

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

на
с
лі

**«Пейзажні описи в романі Маріо Варгаса Льйоси «La Casa Verde»
та в українському перекладі»**

Кваліфікаційна робота

освітнього ступеня «бакалавр» студентки 4
курсу бакалаврату освітньої програми

**«Переклад з іспанської та з англійської
мов»**, спеціальність – 035 Філологія

Валерії ЗОЛОТОПЕР 

Науковий керівник:

асистент Оксана ВРОНСЬКА



«Допущено до захисту» Протокол засідання
кафедри теорії та практики перекладу романських
мов імені Миколи Зерова протокол № 8 від
«24» квітня 2026 року в.о. завідувача
кафедри  (підпис) к.філол.н.
доц. Ірина ЦИРКУНОВА

КИЇВ-2026

АНОТАЦІЯ

Кваліфікаційна робота присвячена дослідженню пейзажних описів у романі Маріо Варгаса Льйоси «La Casa Verde» та в українському перекладі. Дослідження допоможе краще зрозуміти тексти художніх творів та перекладацькі трансформації під час здійснення перекладу пейзажу. Матеріалом дослідження слугував роман Маріо Варгаса Льйоси «La Casa Verde» та його переклад, виконаний Юрієм Покальчуком. Актуальність дослідження полягає у зростанні інтересу до міжкультурних аспектів перекладу у сучасному глобалізованому світі. Метою дослідження є виявлення, опис та розкривання відмінностей перекладу стилістичних засобів вираження пейзажних описів на основі порівняння іспанського оригіналу та українського перекладу.

У теоретичній частині проаналізовано поняття пейзажу в літературі та пейзаж в творі «Зелений дім», а також розкрито ролі художнього перекладу як форми міжкультурної комунікації. У практичній частині аналіз тексту оригіналу та перекладу допоміг окреслити найчастіше використані трансформації.

Практичне значення дослідження полягає в тому, що його результати допоможуть у подальшій роботі та перекладу художніх творів, де міститься багато описів, в особливості описів природи та довкілля. Аналіз труднощів під час перекладу допоможе в швидкому знаходженні помилок та їх подолання у перекладачів. Робота може бути корисною для студентів, що вивчають філологію, переклад, а також для перекладачів-практиків.

Ключові слова: міжкультурна комунікація, переклад, пейзаж, перекладацькі трансформації.

ABSTRACT

This thesis examines landscape descriptions in Mario Vargas Llosa's novel «La Casa Verde» and its Ukrainian translation. The study will help to better understand literary texts and the translational transformations that occur when translating landscape descriptions. The research material consisted of Mario Vargas Llosa's novel «La Casa Verde» and its translation by Yuriy Pokalchuk. The relevance of this study lies in the growing interest in the intercultural aspects of translation in today's globalized world. The aim of the study is to identify, describe and analyse the differences in the translation of stylistic devices used in landscape descriptions, based on a comparison of the Spanish original and the Ukrainian translation.

The theoretical section analyses the concept of landscape in literature and the landscape in the work «La Casa Verde», as well as exploring the role of literary translation as a form of intercultural communication. In the practical section, an analysis of the original text and the translation helped to identify the most frequently used transformations.

The practical significance of the study lies in the fact that its results will assist in future work and the translation of literary works containing numerous descriptions, particularly descriptions of nature and the environment. An analysis of the difficulties encountered during translation will help translators to quickly identify and overcome errors. This work may be useful for students studying philology and translation, as well as for practicing translators.

Keywords: intercultural communication, translation, landscape, translation transformations.

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ I. ПЕЙЗАЖ ЯК СТИЛІСТИЧНИЙ ТА СЕМАНТИЧНИЙ КОМПОНЕНТ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ ТА ОСОБЛИВОСТІ ЙОГО ВІДТВОРЕННЯ У ПЕРЕКЛАДІ.	7
1.1. Поняття пейзажу та його функції у художньому тексті.	
1.2. Пейзаж у романі «Зелений дім».	7
1.3 Художній переклад як форма міжкультурної комунікації.	13
Висновки до розділу I	17
РОЗДІЛ II. Особливості перекладу пейзажних описів з іспанської мови українською	23
Особливості авторського стилю Маріо Варгаса Льйоси та їх відтворення в перекладі Юрія Покальчука.	24
Лексика пейзажних описів та її відтворення у перекладі.	25
Стилістичні особливості пейзажних описів в оригіналі та перекладі	32.
Проблеми відтворення синтаксичних структур з іспанської мови українською.	41
Висновки до розділу II	49
БІБЛІОГРАФІЯ	51
Додатки	56
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	48
Резюме іспанською мовою	

ВСТУП

Збереження власної культури для кожної нації на сьогодні залишається однією з найефективніших стратегій з виживання. Просування власних традицій та, зокрема, мови допоможе віднайти своє місце у міжнародній спільноті та закріпити позицію на міжнародній арені.

У цьому контексті варто зазначити важливість художньої літератури, адже від її поширення та плекання залежить визнання тієї чи іншої культури в міжнародній спільноті. Художня література – це відображення, «дзеркало» народу. При написанні творів автори, як носії культури, описують звичаї, прикмети, традиції власного народу і цим самим демонструють неповторність, оригінальність власної культури. Перекладачі ж виступають у ролі посередників, «містків» між автором та читачем. Саме через їхню роботу читачі по всьому світу можуть дізнатись більше про унікальний світ кожного народу: про життя, про природу, про повір'я.

Кваліфікаційна робота бакалавра присвячена пейзажним описам в романі Маріо Варгаса Льйоси «La Casa Verde» та їхньому відтворенню в українському перекладі.

Актуальність обраної теми дослідження полягає у зростанні інтересу до міжкультурних аспектів перекладу у сучасному глобалізованому світі. Художня література, в свою чергу, відображає ту чи іншу культурну дійсність народу, а розуміння способів вираження різних явищ через художні тексти допоможе в майбутньому професійніше перекладати. З точки зору міжкультурної комунікації, проаналізований матеріал та дослідження будуть корисними як для науковців, так і для читачів іноземної літератури: зараз як ніколи, в глобалізованому світі, важливо розуміти культуру інших націй. Актуальність цієї роботи також полягає в цінності для перекладів пейзажних описів для іспансько-української теорії перекладу. Аналіз був здійснений саме на оригінальному матеріалі, пов'язаному

на Амазонії, та екзотичній природі, а велика кількість реалій та їх дослідження також може стати в пригоді для подальших наукових праць у сфері літературознавства, а саме у дослідженні пейзажних описів та перекладу. Відтворення особливостей ідіостилю нобелівського лауреата, Маріо Варгаса Льйоси, привертає увагу читачів та перекладачів до оригінального підходу та погляду на природу, культуру Перу, різноманітність образів, використаних Льйосою.

Мета роботи полягає у виявленні, описі та дослідженні відмінностей перекладу стилістичних засобів вираження пейзажних описів на основі порівняння іспанського оригіналу та українського перекладу. Для здійснення зазначеної мети слугують такі завдання:

- огляд перекладацької та лінгвістичної літератури з теми дослідження;
- формулювання основних понять, що стосуються теми дослідження;
- розкриття поняття пейзажу та його функцій в художній літературі;
- визначення стилістичних особливостей пейзажних описів в оригіналі та перекладі.
- виділення основних перекладацьких трансформацій та труднощів, що зустрічаються під час перекладу.

Об'єктом дослідження є пейзажні описи у сучасній іспанській мові та шляхи їх передачі в українському перекладі. **Предметом** виступають лексичні, стилістичні та синтаксичні засоби вираження пейзажних описів в іспанській мові та засоби їх відтворення в перекладі українською мовою.

Наукові методи:

- Описовий метод для класифікації стилістичних засобів вираження пейзажних описів.
- Порівняльний аналіз для зіставлення іспанського тексту з його українським перекладом.

- Метод трансформаційного аналізу для виявлення перекладацьких трансформацій.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, загальних висновків та додатків. У вступі обґрунтовується актуальність дослідження пейзажних описів та їх проявів у іспанському оригіналі та українському перекладі, визначаються об'єкт та предмет дослідження, формулюються мета та основні завдання роботи, а також розкриваються теоретичне та практичне значення отриманих під час дослідження результатів.

Перший розділ «Пейзаж як стилістичний та семантичний компонент художнього тексту та особливості його відтворення у перекладі» присвячений теоретичним положенням щодо пейзажу як стилістичного та семантичного елементу художнього тексту, а також значення пейзажу у творі «La Casa Verde».

У другому розділі аналізуються особливості перекладу пейзажних описів з іспанської мови українською, досліджуються особливості авторського стилю Маріо Варгаса Льйоси, стилістичні особливості пейзажних описів. Наприкінці розділу узагальнені висновки проведеного аналізу.

У загальних висновках ми узагальнюємо результати виконаних раніше досліджень, наголошуємо на важливості міжкультурної комунікації, перекладу та пейзажних описів як важливого елементу кожного твору, а також проаналізовану лексику «Зеленого дому».

Список літератури нараховує 43 позицій.

Загальний обсяг роботи складає 65 сторінок.

РОЗДІЛ І. ПЕЙЗАЖ ЯК СТИЛІСТИЧНИЙ ТА СЕМАНТИЧНИЙ КОМПОНЕНТ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ ТА ОСОБЛИВОСТІ ЙОГО ВІДТВОРЕННЯ У ПЕРЕКЛАДІ.

1.1. Поняття пейзажу та його функції у художньому тексті.

Літературознавство – це надзвичайно важлива філологічна наука. Згідно з Енциклопедією сучасної України, літературознавство – це комплекс наукових дисциплін, предметом дослідження яких є художня література як вид мистецтва. [38, с. 1]. Як зазначають Орлова О.В та Орлов О.П, літературознавство – це наука про художню літературу, базою яких є теоретична основа та історичний фон того чи іншого літературного твору. [18, с. 3]

Літературознавство та лінгвістика постійно взаємодіють між собою: художня література слугує одним із джерел лінгвістичних студій; літературознавство допомагає мовознавству зрозуміти змістову специфіку художньої творчості, ґрунтовно пояснити всі її лінгвістичні особливості. [5, с. 1]. Мова та література тісно пов'язані між собою, тому під час вивчення художньої літератури як явища необхідно також володіти певними мовними знаннями, тому у поточних дослідженнях літературознавців не обійтись без допомоги лінгвістів.

Як ми і наголошували раніше, художня література – це певне «дзеркало» кожного народу, відбиток часу, в якому був написаний твір, традицій та культури. На основі художньої літератури вчені досліджують старовинну писемність, соціальні устрої, розвиток мови, ремесла, а також різноманітну міфологію та стародавні легенди того чи іншого народу. Також художній твір відображає певні тенденції та моду, що в свій час впливали на автора. Дослідження художньої літератури допомагає глибше розуміти розвиток як окремого народу, так і людства загалом.

Немає точного визначення поняття «пейзажу». Проте, все ж таки певна класифікація існує. Поняття пейзажу прийнято вважати одним із різновидів опису, елементом внутрішньої форми художнього твору. [22, с. 2] Слово «пейзаж» походить від французького *paysage*, де *pays* – це місцевість або країна. У працях з літературознавства дослідження пейзажу посідає вагоме місце, а такі вчені як В. Халізов, П. Волинський, М. Коцюбинська, Г. Сидоренко, В. Кожин, К.К. Арсеньєв, В.Ф. Саводник, В.М. Жирмунський досліджували різні аспекти пейзажного опису та те, як він відображає виразний світогляд письменника.

Коли йдеться про художній твір, мало хто звертає увагу на пейзаж. Здається, він не відіграє жодної ролі у сюжеті, не впливає на рішення героїв та лише заважає сприймати суть художнього твору. Але так здається лише на перший погляд. Природа впливає на внутрішній світ кожної людини, це те, що оточує кожного з дитинства – дерева, вода, небо, квіти, трава. Саме тому вона здатна бути досконалим посередником між автором і читачем, “особливе”, “тільки моє”. [20, с. 2] А отже, автори, що зростали навколо природи, неодмінно додадуть її в свою творчість. Опис природи, пейзаж, здатен впливати на сприйняття та емоції читача: урбаністичний пейзаж може показати швидкий темп життя, створити атмосферу динамічності, руху, а мариністичний пейзаж з бурхливим та темним морем створить відчуття суму, меланхолії чи навіть небезпеки. Пейзаж створює емоції, настрій у читача. Якщо автор хоче, наприклад, створити відчуття пригнічення чи страху, він може використати для цього пейзаж: «..Там стояла темрява, над головою купчилися хмари, а у повітрі зависло важке гнітюче відчуття, що ось-ось ударить грім. Здавалося, що гірське пасмо розділяло дві атмосфери, і зараз ми вступили у грозову. Я почав вдивлятися у темряву, виглядаючи коляску, яку мав прислати по мене граф. Щомиті я сподівався побачити у мороці вогні ліхтарів, але навколо була суцільна тьма...» [41, с. 11]. В оригіналі, написаному Бредом Стокером, цей уривок написаний так: «There were dark, rolling clouds overhead, and

in the air the heavy, oppressive sense of thunder. It seemed as though the mountain range had separated two atmospheres, and that now we had got into the thunderous one. I was now myself looking out for the conveyance which was to take me to the Count. Each moment I expected to see the glare of lamps through the blackness; but all was dark» [43, с. 11]. Зловісна атмосфера окутує головного героя і натякає читачу, що варто очікувати моторошні пригоди та події.

У своїй літературознавчій енциклопедії вчений Ю.І. Ковалів поділяє пейзажі на статичні та динамічні. За власне тематикою написаного твору, як зазначає Ковалів, розрізняють насамперед сільський, степовий, лісовий, гірський, мариністичний (морський), урбаністичний, індустріальний пейзажі. Також опис місцевості може бути пов'язаним із зображенням інтер'єрів та екстер'єрів. [40, с. 196]

Функції пейзажу також залежать від конкретної епохи, стилю, жанру, авторських уподобань та головної ідеї твору.

Як ми зазначали раніше, пейзаж може різнитись в залежності від епохи та моди того чи іншого періоду. У творах сентименталістів та романтиків такий опис відображав душу та світогляд героя, його внутрішні переживання та битви, а у реалістів іноді пейзаж ставав лише описом того, що споглядає той чи інший персонаж. У символістів, наприклад — це був особливий натяк, у неореалістів — промовиста деталь. [40, с. 196]

Пейзаж може виконувати також і естетичну функцію: слугувати відображенням моди періоду, в якому написаний твір чи епохи, яку хотів передати автор. За допомогою пейзажу на початку твору автор дає короткі відомості про час і місце зображених подій, іноді таким чином замінюючи експозицію, або ж пролог. В кожному епоху підхід до зображення пейзажу змінювався. З цього випливає висновок, що такий підхід також є маркером епохи та змін, що переживало тодішнє суспільство. Наприклад, У 19 столітті стрімка

індустріалізація, особливо у Європі посилила процес міграції з сільських районів до міст. Якщо в літературах інших європейських країн образ сучасної метрополії формувався завдяки описам Парижа та Лондона, то в Швейцарії, наприклад, такий розвиток великих урбанізованих міст та їхнє літературне своєрідне відображення відставали на десятиліття. Однак різноманітні сільські жанри Швейцарської літератури охоплюють різноманітні естетичний, поетичний та ідеологічний потенціал. Багато аграрних та сільських оповідань належать до традицій свідомого соціального реалізму, започаткованого швейцарськими письменниками Єрміасом Готтельфом та Готфрідом Келлером, у яких як сільські, так і міські пейзажі амбівалентні, тобто подвійні. Вони відображені в іронічній та навіть частково критичній манері, де порівнюються з альпійськими пейзажами. [32, с. 2] Пейзаж також може виконувати ідеологічну функцію, відображати світогляд автора, як-от у прикладі вище, де сільський пейзаж може ідеалізуватись, будучи символом природи та чистоти, а урбаністика виступати хаосом, бездушним та бридким середовищем, без тварин та рослин.

Образ природи, дикої, незайманої, іноді жорстокої чи навпаки ніжної, спокійної від урбаністичного процесу, може асоціюватись з найрізноманітнішою символікою: із плином часу, змінами у людському суспільстві, з чимось магічним чи навпаки буденним. З цього можна зробити висновок, що пейзаж виконує зображувальну функцію. [7, с 2]. Наприклад у «Зеленому домі» пейзаж на початку твору зображує соціальну нерівність, контраст між містом та селом, а також передає атмосферу занепаду та, можна сказати, «дикості»: «Неподалік від площі — поселення індіанців: скупчення хижок на палях посеред грязюки, яка поглинає дикі трави, й калюж зі смердючою водою, де аж кишать пуголовки та черва. Тут і там — маленькі квадратні грядки маніюки, маїсу, крихітні садочки. Місію й площу сполучає стрімка стежка. Позаду місії — кам'яний мур, що стримує наступ лісу, несамолюбне просування заростей. В цьому мурі є замкнена хвіртка.» [42, с. 18].

Як автору, так і дослідникам літературознавства поняття пейзажу доволі важко втиснути в чіткі рамки, адже це явище надзвичайно неповторне, і воно варіюється від автора до автора. Кожен письменник знаходить власний неповторний підхід до використання інструменту пейзажу для збагачення символіки в творі чи-то романі, повісті, новелі. Він також знаходить новий метод використати описи природи для переосмислення вже існуючих на момент написання живописних традицій. З цього випливає одна із функцій пейзажу: творення індивідуального новаторського стилю автора.

Ми вважаємо, що варто зазначити, що пейзаж складає важливу частину структури, тобто композиції твору. Композиція — це побудова літературного твору, розміщення і співвідношення його структурних компонентів. Вона охоплює сюжет і позасюжетні елементи: авторські відступи (ліричні, історичні, філософські та ін.) та описи (портрети, пейзажі, інтер'єри тощо. [2, с. 122]. Позасюжетні елементи зовсім не рухають сюжет, проте зазвичай слугують для розкриття характерів та мотивацій для дій у героїв, створення певної атмосфери, протиставлення внутрішнього світу головного героя та світу, що його оточує тощо.

Пейзажні описи допомагають розкрити багатий чи куций внутрішній світ персонажів, головних і другорядних, та підготувати читача до певних змін чи подій. [26, с. 2]. Як-от наприклад у Франка в його «Захарі Беркуті», де природа ніби відчуває те, що буде відбуватись далі: «... темні смерекові ліси довкола Тухлі шептали тихо, таємничо, немов передавали собі якусь зловіщу новину. Тільки земля, не знати чому, глухо стугоніла і стогнала...» [7, с. 3]

Середовище, в якому ми живемо, або тимчасово перебуваємо надзвичайно сильно впливає на наш психологічний стан. Як у реальному житті пейзаж впливає на нас, так і в написаних авторських творах пейзаж впливає на вигаданих персонажів, їхній стан та вчинки. Місцевість може вводити у стан піднесення чи

навпаки жахати. Наприклад, автори готичного стилю, який був популярним на початку 19 століття, використовували таємничі старі будівлі, мастки, закинуті дикі ліси, темні річки та безлюдні острови для відображення емоційного стану героїв. [29, с. 4].

Окрім цього, пейзаж не просто може впливати на стан героїв, але й виступати за окремого героя. Елджернон Блеквуд, англійський письменник та мандрівник, у найвідомішому своєму готичному творі під назвою «Верби» створив неначе живе, надлюдське, самотнє середовище: піщані та болотисті пороги річки Дунай, що мають власну волю та намагаються знищити необачних головних героїв, що посміли втрутитись в устрій та спокій цієї хаотичної природи. Головні герої, два мандрівники, потрапили на острівце під час повені і вирішили декілька днів перечекати. Посеред однієї з ночей в їхньому човні утворилась дивна діра, що не дозволила їм швидко покинути це місце. Верби ж, дерева, що оточують маленький острівце, кожної ночі «підходять» ближче, прагнучи витіснити героїв з наметів.

Якщо підсумувати, пейзаж – це універсальний незамінний інструмент для кожного письменника. Місцевість та її описи — це важливий елемент образної системи, структури твору та емоційного навантаження написаного. Варто зазначити, що особливої уваги заслуговують функції, що виконує пейзаж. Пейзаж виконує низку різноманітних функцій, як-от, наприклад, символічну, композиційну, ідеологічну, естетичну, зображувальну, він є відображенням авторського стилю. Психологічна функція – це відображення внутрішнього світу персонажів. Нерідко автори використовують пейзаж для контрасту між певними явищами чи символами. Композиційна функція забезпечує зв'язок між окремими частинами тексту, дозволяє письменникам пропускати чи заміняти пролог. Змалювання природи не тільки створює відповідну атмосферу, а й розкриває глибокий внутрішній світ персонажів, підсилює ідею, закладену у твір, відображає

тенденції епохи. Дослідження цього художнього засобу займає чільне місце у літературознавстві, а багато дослідників у своїх наукових працях аналізують практичний та теоретичний потенціал пейзажу.

Отже, пейзаж — це багатофункціональний художній засіб, який відіграє важливу роль у формуванні змісту та структури твору, забезпечуючи насиченість та його смислову глибину.

1.2. Пейзаж у романі «Зелений дім».

«Зелений дім» — роман перуанського письменника, лауреата Нобелівської премії Маріо Варгаса Льяоси, опублікований у 1966 році. Події роману розгортаються протягом 1940-1960-х років у двох регіонах Перу: П'юрі, запиленому містечку поблизу узбережжя на півночі, та регіоні, який називають «перуанською Амазонією», тобто в джунглях поблизу річки Мараньйон. Сам Варгас Льяоса описав власний роман як «поєднання дуже різних вражень». [31, с. 1]

Назва роману, «Зелений дім», походить від назви реально існуючого борделю, розташованого на околиці міста: посеред пустелі на іншому березі річки. Цей бордель мав великий вплив на дітей, серед яких був і сам Варгас Льяоса, який деякий час проживав у П'юрі.

Протягом роману особисті спогади Льяоси поєднуються з вигаданими персонажами та історіями, особисто пережитих автором. Також Льяоса додає багато моментів з історій, почутих ним вже пізніше, після того, як він переїхав з П'юра. Всі події твору починаються з історії дона Ансельмо, провідника у «світ розваг» у місті П'юра, що і побудував «Зелений дім». Також роман розповідає про життя вихованців борделю і мешканців міста, тяжку долю жінок у ті часи, насилля, а також про остаточне знищення борделю внаслідок пожежі. [31, с. 1]

У творі переплітаються багато історій, проте можна виокремити три основні сюжетні лінії: історію дона Ансельмо, сержанта Літума та бандита Фусії.

Дон Ансельмо — чужинець, який засновує в П'юрі бордель, відомий під назвою «Зелений дім». Через це священник Гарсія рази з іншими «охоронцями моралі» міста починають боротьбу проти дома-розпусти, яке зрештою спалюють.

Літума — ще один мешканець П'юри, який часто відвідує Зелений дім разом зі своїми друзями — ледарями та гуляками. Згодом він вступає до Цивільної гвардії та служить сержантом у поселенні Санта-Марія-де-Ньєва. Там він знайомиться з Боніфацією, місцевою дівчиною, одружується з нею й повертається до П'юри. Потім потрапляє до в'язниці, в той час як його дружина починає працювати в борделі. Вийшовши з тюрми, Літума не лише не намагається врятувати дружину від скрутного становища, але й разом з друзями починає жити за її рахунок.

Фусія — контрабандист японського походження, який разом з дівчиною Лалітою оселяється на острові. Там він займається пограбуваннями та нелегальними оборудками і згодом починає жорстоко поводитись з Лалітою. Дівчина тікає разом з лоцманом Адріаном Ньєвесом, дезертиром з армії.

Ці численні історії переплітаються, утворюючи густу мережу заплутаних сюжетних ліній, в якій діалоги відіграють вирішальну роль. Діалоги, як і сюжетні лінії, тісно переплітаються і змішуються зі сценами та пейзажними описами, щоб надати читачам цілісний образ світу, який формується без видимого порядку чи послідовності протягом усього роману, оскільки періоди, в яких відбуваються події, також відрізняються; лише наприкінці, коли книга вже прочитана, ми можемо одним поглядом охопити її цілісність.

Протягом всього твору дика природа та місто чітко протиставляються. П'юра, місто, де відбуваються події, знаходиться на краю «цивілізації», і дика природа, ліси, болота різко контрастують між собою: «З пагорбів селища видно

хижку Адріана Ньєвеса, що стоїть десь за сто метрів, на правому березі річки Ньєви, а далі — лише хащі ліан, чагарів, дерев з розложистим гіллям та високі гірські хребти. Неподалік від площі — поселення індіанців: скупчення хижок на палях посеред грязюки, яка поглинає дикі трави, й калюж зі смердючою водою, де аж кишать пуголовки та черва.» [39, с. 23] В оригіналі, іспанською мовою, цей уривок звучить ось так: «Desde las colinas del pueblo se divisa, cien metros más allá, en la banda derecha del río Nieva, la cabaña de Adrián Nieves, su chacrita, y después sólo un diluvio de lianas, matorrales, árboles de ramas tentaculares y altísimas crestas. No lejos de la plaza está el poblado indígena, aglomeración de cabañas erigidas sobre árboles decapitados. El lodo devora allí la yerba salvaje y circunda charcos de agua hedionda que hierven de renacuajos y de lombrices» [42, с. 9]

Образ задущливості також доволі часто з'являється на сторінках «Зеленого дому», а виражається він саме через пейзаж. На перший погляд покинуте місто П'юра не жаліє навіть природа: «перебігаючи через дюни, вітер, що сходить з Кордільєр, нагрівається, дужчає; озброєний мільйонами зерняток піску, він мчить уздовж ріки і, коли долітає до міста, його видно поміж небом і землею немов у сліпучому панцирі. Тут він випорожнює свої нутрощі; щодня, цілий рік, у надвечір'ї, дощ сухий і легкий, як тирса...» [39, с. 29]

Льйоса також використовує пейзаж як інструмент, щоб натякнути читачам про подальші події, як-от у сцені, коли Боніфація допомогла втекти вихованкам монастирю, а потім виникла сварка: «Закінчився сезон дощів, присмерк западав дуже швидко: вдалині, за мішаниною гілок і листя в вікні, небо було скупченням тьмяних обрисів та іскор.» Образ іскор порівнюється зі сваркою, що от-от розпочнеться. [42, с. 41]

Пейзаж у «Зеленому домі» Льйоса використовує також для зображення місцевого колориту, клімату та культури, часто згадуючи назви тутешніх культур, рослин, їжі, що споживають місцеві мешканці: «..Вечорами вони збираються в

садах, у тіні пальм, і розмовляють про шкідників, які цього року загрожують врожаю бавовни і цукрової тростини, про те, чи вчасно розіллється річка, про пожежу, що знищила частину сходів на полях Чапіро Семінаріо...». Природа, тварини часто співіснують разом із всім, що створила своїми руками людина: «розмовляють про недільний бій півнів, про прийом, який влаштовується на честь прибуття нового лікаря, Педро Севальйоса.» [39, с. 31] Або, наприклад, «..жінки, що варять чічу..», безалкогольний солодкий напій Перу, що готують зі звареної фіолетової кукурудзи з додаванням цукру, шкірки ананаса й айви, також додають оповіді тутешнього колориту та допомагають читачу зануритись у атмосферу.

Льйоса також не оминає у своїх пейзажних описах згадки про день та ніч: образів темряви, світла, спокою. Автор використовує пейзаж для своєрідного протиставлення доброзичливості та «порядного життя» з оманю, небезпекою, азартними іграми тощо: «п'юранці люди непогані, але страшенно суворі в дотриманні своїх звичаїв, тому живуть лише вдень. Приїжджим подавай кипіла, де цілу ніч горіли б вогні і де вони могли б розтринькати всі свої заощадження. Тому гості, поїхавши, говорять про місто погано і навіть зводять на нього наклепи.» [39, с. 32]

Коли будувався Зелений дім, побудований іноземцем Ансельмо для нічних розваг та проституції, наче сама дика природа П'юри йшла проти: «Робота починалася вдосвіта, коли вщухала піщана буря, а закінчувалась тоді, коли вітер дужчав. Вночі пустеля поглинала фундаменти, ховала стіни, ігуани гризли дерево, яструби-аури звивали гнізда на розпочатій будівлі. Щоранку потрібно було все починати знову: переробляти кладку, розшукувати в піску матеріали,— одне слово, провадити ту глуху боротьбу, яка поволі почала збуджувати місто.» Протягом всього твору дика природа максимально опирається будівництву, урбанізації. Вона — це не просто фон, а й ціла жива істота, що живе тільки за своїми власними правилами. [39, с. 94]

1.3 Художній переклад як форма міжкультурної комунікації.

Професія перекладача та переклад існують відтоді, відколи з'явилась потреба в розумінні іноземців. Тобто весь процес розпочався, коли виникли перші торговельні маршрути, а комунікація стала ключем до укладання вигідних економічних та політичних угод. А з'явилась така потреба надзвичайно давно.

У давнину роль перекладачів часто виконували цивільні, що проживали на прикордонних територіях, які через постійний контакт із сусідніми народами добре володіли кількома мовами. Водночас іноді перекладали не лише добровільно, але й внаслідок примушення. Під час воєн, окупацій та політичного тиску на цивільне населення нерідко змушували опановувати мову завойовника. У таких умовах знання мови ставало засобом виживання: доступу до ресурсів, уникнення репресій, що також призводило до поширення білінгвізму. Фактично більшість європейських літератур бере свій початок саме з перекладів. Найвідомішим прикладом такого є Біблія, твір, який фактично не може існувати без перекладу. Особливу роль у Німеччині, наприклад, відіграв переклад Мартіном Лютером Біблії, який суттєво вплинув на розвиток сучасної німецької мови та прози. [4, с. 11] Переклад художніх творів загалом сприяє взаємному збагаченню літератур, адже він відкриває інше бачення світу, знайомить із життям і культурою, побутом інших народів, а також слугує своєрідною енциклопедією художніх засобів різних мов. Адже кожна національна література містить унікальний стиль, жанри, авторські прийоми, які, переходять в інше мовно-культурне середовище, розширюють її початкові можливості.

Перші згадки про перекладачів у Стародавньому Єгипті містяться в записах, датованими III тисячоліттям до н.е. Тоді перекладачі служили при храмах, працювали в канцелярії фараона. Водночас до цієї діяльності ставилися з певною

зневагою, про що свідчить найдавніше відоме зображення перекладача на єгипетському барельєфі: перекладач зображений приблизно вдвічі меншим за постатей, які ведуть розмову. [4, с. 5]

Професія перекладача не зникла, проте ставлення до неї значно покращилось: тепер майже кожен розуміє, наскільки переклад важливий, особливо в контексті міжкультурної комунікації. Міжкультурна комунікація, це взаємодія різних культур – індивідів або угруповань, які реалізують свої інтереси, потреби у різних сферах життя. [27, с. 2] Яскравим прикладом цього може слугувати ситуація в Україні: війна з Росією. Перекладачі в Україні перекладають офіційні зустрічі президентів чи дипломатів, долучились до інформаційної кампанії — і тепер завдяки їхній роботі міжнародна спільнота має змогу отримувати достовірну інформацію про події в Україні. Окрім вищенаведеної діяльності, перекладачі також здійснюють переклад документів, інструкцій, документальних фільмів. Вони допомагають отримати потерпілим необхідну допомогу закордоном, забезпечуючи їх якісним усним перекладом під час телефонних розмов. Переклад під час війни — це не лише зустрічі і безкінечні документи, але й комунікація між українськими військовими та іноземними батальйонами, між лікарями, а також представниками міжнародних організацій, що працюють над досягненням миру. Робота перекладача в умовах війни, звісно, відрізняється від роботи в мирні часи, проте її головна мета залишається незмінною — допомагати представникам різних культур порозумітись. [3, с. 2] Українські перекладачі також працюють з художнім перекладом, наприклад поширюючи поезію, написану військовими чи ветеранами АТО. На тлі війни також зріс інтерес до будь-якої художньої літератури, написаної українцями, іноді навіть не пов'язаної з війною. Саме так і поширюється українська культура. Все більше читачів по всьому світу цікавляться творчістю Тараса Шевченка, Лесі Українки, Івана Франка, Сергія Жадана, Оксани Забужко, Максима Кідрука тощо.

Переклад відіграє значну роль у поширенні культур, особливо зараз, в світі, що стрімко розвивається та змінюється. Процес комунікації неминуче містить в собі певні комунікативні одиниці, що можуть суттєво відрізнятися у світових культурах, адже у різних суспільствах у тотожних ситуаціях можуть використовуватися специфічні мовні кліше. [27, с. 2]. Саме для забезпечення точної передачі таких мовних одиниць важливе розуміння не лише мови, граматики, але й культури з якої походить текст, що перекладається.

Терміни «міжкультурний переклад» та «культурна компетентність» стали доволі модними словами у сфері письмового та усного перекладу. Вчена та перекладачка Сьюзан Басснетт зазначає: «Так само, як хірург, який оперує серце, не може не зважати на тіло, що його оточує, так і перекладач: якщо він розглядає текст у відриві від культури, то робить це на свій страх і ризик». [33, с. 16]

Переклад – це своєрідне відтворення оригіналу засобами іншої мови із збереженням єдності, вже наданого, змісту і форми. [21, с. 6]. Як зазначають Мануляк М.С. Та Богайчук О.С, за критерієм жанрово-стилістичної приналежності тексту виділяють інформативний, або спеціальний, (офіційно-діловий, науково-технічний, газетно-публіцистичний, переклад релігійних текстів) і художній переклад. [13, с. 2]. Художній переклад – це переклад художніх творів. [15, с. 5]. Як зазначає Гончаренко Н.В, художній переклад в першому чергу відрізняється своїм певним творчим підходом. [6, с. 1] Також, як в своє чергу зазначає Лук'янченко І.О., важливим компонентом пейзажних описів є авторський стиль. [12, с. 1] Стиль індивідуальний, або ж іноді ідіостиль – це своєрідність мовлення особистості, особлива манера мовної діяльності людини. Це поняття стосується насамперед індивідуального стилю автора. Особистий стиль залежить від світосприйняття, ставлення до явищ навколишньої дійсності та їх оцінки письменником. [10, с. 15] Художньому стилю притаманна образність, використання художніх тропів (епітетів, метафори, персоніфікації, порівняння

тощо), різноманітність лексики та глибока емоційна забарвленість. Саме тому під час художнього перекладу основна задача – це зберегти всю образність, емоційність та стиль автора, бо це – одна з найголовніших ознак художнього стилю та саме та риса, що відрізняє один художній твір від іншого.

Такий переклад має вагоме значення у міжкультурній комунікації, адже завдання перекладача не тільки передати мовні елементи та форму, але й зберегти зміст, звичаї, традиції, атмосферу та реалії вихідного тексту. Міжкультурна комунікація — це спілкування в умовах значних відмінностей між сторонами. Такі відмінності культурно зумовлені нормами та традиціями комунікативної компетенції учасників. Саме ці відмінності можуть істотно впливати на успішність або невдачу комунікативної взаємодії. [24, с. 2] В такому сенсі перекладача можна розглядати і як співавтора, адже під час художнього перекладу необхідно робити різноманітні трансформації та рішення, що дозволять читачу сприймати переклад як оригінал. Проте під час такого перекладу не має втрачатись культурний колорит.

Варто зазначати важливість мови як носія культури. У розумінні В. фон Гумбольдта потенціал мови – це сукупність енергії народу, мова є його продуктивною силою, яка творить історію та культуру нації. [11, с. 56]. Мова та культура – це поняття, що не можуть існувати окремо. Як стверджував Л. Єльмслев, мова і дійсність дійсно структурно подібні. [1, с. 1] Мова не тільки визначається культурою, але й культура в багатьох своїх аспектах визначається мовою, вірніше «конститується» під безпосереднім її впливом. Ця властивість мови звичайно описується як її «соціотворча функція» [16, с. 30]. Мова – це вираження індивідуальності мовців. [30, с. 2]

Найбільшим викликом для перекладача художньої літератури є те, що, незалежно від жанру — чи-то епос, драма, лірика — художній переклад насичений яскравою емоційністю, експресією та образністю мовлення. Особливість художніх

текстів полягає у всебічності, адже художня література увібрала у себе елементи різних стилів, може містити терміни з наукового, епістолярний стиль у вигляді листів персонажів, різні тропи та навіть поезію. На лексичному рівні цей у цьому стилі використовуються слова з переносним значенням, фразеологізми тощо, авторські неологізми, символізм, не зрозумілий при першому прочитанні. Усе це не лише формує художню цілісність тексту, а й створює значні труднощі для перекладу. Проблематика художнього перекладу буває різноманітна: переклад реалій, сленгу, діалогів, діалектів, жартів, прислів'їв та каламбурів – і це лише частка того, що може чекати перекладача під час художнього перекладу.

Одним з найважчих викликів для перекладача сьогодні – це переклад реалії, певного явища, що не існує або не має відповідника у мові, на яку перекладають. В швидкоплинному глобалізованому світі надзвичайно актуально те, що перекладачам необхідно максимально точно передати культури вихідного тексту, а в безеквівалентній лексиці культурний контекст чітко помітний. Саме тому важливо розуміти, що таке слова-реалії та як саме їх передавати під час перекладу. Як стверджує вчена Мукатаєва Я.В, у мові такими лексемами називають існуючі або вигадані предмети, явища або імена, які є лише у неіснуючому, тобто вигаданому світі або у деяких регіонах. Таким чином власні назви також позначають неповторні об'єкти реального чи ірреального світу. [17, с. 2] За словами Мукатаєвої, класифікація реалій може відрізнятись залежно від сфери використання, а також їхніх морфологічних, фонетичних особливостей. За формою такі лексеми поділяються на скорочення, власне слова, словосполучення та речення.

Художній переклад виконує різноманітні функції. Насамперед він виконує комунікативну функцію: кожен автор хоче висловити ту чи іншу думку, переживання, ідею читачу через власні слова або історію, а задача перекладача забезпечити взаєморозуміння між культурами читача та автора і зробити твір

доступним для прочитання іншою мовою. Художній переклад також виконує естетичну функцію: перекладач має відтворити стиль, ритм, символізм, щоб читач отримав подібне емоційне враження, як і від оригіналу, тільки вже після прочитання саме перекладу.

В контексті міжкультурної комунікації художній переклад зберігає в собі культураносну функцію, адже передає особливості національної культури, традицій, менталітету. Яскравим прикладом такої функції є переклад будь-якої популярної іноземної літератури, адже завдяки процесу перекладу твір виходить за існуючі рамки певної національної літератури й набуває статусу надбання світової. А чим більше буде читачів та перекладів, тим більше про такий твір знатимуть у світі. Відбувається не лише проста мовна взаємодія, а й повноцінна міжкультурна комунікація, саме тому художній переклад неможливо розглядати окремо від міжкультурної комунікації. [23, с. 1]

Отже, художній переклад і міжкультурна комунікація — невід’ємні складові сучасного світу та нероздільні складові нашого життя. Художній переклад як своєрідний носій культури відіграє ключову роль у розвитку літератури. Переклад виник ще в давні часи, як наслідок тісного мовного контакту чи історичних «потрясінь», як-от воєн і мовних репресій. Попри різні обставини формування перекладу, він зараз залишається надзвичайно важливим для обміну культур. Художній переклад має багато викликів для перекладачів, адже художній твори можуть мати риси всіх стилів та жанрів, проте одне достеменно ясно: саме завдяки такому перекладу літературні твори виходять за межі певного контексту, збагачуючи світову культуру і розширюючи художні можливості кожної окремої літератури.

Висновки до розділу I

Художній переклад – це важливий та, можна сказати, незамінний інструмент для міжкультурної комунікації. Під час прочитання художніх творів необхідно мати глибоке розуміння внутрішнього світу автора, зануритись в стиль, емоції, образи. Перекладач під час роботи з художнім текстом фактично стає співавтором, адже від його майстерності залежить те, наскільки точно і водночас творчо буде відтворено оригінал. Саме завдяки перекладу читачі отримують змогу долучитись до світової літератури, відкрити для себе нові ідеї та способи мислення.

Пейзаж у художньому творі може виконувати найрізноманітніші функції. Описи природи можуть, безперечно, бути тлом всіх згаданих у творі подій, формувати цілісність та емоційну глибину вигаданої історії. Це незамінний та абсолютно універсальний інструмент для кожного автора, що допомагає покращити досвід читача під час прочитання твору. Як ми вже зазначали раніше, що поняття пейзажу, хоч і не має чіткої дефініції, проте широко досліджується літературознавцями. Прийнято вважати, що пейзаж – це один із різновидів опису, тобто елемент внутрішньої форми художнього твору.

Опис місцевості є важливим складником образної системи, загальної структури та емоційного наповнення твору, адже через нього автор не лише створює певну атмосферу, а й передає власне світобачення, досвід, спогади. Особливої уваги під час дослідження пейзажу потребують функції пейзажу: символічна, композиційна, ідеологічна, естетична, зображувальна. Він здатний відображати авторський стиль, розкривати внутрішній світ персонажів, підсилювати контрасти між явищами чи образами. Пейзаж також може іноді замінювати окремі частини тексту, тобто слугувати композиційним засобом.

Пейзаж також може слугувати чудовим показником авторського стилю: він може використовуватись для збагачення твору, його образів, а пейзажні описи можуть відрізнити письмо одного автора від іншого.

Саме тому дослідження пейзажу посідає важливе місце в літературознавстві, адже цей художній засіб має значний як теоретичний, так і практичний потенціал.

РОЗДІЛ II. Особливості перекладу пейзажних описів з іспанської мови українською

2.1. Особливості авторського стилю Маріо Варгаса Льйоси та їх відтворення в перекладі Юрія Покальчука.

Хорхе Маріо Педро Варгас Льйоса – перуанський письменник, драматург, публіцист, політичний і громадський діяч, лауреат Нобелівської премії 2010, народився 28 березня 1936-го року в перуанському місті Арекіпа у сім'ї дипломата Ернесто Варгаса Мальдонадо та Дори Льйоса Урета.

Світ відкрив творчість Маріо Льйоси завдяки творам «Місто і пси», «Зелений будинок» та «Розмова в соборі». Він також писав у інших літературних жанрах – есе, статті та п'єси. Більшість подій у його творах розгортаються у Перу.

Батько Ернесто Варгаса, Марсело Варгас, був прихильником місцевого лідера Аугусто Дурана; тобто економічна безпека та стабільність родини Варгасів залежали від успіхів нестабільної політичної кар'єри Дурана. На жаль, у першій половині 20 століття політичне та економічне життя в кращому випадку було непередбачуваним, а в гіршому — хаотичним, і ці перипетії долі мали прямий вплив на сім'ю Варгаса. Ернесто Варгас мав важке дитинство, і через скрутне фінансове становище власної сім'ї він був змушений піти працювати. Саме через важке дитинство Ернесто Варгас став озлобленою людиною — він був далеким від ідеального батька. Маріо Варгас Льйоса народився рано вранці 28 березня 1936 року. Через рік після народження Маріо родина переїхала до Кочабамби, проте без батька. У рік народження Маріо Варгаса Льйоса регіон все ще оговтувався від економічної депресії. У Перу вирували конфлікти та безлад. Болівія, де Варгас Льйоса провів своє дитинство, переживала наслідки Чакської війни (1932–1935) і вступала в період «військового соціалізму». Робітники в Перу та по всій Латинській Америці вимагали справедливої оплати праці, що призводило до

широкомасштабних конфліктів. Все це значно вплинуло на економічне становище родини.

Навіть попри все, це не заважало Маріо мати гарне та спокійне дитинство. Варгас Льоса провів, можна сказати, ідилічне дитинство в Кочабамбі. У своїй книзі «Риба у воді» (іспанською – «El pez en el agua») він описує лише найпозитивніші спогади про свої дитячі роки. Однак Дора Льйоса де Варгас, мати Міро, разом з ним у 1945 році переїхала з Кочабамби до П'юрі. Саме тоді до родини повернувся і батько Маріо, Ернесто. [36, с. 16]

Варгас Льйоса розпочав свою середню освіту в коледжі Ла Саль, де він провів перші два роки, з 1947 по 1949 рік. Хлопчик, який був маленьким королем дому в Кочабамбі, тепер жив зі своїм батьком, який суворо стежив за дисципліною та не терпів дитячих ігор розбещеної дитини. Дисципліна для Ернесто також означала фізичне насильство; він іноді бив сина. Найгірший момент у стосунках між батьком і сином настав, коли Ернесто виявив, що Маріо пише вірші, заняття, яке Ернесто, традиціоналіст і консерватор, вважав пов'язаним з гомосексуальністю. Тож він вирішив записати Маріо до військової школи ім. Леонсіо Прадо. Військова школа була іншим світом. Підлітковий досвід Маріо там можна було порівняти з жахами. Людська жорстокість у Леонсіо Прадо була зображена в першому романі Варгаса Льйоси «Місто і пси». Саме там, стверджував Варгас Льйоса, він відкрив для себе насильство.

За словами Маріо Варгаса Льйоси, написання роману «Місто і пси» допомогло йому позбутися травм, викликаних перебуванням у військовому училищі ім. Леонсіо Прадо, а написання «Зеленого будинку» — травм, залишених дитячими спогадами з П'юрі та короткими поїздками до джунглів Перу. На цьому етапі письменництво для Льйоси – це насамперед терапевтичний процес, надзвичайно важливий для самого романіста. [36, с. 2]

Велику частину свого часу Льюїс приділяв численним міркуванням про природу творчості, місію романіста, і всіх письменників загалом, а також роману, як результату творчого процесу. У свої есеях, інтерв'ю та публічних висловлюваннях Варгас Льюїс неодноразово звертається до концепту «тотального роману». Саме цей тип роману письменник вважає найважливішим і висуває його як складний орієнтир власної творчості. Льюїсу особливо приваблює ідея включити все у свій твір, певної всеохопності: створити твір, здатний зобразити всю повноту реальності та водночас залишатись таким же невичерпним, як і саме життя. [35, с. 6]

Льюїс прагнув до «конкуренції» з реальністю — він вважав, що правильно включати до роману все, що існує, людський досвід та уяву, і надати роману статус «паралельного творіння», настільки ж багатозарядного і різноманітного, як і сама реальність. Саме тому Варгас Льюїс вважав, що не існує тем, непридатних для літератури, а письменника він порівнював зі «стерв'ятником», що живиться соціальною «падаллю». Тобто всі «продукти» соціального життя мають бути в романах.

Саме таке бачення реальності та її зв'язку з письменництвом немає чіткого розмежування між об'єктивним та суб'єктивним, зовнішнім і внутрішнім світом людини. Усе це — невід'ємні складові єдиної цілісної реальності, яку романіст прагне відтворити в усій її повноті. У результаті має виникнути роман, що поєднує риси фантастичного, історичного, військового, соціального та психологічного твору — саме це Варгас називав «абсолютним реалізмом» [36, с. 8]

Стиль Льюїса можна описати як «потік свідомості». Діалоги, думки автора та описи перемішуються в один текст та плавно перетікають в інші події: «Що ж, одним прочуханом більше, і капрал, відчинивши двері, віддає капітанові честь; той сидить за письмовим столом і обмахується рукою. Що трапилося, чого він хоче? А капрал: чи не можна отримати перепустку, щоб поїхати до Багуа? Що

сталось, капрале? — капітан тепер люто обмахується обома руками,— яка муха тебе вкусила? Капрала Роберта Дельгадо мухи не кусають, тому що я, сеньйоре капітан, місцевий, з сельви, власне, з Багуа. Я хотів би отримати дозвіл на відлучення з частини, щоб побачитись з родиною...». Такий наратив створює динамічність, іноді навіть відчуття задущливості та спантеличення. Плавна, багата на деталі оповідь та здатність переносити читача в минуле – це найпомітніше, саме те, що відрізняє творчість Маріо Льюїси від інших. Його яскраві описи, величезна кількість власних назв, вигуків, повторів, діалогів складають на читача стійке емоційне враження.

Такий своєрідний стиль вдало відтворив у перекладі Юрій Покальчук – прозаїк, поет, перекладач з іспанської, португальської, англійської та французької мов, дослідник латиноамериканської літератури. «Зелений дім» Юрій Покальчук переклав у 1988 році.

Індивідуальний стиль Варгаса Льюїси також вирізняється частим використанням різноманітної лексики, в особливості власних назв, термінів-реалій. Автор активно використовував таку лексику для повної передачі місцевого колориту та атмосфери. Керуючись чітким прагненням створити «тотальний» роман, як ми вище описували, — цілісним баченням твору, що охоплює як сільські описи, так і міські реалії, — автор переплітає основну сюжетну гілку з кількома іншими, дія яких розгортається в П'юрі або в різних куточках Перу, а також уздовж лабіринтоподібних річок Амазонії, населених племенами, мандрівниками та збирачами каучуку. Варто згадати і пережитий досвід Льюїси у військовій академії, що безпосередньо вплинув на всі твори автора. Різноманітна військова лексика, звання на сторінках «Зеленого дому» часто переплітаються з грубою мовою військових.

На нашу думку варто зазначити ось такі приклади вживаної лексики та способи перекладу, які використав Юрій Покальчук. Загалом лексику, що

характеризує авторський стиль Варгаса Льйоси можна поділити на декілька груп: фауна, флора, власні назви, військові звання та слова-реалії.

- **Фауна.** Йде мова саме про місцевих тварин, як-от **moscardones** (гедзів), **mariposas** (метеликів), **mosquitos** (москітів), **lombrices** (черв'яків), що живуть в болотистій місцевості П'юри, та птахів **paucages** (паукарів), що будують власні гнізда на пальмових деревах. Також згадуються **кури (gallinas)**, які живуть в селах місцевого племені, **aguarunas** (агварунів). Під час перекладу загальноновживаних назв тварин трансформації не застосовувались, проте з менш вживаними назвами, як-от наприклад при перекладі птахів-паукарів, перекладач Юрій Покальчук використовував транслітерацію, тобто передав українськими літерами те, як звучить слово іспанською мовою – відтворивши звукову форму іспанського терміну. Такий самий прийом він використав під час перекладу племен, агварунів.
- **Флора.** Численні назви місцевих культур та рослин під час перекладу передаються усталеними відповідниками або калькою: З пагорбів селища видно хижку Адріана Ньєвеса, що стоїть десь за сто метрів, на правому березі річки Ньєви, а далі — лише хащі **ліан (lianas)**, **чагарів (matorrales)**, **дерев з розложистим гіллям (árboles de ramas tentaculares)** та високі гірські хребти. Неподалік від площі — поселення індіанців: скупчення хижок на палях посеред грязюки, яка поглинає дикі трави, й калюж зі смердючою водою, де аж кишать пуголовки та черва. Тут і там — маленькі квадратні грядки **маніоки (yucales)**, **маїсу (sembríos de maíz)**, крихітні садочки (**huertas enanas**). «Desde la misión un sendero escarpado descende hasta la plaza. Y detrás de la misión un muro terroso **resiste** el empuje del bosque, la furiosa acometida vegetal. En ese muro hay una puerta clausurada.» Під час

перекладу цього уривку Юрій Покальчук використав смисловий розвиток, тобто модуляцію, при перекладі *acometida* (буквально *натиск, атака*), як просування або *resiste* (буквально *чинити опір*), а стримувати: «Місію й площу сполучає стрімка стежка. Позаду місії — кам'яний мур, що **стримує** наступ лісу, несамовите просування заростей. В цьому мурі є замкнена хвіртка.» [39, с. 23]. При перекладі Юрію Покальчуку вдалось передати дикість Амазонського лісу, не втратити ідіостиль Льюїса, проте зробити читацький досвід максимально комфортним.

- **Власні назви, топоніми.** Власні назви міст, автономних спільнот Варгас Льюїса переповнював свої романи власними назвами реальних місць та міст, щоб підкреслити те, що події творів відбувались в реальних місцях, а деякі персонажі – це не вигадане автором, а люди, що колись реально існували та проживали в тих місцях. Наприклад: «..en las rancherías de Castilla, en las chozas de barro y caña brava de la Mangachería, en las picanterías y chicherías de la Gallinacera, en las residencias de principales del malecón y la plaza de Armas, se divierte como la gente de cualquier otro lugar, bebiendo, oyendo música, charlando. El aspecto abandonado y melancólico de la ciudad desaparece en el umbral de sus casas, incluso las más humildes...». Ю. Покальчук використовував транскрипцію та транслітерацію, в той час як для понять-реалій, на його думку, варто було вжити генералізацію: «У селищах **Кастілії (Castilla)**, в глиняно-бамбукових (**chozas de barro y caña**) хатинах Мангачерії, в шинках (**las picanterías y chicherías**) Гальїнасери (**Gallinacera**), в маєтках **поважних міщан** біля бульвару **Малекон і Пласа де Армас** усі розважаються так само, як інші люди в різних краях, тобто п'ють, слухають музику, пліткують. Цей дещо

спустошений: і меланхолійний вигляд міста зникає, коли переступаєш поріг навіть тих найбідніших благовісних халуп....» [39, с. 30]. При перекладі понять-реалій **las picanterías** у **chicherías** перекладач використав трансформацію опущення, адже *las picanterías* це місця, де подають традиційні страви та напої, а *chicherías* – це місця, де подають чічу, традиційний перуанський напій, а отже немає ніякого сенсу залишати ці синоніми. Юрій Покальчук вирішив залишити просте, але зрозуміле поняття – шинок. Попри таку трансформацію, Юрію Покальчуку вдалось залишити основний сенс, конотацію та стиль автора.

- **Військові звання.** Капрал Роберто Дельгадо (в оригіналі – **El cabo** Roberto Delgado) вже довго тупцяє перед кабінетом **капітана** Артеміо Кіроги (*capitán Artemio Quiroga*), не зважаючи на увійти. По попелястому небу над гарнізоном Борха поволі сунуть чорні хмари, а на сусідньому плацу **сержанти** (**sargentos**) муштрують **рекрутів** (**reclutas**): *струнко, чорт забирай, вільно, чорт забирай!*
- **Їжа.** Через власні переконання про «тотальний роман» Льюїс ставив за мету додати якомога більше автентичних термінів, для того, щоб читач максимально заглибився в атмосферу його творів, подій, епохи та місця. Дії «Зеленого дому» відбуваються в місті П'юрі, в Перу, тому майже всі згадані ним реалії – це властиві Перу явища та поняття. Серед такої лексики варто виділити назви місцеві страв, як-от **чіча**, ферментоване кукурудзяне пиво, або маніоку, коріння тропічної вічнозеленої рослини: «Вечоріло, Фусія й дон Акіліно їли варену **маніоку**.» [39, с. 249.]. *Adrián Nieves y el sirviente comen yucas*. При перекладі маніоки перекладач використав граматичну трансформацію

заміни, а саме заміни граматичної категорії числа: було **las yucas**, стало **маніока**.

Отже, індивідуальний стиль кожного автора залежить від особистих уподобань, дитинства та пережитого досвіду. В свій час, на стиль Маріо Варгаса Льюїси вплинув пережитий досвід навчання у військовій академії, що вплинуло на кількість військової лексики у його творах, зокрема і у «Зеленому домі». Охарактеризувати стиль Льюїси також можна за активним вживанням реалій, власних назв та назв місцевих для оповіді та сюжету тварин і рослин. Під час перекладу «Зеленого дому» Юрій Покальчук використовував різні граматичні та лексичні трансформації, проте все рівно зберіг культурний колорит твору та індивідуальний авторський стиль, не паплюжачи ідею Льюїси про тотальний роман, тобто активне використання слів-реалій та топонімів.

2.2. Лексика пейзажних описів та її відтворення у перекладі.

Лексика пейзажних описів відіграє важливу роль у створенні художнього образу природи, допомагає читачу краще уявити місцевість та передати настрій, емоції, життя тутешніх жителів та певного історичного періоду.

У пейзажних описах «Зеленого дому» використовується різноманітна за стилістичними та семантичними ознаками лексика. Її можна класифікувати за кількома основними групами: загальноновживана лексика, емоційно-експресивна лексика, кольори та реалії. Такий поділ дає змогу простежити, якими мовними засобами автор створює атмосферу місцевості, передає емоційний стан персонажів та відтворює національно-культурний колорит твору.

- **Загальноновживана.** Це слова, що використовуються носіями мови незалежно від освіти, фаху, місця проживання. До загальноновживаної лексики належать слова, що позначають певні предмети, повсякденні поняття, явища, ознаки, назви чисел, дій, процесів, а також найдавніші

службові слова (сполучники, прийменники, частки) [14, с. 75] Така лексика при перекладі передається усталеними відповідниками та не викликає труднощів у перекладача. Річки, озера, дерева, рослини, гори, скелі – це нейтральна загальноновживана лексика, що використовується для пейзажних описів: «Санта-Марія де Ньєва стоїть там, де **річка (río)** Ньєва впадає до Верхнього Мараньйону,— ці дві **річки** охоплюють селище й визначають його межі. Навпроти нього випинаються з Мараньйону два **островки (islas)**, що правлять тутешньому люду за мірки припливів та спадів **води....**» [39, с. 16]. Загальноновживана лексика є найпоширенішою. При перекладі Юрій Покальчук використав метафору, надавши острівцям ознаки живих істот, що **випинаються** з Мараньйону. В оригіналі метафора вжита для річок, що **abrazan** (обіймають) місто. При перекладі було вжито більш нейтральний відповідник: річки **охоплюють**. Перекладач використав модуляцію, щоб для українського читача речення звучало природніше. Тобто з цього можемо зробити висновок, що відбулась заміна метафори: «Santa María de Nieva se alza en la desembocadura del Nieva en el Alto Marañón, dos ríos que abrazan la ciudad y son sus límites. Frente a ella, emergen del Marañón dos islas que sirven a los vecinos para medir las crecientes y las vaciantes.» [44, с. 8]

- **Емоційно-експресивна лексика.** Це лексика, що передає суб'єктивну оцінку певного поняття. Для підкреслення дикості та неприборканості природи Амазонії Льюїса неодноразово використовує емоційно-експресивну лексику, наприклад в реченні: «Y detrás de la misión un muro terroso resiste el empuje del bosque, la furiosa acometida vegetal.» *Furiosa acometida vegetal*, що в перекладі звучить як *несамовите просування заростей*, або *diluvio de lianas* (дослівно – *потоп з ліан*),

Юрій Покальчук передав як *хащі ліан*. Використати «*потоп ліан*», як в оригіналі, було б недоречно: природа та рослини мають мати певний рух, але не асоціюватись з водою, адже образ води теж неодноразово згадується у творі. Для того, щоб не втратити образ дикої природи, такий вираз Юрій Покальчук переклав як *хащі ліан*. При перекладі перекладач застосував модуляцію та граматичну заміну. **Acometida** дослівно передається як «натиск», «прорив», проте такий переклад може свідчити про те, що зарості, ліани прорвались різко, але в лісах Амазонії рослинність – це повноправна володарка території, яка проживає там вже довгі тисячоліття, тому Покальчук вирішив використати смисловий розвиток та замінити прорив на просування. **Vegetal**, прикметник, що означає рослинний при перекладі став **заростями**, тобто відбулась граматична заміна. Якби був використаний нейтральний замінник **рослинність**, то образ неконтрольованої природи був би втрачений, тому доцільніше, дійсно, виявилось залишити **зарості**.

- **Кольори.** Така лексика виражається через прикметники та використовується для посилення образності, створення настрою, для передачі пори року. Така лексика типова для пейзажних описів: «**Зеленкувато-жовте** полудневе сонце, **червоняста** земля, **темножовта** земля, **білі** стіни, **блакитна** коловертъ вечора, **рожевувате** світло світанку, **зелені** плями садіб, **олив'яного** кольору береги, **жовті** язики полум'я тощо. Доволі часто Льюїса оперує кольорами, що виражаються через складні прикметники: «Десятки термітів з довгими вусиками і **чорними-чорнющими** черевцями видиралися по його стінках, у той час як інші, розташувавшись колом, здавалося, прикривали собою штурм.» [39, с. 247]. «Decenas de

curhuinses de largas tijeras y negrísimo abdomen escalaban mientras otras, formadas en círculo, protegían el asalto.» [42, с. 107]. При перекладі для підсилення Юрій Покальчук застосував додавання, написавши не лише чорними, а **чорними-чорнющими**. В цьому реченні також можемо помітити одну з найяскравіших рис ідіостилю Льюїси: використання реалій та діалектів. Саме таку назву, **curuhuinsi** або **curhuinsi**, ці комахи мають в регіоні Амазонії в Перу, в той час як іспанською терміти виражаються через **las termitas**. При перекладі це, на жаль, втрачено. Згідно з нашими спостереженнями, найчастіше використовуються жовтий, червоний (а в особливості цегляний), зелений (для опису дикої рослинності Амазонії або образу розпусти) кольори.

- **Реалії.** Труднощі при перекладі властивих для тексту оригіналу, проте невластивих для мови перекладу виникають доволі часто. Однією зі ефективних стратегій з перекладу слів-реалій, це перекласти певне поняття чи явище буквально, скалькувати, а значення винести в кінець сторінки. Льюїса рясно використовувати реалії, зазвичай, коли мова йшла про тутешні страви чи будинки: «Худоба виходить з **гасієнд** пополудні...». [39, с. 73]. Під час перекладу Юрій Покальчук іноді виносив значення реалій, що будуть незрозумілі для українського читача: «...Гнізда **паукарів**», де в кінці сторінки вказано, що паукар — це птах, що живе в сільві, або ж коли мова йшла про **багрів**, риб, що водяться в Амазонці. [39, с.7]. «Entre las cabañas, arbolitos con bolsas ovaladas que penden de las ramas: nidos de paucares...Adrián Nieves y el sirviente comen yucas, bagres, fuman...» [42, с. 33, 3] Якщо перекласти нейтральним відповідником птахи, то так можна легко втратити колорит твору, проте без пояснень читачам, які ніколи не

стикались з такими птахами, не зрозуміти, хто такі паукарі. Проста примітка в кінці сторінки вирішить обидві проблеми: і читачу зрозуміло, і реалію не втрачено. При перекладі таких реалій варто застосовувати транслітерацію, тобто передати графічними засобами однієї мови літери іншої мови.

Загальновживана лексика, як ми і зазначали раніше, найпоширеніша. Проаналізувавши кількість загальновживаних слів, можна зробити висновок, що найпоширенішим є слово *río*, яке зустрічається 749 разів, далі йде слово *agua*, яке використовувалось 257 разів, а після цього за частотою йде *isla*, 58 разів. Слова *lago* та *lianas* вживались найменшу кількість разів, 7 та 13 відповідно. При перекладі загальновживана лексика не завжди передається повними еквівалентами. Наприклад, при перекладі прикметника **vegetal** Юрій Покальчук використав граматичну заміну, а саме транспозицію, та замінив прикметник на іменник – зарості. Якщо у словосполученні **furiosa acometida vegetal** використати загальновживані еквіваленти, то сенсу таке словосполучення мати не буде: роздратований, злий **рослинний наступ**. Саме тому повні еквіваленти не завжди доречно вписуються в переклад, тому іноді їх варто замінити чи прибрати. Варто пам'ятати, що еквівалентний переклад не завжди адекватний. Саме тому доречність використаних мовленнєвих одиниць полягає в зосередженні уваги на ефективності комунікації за допомогою мовного варіанту, що зрозумілий всім. [34, с. 32] Відсоткове співвідношення можна побачити на рисунку 2.1.

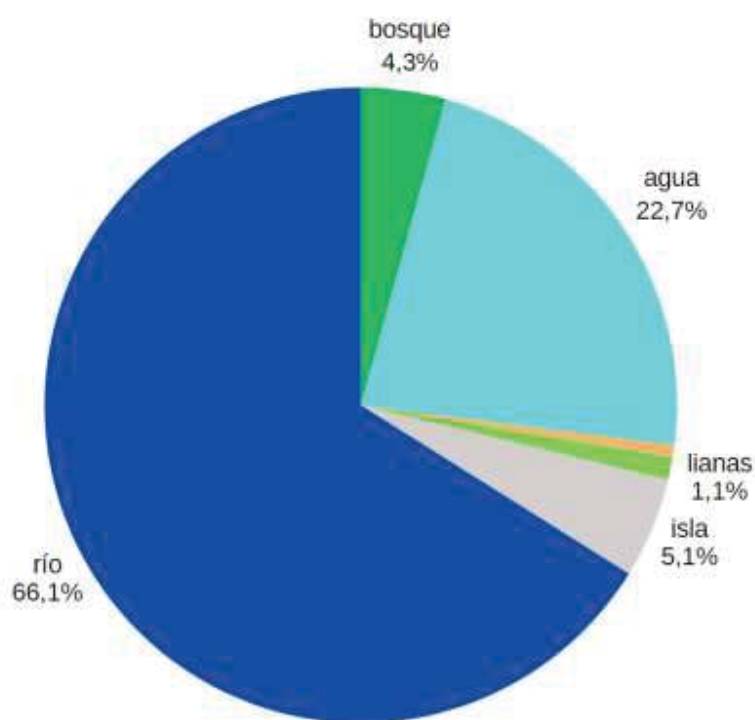


Рис. 2.1

Кольори також є доволі частотними, адже це один з найдієвіших та найпростіших способів передати певну атмосферу та настрій. Серед кольорів найпопулярнішим варіантом для Льюїса став синій колір, *azul*, який зустрічається 37 разів. Кольори *blanco* та *negro* вживаються відповідно 30 та 20 разів, а до цієї кількості не було додано вживання білого та чорного на позначення раси персонажів. Жовтий колір, *amarillo*, протягом твору вживається 3 разів, а за ним йдуть рожевий, *rosado* та червоний, *rojo*: 5 і 4 разів відповідно. Хоч і може здатись дивним те, що синій колір домінує у творі про пустелю та ліс, проте таке співвідношення пояснюється тим, що синій колір вживався, здебільшого, для опису птахів та місцевого одягу, а вже потім для пейзажного опису неба.

Колоративи в романі виконують не лише естетичну, але й символічну функцію – відповідають за символізм у сюжеті. Білий колір, *blanco*, вживався доволі часто на позначення білошкірих людей, а якщо вживався для опису жінки, то також означав «нормальну», «чисту», «гарну» або богослужняну жінку, в той

час як чорний колір, *negro*, також використовувався для образу бруду, дикості. «Se oyen pasos y ellos se ponen de pie, van al encuentro de la superiora, don Julio, **madre, una mano blanca**, era un honor para esta casa tener de nuevo aquí al señor Reátegui, qué contenta estaba de verlo, por favor, que se sentaran y ellos justamente estaban hablando, madre, recordando a la pobre madre Asunción.» При перекладі образі білого кольору не зберігся: «Лунають кроки, вони встають, виходять назустріч ігумені. Доне Хуліо, то велика честь для цього дому приймати знову сеньйора Реатеґі, я дуже тішуся, що бачу вас, прошу сідати.» [39, с. 112]

Зелений колір в романі використовується не лише на позначення рослинності, але й для образу розпусти. Сам дім розпусти, Зелений дім, був пофарбований у цей колір і не дарма. Зелений колір зазвичай асоціюється з природою, життям та плодючістю, проте у своєму романі Льюїса вирішив використати його в негативній конотації. Описуючи героїню Боніфачію, вихованку черниць, Льюїса неодноразово згадує її великі, зелені очі. Черниці вважають, що нічого путнього з цієї дівчини не виросте, адже вона не білошкіра і згодом допомагає викраденим дівчатами втекти. Всіх вихованок забирають від батьків та намагаються «перевиховати». Всі жіночі героїні в Зеленому домі переживають насильство від чоловіків та гендерної дискримінації, а зелені очі Боніфачії неначе натякають читачу, що її чекає тяжка доля в домі розпусти: «Yo hablo pagano, madre, sólo que tú no sabías. —Bonifacia levantó la cabeza, dos llamitas verdes destellaron un segundo bajo la mata de cabellos—: Aprendí de tanto oírlos a las paganitas y no te conté nunca.» [42, с. 18] В перекладі така метафора втратилась: «Я розмовляю по-поганському, мати, ти просто нічого про це не знала.— Боніфачія підвела голову, два великі вогники на мить блиснули з-під волосся.— Я навчилася, слухаючи тих дівчаток, але ніколи тобі про це не розповідала.» [39, с. 38]

Відсоткове співвідношення та частота використання кольорів можна побачити на рисунку 2.2.

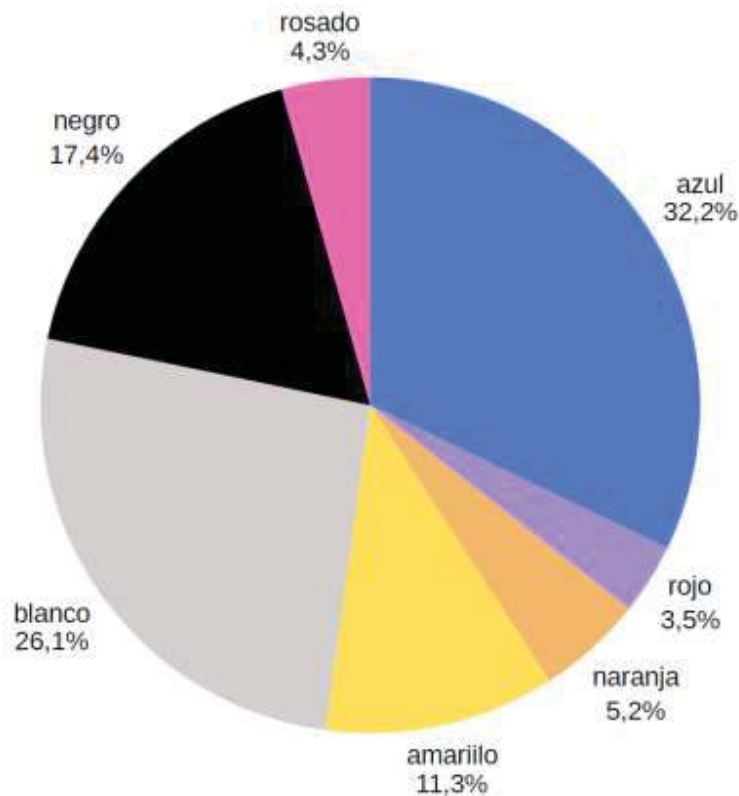


Рис 2.2

Варто зазначити, що порівняння та персоніфікації можна використати для посилення відчуття небезпечності, непередбачуваності та дикості природи Амазонії. Природа у «Зеленому домі» перетворюється на окрему живу силу, що неначе має власний характер та волю. Саме тому автор активно використовує персоніфікацію, наділяючи природу людськими рисами. Льюїс використовує цей прийом для підкреслення різниці між природою та світом людей, наприклад в реченні «*El lodo devora la yerba salvaje*», що в перекладі звучить як «**грязюка, яка поглинає дикі трави**» [42, с. 9]. При перекладі Юрій Покальчук використав граматичну заміну, замінивши «дику траву» на «дикі трави», щоб при прочитанні складалось відчуття, що зелень в Амазонці чисельна та всюди. Грязюка змальовується як жива істота та навіть хижак, що здатний проковтнути те, що

знаходиться поруч. Подібний ефект виникає і у такому прикладі: «*El viento vacía sus entrañas*» (у версії Юрія Покальчука – **вітер випорожнює свої нутроці**). [39, с. 12]. Такі персоніфікації підкреслюють провідну ідею твору – протиставлення між стихійною природою Амазонії та світом людей, урбанізацією та цивілізацією. Людські поселення, площі, будинки в романі відчуються крихкими та тимчасовими, особливо в порівнянні з могутністю джунглів та пустелею. Природа у твору ніби постійно «атакує» людей, особливо чужинців, не місцевих жителів. Як-от наприклад у сцені, коли будувався Зелений дім. Сам процес дуже затягнувся через сильні вітри та дощі, а будівництво стін кожного дня протягом місяців розпочинали знову і знову. Автор навмисно використовує лексику, що позначає агресію та насильство, щоб показати одвічну боротьбу людей та флори і фауни, наприклад «*La arena lastima la piel como una punzada de agujas.*» (**піщинки, які дратують шкіру, немов уколи шпилькою**). [39, с. 12]. Природа лютує та «забирає» те, що їй належить. Як ми вже зазначали раніше, еквівалентний переклад не завжди вдалий. Юрій Покальчук, замість відтворення слова *aguja* як «голка», вирішив використати *шпильку*. Піщинки маленькі, а уколи шпилькою менш помітні, проте такі ж відчутні. Голка, дійсно, товстіша ніж шпилька, а отже такі уколи, чисто гіпотетично, будуть дратувати трошки менше. Основний сенс цього речення у тому, щоб передати, що, начебто, біль від піску спочатку здається незначним, проте вже зовсім скоро переростає у постійний, набридливий біль, який нікуди не зникає.

У пейзажних описах Льюїса часто подає простір через сприйняття персонажів, тому в описах природи й побуту органічно з'являється груба лексика та жаргонізми. Яскравим прикладом цього є фрагмент розмови Лаліти та Фусії: «*..Fushía pura mierda, eso no dará hasta cuándo y los chunchos pueden vivir de yuca...y Fushía bruto, ¿no entiendes?, déjame solo con mi hembra*». [42, с. 98] У наведеному фрагменті Фусія називає місцевих жителів «дикунами» (*chunchos*), а

свою жінку — «самкою» (*hembra*). Пейзаж у Льюїс не існує відсторонено, сам по собі — він завжди проходить крізь призму особистого погляду та свідомості персонажа, через його соціальний досвід, а в цьому випадку і агресію та зневагу до інших. Така лексика входить до структури пейзажного опису опосередковано — як частина суб'єктивного бачення світу героєм. В перекладі Юрій Покальчук замінив обценну лексику на більш нейтральний варіант, проте *hembra* залишив, переклавши це як *самичка*. Цікаво, що при перекладі Юрій Покальчук додав зменшувально-пестливий суфікс, щоб підкреслити зневажливе ставлення Фусії до жінок: «...а Фусія: **дурниця** це все, того врожаю довго ждати, і потім — це **дикуни** можуть жити з самої маніюки... і Фусія: ідіоте, ти що, не розумієш? Залиш мене наодинці з моєю **самичкою**.» Така трансформація називається додаванням.

Підсумовуючи, лексику «Зеленого дому» можна назвати своєрідним плавильним котлом реалій, жаргонізмів та емоційно-експресивної лексики. Льюїс вдало оперував різноманітною лексикою, як і більшість авторів використовував кольори для того, щоб передати певний настрій. Завдяки такому підходу, під час прочитання зовсім не складно заглибитись у небезпечну атмосферу лісів Амазонки, дізнатись більше про побут місцевих жителів, їхні страви, діяльність, та різні сторони життя в П'юрі. При перекладі деякі кольори та емоційно-експресивна лексика зберігалась, а інша ні, що зумовлено різними причинами.

2.3. Стилiстичнi особливостi пейзажних описiв в оригiналі та перекладі.

Під час перекладу текстів важливо максимально точно відтворити зміст оригіналу, правильно добираючи та організовуючи засоби мовою перекладу з урахуванням стилістично специфіки твору та особливостей передачі авторської ідеї. Адже кожен твір вирізняється своєрідною системою мовних засобів, які автор обирає та поєднує відповідно до власного мовного чуття.

Якісні прикметники відіграють ключову стилістичну роль будь-якого твору. Завдяки прикметниками текст набуває образності, експресивності та динамічності, а читачу його не нудно читати.

Часто прикметники виконують експресивну функцію. У Льюїсі це зазвичай негативні або тривожні емоції. Як ми вже зазначали раніше, дика природа та люди в «Зеленому домі» вступають у протистояння. Саме тому якісні прикметники можуть передавати негативні відчуття, неначе персонажі, що мають мужність зайти в дикі ліси Амазонії, вступають на ворожу територію. Наприклад на початку твору, в уривку: «Desde las colinas del pueblo se divisa, cien metros más allá, en la banda derecha del río Nieva, la cabaña de Adrián Nieves, su chacrita, y después sólo un diluvio de lianas, matorrales, árboles **de ramas tentaculares** y **altísimas crestas**.» Словосполучення «*las ramas tentaculares*» (розложисте гілля дерев) та *altísimas crestas* (високі гірські хребти) Тільки підсилюють відчуття загрози. [39, с. 9]. Найвищий ступінь порівняння був перекладений Юрієм Покальчуком звичайним прикметником, а при цьому він використав трансформацію додавання (*гірські*), а *crestas*, що буквально передається через слово «гребені», замінив на гірській хребти. Така трансформація, на нашу думку, тут зумовлена нормою використання та контекстом. Без додавання українському читачу не було б дуже зрозуміло, про які хребти йде мова, а додавання компенсувало найвищий ступінь порівняння. Якщо гірські хребти, то зрозуміло, що вони височенні.

Також такі прикметники можуть передавати тривогу. Наприклад, «*agua hedionda*» (смердюча вода) [42, с.9] або «*viento sofocante*» (задушливий вітер) [42, с.12]. не просто описують важкі природні умови Амазонії, а викликають у читача фізичне відчуття дискомфорту. Таке саме відчуття переживають і герої, тому під час прочитання читачу легше уявити їхні емоції.

Окрему роль відіграють прикметники в описах будівель та житла. Наприклад, «*casas antiguas pero recibas*» (старі, але міцні будиночки) або «*frágiles*

viviendas» (крихіт помешкання) підкреслюють соціальний контраст між різними частинами міста та верствами населення. [42, с.12]. Прикметники *descolorida, humildes, encalados* формують атмосферу старого провінційного міста, яке поступово руйнується під впливом спеки, піску та часу.

Протягом всього твору пейзажні описи побудовані так, неначе напружений потік вражень і думок героїв. Як-от наприклад уривок про те, як герой пробрався через хащі і опинився сам на сам із ворожою природою. І в іспанському оригіналі, і в українському перекладі уривок складається з коротких речень та фраз, та великої кількості однорідних членів речення, щоб створити динаміку й передати фізичне та психологічне виснаження персонажа. В оригіналі в уривку: «*El bosque es espeso, el sol y el aire entran apenas, huele a madera podrida, a fango y, además, tanto murciélagos, le duelen los brazos, tiene ronca la garganta...*». [42, с. 43] У реченні можемо спостерігати накопичення деталей, через що читач відчуває втому й тривогу разом із героєм. В українському перекладі такий ритм збережений: «Ліс густий, сонце ледве сюди сягає, пахне гнилим деревом, багном і до того ж стільки кажанів, руки втомилися, болять...». [39, с.103] Однорідні члени речення передають хаотичність думок героя, його страх і безвихідь. Автор перелічує все, що тисне на героя одночасно: болото, дощ, темрява, біль.

Варто зазначити, що важливу роль відіграє поєднання різних суттєвих образів. Доволі часто можна зустріти опис гнилого запаху, адже для болотистої ділянки він типовий: багато вологи та повні сприяють швидкому гниттю дерев. Одночасно Льюїс використовує зорові відчуття: «*navega casi a oscuras*» («пливе у темряві»), «*Pero al fin termina el caño y aparece una laguna, una cocha pequeñita con chambiras pura espina en las orillas, el cielo está oscureciendo.*» («небо темніє»). Тут ми можемо відразу помітити граматичну відмінність між іспанською та українською мовами, де в перекладі іспанську аналітичну структуру, що складається з двох слів, було передано через синтетичну структуру, тобто одним

словом. Це граматична заміна. Крім того, у тексті зустрічаються антитези: «*Ni para atrás ni para adelante, ni cómo retroceder al Marañón ni cómo llegar al Santiago, la corriente lo lleva a su antojo*», що в перекладі звучить як *Ні вперед, ні назад, ані повернутися до Мараньйону, ані доплисти до Сантьяго*, або «*día y noche llueve*» — *день і ніч переїщить дощ*. [39, с. 103]. В останньому прикладі було використано додавання, (замість дощить – переїщить дощ), та використання емоційно-маркованої лексики, адже дощить – це легкий, невеличкий дощ, а переїщить – це дощ, що якраз ідеально підходить для суворого тропічного клімату Амазонки. Антитезу в перекладі було збережено, а під час перекладу дієслова *llegar* Юрій Покальчук використав модуляцію та підсилив ефект нищівних потопів в Перу.

Стилістично для цього твору характер постійне поєднання пейзажу й виснажливого побуту солдатів, брудних, злих і постійно голодних. Автор раз у раз вибудовує контраст між білими стінами будинків і темною зеленню густого лісу та ліан. Пейзажі насичені деталями тропічної природи: всюдисущі москіти, що безперервно надокучають жандармам: вітер, пісок і багно. Ці елементи можна зустріти майже у кожному пейзажному описі в «Зеленому домі».

Тенденція до «олюднення» неживих предметів у Льюїсі через тваринні образи та метафори прослідковується доволі часто. Простір «Зеленого дому» подається як щось живе, але вразливе: його стан порівнюється з поранено твариною — «*como en un venado herido*» (як у пораненого оленя). [42, с. 90] Як ми зазначали раніше, Варгас Льюїс використовував пейзажні описи як своєрідний інструмент для передбачення майбутніх подій у творі. Зелений дім неначе боїться того, що його чекає далі — отець Гарсія, місцевий священник та палкий ненависник Зеленого дому підпалює всю будівлю, а та згорає до тла.

Місцевий клімат та тварини неодноразово порівнюється з людьми, неначе чим довше персонажі живуть в П'юрі, тим більше вони починають бути схожими на тварин: «*..al igual que las hormigas desertan sus laberintos cuando el río los*

anega, surgieron las habitantes, empujándose y aullando, pintarrajeadas, a medio vestir» (повії та робітниці Зеленого дому вибігають з будівлі, неначе мурахі). [42, с.90] При перекладі метафора була збережена: «Але потім залунав вереск, і подібно до мурах, які покидають свої лабіринти, коли їх затоплює річка, почали вискакувати розмальовані й напівроздягнуті повії — вони штовхалися та вили.» [39, с. 215]

Зелений колір Зеленого дому має не лише декоративне значення. Його *«muros vegetales»* (рослинні стіни) і загалом рослинна структура символізують спробу дона Ансельмо, будівника і творця Зеленого дому, наблизити штучну споруду до місцевого природного середовища. Зелений колір — це спроба «вписати» Зелений дім у природу Амазонії. Але попри таку ідею, Зелений дім все ще не може стати частиною місцевості: стіни *«centellaban dulcemente»* (м'яко поблискувати) — тобто архітектура все ще виділяється з середовища. [42, с. 90]

У своєму романі Маріо Варгас Льяоса використовується пейзаж як художній інструмент, за допомогою якого передає читачеві живу та об'ємну картину міста, його вулиць, площ, річок, будинків. Опис простору у творі дозволяє читачеві буквально «бачити» події очима автора. Льяоса не вдається до найдрібнішим деталей, але пише свої описи так, неначе весь сюжет та деталі читачеві описує інший персонаж або знайомий, автор не оминає важливих для історії та помітних деталей. Автор і оповідач постать ніби всевидячими істотами. Своїм поглядом вони охоплюють все місто одночасно: людей на мостах, натовп на вулицях, балкони, дзвіниці, тварин і комах. Особливо яскраво можна це помітити в епізоді пожежі в Зеленому домі: *«Desde la baranda del Viejo Puente, el Malecón, las torres de las Iglesias, los techos y balcones, racimos de personas contemplaban el incendio...»* [42, с. 91] («Біля балюстради Старого моста, на бульварі Малекон, з дзвіниць, дахів і балконів сотні людей споглядали пожежу») Льяоса починає описи від загального, а закінчує маленькими деталями.

Отже, аналіз пейзажних описів у романі Зелений Дім дозволяє зробити висновок, що природа у творі є одним із ключових художніх елементів авторського стилю Варгаса Льйоси. Пейзаж нерозривно пов'язаний із психологічним станом персонажів, соціальним простором і загальною атмосферою твору. За допомогою описів природи, міста, спеки, болота, дощу чи піску автор створює відчуття постійної напруги, виснаження та ворожості навколишнього світу. Природне середовище в романі не існує окремо від людини героїв, формує їхню поведінку, страхи та спосіб життя. воно впливає на. Можемо також зробити висновок, що важливу роль у створенні цієї атмосфери відіграють якісні прикметники.

Стилістично для роману характерні динамічні синтаксичні конструкції, велика кількість однорідних членів речення, накопичення деталей, а також поєднання різних чуттєвих образів: зорових, слухових і нюхових. Як зазначає Загнітко А.П, синтаксична конструкція – це будь-яка сполука слів або групи слів, в яких є певний зв'язок. [28, с. 13] Такі описи створюють ефект безперервного потоку вражень та емоцій. Пейзажі у творі постають живими й рухливими, а природа часто уніфікується через тваринні метафори та порівняння. Простір «Зеленого дому» набуває рис живої істоти, яка здатна «боятися», «ховатися» чи «страждати». Таким чином, пейзаж у романі стає не лише засобом змалювання місцевості, а й способом передати внутрішній стан героїв та передчуття майбутніх подій.

Аналіз українського перекладу Юрія Покальчука показує, що перекладачеві вдалося зберегти загальну атмосферу твору, його емоційне напруження та образність. Водночас через відмінності між іспанською та українською мовами деякі стилістичні особливості оригіналу зазнають певних трансформацій.

2.4. Проблеми відтворення синтаксичних структур з іспанської мови українською.

Під час перекладу художнього твору однією з найскладніших проблем є відтворення синтаксичних структур оригіналу. Кожна мова має різну граматичну систему і порядок слів. У романі «Зелений дім» синтаксис відіграє надзвичайно важливу роль у формуванні авторського стилю Льюїса, атмосфери та способу передачі подій. Тому перекладачу необхідно було не лише передати зміст висловлювання, а й максимально зберегти особливості побудови речення, ритм і не втратити головний сенс.

Для початку варто зазначити, що таке синтаксична конструкція. Конструкція – це синтаксично значуще об'єднання слів. Інколи конструкціями називають моделі (структурні схеми), за якими будуються речення і словосполучення. Тобто, до синтаксичних конструкцій зазвичай належать текст, речення і словосполучення, що можуть бути охарактеризовані й кваліфіковані у формально-структурному, семантичному, прагматичному аспектах. [8, с. 13]

Порядок слів як і українській та і в іспанській мові відносно вільний та варіативний. Обидві мови мають багато спільних синтаксичних рис, проте між ними існують і суттєві відмінності. У нейтральному мовленні прямий порядок слів — «підмет + присудок» — зазвичай використовуються в реченнях, де ситуація подається через суб'єкта та його дію або стан. Водночас іспанській мові характерна значно сильніша тенденція до прямого порядку слів. Проте, через авторський стиль Льюїса такий порядок слів змішується разом із діалогами, думками та риторичними запитаннями, що варто враховувати під час перекладу. [9, с. 39]

Під час перекладу творів однією з труднощів є передача аналітичних конструкцій, характерних для іспанської мови. Іспанська мова належить до більш аналітичних мовних систем, тоді як українська – до синтетичних, тому значна

частина граматичних значень в українській передається не допоміжними словами чи складеними конструкціями, а за допомогою словозміни та дієслівних форм.

Однією з поширених моделей є конструкція *ser* + N, у якій дієслово *ser* поєднується з предикативним іменем: *ser dueño de*, *ser administrador de*, *ser autor de* тощо. [9, с. 45] Такі структури в іспанській мові є звичним способом вираження ознаки, стану або соціальної ролі, тоді як в українській мові вони переважно передаються синтетичними відповідниками, тобто простими дієсловами: володіти, управляти, створювати, відрізнятись. Наприклад, конструкція: «*Decía ser peruano*» – українською в перекладі: «Казали, що він перуанець».

Стиль Маріо Варгаса Льюси характеризується складними синтаксичними конструкціями, великою кількістю однорідних членів речення, вставних елементів та нагромаджень. Його речення часто нагадують безперервний потік спостережень та думок, у яких поєднуються опис, дія, стан персонажів, риторичні запитання та навіть діалоги. У перекладі подібні конструкції нерідко необхідно або синтаксично членувати, або змінювати порядок слів у реченні, тобто робити інверсію. Якщо таких змін не було здійснено, то читання твору може викликати неабиякий дискомфорт у читачів. Саме тому Юрій Покальчук іноді додає двокрапки, тире або розділяє речення на менші частини. Наприклад, уривок з оригіналу, де Льюса для розмежування використав лише коми: «*El sargento salta, llega al pie del barranco y la madre Angélica trepa ya por la pendiente, muy resuelta, seguida por la madre Patrocinio, ambas gatean, desaparecen entre remolinos de polvo colorado.*». [42, с. 3] В перекладі Юрій Покальчук розмежував частини речення тире: «Сержант сплигує з човна, підходить до схилу, а мати Анхеліка вже рішуче видирається нагору, за нею — мати Патросінія, обидві, майже рачкуючи, зникають у клубах червоні куряви.»

Як ми вже зазначали раніше, характерна стилістична особливість прози Маріо Варгаса Льюси — вписування діалогів у пейзажних опис та оповідь без

чіткого графічного розмежування. В оригіналі автор подає репліки майже як продовження опису ситуації: *«Lalita no te asustes tanto, los huambisas han sembrado por toda la isla, hasta hicieron corralitos.»* [42, с. 98] В перекладі це речення: «І Лаліта: не лякайся так, уамбіси засіяли маніокою весь острів, поробили навіть невеличкі комори.» [39, с. 232] Можна помітити, що для розмежування діалогу Юрій Покальчук застосував доволі простий, проте дієвий спосіб, він поставив двокрапку. Графічне розмежування дійсно полегшує прочитання роману, відділяє діалоги та описи, проте допомагає зберігати власний стиль Маріо Варгаса.

Особливу роль відіграє полісиндетон — часте використання сполучників, насамперед сполучник «і», що є характерним для стилю Льйоси. У перекладі Юрій Покальчук частково зміцнює синтаксичну структуру реплік та описів, додаючи двокрапку: *«І Лаліта: не лякайся так.»*. [39, с. 224] В оригіналі: *«Lalita no te asustes tanto, los huambisas han sembrado por toda la isla, hasta hicieron corralitos.»* [42, с. 98] Таким чином загальна структура речення стає чіткішою, не такою нагромадженою, а читачу легше зрозуміти, кому які слова належать. Водночас це дещо послаблює ефект невимушеного мовного потоку, характерного для оригіналу, де межа між описом, авторською мовою та діалогом навмисно розмита, проте все ще не змінює загальної структури чи індивідуального стилю автора. Іноді під час перекладу необхідно робити деякі втрати, якщо це допоможе компенсувати інші моменти в тексті.

Висновки до розділу II

Ідея тотального роману, тобто твору, який містить в собі всю повноту, всеохопність реальності з її всіма плюсами та мінусами, приваблювала Маріо Варгаса Льйосу настільки, що зрештою повністю поглинула його творчість. Льйоса вважав, що лише тотальний роман здатний відобразити реальність і зацікавити читача, тому неодноразово звертався до цього концепту впродовж

свого творчого шляху. Саме тому індивідуальний стиль Варгаса можна описати скупченням специфічної лексики, слів-реалій, запозичень та топонімів, які неначе рій москітів, атакують читача на кожній сторінці. Під час прочитання «Зеленого дому» можна зустріти численні реалії, назви міст, регіонів, імена персонажів, яких Льйоса писав на основі реальних людей, що в ті часи проживали на території П'юри, справжнісінького зеленого міста Перу. Така лексична різноманітність переплітається, неначе лабіринт з ліан, з численними сюжетними лініями, які сходяться в одній точці – Зеленому домі, місці розпусти та насильства.

На індивідуальний стиль Льйоси також вплинув важкий пережитий досвід у військовій академії, що можна помітити на графічних сценах зображення насильства серед військових, жаргонізмах та військових званнях.

Проаналізувавши лексичний склад «Зеленого дому», можемо зробити висновок, що природа Амазонки – невід'ємна частина як сюжету, так і символічного наповнення твору. Пейзажні описи нерозривно співіснують із психологічним станом персонажів, соціальним простором і загальною зловіщою атмосферою дикої природи та свавілля. Природне середовище в романі не існує окремо від головних героїв, адже воно формує їхню поведінку, страхи та спосіб життя.

Стилістика роману така ж різноманітна, як і його лексичне наповнення. Стилістично для роману характерні динамізм, що виражається через синтаксичні конструкції, велику кількість однорідних членів речення, а також психологічного впливу на чуття читачів через відповідну лексику.

Проаналізований переклад, виконаний Юрієм Покальчуком показав, що навіть таку емоційну напругу та різноманіття реалій можна вдало передати українською мовою. Загалом, варто зазначити, що перекладачеві дійсно вдалося зберегти атмосферу подій твору, його емоційне напруження, символізм. Через накопичення діалогів та своєрідне додавання реплік у описи, Юрію Покальчуку

доводилось членувати речення або використовувати графічні знаки, зокремо двокрапку, для візуального розмежування. Такі зміни не радикально змінюють композицію та структуру роману, проте суттєво покращують читацький досвід. Звісно, варто і зазначити певні відмінності оригіналу та перекладу. Під час процесу перекладу деякі символи, зокрема, кольоронаративи втратились, проте основні образи були збережені, а отже суттєвого смислового викривлення не відбувалось.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Важко уявити сучасну людину без книги в руці, адже читання стало невід'ємною частиною повсякденного життя і одним із головних способів здобути знання, пізнати себе та світ навколо. Якщо в минулому книги створювались вручну, писарями, були рідкісними й коштовними, то сьогодні вони перетворились на доступний та масовий ресурс знань. Розвиток друкарства, цифрових технологій і відкритого доступу до інформації зробив літературу ближчою до кожного, незалежно від країни, соціального статусу, статі чи віку.

Утім, через масову та швидку глобалізацію змінився і сам характер читання: сучасний читач дедалі частіше звертається не лише до творів авторів-співвітчизників, а й активно знайомиться з доробком іноземних авторів. Саме такий підхід, на нашу думку, сприяє розширенню світогляду та кращому розумінні інших народів, традицій і цінностей. У цьому контексті особливу увагу варто звернути на художній переклад та його провідну роль у сучасному світі. Під час перекладу художніх текстів перекладачу варто звертати особливу увагу на індивідуальний стиль кожного письменника, образну систему та інші стилістичні особливості, а не лише на граматичні особливості мови оригіналу.

Пейзаж у художньому творі – це незамінний спосіб показати атмосферу, емоційний план та вигаданий світ. Опис природи може виконувати найрізноманітніші функції, як-от естетичну, емоційну, композиційну тощо. Пейзаж також може бути тлом, лише естетичним компонентом, або ж навпаки виступати як навіть окремий персонаж чи антагоніст.

Роман «Зелений дім» Маріо Варгаса Льйоси наповнений різноманітною лексикою, реаліями, топонімами та синтаксичними конгломератами, тому під час перекладу Юрій Покальчук використовував різноманітні трансформації для подолання труднощів, що могли виникнути під час опрацювання цього роману.

Під час аналізу було проаналізовано 178 сторінок тексту оригіналу та перекладу і виявлено частоту використання загальновживаної, емоційно-експресивної лексики, реалій та проаналізовано близько 100-та прикладів з використанням перекладацьких трансформацій.

Дослідження показало, що найпоширенішої лексикою виявилась загальновживана, серед якої домінантними у використанні виявились *bosque* (4,3%), *río* (66,1%), *agua* (22,7%) і *isla* (5,1%), що не дивно, адже пейзажних описів протягом роману доволі багато. Така лексика виступає базою для будь-яких описів у романі, а в особливості для пейзажних описів. Кольоронаративи, а саме лексика з кольорами для зображення різноманітних образів, теж доволі часто зустрічаються у романі «Зелений дім», а найчастіше читач може помітити *azul* (32,2%), *negro* (17,4%), *blanco* (26,1%), *amarillo* (11,3%) і *rosado* (4,3%). Варто зазначити, що кольори *blanco* (білий) і *negro* (чорний) також використовувались на позначення раси, протиставлення добра і зла, порядності, людяності та дикості, а також використовувались з негативною, расистською конотацією. В підпункті 2.1 ми проаналізували авторський стиль Льюїса та охарактеризували його особливості: слова на позначення флори, фауни, власні назви, їжу та військові звання. На ідіостиль Маріо Варгаса Льюїса також доволі гостро вплинув пережитий досвід у військовій академії. В другому розділі ми також проаналізували стилістичні особливості роману, де виділили важливу роль якісних прикметників, образності, використання метафор, інверсії та накопичення синтаксичних структур. Останнє викликало неабиякі труднощі під час перекладу, з чим перекладач, Юрій Покальчук, справлявся через графічний поділ речень та двокрапку. Окрім поділу речень, перекладач використовував різноманітні трансформації: граматичну заміну, транспозицію, модуляцію тощо. Для передачі слів-реалій Юрій Покальчук, загалом, використовував транскрипцію,

транспозицію та виноски, адже це найефективніші стратегії з перекладу такої специфічної лексики.

Отже, можемо зробити висновок, що саме такий аналіз допоміг підкреслити та зрозуміти важливість пейзажних описів в романі, його роль та вплив на сюжет, персонажів та середовище

БІБЛІОГРАФІЯ

Наукові та навчально-методичні праці

1. Баркарь У. Я. Мова й культура у взаємодії: підходи до вирішення проблеми // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. 2014. № 10, т. 2. С. 195–198.
2. Білоус П. В. Вступ до літературознавства: навч. посіб. Київ: Академія, 2011. 336 с.
3. Бовт А. Ю. Роль перекладача як транслятора культури миру // Духовність особистості: методологія, теорія і практика. 2022. Вип. 2. С. 28–38.
4. Валусєва Н. М. Вступ до перекладознавства: конспект лекцій для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти зі спеціальності 035 «Філологія». Кам'янське: ДДТУ, 2024. 76 с.
5. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : підручник / за наук. ред. О. Галича. Київ: Либідь, 2001. 488 с.
6. Гончаренко Н. В., Гнатенко О. І. Жанрово-стилістичні особливості перекладу художніх текстів (на матеріалі роману Ч. Діккенса «Домбі й син») // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. 2020. № 43, ч. 5. С. 48–51.
7. Дятленко Т. І. Пейзаж як один із показників індивідуального авторського стилю (за творами І. Я. Франка) // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2004. № 17. С. 203–206.
8. Загнітко А. П. Теорія сучасного синтаксису : монографія. Вид. 2-ге, виправл. і доп. Донецьк: ДонНУ, 2007. 294 с.
9. Калустова О. М., Шиянова І. М., Танич К. А. та ін. Курс письмового перекладу. Іспанська мова: навч. посіб. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2012. 271 с.

10. Коломієць І. І. Стилїстика української мови: навч.-метод. посїб. для студентів-філологів закладів вищої освіти. Умань: Візавї, 2019. 240 с.
11. Кришко А. Ю., Бріт Н. М. Вплив ідей Вільгельма фон Гумбольдта (1767–1835) на мовну освіту в Україні ХІХ – початку ХХ столїття: монографія. Умань: ФПО Жовтий О. О., 2015. 179 с.в
12. Лук'янченко І. О., Полнікова А. С. Пейзажний опис у романі Т. Майн Рїда «The White Chief» // Науковий вісник Міжнародного гуманїтарного університету. Сер.: Фїлологія. 2019. № 35, ч. 2. С. 31–34.
13. Мануляк М. С., Богайчук О. С. Типологія перекладу у світлі сучасної перекладацької традиції // Науковий вісник Міжнародного гуманїтарного університету. Сер.: Фїлологія. 2022. Вип. 55. С. 166–169.
14. Мариненко І. О. Лексикологія української мови: практикум. Київ, 2017. 172 с.
15. Матвіїшин О. М. Художній переклад як особливий вид міжмовної та міжкультурної комунікації // Сучасні дослідження з іноземної фїлології. 2013. Вип. 11. С. 232–237.
16. Матузкова О. П. Лїнгвокультура та переклад: монографія. Одеса: Видавець Букаєв Вадим Вікторович, 2022. 226 с.
17. Мукатаєва Я. В. Слова-реалії як вид безеквівалентної лексики та їх класифікація // Науковий вісник Міжнародного гуманїтарного університету. Сер.: Фїлологія. 2022. Вип. 55. С. 174–177.
18. Орлова О. В., Орлов О. П. Основи літературознавства: тексти лекцій: навч.-метод. посїб. Полтава, 2020. 156 с.
19. Петрухіна Л. Пейзаж у контексті теорії літератури (на матеріалі слов'янської поезії) // Проблеми слов'язнознавства. 2002. Вип. 52. С. 125–134.
20. Рабїйчук Л. С., Наконечна А. О. Теорія перекладу: навч. посїб. Хмельницький: Видавництво НАДПСУ, 2017. 224 с.

21. Сідорцова С. О. Поетика пейзажу: теоретичний аспект // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер.: Філологічні науки. 2019. Вип. 24. С. 145–149.
22. Панова А. М. Міжкультурна комунікація в перекладі. // Соціально-гуманітарні аспекти розвитку сучасного суспільства: матеріали Всеукр. наук. конф. викладачів, аспірантів, співробітників та студентів факультету іноземної філології та соціальних комунікацій, м. Суми, 19–20 квіт. 2013 р. / відп. за вип. В. В. Опанасюк. Суми: СумДУ, 2013. Ч. 1. 220 с.
23. Сніца Т. Є. Міжкультурна комунікація як суспільний феномен // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер.: Філологічні науки. 2017. Вип. 14. С. 220–224.
24. Ткачівська М. Р., Щерба Р. М. Переклад крізь призму міжкультурної комунікації // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. 2022. № 57. С. 188–191. DOI: <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2022.57.47>
25. Шайнер Н. Поліфункціональність пейзажу в художніх текстах на військову тематику // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер.: Філологія. 2018. № 3. С. 130–132.
26. Штепуляк О. С. Міжкультурні аспекти перекладу та їх роль у фаховій підготовці майбутніх перекладачів // Молодий вчений. 2016. № 4.1 (31.1). С. 131–134.
27. Загнітко А. П. Теорія сучасного синтаксису: монографія. Вид. 2-ге, виправл. і доп. Донецьк: ДонНУ, 2007. 294 с.
28. Chonka T., Kordonets O., Balla E., Baniyas V., Baniyas N. From Mary Shelley to Stephen King: the Transformation of Gothic Fiction in English Literature // 2024. Vol. 13, № 78. P. 209–217.

29. Fernández Guerra A. Translating Culture: Problems, Strategies and Practical Realities // *Art and Subversion*. 2012. No. 1. P. 1–13.
30. Fernández T., Tamaro E. Resumen de La casa verde, de Mario Vargas Llosa [Electronic resource]. Barcelona: Biografías y Vidas, 2004. Available at: https://www.biografiasyvidas.com/obra/casa_verde.htm
31. Grisot G., Herrmann B. Examining the Representation of Landscape and Its Emotional Value in German-Swiss Fiction between 1840 and 1940 // *Journal of Cultural Analytics*. 2023. Vol. 8, No. 1. DOI: <https://doi.org/10.22148/001c.84475>
32. Katan D. Translating Cultures: An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators. London; New York: Routledge, 2014. 552 p.
33. Taibi M. Translating for the Community. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2011. 298 p.
34. Vik B. A. Mario Vargas Llosa's Theory of the Novel and Its Application in Criticism // *Ibero-Americana Nordic Journal of Latin American Studies*. – 1987. Vol. 17, No. 1–2. P. 3–26.
35. Williams R. L. Mario Vargas Llosa: A Life of Writing. Austin: University of Texas Press, 2014. 256 p.

Лексикографічні джерела

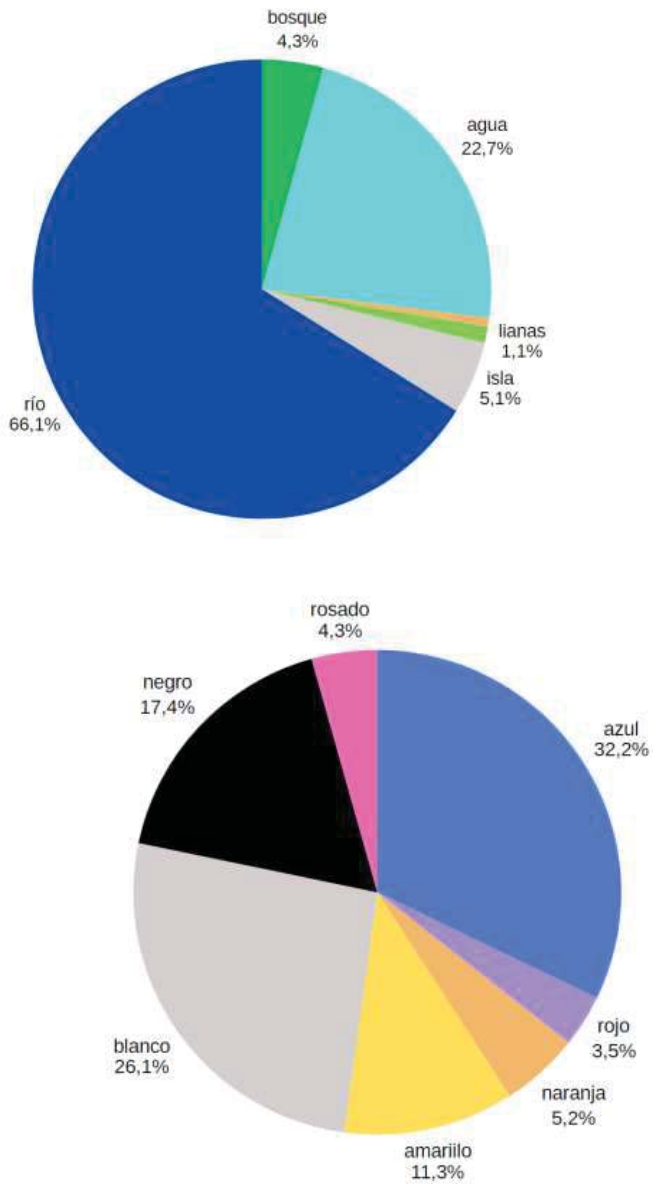
36. Словник української мови: В 11 томах. – К., 1970–1980. – Т. 1–11.
37. Наєнко М. К. Літературознавство // *Енциклопедія Сучасної України* [Електронний ресурс] / редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2016; оновл. 2018. Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-55811>.
38. Real Academia Española. Gramática descriptiva de la lengua española. Volumen 1: Sintaxis básica de las clases de palabras. – 5271 p.: Режим доступу: <https://archive.org/details/gramaticadescriptivadelenguaespanola.volumen1.sintaxisbasicadelasclasesdepalabras/page/n11/mode/2up>

Ілюстративні джерела

- 39.Варгас Льйоса М. Зелений дім: роман / пер. з ісп. Ю. В. Покальчука. Київ: Дніпро, 1988. 430 с.
- 40.Ковалів Ю. І. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.
- 41.Стокер Б. Дракула: роман / пер. з англ. Лесі Дзери. Київ: КМ-Букс, 2017. 608 с.
- 42.Vargas Llosa M. La casa verde. Madrid: Seix Barral, 1966. 441 p.
- 43.Stoker, Bram. *Dracula*. 1897.

ДОДАТКИ

Додаток 1. Аналіз частоти використання лексики в оригіналі іспанської мовою.



RESUMEN

El rápido aumento del interés por la literatura internacional y la cultura hispanohablante en el mundo actual es el resultado del proceso de la globalización, del crecimiento del número de hispanohablantes en el mundo y de la popularización de la lectura entre la juventud actual. El estudio de la literatura hispanohablante y, en particular, de la literatura de ficción, es más relevante que nunca, ya que la literatura de ficción es el mejor reflejo de una nación, sus tradiciones, su mitología, su vida cotidiana. Nuestro deseo de investigar precisamente las descripciones de paisaje se debe a la escasez de trabajos científicos dedicados a este tema y al deseo de destacar la importancia de las descripciones paisajísticas en la literatura de ficción y en la traducción.

El objetivo de nuestro trabajo consiste en identificar, describir e investigar las diferencias en la traducción de los recursos léxicos, morfosintácticos y estilísticos utilizados en las descripciones paisajísticas, basándonos en la comparación entre el original español y la traducción al ucraniano. Para alcanzar dicho objetivo se han utilizado diversos métodos científicos, en particular: el método descriptivo para la clasificación de los recursos estilísticos de las descripciones paisajísticas, el análisis comparativo para contrastar el texto español con su traducción al ucraniano y el método de análisis transformacional para identificar las transformaciones traductoras

Cabe señalar que la revisión de la bibliografía traductológica y lingüística sobre el tema de la investigación, la formulación de los conceptos fundamentales relacionados con el tema de investigación, el análisis del concepto de paisaje y sus funciones en la literatura artística, la identificación de las características estilísticas de las descripciones de paisaje en el original y en la traducción, así como la identificación de las principales transformaciones traductoras y dificultades que surgen durante la traducción, constituyeron los objetivos planteados al inicio de nuestro trabajo.

Las descripciones paisajísticas en la lengua española contemporánea y las formas de su transmisión en la traducción al ucraniano constituyeron el objeto de investigación de nuestro

trabajo de fin de grado. El tema de nuestro trabajo se centra en los recursos léxicos, estilísticos y sintácticos de expresión de las descripciones paisajísticas en la lengua española y los medios para su reproducción en la traducción al ucraniano. El presente estudio se ha llevado a cabo a partir de la novela de Mario Vargas Llosa «La casa verde» y de la traducción al ucraniano realizada por Yuriy Pokalchuk.

En el primer capítulo se aborda la importancia de la traducción literaria en el mundo actual y el concepto de paisaje en los estudios literarios contemporáneos; se caracteriza y describe a grandes rasgos el paisaje de la novela «La casa verde», y se resume brevemente la trama de la obra.

En el segundo capítulo, la atención se centró en las particularidades del estilo del autor, el ganador del premio Nobel Mario Vargas Llosa, en las descripciones paisajísticas de «La casa verde», en el contenido léxico y estilístico de las descripciones del lugar y su papel en la trama, así como en el sistema de imágenes y el contenido semántico de la obra.

En primer lugar, convenía iniciar la investigación con un análisis del concepto de paisaje, el desarrollo del tema de la traducción literaria y el estudio del estilo individual de Mario Vargas Llosa. Se logró determinar que el estilo del autor se distingue por un uso especialmente activo de cierta léxica, por frases largas y por un estilo de escritura que recuerda al flujo de la conciencia. Durante la investigación se identificaron los seis tipos de léxico más frecuentes utilizados en las descripciones paisajísticas y que caracterizan el estilo de Mario Vargas Llosa:

1. La fauna. Nombres de animales autóctonos.

Ejemplos: moscardones, mosquitos, lombrices, gallinas, paucares. Estos se traducen al ucraniano mediante sus equivalentes directos, generalización, recategorización, modulación, transliteración o transliteración acompañada con los comentarios del traductor a pie de la página.

2. La flora. Nombres de plantas autóctonas y de la naturaleza salvaje de la Amazonía.

Ejemplos: lianas, matorrales, árboles. El traductor utilizó las técnicas de traducción como modulación, cuando se traduce *acometida* (literalmente embestida, ataque), como avance o *resistencia*.

3. Los topónimos. Nombres propios de ríos, islas y ciudades.

Ejemplos: Piura, Castilla, Plaza de Armas. Se traducen mediante de calque, transcripción o transliteración o usando ya existentes equivalentes, directos.

4. Los rangos militares.

Ejemplos: capitán, sargento, recluta. Pokalchuk utilizó ya existentes equivalentes durante de la traducción.

5. La comida. Nombres de platos y bebidas locales.

Ejemplos: yuca, chicha. El traductor también utilizó la transcripción y la transliteración, pero para los conceptos-realía usó la generalización. Al traducir *la yuca*, el traductor utilizó la transformación gramatical de recategorización, es decir, la sustitución de la categoría gramatical de número: era las yucas, se convirtió en la yuca.

El siguiente paso consistió en analizar el léxico de su novela «La casa verde» e investigar las características estilísticas del uso de las descripciones paisajísticas. Según los resultados de nuestro análisis, se identificaron los seis tipos de léxico más frecuentes utilizados en las descripciones paisajísticas:

1. Léxico del uso general. Lo que es utilizado por los hablantes nativos y que no tiene una connotación específica.

Ejemplos: río, agua, bosque, isla. La traducción de estas palabras se realiza mediante los equivalentes directos.

2. Léxico emotivo-expresivo. Estas palabras transmiten una opinión subjetiva sobre un concepto determinado.

Ejemplos: furiosa acometida vegetal, diluvio de lianas. Pokalchuk utilizó la modulación y recategorización para traducir el léxico emotivo y no perder el sentido y la idea del autor.

3. Los colores. Vocabulario que designa colores y se utiliza para crear imágenes.

Ejemplos: negro, blanco, rosado, amarillo, azul. La traducción de estas palabras, en general, también se realiza mediante los equivalentes directos. Pero en algunos casos los colores se pueden omitir si no es muy importante para la obra. También Pokalchuk usó la adición.

4. Las palabras realia. Conceptos que solo existen en una cultura determinada y que no tienen los equivalentes en la lengua de la traducción.

Ejemplos: paucares, bagres, chicha, yuca. Una de las estrategias más eficaces para traducir palabras realia consiste en traducir un concepto o fenómeno determinado literalmente, calcularlo y hacer un comentario sobre significado al final de la página.

El siguiente paso fue examinar las características estilísticas de las descripciones del paisaje en la novela. El análisis nos mostró que los adjetivos suelen desempeñar un papel principal en las descripciones del paisaje. También los adjetivos suelen expresar emociones negativas o perturbadoras. Por ejemplo, al comienzo de la obra, en el pasaje: «Desde las colinas del pueblo, a cien metros de distancia, en la margen derecha del río Nieve, se ve la cabaña de Adrián Nieves, su pequeña granja, y más allá solo un grupo de vides, arbustos, árboles con ramas tentaculares y crestas muy altas». La frase «las ramas tentaculares» con crestas muy altas (crestas de alta montaña) solo intensifica la sensación de amenaza. Los adjetivos desempeñan un papel aparte en las descripciones de edificios y viviendas. Por ejemplo, «casas viejas pero fuertes» o «viviendas frágiles» son elementos característicos de la ciudad y la población. El dinamismo de la sintaxis, la construcción de los miembros de la oración, la acumulación de detalles y la combinación de diversas imágenes significativas (visuales, auditivas y olfativas) son características de la obra.

El análisis de la traducción de Yuri Pokalchuk demostró que incluso esta acumulación emocional y sintáctica puede transmitirse con éxito en ucraniano. En general, cabe destacar que los traductores lograron conservar con éxito la atmósfera de la obra, su tensión y su simbolismo.

El análisis y nuestra investigación contribuyeron a resaltar las descripciones vívidas de la novela, su papel e influencia en la trama, los personajes y el entorno.