

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет перекладознавства

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

Кваліфікаційна робота магістра з перекладознавства

ПАРАДОКСИ У ТВОРАХ ОСКАРА ВАЙЛЬДА ТА СПЕЦИФІКА ЇХ ВІДТВОРЕННЯ
В УКРАЇНСЬКОМОВНИХ ПЕРЕКЛАДАХ

Студентки групи МПа 51-18
денної форми навчання
факультету перекладачів
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)
Козловцевої Альони Павлівни

Допущена до захисту
«___»_____ 2019 року

Завідувач кафедри

_____ проф. Ніконова В.Г.
(підпис) (прізвище та ініціали)

Науковий керівник:
доктор філологічних наук,
професор Семенець О.Є.

Національна шкала

Кількість балів:

Оцінка: ЄКТС

Київ – 2019

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE

KYIV NATIONAL LINGUISTIC UNIVERSITY

School of Translation Studies

Korunets Department of English and German Philology and Translation

Master Qualifying Paper in Translation Studies

PARADOXES IN THE WORKS OF OSCAR WILDE AND THE SPECIFICS OF THEIR
REPRESENTATION IN THE UKRAINIAN TRANSLATIONS

Group MPa 51-18
Faculty of translation
Full-time student
Majoring 035 Philology,
Specialization 035.041 Germanic Languages and Literature (including Translation), English as the first
language, Educational Programme Translation Studies: Specialized Translation (English and Second Foreign
Language)
Aliona P. Kozlovtseva

Research supervisor:
O.Ye. Semenets
Doctor of Philology,
Full Professor

Kyiv – 2019

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

Затверджую:

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

_____ (підпис)
д.ф.н., проф. Ніконова В.Г.
“10” вересня 2019 р.

ЗАВДАННЯ
на кваліфікаційну роботу магістра з перекладознавства

студента(ки) _____ курсу _____ групи факультету перекладознавства КНЛУ

(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 _____

Науковий керівник _____

Дата видачі завдання “10” вересня 2019 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 2018 р.	
2.	Написання теоретичної частини кваліфікаційної роботи (розділ 1)	Листопад 2018 р.	
3.	Добір мовного матеріалу тексту і складання Додатку (100 англійськомовних речень та їх переклад)	Грудень 2018 р.	
4.	Аналіз мовного матеріалу тексту, який досліджується, і написання аналітичної частини кваліфікаційної роботи (розділ 2)	Березень 2019 р.	
5.	Проведення перекладацького аналізу досліджуваного мовного явища і написання практичної частини кваліфікаційної роботи (розділ 3)	Травень 2019 р.	
6.	Написання вступу і висновків дослідження, подання завершеної кваліфікаційної роботи науковому керівнику для попереднього перегляду	Вересень 2019 р.	
7.	Попередній захист кваліфікаційної роботи і подання завершеної кваліфікаційної роботи на кафедрі	17 жовтня 2019 р.	
8.	Оформлення документації (відгуки) і підготовка презентації до захисту кваліфікаційної роботи	Жовтень 2019 р.	

Науковий керівник _____ (підпис)

Студент _____ (підпис)

ВІДГУК НАУКОВОГО КЕРІВНИКА

НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА З ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА

студента(ки) _____ курсу групи _____ 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)

(ПІБ студента)

за темою _____

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

Особиста думка керівника _____

Кваліфікаційна робота _____ може бути (не може бути)

(ПІБ студента)

рекомендована до захисту

(підпис керівника)

_____ (ПІБ керівника)

(_____)

” ___ ” _____ 2019 року.

РЕЦЕНЗІЯ НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА З ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА

студента(ки) _____ курсу групи _____ 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)

(ПІБ студента)

за темою _____

	Критерії	Оцінка в балах
1.	Наявність основних компонентів структури роботи — <i>загалом 10 балів</i> (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 — <i>загалом 10 балів</i> (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 — <i>загалом 10 балів</i> (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 — <i>загалом 10 балів</i> (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 — <i>загалом 10 балів</i> (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 — <i>загалом 10 балів</i> (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 — <i>загалом 10 балів</i> (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)

” ____ ” _____ 2019р.

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ФЕНОМЕНА ПАРАДОКС У СУЧАСНІЙ ЛІНГВІСТИЦІ.....	6
1.1 Тлумачення понять «парадокс», «парадоксальність» і суміжних з ними термінів у сучасному мовознавстві	6
1.2 Механізми створення парадоксів	12
1.3 Лінгвістичні засоби вираження парадоксу	20
Висновки до першого розділу.....	23
РОЗДІЛ 2. ПАРАДОКС ЯК ПЕРЕКЛАДАЦЬКА ПРОБЛЕМА	25
2.1 Типи та функції парадоксу в художньому дискурсі.....	25
2.2 Феномен «парадоксу» у світлі перекладознавства	33
2.3 Перекладацькі стратегії і тактики при відтворенні парадоксів	36
Висновки до другого розділу	44
РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ ПАРАДОКСІВ РОМАНУ О.ВАЙЛЬДА «ПОРТРЕТ ДОРІАНА ГРЕЯ» В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ.....	47
3.1 Авторський стиль роману О. Вайльда «Портрет Доріана Грея».....	47
3.2 Типи парадоксів у романі О.Вайльда «Портрет Доріана Грея»	55
3.3 Відтворення парадоксів в перекладі роману О. Вайльда «Портрет Доріана Грея» українською мовою	60
Висновки до третього розділу.....	72
ВИСНОВКИ.....	75
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	79
ДОВІДНИКИ ТА СЛОВНИКИ.....	87
ДОДАТОК.....	88

ВСТУП

Сьогодні явище парадоксу є вельми популярним і розповсюдженим як у літературі, так і у побутовому спілкуванні, а вживання парадоксальних висловлювань є певним маркером високих розумових здібностей індивіду. Парадокси надають мовленню лаконічності, і водночас високого рівня виразності. Їх часте використання у художній літературі та у публічних виступах надає текстам багатшаровості та витонченого смислового навантаження. Тому афоризми, притаманною рисою яких є парадоксальність, користуються широкою популярністю у середовищі найвпливовіших людей світу.

У лінгвістиці вивчення явище «парадоксу» та їх вживання привертає увагу багатьох дослідників. Серед них такі відомі вчені, як: Н.Д. Арутюнова, Т.Н. Манякіна, В.В. Одинцов, В.В. Овсянников, Г.Я. Семен, В.З. Санніков, В.А. Успенский та інші. А також зарубіжні вчені: Е. Іриг, Х. Пальєро та інші.

З огляду на високий рівень виразності парадоксів, забезпечення адекватності їх перекладу є надзвичайно важливим і водночас складним творчим комунікативним завданням. Перекладач повинен враховувати функції парадоксу, які він виконує в тексті, емоційне навантаження яке він несе, та, не втрачаючи семантичних і стилістичних тонкощів, адаптувати їх у перекладі з метою забезпечити їх адекватне сприйняття іншомовним (в нашому випадку україномовним) читачем.

Тож **актуальність** пропонованого дослідження зумовлена тим, що воно, відображаючи загальну антропоцентричну спрямованість сучасної науки, відкриває певні нові аспекти вивчення парадоксів як ефективного засобу комунікації та інструменту здійснення прагматичного впливу на свідомість читача оригіналу і перекладу.

Новизна проведеного дослідження полягає в тому, що, аналізуючи специфіку перекладу мовних тропів в англійських текстах художнього стилю на матеріалі парадоксів з роману О.Вайльда «Портрет Доріана Грея» та їх

переклад українською мовою, вдалося висвітлити додаткові сторони як оригінальної творчості видатного англійського письменника, так і творчості перекладача.

Метою цієї роботи є висвітлення специфіки перекладу парадоксів на матеріалі англійських художніх текстів як засобу адекватного відтворення прагматичного впливу автора на читача у цільовій мові. Для досягнення зазначеної мети були поставлені такі завдання:

- проаналізувати існуючі наукові підходи до вивчення парадоксу;
- окреслити типи і функції парадоксів у художньому тексті;
- розглянути авторський стиль О.Вайльда і роль і місце парадоксів у його творчості;
- дослідити особливості перекладу різних типів парадоксів з англійської на українську мову на матеріалі роману О.Вайльда «Портрет Доріана Грея» та способи збереження їх прагматичного потенціалу.

Об`єктом дослідження є функціонування парадоксів в англійських художніх текстах, а **предметом** дослідження є їх лінгвістичні та прагматичні особливості.

Відбір парадоксів для аналізу здійснювався методом суцільної вибірки. У дослідженні використовувалися такі методи: описовий та контекстуальний аналізи в межах когнітивної теорії, гіпотетико-дедуктивний метод, компонентний аналіз.

Джерелами матеріалу дослідження слугували відомий роман Оскара Вайльда «Портрет Доріана Грея» та його переклад українською мовою, здійснений

перекладачем Р. Доценко у 2003 році, а власне матеріалом досліджень - парадокси цього видатного англійського письменника.

Науково-практичне значення цього дослідження полягає в тому, що здійснений у ньому аналіз окремих видів мовних тропів в англомовних текстах художнього стилю та їх перекладу українською мовою може бути використано в розробці окремих розділів теорії перекладу, у процесі підготовки курсів лекцій з когнітивної лінгвістики та перекладознавства.

Робота складається з вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних теоретичних джерел, довідковиз джерел та джерел емпіричних даних. У вступі обґрунтовано актуальність проведеного дослідження, сформульовано його мету, предмет, теоретичне та практичне значення, окреслено основні завдання. В **основній частині** роботи викладено теоретичні передумови дослідження, подано основні поняття, які використовуються в роботі, обґрунтовано основні підходи до вивчення досліджуваного явища в сучасній науці і описано та проаналізовано відібраний матеріал для дослідження парадоксів в літературі та особливостей їх перекладу. У **висновку** узагальнено результати проведеного дослідження та окреслено можливі перспективи подальшого вивчення його об'єкту та предмету

Список використаної літератури містить 105 назв, з яких 95 наукових, 8 довідкових джерел і два джерела емпіричного матеріалу - оригінальний текст роману Оскара Вайльда «Портрет Доріана Грея» та його переклад українською мовою.

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ФЕНОМЕНА ПАРАДОКС У СУЧАСНІЙ ЛІНГВІСТИЦІ

1.1 Тлумачення понять «парадокс», «парадоксальність» і суміжних з ними термінів у сучасному мовознавстві

Поняття «парадокс» широко використовується в різних галузях науки та мистецтва. Це пояснюється тим, що парадокс пов'язаний із мисленням людини, її поглядами на життя та способом висловлення думок. Наука та мистецтво – це рефлексія думки та життя людини, тому вони запозичили категорії «парадокс» та активно її використовують. Складність і багатоаспектність поняття парадоксу підтверджується тим, що він вивчається і в рамках природничих наук – математики і фізики, і є предметом дослідження різних гуманітарних дисциплін: філософії, логіки, лінгвістики, психології, психолінгвістики, літературознавства та інших.

Першою галуззю знань, у якій почали активно використовувати це поняття, була природно філософія – наука наук. Давньогрецький філософ Платон звертався до парадоксів у своїх «Діалогах». Аристотель теж використав фізичний парадокс «Колесо Арістотеля», описавши його у книзі «Механіка» ще у IV столітті до нашої ери. Він визначав парадокс як висловлювання, що суперечить загальноприйнятій думці, а також раніше викликаному в нашій уяві очікуванню. У Філософському енциклопедичному словнику термін «парадокс» визначають як: «суперечне міркування, що зумовлене не порушенням внутрішньо теоретичних правил, а позапредметним застосуванням їх (на відміну від паралогізмів та софізмів, котрі зумовлюються, відповідно, випадковим чи усвідомленим ігноруванням цих правил). Оскільки будь-яка теоретична система має обмежену сферу дієвості своїх базових принципів, застосування останніх не може бути абсолютно універсальним.

Отже, для будь-якої системи знання є предметні межі, поза якими її вихідні положення перестають бути мірилом розрізнення істини та хибності. Тому зазначене «функціональне винесення» вивідних засобів теорії у позапредметну область дозволяє вивести як стверджувальні, так і заперечні висновки відносно однієї й тієї самої думки. Парадокси поділяють на семантичні та логічні, в залежності від того, чи пов'язані вони з відносністю інтерпретації основних понять теорії, чи вони є наслідком невідповідного застосування її вивідних засобів» [Філософський енциклопедичний словник, 2002: 465].

Оратори, письменники, літературознавці, актори широко використовували парадокси в своїх промовах як риторичний прийом, щоб вразити слухачів новизною і несподіваністю думки та вплинути на їх свідомість, – адже, маючи в своїй природі певну суперечність (між двома сторонами буття чи двома точками зору), парадокс уповільнює розуміння, приводить сприймаючого в напругу і в результаті веде до виявлення прихованої істини [Шмид, 2001: 10].

А.Г. Горнфельд говорить про парадокс як фігуру в поезиці та риторичі. Він характеризує поняття «парадокс» як вираз, в якому висновок не збігається з посилом і не впливає з нього, а, навпаки, йому суперечить, даючи несподіване і незвичне тлумачення. Для парадокса характерні стислість і завершеність, що наближають його до афоризму. Підкреслена загостреність формулювання наближає його до гри слів, каламбуру, а незвичайність змісту, що суперечить загальноприйнятому трактуванню проблеми, наближає парадокс до понять оригінальність, сміливість суджень. Парадокс може бути і вірний і невірний в залежності від його вмісту.

У художній літературі парадокс може відігравати різні ролі, пов'язані з його вживанням та змістом. З одного боку, він виступає в мові персонажів як один із

засобів інтелектуальної характеристики персонажа. З іншого боку, парадокс є одним із засобів поетичної мови, визначаючи стиль автора [Горнфельд, 1911].

У філологію поняття «парадокс» ввели античні риторики, і воно продовжує своє функціонування в цій галузі знання, особливо в стилістиці. Словник лінгвістичних термінів визначає парадокс як несподіване, незвичне міркування або висновок, що розходиться з традиційним твердженням. Парадокс розглядається як аномальне явище в мовній системі, як стилістичний прийом та як результат псевдореференції [Словарь лингвистических терминов 1969].

Енциклопедичний словник Брокгауза та Ефрона дає наближене до класичного визначення поняття «парадокс» – думка, яка не відповідає загальноприйнятому значенню [Энциклопедический словарь 1894: 758]. Парадокс може виражати як істинну, так і хибну думку в залежності від того, якою є загальноприйнята. О.О. Селіванова називає парадоксом «судження, яке розходиться із загальноприйнятими уявленнями, тобто незвичним, неочікуваним, оригінальним запереченням того, що є безумовно правильним». [Селіванова 2010: 621].

В стилістичних дослідженнях парадоксу для уточнення характеристики текстів різної жанрової приналежності використовується когнітивний підхід. Дослідники вважають, що моделювання текстових умов допомагають формувати стилістичні ефекти, наприклад, гумористичний ефект. У когнітивній лінгвістиці розгляд структури парадокса пов'язаний з вивченням свідомості людини. Останні дослідження в галузі когнітивної лінгвістики зазначають, що парадоксальні висловлювання і тексти, що відображають відмову від так званої «лінійності», є модифікованими, що вимагає більш глибокого і детального їх лінгвістичного дослідження [Тармаева: 5].

Парадокс – явище, яке потребує комплексного розгляду, воно знаходиться в центрі уваги сучасної лінгвістики. Серед мовознавців немає єдиної думки щодо лінгвістичної сутності парадокса. З одного боку, вчені звертають увагу на логічний аспект даного явища і характеризують парадокс як висловлювання, що спростовує загальноприйнятні думки та досліджують їх разом з крилатими виразами і афоризмами.

Дослідник Г.Я. Семен виділяє мовні та мовленнєві парадокси. До мовних парадоксів він відносить прислів'я і приказки, а також деякі дієслівні разові єдності, побудовані на парадоксі. Терміном «мовленнєві парадокси» дослідник позначає індивідуально-авторські утворення, які характеризують окремий акт комунікації. Мовні і мовленнєві парадокси мають як загальні, так і відмінні риси. Інваріантні компоненти включаються в себе алогізм, відхилення від логічної норми, суперечність, несумісність двох частин висловлювання, а також узагальнення [Семен: 32].

У лінгвістиці також існує поняття фразеологічного парадоксу. Дослідниця парадоксів В. Д. Тармаєва характеризує парадокс «як порушення певних стереотипів категоризації дійсності, що відбувається таким чином, що новий напрямок категоризації прямо протилежний початковому» [Тармаєва: 62]. У цьому визначенні розкривається когнітивна природа парадоксу.

Є. А. Пігаркіна у своєму дослідженні проблеми парадоксів в художньому творі зазначає, що «парадоксальний текст має таку властивість як парадоксальність» [Пігаркіна: 49]. На думку авторки, поняття «парадоксальність», не зважаючи на часте згадування, не вважається лінгвістичним терміном. Вона цитує Л. С. Виготського, який визначав це поняття як «афективну суперечність і знищення змісту формою» [Виготский: 332].

Є. А. Пігаркіна звертає увагу на широке використання поняття «парадоксальність» в багатьох наукових галузях, зокрема у лінгвостилістиці, літературознавстві, естетиці, психології і трактується в найзагальнішому сенсі як несподіванка, дивина тощо. Важливо розмежовувати парадоксальність як дивину чи несподіванку та парадоксальність як художній прийом, принцип організації тексту [Пігаркіна: 49].

Авторка розглядає текстову парадоксальність в стилістиці як «багатоаспектне явище, що об'єднує різноманітні лексичні засоби, які знаходяться по відношенню один до одного в семантичній опозиції» [там само: 49]. Застосування таких мовних засобів призводить до утворення нестандартних смислів і породжує неоднозначну інтерпретацію тексту. «Парадоксальність включає в себе суб'єктивну модальність «неоднозначну суперечливість», яка визначається способом бачення світу, в якому події організовуються навмисно дивним, несподіваним чином і служать необхідною умовою художнього сприйняття світу» [там само: 50].

Парадоксальність може виявлятися на різних рівнях організації тексту. Наприклад, назва твору, що активізує рефлексію читача за допомогою об'єднання семантично протилежних лексичних одиниць і визначення області смислів, які організовують парадоксальність. Ефект парадоксальності виникає в результаті зіткнення смислів, що суперечать один одному. Конструювання сенсу заголовка твору вимагає від читача реалізації дій, спрямованих на вибудовування логічній послідовності в інтерпретації змістовності тексту розповіді.

О. С. Маріна у своєму дослідженні проблеми парадоксальності в англійській поезії, розглядає цю категорію як мультимодальний конструкт, тобто «в різних жанрах і модусах англійського поетичного дискурсу парадоксальність постає як

багатовимірною величиною, що характеризується варіативним ступенем прояву в тому чи іншому жанрі поетичного дискурсу» [Маріна: 59]

Особливу увагу лінгвісти приділяють дослідженню парадоксу як категорії стилю. Загалом такі роботи можна поділити на дві групи:

1) роботи з вивчення літературно-художнього парадоксу;

2) роботи з вивчення парадоксу як стилістичного прийому. Варто зауважити, що існування парадоксу як стилістичного прийому деякі науковці піддають сумніву.

Тим не менш, у стилістиці розмежовують поняття літературного / літературно-художнього парадоксу і стилістичного прийому парадоксу. Літературний парадокс видається більш об'ємним поняттям у порівнянні з поняттям стилістичного прийому парадоксу, оскільки включає в себе крім розуміння парадоксу як певної мовної структури, ситуацію або сюжетну композицію, наприклад сюжети, побудовані на парадоксі. Парадокс як фігура мови є засобом створення літературно-художнього парадоксу.

Є. А. Пігаркіна вважає, що «мовний парадокс виступає як засіб конструювання смислів в парадоксально маркованому художньому тексті, який в поєднанні із поведінкою читача в умовах мовної ситуації створює умови для пробудження рефлексії та побудови смислів». Тому вводиться поняття парадоксализації як метода зміни уявлення на основі парадоксу чи інших засобів, які реалізують парадоксальність, і служать для пробудження рефлексії при сприйнятті тексту [Пігаркіна: 89].

Як стилістичний прийом парадокс розглядається в теорії комічного, яка визначає парадокс як твердження, що здається дивним, неймовірним, безглуздим і

суперечливим, але таким, що має в собі частку правди. В теорії комічного парадокси досліджуються в одному ряду з афоризмами, дотепами і каламбурами.

Розглядаючи парадокс як самостійний стилістичний прийом, Є.Г. Різель виділяє три групи стилістичних парадоксів [Різель]:

1) стійкі стилістичні засоби для вираження гумору і сатири, які реалізуються тільки в пропозиціях. Це може бути порушення стилю, тобто усвідомлене поєднання мовних структур, різних за своєю функціональністю і за семантико-експресивним забарвленням, чия взаємодія і пом'якшення викликає дисонанс;

2) поняття, які ґрунтуються на стрімкому протиріччі між предметом мовлення і формою викладу, тобто невідповідність форми і змісту;

3) пародія на поняття .

Проаналізувавши різні тлумачення поняття парадокс, узагальнюємо їх до єдиного визначення, на яке спираємось в роботі: парадокс – це несподівана, незвична (хоча б за формою) думка чи вислів, що різко розходиться з загальноприйнятою, традиційною думкою. Це є ніби то підсумком міркувань, однак парадокс змінює семантичний простір художнього тексту, модифікуючи значення мовних одиниць, що входять до його складу, створюючи нестандартну семантичну конструкцію з низьким ступенем передбачуваності, в результаті реалізації якої утворюються нові смисли, а текст набуває ознак парадоксальності.

1.2 Механізми створення парадоксів

Ідею парадоксальності або суперечливості мислення аналізує Б.Т. Ганєєв [Ганєєв, 1988:79-82]. На думку автора, фізіологічною основою парадоксальності нашої свідомості є структурна та біохімічна відмінність лівої та правої півкуль нашого мозку. Протиріччя є засобом пізнання навколишньої дійсності, де бінарна конструкція протиставлення свого «Я» світу і «Не Я», визначально закладена в мовну картину світу, і зовнішній світ протиставляється внутрішньому світу людини.

Внутрішній світ людини суперечливий – протиріччя дозволяють йому адаптуватися до змін зовнішнього середовища. Протиріччя являє собою не природне, а чисто людське діяння, вважає дослідник

Е.А. Баженова стверджує, що сучасне художнє мислення, яке характеризується поєднанням непоєднуваного, виявляє значення факту парадоксальності. Причиною цього служить загострення конфліктів, протиріч і контрастів самої дійсності, в результаті чого сьогодні помітно зростає багато вимірність художньої свідомості [Баженова:3-7]. Однак багатомірністю характеризується не тільки художня свідомість. Багатогранність мислення є необхідною умовою вирішення парадоксу, який стає можливим тільки при повному і одночасному усвідомленні двох протилежних точок зору, оскільки парадокс має нелінійну структуру, що порушує звичну структуру свідомості і забезпечує вихід за межі повсякденної логіки. Через парадоксальну концептуалізацію відображаються протиріччя сучасної культури постмодернізм, з її прагненням іронічно переосмислити минуле [Єнчева: 3-4].

В основі сприйняття парадоксального висловлювання лежить когнітивний дисонанс. Найбільш повно сутність когнітивного дисонансу розкривається в роботі «Теорія когнітивного дисонансу» Фестінгера [Фестінгер: 15-52]. Як зазначає автор,

пов'язані між собою установки людини прагнуть до узгодженості, в разі виникнення неузгодженості індивід робить спроби якимось чином раціоналізувати протиріччя. Якщо з тієї чи іншої причини цього не відбулося після третьої спроби, виникає протиріччя в системі знань, що неминуче веде до появи психологічного дискомфорту, і людина робить дії, спрямовані на зменшення дисонансу, що змінює її напрям думок і поведінку.

Отже, дисонанс, тобто існування суперечливих відносин між окремими елементами в системі знань, є мотивуючим фактором і являє собою природне явище [там само].

В ході вивчення праць, в яких досліджувалося питання механізмів побудови мовних парадоксів, визначилися дві групи:

- 1) механізми побудови, протилежностей;
- 2) група компонентного аналізу.

До першої групи відносяться наступні механізми:

1) Поєднання протилежностей таким чином, що вони утворюють ціле, елементи якого тим або іншим способом доповнюють, заповнюють, збагачують, модифікують один одного, надають один одному новий статус.

2) Доповнення якого-небудь феномену його протилежністю з метою демонстрації неефективності використання одностороннього представлення явища.

3) Поєднання реалій різнорідної природи.

4) Поєднання реального і уявного для опису дій і подій, які насправді небажані або неможливі, з метою затвердження протилежної реальності.

5) Поєднання різних тлумачень символів, висловлювань. Якнайповніше механізми побудови парадоксу описані в когнітивній лінгвістиці, оскільки структура парадоксу аналогічна до розумових процесів.

Л. Фестінгер вважає основою парадоксу антиномічну структуру людської свідомості, адже парадокс містить «логічну контрадикторність, що виражається в наявності твердження і заперечення, того що сказано і того, що мається на увазі, тобто бажаного і дійсного» [там само: 10]. Контрадикторна і асоціативна суть парадоксу як створення протиріччя, тобто поєднання протилежних контекстів, що мають внутрішню єдність, виражається не лише в механізмі когнітивного дисонансу. Важливу роль відіграє асоціативність, оскільки асоціації закладені в самій природі парадоксу і є її головною характеристикою. Під «асоціативністю розуміється потенційна і універсальна здатність одиниць лексичного рівня викликати у свідомості носіїв мови асоціації з системою мови, світом понять і явищ навколишньої дійсності» [Бабенко: 26].

Саме завдяки асоціативності світосприйняття людина бачить схожість або відмінність між гетерогенними денотатами, що дозволяє об'єднувати протилежні концептуальні структури у рамках єдиного парадоксального висловлювання. Для опису механізму побудови парадоксу когнітивна лінгвістика активно використовує логіку синтезу, що вибудовується на основі методології синтезу, і розкриває механізм парадоксального синтезу, що забезпечує цілісність парадоксу як лінгвокогнітивного явища [Войнич:14]. Парадокс досліджується через фреймовий аналіз експліцитних та імпліцитних структур парадоксального синтезу.

При з'єднанні на основі асоціацій двох суджень / тез, що є взаємно суперечливими, вибудовується ієрархічна структура, що складається з мінімум трьох елементів, на верхньому рівні якої знаходиться парадокс фінально-результуючого типу що функціонує як єдине ціле.

Результатом парадоксального синтезу є парадокс як лінгвокогнітивне явище. Тези, що при цьому взаємно суперечать, представлені аксіомами в структурі

парадоксу, наприклад, об'єктно – предикативна суперечність в парадоксальному контексті.

До другої групи належать механізми побудови, що базується на компонентному аналізі парадоксальних висловлювань:

- 1) Антонімічна заміна одного з компонентів висловлювання,
- 2) Заміна першого компонента прислів'я,
- 3) Перетворення усього прислів'я,
- 4) Перетворення комунікативної фразової одиниці [Темяникова:34]

З метою детального дослідження механізму змістоутворення парадоксу з огляду на його вплив на конструювання сенсів парадоксального художнього тексту Є. А. Пігаркіна пропонує розглянути лінгвістичну природу явищ презумпції і імплікації. Авторка зауважує, що деякі дослідники вважають парадокс «порушенням семантичної і/або прагматичної презумпції або норми висловлювання» [Пігаркіна:77]. При цьому відмічають, що семантична презумпція може бути невірною, а руйнування невірної презумпції дає істинну, логічно нормальну пропозицію і, отже, призводити до парадоксу не може [Падучева].

Також Є. А. Пігаркіна звертає увагу на те, що у різних носіїв мови можуть бути різні судження про істинність однієї і тієї ж презумпції. Наголошує на необхідності звертати увагу не лише зміст речення, але і конкретне використання його в мові. Зокрема Б.А. Успенський зазначає: «будь-який парадокс – це руйнування презумпції». Парадокс «суперечить деякій ортодоксальній думці, яку природно було б назвати презумпцією» [Успенский: 159].

На сьогоднішній день деякі автори пропонують спростити структуру висловлювання для визначення наявності парадоксу в тексті. Мінімальну мовну одиницю, отриману в наслідок трансформації висловлювання та таку що містить

протиріччя, визначають як парадоксальну презумпцію. Б. Т. Ганєєв визначає парадоксальну презумпцію, як «логічний носій парадоксальності, виражений у вигляді простого або складного логічного судження» [Ганєєв; Нагорна; Пігаркіна].

Є. А. Пігаркіна на основі напрацювань Л. В. Успенського пропонує розглядати семантичну презумпцію в парадоксі як логічну задачу: «пропозиція А є презумпцією пропозиції Б, якщо хибність А тягне семантичну аномальність Б чи інакше: якщо істинність Б є необхідною умовою семантичної нормальності А». Також автори класифікують мовні парадокси як категорію семантики, та мовленеві парадокси як компоненти сфери прагматики [Успенский; Пігаркіна].

Визначення поняття прагматичної презумпції є необхідним для формування розуміння способу спростування парадоксом заальноприйнятої думки та її перетворення. Отож, важливим питанням є визначення прагматичної презумпції і з цією метою аналізується саме мовленнєвий акт, який містить фонове знання, тобто загальне знання мовця і слухача. На розуміння будь-якого мовного елемента накладає відбиток суб'єктивний досвід, а отже і знання, реципієнта. В лінгвістиці такі знання позначають терміном пресупозиція [там само: 80]

Зважаючи на різні властивості пресупозицій є різні визначення цього терміну.

В. З. Дем'янков пропонує три розуміння терміна пресупозиція:

а) відношення між типом мовного акту і безліччю фактів щодо реального стану справ;

б) висловлювання або деяке конкретне вираження, істинність якого є передумовою для істинності оцінки (істинність або хибність) іншого висловлювання;

в) щось, що протиставляється власне твердженням, що виражається пропозицією, і є відношенням між безліччю типів ілокутивних актів і конкретних мовленнєвих актів [Демьянков:19].

Основними видами пресупозицій вважається логічна, прагматична та семантична. Особливу цікавість в даному дослідженні становить семантична пресупозиція, адже саме цей тип характерний для художніх текстів. В. З. Демьянков визначає семантичну пресупозицію як співвідношення між реченням та пропозицією, яке виражає речення. Власне семантична пресупозиція часто впливає на граматичні процеси [там само:21].

Пресупозиція, як і приховані смисли, відноситься до неявно виражених, «прихованих» параметрів. Є. А. Пігаркіна звертає увагу на те, що «пресупозиція – це не зміст, який розуміється слухачем, це знання, які необхідні для розуміння змісту парадоксу [Пигаркина:79].

Науковці наголошують на важливій ролі підтексту в процесі розуміння змісту тексту, прихованого в парадоксі. Є. А. Пігаркіна наголошує на складності розмежування таких понять, як прихований зміст та підтекст, і складність ця в першу чергу полягає у неоднозначності поняття «підтекст». Визначаючи це поняття, У. Сильман розуміє «невиражене словами, приховане, яке дорівнює значенню якої-небудь події або висловлювання в складі художнього твору», або «глибинне значення», і як «навмисно словесно виражений автором сенс» [Сильман:80].

Для тлумачення поняття «підтекст» Є. А. Пігаркіна звертається до логіки, де підтекст розглядається в тандемі з поняттям «імплікація». Н. І. Кондаков зауважує, що в логіці «імплікацією прийнято називати умовне висловлювання, тобто логічну операцію, яка б пов'язала два висловлювання в складне висловлювання за

допомогою логічної зв'язки, якій в звичайній мові значною мірою відповідає союз «якщо, то» [Кондаков:191].

В. А. Кухаренко ототожнює поняття «імплікація» та «підтекст», які, на її думку, охоплюють явища невираженого, неявного, непрямого, «завуальованого» сенсу. Таке ототожнення призводить до визначення цих понять як певного способу організації тексту, що веде до «різкого зростання і поглиблення, а також зміни семантичного або емоціонально-психологічного змісту повідомлення без збільшення довжини останнього одиницями змістоутворення» [Кухаренко:181].

Використовуючи терміни «імплікація» і «контекст» в якості синонімів, низка авторів трактує їх як лінгвістичне оточення даного слова іншими словами, пропозицією або повідомленням в цілому, або «як загальну для мовців предметну ситуацію» [Быстрицкий:234-235].

Водночас варто зауважити, що слово як елемент лексичної системи конкретної мови не може за своєю природою функціонувати самостійно [Пигаркина: 80]. У самому слові вже містяться ознаки його входження в більш високий рівень організації мови, а саме в пропозицію, і це «граматичне маркування слова є найяскравішим показником його двосторонньої залежності в мові: залежності, з одного боку, від інших слів, а з іншого боку, від граматичної структури пропозиції» [Колшанский:39].

В дослідженні явища парадоксу у лінгвістиці особливе значення мають саме художні тексти, насичені імплікаціями, в чому і полягає головна сутність. Сприйняття парадоксу є суб'єктивним процесом, глибина та характер якого залежить від знань особи що сприймає. Реципієнт може не вловити імпліцитної інформації або зрозуміти її неправильно, якщо не володіє необхідними знаннями або не помічає особливостей значення слова. Якщо «знання не ідентичне

розумінню», то в процесі рецепції художнього тексту активізація наявних знань сприяє більш глибокому розумінню тексту.

1.3 Лінгвістичні засоби вираження парадоксу

До теперішнього часу лінгвістами описано чимало мовних засобів створення парадоксу. Виділяють кілька груп мовних засобів створення парадоксу щодо структурних рівнів мови, які вивчені досить повно. О. Ю. Вербицька в праці «Досвід лінгвістичного дослідження парадоксального мовленнєвого акту в комічному дискурсі (на матеріалі англійської мови)», надає перелік мовних засобів творення парадоксу на різних рівнях мови (далі наводяться приклади автора) [Вербицкая:64].

I. Група засобів створення парадоксу на графічному рівні:

1) перенесення кордону слів і використання омофонів: “If you step onto a plane and recognize a friend of yours named Jack, do not yell out" Ні, Jack!”;

2) використання анаграми, під якою розуміється слово або словосполучення, утворене перестановкою букв іншого слова або словосполучення;

3) використання акронімів, під якими маються на увазі слова, утворені з перших літер інших слів, які іноді використовуються в якості аббревіатури.

II. Група засобів створення парадоксу на фонологічному рівні:

1) перенесення наголосу і зміна інтонації;

2) паронімія (паронімічні атракції), навмисне зближення слів, що мають звукову подібність;

III. Група засобів створення парадоксу на морфологічному рівні:

1) афіксація, що представляє собою використання окремих морфем для побудови нових мовних одиниць;

2) спунеризація – цей термін був названий на честь священика англiканської церкви і являє собою неінтенціональну перестановку звуків, зазвичай в початковій позиції.

3) використання і смислові трансформації складних слів: “I should have been a country-western singer. After all, I'm older than most western countries”;

4) алітерація, коли створення парадоксу супроводжується непотрібним повтором окремих звуків, складів, слів: “I brought a brick to break the window with. And a spare brick in case it's double-glazing”.

IV. Група засобів створення парадоксу на лексичному рівні:

1) тропи, які сприяють переосмисленню описуваного об'єкта завдяки можливості встановлення його адекватності з одиницями з іншої предметної області: епітети і фігури;

2) багатозначні слова: “There are only two kinds of pedestrians - the quick and the dead”;

3) синонімія: “I'm as pure as the driven slush”;

4) заміщення тотожних або близьких за змістом висловів;

5) використання алюзії, адекватна інтерпретація якої вимагає додаткових культурних знань;

6) оновлення паремії або фразеологізму: несподіване контекстуальне використання пареміологічних одиниці, яка є невід'ємною і стереотипізованою частиною мовної свідомості, що призводить до створення парадоксу: “Where there's a will, there's a way to avoid lawyers 'fee”s.

V. Група засобів створення парадоксу на синтаксичному рівні:

1) асиндетон: “ Change is inevitable except from vending machines”;

2) еліпс;

3) синтаксична тавтологія [Вербицкая:89].

Безліч мовних засобів створення парадоксу дозволяє говорити про варіативність проявів категорії парадоксальності в художньому тексті.

Поширеною формою реалізації парадоксу часто виступають паралельні конструкції. Деякі дослідники розглядають парадокс як різновид антитези, яка будучи особливим видом паралелізму і повтору, «майже завжди домінує як в паралелізмі, повторі, так і в парадоксі. Ці прийоми часто виступають у тісній взаємодії і структурно доповнюють один одного» [Бабаханова:7].

Є. А. Пігаркіна звертає увагу на частоту використання способу створення парадоксів, коли підмет першого речення стає доповненням другого, а підмет другого – доповненням першого: «думка, виражена в парадоксі, утворює замкнуте коло, що характерно для парадоксальних афоризмів». Такий засіб називається хіазм. Використання такого засобу сприяє стислості, лаконічності парадоксу, а також неподільності і нерозривності суперечливих понять. Структура парадоксу включає декілька етапів – кульмінація (climax), наростання (gradation) і розрядка (anticlimax): “She is really wonderful, and full of surprises. Her capacity for family affection is extraordinary. When her third husband died, her hair turned quite grey from grief” [Пигаркина:64].

Та ж авторка на прикладі роману О. Вайльда «Портрет Доріана Грея» демонструє особливості такої структури. Зокрема, етап наростання може супроводжуватись порушенням порядку слів у реченні, поступово збільшується значення та емоційне напруження висловлювання. Такі пропозиції характеризуються узагальненістю: “The old believe everything: the middle-aged suspect everything; the young know everything” [там само: 64].

Етап розрядки утворюється, наприклад, при використанні антонімічної заміни в прислів'ї: “She was maintaining the prime truth of woman, the universal mother: that if a thing is worth doing, it is worth doing” [там само: 64].

Автори поділяють опозиції, які містяться в синтаксичних структурах на два види: імпліцитні та експліцитні. Є. А. Пігаркіна визначає, що «імпліцитна опозиція виникає між логічною нормою висловлювання і словом або групою слів, присутність яких перетворює цей вислів в парадокс». Тобто, логічно правильні висловлювання, проти яких спрямований парадокс і з якими співвідноситься парадоксальне твердження, виражаються імпліцитно. «Експліцитно опозиція спостерігається в самому парадоксальному висловлюванні між двома частинами одної пропозиції або кількома реченнями» [там само: 64-65].

Отже, вираження парадоксу в тексті здійснюється різними засобами. Розуміння цих засобів є важливим етапом тлумачення тексту та усвідомлення підтексту. Особливо важливе значення це має в процесі перекладу, де необхідно передати парадоксальність твердження та мінімізувати вплив перекладача на текст.

Висновки до першого розділу

Поняття «парадокс» широко використовується в різних галузях науки. У науковий обіг це поняття ввели давньогрецькі філософи, які активно вживали його в своїх творах. Як риторичний прийом парадокс також часто використовується публічними особами: ораторами, акторами, письменниками тощо. Парадокс межує

з афоризмом, каламбуром і взагалі з оригінальністю думки та сміливістю суджень. Парадокс – це несподівана, незвична (хоча б за формою) думка чи вислів, що різко розходиться з загальноприйнятою, традиційною думкою

В літературі парадокс використовується в різних функціях – для демонстрації інтелекту персонажу або для підкреслення авторського стилю. Розрізняють мовні та мовленнєві парадокси, також виокремлюють фразелогічний парадокс. Вживання парадоксу в художньому тексті надає йому такої властивості, як парадоксальність. Важливо розмежовувати парадоксальність як дивину чи несподіванку та парадоксальність як художній прийом, принцип організації тексту. Текстова парадоксальність утворює нові смисли та неоднозначність тлумачення тексту.

Серед стилістичних парадоксів виокремлюють: стійкі стилістичні засоби для вираження гумору і сатири; поняття, які ґрунтуються на різкому протиріччі між предметом мовлення і формою викладу; пародії на поняття.

Сприйняття парадоксу відбувається за умов когнітивного дисонансу. Тобто, людина у власному сприйнятті, розумінні, спираючись на власні установки, прагне узгодженості понять, тверджень, а в разі виникнення неузгодженості індивід здійснює спроби якимось чином нейтралізувати протиріччя.

Механізми генерування парадоксів поділяють на дві групи: механізми, які передбачають створення цілком нових парадоксів шляхом поєднання протилежностей, доповнення феномену його протилежністю, поєднання реалій різнорідної природи, поєднання реального і уявного для опису небажаних дій і подій, поєднання різних тлумачень символів, та механізми, які передбачають їх створення на базі вже існуючих нейтральних висловлювань шляхом здійснення антонімічної заміни одного з їх компонентів, перетворення усього висловлювання, перетворення окремих комунікативних фразових одиниць тощо.

Існують різноманітні лінгвістичні засоби вираження парадоксу в тексті, серед яких паралельні конструкції, хіазми тощо. В структурі опозиції при цьому виокремлюють кульмінацію, наростання та розрядку, які мають свої особливості вираження в тексті. Також виокремлюють два основні види опозиції: імпліцитну та експліцитну. Всі ці особливості необхідно досліджувати для найбільш відповідної передачі парадоксу під час перекладу.

РОЗДІЛ 2.

ПАРАДОКС ЯК ПЕРЕКЛАДАЦЬКА ПРОБЛЕМА

2.1 Типи та функції парадоксу в художньому дискурсі

Художній дискурс несе в собі відбиток культури певного етапу історії суспільства. Основоположним для будь-якого дослідження художнього дискурсу є

його відмінність від інших видів дискурсу. Такий підхід допомагає описати механізм взаємодії культури та літератури, до якої належить читач, соціальних концептів і стереотипів, які переосмислюються, інтерпретуються та оцінюються в тексті, взаємодіють, що відбувається в процесі актуалізації художнього тексту. Необхідним для розуміння процесу актуалізації саме художнього тексту є виділення специфіки і параметрів його організації, що відрізняють його від будь-якого іншого виду тексту.

Найчастіше художні твори, особливо твори сучасної літератури, за своїми мовними, граматичним і семантичним ознаками несуттєво відрізняються, а іноді і взагалі ніяк не відрізняються від інших типів дискурсів. При визначенні поняття художнього дискурсу найважливішу роль грають не ознаки, а безпосередньо прагматичні функції художнього дискурсу.

Художній дискурс визначається дослідником як комунікативний акт, який не обов'язково і не в першу чергу має на меті твердження, характерні, наприклад, для міжособистісної комунікації, або будь-який інший набір цілей, характерний для інших типів дискурсу [Ван Дейк].

Художній дискурс, володіючи деякими ознаками інших дискурсів, переслідує принципово відмінну від них мету. Цю мету можна описати таким чином: письменник через свій твір здійснює спробу впливу безпосередньо на «духовний простір» читача як реципієнта. Під духовним простором читача ми розуміємо його систему цінностей, знань, його погляди на життя, сподівання і бажання, особистісні орієнтири з метою впливу на читача. Виходячи з цього, ми можемо провести деякі паралелі між цілями, що їх переслідує художній дискурс, політичний, й особливо ідеологічний дискурс, але його головна відміна від них - унікальність специфіки і

параметрів організації тексту, що значно відрізняють художній дискурс від інших видів.

У роботах українських та російських авторів, таких як Н.А.Кулібіна, В.А.Миловидов, В.І. Тюпа, дискурс розуміється як процес побудови тексту і процес його інтерпретації. Зокрема, Н.А. Кулібіна пропонує розрізняти книгу як машинописний текст і книгу в процесі прочитання її людиною. У першому випадку - це дійсно текст у всій його графічній завершеності від першого слова до останнього розділового знаку. У другому - це створюваний в процесі сприйняття дискурс, а саме - художній дискурс. Тут автор дослідження пропонує нам розуміти дискурс як «послідовний передбачувано-непередбачуваний процес взаємодії тексту і реального читача, що враховує або що порушує «вказівки» автора, приносить в текст свою інформацію, яка була відома або не відома письменникові» [Кулибіна].

Отже, під «художнім дискурсом» розуміємо соціокультурну взаємодію між письменником і читачем, що враховує культурні, естетичні, соціальні цінності, особисті знання про світ і ставлення до дійсності, систему переконань, уявлень, вірувань, почуттів і є спробою змінити «духовний простір» людини і викликати у нього певну емоційну реакцію [Фролова:54]

Уявляється, що поняття «художній дискурс» і «художній текст» нерозривно пов'язані одне з одним. У процесі аналізу будь-якого художнього твору потрібно враховувати обидві ці категорії. У лінгвістиці художній текст являє собою результат прояву особистості в найбільш яскравій формі, що підтверджується визначенням І.Р. Гальперіна, згідно з яким «текст – це твір процесу мовотворення, що характеризується завершеністю, складається з назви (заголовка) і ряду особливих одиниць (надфразових едностей), об'єднаних різними типами лексичного,

граматичного, логічного, стилістичного зв'язку, що має певну мету і прагматичну установку» [Гальперин:18].

Художній текст є «портретом автора». Будучи авторською інтерпретацією дійсності, художній текст реалізує задум письменника, підтверджує його ідеї і уявлення, тому «в простір художнього тексту письменник відбирає такі фрагменти реальності, які йому знайомі і в той же час відповідають його уявленням» [Беянин:55]. Отже, можна стверджувати, що вибір парадоксу як засобу передачі авторської інтенції не буває випадковим.

При створенні художнього тексту вже на рівні задуму вирішується питання про звернення до парадоксу, оскільки задум – це відображення творчої діяльності письменника, це своєрідна «замкнута смислова система» [Лурія:201], яку після її «замикання» представляється неможливим змінити. «Замкнута смислова система являє собою суб'єктивний, ще словесно неоформлений і зрозумілий лише самому суб'єкту сенс» [Лурія:193]. Літературний задум не виникає одночасно, але певним чином модифікується і розвивається в процесі свого формування і залежить від комплексного індивідуального світогляду письменника. Можна припустити, що «для автора тексту зміст тексту і його задум збігаються, але для читача зміст тексту – це тільки варіант авторського задуму, спроба його реконструкції при рецепції тексту» [Купина: 50-51].

У процесі вивчення особливостей творчої діяльності людини було помічено, що мовний парадокс значною мірою впливає на сприйняття художнього тексту, що обумовлюється психологічним аспектом змісту, що складається в протиріччі між досвідом суб'єкта (читачем) і самим об'єктом (текстом). Про це свідчать сучасні дослідження процесів мислення, які вказують на те, що здатність сприймати реальність через призму феномену парадоксу свідчить про нестандартний спосіб

мислення, який дозволяє конструювати смисли в новій художній реальності. Тому парадоксальна маркованість тексту визначається з точки зору потенціалу парадоксу в конструюванні смислів і його прагматичної реалізації в художньому тексті [Левченко, 1991:43-44].

Ю.М. Лотман говорить про текст як про особливо складну систему, яка об'єднує комплекс засобів загальнонародної мови і має «власну кодову систему», тому можна стверджувати, що художній текст поєднує в собі типізовані та унікальні прийоми побудови. Парадокс, в даному випадку, відноситься до групи унікальних прийомів. Через парадокс в художній текст передається узагальнення досвіду практичної і духовної діяльності людини щодо представленого фрагмента дійсності, відбувається певна категоризація. Це підтверджується розробками в галузі семантики речення та тексту, які знаходяться під впливом парадоксу в зверненні до прототипів, закладених в людській пам'яті, так звані архетипи [Лотман]

Через звернення до парадоксу в художньому тексті автор намагається передати своє суб'єктивне відкриття, підкреслити особисте сприйняття неоднозначності, близьких один одному явищ, виявляє схожість між різнополярними явищами і, таким чином, передає дуальність реального світу і суб'єктивність сприйняття.

Розглядаючи парадоксально маркований художній текст або парадоксальний текст як такий, що містить в собі парадокс, звертаємось до визначення Д. Н. Ушакова: «парадоксальність – є парадоксом, тим, що містить парадокс» [Толковий словарь русского языка] Парадоксально маркований художній текст є так само, як і власне художній текст, результатом певних актів авторського відбору на рівні задуму тексту, сюжету, композиції і стилю.

Серед ознак, які дозволяють диференціювати, парадоксально марковані художні тексти, можна виділити наступні [Петрина: 58]:

1. Виразність в тексті діалектичної взаємодії протилежностей. При цьому відбувається вихід за межі художньої риторики, для якої характерною є наявність протиставлення .

2. Наявність суперечності, через які виявляється істина. Тут слід відрізнити парадокс від прийому абсурду, в якому суперечність є суттю прийому і передає відповідність форми і змісту.

3. Несподіванка суперечності. На відміну від антитези, парадоксальність має справу з такими суперечностями, що протиставляються самому поняттю.

Парадоксально маркованому художньому тексту властива несподіванка протиставлення, яка фокусує увагу читача на авторському сприйнятті проблеми, активуючи його рефлексію. Для віднесення художнього тексту до категорії «парадоксальний текст», необхідною є кожна з трьох ознак [Яшина: 284].

У художньому тексті парадокси маркують межу між буденним і небувалим, канонічним і новим, сприяють глибшому осмисленню змісту. Виключаючи звичні алгоритми мислення, парадокс направляє реципієнта тексту до нового сприйняття сенсу. Через парадокс виражаються думки, які межують з абсурдом, які виводять читача в рефлексивну позицію і змушують поглянути на звичну ситуацію під іншим кутом зору, змінюючи ціннісний зміст загальноприйнятого судження [Шульженко: 15].

В даному дослідженні визначаємо парадоксально маркований текст як полісемантичний художній текст, в якому присутній мовний парадокс в його формальному вираженні, яке визначається через структурні схеми парадоксального висловлювання, фразової єдності або тексту, що характеризується

парадоксальністю на смисловому рівні [Вавринюк]. Важливо відзначити, що полісемантична характеристика парадоксального художнього тексту не породжує діаметрально протилежних інтерпретацій завдяки наявності інваріантного ядра.

Однією з характеристик парадоксально маркованого тексту є наявність в ньому парадоксальних фразеологічних одиниць. Береснева А.В. дає наступне визначення парадоксальній фразеологічній одиниці – це фразеологічна одиниця, суперечлива за формою, тобто містить логіко-семантичне суперечність компонентів. Логічна невідповідність надає художньому тексту парадоксальну образність, яка підвищує експресію і емоційність. А.В. Береснева пише, що парадоксальність в тексті є результатом метафоричного і метонімічного переосмислення, коли несподівано зближуються семантичні плани різнорідних понять, які не належать або належать до однієї сфери дійсності. У парадоксальних текстах виникнення суперечностей обумовлено об'єднанням в об'єкті сприйняття, тобто тексті, «взаємовиключної по відношенню до досвіду суб'єкта інформації, тобто інформації про два взаємовиключні стани об'єкта» [Береснева: 112].

Парадокси в межах художнього дискурсу називають художніми, виявлення їх відбувається на стилістичному рівні. Парадокс завжди містить протиріччя, власне художні парадокси містять протиріччя не в плані семантичного вираження, а в плані змісту. Саме тому деякі дослідники наполягають на тому, що парадокс – це фігура думки, а не фігура слова [Зорницька:196]. Стилістично виокремлюються антитезійні парадокси, оксюморонні, перифразні та каламбурні [Янченко, 2010]. Такі види парадоксів можуть реалізуватись на рівні висловлювань або розгортатись у тексті.

Розглядаючи парадоксальні вислови з точки зору їх функцій в художньому тексті, на думку російської дослідниці К.М Яшиної, можна виділити декілька видів

парадоксу у художній літературі. Найбільш об'ємне явище, яке найчастіше зустрічається в художніх текстах, – парадокс, який торкається вічних проблем, що мають значення як для окремо взятої особистості, так і для розвитку суспільства в цілому. Яшина класифікує його як філософський. Такий вид парадоксу має на меті глибше пізнати закони співіснування та взаємодії людей в суспільстві, що часто зближує його з історичним парадоксом, властивим художнім творам, які описують вагомі події в житті окремої держави та світу. Проблему відтворення багатогранності та суперечливості людського характеру допомагає розкрити так званий характерологічний парадокс, який нерідко супроводжує неочікуваний поворот сюжету, який в свою чергу, фіксує сюжетний парадокс [Яшина: 286].

Проблему відтворення багатогранності та суперечливості людського характеру допомагає розкрити так званий характерологічний парадокс, який нерідко супроводжує неочікуваний поворот сюжету, який в свою чергу, фіксує сюжетний парадокс. Сюжетний та характерологічний види парадоксу (до останнього можна також віднести парадоксальний опис явищ природи) нерідко об'єднуються завдяки спільній функції характеристики того чи іншого образу художнього тексту. Особливу роль – функцію реалізації авторської іронії в художньому контексті – виконує вид парадоксу, що визначається як іронічний. При цьому слід відзначити здатність парадоксального судження бути втіленим як на рівні словосполучення мікроконтексту, так і на рівні макроконтраксту, тобто контексту твору в цілому [Янченко].

Важливо відзначити нечіткість меж, які проводять між різними видами парадоксально-суперечливих висловів. Філософський парадокс, безперечно, має здатність відображати парадоксальні моменти в житті людини, ті аспекти, які здаються вірними (правильними) якщо розглядати їх з двох суперечливих позицій.

Разом з тим парадоксальне зіставлення усвідомлюється і до кінці осмислюється читачем тільки в сукупності з аналізом сюжету твору, що підкреслює близькість сюжетного та філософського видів парадоксу. Останній часто набуває здатності існування поза контекстом художнього твору, нерідко в якості крилатого виразу чи афоризму. Переплетення характерологічного та філософського видів парадоксу дає читачеві можливість ширше, з філософської позиції аналізу буття оцінити художній образ [там само].

2.2 Феномен «парадоксу» у світлі перекладознавства

Як відомо, переклад художнього тексту вимагає від перекладача фундаментальної обізнаності з культурою, потужного лексичного потенціалу, а також творчості та ерудованості. Усі ці риси є абсолютно необхідними, зокрема, і при перекладі парадоксів, оскільки рівень парадоксальності художнього тексту є одним з найяскравіших елементів індивідуального авторського стилю, від належної передачі якої при перекладі залежить успішність виконання комунікативного завдання.

Особливості відтворення своєрідності оригіналу у перекладі аналізує К. І. Мегела. Вона зауважує, що часто вимога передати індивідуальний стиль автора, авторську естетику вступає в конфлікт з необхідністю адаптації тексту для іншомовного читача, оскільки така адаптація неминуче призводить до заміни тих чи інших виражальних засобів, прийнятих у літературній традиції цільової мови. Авторка відзначає, що кожний переклад як результат творчого процесу позначений індивідуальністю перекладача. Перекладач, в ідеалі, має прагнути, щоб цільовий текст не перетворився на свого роду літературне редагування, яке нівелює індивідуальність автора. Інакше переклад став би схожим на автопортрет перекладача, а письменник, якого він перекладає, став би “говорити” його голосом

[Мегела: 279]. Застосовуючи цю ідею до проблематики парадоксу, звертаємо увагу на те, що у процесі перекладу, для того щоб парадокс зберіг свою функцію інтелектуального стимулу, а не перетворився на абсурдну гру слів, перекладач змушений звертатися до адаптації.

В. М. Кикоть досліджує особливості перекладу специфічного авторського стилю, до чого відносимо і насиченість парадоксами. Він наполягає на необхідності наукового підходу до перекладу з повним урахуванням специфіки художнього, його внутрішніх зв'язків із традиціями оригінальної літератури, що знаходять своєрідний прояв в особі автора першотвору. Лише глибокий аналіз усіх образних елементів оригіналу може забезпечити стилістично повноцінний, тотожний першотворові перекладацький відповідник [Кикоть]. Таким чином розуміємо, що переклад парадоксів в художній літературі – окрема проблема перекладознавства, яка потребує детального вивчення.

Дослідження проблеми перекладу парадоксів в художній літературі привертало до себе увагу багатьох науковців. Зокрема, Г. Я. Семен досліджує особливості відтворення парадоксів, ґрунтуючись на творі В. Шекспіра «Гамлет». Автор детально досліджує прийоми перекладу парадоксів на українську мову та порівнює з перекладами на інші мови (російська та польська). Він зазначає, що збереження функції афоризму в тексті потребує його автономності, тому варто уникати сталих словосполучень, що сприятимуть входженню вислову в систему мови. Науковець виявляє застосування перестановки, парентези, додавання. Також Г. Я. Семен виявляє втрату висловів у переносному значенні, але виправдовує її необхідністю зберігти суть. Автор зазначає, що важливим у перекладі є збереження та відтворення парадоксів, передача глибини думки, збереження алогізму, суперечливості. Також Г. Я. Семен зазначає, що передати час, зображений в творі

(якщо йдеться про історичні події), вдається за допомогою уживання в перекладі застарілих фразеологізмів, що відкидає людину в минуле [Семен:64].

Е. А. Морозкіна та О. О. Тімібраєва досліджують труднощі перекладу парадоксів з російської на англійську мову. Автори зазначають важливість збереження функцій парадоксу в тексті в процесі їх перекладу. Парадокс як лінгвістична структура виконує виокремлювальну функцію, вирізняючись серед решти тексту. Також парадокс виконує конструктивну функцію узгоджуючи зміст тексту. Автори зазначають, що коректний переклад парадоксів в тексті можливий лише за умови чіткого розуміння перекладачем їх функції, змісту, та мети використання. Якщо перекладач невірно тлумачить елементи тексту, відбувається втрата домінантних смислів художнього твору. Для збереження в перекладі авторської інтенції, перекладач повинен «скорегувати імпліцитні змісти», закладені в парадоксальних образах, сюжетах тощо [Морозкіна:279].

Г. Єнчева та І. Струк досліджують мовні аномалії в творі та особливості їх перекладу. Автори звертають увагу на те, що креативна природа мовної аномалії дає змогу зробити висновок про її прагматичний характер, а відтак доцільність її дослідження і відтворення задля кращого розуміння авторської картини світу. Проте авторська креативність безсумнівно має тісний зв'язок з креативністю перекладача, що інколи може мати негативний вплив на переклад, оскільки, подекуди, перекладачі ігнорують передавання форми мовної аномалії, натомість використовують емоційно насичену лексику, що перенасичує змістовно-формальну складову оригіналу [Єнчева]. Подібна ситуація відбувається і з парадоксами, парадоксальні фрази часом передаються за допомогою експресивних слів, викликаючи необхідні переживання читача, що суттєво збіднює перекладений текст.

Таким чином, дослідження перекладу парадоксів, афоризмів та аномалій художнього тексту є актуальним питанням сьогочасного перекладознавства, адже саме ці елементи додають індивідуальності твору та відображаються авторський стиль. Перед перекладачам постає складне завдання відтворення цих особливостей в перекладі. Однак, труднощі виникають саме в тому, щоби не підміняти авторські інтенції типовими експресивно забарвленими словами та словосполученнями. Також важко уникнути впливу особистості перекладача, його стилю або ставлення до твору на переклад тексту. Урахування всіх проблем та їх мінімізація можлива лише за умови високої освіченості перекладача, його ерудованості в різних сферах життя, літературно-історичних епохах, особистості автора тощо.

Як було продемонстровано раніше, в художній літературі парадокс може відігравати різні ролі, пов'язані з його вживанням та змістом. З одного боку, він виступає в мові персонажів як один із засобів інтелектуальної характеристики персонажа. З іншого боку, парадокс є одним із засобів поетичної мови, визначаючи стиль автора [там само].

Оскільки парадокси є специфічними експресивними елементами, то у процесі перекладу до них застосовується увесь існуючий спектр перекладацьких стратегій і тактик, які застосовуються у перекладі художніх текстів. Оптимальною перекладацькою стратегією парадоксів є пошук адекватної заміни вихідної емоційно-експресивної одиниці, адже ресурси українського розмовного лексикону постійно збагачуються новими словами.

2.3 Перекладацькі стратегії і тактики при відтворенні парадоксів

Парадокс є невід'ємним елементом художнього дискурсу, а тому в процесі перекладу виникає потреба точного вибору стратегії перекладу та високої майстерності перекладача.

Вибір стратегії перекладу залежить, крім суб'єктивних уподобань перекладача та типу тексту оригіналу, від багатьох об'єктивних факторів, до яких, на думку Л.В. Коломієць, належать:

- 1) Цільова аудиторія перекладу і стан цільової полі системи;
- 2) Кількість наявних перекладів певного твору, доступних цільовій аудиторії [Коломієць:164].

Художній переклад є важливою складовою національно–літературного процесу, оскільки він виступає посередником між літературами, без нього неможливо було б говорити про міжлітературний процес у всій його повноті. Перекладач повинен докладати усіх зусиль, аби компенсувати брак розуміння мови оригіналу читачем, але при цьому не вносити надмірних змін у текст першотвору задля того, аби зробити його більш зрозумілим та прийнятним для читачів іншомовної версії.

«Переклад повинен передати читачеві той самий образ, те саме враження, яке він, знаючи мову оригіналу, отримав би від прочитання першотвору. Тобто він повинен підводити читачів до точки зору, яка є фактично чужою для них. Р. К. Міньяр-Белоручев стверджує, що художній переклад докорінно відрізняється від інших видів перекладу неможливістю спиратися в мовній діяльності переважно на репродукцію. Він вимагає не просто використовувати старе, завчене раз і назавжди, а припускає мовну творчість» [Міньяр-Белоручев: 176].

Як зазначав В. Комісаров, «Пошуки якогось нормативного підходу до художнього перекладу є проблематичними, оскільки будь-які критерії і норми є суб'єктивними. А досягнення адекватності у перекладі є можливим за умови високої кваліфікації, професіоналізму і таланту його автора. Всі, хто оцінює переклад, виходять з того, що правильний переклад має відповідати певним

вимогам. Сукупність вимог, що пред'являються до якості перекладу, називається нормою перекладу» [Комиссаров]. В.Н. Комісаров пропонує розрізняти п'ять видів нормативних вимог, або норм перекладу:

- 1 . Норма еквівалентності перекладу;
- 2 . Жанрово-стилістична норма перекладу;
- 3 . Норма перекладацької мови;
- 4 . Прагматична норма перекладу;
- 5 . Конвенціональна норма перекладу [Комиссаров, 1990].

Стратегія перекладу – це програма здійснення перекладацької діяльності, що формується на основі загального підходу перекладача до виконання перекладу в умовах певної ситуації двомовної комунікації, яка визначається специфічними особливостями цієї ситуації і метою перекладу, а також визначає характер професійної поведінки перекладача в рамках певної комунікативної ситуації [Войнич, 2010].

З позиції перекладача як суб'єкту процесу перекладу І. В. Войнич розуміє перекладацьку стратегію як “спільний план дій перекладача”, обумовлений комплексом його принципових установок, спрямованих на досягнення цілей, які свідомо чи несвідомо ставить перед собою перекладач [Войнич, 2010].

В. М. Ілюхін розглядає стратегію перекладу з позицій комунікативно-прагматичного підходу: «стратегія – метод виконання перекладацького завдання, що полягає в адекватній передачі з іноземної мови на мову перекладу комунікативної інтенції відправника, з урахуванням культурологічних та особистісних особливостей оратора, базового рівня, мовної надкатегорії та під категорії» [Илюхин:56].

Однією з основних проблем, з якою зустрічається перекладач у процесі перекладу художнього твору, постає відтворення експресивних мовних засобів, в нашому випадку парадоксальних висловлювань, що знаходяться за межами звичайної мови.

Творча інтенція письменника відображається в експресії як невід'ємній властивості мови твору сучасної художньої літератури. Парадокси та граматичні елементи передають усю гаму емоційно-експресивного забарвлення подій і відносин, описаних у художньому тексті.

Донедавна увагу акцентували на необхідності збереження стилістичного забарвлення лексем у перекладі, не конкретизуючи, яку роль відіграє це забарвлення в художньому тексті і як впливає його збереження на досягнення адекватності перекладу як цілісності та відтворення основної функції художнього твору – поетичної, частиною якої є емоційно-експресивна функція знижених одиниць, яка полягає як в увиразненні емоцій персонажа чи автора, так і в підвищенні експресивності мови тексту, що не завжди пов'язане з актуалізацією емоційно-зарядженого компонента значення слова. Тому, як вдало помічає В. Сдобніков, поєднання експресивних і функціонально-стилістичних характеристик текстових одиниць формує стилістичну домінанту тексту, яка постає як ступінь його експресивності, виразності, що різниться від ступеня експресивності іншого тексту [Сдобніков:104].

Дослідники по-різному підходять до визначення стратегії перекладу, але всі вони беруть за основу два вже існуючі підходи: очуження і одомашнення. Ґрунтовно вивчаючи історичний аспект перекладацьких стратегій, О. Чередниченко справедливо вказує на очуження й одомашнення як на широкі тенденції в історії перекладу загалом і українського зокрема [Чередниченко]. Досліджуючи когнітивні

чинники визначення перекладацької стратегії, Т. Андрієнко до стратегії очуження й одомашнення додає стратегію універсалізації: дотримуючись цієї стратегії, перекладач намагається відтворити інформацію оригіналу в опорі на універсальне знання, уникаючи національного колориту і культури оригіналу, і перекладу [Андрієнко]. О. В. Бурда-Лассен розрізняє ретроспективну і проспективну перекладацькі стратегії [Бурда-Ласен:8-10]. Натомість В. Демецька класифікує стратегії на перекладацькі (репродуктивні) і адаптивні [Демецька:311]. У руслі психолінгвістичної моделі перекладу С. Засекін наголошує на можливості застосування спільних метакогнітивних й комунікативно-продукційних стратегій експлікації та спрощення, що впливає з аналізу синтактичного, лексичного та стилістичного рівнів синтагматики тексту [Засекіна:259].

Очевидно, загальна стратегія перекладу (одомашнення чи очуження) не визначає для перекладача наперед чітких тактик. У кожному конкретному випадку зазвичай доводиться розглядати цілий спектр чинників, що впливають на ефективність/неефективність тієї чи іншої тактики [Кочур:14]. Вдало висловився про застосування одомашнення та очуження Г. Кочур: «Я більше шаную першу тенденцію. Але з двома застереженнями. Перше: все-таки найкращі переклади виникають, мабуть, на зіткненні цих обох тенденцій. Друге: треба уникати категоричних приписів і суворих апріорних правил, якими перекладачі повинні неухильно керуватися. Нехай в окремих випадках справу вирішує такт перекладача, його досвід, смак, поетична інтуїція – часом це дає добрі наслідки» [там само:203].

Поділяємо думку А. Мельник, що поруч з одомашненням і очуженням варто виділити ще й третій підхід до перекладу, а саме переклад-нейтралізацію. Але обираючи ту чи іншу стратегію перекладу, слід враховувати й функцію, яку виконує текст оригіналу, чи це загальна поетична функція, чи її різновиди [Мельник:177].

З метою передачі емоційного та змістовного навантаження парадоксів використовують різні прийоми перекладу та пошуку контекстуального відповідника. Зокрема:

1. Конкретизація значення – це лексична трансформація, внаслідок якої слово ширшої семантики в оригіналі замінюється словом більш вузької семантики. Застосування конкретизації у перекладі лексики вимагає творчого підходу з боку перекладача.

2. Генералізація значення слова – протилежна за напрямком трансформації конкретизації, внаслідок якої слово з вузьким значенням в оригіналі замінюється словом із ширшим значенням. Генералізації може призвести до певної втрати інформації, використовувати її рекомендується тільки тоді, коли вживання у перекладі відповідника слова, що перекладається, може призвести до порушення граматичних або стилістичних норм мови перекладу.

3. Вилучення – граматична або лексична трансформація, внаслідок якої у перекладі вилучається плеонастичний або тавтологічний елемент, який за нормами мови перекладу є частиною імпліцитного смислу тексту.

4. Додавання – граматична або лексична трансформація, внаслідок якої в перекладі збільшується кількість слів, словоформ або членів речення з метою правильної передачі смислу оригіналу, та або дотримання мовленнєвих норм, що існують у культурі мови перекладу [Колодина:249].

5. Заміна однієї частини мови на слово іншої частини мови – граматична трансформація, внаслідок якої змінюються граматичні ознаки словоформ через різного роду лексичні та граматичні особливості мов оригіналу та перекладу. Така трансформація може застосовуватися до слів майже усіх частин мови, проте

найчастіше це спостерігається у випадку з такими частинами мови, як іменник, дієслово, прикметник та прислівник.

6. “The real drawback to marriage is that it makes one unselfish” [Wilde:9] в перекладі звучить як «Головна вада шлюбу — що він позбавляє людину себелюбства». В даному випадку перекладач прикметник “unselfish” замінює на іменник «себелюбство», хоча в українській мові є відповідник «не егоїстичний». Але варто розглядати ширше, в оригіналі звучить “it makes one unselfish” тобто, робить не егоїстичним. В перекладач же передає «позбавляє себелюбства», таким чином вираз набуває характер примусу (позбавляє), наділяючи читача різнополярними емоціями.

7. Перестановка (її також називають пермутацією)– граматична трансформація, наслідком якої є зміна у порядку слів у словосполученні або реченні. Як правило, це має місце у випадку перекладу словосполучень або фраз.

“Even things that are true can be proved” [Wilde:18] перекладач дієслово “proved” переставляє на початок і в результаті отримуємо: «Довести можна навіть безперечні істини».

8. Модуляцією, або смисловим узгодженням називається заміна слова / словосполучення мови-джерела одиницею мови перекладу, значення якої впізнається не на базі словарних відповідностей, а логічно виводиться із контексту.

“You seem to forge that I am married, and the one charm of marriage is that it makes a life of deception absolutely necessary for both parties.” [Wilde:23] В перекладі читачеві пропонується як: «Ти, здається, забуваєш, що я одружений; а єдине, чим шлюб зачарує, — це приховування правди, без чого не обходяться ані чоловік, ані жінка». Звернемо увагу на слово “life of deception” що можна перекласти як «життя

в обмані» перекладач пропонує як «приховування правди». Також зауважуємо “both parties” уточнюється як «... чоловік, ... жінка».

9. Експлікація (описовий переклад) – коли лексична одиниця мови оригіналу замінюється словосполученням, яке дає пояснення чи визначення цього значення. Часто застосовується для пояснення термінів або екзотизмів.

10. Адаптація – заміна невідомого відомим, незвичного звичним. Часто застосовується при перекладі фразеологізмів, сленгу, усталених фраз, які передбачає суспільна традиція.

“Conscience and cowardice are really the same things, Basil. Conscience is the trade name of the firm. That is all” [Wilde: 10]. В перекладі читачеві пропонують: «Сумління і боягузтво — власне, одне й те саме, Безіле. Сумління — це лише фасад боягузтва, та й годі» [Вайлд:8]Звертаємо увагу на вислів “the trade name of the firm”, тобто «торгова назва фірми», але в перекладі нам пропонують як «фасад». В даному випадку перекладач адаптує вислів орієнтуючись на культурні особливості читача.

11. Компенсація – елементи смислу, об'єктивно втрачені при перекладі із-за різниці культур, які передаються іншими лексичними одиницями, при чому необов'язково у тому ж самому місці тексту, що і в оригіналі.

Антонімічний переклад – заміна стверджувальної форми в оригіналі на заперечну в перекладі чи навпаки. В рамках антонімічного перекладу одиниця мови оригіналу може замінюватись не тільки прямо протилежною одиницею мови перекладу, але й другими словами і словосполученнями, виражаючими протилежну думку [Кириченко]

12. Варто зауважити, що переклад художнього тексту здійснюється переважно за допомогою таких лексичних трансформацій як: транскодування, калькування, антонімічний переклад, генералізація, конкретизація, модуляція, компенсація та

ампліфікація. Переклад художнього тексту є досить важким, особливих утруднень додає збагаченість каламбурами, парадоксами, метафорами тощо, адже перекладач повинен вправно володіти усіма лексичними трансформаціями, що дозволить йому доцільно та повно передати зміст контексту з мови-носія.

Оптимальною перекладацькою стратегією парадоксів є пошук адекватної заміни вихідної емоційно-експресивної одиниці, що на сьогодні видається вже можливим, адже ресурси українського розмовного лексикону постійно збагачуються новими словами в останнє десятиріччя.

Висновки до другого розділу

Парадокс в художньому тексті використовується як унікальний прийом. За допомогою парадоксу автор передає власний узагальнений досвід, звертається до архетипів читача, збуджуючи глибинні почуття. Також парадокс є своєрідним способом передачі суб'єктивних відкриттів автора, виявлення подібностей чи розбіжностей певних явищ тощо.

Було виявлено, що парадоксально маркований текст містить певні особливості: виразність в тексті діалектичної взаємодії протилежностей; наявність суперечності, через які виявляється істина; несподіванка суперечності. Парадоксально маркованому художньому тексту властива несподіванка протиставлення, яка фокусує увагу читача на авторському сприйнятті проблеми, активуючи його рефлексію.

Аналізуючи парадокси з точки зору їх функцій, виокремлюють декілька видів: філософський, характерологічний, сюжетний, іронічний. Тим не менш, важко

диференціювати один вид парадоксу від іншого та визначити їх межі, що може вплинути на якість перекладу.

Аналіз особливостей перекладу парадоксу в художній літературі підводить також до проблеми передачі індивідуального стилю автора, авторської естетики тощо. Прагнення передати особливості стилю автора вступає в конфлікт з необхідністю адаптації тексту для іншомовного читача, оскільки така адаптація неминуче призводить до заміни тих чи інших виражальних засобів. Перекладач неминуче накладає відбиток на текст, хоча має виступати «невидимкою» в цьому процесі. Тим не менш, говорячи про переклад парадоксу – трансформація необхідна та виправдана для передачі підтексту, прихованого змісту та стимулювання емоцій.

Огляд досліджень перекладу парадоксів виявляє поширеність таких методів, як перестановка, парентеза, додавання. Не раз трапляється втрата окремих висловів але зберігається суть. Важливою тактикою для передачі історичного часу відображеного в творі є використання застарілих фразеологізмів або сленгу певного часу.

Також необхідною умовою перекладу парадоксів є чітке розуміння функцій, змісту та мети їх уживання в тексті, адже хибне тлумачення елементів тексту, несе втрату домінантних смислів художнього твору. Крім того перекладач може вдаватись до експресивних слів чи висловів замість парадоксів, викликаючи необхідні переживання читача, що суттєво збіднює перекладений текст. Загалом переклад парадоксу вимагає освіченості та майстерності перекладачі.

Вибір стратегії перекладу парадоксу залежить від різних факторів, зокрема від цільової аудиторії та кількості перекладів твору наявних в доступі. Науковці не однозначні у виборі критеріїв, щодо перекладу художнього тексту, адже все супроводжується суб'єктивізмом. Тим не менш виокремлюють деякі норми: норма

еквівалентності перекладу; жанрово-стилістична норма перекладу; норма перекладацької мови; прагматична норма перекладу; конвенціональна норма перекладу.

Серед стратегій також виокремлюють різні стратегії: ретроспективну та проспективну, одомашнення та очуження тощо. Серед технік перекладу парадоксів виокремлюють: адаптація, конкретизація, модуляція, заміна та інші. Тим не менш, варто пам'ятати, що найбільш коректною стратегією перекладу завжди є пошук емоційно-експресивної одиниці.

РОЗДІЛ 3.

ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ ПАРАДОКСІВ РОМАНУ О.ВАЙЛЬДА «ПОРТРЕТ ДОРІАНА ГРЕЯ» В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ

3.1 Авторський стиль роману О. Вайльда «Портрет Доріана Грея»

Роль письменника у розвитку національної мовленнєвої культури визначається, по-перше, «відкриттям» і залученням нових, ще не освоєних літературною мовою художніх засобів, що розширюють самі межі і можливості літературної мови, і по-друге, оригінальністю й своєрідністю творчої манери висловлення, новаторством у галузі мистецтва образного слова [Муратова:119].

Але при перекладі художнього твору саме перекладач постає тим, хто здатний відтворити особливості мовної картини автора оригіналу, донести до читацької аудиторії головну думку тексту, а також розкрити специфіку самої перекладацької діяльності як такої. Тому доречним буде назвати перекладача митцем, який здатний ухопити своєрідність авторського задуму і відтворити його у мові перекладу [там само:120].

До складнощів, пов'язаних з відтворенням індивідуального стилю, можна віднести багатий, різноманітний лексикон. Якщо лексика наукової, офіційно-ділової, розмовної мови відносно обмежена тематично і стилістично, то лексика художнього стилю є принципово необмеженою. Тут можуть використовуватися засоби інших стилів – терміни, офіційні вирази, розмовні слова і звороти, публіцистику. Звісно, що всі ці різноманітні засоби підлягають естетичній трансформації, виконують певні художні завдання, використовуються у своєрідних комбінаціях [там само:122].

Оскар Вайльд - видатна постать в англійській літературі. Його творчість завжди дуже змістовна, він зачіпає багато важливих життєвих проблем, хоча робить

це в досить оригінальний спосіб. Єдиний його роман «Портрет Доріана Грея» Н. Л. Газієва характеризує як «роман-посібник з мистецтва та гедонізму», а також «роман-попередження», «роман-демонстрація», що висвітлює на прикладі життя головних героїв наслідки помилок, зокрема таких як: не прийняття моралі, гедонізм, нарцисизм, ідолопоклонство, тобто результати прийняття його філософії – один з парадоксів концепції роману [Газієва:130].

Автор наголошує на тому, що особливість авторського стилю О. Вайльда відображається в художніх деталях, які створюють своєрідний мікрообраз, що є елементом художнього цілого. Н. Л. Газієва, наслідуючи А.И.Горшкова, класифікує художні деталі в романі «Портрет Доріана Грея» як образотворчі, уточнюючі, імплікуючі і характерологічні [Горшков:167]. Образотворча деталь використовується з метою створити у читача уявлення того об'єкту чи явища, яке автор намагається передати. Такі деталі широко використовуються в описах зовнішності Доріана Грея, природи тощо: “Yes, he was certainly wonderfully handsome, with his finely curved scarlet lips, his frank blue eyes, his crisp gold hair. There was something in his face that made one trust him at once. All the candour of youth was there, as well as all youth's passionate purity. One felt that he had kept himself unspotted from the world” [Wilde: 6].

Уточнююча деталь використовується з метою створення ефекту достовірності за допомогою фіксації на незначних подробицях. Наприклад, детальний опис процедури ранкового умивання, обіду чи церемонії чаювання створює ефект достовірності і персонаж, що стоїть в центрі цього акту, також набуває реалістичних рис [Газієва:131]. Між тим, варто звернути увагу на те, що речі відображають сутність його власника, тому уточнюючі предметні деталі вносять суттєвий вклад в створення образу Доріана Грея: “He turned round, and leaning upon his elbow, began

to sip his chocolate. He sat up, and having sipped some tea, turned over his letters. One of them was from Lord Henry, and had been brought by hand that morning. He hesitated for a moment, and then put it aside. The others he opened listlessly. They contained the usual collection of cards, invitations to dinner, tickets for private views, programmes of charity concerts, and the like that are showered on fashionable young men every morning during the season; and there were several very courteously worded communications from Jermyn Street moneylenders offering to advance any sum of money at a moment's notice and at the most reasonable rates of interest”[Wilde: 113].

Імплікуюча деталь наголошує на зовнішній характеристиці явища, під якою уявляється внутрішній зміст, мета цієї деталі – створення підтексту [Газієва:131]. Імпліцитна деталь завжди антропоцентрична і уживається в тандемі іншими деталями та іншими засобами актуалізації: “As soon as he was dressed, he went into the library and sat down to a light French breakfast that had been laid out for him on a small round table close to the open window. It was an exquisite day. The warm air seemed laden with spices. A bee flew in and buzzed round the blue-dragon bowl that, filled with sulphur-yellow roses, stood before him. He felt perfectly happy” [Wilde :117].

Також використовуються і інші деталі: портретні, пейзажні, кольористичні тощо. Н. Л. Газієва звертає увагу на те, що з розвитком подій в романі примножується змістове значення деталей не пов’язаних із сюжетом [Газієва:131]. Оскар Вайльд особливе значення відводить деталям, що відображають елементи внутрішньої психічної сфери людини – почуття, емоції, внутрішні монологи: “He felt that if he brooded on what he had gone through he would sicken or grow mad. There were sins whose fascination was more in the memory than in the doing of them, strange triumphs that gratified the pride more than the passions, and gave to the intellect a quickened sense of joy, greater than any joy they brought, or could ever bring, to the

senses. But this was not one of them. It was a thing to be driven out of the mind, to be drugged with poppies, to be strangled lest it might strangle one itself” [Wilde: 165].

Іншою особливістю є те, що автор в романі також відображає себе. Зокрема, описуючи звички та вподобання Доріана Грея, О. Вайльд використовує подробиці влого життя, розповідаючи про власні гастрономічні вподобання, пристрасть до музики та колекціонування парфюму та музичних інструментів, екзотичних тканин та коштовностей: “such as the olive-green chrysoberyl that turns red by lamplight, the cymophane with its wirelike line of silver, the pistachio-coloured peridot, rose-pink and wine-yellow topazes, carbuncles of fiery scarlet with tremulous, four-rayed stars, flame-red cinnamon-stones, orange and violet spinels, and amethysts with their alternate layers of ruby and sapphire” [Wilde: 136].

Оскар Вайльд був великим поціновувачем краси, мистецтва – естет. Твір «Портрет Доріана Грея» передає естетизм О. Вайльда, а також парадоксальність його мислення. Власне парадокс – це спосіб мислення автора, це спосіб вираження його особистості в творі, насолода від створеної гри думок. З іншої сторони, таким чином він відтворює проблему співвідношення правди та красномовства, адже за допомогою краси слова можна ввести в оману, віддаляючи від істини.

Перекладач обов’язково має зважати на те, що літературний твір є відбитком певної історико-літературної епохи та має відображати своєрідність літературних напрямів свого часу. У випадку нехтування цією умовою індивідуальна своєрідність авторської манери у перекладі набуває форми згладжування, знеособлення на догоду вимогам літературної мови або смакам певного (іншого) літературного напрямку [Мегела].

О. Вайльд є представником періоду естетизму, який яскраво відображається в його особливому авторському «декоративному» стилі. Він детально описує образи смакуючи деталі:

“From the corner of the divan of Persian saddlebags on which he was lying, smoking, as was his custom, innumerable cigarettes, Lord Henry Wotton could just catch the gleam of the honey-sweet and honey-coloured blossoms of a laburnum, whose tremulous branches seemed hardly able to bear the burden of a beauty so flame-like as theirs; and now and then the fantastic shadows of birds in flight flitted across the long tussore-silk curtains that were stretched in front of the huge window, producing a kind of momentary Japanese effect, and making him think of those pallid jade-faced painters of Tokio who, through the medium of an art that is necessarily immobile, seek to convey the sense of swiftness and motion” [Wilde: 6].

В. О. Чуканцова, досліджуючи проблему інтермедіальності в творчості О. Вайльда, говорить про те, що письменник створює власну концепцію естетизму. «Його майстерністю створюється то вишукане живописне полотно, то глибока багата мелодія, або таємничий «храм Прекрасного», втілений в організації художнього простору, в грі точками зору, орнаменті інтонаційних ліній, в тому неповторному декоративному стилі, на основі якого вибудовується так звана нова художня проза, що говорить мовами різних видів мистецтва» [Чуканцова:15]. Пошук прекрасного несе не лише естетичну функцію, але й етичну, адже «етична досконалість досягається лише опосередковано красою». В. О. Чуканцова звертає увагу на відображення тріади стосунків в творчості О. Вайльда: мистецтво – життя – художник. Де життя – це матеріал; художник – творець, а мистецтво – це ідеал, до якого прагне душа, як до вищої форми переживання прекрасного [там само:17].

О. Вайльд, заради естетизму переживань, перетворює логіку мислення на певну естетичну гру, надаючи перевагу формі відточених афоризмів, уражаючих парадоксів й оксюморонів. Тому головну цінність має не стільки істинність думки, скільки гострота її втілення, гра слів, надлишок образності, побічних змістів, і все це притаманне його афоризмам.

Парадокси Вайльда відтіняють протиріччя між зовнішньою й внутрішньою сторонами зображуваного ним лицемірного великосвітського середовища. Водночас їх призначення значно ширше – це ще й демонстрування суперечливості людського розуму й знання, умовності усталених понять: *“I am married, and the one charm of marriage is that it makes a life of deception absolutely necessary for both parties”* [Wilde: 11].

О. Волошина звертає увагу на інші особливості індивідуального стилю автора – використання сенсорної лексики. Адже, «сенсорна лексика має великі експресивні можливості і набуває різноманітних контекстуальних доповнень смислу завдяки чому збільшується роль сенсоризмів у формуванні змістово-концептуальної та підтекстової інформації, що робить їх важливим засобом творення художньої образності» [Волошина:334]. Аналізуючи роман О. Вайльда «Портрет Доріана Грея», авторка наголошує на високій насиченості твору сенсорною лексикою: «160 одиниць у 852 використаннях, що складає 4 використання на 1 сторінку». Найбільше автор спирається на зорове чуття, вживаючи такі слова як dark, light, bright, pale, shadow, gleam, glitter, dim тощо. Велику увагу приділяє О. Вайльд колористиці твору, задля ілюстрації якої О. Волошина складає кольорову карту твору, зазначаючи часте застосування назва кольорів: white (49), red (36), black (26), green (24), blue (23), yellow (20), scarlet (19), golden (22), purple (13), pink (9), grey (7), brown (6), crimson (5) [там само: 337].

Також, О. Вайльд часто звертається до слухового чуття наголошуючи на звуках або їх відсутності. Зокрема він звертає увагу на звуки людського голосу, а також птахів, тварин та інші звуки природи: *whisper, murmur, sigh, cry, laugh, hiss, sob, weep, group, scream, yell, moan, shriek, whisper, whine, whistle, warble, buzz, chirrup, sing, crash, tick, rattle, creak, roar, etc.* Відсутність звуку позначається словами *still, stillness, silent, silence.*

Інший сенсорний канал – тактильний, використовується автором у значно меншій мірі. О. Волошина виокремлює 12 лексичних одиниць цього поля, які використовуються 48 разів: *cold, cool, hot, warm, wet, damp, icy, chill, dank, shimmy, heat, coldness* [Волошина:335].

Сенсорна лексика відіграє важливу роль у створенні «декоративного роману», який відображає естетизм, допомагає зануритись у відчуття та на чуттєвому рівні прожити події. «Жанр естетичного роману наклав свій відбиток на використання сенсорної лексики, що виражається в першу чергу, у надзвичайно багатій палітрі кольорів, у значній кількості одоративних образів, різноманітні звукових образів, що виконують певні стилістичні функції у тексті художнього твору» [там само: 337].

А. А. Лаврова аналізуючи творчість О. Вайльда звертає увагу на наближеність його творчості до суфійської філософії. А. А. Лаврова звертає увагу на те, що авторський стиль О. Вайльда формувався під впливом масонського руху, адже письменника прийняли в ложу Аполлона ще студентом і він зробив кар'єру на цьому поприщі. Дослідники звертають увагу на те, що масонська доктрина багато взяла у суфізму і естетика Оскара Вайльда дуже наближена до естетики суфізму. А. А. Лаврова робить висновок, що «суфізм і масонство для О. Вайльда – це культурний код, який він відтворює в узагальненому образі, вільному від політичних нашарувань. Насиченість тексту суфійськими та масонськими

посилами, що поєднуються з іншими лейтмотивами, складають враження, що код введено для створення додаткових семантичних полей твору» [Лаврова].

Отже, головними особливостями авторського стилю О. Вайльда можна вважати естетизм, насиченість сенсорною лексикою, насиченість художніми деталями, пронизаність суфіською філософією.

Роман «Портрет Доріана Грея» пронизаний темою морального вибору, та будь-які імморалістичні заклики поступово розвінчуються. Наголошуючи на думці, що мистецтво вище за життя, показуючи впродовж всього роману перевагу мистецтва над життям, у фіналі автор доводить, що долю людини вирішує не вигадане, а реальне життя. Етика, моральні критерії оцінки стилю життя Доріана Грея беруть верх над естетикою. Зміни на портреті відбуваються поступово. Спочатку ледь помітні, а згодом окреслені все яскравіше й яскравіше. Доріан Грей, що на початку роману здатний пережити з приводу сварки з Сібел, вирішує навіть одружитися з нею, щоб залагодити свою провину, поступово морально деградує настільки, що стає справжнім злочинцем, але жодних докорів сумління вже не відчуває. Звернувшись до епізодів вбивства Безіла Голуорда, самогубства Алана Кемпбела, вбивства брата Сібел, перечитавши сторінки, що оповідають про спосіб життя Доріана, ставлення до нього у світських колах, читач доходить висновку, що єдиним почуттям, яке керувало його вчинками все життя, був егоїзм. «Жадоба насолод, прагнення задовольнити свої бажання будь-якою ціною, нехтуючи долями і навіть життям інших людей, – такий шлях Доріана Грея. Портрет «постарівся» настільки, що реальна людина навряд чи може так сильно й потворно змінитися за такий короткий строк. Це перебільшення є свідченням беззастережного заперечення філософії Доріана самим автором» [Ржевська].

Таким чином, аналізуючи авторський стиль Оскара Вайльда ми виокремлюємо такі його риси, як естетизм, інтелектуалізм, індивідуалізм та моралізм.

Ці риси автор досить часто реалізує у романі через парадокси – настільки часто, що парадоксальність стає однією з найвизначніших сторін його творчості. Для Вайльда парадокс був і літературним прийомом, і способом мислення, який він широко використовував як в усіх своїх літературних творах, так і в житті.

Парадоксальними у Вайльда бувають не лише окремі висловлювання, а й цілі ситуації. Парадокси О. Вайльда сприймаються як пародія на заявлені сентенції, прописні істини вікторіанської моралі. Саме афоризмами та парадоксами, в яких висловлює свою філософсько-естетичну концепцію інтелектуалізму, він ускладнює насиченість своїх творів.

3.2 Типи парадоксів у романі О.Вайльда «Портрет Доріана Грея»

Роман «Портрет Доріана Грея» відображає зв'язок життя і мистецтва, та сутність краси. Письменник створює відчуття прекрасного, атмосферу краси через саму манеру висловлювання. Він перевертає уявлення читача, вивертає усталені уявлення та поняття. Кожен із героїв – це втілення певної грані мистецтва та прекрасного. Безіл – втілення служіння мистецтву; лорд Генрі – втілення філософії насолоди; а Доріан – це людина, яка вирішила зробити своє життя прекрасним, як саме мистецтво.

Але парадокс у тому, що декларуючи прекрасне як суть життя, герої здійснюють вчинки, які суперечать прекрасному. Найяскравіше мислить лорд Генрі, який із холодним цинізмом вивертає навіть мораль істини просто заради гри розуму. В цьому відображається твердження автора, що мистецтво немає нічого спільного з істиною та мораллю. З одного боку О. Вайльд демонструє могутність прекрасного слова та красу витонченості думки. З іншої демонструє сферу в якій парадокс це загибель – сфера моралі. При тому, О. Вайльд вважає парадокс безпечним тому постійно застосовує. Є моральні засади на яких тримається людство

і парадокс тут взагалі недоречний, адже руйнує підвалини та робить відносним зло та добро.

Як зазначає Зорницька, парадокси в художньому тексті функціонують на різних рівнях, а саме на рівні словосполучень, речень, мікроконтексту та макроконтраксту [Зорницька: 196]. В творі Оскара Вайльда «Портрет Доріана Грея» зустрічаються парадокси практично всіх рівнів:

1) Рівень словосполучень: “*standard of immortality*” – художник висловлює своє зневажливе ставлення до суспільних пріоритетів, називаючи жовту пресу «стандартом безсмертя». Очевидно, безсмертним автор вважає мистецтво і таким чином він знецінює смаки суспільства XIX сторіччя, які вірять жовтій пресі і приймають слова написані там за мірило; іншим цікавим прикладом є висловлювання лорда Генрі про інтелект та красу, про їх несумісність “*Intellect is in itself a mode of exaggeration*” [Wilde: 4].

2) На рівні речень: чудово видно в тому як О. Вайльд описує дружину лорда Генрі та її зовнішній вигляд “*She was a curious woman, whose dresses always looked as if they had been designed in a rage and put on in a tempest*” [Wilde:47]. Автор ніби насміхається над нею, особливо на тлі інших образів які він змальовує як витвори мистецтва, зокрема самого лорда Генрі описуючи його вишуканість та тонкий розум. Таким парадоксом автор формує наше уявлення.

3) На рівні мікроконтексту: залишаючись на тому ж епізоді – зустрічі леді Генрі та Доріана Грея, розглянемо цей парадокс. Образ самої леді Генрі “*She tried to look picturesque, but only succeeded in being untidy*” [Wilde:47] на противагу її вишуканому чоловікові і її зізнання в їх відчуженості коли вона говорить про те, що дізнається про думки чоловіка від його друзів, тому що це єдиний спосіб про них

дізнатись “*Ah! that is one of Harry's views, isn't it, Mr. Gray? I always hear Harry's views from his friends. It is the only way I get to know of them.*” [Wilde: 49]

А також її відвертість про ставлення до піаністів, яка нашоує на думку про численність коханців леді Генрі: “*I have simply worshipped pianists—two at a time, sometimes, Harry tells me.*” [Wilde: 163] та обізнаність в цьому її чоловіка. Цей діалог своєю парадоксальністю розкриває нам особливості стосунків між чоловіком та дружиною та повертає до думок самого лорда Генрі про шлюб, які він відкриває на початку твору.

1) 4) Рівень макроконтексту: загалом увесь твір та його парадоксальність.

Розгляньмо також використання таких типів парадоксів, як апорія та антиномія. Апорія (грец. - безвихідь, скрутне становище) - висловлювання, що суперечить стійким поглядам і звичним уявленням людей чи навіть здоровому глузду і, відповідно, визначається як проблема, яку потрібно вирішити. Прикладом може бути висловлювання Безіла про власні родинні зв'язки:

“*I don't care for brothers. My elder brother won't die, and my younger brothers seem never to do anything else*” [Wilde: 10].

Тобто, автор демонструє відвертість художника щодо родинних зв'язків та щодо його ставлення до стилю життя його власних братів. Саме в їх поведінці він вбачає беззмістовність та порожнечу життя.

Також апорією можна вважати висловлені лордом Генрі думки про вплив. Суспільство здійснює вплив на особу з метою розвитку, виховання тощо. Відповідно, ми говоримо про «хороший вплив». Лорд Генрі заперечує існування «хорошого впливу» і з метою підтвердження власних слів та переконання співрозмовників, апелює до науки.

“There is no such thing as a good influence, Mr. Gray. All influence is immoral—immoral from the scientific point of view” [Wilde: 19].

Також до цього типу парадоксів можна віднести слова Безіла про таємниці:

“The true mystery of the world is the visible, not the invisible” [Wilde: 15].

Загальноприйнятими поняттями таємниці є щось приховане, те чого ніхто не бачить. Безіл спростовує цю твердження, запевняючи що справжня таїна якраз на показ, видима.

Антиномія (грец. *antinomia* - суперечність у законі) - два суперечливих висловлювання (теза й антитеза), кожне з яких можна довести на істинність. У такому значенні антиномія суперечить закону виключеного третього, яке визначає, що доведення істинності тези зумовлює хибність антитези і навпаки. Прикладом застосування таких парадоксів можна вважати:

“You like everyone; that is to say, you are indifferent to everyone” [Wilde: 17]. – художник говорить про те, що його друг любить всіх і що його друг байдужий до всіх. Тобто, в одному судженні поєднується дві протилежні тези, які одночасно претендують на істинність.

Теорія лорда Генрі про гріхи та очищення, очевидно, також парадоксальна. Він поєднує протилежні речі наголошуючи що одна спричиняє іншу:

“The body sins once, and has done with its sin, for action is a mode of purification” [Wilde: 20].

Насправді цей вислів важко віднести до певного типу парадоксів. Адже, з одного боку він поєднує два антонімічні значення – гріховність та очищення; з іншого боку, присутній конфлікт з усталеними нормами моралі. Можливо робота саме з цим парадоксом є складною у зв'язку із сферою, якої він торкається – мораль.

Адже як запевняє автор, парадокси припустимі скрізь окрім моралі, в цій сфері вони становлять небезпеку.

Отже, роман Оскара Вайльда «Портрет Доріана Грея» весь пронизаний парадоксами. Його твір розібраний на афоризми, а головне протистояння твору – між мораллю та аморальністю.

Розвінчання аморальності як лейтмотив роману розгортається в сюжеті поступово. Розпусник і вбивця не витримав власної потворності. Портрет мав стати його наступною жертвою, хоча цього й не сталося. Героя, чи скоріше антигероя, наздоганяє справедлива відплата. Образ портрету є символічним. Він уособлює потаємні пристрасті й бажання героя, його свідомість, його ставлення до людей, врешті-решт – його совість, заплямовану кров'ю. Розплата приходить у реальному житті, до реальної людини. Але ця людина нічого спільного з портретом, що став шедевром серед полотен Безіла Голуорда, вже не має. Витвір мистецтва зберіг свою красу.

«Портрет Доріана Грея» Оскара Вайльда – типовий приклад твору, де парадокси розгораються у тексті.

Наскрізним парадоксом у романі є звичайно зв'язок портрету та людини, старіння людини відображається виключно на портреті, що є саме по собі парадоксально. Крім того, кожний вчинок Доріана Грея залишає на портреті свій відбиток. Вперше автор вказує на хибність вибору героя, після того як Доріан Грей розбиває серце молодій дівчині Сібел Вейн. Він ненароком помічає зміни на портреті і жахається ним:

“But the strange expression that he had noticed in the face of the portrait seemed to linger there, to be more intensified even. The quivering, ardent sunlight showed him the

lines of cruelty round the mouth as clearly as if he had been looking into a mirror after he had done some dreadful thing.” [Wilde: 62].

Коли герой вперше помічає зміни на його обличчі, у нього роману виникає парадоксальна думка, щоб портрет старів замість нього:

“He had uttered a mad wish that he himself might remain young, and the portrait grow old; that his own beauty might be untarnished, and the face on the canvas bear the burden of his passions and his sins; that the painted image might be seared with the lines of suffering and thought, and that he might keep all the delicate bloom and loveliness of his then just conscious boyhood.” [Wilde: 63].

Зауважуємо, як тонко Оскар Вайльд передає парадоксальність переживань героя. Доріан Грей ніби бачить зміни, ніби розуміє їх причини, але насправді його хвилює лише те, щоб його власні гріхи та потяги не зіпсували краси, щоб не знайшли свого відображення у зовнішності, щоб їх ніхто не бачив. Парадоксом можна тут вважати також те, що Доріан Грей боїться старіти але не від плину часу, а від потягів та пристрасті. Тобто, автор таким чином передає страх старіння душі героя і внутрішні протиріччя між бажанням відчувати та реалізувати пристрасть та прагненням зберегти незайманість душі.

3.3 Відтворення парадоксів в перекладі роману О. Вайльда «Портрет Доріана Грея» українською мовою

Відтворення твору художньої літератури на найвищому якісному рівні вимагає звертання до мистецького (художнього) перекладу, який «передбачає не лише точну передачу змісту оригіналу, а й збереження його мистецьких якостей, тобто відтворення відтінків стилю, полісемії слова, нюансів звукопису тощо» [Янченко 2012:270]. Першочергового значення набуває також адекватне відтворення прагматики оригіналу, тобто його здатності здійснювати певний

емоційний вплив на читача, на що звернув увагу Ілько Корунець: “Художні переклади – це не фотографічні відображення першотворів, а їх змістовні, стилістичні й прагматичні інваріантні відповідники, що викликають у читача ті самі емоції до зображуваної дійсності та її героїв, що й оригінали” [Корунець: 18–19].

Переклад твору «Портрет Доріана Грея», виконаний Р. Доценком, зберігає ці риси, передає ідею та естетику, та, що важливо, трансформує лексичні значення таким чином, щоб передати емоційні переживання вкладені автором так, щоб український читач їх зрозумів і оцінив.

Звертаючись до перекладу, варто зазначити кілька слів про перекладача. Доценко Ростислав Іванович був не лише перекладачем, але також літературним критиком та навіть політв’язнем. В 60-х роках ХХ сторіччя працював в редакції зарубіжної літератури Держлітвидаву України. В цей час переклав десятки творів іноземної літератури, зокрема: підготував 12-томник Дж. Лондона (1969-72), виходять у його перекладах романи О. Вайлда «Портрет Доріана Грея» (1968), Ф. Купера «Останній із могікан» (1969), В. Фолкнера «Крадії» (1972), оповідання М. Твена, Е. По. Його статтю «Мовна бистринь і словникова нетеча» про стан української лексикографії, опубліковану 1966 р. в журналі «Вітчизна» № 12, передрукував лондонський журнал «Визвольний шлях» № 2 1967 р.

Р. І. Доценко народився у Києві та зростав в україномовній родині. Українські традиції, зокрема лінгвістичні (приказки, метафори тощо), в сім’ї передавались із покоління до покоління. Із самого дитинства у літератора формувався естетичний смак та розширювався лінгвістичні здібності, що мало позитивний вплив на творчість перекладача [Овсієнко].

Зазирнемо у творчу лабораторію перекладача і проаналізуємо, наскільки йому вдалося відтворити окремі парадокси видатного письменника.

О. Вайльд описує, як після вбивства художника Доріан Грей помічає зміни на портреті і дивується ним:

“What was that loathsome red dew that gleamed, wet and glistening, on one of the ehands, as though the canvas had sweated blood?” [Wilde: 154].

Але парадокс вбачаємо не лише у появі нових змін на портреті, але також в думках та відчуттях героя. Перед ним мертво тіло що стікає кров'ю та портрет з відображеними змінами. Але хвилює його не власний вчинок чи мертво тіло його товариша, а лише портрет. І саме портрет викликає відразу, страх та занепокоєння:

“How horrible it was!—more horrible, it seemed to him for the moment, than the silent thing that he knew was stretched across the table, the thing whose grotesque misshapen shadow on the spotted carpet showed him that it had not stirred, but was still there, as he had left it” [Wilde: 157].

Зображаючи ці парадокси О. Вайльд часто використовує перефрази. Наприклад, червона пляма на портреті – блискуча червона вологість. Певним чином це підкреслює химерність сприйняття та заперечення дійсності головним героєм. Також це відображається в сприйнятті змін на портреті жахливішими ніж мертво тіло друга Доріана Грея, яке він описує як деперсоніфіковано – “silent thing”, тобто мовчазна річ, замість одухотворених “person” або “body”. Цікаво, що в українському перекладі цей парадокс не передається:

«Яке жахіття! Це ще жахніше — промайнуло йому в думці, — ніж те непорушне тіло, яке, він знав, сидить навпроти портрета, навалившись на стіл: його потворна тінь на закривавленому килимі свідчила, що воно не зрушало з місця, що воно там саме, де було й вчора» [Вайльд: 163].

Зауважимо, «silent thing» перекладач трансформує у «непорушне тіло». В цьому випадку ми спостерігаємо контекстуальну заміну, яка передає суть, але

парадосальність дещо змінюється. По-перше, О. Вайльд наголошує на мовчанні, апелюючи до аудіальної модальності читача. Також мовчання в даному випадку може відображати «кричущу тишу». Перекладач апелює до кінетичної модальності – рух, динаміка. І не відображає інших змістових зв'язків, окрім як мертве тіло – нерухоме. По-друге, автор використовує слово “thing” – річ, предмет. Таким чином відображається ставлення Доріана Грея до людської істоти як до речі, яку можна замінити. Перекладач використовує слово «тіло» звертаючись до цінності людського життя. Звичайно суть ситуації та жахіття подій перекладач відтворює, але не передає парадоксальність сприйняття та відчуттяв самого героя, впливає на читача на дещо іншому рівня.

У романі зустрічаємо зіставлення двох епізодів роману, коли Грей розмірковує над своїм подальшим життям після смерті Сібіл (розділ VIII) та його роздуми наприкінці роману про можливість почати нове життя (розділ XX). Цей пасаж висвітлює незаперечну істину: моральний вибір людини завжди залежить від неї самої. Власне ця проблема була означена на самому початку:

“It is the spectator, and not life, that art really mirrors” [Wilde: 3]

Це афористичне висловлювання можна перекласти як: «глядач, а не життя є справжнім дзеркалом мистецтва». Такий переклад дозволяє звернутись до українського вислову «дзеркало душі» і навіює враження, що глядач у мистецтві бачить власну душу. Тим не менш український переклад звучить інакше:

«Глядача, а не життя — ось що, власне, відображує мистецтво» [Вайльд: 2].

Перекладач знову виконує контекстуальну заміну: «mirrors» замінює на «відображення». Таким чином перекладач наголошує на дії (відображення). З однієї сторони фраза втрачає прямий посил до душі, до внутрішнього життя. З іншої

сторони, «відображення» свідчить про відображення на портреті, готує читача до сприймання твору, до сприймання того, що всіх жахливі речі що відбуватимуться на портреті – відображення не життя як такого та жахливих вчинків і подій, а сутності людини яка їх вчинила.

Аморальні заклики Оскара Вайльда також спостерігаються в його зазіханні на релігію. Коли лорд Генрі розповідає, що надмірне мислення змушує змінюватись обличчя, він зауважує відсутність будь яких змін у церковнослужителів, наголошуючи на тому що вони взагалі не думають:

“Except, of course, in the Church. But then in the Church they don't think” [Wilde: 6].

Цікаво, яким чином передає це твердження переклад. Привертає увагу те, що на заміну слова «думають» висловом «голову сушити». Певним чином перекладач використовує конкретизацію, наголошуючи що церковнослужителем, згідно тексту, не властиве саме напружене посилене мислення, а не просто думання як дія:

«Ясна річ, за винятком церковників. Але в церкві їм не доводиться голів сушити» [Вайльд: 4].

Таким чином, Р. Доценко роз'яснює читачеві думку автора і те що він прагне передати такою фразою.

У зображенні художньої студії відчувається прагнення автора вразити, збудити чуттєвість читача, з огляду на що велика увага ним приділяється спрямуванню впливу на читача шляхом опису розмаїтості і поєднання звуків, кольорів, запахів:

“The studio was filled with the rich odour of roses, and when the light summer wind stirred amidst the trees of the garden, there came through the open door the heavy scent of the lilac, or the more delicate perfume of the pink-flowering thorn” [Wilde: p.6].

Саме цей емоційний вплив автора має передати перекладач, відтворюючи не форму, а емоції, в даному випадку збуджуючи сенсорику читача, ніби впливаючи на рецептори словом, як це відбувається в оригіналі. Р. Доценко перекладає цей пасаж таким чином:

«Робітню художника сповнювали густі пахощі троянд, а коли в садку знімався літній легіт, він доносив крізь відчинені двері то п'янкий запах бузкового цвіту, то погідніший аромат рожевих квіток шипшини» [Вайльд:5]

З метою «збудити словом нюхові рецептори» Р. Доценко посилює акцент на ароматі, перекладаючи слово “*odour*” як «*пахощі*» замість загальноживаних запах або аромат. Таким чином, він ніби наголошує саме на приємних відчуттях, які навряд чи може збудити беземоційний і нейтральний іменник «запах».

Також автор використовує модуляцію і сполучення слів “*light summer wind*” замінює українським «легіт» (легкий приємний вітерець). Знову ж таки наголошуючи на приємності відчуттів, змушуючи відчувати слово шкірою.

Варто зауважити що такий переклад виконує подвійну функцію: слова «легіт, пахощі, робітня» притаманні саме українському лексикону, на відміну від подібних з російської: вітер – ветер, майстерня – мастерская, запах – запах. Таким чином, автор наголошує на естетиці саме українського слова, здобуває прихильність україномовного читача, або збагачує лексичний словник читача, чим наголошує на інтелектуальності твору, що відповідає стилістиці О. Вайльда.

За допомогою парадоксів Оскар Вайльд змальовує образи та характер героїв роману. Найбільше, мабуть, парадоксальних та влучних зауважень робить лорд Генрі. Він філософ, теоретик і він прагне спострігати як його теорія втілюється в життя. Варто згадати епізод, в якому Доріан Грей ділиться власними ніжними почуттями до молодого особи Сібіл Вейн. Герой захоплюється нею та її талантами.

В той же час його друг лорд Генрі знецінює об'єкт захоплення. Він генералізує персону – зводить до загальної категорії (жінки) та негативно відгукується щодо неї, таким чином нівелюючи об'єкт захоплення Доріана:

“They never have anything to say, but they say it charmingly”[Wilde: 54].

Варто зауважити, що автор використовує протиставлення можливостей та дій. Тобто, не маючи можливості – роблять. Автор наголошує на тому, що вони це роблять “charmingly”. В перекладі українською фраза звучить наступним чином:

«Жінки ніколи не мають чого сказати світові, але кажуть, і то чарівно»
[Вайльд:47].

Перекладач використовує повтор «кажуть» наголошуючи на дії. Звертаємо увагу на використанні прийому доповнення. Перекладач наголошує що «жінкам немає чого сказати «світові»», тоді як в оригіналі такого уточнення немає. Чи є таке доповнення виправданим? Вірогідно, що ні - адже у оригіналі дійсно немає відповідника (to the world), а тому й підстав створювати якісь додаткові смисли у перекладача не було.

Подальший аналіз цього уривку підводить нас до сцени відвідання Доріаном Греєм театру та його знайомства з Сібіл. Доріан розповідає про чоловіка, який запросив його до театру, і про суперечливу привабливість цієї особи:

“There was something about him, Harry, that amused me. He was such a monster”
[Wilde: 56].

Тобто, Доріан говорить про незрозумілу привабливість цього чоловіка, хоча він виглядав як монстр. Вже тут автором закладається парадоксальність сприйняття - адже монстр – це щось жахливе, потворне. Але героя Вайльда образ цього страхіття - розважає, звеселяє, забавляє, тішить тощо, створюючи таким чином

ефект парадоксу. Переклад цієї фрази українською виглядає, таким чином, цілком прогнозовано:

«Дуже кумедна була та потворна постать» [Вайльд:48]. Перекладач використовує перекладацький прийом вилучення, але частина змісту втрачається. Хоча перекладач говорить про потворність образу чоловіка, який закликає до театру, тим не менш не передає жахливості і ваблення. Тобто алегоричний зміст, вкладений в оригінал, втрачено. Порівнюючи з російським перекладом: «*Этот урод показался мне занятным.*» Бачимо цей варіант перекладу також значно спрощує суть вислову, та не передає алегоричне значення.

Діалог про наївне перше кохання Дріана Грея до Сібіл Вейн змушує лорда Генрі висловитись про закоханих людей. Для привернення уваги до цієї тези автор використовує вислів французькою «*grande passion*». Варто зауважити, що французька мова в Англії на той час була мовою спілкування аристократії. Вишуканим вважалось використання фраз чи окремих висловів в словах та на званих обідах.

“*A grande passion is the privilege of people who have nothing to do*” [Wilde: 59].

Автор в одному реченні поєднує французький вислів як маркер витонченості з натяком на аристократію, яка не знає, чим себе зайняти, а тому шукають різного роду пристрастей (*passion*), які крім світлих понять любові і кохання також означають і менш витончені і темні людські бажання і уподобання. У процесі перекладу Р. Доценко подає вислів французькою мовою, зберігаючи посил на аристократію, та використовує модуляцію замінюючи словесну форму “*have nothing to do*” на іменник – неробство. Таким чином перекладач концентрує увагу не на дії (або її відсутності), а саме на характеристиці підкреслюючи неробство як стиль життя.

“Grande passion” — привілей тих, що живуть у неробстві.

Таким чином переклад повністю передає прямий та прихований зміст вислову, та підкреслює ставлення.

Знайомлячись з п'ятим розділом, в якому Сібіл Вейн розповідає матері про своє кохання, автор вдається до використання семантичного парадоксу, замінюючи ім'я Доріан Грей на дискрипцію – Чарівний Принц.

“She was free in her prison of passion. Her prince, Prince Charming, was with her”
[Wilde: 66].

Парадоксальним звичайно є не лише семантичне значення, але також посил автора до популярної казки «Білосніжка». Принцеса яка заснула міцним сном і тільки Прекрасний Принц (Prince Charming) зміг пробудити її своїм поцілунком. Таким чином автор натякає читачеві на романтичні почуття дівчини, яка пробудилась від буденності завдяки своєму принцу.

Також ми можемо спостерігати параномазію “prison of passion” та антонімізм “free in her prison”.

У перекладі параномазія звичайно не зберігається, але вона має хіба що підсилюючу дію, тому опущення цього елемента на зміст тези не вплинула. Але головний парадокс – антонімізм зберігається «вільна у в'язниці», також збережено дискрипцію – Прекрасний Принц.

«Вона чула себе вільною у в'язниці свого кохання — її принц, Чарівний Принц, був з нею» [Вайльд:59].

Оскар Вайльд порушує також цікаву тему схвалення вчинікі та позиціонування моральних принципів. Ця проблема висвітлюється в діалозі Безіла та Генрі. В шостому розділі роману лорд Генрі повідомляє Безілу про заручини Доріана. Художник обурений і не вірить, що друг схвалює такий вчинок:

“But do you approve of it, Harry?” asked the painter, walking up and down the room, and biting his lip. “You can't approve of it, possibly.” [Wilde: 84].

Привертає до себе увагу використання дієслова “approve” – схвалювати, яке автор відтворює двічі, а також протиставляє у відповіді лорда Генрі:

“I never approve, or disapprove, of anything now. It is an absurd attitude to take towards life. We are not sent into the world to air our moral prejudices” [Wilde: 84].

В цьому фрагменті діалогу лексема «approve» повторюється декілька разів, тобто автор наполегливо привертає увагу читача до потреби людей отримувати соціальне схвалення своїх діянь. Коли увага читача захоплена саме цим дієсловом, автор роз'яснює абсурдність цієї дії: “It is an absurd attitude to take towards life”.

В цьому контексті варто нагадати про життя самого автора, який не приймав «загальноприйнятні норми життя», засуджував поверхневність та невігластво, не бажав відповідати нормам суспільства і не зважав на чиєсь схвалення чи осуд. Отже, в цьому діалозі автор доносить до читача, що власна думка про чиєсь життя має лишатись при собі, так як схвалювати чи засуджувати когось приймаючи себе за мірило моралі – абсурдно: “We are not sent into the world to air our moral prejudices.”

Проаналізуємо переклад цього фрагменту. Першу трансформацію, яку ми спостерігаємо – це заміна слово «схвалювати» (approve) на «погоджуєшся». Такий лексичний оборот змушує думати про причетність лорда Генрі до описуваної ним події. Тобто ідеться не просто про схвалення, але про згоду або незгоду, якої хтось потребує. В подальшому перекладач вдається до адаптації і додавання: замість сумнівів художника в схваленні лорда Генрі автор відтворює впевненість в його несхваленні:

«— І ти погоджуєшся на це, Гаррі? — спитав художник, збуджено ходячи туди-сюди по кімнаті й кусаючи губи. — Та ні, де ж ти можеш таке схвалювати! Це справжнє безглуздя!

— Я ніколи нічого не схвалюю і не осуджую — це було б абсурдне ставлення до життя. Ми ж не для того на світі, аби хизуватися своїми моральними упередженнями» [Вайльд:72].

Звичайно, зміст діалогу у такому відтворенні передається, але втрачається наголос на соціальному схваленні, крім того надто яскраво виражається оціночне ставлення художника до події «Це справжнє безглуздя!», чого немає в оригіналі.

Центральний вислівфрагменту “I never approve, or disapprove, of anything now. It is an absurd attitude to take towards life” перекладач відтворює майже дослівно. Але спостерігаємо заміщення вислову “sent into the world” на простіше «на світі». Тобто, Оскар Вайльд за допомогою пареміологічної одиниці звертає увагу на суть людського буття, тобто, якщо ви «послані в цей світ», то у вас є певна місія. Але в перекладі «ми не для того на світі» спрощує сприймання місії до буденного існування.

Таким чином переклад цього діалогу хоча і дуже близький до тексту та передає загальну форму та макроконтест, проте втрачаються тонкощі висловів і посил автора про моралізацію та соціальне схвалення залишається значно менш яскравим.

Десятий розділ розповідає нам про прагнення Доріана Грея позбутися картини. Він пильно ховає полотно від сторонніх очей, нікому не дозволяє туди заходити і сам боїться навіть поглянути на картину.

“It had perhaps served often as a pall for the dead. Now it was to hide something that had a corruption of its own, worse than the corruption of death itself—something that

would breed horrors and yet would never die. What the worm was to the corpse, his sins would be to the painted image on the canvas” [Wilde: 144].

Власне прагнення позбутись картини Оскар Вайльд співвідносить з похованням померлого. З метою навернення читача до цієї думки автор використовує описову стратегію, порівнюючи покривало, в яке хоче загорнути картину, з тканиною, якою накривають небіжчиків: “pall for the dead”. В цьому невеличкому уривку автор декілька разів виводить тему смерті: pall for the dead; corruption of death itself; would never die. Оскар Вайльд в думках Доріана Грея невпинно пов’язує поолтно зі смертю. З іншої сторони, його опис приводить до думки, що картина відображає вмирання душі Доріана Грея. Він проводить аналогію між гріхами та черв'яками, а також між трупом та зображенням на портреті, яке в свою чергу є алегорією душі Доріана Грея.

Переклад цього уривку точно передає зміст авторської думки. Але привертають до себе увагу певні неточності. Зокрема, О. Вайльд пише що покривало ховатиме «щось, що було зіпсоване, гірше ніж зіпсоване самою смертю». Тобто, він не називає що саме, даючи можливість читачеві це усвідомити, вкладаючи в «something» не просто картину, а душу Доріана Грея яка була зіпсована, гірше ніж може зіпсувати сама смерть. Тим не менш, перекладач доповнює речення словами «картина розкладу», таким чином акцентуючи, що ховатимуть процес псування, а не об’єкт (душу).

«Воно, мабуть, часто правило за покрову для небіжчиків. А тепер воно ховатиме картину розкладу страшнішого й відразливішого за розклад самого трупа, бо цей розклад викликати жаж, але не буде йому кінця. Як хробаки точать мертвяка, так Доріанові гріхи роз’їдатимуть його образ на полотні.» [Вайльд:115].

Інша трансформація, яка відбувається, – перекладач замінює слова “corruption of death itself” (псування самою смертю) на «розклад самого трупа». Така заміна покликана виклати у читача почуття відрази, адже смерть може викликати страх і тривогу, тож і як розкладання трупу – огиду та відразу.

Оскар Вайльд описує як гріхи роз’їдають зображення Доріана на полотні, порівнюючи їх з хробаками. Таке порівняння також викликає огиду, отже можемо сказати що перекладач вдало провокує читача на почуття відрази змінами в перекладі попереднього речення.

Отже, Оскар Вайльд вдало використовує лексичну структуру для збудження у читача певних почуттів. Чи не кожне речення криє в собі подвійне повідомлення, наштовхує на роздуми. Твір переповнений парадоксами і тому є складним для перекладу.

Аналіз перекладу Р. Доценка твору «Портрет Доріана Грея» демонструє майстерність перекладача, який використовує різні стратегії перекладу для максимального відтворення суті, емоції та настрою твору. Тим не менш, ми також можемо спостерігати певні упущення, коли перекладач в процесі відтворення втрачає деякі смисли окремих перекладів.

Висновки до третього розділу

В процесі перекладу дуже важливо тонко та точно відтворити авторський стиль письменника. Зазвичай така робота потребує знань біографії автора, особливостей його життя та переконань; особливостей літературно-історичної епохи, в якій створювався роман; культурних особливості країни або певного

регіону; літературних тенденцій того часу тощо. Важливо детально проаналізувати лексику твору, його насиченість епітетами, порівняннями, каламбурами чи експрессивною лексикою, афоризмами чи парадоксами, та відтворювати рідною мовою з урахуванням менталітету потенційного читача.

У творі Оскара Вайльда «Портрет Доріана Грея» спостерігаємо насиченість тексту детальними описами, апеляціями до сенсорних чуттів в чому проявляється естетизм автора. Роман О. Вайльда іноді називають посібником з мистецтва, дехто відзначає наявність у ньому елементів інтермедіальності, насиченість деталями, що характеризують різні види мистецтва: художнє, музичне, театральне тощо. також відзначають такі особливості стилю, як інтелектуальність, романтизм та проводять паралелі з філософією суфізму. Крім того твір пронизаний проблемою морального вибору. Кожен герой постає перед проблемою вибору, драма розгортається навколо моралі та аморальності. Автор за допомогою парадоксів збудує у читачеві певні думки, змушує мислити, і певним чином, робити вибір разом з героями. Парадокси – головна риса твору та, мабуть, автора.

В романі присутні різного роду парадокси, які проявляються на рівні слів та словосполучень, на рівні речень, а також мікроконтексту та макроконтексту. В творі зустрічаємо апорії та антиномії, якими пронизаний увесь текст. Також зустрічається гра слів, і цей вид мабуть найважче піддається перекладу. Адже автор грає зі словами, їх порядком та звучанням, тоді як в перекладі це часто вимушено втрачається і відтворюється лише суть. Тому перекладач повинен бути широко обізнаним в особливостях звучання, використання лексики, досконало володіти фразеологією мови-джерела і рідної мови.

Крім того, перекладачеві важливо розуміти, чому автор обрав конкретну лексичну форму, або дескрипцію, що зміст намагався передати або які почуття

збудити в читачеві. Аналізуючи переклад, зауважуємо майстерність перекладача, який використовує різні стратегії перекладу для максимального відтворення суті, емоції та настрою твору. На жаль, також можемо спостерігати певні недоліки перекладу, втрату підзмісту конкретних висловів, тонких натяків на роздуми.

Отже, переклад твору «Портрет Доріана Грея» здійснено на високому рівні автор намагався зберегти парадоксальність змісту та висловів. Крім того перекладач майстерно повертає нас в минуле за допомогою використання застарілих слів, які, тим не менш, залишаються зрозумілими.

ВИСНОВКИ

Парадокси почали вивчати та використовувати ще з часів Давньої Греції. Платон та Арістотель активно використовували парадокси у власних філософських творах, щоб підкреслити гостроту думки. Оратори, письменники, літературознавці, актори широко використовували парадокси в своїх промовах як риторичний прийом.

У художній літературі парадокс виступає в мові персонажів як один із засобів інтелектуальної характеристики персонажа, або парадокс є одним із засобів поетичної мови, визначаючи стиль автора. У лінгвістиці звертають увагу на логічний аспект даного явища і характеризують парадокс як висловлювання, що спростовує загальноприйняті думки та досліджують їх разом з крилатими виразами і афоризмами. Особливу увагу лінгвісти приділяють дослідженню парадоксу як категорії стилю, виокремлюючи дві основні групи: робота з вивчення літературно-художнього парадоксу; робота з вивчення парадоксу як стилістичного прийому.

Також парадокс розглядають як самостійний стилістичний прийом, виділяючи такі основні групи: стійкі стилістичні засоби для вираження гумору і сатири, які реалізуються тільки в пропозиціях; невідповідність форми і змісту; пародія на поняття.

У дослідженні ми опирались на поняття парадокс – як несподівану, незвичну (хоча б за формою) думку чи вислів, що різко розходиться з загальноприйнятою, традиційною думкою.

Однією з основних проблем, з якою зустрічається перекладач у процесі перекладу художнього твору, постає відтворення експресивних мовних засобів, в нашому випадку – це парадоксальних висловлювань, що знаходяться за межами літературної мови. Творча інтенція письменника відображається в експресії як

невід'ємній властивості мови твору сучасної художньої літератури. Парадокси та граматичні елементи передають усю гаму емоційно-експресивного забарвлення подій і відносин, описаних у художньому тексті.

Дослідники по-різному підходять до визначення стратегії перекладу, але всі вони беруть за основу два вже існуючі підходи: очуження і одомашнення. Окремо ще виділяють нейтралізацію та універсалізацію. Але у кожному конкретному випадку зазвичай доводиться розглядати цілий спектр чинників, що впливають на ефективність/неефективність тієї чи іншої тактики.

З метою передачі емоційного та змістовного навантаження парадоксів використовують різні прийоми перекладу та пошуку контекстуального відповідника: конкретизація, генералізація, адаптація, модуляція, контекстуальне заміщення, вилучення, додавання, перестановка, експлікація, антонімічний переклад тощо. Оптимальною перекладацькою стратегією парадоксів є пошук адекватної заміни вихідної емоційно-експресивної одиниці, що на сьогодні видається вже можливим, адже ресурси українського розмовного лексикону постійно збагачуються новими словами в останнє десятиріччя.

Механізми утворення парадоксів поділяють на дві групи: механізми побудови, протилежностей; група компонентного аналізу. Парадокси створюються за допомогою лінгвістичних засобів що функціонують на різних рівнях: на графічному рівні (перенесення кордону слів і використання омофонів; використання анаграми; використання акронімів), на фонологическом рівні (перенесення наголосу і зміна інтонації; параномазія), на морфологічному рівні (аффіксація, спунерізація, використання і смислові трансформації складних слів, алітерації), на лексичному рівні (тропи, які сприяють переосмисленню описуваного об'єкта; багатозначні слова; синонімія; заміщення тотожних або близьких за змістом

висловів; використання алюзії; оновлення паремії або фразеологізму), на синтаксичному рівні (асіндетон, еліпс, синтаксична тавтологія). Також розповсюдженим лінгвістичним засобом є паралельні конструкції, також антитези, паралелізми, хіазми.

Парадокси виконують різні функції: характеристика образу, привернення уваги до об'єкта, експресивне забарвлення, піднесення прихованого змісту та навіть декоративну функцію – прикраса твору. В процесі здійснення перекладу важливо враховувати функції парадоксу в тексті.

Парадокси сприяють відтворенню унікального індивідуального стилю автора. Аналізуючи твір «Портрет Доріана Грея» Оскара Вайльда, чітко простежується парадоксальність твору в цілому та окремих його епізодів. Але також стиль Оскара Вайльда розкривається в естетизмі та натуралізми, що проявляється в детальному описі деталей інтер'єру, зовнішності, образів, почуттів та переживань. Також автор часто апелює до сенсорних відчуттів читача акцентуючи на органах чуття та подразниках. Не можна не торкнутись теми моралі та морального вибору, автор часто вкладає власне поняття моралі, але робить це досить тонко, ненав'язливо.

В процесі відтворення тексту іншою мовою, перекладачеві необхідно зважати на індивідуальний стиль автора, відтворювати почуття які вкладає автор, відчувати настрій та завдання кожного фрагменту. В романі Оскара Вайльда парадокси присутні на всіх рівнях: словосполучень, речень, мікроконтексту та макроконтексту.

Оскар Вайльд вдало використовує лексичну структуру для збудження у читача певних почуттів. Чи не кожне речення криє в собі подвійне повідомлення, наштовхує на роздуми. Твір переповнений парадоксами і тому є складним для перекладу. Аналіз перекладу Р. Доценка твору «Портрет Доріана Грея» демонструє

майстерність перекладача, який використовує різні стратегії перекладу для максимального відтворення суті, емоції та настрою твору. Тим не менш, спостерігаються певні упущення, коли перекладач в процесі відтворення втрачає деякі смисли окремих перекладів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов Изд.8-е. М.: Флинта, Наука, 2002. 384с.
2. Арнольд И.В. Основы научных исследований в лингвистике: Учеб. пособие. М.: Высш. шк., 1991. 140 с.
 3. Андриенко Т.П. Стратегії і тактики перекладу: когнітивно-дискурсивний аспект (на матеріалі художнього перекладу з англійської мови на українську та російську) К.: Видавничий дім Дмитра Бураго. 2016. 336 с.
 4. Бабаханова Л.Т. Структурно-семантические особенности антитезы как стилистического приема/ Дис. Москва, 1967. Автореферат. 11 с.
 5. Бабенко И.И. Об ассоциативности как универсальном коммуникативном свойстве слова // Вестник ТГПУ, 2004. Серия «Гуманитарные науки «Филология». Вып. 1 (38). С. 25-28.
 6. Баженова Е.А. В поисках единицы смысловой структуры научного текста // Принципы и методы исследования в филологии: конец XX века. Ставрополь, 2001. С. 274-278.
 7. Баранов А.Г. Формы языковой игры // Человек играющий: язык, личность, социум. Москва Тверь: Институт языкознания РАН, 1999. С. 5-11.
 8. Белянин В. П. Психолингвистические аспекты художественного текста. М.: МГУ, 1988. 121с.
 9. Береснева А. В. Структурно-функциональные особенности парадоксальных высказываний в немецком языке . Дис. Москва, 2009. 176 с.
 10. Богин Г.И. Художественность как мера пробужденности рефлексии // Рефлексивные процессы и творчество. Новосибирск, 1990. Т.1. С. 225-228.
 11. Богин Г.И. Обретение способности понимать: Введение в филологическую герменевтику. Тверь, 2001. 126 с.

12. Болдырев Н.Н. Концептуальное пространство когнитивной лингвистики // Вопросы когнитивной лингвистики, 2004. № 1. С. 18-36.
13. Быстрицкий Е.К., Филатов В.П. Познание и понимание: к типологии герменевтических ситуаций // Понимание как логико-гносеологическая проблема. Киев.: Наукова думка, 1982. С. 229-250.
14. Бурда-Ласен О. В. Переклад як процес декодування ментальної ідентичності нації (на матеріалі українських і німецьких етнолексем міфологічного походження) Дис. Київ, 2005. Автореферат. 20 с.
15. Вайльд, Оскар. Портрет Доріана Грея / Пер. з англ. та прим. Р. Доценка; — К.: Школа, 2003.
16. Вербицкая, О. Ю. Опыт лингвистического исследования парадоксального речевого акта в комическом дискурсе. Дис. Иркутск, 2005. 173 с.
17. Войнич И. В. Стратегии лингвокультурной адаптации художественного текста при перевод. Дис. Пермь, 2010. Автореферат. 19 с.
18. Волошина О. Стилiстичнi особливостi використання сенсорної лексики в романі О. Уайльда «Портрет Доріана Грея» // Лiнгвістика тексту. Стилiстичнi та контекстуальнi вияви лексичних i граматичних одиниць. 2013. С. 333-338.
19. Выготский Л.С. Психология искусства Москва: изд-во «Азбука», 2017. 442 с.
20. Газиева Н. Л. Художественная деталь в романе Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея» // Вопросы духовной культуры. ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ. 2009. С. 129-133.
21. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования М.: Наука, 1981. 138 с.
22. Ганеев Б.Т. Семантика и прагматика парадоксальных высказываний. Дис. Уфа, 1988. Автореферат. 16 с.
23. Горнфельд А. Г., Фигура в поэтике и риторике, сб. «Вопросы теории и психологии творчества», т. I, изд. 2-е, Харьков, 1911, стр. 335—339.

24. Горшков А. И. Русская стилистика. М.: ООО "Издательство "АСТ", 2001. 367 с.
25. Гусев Д.А. Краткий курс логики. М.: Изд-во НЦ ЭНАС, 2003. 191 с.
26. Дейк Т.А., Кинч В. Стратегии понимания связного текста // Новое в зарубеж. линг-ке. Вып. XXIII. М., 1988.
27. Демьянков В. З. Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода // Вопросы языкознания. М., 1994. № 4. С. 17-33.
28. Демецька В. В. Теорія адаптації в перекладі. Дис. Київ, 2007. 544 с.
29. Илюхин В. М. Стратегии в синхронном переводе (на материале англо-русской и русско-английской комбинаций перевода) Дис. Москва, 2001. 206 с.
30. Ємець О. В. Особливості сюжетного парадокса у художньому тексті // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2011. № 56. С.74-76.
31. Єнчева Г. Феномен мовної аномалії: авторська\перекладацька креативність чи відхилення від норми? // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах. № 34. Київ, 2016. С.69-80.
32. Заботина Е. Н. Когнитивное моделирование структур парадокса в современных английских скетчах. Дис. Санкт-Петербург, 2012. Автореферат. 24 с.
33. Засекін С. Динаміка художнього перекладу в контексті "гіпотези новотлумачення" // Актуальні питання іноземної філології. 2015. № 2. С. 71-76.
34. Зорницька І. В. Типологія парадоксального: класифікація парадоксів у художньому тексті // Гуманітарна освіта у технічних вищих навчальних закладах. 2012. Вип. 26. С. 192-202.
35. Зубрик А. Р. Особливості та труднощі перекладу англійських фразеологізмів // Наукові записки. Серія "Філологічна". вип. 36. 2013. С. 317-318.
36. Карасик В.И. Типы абсурда // Аксиологическая лингвистика: игровое и комическое в общении: сб. науч. трудов. Волгоград: Перемена, 2003. С. 112-126.

37. Кикоть В. М. Індивідуальний стиль автора та поетичний переклад // Актуальні проблеми сучасного перекладознавства : збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Черкаси, 30 травня 2018 року) / Гол. ред. О. О. Селіванова; Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького. Черкаси, 2018. С. 14-25.
38. Кириченко О. А. Антонімічний переклад як ефективний прийом контекстуального перекладу лексичних одиниць // НАУКОВІ ЗАПИСКИ НДУ ім. М. ГОГОЛЯ. Філологічні науки. 2016. Книга 2. С. 36-38.
39. Колодина Н.И. Теоретические аспекты понимания и интерпретации художественного текста (на материале русского и английского языков). Дис. Тверь, 2002. Автореферат. 293 с.
40. Коломієць Л. В. Концептуально-методологічні засади сучасного українського поетичного перекладу. К. : Вид.- полігр. центр «Київський університет», 2004. 522 с.
41. Комар Л. Особливості перекладу англійських національних фразеологічних одиниць (реалії) // Молодь і ринок. №10 (69). 2010. С. 131-135.
42. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): Учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. - М.: Высш. шк., 1990. - 253 с
43. Кондаков Н.И. Логика. М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1954. 512 с.
44. Корунець І. В. Вступ до перекладознавства: Підручник Вінниця : Нова Книга. 2008. 512 с.
45. Кочур Г. Література та переклад: Дослідження. Рецензії. Літературні портрети. Інтерв'ю К. : Смолоскип. 2008. 213 с.
46. Крюкова Н.Ф. Средства метафоризации и понимание текста: монография. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. 198с.

47. Кулибина Н.В. Художественный дискурс как актуализация художественного текста в сознании читателя // Мир русского слова. 2001. URL: <http://diplstud.ru/09/dok.php?id=010>
48. Купина Н.Н. Замысел автора или вымысел интерпретатора // Исследования по художественному тексту. Саратов, 1994. №.2. С. 50-51.
49. Кухаренко В.А. Интерпретация текста: учеб. пособие 2-е изд. перераб. М.: Просвещение, 1988. 188 с.
50. Лаврова А.А. Оскар Вайльд и категории суфийской философии, поэтики символики. URL: <http://elar.kpnu.edu.ua:8081/xmlui/bitstream/handle/123456789/966/>
51. Левченко Е.В. Восприятие и понимание парадоксальных высказываний // Проблемы деривации: семантика и поэтика. Пермь, 1991. С. 43-48.
52. Лінгвокультурологічна та етнолінгвістична інтерпретація слова й тексту : Хрестоматія Кривий Ріг : КП ДВНЗ «КНУ», 2015. 221 с.
53. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. М.: Языки русской культуры, 1996.
54. Лурия А.Р. Язык и сознание. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1979. 320с.
55. Ляпон М.В. К изучению семантики парадокса // Русский язык в научном освещении. 2001. №2. С.90– 106.
56. Ляпон М.В. Проза Цветаевой. Опыт речевой реконструкции портрета автора. М.: Изд-во «Языки славянских культур», 2010. 528 с.
57. Маріна О. Парадоксалізація сучасного англомовного поетичного дискурсу. 2015. URL: file:///C:/Users/v/Downloads/Nvchnugf_2015_740-741_36.pdf
58. Мегела К. І. Відтворення стильової своєрідності оригіналу у дискурсивних маркерів // Проблеми семантики слова, речення та тексту. Вип. 28, 2012. С. 273-283.
59. Мельник А. П. Функції сучасної американської анімації як основа вибору перекладацьких стратегій // Studia linguistica збірник наукових праць . Вип. 6. ч. 2. Київ, 2012. С. 175-178.

60. Миньяр-Белоручев Р.К. Теория и методы перевода. М.: Московский Лицей. 1996. 298 с.
61. Морозкина Е. А. Проблемы перевода парадокса (на материале романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» и англоязычных версий его перевода) // Вестник Чувашского университета. Филологические науки. Языкознание. 2017. вып.№2. С. 277-283.
62. Муратова В. Ф. Феномен ідіолекту та проблема його перекладу // Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Філологічні науки. 2014. Книга 3. С. 119-122.
63. Нагорна М. Основні шляхи перекладу фразеологізмів українською мовою // Наука. Освіта. Молодь. вип. 2. 2016. С. 46-48.
64. Овсієнко В. В. Доценко Ростислав Іванович. 2013. URL: <http://museum.khpg.org/index.php?id=1366701752>
65. Одинцов В. В. Лингвистические парадоксы: кн. для учащихся ст. классов. Изд-е 2-е. М.: Просвещение, 1982. 175 с.
66. Падучева Е.В. Понятие презумпции в лингвистической семантике // Семиотика и информатика. М., 1977. Вып. 8. с. 91-124.
67. Петрина Х. В. Маніфестація засобів вираження алюзій в українських модерних художніх текстах: алюзійна маркованість // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія Філологія. 2016. №24. Т. 1. С. 56-59.
68. Пигаркина Е. А. Парадокс как средство смыслообразования в художественном тексте (на материале произведений О. Уайльда). Дис. Тверь, 2017. 163 с.
69. Ржевська З. М. Естет чи мораліст? URL: <http://eprints.zu.edu.ua/685/2/04rzmeim.pdf>
70. Ризель Е. Стилистика немецкого языка: учебник: Высшая школа. Москва. 1975. 314 с.

71. Семен Г. Я. Відтворення засобу парадоксу в перекладі (на матеріалі трагедії В. Шеспера «Гамлет»)/ Г. Я. Семен // інтернет ресурс. режим доступу: [file:///C:/Users/v/Downloads/Nvchnugf_2014_692-693_64%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/v/Downloads/Nvchnugf_2014_692-693_64%20(1).pdf)
72. Семен Г. Я. Лингвистическая природа и функционирование стилистического приема парадокса (на материале англ. яз.). Дис. Одесса, 1986. 197 с.
73. Семен Г. Я. Парадокс как стилистический прием // Вестник Моск. ун-та. Филологические науки. М., 1987, №5. С. 81–83.
74. Сильман Т.И. Подтекст как лингвистическое явление // Филологические науки. М., 1969. № 1. С. 74-80.
75. Сибирцева Е.И. Поэтика парадоксального в творчестве О. Генри Дис. Иваново, 2012. Автореферат. 20 с.
76. Сдобников В.В. Теория перевода : учебник для студентов лингвистических вузов и факультетов иностранных языков. М.: АСТ: Восток—Запад, 2007. 448 с
77. Тармаева В.Д. Когнитивная природа фразеологического парадокса (англ.яз.). Иркутск: ИГПИИЯ, 1997. 214 с.
78. Темяникова Э.Б. Когнитивная структура парадокса: на материале англ. яз.: Дис. Москва, 1998. 206 с.
79. Успенский Л.В. Предисловие // Избранные изречения деятелей литературы и искусства (сост. З.С.Райзе). Л.: Лениздат, 1964. с. 3-20.
80. Фестингер Л. Теория когнитивного диссонанса. СПб.: Ювента, 1999.
81. Фролова І. Є. Специфіка художнього дискурсу та його аспектів // Вісник ХНУ ім. В.Н. Каразіна. Іноземна філологія. 2018. Вип. 87. С. 52-61.
82. Художній парадокс на рубежі століть // Вісник Львівського університету. Серія філологічна . 2014. Вип. 60(1). С. 306-314.
83. Чередниченко О. І. Дві тенденції в українському художньому перекладі // Про мову і переклад. К.: Либідь, 2007. С. 150 161.

84. Чуканцова О. В. Проблема интермедальности в повествовательной прозе Оскара Уайльда. Дис. Санкт-Петербург, 2011. Автореферат. 20 с.
85. Шмид В. Заметки о парадоксе // Петербургский сборник. Вып. 3 : Парадоксы русской литературы : сб. ст. / под ред. В. Марковича, В. Шмида. СПб. : ИНАПРЕСС, 2001. С. 9-16.
86. Шмид В. Заметки о парадоксе // Парадоксы русской литературы: сб. статей (ред. В. Марковича, В. Шмида). СПб., ИНАПРЕСС, 2001. С. 9-16.
87. Шульженко М. Ю. Процесс понимания художественного текста как постижение риторико-герменевтической организованности смыслов (на материале романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»). Дис. Ставрополь, 2010. Автореферат. 21 с.
88. Янченко Ю. Адаптація художнього твору як різновид міжмовної інтерпретації (на матеріалах перекладу О. Тереха казки О. Вайльда “THE HAPPY PRINCE”) // Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. 2012. Вип. 20. Ч. 2. С. 266–271
89. Янченко Ю. В. Творчість О. Вайльда в оцінках українських літературознавців. URL: [file:///C:/Users/v/Downloads/lvk_2010_20_20%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/v/Downloads/lvk_2010_20_20%20(1).pdf)
90. Яшина Е. Н. Виды парадокса в художественном тексте // Вестник Тамбовського університету. вип. №8. 2007. С.280-288.
91. Baldick Chris. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms // N.Y.: Oxford university press, 2001. P . 183.
92. Batanouny G.M. El. Syntactic and Semantic Classification of Paradox and their Relation to Reader's Interpretation. // Journal of Literary Semantics. Canterbury, 1991. XX/3. p. 129-163.
93. Bertolet R. What is said: A theory of indirect speech reports / R.Bertolet. Dordrecht etc.: Kluwer, 1990. 251 p.

94. Forrester M. A. Psychology of Language. A Critical Introduction. London: Sage Publications, 1996. 216 p.
95. Lakoff G. The Contemporary Theory of Metaphor // Metaphor and Thought / Ed. by A. Ortony. 2-nd ed. Cambridge Univ. Press, 1993. P. 202-251.
96. Wilde O. Letters on Dorian Gray. Mr. Oscar Wilde's Defense // Selections from
97. Wilde O. The Picture of Dorian Gray. Moscow: Foreign Language Publishing House, 1997. 287 p.

ДОВІДНИКИ ТА СЛОВНИКИ

98. Краткий словарь когнитивных терминов. Под общей редакцией Е.С.Кубряковой. М.: МГУ, 1997. С. 124-126.
99. Энциклопедический словарь. Т. XXII: Оуень Патентъ о поединкахъ / Издатели: Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон; Под ред. К. К. Арсеньева, Ф. Ф. Петрушевского. СПб.: Типо-Литография И. А. Ефрона, 1897. С. 481-960.
100. Селіванова О. О. Лінгвістична енциклопедія. Полтава : Довкілля К, 2010. – 844 с. <https://slovar.cc/enc/brokhauz-efron2/1925390.html>
101. Словарь лингвистических терминов под ред. О. С.Ахмановой. М.: Советская энциклопедия, 1969.
102. Толковый словарь русского языка / под ред. Д. Н. Ушакова. URL: <https://slovar.cc/rus/ushakov/426609.html>
103. Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (голова редколегії) та ін. ; Л. В. Озадовська, Н. П. Поліщук (наукові редактори); — Київ : Абрис, 2002.— 742 с.
104. Longman Dictionary of English Language and Culture. Longman Group UK Ltd., 1995. 1528 p.
105. The Oxford Dictionary of Quotations. Oxford, New York: Oxford University Press, 1992. 1061 p.

ДОДАТОК

Приклади парадоксів з роману О.Вайльда «Портрет Доріана Грея» та їх переклад українською мовою.

<i>№</i>	<i>Wilde, Oscar. The Picture of Dorian Gray. – Moscow Ikar Publisher, 2002. – 289 p.</i>	<i>Вайльд, Оскар. Портрет Доріана Грея: Роман: Для ст. шк. віку / Пер. з англ. та прим. Р. Доценка; — К.: Школа, 2003</i>
1	Even things that are true can be proved	Довести можна навіть безперечні істини.
2	You seem to forge that I am married, and the one charm of marriage is that it makes a life of deception absolutely necessary for both parties.	Ти, здається, забуваєш, що я одружений; а єдине, чим шлюб зачаровує, — це приховування правди, без чого не обходяться ані чоловік, ані жінка.
3.	Being natural is simply a pose, and the most irritating pose I know, cried lord Henry, laughing. I can believe anything, provided that it is quite incredible.	Як на мене, поза, та ще й найдратливіша — це коли поводишся природньо! — скрикнув, сміючись, лорд Генрі.
4.	Conscience and cowardice are really the same things, Basil. Conscience is the trade name of the firm. That is all.	— Сумління і боягузтво — власне, одне й те саме, Безіле. Сумління — це лише фасад боягузтва, та й годі.

5.	I believe some pictures of mine had made a great success at the time, at least had been chattered about in the penny newspapers, which is the nineteenth-century standard of immorality.	Може, це тому, що саме тоді якась моя картина мала бучний успіх, — тобто про неї плескали в дешевих газетках, цьому мірили безсмертя нашого часу...
6	Laughter is not at all a bad begging for a friendship, and it is far the best ending for one, said the young lord, plucking another daisy.	Сміх зовсім не поганий початок, як на дружбу, але далеко кращий, як кінець для неї
7	You like everyone; that is to say, you are indifferent to everyone.	Ти любиш усіх — і тим-то байдужий до кожного
8	Intellect is in itself a mode of exaggeration, and destroys the harmony of any face.	. Інтелект — уже сам собою щось диспропорційне.
9	Except, of course, in the Church. But then in the Church they don't think.	Ясна річ, за винятком церковників. Але в церкві їм не доводиться голів сушити.
10	The commonest thing is delightful if one only hides it.	Звичайнісінька річ стає чарівною, якщо ми криємося з нею.
11	You never say a moral thing, and you never do a wrong thing.	Ти ніколи не кажеш нічого морального і ніколи не робиш нічого неморального
12	My elder brother won't die, and my younger brothers seem never to do anything else."	Старший мій брат не збирається вмирати, а молодші, здається, тільки це й роблять.

13	The masses feel that drunkenness, stupidity, and immorality should be their own special property, and that if anyone of us makes an ass of himself he is poaching on their preserves.	Маси відчують, що пияцтво, дурість і аморальність повинні бути їхньою особливою властивістю, і якщо хтось із нас робить собі дупу, він браконьєрує їхні заповідники.
14	A dream of form in days of thought	Мрія про форму, плекана в дні панування думки..
15	The harmony of soul and body—how much that is! We in our madness have separated the two, and have invented a realism that is vulgar, an ideality that is void.	Гармонія душі й тіла — які вагомі ці слова! У нестямності своїй ми роз'єднали їх і винайшли вульгарний реалізм та яловий ідеалізм
16	Nowadays a broken heart will run to many editions."	У наш час розбите серце витримує багато видань.
17	It is only the intellectually lost who ever argue.	Суперечки — лише для недолугих умів
18	Then I feel, Harry, that I have given away my whole soul to someone who treats it as if it were a flower to put in his coat, a bit of decoration to charm his vanity, an ornament for a summer's day.	В такі моменти я відчуваю, що моя душа для нього — це наче квітка в петельці, наче маленька оздоба, що тішить його марнославність один лише літній день...
19	It is a sad thing to think of, but there is no doubt that Genius lasts longer than Beauty.	Геній живе довше від Краси.

20	In the wild struggle for existence, we want to have something that endures, and so we fill our minds with rubbish and facts, in the silly hope of keeping our place.	В шаленій боротьбі за існування ми прагнемо бодай щось мати тривке й постійне і тому хапаємось натовкувати собі голови мотлохом різних фактів у марній надії втримати своє місце в житті.
21	The thoroughly well-informed man—that is the modern ideal.	Високоосвічена людина — ось сучасний ідеал
22	There is no such thing as a good influence, All influence is immoral—immoral from the scientific point of view	Доброго впливу взагалі не існує, містере Грей. Будь-який вплив неморальний
23	The aim of life is self-development.	Мета життя — розвиток власного "я"
24	People are afraid of themselves, nowadays. They have forgotten the highest of all duties, the duty that one owes to one's self. Of course they are charitable. They feed the hungry, and clothe the beggar. But their own souls starve, and are naked. Courage has gone out of our race. Perhaps we never really had it.	Але в наш час люди стали боятися самі себе. Вони забули найвищий з усіх обов'язків — обов'язок перед самими собою. Звичайно, вони добродійні. Вони годують виснажених і одягають жебраків, але їхні власні душі голодні й голі. Мужність покинула нас. А можливо, ми ніколи й не мали її.
25	The terror of society, which is the basis of morals, the terror of God, which is the	Страх перед суспільством, що є основою моралі, страх перед

	secret of religion—these are the two things that govern us.	Богом, що є таїною релігії, — ось що владує нами
26	I believe that if one man were to live out his life fully and completely, were to give form to every feeling, expression to every thought, reality to every dream—I believe that the world would gain such a fresh impulse of joy that we would forget all the maladies of mediævalism, and return to the Hellenic ideal—to something finer, richer, than the Hellenic ideal, it may be	я певен, що якби кожна людина проживала все своє життя повністю й цілковито, даючи вияв кожному почуттю, вираз кожній думці, втілюючи кожную мрію, — тоді, я певен, світ дістав би такий свіжий і дужий збудник радості, що ми забули б усі хвороби середньовіччя і повернулись до еллінського ідеалу, а можливо, й до чогось іще кращого, ще багатшого.
27	But the bravest man amongst us is afraid of himself.	Але й найхоробріший із нас боїться самого себе.
28	The mutilation of the savage has its tragic survival in the self-denial that mars our lives. We are punished for our refusals.	Самозаперечення, цей трагічний пережиток дикунських збочень, і досі калічить нам життя. Ми покарані за свою саможертву
29	The body sins once, and has done with its sin, for action is a mode of purification.	А згрішивши, ми покінчуємо з гріхом, бо вже чинячи гріх — людина тим самим очищується. Тоді залишаються тільки згадки про насолоду або розкоші каяття.

30	The only way to get rid of a temptation is to yield to it.	Єдиний спосіб збутися спокуси — піддатись їй.
31	Music had troubled him many times. But music was not articulate. It was not a new world, but rather another chaos, that it created in us.	Однак вплив музики менш виразний... Вона-бо творить у людині не новий світ, а скорше новий хаос.
32	that is one of the great secrets of life—to cure the soul by means of the senses, and the senses by means of the soul.	— Бо ніщо не лікує так душі, як відчуття, і ніщо не лікує так відчуттів, як душа.
33	And Beauty is a form of Genius—is higher, indeed, than Genius, as it needs no explanation. It is of the great facts of the world, like sunlight, or spring-time, or the reflection in dark waters of that silver shell we call the moon. It cannot be questioned.	А Краса є прояв Генія — ба навіть вище за Генія, і то настільки, що це не потребує пояснення. Краса — одна з великих істин світу, як сонячне світло, як весняна пора, як відбиття в темних водах тої срібної шкаралупи, що ми звемо місяцем. Краса — це поза всякими сумнівами.
34	Don't squander the gold of your days, listening to the tedious, trying to improve the hopeless failure, or giving away your life to the ignorant, the common, and the vulgar. These are the sickly aims, the false ideals, of our age.	О! Розкошуйте часом, допоки юні! Не легковажте золотою своєю порою, прислухаючись до нудних базік, вдосконалюючи безнадійних невдах, покладаючи своє життя заради неуків, нездар і нікчем. Наша доба заражена цими

		нездоровими потягами та хибними ідеями. Живіть своїм життям!
35	We degenerate into hideous puppets, haunted by the memory of the passions of which we were too much afraid, and the exquisite temptations that we had not the courage to yield to.	Ми вироджуємось у бридких маріонеток, переслідуваних пам'яттю пристрастей, що їх ми занадто боялись, і гострих спокус, що їм не зважувалися піддатись.
36	The only difference between a caprice and a life-long passion is that the caprice lasts a little longer."	Між примхою та довічною пристрастю тільки й різниці, що примха триває трохи довше.
37	"I adore simple pleasures," said Lord Henry. "They are the last refuge of the complex.	Я захоплююсь простими втіхами, — сказав лорд Генрі. — Це останній притулок для складних натур.
38	I wonder who it was defined man as a rational animal.	Цікавий би я знати, хто це визначив людину як розумну істоту.
39	Young men want to be faithful, and are not; old men want to be faithless, and cannot: that is all one can say.	Молоді хочуть бути вірні, та не бувають; старі хочуть бути невірні, та вже не можуть. Ото й тільки.
40	Only England could have produced him, and he always said that the country was going to the dogs.	Породити таку постать могла лише Англія, хоч він і казав усе, що ця країна котиться в прірву

41	<p>But I don't want money.</p> <p>It is only people who pay their bills who want that, Uncle George, and I never pay mine.</p>	<p>Але мені грошей не потрібно, дядечку, — їх потребують лише ті, хто сплачує свої рахунки, а я до такого не привчився. Капітал молодшого сина — кредит.</p>
42	<p>"American girls are as clever at concealing their parents as English women are at concealing their past,</p>	<p>Американські дівчата вміють утаювати своїх батьків так само спритно, як англійські жінки своє минуле</p>
43	<p>I always like to know everything about my new friends, and nothing about my old ones</p>	<p>Мені до вподоби знати все про своїх нових знайомих і нічого не знати про давніх</p>
44	<p>Philanthropic people lose all sense of humanity.</p>	<p>Філантропи втрачають будь-яке почуття людяності, це характерна їхня риса.</p>
45	<p>The mother snatched away by death, the boy left to solitude and the tyranny of an old and loveless man.</p>	<p>Матір забирає смерть, а хлопчик залишається сиротою, відданим на сваволю старого нелюда</p>
46	<p>Talking to him was like playing upon an exquisite violin.</p>	<p>Розмовляти з ним — це наче торкатися ніжних струн скрипки: він подає голос на кожен дотик і порух смичка....</p>
47	<p>To project one's soul into some gracious form, and let it tarry there for a moment; to hear one's own intellectual views echoed back to one with all the added music of passion and youth; to convey</p>	<p>Переносити на якусь хвилю власну душу в чийсь граційні форми; чути, як твої власні думки відлунюють до тебе, збагачені музикою пристрасті і</p>

	<p>one's temperament into another as though it were a subtle fluid or a strange perfume; there was a real joy in that—perhaps the most satisfying joy left to us in an age so limited and vulgar as our own, an age grossly carnal in its pleasures, and grossly common in its aims....</p>	<p>юності; вливати в когось власний темперамент, немов це невидимий флюїд чи одягй аромат, — в усьому цьому справжнє задоволення, може, навіть найповніше задоволення, що тільки можливе в такому обмеженому й вульгарному віці, як наш вік, вкрай плотський у своїх насолодах і вкрай банальний у своїх потягах...</p>
48	<p>The new manner in art, the fresh mode of looking at life, suggested so strangely by the merely visible presence of one who was unconscious of it all; the silent spirit that dwelt in dim woodland, and walked unseen in open field, suddenly showing herself, Dryad-like and not afraid, because in his soul who sought for her there had been wakened that wonderful vision to which alone are wonderful things revealed; the mere shapes and patterns of things becoming, as it were, refined, and gaining a kind of symbolical value, as though they were themselves patterns of some other and more perfect</p>	<p>Новий метод творчості, свіжий спосіб бачення життя, так дивно навіяний самою лише присутністю людини, що неспідома всього цього. Мовчазний і незримий дух імлистих пуц та чистих лук нараз, немов Дріада, безстрашно постає перед зір митця, бо в його душі, давно спраглий за ним, пробудилася та натхненна проникливість, якій одній тільки відкриваються чудовні тайни природи. Форми й обриси звичайних речей стали високо досконалі, вони мовби набрали</p>

	form whose shadow they made real: how strange it all was!	символічної вартості — як взірці зовсім іншої, вищої структури, що її лиш тінню є реальний світ. Яке все це незвичайне!
49	Like all people who try to exhaust a subject, he exhausted his listeners.	Але, як і кожен, хто намагається вичерпати тему, він тільки вичерпав терпіння слухачів.
50	"I can stand brute force, but brute reason is quite unbearable. There is something unfair about its use. It is hitting below the intellect."	Я можу пристати на грубу силу, але груба, практична розсудливість — річ нестерпна. Просто непорядно керуватися нею у житті. Це наче підступний удар по інтелектові.
51	Well, the way of paradoxes is the way of truth.	У парадоксів і правди — один шлях.
52	To test Reality we must see it on the tight-rope. When the Verities become acrobats we can judge them.	Дійсність повинна перше показати себе на цирковій линві. Поки істина не стала акробатом, на неї не можна покладатись.
53	There is something terribly morbid in the modern sympathy with pain.	Модне тепер співчуття болеві — страшенно хвороблива річ.
54	But, as the nineteenth century has gone bankrupt through an over-expenditure of sympathy,	Але дев'ятнадцяте століття збанкрутувало через надужиток співчуттів.
55	Nowadays most people die of a sort of creeping common sense, and discover	Тепер більшість людей помирає від так званого тверезого глузду,

	when it is too late that the only things one never regrets are one's mistakes."	що геть увесь просяк рабським духом, і надто пізно спохоплюється, що тільки за єдиним людина ніколи не жалкує — за власними помилками й дивацтвами.
56	He was always late on principle, his principle being that punctuality is the thief of time.	Він, як завжди, спізнювався, виходячи з принципу, що пунктуальність — це крадій часу
57	She was a curious woman, whose dresses always looked as if they had been designed in a rage and put on in a tempest.	Чудна це була жінка — її вбрання завше виглядали так, немов їх кроїли в нестямі, а одягали в бурю.
58	She tried to look picturesque, but only succeeded in being untidy.	Вона претендувала на мальовничість, а спромоглася стати лише неохайною.
59	I always hear Harry's views from his friends. It is the only way I get to know of them.	Я завжди чую думки свого чоловіка від його друзів. Лише в такий спосіб я й можу про них дізнатися..
60	I have simply worshipped pianists—two at a time, sometimes, Harry tells me.	І я просто боготворю піаністів — іноді аж двох разом, як каже Гаррі.
61	Nowadays people know the price of everything, and the value of nothing."	Нині люди знають ціну всього, хоч не мають і поняття про

		справжню вартість бодай чого-небудь.
62	Men marry because they are tired; women, because they are curious; both are disappointed."	Чоловіки одружуються з нудьги, жінки з цікавості; ті й ті знаходять розчарування.
63	Women are a decorative sex.	Жіноцтво — декоративна стать.
64	They never have anything to say, but they say it charmingly.	Жінки ніколи не мають чого сказати світові, але кажуть, і то чарівно
65	Women represent the triumph of matter over mind, just as men represent the triumph of mind over morals."	Вони уособлюють торжество матерії над розумом, так само як чоловіки — торжество розуму над мораллю.
66	I find that, ultimately, there are only two kinds of women, the plain and the coloured.	Я виявив, що кінець кінцем є тільки дві категорії жінок: звичайні і підмальовані.
67	There was something about him, Harry, that amused me. He was such a monster.	Дуже кумедна була та потворна постать.
68	You will always be loved, and you will always be in love with love.	Вас завжди кохатимуть, і ви самі будете завжди закоханий у кохання.
69	A grande passion is the privilege of people who have nothing to do.	Grande passion — привілей тих, що живуть у неробстві.
70	the people who love only once in their lives are really the shallow people.	справді поверхові почуття в людей, що кохають лише раз у житті.

71	Faithfulness is to the emotional life what consistency is to the life of the intellect— simply a confession of failures.	Вірність у житті емоцій — те саме, що незмінність і послідовність у житті інтелекту, коротше, це визнання своєї неспроможності, та й годі.
72	Faithfulness!The passion for property is in it.	Вірність!У ній є жага за власністю.
73	There are many things that we would throw away if we were not afraid that others might pick them up.	Багато речей ми б відкинули, якби не боялися, що інші їх підберуть...
74	Влюбленность начинается с того, что человек обманывает себя, а кончается тем, что он обманывает другого.	Закоханий завше починає тим, що ошукує себе, а кінчає тим, що ошукує інших
75	'You look more like a prince. I must call you Prince Charming.'	Ви більше схожі на принца. Я називатиму вас Чарівний Принц
76	There is always something infinitely mean about other people's tragedies.	У трагедіях інших людей є щось безмежно жалюгідне
77	I want the dead lovers of the world to hear our laughter, and grow sad. I want a breath of our passion to stir their dust into consciousness, to wake their ashes into pain.	Я хочу, щоб усі закоханці минулого почули наш сміх і посмутніли; я хочу, щоб подих нашої пристрасті розворушив їхній порох, розбудив їхній тлін і примусив його страждати! Ви й не повірите, Гаррі, як я її обожнюю!
78	"People are very fond of giving away what they need most themselves.	Деякі люди дуже люблять розкидатись тим, чого самі

	It is what I call the depth of generosity."	найбільше потребують. Ось що я називаю вершиною щедрот
79	A great poet, a really great poet, is the most unpoetical of all creatures. But inferior poets are absolutely fascinating.	Великий поет, справді великий, — найменш поетична істота. Зате пересічні поети — просто чарівні
80	Human life—that appeared to him the one thing worth investigating.	Людське життя — це єдине, що варто вивчати, вважав він
81	Ordinary people waited till life disclosed to them its secrets, but to the few, to the elect, the mysteries of life were revealed before the veil was drawn away.	Пересічні люди чекають, поки саме життя явить їм свої таємниці, але кільком обраним життєві тайни розкриваються ще до того, як запону відслонено.
82	The senses could refine, and the intellect could degrade.	Почуття можуть витончуватись, а розум деградувати.
83	Moralists had, as a rule, regarded it as a mode of warning, had claimed for it a certain ethical efficacy in the formation of character, had praised it as something that taught us what to follow and showed us what to avoid.	Моралісти здебільшого оцінюють його як своєрідне застереження, гадаючи, що він справляє вплив на формування характеру. Вони підносять досвід, який, мовляв, показує нам, за чим іти й чого уникати.
84	But there was no motive power in experience. It was as little of an active cause as conscience itself. All that it really demonstrated was that our future	Але досвід не має рушійної сили. Він такий же малодійовий збудник, як і сумління. Він свідчить, власне, лише за те, що

	would be the same as our past, and that the sin we had done once, and with loathing, we would do many times, and with joy.	наше майбутнє буде таким самим, як наше минуле, і що гріх, вчинений нами колись один раз, і то гидуючи, — опісля ми повторюватимем багато разів, і радо
85	Thin-lipped wisdom spoke at her from the worn chair, hinted at prudence, quoted from that book of cowardice whose author apes the name of common sense.	З потертого крісла промовляла до дівчини тонкогуба житейська мудрість, натякала на обачність, наводила сентенції з книги боягузтва, автор якої претендує на здоровий глузд.
86	She was free in her prison of passion. Her prince, Prince Charming, was with her.	Вона чула себе вільною у в'язниці свого кохання — її принц, Чарівний Принц, був з нею.
87	He was a gentleman, and he hated him for that, hated him through some curious race-instinct for which he could not account, and which for that reason was all the more dominant within him.	Він був аристократ, і Джеймс ненавидів його за це, ненавидів тим дужче, що й сам не здавав собі справи в тому дивному расовому інстинкті, якому скорявся.
88	The terrible moment, the moment that night and day, for weeks and months, she had dreaded, had come at last, and yet she felt no terror.	Моторозна мить, якої вона перестрашено чекала й удень і вночі протягом довгих місяців, — ця мить нарешті прийшла, а проте не нагнала на неї жаху.

89	"Marriage is hardly a thing that one can do now and then, Harry	Навряд чи одруження така дурниця, яку можна робити "вряди-годи", Гаррі!
90	"I never approve, or disapprove, of anything now. It is an absurd attitude to take towards life.	Я ніколи нічого не схвалюю і не осуджую — це було б абсурдне ставлення до життя.
91	The real drawback to marriage is that it makes one unselfish.	Головна вада шлюбу — що він позбавляє людину себелюбства
92	The reason we all like to think so well of others is that we are all afraid for ourselves.	Ми всі так охоче віримо в інших, тому що боїмося за самих себе.
93	The basis of optimism is sheer terror.	Основа оптимізму — голий страх.
94	We think that we are generous because we credit our neighbour with the possession of those virtues that are likely to be a benefit to us.	Ми здаємось собі-великодушними, коли покладаємо в ближньому чесноти, корисні для нас
95	If you want to mar a nature, you have merely to reform it.	Поліпшувати людську природу — означає просто псувати її
96	"Pleasure is the only thing worth having a theory about,	Єдине, що варте теорії, — це насолода
97	Pleasure is Nature's test, her sign of approval.	В насолоді Природа випробовує людину і насолодою ж виявляє своє схвалення
98	To be good is to be in harmony with one's self," he replied, touching the thin stem of	Добрий той, хто живе у злагоді з самим собою, — відповів лорд

	<p>his glass with his pale, fine-pointed fingers.</p> <p>"Discord is to be forced to be in harmony with others.</p>	<p>Генрі, торкаючись ніжки келиха білими, немов відточеними пальцями. — А хто мусить жити в злагоді з іншими людьми, той у розладі з самим собою.</p>
99	<p>I consider that for any man of culture to accept the standard of his age is a form of the grossest immorality."</p>	<p>. Я ж, однак, вважаю, що для кожної культурної людини годиться з нормами своєї доби — це щонайгрубша неморальність.</p>
100	<p>Beautiful sins, like beautiful things, are the privilege of the rich."</p>	<p>Красиві гріхи, як і красиві речі, — привілей багатих.</p>