

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Навчально-науковий інститут філології
Кафедра теорії та практики перекладу романських мов імені Миколи
Зерова

**ОСОБЛИВОСТІ ВНУТРІШНЬОГО МОВЛЕННЯ АВТОРА
ТА ЇХ ВІДТВОРЕННЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ
(НА МАТЕРІАЛІ НОВЕЛ «ЧОРНИЙ КАРНАВАЛ»,
«ЕРЗАЦ ЩАСТЯ» ТА «ДОСВІТНІ ПТАХИ» УРБАНО ТАВАРЕША
РОДРІГЕША)**

Кваліфікаційна робота
на здобуття ОС «бакалавр»
здобувачки першого рівня вищої освіти
4 року навчання
Галузь знань 03 Гуманітарні науки
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація 035.053 Романські мови та літератури
(переклад включно), перша – португальська
ОП «Переклад із португальської та з англійської мов»
Вероніки МОПАНЬКО

Науковий керівник:
асист. **Оксана ВРОНСЬКА**

Рецензент:
канд. філол. н.аук, проф. **Галина ВЕРБА**

«Допущено до захисту»
Протокол засідання кафедри
теорії і практики перекладу
романських мов імені Миколи Зерова
Протокол № 11 від 16.06.2023

Завідувач кафедри проф. Ірина СМУЩИНСЬКА

ЗМІСТ

ВСТУП...	4
РОЗДІЛ 1. ОСОБЛИВОСТІ ВНУТРІШНЬОГО МОВЛЕННЯ У ТЕКСТАХ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ШЛЯХИ ЇХНЬОГО ВІДТВОРЕННЯ У ПЕРЕКЛАДІ.....	7
1.1. Поняття мовлення та його основні характеристики.....	7
1.2. Особливості зовнішнього і внутрішнього мовлення	9
1.3. Визначення поняття конотації та її види.....	12
1.4. Відтворення лексико-стилістичних елементів при перекладі.....	14
1.4.1. Особливості перекладу метафор.....	15
1.4.2. Особливості перекладу епітетів.....	19
1.4.3. Особливості перекладу розмовних елементів.....	21
Висновки до першого розділу	25
РОЗДІЛ 2. ШЛЯХИ ВІДТВОРЕННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ ВНУТРІШНЬОГО МОВЛЕННЯ АВТОРА НА ПРИКЛАДІ НОВЕЛ ПОРТУГАЛЬСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ	27
2.1. Про автора і твори.....	27
2.2. Відтворення розмовних елементів внутрішнього мовлення при перекладі	28
2.3. Відтворення метафоричних елементів внутрішнього мовлення при перекладі	38
2.4. Відтворення епітетів внутрішнього мовлення при перекладі.....	46
Висновки до другого розділу	51
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	54

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	57
ДОДАТОК.....	64
RESUMO	65

ВСТУП

Художній переклад як вид перекладацької практики вважається одним із найскладніших, адже вимагає від перекладача не лише володіння базовими перекладацькими навичками, а й творчого підходу та загальної ерудиції, а також глибокого розуміння нюансів цільової та вихідної мов. Таким нюансом може бути, наприклад, емоційно забарвлена лексика. Перед перекладачем, який працює над текстом художньої літератури, стоїть задача відтворити написане з урахуванням додаткових відтінків значення, які можуть мати елементи такого роду.

Письменники часто використовують емоційно забарвлену лексику для стилізації мови своїх персонажів. Перш за все, це слова, значення яких має оцінний елемент, що виражає позитивне або негативне ставлення до предмету (вираження ніжності, фамільярності, неповаги, презирства тощо). Оцінне значення можуть мати різні шари лексики, наприклад, розмовні елементи, стилістично знижена лексика, а також тропи. Ці ж елементи можуть використовуватися і для стилізації внутрішнього мовлення автора у тексті.

Наукова проблема роботи полягає у пошуку та структуруванні вдалих, обґрунтованих теоретично, шляхів відтворення лексико-стилістичних особливостей внутрішнього мовлення у творах португальської художньої літератури при перекладі на українську мову.

Актуальність роботи полягає у відсутності широкої вибірки досліджень перекладів з португальської мови на українську, присвячених саме особливостям відтворення лексичних одиниць внутрішнього мовлення, що свідчить про необхідність більш ґрунтовного аналізу та порівняння цих елементів у португальській та українській мовах.

Об'єктом дослідження є лексико-стилістичні особливості внутрішнього мовлення автора в текстах португальської художньої літератури.

Предмет дослідження – особливості відтворення лексичних-стилістичних особливостей внутрішнього мовлення, а саме розмовних одиниць та стилістичних фігур, з португальської мови на українську при перекладі португальського художнього тексту (на **матеріалі** новел Урбано Тавареша Родрігеша «Чорний карнавал», «Ерзац щастя» та «Досвітні птахи» та їхнього перекладу, який виконав Анатоль Перепадя).

Мета дослідження полягає у визначенні лексико-стилістичних особливостей внутрішнього мовлення автора у португальській художній літературі, виявленні шляхів та перекладацьких прийомів, які було вжито для їхнього відтворення у перекладі українською мовою.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких **завдань**:

1. З'ясувати значення поняття мовлення та його характеристики.
2. Визначити особливості різниці між внутрішнім та зовнішнім мовленням.
3. Дати визначення поняттю конотації та окреслити класифікації конотації.
4. Виявити роль розмовних елементів та стилістичних фігур у внутрішньому мовленні автора в текстах художньої літератури.
5. Окреслити підходи до перекладу лексико-стилістичних елементів в художньому тексті.
6. Провести аналіз шляхів відтворення розмовних елементів та стилістичних фігур у процесі перекладу португальського художнього тексту українською мовою.
7. На основі проведеного аналізу зробити висновки щодо особливостей відтворення цих елементів та визначати основні труднощі, які при цьому виникають.

Для виконання поставлених завдань та досягнення мети роботи було задіяно наступні **методи дослідження**:

1. Аналітичний, який було використано для розкриття особливостей внутрішнього мовлення автора в португальському тексті новел, що досліджуються.

2. Загальнонауковий метод, який полягав в аналізі наукових джерел із зазначеної і схожих проблем на матеріалі перекладу з інших мов і в загальнотеоретичному плані.
3. Компаративний метод, який було використано під час порівняння оригінальної та перекладеної версії текстів з метою визначення особливостей відтворення внутрішнього мовлення автора. У практичній частині роботи було використано перекладацький трансформаційний аналіз.
4. Дескриптивний метод, який полягав в описі отриманих результатів дослідження.
5. Метод узагальнення, необхідний для структурування отриманих результатів роботи та отримання висновків.

Новизна роботи полягає в здобутті нових практичних результатів внаслідок вирішення описаної наукової проблеми.

Практичне значення виконаного аналізу полягає у його можливому використанні починаючими перекладачами з португальської мови, для яких це дослідження може слугувати прикладом розгляду особливостей перекладу стилістично забарвленої лексики, що зустрічається у внутрішньому мовленні автора в текстах португальської художньої літератури.

Структура: робота складається зі вступу, теоретичного та практичного розділу з висновками, загальних висновків, переліку використаних джерел, додатку та резюме португальською мовою.

Ключові слова: переклад, внутрішнє мовлення, конотації, розмовна лексика, стилістичні фігури.

РОЗДІЛ 1. ОСОБЛИВОСТІ ВНУТРІШНЬОГО МОВЛЕННЯ У ТЕКСТАХ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ШЛЯХИ ЇХНЬОГО ВІДТВОРЕННЯ У ПЕРЕКЛАДІ

1.1. Поняття мовлення та його основні характеристики

Проблема мовлення та мови в сучасному мовознавстві вважається однією з найбільш складних, оскільки існують різні трактування цих понять та ознаки їхнього розмежування.

У той час як узагальненим визначенням поняття «мова» можна вважати знакову систему, яка складається з сукупності елементарних одиниць спілкування, а також законів поєднання цих одиниць [23, с. 414], поняття «мовлення» бачиться набагато складнішим та досліджується на різних рівнях (функціональні різновиди мовлення, його психологічні аспекти та фізіологічні основи, зв'язок мовлення і мислення, культура усного та письмового мовлення тощо) [27, с. 173-174].

У «Словнику української мови», мовленню надається таке визначення: «мовна діяльність; спілкування людей між собою за допомогою мови» [40]. Тобто мовлення вважається практичним користуванням мови у визначених ситуаціях із заданою метою; воно є діяльністю, яка пов'язана з функціонуванням мови [24, с.230].

За визначенням «Енциклопедії української мови» мовлення є процесом реалізації мовленнєвої діяльності та єдиним об'єктивним проявом мови [46, с. 356]. Мовлення можна трактувати як спосіб реалізації мови, її часткове вираження, так і як результат цього вираження. Його також можна розглядати як ораторський жанр (напр., полемічне мовлення) та оцінне явище (напр., правдиве/неправдиве мовлення) [27, с. 174].

Мовлення також можна розуміти як *«послідовність знакових одиниць спілкування у конкретному мовному матеріалі в їх комунікативному*

використанні» [23, с. 419]. Мовлення є конкретним говорінням, індивідуальним, мінливим і непостійним.

Виходячи із наведених вище визначень, ми ознайомимося із деякими основними характеристиками мовлення, представленими лінгвістом Домініком Менгено [36, с. 24-30].

1. Організація мовлення виходить за межі організації речення.

Це не означає, що мовлення обов'язково проявляється у вигляді послідовності слів, яка перевищує розмір речення, але це означає, що воно мобілізує структури іншого порядку, відмінні від речення. Наприклад, прислів'я і заборони, які складаються з одного речення («*Не притулятися!*», «*М'які слова і каміння розбивають*») також є прикладами мовлення і утворюють цілісну одиницю, незважаючи на свою лаконічність.

2. Мовлення слід розуміти як форму дії.

Мовлення розглядається як форма дії на іншу особу або осіб, а не лише як представлення дійсності. У цьому питанні лінгвістика наслідує традицію риторики, яка постійно підкреслювала силу мовлення і мови. (Т.І. Бондар у статті «Риторика як знаряддя влади» зазначає, що мова є головним інструментом, завдяки якому здійснюється переконуючий вплив одного суб'єкта на інших [5, с. 26]).

3. Мовлення є інтерактивною діяльністю.

Мовлення є взаємодією, в якій беруть участь два або більше учасників. Найкращим прикладом цього є усне мовлення, коли співрозмовники продукують власні висловлювання і миттєво відчують ефект, який вони справляють на співрозмовника. Можна заперечити, що існують також і види усного мовлення, які не характеризуються інтерактивністю. Це стосується, наприклад, конференцій і, відповідно, письмових текстів.

4. Мовлення не існує без контексту.

Поза контекстом не можна приписати значення висловлюванню.

5. Мовлення не може існувати без суб'єкту.

Мовлення існує лише тоді, коли воно пов'язане із суб'єктом, із «Я», яке позиціонує себе як джерело особистих, часових і просторових референцій («Я»-«ТУТ»-«ЗАРАЗ») і вказує на ставлення, яке воно має щодо сказаного, так само як і до свого адресата.

6. Мовлення підпорядковується правилам і регулюється ними.

Виходячи із попередніх пунктів, ми вважаємо мовлення за діяльність, а будь-яка діяльність регулюється нормами. На елементарному рівні кожен мовленнєвий акт передбачає певні норми. Наприклад, такий простий на перший погляд акт, як запитання, передбачає, що мовця цікавить відповідь, що він вірить у те, що особа, якій ставиться запитання, може на нього відповісти, тощо.

Г.П. Грайс [33, с. 43-48] виводить формулу розмовного контакту – набору правил, яким користуються співрозмовники для ефективного спілкування. Загальне правило цього контракту автор називає принципом кооперації, який ґрунтується на чотирьох підправилах: максимами якості (мовець надає інформацію, яку вважає достовірною), кількості (мовець надає інформацію адекватного рівня інформативності), відносини (мовець надає релевантну інформацію) та способу (мовець надає зрозумілу інформацію у належний спосіб). Автор стверджує, що успіх комунікації гарантується тим, що співрозмовники поділяють однакові стратегії дотримання та порушення цих максим.

7. Мовлення передбачається в межах інтердискурсу.

Щоб інтерпретувати найменше висловлювання, необхідно співвіднести його, свідомо чи ні, з усіма видами інших висловлювань, на які воно спирається в різний спосіб.

1.2. Особливості зовнішнього і внутрішнього мовлення

Зовнішнє мовлення може мати усну або письмову форму. Розглянемо особливості цих двох форм на прикладі таблиці [6, с. 25-27].

Таблиця 1.1

Усне мовлення	Письмове мовлення
Мовець і слухач чують і, можливо, бачать одне одного.	Автор не чує і не бачить адресата мовлення.
Залежить від реакції слухача і може змінюватися відповідно до неї.	Не залежить від реакції адресата і не може змінюватися.
Розраховане на слухове сприйняття. Не може бути відтворене буквально, за винятком наявності спеціальних технічних засобів.	Розраховане на зорове сприйняття. Адресат може повернутися до написаного і перечитати його.
Може бути підготовленим або непідготовленим. В реальному часі мовець може виправити тільки те, що помітив відразу.	Автор може багаторазово повертатися до написаного і змінювати його.
Визначається часом.	Визначається простором.
Динамічне.	Статичне.
Характерні уривчастість або плавність, імпровізація, надлишковість або лаконізм, а також інтонація як основний елемент виразності.	Характерне повне використання розгорнутих граматичних засобів мови та відсутність додаткових позамовних засобів вираження.

*УЗАГАЛЬНЕНА ПОРІВНЯЛЬНА ТАБЛИЦЯ УСНОГО ТА ПИСЬМОВОГО
МОВЛЕННЯ*

Із даних, наведених у Таблиці 1.1, ми можемо зробити висновок, що письмове мовлення із більшою вірогідністю буде послідовним і чітким, адже у автора є можливість його коригувати необмежену кількість разів, а у читача, в

свою чергу, є можливість повернутися до прочитаного, адже письмове мовлення статичне. Письмове мовлення є вторинним, адже спирається на усне.

Щодо внутрішнього мовлення, на сьогодні у лінгвістиці його остаточне визначення оточено багатьма питаннями. За І.Р. Дормачевою та І.О. Аксьоною внутрішнє мовлення є мовленням мислення [6, с. 23], в «Українській енциклопедії» внутрішньому мовленню надається таке визначення: *«Використання у процесах розумової діяльності психічних відображень мовних знаків — слів і речень — без вимовляння їх уголос і без писемної фіксації»*. При цьому внутрішньому мовленню іноді притаманна артикуляція, яка не може бути сприйнятою на слух [46, с. 257].

При порівнянні зовнішнього та внутрішнього мовлення ми можемо помітити, що основними відмінностями є те, що, по-перше, зовнішнє мовлення передбачає соціальну взаємодію, в той час як внутрішнє, навпаки, контролюється та усвідомлюється лише суб'єктом мовлення. По-друге, під час продукування зовнішнього мовлення використовуються акустичні та графічні коди, а також коди інтонації та рухів, які є доступними іншим людям, в той час як кодування внутрішнього мовлення відбувається в межах тієї мови, якою воно ведеться [6, с. 24].

Внутрішнє мовлення є швидшим за зовнішнє, однак у них є і спільна ознака: воно теж є ситуативним, тобто пов'язаним із умовами та ситуаціями, які були ними викликані [Ibid.].

Таким чином внутрішнє мовлення можна вважати вербалізованим мисленням або ще не вербалізованим, підготовчим, етапом усного мовлення [9, с. 103].

Однак, аналізуючи внутрішнє мовлення в цій роботі, ми будемо розбирати текст, розрахований на зорове сприйняття. Тобто об'єктом дослідження є внутрішнє мовлення, якому притаманні характеристики зовнішнього письмового мовлення. Автор новел, які ми будемо аналізувати у другій частині роботи, дає читачу змогу ознайомитися із його суб'єктивною оцінкою того, що відбувається, не допускаючи до цієї інформації героїв оповіді.

1.3. Визначення поняття конотації та її види

Особливістю текстів художньої літератури є те, що вони виконують естетичну функцію, яка домінує над інформативною [15, с. 144]. Це означає, що при знайомстві з художнім текстом в уяві читача виникають різні художні образи, які емотивно на нього впливають. Виникнення художніх образів можливе за рахунок насиченості художніх текстів різними стилістичними елементами а також завдяки тому, що у них зустрічаються лексичні одиниці із додатковими відтінками значення, тобто конотаціями.

У «Словнику сучасної лінгвістики» А.П. Загнітко вказує, що конотацією є додатковий семантичний, емоційний, прагматичний або стилістичний відтінок, який додається до поняттєво-предметного змісту і з'являється як результат співдії основних значень слів і виразів із фоновими знаннями мовців у певному контексті та мовленнєвій ситуації. Конотація надає мовленнєвій одиниці можливість набути експресивної функції, створює специфічний окрас мовлення та здатна забезпечити досягнення належної комунікативної мети завдяки грамотному вживанню.

Він також зазначає, що у стилістиці поняття конотації означає допоміжні стилістичні і семантичні забарвлення, які додаються до основного значення слова під час комунікації та додають йому експресивного відтінку (патетичності, напруженості, природності, невимушеності, безцеремонності тощо).

Конотації властиві приховані смислові одиниці, різні емоційні шари та їхні комбінації, уявлення, прагматичні нюанси значення, виразна домінантність значення, образність тощо [45, с.84].

Для Л. Блумфілда, який був першим, хто описав конотації з точки зору семантики та встановив зв'язок між поняттям конотації та емоціями людини [8, с. 81], конотація являє собою додатковий відтінок значення слова, виникнення якого пов'язано із культурними або культурними особливостями мовців. Він зауважує, що форми, які використовуються людиною із менше привілейованого

соціального класу, із більшою вірогідністю будуть здаватися нам грубими або вульгарними. Однак це може бути компенсовано якимось особливим чинником: мовленнєві форми жебраків або злочинців можуть мати відтінок наплювацької дотепності, а форми сільського типу можуть здаватися нам непривабливими, але поетичними [30, с. 151-153].

Л. Блумфілд зазначає, що різновиди конотації незліченні й невизначувані і загалом не можуть бути чітко відокремлені від денотативного значення. Причиною цього є те, що кожна мовленнєва форма має своє конотативне забарвлення для всієї мовленнєвої спільноти, не говорячи про те, що кожна людина має власний досвід, який впливає на значення конотацій. Не зважаючи на це, він намагається виокремити два види конотації:

1. Конотація форм, які можуть вимовлятися лише за особливих обставин або уникаються – «неправильні» форми.

Використання таких форм може регулюватися культурою або релігією. У якості прикладів автор наводить слова «*God, devil, heaven, hell, Christ*» — укр. *Бог, Диявол, Рай, Пекло, Христос*.

Також до цієї категорії відносяться так звані «неправильні» форми, використання яких засуджується у зв'язку із соціальними нормами. Це часто бувають слова, пов'язані із певними сферами значення, при цьому буває так, що існують і інші форми таких слів, денотативне значення яких зберігається, але вони не є табуованими. («...*as prostitute by the side of the form whore*» — укр. як «*проститутка*» поряд із *неправильною формою «хвойда»*).

У деяких культурах також зустрічається уникнення форм, пов'язаних із чимось небезпечним або таким, що викликає негативні емоції або страх. Наприклад, це лексика, пов'язана зі смертю або хворобами. Такі слова можуть підлягати евфемізації, нейтралізації негативного ефекту.

2. Конотація підсилення.

До цього типу відносяться вигуки, інверсію, первинне та вторинне звуконаслідування, слова і словоформи, які продукують діти, а також безглузді слова і словоформи [30 с.155-157].

Отже, в той час як денотативні компоненти значення лексичної одиниці становлять її понятійне ядро, конотативні компоненти включають оцінні, образні та стилеві ознаки. Оцінний компонент мовних знаків може входити до складу як основного значення, так і конотації. Коли мовець вживає будь-яке оцінне слово у своїй промові, він перебуває під впливом двох факторів: об'єктивної норми, прийнятої в суспільстві, та суб'єктивної норми, власного уявлення про характеристики об'єкта. Оціночний компонент включає конкретну оцінку таких характеристик: зовнішності, мовлення, розумової діяльності, характеру, навичок та вмінь [10, с. 48].

1.4. Відтворення лексико-стилістичних елементів при перекладі

Переклад, в особливості переклад художнього тексту, не може відповідати вимогам адекватності, тобто бути таким, в якому засобами іншої мови рівноцінно відтворені форма та зміст оригіналу [2], без урахування стилістичних та експресивних елементів тексту першотвору.

Переклад стилістичних елементів є багаторівневим процесом, який спрямований на пошук у мові перекладу еквівалентних елементів відповідних рівнів функціонування художнього мовлення, смислове та емоційне значення яких можна передати в еквівалентних відносинах до аналогічних рядків в оригіналі.

Враховуючу специфіку перекладу лексичних стилістичних засобів, виділяють такі способи їхнього відтворення:

1. Образні стилістичні засоби (епітет, метафора, порівняння, гіпербола, літота тощо) відтворюються:
 - Дослівно (використання стилістичного засобу з ідентичним образом);

- За допомогою використання стилістичного засобу з близьким або схожим стилістичним образом. Вдавання до заміни, конкретизації або генералізації образу;
 - За допомогою використання нейтральної лексики зі схожим значенням.
 - За допомогою заміни стилістичного образу мови оригіналу на інший образ у мові перекладу;
 - Вилученням стилістичного образу.
2. Розмовні елементи відтворюються:
- Дослівно (за допомогою розмовних елементів ідентичного значення);
 - За допомогою використання нейтральної лексики ідентичного значення. Вдавання до конкретизації, заміни, генералізації або експлікації.
 - За допомогою іншого стилістичного засобу. Вдавання до компенсації.
 - Вилученням розмовного елементу.
3. Стилiстичнi елементи, яка використовуються заради створення гумористичного ефекту (розкладення фразеологізму, гра слів, алогізм, гіпербола, каламбур, метафора, парадокс) відтворюються:
- Дослівно (за допомогою ідентичного стилістичного засобу зі збереженням смислу та гумористичного ефекту);
 - За допомогою заміни стилістичного засобу мови оригіналу на інший стилістичний засіб мови перекладу зі збереженням гумористичного ефекту. Можливе вдавання до антонімічного перекладу, додавання або вилучення змістовних компонентів;
 - За допомогою компенсації стилістичного засобу мови оригіналу іншим стилістичними засобом мови перекладу із втрачанням гумористичного ефекту;
 - За допомогою використання нейтральної лексики із збереженням загального смислу. Вдавання до дослівного перекладу, заміни, експлікації.
 - Вилученням стилістичного елементу [3, с. 11; 29, с. 137-138].

1.4.1. Особливості перекладу метафор

З давніх часів метафора цікавила лінгвістів, філософів та психологів. Це поняття є одним із засобів пізнання дійсності, розуміння свідомості, реалізації мовного потенціалу. Природа метафори як базової одиниці мови та способу мислення не є простою, що зумовлює декілька напрямів її дослідження. Метафоризація розвиває та збагачує семантику та функцію слів [13, с. 20].

Метафора у широкому розумінні означає використання слів у переносному значенні. Цей троп ілюструє здатність людини усвідомлювати подібність між різними об'єктами, після чого, за цією схожістю, на один елемент переносяться ознаки іншого. Таким чином, за допомогою метафоризації створюються нові логічні зв'язки [16].

Метафорою називається стилістична фігура, яка формується завдяки вживанню слів або словесних конструкцій у прямому значенні *«на основі подібності, аналогії, що міститься в їх семантиці»* [11, с.56], тобто це троп, який конкретизує уявлення про особу або предмет, вказуючи на явну його ознаку шляхом заміни її лексемою або декількома лексемами, які містять у собі цю ознаку [26, с.214].

В українському мовознавстві існують різні підходи до класифікації метафор. Це може бути класифікація за подібністю (за формою, за розміщенням у просторі, за кольором, за розміром, за міцністю, за ступенем цінності, за звучанням, за функцією, за враженням), за поширеністю у мові (загальномовні та індивідуальні), за структурою (одночленні та двочленні), за ступенем цілісності внутрішньої форми (мертві, стерті, образні, образні авторські), за кількістю одиниць носіїв метафоричного образу (прості, ускладнені, складні), за функціональною ознакою (номінативні, декоративні, оцінні), за відмінком (генітивні, орудного відмінку) [18, с. 108; 25 с. 234-237].

Класифікуючи метафори за змістом, вирізняють гіперболічну метафору, яка полягає у навмисному перебільшенні ознаки заради збільшення виразності; метафору-літоту, яка має антонімічне значення – зменшення ознаки; персоніфікацію, яка утворюється за рахунок перенесення ознак людини на неживу істоту або явище; уособлення, при якому на неживий об'єкт

переносяться ознаки живого об'єкту, але не людини; опредметнення, яке є навпаки є перенесенням властивостей або ознак неживого предмета на людину; синестезію, яка об'єднує поняття, для сприйняття яких слугують різні органи чуття; символ, тобто образ, який несе в собі певну інформацію, та алегорію, яка є зображенням ідеї за допомогою образу [17, с. 77].

Вдавання до одного чи іншого способу перекладу метафор залежить від багатьох чинників, таких як стилістичні особливості тексту, функції метафори, від мети перекладу тощо. Однією із найбільш розповсюджених проблем при перекладі метафор вважають культурні відмінності носіїв мов оригіналу та перекладу, адже певні метафори здатні викликати різні асоціації або через те, що джерело метафор у представників однієї культури не відіграє такої значної ролі, як у представників іншої.

П. Ньюмарк пояснює, що метафори є одним з найскладніших аспектів перекладу, оскільки вони значною мірою залежать від культурного контексту і можуть не мати еквівалентного вираження в мові перекладу. Він вирізняє п'ять видів метафор: мертві, метафори-кліше, лексичні, інноваційні та креативні – та пропонує таку класифікацію видів перекладу цього тропу:

- 1) збереження образу у мові перекладу;
- 2) заміна образу вихідної мови на стандартний образ цільової мови, який не суперечить культурі цільової мови;
- 3) відтворення метафори через образне порівняння зі збереженням образу (але з можливою зміною емоційного забарвлення);
- 4) переклад метафори із використанням образного порівняння та тлумаченням значення;
- 5) описове відтворення семантики метафори;
- 6) пропущення метафори, у разі її надлишковості;
- 7) збереження метафори та конкретизація її значення заради підсилення образу.

Вибір методу залежить від характеру метафори, цільової аудиторії та мети перекладу. Загалом, П. Ньюмарк наголошує на важливості збереження передбачуваного значення та ефекту метафори в мові перекладу, а також

усвідомлення культурних та мовленнєвих відмінностей між мовами оригіналу та перекладу [38, с. 11-13]

Буквальний переклад метафор є ризикованим, адже в результаті такого перекладу є вірогідність виникнення образу, який буде абсолютно чужим для мови перекладу. Аби цього уникнути, слід вдаватися до інших, неметафоричних, пояснень [1, с. 21].

Що стосується інших підходів до класифікації способів перекладу метафор, можемо виділити наступні:

- Еквівалентні відповідності. Використовується у випадку наявності у мові перекладу регулярного метафоричного відповідника.
- Варіативні відповідності, які використовуються відповідно до кожного конкретного випадку перекладу метафори, за тієї умови, що у мові перекладу існують декілька способів передачі вираження метафори.
- Калька. Повноцінне відтворення аналогу метафори мови оригіналу мовою перекладу.
- Заміна метафори на порівняння при перекладі. При цьому в структурі порівняльного обороту явно відчувається зв'язок із об'єктом метафори.
- Переклад метафори із втрачанням її образу. В результаті такого способу перекладу варіант мови перекладу не є еквівалентним варіанту мови оригіналу.
- Транскодування. Передання звукової або графічної форми одиниці мови оригіналу засобами мови перекладу, запозичення універсальної метафоричної термінології.
- Заміна метафори на фразеологічний аналог. Цей спосіб забезпечує семантичну рівноцінність, при якій образ стійкого словосполучення в мові перекладу відрізняється від образу вихідної мови.
- Антонімічний переклад. Елемент мови перекладу відтворює полярне по відношенню до елементу мови оригіналу [1, с. 21-23, 13, с. 326-327]

Часто при перекладі метафор (так як і інших стилістичних елементів) перекладачі вдаються до лексичних трансформацій, тобто міжмовних перетворень. Лексичні трансформації поділяються на трансформацію конкретизації значення (заміна лексичної одиниці ширшого значення на одиницю вужчого значення), генералізації значення (заміна лексичної одиниці вужчого значення на одиницю ширшого значення), вилучення або додавання лексичної одиниці, перестановка лексичного елементу (зміна місць лексичних одиниць), антонімічний переклад (заміна поняття на протилежне зі збереженням змісту) та перехід однієї частини мови в іншу при перекладі (рекатегоризація) [22, с. 408].

1.4.2. Особливості перекладу епітетів

І.М. Кочан зазначає, що епітет є лексико-синтаксичним тропом, адже цей троп у реченні виконує функцію означення чи обставини з емотивно-експресивною конотацією, завдяки якій автор транслює своє ставлення до того, про що йде мова [12, с. 106].

За визначенням О.О. Селіванової, епітетом є троп, стилістична фігура, яка виступає означенням або обставиною в реченні як атрибут стану, предмета або дії, при цьому такій стилістичній фігурі властиві висока емотивно-експресивна зарядженість, оцінність і образність. Вона зазначає, що епітету властива метафорична або метонімічна природа, при цьому ця стилістична фігура є будь-яким емоційно-оціночним атрибутом [47, с. 145].

У словнику лінгвістичних термінів епітет визначається як *«один із основних тропів, художнє образне означення, що підкреслює характерну рису, визначальну якість предмета, поняття, дії»* [41, с.76]. У словнику також зазначається, що епітетами також можуть виступати іменники-прикладки та прислівники, функцією яких є метафоричне пояснення дієслова.

Епітет також окреслюється як означення із художнім і естетично-маркованим значенням, яке може граматично виражатися по-різному, але при

цьому воно має завжди розміщуватися біля дистрибута та семантично реалізовувати атрибутивні значення [14, с. 257]; або як художній засіб, який підкреслює певну визначальну рису або якість предмета або явища [16, с. 338].

У художніх творах епітет виконує інформативну та конструктивну функції. Інформативна функція полягає в тому, що епітет виступає способом повідомлення, а конструктивна – в тому, що епітет, як мовленнєвий засіб внутрішньої організації тексту, взаємодіє з іншими засобами, чим допомагає реалізувати мету акту мовлення та зробити дискурс більш стислим [19, с. 129-130].

Диференціюючи епітети зі змістом, виділяють два основні види: образні, тобто такі, що ґрунтуються на образі (зоровому, звуковому, тактильному тощо), та безобразні. Образні епітети, в свою чергу, поділяють на метафоричні (ті, які ґрунтуються на приписуванні живим істотам ознак неживих або навпаки), порівняльні (ті, які виражають схожість понять, що ґрунтуються на суб'єктивному сприйнятті автором явища або предмета), синестетичні та звукотворюючі (ґрунтуються на явищі ономапопеї). До безобразних епітетів належать перенесені епітети (в яких значення одного означуваного слова переходить до іншого), оксюморонні (які формуються за рахунок поєднання ознак, які суперечать одна одній), гіперболічні (метою яких є інтенсифікувати значення), антономасійні (іменники, які представляють собою відомі образи, або похідні від них прикметники) [20, с.169-171].

Серед додаткових особливостей відтворення епітетів у перекладі можна виділити такі:

- Наближений переклад – підбір такої одиниці мови перекладу, яка є найближчою за значенням до одиниці мови оригіналу.
- Логізація – заміна експресивної одиниці мови оригіналу такою одиницею мови перекладу, яка передає лише логіко-понятійний зміст. До цього підходу вдаються під час перекладу таких художніх творів, тексти яких, окрім фактуальної інформації, містять художньо-естетичну інформацію.

Тобто до логіко-понятійного складника додається складник художньої виразності.

- Повна лексична відповідність – точне відтворення мовних одиниць оригіналу мовними еквівалентами мови перекладу.
- Компенсація або декомпресія [21].

1.4.3. Особливості перекладу розмовних елементів

Способами стилізувати та передати розмовність в художній літературі вважаються:

- 1) Слова із розмовною маркованістю. Вони можуть мати стилістичну заниженість, критерій оцінки, експресивність або бути нейтральними;
- 2) Багатозначні слова із розмовним значенням;
- 3) Розмовні фразеологізми;
- 4) Вульгаризми, інвективи, ненормативні слова та інші, які можна віднести до категорії просторічних;
- 5) Діалектизми [4, с. 415].

Білас А.А. вважає, що у зв'язку з тим, що семантико-стилістичні функції розмовних елементів у мові художніх текстів розширилися, розмовність як стилістичне явище об'єктивно утвердилася. Розглядаючи розмовний елемент як одну з ознак художнього стилю мовлення, була виявлена нагальна потреба у теоретичному обґрунтуванні і теоретичному дослідженні розмовності як лінгвістичної категорії. Для розуміння особливостей авторського стилю та художньої мови лінгвостилістичний аналіз розмовності також є важливим, адже індивідуальність творчості письменника невідривно пов'язана із мовним контекстом його епохи, властивими їй нормами літературної мови та стилістичного різноманіття. Це, в свою чергу, створює передумови для дослідження проблеми відтворення розмовних елементів у перекладі [Ibid.].

У зв'язку із інтеграцією розмовних одиниць у художню літературу, зумовленою демократизацією письмового так усного мовлення, перед перекладачами постало питання пошуку їхніх відповідників, що, в свою чергу, є можливістю їхньої акумуляції в словниках їх відповідними позначками (наприклад, «просторічне» або «вульгарне») [28, с. 94-95].

Існує положення про те, що стилістично знижена розмовна лексика особливо варта наукового інтересу, адже вже не вважається порушенням культурних, соціальних або естетичних норм, навпроти є індикатором еволюції мови [4, с. 416]. Відтворення елементів розмовного мовлення при перекладі художнього твору є важливим для розуміння гостроти, підтексту, асоціативного плану висловлювань [7, с. 19].

Основним джерелом проблем, які виникають при відтворенні розмовних елементів при перекладі є відсутність їхніх однозначно визначених еквівалентів у мові перекладу, які були б адекватні за значенням, емоційно-експресивним забарвленням тощо [4, с. 417].

О.І. Чередниченко визначає, що якщо аналізувати тенденції у перекладі розмовних елементів, а саме академічну та більш вільну з точки зору вибору відповідників, то вдавання до академічних способів відтворення може відчужити читача, а більш творчий підхід, навпаки, зацікавити його [28, с. 90].

Також можна стверджувати, що перекладачу для того, аби створити адекватне відтворення розмовних одиниць мовлення, необхідно дотримуватися таких чинників:

1. Враховувати семантичні особливості елементів мови оригіналу і перекладу;
2. Брати до уваги лексичний розряд елементів мови оригіналу і перекладу;
3. Розуміти функцію елемента у тексті [4, с. 417].

Окрім цього, перекладачу, безумовно, слід враховувати культурні, релігійні, моральні та традиційні особливості культур, з мовами яких він працює.

Також викликати труднощі при перекладі розмовних елементів може фактор поширеності їхнього вживання у вихідній та цільовій мовах [7, с. 20]. Обираючи відповідники таких одиниць у цільовій мові, перекладач має здійснювати їхній пошук у рамках відповідного стилістичного шару, враховуючі соціокультурні та асоціативно-конотативні значення цих відповідників. Таким чином денотативний рівень значення елементів не є основним критерієм при виборі.

Більшість лексичних елементів розмовного характеру мають стійкі або мінливі оцінні та емотивно-експресивні конотації. Ці відтінки значення можуть бути зумовлені різними ставленнями до понять, яким вони притаманні, наприклад, осудливим, іронічним, зневажливим або схвальним, жартівливим тощо.

Говорячи про способи перекладу лексичних розмовних елементів, виділяють наступні найбільш розповсюджені:

- Використання стилістичного відповідника;
- Описовий переклад;
- Генералізація;
- Компенсація;
- Вилучення;
- Додавання.

Також можлива нейтралізація у випадку, якщо понятійне ядро відповідника співпадає із понятійним ядром оригіналу, однак існують розбіжності у конотативних значеннях або сферах використання слів

Перекладач може вдаватися до евфемізації. Такий спосіб може бути зумовлений не лише особистим вибором перекладача, але і зовнішніми чинниками, наприклад, цензурою. Іноді, навпаки, можлива дисфемізація розмовних елементів [7, с. 21-22, 25].

Іноді лексичні розмовні елементи перекладаються дослівно, однак в більшості випадків такий спосіб не призведе до їхнього вдалого відтворення,

адже при дослівному перекладі існує висока вірогідність втрати змістовних компонентів одиниць, що перекладаються.

При перекладі тим або іншим способом може відбутися збереження, зниження або підвищення глибини етичності тексту. Наприклад, евфемізація призводить до нейтралізації зниженості розмовних елементів у тексті та сприяє підвищенню його глибини етичності.

Частою практикою є перехід розмовної одиниці із одного регістру в інший. Наприклад, просторічне слово може перейти у вульгаризм, вульгаризм – в інвективну одиницю, сленг – у жаргонізм тощо.

Висновки до першого розділу

На матеріалі першого розділу можна зробити висновки про те, що мовлення є конкретним актом реалізації мовленнєвої діяльності, непостійним, індивідуальним та мінливим. Воно вважається інтерактивною формою дії, яка не може існувати без контексту та без суб'єкту, і підпорядковується певним нормам. Мовлення поділяється на зовнішнє, яке, в свою чергу, буває усним та письмовим, та внутрішнє. Внутрішнє мовлення називають мовленням мислення, яке, у порівнянні із зовнішнім, є швидшим, а також не передбачає соціальної взаємодії під час реалізації. Для продукування внутрішнього мовлення не використовуються графічні або акустичні коди, а також коди інтонації та рухів, адже кодування відбувається в межах тієї мови, якою це мовлення ведеться.

Якщо внутрішнє мовлення у текстах художньої літератури використовується як елемент стилізації твору, воно набуває характеристик зовнішнього, адже розраховане на зорове сприйняття. Використання внутрішнього мовлення у творі може виступати інструментом розкриття персонажів або засобом вираження ставлення автора до них.

Особливістю художньої літератури є її образність, яка можлива за рахунок насиченості текстів різними стилістичними фігурами та лексичними одиницями із додатковими відтінками значення, тобто конотаціями. Конотація - це додатковий відтінок, який додається до поняттєво-предметного змісту і з'являється як результат симбіозу основних значень слів і виразів із фоновими знаннями мовців у конкретній мовленнєвій ситуації. Це може бути семантичний, емоційний, прагматичний або стилістичний відтінок. Конотації здатні забезпечити досягнення належної комунікативної мети та створити специфічний окрас мовлення. Завдяки конотаціям можуть розкриватися різні приховані смислові одиниці, емоційні шари, уявлення, прагматичні нюанси значення, образність лексики. Вважається, що різновиди конотації неможливо класифікувати і загалом вони не можуть бути чітко відокремлені від основного значення. Причиною цьому є те, що кожна комунікативна спільнота та навіть

кожна окрема людина має власний досвід, який впливає на значення конотацій. Через це перекладачі художніх творів можуть стикатися з труднощами.

Переклад стилістичних елементів є багаторівневим процесом, який спрямований на пошук у мові перекладу еквівалентних елементів відповідних рівнів функціонування художнього мовлення, смислове та емоційне значення яких можна передати в еквівалентних відносинах до аналогічних рядків в оригіналі. Серед способів перекладу стилістичних фігур виділяють дослівний переклад, переклад стилістичним засобом з близьким або схожим стилістичним образом, нейтральною лексикою зі схожим значенням. Буквальний переклад тропів часто виявляється невдалим, адже в результаті такого перекладу є вірогідність виникнення образу, який буде абсолютно чужим для мови перекладу. Розмовна лексика, яка також може виступати стилістичною особливістю мовлення, при перекладі може відтворюватися описово, за допомогою стилістичного відповідника мови перекладу, за допомогою нейтрального відповідника. При перекладі розмовних одиниць можлива евфемізація або дисфемізація, яка призводить або до підвищення, або до пониження етичності тексту.

РОЗДІЛ 2. ШЛЯХИ ВІДВТОРЕННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ ВНУТРІШНЬОГО МОВЛЕННЯ АВТОРА НА ПРИКЛАДІ НОВЕЛ ПОРТУГАЛЬСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

2.1. Про автора і твори

Письменник, журналіст та літературний критик Урбано Аугушто Тавареш Родрігеш (1923 – 2013) народився в Лісабоні, але більшу частину дитинства провів на Півдні Португалії, в Алантежу, що значно вплинуло на його життя і знайшло відображення у творчості. Закінчивши факультет літератури Лісабонського університету, згодом він почав викладати португальську та французьку літературу у цій установі. Однак після підтримки кандидатури Умберто Дельгадо на президентських виборах 1958 року йому було заборонено працювати викладачем у державних навчальних закладах. Через свої політичні погляди у 1963 та 1968 роках Родрігеш був ув'язнений, а пізніше висланий до Франції.

Після Революції гвоздик, яка 25 квітня 1974 року покінчила із диктатурою салазаризму, Урбано Тавареш Родрігеш повернувся до Португалії та відновив викладацьку діяльність у своїй альма-матер. Під час диктатури він написав близько 20 художніх творів, а після її краху продовжував писати і публікувати приблизно по одній книзі на рік до самої смерті.

Окрім цього, Тавареш Родрігеш працював у сфері реклами та журналістики, писав як для португальських, так і для французьких періодичних видань. Він був членом Лісабонської академії наук і членом-кореспондентом Бразильської академії літератури. У 2000 році був нагороджений премією Португальського товариства авторів, а у 2002 році – премією «Літературне життя» Португальської асоціації письменників [55].

Його збірки новел «As Aves da Madrugada», «Imitação da Felicidade» і «Casa de Correção» уперше вийшли друком у 1959, 1966 і 1967 роках відповідно. Новели з цих збірок, які були взяті для аналізу, розповідають історії «повії-

інтелектуалки» Оркідеї, у якої в ліжку помирає клієнт («Досвітні птахи», кількість сторінок: 83 с. – португальською мовою, 64 с. – українською мовою), провінційного шофера Бернарду, який намагається знайти гроші на лікування хворого сина («Ерзац щастя», кількість сторінок: 112 с. – португальською мовою, 82 с. – українською мовою) та учасників вечірки-карнавалу, порівняти яких можна хіба що з персонажами картин Босха («Чорний карнавал», кількість сторінок: 37 с. – португальською мовою, 24 с. – українською мовою). Загальна кількість прикладів, які було проаналізовано для дослідження – 116; прикладів, представлених у роботі – 57.

У всіх трьох новелах змальовані такі прояви дійсності, про які не то що незручно розповідати – про їхнє існування неприємно згадувати самому. Персонажі змальовані у контекстах, в яких вони або спостерігають за найгіршими проявами людської природи, або самі вимушені укласти угоду з Дияволом лише заради того, аби якось вжити у жорстокому світі. І навіть якщо головним героям і притаманні певні прояви людяності (Оркідеї шкода померлого, нікому не потрібного, Ганса; Бернарду любить свою дитину та намагається її вилікувати; а пеон, денді, Модесті Блез та дю Баррі, здається, стали заручниками ситуації – вони далеко не такі садистські, як дракон Родольфо або його приспівники), кожного з них рано чи пізно затягує на «темну сторону» – у світ, повний байдужості, жорстокості, грубості, брехні та лицемірства.

2.2. Відтворення розмовних елементів внутрішнього мовлення при перекладі

У сцені, в якій дівчину в костюмі дю Баррі запрошують потанцювати, вона відходить до вікна «[...] *desdenha do baile trapalhão* [...]» [59, с. 160]. У перекладі дівчина відходить «На знак зневаги до *дешевих танцюльок* [...]» [57, с. 6]. Слово «*trapalhão*», вжите в оригіналі, у словниках визначається як «*que, ou o que é atabalhado, enredado, que se atrapalha com facilidade*» [52], «*atabalhado, desorganizado*» [56], і перекладається українською мовою як «*той, або такий,*

що є незграбним, скуйовджений, що легко заплутується» та «безладний, неорганізований» відповідно. Тобто ми могли б перекласти цю одиницю як «незграбний», однак А. Перепадя вирішує обрати прикметник «дешевий», чим робить цей елемент із розмовною маркованістю більш негативним. Слово «*baile*» (укр. «танець» або «бальний танець») перекладено як «танцюльки», що додає йому зневажливої конотації завдяки демінутивному суфіксу «-юльк», який і виражає ставлення мовця до явища.

Поки хлопець слухає про те, як дню Баррі розбила свою машину, але запевняє, що брат подарує їй нову, він вдає, ніби вирить її словам, однак читачу відомо, про що він думає: «*Julgas que não te vi já no bar do “Atenas” a esfolar “cabritos”?*» [59, с. 161] // «Думаєш, я тебе не бачив в барі «Афін», де ти обскубуєш *фраєрів?*» [57, с. 6] У португальській мові фразеологічний вираз «*esfolar cabritos*» вживається стосовно жінки, яка займається проституцією. Він є карикатурою на ситуацію, в якій проститутці вдається отримати від свого клієнта всі гроші, які він мав при собі, тобто обібрати його до нитки. Перекладач не використовує цей український фразеологізм, однак лаконічно заміняє його розмовним дієсловом «обскубувати» з синонімічним переносним значенням. Він також вживає жаргонізм «*фраєри*», аби замінити лайливий португальський іменник «*cabritos*» (укр. *цани*).

Коли дівчина просить номер телефону свого співрозмовника, він диктує його, думаючи: «*Vai contando com isso, grande pássaro!*» [59, с. 161] // «Підставляй поли, *тютя!*» [57, с. 7] У «Словнику української мови» зазначається, що слово «тютя», коли використовується як розмовне, позначає мляву або безвільну людину. При цьому воно також може бути дитячим словом та позначати курку [40]. Можемо вважати, що у наш час дитяче слово перейшло до розряду звичайного розмовного, адже слова «курка» або «тютя» несуть у собі більш широку вибірку негативних значень, коли вживаються по відношенню до людей (наприклад, фразеологізми «писати як курка лапою» – писати неохайно, «мати курячі мізки» – бути дурнем, «мокра курка» – нерішуча людина, «курам на сміх» – мало або безглуздо тощо), усі вони ґрунтуються на ідеї про

ототожнення із свійським птахом, яке несе в собі негативні конотації. Отже аби передати іронічне значення словосполучення «*grande pássaro*» (укр. *велика/поважна птиця*), Перепадя перекладає його антонімічно, адже «*тютя*» в значенні «курка» не має нічого спільного із величними птахами. Також можемо вважати, що при перекладі відбувається вилучення, адже для звертання використовується одна лексема, а не дві, як в оригінальній версії.

В оригіналі фраза, якої подумки коментується поведінка дю Баррі звучить як «*Mas que número!*» [59, с. 161]. Розмовний елемент «*que número*» можна перекласти як «*Ну (вона) і кадр!*», однак у перекладі А. Перепаді було повністю змінено оригінальну структуру фрази і використано вислів: «*Балакай-балакай!*» [57, с. 6], що придало зневажливості та зверхності цій думці.

Ще одним цікавим прикладом є фраза «*Passa a tempo a levar pontapés no si*» [59, с. 163], яка в перекладі звучить як «*Одне заняття – діставати копняки*» [57, с. 8]. У португальській мові вислів «*levar pontapés no si*» означає «*отримати грубу відмову*» або «*зазнати повної невдачі*», тому можемо вважати, що у цьому випадку перекладач вдається до використання традиційного фразеологічного відповідника та застосовує ефективну перекладацьку трансформацію, оскільки вираз «*діставати копняки*» є варіантом, повністю зрозумілим для україномовного читача. В оригіналі вираз складається з чотирьох лексем, а у перекладі – лише з двох, що також вказує на вилучення.

Розглянемо ще декілька цитат, які містять синонімічні вирази. «*Deu-lhe um encontrão com o rabo*» [59, с. 180]. // «*Він копнув денді ногою*» [57, с. 20]. Іменник «*encontrão*» означає «*зіткнення*», а у цьому контексті він має значення «удар», отже словосполучення «*dar um encontrão*» дослівно можна перекласти як «*завдати удар*», тобто «*вдарити*». У цій ситуації мова йде саме про сильний удар ногою, тобто копняк. А. Перепадя лаконічно замінив вираз одним дієсловом «*копнути*», вилучаючи надлишкові елементи оригінального тексту. Однак перекладач, маючи на меті передати більш конкретну інформацію, додав ще одну лексему, в результаті чого виникло словосполучення «*копнув ногою*», яке з

теоретичної точки зору є плеоназмом, що зумовлено визначенням копняка – «удар ногою» [48].

«*Enfia rudamente um balde na cabeça do jovem, força-o a ajoelhar-se e atira-lhe pontapés*» [59, с. 183]. // «*Різким рухом він насаджує відро на голову хлопцеві, силоміць ставить його навколішки і починає копати ногами*» [57, с. 22]. У цьому прикладі нам зустрічається вираз «*atirar pontapés*», який перекладається як «бити ногами». В оригіналі дієслово «*atirar*» вжито в «*aspeto pontual/momentâneo*» («пунктатив»). З точки зору тривалості процесу цей аспект використовується, коли необхідно описати миттєву дію (подію), а часом, що був затрачений на її виконання, можна нехтувати. Дієслівні часи, які найчастіше асоціюються з цим аспектом у португальській мові – «*Pretérito Perfeito Simples do Indicativo*» та «*Presente do Indicativo*» (у другому випадку для передачі значення події в українській мові використовується дієслово недоконаного виду). Можемо побачити, що тут дієслово, яке розглядається, вжито у третій особі однини саме в «*Presente do Indicativo*», а в перекладі з'являється перифрастична дієслівна конструкція «починає копати» недоконаного виду. У цій структурі допоміжне дієслово «починає» описує особливості перебігу дії у часі, а саме її початок, в той час як основне дієслово, безособова форма, виражена інфінітивом «копати», відповідає за визначення дії, яка відбувається. Слово «починає» відсутнє у реченні оригіналу, але його смисл наявний в імпліцитній формі, тобто без прямого вираження цієї частини інформації. З урахуванням того, що у перекладі дієслово «копати» знову з'являється із непрямым додатком «ногами», можемо вважати, що в україномовній версії тексту виник плеоназм, як і у попередньому прикладі перекладу, який ми розглядали.

Як приклад також можна розібрати цитату «*Toda a gente molha a sopa*» [59, с. 163]. // «*Усі лізуть з кулаками*» [57, с. 8]. За визначенням словника «*Priberam*», розмовний вираз «*molhar a sopa*» означає «*Agredir, bater; experimentar; aproveitar*» [54], що в перекладі означає «*Нападати, бити; експериментувати; користуватися*». Цей вислів також використовується для позначення участі в акті агресії, фізичної або сексуальної, проти когось, особливо коли є кілька

учасників. У версії перекладу А. Перепадя замінює вираз не менш агресивний за значенням фразеологізм «лізти з кулаками», чим нівелює низький рівень етичності у цьому текстовому фрагменті.

«*Deixa-me dar-lhe ao tenos uma sacchação*» [59, с. 172]. // «Дай мені теж **врізати разок**» [57, с. 14]. Слово «*sacchação*» означає «*pancada dada com a mão aberta na parte de trás do pescoço*» [54], що українською мовою означає «удар відкритою долонею по потилиці». Українським словом, найближчим за значенням до цього елемента, є «запотиличник». Однак у наведеному прикладі ми спостерігаємо трансформацію, у результаті якої словосполучення: «*dar uma sacchação*» перетворюється на дієслово більш широкої семантики «**врізати**», що також вказує на генералізацію. Слід зазначити, що особовий займенник «*lhe*» було вилучено заради спрощення перекладу. Виходячи з того, що в українській мові немає категорії артикля, для передачі змісту, який несе в собі неозначений артикль «*um*» в оригіналі, перекладачем було змінено порядок слів у реченні та вжито числівник «**разок**» після дієслова, що є граматичною трансформацією та, на нашу думку, вдалим перекладацьким рішенням.

Ще один цікавий приклад можна побачити в цитаті: «*Mãos desrespeitosas erguem-no, desgrenham-no, amolgam-no*» [59, с. 173]. У версії перекладу вона звучить так: «**Непоштиві руки змушують його випростатися, тягнуть за чуба, сиплють мордаси**» [57, с. 15]. Дослівний переклад цитати виглядав би як «*Нешанобливі руки піднімають його, тягають (його) за волосся, плющують (його)*». Перекладаючи цей фрагмент тексту, А. Перепадя вдався до додавання дієслово з прийменником «*erguem-no*» було перекладено конструкцією «**змушують його випростатися**»; дієслово з прийменником «*desgrenham-no*» трансформовано в «**тягнуть за чуба**»; дієслово з прийменником «*amolgam-no*» – в розмовний вираз «**сиплють мордаси**». У другому випадку особовий займенник «*o*», тобто «*його*», виконуючий функцію прямого додатка, було замінено на непрямий додаток, виражений іменником із прийменником, тому це граматична трансформація. У третьому випадку схожу конструкцію було повністю замінено на сталий вираз, що є ознакою ідіомізації. Оригінальна версія усієї цитати є

більш лаконічною, ніж версія перекладу, однак переклад є цілком виправданим завдяки повноцінній передачі сенсу та стилістичного забарвлення.

У наступних прикладах, які будуть аналізуватися, у різних контекстах використовується словосполучення «*fazer cerimónia*». У словнику «Priberam» цей вислів означає «*não estar à vontade; sentir-se constrangido*» [54], що означає «не відчувати себе впевнено або комфортно; бути збентеженим». У словнику неформальної лексики «Dicionário inFormal» зазначається, що цей вислів є «*expressão popular que significa demorar, enrolar para tomar uma decisão ou aceitar algo*» [53], тобто «розмовним висловом, що означає зволікати, відтягувати прийняття рішення або погодження з чимось/на щось». Словник «Infopedia» дає таке визначення: «*demonstrar acanhamento, rejeitar alguma coisa mesmo quando é desejada*» [56] – «*проявляти сором'язливість, відмовлятися від чогось, навіть коли цього хочеться*». На додаток, можемо зазначити, що у повсякденному спілкуванні цей вислів також використовується зі значеннями «скандалити, бешкетувати» або «закатувати сцену». А тепер можемо перейти до аналізу перекладів словосполучення у різних контекстах.

1. «*Já disse, pá, não faças cerimónia*» [59, с. 163]. // «*Кажуть тобі, голубе, не розводь церемоній*» [57, с. 8].

У цьому випадку словосполучення було перекладено майже дослівно. Єдиною відмінністю є використання слово «церемонія» у множині, доцільність чого обґрунтовується існуванням сталого в українській мові виразу «розводити церемонії», який має такі синонімічні значення як «маніжитися», «кривлятися» та «маніритися» [43]. Враховуючи контекст – пеон обурюється, що йому не наливають випити – можна зауважити, що використання цього виразу із наведеними вище трактуваннями означало би, що бармен відмовляє пеону манірно, тобто «без простоти та природності, занадто вишукано» [40]. Враховуючи, що це суб'єктивна оцінка героя відмови бармена, це наптовхує на думку про те, що таким чином міг бути поставлений акцент на простакуватості

пеона. Однак, на нашу думку, основною функцією цього виразу є зображення роздратованості та нетерплячості.

Ще однією цікавою деталлю цього уривку тексту є слово «*rá*» та його переклад «голубе». У Португалії цей розмовний елемент використовується як неформальне звертання. В українській мові немає його повноцінного аналога, який був би настільки широковживаним. Найчастіше для передачі значення цього слова при перекладі використовуються такі звертання як «друзе» або «друзяко», «брате», іронічне «шановний», неформальне «чуваче» тощо. Варіант, представлений у перекладі, не є одним із найбільш розповсюджених, однак чудово вписується в контекст та виконує свою функцію, тому ми можемо вважати, що цей переклад є вдалим.

2. «*Vê lá se ele fez cerimónia contigo quando te ia matando, há bocado!*» [59, с. 190] // «*Він-то з тобою не панькався вночі, мало не порішив допіру!*» [57, с. 27]

У цьому випадку конструкцію змінено та перекладено із заперечною часткою «не» внаслідок структурної трансформації речення. «*Панькатися*» означає «доглядати за ким-небудь, потураючи його примхам» [40], тобто піклуватися або приділяти багато уваги. У даному контексті розмовне дієслово має значення «гідно/чемно поводитися», яке є синонімічним до розглянутих раніше варіантів. Таким чином можемо вважати, що переклад є адекватним.

Також на початку речення використана розмовна конструкція «*vê lá*», яка, залежно від контексту та наміру вживання, може мати різні значення. «*Lá*» зазвичай вживається як прислівник із вказівним значенням. Проте це слово з'являється в різноманітних ситуаціях, які виходять далеко за межі прислівникового вживання. Наприклад, «*diz-me lá...*» – «скажи-но мені...» – запрошення до діалогу, «*olha lá os dedos*»/«*olha lá, a porta está a fechar-se*» – «обережніше з пальцями»/«агов, двері зачиняються» – вираження застереження або привернення уваги, «*traz-me lá o documento*» – «принеси мені документ» - підсилене прохання або наказ тощо. У конкретному випадку ця конструкція

вжита зі значенням «згадай-но», але у версії перекладу за рахунок трансформації вона була вилучена, однак була використана частка «*то*» після займенника «*він*», що змінило розставлення акцентів у першій частині речення.

Окрім цього, при перекладі конструкції «*ia matando*», яка складається з дієслова «*ir*» («*йти*») минулого часу недоконаного виду та герундіальної форми дієслова «*matar*» («*вбивати*») та означає «*майже/ледь не вбив*», А. Перепада вирішив використати більш вульгарне слово «*poriшити*», що свідчить про дисфемізацію та, як наслідок, зниження рівня етичності тексту.

Додатково пропонуємо розглянути інші варіанти перекладу слова «*rá*», які зустрічаються в україномовних версіях новел Урбано Тавареша Родрігеша:

«*Não exageres, rá*» [59, с. 168]. // «*Не перебільшуй, соколику*» [57, с. 10].

«*Tá certo rá*» [59, с. 174]. // «*Правильно зробив, соколику*» [57, с. 16].

«*Está bem, rá, não pode ser tudo a correr*» [59, с. 184]. // «*Гаразд, соколику, не можна ж усе моментально*» [57, с. 23].

«*Vai bugiar, rá*» [59, с. 169]. // «*Йди до біса, голубе*» [57, с. 12].

«*Queres levar uma cabeçada nos cornos, rá?*» [59, с. 182] // «*Хочеш дістати в пику?*» [57, с. 21]

«*Ó rá, vê lá se te enganas...*» [59, с. 189] // «*Ах ти...*» [57, с. 26]

Можна побачити, що наявні як варіанти перекладу українськими аналогами «*соколик*» або «*голуб*», які не викликають труднощів для сприйняття в україномовного читача, так і вилучення цього розмовного елемента при перекладі. Будь-який із наведених прикладів перекладу ми вважаємо адекватним, адже суть оригіналу було передано вдало.

У результаті більш детального аналізу останніх прикладів можна побачити, що у другому прикладі у португальській версії наявна конструкція «*tá certo*», яка містить редуковану розмовну форму дієслова «*estar*». Цей вираз, залежно від контексту, може мати багато варіантів перекладу, однак основні із них – «*так*», «*все вірно*», «*гаразд*» (третім варіантом було перекладено аналогічний вираз у наступній цитаті, оригінал якої містить нередуковану форму дієслова «*estar*»). Якщо ми спробуємо відшукати аналогічний за стилістичними

показниками варіант перекладу, то серед можливих з'являться сленгові вигуки «окей», «ага» або «гарзд». У перекладі ж використано вислів «**правильно зроби**», який є стилістично нейтральним.

В одній із наведених вище цитат зустрічається лайливий вираз «**vai bugiar**», якій у версії перекладу має форму «**йди до біса**», що є цілісним перетворенням. У португальській мові цей вираз означає «*afastar alguém ou mostrar desejo de que alguém se afaste ou vá embora*» [54], що в перекладі означає «*прогнати когось або виявити бажання, щоб хтось відійшов або пішов геть*», тобто це неформальний вираз, спрямований на вираження роздратованості або гніву. Саме це і було вдало відтворено у перекладі.

Ще одним цікавим розмовним виразом із вже розглянутих цитат є «**levar uma cabeçada nos cornos**». У перекладі на українську мову він звучить як «**дістати в пику**». «*Cabeçada*» дослівно перекладається як «удар головою», однак в українській мові немає однослівного відповідника, який би мав таке значення. Слово «*cornos*», тобто «*роги*», у цьому контексті вжито зі значенням «лоб» або «морда», тому переклад можна вважати вдалим, адже слово «ника» є синонімічним. Структуру фрази було змінено, а сталий вираз португальської мови було замінено сталим виразом української мови.

Зараз ми пропонуємо розглянути розмовні вирази на позначення нудьги, які зустрічаються у творі:

«*Que barraca é que se há-de inventar para animar isto? Assim é uma chumbada!*» [59, с. 167] // «**Який би номер утнути, щоб пожвавити атмосферу? Нудьга нестерпна!**» [57, с. 10]

«*Isto está uma chacada impossível*» [59, с. 172]. // «**Нудьга, та й годі**» [57, с. 14].

В обох випадках португальські слова перекладаються як «*нудьга*», однак у першій цитаті значення слова підсилюється епітетом «*нестерпна*», що означає, що перекладач вдавня до додавання заради збереження стилістичного забарвлення. Португальські слова «*chacada*» і «*chumbada*» є синонімами, до низки яких також можна віднести і слово «*chaticice*». Однак слід зазначити, що ці

іменники мають ширше поле значень, вони також можуть використовуватися для позначення роздратування, досади, засмученості, прикрості тощо у неформальній формі. Це, наприклад, можна простежити у наступній цитаті та її вдалому перекладі: «*É uma chatice!*» [59, с. 160] // «*Om гадство!*» [57, с. 6]. До речі, прикметник, утворений від цього іменника – «*Não sejas chato*» [59, с. 163]. А. Перепада також цілком успішно відтворив за допомогою лайки: «*He будь занудою*» [57, с. 7]. Так само: «*Era um chato, aquele senhor Leandro!*» [58, с. 157] // «*Який же зануда цей сеньйор Леандро!*» [57, с. 170]

Що стосується інших лайливих розмовних виразів, пропонуємо розглянути способи перекладу слова «*merda*».

«*Uma vida de merda é o que é*» [59, с. 163]. // «*He життя, а лайно*» [57, с. 8].

«*Rabichos de mer...*» [59, с. 177]. // «*Потолоч, лайно*» [57, с. 17].

«*Merda!*» [59, с. 178] // «*Чорт!*» [57, с. 18]

Ці переклади можна назвати вдалими, адже неформальну природу оригіналу та його експресивність досить влучно було відтворено українською мовою за допомогою контекстуальних відповідників. Що стосується другого прикладу, при перекладі було дещо змінено семантику виразу, адже слово «*rabicho*», при вживанні з інвективним значенням у неформальному контексті, означає гомосексуального чоловіка. Враховуючи той факт, що вираз «*de merda*» підсилює негативну конотацію, найточнішим перекладом цього елемента було б слово «*недераст*». Однак цей елемент був випущений у перекладі – перекладач вирішив не вдаватися до такої грубої лексики. Відсутність цього виразу була компенсована розмовним слово «*потолоч*» зі зневажливим значенням.

Пропонуємо розглянути декілька інших прикладів з інвективною лексикою. «*[...] não é gente: é uma posta de carne nojenta*» [59, с. 179]. // «*[...] він не людина, просто шмат здихлятини*» [57, с. 19]. У цьому випадку значення словосполучення «*carne nojenta*», що дослівно перекладається як «*бридке м'ясо*», було вдало передано за допомогою однієї лексеми.

Наступне інвективне словосполучення було вдало перекладене за допомогою перестановки слів: «[...] *meu atrasado mental*» [59, с. 183]. // «[...] *ти, розумово відсталий*» [57, с. 22].

Пропонуємо розглянути ще одну цитату з подібною лексикою: *Entre ela e aqueles abjectos seres da tempestade, que há de comim?»* [59, с. 188]. // «Що спільного між неї і цими *виродками?*» [57, с. 25]. Вираз «*abjectos seres da tempestade*» складно перекласти дослівно, адже в португальській мові пряме значення слова «*tempestade*» означає бурю або шторм, однак у переносному значенні воно може використовуватися для позначення лиха різного характеру. Якщо ж ми все ж таки спробуємо перекласти португальський вираз, то вийде варіант, який не буде здаватися природнім для україномовного читача: «*жалюгідні лихі істоти*». Тому цей вираз був дало замінений одним, різким за значенням, але звичайним для українського читача словом «*виродки*».

2.3. Відтворення метафоричних елементів внутрішнього мовлення при перекладі

Розглянемо декілька метафор-порівнянь, у яких перший елемент є реалістичним, а другий, завдяки якому розкриваються характеристики першого, має метафоричний сенс.

Наприклад, у «Чорному карнавалі» життя порівнюється із безоднею та очікуванням смерті: «*Todos os dias são de abismo. Ou não são dias: são a sala de espera da morte*» [59, с. 166]. // «*Кожен день – стрибок у безодню. Все інше – не життя, а нудне чекання в приймальні смерті*» [57, с. 10]. Як ми бачимо, при перекладі перший елемент метафори «*todos os dias*», який в оригіналі стоїть у множині, відтворений в однині, що є повністю доречним, адже словосполучення «*кожен день*» є природнім для української мови. Значення слова «*abismo*» (*пирва, безодня – укр.*), за допомогою якого розкривається перший елемент метафори, при перекладі конкретизується завдяки перетворенню на словосполучення «*стрибок у безодню*». Таким чином ця метафора була передана

варіативним відповідником із конкретизацією значення. У другому реченні, яке є продовженням думки попереднього, перший елемент метафори замінюється при перекладі, хоча в оригіналі цього не відбувається. Заміна зумовлена тим, що в оригіналі, хоча елемент і не замінюється на інший, метафора будується на протиставленні, і тому дослівно ми могли б перекласти її як «це не дні, а передпокій смерті». Перекладач твору ж вдався до зміни структури речення, що є граматичною трансформацією, після здійснення якої у речення з'явився новий підмет «все інше». Він також частково змінив і другий елемент, замінюючи кімнату для чекання або приймальню на процес чекання у цій кімнаті, доповнений епітетом «нудне» для підсилення значення.

Метафору зі схожим першим елементом ми зустрічаємо також у «Досвітніх птахах»: «*Esta vida são dois dias*» [58, с. 152]. // «*А що наше життя? Всього два дні*» [57, с. 166]. При відтворенні метафори українською мовою А. Перепада вирішив вдатися до членування одного речення на два, одне з яких є питальним, а інше – розповідним, що знову свідчить про граматичну трансформацію. Він також замінює вказівний займенник у словосполученні «*esta vida*» (це життя – укр.) на присвійний «наше», що зовсім не впливає на розуміння образу, та додає прислівник «всього», який підсилює другий елемент метафори. Цю метафору також можна вважати метафорою-літотою, за допомогою якої вказано на швидкоплинність життя.

Наступна цитата, яку ми розглянемо, є такою: «*[...]este mundo em que nós vivemos é sempre uma comédia porca*» [58, с. 111]. Дослівно ми можемо перекласти її як «(Цей) світ, у якому ми живемо, – це завжди брудна комедія», а у перекладі твору вона відтворена наступним чином: «*[...] головне, що ми, як і весь світ, у якому живемо, стаємо учасниками комедії, гидомирної, паскудної комедії*» [57, с. 134]. Ми бачимо, що у перекладі здійснено зміну структури речення, яка обумовлює деметафоризацію, адже світ більше не є уособленням «брудної комедії». Однак, також можемо допустити, що при перекладі виникає нова метафора, у якій комедія може означати, наприклад, долю. Значення

прикметника *«porca»* передано за допомогою двох – *«гидомирна»* та *«паскудна»*, що вказує на додавання та посилення негативної конотації.

Ще одним прикладом є цитата *«Mas se esse passado era carne viva, eco permanente, por trás da cortina convencional!»* [58, с. 139]. // *«Та як вона могла це зробити, якщо все ще було живе минуле і раз у раз знаходило відгук у теперішньому?!»* [57, с. 156]. В оригіналі минуле порівнюється із *«carne viva»* (жива матерія, плоть – укр.) та *«eco permanente»* (постійне відлуння – укр.). У перекладі це значення передано за допомогою уособлення, бо *«минуле було живе»* (що також є оксюмороном) та *«знаходило відгук»*. Окрема метафоричність виразу *«por trás da cortina convencional»* була випущена при перекладі, адже він був відтворений словосполученням *«у теперішньому»*.

Вдалою генералізацією метафоричного образу при перекладі є ще один приклад із «Чорного карнавалу»: *«Sou um burro de trabalho»* [59, с. 163]. // *«Я – робоча скотина»* [57, с. 8]. Іменник *«burro»*, використаний в португальській версії тексту, означає віслюка, однак вираз «робочий віслюк» не є властивим українській мові, тому назва тварини була замінена на слово із ширшим семантичним полем – *«скотина»*.

У текстах новел також зустрічаються метафори-уособлення. Наприклад, *«Se é que nessa mesma alegria não fermentam já outras violências!»* [59, с. 165]. // *«Але і в цих веселоощах вже бродить хміль насильства!»* [57, с. 10]. Словосполучення *«violências fermentam»* було перекладено як *«бродить хміль насильства»*, що зумовлено багатозначністю дієслова «бродити» в українській мові: воно може означати блукання та перебування у стані бродіння. Для розуміння правильного значення дієслова перекладач і використав додатковий іменник «хміль», що свідчить про додавання. Також спостерігається антонімічний переклад, тому що португальське *«se não»* (якщо не – укр.) перекладено українською мовою як *«вже»*.

Вдалий переклад також було здійснено у випадку цитати: *«O gelo aristocrático derreteu-se»* [59, с. 160]. // *«Аристократична крига розтанула»* [57, с. 6]. В обох мовах існують метафоричні словосполучення на позначення

зарозумілості, в яких фігурує лід, що робить можливим дослівний переклад зі збереженням образу.

«[...] *orgulho infinito que o dilatava...*» [58, с. 108]. // «[...] *гордість, яка його так і розпирала...*» [57, с. 131]. У цьому випадку ми бачимо, що при перекладі зникає епітет «*infinito*» (*нескінченний, безмежний – укр.*), проте з'являється прислівник «*так*» із сполучником «*i*», через що кількість лексем при перекладі збільшується, що свідчить про додавання. Дієслово «*dilatar*», яке означає «*розширювати*», у версії перекладу було вдало відтворено більш експресивною лексемою «*розпирати*».

Цю ж лексему А. Перепада використав і при перекладі іншої метафори: «*A vergonha que o queima por dentro devora as próprias paredes*» [59, с. 182]. // «*Сором палить, пече його зсередини, розпирє*» [57, с. 22]. У цьому випадку словосполучення «*devora as próprias paredes*» ми могли б дослівно перекласти як «*руйнує власні стіни*», однак його значення було лаконічно передано одним словом.

Яскравим прикладом зміни метафоричного елемента при перекладі є цитата: «[...] *vinham os mugidos uterinos do saxofone, o crescendo desgrenhado, aroplético, do bateria, ele e o bombo*» [58, с. 116]. // «[...] *наростає утробний рик саксофона і збезуміле кресендо ударних інструментів та барабана-ударника*» [57, с. 137]. В оригіналі для опису звуку, який видавав музичний інструмент, було використано слово «*mugir*», яке означає «*мукання*». У перекладеній версії ця ономапопея була замінена на «*рик*» для створення більш сильного образу.

У фрагменті «*O som metálico dos cobres chocalhados atravessa as paredes frágeis da memória, cortinas de sombras chinesas, aluía-as [...]*» [58, с. 115], який при перекладі було відтворено як «*Металічний звук дзвінкої міді пронизує тонкі, як завіса китайського театру тіней, перетинки пам'яті, руйнує їх [...]*» [57, с. 137], слово «*som*», тобто «*звук*» (загальноновживане слова), було відтворене іменником «*звук*», яке у «Словнику української мови» відмічене як діалектизм, що також вказує на зміну метафоричного образу. Однак, можна припустити, що

у цьому випадку лексему «згук» було вжито не як діалектичну, а як ономаіопічну через поєднання звуків [з] та [г], яке є твердим та нагадує брязкіт металу. Використання цієї лексичної одиниці також могло бути спричинено бажанням перекладача уникнути тавтології, адже словосполучення «*cobres chocalhados*» в перекладеному варіанті має форму «дзвінка мідь» – розташування поряд слів «згук» та «дзвінкої» спричинило б певний дискомфорт при читанні. В оригінальній версії цього фрагменту нам зустрічається ще одна метафора: «*as paredes frágeis da memória, cortinas de sombras chinesas*». У перекладі вона перетворюється на порівняння: «тонкі, як завіса китайського театру тіней, перетинки пам'яті», – у якому використовується додавання («театр тіней») для кращого розкриття образу та його розуміння україномовними читачами. У португальській мові словосполучення «*sombras chinesas*», дослівно «китайські тіні», використовується для позначення театру тіней, що є метонімією, однак словосполучення «китайські тіні» не є традиційним для української мови та знайомим україномовному читачу.

Останнім прикладом метафори-уособлення, який ми розглянемо, буде «*Só a piedade, às vezes, raras vezes, sobrenadava naquele poço de indiferença*» [58, с. 155]. // «І хіба тільки жалість, та й то рідко, дуже рідко плаває на поверхні бездонного колодязя байдужості» [57, с. 168]. Її переклад здійснено із повним збереженням елементів першої частини метафори завдяки додаванню: «*a piedade sobrenadava*» – «жалість плаває на поверхні». Португальське дієслово «*sobrenadar*» означає саме «плавати на поверхні», однак в українській мові немає дієслова, яке б виражало це значення повною мірою або підходило би по смислу. Найближчим за значенням є дієслово «дрейфувати», проте дрейф передбачає течію або вітер, які б зумовлювали пасивний рух предмета на поверхні поди. Враховуючи той факт, що ані вітер, ані течія не є можливими у межах колодязю, використання дієслова «дрейфувати» не було б доречним. В перекладеній версії було змінено час дієслова «плавати» з минулого на теперішній, однак це не порушує сприйняття метафори читачем. Що стосується другої метафоричної частини «*naquele poço de indiferença*», тобто «у тій ямі/у тому колодязі

байдужості», при її перекладі А. Перепадя також вдався до додавання з метою підсилення образу. Він використав епітет «*бездонний*» відносно до колодязя, аби підкреслити глибину почуття індиферентності.

Приклад метафори-гіперболи можемо розглянути в наступному фрагмент роздумів про дядька Ганса із «Досвітніх птахів»: «[...] *se o «cavalheiro» consentisse em lhe dar largas por uma hora. Armada em cicerone daquele mastodonte prazenteiro!*» [58, с. 101] // [...] *якщо звичайно кавалер, цей життєрадісний мастодонт, бодай на годинку дасть їй спокій*» [57, с. 125]. Образ мастодонта, великого вимерлого хоботного ссавця, схожого на слона або мамонта [42], використовується для відображення габаритів дядька Ганса. Португальське словосполучення відтворене дослівно із повним збереженням метафори. Проте, необхідно зазначити, що внаслідок перебудови речення при перекладі було втрачено іншу метафоричну фразеологічну конструкцію – «*armada em cicerone*». Вираз «*ser armado em*» дослівно перекладається як «*бути екіпованим*», а також використовується у переносному значенні у фразеологічних конструкціях (*armado em cão com pulgas, armado aos cágados, armado em carapau de corrida, armado aos ciscos* – поводитися пихато, вважати себе кращим за інших; наприклад: «*Este boneco que anda para aqui a armar aos cágados, sabes o que é?*» [59, с. 180]. // «*Ні, ти знаєш, хто він, цей пупсик, який ошивається тут, пускає бісики поважним дядькам?*» [57, с. 20]). У португальській мові словом «*cicerone*», яке є похідним від імені давньоримського політика, філософа та оратора Марка Тулія Цицерона (лат. *Marcus Tullius Cicero*, порт. *Marco Túlio Cícero*) називають людину, яка супроводжує туристів та під час візитів до пам'ятних місць або музеїв [52], тобто гіда. За цією аналогією в оригінальному тексті так названо Оркідею, яка розважає голландця Ганса в Лісабоні. В українській мові існує слово «*чичероне*»/«*чичероне*», яке є транскрипцією італійської версії імені діяча, *Marco Tullio Cicerone*, з ідентичним значенням – «*гід, провідник, який дає пояснення туристам під час огляду пам'яток культури*» [49]. У «Великому тлумачному словнику сучасної української мови» зазначається, що так називають екскурсоводів Західної Європи, переважно

італійських [44, с. 1603]. Тому ми можемо припустити, що цей елемент був випущеним при перекладі через те, що слово не є звиклим україномовному читачу.

Щодо образу самої Оркідієї, вона порівнюється із розбитою лялькою. Це можна проілюструвати цитатою: «*Uma boneca partida, mas ainda capaz de chorar e de rir e de fazer momices*» [58, с. 113]. // «Так, **розбита лялька**, але ще здатна плакати, сміятися, гримасувати» [57, с. 135]. У цьому випадку метафору перекладено дослівно із повним збереженням її змісту. Окремо також можна виділити, як вдало однією лексемою було перекладено словосполучення «*fazer momices*». «*Momice*» португальською мовою означає «*gesto ou trejeito ridículo, trocista*» [54], тобто «смішний, глузливий жест або гримаса», або «*hipocrisia; falsidade; disfarce; ilusão*» [50], що означає «лицемірство; фальш; маскуванню; ілюзія». Дієслово «*гримасувати*», тобто «робити гримаси» [40], повною мірою передає значення виразу.

Образ розбитої ляльки-Оркідієї із «Досвітніх птахів» дещо перегукується із образом паяца-денді з «Чорного карнавалу»: «*Boneco de palha, o mod dança entre os operários, murro daqui, cabeça da direita, coice da esquerda, palhaço de fim de carnaval, desfeito, semimorto, até que desaba na calçada, sem acordo*» [59, с. 190]. // «Денді **солом'яним опудалом** танцює в кружку робітників, в нього тицяють кулаками, ногами, головою – **паяц**, що завершує карнавальні веселощі, розтерзаний, напівживий – поки нарешті він не звалився на брук без духу» [57, с. 27]. Сам герой в оригіналі одягнений в костюм мода, представника субкультури Британії 1960-х років. За визначенням словника «Cambridge Dictionary» слово «*mod*» має таке визначення: «*a member of a group of young people, especially in Britain in the 1960s, who wore stylish clothes and rode scooters*» [51]. У перекладі цей англіцизм відтворено словом «денді», яке в «Академічному тлумачному словнику» визначається як «*вишукано, пишно і модно одягнена людина; франт*». Така заміна впливає на оригінальний зміст, але перекладач припустив, що значення лексеми, використаної в оригіналі, не є настільки відомим українському читачу, як значення лексеми «денді», тому заміна може

вважатися виправданою, хоча відбулася і зі зміною образу. Обидва метафоричні образи – «*boneco de palha*», «*palhaço*» – відтворені при перекладі еквівалентними відповідниками.

При описі головної героїні «Досвітніх птахів» також використовується метафора «*Meio boba, meio trágica*» [58, с. 113]. // «*I comik, i trágik*» [57, с. 135]. Якщо вважати, що слова «*boba*» і «*trágica*» є іменниками, тоді їх було перекладено дослівно, однак зі зміною жіночого роду на чоловічий. Зміна роду може бути виправдана тим, що при тому, що в українській мові є відносно сталий фемінітив від слова «*комік*» – «*комікеса*», сталого іменника жіночого роду на позначення трагіка не існує. Також при перекладі прислівник «*meio*», який повторюється двічі, було замінено на повторювані сполучники «*i...i*», що несуттєво змінює відтінок значення фрази. Проте, якщо припустити, що лексеми «*boba*» і «*trágica*» є прикметниками, тоді можна вважати, що при перекладі було задіяно рекатегоризаці.

Іншою образною назвою Оркідієї, вираженою метафорою-персоніфікацією, є «*машина*»: «*E a máquina de sangue arfava*» [58, с. 116]. // «*Машина, що переганяла кров, задихається*» [57, с. 137]. Словосполучення «*máquina de sangue*», яке складається з трьох лексем, може перекладатися по-різному: «*кривава машина*», «*машина крові*», «*машина для крові*» тощо – але не один із цих три- або дволексемних варіантів не був ви адекватним відповідником португальського оригінального виразу. Тому А. Перепада вирішив замінити просте речення на складнопідрядне з підрядним означальним (що свідчить про граматичну трансформацію), додаючи дієслово з займенником «*що переганяла*». Також при перекладі було змінено час дієслова «*arfava*» (*задихатися* – укр.) з минулого на теперішній, при цьому як в оригінальній, так і в перекладеній версіях, дієслова мають недоконаний вид.

Ще одним цікавим прикладом, який містить різні метафори, є цитата: «*Era sempre o mesmo, todas as noites: o jazz, o falso optimismo do jazz, a onda de ritmo atordoante e salvadora, esse tempo único do jazz, que fundia passado, presente e futuro: o jazz das suas festas de menina, o jazz das noites de amor, o jazz das noites*

venais, de agonia e de escárnio, ou de puro divertimento» [58, с. 115]. // «Щоночі одне й те саме, щоночі джаз: фальшивий оптимізм джазу, хвиля оглушливого і рятівного ритму, унікальний темп джазу, в якому тонуло, розчинялося минуле, теперішнє і майбутнє. Джаз її дитячих свят, джаз ночей кохання, джаз продажних ночей, ночей агонії, ночей знущань чи просто ночей веселощів» [57, с. 137]. Словосполучення «*a onda de ritmo*», перекладене дослівно як «*хвиля ритму*», можна віднести до метафори кількості або до метафори враження, яка свідчить про те, що музика була гучною. Фрагмент «*tempo único do jazz, que fundia passado, presente e futuro*» можна віднести до метафори-уособлення, тому що дієслово «*fundir*» означає «*derreter; afundar; derreter-se; sumir-se*» [54] («*плавити; занурювати; танути; зникати*»). У перекладі – «*унікальний темп джазу, в якому тонуло, розчинялося минуле, теперішнє і майбутнє*» – А. Перепада вирішив використати зворотнє дієслово «*розчинятися*», що змінює особу дії – перший елемент метафори. Цікавим є те, що незалежно від зміни особи, метафора-уособлення технічно зберігається, хоча і з іншим першим елементом.

2.4. Відтворення епітетів внутрішнього мовлення при перекладі

Аналізуючи епітети новели «Ерзац щастя», окремою групою можна виділити епітети-кольоративи, тобто кольоронайменування, яких у тексті чимало. Наприклад, описуючи очі Бріжітти, автор використав епітет «*amarelo*», тобто «*жовтий*»: «*[...] olhos amarelos, de mocho*» [60, с. 22]. У цьому випадку назву кольору перекладено дослівно, однак важливим є уточнення «*de mocho*», яке складається з прийменника «*de*» та іменника «*mocho*» (*сич, укр.*) – воно було перекладено порівняльним зворотом, про що свідчить єднальний сполучник «*як*»: «*[...] жовті, як у сови, очі*» [57, с. 33]. При перекладі було замінено назву птаха, що може бути зумовлено бажанням перекладача надати образу більшої виразності, адже сови відомі своїми яскраво-жовтими опуклими очима більше,

ніж сичи; до того ж сова є символом мудрості, а Бріжітта – героїня, яка любить усіх повчати: «*É muito doutora e o que lhe agrada é estar sempre por cima [...]*» [60, с. 29]. // «*Все-бо вона знала, і хлібом її не годуй, тільки дай показати свою вченість[...]*» [57, с. 39]. Ще однією причиною заміни слова при перекладі може бути його рід: слово «сова» – жіночого роду, в той час як «сич» – чоловічого. Якщо враховувати той факт, що мова йде про персонажа жіночого роду, вибір птаха, назва якого також є жіночого роду, для порівняння здається цілком доречним.

Епітет «*amarelo*», який також використовувався для опису очей Бріжітти, але в іншому контексті, синонімічно був перекладений як «*буриштиновий*»: «*[...] fitou os olhos, amarelos que nem os de uma leoa*» [60, с. 41]. // «*[...] вп'ялася буриштинними, як у левиці, очима*» [57, с. 49]. Колір, яким описані очі в українській версії, є більш індивідуально-авторським, однак він допомагає уникнути повторів в оповіді. Образ левиці, який було використано для порівняння, збережений у перекладеному тексті, однак українська версія порівняльного звороту містить менше лексем, ніж оригінальна.

Змальовуючи очі другої жіночої героїні новели, Наді, Урбано Тавареш Родрігеш пише: «*Verdes até demais, olhos de sereia [...]*» [60, с. 21]. У версії перекладу було використано епітети з повторюваними основами для посилення ознаки, а метафоричний образ русалки відтворено порівняльним зворотом за аналогією до першого прикладу: «*Зелені-зелені очі, як у сирени [...]*» [57, с. 33]. Такі порівняння із совою, левицею, русалкою тощо, які будуються на асоціативних паралелях, слугують не тільки для підкреслення кольорових однак, але й створюють емотивний тон твору.

Кольоратив для опису очей також зустрічається і в «Досвітніх птахах»: «*[...] os olhos ratões, azul-porcelana, que sorriam permanentemente*» [58, с. 99]. // «*[...] весь час посміхаючись, дивилися блакитні порцелянові шурячі очиці*» [57, с. 123]. Так зображено очі дядька Ганса. У складному двохосновному епітеті «*azul-porcelana*» семантику кольору має лише його перша частина, а друга позначає матеріал, що збільшує кількість інформації у характеристиці очей. При

перекладі складний епітет було перетворено на два простих, а епітет «*ratões*» перекладено дослівно – «*щурячі*».

У «Ерзаці щастя» кольоративи використовуються також для опису шкіри людей: «[...] *onde se assomava uma inglesa toda cor de cenoura e sequinha como um saarai*» [60, с. 37]. // «[...] *звідки визирала якась англійка, вся морквяного кольору і суха, як реп'ях*» [57, с. 46]. Трилексемне словосполучення «*cor de cenoura*», яке складається з двох іменників та прийменника, у версії перекладу є дволексемним та складається з прикметника та іменника – «*морквяного кольору*». Цікавим також є інший епітет – «*sequinha*». Це слово є зменшеною формою прикметника «*seca*», про що свідчить демінутивний суфікс «*-inha*». Таким чином, на українську мову його можна перекласти як «*сухенька*», але перекладач вирішив не використовувати лексему-результат суфіксальної деривації та вжив звичайну форму слова – «*суха*». Окремої уваги заслуговує порівняння «*soto saarai*» та його відтворення українською мовою. Риба під назвою «*saarai*» українською мовою називається «*ставрида*». У Португалії висушена на сонці риба є звичною закускою, яка продається на ринках в регіоні Алгарве або Назаре, тому вираз «*seco soto saarai*» є узвичаєним у цій країні. Його дослівний аналог «*сухий, як ставрида*» натомість не є традиційним в українській мові. З цієї причини А. Перепадя вдався до перекладацького одомашнення та замінив елемент, який не є звиклим у культурі читача на той, який є більш розповсюдженим, – «*суха, як реп'ях*».

Ще одним прикладом використання епітету-кольоративу для опису шкіри може слугувати цитата: «*Que as bifas, tirante uma ou outra, já parecem velhas mesmo em novas e são todas escamosas, cor de camarão, com pernas de gafanhoto [...]*» [60, с. 27]. // «[...] *а так усі ці любительки біфштексів на око старі зануди, та й молоді не кращі: шкіра в них шкарубка і червона, як у варених креветок, а ніжки цибати, як у сарани [...]*» [57, с. 38]. По-перше, епітет «*cor de camarão*», дослівно «*кольору креветок*», при перекладі було відтворено з додаванням елементу «*червона*», який пояснюється порівнянням «*як у варених креветок*». Лексема «*варених*» слугує для конкретизації. Враховуючи той факт, що зазвичай

сирі ракоподібні не мають яскравого кольору – він з’являється в результаті термічної обробки – цей елемент-уточнення можна було і не додавати до перекладеної версії тексту. З іншого боку, можна припустити, що він слугує для розрізнення видів океанічних істот, якщо в першотворі йдеться про креветок під назвою «*aristeus antennatus*» («*camarão-vermelho*» – порт.), які водяться у східній частині Атлантичного океану між Португалією та островами Кабо-Верде. Вони мають яскраве червоне забарвлення навіть в сирому вигляді. Сирі морепродукти цього типу, звиклі для українського читача, зазвичай мають білувато-синюватий колір (виключення становлять чорноморські креветки).

Цікавим також є епітет «*escamosas*», так само вжитий для змалювання шкіри. Португальською мовою «*escamoso*» означає «*que está coberto de escamas*» [54], тобто «*такий, що вкритий лускою*». Цим епітетом автор описав стан обгорілої під сонячним промінням шкіри, яка облазить. В українській мові існує прикметник «*луската*», використання якого зберегло б оригінальну образність, але А. Перепадя вирішив використати синонімічний прикметник «*шкарубка*», вжитий у прямому значенні, який означає «*шершавий; той, який потріскався від воді або холоду*» [40]. У перекладеній версії через додавання іменника «*шкіра*», проаналізований прикметник та кольоратив мають форму однини, а не множини, як в португальському тексті, що також вказує на граматичну трансформацію.

Ще одним елементом цієї цитати, який доречно розібрати в контексті роботи, є розмовний елемент «*bifas*», який у творі є зневажливою формою назви англійських туристок – «*mulher britânica ou norte-americana ou que fala inglês*» [54]. Хоча в українській мові також існує неформальний термін «*біфштекс*» на позначення англійців, він не є розповсюдженим, тому в українській версії новели туристки названі «*любительками біфштексів*». Це словосполучення частково зберігає оригінальну ідею, але не є сталим та широко не використовується, а до того ж при невірному трактуванні може означати жінок, які залицяються до англійців або американців.

У новелі епітети-кольоративи також використовується для опису природи. Наприклад: «*[...]no céu de zinco e de açafrão [...]*» [60, с. 32]. // «*[...] на цинково-*

шафранному небі [...]» [57, с. 42]. У цьому випадку два окремі епітети «*de zinco*» і «*de açafão*» відтворені українською мовою як один епітет, складений з двох основ, який уточнює ознаки кольору через порівняння з іншими об'єктами, а саме металом та прянощами/квіткою.

Ще одним прикладом може слугувати цитата: «*[...] quando a falésia fica como um filme colorido, amarela, daquela cor falsa da nossa terra que se desfaz, e noutros sítios quase encarnada, como sangue, ou de um castanho lindíssimo, quase doirado*» [60, с. 23]. // «*[...] а це така краса, коли всі ці скелі як у кольоровому фільмі палають золотом, оманливим кольором нашої вбогої землі: ґрунт у нас майже червоний, наче кров, а подекуди гарної каштанової барви і міниться золотом...*» [57, с. 36]. Епітет «*amarela*» замінено дволексемною описовою конструкцією «*палають золотом*», яка є навіть більш художньою за португальський варіант, але словосполучення «*quase doirado*» («*майже золотий*» – укр.), яке зустрічається у цьому ж реченні, у версії перекладу має форму «*міниться золотом*», що є повтором не лише через подвійне використання мовної одиниці «*золотом*», але й через схожість самих конструкцій. Ще один кольоротив – «*quase encarnada*» та порівняння «*como sangue*» перекладено дослівно – «*майже червоний, наче кров*». Останній епітет на означення кольору, «*de um castanho lindíssimo*», відтворено з додаванням лексеми «*барви*», тому що слово «*castanho*» в португальському тексті є іменником, утвореним внаслідок субстантивації прикметника ідентичного за формою, про що свідчить неозначений артикль «*um*»; разом іменник з артиклем означають «*каштановий колір*». Оціночний епітет «*lindíssimo*», який українською мовою можна відтворити одиницею «*красивезний*», у варіанті перекладу має більш нейтральну форму «*гарний*» – «*гарної каштанової барви*».

Висновки до другого розділу

Новели «Чорний карнавал», «Досвітні птахи» та «Ерзац щастя» Урбано Тавареша Родрігеша розповідають про непривабливі боки дійсності, а їхні головні герої належать або до маргінальних («Чорний карнавал», «Досвітні птахи»), або просто до бідних прошарків суспільства («Ерзац щастя»).

Лексика із розмовною маркованістю, так само як і стилістичні фігури, є невід'ємною частиною внутрішнього мовлення автора в проаналізованих творах. Ці елементи допомагають читачу краще зрозуміти ставлення автора до героїв, розкривають їх, а також додають виразності оповіді.

На підставі наведених у роботі прикладів, а також інших, проаналізованих при зіставленні оригінальних та перекладених текстів новел, можна стверджувати, що стилістично маркована лексика, яка зустрічається у творах Урбано Тавареш Родрігеша найчастіше відноситься до категорій просторіччя, розмовних фразеологізмів та вульгаризмів, які використовуються для позначення актів фізичної агресії, насильства («*atirar/levar pontapés*», «*molhar a sora*», «*dar um cachaço*»), або приниження гідності іншої людини («*cabrito*», «*bifas*»). Також це можуть бути неформальні форми звертань, іноді вжиті з іронією («*pá*», «*grande pássaro*»), лексика для позначення оцінки навколишніх умов («*chacada*», «*chumbada*») або лайливі вигуки («*merda!*», «*rabichos de mer...*») тощо. Розмовні елементи, які зустрічаються у новелах, мають негативні конотації, зазвичай пейоративного відтінку, тобто виражають несхвалення, осуд, іронію або презирство.

Під час співставного аналізу перекладу і оригіналу новел було встановлено, що для відтворення цих елементів українською мовою Анатоль Перепада вдавався до заміни образу при перекладі («*vai bugiar*» – «*йди до біса*», «*grande pássaro*» - «*тютя*», «*cabrito*» - «*фраєр*»); також було встановлено, що при перекладі деяких літературних лексичних одиниць була використана більш експресивна, однак стилістично знижена, лексика («*chatice*» – «*гадство*», «*chato*» - «*зануда*», «*matar*» - «*попишуми*»), що свідчить про зниження етичності

деяких фрагментів тексту при перекладі. Розмовні лексичні одиниці оригіналу, які використовувалися в тексті першоджерела не один раз, могли відтворюватися по-різному («*fazer cerimónia*» – «розводити церемонії», «*панькатися*», «*ра́*» – «соколик», «*голуб*», цей елемент також міг просто вилучатися), завдяки чому в українському тексті не налічується такої великої кількості повторів, як в оригіналі (слід зазначити, що в той час, як українська мова тяжіє до використання синонімів, для португальської мови повторюваність є цілком природньою).

Тексти новел містять різні стилістичні фігури, серед яких метафори і епітети є тими, що зустрічаються найчастіше. Серед метафор окремими групами можна виділити метафори-уособлення («*vergonha queima*» – «сором палить», «*orgulho dilatava*» – «гордість розпирала», «*violências fermentam*» – «бродить хміль насильства»), метафори-порівняння («*passado era carne viva*» – «було живе минуле», «*mundo é comédia*» – «світ і ти, хто в ньому живуть – учасники комедії»), метафори-персоніфікації (Оркідея з новели «Досвітні птахи» є машиною, яка задихається – «*máquina de sangue arfava*»), метафори-гіперболи (Ганс з «Досвітніх птахів» за своїми габаритами є мастодонтом – «*mastodonte*») та метафори-літоти («*esta vida são dois dias*» – «життя – всього два дні»). Переклад метафоричних елементів відбувався як із повним збереженням оригінального образу (Оркідея – «*boneca partida*» – «розбита лялька», денді – «*palhaço*» – «паяц», «*onda de ritmo*» – «хвиля ритму»), так і з його зміною («*tugidos uterinos do saxofone*» – «утробний рик саксофона»); при перекладі також могла відбуватися деметафоризація образу («*mundo em que nós vivemos é uma comédia*» – «ми, як і весь світ, стаємо учасниками комедії»). При перекладі метафор перекладач вдавався до різних перекладацьких трансформацій, серед яких можна виділити додавання («*a piedade sobrenadava*» – «жалість плаває на поверхні») та генералізацію («*sou um burro de trabalho*» – «я – робоча скотина»).

Серед епітетів окремою групою можна виділити епітети-кольоративи, які слугували на позначення відтінку очей, шкіри або елементів природи. Найчастіше в тексті оригіналу їхні значення конкретизувалося завдяки використанню інших лексем («*olhos amarelos de tocho*», «*encarnada como*

sangue»), що при перекладі відтворювалося порівняннями («жовті, як у сови, очі», «червоний, наче кров»). Іноді конкретизація використовувалася навпаки при перекладі за рахунок додавання назви кольору («*cor de satarão*» – «червона, як у варених креветок»). Такі елементи також могли бути відтворені описово («*amarela*» – «палає золотом», «*quase doirado*» – «міниться золотом»).

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Художньому перекладу властивий двоїстий характер: він може бути як результатом комунікації різних народів та культур, так і значною мірою визначати таку комунікацію та впливати на неї. Його особливою рисою є поєднання творчої та інформативної функції. В той час як інформування традиційно вважалось основною функцією перекладу, необхідно визнавати, що для якісного відтворення тексту художньої літератури іншою мовою перекладач повинен мати певні творчі навички. Безумовно, для реалізації творчого підходу йому також необхідно володіти ґрунтовною теоретичною базою.

Художнім текстам притаманна образність, яка досягається за рахунок великої кількості конотативної лексики, тобто такої, що містить додаткові відтінки, які додаються до поняттєво-предметного змісту і з'являються як результат поєднання основних значень слів і виразів із фоновими знаннями мовців у конкретній мовленнєвій ситуації. Такі відтінки називаються конотаціями. Конотації здатні допомогти досягати бажаної комунікативної мети і створювати специфічне забарвлення дискурсу. Категоріями-представниками конотативної лексики, які були проаналізовані у роботі, є стилістичні фігури або тропи та лексика із розмовною маркованістю.

Аналіз теоретичного матеріалу вказує на те, що поняття мовлення є досить складним та багатограним, про що свідчить кількість визначень цього терміну. Підсумовуючи проаналізовані визначення, можна стверджувати, що мовлення – це практичний процес реалізації мовленнєвої діяльності у визначених ситуаціях із заданою метою, а також результат цього процесу. Поняття внутрішнього мовлення визначається як ситуативне мовлення мислення, результат мисленнєвої діяльності, прихована вербалізація. При реалізації внутрішнього мовлення мовець використовує індивідуальні коди, воно також не передбачає соціальної взаємодії з іншими гіпотетичними учасниками комунікативного процесу та є швидшим за зовнішнє мовлення. У художніх текстах внутрішнє мовлення може використовуватися з метою вираження ставлення героїв або

самого автора до певних елементів твору, якщо воно містить конотативну лексику.

Переклад лексико-стилістичних засобів виразності є одним із найскладніших аспектів художнього перекладу. Ці елементи найчастіше перекладаються стилістичним засобом з близьким або схожим образом, нейтральною лексикою зі схожим значенням або еквівалентним відповідником мови перекладу. При перекладі можлива заміна тропу на інший або повне вилучення стилістичної фігури. Дослівний переклад стилістичних фігур не рекомендується, тому що в результаті є вірогідність виникнення образу, який буде неприродним у мові і культурі перекладу. Лексика із розмовною маркованістю при перекладі може відтворюватися описово, за допомогою стилістичного відповідника, за допомогою нейтрального відповідника або вилучатися. При перекладі розмовних одиниць можлива евфемізація або дисфемізація, в результаті якої етичність тексту підвищується або знижується.

Дослідивши особливості перекладу внутрішнього мовлення автора у текстах португальської художньої літератури на матеріалі новел «Чорний карнавал», «Досвітні птахи» та «Ерзац щастя» Урбано Тавареша Родрігеша, ми дійшли висновку, що внутрішнє мовлення автора насичене стилістичними фігурами, більшість з яких є метафорами та епітетами, а також розмовно маркованою лексикою. У текстах найчастіше зустрічаються метафори-уособлення, метафори-порівняння та метафори-персоніфікації, а також метафори-гіперболи та метафори-літоти; епітети-кольоративи; просторіччя та вульгаризми для позначення актів насильства, неформальних форм звертань, оцінки навколишніх умов, приниження іншої людини та лайливі вигуки.

У перекладі Анатолія Перепаді більшість конотативних елементів перекладено із заміною оригінального образу (на близький у випадку перекладу стилістичних фігур та на більш віддалений - при перекладі розмовних елементів), що зумовлено різницею української та португальської культур. При цьому певні елементи оригіналу є менш експресивними, ніж їхні відповідники в українській версії тексту. При відтворенні тексту також спостерігається повне

збереження образу за рахунок перекладу еквівалентним відповідником та його втрата. Під час аналізу було встановлено, що А. Перепадя вдається до лексичних перекладацьких трансформацій заміни, додавання, вилучення, рідше – до генералізації та конкретизації. Відтворення метафор часто відбувається зі зміною тропу (як зі збереженням образу, так і з його зміною).

Незважаючи на неточності при відтворенні деяких лексико-стилістичних елементів, переклад творів, з точки зору дослідження роботи перекладача над цими одиницями, можна вважати вдалим: А. Перепді вдалося успішно відтворити більшість з них відповідниками, які є традиційними для української мови та гармонійно сприймаються україномовним читачем в контекстах оповідей. Однак, необхідно зазначити, що у ньому також простежуються і деякі інші недоліки, наприклад, повтори та невиправдані плеоназми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Наукова література:

1. Антонівська М.О. Головні особливості функціонування та перекладу метафор у сфері публіцистичного дискурсу. Молодий вчений. – Вип. 4.1. – К., 2016. – С. 19-23.
2. Балахтар В.В., Балахтар К.С. Адекватність та еквівалентність перекладу. [Електронний ресурс]. — [Режим доступу до електронного ресурсу] URL: <http://www.confcontact.com/20110531/fk-balahtar.htm> (дата звернення: 20.05.2023).
3. Бережна М.В. Переклад стилістичних засобів у статтях з економіки. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія».* – Вип. 43. Т. 5. – Одеса, 2019. – С. 8-12.
4. Білас А.А. До питання перекладу одиниць зниженого розмовного мовлення. Мова і культура. – Вип. 16, Т. 4. – К., 2013. – С. 415-422.
5. Боднар Т. І. Риторика як знаряддя влади. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Історія. Філософія, Політологія.* – Вип. 14. – Одеса, 2017. – с. 24-28
6. Домрачева І.Р., Аксьонова І.О. Основи мовленнєвої діяльності : навчальний посібник – Вінниця: ДонНУ імені Василя Стуса, 2018 . – 101 с.
7. Жмаєва Н.С. Лексичне просторіччя як проблема перекладу художнього твору. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського : Лінгвістичні науки : зб. наук. праць.* – Вип. 28. – Одеса: Астропринт, 2019. – С. 18-28.
8. Зайченко Ю.О. Конотація як лінгвістичне явище: дефініція, типологія, властивості та структура. *Science and Education a New Dimension. Philology.* — VII (61), Issue: 210. — Будапешт, 2019. – с. 81-85
9. Замкова Т.В. Внутрішнє мовлення як вияв невластивості прямої мови. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П.*

- Драгоманова*. Серія 10: Проблеми граматики і лексикології української мови: зб. наук. праць. – Вип. 3. – Київ: Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 2007. – с. 103-110
10. Іщенко Н.Г. Оцінний компонент лексичного значення слова. Філологічні трактати. — Вип. 3. Т. 2. — Суми: СумДУ, 2010. — С. 47-49.
 11. Коваль А.П. Практична стилістика сучасної української мови. – 3-те вид., допов. і перероб. – Київ: Вища шк., 1987. – 351 с.
 12. Кочан І.М. Лінгвістичний аналіз тексту: Навч. посіб. — 2-ге вид., перероб. і доп. — К.: Знання, 2008. — 423 с.
 13. Кричевська Л.А. Особливості перекладу концептуальної метафори у кліше англomовного наукового тексту. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Сер.: Філологічна. – Вип. 36. – Острог, 2013. – С. 326-328.
 14. Кульбабська О.В., Кардащук О.В. Текстотворча функція епітета в художньому тексті. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна*. Серія: Філологія. – Вип. 742. – Харків, 2006. – С. 256-265
 15. Линтвар О.М. До проблеми художнього перекладу. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія: Філологічна. – Вип. 30. – Острог, 2012. – С. 144.
 16. Мацько Л.І. та ін. Стилiстика української мови: Підручник; за ред. Л.І. Мацько. — К.: Вища шк., 2003. — 462 с.
 17. Овсієнко А.С. Класифікації метафори в сучасному мовознавстві. Соціум. Документ. Комунікація. Серія : Філологічні науки: зб. наук. ст. / ДВНЗ «Переяслав-Хмельн. держ. пед. ун-т ім. Григорія Сковороди». – Вип. 5. – Переяслав-Хмельницький, 2018 – С. 70-84
 18. Овсієнко А.С. Метафора в сучасному мовознавстві: тлумачення та класифікація. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія. – Вип. 32(3). – Одеса, 2018. – С. 105-110.

19. Онопрієнко Т.М. Епітет як первісний троп і системоутворюючий центр тропіки. Вісн. Житомир. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка. – Вип. 8. – Житомир, 2001. – С. 127-130
20. Омецинська О.В. Особливості формальних та змістових характеристик епітетів у портретному описі. *Вісник Харківського національного університету ім. В.Н.Каразіна*. Серія: Романо-германська філологія. – Вип. 65. – Харків : Видавництво ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2011 – С.168-172.
21. Подволоцька О. *Стратегії відтворення стилістичних тропів в українському перекладі*. VI Всеукраїнська науково-практична конференція студентів, аспірантів і молодих учених «МОВНИЙ ПРОСТІР СЛОВ'ЯНСЬКОГО СВІТУ», 2021 [Електронний ресурс]. — [Режим доступу до електронного ресурсу] URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/items/ee94adc7-a029-4689-8bac-ec8157ca0306> (дата звернення - 17.05.2023)
22. Рущиць В.С., Дячук Н.В. Лексичні трансформації у художньому перекладі. Abstracts of XVIII International Scientific and Practical Conference. 2020 – С. 407-409.
23. Сигеда П.І. Розмежування понять «мова» і «мовлення» у мовознавстві. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Серія: Лінгвістика і літературознавство. — Вип. 23, ч. 1. — НАН України, Бердян. держ. пед. ун-т, Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка НАН України: Міжвуз. зб. наук. ст. — 2010. — С. 413-430.
24. Симоненкова Т.П. Культура мовлення як показник загальної культури особистості. Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія 10: Проблеми граматики і лексикології української мови. - Вип. 10. – К., 2013. - С. 229-233.
25. Стретович Т.П. Класифікаційне розмаїття видів метафор. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П.

- Драгоманова. Серія 9 : Сучасні тенденції розвитку мов. – Вип. 16. – К., 2017. – С. 232-239
26. Тихоша В.І. Переносне значення слова як засіб образності у поетичній мові. *Наук. вісн. Херсон. держ. ун-ту*. Серія: «Лінгвістика». – Вип. 2. – Херсон, 2005.– С. 214–218.
27. Хома Т.В. Поняття «мови», «мовлення» та «культури мовлення» у науково-лінгвістичній літературі. *Науковий вісник Ужгородського національного університету*. Серія: Педагогіка. Соціальна робота. — Вип. 20. — Ужгород, 2011. — С. 173-175.
28. Чередниченко О.І. Український переклад: з минулого у сьогодення. Літературна мова у просторі національної культури. К.: ВПЦ «Київський університет», 2004, – с. 88-97.
29. Ящук О.Л. Особливості перекладу мовних засобів вираження іронії. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Сер.: Філологічна.– Вип. 25. – Острог, 2012. – с. 137-138.
30. Bloomfield, Leonard. *Language*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984 – 290p.
31. de Mello, Renato. *Análise do Discurso & Literatura*. Belo-Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso, Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos, Faculdade de Letras da UFMG, 2005. – 385 p.
32. Gregolin, Maria do Rosario Valencise. A Análise do Discurso: Conceitos e Aplicações. *Alfa*, v.39. – São Paulo, 1995. – p.13-21
33. Grice, H. P. *Logic and Conversation*, reprinted from *Syntax and semantics 3: Speech arts*, Cole et al, 1975. – 17 p.
34. Jakobson, Roman. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969 – 168p.
35. Kayser, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. 3^a. ed. revista por Paulo Quintela. Arménio Amado, editor, sucessor – Coimbra, 1963 – 368 p.
36. Maingueneau, Dominique. *Discurso e análise do discurso; tradução Sírio Possenti*. – 1^a. ed. – São Paulo: Parábola Editorial, 2015. – 192 p.

37. Moisés, Massaud. *A Análise Literária*. São Paulo: Cultrix, 2007. – 266 p.
38. Newmark, Peter. *Approaches to Translation*. New-York: Prentice Hall, 1988. – 292 p.
39. Rocha, Décio. *Análise de Conteúdo e Análise do Discurso: aproximações e afastamentos na (re)construção de uma trajetória*. Alea, Vol. 7, n.º 2. Rio de Janeiro, 2005. – p. 305-322.

Довідкова література:

40. Академічний тлумачний словник української мови в 11 томах [Електронний ресурс]. — [Режим доступу до електронного ресурсу] URL: <http://sum.in.ua/> (дати звернення: 05-06.2023).
41. Ганич І.Д., Олійник І.С. *Словник лінгвістичних термінів* – К.: Вища шк., – 1985. – 360 с.
42. Геологічний словник: відкритий навчально-науковий веб-ресурс [Електронний ресурс]. — [Режим доступу до електронного ресурсу] URL: <https://geodictionary.com.ua/> (дата звернення: 02.06.2023).
43. Горох – онлайн-бібліотека українських словників [Електронний ресурс]. — [Режим доступу до електронного ресурсу] URL: <https://goroh.pp.ua/> (дата звернення: 22.05.2023).
44. Великий тлумачний словник сучасної української мови : 250000 / уклад. та голов. ред. В.Т. Бусел. – Київ; Ірпінь: Перун, 2005. – Т. 8. – 1728 с.
45. Загнітко А.П. *Словник сучасної лінгвістики: Поняття і терміни: у 4 т.* Донецьк: ДонНУ, 2012. Т. 2. – 350 с.
46. Русанівський В.М. та ін. *Українська мова: Енциклопедія*. – Вид. 2-е. випр., доп. – К. : Вид-во «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 2004. – 824с.
47. Селіванова О.О. *Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія*. – Полтава: Довкілля – К., 2006. – 716с.

48. СЛОВНИК – тлумачний словник української мови, орфографічний словник онлайн [Електронний ресурс]. — [Режим доступу до електронного ресурсу] URL: <https://slovnyk.ua/> (дата звернення: 19.05.2023).
49. Словопедія – онлайн-енциклопедія українських тлумачних словників [Електронний ресурс]. — [Режим доступу до електронного ресурсу] URL: <http://slovoedia.org.ua/> (дата звернення: 18.05.2023).
50. Aulete – dicionário da língua portuguesa na internet [Електронний ресурс]. — [Режим доступу до електронного ресурсу] URL: <https://www.aulete.com.br/> (дата звернення: 29.05.2023).
51. Cambridge Dictionary - [Електронний ресурс]. — [Режим доступу до електронного ресурсу] URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/> (дата звернення: 10.06.2023).
52. Dício – dicionário online de português [Електронний ресурс]. — [Режим доступу до електронного ресурсу] URL: <https://www.dicio.com.br/> (дата звернення: 17.05.2023).
53. Dicionário inFormal – dicionário online de português e gírias [Електронний ресурс]. — [Режим доступу до електронного ресурсу] URL: <https://www.dicionarioinformal.com.br/> (дати звернення: 05.06.2023).
54. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa — dicionário de língua portuguesa em linha [Електронний ресурс]. — [Режим доступу до електронного ресурсу] URL: <https://dicionario.priberam.org> (дати звернення: 05.06.2023).
55. Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas. PORTUGAL. Lisboa: DGLAB [Електронний ресурс]. — [Режим доступу до електронного ресурсу] URL: <http://livro.dglab.gov.pt/sites/DGLB/Portugues/autores/Paginas/PesquisaAutores1.aspx?AutorId=9532> (дата звернення: 10.05.2023).
56. Infopédia — dicionário enciclopédico em linha [Електронний ресурс]. — Porto: Porto Editora, 2003. — [Режим доступу до електронного ресурсу]

URL: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa> (дати звернення: 05.06.2023).

Джерела ілюстративного матеріалу:

57. Родрігеш У. Т. Досвітні птахи. Київ: Молодь, 1984. – 192 с.
58. Rodriguês, U. T. As Aves da Madrugada. Amadora: Livraria Bertrand, 4^a ed., 1974. 216 p. – p. 97-180
59. Rodriguês, U. T. Casa de Correção. Amadora: Livraria Bertrand, 2^a ed., 1972. 192 p. – p. 155-192
60. Rodriguês, U. T. Imitação da Felicidade. Amadora: Livraria Bertrand, 2^a ed., 1974. 216 p. – p. 15-127

ДОДАТОК

Таблиця 1.1

Усне мовлення	Письмове мовлення
Мовець і слухач чують і, можливо, бачать одне одного.	Автор не чує і не бачить адресата мовлення.
Залежить від реакції слухача і може змінюватися відповідно до неї.	Не залежить від реакції адресата і не може змінюватися.
Розраховане на слухове сприйняття. Не може бути відтворене буквально, за винятком наявності спеціальних технічних засобів.	Розраховане на зорове сприйняття. Адресат може повернутися до написаного і перечитати його.
Може бути підготовленим або непідготовленим. В реальному часі мовець може виправити тільки те, що помітив відразу.	Автор може багаторазово повертатися до написаного і змінювати його.
Визначається часом.	Визначається простором.
Динамічне.	Статичне.
Характерні уривчастість або плавність, імпровізація, надлишковість або лаконізм, а також інтонація як основний елемент виразності.	Характерне повне використання розгорнутих граматичних засобів мови та відсутність додаткових позамовних засобів вираження.

*УЗАГАЛЬНЕНА ПОРІВНЯЛЬНА ТАБЛИЦЯ УСНОГО ТА ПИСЬМОВОГО
МОВЛЕННЯ*

RESUMO

A tradução literária, como prática de tradução, é considerada uma das mais difíceis, uma vez que requer não apenas competências básicas de tradução, mas também criatividade e erudição geral, bem como uma compreensão profunda das nuances das línguas de chegada e de partida. Uma dessas nuances pode ser, por exemplo, vocabulário de coloração emocional. Um tradutor que trabalhe num texto de ficção tem a tarefa de reproduzir o texto, tendo em conta as nuances adicionais de significado que esses elementos podem ter.

Os escritores utilizam frequentemente um vocabulário emotivo para estilizar o discurso das suas personagens. Trata-se, em primeiro lugar, de palavras que têm um elemento avaliativo que exprime uma atitude positiva ou negativa em relação ao sujeito (expressões de ternura, familiaridade, desrespeito, desprezo, etc.). Diferentes camadas de vocabulário que podem ter um significado avaliativo incluem os elementos coloquiais, o vocabulário estilisticamente reduzido e os tropos. Os mesmos elementos podem também ser utilizados para estilizar o discurso interno do autor no texto.

O problema científico do trabalho é encontrar e estruturar formas bem-sucedidas e teoricamente fundamentadas de reprodução de características lexicais e estilísticas do discurso interno em obras de ficção portuguesas na tradução para ucraniano. A novidade e a relevância do trabalho residem na ausência de uma ampla amostra de estudos de traduções do português para o ucraniano dedicados às peculiaridades da reprodução de itens lexicais do discurso interno, o que indica a necessidade de uma análise e comparação mais aprofundada desses elementos em português e ucraniano. O objeto do estudo são as características lexicais e estilísticas do discurso interno do autor nos textos de ficção portuguesa. O material do estudo são as novelas de Urbano Tavares Rodrigues «Carnaval Negro», «Imitação da Felicidade» e «As aves da Madrugada» e a sua tradução por Anatol Perepadia, da qual foram selecionados 56 exemplos. O objetivo do trabalho é determinar as características lexicais do discurso interno do autor na ficção portuguesa, identificar as formas e as técnicas de tradução utilizadas para as reproduzir na tradução ucraniana. Os métodos de investigação

utilizados neste trabalho são método analítico, métodos científicos gerais, método de comparação, método descritivo e método de generalização. O trabalho consiste de introdução, dois capítulos, conclusões para cada um deles e conclusões gerais, uma lista de referências, um apêndice e um resumo em português.

Com base do primeiro capítulo, dedicado à análise de material teórico, pode concluir-se que o conceito de discurso interno é definido como o discurso situacional do pensamento e pode ser utilizado nos textos de estilo de ficção para exprimir a atitude de personagens ou do próprio autor em relação a determinados elementos da obra, se contiver vocabulário conotativo.

As categorias que representam o vocabulário conotativo analisadas no segundo capítulo são as figuras estilísticas e o vocabulário coloquializado. Na tradução de Anatol Perepadia das novelas de Urbano Tavares Rodrigues, a maior parte dos elementos conotativos foram traduzidos com a substituição da imagem original (por uma próxima no caso das figuras estilísticas e uma mais distante no caso dos elementos coloquiais), o que se deve à diferença entre as culturas ucraniana e portuguesa. Ao mesmo tempo, certos elementos do texto original são menos expressivos do que os seus homólogos na versão ucraniana do texto. O que significa que o tradutor, na maioria dos casos, segue o método de adaptação do texto fonte à cultura do público destinatário. A análise revelou que A. Perepadia recorre a transformações de tradução lexical de substituição, adição, supressão e, menos frequentemente, de generalização e especificação. A reprodução de metáforas ocorre frequentemente com uma mudança de tropo (tanto com a preservação da imagem como com a sua mudança).

Apesar das imprecisões na reprodução de alguns elementos lexicais e estilísticos, a tradução das obras, do ponto de vista do estudo do trabalho do tradutor sobre estas unidades, pode ser considerada bem-sucedida. No entanto, é de notar que existem também algumas outras falhas, como a repetição e os pleonasmos.

Palavras-chave: tradução, discurso interno, conotações, vocabulário coloquial, figuras de estilo.