

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Кафедра англійської філології та перекладу
імені професора І.В. Корунця

Кваліфікаційна робота магістра з перекладознавства
на тему: «Образ жінки в англійській літературі XXI століття: гендерний,
концептуальний і перекладознавчий аспекти»

Студентки групи МПа 02-20
факультету перекладознавства
освітньо-професійної програми
Перекладознавство: професійно-
орієнтований переклад
(англійська мова і друга іноземна мова)
за спеціальністю 035 Філологія
Мельник Марії Михайлівни

Допущена до захисту
«___»_____ 2021 року

Науковий керівник:
кандидат філологічних наук,
доцент Никитченко К.П.

Завідувач кафедри англійської філології
і перекладу імені професора І. В. Корунця

_____ проф. Ніконова В.Г.
(підпис) (ПІБ)

Національна шкала _____
Кількість балів: _____
Оцінка ЄКТС _____

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE

KYIV NATIONAL LINGUISTIC UNIVERSITY

Korunets Department of English Philology and Translation

Master Degree Thesis in Translation Studies

under the title: “Woman’s image in the 21st century English literature: gender, conceptual and translation aspects”

Group MPa 02-20
School of translation studies
Educational Programme Translation
Studies: Specialized Translation
(English and Second Foreign Language)
Majoring 035 Philology
Mariia M. Melnyk

Research supervisor:
K.P. Nykytchenko
Candidate of Philology,
Associate Professor

Kyiv – 2021

Київський національний лінгвістичний університет
Кафедра англійської філології і перекладу
імені професора І. В. Корунця

Затверджую:

Завідувач кафедри англійської філології
і перекладу імені професора І.В. Корунця
_____ (підпис)
д.ф.н., проф. Ніконова В.Г.
“10” вересня 2020 р.

ЗАВДАННЯ
на кваліфікаційну роботу магістра з перекладознавства

студента(ки) 2 курсу МПа 02-20 групи факультету перекладознавства КНЛУ

Мельник Марії Михайлівни

(ПІБ студента)

спеціальності 035 Філологія, спеціалізації 035.041 Германські мови і літератури (переклад включно), перша – англійська, освітньо-професійної програми Перекладознавство: професійно-орієнтований переклад (англійська мова і друга іноземна мова)

Тема роботи «Образ жінки в англійській літературі XXI століття: гендерний, концептуальний і перекладознавчий аспекти».

Науковий керівник Никитченко Катерина Петрівна, кандидат філологічних наук, доцент

Дата видачі завдання “10” вересня 2020 р.

Графік виконання кваліфікаційної роботи магістра з перекладознавства

№ п/п	Найменування частин і план кваліфікаційної роботи	Графік виконання	Підписи студента і керівника
1.	Аналіз наукових першоджерел і складання бібліографії	Жовтень 2020 р.	
2.	Написання теоретичної частини кваліфікаційної роботи (розділ 1)	Листопад 2020 р.	
3.	Добір мовного матеріалу тексту і складання Додатку (100 англійськомовних речень та їх переклад)	Грудень 2020 р.	
4.	Аналіз мовного матеріалу тексту, який досліджується, і написання аналітичної частини кваліфікаційної роботи (розділ 2)	Березень 2021 р.	
5.	Проведення перекладацького аналізу досліджуваного мовного явища і написання практичної частини кваліфікаційної роботи (розділ 3)	Травень 2021 р.	
6.	Написання вступу і висновків дослідження, подання завершеної кваліфікаційної роботи науковому керівнику для попереднього перегляду	Вересень 2021 р.	
7.	Попередній захист кваліфікаційної роботи і подання завершеної кваліфікаційної роботи на кафедрі	05 жовтня 2021 р.	
8.	Оформлення документації (відгуки) і підготовка презентації до захисту кваліфікаційної роботи	Жовтень 2021 р.	
9.	Захист кваліфікаційної роботи магістра з перекладознавства	Грудень 2021 р.	

Науковий керівник _____ (підпис)

Студент _____ (підпис)

**ВІДГУК НАУКОВОГО КЕРІВНИКА
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА З ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА**

студента(ки) 2 курсу групи Мпа 02-20 факультету перекладознавства спеціальності 035 Філологія, спеціалізації 035.041 Германські мови і літератури (переклад включно), перша – англійська, освітньо-професійної програми Перекладознавство: професійно-орієнтований переклад (англійська мова і друга іноземна мова)

Мельник Марії Михайлівни

(ПІБ студента)

за темою «Образ жінки в англійській літературі ХХІ століття: гендерний, концептуальний і перекладознавчий аспекти»

Відповідність кваліфікаційної роботи нормативним вимогам (необхідне позначити ✓ або +)		
1.	Наявність основних структурних компонентів	<input type="checkbox"/> усі компоненти присутні, <input type="checkbox"/> один компонент відсутній <input type="checkbox"/> декілька компонентів відсутні
2.	Відповідність оформлення, посилань і списку використаних джерел нормативним вимогам	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> незначні помилки в оформленні <input type="checkbox"/> оформлення неправильне
3.	Відповідність побудови вступу нормативним вимогам	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> відповідність неповна <input type="checkbox"/> не відповідає вимогам
4.	Відповідність огляду наукової літератури нормативним вимогам	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> відповідність неповна <input type="checkbox"/> не відповідає вимогам
5.	Відповідність аналітичної частини дослідження заявленій меті та завданням	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> відповідність неповна <input type="checkbox"/> не відповідає вимогам
6.	Відповідність практичної частини дослідження нормативним вимогам	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> відповідність неповна <input type="checkbox"/> не відповідає вимогам
7.	Відповідність висновків результатам теоретичної та практичної складових дослідження	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> відповідність неповна <input type="checkbox"/> не відповідає вимогам

Особиста думка керівника _____

Кваліфікаційна робота **Мельник Марії Михайлівни** може бути (не може бути)
(ПІБ студента)

рекомендована до захисту

(підпис керівника)

(_____)
(ПІБ керівника)

„ ____ ” _____ 2021 рік

РЕЦЕНЗІЯ НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА З ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА

студента(ки) 2 курсу групи Мпа 02-20 факультету перекладознавства спеціальності 035 Філологія, спеціалізації 035.041 Германські мови і літератури (переклад включно), перша – англійська, **освітньо-професійної програми** Перекладознавство: професійно-орієнтований переклад (англійська мова і друга іноземна мова)

Мельник Марії Михайлівни
(ПІБ студента)

за темою «Образ жінки в англійській літературі ХХІ століття: гендерний, концептуальний і перекладознавчий аспекти»

	Критерії	Оцінка в балах
1.	Наявність основних компонентів структури роботи — загалом 10 балів (усі компоненти присутні – 10, один компонент відсутній – 5, декілька компонентів відсутні – 0)	
2.	Відповідність оформлення роботи, посилань і списку використаних джерел нормативним вимогам до кваліфікаційної роботи — загалом 10 балів (повна відповідність – 10, поодинокі огріхи у форматуванні – 8, незначні помилки в оформленні – 6, значні помилки в оформленні – 4, оформлення переважно не відповідає вимогам – 0)	
3.	Відповідність побудови вступу нормативним вимогам — загалом 10 балів (повна відповідність – 10, поодинокі огріхи стилістичного характеру – 8, несуттєві помилки у формулюваннях – 6, суттєві помилки у формулюваннях – 4, не відповідає вимогам за структурою і змістом – 0)	
4.	Відповідність огляду наукової літератури нормативним вимогам — загалом 10 балів (повна відповідність – 10, несуттєві помилки у формулюваннях – 8, недостатня кількість проаналізованих іноземних джерел (мін. 30%) – 6, відсутній критичний аналіз наукових праць – 4, не відповідає вимогам за структурою і змістом – 0)	
5.	Відповідність аналітичної частини дослідження заявленій меті та завданням — загалом 10 балів (повна відповідність – 10, несуттєві огріхи стилістичного характеру – 8, несуттєві помилки при аналізі фактичного матеріалу – 6, суттєві помилки при аналізі фактичного матеріалу – 4, відсутність власного аналізу фактичного матеріалу (100 речень) – 0)	
6.	Відповідність практичної частини дослідження нормативним вимогам — загалом 10 балів (повна відповідність – 10, несуттєві огріхи стилістичного характеру – 8, несуттєві помилки при перекладі фактичного матеріалу – 6, суттєві помилки при перекладі й аналізі фактичного матеріалу – 4, відсутність перекладацького аналізу фактичного матеріалу (100 речень) – 0)	
7.	Відповідність висновків результатам теоретичної та практичної складових дослідження — загалом 10 балів (повна відповідність – 10, несуттєві огріхи стилістичного характеру – 8, неповне висвітлення результатів дослідження – 6, часткове висвітлення результатів дослідження – 4, не відповідає результатам дослідження – 0)	

Усього набрано балів: _____

(ПІБ рецензента)

(підпис рецензента)

” _____ ” _____ 2021 р.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	2
РОЗДІЛ 1	
ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ОБРАЗУ ЖІНКИ В ГУМАНІТАРНІЙ ПАРАДИГМІ.....	5
1.1 Жіночий образ як об'єкт наукових розвідок у сучасному мовознавстві.....	5
1.1.1 Поняття «образу» в літературі.....	5
1.1.2 Репрезентація гендерних стереотипів у художній літературі.....	10
1.1.3 Становлення жіночого образу в світовій літературі.....	16
1.2 Перекладацькі стратегії відтворення художніх образів у художніх текстах	22
1.3 Особливості перекладу творів жіночої прози.....	21
Висновки до розділу 1.....	37
РОЗДІЛ 2	
ОСОБЛИВОСТІ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ В АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	38
2.1 Формування «жіночого образу» в романі Софі Кінселли «Пам'ятаєш мене?».....	38
2.2 Етапи становлення жіночих образів у творчості Софі Кінселли.....	46
2.3 Гендерні особливості як основа художнього твору та способи їх відтворення при перекладі.....	53
Висновки до розділу 2.....	57
РОЗДІЛ 3	
ВІДТВОРЕННЯ ОБРАЗУ ЖІНКИ У ХУДОЖНЬОМУ ПЕРЕКЛАДІ ІЗ ВРАХУВАННЯМ ГЕНДЕРНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ.....	59
3.1 Використання перекладацьких трансформацій для передачі гендерно-маркованих одиниць на різних мовних рівнях дискурсу.....	59
3.2 Способи перекладу гендерно-маркованих одиниць із застосуванням	

перекладацьких трансформацій.....	63
Висновки до розділу 3.....	71
ВИСНОВКИ.....	73
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	78
СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ	84
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ.....	84
ДОДАТКИ	85
Додаток А.85
SUMMARY.....	99

ВСТУП

В умовах сучасності все більше уваги приділяється вивченню феномену гендеру та особливостей його вираження у різних мовах. Так, вираження гендерної ідентичності сягає корінням в давнину, репрезентує історичне ставлення до чоловіків та жінок в культурі того чи іншого народу, що й приваблює дослідників, які досліджують цей лінгвістичний аспект.

Актуальність цього дослідження зумовлена тим, що наразі існує досить не багато наукових праць, присвячених аналізу особливостей вираження жіночого образу в сучасних англійських художніх творів, так само як і способів перекладу гендерних маркерів фемінінності що й зумовлює вибір теми.

Специфіка вираження гендеру в англійській та українській мові мові відзначалася такими дослідниками: М. В. Ворона, О. О. Грицанов, І. В. Грошев, Є. П. Ільїн, D. Best та інш.

Об'єктом дослідження є образ жінки в англійській літературі ХХІ століття як об'єкт дослідження лінгвістики.

Предмет аналізу – гендерний, концептуальний і перекладознавчий аспекти дослідження образу жінки в англійській літературі ХХІ століття.

Метою представленої кваліфікаційної роботи є характеристика гендерного, концептуального та перекладознавчого аспектів образу жінки в англійській літературі ХХІ ст.

Для досягнення мети визначені наступні **завдання**:

- визначити поняття «образу» в літературі;
- схарактеризувати поняття «жіночий образ» як об'єкт наукових розвідок у сучасному мовознавстві та його становлення у світовій літературі;
- окреслити гендерні аспекти у художній літературі;

- схарактеризувати перекладацькі стратегії відтворення художніх образів у художніх текстах;
- проаналізувати особливості перекладу творів художнього дискурсу;
- з'ясувати особливості формування «жіночого світу» в романі Софі Кінселли «Пам'ятаєш мене»;
- схарактеризувати тематику жіночих образів у творчості Софі Кінселли;
- здійснити перекладацький аналіз гендерних маркерів жіночності на матеріалі роману Софі Кінселли «Пам'ятаєш мене»;
- виявити перекладацькі трансформації, що використовуються для відтворення образу жінки в англійській літературі ХХІ століття.

У роботі використовувалися такі **методи дослідження**, як: метод аналізу, синтезу та узагальнення – використовувалися для дослідження та формування теоретичної бази, представленої в роботі, метод компонентного аналізу, метод порівняльного аналізу, метод суцільної вибірки було використано для проведення аналізу в практичній частині роботи.

Матеріалом дослідження послуговували 100 прикладів відібрані з тексту роману С. Кінселли «Пам'ятаєш мене?» та його перекладу українською мовою.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що для дослідження використовувалось багато джерел ХХІ століття, що дало можливість проаналізувати особливості вираження образу жінки в сучасних англійських художніх творах та визначити способи їх перекладу.

Теоретичне та практичне значення одержаних результатів пов'язане з можливістю їхнього використання у викладанні таких навчальних дисциплін, як “Загальне мовознавство” (розділ “Граматична система мови”), “Порівняльно-історичне і типологічне мовознавство” (розділ “Зіставний синтаксис”), “Порівняльна граматики англійської та української мов”, “Теоретична граматики англійської мови”.

Результати дослідження та опрацьований фактичний матеріал можуть бути використані при укладанні навчальних і методичних посібників для студентів філологічних факультетів вищих навчальних закладів.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів із висновками до кожного з них, загальних висновків, списку використаної літератури, додатку та резюме.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ОБРАЗУ ЖІНКИ В ГУМАНІТАРНІЙ ПАРАДИГМІ

1.1 Жіночий образ як об'єкт наукових розвідок у сучасному мовознавстві

1.1.1 Поняття «образу» в літературі. Образ і образність є ключовими поняттями в літературі. Так, поняття образу знаходиться у фокусі дослідження багатьох науковців, таких як: С. А. Зелінський [20: 94–96], О. О. Грицанов [16: 48], Є. Іванова [21:340], С. Ніколаєнко [42: URL], М. Ворона [11: 71] та ін. Для сучасних досліджень з літературознавства, характерним є розуміння поняття образу як живого і цілісного організму, найбільшою мірою здатного до досягнення повної істини буття.

У літературознавстві існують два різних підходи до дослідження природи художнього образу. Одні науковці (О. І. Єфімов [19], О. Іванова [21]) трактують художній образ в літературі як виключно мовне явище, як властивість мови художніх творів. Такі науковці, як Д. С. Наливайко [40], П. В. Палієвський [43] вбачають в художньому образі більш складне явище – систему конкретно-чуттєвих деталей, що втілюють зміст художнього твору, причому не тільки деталей зовнішньої, мовної форми, а й внутрішньої, предметно-образотворчої і ритмічно виразної [18: 63]. Так, наприклад, О. І. Єфімов у статті «Образна мова художнього твору» наголошує на наявності двох різновидів образів [19: 91]. Один різновид дослідник називає літературними образами, під якими маються на увазі образи персонажів літературних творів. Інший різновид, на думку науковця, складають мовні образи, тобто образотворчо-виразні властивості національної мови: барвисті вирази, порівняння, тропи, тощо. При цьому, О. І. Єфімов [19: 91] стверджує, що власне художнє значення літературного твору досягається, перш за все, завдяки мовній образності. Проте, О. Б. Борисова [9: 20] зазначає, що О. І. Єфімов не враховує, той факт, що мовні

образи самі по собі не є ознакою художнього тексту. Крім того, художній текст не завжди представляє велику кількість мовних образів. На думку дослідниці, мовні образи, як і взагалі мова, набувають художньої значимості тільки тоді, коли вони стають засобом втілення власне художнього змісту, зокрема характерів героїв епічних творів як результату художньо-творчого освоєння реальних характеристик життя [9: 20]

На думку П. Палієвського, художній образ не зводиться до образності мови, він становить більш складне і більш ємне явище, що включає в себе, окрім мови, інші засоби, та виконує особливу, власне художню функцію. Так, П. В. Палієвський розглядає художній образ як складний взаємозв'язок деталей конкретно-чуттєвої форми, як систему образних деталей, що знаходяться в складній взаємодії, завдяки чому створюється істотно новий конструкт, який володіє колосальною змістовною ємністю [43: 50].

Розглядаючи аспекти художнього образу у вимірах національного та порівняльного літературознавства, варто згадати, що Д. С. Наливайко розглядав образ як константу мистецтва [40] та підкреслював «високий рівень знаковості у структурі образності» [40]. Умовність і знаковість образів визначено в роботах Ю. М. Лотмана: «Словесне мистецтво починається зі спроб подолання докорінної властивості слова як мовленнєвого знака...» [31: 47].

І. Ф. Волков [10: 75] приходять до наступного визначення образу: «художній образ – це система конкретно-чуттєвих засобів, що втілює собою власне художній зміст, тобто художньо освоєну характерність реальної дійсності».

Наразі, термін «образ», почав розглядатися як когнітивний феномен, заснований на когнітивних процесах сприйняття і смислоутворення. В рамках когнітивного підходу, Р. Солсо дає загальне визначення уявного образу як «репрезентації в розумі відсутнього об'єкта або події» [60 :328].

Особливий підхід до аналізу образної структури тексту намічений в когнітивній поетиці Р. Цура. Спираючись на розроблені формалістами

концепції деавтоматизації, а також уявлення когнітологів і гештальтпсихологов про свідомість читача, що сприймає інформацію, про різні рівні перекодування інформації в процесі її обробки і про принципи взаємодії читача з навколишнім середовищем, дослідник виділяє дві стилістичні тенденції — конвергентну і дивергентну, — які проявляються на всіх рівнях художнього тексту, в тому числі і в його образній структурі [82].

Застосовуючи когнітивні підходи до терміну «художній образ», стилістика розглядає його як одну з форм відображення реальної дійсності, як модель дійсності, що відновлює отриману з дійсності інформацію в новій сутності [2: 113]. Це особлива модель реальності, яка з'єднує об'єктивне і суб'єктивне. У цьому сенсі літературні образи не тільки репрезентують матеріальну реальність, а й моделюють нову ідеальну (естетичну) реальність, створену думкою людини. За словами В. П. Мещерякова образ у літературному творі «передає реальність і водночас створює новий вигаданий світ, який сприймається нами як існуючий насправді» [35 :18]. Він втілює узагальнену картину світу, створену уявою автора і відображає його суб'єктивне сприйняття. І. О. Щирова визначає авторську картину світу як «ієрархічно організовану концептуальну систему» [68: 128]). Таким чином, перефразовуючи думку С. Г. Філіппової, можемо зазначити, що літературні образи слід розглядати «не тільки як форму художнього освоєння світу, сутнісну і стильову характеристику художнього тексту, а й як найважливішу складову авторської картини світу» [64: 179–180], тобто як обумовлений авторською інтенцією спосіб реалізації у художньому тексті особистісно-детермінованої концептуальної системи – системи знань і думок про світ, яка відображає весь пізнавальний досвід людини [29: 94–95].

Розглядаючи *структуру* художнього образу, О. Б. Борисова [9: 21] зазначає, що більш глибоке розуміння цього поняття в художній літературі можна отримати, розглянувши літературний твір як на певну структурну модель, представлену у вигляді ядра, оточеного декількома оболонками. На

зовнішній оболонці розташовується словесний матеріал, з якого безпосередньо складається твір. Розглянутий сам по собі матеріал являє собою певний текст, який ще не володіє художнім змістом. На думку дослідниці, структурна «оболонка» твору отримує художню значимість лише тоді, коли вона набуває знакового характеру, тобто виражає укладену в ній інформацію. Саме ядро, яке включає тему і ідею твору, тобто те, що письменник зображує, і те, що він хоче сказати про зображуваний об'єкт, предмет або явище, має, на відміну від змісту побутових, ділових, наукових та інших текстів, двосторонню будову [9: 22]

О. Б. Борисова акцентує увагу на тому, що необхідність органічно з'єднати словесну оболонку з духовним ядром, зробивши її художньо осмисленою, призводить до появи в структурі художнього образу двох проміжних оболонок, зазвичай іменованих внутрішньої і зовнішньої формою. Внутрішня форма – це система образів, а зовнішня форма – це організація мовного простору, яка дозволяє активізувати звукову сторону тексту, що і робить текст носієм нової, художньої інформації, що знаходиться в підтексті твору. Таким чином, підтекст відіграє важливу роль у створенні образу [9: 23]

На думку Л. І. Тимофєєва, поняття образу, за змістом, є ширшим, ніж поняття характеру, з огляду на те, що образ передбачає зображення і тваринного і предметного світу взагалі, в центрі якого знаходиться людина, і поза якого, життя людини не можна уявити. Проте, без активізації характеру, не може виникнути і образ [61: 60].

Однак окремі дослідники розглядають художні образи тільки як образи персонажів. Наприклад В. П. Мещеряков зазначає, що повністю обґрунтовано, в поняття «художній образ» можуть бути включені лише зображення персонажів. В інших же випадках, вживання цього терміну передбачає наявність певної умовності, хоча і його розширене використання, на думку дослідника, – цілком допустиме [34: 18].

Таким чином, на основі розглянутих визначень поняття художнього образу, можна зробити висновок про те, що **художній образ** – це система

мовних та позамовних засобів, яка реалізує художній зміст, утворює художньо освоєну характерність реальної дійсності.

Говорячи про види художніх образів, доцільно навести їх існуючі класифікації. Так, О. І. Ніколаєв класифікував художні образи за ступенем складності і виділив такі види:

1. елементарний рівень (словесна образність – стилістичні фігури, тропи);
2. образи-деталі;
3. пейзаж, натюрморт, інтер'єр. У ряді випадків, ці образи не носять самодостатнього характеру, будучи частиною образу людини.

4. Образ людини.

5. Рівень образних гіперсистем [41: 54].

О. В. Пітерська класифікує образи за наступними критеріями:

- за історичною епохою (античні, середньовічні, ренесансні);
- за ідейно-художнім напрямом, стилем (барокові, класицистичні, романтичні, реалістичні, модерністські, постмодерністські);
- за філософією (гуманістичні, просвітницькі, екзистенціалістські, тощо);
- за предметом зображення (образи людей, анімалістичні образи, образи предметів, почуттів, настрою) [45: 50].

З вищенаведених класифікацій художнього образу можна дійти до висновку, що найважливішими критеріями, на які спиралися дослідники при трактуванні поняття художнього образу, є:

1. відображення через художній образ достовірної картини світу (з елементами спотворення реальності і без них);
2. художній образ – продукт творчої думки письменника;
3. художній образ несе естетичну, патетичну, пізнавальну та ідейно-емоційну функції.

Отже, художній образ – це спосіб відображення або перетворення дійсності через образну мову, стиль автора, який спрямований на формування у

читача або слухача твору певної картини того, що відбувається в тексті, з метою естетичного, пізнавального та ідейно-емоційного впливу на людину.

У нашій роботі ми дотримуємось концептуального підходу до дослідження образу в літературі. О. О. Селіванова визначає *концепт* як «інформаційну структуру свідомості, певним чином організовану одиницю пам'яті, яка містить сукупність знань про об'єкт пізнання, вербальних і невербальних, набутих шляхом взаємодії п'яти психічних функцій свідомості й позасвідомого» (СЛТЕ: 256).

Терміни концепт та поняття є подібними своєю внутрішньою формою, так як з латинської поняття «концепт» дослівно перекладається як «поняття». Саме тому багато дослідників подають їх синонімами у своїх наукових працях. Також О. І. Гром вважає що концепти співіснують як і в нашому житті так і в свідомості кожної людини і саме завдяки цьому піддзеркалюють життєвий досвід суспільства [15: 3].

1.1.2 Репрезентація гендерних стереотипів у художній літературі.

Поняття гендеру знаходиться у фокусі дослідників, зокрема, літературознавців. Після переосмислення поняття «стать» на заході в 60-х рр. минулого століття, поняття «гендер», як міждисциплінарний феномен стало інтенсивно досліджуватися вченими у всьому світі. У ході гендерних досліджень розглядаються ролі, норми, цінності, риси характеру, які суспільство надає жінкам і чоловікам через системи соціалізації, поділу праці, культурні цінності та символи, які, за своєю суттю, у значній мірі є стереотипними.

Поняття «соціальний стереотип» було вперше введено американським соціологом У. Ліпманом у 1922 в книзі «Громадська думка». Згідно з його визначенням, стереотипи це - впорядковані, детерміновані культурою «картинки світу» в голові людини, які, по-перше, заощаджують зусилля при сприйнятті складних соціальних об'єктів і, по-друге, захищають цінності, позиції і права особистості [цит. за (44): 53].

Дуальна сутність стереотипів підкреслюється в соціальних дослідженнях. Незважаючи на те, що вони неминуче спрощують сприйняття навколишнього соціального порядку, стереотипізація виконує об'єктивно необхідну і корисну функцію загальної психічної регуляції діяльності людини. Стереотипи закріплюють інформацію про однорідні явища, факти, предмети, процеси, людей; дозволяють їм обмінюватися інформацією, розуміти один одного, брати участь у спільній діяльності, виробляти спільні погляди, тощо.

С. А. Зелінський підкреслює, що стереотипи – це певні зумовлені аспекти життя значної більшості людей. Автор категорично і різко заявляє, що стереотипність мислення містить в собі зло, негативно впливає на психіку індивіда, лімітуючи його особистісний ріст і роблячи за нього вибір в тих чи інших ситуаціях. Причому індивід знаходиться не в змозі це усвідомити [20: 94–96].

Гендерні стереотипи є одним з видів стереотипів. *Гендерні стереотипи* (ГС) – це спрощені, схематизовані, емоційно забарвлені стійкі образи чоловіків і жінок, поширювані, як правило, на всіх представників тієї чи іншої гендерної спільності, незалежно від особистих особливостей її конкретних представників [14: 26]. Таким чином, можна зробити висновок, що гендерні стереотипи – це певні образи чоловіків і жінок, що сформувалися в культурі народу, які, у більшості випадків, засновані на упередженнях, а не на раціональному знанні. Завдяки вивченню стереотипів, в рекламі можна виділити типові ролі і риси чоловічих і жіночих персонажів. Жінка, як правило, асоціюється з красою, доглянутістю, сексуальністю, рішучістю і здатністю домагатися свого в будь-якій ситуації. Чоловік же характеризується як успішний бізнесмен на дорогому автомобілі і в гарному костюмі, як майстерний спокусник в оточенні прекрасної статі, як люблячий чоловік і батько.

Є. П. Ільїн [23] пропонує відрізнити ГС від статевих стереотипів, тобто відмінностей, що походять від природи і пов'язаних:

а) з антропометричними характеристиками (жінки, порівняно з чоловіками, нижче за зростом, мають меншу масу тіла, вузькі плечі, широкий таз і т. д.);

б) зі стереотипними психофізіологічними характеристиками (чоловіча агресивність, схильність до домінування, впевненість у собі, незалежність, сміливість, грубість і жіноча залежність, боязкість, мрійливість, емпатичність, тривожність і емоційність, тощо).

Гендерні стереотипи, на відміну від статевих стереотипів, пов'язані з ролями, які нав'язуються індивідам суспільством в різних сферах життєдіяльності. ГС стосуються розподілу ролей в сім'ї. Жінкам пропонується приватна сфера (роль матері і домогосподарки). Чоловікам – публічна (забезпечення сім'ї, участь у соціальному житті, професійна успішність). У професійній діяльності жінки переважно асоціюються з діяльністю у сфері послуг, охорони здоров'я, освіти, торгівлі тощо, а чоловіки з інструментальною областю діяльності, роботою з технікою, творчої і керівною діяльністю, фізичною працею [23: 77–78].

На цей час, дослідники відносять гендер до числа соціальних конструктів, отже, він формується з дитячих років під впливом соціальних очікувань і особливостей культури. Розмірковуючи про це, Є. Іванова підкреслює, що стереотипи, в основному, сприяють існуванню спотвореного і, більш того, помилкового уявлення про ту чи іншу соціальну групу і, будучи ірраціональним компонентом суспільної та індивідуальної свідомості поряд з забобонами, ведуть до дискримінації [23: 340].

Схожу точку зору висловив Є. П. Ільїн, який вважає, що гендерні стереотипи тільки вводять людей в оману, оскільки особистісні якості і манера поведінки, приписувані суспільством чоловікові, нерідко виявляються і у жінок, і навпаки [23: 73].

Д. Бест, навпаки, заявляє, що, хоча гендерні стереотипи і «не беруть до уваги варіативність», вони включають компонент істини, який якраз допомагає прогнозувати поведінку індивідів в соціумі [71: 11].

Провівши ряд експериментів, американські психологи встановили, що гендерні стереотипи мають пріоритет над расовими, і що переважна більшість чоловіків і жінок несвідомо приймають ці стереотипи [23: 336]. Наразі, перший до розуміння гендерних стереотипів – це «підхід домінування» [16: 19], який стверджує, що різниця в мові між чоловіками і жінками є наслідком чоловічого домінування і жіночого підпорядкування. З цієї точки зору, жінки являють собою пригнічену меншість. Прихильники «підходу різниці» [11: 256] з іншого боку, вважають, що чоловіки і жінки належать до різних субкультур і що будь-які мовні відмінності можуть бути віднесені до культурних відмінностей. Отже, будемо вважати гендерні маркери основними маркерами маскулінності та фемінінності сучасної англійської мови.

Маскулінність та фемінінність – це сукупність соціальних і поведінкових якостей, якими повинен бути наділений чоловік та жінка, та яких чекає від них суспільство. Іншими словами, під цим терміном розуміється те, що в кожному окремому суспільстві представники чоловічої та жіночої статі виховуються з дитинства, виходячи з певних норм і традицій. Завдяки такому вихованню вони надалі відповідають соціальним стандартам, традиційно сформованим в їхній країні. Так, будь-яку дівчинку виховують за певною схемою, прищеплюючи їй всі ті якості, які їй необхідні, щоб зробити з неї люблячу дружину, турботливу матір, тощо [80: 36].

Дослідники стверджують, що «маскулінність» не є постійним поняттям. Протягом всієї історії людства у різних народів були свої уявлення про те, як повинен виглядати справжній чоловік і що для цього потрібно зробити. Історія розвитку цього соціального аспекту може бути простежена аж до ідеалів, які були характерні для тієї чи іншої епохи. Наприклад, якщо розглядати Середньовіччя і епоху хрестових походів, то головними якостями,

притаманними чоловікам, будуть агресивність, нерозбірливість, надмірна різкість і жорстокість, деспотизм. Якщо звернутися до античності, то особливостями представників сильної статі будуть не тільки агресивність і сила, а й поезія, філософське мислення, творчість, тощо [73: 36].

Таким чином, соціальні, особистісні та фізіологічні якості, характерні для всіх представників чоловічої статі, називаються «маскулінністю». Це свого роду прояв мужності у всіх аспектах життя, як в повсякденному, так і в суспільному. Значення цього терміну в різних науках може бути дещо змінено, але в класиці, воно відноситься виключно до чоловіків.

Фемінінність, в свою чергу, є більш стійкою категорією, яка включає в себе характеристики, стереотипно притаманні жінкам. Так, традиційно до фемінінних рис відносять ніжність, турботливість, покірність, слабкість, тендітність.

Однак є і відхилення від правил, які трактуються як жіноча маскулінність. Основою маскулінності є біологічні якості, які дозволяють нам відрізнити чоловіка від жінки на фізичному рівні. Сильна половина людства розглядається тут як окрема природна категорія, що має свої біологічні якості, властиві всім її представникам від народження до смерті. Таким чином, маскулінність та фемінінність – це те, ким людина є в суспільстві, то, як вона поводить себе, виходячи з природних інстинктів і прагнень.

Протягом 1980-х і 1990-х років одним з найважливіших напрямків у дослідженнях маскулінності, фемінінності та гендеру була ідея про те, що не може бути єдиної маскулінності та фемінінності. У вісімдесяті і дев'яності роки дослідники почали розміти, що чоловіки та жінки настільки ж різноманітні, як і будь-яка інша категорія ідентичності групи, оскільки багато дослідників заперечували домінуючий погляд на те, що означає бути чоловіком або жінкою [77: 121].

Результатом бурхливого розвитку досліджень маскулінності в 90-ті роки стало домінування ідеї тотальної мужності, вперше запропонованої Рейвін

Коннелл в статті 1985 року (Carrigan, Connell, and Lee 1985) і розширеної в її пізніших книгах (Connell 1987, 1995). Погляд на переважну маскулінність передбачає множинність маскулінностей; однак ці маскулінності впорядковані, і в будь-якій культурі буде переважати один найбільш цінний ідеал [72: 81].

Дослідники маскулінності знайшли цю концепцію привабливою, зокрема тому, що вона може охопити те, що стать не є фіксованою, і в той же час помітили, що існують домінуючі способи буття людини. Більш того, ці домінуючі або найбільш прийнятні способи буття людини існують в чималому ступені тому, що «бути чоловіком» в більшості культур має багато спільного з домінуванням і владою, як над жінками, так і над іншими чоловіками.

На додаток до цієї течії, ідеї про гендер кидали виклик думці про те, що цей аспект ідентичності є невід'ємною частиною нашого буття. Кесслер С. і Маккенна В. [76] обґрунтували цю точку зору десятиліттями раніше, проте, в дев'яності роки, наука була готова сприйняти цю інформацію, так, як це не було в 1970-х роках, і робота Дж. Батлер «Про перформативність гендеру» мала величезний вплив на гендерні дослідження [80: 27].

Як зазначалося вище, одним з найбільш важливих досягнень у вивченні маскулінності в дев'яності роки було введення Р. Коннелом ідеї гегемоністської маскулінності [72: 42]. У роботі Р. Коннелла було багато новаторського, але вона включає елементи, які були найбільш важливими:

1. існує кілька варіантів маскулінності;
2. існує порядок між ними;
3. гегемоністська маскулінність часто являє собою недосяжний ідеал.

Люди, які не досягають цього ідеалу, тим не менш, все ще бачать в ньому ідеал, до якого потрібно прагнути.

Кількість робіт, присвячених опису засобів і способів репрезентації маскулінності в англійській та інших мовах, досить велика. В них всебічно висвітлено більшість аспектів цієї проблеми, включаючи особливості мовного втілення концепту «чоловік», вираз маскулінності як соціокультурної категорії,

оформлення цього роду в дискурсі, мовну поведінку, динамічні аспекти репрезентації маскулінності, а також різнобічне виявлення стереотипів у вживанні мовних одиниць, але питання про семантичне значення маркерів маскулінності, їх статус, вік, реляційну конотацію залишається невирішеним [77: 14].

Дослідження фемінінності також отримало поширення в 1960х роках, коли феміністські рухи, які активізувалися в той час в США і Німеччині, дали потужний поштовх до розвитку фемінінних досліджень. Почавши вивчення специфічного жіночого досвіду та критики патріархату, дослідники поступово перейшли до аналізу гендерної системи.

Таким чином, можна зробити висновок про те, що наразі, гендерний аспект літературознавчих досліджень представлено аналізом особливостей вираження маскулінності та фемінінності – гендерних аспектів жіночих та чоловічих ролей в художньому контексті.

1.1.3 Становлення жіночого образу в світовій літературі

Протягом багатовікового розвитку світової літератури, центральним образом був і залишається образ жінки, динаміка еволюції якого дозволяє визначити розвиток світових тенденцій та ролі жінки в житті суспільства. Еволюція жіночого образу асоціюється з конфронтацією з патріархальними традиціями, яка міцно вкоренилась в суспільстві та відобразилась в літературних традиціях. Поява жіночих образів в літературі спостерігається в літературних пам'ятках, які сягають корінням в давнину: в епоху міфологічної свідомості, жінки, хоча і не були головними героями міфів як літературного жанру, вносили певну конфліктну складову або додавали твору певну динаміку. Роль жінок у міфах стародавньої Греції є настільки важливою, що сучасні дослідники розробили навіть рольові архетипи жінок, прив'язані до характеру конкретного божества жіночого полу, які є героями міфів стародавньої Греції.

Наявність рольових архетипів, прив'язаних до характеру конкретного божества, була відзначена ще К. Г. Юнгом [75]. На основі досліджень К. Юнга, дослідниця Г. Б. Бедненко виокремлює наступні вісім жіночих архетипів:

1. Деметра – мати милостива, щедра;
2. Кора-Персефона – юна дівка, жертва, господиня підземного царства;
3. Афіна – неприступна дівка, стратег і тактик;
4. Артеміда – вічна дівка, суперниця чоловіків, мстива мисливиця;
5. Афродіта – втілення любові і краси, муза художників і поетів;
6. Гера – вірна і ревнива дружина, світська жінка;
7. Гестія – жінка, що віддає перевагу самотності, присвятила себе іншому сенсу;
8. Геката – сваха, жартівниця, чаклунка і посередниця [65].

Дослідниця зазначає, що жінка може змінювати провідні архетипи з необхідністю, власною волею та бажанням: так, вступ в шлюб активізує Геру, вступ до вищого навчального закладу – Афину, повернення додому до мами – Кору, любовні пригоди – Афродіту. Для жінки, «вірність богині» пов'язана більше з душевним станом і настроєм. Проте, дослідниця зазначає, що не кожна жінка одного типу (наприклад, Афіна – Персефона) може дозволити собі все те, що любить і вмє робити жінка зовсім іншого характеру (наприклад, Афродіта – Гера).

Перша спроба репрезентації жіночих образів в класичній літературі представлена у творчості легендарного давньогрецького поета Гомера в його епічних поемах «Іліада» і «Одіссея». У цих поемах Гомер презентував основний тип жіночого образу, властивого давньогрецькій літературній традиції – тип вірної люблячої дружини. До цього типу можна віднести героїню поеми «Іліада» Андромаху. Головною відмінною рисою образу ідеальної дружини і жінки в давньогрецькій традиції служить той факт, що «вона живе в постійній тривозі за чоловіка, який губить себе своєю доблестю» [47]. Доля такого типу героїні найчастіше є глибоко трагічною, і саме через трагедію

втілюється вся глибина її величі. Подібний посыл служить прикладом літературного відображення соціальної ролі жінки в суспільстві. Традиція подібного відображення збереглася і в ході подальшого розвитку європейської літературної традиції, в тому числі і в епоху Середньовіччя. Так, образ жінки епохи давньої Греції можна схарактеризувати такими епітетами, як саможертвність, альтруїзм, відмова від себе та свого щастя для щастя оточуючих, любов до людей. Жінці середньовіччя характерним є фокус на сім'ї, відсутність інших інтересів, фокус на інтересах чоловіка. Вища ціль жінки – служіння чоловіку, для того, щоб він міг досягти своїх цілей в житті, народження та виховання якомога більше дітей. Роль жінки у суспільстві, в певному сенсі, була зведена до ролі рабині [47].

У середньовічному європейському суспільстві всі галузі соціального життя жорстко контролювалися християнською церквою і ґрунтувалися на християнських канонах. У зв'язку з цим в європейській літературі позначилася основна тенденція, що полягала в тому, що переважне місце в середньовічній літературі займала релігійна література. З огляду на патріархальну позицію християнства, жінка займає другорядні позиції в усіх галузях життя – домінуючі позиції займає чоловік: його роль є абсолютно центральною, а в сім'ї, чоловік володіє майже необмеженою владою над жінкою. Жінки все ще залишались заручниками патріархального соціального устрою, їх становище залишалось безправним [22: 607].

Протягом зрілого Середньовіччя світська тенденція в середньовічній літературі значно наростає і вступає в антагоністичні відносини з релігійною тенденцією. На межі епох пізнього Середньовіччя і раннього Нового часу великий флорентійський поет Данте Аліґ'єрі вніс нове слово в традицію репрезентації жіночих образів в європейській літературі. У головній своїй поемі «Божественна комедія», він створив образ жінки, яка не стоїть нижче чоловіка в системі образів твору. Данте звів жінку на божественний п'єдестал, створивши

образ Беатріче. До померлої Беатріче Данте звертається як до вищої, найсвятішої жінки християнства – до самої Богоматері [47].

У літературі епохи Нового часу і в епоху Просвітництва репрезентація жіночих образів в європейській літературі була тісно пов'язана з суспільними дискусіями про права жінок і проблеми емансипації, про роль жінки в суспільстві. У вісімнадцятому столітті, в епоху Просвітництва, найбільш яскрава репрезентація жіночих образів присутній у творчості Жан-Жака Руссо. У таких його творах, як «Юлія, або Нова Елоїза» і «Еміль, або про виховання» репрезентація жіночих образів висловлює особисте філософське ставлення Жан-Жака Руссо до різниці статей, і до різниці тих ролей, яким чоловіки і жінки повинні відповідати [47].

Призначення жінки в розумінні Руссо абсолютно відрізняється від призначення чоловіка. Вона повинна бути вихована виключно для будинку. Доля жінки, на думку Руссо, полягає в пристосуванні до думки інших, у відсутності будь-яких самостійних суджень, навіть власної релігії. Ідеал жіночого життя, таким чином, на думку Руссо, зводиться до сліпого підпорядкування чужій волі. Руссо вважав, що «природний стан жінки – це абсолютна залежність», і «дівчата відчувають себе створеними для покори», що «ніяких серйозних розумових занять для дівчини не потрібно» [47].

У дев'ятнадцятому столітті, французька письменниця Жорж Санд вперше застосувала феміністичний підхід до репрезентації жіночих образів в таких своїх творах, як «Індіана», «Валентина» і «Консуело». Роман Жорж Санд «Індіана» став першою в історії європейської літератури романом, що поставив проблему жіночої рівноправності, першим глибоко феміністичним романом, що постулює незалежність жінки і її право на особисте щастя. Надалі, така проблематика і новий погляд на місце і роль жіночих образів в системі образів в літературі активно розроблялися у творчості письменників [47: 608].

В умовах сучасності, спостерігається активна боротьба за права жінок у суспільстві, позитивні результати боротьби відображаються також і у

літературній традиції. В сучасній літературі, жінка зображується в абсолютно різних образах, а одним з інноваційних жанрів, спрямованих на боротьбу жінок за свої права у суспільстві є чікліт.

М. Л. Болотнєва виділяє особливості жанру чікліт [8: 261–263]:

1. Формула дискурсу: дискурс чікліту є об'єднанням дискурсів традиційної казки та сучасної феміністської риторики. Чікліт об'єднує мотиви випробувань і трансформації героїв, взятих зі структури класичної казки, і співвідносить їх з жіночим поглядом на світ [50: 24]. Отже, в чікліті відбувається інкорпорація дискурсів казки і феміністської риторики в просторі масової культури, що відображає сучасні тенденції західного суспільства [48:3]. Романи чікліту часто називають жіночими казками, а героїнь – щасливими Попелюшками, так як вони, пройшовши всі випробування, знаходять щастя і змінюються в кращу сторону. Ситуації, в які потрапляє жінка, часто прирівнюють до прототипічної казки: героїня за невеликий проміжок часу стає багатою і успішною [8: 261].

2. Для сюжету чікліту характерною є формула класичного хеппі-енду. До кінця книги, героїня, пройшовши низку випробувань і вирішивши проблеми, отримує важливі уроки в житті. Незважаючи на те, що чікліт і його прототипи, жіночий роман і казка, можуть бути об'єднані схожими композиційними мотивами і щасливим кінцем, М. Л. Болотнєва зазначає, що дискурс чікліта відрізняється художньої різноманітністю і достатнім ступенем індивідуальності, що є невід'ємним впливом сучасної епохи [8: 262].

3. Дискурс чікліту за своєю генетичною структурою складає завуальований інтертекстуальний код жіночого сприйняття дійсності. Образи жінок західного чікліту міцно увійшли в сучасну парадигму культури, сходячи до культурологічного коду пам'яті за терміном Ю.М. Лотмана [8: 262]. У більшості випадків автор чікліту посилається на першоподібний дискурс класичних жіночих романів, наприклад, написаних Джейн Остін [70].

4. Феномен жіночої героїні чікліту полягає в репрезентації образу сучасної незаміжньої молоді жінки епохи постфемінізму в різних сферах її життєдіяльності. Героїня західного чікліту – тип сучасної емансипованої жінки, яка відстоює свої соціальні позиції і не боїться вступати в конфлікт з чоловічим, часто ворожим світом. Як правило, це молода жінка з життєвим досвідом, їй тридцять років, або трохи більше. Вона амбітна, багато часу приділяє шопінгу, заняттю спортом, відвідуванню косметичних салонів і модних ресторанів [70: 88]. Простір її життя – урбаністичний світ, мегаполіси, а професія, пов'язана з видавничим бізнесом, глянцевиими журналами, піаром і громадськістю. Ідея кар'єрного зростання, професійна спроможність і фінансова незалежність стають важливими аспектами в жіночому світі чікліту, відсуваючи на задній план неодмінний для більш ранніх романів хеппі-енд у вигляді щасливого заміжжя головної героїні.

5. Чікліт є однією зі сфер репрезентації гендерних концептів Man і Woman. Дискурс чікліту є прямим дискурсом щодо концепту Woman і перехресним щодо концепту Man. Дискурсивна практика жінок і чоловіків формує особливий тип дискурсу – гендерний дискурс, в якому виявляються певні особливості мовного стилю чоловіків і жінок, обумовлені гендерно-комунікативним фактором [8: 263].

6. Загальний тон оповідання є простим і нетривіальним, що об'єднує в собі гумор і іронію. За результатами психологів, 10 з 50 жінок вважають довірчий тон спілкування найпереконливішим і таким що підводить до розкриття секретів [65:15]. З огляду на те, що твори чікліту направлені на жіночу аудиторію, вони набувають форму особистого щоденника або сповіді перед кращою подругою [51: 8].

7. Сюжет твору розкривається за допомогою оповідання від першої особи. Такий авторський прийом дозволяє читачеві стати безпосереднім спостерігачем життя жінки, її любовних страждань, злетів і падінь. Розповідь ведеться від першої особи головної героїні у формі особистого щоденника, або

якоїсь інтимної сповіді. Читач чікліту стає мимовільним споглядачем не тільки життєвих подій, він проникає в таємниці внутрішнього світу жінки і сприймає дійсність жіночим поглядом.

8. Мова творів жанру чікліту визначається сучасною масовою культурою. М. Л. Болотнева зазначає, що легкість читання і простота сприйняття – особливості чікліту [8: 264].

Наша робота буде сфокусована навколо твору Софі Кінселли, роботи якої також відносяться до жанру чікліт. Романи С. Кінселли є підвидом своєї рідної енциклопедії жіночого життя, в якій реальний світ з його правилами і культурою відтворюється через призму жіночого сприйняття. Героїні світу Кінселли: Ребекка, Лексі, Поппі, – жінки нового покоління: любительки шопінгу, глянцевого видання і вечірок; мають статусну роботу, красеня-бойфренда і безліч проблем, характерних для звичайних сучасних дівчат.

Найбільш цікавим об'єктом романів С. Кінселли є образ «нової жінки», що об'єднує в собі такі риси, як активна життєва позиція, інтелект і освіта, робота над своєю зовнішністю, вдале сімейне життя, турбота про дітей. Краса, молодість, успішне поєднання професійних, подружніх і батьківських обов'язків є ознакою «нової» фемінінності.

На основі вищевикладеного можна зробити висновок, що образ жінки пройшов шлях значної еволюції, від образу жінки-жертви патріархального суспільства, до образу емансипованої, вільної жінки. Чікліт є жанром сучасного жіночого роману, що представляє собою інтерпретацію дійсності очима жінки. Основою дискурсу чікліта є інтертекстуальна інкорпорація дискурсів традиційної казки і жіночого роману в реальному і віртуальному просторі масової культури.

1.2 Перекладацькі стратегії відтворення художніх образів у художніх текстах

У процесі своєї перекладацької діяльності перекладач завжди переслідує певну мету – досягнення адекватності перекладу. Не завжди лексичні одиниці однієї мови мають точні аналоги в іншій мові. Тому для вирішення цього завдання перекладач часто використовує перекладацькі трансформації (перетворення). Їх вміле використання забезпечує адекватність перекладу: текст перекладу точно відображає зміст вихідного тексту. «Трансформація – основа більшості прийомів перекладу. Полягає в зміні формальних (лексичні або граматичні трансформації) або семантичних (семантичні трансформації) компонентів вихідного тексту при збереженні інформації, призначеної для передачі» [63: 201].

Термін «перекладацька трансформація» використовується багатьма видатними вченими (Л. С. Бархударов [4], В. Н. Комісаров [27], Я. І. Рецкер [52] та ін. між ними немає повної згоди з приводу визначення цього поняття.

Термін «перекладацькі трансформації» вчені, які займаються цією проблемою, тлумачать по-різному. Р. К. Міньяр-Белоручев вважає, що таке перетворення «полягає в зміні формальних (лексичні і граматичні перетворення) або семантичних (семантичні перетворення) компонентів вихідного тексту». Також Р. К. Міньяр-Белоручев вказує на ту обставину, що компоненти вихідного тексту повинні зберігати свої формації, призначені для передачі [36].

Під трансформацією Н. Д. Гарбовский розуміє «такий процес перекладу, в ході якого система смислів, укладена в мовних формах вихідного тексту, сприйнята і зрозуміла перекладачем в силу його компетентності » [13: 366]. Дослідник зазначає, що ця система трансформується природним чином внаслідок міжмовної асиметрії в схожу систему смислів, що обліковується у форми мови перекладу [13: 366].

І. Рецкер вважає, що перекладач передає значення іноземного слова в контексті і знаходить йому відповідну заміну мовою оригіналу, що не має аналога в словнику. Дослідник відносить трансформації до прийомів логічного мислення. Таке явище відноситься до лексичних перетворень. Також І. Рецкер говорить у своїх роботах про граматичні перетворення. Ці перетворення здійснюються в процесі перетворення структури речення відповідно до норм мови перекладу [53].

А. Д. Швейцер говорить про метафоричні перетворення тексту. У цьому випадку відбувається заміна однієї форми виразу іншою [53]. Якщо словникова відповідність відсутня або не може бути використана за умовами контексту, то перекладач може скористатися «перекладацькими трансформаціями» [28]. Л. К. Латишев наводить приклади, коли просто необхідно вдаватися до навмисних відступів від тексту оригіналу – «перекладацьких трансформацій», оскільки буквальний переклад, або ж просто переклад, близький до оригіналу за семантикою, заважає сприйняттю тексту перекладу. Виникає протиріччя між двома критеріями адекватності перекладу – рівноцінністю регулятивного впливу вихідного тексту та тексту перекладу, та їх семантико-структурної форми [30].

Перекладацький вибір детермінується факторами як лінгвістичного, так і екстралінгвістичного характеру:

- відмінність систем мови перекладу та вихідної мови;
- функціонально-стилістичні особливості оригіналу;
- особливості мовної та мовленнєвої норм, характерні для мови оригіналу;
- індивідуальний стиль автора вихідного тексту;
- відсутність засобів еквівалентної передачі особливостей тексту оригіналу.

Отже, в більшості випадків, адекватності перекладу не можливо досягти без застосування перекладацьких трансформацій, які, в свою чергу, допомагають адаптувати текст перекладу для його адекватного сприйняття читачами.

Перекладацькі трансформації є відхиленнями від словникових відповідностей. Як правило, вони входять у вживання з тієї причини, що в мові оригіналу і мовою перекладу обсяг значень лексичних одиниць не збігається.

У своїй роботі “Курс перекладу” Латишев Л. К. визначає лексичні трансформації як “відхилення від словникових відповідностей” [30]. У лексичних системах англійської та української мов спостерігаються розбіжності, які проявляються в типі смислової структури слова.

Сутність лексичних трансформацій полягає в заміні окремих лексичних одиниць (слів і стійких словосполучень) вихідної мови лексичними одиницями мов перекладу, які не є їх словниковими еквівалентами, тобто, які мають інше значення, ніж передані ними в перекладі одиниці мови перекладу» [4].

А. Д. Швейцер акцентує увагу на лексичних перекладацьких трансформаціях, виділяючи чотири їх різновиди:

- 1) трансформації на компонентному рівні семантичної валентності (замінб);
- 2) трансформації на рівні прагматичному (перекладацькі компенсації, заміна тих чи інших стилістичних засобів іншими, заміна алюзій на аналогічні, пояснювальний переклад);
- 3) трансформації на референційному рівні (конкретизація, генералізація, заміна реалій, тощо);
- 4) трансформації на рівні стилістичному – компресія і розширення [67: 128].

З чого можна зробити висновок, що його пріоритетом були лексичні трансформації.

Я. І. Рецкер схиляється до подвійної класифікації трансформацій:

- 1) граматичні трансформації у вигляді заміни частин мови або членів речення;
- 2) лексичні трансформації (конкретизація, генералізація, диференціація значень, антонімічний переклад та ін) [52: 33].

Р. К. Міньяр-Белоручев виділяє три види трансформацій: лексичні, граматичні та семантичні. До першого виду (лексичні трансформації) дослідник відносить прийоми генералізації і конкретизації, до другого (граматичні трансформації) – заміну частин мови і членів речення, об'єднання речень або їх членування, до третього (семантичні трансформації) – метафоричні, синонімічні, метафоричні заміни, логічний розвиток понять, антонімічний переклад та прийом компенсації [36: 105].

Найменування видів перекладацьких трансформацій у працях Л. С. Бархударова значно відрізняється від термінології інших дослідників. Так, учений виділяє чотири типи перетворень, або трансформацій: перестановки, заміни, опущення і додавання [4].

У роботах В. М. Комісарова названі такі види трансформацій, як лексичні (транслітерація, перекладацьке транскрибування, калькування, деякі лексико-семантичні заміни), граматичні (граматичні заміни і членування речення) і комплексні (експлікація або описовий переклад, антонімічний переклад та компенсація) [83].

Таким чином, варто зазначити, що при перекладі художніх образів, перекладачеві необхідно застосувати цілий комплекс перекладацьких трансформацій, з метою здійснення адекватного перекладу.

1.3 Особливості перекладу творів жіночої прози

Художній переклад тексту вважається найбільш складним з письмових видів перекладу. Можна сказати, що він являє собою не стільки особливий вид перекладу, скільки окремий вид мистецтва. Якщо технічний переклад, переклад документів, юридичних і фінансових текстів – це об'єкти майстерності досвідченого професійного перекладача, то художній переклад буквально стоїть на роздоріжжі ремесла, професії та мистецтва [3: 196].

Те, що зазвичай називають мистецтвом перекладу, відноситься і до області психології перекладача, до його вміння здійснювати перекладацький процес, створювати повноцінний текст перекладу, робити правильний вибір мовних засобів, враховуючи всю сукупність факторів, що впливають на хід і результат перекладу. При роботі з художніми творами, перекладач має залучати талант письменника або поета.

Згідно думки відомого теоретика перекладу І. Лівого [36], переклад як вид мистецтва є проміжну категорію між оригінальною творчістю і виконавським мистецтвом. Багато великих літераторів починали з перекладу творінь своїх попередників з інших культур.

Великі письменники минулого вважали своїм обов'язком володіти кількома іноземними мовами, включаючи мертві, щоб читати в оригіналі шедеври, які прославили своїх авторів по всьому світу [33: 48]. Пам'ятаючи про це, слід розуміти, що гідний художній переклад під силу не кожному досвідченому перекладачеві.

Повноцінний художній переклад – це відтворення твору заново, зберігаючи його культурні особливості, але роблячи їх зрозумілими представнику іншої нації і культури. Даний вид перекладу вимагає, винахідливості, вживання, співпереживання, вміння зберегти темп і ритм твору, розкриття творчої індивідуальності перекладача, але так, щоб вона не затьмарювала своєрідності автора, не привносячи зайвих прикрас «від себе». Перераховані нами вимоги до художнього перекладу наводять на питання про допустимий ступінь близькості перекладу до тексту оригіналу. Це питання бурхливо обговорювалося перекладачами ще в античному світі.

Першою і найочевиднішою характеристикою є така особливість художнього перекладу, як його небуквальність. На відміну, наприклад, від перекладу наукового тексту, де точність є основним критерієм вірності такого перекладу, художній переклад – це дуже вільний переклад, в якому не

настільки важлива точність тексту, що перекладається, скільки враження і відчуття, які такий текст залишає читачеві після його прочитання.

Зробити гідний художній переклад під силу тільки перекладачеві, що володіє письменницькими здібностями. Працюючи з текстами художньої літератури, перекладач стикається, відповідно, з таким функціональним стилем мови як художній стиль. Цей стиль найчастіше характеризується образністю, емоційністю мови. Він впливає на уяву і почуття читача, передає думки і почуття автора, використовує все багатство лексики. Завдання перекладача зробити так, щоб текст перекладу викликав такі ж почуття і переживання у читача, як і оригінал, тому важливо уникати дослівно точного перекладу, який не завжди відтворює емоційний ефект оригіналу. В іншому випадку такий переклад створить розрив між змістом і формою: думка автора зрозуміла, але форма її вираження чужа мові перекладу [12: 85].

Друга відмінна риса художнього тексту – активне використання різних засобів виразності і образності, тропів, фігур промови, при передачі яких перекладачеві необхідні кмітливість, багата фантазія і високий рівень професіоналізму.

Перерахувати і прокоментувати всі засоби оформлення художньої інформації в тексті не можливо через їх велику кількість. З цієї ж причини при перекладі художніх текстів конфлікт форми і змісту – неминучий – звідси виникає часте застосування прийому компенсації, що призводить до нейтралізації певних значущих частин змісту оригіналу.

При перекладі повинні бути збережені і вірно передані всі засоби виразності вихідного тексту, однак, практика показує, що при будь-якому перекладі частина з них буде представлена в ослабленому вигляді або обмеженим числом компонентів лексичного повтору, або при передачі образу не вдасться зберегти його специфіку.

Переклад текстів творів жіночої прози характеризується певними складнощами, з огляду на те, що вони включають в себе велику кількість художніх засобів, які слугують для розкриття образів твору. До таких засобів виразності відносяться [32: 96–97]:

- епітети – відтворюються з урахуванням їх семантичних та структурних особливостей (прості і складні прикметники; ступінь дотримання нормативного семантичного узгодження з визначеним словом; наявність метафори, метонімії, синестезії), з урахуванням позиції по відношенню до визначеного слова і його функції.
- Порівняння – відтворюються з урахуванням структурних особливостей, стилістичної забарвлення лексики, що входить в нього.
- Метафори – відтворюються з урахуванням структурних характеристик, з урахуванням семантичних відносин між образним і предметним планом.
- Авторські неологізми – відтворюються за існуючою в мові перекладу словотворчою моделлю, аналогічну тій, яку використовував автор, зі збереженням семантики компонентів слова і стилістичного забарвлення.
- Повтори: фонетичні, морфемні, лексичні, синтаксичні, лейтмотивні – відтворюються зі збереженням кількості компонентів повтору і самого принципу повтору на даному мовному рівні.
- Іронія – для її відтворення в перекладі передається, перш за все, сам принцип контрастного зіткнення, зіставлення того, що неможливо зіставити.
- Власні назви та топоніми – передаються зі збереженням семантики «мовця» імені і типовою для мови оригіналу словотворчою моделлю, екзотичною для мови перекладу.

- Синтаксична специфіка тексту оригіналу – наявність контрасту коротких і довгих речень, ритм прози, переважання підрядного зв'язку та ін. Передається за допомогою граматичних відповідностей.
- Діалектизми – як правило, компенсуються просторічною лексикою; жаргонізми, лайки передаються за допомогою лексики мови еквівалентного стилістичного забарвлення.

Також, тексти творів жіночої прози характеризуються наявністю великої кількості портретів зовнішнього та внутрішнього світу, яскравістю передач почуттів героїв, створенням яскравих пейзажів, що також значно ускладнює процес перекладу такого типу творів.

Функції портретного представлення людини в тексті – множинні, портретна репрезентація залежить від особистого авторського світосприйняття і його індивідуальної мови, від стилю епохи. В рамках конкретного художнього тексту ці функції, як правило, співіснують, витікаючи одна з одною і тісно взаємодіючи [56: 13].

Як форма художньо-образного уявлення людини портрет є проявом системності цілісного тексту на найвищому рівні. Це – результат інтеграції всіх частин певного літературного твору, показник смислової завершеності, найкращий спосіб створення цілісного образу літературного героя, охоплює психологічну, поведінкову, соціальну, мовну та інші моменти його характеристики.

Структури портретів численні і різноманітні. О. В. Михайлова в своїх дослідженнях виділяє наступні критерії їх класифікації:

- зміст елементів (наповнюваність);
- кількість елементів (N-компонентність);
- їх розташування в тексті (позиціонування);
- характер подачі портретної інформації (типологія портретів);

- наявність / відсутність авторського коментаря до портрету (авторський коментар) [33: 54].

З точки зору сприйняття портрета виділяють наступні його структурні типи:

- портрет-опис, в якому з різним ступенем повноти дається перелік портретних деталей і характеру персонажа;
- портрет-порівняння, допомагає читачеві ясно і чітко уявити собі зовнішність героя;
- портрет-враження, що передає певне емоційне сприйняття від зовнішності персонажа [6: 45].

Структурні типи портрета поділяють на концентрований і деконцентрований. Перший являє собою «одиничну портретну номінацію, яка не може відтворюватися і доповнюватися в ході розгортання тексту» [25: 86], другий – «неодноразово відтворюється в ході текстового розгортання портретна єдність, що утворює ланцюжок, ланки якої мають різну ступінь віддаленості один від одного», при це «ідентифікація персонажа заснована на повторюваності в ланках портретного ланцюжка» [33: 52].

Л. В. Серікова, розмірковуючи про портрет як певну художню форму літературного твору і представляючи його як цілісну систему портретних характеристик, виділяє три види портретної презентації персонажа. А саме, «внутрішня людина» (презентація сутнісних характеристик внутрішнього світу героя), «медіальна людина» (форма взаємопритягування внутрішньої і зовнішньої людини, пов'язана з об'єктивуванням психофізіологічних механізмів суб'єкта), «зовнішня людина» (матеріальна сторона побутування героя) [56: 102].

Так само, виділяють два структурних типи портретних описів: реальний портрет і фантазійний портрет, кожен з яких виконує свою особливу функцію в рамках художнього твору.

Перший представляє ту чи іншу історичну особистість зі своєю смисловою системою, життєвими установками, ціннісними орієнтирами. Другий – вигадану, що володіє особистісними орієнтирами, які придумав автор (базуються на історичних, а на самостійно запропонованих автором мотивах і психологічних рішеннях, відповідних цілям і завданням художньої комунікації). Всі вищевказані структурні типи портретних описів є актуальними для портретування героя і дійсності в художньому творі.

Г. С. Сириця в своєму дослідженні пропонує розгорнуту ситуативну типологію портретних описів: портрет-сприйняття, портрет-самосприйняття, портрет-спогад, портрет-самоспогад, портрет-впізнання. Портрет може являти собою узагальнений опис індивідуальних портретних прийомів або відображати «теперішній» стан, коли постійні риси відображуються тією чи іншою стороною в певній ситуації [58: 34].

На основі кількості переданої інформації А.Н. Беспалов виділяє наступні типи портретів [6: 108]:

- 1) портрет-штрих;
- 2) оцінний портрет;
- 3) ситуативний портрет (мінімальна кількість інформації);
- 4) дескриптивний портрет (кількість інформації перевищує мінімальну кількість попередніх типів і має тенденцію до розростання); даний тип портрета ділиться на фрагментарний і повний портрет.

Портрет-штрих включає короткі портретні характеристики персонажа, що складаються з одного або двох його ознак. Такий вид портрета використовується при описі другорядних і епізодичних персонажів. Оціночний портрет містить авторські оцінки, сильно забарвлені модальністю. Ядром портретних структур цього типу є такі кваліфікуючі риси, як «кращий», «найгірший», «добрий», «гарний», їх периферія формується за рахунок фрагментів інших портретних типів. До ситуативного портрету відносяться ті ознаки, які стають характерні для персонажа в різних ситуаціях. Докладний

дескриптивний портрет характеризується відображенням більшого числа окремих ознак ситуації мовними засобами. Фрагментарні портрети – це невеликі за протяжністю портретні замальовки, що містять два або три ознаки персонажа. Частковий портрет представляє собою усічений варіант докладного [6: 109].

Н.А. Родіонова виділяє наступні типи художнього портретного опису:

- 1) портрет-уявлення (або портрет-знайомство);
- 2) портрет-оцінка (або портрет-сприйняття);
- 3) портрет-ситуація [54: 45].

К. Л. Сизова вважає, що власне портретний опис включає такі характеристики зовнішності персонажа, як характеристика одягу героя, характеристика форми рис особи (форма носа: прямий, кирпатий, форма очей (очі, очі), рот, підборіддя, щоки), колірна характеристика вигляду героя, характеристика жестів і манери триматися, характеристика міміки (погляд і манера посміхатися) і фонічними характеристика (характеристика голосу персонажа) [57: 35].

Художній пейзаж природи грає дуже важливу роль в літературному творі. Він може використовуватись для географічного зазначення місця дії; намітити область, щоб читачі могли краще зрозуміти природні умови людей, для динамічного опису зміни картинок подій; для фіксації різних явищ природи, тощо. Пейзаж може нести як фонове, так і смислове навантаження, розкриваючи щось нове в людині. Звернення до природи виводить письменника на обґрунтування філософського плану, який, з одного боку, характеризує особливості сприйняття автором світу, з іншого – характер персонажів твору [38: 253].

Пейзажні компоненти зазвичай виступають в якості фону, що характеризує місце дії. Введення елементів пейзажу необхідно в тих випадках, коли без цих виразних засобів неможливо передати атмосферу того, що відбувається, проникнути в суть сприйняття людського світу, з'ясувати

ставлення людини до навколишнього світу. В цьому випадку пейзаж стає чуттєвим елементом [55].

Пейзаж також можна використовувати в якості контрастного порівняння між внутрішнім станом героя і навколишньою природою; як засіб розкриття людської натури; в якості фону для портрета героя; як прийом в розкритті ідеологічних позицій героя і т. д.; як художній засіб у формулюванні соціально значущих проблем; для відтворення суспільного життя людей [62].

Пейзаж в творах використовується не тільки як орнамент або своєрідний фон. Його «офіційні» функції дуже широкі. Пейзаж можна використовувати як розмежування місця і навколишнього середовища, життєву ситуацію, затримання напруженої історії, постановку соціально значущих проблем, передачу певного настрою читачам і відображення внутрішнього стану героя твору і, нарешті, як композиційний елемент. Форми і методи використання описів пейзажу багато в чому залежать від цілей і завдань, поставлених перед письменником [55: 131].

В залежності від виконуваних у творі функцій, пейзаж може мати різноманітні форми прояву: пейзажні описи, пейзажні образи, пейзажі-попередники, пейзажні штрихи, пейзажні деталі, психологічні та епічні пейзажні паралелі. У зв'язку з цим питанням виникає необхідність відокремити власний пейзаж від ліній, елементів, мотивів пейзажу [14: 19].

Н. Мурадалієва пропонує розрізняти два елементи в художньому творі: пейзажна деталь та пейзажна картина [38: 62]. Пейзажною деталлю є деталь, що містить у собі інформацію, емоційний зміст, естетичну оцінку та позицію автора. Пейзажна деталь в художньому творі виступає, як правило, у вигляді різних тропів. Це не предмет зображення, а засіб зображення предмета. Пейзажна деталь грає службову роль у контексті: на пейзажній деталі лежить метафорична образність, що відтворює обличчя героя художнього твору. Пейзажна картина (власне пейзаж) сама є предметом опису, відтворення природи природи [45].

Єдина класифікація пейзажів, як лінгвістів, так і літературних справ, до сих пір не розроблена, оскільки лінгвістичне дослідження пейзажних описів передбачає можливість різноманітних підходів до вивченої явища. Г. Толова в своїм дослідженні пропонує розділити пейзажні описи, згідно їх розташування в композиції художнього твору. Вони можуть бути: ініціальні; інтертекстуальні; фінальні [62: 69].

З огляду на обсяг і локальне розташування пейзажу в тексті, дослідники виділяють наступні його типи:

- а) контурний або штриховий (заснований на короткому зображенні, до якого автор звертається один раз);
- б) дисперсивно-штриховий (складається з декількох коротких деталей-штрихів, які називають певну ознаку);
- в) компактно-дескриптивний (представлений однією об'ємною диктемою);
- г) дисперсивно-дескриптивний (ряд розгорнутих пейзажних описів, розсіяних по оповіданню).

Дані види словесного пейзажу можуть розглядатися як одиниці контекстно-варіативного членування тексту [62: 70].

М. Епштейн у роботі, присвяченій пейзажним образам, подає декілька класифікацій пейзажу за різними принципами. Найпростіші з них – сезонна і ландшафтна: за типом часу та місцевості, що визначає характер пейзажу (зимовий, весняний, літній, осінній; степовий, морський, гірський, лісовий, пустельний, річний, долинний).

За естетичним значенням М. Епштейн виділяє [69: 51]:

– ідеальний пейзаж – починає формуватися ще в античній літературі – у Гомера, Феокріта, Вергілія, Овідія, а потім протягом багатьох віків розробляється в літературі Середньовіччя та Відродження. Елементами ідеального пейзажу можна вважати наступні:

- а) м'який вітерець, що доносить приємні аромати;

- б) вічне джерело, прохолодний струмочок втамовує спрагу;
- в) квіти, що широкою ковдрою вкривають землю.

Природа в ідеальному пейзажі опікує людину з материнською щедрістю. Однією з тенденцій у розвитку ідеального пейзажу є його психологізація: місце перетворюється у час, а час стискається в одну єдину мить, коли душа здатна доторкнутися до ідеалу, сприйняти його в природі;

– бурхливий пейзаж – покритий мороком, тому в ньому зорові образи доповнюються або навіть витісняються звуковими.

Смуток у душі героя трансформується в систему пейзажних деталей:

а) особливий час доби: вечір, ніч або особлива пора року – осінь, зима, що визначається віддаленням від сонця, джерела життя;

б) непроникливість для погляду та слуху, пелена, що застеляє сприймання: туман і тиша;

в) місячне світло, химерне, таємниче;

г) картина в'янення, тління, руйнування;

г) образи північної природи. Північ – частина світу, відповідає ночі як часу доби або осені, зимі як порі року, ось чому журливий пейзаж включає деталі північної природи, перш за все такі як мох і скелі. Різновидом журливого пейзажу є “тихий пейзаж” [62: 261].

Пейзаж, в залежності від функціонального призначення, може мати різні форми прояву в художніх текстах. У літературі досить відомі пейзажні описи, пейзажні зображення, пейзажі-попередження, пейзажні штрихи, психологічні та епічні пейзажні паралелі.

У зв'язку з роллю пейзажу в художньому світі літератури, дослідники пропонують функціональну класифікацію пейзажних описів. Розрізняють такі функції описів природи: позначення місця дії, створення певної атмосфери, розкриття характеру героя. Відповідно до цих функцій можна говорити про пейзажі, емоційних пейзажі і пейзажі психологічні [45].

Психологічна функція пейзажу полягає в тому, що картина природи допомагає в розкритті внутрішнього світу героя, створюючи мажорну або мінорну емоційну атмосферу (іноді контрастну емоційному стану персонажа).

Також, основними функціями пейзажних описів є:

- об'єктивне відображення дійсності;
- один із способів розкриття характеру героя;
- фон сюжетних подій;
- засіб розвитку дії;
- текстоутворююча функція;
- естетична.

Більшість пейзажів художнього твору спрямовані на те, щоб передати душевний стан і переживання героя.

Отже, пейзаж в художньому творі виконує наступні функції:

- 1) сприяє створенню образу ліричного героя;
- 2) служить одним із засобів створення місцевого колориту;
- 3) виступає фоном, пов'язаним з місцем і часом дії;
- 4) є формою психологічної характеристики, підкреслює або відтіняє душевний стан персонажів;
- 5) є джерелом філософських міркувань письменника;
- 6) є призмою і способом бачення світу, коли кордони між природним і людським світом розмиваються;
- 7) служить засобом характеристики соціальних умов життя;
- 8) може набувати символічного значення.

В цілому, пейзаж може виконувати величезну кількість різних функцій: він необхідний для ретельного аналізу психологічного стану героїв, для поліпшення зображень будь-яких подій, яскравих характеристик ситуації, в якій розгортається дія. Картини природи можуть служити вираженню будь-якого думки автора, його почуттів і переживань, виконувати ідеологічну композиційну роль, тобто допомагати розкриттю ідеї твору [45].

Крім того, до художнього перекладу текстів жіночої прози пред'являються більш високі вимоги, ніж до прагматичного. Перекладач повинен задовольнити більшу кількість вимог, щоб створити текст, який максимально повно представляє оригінал в іншомовній культурі. Одна з таких умов – збереження і вірна передача фігур мови і засобів виразності, використаних автором в тексті оригіналу, так як вони являють собою важливу складову художньої стилістики твору [12: 86].

Наступна особливість художнього перекладу текстів жіночої прози пов'язана з фразеологізмами і фразеологічними оборотами. При точному перекладі таких мовних одиниць, смислове навантаження тексту не зможе бути адекватно передано, з цієї причини перекладачеві необхідно знаходити еквіваленти в мові, якою перекладається текст. Також перекладачеві нерідко доводиться мати справу з грою слів, до якої часто любить вдаватися письменник, і яку дуже непросто відтворити.

Часто перекладачеві важко передати мовний вигляд персонажів, а фольклорні, діалектні і жаргонні елементи мови багато дослідників визнають абсолютно неперекладними [12: 87]. Особливі труднощі при художньому перекладі текстів жіночої прози з'являються, коли перекладачеві необхідно передати стиль тієї чи іншої епохи і відтворити відповідність культурним особливостям. Перекладач повинен спочатку перейнятися текстом, досліджувати епоху, до якої належить той чи інший художній твір.

Відносно особливостей відтворення епохи і культури дослідники прийшли до єдиної думки, що сучасний читач оригіналу і сучасний читач перекладу повинні однаково сприймати твір, не дивлячись на відмінності в культурах. Однак, що стосується відтворення епохи в тексті перекладу, то сучасний переклад повинен за допомогою особливих прийомів дати читачеві інформацію про те, що текст – не сучасний, і передати його епоху.

Про час написання тексту можуть свідчити елементи перекладу, що мають конкретну прив'язку до епохи, наприклад, специфіка синтаксичних структур або особливості тропів. Хоча дані прийоми першу чергу пов'язані з особливостями літературних традицій часу, літературним напрямком і жанровою приналежністю. Безпосередньо ж час може бути відображено в мовних історичних особливостях тексту: лексичних, морфологічних і синтаксичних архаїзмах, тощо [26: 98].

Таким чином, з огляду на те, що тексти жіночої прози характеризуються високим рівнем емоційності та образності, частотністю використання образних засобів, перекладачеві необхідно застосовувати комплекс перекладацьких трансформацій, з метою адекватної передачі художнього тексту жіночої прози.

Висновки до розділу 1

1. Перший розділ було присвячено дослідженню теоретичних джерел стосовно тематики. Було з'ясовано, що художній образ – це спосіб відображення або перетворення дійсності через образну мову, стиль автора, який спрямований на формування у читача або слухача твору певної картини того, що відбувається в тексті, з метою естетичного, пізнавального та ідейно-емоційного впливу на людину.

2. Також, було наведено класифікацію художніх образів, яка включає в себе: елементарний рівень (словесна образність – стилістичні фігури, тропи); образи-деталі; пейзаж, натюрморт, інтер'єр.

3. Також, образи було класифіковано за наступними критеріями: за історичною епохою (античні, середньовічні, ренесансні); за ідейно-художнім напрямом, стилем (барокові, класицистичні, романтичні, реалістичні, модерністські, постмодерністські); за філософією (гуманістичні, просвітницькі, екзистенціалістські, тощо); за предметом зображення (образи людей, анімалістичні образи, образи предметів, почуттів, настрою).

4. Було зазначено, що в ході перекладу художніх образів, перекладачеві необхідно застосовувати цілий комплекс перекладацьких трансформацій. Перекладацькі трансформації – процес перекладу, в ході якого система смислів, укладена в мовних формах вихідного тексту, сприйнята і зрозуміла перекладачем в силу його компетентності, трансформується природним чином внаслідок міжмовної асиметрії в більш-менш аналогічну систему смислів, що обліковується у форми мови перекладу.

5. Аналіз дозволив зробити висновки про те, що тексти жіночих творів характеризуються певними особливостями перекладу, з огляду на високий ступінь емоційності жіночих творів, наявності великої кількості описів внутрішніх та зовнішніх портретів, пейзажів, та засобів образності, таких як метафори, епітети, метонімія, іронія, тощо.

РОЗДІЛ 2

ОСОБЛИВОСТІ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ В АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХІ СТОЛІТТЯ

2.1 Формування «жіночого образу» в романі Софі Кінселли «Пам'ятаєш мене?»

Розглянемо особливості формування жіночого образу в романі С. Кінселли «Пам'ятаєш мене?» Лексі – головна героїня роману. Вона – звичайна дівчина, яка має дві найкращі подруги і хлопця, який любить проводити час вдома.

Її життя не відрізняється нічим особливим. Проте, одного разу з Лексі відбувається незрозуміле: вона прокидається в лікарні і не впізнає себе і своє життя. Вона стала набагато красивішою, виглядає дуже доглянутою, у неї – багатий і красивий чоловік, вона начальник відділу в компанії, де працювала раніше. З'ясовується, що вона не пам'ятає останні три роки свого життя, так як потрапила в аварію.

Незабаром вона дізнається, що у неї є коханець. Лексі не може в це повірити, адже у неї є чоловік і життя, про яке мріє будь-яка сучасна жінка. Спочатку Лексі намагається вжитися в свій новий образ, полюбити це життя. Але з часом починає розуміти, що не все так просто, як здалось на перший погляд. Чоловіка вона не любить і не розділяє його поглядів на життя. Та й він не любить і не знає її справжню. Подруги – брехливі, і навколо немає жодної справжньої людини.

На роботі Лексі отримала статус «залізної леді», не щадить нікого, навіть своїх «колишніх» подруг. Єдиний, хто поділяє її погляди, це Джон, архітектор і її колишній коханець.

Лексі розуміє, що так вона жити не хоче, що настав час все змінити. Заручившись підтримкою Джона, вона укладає вигідну угоду і йде від чоловіка. Хоча Джон близький їй по духу і любить її по-справжньому, вона не може бути

з ним, так як не пам'ятає їх спільного минулого і не розділяє його почуттів. Головна героїня починає нове життя, в якій з'являється нова Лексі. Отже, розглянемо, якими саме засобами Софі Кінселли утворює жіночі образи.

Можна зазначити, що образ сучасної жінки Софі Кінселли є збірним та включає в себе багато аспектів. Зображуючи сучасну жінку, С. Кінселла характеризує її зовнішній, внутрішній світ, її оточення, для створення повного образу, залучає характеристики інших людей щодо тієї чи іншої героїні. Виклад роману ведеться від першої особи, що дає читачам змогу немов прожити життя героїні, прочитати її особистий щоденник, відчувати її почуття. Неформальна атмосфера спілкування героїні та читача підтверджується наявністю великої кількості сленгізмів, розмовних виразів, які головна героїня використовує як під час власного наративу, так і під час діалогів з іншими героями. Такий текст немов відтворює той плин думок, який кожен з нас має в своїй голові, немов дозволяє проникнути до думок головної героїні:

(1). *Of all the crap, crap, crappy nights I've ever had in the whole of my crap life (RM: 7).*

(2). *I'm holding my denim jacket over my head as a makeshift umbrella, but it's not exactly waterproof. I just want to find a taxi, get home, kick off these stupid boots, and run a nice hot bath (RM: 7).*

(3). *And I believed her. Honestly, I'm the world's biggest sucker (RM: 7).*

(4). *Fi has commandeered the only nearby doorway and has her tongue down the throat of the guy she chatted up earlier at the bar (RM: 7).*

(5). *"Oh crap, I left my hair straighteners on" RM: 10).*

(6). *"You little cow!" I exclaim. "He doesn't bloody well have a hump, does he?" (RM: 60).*

Характерною особливістю особистості жінки С. Кінселли є гарне почуття гумору та здатність до іронії, самоіронії:

(7). *"You're so hot." "This is really hot." Mind you, when you're as stunning as Debs, I wouldn't think you'd need much of a repertoire (RM: 10).*

(8). *“You love the Cobra?” I retort sharply. “You love the bitch from hell? Well then, you must be nuts.” (RM: 234).*

В текстах нарративу головної героїні зустрічається також велика кількість таких стилістичних засобів, як порівняння:

(9). *My head is pounding with a rhythmic pain, like some sort of massive concrete-breaker (RM: 16).*

(10). *I feel all sore inside, like I want to curl up away from everyone else (RM: 8).*

(11). *She winces, as though being asked to recall her days of terror in the concentration camp (RM: 27).*

Велику кількість прикладів складають метафори:

(12). *I mentally prod my brain, but it's a big, stupid, empty balloon (RM: 18).*

Сучасна жінка у розумінні авторки – та жінка, яка об’єднує в собі красу та доглянутість, успішність у професійній діяльності, успішність у особистому, сімейному житті, гармонійність. Така жінка приділяє значну увагу своєму зовнішньому вигляду, з огляду на те, що він є своєрідною візитною карткою в оточуючому світі. Так, у сучасному суспільстві успіх і популярність, у багатьох випадках, залежать від того, як добре вона виглядає. Саме тому, можна відзначити наявність великої кількості оцінних епітетів, які використовуються в тексті роману: *brand-new, good-looking, expensive-looking, drop-dead, gorgeous, achingly looking*, які надають образу позитивної або негативної оцінки. Так, сучасна жінка надає значну увагу як оцінці себе, так і оточуючих:

(13). *The next moment a couple in expensive-looking coats enters, and Eric springs into full-charm offensive, ushering them to meet Ava, handing them champagne, and taking them over to see the view (RM: 255).*

(14). *Then into the room, carrying an enormous bouquet of flowers, walks the most drop-dead gorgeous man I've ever seen (RM: 64).*

Для опису зовнішності, застосовуються також порівняння:

(15). *“Tidy yourself up a bit, sweetheart! You look like you’ve been dragged through a hedge.”* (RM: 63).

(16). *I look like an illustration from a child’s picture book. Boss Lady* (RM: 134).

Головна героїня роману фокусує увагу навколо портретів, детальний опис яких можна зустріти на сторінках роману у великій кількості:

(17). *There’s a knock at the door. It opens and a tall, slim woman in her fifties comes in. She has blue eyes, high cheekbones, and wavy, graying blond hair in straggly layers. She’s wearing a red quilted waistcoat over a long printed dress and an amber necklace, and she’s holding a paper bag* (RM: 25).

(18). *“Good morning, Lexi!” A voice makes me practically jump out of my skin. I jab at Stop on the remote and turn around to see a woman in her fifties. She has dark, gray-streaked hair tied back; she’s wearing a flowery overall; and she’s holding a plastic bucket full of cleaning things. An iPod is clipped to her overall pocket and from the speakers in her ears I can just hear the strains of opera* (RM: 123).

Значна увага приділяється також і опису одягу, який є певним провідником у оточуючий світ, визначає статус людини, рід її занять:

(19). *We lapse into silence and I find myself eyeing up Mum’s dress-Laura Ashley, circa 1975* (RM: 50).

(20). *Frills come in and out of fashion, but somehow she doesn’t notice. She still wears the same clothes she wore when she first met my dad, and the same long flicky hair, the same frosted lipstick. It’s like she thinks she’s still in her twenties* (RM: 50).

Фізична зовнішність представлена широким діапазоном репрезентантів при детальному описі волосся, обличчя, шкіри, нігтів:

(21). *But it was no dream. I wake up the next morning and it’s still 2007. I still have shiny perfect teeth and bright chestnut hair* (RM: 73).

(22). *I pass it back-and as I do so, I suddenly notice my nails. Bloody hell. What on earth- My nails have always been bitten-down stumps that I try to hide. But these look amazing. All neat and varnished pale pink...and long (RM: 24).*

(23). *I'm dry-throated and aching all over. My skin feels like sandpaper (RM: 16).*

Сучасна жінка світу Софі Кінселли приділяє величезне значення і дрібним деталям свого іміджу: це особливо підкреслюється наявністю великої кількості термінів моди і антропонімів. В даному випадку вони не є способом прихованої реклами, а скоріше складають характеристику сучасної жінки, яка надає перевагу дорогим, якісним товарам від світових брендів, таких як *Louis Vuitton, Gucci, Armani, Chanel, Prada, Tiffany*:

(24). *Underneath, she's wearing an Armani slip dress that I recognize from my wardrobe, all scrunched up under her jeans* (RM: 189).

(25). *She has about five La Perla bras worn around her middle, and dangling from them, like charms from a bracelet, are two beaded evening bags* (RM: 189).

Користування речами від дорогих, всесвітньовідомих брендів немов визначає успішність сучасної жінки Софі Кінселли – вона може дозволити собі все, що захоче. В цьому і полягає її успіх. Отже, назви відомих торгових марок стають особливим паролем виходу жінки в світ. Жінки оперують ними на несвідомому рівні. Торгові марки відіграють три головні ролі: визначають статус, уособлюють моду і покоління, є популярними темами для жіночих розмов. У процесі розмови або згадки чоловіка, жінка виділяє важливість торгової марки того предмета, в який він або вона одягнені:

(26). *Ignoring her, I grab the Louis Vuitton bag and start yanking things out of it, examining each item closely as though it might impart a message* (RM: 43).

(27). *God, just look at this stuff. A Tiffany key fob, a pair of Prada sunglasses, a lip gloss: Lancôme, not Tesco* (RM: 43).

Як елемент образу жінки роману, одяг є своєрідною жіночою релігією, за допомогою якої вони набувають віри в себе і завойовують оточуючих. Саме

через важливість одягу в сучасному світі, авторка роману демонструє жіночу оцінку, яка з боку спостерігача проявляється в концептуальному вираженні, що стало культурним феноменом за останні роки – «погляд в стилі Манхеттена»: так, жінки перевіряють кожну людину, що потрапляє в їх сферу впливу, таким методом: при першій зустрічі стає правилом сканувати новоприбулого швидким поглядом з ніг до голови, оцінюючи, наскільки дорого і статусно він виглядає, якого бренду його одяг та взуття, чи дорого пахнуть його парфуми, чи дорогі в нього / неї прикраси, годинник, тощо:

(28). *And look at his polished shoes, and his designer watch...*(RM: 65).

Велике значення для сучасної жінки в розумінні Софі Кінселли відіграють прикраси, ювелірні вироби, найменування яких часто зустрічаються на сторінках роману:

(29). *There's an expensive-looking bracelet made of hammered gold, and a matching necklace, plus a watch* (RM: 46).

(30). *"Wow. This is nice." I run my fingers cautiously over the bracelet, then reach in again and retrieve two chandelier earrings* (RM: 46).

(31). *Caught up among the knotted strands of gold is a ring, and after a bit of careful unweaving I manage to untangle it* (RM: 46).

Світ невпинно розвивається, змінюються еталони, і кожна жінка мріє досягти еталону краси. В гонитві за еталоном ідеальної жінки, нав'язаним відомими особистостями, сучасна жінка обов'язково читає глянцеві журнали, щоб бути в темі всіх останніх подій, ходить на фітнес, йогу і пілатес, веде здоровий спосіб життя:

(32). *I did!" Amy's eyes light up. "This woman in Kensington looked just like Madonna, only fatter* (RM: 300).

(33). *I'll go and find something for us both. And make sure you eat properly, Lexi," she adds. "None of this no-carbs obsession. A potato won't kill you." No carbs? Is that how I got this shape? I glance down at my unfamiliar toned legs. It has to be said, they look as if they don't know what a potato is* (RM: 53).

З прикладу можна зрозуміти, що «нова» Лексі настільки піклується про власну фігуру, що харчується безвуглеводними продуктами.

Таким чином, Лексі представляє собою певний ідеал сучасної жінки – красива, струнка, успішна, має гарного чоловіка, на перший погляд щасливе подружнє життя. Лексі, не вірячи своєму щастю, і сама метафорично називає себе Попелюшкою:

(34). *I'm Cinderella. No, I'm better than Cinderella, because she only got the prince, didn't she? I'm Cinderella with fab teeth and a shit-hot job (RM: 90).*

Для сучасної жінки в романі «Пам'ятаєш мене?», розкіш та багатство є метою всього життя, заради якої можна пожертвувати всім: добрими стосунками, дружбою:

(35). *“Before you had that car crash, you were all for getting rid of Flooring. Once you saw your new package. More power for us, more money...what's not to love?” (RM: 283).*

Таким чином, з тексту зрозуміло, що основною мотивуючою силою Лексі до амнезії була жага до влади та збагачення, що також можуть підтвердити і оточуючі.

Також, авторка яскраво та без прикрас репрезентує внутрішній світ героїні, описуючи всі її почуття, вагання, страхи, тощо, застосовуючи при цьому цілий комплекс мовних засобів:

– Метафора:

(36). *All I can do is gaze up at him, a bubble of disbelief rising inside me (RM: 65).*

(37). *I'm pacing about my office, sipping my coffee, my stomach churning with nerves. I've never told anyone off before. Let alone a whole department. Let alone while simultaneously trying to prove that I'm really friendly and not a bitch-boss-from-hell (RM: 220).*

– Порівняння:

(38). *I feel like I'm spying on my own life. Not to mention Eric's. I know everything, from where he buys his cuff links to what he thinks of the government to the fact that he checks his scrotum for lumps every month (RM: 117).*

– Епітети:

(39). *“I know you still use your maiden name for work,” says Eric, “but I wanted you to take a little piece of me to the office with you every day.” He is so romantic. He is so perfect (RM: 135).*

Отже, аналіз демонструє, що в процесі формування жіночих образів С. Кінселлою, відбувається реалізація гендерних стереотипів в системі мови, що відображають як ідеали сучасного історичного періоду, так і умови культурного середовища англійського суспільства. Так, образ сучасної ідеальної жінки наділений такими властивостями та включає в себе наступні компоненти:

- краса, доглянутість, досконала фігура;
- розум, професійний успіх, успішна кар'єра;
- гонитва за ідеалами суспільства;
- стремління до багатства, найкращих речей;
- володіння великою кількістю дорогих речей всесвітньо відомих брендів;
- сприйняття світу людей крізь призму їх зовнішнього вигляду, дороговизни одягу, взуття, аксесуарів;
- візуально щасливий, успішний шлюб;
- баланс між здоровим харчуванням та спортом.

Таким чином, у романі С. Кінселли постає образ жінки концептуальна структура якого представлена прототиповою схемою ЖІНКА – КЕРІВНИК СВОГО ЖИТТЯ (RM: 90), ЖІНКА – НЕ ПОПЕЛЮШКА (RM: 334), ЖІНКА – КОБРА (RM: 212), ЖІНКА – БОС (RM: 134), ЖІНКА – ЦІЛКОВИТА МОДНИЦЯ (RM: 78).

Так, образ сучасної жінки характеризується гармонійністю та успіхом в усіх сферах життя, проте роман «Пам'ятаєш мене?» яскраво демонструє, що в гонитві за примарним ідеалом, жінки часто втрачають самих себе, забуваючи, ким вони є насправді. Наприкінці роману, С. Кінселла дає зрозуміти, що справжня сучасна жінка – та, яка знайшла шлях до самої себе, яка живе в гармонії з оточуючим світом, щаслива та вільна від кордонів та меж, які часто зводять недосяжні ідеали.

2.2 Етапи становлення жіночих образів у творчості Софі Кінселли

В своєму романі «Пам'ятаєш мене?», С. Кінселла зображує абсолютно різноманітні образи жінок. Основна думка авторки – протиставлення образів в призмі розвитку, еволюції у досвіді. Головна героїня роману – Алексія або Лексі Сمارт. Як вже було зазначено, історія Лексі включає в себе межу «до» та «після». На прикладі Лексі, авторка зображує жіночий образ за такими стадіями:

1. Початкова стадія;
2. Зміни;
3. Розуміння помилок та розчарування у собі й оточуючому світі;
4. Кардинальні зміни, повернення до «справжньої» самої себе.

На початковій стадії, зображується справжня Лексі – сенсом її життя є дружні стосунки, вона цінує сімейні відносини, вона ніколи не поставить гроші та багатство вище, ніж стосунки з людьми. Авторка зображує молоду дівчину, яка має певні проблеми – їй не дали премію, їй не подобається її робота, в неї помер батько, проте, вона має вірних друзів, які є її підтримкою і завжди прийдуть на допомогу, так само, як і вона їм:

(40). *Fi is silent for a moment, her green eyes glittering in the passing headlights.*

– *“Things’ll turn around for you,” she says.*

– “*You think?*” (RM: 12).

Протягом наступних трьох років, з Лексі відбувались зміни, яких вона не пам’ятає. Ці зміни мали як позитивні, так і негативні наслідки. З метою підкреслити позитивні наслідки, С. Кінселлі протиставляє образ Лексі з «ною» Лексі:

(41). *I close my eyes and visualize my old self, just to make sure I’m not going crazy. Mouse-colored frizzy hair, blue eyes, slightly fatter than I’d like to be. Nice-ish face but nothing special. Black eyeliner and bright pink Tesco lipstick. The standard Lexi Smart look* (RM: 42).

Так, Лексі нічим не відрізнялась від інших дівчат, мала безбарвне волосся, криві зуби, дешевий одяг, трохи надмірної ваги та мріяла про те, щоб хтось назвав її красивою. В іншому епізоді, героїня зазначає, що в минулому, її нігті були в такому стані, що вона завжди ховала їх від поглядів інших. При цьому, авторка протиставляє образ нової Лексі:

(42). *Then I open my eyes again. A different girl is staring back at me. Some of my hair has been messed up by the crash, but the rest is a bright, unfamiliar shade of chestnut, all straight and sleek with not one bit of frizz. My toenails are perfectly pink and polished. My legs are tanned golden brown, and thinner than before. And more muscled.*

“What’s changed?” Nicole is looking at my reflection curiously

“Everything!” I manage. “I look all...sheeny.” (RM: 42).

Спостерігається зовсім інша картина – перед читачем постає зовсім інша, красива та доглянута дівчина, з гарним волоссям, рівними, білосніжними зубами, губами, форму яких було відкориговано ботоксом, та, яка має струнке, підтягнуте тіло. Отже, спостерігається кардинальні позитивні зміни у зовнішності Лексі.

Кардинально змінились також і харчові звички Лексі. Якщо раніше її раціон складали вуглеводи, чіпси та інші безкорисні продукти, то зараз, вона дотримується суворої безвуглеводної дієти, що також шокує і саму героїню:

(43). *I'll go and find something for us both. And make sure you eat properly, Lexi," she adds. "None of this no-carbs obsession. A potato won't kill you." No carbs? Is that how I got this shape? I glance down at my unfamiliar toned legs. It has to be said, they look as if they don't know what a potato is (RM: 53).*

Вражена власними змінами, головна героїня питає про це свою мати, яка також підтверджує, що Лексі – значно змінилась, проте ці зміни не здались їй такими кардинальними, з огляду на те, що відбувались протягом періоду трьох років:

(44). *"I've changed in appearance quite a lot, haven't I?" I can't help saying, a bit self-consciously. "My hair...my teeth..." (RM: 53).*

(45). *"I suppose you are different." She peers at me vaguely. "It's been so gradual, I haven't really noticed." (RM: 53).*

Спочатку, головна героїня не підозрює, які складнощі має таке життя. Вона вважає, що потрапила у справжню казку, де вона має високооплачувану роботу, де її колишній босс став її заступником, чоловіка, про якого мріють тисячі жінок, будинок, оснащений надсучасним обладнанням, найкращий одяг та коштовності, і життя без будь-яких проблем:

(46). *I chew my bacon, trying to look nonchalant-but inside, I want to cheer. This new life of mine gets better and better. I'm an important member of the senior management team! Simon Johnson knows who I am! (RM: 119).*

За допомогою свого чоловіка, Еріка, Лексі з кожним днем вивчала себе нову, дізнаючись, що вона любить вино з регіону Бордо, те що вона цілеспрямована, зосереджена, працює 24/7, не любить витратити час марно, не любить дурнів та цінує найкращі речі в житті:

(47). *I've learned that Eric and I share a love of wine from the Bordeaux region (RM: 122).*

(48). *I've learned that I'm "driven" and "focused" and "work 24-7 to get the job done." (RM: 122).*

(49). I've learned I "don't suffer fools gladly," "despise time-wasters," and am "someone who appreciates the finer things in life." (RM: 122).

Проте, чим більше Лексі вивчала себе нову, тим більше сумнівів закрадалось до її душі. Вона відчувала себе все більш чужою, відчувала, що її життя – зовсім не належить їй, як і вона сама:

(50). I get up and walk to the window, trying to digest everything I've read. The more I learn about twenty-eight-year-old Lexi, the more I feel like she's a different person from me. She doesn't just look different. She is different. She's a boss. She wears beige designer clothes and La Perla underwear. She knows about wine. She never eats bread. She's a grown-up (RM: 122).

Проте, оточуючі так само спостерігають зміни у Лексі: якщо раніше вона надавала перевагу роботі, то зараз, вона готова покинути роботу заради друзів:

(51). I thrust down the receiver and grab a piece of paper. I hesitate, then scrawl, "Please action all these, Byron. Many thanks, Lexi." (RM: 151).

(52). I know I'm playing right into his hands. But right now all I care about is seeing my friends. Seizing my bag and briefcase, I hurry out of my office, past Clare's desk, and into the main Flooring department (RM: 151).

Її не байдужі проблеми оточуючих, матері та сестри, її серце знову стало відкрите до взаємодопомоги та спілкування.

Дізнаючись про своє нове життя, Лексі все більше спіткало розчарування: вона дізналась, що втратила всіх своїх друзів, надаючи перевагу кар'єрі:

(53). Lexi, nothing happened." Fi sounds awkward. "It's just...we don't really hang out with you anymore. We're not mates." (RM: 153).

(54). "But why not?" My heart is thudding, but I'm trying to stay calm. "Is it because I'm the boss now?" (RM: 154).

(55). "It's not because you're the boss. That wouldn't matter if you were" Fi breaks off. She shoves her hands in her pockets, not meeting my eye. "If I'm honest, it's because you're a bit of a..." (RM: 154).

- (56). *“What?” I’m looking from face to face in bewilderment. “Tell me!”* (RM: 154).
- (57). *Fi shrugs. “Snotty cow.”* (RM: 154).
- (58). *“Total bitch-boss-from-hell, more like” mutters Carolyn* (RM: 154).
- (59). *The air seems to freeze solid in my lungs. Bitch-boss-from-hell? Me?* (RM: 154).

Так, у розмові з колишніми подругами, Лексі дізналась, що її у колективі називають «стерво-бос-з пекла», що їх дружба – в минулому, що вона тримає в страху весь колектив, та друзі повністю розчаровані в ній, і не збираються продовжувати проводити з нею час. Такі висновки обпалюють Лексі вогнем сорому за себе:

- (60). *“I...I don’t understand,” I stammer at last. “Aren’t I a good boss?”* (RM: 154).
- (61). *“Oh, you’re great.” Carolyn’s voice drips with sarcasm. “You penalize us if we’re late. You time our lunch hours. You do spot checks on our expenses... Oh, it’s a bundle offun in Flooring!”* (RM: 154).
- (62). *My cheeks are throbbing as though she’d hit me* (RM: 154).

Авторка демонструє певний розкол особистості – Лексі, у своєму примарному щасті, вважала, що вона є хорошим босом, так як її відділ – значно процвітає. Проте, її надії були невинуваті – колеги по роботі – ненавидять її, а друзі вважають жорсткою, жадливою людиною. І справді, заради кар’єри, Лексі готова була піти по головах своїх друзів, що вона власне і зробила. Шокована такими відкриттями щодо нової себе, Лексі задається питанням, а що ж власне сталося, чому всі друзі ненавидять її:

- (63). *I’m a bitch-boss-from-hell. My friends all hate me. What the fuck has happened?* (RM: 156).

Заступник Лексі частково пояснює їй, чому так сталося:

- (64). *“You have to be kidding.” Byron shakes his head incredulously. “Lexi, haven’t you read the proposal? This is going to be better for you and me. They’re*

creating a new strategic team, we're going to have more power, more scope..." (RM: 283).

(65). *"That's not the point!" I cry in a blaze of fury. "What about all our friends who won't have anything?"* (RM:283).

(66). *"Sob, sob, let me just mop up my bleeding heart," Byron drawls. "They'll find jobs." He hesitates, eyeing me closely. "You know, you weren't bothered before."* (RM: 283).

Проте Лексі відмовляється вірити такій жахливій правді

(67). *It takes a second or two for his words to register. "What do you mean?"*

(68). *"Before you had that car crash, you were all for getting rid of Flooring. Once you saw your new package. More power for us, more money...what's not to love?"* (RM: 283).

(69). *"I don't believe you." My voice is jerky. "I don't believe you. I would never have sold out my friends."* (RM: 283).

Лексі не може повірити, що зрадила друзів, що поставила кар'єру вище взаємовідносин з ними, вона не вірить, що могла так вчинити. Її ідеальний світ було зруйновано. Тоді героїня задається питанням, навіщо було це все, навіщо вона стала начальником, заради чого:

(70). *Why did I ever want to be a boss? Why? All that happens is you lose your friends and have to give people bollockings and everyone hisses at you. And for what? A sofa in your office? A posh business card?* (RM: 223).

Так, всередині Лексі відбувається свого роду переосмислення сутності речей, цінностей, самої себе.

Ще одним шокуючим фактом стає те, що Лексі дізнається, що зраджувала своєму чоловіку Еріку. Дівчина завжди думала, що вона – не здатна на подібне, що її сім'я – найцінніше, що вона має, що стосунки з Еріком необхідно відновлювати. Проте, вона розуміє, що не кохає його:

- (71). *“I...don’t understand,” I say, trying to summon some composure. “What do you mean, lovers? You’re trying to tell me we’ve been having an affair?”*
(RM: 172).
- (72). *“We’ve been seeing each other for eight months.” His dark gaze is fixed on me. “You’re planning to leave Eric for me.”* (RM: 172).
- (73). *I can’t stop a gurgle of laughter. At once I clap my hand over my mouth. “I’m sorry. I don’t mean to be rude, but...leave Eric? For you?” Before Jon can react, the door opens again* (RM: 172).
- (74). *“Yes, ludicrous! I’m not the unfaithful type. Plus, I have a great marriage, a fantastic husband, I’m happy”* (RM: 172).
- (75). *“You’re not happy with Eric.” Jon interrupts me. “Believe me.”* (RM: 172).

У розмові з Джоном, Лексі зазначає, що вона – щаслива з Еріком, що вони мають прекрасний шлюб, і це – смішно, думати, що вона могла на когось його проміняти. Проте, вже зовсім скоро, в душу Лексі починають закрадатись сумніви щодо того, чи має так будуватись сім’я, вона розуміє, що це – не любов:

- (76). *It’s fine, I tell myself firmly. It’s fair for him to invoice me. It’s obviously how our marriage works.*
That’s not how a marriage should work.
No. Stop it. It’s fine. It’s love (RM: 254).

Через короткий проміжок часу існування в чужому житті, Лексі не витримує і вибухає під час шопінгу зі своїм стилістом:

- (77). *“It’s not me! It’s not! I’m not this person! I won’t be her!” Tears are stinging my eyes. I start tugging pins out of my chignon, suddenly desperate to get rid of it. “I’m not the kind of person who wears beige suits! I’m not the kind of person who wears her hair in a bun every day. I’m not the kind of person who pays a thousand quid for wine. I’m not the kind of person who...who sells out her friends...”*
(RM: 286).

Фінальним етапом стають зауваження Еріка щодо того, щоб Лексі не втручалась в його справи, хоча вона лише хотіла захистити працівницю його компанії. Отже, Лексі йде від свого чоловіка, пояснюючи йому, що вона не любить його, а він – її. Він любить її, як бездоганного працівника, як дівчину з гарною фігурою, ідеальними зубами та зовнішністю. Він не любить її справжню, на відміну від Джона. Також, Лексі вдається відстояти свій відділ, врятувати його від закриття та відкрити власну справу, давши роботу своїм подругам, яких вона тепер нізащо не зрадить. Лексі починає нове життя, сповнене гармонії та щастя.

Таким чином, основним завданням автора було продемонструвати динаміку розвитку образу сучасної жінки, яка має силу самостійно приймати рішення, виходити зі складних ситуацій, досягати гармонії в житті, знаходитись в балансі між роботою, друзями та коханням. Наприкінці, Лексі еволюціонує до особистості, вільної від стандартів, забобонів та жаги до постійного збагачення – на перший план виходить особисте щастя та щастя оточуючих людей. Лексі нарешті розуміє, що найважливішою річчю у світі є те, що не можна купити за гроші, а духовне багатство є надзвичайно коштовнішим, ніж матеріальне.

2.3 Гендерні особливості як основа художнього твору та способи їх відтворення при перекладі

Сучасна англійська мова володіє значним набором засобів маркування жіночого роду. Явними маркерами жіночності в англійській мові є *-woman / woman-*, *-girl / girl-*, *-mistress- / -mistress*, *Miss / Ms*, *lady*. Експліцитні гендерні маркери – *-woman / woman-*.

Феміністська ідентичність представлена в словотворчих моделях. Так, можна виділити наступні моделі:

1. Афіксальна модель утворення іменників жіночого роду від іменників чоловічого роду з використанням компонентів *-ess*, *-trix*, *-euse*, *-ette*, *-ine*, *-enne*.

Найбільш продуктивною морфемою є суфікс *-ess*, який бере участь у формуванні 13.2% іменників: *actress, princess, government, stewardess*. Суфікс *-ess* походить від французького *-esse*, який бере походження з латині – *-issa*. Ця запозичена словотвірна модель природним чином увійшла в англійську мову, оскільки в давньоанглійській мові існував споріднений індоєвропейський суфікс *-icge*, що вказувало на жіночу дію (OED, IR).

2. Модель утворення складних іменників з компонентом *-woman* – продуктивна і часто використовується в сучасній англійській мові. 13% іменників жіночого роду утворилися за допомогою цієї моделі: *businesswoman, yachtswoman, noblewoman*. Деякі з них мають кореляти з компонентом *-man* (17.8 %): *horseman – horsewoman, Renaissance man – Renaissance woman, kingsman – kingswoman*. Словотвірна модель з компонентами – *man/-woman* є одним з основних способів гендерної диференціації на словотвірному рівні мови і свідчить про усвідомлення гендерних відмінностей носіями мови [6: 409].

Розглянемо, які гендерні маркери жіночності було застосовано в романі С. Кінселли «Пам'ятаєш мене?». Серед таких маркерів було виокремлено наступні групи:

1. Лексичні одиниці, що є маркерами жіночності:

– Female / feminist / feministic:

(1). *Now I look back, I can't believe I put up with him. Scuzzy boxer shorts littered over his flat. Crude, antifeminist jokes* (RM: 248).

– Woman:

(2). *The woman is in a Dior-print trouser suit, with dyed red hair and severely overdone lipliner* (RM: 256).

(3). *I've never seen this woman before in my life* (RM: 111).

(4). *This young woman has had the most meteoric rise through this company* (RM: 141).

(5). *The woman is in a Dior-print trouser suit, with dyed red hair and severely overdone lipliner (RM: 256).*

(6). *“Is it a robbery? Do they have guns?” a woman in a white trouser suit is exclaiming hysterically, wrenching at her hands. “George, swallow my rings!” (RM: 265).*

(7). *You’re just some smooth operator who tells married women what they want to hear (RM: 313).*

(8). *“Women need chocolate. It’s a scientific fact.” (RM: 245).*

(9). *“Margo’s theory is he targets married women and tells them whatever they want to hear (RM: 268).*

– Girl:

(10). *They were half a size too small, but the girl said they would stretch and that they made my legs look really long (RM: 7).*

(11). *So somehow I make myself smile brightly, just to show I’m fine with being the snaggly-toothed, stood-up, no-bonus girl whose dad just died (RM: 11).*

(12). *I point at a pretty girl in a baby-pink strapless dress who’s whispering in my ear (RM: 79).*

– Lady:

(13). *I’m like some confused old lady (RM: 85).*

(14). *I look like an illustration from a child’s picture book. Boss Lady (RM: 134).*

(15). *I’m afraid this young lady’s in trouble (RM: 294).*

(16). *“Young lady,” Sir David says (RM: 365).*

She / her:

(17). *She knows me too well to kid her. But that’s okay. She’s cool, she’d never say anything (RM: 320).*

(18). *“And I thought, maybe knowing the events that happened at her dad’s funeral would help.” (RM: 324)*

(19). *In frustration I leap to my feet and stand right in front of her, trying to get her single-minded attention (RM: 327).*

(20). *“The bailiffs came!” Her cheeks are growing pink with distress. “Right in the middle of the party.” (RM: 325)*

(21). *She’s stroking the whippet harder and harder, until, with a sudden yelp, it escapes from her grasp (RM: 326).*

(22). *I don’t know what exactly I’m hoping for-but as she looks up I can tell I’m not going to get it. Her face is opaque again, as though nothing just happened (RM: 329).*

(23). *She narrows her eyes and puts on a hard, dismissive voice (RM: 348).*

(24). *She took a sick day yesterday and came over, bringing breakfast with her. In the end we were so engrossed, she stayed all day, and the night (RM: 349).*

(25). *“I was just...waiting to be put through to Accounts.” She hastily closes Hello! (RM: 353)*

(26). *I scuttle to the office chair, and she quickly pulls up a chair opposite (RM: 355).*

(27). *She could be telling me I’m fabulous at the circus trapeze, or have a great triple axel (RM: 361).*

Феміністська ідентичність представлена в словотворчих моделях. Так, можна виділити наступні моделі:

1. Афіксальна модель утворення іменників жіночого роду від іменників чоловічого роду з використанням компонентів:

- *ette*:

“I know.” I give her a rueful smile. “I look like a brunette Barbie.” (RM: 245)

2. Модель утворення складних іменників з компонентом *-woman* – продуктивна і часто використовується в сучасній англійській мові:

(28). *You have attack. That’s what makes you a great businesswoman.” (RM: 212)*

(29). *The policeman turns to me as a policewoman tactfully steps in and leads not-Gwyneth back to her house* (RM: 296).

В рамках статистичного аналізу вживання гендерних маркерів фемінінності, було отримано наступні висновки:

- лексичну одиницю *feministic* було вжито в тексті роману в 1 випадку;
- лексичні одиниці *woman / women* було вжито в тексті роману в 49 випадках;
- лексичну одиницю *girl* було вжито в тексті роману в 91 випадку;
- займенник *she* було вжито в тексті роману в 600 випадках;
- займенник *her* було вжито в тексті роману в 477 випадках;
- іменники з компонентом *-woman* було вжито в тексті роману в 2 випадках;
- афіксальна модель утворення іменників жіночого роду від іменників чоловічого роду була використана в тексті роману в 1 випадку (рис. 3.1.).

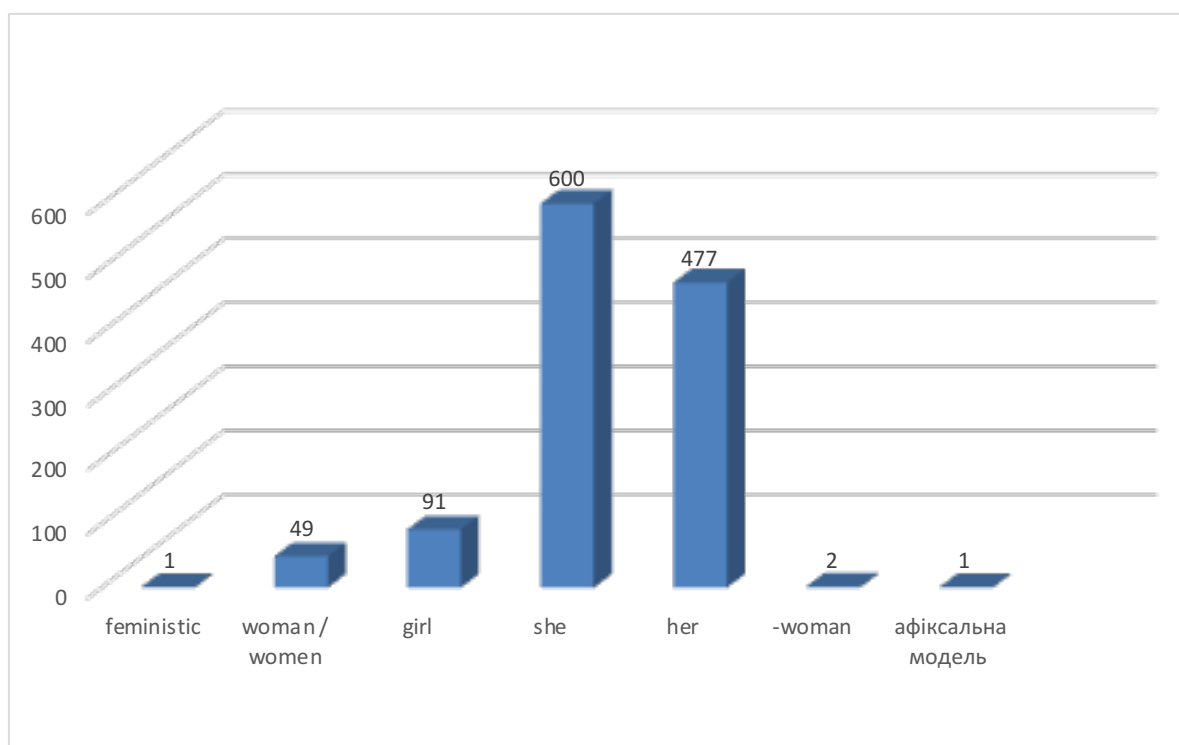


Рис. 2.2 – Результати аналізу

Статистичний аналіз дозволив зробити висновки про те, що гендерні маркери фемінінності було вжито в тексті роману у 1221 випадках. Найбільш вживаними є такі маркери, як займенники *she, her*.

Висновки до II розділу

1. У другому розділі було здійснено дослідження особливостей репрезентації образу жінки в романі С. Кінселли «Пам'ятаєш мене?». В рамках дослідження було зроблено висновок про те, що образ жінки характеризується значною еволюцією, що є наслідком зміни парадигми сприйняття жінки у соціумі. В давні часи, роль жінки окреслювалась безправним, по відношенню до чоловіка, становищем: жінка була повністю залежною від чоловіка, не мала права на освіту, повноцінне життя. Сенсом життя жінки було задоволення потреб чоловіка, який в цей час досягав власних цілей, а також, ведення домашнього господарства та народження й виховання дітей.

2. Поступово, в результаті боротьби жінок за свої права, роль жінки у суспільстві – змінилась, що й було відображено також і у літературі: все частіше, жінки почали отримувати центральну роль у літературних творах, ставати об'єктом досліджень науковців. З'явився навіть жанр сучасного жіночого роману, що представляє собою інтерпретацію дійсності очима жінки – чікліт. Основою дискурсу чікліту є інтертекстуальна інкорпорація дискурсів традиційної казки і жіночого роману в реальному і віртуальному просторі масової культури.

3. У рамках дослідження формування образу жінки в романі «Пам'ятаєш мене?» С. Кінселли, було з'ясовано, що образ сучасної жінки є збірним: зображуючи сучасну жінку, С. Кінселла характеризує її зовнішній, внутрішній світ, її оточення, для створення повного образу, залучає характеристики інших людей щодо тієї чи іншої героїні. Виклад роману ведеться від першої особи, що дає читачам змогу немов прожити життя героїні,

прочитати її особистий щоденник, відчутти її почуття. Мова роману характеризується наявністю великої кількості розмовних виразів, сленгізмів, зниженого пласту лексики, ідіом, стилістичних засобів.

4. Було зроблено висновок про те, що образ сучасної ідеальної жінки наділений такими властивостями та включає в себе наступні компоненти: краса, доглянутість, досконала фігура; розум, професійний успіх, успішна кар'єра; гонитва за ідеалами суспільства; прагнення до багатства, найкращих речей; володіння великою кількістю дорогих речей всесвітньо відомих брендів; сприйняття світу людей крізь призму їх зовнішнього вигляду, дороговизни одягу, взуття, аксесуарів; візуально щасливий, успішний шлюб; баланс між здоровим харчуванням та спортом.

5. Було також з'ясовано, що авторка зображує жіночий образ за такими стадіями: початкова стадія; зміни; розуміння помилок та розчарування у собі й оточуючому світі; кардинальні зміни, повернення до «справжньої» самої себе, що стає гармонійною особистістю, яка існує в балансі з фінансами, оточуючими, коханням.

РОЗДІЛ 3

ВІДТВОРЕННЯ ОБРАЗУ ЖІНКИ У ХУДОЖНЬОМУ ПЕРЕКЛАДІ ІЗ ВРАХУВАННЯМ ГЕНДЕРНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ

3.1 Використання перекладацьких трансформацій для передачі гендерно-маркованих одиниць на різних мовних рівнях дискурсу

Розглянемо використання перекладацьких трансформацій для передачі гендерно-маркованих одиниць на різних мовних рівнях дискурсу. В рамках дослідження, було виокремлено дві групи гендерно-маркованих одиниць, що передають категорію фемінінності:

1. маркери морфологічного рівня;
2. маркери лексичного рівня.

Розглянемо, які засоби перекладу було застосовано з метою відтворення гендерно-маркованих одиниць. Першим кроком, значимо, що було виокремлено велику кількість прикладів, відтворених засобами еквівалентного перекладу – так, 59% було передано засобами еквівалентного перекладу. З огляду на обсяг роботи, розглядати всі приклади застосування еквівалентного перекладу не є доцільним, тому буде проаналізовано лише окремі приклади відтворення гендерних маркерів засобами еквівалентного перекладу. Повний перелік прикладів наведено в Додатку А.

(1) And he went after Margo, too," she adds, waving merrily at a woman in green across the room (RM: 268).

І він теж пішов за Марго, – додає вона, весело махаючи жінці в Зеленому на іншому кінці кімнати.

В наведеному прикладі, гендерний маркер woman було відтворено засобами еквівалентного перекладу – жінці.

(2) The woman is in a Dior-print trouser suit, with dyed red hair and severely overdone lipliner (RM: 256).

Жінка в брючному костюмі з принтом від Діора, з фарбованим рудим волоссям і сильно підведеними губами.

Як демонструє приклад, лексичну одиницю woman, яка репрезентує гендер, передано засобами еквівалентного перекладу: Жінка.

(3) *“Is it a robbery? Do they have guns?” a woman in a white trouser suit is exclaiming hysterically, wrenching at her hands* (RM: 265).

«Це пограбування? У них є зброя?» – істерично кричить жіночка в білому брючному костюмі, заламуючи руки.

В цьому випадку, лексичну одиницю woman було відтворено еквівалентною лексичною одиницею у зменшувально-пестливій формі: жіночка.

(4) *It’s coming from a woman with a blond bob who’s folding pastel-colored sweaters in the men’s Ralph Lauren department* (RM: 388).

Це говорить світловолоса жінка з «каре», яка складає светри пастельних тонів в чоловічому відділі Ralph Lauren.

Лексичну одиницю фрагменту, обраного з тексту, було відтворено засобами еквіваленту: woman – жінка.

(5) *Clare gestures out the door and I see a small cluster around a blond woman holding a baby carrier. She looks up and waves* (RM: 356).

Клер жестом вказує на двері, і я бачу невелику групу навколо світловолосої жінки, що тримає дитячу коляску. Вона піднімає очі і махає рукою.

Як демонструє приклад, при перекладі, лексичну одиницю woman було засобами еквівалентного перекладу: жінка.

(6) *I point at a pretty girl in a baby-pink strapless dress who’s whispering in my ear* (RM: 79).

Я вказую на симпатичну дівчину в ніжно-рожевій сукні без бретелей, яка шепоче мені на вухо.

У фрагменті було застосовано таку лексичну одиницю, як girl. При перекладі, лексичну одиницю було передано засобами дівчина.

(7) *Eric, I'm not the girl you think you married* (RM: 377).

Ерік, я не та дівчина, на якій ти думаєш, що одружився.

При перекладі, лексичну одиницю *girl* було передано засобами еквіваленту: дівчина.

(8) *I want to be her, I want to be the girl laughing on the tree trunk. But I'm not* (RM: 344).

Я хочу бути нею, я хочу бути тим дівчиськом, що сміється, вибравшись на дерево. Але це не так.

В цьому випадку, також було використано лексичну одиницю girl, при перекладі якої було застосовано еквівалентний переклад.

(9) *I'm laughing as though I'm the happiest girl there ever was* (RM: 340)

Я сміюся так, як ніби я найщасливіша дівчина на світі.

При перекладі, лексемі *girl* було передано засобами еквіваленту: дівчина.

(10) *A young girl in a wrap dress comes hurrying in, almost tripping over her stilettos* (RM: 255).

Молода дівчина в сукні-халаті квапливо входить, мало не спотикаючись об свої шпильки.

Як демонструє приклад, лексичну одиницю girl було відтворено за допомогою еквівалентного перекладу – дівчина.

(11) *I was a normal girl with frizzy hair and snaggle teeth and a crap boyfriend* (RM: 179).

Я була звичайним дівчам з кучерявим волоссям, кривими зубами і дерьмовим хлопцем.

У фрагменті було застосовано таку лексичну одиницю вираження фемінінності, як girl, при перекладі якої було використано еквівалент у зменшувально-пестливій формі: дівча.

(12) *I'm afraid this young lady's in trouble* (RM: 294).

Боюся, у цієї юної леді неприємності.

В обраному уривку було використано таку лексичну одиницю, як *lady*, при перекладі якої було застосовано еквівалент леді.

(13) “*Young lady,*” *Sir David says* (RM: 365).

"Юна леді," говорить сер Девід.

В наведеному прикладі, гендерний маркер *lady* було відтворено засобами еквівалентного перекладу – леді.

(14) “*Ladies and gentlemen.*” *A voice comes from the stairs, and my head whips around* (RM: 266).

"Леді і джентльмени". Зі сходів доноситься голос, і я різко обертаюся.

Як демонструє приклад, лексичну одиницю *Ladies*, яка репрезентує гендер, передано засобами еквівалентного перекладу: Леді.

(15) *She's not ready to see her dad's coffin, not without her big sister to hold her hand* (RM: 22).

Вона не готова побачити труну свого батька, не без старшої сестри, яка тримає її за руку.

В цьому випадку, лексичну одиницю *sister* було відтворено еквівалентною лексичною одиницею: сестра.

(16) *My spirits lift as I visualize my little sister in her pink fleecy vest and flower-embroidered jeans and those cute sneakers that light up when she dances* (RM: 53).

Мій настрій піднімається, коли я представляю свою молодшу сестру в її рожевому ворсистому жилеті, джинсах з квірковою вишивкою і тих милих кросівках, які загоряються, коли вона танцює.

Лексичну одиницю фрагменту, обраного з тексту, було відтворено засобами еквіваленту: sister – сестра.

(17) *I'm speechless. I'm beyond speechless. This cannot be my baby sister* (RM: 55).

У мене немає слів. Я просто втратив дар мови. Це не може бути моя молодша сестра.

Як демонструє приклад, при перекладі, лексичну одиницю sister було засобами еквівалентного перекладу: сестра.

(18) *She puts down the receiver and looks at me* (RM: 360).

Вона кладе трубку і дивиться на мене.

У фрагменті було застосовано такий займенник, який виступає в якості гендерного маркеру – she. При перекладі, лексичну одиницю було передано засобами еквіваленту – вона.

(19) *She crouches down and takes both my shoulders in her hands* (RM: 362).

Вона сідає навпочіпки і бере мене за плечі обома руками.

При перекладі, займенник she було передано засобами еквіваленту: вона. Проте, займенник her було опущено при перекладі.

(20) *Somehow she's wangled a place in Business Studies A-level, alongside all the sixth-formers, and her teacher is bowled over by her progress* (RM: 387).

І на абсолютно позитивному і фантастичному фронті Емі відмінно вчиться в школі! Якимось чином їй вдалося отримати місце в бізнес-класі а-рівня, поряд з усіма шестикласниками, і вчитель вражений її успіхами.

В цьому випадку, також було використано займенник she, при перекладі якої було застосовано еквівалентний переклад. Займенники her було опущено при перекладі.

3.2 Способи перекладу гендерно-маркованих одиниць із застосуванням перекладацьких трансформацій

Розглянемо також і приклади застосування перекладацьких трансформацій. Трансформації поділяються на лексичні, граматичні та лексико-граматичні. В рамках дослідження було виокремлено наступні приклади використання перекладацьких трансформацій:

1. Транскрибування:

(21) “It’s...it’s Moo-mah!” I try to adopt a motherly, cooing voice. “Come to Moo-mah!” (RM: 58).

«Це...це Му-ма!» – Я намагаюся говорити материнським, воркуючим голосом. «Іди до Му-ма!»

У наведеному прикладі, утворено форму невірної, дитячої вимови слова «мама» – Moo-mah. При перекладі, звертання було транскрибовано: Му-ма.

(22) *That’s what makes you a great businesswoman* (RM: 212).

Ось що робить тебе великою бізнес-вумен.

При перекладі, лексему businesswoman було передано засобами трансформації транскрибування: бізнес-вумен.

2. Калькування:

(23) *Now I look back, I can’t believe I put up with him. Scuzzy boxer shorts littered over his flat. Crude, antifeminist jokes* (RM: 248).

Тепер, озираючись назад, я не можу повірити, що ладнала з ним. Брудні боксерські шорти валялися по всій квартирі. І ці його грубі, антифеміністські жарти.

При перекладі лексичної одиниці antifeminist, було застосовано трансформацію калькування: антифеміністські.

3. Лексична заміна:

(24) *This young woman has had the most meteoric rise through this company* (RM: 141).

Ця дівчина домоглася найбільш стрімкого зльоту за всю історію компанії.

В цьому випадку було застосовано таку лексичну одиницю woman, при перекладі якої було використано трансформацію лексичної заміни – дівчина.

(25) “Margo’s theory is he targets married women and tells them whatever they want to hear” (RM: 268).

«Теорія Марго полягає в тому, що він орієнтується на одружених панянок і розповідає їм все, що вони хочуть почути».

Як демонструє приклад, лексичну одиницю women було відтворено за допомогою іншої лексичної одиниці – паньки.

(26) “No.” *The woman eyes me curiously* (RM: 389).

«Ні». Вона з цікавістю розглядає мене.

У фрагменті було застосовано таку лексичну одиницю вираження фемінінності, як woman, при перекладі якої було використано займенник Вона. Отже, при перекладі було застосовано трансформацію лексичної заміни.

(27) *You’re with a woman who remembers nothing* (RM: 376).

Твоя дружина не пам’ятає геть нічого.

В обраному уривку було використано таку лексичну одиницю, як woman, при перекладі якої було застосовано трансформацію лексичної заміни – дружина. Так, лексичну одиницю було замінено лексичною одиницею з іншим значенням.

(28) *They were half a size too small, but the girl said they would stretch and that they made my legs look really long* (RM: 7).

Вони були на піврозміру менше, але продавчиня сказала, що вони розтягнуться і що в них мої ноги виглядають дуже довгими.

В наведеному прикладі, гендерний маркер girl було відтворено засобами лексичної одиниці продавчиня. Приклад свідчить про застосування трансформації лексичної заміни.

(29) *I’m like some confused old lady* (RM: 85).

Я схожа на якусь розгублену стареньку бабусю.

Як демонструє приклад, лексичну одиницю lady, яка репрезентує гендер, передано засобами трансформації лексичної заміни. Так, було застосовано лексичну одиницю бабуся.

(30) “Hi, ladies.” *The receptionist’s face falls as she sees me* (RM: 107).

«Привіт, дівчата». Обличчя секретарки витягується, коли вона бачить мене.

В цьому випадку, лексичну одиницю ladies було відтворено лексичної одиницею дівчата, при перекладі якої було використано трансформацію лексичної заміни.

(31) *I adopt a bland, corporate-wife-type manner, sweeping an arm around the space* (RM: 200).

Я схвалюю стиль бізнес-леді, сказав Джон, обводячи рукою простір.

Лексичну одиницю фрагменту corporate-wife-type, обраного з тексту, було відтворено засобами трансформації лексичної заміни – бізнес-леді.

4. Опущення:

(32) *“Deller Carpets, ladies.” The taxi has drawn up in front of the Deller Building. I hadn’t even noticed* (RM: 301).

Будь-ласка, «Килими Деллера». Таксі зупинилося перед будівлею Деллера. Я навіть не помітила.

Як демонструє приклад, при перекладі було застосовано трансформацію опущення гендерно маркованої лексичної одиниці ladies: так, при перекладі цю лексичну одиницю було застосовано, тоді як при перекладі, спостерігається її відсутність.

(33) *In a daze, I head toward the ladies’ room, passing Dana on the way* (RM: 222).

В заціпенінні я прямую до вбиральні, по дорозі минаючи Дану.

В прикладі також застосовано трансформацію опущення гендерно маркованої лексичної одиниці ladies, було застосовано гендерно нейтральну лексичну одиницю вбиральня.

(34) *Let’s just continue our discussion in the Ladies’.”* (RM: 360).

Давайте просто продовжимо нашу дискусію у вбиральні.

Як демонструє приклад, при перекладі, лексичну одиницю Ladies’ було опущено. Замість гендерно маркованої лексичної одиниці було застосовано гендерно нейтральну: вбиральня.

(35) *“Right.” Penny raises her eyebrows* (RM: 374).

“Правильно”. Пенні піднімає брови.

У фрагменті було застосовано такий гендерно маркований займенник, як her. При перекладі, займенник було опущено.

(36) *I'm not the kind of person who wears her hair in a bun every day* (RM: 286).

Я не з тих людей, які кожен день збирають волосся в пучок.

В цьому випадку, також було використано гендерно маркований займенник her, при перекладі якого було застосовано трансформацію опущення.

(37) *I'm not the kind of person who...who sells out her friends...* (RM: 286).

Я не з тих людей, які... які зраджують друзів...”

Як демонструє приклад, займенник her, який репрезентує категорію фемінінності, було опущено при перекладі.

(38) *Ann places her fingers on the bridge of her nose and breathes in a couple of times* (RM: 285).

Енн кладе пальці на перенісся і кілька разів глибоко вдихає

У фрагменті було застосовано такий займенник вираження фемінінності, як her, при перекладі якого було застосовано трансформацію опущення.

(39) *You are a heels girl* (RM: 106).

Ти завжди ходиш на підборах!

В обраному уривку було використано таку лексичну одиницю, як *girl*, при перекладі якої було застосовано трансформацію опущення. Замість гендерно маркованої одиниці було застосовано таке словосполучення, як на підборах.

(40) *Rosalie told me you two girls went to the gym today* (RM: 113).

Розалі сказала мені, що Ви вдвох, ходили сьогодні в спортзал.

В наведеному прикладі, гендерний маркер girls було відтворено опущено. Застосовано лише числівник вдвох.

(41) *You're not right in the head, poor girl* (RM: 124).

У тебе не все в порядку з головою, бідолаха.

Як демонструє приклад, лексичну одиницю girl, яка репрезентує гендер, було опущено. У варіанті перекладу було застосовано лексичну одиницю бідолаха, яка хоча і має властиве для жіночого роду закінчення -а, проте, ця лексична одиниця може бути використана як для опису чоловічого, так і жіночого роду.

(42) *Amy's not my half sister or stepsister, like most people assume. She's my full, one-hundred-percent sister* (RM: 53).

Емі мені не зведена сестра, як думає більшість людей. Вона моя повноцінна, стовідсоткова сестра.

Як демонструє приклад, при перекладі, лексичну одиницю stepsister було опущено. Інші лексичні одиниці прикладу, які репрезентують категорію фемінінності, такі як half sister, one-hundred-percent sister було передано засобами еквівалентного перекладу.

5. Перестановки:

(43) *“Not that we blame you, Lexi,” she adds hastily* (RM: 369).

«Не те, що б ми звинувачували Вас, Лексі», – поспішно додає вона.

У фрагменті було застосовано такий займенник категорії фемінінності, як she. При перекладі, займенник було передано засобами застосування трансформації перестановки.

(44) *Carolyn's sister is a promoter and got us discounted entry, so that's why we schlepped all the way here* (RM: 7).

Сестра Керолін – промоутер і забезпечила нам вхід зі знижкою, ось чому ми здолали весь цей шлях сюди.

При перекладі лексичної одиниці sister, яка є гендерним маркером, було застосовано трансформацію перестановки: Carolyn's sister – Сестра Керолін.

(45) *“Who?” Eric looks blank. Maybe he's one of those guys who doesn't keep up with his wife's social life* (RM: 94).

«Хто?» Ерік виглядає здивованим. Може бути, він один з тих хлопців, які не стежать за суспільним життям своєї дружини.

В цьому випадку, також було застосовано трансформацію перестановки при перекладі лексеми wife: wife's social life – за суспільним життям своєї дружини.

(46) *You know, being Eric's wife and everything?* (RM: 268).

Немов так складно бути дружиною Еріка, і все таке?

В наведеному прикладі було застосовано трансформацію перестановки при перекладі лексичної одиниці wife: Eric's wife – дружиною Еріка.

(47) *I give her a rueful smile. "I look like a brunette Barbie."* (RM: 245).

Я обдаровую її сумною посмішкою. «Я схожа на брюнетку- Барбі».

При перекладі, лексичну одиницю brunette було передано засобами трансформації перестановки: a brunette Barbie – брюнетка- Барбі.

(48) *And let me tell you, Lexi, there were a lot of disappointed girls out there when you two got married...* (RM: 144).

І дозволь мені сказати тобі, Лексі, коли ви одружилися, було так багато розчарованих дівчат,...

В цьому випадку також застосовано трансформацію перестановки при перекладі лексеми girls.

6. Описовий переклад:

(49) *"What are you, woman or walrus?"* (RM: 12).

«Тобі що, слабо?»

Як демонструє приклад, при перекладі лексеми woman, було застосовано описовий переклад: так, в цьому випадку, дослівний переклад не є можливим з огляду на те, що він би мав значення «Хто ти, жінка або морж?». Отже, при перекладі, значення виразу було описано.

7. Компенсація:

(50) *But as I'm standing there, with the fairy lights twinkling and the choir singing "The First Nowell," and a strange blond woman telling me what I did last Christmas, all sorts of buried feelings are emerging; thrusting their way up like steam* (RM: 389).

Але коли я стою там, з мерехтливими магічними вогниками і хором, співаючи «Перший Ноуелл», і дивна блондинка розповідає мені, що я робила на минуле Різдво, з'являються стільки прихованих почуттів; вони піднімаються всередині мене, як пара.

У наведеному фрагменті, при перекладі словосполучення blond woman, було опущено лексему woman, проте, її значення було компенсовано закінченням -ка в слові блондинка. Отже, при перекладі було застосовано трансформацію компенсації.

(51) *She turns to a young Japanese woman who is calling “Apple! Apple!” to the little girl, trying to get a picture (RM: 296).*

Вона повертається до молоді Японки, яка кричить «Еплл, Еплл», звертаючись до маленької дівчинки, яка намагається сфотографуватися.

В цьому випадку спостерігається така ж ситуація: було застосовано словосполучення Japanese woman, при перекладі якого значення гендерного маркера було компенсовано засобами закінчення жіночого роду -ка: Японка.

(52) *So somehow I make myself smile brightly, just to show I'm fine with being the snaggly-toothed, stood-up, no-bonus girl whose dad just died (RM: 293).*

Так що якимось я змушую себе широко всміхнутися, просто щоб показати, що начебто все нормально, хоча я й кривозуба, середньостатистична, без будь-яких переваг, і чий батько тільки що помер.

У цьому випадку, лексичну одиницю girl було також опущено, проте, її значення було компенсовано засобами відмінювання за родами: кривозуба, середньостатистична.

(53) *Girlfriend to girlfriend. I didn't say a word to Eric... (RM: 267).*

Як подружка з подружкою. Я не сказав Еріку ні слова...

У фрагменті, складову girl лексичної одиниці girlfriend було опущено, проте значення лексичної одиниці було компенсовано засобами закінчення -ка, -кою.

(54) *The policeman turns to me as a policewoman tactfully steps in and leads not-Gwyneth back to her house (RM: 296).*

Поліцейський повертається до мене, тоді як його колега входить і ввічливо відводить не-Гвінет назад в її будинок.

В обраному уривку було використано таку лексичну одиницю, як policewoman, при перекладі яку було опущено, проте, її значення було компенсовано засобами лексичної одиниці колега.

Таким чином, переклад гендерно маркованих лексичних одиниць вимагає застосування цілого комплексу засобів та трансформацій. Серед таких засобів та трансформацій було виокремлено:

1. еквівалентний переклад;
2. трансформацію транскрибування;
3. трансформацію калькування;
4. трансформація лексичної заміни;
5. трансформація перестановки;
6. трансформація опущення;
7. описовий переклад;
8. трансформація компенсації.

Результати статистичного аналізу наведемо на рис. 3.2.

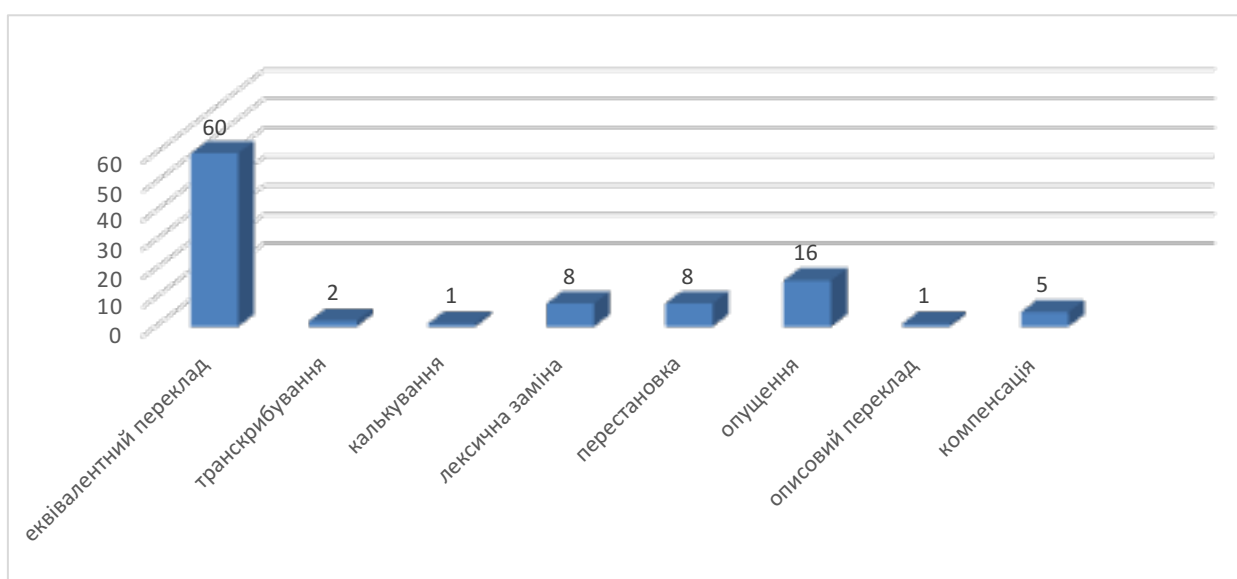


Рис. 3.2 – Результати статистичного аналізу

Таким чином, було зроблено висновок про те, що еквівалентний переклад було застосовано в 60% проаналізованих прикладів, що є найбільш частотним засобом перекладу. Наступним за частотністю є застосування трансформації опущення, яку було застосовано в 16% прикладів. Менш частотним є застосування таких трансформацій, як лексична заміна, трансформація перестановки, які було застосовано в 8% прикладів. Найменш частотним є застосування трансформацій компенсації, яку було застосовано в 5% прикладів, транскрибування, яке було застосовано в 2% прикладів, калькування та описового перекладу, які було застосовано в 1% прикладів.

Висновки до розділу 3

1. В третьому розділі було здійснено аналіз особливостей перекладу гендерних маркерів роману С. Кінселли «Пам'ятаєш мене». В рамках дослідження було з'ясовано, що лексичну одиницю *feministic* було вжито в тексті роману в 1 випадку; лексичні одиниці *woman / women* було вжито в тексті роману в 49 випадках; лексичну одиницю *girl* було вжито в тексті роману в 91 випадку; лексичну одиницю *sister* було вжито в тексті роману в 24 випадках; лексичну одиницю *wife* було вжито в тексті роману в 14 випадках; лексичну одиницю *mother* було вжито в тексті роману в 14 випадках; лексичну одиницю *queen* було вжито в тексті роману в 3 випадках; лексичну одиницю *girlfriend* було вжито в тексті роману в 3 випадках; займенник *she* було вжито в тексті роману в 600 випадках; займенник *her* було вжито в тексті роману в 477 випадках; іменники з компонентом *-woman* було вжито в тексті роману в 2 випадках; афіксальна модель утворення іменників жіночого роду від іменників чоловічого роду була використана в тексті роману в 1 випадку. Статистичний аналіз дозволив зробити висновки про те, що гендерні маркери фемінінності було вжито в тексті роману

у 1279 випадках. Найбільш вживаними є такі маркери, як займенники *she, her*.

2. Також, було з'ясовано, що переклад гендерно маркованих лексичних одиниць вимагає застосування цілого комплексу засобів та трансформацій. Серед таких засобів та трансформацій було виокремлено: еквівалентний переклад; трансформацію транскрибування; трансформацію калькування; трансформація лексичної заміни; трансформація перестановки; трансформація опущення; описовий переклад; трансформація компенсації.
3. В процесі дослідження було зроблено висновок про те, що еквівалентний переклад було застосовано в 60% проаналізованих прикладів, що є найбільш частотним засобом перекладу. Наступним за частотністю є застосування трансформації опущення, яку було застосовано в 16% прикладів. Менш частотним є застосування таких трансформацій, як лексична заміна, трансформація перестановки, які було застосовано в 8% прикладів. Найменш частотним є застосування трансформацій компенсації, яку було застосовано в 5% прикладів, транскрибування, яке було застосовано в 2% прикладів, калькування та описового перекладу, які було застосовано в 1% прикладів.

ВИСНОВКИ

Роботу було присвячено дослідженню особливостей функціонування та вираження жіночого образу на матеріалі твору С. Кінселли «Пам'ятаєш мене?». В рамках дослідження теоретичних джерел було з'ясовано, що поняття художнього образу може бути визначено як спосіб відображення або перетворення дійсності через образну мову, стиль автора, який спрямований на формування у читача або слухача твору певної картини того, що відбувається в тексті, з метою естетичного, пізнавального та ідейно-емоційного впливу на людину. В ході дослідження наведено класифікацію художніх образів, яка включає в себе: елементарний рівень (словесна образність – стилістичні фігури, тропи); образи-деталі; пейзаж, натюрморт, інтер'єр. Також, образи було класифіковано за наступними критеріями: за історичною епохою (античні, середньовічні, ренесансні); за ідейно-художнім напрямом, стилем (барокові, класицистичні, романтичні, реалістичні, модерністські, постмодерністські); за філософією (гуманістичні, просвітницькі, екзистенціалістські, тощо); за предметом зображення (образи людей, анімалістичні образи, образи предметів, почуттів, настрою).

Аналіз дозволив з'ясувати, що при перекладі художніх образів, перекладачеві необхідно застосовувати цілий комплекс перекладацьких трансформацій. Аналіз дозволив зробити висновки про те, що тексти жіночих творів характеризуються певними особливостями перекладу, з огляду на високий ступінь емоційності жіночих творів, наявності великої кількості описів внутрішніх та зовнішніх портретів, пейзажів, та засобів образності, таких як метафори, епітети, метонімія, іронія, тощо.

Другий розділ присвячено здійсненню аналізу особливостей репрезентації образу жінки в романі С. Кінселли «Пам'ятаєш мене». В ході аналізу було з'ясовано, що образ жінки характеризується значною еволюцією, що є наслідком зміни парадигми сприйняття жінки у соціумі. В давні часи, роль жінки окреслювалась безправним, по відношенню до чоловіка, становищем:

жінка була повністю залежною від чоловіка, не мала права на освіту, повноцінне життя. Сенсом життя жінки було задоволення потреб чоловіка, який в цей час досягав власних цілей, а також, ведення домашнього господарства та народження й виховання дітей. Поступово, в результаті боротьби жінок за свої права, роль жінки у суспільстві – змінилась, що було відображене також і у літературі: все частіше, жінки почали отримувати центральну роль у літературних творах, ставати об'єктом досліджень науковців. З'явився навіть жанр сучасного жіночого роману, що представляє собою інтерпретацію дійсності очима жінки – чікліт. Основою дискурсу чікліту є інтертекстуальна інкорпорація дискурсів традиційної казки і жіночого роману в реальному і віртуальному просторі масової культури.

Аналіз показав, що образ сучасної жінки є збірним: зображуючи сучасну жінку, С. Кінселла характеризує її зовнішній, внутрішній світ, її оточення, для створення повного образу, залучає характеристики інших людей щодо тієї чи іншої героїні. Виклад роману ведеться від першої особи, що дає читачам змогу немов прожити життя героїні, прочитати її особистий щоденник, відчувати її почуття. Мова роману характеризується наявністю великої кількості розмовних виразів, сленгізмів, зниженого пласту лексики, ідіом, стилістичних засобів.

Було також з'ясовано, що образ сучасної ідеальної жінки наділений такими властивостями та включає в себе наступні компоненти: краса, доглянутість, досконала фігура; розум, професійний успіх, успішна кар'єра; гонитва за ідеалами суспільства; стремління до багатства, найкращих речей; володіння великою кількістю дорогих речей всесвітньо відомих брендів; сприйняття світу людей крізь призму їх зовнішнього вигляду, дороговизни одягу, взуття, аксесуарів; візуально щасливий, успішний шлюб; баланс між здоровим харчуванням та спортом.

Аналіз показав, що автор роману зображує градацію образу жінки за такими стадіями: початкова стадія; зміни; розуміння помилок та розчарування

у собі й оточуючому світі; кардинальні зміни, повернення до «справжньої» самої себе: так, в гонитві за примарними ідеалами, збагаченням та владою, головна героїня твору втрачає себе, але внаслідок амнезії, Лексі, все ж таки, знаходить шлях до самої себе, стає гармонійною особистістю, яка існує в балансі з фінансами, оточуючими, коханням.

Третій розділ присвячено дослідженню особливостей перекладу гендерних маркерів роману С. Кінселли «Пам'ятаєш мене». Аналіз показав, що лексичну одиницю *feministic* було вжито в тексті роману в 1 випадку; лексичні одиниці *woman / women* було вжито в тексті роману в 49 випадках; лексичну одиницю *girl* було вжито в тексті роману в 91 випадку; лексичну одиницю *sister* було вжито в тексті роману в 24 випадках; лексичну одиницю *wife* було вжито в тексті роману в 14 випадках; лексичну одиницю *mother* було вжито в тексті роману в 14 випадках; лексичну одиницю *queen* було вжито в тексті роману в 3 випадках; лексичну одиницю *girlfriend* було вжито в тексті роману в 3 випадках; займенник *she* було вжито в тексті роману в 600 випадках; займенник *her* було вжито в тексті роману в 477 випадках; іменники з компонентом *-woman* було вжито в тексті роману в 2 випадках; афіксальна модель утворення іменників жіночого роду від іменників чоловічого роду була використана в тексті роману в 1 випадку. Статистичний аналіз дозволив зробити висновки про те, що гендерні маркери фемінінності було вжито в тексті роману у 1279 випадках. Найбільш вживаними є такі маркери, як займенники *she, her*.

Було зроблено висновок про те, що переклад гендерно маркованих лексичних одиниць вимагає застосування цілого комплексу засобів та трансформацій. Серед таких засобів та трансформацій було виокремлено: еквівалентний переклад; трансформацію транскрибування; трансформацію калькування; трансформація лексичної заміни; трансформація перестановки; трансформація опущення; описовий переклад; трансформація компенсації.

Також було з'ясовано, що еквівалентний переклад було застосовано в 60% проаналізованих прикладів, що є найбільш частотним засобом перекладу. Наступним за частотністю є застосування трансформації опущення, яку було застосовано в 16% прикладів. Менш частотним є застосування таких трансформацій, як лексична заміна, трансформація перестановки, які було застосовано в 8% прикладів. Найменш частотним є застосування трансформацій компенсації, яку було застосовано в 5% прикладів, транскрибування, яке було застосовано в 2% прикладів, калькування та описового перекладу, які було застосовано в 1% прикладів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алимов В. В. Интерференция в переводе (на материале профессиональной межкультурной коммуникации и перевода в сфере профессиональной коммуникации). Дисс. на ... д. филол. наук. Москва: 2004. 280 с.
2. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык : учебник для вузов. 15-е изд., стер. М., 2019. 301 с.
3. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов Москва: Едиториал. УРСС, 2004. 576 с.
4. Бархударов Л. С. Язык и перевод. Москва: изд. «Межд. отношения», 1975. 239 с.
5. Бедненко Г.Б. Греческие богини. Архетипы женственности. URL: http://www.k2x2.info/psihologija/grecheskie_bogini_arhetipy_zhenstvennosti/p2.php
6. Беспалов А.Н. Структура портретних описів у художньому тексті середнеанглійського періоду. М., 2001. С. 106-120
7. Білоус П. В. Вступ до літературознавства : навч. посіб. Київ : Академія, 2011. 336 с.
8. Болонева М. Л. О некоторых аспектах жанра чиклит. *Вестник ИГЛУ*, 2014. 5. С. 261–267
9. Борисова Е.Б. О содержании понятия «художественный образ» и «образность» в литературоведении и лингвистике. *Вестник Челябинского государственного университета*. 2009. № 35. С. 20–26.
10. Волков И. Ф. Теория литературы. М., 1995. 275 с.
11. Ворона М. В. Гендерні стереотипи: сутність, функції, наслідки. *Статистика України*, 2010. № 4. С. 71–74.
12. Воронков В. В. Прагматический аспект текста англоязычной публицистической журнальной статьи. Москва: Наука, 1991. С. 186

13. Гарбовский Н. К. Теория перевода: Учебник. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 2004. 544 с.
14. Головина Е. В. Функції пейзажних описів у художнім творі. *Молода наукова*, 2017. №3. С. 649–651.
15. Гром О. І. Лінгвофілософські дослідження концептів “розумова діяльність”. Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: серія «Філологія». Острого: Вид-во НаУОА, 2020. Вип. 9(77). С. 3–6.
16. Грицанов А. А. Гендерные стереотипы. *Социология: Энциклопедия*. Минск, 2003. С. 48.
17. Грошев И. В. Рекламные технологии гендера. *Общественные науки и современность*, 2000. № 4. С. 172–187
18. Гнатенко К. І. Проблеми вивчення художнього образу в літературному творі. Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія: Філологічні науки. 2016. №1. С. 59–64.
19. Ефимов А. И. Образная речь художественного произведения. *Вопросы литературы*, 1959. № 8. С. 91–108.
20. Зелинский С. А. Манипуляции массами и психоанализ. Манипулирование массовыми психическими процессами посредством психоаналитических методик. Санкт-Петербург: СКИФИЯ, 2008. 248 с.
21. Иванова Е. Гендерная проблематика в психологии: введение в гендерные исследования: учеб. пособие / под ред. И. А. Жеребкиной. Харьков: ХЦГИ; Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. С. 312–345.
22. Исмаилова Ф. Е. Эволюция социального статуса женщины в мировой литературе. *Современные исследования социальных проблем*, 2010. 4.1(04). С. 606 – 6012
23. Ильин Е. П. Пол и гендер. Санкт-Петербург: Питер, 2010. 688 с.
24. Иссерс О. С. Речевое воздействие: учеб. пособие. Москва: Флинта, 2013. С. 107.

25. Ингарден Р. Художні цінності та естетичні цінності. *Філософська думка*, 2005. № 6. С. 65–87.
26. Кабакчи, В. В. Английский язык межкультурного общения. СПб: РГПУ, 1993. 200 с.
27. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): учебник. Москва: Высш. шк., 1990. 253 с.
28. Комиссаров В. Н. Общая теория перевода. Учебное пособие. Москва: ЧеРо. 2000. 136 с.
29. Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов. М., 1996.
30. Латышев Л. К. Курс перевода. Эквивалентность перевода и способы её достижения. Москва: Межд. отн., 1981. 198 с.
31. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Москва : Азбука-Аттикус, 2015. 704 с.
32. Лосев, А. Ф. О понятии языковой валентности. Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1981. Т. 40. Вып. 5. С. 403–413.
33. Малетина О. А. Типологии портрета в художественном дискурсе с точки зрения различных подходов. *Актуальные проблемы коммуникации и культуры*. М.; Пятигорск, 2008. 398 с.
34. Мещеряков В. П. Словарь литературных персонажей. М., 2000. С. 18.
35. Мещеряков В. П., Козлов А. С. [и др.] ; под общ. ред. В.П. Мещерякова. М., Основы литературоведения : учеб. пособие для студ. пед. вузов, М., 2003.
36. Миньяр-Белоручев Р. К. Теория и методы перевода. Москва: Московский Лицей, 1996. 298 с.
37. Михайлова Е. В. Дидактическая модель совершенствования речевых умений учащихся на материале словесного портрета как жанра. URL: www.novgorod.fio.ru.

38. Мурадалиева Н. Романтический пейзаж в литературе. Баку: Язычы, 1991. 204 с.
39. Наливайко Д. С. Искусство : направления, течения, стили. Киев : Мистецтво, 1981. 288 с.
40. Наливайко Д. С. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2009. 488 с.
41. Николаев А. И. Основы литературоведения : учеб. пособ. для студ. филол. спец. Иваново : ЛИСТОС, 2011. 255 с.
42. Николаенко С. Психологічні особливості базових видів сугестії. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39498/08-Nikolaenko.pdf>
43. Палиевский, П. В. Литература и теория. М., 1979.
44. Паршин П.Б. Речевое воздействие: основные сферы и разновидности. *Рекламный текст. Семиотика и лингвистика*. Москва: Изд. дом Гребенникова, 2000. С. 55-73.
45. Пасічник Г.П. Особливості лексико-семантичної репрезентації художнього концепту “пейзаж” (на матеріалі роману “The Invisible Man” Г. Веллса). *Вісник Національного університету “Львівська політехніка”*. Львів : “Львівська політехніка”, 2007. № 586. С. 131–137
46. Пітерська О.В. Художній образ у сучасному науковому дискурсі. *Філологічні науки*, 2020. № 32. С. 49–53
47. Плиева М. И. Репрезентация женских образов в мировой литературе. URL: <https://pgu.ru/upload/iblock/479/24.pdf>
48. Погодина С. Западный чиклит и русская глэмпроза: гендерная специфика в современной массовой литературе. URL: <https://www.academia.edu/1549262>
49. Прона О.Н. Гендерный дискурс-анализ речевых стратегий женской языковой личности: на материале русской и английской диалогической речи. автореф. дис. ... канд. филол. наук. Кемерово, 2002. С. 4–8

50. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М: Лабиринт, 2011. 255 с.
51. Ремаева Ю.Г. Постфеминистская проза Британии на рубеже XX – XXI вв. (феномен «чиклит»). автореф. дис. ... канд. филол. Наук. Н. Новгород, 2007. 21 с.
52. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика. Очерки лингвистической теории перевода / Дополнения и комментарии Д. И. Ермоловича. 3-е изд., стереотип. Москва: «Р. Валент», 2007. 244 с.
53. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. М.: Международные отношения, 1974. 216 с.
54. Родионова И. В. Портрет в строе текста современного английского рассказа. М., 2003. 160 с.
55. Себина Е. Н. Пейзаж. Введение в литературоведение: литературное произведение : основные понятия и термины : учебное пособие / [Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтмани др. ; под ред. Л. В. Чернец]. М.: Высш. шк., Издательский центр “Академия”, 2000. 556 с.
56. Серикова Л. В. Портрет персонажа в прозе В. М. Шукшина: системное лексико-семантическое моделирование: автореф. дис. ... канд. филол. Наук. М., 2006. 189 с.
57. Сизова К.Л. Типологія портрета героя художньої прози: Дис. ... канд. філол. Наук. В., 1995. С. 31–152
58. Сириця Г.С. Мова портрету в романах. Дис. ... канд. філол. наук. М., 1986. с. 34.
59. Сідорцова С.О. Поетика пейзажу: теоретичний аспект. *Актуальні проблеми слов'янської філології*, 2011. Випуск XXIV. Частина 2. С. 403–411
60. Солсо Р. Когнитивная психология. 6-е изд. СПб.: Стиль, 2015. 547.
61. Тимофеев, Л. И. Основы теории литературы. М., 1976. С. 60.

- 62.Толова Г. Н. Пейзаж в литературе и искусстве. Пермь: Издательство Пермского государственного педагогического института, 1993. С. 3–10
- 63.Федоров А. В. Очерки общей и сопоставительной стилистики. Москва: Высшая школа, 1971. 364 с.
- 64.Филиппова С.Г. Образность в концептосфере художественного текста *Studia Linguistica*. Вып. 26 : Актуальные проблемы современной филологии. СПб., 2017. С. 177—184.
- 65.Харви С. Поступай как женщина, думай как мужчина. М.: Эксмо, 2009. — 228 с.
- 66.Хома В. П. Коцнптуальна метафора як засіб реалізації концепту Self-alienation / Самовідчуження в англomовному науково-фантастичному дискурсі. *RS Global - World Science* 2020, с. 27-33.
- 67.Швейцер А. Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. Москва: Наука, 1988. 215 с.
- 68.Щирова И.А., Гончарова Е.А. Многомерность текста: понимание и интерпретация. СПб., 2018.
- 69.Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...». Система пейзажных образов. М., 1990. 303 с.
- 70.Austen J. *The complete novels*. London: CRW Publishing Limited, 2011. 720 p.
- 71.Best D. Gender stereotypes. *Encyclopedia of sex and gender: Men and women in the world's cultures* / Ed. Carol R.Ember and Melvin Ember. New York, 2003. P. 11–23.
- 72.Connell R. *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*. Sydney, Allen & Unwin; Cambridge, Polity Press; Stanford, Stanford, 1987. P. 151
- 73.Dudoladova O. V. Dynamics of the Linguistic Representation of Gender in the English Journalistic Discourse (the second half of the twentieth century - the

- beginning of the XXI century): diss. ... Candidate filol Sciences: 10.02.04. Kharkiv, 2003. 198 p.
74. Ferriss S. Introduction. Chick Lit: The New Woman's Fiction. NY.: Routledge, 2006. 16 p.
75. Jung C. G. Four Archetypes: Mother, Rebirth, Spirit, Trickster. London, New York: Routledge, 2003.
76. Kessler, S. J., & McKenna, W. Gender: An ethnomethodological approach. University of Chicago Press, 1978
77. Koboseva I.M. Linguistic semantics. Moscow: Editorial URSS, 2000. 352 pp.
78. Kömür S., Cimen S. S. Using Conceptual Metaphors in Teaching Idioms in a Foreign Language Context / Sevki Kömür, Seyda Selen Cimen // Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. – 2009. – Vol. 23. – P. 205–222.
79. Lakoff R. Linguistic theory and the real world. URL: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1467-1770.1975.tb00249.x>
80. Martyniuk A.P. Constructing gender in the English-speaking discourse: Constant, 2004. 292 p.
81. McConnell-Ginet, S. Intonation in a man's world. In B. Thorne, C. Kramarae, and N. Henley (Eds.), Language, gender and society. Rowley, MA: Newbury House Publications, 1983. 330 p.
82. Tsur R. Toward a theory of cognitive poetics. Amsterdam, 1992.

СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

(СЛТЕ) - Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія / О.О. Селіванова. – Полтава: Довкілля-К, 19. 2006. – 716 с.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

(RM) — S. Kinsella. Remember Me?. Random House, 2009. 430 p.

ДОДАТКИ
ДОДАТОК А.

1.	<i>Trying to remedy the situation, I put on a formal, <u>wifely</u> voice. "Of course, Jon. I'll just fetch him" (RM: 234)</i>	Намагаючись виправити ситуацію, я заговорила <u>пожіночому</u> . "Звичайно, Джон. Я просто приведу його... (переклад наш – М. М).
2.	<i>"<u>Women</u> need chocolate. It's a scientific fact." (RM: 245)</i>	« <u>Нам, жінкам</u> потрібен шоколад. Це науковий факт».
3.	<i>I push my way into the empty <u>Ladies'</u> and sit down on a stool, breathing hard. "I can't do this." (RM: 361)</i>	Я протискуюся в порожній <u>жіночий туалет</u> і, важко дихаючи, сідаю на табурет. «Я не можу це зробити».
4.	<i>"And I thought, maybe knowing the events that happened at <u>her</u> dad's funeral would help." (RM: 324)</i>	«І я подумав, можливо, якщо я розкажу <u>їй</u> про події, які відбулися на похоронах <u>її</u> батька, це допоможе».
5.	<i>And he went after Margo, too," she adds, waving merrily at a <u>woman</u> in green across the room (RM: 268)</i>	І він теж пішов за Марго, - додає вона, весело махаючи <u>жінці</u> в Зеленому на іншому кінці кімнати.
6.	<i>The <u>woman</u> is in a Dior-print trouser suit, with dyed red hair and severely overdone lipliner (RM: 256).</i>	<u>Жінка</u> в брючному костюмі з принтом від Діора, з фарбованим рудим волоссям і сильно підведеними губами.
7.	<i>I've never seen this <u>woman</u> before in my</i>	Раніше я ніколи в житті не

	<i>life (RM: 111).</i>	бачила цю <u>жінку</u> .
8.	<i>“Is it a robbery? Do they have guns?” a <u>woman</u> in a white trouser suit is exclaiming hysterically, wrenching at her hands (RM: 265).</i>	«Це пограбування? У них є зброя?» – істерично кричить <u>жіночка</u> в білому брючному костюмі, заламуючи руки.
9.	<i>It’s coming from a <u>woman</u> with a blond bob who’s folding pastel-colored sweaters in the men’s Ralph Lauren department (RM: 388).</i>	Це говорить світловолоса <u>жінка</u> з «каре», яка складає светри пастельних тонів в чоловічому відділі Ralph Lauren.
10.	<i>Clare gestures out the door and I see a small cluster around a blond <u>woman</u> holding a baby carrier. She looks up and waves (RM: 356).</i>	Клер жестом вказує на двері, і я бачу невелику групу навколо світловолосої <u>жінки</u> , що тримає дитячу коляску. Вона піднімає очі і махає рукою.
11.	<i>I point at a pretty <u>girl</u> in a baby-pink strapless dress who’s whispering in my ear (RM: 352)</i>	Я вказую на симпатичну <u>дівчину</u> в ніжно-рожевій сукні без бретелей, яка шепоче мені на вухо.
12.	<i>Eric, I’m not the <u>girl</u> you think you married (RM: 377)</i>	Ерік, я не та <u>дівчина</u> , на якій ти думаєш, що одружився.
13.	<i>I want to be her, I want to be the <u>girl</u> laughing on the tree trunk. But I’m not (RM: 344)</i>	Я хочу бути нею, я хочу бути тим <u>дівчиськом</u> , що сміється, вибравшись на дерево. Але це не так.
14.	<i>I’m laughing as though I’m the happiest <u>girl</u> there ever was (RM: 340)</i>	Я сміюся так, як ніби я найщасливіша <u>дівчина</u> на світі.

15.	<i>A young <u>girl</u> in a wrap dress comes hurrying in, almost tripping over her stilettos (RM: 255)</i>	Молода <u>дівчина</u> в сукні-халаті квапливо входить, мало не спотикаючись об свої шпильки.
16.	<i>I was a normal <u>girl</u> with frizzy hair and snaggle teeth and a crap boyfriend (RM: 42)</i>	Я була звичайним <u>дівчам</u> з кучерявим волоссям, кривими зубами і дерьмовим хлопцем.
17.	<i>I'm afraid this young <u>lady's</u> in trouble (RM: 294)</i>	Боюся, у цієї юної <u>леді</u> неприємності.
18.	<i>"Young <u>lady</u>," Sir David says (RM: 365)</i>	" <u>Юна леді</u> ," говорить сер Девід.
19.	<i>"<u>Ladies</u> and gentlemen." A voice comes from the stairs, and my head whips around (RM: 266)</i>	" <u>Леді і джентльмени</u> ". Зі сходів доноситься голос, і я різко обертаюся.
20.	<i>She's not ready to see her dad's coffin, not without her big <u>sister</u> to hold her hand (RM: 22)</i>	Вона не готова побачити труну свого батька, не без старшої <u>сестри</u> , яка тримає її за руку.
21.	<i>My spirits lift as I visualize my little <u>sister</u> in her pink fleecy vest and flower-embroidered jeans and those cute sneakers that light up when she dances (RM: 53)</i>	Мій настрій піднімається, коли я представляю свою <u>молодшу сестру</u> в її рожевому ворсистому жилеті, джинсах з квітковою вишивкою і тих милих кросівках, які загоряються, коли вона танцює.
22.	<i>I'm speechless. I'm beyond speechless. This cannot be my <u>baby sister</u> (RM: 53)</i>	У мене немає слів. Я просто втратив дар мови. Це не

		може бути моя <u>молодша сестра</u> .
23.	<i>There are some advantages to having a scam artist as a <u>little sister</u> (RM: 53)</i>	Є деякі переваги в тому, щоб мати в якості <u>молодшої сестри</u> шахрайку.
24.	<i>She's my full, one-<u>hundred-percent sister</u> (RM: 53)</i>	Вона моя повноцінна, <u>стовідсоткова сестра</u> .
25.	<i>But surely we have a sisterly rapport? (RM: 167)</i>	Але ж у нас напевно є <u>сестринські відносини</u> ?
26.	<i>"Lexi, you said. You said I could ring whenever I wanted, that you were my <u>big sister</u>, that you'd be there for me." (RM: 186)</i>	«Лексі, ти сказала. Ти сказала, що я можу дзвонити, коли захочу, що ти моя старша сестра, що ти будеш поруч зі мною».
27.	<i>"It's a pleasure." Eric nods at her. "I'm eternally grateful to you for looking after my <u>wife</u>." (RM: 187)</i>	«Це приємно». Ерік киває їй. «Я безмежно вдячний Вам за турботу про мою <u>дружину</u> ».
28.	<i><u>Wife</u>. My stomach flips over at the word. I'm his <u>wife</u>. This is all so grownup. I bet we have a mortgage, too (RM: 220)</i>	<u>Дружина</u> . Мій шлунок перевертається при цьому слові. Я його <u>дружина</u> . Все це так по-дорослому. Тримаю парі, іпотека у нас теж є.
29.	<i>But this scheme disintegrates almost at once when three golfing buddies of Eric's arrive together in identical suits, with identical faces and even more identical <u>wives</u> (RM: 129)</i>	Але ця схема розпадається майже відразу, коли троє приятелів Еріка з гольфу приїжджають в однакових костюмах, з однаковими обличчями і ще більш однаковими <u>дружинами</u> .

30.	<i>“She’s the <u>wife</u> of my partner, Clive. You two have a great time together.” (RM: 12)</i>	«Вона – <u>дружина</u> мого партнера, Клайва. Ви вдвох прекрасно ладнаєте».
31.	<i>“Sweetheart, your <u>mother</u> and I were talking earlier about how we would”-he hesitates-“tackle your release.” (RM: 88)</i>	«Дорога, ми з твоєю <u>мамою</u> говорили раніше про те, як ми», – він вагається, – «займемося твоїм звільненням».
32.	<i>Surely I’m supposed to have grown out of being irritated by my <u>mother</u>? (RM: 83)</i>	Можливо я мала б подорослішати з почуття роздратування щодо моєї <u>матері</u> .
33.	<i>All the kids were gasping at the car and all the <u>mothers</u> were shooting surreptitious glances at him, in his smart linen jacket and Spanish tan (RM: 122)</i>	Всі діти ахали, дивлячись на машину, і всі <u>матері</u> крадькома кидали погляди на нього, в його елегантному лляному піджаку, з чудовою іспанською засмагою.
34.	<i>I hurry to the edge of the pavement as the cab pulls up and beckon to Debs and Carolyn, who are screeching out “Dancing <u>Queen</u> (RM: 182).</i>	Я поспішаю до краю тротуару, коли підїжджає таксі, і кличу Дебс і Керолін, які кричать з “Танцюючої <u>королеви</u> ».
35.	<i>My gaze travels uncertainly over a few headlines-Interest rates to rise...<u>Queen</u> on States visit-then is drawn by a bookshop ad (176).</i>	Мій погляд невпевнено ковзає по декількох заголовках – процентні ставки зростуть... Королева в гостях у штатах...потім мене приваблює реклама

		книжкового магазину.
36.	<i>He's not interested anymore, he's moved on. He's probably got a <u>girlfriend</u> by now (RM: 291)</i>	Йому це більше не цікаво, він рухається далі. У нього, напевно, вже є <u>дівчина</u> .
37.	<i><u>She</u> knows me too well to kid her. But that's okay. <u>She's</u> cool, she'd never say anything (RM: 320)</i>	<u>Вона</u> дуже добре мене знає, щоб її розігравати. Але це нормально. <u>Вона</u> класна, <u>вона</u> ніколи нічого не скаже.
38.	<i>Are you both seeing Simon Johnson?" <u>she</u> says in surprise, looking at Fi (RM: 46)</i>	Ви обидва зустрічаєтеся з Саймоном Джонсоном? - здивовано запитує <u>вона</u> , дивлячись на Фі.
39.	<i><u>She</u> puts down the receiver and looks at me (RM: 151)</i>	<u>Вона</u> кладе трубку і дивиться на мене.
40.	<i><u>She</u> hesitates, weaving the towel through her fingers (RM: 362)</i>	<u>Вона</u> сумнівається, пропускаючи рушник крізь пальці.
41.	<i><u>She</u> crouches down and takes both my shoulders in her hands (RM: 362)</i>	<u>Вона</u> сідає навпочіпки і бере мене за плечі обома руками.
42.	<i><u>She</u> swivels her eyes derisively (RM: 74)</i>	<u>Вона</u> глузливо підморгує.
43.	<i>"Lexi?" It's Natasha, <u>her</u> pale brow wrinkling as <u>she</u> sees me and Fi (RM: 138)</i>	"Лексі?" Це Наташа, її блідий лоб морщиться, коли <u>вона</u> бачить мене і Фі.
44.	<i><u>She</u> clinks glasses with me, Debs, and Carolyn (RM: 166)</i>	<u>Вона</u> цокається келихами зі <u>мною</u> , Дебс і Керолін.
45.	<i><u>She</u> opens a packet of chips and crunches a handful into her mouth (RM: 299)</i>	<u>Вона</u> відкриває пакет чіпсів і з хрускотом запихає жменю в рот.
46.	<i>You know, <u>she</u> nearly made the British</i>	Ти знаєш, що <u>вона</u> мало не

	<i>gymnastics squad for the Commonwealth games? (RM: 373)</i>	потрапила в збірну Великобританії з гімнастики на Ігри Співдружності?
47.	<i>She can do a front somersault on the beam.” (RM: 322)</i>	<u>Вона</u> може зробити переднє сальто на перекладині.
48.	<i>In frustration I leap to my feet and stand right in front of <u>her</u>, trying to get <u>her</u> single-minded attention (RM: 327)</i>	У розпачі я здіймаюсь на ноги і встаю прямо перед <u>нею</u> , намагаючись привернути їй пильну увагу.
49.	<i>“The bailiffs came!” <u>Her</u> cheeks are growing pink with distress. “Right in the middle of the party.” (RM: 325)</i>	«Прийшли судові пристави!» Її щоки зайнялись рум'янцем від горя. «Прямо в середині вечірки».
50.	<i><u>She's</u> stroking the whippet harder and harder, until, with a sudden yelp, it escapes from <u>her</u> grasp (RM: 326)</i>	<u>Вона</u> гладить свого уїппета все сильніше і сильніше, поки той з раптовим вереском не виривається з її рук.
51.	<i>I don't know what exactly I'm hoping for- but as she looks up I can tell I'm not going to get it. <u>Her</u> face is opaque again, as though nothing just happened (RM: 329)</i>	Я не знаю, на що саме я сподіваюся, але, коли вона піднімає очі, Я розумію, що не отримаю цього. Її обличчя знову непроникне, як ніби нічого тільки що не сталося.
52.	<i>I can just imagine <u>her</u> thud of disappointment (RM: 329)</i>	Я можу тільки уявити її глухий стукіт розчарування.
53.	<i>“Special-offer festive Calvin Klein pack?” drones a bored-looking girl in white, and I dodge <u>her</u> before I can get</i>	«Святкова упаковка від Кельвіна Кляйна за спеціальною пропозицією?»

	<i>sprayed (RM: 385)</i>	– бурмоче нудьгуюча дівчина в білому, і я ухиляюся від <u>неї</u> , перш ніж мене кроплять.
54.	<i>We still haven't talked since I went to see <u>her</u> that day, not properly (RM: 108)</i>	Ми досі не розмовляли з тих пір, як я відвідав <u>її</u> в той день, принаймні, як слід.
55.	<i><u>She</u> took a sick day yesterday and came over, bringing breakfast with <u>her</u>. In the end we were so engrossed, <u>she</u> stayed all day, and the night (RM: 349)</i>	Вчора <u>вона</u> взяла лікарняний і прийшла, захопивши з собою сніданок. Зрештою ми були так занурені, що <u>вона</u> залишалася весь день і всю ніч.
56.	<i>I scuttle to the office chair, and <u>she</u> quickly pulls up a chair opposite (RM: 355)</i>	Я кидаюся до офісного крісла, і <u>вона</u> швидко підсуває стілець навпроти.
57.	<i><u>She</u> could be telling me I'm fabulous at the circus trapeze, or have a great triple axel (RM: 361)</i>	<u>Вона</u> могла б сказати мені, що я чудово виконую вправи на цирковій трапеції або чудово виконую потрійний аксель.
58.	<i>Ah, this is the <u>girl</u> Eric's smitten with (RM: 104)</i>	Ах, це та <u>дівчина</u> , в яку закоханий Ерік.
59.	<i>Which I guess is not surprising, bearing in mind he's just come into a car park, minding his own business, to find a girl crashing a car and saying she has amnesia (RM: 208)</i>	Що, на мою думку, не дивно, враховуючи, що він просто зайшов на автостоянку, займаючись своїми справами, тоді як зустрів дівчину, яка розбиває машину і каже, що у неї амнезія.

60.	<i>You're just some <u>smooth operator</u> who tells married <u>women</u> what they want to hear (RM: 313)</i>	Ти просто справжній підкорювач <u>дамських</u> сердець, який говорить <u>заміжнім жінкам</u> те, що вони хочуть почути.
61.	<i>Saying good-bye to Gianna was pretty hard. I gave <u>her</u> a huge good-bye hug, and <u>she</u> muttered something in Italian while <u>she</u> patted my head (RM: 77)</i>	Прощатися з Джанною було досить важко. Я міцно обійняла її на прощання, і <u>вона</u> пробурмотіла щось по-італійськи, погладжуючи мене по голові.
62.	<i>As soon as <u>she</u> heard Eric and I were splitting up, Rosalie announced that <u>she</u> wasn't going to take sides and I was <u>her</u> closest friend and she was going to be my rock, my absolute rock (RM: 285)</i>	Як тільки <u>вона</u> почула, що Ерік і я розлучилися, Розалі оголосила, що не збирається приймати будь-яку сторону, і я була її найближчою подругою, і вона буде моєю опорою, моєю абсолютною опорою.
63.	<i>And on the completely positive and fantastic front, Amy is doing spectacularly at school! Somehow she's wangled a place in Business Studies A-level, alongside all the sixth-formers, and her teacher is bowled over by <u>her</u> progress (RM: 322)</i>	І на абсолютно позитивному і фантастичному фронті Емі відмінно вчиться в школі! Якимось чином <u>їй</u> вдалося отримати місце в бізнес-класі а-рівня, поряд з усіма шестикласниками, і вчитель вражений її успіхами.
64.	<i><u>She</u> narrows <u>her</u> eyes and puts on a hard, dismissive voice (RM: 348)</i>	Вона примружує очі і говорить жорстким,

		ЗНЕВАЖЛИВИМ ТОНОМ.
65.	<i>Now I look back, I can't believe I put up with him. Scuzzy boxer shorts littered over his flat. Crude, <u>antifeminist</u> jokes (RM: 248)</i>	Тепер, озираючись назад, я не можу повірити, що ладнала з ним. Брудні боксерські шорти валялися по всій квартирі. І ці його грубі, <u>антифеміністські</u> жарти.
66.	<i>But as I'm standing there, with the fairy lights twinkling and the choir singing "The First Nowell," and <u>a strange blond woman</u> telling me what I did last Christmas, all sorts of buried feelings are emerging; thrusting their way up like steam (RM: 389)</i>	Але коли я стою там, з мерехтливими магічними вогниками і хором, співаючи «Перший Ноуелл», і дивна <u>блондинка</u> розповідає мені, що я робила на минуле Різдво, з'являються стільки прихованих почуттів; вони піднімаються всередині мене, як пара.
67.	<i>She turns to a young <u>Japanese woman</u> who is calling "Apple! Apple!" to the little girl, trying to get a picture (RM: 296)</i>	Вона повертається до молоді <u>Японки</u> , яка кричить «Еплл, Еплл», звертаючись до маленької дівчинки, яка намагається сфотографуватися.
68.	<i>So somehow I make myself smile brightly, just to show I'm fine with being the <u>snaggly-toothed, stood-up, no-bonus girl</u> whose dad just died (RM: 11)</i>	Так що якимось чином я змушую себе широко всміхнутися, просто щоб показати, що начебто все нормально, хоча я й кривозуба,

		середньостатистична, без будь-яких переваг, і чий батько тільки що помер.
69.	<i>Girlfriend to girlfriend. I didn't say a word to Eric...(RM: 267)</i>	Як <u>подружка з подружкою</u> . Я не сказав Еріку ні слова...
70.	<i>The policeman turns to me as a policewoman tactfully steps in and leads not-Gwyneth back to her house (RM: 296)</i>	Поліцейський повертається до мене, тоді як його колега входить і ввічливо відводить не-Гвінет назад в її будинок.
71.	<i>This young woman has had the most meteoric rise through this company (RM: 141)</i>	Ця <u>дівчина</u> домоглася найбільш стрімкого зльоту за всю історію компанії.
72.	<i>"Margo's theory is he targets married women and tells them whatever they want to hear (RM: 268)</i>	"Теорія Марго полягає в тому, що він орієнтується на <u>одружених панянок</u> і розповідає їм все, що вони хочуть почути.
73.	<i>"No." The woman eyes me curiously (RM: 389)</i>	«Ні». <u>Вона</u> з цікавістю розглядає мене.
74.	<i>You're with a woman who remembers nothing (RM: 376)</i>	Твоя <u>дружина</u> не пам'ятає геть нічого.
75.	<i>They were half a size too small, but the girl said they would stretch and that they made my legs look really long (RM: 7)</i>	Вони були на піврозміру менше, але продавчиня сказала, що вони розтягнуться і що в них мої ноги виглядають дуже довгими.
76.	<i>I'm like some confused old lady (RM: 85)</i>	Я схожа на якусь розгублену стареньку <u>бабусю</u> .

77.	<i>“Hi, <u>ladies</u>.” The receptionist’s face falls as she sees me (RM: 107)</i>	«Привіт, дівчата». Обличчя секретарки витягується, коли вона бачить мене.
78.	<i>I adopt a bland, corporate-<u>wife</u>-type manner, sweeping an arm around the space (RM: 200)</i>	Я схвалюю стиль <u>бізнес-леді</u> , сказав Джон, обводячи рукою простір.
79.	<i>“What are you, <u>woman</u> or walrus?” (RM: 12)</i>	«Тобі що, слабо?»
80.	<i>“Deller Carpets, ladies.” The taxi has drawn up in front of the Deller Building. I hadn’t even noticed (RM: 301)</i>	Будь-ласка, «Килими Деллера». Таксі зупинилося перед будівлею Деллера. Я навіть не помітила.
81.	<i>In a daze, I head toward the <u>ladies’ room</u>, passing Dana on the way (RM: 222)</i>	В заціпенінні я прямую до <u>вбиральні</u> , по дорозі минаючи Дану.
82.	<i>Let’s just continue our discussion in the <u>Ladies’</u>.” (RM: 360)</i>	Давайте просто продовжимо нашу дискусію у <u>вбиральні</u> .
83.	<i>“Right.” Penny raises <u>her</u> eyebrows (RM: 374)</i>	“Правильно”. Пенні піднімає брови.
84.	<i>I’m not the kind of person who wears <u>her</u> hair in a bun every day (RM: 286)</i>	Я не з тих людей, які кожен день збирають волосся в пучок.
85.	<i>I’m not the kind of person who...who sells out <u>her</u> friends...” (RM: 286)</i>	Я не з тих людей, які... які зраджують друзів...”
86.	<i>Ann places <u>her</u> fingers on the bridge of <u>her</u> nose and breathes in a couple of times (RM: 285)</i>	Енн кладе пальці на перенісся і кілька разів глибоко вдихає
87.	<i>You are a heels girl (RM: 106)</i>	Ти завжди ходиш на підборах!

88.	<i>Rosalie told me you <u>two girls</u> went to the gym today (RM: 113)</i>	Розалі сказала мені, що <u>Ви вдвох</u> , ходили сьогодні в спортзал.
89.	<i>You're not right in the head, <u>poor girl</u> (RM: 124)</i>	У тебе не все в порядку з головою, <u>бідолаха</u> .
90.	<i>Amy's not my <u>half sister or stepsister</u>, like most people assume. She's my full, one-hundred-percent <u>sister</u> (RM: 53)</i>	Емі мені не <u>зведена сестра</u> , як думає більшість людей. Вона моя повноцінна, стовідсоткова сестра.
91.	<i>"Not that we blame you, Lexi," <u>she</u> adds hastily (RM: 369)</i>	«Не те, що б ми звинувачували Вас, Лексі», – поспішно додає вона.
92.	<i>Carolyn's <u>sister</u> is a promoter and got us discounted entry, so that's why we schlepped all the way here (RM: 7)</i>	Сестра Керолін – промоутер і забезпечила нам вхід зі знижкою, ось чому ми здолали весь цей шлях сюди.
93.	<i>"Who?" Eric looks blank. Maybe he's one of those guys who doesn't keep up with his <u>wife's</u> social life (RM: 94)</i>	«Хто?» Ерік виглядає здивованим. Може бути, він один з тих хлопців, які не стежать за суспільним життям своєї <u>дружини</u> .
94.	<i>You know, being Eric's <u>wife</u> and everything? (RM: 268)</i>	Немов так складно бути дружиною Еріка, і все таке?
95.	<i>The <u>mother</u> and baby spa voucher (RM: 358)</i>	Ваучер на спа-салон для <u>матері</u> і дитини.
96.	<i>I give her a rueful smile. "I look like a <u>brunette</u> Barbie." (RM: 245)</i>	Я обдаровую її сумною посмішкою. «Я схожа на <u>брюнетку</u> - Барбі».
97.	<i>And let me tell you, Lexi, there were a lot</i>	І дозволь мені сказати тобі,

	<i>of disappointed <u>girls</u> out there when you two got married...(RM: 144)</i>	Лексі, коли ви одружилися, було так багато розчарованих <u>дівчат</u> ,...
98.	<i>I look like an illustration from a child's picture book. <u>Boss Lady</u> (RM: 134)</i>	Я виглядаю як ілюстрація з дитячої книжки з картинками. Залізна <u>леді-бос</u> .
99.	<i>"It's...it's Moo-mah!" I try to adopt a <u>motherly</u>, cooing voice. "Come to <u>Moo-mah!</u>" (RM: 58)</i>	«Це...це <u>Му-ма!</u> » – Я намагаюся говорити материнським, воркуючим голосом. «Іди до <u>Му-ма!</u> »
100	<i>That's what makes you a great <u>businesswoman</u> (RM: 212)</i>	Ось що робить тебе великою бізнес-вумен.

SUMMARY

The topic of gender and its representation in different languages has been researched by many scholars throughout the time. This phenomenon has been studied on the basis of a variety of material and by applying various aspects.

The relevance of the topic is due to the fact that currently there are not many scientific papers on the analysis of the peculiarities of the expression of the image of the woman in modern English-language works , as well as ways to translate gender markers of femininity.

The purpose of the research is to characterize the gender, conceptual and translation aspects of the image of women in English literature of the XXI century.

To achieve this goal, the following tasks were carried out:

- 1) To characterize the female image as an object of scientific research in modern linguistics;
- 2) To define the concept of "image" in the literature;
- 3) To outline aspects of gender stereotypes in fiction;
- 4) To describe the translation strategies of reproduction of artistic images in artistic texts;
- 5) To analyze the features of the translation of works of artistic discourse;
- 6) To analyze the peculiarities of the formation of the "female world" in Sophie's Kinsella's novel "Remember Me?";
- 7) Describe the theme of female images in the work of Sophie Kinsella;
- 8) Carry out a translation analysis of gender markers of femininity on material from Sophie Kinsella's novel "Remember Me?".

The research methods were used in the work: method of analysis, synthesis and generalization - used for research and formation of theoretical base presented in the work, method of component analysis, method of comparative analysis. The method of continuous sampling was used for analysis in the practical part of the work.

In the process of theoretical research it was found that the concept of artistic image can be defined as a way of reflecting or transforming reality through figurative language, the author's style, which aims to form in the reader or listener of a work a picture of what happens in the text: aesthetic, cognitive and ideological and emotional impact on the person. The analysis revealed that when translating artistic images, the translator needs to apply a whole range of translation transformations. In the analysis of the peculiarities of the representation of the image of a woman, it was found that the image of a woman is characterized by significant evolution, which is a consequence of the paradigm shift in the perception of women in society.

Based on the researched material, it was concluded that the translation of gender-marked lexical items requires the use of a wide range of tools and various lexical, grammatical and lexical-grammatical transformations.