятійний зміст концептів МУЗИКА/MUSIC, ВІЙНА/WAR та ЛЮБОВ/LOVE.

Слова-імена концепту МУЗИКА/MUSIC є полісемантичними. Так, понятійна сторона концепту МУЗИКА/MUSIC фіксується лексикографічними джерелами у вигляді таких значень: 1) *a pattern of sounds made by musical instruments, voices, or computers, or a combination of these, intended to give pleasure to people listening to it*; 2) *the art concerned with combining vocal or instrumental sounds for beauty of form or emotional expression, usually according to cultural*; 3) *the art or study of music*; 4) *the written system of symbols representing musical notes* [133].

Проаналізуємо мовні способи моделювання індивідуально-авторської картини світу і концептосфери тексту роману Р. Олдінгтона «Смерть героя». Сам письменник визначив жанр свого твору як «роман-джаз» аргументуючи це тим, що думка Джорджа збігається з думкою оповідача (його військового друга, ім'я якого залишається невідомим), а також у романі містяться вірш (епілог), показчики траншеї, уривки солдатських та музичних пісень, звуконаслідувальні імітації звуків артилерії та ряд стилів прози від сатиричного та повчального (навіть декламаційного) до викликаних спогадів описів звуків, поглядів та запахів поля битви. Все це зберігається протягом усього послідовного оповідання роману [Whelpton, с. 332].

Роман складається з трьох частин, прологу та епілогу. Так, наприклад, епіграф до 75 передмови *Allegretto* (у перекладі означає помірно-швидко) був обраний із назви третьої частини 12-ї бетховенської сонати – траурного маршу. Фронтвий друг Джорджа Вінтерборна, від імені якого оповідається роман, коротко описує байдуже ставлення рідних та близьких до смерті головного героя. Перша частина роману *Vivace* (швидко, жваво) представляє швидкий темп оповідання, що включає зародження відносин батьків головного героя. Незважаючи на те, що торкнуться досить великого проміжку часу, всі дійові особи – маріонетки, безглузді дії яких позбавляють їхнього сенсу існування. Далі йде опис дитячих і юнацьких років Джорджа Вінтерборна, який завершується його відходом з батьківського будинку. Друга частина *Andante cantabile* (помірно, співуче) описує розмірене життя Вінтерборна в Лондоні, професійну діяльність у галузі журналістики та мистецтва, а також інтимні переживання з дружиною Елізабет та коханкою Фанні. Заплутавшись у любовному трикутнику, головний герой вирішує вступити добровольцем до армії. Третя частина зветься *Adagio* (повільно) і включає військові події: відправлення англійських солдатів у діючу армію, потім на фронт. Війна, описана в останній частині, підбиває підсумок життя головного героя і доводить його до повільного фізичного та духовного виснаження [Жантієва, с. 288; Синя, с. 128–133]. Критики сходяться на думці, що виділені музичні темпи відповідають життя головного героя. Так, наприклад, у пролозі демонструється, як швидко близькі та друзі Вінтерборна забули про його смерть, в решті розділів йде сповільнення життя до його остаточної смерті [Whelpton, с. 332]. Варто зазначити, що такі частини твору як пролог та епілог перегукуються з жанром давньогрецької трагедії, що також тісно пов'язана з музикою.

У досліджуваному літературному творі музичне звучання служить як виразом різних духовних проявів внутрішнього світу автора, так і сприяє створенню певної атмосфери, фону, завдяки яким відбувається більш глибоке розуміння сюжету. Музика надає тексту роману додатковий обсяг, створює

особливу співучу ритміку, підсилює емоційну забарвленість твору. У назві кожної з частин роману Р. Олдінгтона використані музичні терміни, які передають темп, але не темп сюжетної оповіді, а скоріше особливість сприйняття оповідачем темпу плину часу: на війні час ніби розтягується, а у вікторіанській Англії, навпаки стискається. Така поліритмія є однією з характерних рис джазу (ритмічна пульсація). «Джазовість» роману відчутна також в характеристиках героїв. У всіх трьох фрагментах використовуються джазові стилістичні прийоми: чергування коротких і довгих фраз, зміна пафосу та іронії, сарказму, повтори (лексичні, фразеологічні та антитезні), часте використання вигуків, риторичних питань, стилістичних контрастів (піднесено-поетичний / знижено-розмовний стиль аж до найбільш цинічних інвектив), три крапки, що розривають тканину тексту. Продемонструємо прикладами з тексту роману: «*The telegram from the War Office—'regret to inform ... killed in action. . . Their Majesties' sympathy...'*—went to the home address in the country, and was opened by Mrs. Winterbourne.» [136, с. 29] – «Телеграма з Військового міністерства – «з жалем повідомляємо ... поліг у бою» ...Їх величності виражають своє співчуття...» –надійшла до заміської вілли, і розпечатана її місис Вінтерборн.»[135, с. 23].

Варто також звернути увагу, що одним із основних стилістичних засобів побудови роману Р. Олдінгтона «Смерть героя» виступає сарказм. Змалювання образів батьків Джорджа, його дружини та коханки також мають іронічний та сатиричний підтекст [103, с. 204]. Продемонструємо сказане прикладом з роману:

«*Winterbourne's father, whom I knew slightly, was an inadequate sentimentalist.*
 «*Mild, with an affection of gentility, incompetent, seffishly unselfish (i.e. always patting himself on the back for "renouncing" something he was afraid to do or be o r take), he had a genius for messing up other people's lives.*» [135, с. 29]. –
 «Вінтеронів батько , якого я трохи знав , був людиною надміру сентиментальною. Сумирний, безпорадний, з претензією на аристократизм,

егоїстичний альтруїст (тобто завжди схильний хвалити себе за те, щ «зрікся» чогось такого, чого боявся або не хотів), він мав особливий хист нівечити життя іншим людям» [135, с. 22].

Ось як автор говорить про цинічне і дещо зневажливе ставлення Джорджа до власних батьків:

«When, in a mood of cynical merriment, he used to tell his friends the exact truth about his parents, he was always accused – even by quite intelligent people – of creating a monstrous legend» [136, с. 45]. – «Іноді він опановував насмішкуватий цинізм, і починав розповідати приятелям про батька з матір'ю, і хоч нічого при цьому не перебільшував, навіть люди з головою дорікали йому за жахливі вигадки» [135, с. 40].

Водночас твір є дуже емоційним і філософським, наштовхує на роздуми над важливими питаннями людства, як-от сенс життя, безглуздість братовбивчої війни, цінність людського життя, шанування мистецтва та ін. Схвильовано-емоційна тональність тексту, яка вимагала звернення до джазових прийомів, обумовлена загостреною емоційністю наратора, що пройшов через агонію війни. Безпосередня участь у подіях дозволяє наратору бути одночасно як автором, який продумано і вміло вибудовує епічну композицію, так і емоційним обвинувачем, який має на це право. Про свою позицію обвинувача оповідач заявляє вже на самому початку прологу – він саркастично обурюється з приводу підлого і боягузливого ставлення обивателів до страшних наслідків війни: *«The casualty lists went on appearing for a long time after the Armistice – last spasms of Europe's severed arteries. Of course, nobody much bothered to read the lists. Why should they? The living must protect themselves from the dead, especially the intrusive dead»* [136, с. 26]. – «Вже давно було укладено перемир'я, а в газетах ще друкували списки загиблих, поранених та зниклих безвісти, неначе останні, спазматичні виплески крові з перетятих артерій Європи Звичайно, тими списками мало

хто цікавився. Та й навіщо? Живим треба сторонитися мерців – особливо мерців настрливих.» [135, с. 21].

У структурно-морфологічному аспекті аналіз лексичних одиниць, що беруть участь у вербалізації концепту МУЗИКА/MUSIC, показав, що це, головним чином, автосемантичні одиниці (*sound* (звук), *flute* (флейта), *musician* (музикант) та ін.).

Розгляд лексичних одиниць з архисемою МУЗИКА дозволив стверджувати, що ядро лексико-семантичної групи MUSIC досліджено наступними найменуваннями: *music* (в значенні музика), *theatre* (театр), *opera* (опера). Периферію лексико-семантичної групи МУЗИКА утворюють такі лексеми, як *music* (в значенні музичний твір, мистецтво), *violin* (скрипка), *piano* (рояль), *audience* (публіка), *play* (п'єса, спектакль), *voice* (голос); далека периферія включає в себе лексеми, які вживаються менш ніж в трьох контекстах: *sound* (звук), *song* (пісня), *melody* (мелодія), *contralto* (контральто), *nocturne* (ноктюрн), *piece of music* (музичний твір, фраза, композиція), *prelude* (увертюра, прелюдія), *interval* (інтервал), *bar* (акорд), *discord* (дисонанс), *instrument* (музичний інструмент), *flute* (флейта), *pipe* (дудка), *lute* (лютня), *reed* (сопілка), *hautbois* (гобой), *drum* (барабан), *zither* (цитра), *organ* (орган), *viol* (віола), *clarin* (кларнет), *ture* (турі), *teponaztli* (дерев'яний барабан), *bells* (дзвіночки), *bow* (смичок), *string* (струна), *keys* (клавіші), *volume* (музичний альбом), *concert* (концерт), *ball* (бал), *duet* (дует), *musician* (музикант), *orchestra* (оркестр), *pianist* (піаніст), *flute-player* (флейтист) [132].

За результатами проведеного дослідження було встановлено, що лексичні одиниці, що об'єктивують концепт МУЗИКА/MUSIC у романі Р. Олдінгтона «Смерть героя» з точки зору їх семантичного змісту, є досить гетерогенними. За нашими спостереженнями, виділяється ціла низка одиниць, які утворюють велику тематичну групу лексем, яка, в свою чергу, інкорпорує кілька лексико-семантичних підгруп. Таким чином, з урахуванням семантичного критерію і системно-структорного підходу до

розгляду мовних одиниць з архисема МУЗИКА були виявлені наступні тематичні групи лексем:

- 1) Загальні музичні поняття;
- 2) Музичний інструмент;
- 3) Музика в часі і просторі;
- 4) Людина як творець музики.

Переважає по частотності контекстів, у яких вербалізується концепт МУЗИКА/MUSIC, є тематична група лексем «Загальні музичні поняття», що складається з 4 підгруп: «акустичні номінанти музики»; «музична форма»; «види музичного мистецтва»; «побудова музики».

Підгрупу «Акустичні номінанти музики» представлено лексемами «Звучання» і «Голос».

Найбільша кількість контекстів містить підгрупа «Акустичні номінанти музики». Домінантою лексико-семантичної групою «Звучання», що є частиною підгрупи «Акустичні номінанти музики», і всієї тематичної групи лексем «Загальні музичні поняття» виступає лексема *music* у значенні «звучання музичного твору». «*He was subtler than delicate music; and there was no change of light, no shifting of the shadows, no change in the tumultuous outlines of wind-swept clouds, but had a meaning for him.*» [136, с. 259]. – «Він витонченіший за найпрекраснішу музику; і в найменшому відтінку світла, в русі тіней, в мінливих обрисах гнаних вітром хмар таїться для нього глибокий сенс!»; «*The loud brass music reverberated from the house fronts.*» – «Гучна мідна музика лунала з фасадів будинку.» [135, с. 254].

Лексико-семантичну групу «Звучання музичного твору» наповнюють лексеми *melody, sound, music*. Продемонструємо їх вживання у тексті роману Р. Олдінгтона:

«*In the night-silence, water dripped with insistent melody in some hidden tank.*» [136, с. 92] – «У нічній тиші вода стікала наполегливо мелодія в якомусь прихованому баку.»; «*The whole thing was indescribable—a terrific*

spectacle, a stupendous symphony of sound. – «Все це було невимовно-приголомшливим видовищем, приголомшлива **симфонія звуку**» [135, с. 88].

Музика виступає каузатором сильних почуттів та емоцій героїв роману, вербалізованих дієсловами *stir* (хвилювати) і *trouble* (будити хвилювання). Актуалізується ознака потужного емоційно-психологічного впливу на слухача.

До складу підгрупи «Музична форма» за результатами нашого дослідження входять 5 лексичних одиниць: *play* (п'єса, спектакль), *music* (музика), *nocturne* (ноктюрн), *song* (пісня), *piece of music* (музичний твір, фраза, композиція). Наведемо кілька прикладів, що репрезентують підгрупу «Музична форма», що входить в тематичну групу лексем MUSIC «Загальні поняття музики» у художньому дискурсі Р. Олдінгтона: «*They marched through the empty, muddy streets. It was about midnight. Some one began to sing one of the inevitable **marching songs***» [136, с. 80]. – «Вони пройшлися порожніми, брудними вулицями. Це було близько півночі. Хтось почав співати одну з незмінних **маршових пісень**» [135, с. 75].

Ставлення до музики досліджується за допомогою меліоративно-маркованих дієслівних кваліфікаторів *like* (любити), *adore* (любити) і поєднання [дієслово + прикметник] *be afraid of* (боятися). Актуалізується ознака любові до музики, що межує зі страхом перед її величчю. Підкреслюється, що тільки гарна музика (*good music*) представляє справжню цінність і заслуговує шанування.

Підгрупу «Види музичного мистецтва» представлено в тексті роману Р. Олдінгтона такими лексемами: *jazz* (джаз), *symphony* (симфонія), *music* (музика в значенні «музичне мистецтво»). Наведемо приклади, які репрезентують вживання лексем на позначення підгрупи «Види музичного мистецтва»: «*The roar of the guns was beyond clamour—it was an immense rhythmic harmony, a **super-jazz** of tremendous drums, a ride of the Walkyrie played by three thousand cannon. The intense rattle of the machine-guns played a minor motif of terror.*» [136, с. 346]. –« Гуркіт гармати був поза межею

галасу – це було величезна ритмічна гармонія, **супер-джаз** приголомшливих барабанів, прогулянка Волкері, яку грали три тисячі гармат. Інтенсивне брязкання кулеметів зіграло другорядний мотив терору.» [135, с. 342]; «*So Isabel consoled herself with the thought that George Augustus continued to play at being 'rich' on his honeymoon*» [136, с. 61] . – «Отож вона втішала себе думкою, що Джордж Огастес справді багатий в медовий місяць.»; «*The whole thing was indescribable – a terrific spectacle, a stupendous **symphony of sound.***» [135, с. 57] – «Все це було невимовно-приголомшливе видовище, приголомшливі звуки **симфонії** .»[135, с. 342].

Музика як мистецтво в романі Р. Олдінгтона отримує меліоративну конотацію, що обумовлюється її позитивним впливом на емоційно-психологічний стан людей: зацікавленість – *devoted himself entirely* (весь віддавався музиці), і розслабленість – *a pleasant chat* (цікаво поговорили, приємна бесіда). Наведемо приклади з тексту роману: «*Whatever he achieved in and with his life was entirely the product Isabel's will and Isabel's goading.*» [136, с. 71]. – «Якщо він і досяг чогось у житті, то лише тому, що цього хотіла і до цього змушувала його Ізабелла.» [135, с. 67].

Найменшим в квантитативному співвідношенні є тематична підгрупа «Побудова музики», яке включає в себе 5 найменувань: *prelude* (увертюра, прелюдія), *bar* (акорд), *interval* (інтервал), *discord* (дисонанс), *chord* (акорд). Порівняємо: «*Further south it flamed up again with intense **preludes of drum-fire.***» [136, с. 328] – «Далі на південь спалахнуло знову з інтенсивними **прелюдіями** барабанного вогню.» [135, с. 323].

Тематична група лексем «Музика» та «Музичний інструмент» складається з двох підгруп: «Музичні інструменти» і «Деталі музичних інструментів і музичні предмети».

Продемонструємо вживання лексем тематичної підгрупи «Музичні інструменти» прикладом з тексту роману Р. Олдінгтона «Смерть героя»: «*The first was called **Decomposition Cosmos**, and the second **Piano.***» [136, с. 73]. –

«Перша картина називалася: *Космос – Розкладання, друга – Фортепіано.*» [135, с. 67].

Тематична група лексем «Музика в часі і просторі» репрезентується в тексті роману Р. Олдінгтона «Смерть героя» 4 лексемами: *music-hall* (музичний зал), *theatre* (театр), *performance* (вистава), *opera* (опера), *ball* (бал), *concert* (концерт).

Найбільш частотними є найменування, використовувані для вказівки місць, пов'язаних з виконанням музичних творів, а саме: *theatre* (театр) і *music-hall* (музичний зал): «*Think how we should feel if we heard you had visited a theatre.*» [136, с. 63] – «*Подумайте, як ми повинні почуватися, якби почули, що ви відвідували театр.*» [135, с. 57] та ін.

Найменування *theatre* (театр) і *music-hall* (музичний зал) представляються нейтрально-маркованими; використовуються для найменування найбільш популярних місць, відвідуваних людьми, які належать до вищого суспільства та репрезентується словосполученням з дієсловами *visited a theatre* (ходили в театри), *go to the theatre* (піти в театр), *go on to the opera* (поїхати в оперу) та ін. Музична семантика лексем *theatre* (театр) і *music-hall* (музичний зал) виражається імпліцитно і визначається на основі феномена презупозиції.

Тематична група лексем «Людина як творець музики» включає в себе 6 лексичних одиниць: *audience* (публіка), *musician* (музикант) і *duet* (дует), *orchestra* (оркестр), *pianist* (піаніст) і *flute-player* (флейтист).

«*At the end of the performance the orchestra played 'God Save the King.' Winterbourne stood rigidly to attention with the other soldiers in the audience*» [136, с. 79]. – «*Вистава закінчилася, оркестр заграє «Боже, бережи короля», Вінтерборн, як і всі солдати серед публіки, витягнувся і став по стійці «смирно».* [135, с. 74].

Лексема *musician* (музикант) є меліоративно-конотативованим, на що вказують оціночні кваліфікатори: ад'єктивних: *celebrated* (відомий) і *excellent* (чудовий); дієслівні: *charm* (полонити); субстантивні: *wonders* (дива).

Актуалізується ознака захоплення людьми, що володіють здібностями до музики. Наведемо інший приклад, який репрезентує тематичну групу лексем «Людина як творець музики», відібраних з тексту досліджуваного твору: «... *and in a long latticed room, with a vermilion-and-gold ceiling and walls of olive-green lacquer, he used to give curious **concerts** ...*» [136, с. 88] – «... в довгій залі з ґратчастими вікнами, де стеля була розписана золотом, а стіни покриті оливково-зеленим лаком, влаштовувалися незвичайні концерти ...»[135, с. 82].

Аналіз мови одиниць, що належать до лексико-семантичної групи MUSIC в романі Р. Олдінгтона «Смерть героя» дозволив встановити, вплив музики на емоційно-психологічний стан героїв роману. Негативна конотація лексем, що входять до складу досліджуваних тематичних груп, передається за допомогою: а) емоційно-експресивної лексики: *in a hard bitter voice* (різко і з гіркотою); б) характерологічної лексики: *stupendous **symphony of sound*** (приголомшливі звуки симфонії), *half of the audience went out* (зал наполовину спорожнів) та ін. Продемонструємо прикладом вживання у тексті аналізованого твору: *Dear Lovers! Let us never forget that you are the sweetness of the bitter voice* [136, с. 212] – *Дорогі закохани! Давайте ніколи не забувати, що ви – солодкість гіркого голосу* [135, с. 218].

Група лексем «Музичний інструмент», що репрезентується в тексті роману Р.Олдінгтона «Смерть героя» займає друге місце. Підгрупа «Музичні інструменти» містить найменування як класичних (*pipe* (труба), *piano* (рояль), *drum* (барабан), *violin* (скрипка), *flute* (флейта) та ін.), так і рідкісних (*ture* («турі») музичних інструментів. При описі музичних інструментів зазначаються: а) зовнішній вигляд: *huge* (величезний), *long* (довгий), *cylindrical* (циліндричної форми) та ін.; б) матеріал: *copper* (мідний) та ін.; в) звучання: *harsh* (різко звучить), *delicate sound* (ніжні звуки), *sweet* (солодкий) і ін.; г) стиль гри на них: *tore wild music* (викидали дикі мелодії), *beat monotonously* (монотонно вдаряли), *string* (струна), *bow* (смичок), *keys* (клавіші), *volume* (музичний альбом). Дані найменування є нейтрально

конотатованими і використовуються при характеристиці музичних інструментів.

Наведемо приклади вживання лексем згаданої підгрупи у тексті роману «Смерть героя»: «*He was always at hand when nothing better presented itself—the permanent second **string to the fiddle**, or, as Fanny put it, one of her fautes*, adding sotto voce* my faute-de-mieux.*» [136, с. 96] – «Він був завжди під рукою, коли не підверталось нічого цікавішого - вічна друга скрипка або, як висловлювалася Фанні, один з її faute -, - "мій faute-de-mieux" – додавала вона sotto voce.» [135, с. 100].

Важливе значення у формуванні концепта МУЗИКА/MUSIC в романі Р.Олдінгтона «Смерть героя» має тематична група «Музика в часі і просторі». Більшість лексем мають нейтральну конотацію і служать для вказівки місць і заходів, де проводять час герої, що відносяться переважно до світського суспільства.

Про меліоративне маркування номінацій *musician* (музикант) і *pianist* (піаніст) свідчать наступні лексичні одиниці: а) прикметники: *celebrated* (відомий) і *excellent* (чудовий); б) дієслова: *charm* (зачаровувати, зачаровувати), *worship* (обожнювати); в) іменники: *art* (мистецтво) і *wonders* (дива). Актуалізується ознака симпатії до музикантів, захоплення перед їх умінням і талантом. Ось як автор описує публіку, яка зачаровано слухала оркестрову гру: «*All right for those who go into it with open eyes. Perfect. Charming.*» [136, с. 89] – «Все добре для тих, хто йде на це з відкритими очима. Ідеально. Чарівно.» [135, с. 85].

Зупинимося на особливостях перекладу концепту МУЗИКА/MUSIC при відтворенні англомовного роману Р. Олдінгтона «Смерть героя» українською мовою, який був здійснений в 1988 р. Ю. Я. Лісняком. Зазначимо, автор перекладу враховує екстралінвістичний та культурологічний фактори, оскільки в процесі перекладу зняття багатозначності мовних одиниць і визначення вибору перекладацького

еквівалента обумовлюється низкою факторів, як то: вузьким контекстом, широким контекстом і екстралінгвістичною ситуацією [76].

Мовне запозичення ужито під час перекладу таких рядків роману Р. Олдінгтона: «*They found themselves immediately behind the regimental band, which struck up one of the Mark III.*» [136, с. 43] – «Вони опинилися одразу за полковою групою, яка зачепила один із Mark III.» [135, с. 47].

Перекладацьку трансформацію, а саме перестановку синтаксичних одиниць вжито під час перекладу наступних рядків з роману: «*Marches supplied to Army musicians sounded loud.*» [136, с. 90] – «Голосно звучали марші для армійських музикантів.» [135, с. 87]. Цей спосіб перекладу враховує граматику англійської та української мов, яка передбачає різний ступінь свободи порядку розташування підмета і присудка у реченні.

Комплекс перекладацьких трансформацій вжито під час перекладу складного речення: «*They went to 'low' music-halls and saw all the primitive films of the day— Charlie's were the only good ones—and for a lark went to see what the inside the Abbey looked like, a place no Londoner ever visits.*» [136, с. 220]. – «Вони заходили у мюзик-холи найнижчого штибу, переглянули чи не всі наївні і грубі фільми тих днів - гарні були тільки чаплінські,- і заради жарту побували у Вестмінстерському абатстві, куди не заглядає жоден корінний житель Лондона.» [135, с. 215]. Автор перекладу вдається до опущення (в українському варіанті немає лексеми *ones*), перестановки слів, лексичної заміни в останній частині речення.

Розглянемо особливості перекладу такого речення. «*All one night the South-West wind had streamed over the empty downs, sweeping up in a crescendo of sound to a shrill ecstasy of speed, sinking into abrupt sobs of dying vigour, while underneath steadily, unyieldingly, streamed and roared the major volume of the storm.*» [136, с. 222]. – «Всю ніч над голими пагорбами мчав південно-західний вітер. Все вище, стрімкіше, і все голосніше звучала його триумфальна пісня, яка злітала до хвацького свисту і раптом обривалася коротким риданням, оплакуючи свою вмираючу силу,- а нижче буря

розливалася і гриміла впертим невідворотним потоком.» [135, с. 218]. У наведеному уривку має місце поєднання кількох перекладацьких трансформацій. В мові оригіналу вжито італійську лексему *a crescendo*, яка означає музичний термін, що означає поступове збільшення сили звуку, цю лексему перекладач відтворює в мові друготвору способом лексичної заміни.

Аналіз мови оригіналу та мови перекладу роману Р. Олдінгтона «Смерть героя» дає підстави стверджувати, що перекладач використовує різні лексичні та лексико-семантичні трансформації – задля досягнення адекватності перекладу смислового навантаження оригінального тексту. Коли справа стосується концепту МУЗИКА/MUSIC, найбільш популярною перекладацькою трансформацією служить калькування, нульовий переклад і лексична заміна. Калькування – це перекладацький прийом, що полягає в тому, що складові частини слова (морфеми) або словосполучення замінюються їх прямими відповідниками на мові перекладу.

Наступний лінгвістичний інструмент – транскрипція і транслітерація – це способи перекладу лексичної одиниці оригіналу шляхом відтворення її форми за допомогою букв мови перекладу. При транскрипції відтворюється звукова форма іншомовного слова, а при транслітерації його – графічна форма (алфавітний склад)» [45, с. 173]. Продемонструємо транскрипцію прикладами із тексту: «*Further south it flamed up again with intense preludes of drum-fire.*» [136, с. 154]. – «Ще південніше вона знову спалахнула інтенсивними **прелюдіями** барабанного вогню.» [135, с. 149]. Або в іншому реченні:

«*Although a lady of “mature charms,” Mrs. Winterbourne loved to fancy herself as a delicious young thing of seventeen, passionately beloved by a sheik like but nevertheless “clean” (not to say “straight”) Englishman.*» [136, с. 31]. – «Хоча принади місіс Вінтерборн були вже цілком дозрілі, вона дуже любила уявляти себе чарівним сімнадцятирічним дівчатком, у яке палко закохався жагучий, мов східний шейх, проте «чистий» (щоб не сказати «бездоганний») молодий британець.» [135, с. 27].

Наступний приклад демонструє вживання термінологічного репрезентанту концепту МУЗИКА/MUSIC і його відтворення шляхом віднайдення прямого відповідника і транскрибування: «*Epic melancholy of deserted side-streets where the rhythmic beat of a horse's hoofs is an **adagio** of despair.*» [136, с. 107]. – «Епічна меланхолія безлюдних бічних вулиць, де **ритмічний удар** кінських копит - **адажіо** відчаю.» [135, с. 109].

Ю. Я. Лісняк під час перекладу роману Р. Олдінгтона «Смерть героя» використовує не лише перестановку членів речення, а й частин простих речень. Продемонструємо сказане перекладом наступного уривку роману: «*George Augustus continued to play at being “rich” on his honeymoon.*» [136, с. 60]. – «Поки тривав медовий місяць, Джордж Огастес продовжував розігрувати багатія.» [135, с. 58].

Труднощі відтворення вербалізаторів концепту МУЗИКА/MUSIC зумовлені розбіжностями в образних асоціаціях англомовної та україномовної культур, а отже, асоціативний спектр лексичних репрезентантів не завжди еквівалентно можна передати [45, с. 159]. З огляду на це перекладач нерідко вдається до конкретизації, додавання мовних одиниць у переклад, лексичної заміни і перестановки членів речення для компенсації механізмів, завдяки яким можна викликати в уяві реципієнта потрібний образ та передати стилістичні характеристики тієї чи іншої концептуальної структури.

2.2. Засоби вербалізації концепту ВІЙНА/WAR у романі Р.Олдінгтона «Смерть героя» та в тексті україномовного друготвору у перекладі Ю.Я. Лісняка

Концепт ВІЙНА/WAR належить до універсальних концептів, оскільки він представлений у більшості культурах і мовах світу. Однак у мовній свідомості кожного народу є свої особливості розуміння цього концепту. Тому досліджуваний концепт, як ментальну одиницю, вважаємо доцільним описати через аналіз лексичних засобів його мовної фіксації, що надасть змогу найповніше репрезентувати усі складові змісту концепту ВІЙНА/WAR.

Концепт ВІЙНА/WAR характеризується нами як трикомпонентне ментальне утворення, що вміщує понятійні, образні та ціннісні елементи, «належить свідомості, а також детермінується культурою та омовлюються в мові» [84, с. 35]. Слова-імена концепту ВІЙНА/WAR є полісемантичними. Так, понятійна сторона концепту ВІЙНА/WAR фіксується лексикографічними джерелами у вигляді таких значень: 1) *a state of armed conflict between different countries or different groups within a country*; 2) *a state of competition or hostility between different people or groups*; 3) *a sustained campaign against an undesirable situation or activity* [131]; 4) *a war is a period of fighting or conflict between countries or states*; 5) *war is intense economic competition between countries or organizations*; 6) *if you make war on someone or something that you are opposed to, you do things to stop them succeeding*; 7) *the Napoleonic wars*; 8) *the war against drugs* [130].

Згідно словників англійської мови дана лексема *war* може виступати як іменник, прикметник, дієслово, прислівник, що вказує на значущість для свідомості носіїв англійської лінгвокультури того змістового поля, до якого вона входить [131].

Зіставимо змістове ядро концепту ВІЙНА/WAR у просторі української лінгвокультури. Понятійна сторона концепту ВІЙНА/WAR представлена такими значеннями: 1) *організована збройна боротьба між державами,*

суспільними класами тощо; 2) стан ворожнечі між ким-небудь; суперечка, сварка з кимось; боротьба [124].

Звернемося до англійського концепту ВІЙНА/WAR. Англійська лексема «war» має складну історію: давньоанглійську форму «were» (*large-scale military conflict*) виводять через реконструйовану старофранцузьку форму «guerra» (*difficulty, dispute; hostility; fight, combat, war*), яка походить від прагерманської лексеми «werso» та латинського «bellum» з дефініцією «*to bringin to confusion*». Походження поняття «war» в давньоанглійській мові пов'язане з міфологічними витоками, з поняттями фізичного дефекту, агресивності, лайки, прагнення до володіння, а також з поняттями мистецтва та екіпіровки. Згадаємо, що основна тема давньоанглійських героїко-епічних поем – чвари і війни. Отже, саме епос давав зображення картини світу, вчив відрізнялось добро від зла, епос наставляв як жити і вмирати зокрема, через введення поняття «war» [128, с. 301].

У сучасному світосприйнятті носіїв англійської лінгвокультури змінюється відношення до війни, що пов'язано з неприйняттям вбивства як способу існування і зростаючою цінністю індивідуального життя. Отже, понятійне поле концепту ВІЙНА/WAR доповнюється лексичними одиницями синонімічного ряду, що уточнюють ознаки домінантної лексеми «war»: «*conflict, warfare, combat, fighting, (military) action, bloodshed, struggle; battle, skirmish, fight, clash, engagement, encounter; offensive, attack, campaign; hostilities;*» [133].

На рівні слова вербальна репрезентація концепту ВІЙНА/WAR здійснюється іменем цього концепту – лексемою «війна» та її синонімами: «*quarrel, straight, bloodshed, meat grinder, walking, quarrel, dispute, fight, conflict, struggle, competition, rivalry, enmity, aggression, battle*».

У вербальній маніфестації концепту ВІЙНА/WAR проявляються як універсальні, так і національно-специфічні риси, які відображають культурно-історичну детермінованість формування мовної картини світу лінгвокультур. Аналізуючи дані лексикографічних джерел Collins Cobuild

Advanced Learner's English Dictionary [130] та Online Etymology Dictionary [131], ми дійшли висновку, що вихідна понятійна сутність концепту ВІЙНА/WAR полягає в наступному: «війна – це боротьба з метою захоплення здобичі» [131].

Проаналізувавши лексему *war* з точки зору історичної семантики можна стверджувати, що означена лексема зберегла свої значення, набула нових, а також відбулася заміна домінуючих значень.

Беручи до уваги дефініції таких тлумачних словників, як «Collins Cobuild Advanced Learner's English Dictionary» [131], «Oxford English Dictionary» [133], «Cambridge Dictionary Online» [130] і «Oxford Dictionary / ed. by Andrew M. Colman» [132] спостерігаємо, схожі, майже ідентичні значення. Проте певні відмінності все ж існують.

Проаналізувавши всі дефініції, можемо виокремити два значення, спільних для всіх лексикографічних джерел англійської мови: «*a state of armed conflict between different countries or different groups within a country*», «*an organized effort by a government or other large organization to stop or defeat something that is viewed as dangerous or bad*» [132, с. 833].

Слід зазначити, що у словнику «Oxford Advanced Learner's Dictionary» подаються три дефініції, які співпадають із визначеннями «Cambridge Dictionary Online», а саме: «*a state of armed conflict between different countries or different groups within a country*», «*a state of competition or hostility between different people or groups*», «*an organized effort by a government or other large organization to stop or defeat something that is viewed as dangerous or bad*» [130].

У словнику «Longman Dictionary of Contemporary English» подаються дві дефініції поняття *war*, які відсутні у «Collins Cobuild Advanced Learner's English Dictionary», «Oxford Advanced Learner's Dictionary» та «Cambridge Dictionary Online» [130], а саме: «*a fight involving large numbers of soldiers and weapons*», «*a situation in which a person or group is fighting for power, influence,*

or control» [130]; «*generally characterized by extreme violence, aggression, destruction, and mortality, using regular or irregular military forces*» [131].

У результаті здійсненого дефініційного аналізу виявлено, що існує така словникова дефініція, яка присутня і в «Oxford Advanced Learner's Dictionary», і в «Cambridge Dictionary Online», а саме: «*a state of competition or hostility between different people or groups*», проте відсутня у «Merriam-Webster's English Dictionary» та «Longman Dictionary of Contemporary English».

В англійській лінгвокультурі концепт ВІЙНА/WAR виражений чималим рядом синонімів:

conflict, *warfare, combat, fighting, struggle, armed conflict, action, military action, bloodshed, contest, tussle*

battle, *skirmish, fight, clash, confrontation, engagement, affray, encounter, collision, offensive, attack, blitz, siege*

campaign, *crusade, feud, vendetta*

strife, *hostility, enmity, antagonism, discord, disunity, animus, ill will, bad blood*

hostilities

Лексема «war» є частиною таких сталих словосполучень як *warfare* (війна), *warpath* (шлях війни), *ward off* (відсіч), *war of attrition* (війна на виснаження), *warring* (війна), *war of words* (війна слів), *warlike* (войовничий), *warmaking* (розпал), *wartime* (воєнний час), *war of nerves* (війна нервів), *a war hero* (герой війни), *a war zone* (зона війни), *a war crime* (військовий злочин), *war chest* (військовий бюджет), *war cry* (бойовий клич), *war effort* (військові зусилля), *warhorse* (бойовий кінь), *warlock* (чорнокнижник), *warlord* (воєначальник) [124].

Отже, можемо говорити про достатню розгорнутість концепту ВІЙНА/WAR в англійській мовній картині світу.

Мовна картина світу значною мірою розкривається у художніх текстах англійської мови, в яких відбиті ментальні особливості, стереотипи та типові

культурні сценарії. Отримані результати дозволяють виявити основні лексичні та структурно-семантичні ознаки концепту ВІЙНА/WA в англомовній картині світу.

Концепт ВІЙНА/WAR для найдавніших слов'ян асоціювався з полюванням, оскільки українське слово «війна» походить від стародавнього кореня в споріднених індоєвропейських мовах зі значенням «переслідувати, гнати, полювати» (лит. *vajóti* «ганяти, переслідувати», лтс. *vajàt* «переслідувати», двн. *weida* «полювання», ірл. *fíad* «дичина», ав. *vayeiti* «скакати, бігати, мчати», ос. *уайын* «гонить, переслідує») [124, с. 431]. В Етимологічному словнику української мови [123, с. 431] серед генетично споріднених слів з лексемою «війна» присутнє слово «воячина», яке має яскраву негативно забарвлену форму словотворення. Зазвичай суфікс *-чин(а)* вносить семантичний елемент зневажливості чи презирства, що відображено у словниковій дефініції «*зневажл. військові; агресивні військові кола*». В англійській мові ця номінативна одиниця експлікується за допомогою лексеми «*themilitary*», яка має нейтральну конотацію «*the armed for sofa country*» [133]. Отже, на етимологічному рівні ми бачимо, що світоглядне осмислення й концептуалізація війни стародавніми слов'янами частково не збігаються з давньоанглійською традицією через неспівпадіння коннотаційної оцінки.

На рівні слова вербальна репрезентація концепту ВІЙНА/WAR здійснюється іменем цього концепту – лексемою «війна» та її синонімами: «*брань, кровопролиття, м'ясорубка, погуляння, сварка, суперечка, сутичка, конфлікт, боротьба, змагання, суперництво, ворожнеча, агресія, битва*» [127, с. 294].

При співвіднесенні словникових синонімів цього концепту у двох лінгвокультурах виявляється, що їх семантика практично рівнозначна, та вони покривають один одного.

Отже, у вербальній репрезентації концепту ВІЙНА/WAR проявляються як універсальні, так і національно-специфічні риси, які відображають

культурно-історичну детермінованість формування мовної картини світу двох лінгвокультур. Аналізуючи дані лексико-графічних джерел, ми дійшли висновку, що семантика концепту ВІЙНА/WAR частково відповідає семантиці концепту ВІЙНА/WAR, і вихідна понятійна сутність концептів полягає в наступному: «війна – це боротьба з метою захоплення здобичі» [123].

Розгляд лексичних одиниць з архисемою «війна» дозволив стверджувати, що ядро лексико-семантичної групи «war» становить 1 лексичну одиницю, репрезентована словом *war*; ближню периферію утворюють такі лексеми, як *conflict* (конфлікт), *struggle* (боротьба), *battle* (битва), *warrior* (воїн); далека периферія включає в себе лексеми, які вживаються менш ніж в трьох контекстах: *attack* (напад), *enemy* (ворог), *patriot* (патріот), *fear* (страх), *death* (смерть), *dangerous uniforms* (небезпечна форма), *impressive uniform* (вражаюча форма), *a rifle hanging lazily* (гвинтівка), *uniform* (форма), *chest, blood* (кров), *hero* (герой), *bravery* (хоробрість) та ін.

Номінативний інвентар поняття «war» представлений безліччю номінацій з різною граматичною, словотворчою та семантичною характеристикою. Особлива властивість сучасної англійської мови пов'язана з надзвичайною продуктивністю в ній словоскладання та запозичення з інших мов.

З урахуванням семантичного критерію і системно-структорного підходу до розгляду мовних одиниць з архисемою ВІЙНА в тексті роману Р.Олдінгтона «Смерть героя» нами були виявлені наступні тематичні групи лексем:

1. Тематична група лексем «Учасник війни», яке включає лексеми на позначення осіб. В англійській культурі на позначення людських ресурсів, задіяних у війні, вживаються лексеми: *soldier, cadet, commandant, commander, officer, infantry, warrior, fighter, military person* та ін.

2. Тематична група лексем «Смерть». У тексті роману вжито такі лексеми: *darkness, dying, death, grave, end, silence, tomb, finish, heaven* та ін.

3. Тематична група лексем «Військова зброя, техніка». Сюди належать такі лексичні одиниці: *gun, arms, weapon(s), cannon, ammunition, protection, defense, hardware, ordnance, security* та ін.

Виходячи з виділених тематичних груп, можна судити про те, що за змістом і формою дана концептосфера не є абсолютно новою.

Лексико-семантична група Війна у романі «Смерть героя» в цілому – це ієрархічно структурована категорія, де лексеми «*war*», «*generation*», «*the dead*», «*fate*», «*blood*», «*casualty*» (поранення), «*carnage*», «*arms*» і т. д. є складовими досліджуваного гіперконцепта ВІЙНА/WAR, модель якого має індивідуальну семантико-асоціативну структуру. У цій моделі ядерні понятійні семи «*battle*», «*arms*», «*army*», «*soldiers*», «*victory*» функціонують у фоновому режимі, а завдяки дискурсивному уявленню висування отримують семи «жорстокість», «абсурдність» і «вина». Саме переосмислення автором пережитого на війні через оповідну структуру трансформує понятійне, загальнономовне уявлення війни як фрейми і сценарію.

Війна зберігає в романі свої інваріантні предметно-понятійні та дискурсивні ознаки, тобто вона може бути описана у вигляді загальнономовного фрейма і скрипта: початок війни – фронт – досвід бойових дій з усіма їх технічними атрибутами – «джазова» кульмінація – розв'язка (перемир'я – *armistice*) – і закінчення війни. Але сценарій війни в оповідній структурі роману «Смерть героя» формується фокусом уваги автора, актуалізує такі ознаки війни, як *tragedy* (трагедія), *crime* (злочин) і *nonsense* (безглуздість), за які «отруєне» війною покоління повинно принести «спокуту».

Лексико-семантичні групи, що репрезентують концепт ВІЙНА/WAR в тексті роману Р.Олдінгтона «Смерть героя» об'єднують лексичні одиниці, що виражають ключові семантичні, ідейні поняття у романі Р. Олдінгтона «Смерть героя»: війна, її вплив на емоції та почуття людини, мислення і

поведінку героїв твору. Репрезентація військової тематики в тексті аналізованого художнього твору здійснюється лексичними одиницями, які позначають військові реалії, військові дії, емоційний стан та емоційні реакції, поведінку та мисленнєві процеси.

Розглядаючи проблему воєнної катастрофи, докопуючись до її причини, можна помітити, що фронтовим сценам в романі «Смерть героя» відведено багато місця, хоча історія життя героя розібрана автором фрагментарно; він простежує її від початку до кінця, попереджаючи заздалегідь про трагічний кінець.

Річард Олдінгтон, для вираження комплексної смислової структури концепту WAR/ВІЙНА, вживає широкий арсенал стилістичних засобів. Саме стилістичні фігури дозволяють не лише повніше зрозуміти концептосферу роману, а й передають ставлення автора до описаного: героїв, їх оточення та часу, в яких відбуваються дії аналізованого роману. У романі «Смерть героя» Р.Олдінгтон неодноразово використовує художній засіб – метафора. Метафора(грец.*metaphora*— перенесення) — троп поетичного мовлення. В метафорі певні слова та словосполучення розкривають сутність одних явищ та предметів через інші за схожістю чи контрастністю. [Літературознавчий словник-довідник, с. 459]. На думку Дж.Лакоффа та М.Джонсона причина пильної уваги до метафори полягає в тому, що вона поєднує розум та уяву. Мислення, як мінімум, передбачає категоризацію, виведення наслідків та висновків. Одна з багатьох іпостасей уяви пов'язана зі сприйняттям сутності одного виду в термінах сутності іншого виду — те, що ми назвали метафоричним мисленням. Таким чином, метафора – це уявна раціональність [112, с. 191].

У наведеному нижче реченні письменник вживає метафору: «*He was living in a sort of double nightmare – the nightmare of the War and the nightmare of his own life...*»[136, с. 189]. Повтор метафоричної гіперболи *nightmare* є навмисним і передає глибину тієї темряви, в якій опинився

головний герой Джордж Вінтерборн, який страждав і фізично, і морально. В українському перекладі Ю.Я. Лісняк зберігає повтор цієї метафори, передаючи україномовному читачеві і смислове навантаження оригінального речення у повному обсязі. *«Він жив у якомусь подвійному кошмарі - кошмарі війни та кошмарі власного життя»* [135, с. 194].

Головне прагматичне навантаження у наступному уривку з роману несуть епітети, які не лише підкреслюють негативне ставлення до нестандартного вибору вояка, але й характеризують його як патологію. Так, уживаний письменником епітет *unboyish* дає підставу стверджувати, що на початку ХХ століття у свідомості англійців було глибоко закладене досить однобоке сприйняття справжнього чоловіка. У цей концепт вкладалося перш за всім захоплення «чоловічими» справами, які часто співвідносилися із жорстокістю та безглуздям: *«So much nicer for the boy to be manly. Wasn't he old enough to have a gun licence and learn to kill things?»* [136, с. 85]. На особливу увагу заслуговує епітет *manly*, який повинен набути негативної конотації у сприйнятті реципієнта і бути носієм основних ідей. З метою підсилення цього епітета і покращення його розуміння, письменник водночас вживає риторичне запитання іронічного характеру, де акцент зроблено на епітеті *old enough* та дієслові *to kill*, але ключовим словом у розумінні поняття «справжній чоловік» є слово *manly*. Однак головний герой роману не схильний ідеалізувати такого чоловіка. Україномовний читач знайомиться з цими рядками у такому варіанті: *«Так личить хлопчикові бути мужнім. Хіба він не дорослий, щоб мати посвідчення на зброю і навчитися вбивати?»* [135, с. 81].

У школі Джордж інстинктивно протестував проти системи мілітаристського виховання. *«... he didn't quite know why, but he somehow didn't want to learn to kill and to be thoroughly manly fellow. (Indeed, unless you know how to kill you cannot possibly be a Man, still less a Gentleman)»*. [136, с. 86]. – *«...він сам не знав чому, але він не мав бажання вчитися убивати, не хотів ставати справжнім чоловіком. (Так, поки ти не вмієш убивати, ти не*

можеш стати чоловіком, а ти більше – джентльменом)». [135, с. 82].

Позиція самого автора у даному випадку схожа. Іронічна ремарка Р. Олдінгтона дає підстави стверджувати про нівелювання справжніх цінностей, що підкреслюється акцентуалізацією змістоутворювальних лексем та використанням форми риторичного запитання. На фронті, потрапивши в оточення «правильно» вихованих солдатів, Джордж страждав від нерозуміння співслуживцями, не міг знайти однодумця, з яким можна було б не стільки поділитись переживаннями чи спитати поради, а просто поговорити, не приховуючи власної позиції. «*At mess – he hardly ever spoke except to utter some banality in an effort to be amiable, or some veiled sarcasm which sped harmlessly over the heads of those for whom it was intended. He sneered a little too openly at the coarse, obscene talk about tarts and square-pushing, and was too obviously revolted by water-closet wit*»[136, с. 235].

Р. Олдінгтон абсолютно не засуджує свого героя – епітети *too openly* та *too obviously* демонструють відсутність у поведінці Джорджа звичної для солдат манери поведінки, а епітет у словосполученні *water-closet wit* демонструє безумовну підтримку позиції Вінтерборна автором. [42, с. 90]. Герой із сарказмом ставиться до грубих і надто відвертих жартів своїх товаришів.

Зображаючи Джорджа Вінтерборна, Р. Олдінгтон рідко вживає стандартні епітети, окрім *poor old George*, що імпліцитно акцентує увагу реципієнта на тісних дружних стосунках головного героя і оповідача, створює уявлення, що вони є перевіреними життям старими друзями. Письменник щораз порівнює Джорджа та оповідача, наголошує на їх подібності шляхом використання повторів і паралельних конструкцій, як-от в наступних уривках із роману: «*I talked to him about modern poetry and he to me about modern painting*» [136, с. 43]. – «*Я розмовляв з ним про сучасну поезію, а він зі мною про сучасний живопис*»;[135, с. 40]. «*As I say, I liked George and I grateful to him because he helped me to keep alive when a legion of the swine were trying to destroy me. And, of course, I helped him.*»[136, с. 44]. – «*Як я вже сказав, Джордж припав мені до серця, і я йому вдячний, бо він*

допомагав мені зберегти живу душу, тоді як цілий легіон свинюк намагався мене зжерти .І я, звичайно, йому допомагав» [135, с. 41].

Вказуючи на схожість їх світосприйняття, автор описує Джорджа як романтика за допомогою низки епітетів: «*He had a strong dose of shyness ... which made him seem rather conceited and very aloof. But au fond he was extraordinary generous, spontaneous, rather Quixotish* [136, с. 44]. –«Він був украй сором'язливий ... а тому здавався пихатим і холодним. Але він був надзвичайно чуйний і безпосередній, справжнісінький тобі Дон-Кіхот»[135, с. 41]. Епітет *very aloof* говорить про відчуження головного героя від оточення, невміння чи небажання Джорджа довіритись друзям чи знайомим; прикметник *spontaneous* характеризує героя як людину, здатну до імпульсивних вчинків, схильну до ризику, що часто стає доленосним у його житті. Вжита автором лексема *Quixotish*, яка одночасно виступає у ролі алюзії, епітету та антономазії, що створює образ невинного мрійника, який вірить у високі ідеали, який, втілюючи їх, часто допускає помилок [42, с. 90].

Р. Олдінгтон вкладає двоплановий зміст у назву роману «Смерть героя». З одного боку, смерть Вінтерборна, який має намір потрапити під кулеметний вогонь, не можна назвати героїчною, проте автор хотів висловити свою симпатію і співпереживання головному персонажу. Для Р. Олдінгтона смерть Вінтерборна – це «*своєрідний акт розпачу проти лицемірства, святенництва та брехні, якими просякнуте англійське буржуазне суспільство*» [135, с. 19].

Таким чином, Джордж Вінтерборн обирає фізичну смерть, а не духовну, показуючи своє неприйняття законів соціуму [Антипова, с. 153].

У наступному прикладі Р. Олдінгтон шляхом використання однорідних присудків створює враження швидкого перебігу подій: «*Poor old George got so fed up, he went off and joined the infantry, fell into the first recruiting office he came to, and was whisked off to a training camp in the Midlands. But, of course,*

that didn't solve the situation» [136, с. 31] – «Бідному старому Джорджу набридло, він пішов і вступив у піхоту, потрапив у першу вербувальну службу, і був відправлений у навчальний табір у Мідлендс. Але, звісно, ситуацію це не вирішило» [135, с. 29]. Спонтанність акцентується епітетом *first*, який у даному контексті набуває відтінку значення «перший-ліпший», а метафора *was whisked off* підкреслює інертність хлопця і той факт, що Джордж не усвідомлював до кінця значення власного вчинку. Саркастичне ставлення інших героїв роману до «героїчної загибелі» головного героя досягнуто шляхом використання метафори *silly ass* та іронічного окличного речення, прямий, традиційний зміст якого пояснюється такими словами оповідача: «*He was the only officer in his battalion killed in that action ... «Silly ass», was the Colonel's comment...The death of a hero! What mockery, what bloody cant!...*» [136, с. 40]. –« Він був єдиним офіцером у своєму батальйоні, що загинув у цьому бою... «Ну й дурень», – це був коментар полковника ... Смерть героя! Який глум, яке наскудне лицемірство! ...» [135, с. 42].

У наступному прикладі відбувається повтор лексеми *waste*, який підсилюється епітетами, і разом з метафорою передає ставлення самого письменника до війни і до вчинку головного героя роману. «*George's death is a symbol to me of the whole sickening bloody waste of it, the damnable stupid waste and torture of it»* [136, с. 42]. – «Джорджева смерть стала для мене символом усієї цієї проклятої, безглуздої, нікому не потрібної мерзоти» [135, с. 43]. Як б внутрішні конфлікти не змусили Джорджа Вінтерборна вчинити так, його смерть не була оцінена, та зрозуміла, бо на війні Джордж був не особистістю, а бойовою одиницею, величезну кількість яких просто бездумно втратили. Як стверджує І.А. Антипова в оригінальній назві роману «*Death of a Hero*» письменник використовує невизначений артикль *a* для того, щоб показати, що таких героїв, як Джордж Вінтерборн багато. Його трагічна доля символізує долі всіх молодих людей втраченого покоління, покалічені та поранені війною [Антипова, с. 154]. Вжиті Р. Олдінгтоном у наведеному уривку стилістичні засоби змушують читача розмірковувати над

проблемами, які виходять за рамки долі героя. Головна з них – невиправдані жертви бездумних воїн [81, с. 175].

Письменник висловлює саркастичне ставлення до шляхетності військового командування, як такої, що виникає лише після смерті головного героя: «*You can say what you like against the Army, but they treat you like a gentleman, when you're dead*» [136, с. 53]. – «*Ви можете говорити, що вам подобається вступати проти армії, але вони поводяться з вами шляхетно, коли ви мертві*» [135, с. 55]. Перекладач використовує у даному прикладі додавання і лексичну заміну.

Війна, описана в третій частині роману Р. Олдінгтона з темповим позначенням *Adagio* (повільно), підводить підсумок усього життя Джорджа, доводячи його до самогубства. Тобто, кожна частина зображує послідовне обривання всіх ниток, що пов'язують героя зі світом.

Оповідь повертається до прологу, але подача однієї і тої ж події на початку і наприкінці різна. У передмові яскраво виражено ставлення оповідача до того, що трапилося через обвинувальну експресію і пафос: «*The death of a hero! What mockery, what bloody cant! What sickening putrid cant! George's death is a symbol to me of the whole sickening bloody waste of it, the damnable stupid waste and torture of it*» [136, с. 42]. – «*Смерть героя! Який глум, яке паскудне лицемірство! Яке гниле, нудотне лицемірство! Джорджева смерть стала для мене символом усієї тієї проклятої, безглуздої, нікому не потрібної мерзоти*» [135, с. 43].

У третій частині опис останнього бою вибудовується через перцептивне сприйняття деталей, але без вираження будь-якого відношення: «*The German machine-guns were tat-tattatting at them, and there was a ceaseless swish of bullets. He passed the bodies of several of his men. One section wiped out by a single heavy shell. Other men lay singly. There was Jameson, dead; Halliwell, dead; Sergeant Morton, Taylor and Fish, dead in a little group <...>. Winterbourne's second runner was hit, and lay groaning: -Oh, for God's sake kill me, kill me. I can not stand it. The agony. Kill me*» [136, с. 337]. – «*Німецьки*

кулемети сточили по них, і кулі свитіли без перестану. Він пробіг повз трупи кількох своїх солдатів. Один рій змело весь вибухом важкого снаряда. Інші лежали поодиноці. Он Джеймсон; а он Голівел; сержант Мортон, Тейлор і Фіш – один на одному. Він добіг до шосе, звідти лишалось триста ярдів до лінії, яку вони мали зайняти. Роту зупинив убивчий кулеметний вогонь. Офіцери й солдати залягли, солдати стріляли з гвинтівок, кулемети вистрілювали диск за диском. Другого Вінтерборнового вістовця влучило кулею, він лежав і стогнав:

Ради бога, добийте мене! Добийте! Не можу! Болить! Добийте мене!» [135, с. 338].

«Something seemed to break in Winterbourne's head. He felt he was going mad, and sprang to his feet. The line of bullets smashed across his chest like savage steel whip. The universe exploded darkly into oblivion» [136, с. 337]. – *«У Вінтерборновій голові наче щось луснуло. Він відчув, що божеволіє, і схопився. Кулеметна черга сталевим батагом шмагнула його по грудях. Всесвіт вибухнув, і все поглинула темрява»* [135, с. 338].

Кульмінацією стає опис бою, в якому війна постає в світло-кольорових звукових образах під «джазову» оркестровку звуко- і кольорозображальних засобів: *«CRASH! Like an orchestra at the signal of a baton the thousands of guns north and south opened up. The night sprang to flickering daylight with the gun-flashes, the earth trembled with the shock, the air roared and screamed with shells. Lights rushed up from the German line, and their artillery in turn flamed into action ... Winterbourne could just see a couple of his sections advancing as he started off himself, and then everything was blotted out in a confusion of smoke and bursting shells»* [136, с. 337]. – *«ТРРАХ! Мов оркестр за помахом дирижерської палички, загриміли тисячі снарядів на півночі та на півдні. Темряви як не бувало, скрізь - сліпучі спалахи пострілів, земля здригається від страшних ударів, у повітрі виють і верещать снаряди. Спалахнула вогнями німецька передова, і, своєю чергою, заговорила німецька артилерія. Кидаючись уперед, Вінтерборн встиг побачити, як рушили в атаку перші*

відділення його роти, потім все змішалось в диму і гуркоті снарядних вибухів.» [135, с. 337].

Оркестровка завершує епілог, написаний у віршованій формі – розповідь про зустріч ветеранів Першої світової війни, які згадують пережите. У ньому тема смерті підсумовується, образ Джорджа Вінтерборна вже не з'являється, замість нього дається узагальнений образ всіх молодих чоловіків, чий прах залишився на полях безглузких боїв. У наведених нижче рядках сконцентроване ціннісне ставлення автора до тієї війни:

*«And I thought of the graves by desolate Troy
And the beauty of many young men now dust,
And the long agony, and how useless it all was»* [136, ст. 341]. –

*«І я задумався проти могили
Що обступають спустілу Трою,
Про красенів юних, що в тлі обернулись
Про довгу муку. Й про те, що все це - немарне.»* [135, с. 340].

Кільцева композиція роману і його джазова оркестровка дозволяють передати атмосферу хаотичного, негармонійного буття «втраченого покоління», атмосферу, яка зумовлює трагічний сценарій. Лексико-семантичні повтори, що утворюють, як музичні теми, лейтмотиви оповіді, є головними способами актуалізації особистісних смислів ключових концептів Р. Олдінгтона, де концепт є ВІЙНА/WAR домінантним. Його особистісні смисли формуються семантикою варіативних концептів, що відображають різні грані трагічного.

Концепт ВІЙНА/WAR не розривно пов'язаний з концептом ГЕРОЙ/HERO. Для уточнення поняття *герой* ми використовуємо дані тлумачних та ідеографічних словників. Ми звернулися до чотирьох тлумачних словників: Великий тлумачний словник сучасної української мови, Економічна енциклопедія, Словник синонімів української мови, Словник української мови у 20 томах.

Отже, по даним словників ми маємо чотири лексем *герой*:

- 1) Видатна своїми здібностями і діяльністю людина, що виявляє відвагу, самовідданість і хоробрість у бою і в труді. Людина, яка здійснила (здійснює) подвиги мужності, доблесті, самовідданості.
- 2) Людина, що втілює основні, типові риси певного оточення, часу, певної епохи.
- 3) Особа, яка чим-небудь відзначилась.
- 4) Особа, яка є для когось предметом поклоніння, захоплення, взірцем для наслідування. Той, хто привертає до себе увагу чимось або є предметом захоплення, наслідування.

На думку В.В. Колесова, герой інтерпретується як людина, що робить героїчні діяння в ім'я народу, через що стає прикладом для наслідування. Святість героя у жертвному подвигу, святість святого – у щоденному подвижництві (героїзм). Герой сміливий і відважний, він надія під час біди, але у мирний час сам може викликати побоювання у обивателів через яскравість своєї особистості («героїв у ряд не вишикуєш»). Герою по праву належать честь та слава. Сучасне вживання слова Герой використовується у значенні «той, хто вважається предметом поклоніння» [Колесов, с. 151].

Війни було не уникнути, тому Вінтерборн пішов служити в армію і брав безпосередню участь у бойових битвах з німцями. Так, можна виділити такі позитивні якості героя (диференціальні ознаки: *obstinacy, endurance, responsibility, courage, equality*), виявлені під час військових дій.

Диференційна ознака *obstinacy* профільується прикметником *obstinate* у ситуації: «*But he was damned obstinate, and insisted on going back to the battalion, although he knew they were due for another battle*» [136, с. 233] – «Але він був до біса впертий і наполягав на тому, щоб повернутися до батальйону, хоча знав, що їм належить ще один бій.» [135, с. 231]. Як

новачок, Вінтерборн не брав участі у великій битві, тому спочатку на фронті нічого не боявся: «*He felt they exaggerated – his nerves were still so much fresher than theirs*»[136, с. 235] – «*А йому все здавалося, що вони перебільшують небезпеку — нерви в нього були поки що не так пошарпані, як у них.*» [135, с. 233].

«*Winterbourne was really so, because he was fresh, and had no months of war neurosis to control.*» [136, с. 239] – «*Вінтерборн справді був спокійний: йому, новачкові, ще не виснаженому фронтом, не доводилося придушувати придбаній за довгі місяці військовий невроз.*»[135, с. 234].

Коли німці почали обстрілювати, уламок шрапнелі потрапив у стіну окопа і головний герой, не злякавшись, зумів витягнути його киркою. Він сприймав небезпеку як якусь гру, що викликає цікавість. Наступний контекст «*...bore it (physical fatigue) better than most*» – «*...переніс це (фізичну втому) краще, ніж більшість*»[135, с. 251] демонструє витривалість героя через дієслово *bear*, відповідно, реалізується диференційна ознака *endurance*. Опинившись у саперному батальйоні як рядовий, а потім і вестовий лейтенант Еванс, Джордж Вінтерборн підходив до своїх обов'язків сумлінно. Диференціальна ознака *responsibility* відповідності яскраво простежується через модальне дієслово *ought to* в тексті:

«*It was contrary to his notion that he ought to stay in the ranks and in the line, take the worst and humblest jobs, share the common fate of common men.*»[136, с. 270] – «*І він вважав, що його обов'язок залишатися рядовим, на передових позиціях, виконувати найчорнішу, найважчу роботу, розділити долю простих, звичайних солдатів.*» [135, с. 271].

Метафора **WAR SERVICE IS A MORAL DUTY**, репрезентована мікроконтекстом: «*I had and still have a feeling that I ought to spend the War in the ranks and in the line*»[136, с.261] – «*У мене було і залишилося відчуття, що я повинен провести війну на передових позиціях*» [135, с. 259], профільує надійність головного героя.

Перебуваючи в саперній роті, Вінтерборн, на відміну від інших саперів, не злякався витягти снаряд, що не розірвався, і за героїчний вчинок головного героя приєднали до партії саперів. Таким чином, тут можна виділити диференціальну ознаку *courage*, що актуалізується через лексичні синоніми *foolhardy* і *heroic*, які представлені в наведених прикладах: «*Like a good many recruits, when first in the line he was inclined to be foolhardy rather than timorous.*»[136, с. 236] – «Як багато новобранців, на фронті він спочатку нітрохи не боявся, навпаки, був навіть зухвалий.»[135, с.234].

«*In reward for his heroic conduct Winterbourne was allowed to join a gang who were pulling up real duds embedded in the pavé of the main road, which had become available through the German retirement.*» [136, с. 276] – «У нагороду за хоробрість Вінтерборну дозволено було приєднатися до партії саперів, яка витягала справжні снаряди, що не вибухнули, з шосе, яке тепер, коли німці відступили, вже не було недосяжним.»[135, с. 274].

У момент, коли головному герою запропонували піти вчитися у офіцерську школу, він відмовився, щоб розділити всі тяготи солдатської служби на рівні з іншими солдатами: диференційна ознака еквівалентності з товаришами по службі профільується через дієслово *stay* та словосполученням *with the rest* в наступному:

«*Yes, but you know why I wanted to stay in the ranks, sir.*»[136, с. 200] – «Так, сер, але ж ви знаєте, чому я хотів залишитися рядовим.»[135, с. 198]; «*I ought to take my chance in the line along with the rest*»[136, с. 233] – «Я повинен скористатися своїм шансом у черзі разом з іншими»[135, с. 230].

Для головного героя служба на фронті була вмістилищем, де він виконував громадянський обов'язок перед батьківщиною. У подальшому Вінтерборна призначили вестовим взводного командира, йому полегшало, оскільки не доводилося працювати на важкій роботі і рити окопи, і умови його життя значно покращилися. З цього випливає, що формується метафора

LEISURE TIME IS A PARADISE, яка актуалізується за допомогою лексеми *paradise*: «*The sacking bed at H.Q., the comparative absence of shelling, the better food, the rest, made it seem like paradise*»[136, с. 279] – «*Життя в штабі здавалося йому чи не раєм: парусинове ліжко, снаряди майже не долітають, і годують непогано, і відпочити можна.*»[135, с. 277].

Отже, на основі наших досліджень можна зробити висновок, що Р.Олдінгтон все ж таки зображує головного героя як справжнього героя того часу. Джордж Вінтерборн володіє всіма якостями гідного героя війни.

Зупинимося на особливостях перекладу концепту ВІЙНА/WAR у романі Р. Олдінгтона «Смерть героя». Перекладач змушений використати варіантне співвідношення, яке мало б відобразити самотність і тонкий глибокий зміст закладених в оригіналі роману Р. Олдінгтона посилення таким чином, щоб переклад, призначений для україномовного реципієнта, мав на нього такий самий потужний вплив, як і оригінал на англomовного реципієнта. З огляду на зазначене перекладач вдається до відповідної прагматичної адаптації вихідного тексту, тобто внесення певних правок, беручи до уваги соціально-культурні, психологічні та інші відмінності між оригіналом та перекладом за допомогою прийомів конкретизації і розширення змісту, змішаної лексико-семантичної і синтактико-морфологічної трансформації, що можна проілюструвати наступними прикладами:

«*However, that small amount of George's property which his mother got hold of she kept, in defiance of all the King's horses and wrights*» [136, с. 30]. – «*Одного разу ту невелику кількість речей Джорджа, якою заволоділа його мати, вона вже не випускала з рук, не дивлячись ні на що і ні на кого*» [135, с. 31].

«*The aristocracy still pretty flip, keeping its tail up*» [136, с. 44]. – «*Аристократія ще бадьориться, не хнюпить носом*» [135, с. 45].

Однією з найбільш частотних перекладацьких трансформацій у ході перекладу концептосфери у романі Р. Олдінгтона «Смерть героя» є лексичні трансформації, тобто відхилення під час перекладу від словникових відповідностей, яке полягає в заміні окремих лексичних одиниць вихідної мови на лексичні одиниці мови перекладу, які не є їх еквівалентами. Продемонструємо лексичні заміни у тексті перекладу.

«*Winterbourne had rather hoped he would be killed, and knew that his premature demise in the middle twenties would be borne with easy stoicism by those who survived him*» [136, с. 23]. – «Вінтерборн, власне, сподівався, що його вб'ють, і знав, що його передчасну смерть у віці двадцяти з чимось років ті, хто переживе його, вже напевно сприймуть стоїчно» [135, с. 21]. У цьому прикладі Ю. Я. Лісняк замість дієслова *survived* використовує дієслівне словосполучення *ті, хто переживе його*.

«*Nobody much minded that he was killed*» [136, с. 20]. – «Його загибель нікого особливо не засмутила» [135, с. 18]. Автор перекладу замість дієслова *killed* вживає іменник *загибель*. Також тут має місце перестановка членів речення.

«*A clean sportin' death, an Englishman's death.*» [136, с. 26]. – «Чесна, мужня смерть. Смерть, гідна англійця» [135, с. 24].

Аналіз стилістичних засобів у романі Р. Олдінгтона «Смерть героя» виявив вживання асиндетону (опущення сполучників), основною функцією якого є посилення образотворчості мови [80, с. 89]; асиндетон, вжитий автором, зображує швидкий рух, миготіння, швидко зміну подій, предметів, на яких не затримується увага читача. Еліптичність, неповнота конструкцій у прозі створюють динамізм та підкреслену ритмомелодику, що ведуть до експресивного ефекту [80, с. 89]. Текст набуває при цьому додаткових семантичних ознак, пов'язаних з передачею динаміки подій, швидкої зміни рухів, напруження обстановки. Продемонструємо даний стилістичний засіб наступним прикладом з тексту роману, де йдеться про страхіття і безглуздість війни: «*To be born for the slaughter like a calf or a pig! To be violently cast back*

into nothing—for what? My God! for what? Is there nothing but despair and death? Is life vain, beauty vain, love vain, hope vain, happiness vain?» [136, с. 241]. – «*Народитися для того, щоб тебе зарізали, як теля або закололи, як свиню? Щоб тебе силоміць жбурнули назад, у небуття – за віщо? Господи! За віщо? Невже в світі немає нічого, крім розлуки і смерті? Невже це життя марне, і краса марна, і кохання марне, і надія марна, і щастя марне?»* [135, с. 239]. В цьому реченні ми спостерігаємо, плавність завдяки зробленій синтаксичній трансформації перекладу асиндетичного (безсполучникового) синтаксичного зв'язку за допомогою українського речення, де перелік паралельних синтаксичних конструкцій вводиться сполучником *і*, що утворюють стилістичний засіб анафору та додавання прислівника *невже*.

При вітворенні в українському варіанті цих рядків роману «Смерть героя» Ю. Я. Лісняк вживає цікаву перекладацьку стратегію. У реченні перекладач замість одного іменника *slaughter* вживає два дієслова *зарізали* та *закололи*, тобто має місце додавання і лексична заміна. У другому реченні також автор перекладу вдається до перекладацьких трансформацій – конкретизації (замість англійського прислівника *nothing* у перекладі жито прислівник *назад* і уточнюється у *небуття*); лексичної заміни (*cast back* перекладається більш емоційним українським відповідником *жбурнули*).

Великим потенціалом у досліджуваному творі володіють такі стилістичні прийоми як риторичні питання, які формують емотивність тексту. Слід зазначити, що риторичне питання використовується письменником для відображення найрізноманітніших емоційних станів своїх героїв, це може бути як позитивні, і негативні емоції. Розглянемо наступний приклад:

«Where are the lads of the village to-night?

Where are the lads we knew?

In Piccadilly or Leicester Square?

No, not there! No, not there!

TheyYe taking a trip on the Continong. . .» [136, с. 265]. –
«Де наші хлопці, де вони тепер,
Наші друзі-земляки?
Може, гуляють на Лестер-сквер,
Може, біля Темзи-річки?
Там їх немає, не шукай, не пробуй,
Поїхали вони до Європи» [135, с. 261].

Картини війни у романі «Смерть героя» вражають своєю експресією: «*Smashed tanks, guns with their wheels broken, stood out like fixed wrecks in the unmoving ocean of shell-holes» [136, с. 343]. – «Розбиті танки, гармати з розбитими колесами, виділялися, як нерухомі уламки, у непорушному океані отворів від снарядів» [135, с. 338]. У цих рядках автор вживає такі слова і словосполучення, які акцентують увагу читачів на жахіттях руйнації після військових дій: *smashed tanks; guns with their wheels broken*. Також Р. Олдінгтон вживає порівняння *out like fixed wrecks in the unmoving ocean of shell-holes*, яке має емоційно-оцінну складову змісту. У друготворі українською мовою перекладач намагається не втратити емоційність мови оригіналу, добираючи еквівантні відповідники.*

У процесі перекладу концептосфери, зокрема концепту ВІЙНА/WAR, роману Р. Олдінгтона «Смерть героя» перекладач використовує лексико-граматичні трансформації для досягнення адекватності перекладу, для максимального збереження змісту тексту оригіналу. Як видно з наведених прикладів використання трансформацій під час перекладу концептів досліджуваного художнього твору, перекладацькі трансформації на практиці в «чистому» вигляді зустрічаються рідко – зазвичай вони поєднуються одна з одною, приймаючи складний, комплексний характер.

У процесі перекладу досліджуваного тексту художнього дискурсу для досягнення адекватності перекладач використовував такі трансформації, як лексичні заміни; опущення; додавання; конкретизація; описовий переклад.

2.3. Мовне представлення концепту ЛЮБОВ/LOVE та особливості його репрезентації Ю.Я. Лісняком у перекладі українською мовою

Як слушно зауважує О. І. Черненко, що концепт ЛЮБОВ/LOVE доцільно вважати емоційним, водночас дослідник відносить його до духовної сфери особистості [102, с. 125]. Мова є одним із способів кодування різноманітних форм пізнання феномену любові: чуттєвого (відчуття, сприйняття, уявлення) і раціонального (поняття, судження, умовивід). Вивчення цього важливого елемента концептосфери англomовних країн лінгвістичними методами представляє, таким чином, науковий інтерес у зв'язку з роллю любові як одного з ключових людських почуттів у житті будь-якої особистості та досліджень сутності цього почуття сучасними науками гуманітарного циклу. Універсальним, загальним для багатьох культур і картин світу є концепт ЛЮБОВ/LOVE, який одержує свою специфіку в національній та індивідуальній свідомості. Так, в англійській мові даний концепт представлений великим номінативним полем, що включає лексичні та фразеологічні одиниці і репрезентують такі когнітивні ознаки: суперечливість; ірраціональність; стихійність, невідконтрольність; тісний зв'язок з іншими емоціями і почуттями (як позитивними, так і негативними); свобода і взаємність почуттів; прояв безкорисливості або користі; основа сімейних відносин; ритуальність, аналогія з грою [86, с. 67]. Слід зауважити, що як кількість когнітивних ознак, так і підстави для їх виділення великою мірою визначаються позицією дослідника.

У тлумачному словнику Cambridge International Dictionary of English наводяться такі визначення лексеми *love*:

1) to like another adult very much and be romantically and sexually attracted to them, or to have strong feelings of liking a friend or person in your family: I love you. Last night he told me he loved me. I've only ever loved one man. I'm sure he loves his kids.

2) to like something very much: She loves animals. I absolutely love chocolate. He really loves his job.

3) the feeling of liking another adult very much and being romantically and sexually attracted to them, or strong feelings of liking a friend or person in your family: «I've been seeing him over a year now». «Is it love?» Children need to be shown lots of love. «I'm seeing Laura next week». «Oh, please give her my love» (= tell her I am thinking about her with affection).

4) a person that you love and feel attracted to: He was the love of my life.

5) used as a friendly form of address: You look tired, love.

6) love means strong feelings of attraction towards and affection for another adult, or great affection for a friend or family member;

7) your love is a person that you love and feel attracted to. Love is also used as a friendly form of address;

8) strong liking for (Her love affair with ballet began when she was ten) [130].

Словник Collins Cobuild Advanced Learner's English Dictionary пропонує такі визначення лексеми *love*:

1) tender and passionate affection for another person;

2) deep and strong affection for a friend or relative;

3) strong interest or enjoyment, as for an activity;

4) a person, activity, or object for which one has intense affection or strong liking;

5) a sacrificial commitment, esp. in religious experience [131].

Лінгвокультурний емоційний концепт LOVE/ЛЮБОВ в сучасному англійському художньому дискурсі вербалізується перш за все у формі дієслова *to love*; іменника *love*, прикметника *beloved / lovely / loveless / loving*, а також прислівники *lovingly*.

Концепт LOVE/ЛЮБОВ в англійських художньому дискурсі є когнітивно-пропозиційною структурою, що складається з наступних позицій: суб'єкта любові, форма любові і її характеристика, мета любові,

тимчасові параметри любові, включаючи просторовий параметр. Ця когнітивно-пропозиціональна структура становить ядро концептосфери і виявлена шляхом узагальнення основних семантичних позицій при дієслові *to love*. Приядерна зона являє собою основні регулярні і найбільш типові для англійського художнього дискурсу лексичні репрезентації.

Семантичне виведення включених в дану концептосферу знань, що відображають індивідуально-авторське уявлення про любов, здійснюється на основі узагальнення основних варіантів лексичних репрезентацій усіх позицій даної когнітивно-пропозиціональної структури. Особливу значущість для аналізу знаходить регулярність лексикограматичної конкретизації цих позицій.

Репрезентанти ядра концепту LOVE/ЛЮБОВ, як зазначає А. О. Давиденко співвідносяться з когнітивними ознаками: суб'єкт (I, you, they, people, man, woman), предикат (ключове слово – дієслово *to love* і його синоніми *to like, to adore, to admire* і т.д.), ознака предиката / атрибутивні параметри (образ дії – *really, absolutely*; мети – *to build the future*; часу і простору – *forever, through all the years, here and now* і т.д.) [26, с. 52]. До ближньої периферії відносяться словосполучення з компонентом *love* (часто в ролі іншого компонента виступає метафоричний епітет – *deep, cruel, burning love*). Дальню периферію представляють слова, утворені від основи *love* і таким чином етимологічно співвідносні з поняттям любові, хоча їх значення може і не містити відповідну сему (наприклад, *beloved, lovely, love-making*). До дальньої периферії концепту LOVE/ЛЮБОВ відносяться також словосполучення *love affair, lovebird, lovelorn, lovemaking, love match, love suicide, loveseat* і т.д.; однокореневі слова до «love»: *lovey, loverboy / lovergirl, dreamlover, loveydovey, loveliness* і т.д.; прикметники *beloved, lovely, loveless, loving*, а також прислівник *loving*.

Наведемо кілька прикладів із тексту романі Р. Олдінгтона: «*George and Elizabeth stopped with that sudden ecstasy of delight felt by the sensitive young — a few of them — at the sight of loveliness*» [136, с. 80]. – «Джордж і Елізабет

зупинилися, *охоплені раптовим захопленням, яке опановує побачивши красу лише тими — їх небагато, — хто молодий і здатний тонко відчувати.*» [135, с. 78]; «*Something very lovely and precious. Even when she talks nonsense in that slightly affected way she seems to be saying something valuable*» [136, с. 104]. – «*Щось дуже миле і цінне. Навіть коли вона так нікчемно розповідає дурниці, здається, вона каже щось цінне*» [135, с. 102].

З урахуванням семантики і системно-структорного підходу до розгляду мовних одиниць, що наповнюють концепт ЛЮБОВ/LOVE в англійській мовній картині нами були виділені наступні лексико-семантичні групи :

1. Любов – сім'я, родинні зв'язки. Дана група охоплює такі лексичні одиниці як *happiness, happy, peace, cry, warm, relax, deep, soft* та ін., а також взаємопов'язані поняття: *baby, home, kids, mother, husband, children, family, marriage*;

2. Любов – шанобливе ставлення до кого-або чого-небудь (*care, caring, adore, hate, like, anger, sad, joy, sweet, respect, understanding, honor, to respect, to understand, to honor* та ін.).

3. Любов – кохання. До складу даної групи ввійшли лексеми *make, hugs, bed, lover, sex, kiss, sexual, marriage night, sacrifice in the name of love* та ін.

Мовна вербалізація концепту LOVE/ЛЮБОВ здійснюється за допомогою різних предикатів. Це можуть бути лексеми *to love, to adore*, а також слова, що передають ідею любові: *kiss, to kiss, hug, dove, have a passion*.

Концепт LOVE/ЛЮБОВ у свідомості носіїв англійської мови виявляє низку особливостей. В першу чергу любов пов'язана з міжособистісними відносинами. Любов неможливо підпорядкувати будь-чій волі, вона не підконтрольна людині. Вибір об'єкта прихильності не мотивований. Любов у ставленні до часу розглядається суперечливо: з одного боку вона нескінченна, з іншого боку – має властивість проходити. Концепт ЛЮБОВ/LOVE в уявленні носіїв англійської мови пов'язаний з низкою інших специфічних особливостей. Так, почуття любові найбільш типове по

відношенню до живих істот, в той час як любов до неживого об'єкту мислиться як почуття уподобання більшою мірою інтенсивності.

Любов з точки зору носіїв англійської мови не можна купити, але водночас, вона залежить від матеріального показника: бідність може послужити причиною розриву любовних відносин. Іншою причиною «загибелі» любові може стати шлюб [Івашева, с. 51].

Розуміння концепту LOVE/ЛЮБОВ представниками англійської мови країн відображає вплив цього почуття на людину. Любов здатна змінювати людей, робити їх кращими, красномовнішими, але водночас її неможливо виразити словами. Крім того, любов – почуття щире, засноване на чесності та довірі. Вищий прояв цього почуття – родинна любов [Івашева, с. 51].

Повнота прояву любові, супровід любові різними подіями, а також почуття, які її супроводжують, звичайно розкриваються сполучуваністю ключового слова «*love*» з іншими подійними номенами в однорідному синтаксичному ряду, в якому найчастіше вживаються такі значущі для людей іменники: *happiness* (щастя), *joy* (радість), *life* (життя), *world* (світ), *dream* (мрія), *wish* (бажання) і т. д.

Одним з основних засобів актуалізації повноти любові і цілісності любовних відносин у романі Р. Олдінгтона є епітет, особливо метафоричний. Метафоричні епітети мають емоційно-оціночну конотацію: найчастіше позитивні (*true, deep, good, precious* та ін.), рідше – негативні (*ard, cruel, burning* та т.п.). Серед найбільш поширених метафоричних предикатів в англійському варіанті роману «Смерть героя», які вживаються у контексті досліджуваного концепту LOVE/ЛЮБОВ виявлені такі, як *to (un) break someone's heart, to lose control, to go crazy, to steal someone's heart*, та ін.

Наведемо приклади з тексту роману: «*England, and the rest of the world after it, went crazy with the Industrial Revolution –thought you could eat steel and railways*» [136, с. 239]. – «*Всіх нас годує земля, Англія, а за нею і весь світ, після промислового перевороту просто збожеволіли, уявили, що можна*

харчуватися сталлю та залізницями. Але сталь і рейки неїстівні» [135, с. 237].

Зокрема, метафоричні епітети автор вживає в наступних рядках роману, описуючи високе почуття: «*He had too much male modesty, the inherent pudor which is so much stronger and more genuine than the induced modesty of women, that **coquettish flight of the nymph** who casts a rosy apple at her pursuer to encourage him to continue*» [136, с. 118]. – «У нього було занадто багато чоловічої скромності, невимушеної духовної чистоти, яка набагато сильніша і більш справжня, ніж та скромність до якої привчають жінок з дитинства – ця кокетлива втеча німфи, що кидає переслідувачу рум'яне яблуко, щоб він не відмовився від погоні». [135, с. 116].

Слід також зазначити, що актуалізація концепту LOVE/ЛЮБОВ нерідко здійснюється за допомогою колірних (*blue, red, white, black*), світлових (*light of love*), смакових (*candy, bitter love*), нюхових (*the scent of love*), тактильних (*warm, cold love*) та аудіальних метафор (*loud, quiet love*), а також метафор заснованих на параметрах «ваги» (*tons of love*), розміру (*as big as an ocean*) і кількості (*too much love*).

Продемонструємо сказане наступними рядками із роману «Смерть героя»: «*Mrs Winterbourne played up at first – it was the sort of thing that the sheik always did with his **passionate but tender love*** [136, с. 30] – «Місіс Вінтерборн спочатку підігрувала йому – своєю жагучою, але ніжною любов'ю цей шейх завжди настроював її на такий лад.» [135, с. 28]. Або в іншому реченні: «*Couldn't the man see that tender nerves like hers needed to be soothed with a **little Real Love** at once?*» [136, с. 31]. – «Невже він не бачить, що такі ніжні нерви, як у неї, можна заспокоїти тільки краплинкою **Справжнього Кохання** – і то негайно?» [135, с. 29].

Тимчасова протяжність любові передається номінаціями розвитку любовних відносин, які, поряд з ключовим словом *love*, містять слова з темпоральною семантикою, такі як *time, lifetime, day, hour* та ін., а також назви пір року, місяців та інших темпоральних явищ.

Аналіз функціонування іменника *love* в англійському романі «Смерть героя» розкриває широке розмаїття образного осмислення даного концепту, яке постає в наступних одиницях: *love* (любов), природна стихія (*nature phenomenon*), дар, подарунок (*a gift*), книга (*a book*), біль, хвороба (*pain, disease, madness*), закон (*law*), сон, мрія, фантазія (*dream, fantasy, illusion*), гра (*a game*), доля, рок (*fate, destiny*) і т.д.

Наведемо приклади з тексту роману Р. Олдінгтона: «*All his past life seemed a dream, all his vital interests had become utterly indifferent, his ambitions were dissolved, his old friends seemed-, incredibly remote andjunimportant*» [136, с. 269]. – «*Все його минуле життя здавалося сном, усі його життєві інтереси стали зовсім байдужими, його амбіції були розвіяні, його старі друзі здавалися, неймовірно віддаленими і неважливими*» [135, с. 265].

В аналізованому романі Р. Олдінгтона «Смерть героя» невеликим за чисельністю мовних засобів вираження є лексико-семантична група «Любов – родинні зв'язки». Наприклад, для опису материнської любові можуть вживатися такі синоніми як *affection, benevolence, care, caring, adore, hate, like, anger, sad, joy, sweet* та ін.

Попри те, що Джордж мав складні відносини з батьками прояв батьківської любові Р. Олдінгтон показує у таких рядках: *But he rather liked the man, probably disarmed by the mildness, and not sufficiently hard to his father's soft, selfish sentimentality* [136, с. 91]. – *Але, загалом, він любив батька, ймовірно, будучи обеззброєним його лагідною вдачею і дуже поблажливим до цієї тихої егоїстичної сентиментальності* [135, с. 88]. Тут вжито дієслово *liked*, а почуття характеризуються словосполученням *his father's soft, selfish sentimentality*.

Викликають зацікавлення рядки, де любов до близької людини постає найвищою цінністю: *The formula for the death of a married mistress's son was stern heroism, and gentle consolation to the wounded mother-heart* [136, с. 25]. – *На випадок, коли вмирає син заміжньої коханки, формула наказувала*

сувору мужність і ніжне співчуття, цілюще для ран материнського серця [135, с. 23].

Концепт LOVE/ЛЮБОВ у сімейному колі знаходимо у таких рядках роману: *So they were called in, and Pa Hartly made a little speech founded on the style of old General Snooter, K.C.B., and then Pa kissed Isabel, and Ma embraced Isabel tearfully but enthusiastically and admiringly, and Pa pecked at Ma, and George Augustus kissed Isabel; and they were left alone for half an hour before "dinner" – 1.30 P.M., chops, potatoes, greens, a fruit-suet pudding, and beer* [136, с. 68]. – Отже, дам запросили в кімнату, і тато Хартлі вимовив невелику промову в стилі старого генерала Снутера, кавалера ордена Бані, а потім тато поцілував Ізабеллу, і мама зі сльозами радості та захоплення обняла Ізабеллу, і тато поцілував маму, і Джордж Огастес поцілував Ізабель; і перед обідом їх на півгодини залишили вдвох — обід подавався о пів на другу і складався з відбивних котлет, картоплі, бобів, фруктового пудингу та пива. [135, с. 64].

Окремо варто виділити прикметник *happy* та прислівник *happily*, які імплікують любов як почуття між героями в аналізованому творі Р. Олдінгтона: «*As for Isabel, she was **happy** for the first, and perhaps the last, time in her life*» [136, с. 178]. – «Що стосується Ізабель, то вона була **щасливою** перший, і, можливо, останній раз у житті»; «*During 1913 life ran on very pleasantly and **happily** for George and Elizabeth*». – «Протягом 1913 року життя йшло дуже приємно і **щасливо** для Джорджа та Елізабет» [135, с. 176].

Для вияву поваги до родинних зв'язків автор вживає метафоричні фрази *break my heart* і *bring your dear Papa's grey hairs'*, яка має емоційно-оцінну конотацію: *It would **break my heart and bring your dear Papa's grey hairs'** (dear Papa hated to be reminded tha that he was bald) 'in sorrow to the grave, if you went to the bad in that dreadful town* [136, с. 278]. Також про вияв почуття любові у наведеній цитаті говорять слова *your dear Papa's grey hairs*. В українському варіанті речення звучатиме наступним чином: **Це розбило б**

моє серце і додало сивого волосся вашому дорогому батечку (дорогий батечко ненавидів нагадувати, що він лисий) у скорботі до могили, якби ти потрапив до того жахливого міста» [135, с. 275].

Лексико-семантична група «Любов – шанобливе ставлення до кого-або чого-небудь» також представлене низькою кількістю мовних засобів. Любов і прив’язаність відчувається у наступних рядках роману: «*Something very lovely and precious*» [136, с. 136]. – «Щось дуже *миле і цінне*» [135, с. 133].

«*She adored her cottage in rural Kent*» [136, с. 78]. – «Вона обожнювала свій будиночок в *патріархальному Кенті*» [135, с. 75]. Зауважимо, що перекладач у цьому випадку вдається до лексичної заміни: замість прикметника *rural* у перекладі вжито прикметник *патріархальний*, тим самим автор українського варіанту акцентує увагу на усталених традиціях англійців – любові до старовинних будинків, збереження свого родового гнізда.

Концепт LOVE/ЛЮБОВ як вияв почуттів між чоловіком і жінкою в картині світу Р. Олдінгтона найбільше презентоване у тексті роману. Лексико-тематична група «Любов» у романі Р. Олдінгтона «Смерть героя» представлене такими лексичними одиницями: *love, attraction, feeling, sentiment, dearness, amour* та ін. Відповідно для позначення концептів, які наповнюють лексико-семантичну групу «Любов», автор вживає велику кількість лексеми, як-от: *love, luv, lover, sex, kiss, sexual, marriage* та багато інших.

У другій частині роману автор розповідає про життя головного героя Джорджа Огастеса в Лондоні, іронізує над столичним бомондом, навмисно вводячи у розповідь історичних особистостей, нехай і під вигаданими іменами. Але не снобізм англійської еліти є головною темою твору. Головне є почуття, що зародилися між Джорджем і його майбутньою дружиною Елізабет. Ніщо не дозволяло людям, які пережили війну, відчути себе знову живими так, як людська любов. Звісно, в описуваний період часу Джордж ще не був на фронті, бо його ще не було. Але тим трагічніше стає його історія: він був позбавлений любові з самого початку. Якщо щось трапилося би і він

змушений був повернутися додому з поля бою, його би ніхто не очікував, ніхто не був би йому радий. Письменник зображує, як герой знаходить уявне щастя спочатку з однією жінкою, а після і з іншою. Якщо в дитинстві Вінтерборн був закритою людиною, то зі своєю майбутньою дружиною Елізабет він почував себе розкутим, готовим говорити на будь-які теми.

«As a rule, George was very silent. Like most people who think at all, he had very little of the small change of conversation and disliked aimless babbling. But when he was with somebody he liked, he talked. My God, how much he talked»[135, с. 109] – *«Зазвичай Джордж був дуже мовчазний. Як майже всі думаючі люди, він мало мав у запасі дрібної словесної монети і не терпів порожньої балаканини. Але якщо співрозмовник був йому до душі, він ставав балакучий.»*[135, с. 107].

Таким чином, метафора FAMILY LIFE можна віднести поважне ставлення до дружини, чесність та глибоку прихильність. Джордж Вінтерборн, дійсно, був щасливий у відносинах з Елізабет, і підтвердженням цього є :

«They were very happy that day and on other days and to be quite happy even for one day is sufficient sanction for the misfortune of existence.»[136, с. 144] – *«Вони були щасливі того дня, і в інші дні, а хоча б один день повного щастя виправдовує всю гіркоту буття.»* [135, с. 141].

Метафора LOVE IS A CONTAINER, де любов до дружини сприймається як резервуар, в якому містяться почуття Дж. Вінтерборна. У таких прикладах: *«I suppose I'm in love with her»*[136, с. 147] – *«Мабуть, я в неї закоханий»* [135, с. 145] прийменник *in* вказує на те, що герой перебуває у стані кохання.

Незважаючи на взаємні почуття закоханих, відносини між Джорджем та Елізабет носили договірний характер, оскільки будувалися на певному Ідеальний План Статевих Відносин (The Triumphal Scheme for the Perfect Sex Relation), який після узаконених відносин зазнав краху. Так, за допомогою

фразового дієслова *break down* формується модель MARRIAGE IS A BRITTLE OBJECT: «*The Triumphal Scheme had broken down badly under its first stern test.*»[136, с. 149] – «Триумфальна арка потерпіла невдачу під час першого суворого випробування» [135, с. 146].

Наприкінці XIX – початку XX століття, імпліцитній критиці піддаються традиційний спосіб життя середнього класу англійців, а саме інститут шлюбу.

«*And then they had luv. They luv'd each other. Luv was enough, luv covered a multitude of ignorances, luv would provide, luv would strew their path with roses and primroses. Luv and God. In an 1890 marriage there was such a lot of Luv and God that there was no room for common sense, or common sex knowledge, or any of the knowledge we vile modern decadents think necessary in men and women*» [136, с. 57]. В перекладі ми маємо такий варіант: «А крім того, у них було «коха-ання». Вони «коха-али» одне одного. Коха-ання їм було досить, коха-ання мало врівноважати їхню недолугість та дурість, годувати й поїти їх, усипати їхній шлях трояндами й лілеями. Коха-ання й господь. А все одно в шлюбі 1890 року було стільки коха-ання й господа, що вже не лишалось місця для здорового глузду, до найпростішої обізнаності питаннями статі та до інших знань, якими ми, гнилі сучасні декаденти, вважаємо необхідними для всіх чоловіків і жінок» [135, с. 55]. За допомогою стилістичних засобів як анадиплозис, анафора, паралельні конструкції трансформується значення лексеми *love* та неодноразове повторення лексеми *love*, яка, у наданій їй формі *luv*, саме за допомогою стилістичного прийому графону (графічне відхилення від нормативного написання), письменник передав зневажливого ставлення до цього почуття матері, батька та інших представників соціуму у якому знаходився Джордж. Первинна функція графонів – характертерологічна: за допомогою їх у мовленні персонажа виділяються фонетичні особливості, які характеризують його як представника певного соціального середовища, діалекту чи його

індивідуальні особливості. Вторинна функція графонів обумовлюється ідейно-естетичними позиціями автора та всім змістом твору [Мороховський, с. 57].

Слово *luv* вживається Р. Олдінгтоном і в іншому уривку роману: «*So he prayed earnestly for Guidance, and all the way from the South Coast to Sheffield urged Isabel to remember that they must be a loving and united family, that they must bear one another's burdens, that they had "Luv" but must acquire "Forbearance"*» [136, с. 50]. – «Отже, він почав посилено читати молитви і всю дорогу від Південного узбережжя до Шеффілда вселяв Ізабеллі, що сімейству слід жити в любові та злагоді, що кожен повинен допомагати іншому нести тягар турбот, що у них є **Коха-ання**, але їм потрібно знайти ще Терпіння і Поблажливість» [135, с. 47]. Для передачі зневажливого ставлення письменника до такого почуття, в українському варіанті роману Ю.Я. Лісняк вживає слово *Коха-ання*, використовуючи графічний засіб – дефісацію. Дефісація(анаклаза) – засіб експресивної графіки; подвоєння, потроєння звуків, розрив складів, що передає сильне збудження персонажа, протяжність його мовлення, набуває різних емоційно-сміслових відтінків у залежності від того, що повторюється [Лінгвостилістичний словник-довідник, с. 31]. Тим самим автор перекладу зберігає авторський задум Р. Олдінгтона. Або в іншому прикладі: *It became obvious to Isabel - and would long ago have become obvious to almost any one but George Augustus -that Luv and WRITING in a cottage were hopelessly bankrupt.* – Ізабелла зрозуміла - і, напевно, це давним-давно зрозумів би кожен чоловік, окрім Джорджа Огастеса, - що **коха-ання** і «служіння літературі» в замиському будиночку зазнали повного краху. Тут Ю.Лісняк вдається до тієї ж перекладацької трансформації.

Художньо-семантична площина любов – кохання експлікує еротичну любов і вияскравлюється за допомогою епітетів *earthly, heavenly, ardent, chaste, mysterious, sweet, sweet bitter love* та ін.

Однією з найбільш частотних лексем, що наповнює концепт ЛЮБОВ/LOVE, у романі «Смерть героя» є лексема *lover*. У романі автор 24 рази вживає цю лексичну одиницю. У більшості випадків при її перекладі використано дослівний спосіб перекладу на українську мову. Продемонструємо декількома прикладами із тексту твору. Прямий відповідник перекладач добирає при відтворенні в українському варіанту роману лексеми *lover*: «*She was sitting by the fire, yawning over her twenty-second lover – the affair had lasted nearly a year – when the servant brought the telegram*» [136, с. 25]. – «*Місіс Вінтерборн сиділа біля каміна, позіхаючи в обличчя своєму двадцять другому коханцеві, - цей роман тривав ледь не рік, - коли слуга приніс телеграму*» [135, с. 23].

«*The lover, one of those nice, clean, sporting Englishman with a minimum of intelligence and an infinite capacity for being gulled by females, especially the clean English sort, clutched her unwillingly and automatically but with quite an Ethel M. Dell appearance of emotion, and exclaimed...*» [136, с. 26]. – «*Коханець – один із тих милих, чепурних, залюблених у мисливстві, чи рибальстві, чи конярстві англійців, що мають зовсім мало клею в голові, зате необмежену здатність попадатися на гачок кожній спідниці, особливо чепурним англійкам, підхопив її знехотя, машинально, але цілком у душі героїв Етель Делл, і вигукнув...*» [135, с. 24]. Доречно зауважити, що під час перекладу англійського словосполучення *the clean English sort* в українському варіанті вжито *особливо чепурним англійкам*. Така перекладацька трансформація – лексична заміна – є виправданою, оскільки є більш зрозумілою для україномовного читача.

В романі неодноразово повторюються слова *clean, sporting* словникове значення яких не відзначено негативними конотаціями. В словнику Longman Dictionary of Contemporary English слово *sporting* має таке визначення «*someone who is sporting behaves in a fair and generous way during a game or competition and does not try to win in an unfair way*».[133] Слово *clean* в словнику Cambridge Dictionary означає «*honest or fair, or showing that you*

have not done anything illegal» [130]. Однак, вже перше вживання цих прикметників у зв'язку з Семом Брауном, коханцем матері Джорджа, актуалізує негативну оцінну експресивність.

Потім ці слова вкладаються в уста самого Сема Брауна, коли він висловлює своє ставлення до смерті Джорджа: «*A clean sportin' death, an Englishman's death*" [136, с. 26]. – «Чесна, мужня смерть. Смерть, гідна англійця.»[135, с. 24].

Значення слів *clean*, *sporting* продовжують розвиток у бік посилення негативної оцінки. Це досягається використанням графону (*sportin'*) та прив'язуванням прикметників до малопривабливого персонажа. Далі слова *clean* і *sporting* обігруються в авторській мові, вони виділяються лапками, так що читач безумовно сприймає їх як «не авторські», «чужі», вже відзначені негативною оціночністю, яку автор всіляко підкреслює: «*Although a lady of «mature charms» Mrs. Winterbourne loved to fantasy herself as delicious young thing of seventeen, passionately beloved by sheik-like but неймовірний «clean» (not to say «straight») Englishman*»[136, с. 29] – «Хоча принади місіс Вінтерборн були вже цілком дозрілі, вона дуже любила уявляти себе чарівним сімнадцятирічним дівчатком, у яке палко закохався жагучий, мов східний шейх, проте «чистий» (щоб не сказати «бездоганний») молодий британець»[135, с. 27].

На позначення жінки, яку кохає герой роману автор неодноразово вживає лексему *mistresses*: «*And then I remember that I too was young, and I too passed eagerly and happily with one or other of my young mistresses whom I thought so beautiful, each of whom I loved with so immortal a love!*» [136, с. 71] – «І тоді я згадую, що я теж був молодий, і я теж охоче й щасливо проходив з тією чи іншою моєю **молодою коханкою**, яку я вважав такою прекрасною, кожну з яких я любив такою **безсмертною любов'ю!**». У цьому ж реченні вжито метафоричний епітет *immortal a love*, що вказує на один із художніх прийомів як іронія. [135, с. 68].

Дослівний переклад вжито при відтворенні на українську мову лексеми *mistress* у наступному реченні з роману: «*They were his father and mother, his wife and his **mistress.***»[136, с. 22] – «Це були його батько і мати, дружина і **коханка.**»[135, с. 19].

Прикметник *beloved*, що входить до складу репрезентації концепту ЛЮБОВ/LOVE, у перекладі передається шляхом віднайдення прямого відповідника: «*Mr. Winterbourne then prayed a good deal, for George's soul, for himself, for "my erring but **beloved spouse,**" for his other children, "may they be spared and by Thy Mercy brought to the True Faith," for England (ditto), for his enemies, "though Thou knowest, Dear Lord Jesus, the enmity was none of my seeking, sinner though I be, mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa, Ave Maria...*» [136, с. 27]. – «Після цього містер Вінтерборн довгенько молився за Джорджеву душу, за себе, за свою «заблудлу, але **кохану дружину**», за інших своїх дітей – «Хай обмене їх така доля і хай вони з ласки твоєї, господи, увійдуть у лого істинної віри», за Англію (те саме), за своїх ворогів - «Хоча ти знаєш, господи Ісусе, що я ніколи не прагнув ворожнечі дарма що грішний, *mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa, ave Maria ...*» [135, с. 25]. В цьому реченні письменник використовує формулу покаяння та сповіді у релігійному обряді католиків з XI століття, для того щоб підкреслили набожність батька «*mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa, ave Maria ...*» – «моя вина, моя вина, моя найтяжча вина, Радуйся Марія» .

Дієслово *loved*, яке утворює ядро концепту ЛЮБОВ/LOVE під час перекладу у наступному реченні передане за допомогою заміни на українським дієслівним словосполученням *вважала за краще*. Таку перекладацьку трансформацію перекладач вживає з метою зробити більш милозвучним художній переклад: «*Although a lady of "mature charms," Mrs. Winterbourne **loved** to fancy herself as a delicious young thing of seventeen, passionately beloved by a sheik-like but nevertheless "clean" (not to say "straight") Englishman*» [136, с. 29]. – «Хоча принади місіс Вінтерборн були вже цілком дозрілі, вона дуже любила уявляти себе чарівним

сімнадцятирічним дівчатком , у яке палко закохався жагучий, мов східний шейх, проте «чистий» (щоб не сказати «бездоганний») молодий британець» [135, с. 27].

У романі Р. Олдінгтона «Смерть героя» при номінації любовної інтриги, історії письменник використовує лексеми *love affair; love-story*. При їх перекладі вжиті різні перекладацькі трансформації. Лексична заміна під час перекладу словосполучення *love affairs* має місце у наступному прикладі: «*She was animated less by motives of disinterested patriotism than by exasperation with him for existing at all and for interrupting her **love affairs***» [136, с. 102]. – «Її надихав не так безкорисливий патріотизм, скільки злість: обурливо, що він взагалі існує на світі, та ще заважає її **любовних пригод!**» [135, с. 90].

Почуття любові у романі Р. Олдінгтона «Смерть героя» актуалізовано в такому мікроконтексті: «*But before he left rural Kent he had to write home to his father for ten pounds to pay his inn bill and his fare. He told dear Papa about Isabel, and asked him to break the news to dear Mamma. 'An old Army family,' George Augustus wrote, and 'a **sweet, pure girl** who loves me dearly and for whom I would fight like a TIGER and willingly lay down my life.*» [136, с. 54]. Автор перекладу добирає прямий відповідник для відтворення фрази *sweet, pure girl who loves me dead*: «Та перше, ніж залишити патріархальний Кент, він мусив написати батькові, щоб прислав десять фунтів, щоб прислав десять фунтів заплатити за готель і за дорогу. В листі він повідомив любого батечка про Ізабеллу і просив його обережно повідомити про все любу матінуц. Батько моєї нареченої - старий воїн, - писав Джордж Огастес, - а вона –мила дівчина, вона щиро любить мене, а я ладен битися за неї, як лев, і залюбки віддав би життя» [135, с. 52].

Про фізіологічні аспекти любові йдеться у таких рядках роману Р.Олдінгтона: «*George Augustus did not know how to make a living; he did not know in the very least how to treat a woman; he did not know how to live with a woman; he did not know how to make love to a woman in fact, he was all minus there, for his experience with whores had been sordid, /dismal, and repulsive; he*

did not know the anatomy of his / own body, let alone the anatomy of a woman's body.» [136, с. 56] – «Джордж Огастес не знав, як заробити на життя; він не знав, принаймні, як поводитися з жінкою; він не знав, як жити з жінкою; він не знав як займатися коханням з жінкою. Насправді, у нього все було жахливо через його жахливий досвід з повіями, похмурий і відштовхуючий; він не знав своєї анатомії, власного тіла, не кажучи вже про анатомію жіночого тіла» [135, с. 54].

Нульову трансформацію зустрічаємо під час перекладу простого речення: «*And then Isabel was inexperienced*» [136, с. 53] – «До того ж Ізабелла була недосвідчена» [135, с. 50].

Описовий переклад вжито у наступному випадку: «*In housekeeping inexperience costs money!*».[136, с. 53]. – «А в господарстві недосвідченість б'є по кишені!».[135, с. 51]. Фразу з мови оригіналу *costs money* перекладач замінює українським фразеологізмом *б'є по кишені*, акцентуючи увагу на високих витратах необдуманого ведення домогосподарства.

Перекладацьку трансформацію опущення маємо у наступному прикладі: «*Never mind; Isabel was happy*».[136, с. 54]. – «Зате Ізабелла була щаслива».[135, с. 52]. Перекладач упускає фразу *Never mind* і вживає прийменник *зате*, що в українському варіанті звучить природньо.

Аналіз перекладу речення з роману дає підстави говорити про використання перекладачем комплексу перекладацьких трансформацій, як-от: додавання (*таке захоплення*) акцентує увагу реципієнта на радості, яке приносить героїні власний будинок; лексична заміна – замість словосполучення *having a real home of her own* автор перекладу використовує фразу *бути господинею в своєму будинку*. «*But for her the thrill was having a real home of her own*» [136, с. 202]. – «А для неї це була така радість, *таке захоплення - бути господинею в своєму будинку!*» [135, с. 200].

Розглянемо ще один приклад з тексту: «*Dear Isabel, how happy she was in her hum-ble little ho-o-ome!*» [136, с. 74]. – «Люба Ізабелла, якою щасливою вона була в своєму скро-омному, затишному будиночку!» [135, с.

70]. Перекладаючи це речення, автор перекладу з метою передати інтенцію Р. Олдінгтона (прихильне ставлення до героїні) вживає зменшувано-пестливу лексему *будиночок* і додає означення *затишний*. Тим самим україномовний реципієнт відчуває ту любов, яку виявляє героїня до свого житла.

«*A man, a woman, and a brat cannot live for ever on £170 and a few odd guineas a month*» [136, с. 60]. – «*Чоловік, жінка та їхній син не можуть вічно жити на одні і ті ж сто сімдесят фунтів плюс ще кілька гіней на місяць*» [135, с. 57]. Перекладач не використовує прямий відповідник слову *brat* – *шибеник*, а замінює його більш коректним словом *син*. Іншою перекладацькою трансформацією є додавання іменника *плюс*.

Лексичну заміну спостерігаємо у наступному реченні: «*If he hadn't married Isabel and gotten her with child, he might have made quite a reasonably good literary hack*» [136, с. 64]. – «*Якби він не одружився на Ізабеллі і не нагородив її малюком, він міг стати хорошим літератором*» [135, с. 62].

Загалом можна констатувати, що під час перекладу ЛЮБОВ/LOVE у романі Р. Олдінгтона «Смерть героя» перекладач Ю. Я. Лісняк використовує такі способи перекладу як контекстуальна заміна, додавання, лексична заміна, нульовий переклад та описовий переклад. Також слова чи словосполучення можуть випускатися під час перекладу, що не дуже добре впливає на мову перекладу, тому що зникає певна емоційність, яка була присутня у мові оригіналу. Використовуючи трансформації, перекладач намагався найточніше передати лексико-синтаксичні та синтаксичні стилістичні засоби, і таким чином зберегти емоційно-оціночну та естетичну інформацію закладену автором тексту. Під час перекладу йому вдалося зберегти і передати семантичну інформацію концепту ЛЮБОВ/LOVE, закладеному в художньому дискурсі роману.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

У розділі 2 «Особливості вербальної репрезентації концептів в англomовних текстах (на матеріалі роману Р.Олдінгтона «Смерть героя») та його українського перекладу», ми проаналізували особливості вербальної репрезентації концептів в романі Р. Олдінгтона «Смерть героя» та його перекладу. Ми виділили три основні концепти МУЗИКА/MUSIC, ВІЙНА/WAR , ЛЮБОВ/LOVE. Саме ці концепти найяскравіше представлені в романі «Смерть героя». Було встановлено лексико-семантичні групи, які репрезентують кожен з зазначених концептів. Понятійний зміст кожного концепту було досліджено через аналіз лексичних засобів його мовної фіксації. Було проаналізовано мовні способи моделювання індивідуально-авторської картини світу і концептосфері тексту роману Р. Олдінгтона «Смерть героя». Як було зазначено раніше, що сам автор визначє свій твір як «роман-джаз». Роман складається з прологу, трьох частин та епілогу. Кожна частина роману має назву музичного терміну італійською мовою, що при перекладі залишається незмінним.

Для того, щоб порівняти оригінал та його переклад, для дослідження був обраний переклад Ю.Я. Лісняка, відомого українського перекладача. Ю.Я. Лісняк враховує екстралінгвістичний та культурологічний фактори, оскільки в процесі перекладу зняття багатозначності мовних одиниць і визначення вибору перекладацького еквівалента обумовлюється низкою факторів, як то: вузьким контекстом, широким контекстом і екстралінгвістичною ситуацією. В концепті МУЗИКА/MUSIC перекладач використовує перекладацькі трансформації калькування, нульовий переклад і лексичну заміну, а також транслітерацію.

Для вираження комплексної смислової структури концепту WAR/ВІЙНА Р. Олдінгтон вживає вражаючий арсенал семантико-стилістичних засобів, серед яких широкоживаними є метафори, епітети, порівняння, алюзії та ін. Саме семантико-стилістичні засоби дозволяють не

лише повніше зрозуміти концептосферу роману, а й передають ставлення автора до описаного: героїв, їх оточення та часу, в яких відбуваються дії аналізованого роману. Було досліджено, що перекладач вдається до відповідної прагматичної адаптації вихідного тексту, тобто внесення певних правок, беручи до уваги соціально-культурні, психологічні та інші відмінності між оригіналом та перекладом за допомогою прийомів конкретизації і розширення змісту, змішаної лексико-семантичної і синтактико-морфологічної трансформації.

Виконане нами дослідження свідчить про те, що концептосфера роману Р.Олдінгтона «Смерть героя» будується саме на смисловій системі, яка утворюється трьома фундаментальними для цього роману концептами – концептами МУЗИКА/MUSIC, ВІЙНА/WAR, ЛЮБОВ/LOVE. Автор використовує у романі епітети для повноти любові і цілісності любовних відносин. Особлива увага була приділена графічним змінам слова як стилістичному прийому. Для того, щоб донести до читача основну ідею відносин між головними героями, автор використовує такий семантико-стилістичний засіб як графон. Цікавим було простежити як функціонувала у друготворі та перекладацька трансформація, якою у цьому випадку скористувався Ю. Я. Лісняк. Для передачі та збереження авторського задуму, перекладач використовував дефісацію.

Отже, під час перекладу Ю. Я. Лісняк майстерно використовує такі способи перекладу як контекстуальна заміна, додавання, лексична заміна, нульовий переклад та описовий переклад.

ВИСНОВКИ

Аналіз особливостей вербальної репрезентації концептосфери в англomовному художньому дискурсі було здійснено на матеріалі роману Річарда Олдінгтона «Смерть героя» та його перекладу українською мовою, який був виконаний Ю. Я. Лісняком.

Дослідивши лінгвостилістичні засоби вербальної репрезентації концептосфери роману Р. Олдінгтона «Смерть героя» та особливості їхнього перекладу українською мовою Ю. Я. Лісняком, ми дійшли висновку, що фундаментальними концептами концептосфери роману Р. Олдінгтона «Смерть героя» є універсальні концепти МУЗИКА/MUSIC, ВІЙНА/WAR і ЛЮБОВ/LOVE.

Проведене дослідження дозволило встановити домінуючу роль концепту МУЗИКА/MUSIC у функціонуванні концептосфери роману Р. Олдінгтона «Смерть героя», що підтверджується і визначенням, яке автор дає своєму твору – «роман-джаз».

Музична складова роману є найбільш потужним засобом вираження стану емоційного напруження, дисгармонії та відчаю Джорджа Вінтерборна та його фронтового друга, які уособлюють втрачене покоління молодих людей – покоління, яке мріяло, чесно боролось і глибоко страждало. Прагнучи створити твір, який би став гідним пам'ятником учасникам Першої світової війни, Р. Олдінгтон створює художній текст, що має бути надгробним плачем, синтезуючи принципи словесних та музикальних творів.

Синкопичний ритм, поривчаста експресія джазу, що виражали головну рису британського суспільства початку ХХ століття – хаотичну активність, яка приховувала психологічну надломленість. Обрання джазу у якості головної музикальної теми роману зумовлює використання автором «джазових» стилістичних прийомів: зміни психологічних настроїв – меланхолії, захвату, повного відчаю, пафосу та іронії і сарказму, поєднання контрастних форм стильового вираження (піднесено-поетичний / знижено-

розмовний стиль аж до найбільш цинічних інвектив), чергування коротких і довгих фраз, повторів, паралельних синтаксичних конструкцій, асиндетону, частого використання вигуків, риторичних питань, окличних речень, імпульсивного членування тканини тексту, що розірвана трьома крапками.

Було встановлено, що у досліджуваному літературному творі концепт МУЗИКА/MUSIC, служить як виразом різних духовних проявів внутрішнього світу автора та головних героїв, так і сприяє створенню певного настрою, надає тексту роману епічне звучання, фону, завдяки яким відбувається більш глибоке розуміння сюжету. У назві кожної з частин роману Р. Олдінгтона використані музичні терміни: передмова – *Allegretto* (помірно-швидко), перша частина роману – *Vivace* (швидко, жваво), друга частина – *Andante cantabile* (помірено, співуче) та третя частина – *Adagio* (повільно). Ритм, що задають ці терміни, є темпом сюжетної оповіді та темпом плину часу: на війні час ніби розтягується, а у вікторіанській Англії, навпаки стискається. Така поліритмія є однією з характерних рис джазу (ритмічна пульсація).

За результатами проведеного дослідження було встановлено, що лексичні одиниці, що об'єктивують концепт МУЗИКА/MUSIC у романі Р. Олдінгтона «Смерть героя» з точки зору їх семантичного змісту, є досить гетерогенними. З урахуванням семантичного критерію і системно-структорного підходу до розгляду мовних одиниць з архисемою «музика/music» були виявлені наступні тематичні групи лексем:

1. загальні музичні поняття;
2. музичний інструмент;
3. музика в часі і просторі;
4. людина як творець музики.

Лексико-семантичні групи, що репрезентують концепт ВІЙНА/WAR в тексті роману Р. Олдінгтона «Смерть героя» об'єднують лексичні одиниці, що виражають ключові семантичні поняття роману Р. Олдінгтона «Смерть героя»: війна, її вплив на емоції та почуття людини, мислення і поведінку

героїв твору. Репрезентація військової тематики в тексті аналізованого художнього твору здійснюється лексичними одиницями, які позначають військові реалії, військові дії, емоційний стан та емоційні реакції, поведінку та мисленнєві процеси.

Понятійне поле концепту ВІЙНА/WAR доповнюється лексичними одиницями синонімічного ряду, що уточнюють ознаки домінантної лексеми *war*: *conflict, warfare, combat, fighting, (military) action, bloodshed, struggle; battle, fight, clash, encounter; offensive, attack, campaign; hostilities*. З урахуванням семантичного критерію і системно-структорного підходу до розгляду мовних одиниць з архисемою «війна/war» нами були виявлені наступні тематичні групи лексем:

1. учасник війни;
2. смерть;
3. військова зброя, техніка.

Концепт ЛЮБОВ/LOVE в тексті роману Р. Олдінгтона «Смерть героя» є когнітивною структурою, що складається з наступних позицій: суб'єкт любові, форма любові і її характеристика, мета любові, тимчасові параметри любові. З урахуванням семантики і системно-структорного підходу до розгляду мовних одиниць, що репрезентують концепт ЛЮБОВ/LOVE в тексті роману Р. Олдінгтона «Смерть героя» нами були виділені наступні тематичні групи лексем:

1. любов – сім'я, родинні зв'язки
2. любов – шанобливе ставлення до кого-або чого-небудь;
3. любов – кохання.

Відтворення смислового навантаження концептів МУЗИКА/MUSIC, ВІЙНА/WAR і ЛЮБОВ/LOVE, що є ключовими складовими концептосфери оригінального тексту роману Р. Олдінгтона «Смерть героя» в україномовному перекладі реалізується Ю. Я. Лісняком за допомогою різних лексичних, граматичних та лексико-граматичних трансформацій, зокрема шляхом конкретизації, додавання та опущення мовних одиниць під час

перекладу, синтаксичних замінів, перестановки членів. Перекладач майстерно зберігає всі компоненти системи смислів усієї багаті палітри лінгвостилістичних засобів вербальної репрезентації концептосфери роману Р. Олдінгтона «Смерть героя».

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Андрухович Ю., Стасюк А. Концепт подорожі в сучасному постмодерністському тексті. *Слово і час*. 2009. № 7. С. 11–18.
2. Антипова И.А. Интерпретация заглавия романа Ричарда Олдингтона «Смерть героя»// Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. Гуманитарные науки №1.Полоцк: Полоцкий государственный университет, 2010.С. 151–154.
3. Ахметжанова Р.Н, Ахматжанов Б.Н. Проблемы функционально-семантических полей / Р.Н. Ахметжанова, Б.Н. Ахметжанов //Теория поля в современном языкознании. – Уфа , 1991. 101 с.
4. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. 2-е изд. М., 2004. 571 с.
5. Бацевич Ф.С. Філософія мови : Історія лінгвофілософських учень : підручник. Київ: Вц Академія, 2008. 240 с.
6. Бехта І. А. Аспекти дискурсного аналізу художнього твору. *Слов'янський вісник: зб. наук. праць. Серія Філологічні науки. Рівне, 2006. Вип. 6. С. 7–13.*
7. Бехта І. А. Оповідний дискурс в англomовній художній прозі: типологія та динаміка мовленнєвих форм : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.02.04. К., 2010. 38 с.
8. Бойко Я.В. Лінгвопрагматичні аспекти перекладу культурно маркованої лексики в англomовних публіцистичних текстах. Київ : 2015. 13с.
9. Бистров Я. В. Лінгвостилістична інтерпретація тексту: нериторичне бачення (на матеріалі сучасної англійської мови). Семантика мови і тексту: Матеріали ІХ Між нар. наукової конф. Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ, 2006. 306–308 с.
10. Болдырев Н. Н. Когнитивная семантика: курс лекций по английской филологии. Тамбов, 2002. 124 с.
11. Бурдые П. Практический смысл. СПб. : Алетейя, 2001. 562 с.

12. Бурейко Н. Н. К вопросу об американской национальной идентичности (политико-идеологические факторы ее становления). *Studia Humanitatis*. 2013. № 1. URL: <file:///C:/Documents%20and%20Settings/User/%D0%9C%D0%BE%D0%B8%D0%B4%D0%BE%D0%BA%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%8B/Downloads/k-voprosu-ob-amerikanskoj-natsionalnoy-identichnosti-politiko-ideologicheskie-faktor-ee-stanovleniya.pdf>.
13. Бикульчюс В. Поэтика философского романа:[учебное пособие]/ В.Бикульчюс. – Вильнюс, 1988. 69 с.
14. Власова Т.І., Білан Н.І. Міжкультурна комунікація та переклад. Методичні вказівки до курсів теорії та практики перекладу. – Дн-вськ: ДНУЗТ, 2010. 50 с.
15. Власова Т.І. Посібник з англомовного перекладу / Т.І. Власова. – Дн-ськ : ДНУЗТ, 2005. 61 с.
16. Вайсгербер Й.Л. Родной язык и формирование духа. М.:УРСС Эдиториал, 2004. 159 с.
17. Великий тлумачний словник сучасної української мови / [гол. ред. В. Т. Бусел]. 5-е вид. К. : Ірпінь, Перун, 2005. 1728 с.
18. Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей / В.В. Виноградов. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. 615 с.
19. Вежбицкая А. Семантика, культура и познание: общечеловеческие понятия в культуроспецифичных контекстах. *Thesis*. 2017. Вып. 3. С.185–206.
20. Вихованець І. Р. Синтаксис словосполучення і простого речення. Київ : «Наукова думка», 1975. 189 с.
21. Воркачёв С. Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании. *Филологические науки*. 2001. № 1. С. 64–73.

22. Гармаш О. Л. Вербалізація англомовних техноцентричних лексикалізованих концептів, утворених за метакогнітивним механізмом афіксації. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Філологічні науки*. 2016. Книга 1. С. 158–162.
23. Гиршман М.М. Стиль как литературоведческая категория : учебное пособие / М.М. Гиршман. – Донецк : ДонГУ, 1984. 26 с.
24. Головченко Н. І. Теоретико-методологічні засади вивчення художнього тексту з урахуванням стилю. *Інформація і право*. 2012. № 1(4). С. 98–107.
25. Глінка Н. В. Художній текст/художній твір: питання інтерпретації. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія : Філологічна. 2015. Вип. 53. С. 55–57
26. Давиденко А. О. Особливості репрезентації концепту любов у пареміях німецької, англійської та української мов. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи. 2019. Вип. 66. С. 51–54.
27. Девдюк І. Сюжетно-копозиційна своєрідність роману Річарда Олдінгтона «Смерть героя». Івано-Франківськ : ПНУ, 2017. С. 2–5.
28. Дідух В. В. Авторська концепція синтаксису у романі Marie Ndiaye «Trois femmes puissantes». *Молодий вчений*. 2018. № 10 (62). С. 526–529.
29. Дружина Т. А., Серебрякова І. Ю. Синтаксичні особливості перекладу художньої літератури (на матеріалі роману Джона Фаулза «Колекціонер»). *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського. Лінгвістичні науки*. 2018. № 26. С. 67-73.
30. Дубенко О. Ю. Порівняльна стилістика англійської та української мов. Посібник для студентів та викладачів вищих навчальних закладів. Вінниця: НОВА КНИГА, 2005. 224 с.

31. Етимологічний словник української мови: в 7 т. / АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні; Редкол. О. С. Мельничук, (гол. ред.) та ін. К.: Наук. думка, 1982. Т. 1: А – Г. 1982. 632 с.
32. Єфімов Л.П., Ясінецька О.А. Стилїстика англійської мови і дискурсивний аналіз – Вінниця: Нова Книга, 2004. 240 с.
33. Жаботинская С.А. Когнитивная лингвистика: принципы концептуального моделирования. *Лінгвістичні студії*. Черкаси : Сіяч, 1997. Вип. 2. С. 3–11.
34. Жантїева Д.Г. Англїйский роман XX века 1918-1939. М.: Наука, 1965. 345 с.
35. Загальна теорія перекладу для першого (бакалаврського) рівня : навч.-метод. посібник. К. : Вид. центр КНЛУ, 2017. 296 с.
36. Зацний Ю. А., Пахомова Т. О. Мова і суспільство: збагачення словникового складу сучасної англійської мови. – Запорїжжя: Запорїзький державний університет, 2001. 243 с.
37. Ивашева В. В. Литература Великобритании XX века : учеб. для филол. спец. вузов. М.: Высш.шк., 1984. 488 с.
38. Казакова Т. А. Художественный перевод. Теория и практика. СПб.: ООО «ИнЪязиздат», 2006. 544 с.
39. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. М.: Гнозис, 2004. 390 с.
40. Карасик В.И. Модельная личность как лингвокультурный концепт. *Филология и культура* : материалы III международной конференции. Ч. 2. Тамбов: Изд-во ТГУ, 2001 С. 98–101.
41. Кобута С. Прагматичні функції стилїстичних засобів у авторських відступах у романі Рїчарда Олдїнгтона «Смерть героя». *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: Серія «Фїлологія»*. 2020. № 9(77). С. 181–184.
42. Кобута С. С. Прагматичні функції стилїстичних засобів в авторській характеристиці головного персонажа (на матеріалі роману

«Смерть героя» Річарда Олдінгтона). *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Філологія». Острог : Вид-во НаУОА, 2018. Вип. 3(71). С. 88–91.

43. Кобець Л.К. Лексико-семантична група як складник лексико-семантичної системи / Л.К. Кобець // *Мова і культура*. – 2012 . – Вип.15, т. 4. – С. 129–135.

44. Конева Т. Ю. Исследование англоязычного художественного текста XX века с позиции эпистемологического подхода : автореф. дис. ... канд. філолог. наук. Кемерово, 2006. 24 с.

45. Копера А. М., Рудіна М. В. Специфіка відтворення концепту ЩАСТЯ (на прикладі перекладу роману Френсіса Скотта Фіцджеральда «Великий Гетсбі» українською мовою). *Фаховий та художній переклад: теорія, методологія, практика: збірник наукових праць / за заг. ред. С.І. Сидоренка*. Київ: НАУ, 2021. С. 154–160.

46. Коптілов В. В. Першотвір і переклад. Роздуми і спостереження. Київ : Дніпро, 1972. 216 с.

47. Красных В. В. От концепта к тексту и обратно. К вопросу о психолінгвистике текста. *Вестник Московского университета*. Сер. 9 : Филология. 1998. № 1. С. 53–70.

48. Кубрякова Е. С. Язык и знание. М. : Языки славянской культуры, 2002. 560 с.

49. Кулибина Н. В. Художественный дискурс как актуализация художественного текста в сознании читателя. URL: www.gramota.ru/mirrs.html?problem03.htm

50. Кузнецов В. І. Поняття та його моделі / В. І. Кузнецов // *Філософська думка*. – 1998. – № 1. – С. 61-80.

51. Котюрова М. П. Стилистика научной речи : учеб. пособ. для студ. учреждений высш. проф. образования. 2-е изд., испр. М. : Издательский центр «Академия», 2012. 240 с.

52. Колесов В.В. Русская ментальность в языке и тексте. – Спб.: Петербургское востоковедение, 2007. 640 с.
53. Левицкая Т. Р., Фитерман А. М. Пособие по переводу с английского : учебное пособие. Москва: Высшая школа, 1973. 135 с.
54. Літературознавчий словник-довідник : ред.. колегія Гром'як Р.Т., Ковалів Ю.І., Теремко В.І. – К.: ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
55. Литвин І. М. Перекладознавство : науковий посібник. Черкаси : Видавництво Ю. А. Чабаненко, 2013. 288 с.
56. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка. *Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология.* Москва, 1997. С. 280–287.
57. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. *Об искусстве.* СПб., 1998. С. 14–288.
58. Лукин В. А. Художественный текст. Основы лингвистической теории и элементы анализа: учеб. для филол. спец. вузов. Москва : Ось-89, 2005. 555 с.
59. Луянова Р. У. Особенности художественного стиля (на материале текстов Д. Донцовой). *Lingua-universum.* 2006. № 2. С. 82–83.
60. Ляпин С. Х. Концептология: к становлению подхода. *Концепты.* 1997. Вып. № 1. С. 22–26.
61. Маккормак Э. Когнитивная теория метафоры. Теория метафоры: сб. : пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. М.: Прогресс, 2010. 512 с.
62. Манакин В.Н. Сопоставительная лексикология. Київ: Знання, 2004. 326 с.
63. Мусат Р. П. Художественный стиль в системе художественной картины мира. *Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки.* 2015. № 3. С. 43–46.
64. Мороховський А.Н. Стилїстика англійської мови : науковий посібник. Київ , 1984. 236 с.

65. Матенов Р. Б. Стиль художественной литературы в аспекте лингвистической и литературоведческой стилистики. *Молодой ученый*. 2014. № 19 (78). С. 663–665.
66. Наливайко Д.С. Теорія літератури і компаративістика / Д.С. Наливайко. – К. : ВД “Києво-Могилянська академія”, 2006. 347 с.
67. Наливайко Д.С. Искусство : направления, течения, стили / Д.С. Наливайко. – К. : Мистецтво, 1981. 288 с.
68. Наливайко Д.С. Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі ХІХ ст. / Д.С. Наливайко. – К. : Наукова думка, 1987. – С. 3 – 42. – (Індивідуальні стилі українських письменників ХІХ – початку ХХ ст.)
69. Некряч Т.Є., Чала Ю.П. Через терни до зірок: труднощі перекладу художніх творів. Навчальний посібник. – Вінниця: НОВА КНИГА, 2008. 200 с.
70. Некряч Т. Є., Чала Ю. П. Вікторіанська доба в українському художньому перекладі. Монографія, Київ : Кондор-Видавництво, 2013. 194 с.
71. Осипов П.І. Проблеми міжкультурної комунікації в контексті теорії та практики навчання /П.І. Осипов// Тези до міжвузівської конференції. – Миколаїв, 1999. – С. 207-209.
72. Особливості художнього перекладу: граматичний аспект / С. Ревуцька, Т. Жужгіна-Аллахвердян, В. Введенська, С. Остапенко, Г. Удовіченко ; ДонНУЕТ. Кривий Ріг : Вид. Р. А. Козлов, 2018. 116 с.
73. Погосова К. О. Способы вербализации эмоций. *Объединенный научный журнал*. 2018. № 20. Киев : Изд-во Фонда правовых решений. С. 30–34.
74. Поспелов Г.Н. Проблемы литературного стиля / Г.Н. Поспелов. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1970. 330 с.
75. Попова З. Д., Стернин И. А. Проблема моделирования концептов в лингвокогнитивных исследованиях. *Мир человека и мир языка: коллективная монография*. Кемерово : ИПК «Графика», 2003. С. 6–16.

76. Романчук Л. А. Своеобразие композиции романа Олдингтона «Смерть героя». URL : <http://www.romanchuck.narod.ru/1/Oldington.html> (дата обращения 15.06.2019).

77. Романюк С. Г., Тарапатов М. М. Поиск оптимальной коннотативной эквивалентности при переводе фразеологических единиц. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія : Перекладознавство та міжкультурна комунікація*. 2016. Вип. 5. С. 31–35.

78. Рудакова Л. П. Шляхи подолання труднощів перекладу художніх текстів: методична інтерпретація. *Актуальні проблеми сучасного перекладознавства* : збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Черкаси, 30 травня 2018 року). Черкаси, 2018. С. 113–119.

79. Селіванова О. О. Світ свідомості в мові. Мир сознания в языке. Монографічне видання. Черкаси : Ю. Чабаненко, 2012. 488 с.

80. Селіванова О. О. Теоретичні засади й дослідницькі можливості концептуального аналізу. *Нова філологія. Збірник наукових праць*. Запоріжжя: ЗНУ, 2007. № 27. С. 49 – 56.

81. Сергиенко В. Л. Количественная репрезентация компонентов вербальной структуры концептов PRIDE и NOBILITY : на материале английской художественной прозы конца XIX – начала XX в. *Актуальные проблемы лингвистики, переводоведения и педагогики* : научн.-практ. Журнал Самарск. гос. эконом. ун-та. 2014. № 1 (1). С. 147–152.

82. Сергієнко В. Л. Концепт pride/гордість у англійській національній свідомості (за романом Р. Олдингтона «Смерть героя»). *Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]*. Сер. : Філологічна. 2010. Вип. 14. С. 174–179.

83. Сівакова В. В. Синтаксичні зв'язки і засоби вираження синтаксичних відносин у французькій мові. Київ, 2014. 172 с.

84. Слышкин Г. Г. Концептологический анализ институционального дискурса. *Филология и культура*. 2019. С. 34–36.

85. Степаненко А., Сітко А. Синтаксичні особливості українського перекладу англomовної науково-технічної та художньої літератури. *Фаховий та художній переклад: теорія, методологія, практика* : зб. наук. праць / за заг. ред. А. Г. Гудманяна, С. І. Сидоренка. К. : Аграр Медіа Груп, 2015. С. 293-297.
86. Степанов Ю. С. Константы. Москва: Академический Проект, 2001. 990 с.
87. Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націстворенням. – К.: Факт – Наш час, 2006. 344 с.
88. Соколовская Ж.П. Проблемы системного описания лексической семантики / Ж. П. Соколовская. – К.: Наукова думка, 1990. 183 с.
89. Сухова А. Категорія стильових рис як універсальних ознак тексту (на матеріалі англomовної новели). Нове у філології сучасного світу: матеріали Міжнародн. наук.-практ. конфрeнец. Львів, 2016. С. 115–117.
90. Синяя А.В. Джазовые традиции в романе Р.Олдинтона «Смерть героя» // Известия Российского государственного педагогического университета им.А. И. Герцена. Т. 24 № 55. СПб.: РГПУ, 2008. С.290-293 [Электронный ресурс]. URL : [https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/24\(55\)/sinyaya_24_55_290_293.pdf](https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/24(55)/sinyaya_24_55_290_293.pdf)
91. Синяя А.В. Принципы музыкальной организации романной прозы XX века(Т.Манн «Доктор Фаустус», Дж.Джойс «Улисе», Р.Олдингтон «Смерть героя») : дис.... Канд.филол.наук.СПб., 2008. 167 с.
92. Соколов А.Н. Теория стиля / А.Н. Соколов. – М. : Искусство, 1968. 223 с.
93. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы / Л.И. Тимофеев. – [5-е изд., испр. и доп.]. – М. : Просвещение, 1966. 480 с.
94. Топорова В.М Концепт «форма» в семантическом пространстве языка : Воронеж, 2005. с. 38.

95. Трибуханчик А. М. Американська література у ретроспективі. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя*. Сер. Філологічні науки, 2012. С. 112–117.
96. Телия В.Н. Русская фразеология : семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты/ В.Н. Телия. – М.: Школа «Языки русской культуры» , 1996. 284 с.
97. Урнов М.В. Вехи традиции в английской литературе. М.: Художественная литература, 1986. 382 с.
98. Фёдоров А. В. Основы общей теории перевода: лингвистические проблемы. Москва: Высшая школа, 1983. 344 с.
99. Ходарева І. М. Лексико-семантичне й асоціативне поле любов у мові творів Павла Загребельного. : дис... канд. наук: 10.02.01. Харків, 2009. 211 с.
100. Хоменко Е.Г. Граматика англійської мови : навч. посіб. / Е.Г. Хоменко. – 4-те вид., стер. – К. : Знання, 2015. 606с.
101. Хрищена О., Поняття мовної та концептуальної картин світу у науці про мову, [в:] [Електронний ресурс] URL: <https://naub.oa.edu.ua/2012/ponyattya-movnoji-ta-kontseptualnojikartyn-svitu-u-nautsi-pro-movu/> (26. 05. 2012).
102. Черненко О.І. Концептополе ДУХОВНІ ЦІННОСТІ в ідіостилі Віктора Бойка: дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філософії в галузі за спеціальністю 035. Харків, 2021. 272 с.
103. Шевчук К. В. Риси «втраченого покоління» у творах О. Турянського та Р. Олдінгтона. *Франкофонія в умовах глобалізації і полікультурності світу*: матеріали II Міжнародна науково-практична конференції, 19 березня 2020. *Франкофонія в умовах глобалізації і полікультурності світу*: матеріали II Міжнародна науково-практична конференції. 2020. С. 202–205.
104. Anderson J. K. *The Literature of Anglo-Saxons*. Princeron, New Jersey : Princeton University Press, 1999. 431 p.

105. Doyle Ch. Richard Aldington : A Biography. London : Macmillan , 1989. 379 p.
106. Clausner T.C. Domains and image schemas / T.C. Clausner, W.Croft// Cognitive Linguistics. 1999. Pp 1 – 31.
107. Gates N.T. Richard Aldington : An Autobiography in Letters. Pennsylvania : The Pennsylvania State University Press, 1992. 402 p.
108. Fox G. The Case for Examples. *Looking Up: An Account of the Cobuild Project* / J. M. Sinclair (Ed.). London : HarperCollins, 2017. P. 137-149.
109. Hunston S. Corpora in Applied Linguistics. Cambridge University Press, 2002. 241 p.
110. Smith, R.E. Richard Aldington. Boston, 1977. 204 p.
111. Swan Michael. Practical English Usage. Oxford University Press, 2017. – 653p.
112. Lakoff G. Contemporary theory of conceptual metaphor // Metaphor and thought / ed. by A. Ortony. Cambridge, 1993. [Electronic resource]. URL: <http://comphacker.org/comp/engl338/files/2014/02/A9R913D.pdf>
113. Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live By. Chicago: University of Chicago Press. 2003. 191 p.
114. Lakoff G/ Women, fire and dangerous things: What categories reveal about the mind. Chicago: TheUniversity of Chicago Press, 1987. 614 p.
115. Langacker R.W. Concept, Image, and Symbol: The Cognitive Basis of Grammar. Berlin: Mouton de Gruyter, 1991. 395 p.
116. Langacker R.W. Gognitive Grammar : A Basic Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2008. 562 p.
117. Taylor John R/ Linguistic categorization : prototypes in lingutic theory. Oxford: OxfordUniversity Press 1995. 312 p.
118. Moscovici S. The Phenomenon of Social Representations/// Social Representations. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. Pp 3 - 69.
119. Murphy Raymond. English Grammar in Use. Cambridge University Press, 2014. – 380p.

120. Whelpton V. Richard Aldington Poet, Soldier and Lover 1911–1929. Cambridge: The Lutterworth Press, 2013. 414 p.

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ

121. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. 2-е изд. М., 2004. 571 с.

122. Великий тлумачний словник сучасної української мови / [гол. ред. В. Т. Бусел]. 5-е вид. К. : Ірпінь, Перун, 2005. 1728 с.

123. Етимологічний словник української мови: в 7 т. / АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні; Редкол. О. С. Мельничук, (гол. ред.) та ін. К.: Наук. думка, 1982. Т. 1: А – Г. 1982. 632 с.

124. Словник української мови. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://sum.in.ua/s/vijna>

125. Літературознавчий словник-довідник : ред.. колегія Гром'як Р.Т.,Ковалів Ю.І.,Теремко В.І. – К.: ВЦ «Академія»,2007. – 752 с.

126. Економічна енциклопедія. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://academia-pc.com.ua/product/40>

127. Словник синонімів української мови. [Електронний ресурс]. – Режим доступу URL : <https://1675.slovaronline.com/>

128. Anderson J. K. The Literature of Anglo-Saxons. Princeron, New Jersey : Princeton University Press, 2009. 431 p.

129. Cambridge Dictionary [Электронный ресурс]. – Режим доступа URL : <https://dictionary.cambridge.org/ru/словарь/английский/hero> (дата обращения: 01.05.20)

130. Collins Cobuild Advanced Learner's English Dictionary. [Електронний ресурс]. – Режим доступу URL: <http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english-cobuild-learners>

131. Online Etymology Dictionary. [Електронний ресурс]. – Режим доступу URL : [http:// www.etymonline.com/index.php](http://www.etymonline.com/index.php)

132. Oxford Dictionary / ed. by Andrew M. Colman. Oxford : Oxford Univ. Press, 2006. 1100 p.

133. Oxford English Dictionary. [Електронний ресурс]. – Режим доступу URL : <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/war?searchDictCode=all>

СПИСОК ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

134. Олдингтон Р. Смерть героя / пер. Н. Галь. Москва: Правда, 1988. 380 с.

135. Олдингтон Річард. Смерть героя / перекл. з англ. Ю.Я. Лісняк; передм. І. Києнко. Київ: Дніпро, 1988. 341 с.

136. Aldington R. Death of a Hero. The Hogarth Press Ltd, 1984. 400 p.
file:///C:/Documents%20and%20Settings/User/%D0%9C%D0%BE%D0%B8%D0%B4%D0%BE%D0%BA%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%8B/Downloads/Richard_Oldington_Death_of_a_Hero_RuLit_Net_215962.pdf

SUMMARY

Among the most topical problems of linguistics of the last decade special attention should be paid to the specificity of linguistic and speech phenomena in the English linguistic tradition, allowing to penetrate into the depths of the national way of thinking, mentality. Much attention is paid to the problem of speech picture of the world, considered in inseparable connection with the conceptual picture of the world and extra-linguistic reality. The interest to the above-mentioned issue is caused by the significant changes in the scientific paradigm occurring at the turn of the XX and XXI centuries and expressed in the statement of a number of approaches and ideas on the study of language: anthropocentrism, which involves the human factor, the understanding of speech is inherently human and human is inherently speech; cognitiveism, from which perspective speech acts as a way to organize and transmit human knowledge and ideas about the world; linguoculturalism as a research principle of close connection between language and culture of people.

The topicality of the topic "Peculiarities of translation of linguistic and stylistic means of expression of the conceptsphere of the twentieth century picture of the world presented in English literary literature into the Ukrainian language" as well as modern requirements to the translation, when the translator has to adhere not only to the requirement to transfer the content of the original, but also to optimally reproduce the pragmatic characteristics of the literary text.

The aim of the work is to study the peculiarities of translation of linguistic means and linguistic forms of representation of the concepts MUSIC, WAR and LOVE in the text of the novel "Death of a Hero" by R. Aldington in the Ukrainian secondary

Y. Lesniak

In order to realise this goal, the following tasks are envisaged:

- to study the theoretical foundations of the study of twentieth-century English-language texts of fiction style;
- identify the peculiarities of research on systems of concepts of fiction texts in modern humanities;

- to study specifics of translation of English-language texts in fictional style;
- to analyze the linguistic and vocalistic means of representation of the concepts MUSIC, WAR and LOVE in the original text of the novel "Death of a Hero" by R. Aldington and its translation into Ukrainian by Y. Lesniak .

The object of the study is the text of R. Aldington's novel "Death of a Hero" and the text of its translation into Ukrainian by Y. Lesniak.

Research methods - the methodological support of the work is conditioned by the specifics of the object and the purpose of the research, which requires a comprehensive approach to the application of methods and techniques of analysis. The systemic approach is accompanied by the method of comparative-critical and interdisciplinary analysis in the consideration of different positions and generally accepted methodologies of linguistic, literary and historical-cultural nature.

In general, the analytical-synthetic method of scientific research is implemented, involving the inseparable unity of the two sides - analysis and synthesis.

Analysis of the peculiarities of verbal representation of the conceptosphere in English-language fiction discourse was carried out on the material of Richard Aldington's novel "Death of a Hero" and its translation into Ukrainian, performed by Y. Lesniak

Having studied the linguistic and stylistic means of verbal representation of the conceptosphere of Richard Aldington's novel "Death of a Hero" and features of their translation into Ukrainian by Y. Lesniak, we came to the conclusion that the fundamental concepts of the conceptosphere of R. Aldington's novel "Death of a Hero" MUSIC, WAR and LOVE.

According to the results of the study, it was found that the lexical units objectifying the concept MUSIC in the novel "Death of a Hero" by R. Aldington are rather heterogeneous in terms of their semantic content. Taking into account the semantic criterion and the system-structural approach to the consideration of

language units with the archiseme "music", the following thematic groups of lexemes were found:

1. general musical concepts;
2. musical instrument;
3. music in time and space;
4. man as the creator of music.

Lexical-semantic groups, representing the concept WAR in the text of R. Aldington's novel "Death of a Hero" unite lexical units, expressing key semantic concepts of R. Aldington's novel "Death of a Hero". The representation of the military theme in the text of the considered fiction is carried out by lexical units denoting military realities, military actions, emotional state and emotional reactions, behaviour and thought processes.

The concept LOVE in the text of R. Aldington's novel "Death of a Hero" is a cognitive structure, consisting of the following positions: the subject of love, the form of love and its characteristics, the purpose of love, temporal parameters of love. Taking into account semantics and system-structural approach to the consideration of linguistic units, representing the concept LOVE in the text of R. Aldington's novel "Death of a Hero" we identified the following thematic groups of lexemes:

1. love - family, kinship
2. love - a respectful attitude towards someone;
3. love - love.

Reproduction of the semantic load of the concepts MUSIC, WAR and LOVE, which are the key components of the conceptsphere of the original text of the novel "Death of a Hero" by R. Aldington in Ukrainian translation is realized by Y. Lesniak using various lexical, grammatical and lexical transformations, in

particular, by specifying, addition and omission of language units during the translation, syntactic substitution, transposition of members. The translator masterfully preserves all the components of the system of meanings of the entire rich palette of linguistic and stylistic means of verbal representation of the conceptosphere of R. Aldington's novel "Death of a Hero".