

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

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

**Кваліфікаційна робота магістра з перекладознавства**  
**на тему: «Метафора гри в англійськомовному любовному дискурсі**  
**та способи її перекладу українською мовою»**

Студентки групи МПа 52-19  
факультету перекладознавства  
освітньо-професійної програми  
Перекладознавство: професійно-  
орієнтований переклад (англійська мова і  
друга іноземна мова)  
за спеціальністю 035 Філологія  
Волкової Євгенії Федорівни

Допущена до захисту  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2020 року

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

\_\_\_\_\_ проф. Ніконова В.Г.  
(підпис) (ПІБ)

Науковий керівник:  
кандидат філологічних наук,  
доцент Скрябіна В.Б.

Національна шкала \_\_\_\_\_  
Кількість балів: \_\_\_\_\_  
Оцінка:ЄКТС \_\_\_\_\_

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE

KYIV NATIONAL LINGUISTIC UNIVERSITY

Korunets Department of English and German Philology and Translation

**Master Degree Thesis in Translation Studies**

**under the title: “Game metaphor in English love discourse and ways  
of its translation into Ukrainian”**

Group MPa 52-19  
School of translation studies  
Educational Programme Translation  
Studies: Specialized Translation (English  
and Second Foreign Language)  
Majoring 035 Philology  
Yevheniia F. Volkova

Research supervisor:  
V.B. Skriabina  
Candidate of Philology,  
Associate Professor

Kyiv – 2020

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) \_\_\_\_\_ ІІ \_\_\_\_\_ курсу \_\_\_\_\_ МПа 52-19 \_\_\_\_\_ групи факультету перекладознавства КНЛУ  
Волкової Євгенії Федорівни

(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** «Метафора гри в англійськомовному любовному дискурсі та способи її перекладу українською мовою» \_\_\_\_\_

**Науковий керівник** кандидат філологічних наук, доцент Скрябіна В.Б. \_\_\_\_\_

**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 2019 р.	
2.	Написання теоретичної частини кваліфікаційної роботи (розділ 1)	Листопад 2019 р.	
3.	Добір мовного матеріалу тексту і складання Додатку (100 англійськомовних речень та їх переклад)	Грудень 2019 р.	
4.	Аналіз мовного матеріалу тексту, який досліджується, і написання аналітичної частини кваліфікаційної роботи (розділ 2)	Березень 2020 р.	
5.	Проведення перекладацького аналізу досліджуваного мовного явища і написання практичної частини кваліфікаційної роботи (розділ 3)	Травень 2020 р.	
6.	Написання вступу і висновків дослідження, подання завершеної кваліфікаційної роботи науковому керівнику для попереднього перегляду	Вересень 2020 р.	
7.	Попередній захист кваліфікаційної роботи і подання завершеної кваліфікаційної роботи на кафедру	07 жовтня 2020 р.	
8.	Оформлення документації (відгуки) і підготовка презентації до захисту кваліфікаційної роботи	Жовтень 2020 р.	
9.	Захист кваліфікаційної роботи магістра з перекладознавства	Грудень 2020 р.	

**Науковий керівник** \_\_\_\_\_ (підпис)

**Студент** \_\_\_\_\_ (підпис)

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

студента(ки) \_\_\_\_\_ П \_\_\_\_\_ курсу групи \_\_\_\_\_ МПа 52-19 \_\_\_\_\_ 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) \_\_\_\_\_  
Волкової Євгенії Федорівни

(ПІБ студента)

за темою «Метафора гри в англійськомовному любовному дискурсі та способи її перекладу українською мовою» \_\_\_\_\_

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)

” ” \_\_\_\_\_ 2020 року

## РЕЦЕНЗІЯ НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА З ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА

студента(ки)           курсу групи      МПа 52-19 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)

Волкової Євгенії Федорівни

(ПІБ студента)

за темою «Метафора гри в англійськомовному любовному дискурсі та способи її перекладу українською мовою»

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

Усього набрано балів: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
(ПІБ рецензента)

\_\_\_\_\_  
(підпис рецензента)

”    ”    \_\_\_\_\_ 2020 р

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	1
РОЗДІЛ 1 .....	5
ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ МЕТАФОРИ ГРИ У ЛІНГВІСТИЦІ ТА ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВІ .....	5
1.1 Поняття метафори у мовознавстві.....	5
1.1.1 Традиційні теорії метафори .....	5
1.1.2. Когнітивно-дискурсивний підхід до дослідження метафори.....	12
1.1.3. Основні підходи до класифікації метафори. ....	17
1.2 Трансформаційний та когнітивний підходи до перекладу метафори .....	21
1.3 Основні характеристики любовного дискурсу .....	30
Висновки до розділу 1 .....	33
РОЗДІЛ 2 .....	35
ФУНКЦІОНУВАННЯ ІГРОВИХ МЕТАФОРИЧНИХ МОДЕЛЕЙ В АНГЛІЙСЬКОМОВНОМУ ЛЮБОВНОМУ ДИСКУРСІ.....	35
2.1 Метафорична модель «Кохання – це театр» .....	35
2.2. Метафорична модель «Кохання – це музика» (гра на музичних інструментах).....	40
2.3. Метафорична модель «Кохання – це діяльність за правилами» (правила гри).....	42
2.4 Метафорична модель «Кохання – це розвага» (гра для забави) .....	45
2.5. Метафорична модель «Кохання – це еротика» (шлюбні ігри).....	49
2.6. Метафорична модель «Кохання – це змагання» (спортивні ігри) .....	50
2.7. Метафорична модель «Кохання – це азарт» (азартні ігри).....	53

Висновки до розділу 2 .....	57
РОЗДІЛ 3 .....	61
ПЕРЕКЛАД ІГРОВОЇ МЕТАФОРИ В ЛЮБОВНОМУ ДИСКУРСІ: ДЕНОТАТИВНИЙ ПІДХІД .....	61
3.1 Обґрунтування методики перекладацького аналізу .....	61
3.2 Засоби перекладу ігрових метафор .....	62
3.2.1 Збереження оригінальної метафори .....	62
3.2.2 Реметафоризація .....	66
3.2.3 Трансметафоризація .....	68
3.2.4 Втрата метафори у перекладі .....	69
3.3 Трансформації ігрової метафори при перекладі .....	72
Висновки до розділу 3 .....	81
ВИСНОВКИ .....	84
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....	91
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ .....	102
ДОДАТОК .....	103
SUMMARY .....	124

## ВСТУП

**Актуальність** теми роботи обумовлена зростанням наукового інтересу до когнітивної теорії перекладу. Одним з найактуальніших питань залишається проблема перекладу метафори, дослідження якої стали одним з найважливіших напрямків сучасної когнітивної науки, яка в вивченні даного феномена повністю відмовилася від традиційного (що йде ще від Аристотеля) погляду на метафору як «скорочене порівняння» або характерного для генеративістики уявлення про метафору як свого роду взаємодії двох глибинних (базисних) структур, а також від властивої структуралізму орієнтації на вивчення «власне мовних» закономірностей метафоризації. Сучасна когнітивістика розглядає метафору як основну ментальну операцію, як спосіб пізнання, структурування, оцінки і пояснення світу. Концептуальна метафора відображає національну, соціальну та особистісну самосвідомість, вона формує ставлення людини до світу. Людина не стільки виражає свої думки за допомогою метафор, скільки мислить метафорами, створює за допомогою метафор той світ, в якому вона живе. І всі ці фактори мають бути враховані при перекладі.

В цьому аспекті важливо проаналізувати особливості перекладу когнітивної ігрової метафори у любовному дискурсі. Адже проблема гри неодноразово служила предметом полеміки в різних науках – соціології, психології, філології, етнології, культурології та ін., оскільки «гра» насправді є лише метафоричним визначенням дуже різноманітних явищ. Сам же любовний дискурс можна умовно віднести до ритуального типу дискурсу, а взаємозв'язок ритуалу і гри, як визначає дослідник ігрової культури І. Морозов [50], є незаперечним.

Загальні аспекти дослідження метафор з різних теоретичних позицій здійснювалися у працях Л. Алексеєвої, Н. Арутюнової, Н. Борковець, В. Вовк, А. Гаврилук, Т. Гуцуляк, М. Москвіна, М. Нікітіна, А. Овсієнко, О. Падучевої,



В. Петрова, В. Позніна, Г. Склярєвської, Т. Стрепович, В. Харченка, Т. Цвигун та ін.

Когнітивна теорія метафори висвітлювалася у працях таких вчених як Н. Арлаускайте, М. Блек, М. Галлямова та Т. Бакликова, І. Геворкян, Д. Девідсон, Е. Кассіерер, Дж. Лакофф та М. Джонсон, Ю. Караулов З. Ковачеч, Е. Маккормак, О. Опарина, Х. Ортега-і-Гассет, В. Петров, О. Чудінов та ін.

Гру як різнопланове явище вивчали О. Байбурин, Л. Івлєва, І. Морозов, Й. Хейзінга та ін. Проблеми гри в художньому дискурсі аналізували О. Джумайло, В. Топоров та ін.

Дискурсивний аналіз на прикладі різних текстів здійснювали Л. Безугла, А. Белова, В. Карасик, Ю. Караулов, Т. Плеханова, К. Седов та ін. Любовний дискурс ставав предметом аналізу таких вчених, як Р. Барт, А. Булкіна, О. Гармаш, Н. Гноєва, О. Дмитрук, М. Зубрицька, Д. Колоян, У. Мотта, Л. Рупенко, В. Скрябіна, В. Туренко, О. Філатова, К. Чекалов та ін. Концепт «кохання» досліджували С. Воркачов, В. Муратова, О. Хутова та ін.

Загальні аспекти перекладу аналізували Л. Бархударов, О. Бреус, В. Карабан, В. Комісаров, Л. Латишев, Т. Левицька та О. Фітерман, Ю. Найда, П. Ньюмарк, Я. Рецкер та ін. Стилiстичним аспектам перекладу художніх текстів були присвячені праці О. Борисової, В. Федорцевої та ін.

Проблеми перекладу метафор вивчали О. Вошина, В. Хвесік, Д. Шаталов, О. Ясинецька та ін.; в тому числі і в різних типах дискурсу: М. Антонівська та ін. (публіцистичний дискурс), В. Карабан, О. Кондратьєва, О. Назін, С. Остапенко та ін. (художній дискурс), Н. Чумакова та ін. (науково-технічний дискурс) та ін.

В той же час, проблема перекладу ігрової метафори у любовному дискурсі на матеріалі художніх творів ще не була спеціальним предметом дослідження у вітчизняному перекладознавстві, що обумовлює актуальність та доцільність обраної теми роботи.

**Об'єкт дослідження** – ігрова метафора в англійській мові та її переклад українською мовою.

**Предметом дослідження** є особливості перекладу ігрової метафори у любовному дискурсі на матеріалі художніх творів.

**Мета дослідження:** охарактеризувати особливості ігрової метафори у любовному дискурсі як перекладознавчої проблеми, а також проаналізувати на матеріалі дослідження способи її відтворення при перекладі з англійської на українську мову.

Досягнення мети роботи передбачає вирішення таких завдань:

1. Визначити сутність когнітивної метафори у мовознавстві та перекладознавстві та дослідити основні засоби її перекладу.
2. Проаналізувати основні когнітивні моделі ігрової метафори у любовному дискурсі на матеріалі художніх творів.
3. Проаналізувати способи перекладу ігрової метафори у любовному дискурсі в рамках денотативного підходу.

**Матеріалами дослідження** виступають ігрові метафори, представлені у художніх творах та їхній переклад українською, з оригіналу та перекладу методом суцільної вибірки було виокремлено 100 зразків тексту, які містять ігрові метафори.

**Методологічною основою** дослідження є когнітивний підхід до розгляду метафор, компаративний аналіз їх моделей та субмоделей, принцип єдності теорії та практики.

**Основні методи дослідження:**

- критичний аналіз досліджень з даної проблеми;
- системний аналіз;
- метод зіставлення,
- описовий метод (прийоми внутрішньої та зовнішньої інтерпретації)
- метод кількісних підрахунків (квантитативний аналіз).

**Наукова новизна дослідження** запропонованої роботи полягає в тому, що вперше були визначено 7 когнітивних моделей ігрових метафор у любовному дискурсі та їхні субмоделі. Функціонування таких моделей було враховано при перекладацькому аналізі.

**Теоретична значущість** полягає в тому, що дана праця є внеском в дослідження когнітивної теорії метафори.

**Практичне значення роботи** полягає в тому, що дані, отримані в результаті дослідження, можуть бути застосовані як у галузі філології і, зокрема, перекладознавства, так і психолінгвістики та соціолінгвістики. Основні питання, розглянуті в роботі, можуть бути включені до розробки лекцій з перекладознавства та стилістики, використані при перекладі художнього тексту.

**Апробація роботи.** Результати дослідження було апробовано на II Всеукраїнській студентській заочній науковій конференції «Функціонування мовних одиниць у художньому та масмедійному дискурсах», яка проходила 2 квітня 2020 року, в Національному педагогічному університеті імені М. П. Драгоманова. Матеріал відтворено в тезах доповіді «Метафора гри в любовному дискурсі: перекладацький аспект» в збірнику матеріалів конференції «Функціонування мовних одиниць у художньому та масмедійному дискурсах», 2 квітня 2020 року. Київ: Видавництво НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2020. С. 14—16.

Кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ МЕТАФОРИ ГРИ У ЛІНГВІСТИЦІ ТА ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВІ

#### 1.1 Поняття метафори у мовознавстві

**1.1.1 Традиційні теорії метафори.** Традиційно метафора визначається як перенесення властивостей одного предмета на інший за принципом подібності, тобто на підставі ознаки, загальної для обох членів, що зіставляються [22: 29; 57: 106]. Різні автори висвітлюють різні аспекти цієї лінгвістичної категорії.

«Метафора зближує об'єкти, що належать різним класам. Її сутність визначається як категоріальний зсув. Метафора відкидає приналежність об'єкта до того класу, до якого він входить, і включає його в категорію, до якої він не може бути віднесений на раціональному підставі» [5: 17]. «Метафора чудова тим, що виявляє в значенні слова його «класифікаційні ознаки», тобто його таксономічну категорію. Це дозволяє охарактеризувати метафоричний перенос як категоріальний зсув» [61: 191].

«Сутність метафори – це розуміння і переживання сутності (thing) одного виду в термінах сутності іншого виду» [45: 27]. «При метафоризації як вторинної непрямой номінації відбувається «подвоєння денотата», хоча і не повне: від вихідного поняття відділяється будь-якої ознака (або кілька ознак), що слугує для характеристики нового об'єкта» [71: 22].

Як можна бачити, загальною ознакою у визначенні метафори є перенесення значення, властивого одному об'єкту, на інший об'єкт (власне, початкове грецьке слово *αλληγορία* так і перекладається: «переносне значення»). Тобто суттєвою ознакою метафори є категоріальний зсув смислів і виникає в результаті цього зсуву нове дворівневе семантичне наповнення (здатність метафори поєднувати два поняття відзначалася ще Аристотелем).

Л.Алексеева виділяє чотири напрямки у вивченні метафори [1: 34].

Суть концепцій метафори *першого типу*, в основі яких знаходиться аналіз нового, переносного значення слова, зводиться до трактування метафоризації як семантичного зрушення прямого значення слова убік переносного. Ця теорія йде від Аристотеля, що першим дав визначення метафори. Метафора, на його думку, є перенос невластивого імені. Слово виявляється в цьому випадку свого роду етикеткою. У «Поетиці» він розрізняє 4 типи метафори в залежності від виду переносу значення; 1) з роду на вид, 2) з виду на рід, 3) з виду на вид, 4) за аналогією, яка розуміється Аристотелем як пропорційність: старість так відноситься до життя, як вечір до дня, тому старість можна назвати «вечором життя» або «заходом життя», а вечір – «старістю дня» [3: URL].

Для Квінтіліана, Цицерона й інших прихильників теорії порівняння метафора, на відміну від позиції Аристотеля, обмежується тільки переносом за аналогією, тоді як переноси з роду на вид і з виду на рід – це синекдоха, а перенос з виду на вид – метонімія.

У сучасних теоріях метафора частіше протиставляється метонімії і синекдосі, чим ототожнюється. У Р.Якобсона метафора протиставляється метонімії як перенос по подібності – переносу по суміжності [82: URL].

Поява концепцій *другого типу*, що мають метою встановлення спільності між прямим і переносним значеннями, можна розглядати як своєрідну реакцію на обмежений характер класичних теорій метафори як порівняння в ході подальшого розвитку поняття метафори.

Основоположником теорій, що відносяться до цього напрямку і одержали назву «інтеракційні», є англійський дослідник А. Ричардс, що розуміє метафору не як результат заміщення одного слова іншим, а як взаємодію ідей [68: 47].

Розвиваючи поняття інтеракції, американський дослідник М. Блек відзначає, що в основі метафоричного процесу лежить не просто взаємодія речей, цей процес трактується їм як взаємодія систем речей [12: 164]. На думку Блека, інтеракціоністська теорія метафори необхідна для пояснення інтелектуальних метафор, що мають глибокий когнітивний зміст, що неможливо передати за допомогою неметафоричної мови. Їх механізм вимагає,

щоб читач використовував систему асоціацій як засіб для вибору, акцентування і зв'язування у систему ознак, важливих для деякої іншої сфери.

Й. Трір визначає основні елементи метафори як «джерело образу» і «одержувач образу» [128: 58]. На думку сучасного дослідника Г. Курца, для метафори, на відміну від неметафоричної предикації, істотно, щоб семантична непогодженість не була затушованою, а, навпаки, залишалася актуальною [106: 22].

До концепцій *третього типу*, що затверджує доцільність вивчення тільки старого (прямого) значення як основи створення переносного, можна віднести трактування метафори Д. Девідсоном і Д. Л. Морганом. Сутність концепції Д. Девідсона полягає в тому, що метафора пояснюється в аспекті механізму її дії. Головним для нього є висновок про те, що механізм метафори актуалізується не стільки на рівні семантики, скільки в сфері її вживання, що при інтерпретації метафори не слід відкидати пряме значення слова, оскільки воно на рівних з образним значенням бере участь у процесі метафоризації [31: 173].

Д. Девідсон вважає, що в контексті метафори метафоризовані слова мають як старе, так і нове значення одночасно, а «сила метафори прямо залежить від нашої непевності, від наших коливань між цими двома значеннями» [31: 177]. З погляду Д. Л. Моргана, при метафоризації не відбувається зміни значення слова, а виробляється нове значення; метафоричне значення виявляється похідним від прямого значення, причому похідних значень у прямого може бути кілька. Метафоричне висловлення може мати скільки завгодно інтерпретацій у залежності від контексту.

Особливістю концепцій *четвертого типу*, що розглядають семантичну подібність референтів одночасно як їх відмінність, є те, що метафора вивчається в них не тільки з погляду семантики, але й у психолінгвістичному, когнітивному аспектах. Основна ідея цього напрямку сформульована в когнітивній теорії метафори, розробленої Е. Маккормаком. На думку цього дослідника, метафора, з одного боку, «припускає певну подібність між властивостями її семантичних референтів, оскільки вона має бути зрозумілою, а

з іншого, – відмінність між ними, оскільки метафора покликана створювати деякий новий зміст, тобто мати сугестивність» [48: 359].

При аналізі процесу метафоризації особливо важливе значення мають теорії метафори Н. Д. Арутюнової і О. О. Опаріної. За Н. Д. Арутюною, «у семантичному механізмі метафори беруть участь 4 компоненти, тільки частково представлені в її поверхневої структурі: основний і допоміжний суб'єкти метафори» [5: 28], за М. Блеком [12], «і деякі властивості кожного з них. В образної субстантивної метафори синтезований термін порівняння (допоміжний суб'єкт), його ознака (або ознаки), а також властивість основного суб'єкта – шукане, то, заради чого мовець прибігає до метафори. Воно формується перетинанням ознак двох суб'єктів. Коли метафора мерхне. виживає тільки «шукане»: воно стає новим значенням що втратило образні асоціації слова» [5: 28].

Грунтуючись на інтеракційній теорії метафори М. Блека, Н.Д.Арутюнова привносить у його трактування метафори дуже важливий елемент – людський фактор. На її думку, у народженні метафори беруть участь емоції, екстралінгвістичні знання, випадкові враження носіїв мови [5: 51]. Н. Д. Арутюнова називає 4 види мовної метафори [5: 346]. Ці види виділяються нею з погляду відношення метафори до різних семантичних типів слів. На думку Н. Д. Арутюнової, існують 2 основних семантичних розряди слів – ідентифікуючі імена (це в основному конкретна лексика) і семантичні предикати (прикметники, дієслова). Метафоризація значення може протікати в межах однієї семантичної категорії, але вона може супроводжуватися переходом з розряду ідентифікуючих імен у категорію предикатів або навпаки. Таким чином, при визначенні основних типів мовної метафори Н. Д. Арутюною враховуються не тільки лексико-семантичні, але і функціонально-синтаксичні характеристики слів:

1) номінативна метафора (власне перенос назви), що складається у заміні одного дескриптивного (ідентифікуючого) значення іншим і є джерелом омонімії: *черешок* рослини і *черешок* лопати. Номінативна метафора практично

не виходить за рамки ідентифікуючої лексики. Перенос, що породжує омонімію, звичайно спирається на подібність предметів або за функцією, або по якою-небудь зовнішньою, очевидній ознаці. Відповідаючи акту уподібнення, номінативна метафора не робить "спалаху", що представляє предмет у новому світлі;

2) образна метафора, що народжується внаслідок переходу дескриптивного, або ідентифікуючого, значення в предикатне і що служить розвитку фігуральних значень і синонімічних засобів мови. До цього типу метафори прибігають у пошуках образу, способу індивідуалізації або оцінки предмета, значеннєвих нюансів, а «не в погоні за іменем». Стаючи загальноживаною, метафора змушена «порвати» з індивідуальним об'єктом і розширити можливості своєї сполучуваності з індивіда до класу. Так, *заєць* у застосуванні до людини означає «боязкий, полохливий»;

3) когнітивна метафора, що виникає в результаті зрушення в сполучуваності предикатних слів (переносу значення) і створює полісемію. Цей процес зводиться до присвоєння об'єкту ознак, властивостей і станів, предметів, що виявляються в іншому класі, або відносяться до іншого аспекту цього класу: *гострий погляд, легкий характер, плоский жарт*;

4) метафора, що генералізує (як кінцевий результат когнітивної метафори), що стирає в лексичному значенні слова границі між логічними порядками і стимулюючим виникненням «логічної полісемії». Знімаючи обмеження на сполучуваність, метафора веде до створення узагальнених, "знебарвлених" предикатів, здатних з'єднуватися з різнотипними суб'єктами: *рухатися, розвиватися, зароджуватися, гинути*.

Н. Д. Арутюнова відзначає, що метафора всіх чотирьох типів рано або пізно зникає [5: 28]. Найменш стійкі номінативна і генералізуюча метафори, дещо більшу стабільність виявляє метафора когнітивна, найбільш стійка образна метафора. Перехід метафори до здійснення вторинної для неї функції номіналізації виключає семантичну двоплановість і в кінцевому рахунку веде до загибелі метафори.



Чотири види метафори, виділені Н. Д. Арутюною, перетинаються с класифікацією О.О. Опаріної, що базується на лексико-семантичному і когнітивному принципах [58: 65]. ЛО, утворена шляхом метафоризації, є двічі мотивованою одиницею: з одного боку, лексичним значенням одиниці природної мови, з іншого – концептом, що описує визначений об'єкт. «У комунікативному аспекті механізм метафоризації аналогічний мнемонічному прийому, що допомагає сприйняттю новизни досліджуваного об'єкта» [4: 12]. Крім того, метафоризація забезпечує комунікативну стратегію діалогу за рахунок діалогічності як основної властивості метафоризованої ЛО. Під діалогічністю розуміється особливість семантичної структури ЛО-метафори, що полягає в заданості семантичних інтерпретаційних границь [4: 15].

В. К. Харченко виділяє 15 функцій метафор [78]. Якщо класифікація Н.Д.Арутюною і визначає мовні функції метафори, пов'язані з процесом номінації, ця класифікація описує також функціонування метафори в різних жанрах. В. К. Харченко розподіляє ці 15 функцій по шести групах:

- 1) номінативна, інформативна, мнемонічна;
- 2) стильоутворююча, текстоутворююча, жанроутворююча;
- 3) емоційно-оцінна, етична, аутосугестивна;
- 4) евристична, пояснювальна;
- 5) кодуєча, конспіруюча;
- 6) ігрова, ритуальна.

*Номінативна* функція метафори позначається В. К. Харченко як «презумція образності будь-якого слова» [78: 17]. Унікальна роль метафори у системах номінації пов'язана з тим, що завдяки метафорі підновлюється рівновага між непоясненим найменуванням і найменуванням з'ясовним, прозорим.

*Інформативна* функція метафори полягає в особливих властивостях метафоричної інформації. В. К. Харченко виділяє три основні особливості метафоричної інформації: панорамність образу, можливість апелювати до

різних властивостей предмета, підключення неусвідомлюваного до психічного відображення, множинність образного прочитання ситуації [78].

*Мнемонічна* функція метафори полягає в тому, що емоційна насиченість метафоричних засобів мови сприяє кращому запам'ятовуванню інформації.

Під *стилеутворюючою* функцією метафори розуміється участь метафор у створенні конкретного стилю.

*Текстоутворюючими* властивостями метафори є її здатність бути мотивованою, розгорнутою, тобто поясненою і продовженою. Багато метафор ліричних віршів не мають потребу в поясненнях. Додаючи викладу ефект об'ємності, ці метафори виступають як сигнали іншого шару, тобто мають властивості не реального, а потенційного текстотворення.

*Жанроутворюючими* можна назвати такі властивості метафори, які беруть участь у створенні визначеного жанру. Так, для загадок і прислів'їв, ліричних віршів і афористичних мініатюр метафора майже обов'язкова.

*Емоційно-оцінна* функція припускає емоційно-оцінну реакцію адресата мови. Емоційна оцінка в метафоричному значенні викликана насамперед властивостями самого предмета.

*Етична* функція метафори впливає з її емоційно-оцінної природи. Образна мова впливає на поведінку адресата, на його систему оцінок. До метафори як до етичного засобу особливо часто звертаються такі жанри, як проповідь, прислів'я, народні прикмети.

*Аутосугестивна* функція метафори складається в її здатності бути засобом самонав'язання. Ця функція особливо яскраво виявляється у щоденниках, записних книжках, листах, молитвах.

*Евристична (пошукова)* функція метафори реалізується насамперед у науковому стилі мови. Метафоричний перенос виступає як механізм розуміння і побудови складних наукових систем. Пошук гіпотези нерідко починається з художнього порівняння, образу.

*Пояснювальна* функція метафори реалізується в навчальній і науково-популярній літературі. Метафора в такого роду текстах допомагає освоювати складну наукову інформацію і термінологію.

*Кодуюча* функція метафори полягає в утаюванні інформації, причому шифр до метафори лежить на поверхні. Письменник домагається, щоб езопова мова була зрозумілою, інтерпретованою, розсекреченою читачами. Ця функція особливо яскраво виявляється в заголовках..

*Конспіруючою* називається функція метафори, використовуваної для засекречування змісту. Інформація, що приховується, на відміну від метафори, виконуючу функцію кодууючої, важко піддається розшифровці. Конспіративна функція метафори використовується в мові «арго», у загадках.

*Ігрова* функція дозволяє використовувати метафору як засіб комічного, як одну з форм мовної гри. Ігрова функція метафори є лідуною в приказках. Якщо метафора прислів'їв – етична, те метафора приказок – ігрова, створена скоріше для балясів, чим для виховання.

*Ритуальна* функція метафори виявляється в різних обрядах і ритуальних діях. Ритуальність поведінки містить у собі і ритуальність мови. Метафора традиційно використовується у поздоровленнях, вітаннях, святкових тостах, а також при вираженні співчуття.

Крім зазначених, існують ще дві важливі функції метафори: когнітивно-інформаційна і лінгвопрагматична [78: 63].

Отже, було розглянуто традиційних підхід до вивчення метафори, але для цього дослідження важливий також когнітивний підхід.

### **1.1.2. Когнітивно-дискурсивний підхід до дослідження метафори.**

Положення когнітивної поетики свідчать, що пережиті нами події, а також весь наш фізичний і психологічний досвід знаходять своє втілення в продуктах нашої концептуалізації, зокрема, в метафоричних структурах («ідеалізованих когнітивних моделях» – Ідеалізовані Когнітивні моделі, які, в свою чергу, маніфестується в мові у вигляді метафоричних виразів як загальноприйнятих,

конвенціональних, так і унікальних, творчих, ідіосинкретичних. Цей постулат становить суть одного з найбільш значущих принципів когнітивної поетики (який заодно являє собою конкретну дослідницьку методику), іменованого метафоричною думкою, що означає «метафоричність мислення»; походить він від легендарної вищезгаданої теорії Джорджа Лакоффа і Марка Джонсона – теорії концептуальної метафори.

Приголомшливе відкриття, зроблене цими двома вченими, складається в тому, що сьогодні відомо практично кожному досліднику гуманітарної спрямованості – в тому, що метафора являє собою не просто лінгвістичне засіб експресії, риторичну фігуру, троп; роль її набагато вагоміше і фундаментальні, оскільки метафоричність є невід’ємна властивість людської свідомості. Їх відкриття спиралося на висунуту в другій половині ХХ століття теорію метафори, а саме інтеракціоністську концепцію метафори Макса Блека. За власними словами Блека, його концепція стала спробою прояснити випадки вживання слова «метафора». У книзі Дж. Лакоффа “*Metaphors We Live By*” [109] вперше була сформульована теорія використання метафори в повсякденній мові. Основною ідеєю книги є те, що концептуальна система, заснована на тілесному досвіді, користується метафорою, щоб пояснити складні, безпосередньо неспостережувані розумові простори через більш прості (TIME IS MONEY). Оскільки спілкування засноване на тій же самій концептуальній системі, то мова – це важливе джерело доказу того, з чого вона складається. Джонсон і Лакофф відкрили спосіб, з допомогою якого можна почати визначати, які ці метафори, які структурують свідомість.

Слідом за своєю першою книгою Дж.Лакофф випускає у світ “*Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal About the Mind*” [107]. Ця книга складається з двох частин: перша присвячена визначенню і дослідженню поняття категорії, друга – докладному вивченню концепту «гнів», слова «over» і граматичної конструкції зі словом «there». У цій книзі робиться спроба звести воедино докази того, що мислення засноване на тілесному досвіді і що мислення є образним. Ці висновки базуються на вивченні того, як люди

категоризує світ. Концептуальна система ґрунтується на категоріях, як і більша частина нашого розумового процесу заснована на цих категоріях. Традиційний (або, користуючись термінами Лакоффа «об'єктивістський») підхід будується на теорії категорій, яка сходить до філософії античних греків і досі сприймається як очевидна і єдино правильна.

Таким чином, в працях одного з провідних когнітологів Дж. Лакоффа його погляди розширюються в еволюційному аспекті: від твердження про те, що наша концептуальна система метафорична, через осмислення людської категоріальної системи та функціонування розуму, він приходить до переосмислення філософської традиції і її поглядів на розум, людину та її місце в світі.

Слід також зауважити, що, попри все новаторство підходу, первинним для Лакоффа виявляється вивчення процесів мислення, а мовна матерія лише поставляє дані для ілюстрації вихідних передумов. Тому винести скільки-небудь остаточне судження щодо запропонованої класифікації метафор на основі цієї теорії виявляється досить складно.

Крім Дж.Лакоффа, до числа прихильників теорії М.Блека належить Ерл МакКормак, який висунув «формальну версію інтеракційну теорію метафори» [48: 112], згідно з якою метафора є результат когнітивного процесу.

Ів Суїтсер говорить про те, що величезна частина полісемії утворилася завдяки метафорі [127]. Настільки ж послідовний мовознавчий розвиток отримала тема походження людських емоцій, що розробляється Золтаном Кьовечешем [105: 345]. На відміну від вчених, які заявляють, що емоції є предметом біологічного походження і культурного середовища, Золтан Кьовечеш доводить, що людські емоції більшою мірою виникають з досвіду людини, що належить до того чи того культурного середовища. За допомогою детального аналізу він демонструє, яку кількість концептів емоцій відображають широко поширені метафоричні моделі.

Більше того, метафора настільки глибоко проникла в мову саме тому, що вона відображає стійкі і систематичні процеси, що становлять метафоричну

природу нашої свідомості. Це саме той механізм, який дозволяє нам сприймати абстрактні поняття, які не можна сприйняти наочно і буквально, в термінах конкретних об'єктів. Ми часто концептуалізуємо (обробляємо і упорядковуємо в нашій свідомості) поняття, що належать одній ментальній області, вдаючись до понять (висловлюваних допомогою лексики), використовуваних для категоризації інших.

Як і Е.Кассіер, Х.Ортега-і-Гассет основною функцією метафори називає функцію утворення понять. З його погляду, головною задачею метафори є створення абстрактних понять. Існують об'єкти, що не тільки важко назвати, але про які навіть важко помислити. Метафора допомагає думці уловити їх. При цьому в якості допоміжного компонента метафорі служать слова з конкретною семантикою. Метафора – це знаряддя думки, за допомогою якого ми можемо досягти самих віддалених ділянок нашого концептуального поля [59: 68].

За твердженням Дж.Лакоффа і М.Джонсона, наша понятійна система в значному ступені метафорична і тому спосіб нашого мислення, повсякденний досвід і поведінка визначаються метафорою [45: 387].

В. В. Петров виділяє два принципово різних напрямки в дослідженні метафори – семантичне і когнітивне. З позицій першого, механізм і результат переносу описуються за допомогою концепції значення. У рамках другого – основну роль грає «знання». «Метафора використовується тут для того, щоб збільшити обсяг знань відносно області, що слабо розуміється, шляхом переносу додаткової інформації з більш відомої ситуації» [62: 37].

Метафоризація служить способом утворення нових концептів, смислів з використанням знаків, які вже існують в конкретній семіотичній системі. Розуміння метафори, як перенесення найменування з одного уявлення на інше на основі їх подібності, не виходить за межі «другої сигнальної системи» – мови. Об'єктом такого перенесення служать його імена.

Таким чином, теорія концептуальної метафори є однією з центральних в когнітивної лінгвістиці, яка розглядає метафору не лише як феномен мови, а й як один з основних способів мислення [108: 109].

Засновники теорії Джордж Лакофф і Марк Джонсон стверджують, що основна причина присутності метафори в концептуальній системі полягає в тому, що метафори полегшують процес мислення, пояснюючи складні абстрактні поняття за допомогою понять більш конкретних і зрозумілих [109: 115]. Когнітивна лінгвістика визначає концептуальну метафору як процес розуміння одного концепту або домену в термінах іншого [108: 203]. При цьому доменом є тематичне поле, до складу якого входять різні концепти, пов'язані один з одним. Концепт або домен, осмислюється за допомогою метафори, називають цільовим, або референтним. Концепт або домен, який притягається до порівняння, називається вихідним, або корелятивним [108: 203]. Співвідношення між референтом і корелятом, яке містить певний аспект для порівняння (підстава метафори), визначається як перехресне картування [108: 245]. Слід зазначити, що під час розуміння референта в термінах кореляти висвітлюються одні аспекти референта і затемнюються інші. Це явище, назване освітленням-затемненням, є причиною того, що різні аспекти одного і того ж референтного поняття структуруються за допомогою ряду метафор, і їх функція полягає не в тому, щоб дати сукупну характеристику референта, а в тому, щоб висвітлити його окремі властивості [109: 108]. Так, при створенні метафори один і той же корелят може проектуватися на різні референти, які, за визначенням С. Кьовечеша, утворюють спектр метафори [105: 315]. У той же час група корелятів, які систематично використовуються для метафоризації одного і того ж референта, утворюють діапазон метафори.

Пошук експонента серед існуючих мовних знаків ґрунтується на зведенні в свідомості носіїв мови асоціативних «мостів» між різними референтами. Якщо імплікація «старої» мовної одиниці для найменування нового явища закріплюється у свідомості всіх носіїв мови, то між старим і новим лексико-семантичними варіантами слова встановлюються відносини полісемії.

М. Блек запропонував такий підхід до аналізу механізму виникнення метафори: слово, що додає словосполученню метафоричне звучання, визначається їм як «фокус» (“focus”), а слово, яке вживається в звичайному сенсі, – як «рама» (“frame”) [12]. Але на думку В. Позніна, ефект виникнення метафоричного сенсу у всіх видах творчості зручніше розглядати як свого роду семантичну або естетичну композиційну схему, тобто часткове накладення ознак одного об’єкта на інший [64: 94].

Метафори, як відомо, можуть мати стійкий, клішований характер. Такі метафори звичні, банальні і не викликають у нас особливих емоцій. Що ж стосується несподіваних, поетичних метафор, то вони здатні пробудити фантазію читача / глядача і доставити йому естетичне задоволення. Оскільки у випадках з подібного роду метафорами конструюється новий образ, то не можна не погодитися з тим же М. Блеком, котрі вважають, що «в ряді випадків було б більш правильно говорити, що метафора саме створює, а не виражає схожість» [12: 162].

Лакофф і Джонсон уточнили і конкретизували поняття концептуальності при використанні метафори: «Процеси мислення людини переважно метафоричні. Метафори як мовні вирази стають можливі саме тому, що існують метафори в понятійної системі людини». [45: 390]. За допомогою концептуальної метафори, ми можемо, використовуючи конкретні об’єкти або явища, висловлювати абстрактні поняття. Концептуальна метафора може мати локальний характер, реалізуючись в рамках сцени або епізоду. Але зазвичай, говорячи про концептуальну метафору в мультимедійній продукції, дослідники мають на увазі метафору, що пронизує весь твір, в результаті чого він набуває алегоричне, притчеве звучання.

**1.1.3. Основні підходи до класифікації метафори.** Проблема метафори як принципу семантичного перетворення надзвичайно складна. І перш за все вона потребує розчленування: класифікації типів метафор, пояснення їх відмінностей з психологічної та лінгвістичної точок зору – завдання семантики [51: 66]. Таким чином, класифікація метафор набуває особливого значення.



Існує багато видів метафор залежно від ознак (параметрів) класифікації. Так, у мовознавстві метафори класифікують, зокрема, за: 1) поширеністю в мові; 2) структурою; 3) тематичною належністю вихідного домену; 4) цільовим доменом; 5) ступенем змістової віддаленості вихідного та цільового доменів; 6) загальністю вихідного та цільового доменів; 7) ступенем цілісності внутрішньої форми (за часом вжитку в мові); 8) способами ускладнення вторинного значення слова; 9) функціональною ознакою; 10) за кількістю одиниць-носіїв метафоричного образу; 11) присутнім у метафорі відмінком; 12) подібністю, предметів, явищ чи властивостей, на основі якої формуються метафори [73: 172].

В аспекті нашого дослідження актуальною є класифікація метафор з точки зору когнітології. М. Галлянова та Т. Бакликова запропонували класифікацію метафор, що здійснюється на когнітивному підході, яка складається з трьох типів метафор [23: 56]:

1) перцептивна метафора, заснована на сприйнятті матеріалу читачем. При цьому досліднику необхідно покластися на своє сприйняття в разі, якщо контекстуальне значення відсутнє в словнику. У випадках відсутності екстралінгвістичних знань матеріалу читачеві необхідно звернутися безпосередньо до твору.

2) контекстуально-базова метафора. Цей вид метафор обумовлений присутністю в словнику як контекстного, так і базового значення. Але контекстуальне значення в цьому типі метафори не є основним в словнику.

3) перетворена метафора, цей тип вказує на те, що відбувається морфологічна чи інша трансформація і утворюється нова лексична одиниця. Її можна поділити на два підвиди:

3.1) метафора, утворена зі стійкого виразу.

3.2) метафора, що представляє собою запозичення з інших мов.

В. Познін виділяє такі типи мультимедійної метафори:

1) орієнтаційна метафора Один з найпростіших видів екранної метафори створюється за допомогою розташування об'єктів в кадрі і вибору точки зйомки.

2) екранна метафора як образотворче порівняння. При створенні метафори-порівняння мультимедійна продукція використовує свої особливі образотворчі засоби.

3) естетичний анамнез. Сприйняття мультимедійної метафори завдяки використанню глядачем словесної метафори, що зберігається в його довготривалої пам'яті можна визначити як естетичний анамнезис, тобто пригадування.

4) контекстуальна (дієстетична) метафора. Екранний простір має часовий розвиток, тому для адекватного прочитання глядачем метафори вкрай важливий контекст, який багато в чому визначає характер сприйняття того чи іншого кадру.

5) концептуальна метафора. За допомогою концептуальної метафори, ми можемо, використовуючи конкретні об'єкти або явища, висловлювати абстрактні поняття

6) метафора статична і динамічна. Статична метафора з'являється в мультимедійному творі лише один раз і сприймається досить однозначно в певному контексті. Якщо вона і пов'язана з основною сюжетною лінією твору, то дуже побічно. Динамічна ж метафора проходить через весь твір і, розвиваючись за драматургічними законам, має свій початок, продовження і фінал [123: 49].

Відповідно до існуючої класифікації М.В.Нікітіна [55: 56] когнітивна метафора може бути поділена на онтологічну і синестезичну. У свою чергу, онтологічні метафори діляться на прямі і транспоновані. Онтологічна метафора розкриває якусь істотну схожість між порівнюваними об'єктами, і в залежності від того, чи називає вона якусь ознаку, властиву об'єкту спочатку, або ознаку, що з'являється в описі його взаємин з іншими об'єктами, ділиться на пряму і транспоновану, наприклад: *мавна* = 1) як тварина, 2) кривляка (онтологічна

пряма метафора); *боротися* = 1) як у «боротися на килимі», 2) як у «боротися зі сном» (онтологічна транспонована метафора). Синестезичні метафори, на відміну від онтологічних, не пов'язані з спочатку властивими об'єктам і предметам дійсності ознаками, а відображають особливості сприйняття предметів, що мовцем або слухачем: *м'який* = 1) як у «м'який ґрунт», 2) як у «м'яка догана», 3) як у «м'який характер», 4) як у «м'які звичаї» тощо (синезетитчні метафори).

А. П. Чудінов виділяє фізіологічну, морбальну метафори; метафору спорідненості, сексуальну, кримінальну, мілітарну, театральну, спортивну, ігрову, зооморфну, фітоморфну і артефактну метафори [86: 7]. Джерелами цих метафор є різні субсфери «Людина», «Тварина», «Театр» «Війна» та ін.

Як бачимо, науковець розрізняє театральну, спортивну та ігрові метафори. Але на нашу думку, з урахуванням багатозначності поняття «гра» і особливостей дії, яке номінує це поняття (непродуктивна дія, в якій процес важливіший за результат), доцільно і театральну гру, і спортивну та ін. також залучити до аналізу. Крім того, вважаємо необхідним залучити такі компоненти як «правила», «розвага», бо при визначенні моделей спираємося в тому числі й на дефініцію Й. Хейзінги: «Гра – це вільна активність або заняття, що здійснюється в певних межах місця і часу відповідно до вільно прийнятих, але строго обов'язкових правил, яка має мету у собі самій і супроводжується почуттям напруги, задоволення і свідомості, що вона є «інше» по відношенню до звичайного життя» [80: 41].

Тому пропонується така класифікація ігрових метафоричних моделей в любовному дискурсі:

- 1) любов – це театр (театральна гра).
- 2) любов – це музика (гра на музичних інструментах).
- 3) любов – це діяльність за правилами (правила гри).
- 4) любов – це азарт (азартна гра).
- 5) любов – це змагання (спортивна гра).
- 6) любов – це розвага (гра для забави).

7) любов – це еротика (шлюбні ігри).

За цими моделями будуть проаналізовані ігрові метафори у любовному дискурсі на матеріалі художніх творів.

## **1.2 Трансформаційний та когнітивний підходи до перекладу метафори**

Прагматичні особливості перекладу обумовлені фактором адресанта (автора тексту) та фактором адресата – читача або слухача тексту. А як зазначає лінгвіст М.Сільверстайн, мовлення дає змогу не тільки говорити про зовнішній світ, а й створювати або формувати значну частину соціальної дійсності. Відповідно, маємо різні аспекти функціонування мовлення – відображення, творення, перформативність, презумптивність і т. п. [124: 194]. Тобто можна досліджувати різні функції мовлення.

У перекладі стилістичні засоби представляють особливі труднощі. Важливу роль при цьому відіграє талант перекладача, його здатність знаходити такі еквіваленти в мові перекладу, щоб вони були співзвучні картині світу людей іншої культури [76: 19]. Втрата метафори може привести до того, що сенс буде переданий не в повній мірі, отже, збереження метафоричного образу дуже важливе [42: 115]. Тому дослідники підкреслюють необхідність збереження образу в перекладі, але визнають, що це можливо не завжди. Складність відтворення метафори пов'язана з відмінностями між метафоричними системами, існуючими у відповідних мовах [2: 21]. Наприклад, англійські метафоричні образи нерідко відсутні в українській мові, і навпаки. Тому не завжди можливе буквальне перенесення метафор. Тому час від часу виникає необхідність змінити метафоричний образ, що допомагає зберегти рівень експресії оригінального тексту і зробити більш ідіоматичним переклад. Стилiстичній ідіоматичності тексту сприяє і застосування метафор для відтворення, неметафоричних засобів мови оригіналу [16: 98].

У перекладознавстві сформульований так званий «закон збереження метафори»: метафоричний образ має максимально зберігатися при перекладі. Недотримання цього закону призводить до змінення смислу фрази, зниження її естетичного і прагматичного ефекту. Як зазначає український дослідник В. Вовк, опущення метафор оригіналу є серйозними і досить поширеними засобами спотворення авторського задуму [19: 127].

Для теорії і практики перекладу дуже значимо традиційне розмежування конвенційних (стертих, мовних) метафор і метафор авторських (креативних, мовних, індивідуальних). Залежно від приналежності до першого або другого типу розрізняються і способи перекладу метафори.

При перекладі конвенційних метафор слід прагнути до знаходження загальноживаного аналога в мові, тоді як авторські метафори рекомендується переводити максимально близько до оригіналу. В. Комісаров виділяє такі види перекладу конвенціональних метафор: 1) переклад, що ґрунтується на тому ж самому образі; 2) переклад, що ґрунтується на іншому подібному образі; 3) дослівний переклад метафори; 4) неметафоричне пояснення [42: 115].

Я. Рецкер розмежовує чотири такі способи передачі метафор:

1. Еквівалентні відповідності. Цей спосіб перекладу можливо використовувати, якщо в мові перекладу існують регулярні відповідності для оригінальної метафори. Так, наприклад, більшість стертих англійських метафор мають українські еквіваленти, зафіксовані в лексикографії.

2. Варіативні відповідності використовуються в кожному конкретному випадку при наявності кількох, зафіксованих в словнику, способів передачі метафоричного вираження.

3. Трансформація. Трансформаційний спосіб вимагає повної заміни основи оригінальної метафори.

4. Калька. Відновлення повного аналога метафори оригіналу в перекладі [67: 111].

Слід враховувати небезпеку буквального перекладу метафори, в результаті якого може виникнути абсолютно чужий для мови перекладу образ.

Тому в подібних випадках правильніше вдатися до неметафоричного пояснення [47: 19]. Це свідчить про те, що «закон збереження метафори» – це, скоріше, не закон, а якась тенденція, рекомендація для перекладачів, а не сувора догма.

Найбільшу складність при перекладі представляють авторські метафори, які не мають готових еквівалентів і викликають труднощі при перекладі. У своєму дослідженні Н. Борковець запропонована така класифікація способів передачі метафор: 1) пошук образного аналога в мові перекладу; 2) створення дослівного еквівалента; 3) описовий переклад; 4) заміна способу оригіналу на прийнятий в мові перекладу образ; 5) метод компенсації; 6) метод експресивно-прагматичної конкретизації; 7) нейтралізація метафори [15: 153].

Дещо складнішу класифікацію пропонує О. Вошина, яка, в залежності від збереження або зміни семантичної структури, виділяє такі групи метафор:

1) структурно-еквівалентні метафори: а) метафори, вихідні структури яких містять інформацію, еквівалентну інформації оригіналу; б) метафори, структура яких несе ширшу інформацію в порівнянні зі структурою оригіналу; в) метафори, в структурі яких відбулося звуження інформації в порівнянні з інформацією метафори оригіналу. При перекладі метафор групи структурно-еквівалентних відповідностей допускаються трансформації для збереження семантичної структури метафори, якщо це не перешкоджає еквівалентній передачі тропа, при якій зберігається його образність.

2) структурно-нееквівалентні метафори: а) переклад метафори порівнянням, при якому в структурі порівняння перекладу найчастіше явно виражені відносини між поняттями метафори, причому об'єкт метафори входить в порівняльний зворот; б) переклад метафори нейтральним засобом або образом, не еквівалентним оригінальному, який призводить до втрати її структури і прагматики, і, отже, веде до втрати образу [21].

У концепції Д.Шаталова, крім традиційних рівнів розглянуто і рівень «нульової еквівалентності», коли виявляються навмисні або ненавмисні трансформації метафор оригіналу, що спотворюють задум автора [89: 20].

В. Карабан, О. Борисова, В. Хвесік пропонують узагальнити всі способи перекладу метафори до трьох: 1) калькування; 2) лексичне додавання або опущення; 3) заміна образу [34: 123]. Однак в подальших дослідженнях В. Карабан розширює цю класифікацію і пропонує такі способи перекладу метафори [36: 142] повний переклад, що застосовується для метафоричних одиниць, якщо в оригінальній мові і мові перекладу збігаються одночасно і привила сполучності, і традиції вираження емоційно-оціночної інформації, які в собі несе ця метафора; 2) додавання або вилучення використовується, коли міри припущення подібності в оригінальній мові і мові перекладу відмінні, і потребують або експлікації змісту, який припускається в оригінальному тексті (додавання), або навпаки, імплікації висловленого словами у тексті перекладу (вилучення); 3) заміна, яка застосовується у випадках лексичних або асоціативних невідповідностей між елементами метафори в оригінальній мові і мові перекладу; 4) структурна перебудова, що застосовується при розбіжності граматичного оформлення метафори в оригінальній мові і мові перекладу; 5) традиційний відповідник, що застосовується до метафор, які походять з фольклорних, античних текстів, коли в оригінальній мові і мові перекладу склалися різні способи для вираження метафоричної подібності; 6) паралельне найменування основи метафори застосовується під час перекладу текстів, які побудовані на поширеній метафорі, якщо згідно з міжмовними умовами необхідно замінити або структурно перебудувати вихідну метафору, а за характером інформації, яка передається, вихідний образ слід зберегти.

Інша українська дослідниця О. Кондратьєва на матеріалі перекладацького аналізу додає до визначених В. Карабаном способів додатково такі способи відтворення метафор: 1) переклад метафори порівнянням зі збереженням образу; 2) відтворення метафоричного образу через вилучення переносного значення; 3) згортання метафори до пояснення значення; 4) лексична заміна, при якій одна і та сама метафора реалізується словами різної семантики; 5) морфологічна заміна, при якій використовуються слова з подібним лексичним значенням, але такі, що відносяться до іншого лексико-

граматичного класу чи мають інші граматичні значення; 10) синтаксична заміна типу речення, в якому міститься метафора [43: 96].

Аналіз трансформацій метафор при перекладі, розроблений зазначеними дослідниками, показує, що в більшості випадків образні засоби вихідного тексту зберігаються. При цьому перекладач часто використовує прийоми смислового розвитку і цілісного перетворення як найбільш творчі з усіх видів трансформацій. У тих випадках, коли неможливо зберегти метафору через особливості мови, перекладачеві доводиться вдаватися до описового перекладу, а потім намагатися компенсувати втрату образності шляхом введення в текст додаткових образів, що підсилюють експресію.

Розглянуті класифікації засновані на традиційній теорії метафор, відповідно до якої метафора розглядається як мовне або мовленнєве явище, що сприяє прикрасі мови і підсилює прагматичний вплив. Зовсім інша класифікація метафор запропонована в когнітивній лінгвістиці, яка відносить метафори не стільки до власне мовної, скільки до ментальної сфери. Тобто метафори народжуються в процесі мислення, а не з'являються в процесі перекладу думки на фразу.

Структурні метафори, що співвідносять два концепти при структуруванні одного в термінах іншого, як правило, культурно обумовлені, тому при перекладі таких метафор необхідно враховувати наявність такого ж способу представлення досвіду в приймаючій культурі. Метафоричні моделі – приналежність кожної конкретної культури, тому необхідно враховувати специфіку культурної ситуації, характерне використання цієї моделі для структурування окремої понятійної області. П. Ньюмарк запропонував такі стандартні процедури перекладу метафор: 1) збереження аналогічного метафоричного образу, тобто дослівний переклад; 2) переклад метафори порівнянням; 3) заміна еквівалентної метафорою мови перекладу; 4) збереження аналогічного метафоричного образу з додаванням пояснення; 5) перефразовування [116: 215]. П. Ньюмарк підкреслює також важливість вибору способу перекладу метафори в залежності від типу тексту, в якому вона



використана. При цьому підкреслюється, що в інформативних текстах метафори не несуть реальної функціонального навантаження і можуть бути випущені в процесі перекладу. В художніх текстах метафори більш важливі, оскільки містять контекстуальну, семантичну та прагматичну інформацію [116: 221]. Тому в такому типі тексту необхідно особливо уважно ставитися до метафор.

Ю. Найда вважає культурологічні фактори визначальними у перекладі метафори [117]. Так, наприклад, якщо оригінальність метафори визначається культурно-специфічними факторами, які зникають при перекладі, то читач буде позбавлений більшої частини важливої інформації про культуру вихідної мови. Складність перекладу окремих метафор пов'язана особливостями культури-донора і приймаючої культури. Важливою є «Гіпотеза когнітивного перекладу» (Cognitive Translation Hypothesis), запропонована Н.Мандельбліт. Відповідно до цієї теорії, при перекладі метафор необхідно розрізняти два види сценаріїв:

1) а «similar mapping condition» (стан аналогічного метафоричного проектування) (SMC) застосовується, якщо між мовами не відбувається концептуального зсуву;

2) а «different mapping condition» (стан іншого метафоричного проектування) (DMC) застосовується в разі концептуального зсуву між оригінальною мовою і мовою перекладу.

Відмінності між SMC і DMC виявляються навіть при зіставленні темпоральних параметрів. Дослідник відзначає, що відмінності в часі реагування пов'язані з концептуальним зрушенням, яке необхідно зробити перекладачеві, зміщуючи концептуальні системи проектування вихідної мови і мови і перекладу [113: 493].

Схема, запропонована Н. Мандельбліт, деталізована в концепції А. Дейган, Д.Габріс і А. Сольської які виділяли кілька можливих варіантів перекладу метафор:

1) аналогічна концептуальна метафора і еквівалентний лінгвістичний вираз;

- 2) аналогічна концептуальна метафора і інший лінгвістичний вираз;
- 3) використання іншої концептуальної метафори;
- 4) слова і вирази з аналогічними прямими значеннями, але різними метафоричними значеннями [97].

Чим більше схожості в процесах концептуалізації двох культур, тим частіше застосовується SMC, чим більше відмінностей, тим частіше зустрічається DMC. Однакові концептуальні метафори, які використовуються різними культурами, свідчать про існування однакових способів концептуалізації дійсності; в разі розбіжностей в концептуальних метафорах порівняльне вивчення метафоричних систем дозволяє дізнатися про моделі концептуалізації іншої культури і налагодити міжкультурне розуміння.

Грунтуючись на когнітивній теорії перекладу метафори, З. Маале при вивченні перекладу когнітивних метафор виділяє такі процедури [111: 327]:

- 1) при перекладі метафори вихідної мови еквівалентним метафоричним виразом мови виявляється аналогічна концептуальна метафора, яка використовується в обох культурах. В цьому випадку метафоричний вираз перекладається дослівно.

- 2) якщо в мові перекладу використовується інший метафоричний вираз, можливі два варіанти: а) використовується існуюча аналогічна концептуальна метафору (але сфери їх вживання не збігаються у вихідній мові і мові перекладу); б) використовується інша концептуальна метафора.

В результаті проведеного дослідження З. Маале робить низку висновків, важливих для концептуальної теорії метафори в цілому: концептуальні метафори, що становлять корпус прикладів, найчастіше відносяться до структурних і онтологічних. Орієнтаційні метафори менш поширені. Структурні метафори найчастіше переводяться дослівно і краще розуміються читачами, ніж онтологічні метафори, навіть в разі неможливості застосування SMC. Причиною цього можна вважати той факт, що онтологічні метафори часто засновані на двозначності, недомовленості, а, крім того, є чітко культурно-зумовленими (наприклад, метафори вмістища). Переклад метафор –

це область, в якій концептуальні системи двох культур найбільш явно простежуються і можуть спостерігатися в різних аспектах [111: 341].

Когнітивний підхід активно поширюється і в сучасному українському перекладознавстві. Так, О. Ясинецька пропонує такий фрейм англо-українського перекладу метафор, заснованого на мовно-концептуальній моделі перекладу:

1) визначити макроконцепт як контекст для мовної форми вираження метафори оригінальної мови, зокрема з'ясувати, чи не є метафора алюзією до якогось історично-культурного факту;

2) проаналізувати структурні та лексико-граматичні особливості метафори оригінальної мови;

3) встановити лексико-семантичне підґрунтя метафори;

4) визначити доречне лексико-семантичне наповнення комунікативно-функціонально адекватного макроконцепту в мові перекладу;

5) узгодити лексико-граматичне оформлення метафори з функціонально-семантичним змістом та макроконцептом, концептуальною метафорою у мові перекладу [92: 99].

В світлі когнітивної теорії перекладу вважаємо важливим для аналізу перекладу метафор звернути увагу можливості відтворення прагматичних функцій цього тропу. Адже перекладачу важливіше відтворити не сам прийом, а його функцію, ефект, спричинений цим прийомом [88: 536]. Так, І. Моїсєєва та О. Чудіна до спеціальної області прагматики відносять симптоматичну і сигнальну функції [49: 152], а до окремих прагматичних функцій – функцію залучення уваги адресата, функцію акцентуації комунікативно значущих елементів, функцію компресії інформації [49: 148].

Ці функції важливі й для аналізу перекладу метафор.

1) симптоматична функція. Метафора є засобом, що служить для опису речей і подій, вираження певних почуттів: симпатії, обурення і т. п.

2) сигнальна функція. Метафора служить для того, щоб викликати у одержувача знаків певну реакцію, поведінку, що виражається в приємних і неприємних для нього почуттях і, нарешті, в певній поведінці.

3) функція залучення уваги адресата. Метафори вживаються на тлі нейтрального контексту і самі привертають до себе увагу образністю, узагальненістю значення

4) функція акцентуації (виділення) комунікативно значущих елементів. Ця функція тісно пов'язана з функцією залучення уваги, оскільки виділяються найбільш значущі, суттєві характеристики, які в образній формі надає адресат.

5) функція компресії інформації: метафора є зразком мовної економії і часто сприяють компресії інформації, що передається, яка може бути виражена алегорично. Це можливо завдяки образному характеру метафори.

6) етно-ідентифікуюча функція пов'язана з когнітивною складовою кожного народу. Відображенням картини світу того чи іншого народу безумовно є стійкі метафори, оскільки вони включають в себе етнічні властивості тієї чи іншої конкретної території.

Впливаючи на адресата, метафора у тій чи іншій комунікативній ситуації виконує одну чи більше функцій і слугує дієвим засобом прагматичного впливу.

Українська дослідниця С. Остапенко справедливо констатує відсутність певної універсальної моделі перекладу метафори, здатної вирішити раз і назавжди усі проблеми відтворення цього тропу, які постають перед перекладачем [60: 264]. А. Назін пропонує об'єднати традиційний трансформаційний і когнітивний підходи при перекладі метафор і називає такі способи її відтворення: диференціація, нейтралізація, еквіваленція, цілісне перетворення, антонімічний переклад, генералізація, дослівний переклад, конкретизація, переклад метафори порівнянням, лексико-граматичні трансформації [54: 76].

Ми вважаємо доцільним використовувати комплексний підхід і використовуємо як традиційну трансформаційну методику зіставлення метафор

і їх перекладів, так і когнітивну. Адже при традиційному підході до аналізу перекладу метафор з'являється можливість знайти метафоричні еквіваленти в різних культурах, а, крім того, виділити фрагменти картин світу, структуровані за допомогою різних метафоричних моделей. Крім того, цей підхід передбачає активне дослідження «перекладацької техніки», зіставлення різних прийомів передачі метафори оригіналу засобами іншої мови. Разом з тим вважаємо доцільним використовувати ідеї і методи сучасної когнітивної лінгвістики, у тому числі ідеї і методики, характерні для когнітивної теорії перекладу.

### 1.3 Основні характеристики любовного дискурсу

Поняття «любовний дискурс» увів до наукового обігу представник французького постструктуралізму Р. Барт [8]. В українському мовознавстві його розвивали такі лінгвісти, як А. Булкіна [17], Н. Гноєва [26], О. Дмитрук [30], М. Зубрицька [32], Л. Рупенко [69], В. Скрябіна [72], В. Туренко [75], О. Філатова [77] та ін. У «Фрагментах мови закоханого» Р. Барта [8] предметом спостереження виступає первинна мисленнєво-мовленнєва діяльність, дискурсивне мислення. Слідом за К. Сєдовим, О. Гармаш ми вважаємо, що налаштування на певну комунікативну ситуацію, певну модальність спілкування відбувається на первинній стадії формування мови [70: 13]. Любовний потяг, еротична (статева) любов є основними мотивами для виникнення і функціонування любовного дискурсу. Його метою є набуття цілісності в гармонії з об'єктом любові [41: 34].

Любовний дискурс характеризується спонтанністю, сильною ситуативною залежністю, яскраво вираженою суб'єктивністю, порушеннями логіки і структурної оформленості висловлювань. На фонетичному рівні вимова нечітка, побіжна; на лексичному рівні – зниження рівня вживання нормативності лексем [38: 101]. Любовний дискурс переважно діалогічний. Вербальне спілкування доповнюється невербальним, а основна інформація, наміри і цілі передаються за допомогою міміки, жестів, порушення проксемики.

Т. Шмельова називає такі типи ілюктивних сил, які керують дискурсом: інформативні, оцінкові, ритуальні [91]. Любовний дискурс умовно ми можемо віднести до ритуального типу дискурсу. Любовна гра передбачає дотримання в різних культурах низки умов: в Італії під вікном дами було прийнято виконувати серенади, в Англії – відправляти з посильним квіти, вклавши в букет візитку.

Ще одна важлива класифікація дискурсів пов'язана з типом носія-комуніканта. Так, О. Четіна використовує термін «гендерний дискурс», під яким вона розуміє особливості ідіостилю жіночих романів [84]. Любовний дискурс в повній мірі можна назвати гендерним дискурсом, оскільки кожен мовець, який бере участь в любовній грі, має свій набір мовленнєвих стратегій і тактик. Так, однією з головних інтенцій комунікантів виступає інтенція переконання, яка полягає у забезпеченні впливу адресанта на думку, враження, ставлення, почуття та емоції адресата [27: 25]. У любовному дискурсі адресант реалізує інтенцію переконання у ситуаціях, коли між ним та адресатом існують певні реальні чи уявні розходження у думках чи ставленні. Такими можуть виступати, наприклад, ситуації вагання, недовіри чи відмови під час знайомства, флірту чи освідчення в коханні. Любовний дискурс заснований на емоційній складовій спілкування [27: 25]. Вербальною та невербальною складовою любовного дискурсу виступають не просто компліменти, жарти, багатозначні погляди, а ще й мовна гра, яка надає учасникам можливість для реалізації творчого потенціалу.

Суб'єктом любовного дискурсу виступає закоханий, адже дискурс любові – це, за Р. Бартом, дискурс закоханого [8]. У художньому тексті позицію закоханого займає персонаж, оповідач або автор. Саме тому, що суб'єкт любовного дискурсу – це закоханий, найчастіше літературний дискурс любові виявляється там, де має місце дискурс персонажів. Якщо припустити вживання терміна в широкому сенсі, то любовний дискурс – це художній текст цілком або сукупність художніх текстів, в яких любовний дискурс персонажів і / або автора значущий для розуміння ідейного змісту. Рідко термін використовується

стосовно до творів, де не звучать або майже не звучать голоси персонажів. У цьому випадку мається на увазі символічне значення твору для епохи, тобто актуалізується дещо інший аспект дискурсу – аспект діалогу з читачем, сучасниками, соціокультурним простором.

Важливо також визначити адресата любовного дискурсу. Якщо текст розуміється як дискурс, це означає, що він розглядається в аспекті діалогу – діалогічність апріорі притаманна дискурсу. Дискурс – це, з одного боку, текст в його діалогічному зв'язку з екстралінгвістичним контекстом, соціально-культурним простором епохи, а з іншого боку, – текст, адресований Іншому [63: 26]. Тому часто адресатом любовного дискурсу виступає множинний Інший [130], в тому числі читач, як експліцитно, так і імпліцитно, а також реальний. У любовному дискурсі зовсім не обов'язково звучить традиційне «я люблю тебе», визнання не є його сенсоутворювальним елементом. Так, У. Мотта в лекції про любовний дискурс Ф. Петрарки пояснює: «говорити про любов не означає говорити про почуття. Значить говорити про серце людини, про її внутрішній розум, який є розумом закоханим» [52].

Любовний дискурс має позитивні, негативні і нейтральні маркери, серед яких можна назвати:

- 1) темпоральність: стадія зав'язування відносин; стадія розвитку відносин; стадія завершення відносин;
- 2) семіотичний тип: пряме або непряме спілкування; вербальне і невербальне спілкування;
- 3) семантична специфіка: наявність сексуальної складової;
- 4) прагматичний фактор адресанта: інтенція на тривалість відносин; елемент обману;
- 5) прагматичний фактор адресата: можливість наявності у нього позитивної реакції на дії адресанта.

Отже, любовний дискурс – це відображення словника, який використовується закоханим, від імені персонажа, оповідача або автора, що розуміється в аспекті діалогу з Іншим і, як наслідок, відображення мовленнєвих

тенденцій в зв'язку з екстралінгвістичним контекстом.

## Висновки до розділу 1

1. Метафори є способом категоризації об'єктів дійсності, тобто засобами узагальнення, групування, типізації тощо. об'єктів або явищ навколишнього світу, що робить їх важливим елементом логіки й інструментом пізнання. Метафора, тобто в основному стерта, неусвідомлена метафора, заснована на нашому сенсомоторному досвіді, є невід'ємною частиною нашого когнітивного репертуару і тому залишається неусвідомлюваною, у той час як категоризація здійснюється автоматично. Однак у якості одного з засобів створення образності слід розглядати так звану творчу метафору, що у визначеному ступені має більший прагматичний потенціал, ніж стерта. Крім того, творча метафора є одним з експресивних мовних засобів, що робить її більш «помітною», а, отже вона представляє більший інтерес, ніж стерта. Були розглянуті різні підходи до класифікації метафор. Для класифікації метафор у любовному дискурсі було запропоновано підхід, згідно з яким розглядаються такі субсфери ігрової метафори: театральна гра, гра на музичних інструментах, азартна гра, спортивна гра, правила гри, гра для забави, шлюбні ігри.

2. При відтворенні метафор важливим є співвідношення когнітивної і традиційної теорії перекладу. Когнітивна концепція дає нові імпульси для наукового зіставлення оригінальних і перекладних текстів і дозволяє виявити важливі деталі перекладацької техніки. У цьому випадку основна увага дослідника переноситься з деталей перекладацької техніки на смислову, ментальну відповідність між оригінальним текстом і його перекладом, а також на пошуки творчої індивідуальності перекладача. Вважаємо доцільним враховувати досягнення як традиційної (трансформаційної), так і когнітивної теорій перекладу. Також при перекладі метафор слід враховувати її прагматичні функції, що включають в себе цілеспрямоване використання сигналів для досягнення соціального ефекту. Для встановлення засобів



відтворення метафори в перекладі найважливіше значення мають такі функції як симптоматична функція, сигнальна функція, функція залучення уваги адресата, функція акцентуації комунікативно значущих елементів, функція компресії інформації, етно-ідентифікуюча функція.

3. Любовний дискурс – це відображення словника, який використовується закоханим, від імені персонажа, оповідача або автора, що розуміється в аспекті діалогу з Іншим і, як наслідок, відображення мовленнєвих тенденцій в зв'язку з екстралінгвістичним контекстом. Аналізований дискурс має позитивні, негативні і нейтральні маркери, як то: темпоральність (стадія зав'язування відносин; стадія розвитку відносин; стадія завершення відносин); семіотичний тип: (пряме або непряме спілкування; вербальне і невербальне спілкування); семантична специфіка (наявність сексуальної складової); прагматичний фактор адресанта (інтенція на тривалість відносин; елемент обману); прагматичний фактор адресата (можливість наявності у нього позитивної реакції на дії адресанта).

## РОЗДІЛ 2

### ФУНКЦІОНУВАННЯ ІГРОВИХ МЕТАФОРИЧНИХ МОДЕЛЕЙ В АНГЛІЙСЬКОМОВНОМУ ЛЮБОВНОМУ ДИСКУРСІ

#### 2.1 Метафорична модель «Кохання – це театр»

Театральна метафора, тобто метафора з вихідною понятійною сферою «театр», отримала широке поширення в різних комунікативних сферах, зокрема в художній літературі. Як зазначає О. Чудінов, «театральна метафора інтерпретується як така, що актуалізує смисли фальшивості, награність явищ, які вона образно називає» [86]. Однак в досліджуваному любовному дискурсі перелічені вище характеристики інтерпретаційного потенціалу моделі реалізовані менше, на відміну від інших, таких як гротеск, підвищений рівень емоційності, сильна залежність персонажів один від одного та ін.

Отже, однією з ключових метафоричних моделей кохання в любовному дискурсі є модель з вихідною понятійною сферою «театр». Таким чином, письменники звертаються до традиційної моделі образної інтерпретації світу. Театральна метафора позначена вже в назві роману С. Моема “The Theatre” Любовний дискурс в досліджуваних романах найчіткіше позначається у назві роману Д. Г. Лоуренса “Lady Chatterley’s Lover”. Що стосується назви роману Дж. Р. Фаулза “The Magus”, то в англійській мові, цим словом, яке має значення ‘чародій’, також традиційно позначали фокусників, ілюзіоністів, отже, ця назва також відсилає до вистави, циркового театру.

Образ «кохання-театру» формується в досліджуваному любовному дискурсі використанням таких прийомів:

- 1) в назву аналізованих романів винесено головну ідею – кохання або театр;
- 2) частина закоханих героїв є акторами або режисерами – професійними або за обставиною долі у романах “The Theatre” та “The Magus”; у романі “Lady Chatterley’s Lover” один з героїв є автором театральних п’єс;

3) активне використання театральних метафор.

Структура базової мовної метафоричної моделі «Кохання – це театр» задається структурою семантичного поля «театр», для якого характерні такі елементи і їх переносні значення:

- *spectacle, performance, show* ‘спектакль’, ‘вистава’, ‘шоу’ як нещире дійство, незвичайне видовище, подія;

- *scene* ‘підмостики’ та *bar* ‘огорожа’ як щось, що відділяє сцену від іншого світу служить для прикриття недоліків, непривабливої суті чогонебудь, пов’язаного з коханням;

- *scene* ‘сцена’ як любовна подія з життя;

- *script* ‘сценарій’ як порядок, за яким розгортаються любовні події;

- *mask* ‘маска’ як спосіб приховати справжні мотиви, личина, що приховує сутність;

- *role, part* ‘роль’, що приховує щирість намірів;

- традиційна опозиція *actor-spectator* ‘актор-глядач’, що породжує метафоричні смисли, – бути *actor* ‘актором’, тобто творцем свого кохання, фігурою самотійною, або *spectator* ‘глядачем’, пасивним спостерігачем;

- структура *actor-director* ‘актор-режисер’,

- *acting, playing* ‘гра’ як дія на сцені.

Такі поняття як *script, director, bar* є також символами визначеності дій акторів (закоханих героїв), відсутності їх свободи вибору.

Всі перелічені вище образи вистави і їх метафоричні переосмислення реалізуються в любовному дискурсі. Уявімо їх актуалізацію, об’єднавши за принципом метафоричних підмоделей – приватних варіантів втілень ключовий текстової концептуальної метафори «Кохання – це театр».

1. Вистава як історія кохання окремої людини в театрі любові: (14) *Isn't it hateful, all the performances! I suppose I'd have to go through it with Clifford.* (LCL, URL); (10) *Perhaps instinctively he knew it, and that was why he had to bring down the whole show with a smash; the house of cards.* (LCL, URL); (13) *No! said Connie to herself I'd rather be at Wragby, where I can go about and be still, and not*

*stare at anything or do any performing of any sort.* (LCL, URL); (20) *This was the divine love! After all, the moderns were right when they felt contempt for the performance; for it was a performance.* (LCL, URL) та ін. В переважній більшості прикладів поняття «любов – вистава» наділяється негативною конотацією, як щось нещире, фальшиве. В наступному прикладі негативна конотація посилюється тим, що вистава визначається як частина сучасної масової культури, щось невишукане, неінтелектуальне, примітивне: (23) *No, my cherub, nine times out of ten, no! Love's another of those half-witted performances today.* (LCL, URL) та ін.

Сюди ж відносимо метафоричне визначення статевого акту, що є елементом кохання, як окремої вистави: (12) *His body was a foolish, impudent, imperfect thing, a little disgusting in its unfinished clumsiness. For surely a complete evolution would eliminate this performance, this 'function'.* (LCL, URL); (21) *It was quite true, as some poets said, that the God who created man must have had a sinister sense of humour, creating him a reasonable being, yet forcing him to take this ridiculous posture, and driving him with blind craving for this ridiculous performance.* (LCL, URL); (4) *You'd have to bring yourself off! You'd have to run the show!* (LCL, URL). та ін.

2. Сцена як підмостки, місце на якому розігрується кохання: (50) *He constructed bars around us, subtle psychosexual bars that kept us chained to Bourani* (TM, URL). В наведеному прикладі місцевість *Bourani*, маєток Магарежисера став умовною сценою, на якому розігрувалася вистава кохання. Але є і інший символ цієї назви, що також знаходить відображення у ігровому просторі аналізованого роману. Бурані – назва фестивалю фалічних символів у Греції.

3. Сцена як подія в житті людини: (38) *He offered her money, but she said she was his wife and he must take her back. I don't know what sort of a scene they had.* (LCL, URL). Метафора в наведеному прикладі є стертою, в контексті вона позначає скандальну ситуацію, що відбулася між чоловіком і дружиною. Сцени можуть бути комічними і трагічними в залежності від перебігу

коханця: (36) *Connie was so glad that he wasn't **taking the pathetic line**, she kept him up to as much haughtiness as possible.* (LCL, URL).

4. Акторство, розігрування ролей як дія символ нещирості сутності коханця або його поведінки в окремій ситуації: (35) *Instead of which, **with his play-acting and lordly airs**, he seemed to think it was he who was conferring the honour.* (LCL, URL); (1) *She saw his smallish, sensitive, loose hand on the table. **He was no simple working man, not he: he was acting! acting!*** (LCL, URL); (2) *Connie had played this woman so much, it was almost second nature to her; but still, decidedly second. Yet it was curious how everything disappeared from **her consciousness while she played it.*** (LCL, URL); (9) *But don't take me as a general example, probably I'm just a special case: one of the men who like women, but don't love women, and even hate them if **they force me into a pretence of love**, or an entangled appearance.* (LCL, URL) та ін. Акторство як нещира дія має переважно негативну конотацію, ще більш вона посилюється, коли вживаються такі слова-маркери як *hypocrisy* 'лицемірство': (37) *Home was a place you lived in, love was a thing you didn't fool yourself about, joy was a word you applied to a good Charleston, **happiness was a term of hypocrisy used to bluff other people**, a father was an individual who enjoyed his own existence, a husband was a man you lived with and kept going in spirits.* (LCL, URL) та ін.

Акторство передбачає різні амплуа, одне з них – пародіювання гри інших акторів, яке можна визначити як гру у квадраті: (5) *We're all intelligent human beings, and the male and female business is in abeyance. Just in abeyance. How would you like me to start acting up like a continental male at this moment, and **parading the sex thing?***'(LCL, URL).

Ролі як стереотип поведінки коханця у любовному дискурсі позначають дві лінії поведінки. Перша лінія – активна. В такому випадку «актор» сам є і режисером і грає роль за власним «сценарієм»: (6) *Then there's the hard sort, that are the devil to bring off at all, and bring themselves off, like my wife. **They want to be the active party.*** (LCL, URL); (9) *But don't take me as a general example, probably I'm just a special case: one of the men who like women, but*

*don't love women, and even hate them if they force me into a pretence of love, or an entangled appearance.* (LCL, URL); (31) *Love is pretending to go to work but going to Victoria* (TM, URL). та ін.

Друга лінія – пасивна. «Актори» грають ролі за «сценарієм», написаним або партнером, або третьою особою – «режисером» чи просто під впливом певних обставин: (8) *Her face betrayed not the least preparedness to concede, to give up her role* (LCL, URL); (15) *During the evening a new theory had occurred to me: that Conchis was trying to recreate some lost world of his own and for some reason I was cast as the jeune premier in it, his younger self.* (TM, URL); та ін. В такому випадку акторство є символом підпорядкування чужій волі, відсутності самостійності в прийнятті рішень. Переважно таке керівництво неусвідомлюване для виконавця або здійснюється проти його волі: (3) *She had rather expected it, and he played up without knowing. So susceptible we are to what is expected of us!* (LCL, URL). Але може бути і так, що «актор» знає, що є інструментом «режисера» і позитивно це сприймає: (16) *In so many ways, it seemed all no more than a game. Lily gave strongly the impression that she was playing with me—amusing herself as much as acting a role at Conchis's command.* (TM, URL).

5. Маска як спосіб приховати справжні почуття і наміри: (30) *On the far side of his supreme prostitution to the bitch-goddess he seemed pure, pure as an African ivory mask that dreams impurity into purity, in its ivory curves and planes.* (LCL, URL). Також негативну конотацію одержує поняття «маскарадна вистава» як така, що немає ніякої цілі крім однієї – увести в оману: (17) *But I was covertly trying to watch in every direction, preternaturally on the alert for events in the masque.* (TM, URL).

Таким чином, метафорична модель «Кохання – це театр» є ключовою в любовному дискурсі, оскільки поведінка людей, що закохані або удають з себе таких, ототожнюється з поведінкою акторів на сцені. Учасники любовного дискурсу – це актори, які грають відведену їм роль, знаходяться в підпорядкуванні партнерів або режисерів, якщо самі не є керівниками такої

вистави. У цьому, останньому, випадку їм відводиться двояка роль – і режисера (того, хто здатний впливати на життя закоханих у них партнерів), і актора (того, кого самого керують вищі сили).

У метафоричному моделюванні кохання як театру однією з базових опозицій є протиставлення актора-режисера і актора-виконавця. Бути актором-режисером – значить самостійно визначати долю свого кохання, бути актором-виконавцем – значить займати позицію пасивного гравця. У метафоричному моделюванні кохання на основі образів театру утворюється більше число опозицій в любовному дискурсі, велике значення, крім опозиції «актор-режисер» і «актор-виконавець» мають такі опозиції, як «актор-глядач», «режисер – актор».

Таким чином, ключовий статус аналізованої концептуальної метафоричної моделі визначається не тільки значною кількістю її лексичних репрезентацій в англійськомовному любовному дискурсі, розгалуженістю її структури, але, що більш важливо, тим, що через системи її образів характеризуються головні герої аналізованих романів, їх любовні відносини, особливо значущі моменти їхнього життя.

## **2.2. Метафорична модель «Кохання – це музика» (гра на музичних інструментах)**

Одним зі значень слова «гра» є «гучний звук, звуковиробництво» [50: 23]. Ігрова метафорична модель «Кохання – це музика» відображає оцінку любові як почуття, пов'язаного з мистецтвом і творчим виразом своїх емоцій. Кохання як щасливе позитивне почуття асоціюється з активною енергійною музикою. Нещасне почуття любові або втрата почуття – це сумна мелодія. Ця метафора актуалізує такі образи, як закохана людина, людина з тонкою душею, чуттєва людина, людина, що через музику виражає свої почуття тощо. Зближує поняття «кохання» та «музика» також поняття гармонії – музичної та гармонії у душі, яку відчуває людина, що щасливо кохає.

Структура базової мовної метафоричної моделі «Любов – це музика (гра на музичних інструментах)» задається структурою семантичного поля «музика» як гра, для якого характерні такі елементи і їх переносні значення:

- музика як засіб, що допомагає висловити почуття, як то: лірична музика та романтична музика символізують кохання, сумна музика символізує нещасливе кохання, енергійна музика символізує щасливе кохання або пристрась;

- музичні інструменти, на яких виконується музика, гра. Так, струнні інструменти, особливо скрипка традиційно асоціюються з душею людини (струни душі). Клавійні інструменти так само можуть асоціюватися з душею, але якщо «струни душі» можуть грати самі собою, то на «клавійні душі» треба натискати, щоб зазвучала «мелодія серця». Серед духових інструментів флейта, наприклад, асоціюється з ніжним ліричним настроєм, а труби – з урочистим настроєм або тріумфуванням;

- виконання музичних творів як гра, тобто активне вираження людиною свого настрою за допомогою музичних інструментів. Суди ж відноситься і спів – виконання словесно-музичних творів за допомогою голосу з акомпанементом або без нього;

- соціальні характеристики людини, що виконує музику. Цей елемент зближується з театральною метафорою. Так, «перша скрипка», «перша партія» асоціюється з людиною, що має вищий статус у оркестрі, у переносному значенні – у будь-якій справі, зокрема, і в коханні, задає тон, якому слідує інші люди. Роль диригента у переносному значенні подібна ролі режисера у театральній постановці – він керує процесом тощо.

В аналізованому матеріалі реалізуються не всі названі образи. Згрупуємо наявні у метафоричні підмоделі як варіантів втілень текстової концептуальної метафори «Кохання – це музика».

1. Акомпанемент: (52) *It was the talk that mattered supremely: the impassioned interchange of talk. Love was only a minor accompaniment.*



(LCL, URL). Тут музика, що виникає через гру на музичному інструменті як акомпанемент, фон для інших життєвих подій.

2. Виконавці як учасники певного оркестру, ансамблю: (53) *She was a soft, white-skinned, soft sort of a woman, older than me, and played the fiddle.* (LCL, URL). «Перша скрипка» у парі закоханих задає тон, якому слідує партнер. Це наближено до театральної метафори, де є актори, що грають перші ролі, а є такі, що грають другорядні. Але в театральній метафорі навіть незначна роль повністю залежить від виконавця і може бути незалежною, тоді як у музичній – другорядний виконавець має пристосовуватися до гри першої скрипки, інакше не буде гармонії, виникне дисонанс.

3. Вираз настрою кохання через гру на музичних інструментах: (54) *Now she had more time to herself she could softly play the piano, up in her room, and sing: 'Touch not the nettle, for the bonds of love are ill to loose.'* (LCL, URL). Традиційно романси вважаються романтичним жанром, отже, їхнє виконання свідчить про романтичний настрій людини, що закохана або прагне кохання, як в наведеному прикладі.

Отже, ігрова метафорична модель «Кохання – це музика» та її субмоделі допомагає відобразити у тексті художнього твору емоційну складову кохання, а також гармонію чи дисгармонію стосунків, що відбуваються між закоханими.

### **2.3. Метафорична модель «Кохання – це діяльність за правилами» (правила гри)**

Бажання людей підкорити кохання певним правилам або законам наближує його до гри, адже у багатьох іграх правила мають велику роль, навіть у дитячих непродуктивних іграх, де процес є важливішим за результат. «Упорядкування» стихійного процесу кохання створювало нові метафори. Найчастіше кажуть про правила (гіперонім) любові, що пишуться психологами, філософами, а у художній літературі сформульовані, наприклад, англійським

письменником Ричардом Темпларом. Мігель де Сервантес, Джек Лондон та ін. говорять також про «закони кохання», Іван Бунін є автором відомої метафори «граматика кохання», а Ханна Фрай пише про «математику кохання», де математика розуміється як точна наука з чітко визначеними правилами.

В контексті нашого дослідження ми обираємо найширше поняття «правило», яке, крім того, найточніше дозволить провести паралелі саме із грою.

О. Чудінов включає фрейм «Правила гри та покарання» тільки до спортивної метафоричної моделі [87]. Але ми не можемо погодитися з таким вузьким розумінням цієї метафори і вважаємо доцільним пов'язати її не лише із спортивними, ай з деякими іншими іграми. І азартні, і театральні та інші рольові ігри також можуть мати певні правила. Тут слід звернути увагу на те, що більшість рольових ігор пов'язана з давніми ритуалами, обрядами, які були підпорядковані певній схемі, правилам. І частина цих правил дотримується досі. Наприклад, рядження, яке колись було частиною обрядової дії, увійшло у сучасний театр як правило використання певних костюмів, привнесло, за словами Л. Івлевої, такі поняття як «перевтілення», «роль», «маска» [33: 24]. Цей висновок розвиває тезу В. Н. Топорова «І ритуал, і драму, що виросла з нього, об'єднує спільна категорія, так само відображена в них, – гра» [74: 108]. Отже, правила, принаймні ритуальні важливі для різних ігор та ігрових форм поведінки.

Ігрова діяльність підпорядкована правилам, які мають обмеження ігрового часу і простору, поділ на «своїх» і «чужих», визначення заборонених прийомів і способів дії [86: 29]. У коханні також є свої правила. Метафорична модель «Кохання – це діяльність за правилами» нерідко пов'язана саме з необхідністю точно визначити правила любовної гри. Це дозволяє виділити такі підмоделі:

1. Правила як кодекс поведінки у коханні. Правила переважно є неписаними (шлюбний договір є скоріше правилами шлюбу) і ґрунтуються на досвіді поколінь, на почуттях, на уявленні людей про ієрархію у відносинах,

соціальні ролі тощо. Це впливає на те, погоджується або не погоджується людина прийняти правила гри: (60) *Julia showed him as clearly as she knew how, and this was very clearly indeed, that she was quite willing to become his mistress, but this he refused. He was too honourable to take advantage of her.* (T, URL). Часто такі правила сформовані за принципами моральним максим, імперативів: (59) *You will have understood. Love is the mystery between two people, not the identity.* (TM, URL). Специфічна любовна гра формує особливу ігрову прагматику, забезпечує селекцію правил, що вживаються в ній. Так, оскільки кожна людина має свій особистісний досвід, а правила є неписаними, невизначеними, абстрактними, у ході відносин між закоханими правила доводиться уточнювати, змінювати, про них домовлятися. Наприклад, стосовно кількості «гравців» у любовній грі: (55) *It may seem to you Clifford doesn't count, but he does.* (LCL, URL). Правила мають бути виконаними при будь-яких обставинах: (57) *It was not the right sort of heart to take to a love-meeting. But a la guerre comme a la guerre!* (LCL, URL). Остання метафора наближена до військової, але вона також стосується певних правил поведінки.

2. Порушення правил як порушення загальноприйнятих або договірних норм стосунків. Такі порушення можуть бути ненавмисними та навмисними. Особливо засуджуються навмисні порушення, груба гра, непорядна поведінка, «шахрайство». Автори художніх текстів прагнуть перенести негативне ставлення до порушників ігрових правил на порушників правил любовної гри: (56) *Always both ways. Always cake and eat it. Always...* (TM, URL). В наведеному прикладі засуджується подвійна гра у коханні, що нагадує шахрайство.

3. Наслідки за порушення правил гри. За порушення правил може бути передбачена певна система покарань: попередження, тимчасова сварка або розрив стосунків назавжди, інше покарання на розсуд партнера. Наслідки у любовній грі не обов'язково означають покарання «гравців», але, наприклад, їм можуть висунути ультиматум як попередження: або людина дотримується правил, або буде покарана (стосунки будуть розірвані тощо): (58) *You can have*

*that. The dreadful responsibility of having to live with someone who loves you.”*  
*“Or?” “You can say no.” “An ultimatum.” “No sliding. Yes or no.”* (TM, URL).

Проаналізований матеріал показує, що модель «Кохання – це діяльність за правилами» (правила гри) і її підмоделі доволі активно використовуються у любовному дискурсі. Специфіка правил любовної гри – в їх зосередженості на процесі цієї гри та ігровий любовній комунікації, яка виникає при цьому, що обумовлює формування двох найбільш значних типів ігрових правил: описових, покликаних ввести гравців в умовно-ігрову ситуацію і сигнальних, сповіщають про початок і кінець етапів ігрової дії. Однак специфіка правил любовної гри не вичерпується тільки особливостями ігрової любовної прагматики. Більш того, можна стверджувати, що ігрова любовна прагматика є наслідком більш загальних, фундаментальних, онтологічних властивостей гри. Тому у наступному параграфі ми зосередимося на такій особливості любовної гри, що формує ігрову метафоричну субмодель «Кохання як розвага».

#### **2.4 Метафорична модель «Кохання – це розвага» (гра для забави)**

Впровадження ігрової метафоричної моделі «Кохання як розвага» пов'язано з проблемою розрізнення гри за результатом і за процесом. Якщо розглядати певні види ігор, то можна побачити, що є такі, що мають певну мету (виграти гроші у азартних іграх, здобути перемогу і підвищити свій статус, одержати винагороду у спортивних іграх тощо) так і такі, що здійснюються без мети, непродуктивні. Це, наприклад, дитячі рольові ігри, ігри на музичних інструментах, театральна гра тощо. В таких іграх процес є важливішим за результат. З іншого боку, зовсім такими, що не мають мети, такі ігри також не можна назвати. Розважитися, провести цікаво час, отримати задоволення від процесу, одержати певний емоційний заряд – це і є мета таких ігор. Такі ж паралелі можемо провести з любовною грою. Є любовна «ігрова» діяльність, що переслідує визначену мету (вийти заміж, схилити партнера до сексуальних стосунків, зманіпулювати партнером для одержання певного результату тощо),

а є така, що відбувається тільки заради процесу, розваги. Позаігрові установки і цілі любовної гри вписані в прагматику цієї діяльності. Тому ми не погоджуємося з основоположним положенням переважної більшості ігрових дефініцій, згідно з якими гра безцінна, а підтримуємо точку зору Й. Хейзінги, який вважав, що «гра має мету у собі самій» [80: 41]. Уточнення Й. Хейзінги дуже істотне, тому що насправді гра завжди зосереджена на своїх ігрових цілях, одна з яких – отримання переваги над противником – сприяла розвитку великого класу спортивно-змагальних ігор.

Зауважимо, також, що один і той самий вид діяльності у любовній грі може бути і націлений на мету, і використаний для розваги. Наприклад, гра у флірті, кокетство можуть відбуватися з метою започаткувати більш серйозні стосунки, а може бути просто способом цікаво провести час та розважитися.

Гра як розвага, на відміну від інших видів ігрової діяльності (спортивної гри, театральної, азартної тощо), як відзначає О. Байбурін, не має жорсткої ситуативної прив'язки, дає можливість вибору (грати чи не грати) і імпровізації, має іншу прагматичну спрямованість (не зовнішні, а внутрішні цілі – «сам процес гри», який, звичайно, може бути цікавий зовнішнім спостерігачам, глядачам) і спосіб трансмісії (не заучування, а використання правил) [7: 23].

Оскільки найбільш природне ігрове середовище – «між побутом і ритуалом» [7: 23], то будь-яка любовна гра, яка передбачає ритуалізовану поведінку, наприклад, розваги молоді на посиденьках, толоки, шлюбні обряди (сватання і весілля) тощо – в значній мірі є ігровою поведінкою [7: 23].

Можна виділити такі субмоделі ігрової метафори «Кохання як розвага».

1. Любовні стосунки як потіха або розвага. Тут не визначаються конкретні види ігрової діяльності, а самі стосунки метафоризовано названі потіхою або описані як така: (71) *Think what it would be like if you got back to your island and there was no old man, no girl any more. No mysterious fun and games.* (TM, URL); (72) *Her mistaking that for love, her not seeing that love was*

<...>reserve, walking away through the trees, turning the mouth away at the last moment. (TM, URL).

2. Конкретні ігри, спрямовані та цікаве проведення часу. В такому випадку кохання може уподібнюватися різним видам ігор (і, відповідно, відбуватися за їх принципом, правилами). Наприклад, це може бути гра у шаради: (63) *I don't really care, because I think the whole idea's original, it's charming to be with you, I like Maurice, I think this is all fun... but don't let's take it all so bloody seriously. **Play your charade. But for Christ's sake don't try to explain it.*** (TM, URL); дитяча гра у «баньки» або «витрішки»: (64) *"I only want to talk because it gives me an excuse to look at you." "Why not just look?" I took up the same position as she had, and we stared at each other along the back of the seat. Her look was so steady, and in a way so newly interested in me, so unmasked, that it made me look down. **"I'm no good at the staring game."*** (TM, URL); у «мовчанку»: (73) *And it became **a sort of game inside a game inside a game: silence, to see which one of us could go longest without speaking.*** (TM, URL). До таких ігор відноситься і власне любовна поведінка, флірт: (75) *The Colonel **began to make little jokes with her and sometimes he pinched her ear playfully. "Now you mustn't flirt with me, Colonel,"** she cried, giving him a roguish delicious glance. "Just because I'm an actress you think you can take liberties with me."* (T, URL). В наступному прикладі персонаж приймає правила любовної гри, бо хоче розважитися: (61) ***If it was her job to seduce me, I should be seduced.*** (TM, URL).

3. Задоволення, що отримується у процесі любовної гри-розваги. Е. Фінк визначав гру як «оазис щастя» [101]. Саме в контексті самодостатності, «егоїстичності» гри можна говорити про іншу її фундаментальну властивість, про те, що метою гри є «отримання задоволення»: (65) *After a while she lay back on the bed, smoking, and I was **unexpectedly filled with a pleasure in duplicity, with that pleasure, I imagined, Conchis felt when he was with me.*** (TM, URL); «Гра заради задоволення» протиставляється «серйозній» практичній діяльності, праці: (62) *I don't know whether you're doing all this because you love the old man.*

*Because he pays you. Because it amuses you. Because you're his mistress.* (TM, URL). Задоволення, в першу чергу, є емоційними та інтелектуальними.

4. Пригода. У такому випадку кохання визначається як захоплююча подія, що розважає та приносить задоволення: (67) *You promised me an **adventure**, I want an **adventure*** (TM, URL). Такою пригородою можуть бути і скороминучі сексуальні стосунки: (69) *You can always have your next **adventure*** (TM, URL). Любовні пригоди справляють на людину особливо глибоке враження, у порівнянні з іншими пригодами, стають досвідом: (68) *This **experience**. It's like being halfway through a book. I can't just throw it in the dustbin* (TM, URL); (70) *Tart it up so it makes you seem the innocent one, the great intellectual who must have his **experience*** (TM, URL); (74) *You talk as though **it had just been a rather curious experiment.**" "I suppose it was in a way." She gave him a little smile. "And you really think that was love?" "Well, it's what most people mean by it, isn't it?"* (T, URL).

Зауважимо, що у людській свідомості існує три основних погляди на гру, як забаву. Перший з них – нейтральний, що сприймає такий спосіб проведення часу, але ніяк не оцінює його. Другий – негативний. Гра часто оцінюється народною свідомістю негативно, асоціюючись з руйнуванням усталених норм, з їх ігноруванням, з усяким «неподобством» в найширшому сенсі слова: від буйної, ненормативної поведінки до бісовщини. «Гра спочатку сприймається як імітація діяльності, а не як власне діяльність: так, дитячі ігри імітують заняття дорослих, військові ігри – бойові операції, спортивні ігри – плідну фізичну або інтелектуальну працю, азартні ігри відтворюють боротьбу, закономірності та випадковості, удачу і долю в житті людини. У <...> свідомості гра сприймається саме як потіха, а не справа, якій має бути віддано основний час» [85]. Третій погляд – позитивний. У зв'язку з цим можна вказати на думку Е. де Боно, який вважає, що гра являє собою ідеальний метод прискорення вироблення нових ідей. «Бавитися з грою – свого роду експеримент зі випадковістю». Велика результативність гри пояснюється тим, що саме свобода гри від заздалегідь поставлених планів і ідей дозволяє

«випадково» зіштовхнути явища, які на перший погляд не стосуються одне одного» [13: 26].

Отже, було виділено 4 основні субмоделі ігрової метафоричної моделі «Кохання як розвага». Розглянемо наступну модель «Кохання як шлюбні ігри», яка має багато загального з цією субмоделлю, втім, певні специфічні риси обох не дозволяють їх об'єднати в одну модель.

## 2.5. Метафорична модель «Кохання – це еротика» (шлюбні ігри)

Ігрова метафорична модель «Кохання як шлюбні ігри», як вже зазначалося, багато в чому наближається до моделі «Кохання як розвага», проте це особлива модель, складові якої що не просто обов'язково припускають сексуальні контакти учасників, а орієнтуються саме на них. Така модель – найпрагматичніша. В ній не може бути розваги заради розваги, проведення часу, флірту заради флірту. Іntenція учасника спрямована саме на можливість сексуальних стосунків. Якщо у субмоделі «Кохання як розвага» ми визначили, що така розвага переважно спрямована на інтелектуальне та емоційне задоволення, то у субмоделі «Кохання як шлюбні ігри» переважає чуттєве та фізичне задоволення.

Отже, визначимо основні субмоделі на основі наявного ілюстративного матеріалу.

1. Шлюбні ігри як розвага. Сюди відносяться сексуальні стосунки, які евфемістично та метафорично називаються розвагою чи грою: (79) *I asked him if it was true that he entertained ladies down at the cottage, and all he said was: 'Why, what's that to you, Sir Clifford?'* (LCL, URL). (76) *And the bounders who pretended they did, and started working the sex game, they were worse than ever.* (LCL, URL).

2. Шлюбні ігри як стосунки між людиною чоловічої та жіночої статі. (77) *But all games, even the most literal, between a man and a woman are implicitly sexual; and I was clearly meant to feel that.* (TM, URL). Тут



актуалізується саме поняття статі. Адже саме поняття «шлюбні ігри» є метафоричним, його джерелом є не антропологія, а зоологія і спершу воно вживалося для опису відносин між самками та самицями тварин, спрямованими на народження потомства.

3. Шлюбні ігри як процес безпосередньо гри, що передує сексуальним стосункам і має на меті саме їх: (78) *There's some girl on your island and you want to lay her.* (TM, URL). (80) *'Oh, all right! I'm quite willing. But I'm darned if hanging on waiting for a woman to go off is much of a game for a man...'* (LCL, URL).

Як вже зазначалося, в метафоричні моделі «Кохання як шлюбні ігри» немає поняття «флірт заради розваги». Таке поняття стало можливим тоді, коли соціальні відносини стали розвинутими. Джерела ж аналізованої метафоричної моделі походять від більш ранніх, примітивніших відносин, коли флірт, залицяння існували як гра за формою і гра-обряд за змістом. На ранніх стадіях розвитку суспільства флірт і залицяння мали на меті шлюб або просто сексуальні стосунки, тому і були «грою» тільки за формою. По суті це обряд. Про це свідчить відомий в деяких локальних традиціях звичай проведення передвесільних вечірок, коли ігрове дійство безпосередньо вписується в структуру весільного обряду. В жесті, грі, тексті був закодований весільний або просто сексуальний сенс.

Отже, в наявному ілюстративному матеріалі не було знайдено багато прикладів аналізованої моделі, втім, наведені уривки дозволяють виділити окремі субмоделі.

## **2.6. Метафорична модель «Кохання – це змагання» (спортивні ігри)**

Розглянемо структуру та можливості метафоричної моделі «Кохання як спортивна гра» у художньому дискурсі.

1. Фізичні спортивні ігри. Значна кількість метафор в досліджуваному матеріалі орієнтована на фізичні спортивні ігри, розповсюджені в англійській мові

країнах (гольф, теніс). Крім того, австралійська дівчина метафорично порівнюється зі грою австралійським спортивним знаряддм – бумерангом: (94) *The human boomerang. Throw her away and she'll always come back for another weekend of cheap knock.* (TM, URL). У прикладах вище людину, що бере участь у любовних стосунках, порівнювали з бумерангом (за тим принципом, що і бумеранг, і дівчина повертаються), а у наступному прикладі – з м'ячем, який можна передавати від одного гравця іншому: (97) *I thought, the cunning little bitch; they're throwing me backwards and forwards like a ball.* (TM, URL). Актуалізується рейтинг гравців і сам процес гри. У спорті розрізняються фаворити (учасники змагань, яких фахівці заздалегідь вважають найсильнішими), лідери (учасники змагань, які йдуть першими на якомусь етапі змагань) і переможці (чемпіони): (91) *It was like being a champion at tennis, and condemned to play with rabbits, as well as having always to get their wretched balls out of the net for them.* (TM, URL). (99) *I found my sexual success and the apparently ephemeral nature of love equally pleasing. It was like being good at golf, but despising the game. One was covered all round, both when one played and when one didn't* (TM, URL). Сама гра може не називатися у метафорі, але через її опис, можна розуміти, про що йдеться. В наступному прикладі, наприклад, припускається тенніс: (95) *“An excellent return of service, Miss Montgomery.”* (TM, URL). Діалог під час флірту порівнюється з грою у теніс: мовці обмінюються репліками, немов тенісисти м'ячиком. Так само і в наступному прикладі: (98) *“If you play tennis, I must play tennis back.” “Must?” “Maurice must have asked you not to question me.”* (TM, URL)

2. Інтелектуальні спортивні ігри. Зазвичай до таких ігор відносять шахи и шахмати, а також деякі види спортивних карточних ігор. В аналізованому матеріалі в основі таких метафор переважно лежали шахи. Терміни цієї гри зустрічаються в самих різних любовних контекстах. При метафоричному уподібненні мови шаховій грі можлива опора на будь-який з компонентів мотивуючого фрейму, що тягне за собою актуалізацію образного потенціалу поняття «гра в шахи». Так, в наступному контексті Г. Д. Лоуренс в якості

опорного обирає елемент «розташування фігур», який розгортається в тексті і породжує інші асоціації. Жінка, якою маніпулюють у любовних стосунках, порівнює себе з шаховою фігурою: (96) *So! She was being pushed round on the chess-board again.* (LCL, URL). У наступному контексті ключовим елементом, організуючим текстовий простір через образ шахової гри, є компонент «шахова партія», який організовує інші елементи: хід, правила гри. Чоловік порівнює себе з шахистом, а свої вчинки з грою у шахи (тобто актуалізується стратегічний початок цієї гри): (100) *I hadn't played chess for years; but I remembered that the better you got, the more it became a game of false sacrifices* (TM, URL).

3. Принципи спортивних ігор. Особливу субмодель становлять метафори, засновані на принципах спортивних ігор в цілому: не припускається ніяка гра, але припускаються спортивні принципи. Й. Хейзінга, аналізуючи роль гри в історії, виводить це поняття зі змагання (агона). Згідно Й. Хейзінги, вся людська культура має агональний характер, тобто побудована на принципі змагальності; однак з розвитком цивілізації агональний фактор поступово втрачає своє колишнє значення, поступаючись місцем «серйозному» – всьому того, що, на думку Й. Хейзінги протистоїть грі. Взагалі, як зазначає Й. Хейзінга, будь-яка культурна гра неможлива без агона, змагання [80: 64]. Розглянемо як приклад принцип конфронтації між гравцями, що беруть участь у грі: (90) *A physical confrontation, even the proximity that Alison's coming to the island might represent, was unthinkable.* (TM, URL). Й. Хейзінга прийшов в кінцевому рахунку до висновку: «серйозність, з якою відбувається змагання, в жодному разі не означає заперечення його ігрового характеру. Бо воно виявляє всі формальні і майже що всі функціональні ознаки гри» [80: 64].

Змагання, в свою чергу, немислимо без отримання виграшу, тобто переваги над противником, користі, вигоди. Однак отримання переваги неможливо без підключення фактора кількісної або якісної оцінки: більше, менше, далі [80]. Це орієнтація на перемогу як винагороду у любовній грі: (93) *But if he didn't, then after all I would have Alison to fall back on. I won either*

way. (TM, URL). (92) *“I think you’re so blind you probably don’t even know you don’t love me. <...>. So whatever you do you can say, I couldn’t help it. **You can’t lose.** (TM, URL).* Отже, у кохання, як і у спортивного змагання, завжди (або майже завжди) є мета: наприклад, здолати будь-кого або досягнути чогось. Спортивне змагання – це боротьба за що-небудь. В результаті змагання у коханні будь-хто повинен здобути перемогу, яка визначається як добуток успіх в битві, боротьбі, змаганні за щось; здійснення чогось в результаті подолання будь-яких перешкод. У коханні, як і у змаганні, «на хід речей впливає сама перемога в поєдинку» [80: 72], незалежно від типу змагання.

Принцип розподілу змагань за принципом статі підкреслює особливу важливість перемоги для чоловіків. Успіх у спортивному сенсі – це досягнення «хуткості» в сенсі швидкості і в сенсі родючості і здоров’я, зрілості. Тому в змаганні перемога приносить переможцю цілком конкретні, зримі, відчутні переваги. Він не тільки стає першим, головним (наприклад, королем, вождем племені), а й визнається найбільш «стиглим», що дуже важливо для любовного дискурсу: (88) *He was doing something: and he was going to do something. **He was going to win, to win: not as he had won with his stories, mere publicity, amid a whole sapping of energy and malice. **But a man’s victory.**** (LCL, URL).*

Отже, у любовному дискурсі нерідко зустрічаються аналогічні спортивним ситуації, що дозволяє використовувати спортивні концепти. Як відомо, невдахи спортивних змагань часто скаржаться на несправедливість долі, упередженість суддів і неспортивну поведінку суперників, а переможці більше говорять про закономірність і справедливості результату. За названими ознаками багато ситуацій любовного дискурсу дивно схожі на спортивні, що особливо підкреслюється загальною термінологією.

## 2.7. Метафорична модель «Кохання – це азарт» (азартні ігри)

Можливості метафоричного осмислення кохання як азартної гри пов’язано з такими властивостями таких ігор. По-перше, сутність азартної гри

визначається її детермінованістю правилами гри. По-друге, сутність азартної гри визначається її спонтанністю, непередбачуваністю, навіть фатумом. Отже, сутність азартної гри визначається як гнучке поєднання чинників випадковості з диктатом правил.

Були визначені такі метафоричні субмоделі.

1. Азарт як покладання на випадок або долю. Випадок – наступ непередбачуваної події і особливо його не передбачений заздалегідь збіг з іншими подіями внаслідок ланцюга непізнаних або недостатньо добре пізнаних причин і наслідків. В наступному прикладі видно, що єдиний випадок може змінити результат любовної гри, так само як і азартної: (82) *So I walked back to the school, temporarily detumescent, but buoyed on by a deep excitement; a clear glimpse of a profound future happiness; of at last having in my hand, after a long run of low cards, the joker and all four aces. Or three, at any rate* (TM, URL). Доля – зумовленість подій і вчинків; заздалегідь визначена сукупність всього сущого, яке впливає на буття окремої людини або всього соціуму, народу, людства. Результат кохання, так само як і азартної гри, може бути заздалегідь визначено фатумом: (83) *'There's no keeping clear. And if you do keep clear you might almost as well die. So if I've got to be broken open again, I have.'* (LCL, URL). Доля зазвичай осмислюється як збіг обставин, що не залежать від волі людини, а тому може бути і несприятливою (злий рок). Учасники і азартної, і любовної гри учасники далеко не завжди впевнені, що доля буде для них сприятливою. Але вони абсолютно впевнені, що виграш заздалегідь визначений.

2. Азарт як збудження чи задоволення. Тут збудження або задоволення від процесу азартної гри можна порівняти з любовним збудженням: (81) *And again, in the gambling he was gone in a kind of unconsciousness, or blank intoxication, or intoxication of blankness, whatever it was.* (LCL, URL). (87) *And it was a source of satisfaction to be playing piquet with a baronet, and even losing sixpences to him.* (LCL, URL).

3. Атрибути азартної гри. Тут актуалізується лексика, яка описує процеси такої гри і що переноситься у любовний дискурс: (84) *She suddenly became overvivacious, overexcited by the idea of climbing Parnassus, and she drank glass for glass of retsina with me; did everything that Lily would never have done; then called, in her characteristic way, her own bluff.* (TM, URL). (85) *That's why I talked. So ineptly. So at the wrong time." She gave no sign of listening; I produced my trump.* (TM, URL).

4. Поведінка гравців під час азартної гри. Азартна гра має правила, але вони порушуються частіше, ніж правила спортивних ігор. Це пов'язано, поперше, з тим, що роль випадку для перемоги у таких іграх вища, ніж старання гравців (а у спортивних, як правило, навпаки), і гравці можуть вважати, що несправедливо, що комусь просто везе більше, ніж їм. По-друге, в азартних іграх дуже багато стоїть на кону, часто це не просто великі суми грошей, а репутація, подальша доля. Програш у азартній грі може обернутися повним разорінням, боргами та всілякими нещастями. Це навіть пов'язано з можливим смертельним результатом для того, хто програв, що гранично лаконічно і точно виражено в афоризмі «пан або пропав». Тому гравці часто порушують правила, обманюють (86) *"Talked when I could have kept quiet. Could still be deceiving you."* (TM, URL).

Етимологічно слово *fate* походить від латинського *fatum* 'доля', яке зближується зі словами *fabula* 'чутка, погосл', *fari* 'говорити'. Тобто результат азартної гри може мислитися як прояв долі, яесь матеріалізоване божественне слово. Але в азартній грі, так само як і у грі любовній, завжди є і ігровий початок. З цього можна зробити висновок, що одним з ігрових складових кохання є випадок.

Результати квантитативного аналізу частотності розподілу ігрових метафоричних моделей в аналізованому любовному дискурсі наведено на рис. 2.1.

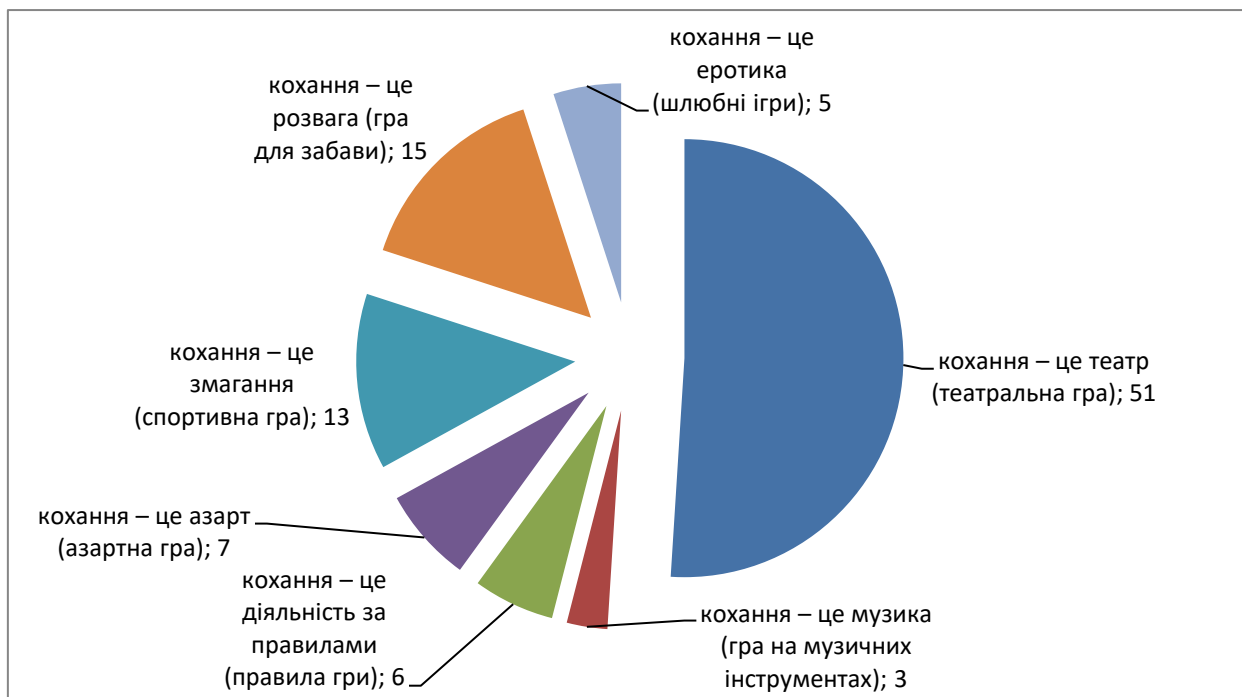


Рис. 2.1 Результати квантитативного аналізу частотності розподілу ігрових метафоричних моделей в досліджуваного любовному дискурсі, %

З рис. 2.1 ми можемо зробити висновок, що найчастіше в досліджуваному любовному дискурсі зустрічалася когнітивна метафорична модель «Кохання – це театр» (театральна гра), частотність якої склала понад половини (51 %) аналізованих прикладів. Найрідше зустрічалися когнітивні метафоричні моделі «Кохання – це азарт» (азартна гра) (7 %), «Кохання – це діяльність за правилами (правила гри)» (6 %), «Кохання – це еротика» (шлюбні ігри) (5 %) та «Кохання – це музика» (гра на музичних інструментах) (3 %). Такі когнітивні метафоричні моделі як «Кохання – це розвага» (гра для забави) (15 %) та «Кохання – це змагання» (13 %) продемонстрували середню частотність. Таким чином, метафорична модель «Кохання – це театр» є ключовою в любовному дискурсі, оскільки поведінка людей, що закохані або удають з себе таких, ототожнюється з поведінкою акторів на сцені.

## Висновки до розділу 2

Було виділено 7 ігрових метафоричних моделей, за якими було проаналізовано ігрові метафори у любовному дискурсі, зокрема: 1) «Кохання – це театр» (театральна гра); 2) «Кохання – це музика» (гра на музичних інструментах); 3) «Кохання – це діяльність за правилами» (правила гри); 4) «Кохання – це азарт» (азартна гра); 5) «Кохання – це змагання» (спортивна гра); 6) «Кохання – це розвага» (гра для забави); 7) «Кохання – це еротика» (шлюбні ігри).

1. В кожній з наведених когнітивних моделей були визначені субмоделі. Так, когнітивна метафорична модель «Кохання – це театр» (театральна гра) має такі 5 субмоделей: 1) вистава як історія кохання окремої людини в театрі любові; 2) сцена як підмости, місце на якому розігрується кохання; 3). сцена як подія в житті людини; 4) акторство, розігрування ролей як дія символ нещирості сутності коханця або його поведінки в окремій ситуації; 5) маска як спосіб приховати справжні почуття і наміри. Поведінка людей, що закохані або удають з себе таких, ототожнюється з поведінкою акторів на сцені. Через системи образів цієї моделі характеризуються головні герої аналізованих романів, їх любовні відносини, особливо значущі моменти їхнього життя. Учасники любовного дискурсу – це актори, які грають відведену їм роль, знаходяться в підпорядкуванні партнерів або режисерів, якщо самі не є керівниками такої вистави. У цьому, останньому, випадку їм відводиться двояка роль – і режисера (того, хто здатний впливати на життя закоханих у них партнерів), і актора (того, кого самого керують вищі сили).

2. Когнітивній метафоричній моделі «Кохання – це музика» (гра на музичних інструментах) властиві такі 3 субмоделі: 1) Акомпанемент; 2) Виконавці як учасники певного оркестру, ансамблю; 3) Вираз настрою кохання через гру на музичних інструментах. Ігрова метафорична модель «Кохання – це музика» та її субмоделі допомагає відобразити у тексті



художнього твору емоційну складову кохання, а також гармонію чи дисгармонію стосунків, що відбуваються між закоханими.

3. В когнітивній метафоричній моделі «Кохання – це діяльність за правилами» (правила гри) виділено такі 3 субмоделі: 1) правила як кодекс поведінки у коханні; 2) порушення правил як порушення загальноприйнятих або договірних норм стосунків; 3) наслідки за порушення правил гри. Специфіка правил любовної гри – в їх зосередженості на процесі цієї гри та ігровий любовній комунікації, яка виникає при цьому, що обумовлює формування двох найбільш значних типів ігрових правил: описових, покликаних ввести гравців в умовно-ігрову ситуацію і сигнальних, сповіщають про початок і кінець етапів ігрової дії.

4. Чотири субмоделі властиві когнітивній метафоричній моделі «Кохання – це розвага» (гра для забави), зокрема: 1) любовні стосунки як потіха або розвага; 2) конкретні ігри, спрямовані на цікаве провадження часу; 3) задоволення, що отримується у процесі любовної гри-розваги; 4) пригода (кохання як захоплююча подія). Кохання як розвага не має жорсткої ситуативної прив'язки, дає можливість вибору (грати чи не грати) і імпровізації, має іншу прагматичну спрямованість (не зовнішні, а внутрішні цілі – «сам процес гри», який, звичайно, може бути цікавий зовнішнім спостерігачам, глядачам) і спосіб трансмісії (не заучування, а використання правил).

5. В когнітивній метафоричній моделі «Кохання – це еротика» (шлюбні ігри) можна виділити такі 3 субмоделі: 1) Шлюбні ігри як розвага; 2) Шлюбні ігри як стосунки між людиною чоловічої та жіночої статі; 3) Шлюбні ігри як процес безпосередньо гри, що передує сексуальним стосункам і має на меті саме їх. Ця модель – найпрагматичніша. В ній не може бути розваги заради розваги, провадження часу, флірту заради флірту. Іntenція учасника спрямована саме на можливість сексуальних стосунків.

6. Структуру метафоричної моделі «Кохання – це змагання» (спортивні ігри) у художньому любовному дискурсі містить такі 3 субмоделі:

1) фізичні спортивні ігри; 2) інтелектуальні спортивні ігри; 3) принципи спортивних ігор. У любовному дискурсі нерідко зустрічаються аналогічні спортивним ситуації, що дозволяє використовувати спортивні концепти. За різними ознаками багато ситуацій любовного дискурсу дивно схожі на спортивні, що особливо підкреслюється загальною термінологією.

7. Було виділено 3 субмоделі у когнітивній метафоричній моделі «Кохання – це азарт» (азартні ігри)», як то: 1) азарт як покладання на випадок або долю; азарт як збудження чи задоволення; 3) атрибути азартної гри; 4) поведінка гравців під час азартної гри. Азартна складова і в іграх, і в коханні, визначається тим, що їхня сутність визначається спонтанністю, непередбачуваністю, навіть фатумом. Це гнучке поєднання чинників випадковості з диктатом правил.

8. Квантитативний аналіз показав, що найчастіше в досліджуваному любовному дискурсі зустрічалася когнітивна метафорична модель «Кохання – це театр» (театральна гра), частотність якої склала понад половини (51 %) аналізованих прикладів. Найрідше зустрічалися когнітивні метафоричні моделі «Кохання – це азарт» (азартна гра) (7 %), «Кохання – це діяльність за правилами (правила гри) (6 %), «Кохання – це еротика» (шлюбні ігри) (5 %) та «Кохання – це музика» (гра на музичних інструментах) (3 %). Такі когнітивні метафоричні моделі як «Кохання – це розвага» (гра для забави) (15 %) та «Кохання – це змагання» (13 %) продемонстрували середню частотність. Таким чином, метафорична модель «Кохання – це театр» є ключовою в любовному дискурсі, оскільки поведінка людей, що закохані або удають з себе таких, ототожнюється з поведінкою акторів на сцені. Ключовий статус аналізованої концептуальної метафоричної моделі визначається не тільки значною кількістю її лексичних репрезентацій в любовному дискурсі, розгалуженістю її структури, але, що більш важливо, тим, що через системи її образів характеризуються головні герої аналізованих романів, їх любовні відносини, особливо значущі моменти їхнього життя.

Якісний аналіз числових даних дозволяє зробити висновок, що кохання та гру поєднують поняття невизначеності, випадку. Також спільною ознакою кохання і гри є здатність до перевтілення її учасників та можливість виконувати ними ролі. Кохання, як і гра, може носити характер потіхи, гри заради самої гри, тоді воно позбавлено мети, однак сповнене сенсу. Також є за своєю суттю ігровим і така стійко приписувана коханню ознака, як задоволення, тому що важко ігнорувати загальний емоційний підйом і задоволення, яке відчувається учасниками і кохання, і гри. Наявність сексуальної складової у коханні наближує його мету до мети шлюбних ігор. Любовний дискурс може як «пасивно» відтворювати ігрові традиції шляхом заучування, копіювання елементів, блоків або фрагментів гри, а може передбачати і «активне» відтворення, засноване на наслідуванні, тобто на передачі традиційних форм за допомогою стійких алгоритмів («правил»), що визначають закономірності взаємодії ключових, значущих реалій, норм поведінки і текстів.

### РОЗДІЛ 3

## ПЕРЕКЛАД ІГРОВОЇ МЕТАФОРИ В ЛЮБОВНОМУ ДИСКУРСІ: ДЕНОТАТИВНИЙ ПІДХІД

### 3.1 Обґрунтування методики перекладацького аналізу

Трансформаційний підхід передбачає особливості перекладу згідно з трьома рівнями: морфологічним, лексичним та синтаксичним [46: 28 – 30, 252 – 261]. Під час перекладу одиниць морфологічного рівня морфеми мови оригіналу трансформуються в морфеми мови перекладу. На лексичному рівні слова та словосполучення мови оригіналу трансформуються у слова та словосполучення мови перекладу [46: 252 – 261]. На синтаксичному рівні структури мови оригіналу трансформуються у синтаксичні структури мови перекладу. Синтаксичні трансформації включають в себе значні зміни в тексті мови перекладу, починаючи із зміни порядку слів у реченні та закінчуючи розділенням одного речення на два й більше [2: 42].

Але трансформаційний підхід недостатній, коли текст оригіналу стосується метафори, і перекладач змушений передати метафору засобами іншої мови так, щоб переклад був зрозумілий носієві цільової мови. Наприклад, неможливо зробити адекватний переклад поезії, просто заміщуючи одиниці мови оригіналу одиницями мови перекладу. Таким чином, головна думка та емоційна складова твору можуть змінитися залежно від культури, на мову якої робиться переклад [114: 45 – 46].

Денотативний підхід є спробою більш точно інтерпретувати такі випадки. Вважаємо, що при перекладі ігрових метафоричних моделей необхідно звернути увагу на денотативний аспект трансформацій. Денотативний план визначає понятійно-логічне ядро значення. В ньому формально-змістові трансформації у перекладі представляють словникові відповідники лексем, що отримують в мові перекладу неоднаковий із вихідною одиницею семний набір, актуалізований контекстом повідомлення.

Згідно з денотативним підходом процес перекладу не є простою заміною, але складається з наступних розумових операцій:

- 1) перекладач читає (чує) повідомлення мовою оригіналу;
- 2) перекладач визначає, чим є референт повідомлення, тобто що позначається повідомленням;

3) перекладач формулює повідомлення мовою перекладу, спираючись на референт. У процесі перекладу зіставляються одиниці-відповідники обох мов, однак, на відмінну від трансформаційного підходу, відносини між одиницями мови оригіналу й мови перекладу не регулярні, а залежать від того, як перекладач ідентифікує референт [9: 65].

Отже, аналізувати переклад ігрових метафор у любовному дискурсі будемо, використовуючи переважно денотативний підхід, а у тому випадку, коли це неможливо (наприклад, при опущенні метафор), будуть використані елементи трансформаційного підходу.

### 3.2 Засоби перекладу ігрових метафор

**3.2.1 Збереження оригінальної метафори.** Під збереженням оригінальної метафори розуміємо відтворення когнітивної моделі ігрової метафори без зміщення об'єктів та з повним збереженням метафоричного смислу і максимально повним збереженням стилістичного та семантичного навантаження. Для цього можуть бути використані певні денотативні трансформації.

**Конкретизація** є гіпонімічною трансформацією, при якій відбувається заміна гіпероніма гіпонімом.

<p>(4) <i>You'd have to bring yourself off! You'd have to <b>run the show!</b></i> (LCL, URL).</p>	<p><i>Ти мусиш іти далі! <b>Ти ламаєш цю комедію!</b></i> (КЛЧ, URL).</p>
--	---

В оригіналі використано словосполучення *to run the show* ‘розпочати виставу’, а у перекладі використано трансформований сталий вираз *ламаєш цю комедію*. Поняття *show* ‘вистава’ є гіперонімом відносно поняття *комедія*, отже, використано конкретизацію Метафора при цьому збережена.

**Модуляція** (прийом логічного розвитку, прийом смислового розвитку).

<p>(7) <i>The dead live by love; and they could evidently also live by impersonation.</i> (TM, URL).</p>	<p>«Мертві живуть завдяки коханням». Еге ж бо. Як видно, також і завдяки тому, що <b>хтось виконує їхню роль</b>. (M, URL).</p>
--	---

Модуляція як прийом логічного розгортання думки часто є необхідною у перекладі. Наприклад, слово *impersonation* має значення ‘виконання ролі’, ‘уособлення’. Проте, в контексті можна з’ясувати, що йдеться про мертвих, отже, не вони самі виконують роль, а хтось робить це за них. Отже, перекладач доцільно відтворив це як *хтось виконує їхню роль*.

В наступному прикладі також використано модуляцію:

<p>(38) <i>He offered her money, but she said she was his wife and he must take her back. I don't know what sort of a scene they had.</i> (LCL, URL).</p>	<p>Та вона відповіла, що вона його дружина і він має прийняти її назад. <b>Не знаю, яка сцена між ними сталася далі</b>. (КЛЧ, URL).</p>
---	--

Оригінальну метафору *I don't know what sort of a scene they had* відтворено як *Не знаю, яка сцена між ними сталася далі*. Отже, через використання словосполучення *сталася далі* використано смисловий розвиток, який не вплинув на метафору.

**Партонімічні трансформації** – заміни назви цілого назвою його частини.

Наприклад:

<p>(17) <i>But I was covertly trying to watch in every direction, preternaturally</i></p>	<p>Потайки зиркав на всі боки, налаштовувався на нові дії</p>
---	---

<i>on the alert for events in the masque.</i> (TM, URL).	<i>маскарадного спектаклю.</i> (M, URL).
--	--

Замість поняття ‘театр масок’ вжито поняття ‘маскарадний спектакль’ — одного з явищ, що відбуваються у театрі масок.

**Холонімічні заміни** як заміни назви частини назвою цілого, наприклад:

<p>(29) <i>“But this girl.” She was staring at the ground, picking seeds off grassheads.</i></p> <p><i>“She’s irrelevant. Really. Just a very small part of it.”</i></p> <p><i>“Then why all the performance?”.</i> (TM, URL).</p>	<p>— <i>Ось ця дівчина...</i></p> <p>— <i>Річ не в ній. Повір. Вона там відіграє дуже малу роль.</i></p> <p>— <i>То навіщо ж тоді весь цей цирк?</i> (M, URL).</p>
--	--

В оригіналі вжито поняття *performance* ‘вистава’ як одну зі складових, які входить до поняття ‘цирк’. У перекладі названо саме поняття *цирк* як ціле.

Серед інших метонімічних заміни можемо виділити **заміну назви результату назвою процесу**:

<p>(41) <i>I trembled on the brink of telling him I wanted no more deceptions, no more comedy, rose ou noir..</i> (TM, URL).</p>	<p><i>Я ситий по зав’язку брехнею, подвійною грою й нікчемними недомовками.</i> (M, URL).</p>
--	---

В оригіналі вжито лексему *comedy* ‘комедія’ як результат гри. У перекладі використано називання самого процесу — *подвійна гра*.

Іноколи метафора передавалася тільки за допомогою лексичних, граматичних та лексико-граматичних трансформацій. Наведемо приклад **лексичних трансформацій**.

<i>(34) Love is &lt;&gt;Did</i>	<i>Кохання — це &lt;&gt; Дездемона</i>
---------------------------------	--

<i>Desdemona.</i> (TM, URL).	(M, URL).
------------------------------	-----------

При перекладі відбулося опущення лексеми *did* ‘мертвий’: *Love is <> Did Desdemona* → *Кохання — це <> Дездемона*. Метафору в цілому збережено, проте семантика дещо змінилася.

Наведемо приклад **граматичних трансформацій**.

(10) <i>Perhaps instinctively he knew it, and that was why he had to bring down the <b>whole show</b> with a smash; the house of cards.</i> (LCL, URL).	<i>Інстинктивно він, мабуть, відчував це, і саме тому йому довелося розбити <b>весь цей спектакль</b> одним ударом, немов картковий будинок.</i> (КЛЧ, URL).
--	--

В наведеному випадку відбулося додавання граматикизованої одиниці у перекладі, зокрема, займенника, що уточнює: *whole show* → *весь цей спектакль*. Метафору при цьому збережено.

В наступному прикладі, навпаки, відбувається опущення граматикизованої одиниці:

(27) <i>I half listened, <b>playing my part</b>, and suddenly began to enjoy being with her again.</i> (TM, URL).	<i>І далі <b>граючи роль</b>, я слухав упівуха й несподівано зловив себе на тому, що мені знову добре з Алісон.</i> (M, URL).
--	---

В цьому прикладі маємо опущення лексеми *tu*, що не вплинуло на семантику і в цілому на метафору. В українському реченні доцільно вилучено присвійний займенник, який вжито як детермінант. Такі елементи визначають або обмежують значення іменника. Вилучений елемент *tu* було вжито в оригіналі перед словом *part* ‘роль’. Усунення лексеми *tu* у тексті перекладу доречно тому, що вона є тавтологічною займеннику *I* ‘я’ і за нормами української мови є частиною імпліцитного смислу тексту.



Наведемо також приклад лексико-граматичних трансформацій у перекладі.

<p>(1) <i>She saw his smallish, sensitive, loose hand on the table.</i>  <i>He was no simple working man, not he: he was acting! acting!</i>          (LCL, URL).</p>	<p><i>Вона подивилась на його невелику, чуттєву руку, яку він вільно поклав на стіл.</i>  <i>Він не простий роботяга, ні! Він грає роль, прикидається!</i> (КЛЧ, URL).</p>
---	--

При перекладі метафори відбулися, по-перше граматичні трансформації (одно речення оригіналу розбито на 2, опущено граматикалізовані одиниці – допоміжне дієслово *was* та займенник *he* (*not he* → *ні*), що обумовлено граматичними розбіжностями англійської та української мов). Також здійснено лексичні трансформації, як то: лексичне згортання (переклад словосполучення словом): *working man* → *роботяга*. Що кається власне перекладу метафори, то в оригіналі використано лексему *acting* двічі (стилістичний повтор). Багатозначне дієслово *act* серед інших має і такі значення як ‘грати <роль>’, ‘прикидатися’. Перекладач відтворила обидва з них. Метафора при цьому збережена, проте стилістичне навантаження знижено через опущення повтору.

**3.2.2 Реметафоризація.** В широком сенсі реметафоризацією називається відтворення неметафори метафорою. В вузькому – відтворення однієї метафори семантично іншою метафорою зі зміщенням метафоричних моделей. Оскільки ми аналізуємо тільки метафори, то реметафоризацію в цій роботі розуміємо у вузькому сенсі.

Інколи при реметафоризації перекладач використовує одночасно декілька трансформацій денотативного плану:

<p>(5) <i>We're all intelligent human beings, and the male and female business is in abeyance. Just</i></p>	<p><i>Повторюю вам, якщо в мені є хоч щось від самця, то я ніколи не зустрічав самиці моєї породи. І я не скучаю за нею,</i></p>
---	--

<p><i>in abeyance. How would you like me to start acting up like a continental male at this moment, and <b>parading the sex thing?</b></i> (LCL, URL).</p>	<p><i>мені просто подобаються жінки. Хто примусить мене їх любити чи прикидатися, що я люблю, й <b>грати в сексуальні забави?</b></i> (КЛЧ, URL).</p>
--	---

Так, при аналізі перекладу метафори *parading the sex thing* → *грати в сексуальні забави* відразу помітна трансформація метафоричної моделі. В оригіналі використано модель «Кохання – це театр» (театральна гра), а у перекладі – «Кохання – це розвага» (гра для забави). Театральна метафора в оригіналі обумовлена використанням лексеми *parading* ‘пародіювання’. Метафора забави у перекладі обумовлена словосполученням *грати в*, а також семантикою слова *забави*. При цьому перекладач використав конкретизацію: *sex thing* → *сексуальні забави*.

Наведемо ще приклад:

<p><i>(26) Hilda loved all the managing and the driving and being <b>mistress of the show.</b></i> (LCL, URL).</p>	<p><i>Гілді подобалися всі ці клопоти, і їзда, і <b>роль першої скрипки.</b></i> (КЛЧ, URL).</p>
--	--

Словосполучення *mistress of the show* буквально перекладається як ‘господиня шоу’ і має значення ‘примадона, що грає у виставі головну роль’. Отже, ця метафора відноситься до моделі «Кохання – це театр» (театральна гра). У перекладі вжито вираз *роль першої скрипки*, що актуалізує метафору, яка відноситься до моделі «Кохання – це музика» (гра на музичних інструментах).

Ще приклад:

<p><i>(51) “Shall I call those two down there? Tell your son <b>how his</b></i></p>	<p><i>Чи не варто було б описати йому, як <b>сестричка крутить фіглі-міглі</b> — мабуть,</i></p>
---	--

<i>sister performs—I think that’s the euphemism—with a Negro?”</i> (TM, URL).	<i>це підхожий евфемізм — тиждень зі мною, а тиждень із негром?</i> (M, URL).
--	---

В цьому прикладі перекладач вжив колоквіальний фразеологізм *крутить філі-мілі*, через що оригінальну метафору, яка відноситься до моделі «Кохання – це театр» (театральна гра) відтворено метафорою, яка відноситься до моделі «Кохання – це еротика» (шлюбні ігри).

Наведемо ще приклад:

<p>(63) <i>I don’t really care, because I think the whole idea’s original, it’s charming to be with you, I like Maurice, I think this is all fun... but don’t let’s take it all so bloody seriously. Play your charade. But for Christ’s sake don’t try to explain it.”</i> (TM, URL).</p>	<p><i>Я вподобав вас, вподобав Моріса й перед ним ладен грати будь-яку роль — скільки треба... але, хай йому біс, не берімо аж так всерйоз цього спектаклю.</i> <b>Виконуйте все, що вимагає сценарій. Але, Христа ради, не перебирайте міри.</b> (M, URL).</p>
--	---

Словосполучення *play your charade* обумовлює, що оригінальна метафора відноситься до моделі «Кохання – це розвага» (гра для забави), адже шарада – це гра, до якої вдаються на дозвіллі, щоб розважитися та цікаво провести вільний час. Але у перекладі вжито метафору, що відноситься до моделі «Кохання – це театр» (театральна гра): *виконуйте все, що вимагає сценарій*, отже, відбулася реметафоризація.

**3.2.3 Трансметафоризація.** Трансметафоризація обумовлена зміщенням метафори, коли перекладач використовує метафоричну одиницю, аналогічну оригіналу стосовно інших об’єктів.

Наприклад:

<p>(9) <i>But don't take me as a general example, probably I'm just a special case: one of the men who like women, but don't love women, and even hate them if they force me into a pretence of love, or an entangled appearance.</i> (LCL, URL).</p>	<p><i>Але не сприймайте мене, як загальний зразок, очевидно, я належу до особливих випадків, до тих чоловіків, яким подобаються жінки і які не люблять і навіть ненавидять жінок, коли ті прагнуть розігравати кохання чи вплутують у нього.</i> (КЛЧ, URL).</p>
---	--

В оригіналі йдеться про те, що треті особи (контекстуально – «жінки») примушують мовця грати кохання. Тобто, умовно кажучи, ця театральна метафора припускає, що жінки виступають як «режисери», а мовець – як «актор». У перекладі метафора відтворена таким чином, що жінки прагнуть розігравати кохання, тобто виступають як актори, тобто об'єкт стає іншим і метафора зміщується.

Наведемо ще приклад:

<p>(66) <i>I asked him if it was true that he entertained ladies down at the cottage, and all he said was: 'Why, what's that to you, Sir Clifford?'</i> (LCL, URL).</p>	<p><i>Я запитав його, чи правда, що він у своєму будинку розважався з жінками, а він тільки сказав: «А що вам до того, сер Кліффорд?»</i> (КЛЧ, URL).</p>
---	---

Наведена в оригіналі метафора відноситься до моделі «Кохання – це еротика» (шлюбні ігри). В перекладі відтворено таку ж модель, але змінено об'єкт. В оригіналі герой *entertained ladies* 'розважав жінок', а у перекладі це відтворено як *розважався з жінками*.

**3.2.4 Втрата метафори у перекладі.** Деметафоризація – заміна метафори неметафорою. В такому випадку пр перекладі метафора зникає повністю та стилістичний авторський задум втрачається.

Наприклад:

<p>(24) <i>What did she say then?</i>”</p> <p>“<i>She said you’re not shy, it’s just your technique.</i>” (TM, URL).</p>	<p>— <i>Що вона сказала?</i></p> <p>— <i>Що ви зовсім не сором’язливий. Це просто спосіб приваблювати дівчат.</i></p> <p>(M, URL).</p>
--	--

В оригіналі вжито лексему *technique* у значенні ‘<акторська техніка>’. У перекладі перекладач вжив модуляцію і відтворив це поняття з логічним розвитком: *спосіб приваблювати дівчат*. Але ця фраза не є метафоричною, тому театральну метафору втрачено.

В наступному прикладі відбулася деметафоризація через описовий переклад, який використав перекладач:

<p>(64) “<i>Why not just look?</i>”</p> <p>&lt;...&gt;</p> <p>“<i>I’m no good at the staring game.</i>”. (TM, URL).</p>	<p><i>Та вона все мовчала й відводила очі.</i></p> <p>(M, URL).</p>
---	---

В оригіналі мовець питає у героїні твору: *Why not just look?* На що вона відповідає *I’m no good at the staring game*, де словосполучення *staring game* називає дитячу гру у «баньки» або «витрішки». Отже, ця метафора відноситься до моделі «Кохання – це розвага» (гра для забави). Але перекладач просто описав всю ситуацію від першої особи: *та вона все мовчала й відводила очі*, через що те тільки втрачено метафору, але й спотворено смисл: адже з оригінального тексту бачимо, що героїня не мовчить.

**Опущення метафори.** В деяких випадках перекладач взагалі опустив речення або інші конструкції, що містять метафору.

Наприклад:

<p>(42) <i>I wanted desperately to have Julie at my side, to have that situation solved; but I found myself</i></p>	<p><i>Без надії таки сподівався на появу Жулі та Джун. Мені дуже бракувало їхнього тепла, здорового глузду, та й самої</i></p>
---	--

<p><i>wishing that the masque, despite all its asperities and shocks and uglinesses, could have also continued.</i> (TM, URL).</p>	<p><i>англійськості.</i> (T, URL).</p>
--	--

В наведеному прикладі використано таку лексико-граматичну трансформацію як цілісне перетворення, під час якого було не тільки втрачено метафору цілком, але і змінився смисл речення.

Так саме і в наступному прикладі:

<p><i>(73) And it became a sort of game inside a game inside a game: silence, to see which one of us could go longest without speaking. As she poured water from the silver kettle into the teapot I saw her slide a look at me, and then bite her lips to stop from smiling.</i> (TM, URL).</p>	<p><i>Придивлявся, як Жулі чиркає сірником, запалює спиртівку й ставить на неї чайник.</i> (M, URL).</p>
--	--

Використано цілісне перетворення, при якому взагалі було опущено речення, що містить метафору.

Було здійснено квантитативний аналіз щодо засобів відтворення ігрової метафори у любовному дискурсі. Результати аналізу наведено на рис. 3.1.

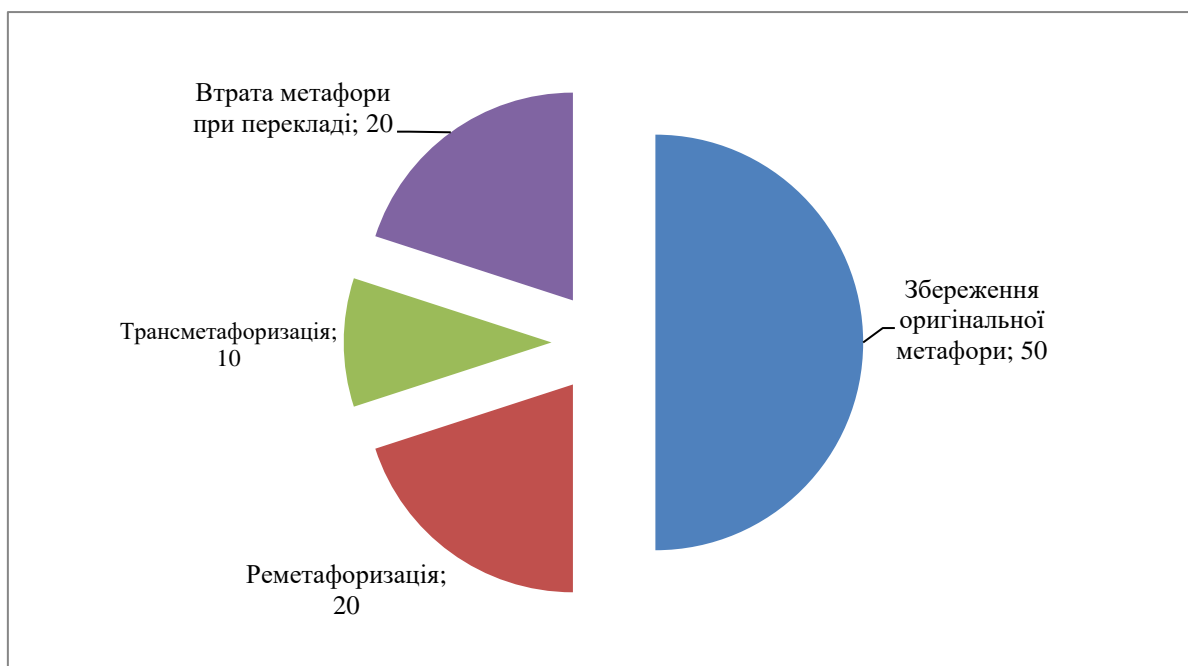


Рис. 3.1 Результати квантитативного аналізу щодо засобів відтворення ігрової метафори у любовному дискурсі, %

З рис. 3.1 ми можемо зробити висновок, що повне збереження ігрової метафори в любовному дискурсі відбулося тільки у половині (50 %) випадків перекладу. До реметафоризації як відтворення однієї метафори семантично іншою метафорою зі зміщенням метафоричних моделей перекладач вдавався у 20 % випадків. Також у 20 % випадків було втрачено метафору у перекладі через деметафоризацію (відтворення метафори неметафорою) або взагалі опущення оригінальної метафори. Найрідше перекладач використовував трансметафоризацію, тобто зміщення метафори, коли він вживав метафоричну одиницю, аналогічну оригіналу стосовно інших об'єктів (10 % від усіх проаналізованих прикладів).

### 3.3 Трансформації ігрової метафори при перекладі

Було проведено аналіз трансформацій, здійснених при перекладі ігрових метафор в досліджуваному матеріалі. Було визначено, що застосовувалися усі

три основних види трансформацій – лексичні, граматичні та лексико-граматичні.

**I. Лексичні трансформації** були представлені формальними лексичними та лексико-семантичними трансформаціями, разом 9 %.

**1.1. Формальні лексичні трансформації** виявилися нечастотними в аналізованому матеріалі і склали 1 % від усіх досліджуваних прикладів. Зокрема, використовувалося **пряме запозичення**:

<p>(57) <i>It was not the right sort of heart to take to a love-meeting. <b>But a la guerre comme a la guerre!</b></i> (LCL, URL).</p>	<p><i>З таким серцем не варто йти на любовну зустріч. <b>Але à la guerre!</b></i> (КЛЧ, URL).</p>
--	---

В цьому прикладі частково відтворено приказку французькою мовою, яку було вжито в оригінальному тексті у французькому ж варіанті.

**1.2. Лексико-семантичні трансформації** включали в себе диференціацію значення, генералізацію та конкретизацію – разом 9 %.

**Диференціація значення** зустрічалася у 5 % прикладів, наприклад:

<p>(37) <i>Home was a place you lived in, love was a thing you didn't fool yourself about, joy was a word you applied to a good Charleston, <b>happiness was a term of hypocrisy used to bluff other people, a father was an individual who enjoyed his own existence, a husband was a man you lived with and kept going in spirits.</b></i> (LCL, URL).</p>	<p><i>Дім став місцем, у якому живеш, кохання — предметом, з приводу якого не залишилося жодних ілюзій, слово «радість» застосовувалося до доброго Чарлстона, <b>щастя означало форму лицемірства для обдурювання інших, батько був особою, яка насолоджується власним існуванням, муж — чоловіком, з яким ти живеш і якого підбадьорюєш.</b></i> (КЛЧ, URL).</p>
--	---



В наведеному прикладі вжито полісемічну лексему *term*, одним зі значень якої є ‘вираження’. Її було перекладено контекстуальним синонімом *форма*.

**Генералізація** була представлена одним прикладом (1 %), зокрема:

<p>(18) <i>She questioned, I replied. &lt;...&gt;. I found myself formalizing my speech, as if I too was pretending to be in a drawing room of forty years before. After all, it was a masque, and I wanted, or after a very short while began to want, to play my part.</i> (TM, URL).</p>	<p>Лілі розпитувала, я відповідав. &lt;...&gt;. Я спіймав себе на тому, що надто вже рафіную свою мову, ніби теж прикидаюся, що сиджу в англійському салоні сорок років тому. Зрештою, це ж спектакль, і мені треба було — а невдовзі навіть захотілося — теж грати якусь роль. (M, URL).</p>
---	---

В наведеному прикладі в оригіналі вжито поняття *masque* у значенні ‘маскарад’, ‘маскарадний спектакль’. Перекладач відтворив його більш широким поняттям *спектакль*.

**Конкретизація** (2 %) – операція, протилежна конкретизації, тобто поняття з ширшим значенням замінюється поняттям із вузким значенням, наприклад:

<p>(29) “<i>But this girl.</i>” <i>She was staring at the ground, picking seeds off grassheads.</i> “<i>She’s irrelevant. Really. Just a very small part of it.</i>” “<i>Then why all the performance?</i>” (TM, URL).</p>	<p>— <i>Ось ця дівчина...</i> — <i>Річ не в ній. Повір. Вона там відіграє дуже малу роль.</i> — <i>То навіщо ж тоді весь цей цирк?</i> (M, URL).</p>
--	--

Тут в оригіналі вжито поняття *performance* ‘вистава’ у широкому значенні, ця лексема може позначати будь-яку виставу. У перекладі ж вжито

лексему *цирк* у значенні ‘циркова вистава’, тобто це поняття має вужче значення.

**II. Граматичні трансформації** в аналізованому матеріалі включали у себе транспозицію, перестановки (морфологічні та синтаксичні), додавання та опущення – разом 38 %.

**2.1 Транспозиція** (заміна порядку слів у синтаксичній конструкції) була використана у перекладі у 5 % випадків. Наприклад:

<p>(23) <i>No, my cherub, nine times out of ten, no! Love's another of those half-witted performances today.</i> (LCL, URL).</p>	<p><i>Ні, мій херувиме, у дев'яти випадках з десяти — ні! Сьогодні любов стала ще однією з тих недоумкуватих вистав.</i> (КЛЧ, URL).</p>
--	--

В оригіналі лексема *today* стоїть наприкінці речення, а у перекладі *сьогодні* – на початку. Така перестановка обумовлена розбіжностями у граматичній структурі речень досліджуваних мов. Вживання слова *сьогодні* наприкінці українського тексту додало б зайвої емоційності перекладу та порушило б стилістику.

**2.2 Перестановки** були представлені морфологічними та синтаксичними замінами та разом склали 14 % від досліджуваних прикладів.

**Морфологічні перестановки** припускають заміну частини мови у перекладі і були використані у 10 % випадків перекладу, наприклад:

<p>(21) <i>It was quite true, as some poets said, that the God who created man must have had a sinister sense of humour, creating him a reasonable being, yet forcing him to take this ridiculous posture, and driving him <b>with blind craving for this ridiculous performance.</b></i> (LCL, URL).</p>	<p><i>І справді, як кажуть деякі поети, Бог, котрий створив людину, мабуть, володів зловісним почуттям гумору, адже, створивши її мислячою істотою, він, однак, примусив її прибирати ці сміхотворні пози,</i></p>
---	--

	<i>сліпо жадати цієї сміхотворної вистави.</i> (КЛЧ, URL).
--	--

В наведеному прикладі в оригіналі вжито словосполучення *blind craving* ‘сліпе жадання’ як прикметник з іменником, у перекладі ж воно відтворено словосполученням прийменник + дієслово *сліпо жадати*.

**Синтаксичні перестановки** зустрічалися у 4 % випадків перекладу; вони припускають заміну синтаксичних конструкцій, наприклад:

(7) <i>The dead live by love; and they could evidently also live by impersonation.</i> (TM, URL).	«Мертві живуть завдяки коханню». Еге ж бо. Як видно, також і завдяки тому, що <b>хтось виконує їхню роль.</b> (M, URL).
--	---

В цьому прикладі відбулося лексичне розгортання – лексему перекладено словосполученням: *impersonation* → *хтось виконує їхню роль*. Така заміна є доцільною, оскільки еквівалентного однослівного поняття лексемі *impersonation* в українській мові немає.

**2.3 Додавання** лексичних або граматикалізованих одиниць використовувалося у 8 % випадків. Наприклад:

(85) <i>That's why I talked. So ineptly. So at the wrong time." She gave no sign of listening; I produced my trump.</i> (TM, URL).	<i>Тому-то я все розповів. Так недоречно. Так невчасно. — Здавалося, Алісон не слухає, і я виклав останнього козира.</i> (M, URL).
--	---

В наведеному прикладі додано лексему *останнього*: *I produced my trump* → *я виклав останнього козира*. Така трансформація в цьому випадку змінює семантику тексту, адже поняття «останній» передбачає, що більше аргументів у героя немає, а в оригіналі про це не йдеться.

**2.4 Опущення** лексичних або граматикалізованих одиниць використовувалося у 11 % прикладів. Зокрема:

(67) <i>You promised me an <b>adventure</b>, I want an <b>adventure</b>.</i> (TM, URL)	Ти пообіцяв мені <b>пригоду</b> . <b>Хочу пригоди.</b> (M, URL)
--	--

В цьому прикладі, крім опущення займенника *I*, перекладач також здійснив синтаксичну заміну, розбивши речення на два. В результаті друге речення виявилось еліпсованим. В оригінальному реченні повтор лексеми *adventure* має стилістичне значення, і цей повтор зберігається, а переклад з опущенням займенника *I* посилює стилістичне навантаження.

В деяких випадку опущення займенника не впливає ані на семантику, ані на стилістику:

(27) <i>I half listened, <b>playing my part</b>, and suddenly began to enjoy being with her again.</i> (TM, URL).	І далі <b>граючи роль</b> , я слухав упівуха й несподівано зловив себе на тому, що мені знову добре з Алісон. (M, URL).
---	---

В цьому прикладі маємо опущення займенника *tu*, що не вплинуло на семантику. Присвійний займенник, який вжито як детермінант, вилучено доцільно. Такі елементи визначають або обмежують значення іменника. Вилучений елемент *tu* було вжито в оригіналі перед лексемою *part*. Усунення його у тексті перекладу доречно тому, що він є тавтологічним займеннику *I* і за нормами української мови є частиною імпліцитного смислу тексту.

Зазвичай опущення граматикалізованих одиниць відбувається через граматичні розбіжності у структурі англійської та української мов і не впливає на семантику. Проте в деяких випадках таке опущення може вплинути на зміст:

(12) <i>His body was a foolish, impudent, imperfect thing, a little disgusting in its unfinished clumsiness. For surely a complete evolution would eliminate this performance, this 'function'.</i> (LCL, URL).	Його тіло — дурний, нахабний, недовершений об'єкт, трохи відразливий у своїй недосконалій незграбності. І, безперечно, повна еволюція відмінить оцей спектакль, цю
---	--

	«функцію». (КЛЧ, URL).
--	------------------------

Тут допоміжне дієслово *would* допомагає утворити не тільки майбутній час, але й умовний спосіб. У перекладі його було б доцільним замінити часткою «б». Але перекладач взагалі опустив цю граматикалізовану одиницю, в результаті чого фразу в українському тексті вжито в дійсному способі. Це дещо змінило інтенцію мовця-персонажа.

**III. Лексико-граматичні трансформації** були представлені цілісним перетворенням, антонімічним перекладом, компенсацією, а також комплексними лексичними і граматичними трансформаціями – разом 53 %.

**3.1. Цілісне перетворення** виявилось найчастотнішою трансформацією і було використано у 29 % випадків, наприклад:

(19) <i>But Mitford was a disaster. You see, Nicholas, he was <b>totally tricked by Lily</b>.</i> (TM, URL).	<i>На відміну від Мітфорда. Знаєте, Ніколасе, Жулі <b>закрутила голову цьому півголовку.</b></i> (M, URL).
--	--

Фраза *totally tricked by Lily* в оригіналі перекладається як ‘повністю обдурений Лілі’. Перекладач переклав її як *Жулі закурила голову цьому півголовку*. В цілому сенс відтворено, проте втрачено ігрову метафору, адже дієслово *trick* асоціюється із діями фокусника, грою.

**3.2 Антонімічний переклад** (3 %) припускає заміну негативної конструкції стверджувальною або навпаки. Наприклад:

(92) “ <i>I think you’re so blind you probably don’t even know you don’t love me. &lt;...&gt;. So whatever you do you can say, I couldn’t help it. <b>You can’t lose.</b></i> (TM, URL).	<i>Навіть не бачиш, що зовсім не кохаєш мене. &lt;...&gt;Хоч що наробиш — одне кажеш: «Так сталося, я не винен». <b>Ти завжди у виграві.</b></i> (M, URL).
--	--

В наведеному прикладі речення із запереченням *You can't lose* відтворено стверджувальним реченням *Tu завжди у виграві*. Семантика при цьому не змінилася.

**3.3 Компенсація** (5 %) припускає компенсацію стилістичних або семантичних втрат, що відбуваються при перекладі. Наприклад:

<p>(26) <i>Hilda loved all the managing and the driving and being <b>mistress of the show</b>.</i> (LCL, URL).</p>	<p><i>Гілді подобалися всі ці клопоти, і їзда, і роль першої скрипки.</i> (КЛЧ, URL).</p>
--	---

Фразеологізм *mistress of the show* в англійській мові буквально перекладається як 'господиня вистави' та позначає акторку, що виконує головну роль. Калькування було б недоречним при перекладі, а фразеологічний аналог «грати першу роль» призвів би до стилістичних втрат, оскільки англійський фразеологізм експресивніший. Тому перекладач дібрав фразеологічний аналог «перша скрипка» та дещо трансформував його: *роль першої скрипки*. В результаті збережено і метафору, і семантику.

Проте в деяких випадках відбувається зміна семантики саме через застосування компенсації, наприклад:

<p>(4) <i>You'd have to bring yourself off!</i> <i>You'd have to <b>run the show!</b></i> (LCL, URL).</p>	<p><i>Ти мушиш іти далі! <b>Ти ламаєш цю комедію!</b></i> (КЛЧ, URL).</p>
---	---

В оригіналі вжито англійський сталий вираз *to run the show*, який має значення 'домінувати' або 'управляти'. Можна дібрати фразеологічні аналоги в українській мові, наприклад, «брати гору», проте вони не містять ігрової театральної метафори. Для збереження метафори перекладач скористався фразеологізмом «ламати комедію»: *ти ламаєш цю комедію!* Але ця фразеологічна одиниця має значення 'прикидатися'. Отже, метафору збережено, але семантика при цьому змінилася.

4. В деяких випадках перекладачу доводиться застосовувати кілька лексичних та граматичних трансформацій одночасно, проте синтаксична

структура не перетворюється при цьому цілком так, як при цілісному перетворенні. В такому випадку можна казати про застосування **комплексних лексичних та граматичних трансформацій**; їх у наведеному матеріалі було знайдено 16 %. Наприклад:

<p>(1) <i>She saw his smallish, sensitive, loose hand on the table. <b>He was no simple working man, not he: he was acting! acting!</b></i> (LCL, URL).</p>	<p><i>Вона подивилась на його невелику, чуттєву руку, яку він вільно поклав на стіл. <b>Він не простий роботяга, ні! Він грає роль, прикидається!</b></i> (КЛЧ, URL).</p>
---	---

В цьому перекладі не відбулося цілісного перетворення: і лексичні особливості, і граматична структура відтворено доволі близько до тексту оригіналу. Проте для збереження семантики і метафори перекладачу довелося застосувати різні трансформації. Зокрема: 1) граматичні: опущення *he was no* → *він не*; *not he* → *ні* синтаксичні заміни: *working man* → *роботяга*; *acting* → *грає роль*; граматична заміна – відтворення минулого часу теперішнім; 2) лексична – диференціація значення: *acting* → *прикидається*. В цілому семантику і метафору при цьому збережено.

Було здійснено квантитативний аналіз трансформацій, які використовувалися при перекладі ігрової метафори у любовному дискурсі. Результати аналізу наведено на рис. 3.2.

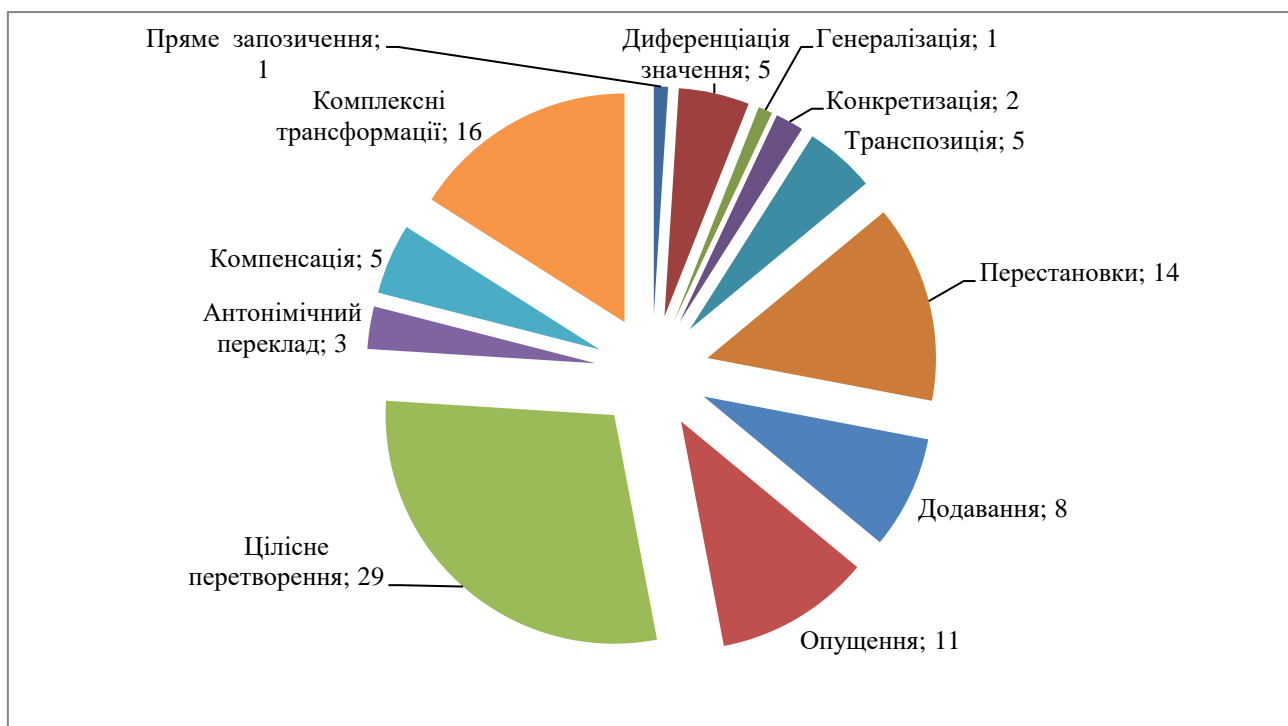


Рис. 3.2 Результати квантитативного аналізу трансформацій, які використовувалися при перекладі ігрової метафори у любовному дискурсі, %

Можна зробити висновок, що найбільш поширеним при перекладі метафор виявилось цілісне перетворення, яке склало майже третину досліджуваних прикладів (29 %). Середню частотність продемонстрували комплексні трансформації (16 %), а також такі граматичні трансформації, як перестановки (14 %), опущення (11 %) та додавання (8 %). Найменш частотними виявилися такі лексичні трансформації, як диференціація значення (5 %), конкретизація (2 %), генералізація та буквальне запозичення (по 1 %); така граматична трансформація, як транспозиція та такі лексико-граматичні трансформації, як компенсація (5 %) та антонімічний переклад (3 %).

### Висновки до розділу 3

Для аналізу перекладу було використано денотативний підхід з елементами трансформаційного аналізу. Денотативний план визначає понятійно-логічне ядро значення. В ньому формально-змістові трансформації у



перекладі представляють словникові відповідники лексем, що отримують в мові перекладу неоднаковий із вихідною одиницею семний набір, актуалізований контекстом повідомлення.

1. Було визначено, що повне збереження оригінальної метафори відбувалося у випадках, коли мало місце відтворення когнітивної моделі ігрової метафори без зміщення об'єктів та з повним збереженням метафоричного смислу і максимально повним збереженням стилістичного та семантичного навантаження. Для цього були використані як денотативні заміни, так і лексичні, граматичні, та лексико-граматичні трансформації. Так, збереження оригінальної метафори відбувалося за допомогою модуляції (прийом логічного розвитку) та метонімічних змін (зокрема, конкретизації, партонімічних, холонімічних замін та ін). Серед лексичних трансформацій використовувалося лексичне додавання, лексичне опущення, лексичне розгортання та ін. Граматичні трансформації були переважно представлені опущенням та додаванням граматикалізованих одиниць, заміною порядку слів у конструкціях, заміною структури конструкцій, заміною граматичних категорій, транспозицією та ін. Лексико-граматичні трансформації переважали у перекладі. Найчастіше це було цілісне перетворення (експлікація), а також комплексні лексико-граматичні трансформації, що передбачали комбінацію різних граматичних та лексичних трансформацій при відтворенні однієї метафори.

2. Під реметафоризацією в цій роботі розуміємо відтворення однієї метафори семантично іншою метафорою зі зміщенням метафоричних моделей. Під час реметафоризації зазвичай перекладач використовував комплекс трансформацій денотативного плану, а також лексико-граматичні трансформації, переважно експлікацію.

3. Трансметафоризація, тобто зміщення метафори, коли перекладач вживав метафоричну одиницю, аналогічну оригіналу стосовно інших об'єктів, відбувалася переважно за рахунок лексико-граматичних трансформацій, серед яких переважало цілісне перетворення (експлікація).

4. Втрата метафори у перекладі відбувалася з двох причин: деметафоризації (заміна метафори неметафорою при перекладі) та повне опущення метафори (тобто опущення тих синтаксичних конструкцій, які містили метафору). Найчастіше це відбувалося шляхом використання лексико-граматичних трансформацій – експлікації та описового перекладу, а також лексичної трансформації – опущення лексичних одиниць.

5. Квантитативний аналіз показав, що повне збереження ігрової метафори в любовному дискурсі відбулося тільки у половині (50 %) випадків перекладу. До реметафоризації як відтворення однієї метафори семантично іншою метафорою зі зміщенням метафоричних моделей перекладач вдавався у 20 % випадків. Також у 20 % випадків було втрачено метафору у перекладі через деметафоризацію (відтворення метафори неметафорою) або взагалі опущення оригінальної метафори. Найрідше перекладач використовував трансметафоризацію, тобто зміщення метафори, коли він вживав метафоричну одиницю, аналогічну оригіналу стосовно інших об'єктів (10 % від усіх проаналізованих прикладів).

6. Аналіз трансформацій, які використовувалися при перекладі, дозволив зробити висновок, що найбільш поширеним при перекладі метафор виявилось цілісне перетворення, яке склало майже третину досліджуваних прикладів (29 %). Середню частотність продемонстрували комплексні трансформації (16 %), а також такі граматичні трансформації, як перестановки (14 %), опущення (11 %) та додавання (8 %). Найменш частотними виявилися такі лексичні трансформації, як диференціація значення (5 %), конкретизація (2 %), генералізація та буквальне запозичення (по 1 %); така граматична трансформація, як транспозиція та такі лексико-граматичні трансформації, як компенсація (5 %) та антонімічний переклад (3 %).

## ВИСНОВКИ

Метафори є способом категоризації об'єктів дійсності, тобто засобами узагальнення, групування, типізації тощо об'єктів або явищ навколишнього світу, що робить їх важливим елементом логіки й інструментом пізнання. Метафора, тобто в основному стерта, неусвідомлена метафора, заснована на нашому сенсомоторному досвіді, є невід'ємною частиною нашого когнітивного репертуару і тому залишається неусвідомлюваною, у той час як категоризація здійснюється автоматично. Однак у якості одного з засобів створення образності слід розглядати так звану творчу метафору, що у визначеному ступені має більший прагматичний потенціал, ніж стерта. Крім того, творча метафора є одним з експресивних мовних засобів, що робить її більш «помітною», а, отже вона представляє більший інтерес, ніж стерта. Були розглянуті різні підходи до класифікації метафор. Для класифікації метафор у любовному дискурсі було запропоновано підхід, згідно з яким розглядаються такі субсфери ігрової метафори: театральна гра, гра на музичних інструментах, азартна гра, спортивна гра, правила гри, гра для забави, шлюбні ігри.

При відтворенні метафор важливим є співвідношення когнітивної і традиційної теорії перекладу. Когнітивна концепція дає нові імпульси для наукового зіставлення оригінальних і перекладних текстів і дозволяє виявити важливі деталі перекладацької техніки. У цьому випадку основна увага дослідника переноситься з деталей перекладацької техніки на смислову, ментальну відповідність між оригінальним текстом і його перекладом, а також на пошуки творчої індивідуальності перекладача. Вважаємо доцільним враховувати досягнення як традиційної (трансформаційної), так і когнітивної теорій перекладу. Також при перекладі метафор слід враховувати її прагматичні функції, що включають в себе цілеспрямоване використання сигналів для досягнення соціального ефекту. Для встановлення засобів відтворення метафори в перекладі найважливіше значення мають такі функції як симптоматична функція, сигнальна функція, функція залучення уваги

адресата, функція акцентуації комунікативно значущих елементів, функція компресії інформації, етно-ідентифікуюча функція.

Любовний дискурс – це відображення словника, який використовується закоханим, від імені персонажа, оповідача або автора, що розуміється в аспекті діалогу з Іншим і, як наслідок, відображення мовленнєвих тенденцій в зв'язку з екстралінгвістичним контекстом. Аналізований дискурс має позитивні, негативні і нейтральні маркери, як то: темпоральність (стадія зав'язування відносин; стадія розвитку відносин; стадія завершення відносин); семіотичний тип: (пряме або непряме спілкування; вербальне і невербальне спілкування); семантична специфіка (наявність сексуальної складової); прагматичний фактор адресанта (інтенція на тривалість відносин; елемент обману); прагматичний фактор адресата (можливість наявності у нього позитивної реакції на дії адресанта).

Було виділено 7 ігрових метафоричних моделей, за якими було проаналізовано ігрові метафори у любовному дискурсі, зокрема: 1) «Кохання – це театр» (театральна гра); 2) «Кохання – це музика» (гра на музичних інструментах); 3) «Кохання – це діяльність за правилами» (правила гри); 4) «Кохання – це азарт» (азартна гра); 5) «Кохання – це змагання» (спортивна гра); 6) «Кохання – це розвага» (гра для забави); 7) «Кохання – це еротика» (шлюбні ігри).

В кожній з наведених когнітивних моделей були визначені субмоделі. Так, когнітивна метафорична модель «Кохання – це театр» (театральна гра) має такі 5 субмоделей: 1) вистава як історія кохання окремої людини в театрі любові; 2) сцена як підмостки, місце на якому розігрується кохання; 3). сцена як подія в житті людини; 4) акторство, розігрування ролей як дія символ нещирості сутності коханця або його поведінки в окремій ситуації; 5) маска як спосіб приховати справжні почуття і наміри. Поведінка людей, що закохані або удають з себе таких, ототожнюється з поведінкою акторів на сцені. Через системи образів цієї моделі характеризуються головні герої аналізованих романів, їх любовні відносини, особливо значущі моменти їхнього життя.

Учасники любовного дискурсу – це актори, які грають відведену їм роль, знаходяться в підпорядкуванні партнерів або режисерів, якщо самі не є керівниками такої вистави. У цьому, останньому, випадку їм відводиться двояка роль – і режисера (того, хто здатний впливати на життя закоханих у них партнерів), і актора (того, кого самого керують вищі сили).

Когнітивній метафоричній моделі «Кохання – це музика» (гра на музичних інструментах) властиві такі 3 субмоделі: 1) Акомпанемент; 2) Виконавці як учасники певного оркестру, ансамблю; 3) Вираз настрою кохання через гру на музичних інструментах. Ігрова метафорична модель «Кохання – це музика» та її субмоделі допомагає відобразити у тексті художнього твору емоційну складову кохання, а також гармонію чи дисгармонію стосунків, що відбуваються між закоханими.

В когнітивній метафоричній моделі «Кохання – це діяльність за правилами» (правила гри) виділено такі 3 субмоделі: 1) правила як кодекс поведінки у коханні; 2) порушення правил як порушення загальноприйнятих або договірних норм стосунків; 3) наслідки за порушення правил гри. Специфіка правил любовної гри – в їх зосередженості на процесі цієї гри та ігровий любовній комунікації, яка виникає при цьому, що обумовлює формування двох найбільш значних типів ігрових правил: описових, покликаних ввести гравців в умовно-ігрову ситуацію і сигнальних, сповіщають про початок і кінець етапів ігрової дії.

Чотири субмоделі властиві когнітивній метафоричній моделі «Кохання – це розвага» (гра для забави), зокрема: 1) любовні стосунки як потіха або розвага; 2) конкретні ігри, спрямовані на цікаве провадження часу; 3) задоволення, що отримується у процесі любовної гри-розваги; 4) пригода (кохання як захоплююча подія). Кохання як розвага не має жорсткої ситуативної прив'язки, дає можливість вибору (грати чи не грати) і імпровізації, має іншу прагматичну спрямованість (не зовнішні, а внутрішні цілі – «сам процес гри», який, звичайно, може бути цікавий зовнішнім

спостерігачам, глядачам) і спосіб трансмісії (не заучування, а використання правил).

В когнітивній метафоричній моделі «Кохання – це еротика» (шлюбні ігри) можна виділити такі 3 субмоделі: 1) Шлюбні ігри як розвага; 2) Шлюбні ігри як стосунки між людиною чоловічої та жіночої статі; 3) Шлюбні ігри як процес безпосередньо гри, що передує сексуальним стосункам і має на меті саме їх. Ця модель – найпрагматичніша. В ній не може бути розваги заради розваги, проведення часу, флірту заради флірту. Іntenція учасника спрямована саме на можливість сексуальних стосунків.

Структуру метафоричної моделі «Кохання – це змагання» (спортивні ігри) у художньому любовному дискурсі містить такі 3 субмоделі: 1) фізичні спортивні ігри; 2) інтелектуальні спортивні ігри; 3) принципи спортивних ігор. У любовному дискурсі нерідко зустрічаються аналогічні спортивним ситуації, що дозволяє використовувати спортивні концепти. За різними ознаками багато ситуацій любовного дискурсу дивно схожі на спортивні, що особливо підкреслюється загальною термінологією.

Було виділено 3 субмоделі у когнітивній метафоричній моделі «Кохання – це азарт» (азартні ігри)», як то: 1) азарт як покладання на випадок або долю; азарт як збудження чи задоволення; 3) атрибути азартної гри; 4) поведінка гравців під час азартної гри. Азартна складова і в іграх, і в коханні, визначається тим, що їхня сутність визначається спонтанністю, непередбачуваністю, навіть фатумом. Це гнучке поєднання чинників випадковості з диктатом правил.

Квантитативний аналіз показав, що найчастіше в досліджуваному любовному дискурсі зустрічалася когнітивна метафорична модель «Кохання – це театр» (театральна гра), частотність якої склала понад половини (51 %) аналізованих прикладів. Найрідше зустрічалися когнітивні метафоричні моделі «Кохання – це азарт» (азартна гра) (7 %), «Кохання – це діяльність за правилами (правила гри) (6 %), «Кохання – це еротика» (шлюбні ігри) (5 %) та «Кохання – це музика» (гра на музичних інструментах) (3 %). Такі когнітивні

метафоричні моделі як «Кохання – це розвага» (гра для забави) (15 %) та «Кохання – це змагання» (13 %) продемонстрували середню частотність. Таким чином, метафорична модель «Кохання – це театр» є ключовою в любовному дискурсі, оскільки поведінка людей, що закохані або удають з себе таких, ототожнюється з поведінкою акторів на сцені. Ключовий статус аналізованої концептуальної метафоричної моделі визначається не тільки значною кількістю її лексичних репрезентацій в любовному дискурсі, розгалуженістю її структури, але, що більш важливо, тим, що через системи її образів характеризуються головні герої аналізованих романів, їх любовні відносини, особливо значущі моменти їхнього життя

Якісний аналіз числових даних дозволяє зробити висновок, що кохання та гру поєднують поняття невизначеності, випадку. Також спільною ознакою кохання і гри є здатність до перевтілення її учасників та можливість виконувати ними ролі. Кохання, як і гра, може носити характер потіхи, гри заради самої гри, тоді воно позбавлено мети, однак сповнене сенсу. Також є за своєю суттю ігровим і така стійко приписувана коханню ознака, як задоволення, тому що важко ігнорувати загальний емоційний підйом і задоволення, яке відчувається учасниками і кохання, і гри. Наявність сексуальної складової у коханні наближує його мету до мети шлюбних ігор. Любовний дискурс може як «пасивно» відтворювати ігрові традиції шляхом заучування, копіювання елементів, блоків або фрагментів гри, а може передбачати і «активне» відтворення, засноване на наслідуванні, тобто на передачі традиційних форм за допомогою стійких алгоритмів («правил»), що визначають закономірності взаємодії ключових, значущих реалій, норм поведінки і текстів.

Для аналізу перекладу було використано денотативний підхід з елементами трансформаційного аналізу. Денотативний план визначає понятійно-логічне ядро значення. В ньому формально-змістові трансформації у перекладі представляють словникові відповідники лексем, що отримують в

мові перекладу неоднаковий із вихідною одиницею семний набір, актуалізований контекстом повідомлення.

Було визначено, що повне збереження оригінальної метафори відбувалося у випадках, коли мало місце відтворення когнітивної моделі ігрової метафори без зміщення об'єктів та з повним збереженням метафоричного смислу і максимально повним збереженням стилістичного та семантичного навантаження. Для цього були використані як денотативні заміни, так і лексичні, граматичні, та лексико-граматичні трансформації. Так, збереження оригінальної метафори відбувалося за допомогою модуляції (прийом логічного розвитку) та метонімічних змін (зокрема, конкретизації, партонімічних, холонімічних замін та ін). Серед лексичних трансформацій використовувалося лексичне додавання, лексичне опущення, лексичне розгортання та ін. Граматичні трансформації були переважно представлені опущенням та додаванням граматикалізованих одиниць, заміною порядку слів у конструкціях, заміною структури конструкцій, заміною граматичних категорій, транспозицією та ін. Лексико-граматичні трансформації переважали у перекладі. Найчастіше це було цілісне перетворення (експлікація), а також комплексні лексико-граматичні трансформації, що передбачали комбінацію різних граматичних та лексичних трансформацій при відтворенні однієї метафори.

Під реметафоризацією в цій роботі розуміємо відтворення однієї метафори семантично іншою метафорою зі зміщенням метафоричних моделей. Під час реметафоризації зазвичай перекладач використовував комплекс трансформацій денотативного плану, а також лексико-граматичні трансформації, переважно експлікацію.

Трансметафоризація, тобто зміщення метафори, коли перекладач вживав метафоричну одиницю, аналогічну оригіналу стосовно інших об'єктів, відбувалася переважно за рахунок лексико-граматичних трансформацій, серед яких переважало цілісне перетворення (експлікація).



Втрата метафори у перекладі відбувалася з двох причин: деметафоризації (заміна метафори неметафорою при перекладі) та повне опущення метафори (тобто опущення тих синтаксичних конструкцій, які містили метафору). Найчастіше це відбувалося шляхом використання лексико-граматичних трансформацій – експлікації та описового перекладу, а також лексичної трансформації – опущення лексичних одиниць.

Квантитативний аналіз показав, що повне збереження ігрової метафори в любовному дискурсі відбулося тільки у половині (50 %) випадків перекладу. До реметафоризації як відтворення однієї метафори семантично іншою метафорою зі зміщенням метафоричних моделей перекладач вдавався у 20 % випадків. Також у 20 % випадків було втрачено метафору у перекладі через деметафоризацію (відтворення метафори неметафорою) або взагалі опущення оригінальної метафори. Найрідше перекладач використовував трансметафоризацію, тобто зміщення метафори, коли він вживав метафоричну одиницю, аналогічну оригіналу стосовно інших об'єктів (10 % від усіх проаналізованих прикладів).

Аналіз трансформацій, які використовувалися при перекладі, дозволив зробити висновок, що найбільш поширеним при перекладі метафор виявилось цілісне перетворення, яке склало майже третину досліджуваних прикладів (29 %). Середню частотність продемонстрували комплексні трансформації (16 %), а також такі граматичні трансформації, як перестановки (14 %), опущення (11 %) та додавання (8 %). Найменш частотними виявилися такі лексичні трансформації, як диференціація значення (5 %), конкретизація (2 %), генералізація та буквальне запозичення (по 1 %); така граматична трансформація, як транспозиція та такі лексико-граматичні трансформації, як компенсація (5 %) та антонімічний переклад (3 %).

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеева Л. М. Термин и метафора. Пермь: ПКИ, 2008. 352 с.
2. Антонівська М. Головні особливості функціонування та перекладу метафор у сфері публіцистичного дискурсу. *Молодий вчений*, 2016. № 4.1. С. 19—23.
3. Аристотель. Поетика. URL: <http://papusha.at.ua/aristotel.doc>
4. Арлаускайте, Н. Проект когнитивной поэтики: дисциплинарные границы. *LITERATÛRA*, 2004. № 46(2). С. 12—15.
5. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс. *Теория метафоры*. Москва: Прогресс, 2005. 512 с.
6. Бацевич Ф. С. Основы коммуникативной лингвистики. К.: Академія, 2014. 344 с.
7. Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре. СПб., 1993. 289 с.
8. Барт Р. Фрагменты мови закоханого. Львів: Незалежний культурологічний журнал «І», 2006. 283 с.
9. Бархударов Л. С. Язык и перевод. М.: Международные отношения, 1975. 240 с.
10. Безугла Л. Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен. Харків: Константа, 2005. 345 с.
11. Белова А. Д. Поняття «стиль», «жанр», «дискурс», «текст» у англійській лінгвістиці. *Вісник іноземна філологія*. 2002. Вип. 32–33. С. 10—14.
12. Блэк М. Метафора. *Теория метафоры*. Москва: Прогресс, 1990. 512 с.
13. Боно Э. де Рождение новой идеи. М.: Прогресс, 1976. 312 с.
14. Борисова О. Способи відтворення деяких стилістичних засобів в англо-українському перекладі детективної прози. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія: Філологія, 2017. № 28. С. 176—179.
15. Борковец Н. Техническая метафора в художественной картине мира. Дисс. Екатеринбург, 2000. 203 с.

16. Бреус Е.В. Основы теории и практики перевода. Москва: УРАО, 2000. 208 с.
17. Булкіна А. Діалогічний любовний дискурс: реалізація стратегії самопрезентації в мовленнєвому жанрі «знайомство» (на матеріалі творчості Томаса Гарді). *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія: Філологічна, 2014. Вип. 48. С. 43—45.
18. Варшавская А. Смысловые отношения в структуре языка. Ленинград: Издательство Ленинградского Университета, 1984. 120 с.
19. Вовк В.Н. Мовна метафора у художньому мовленні. Природа вторинної номінації. Київ: Наукова думка, 1988. 312 с.
20. Воркачев С. Г. Концепт любви в русском языковом сознании. Коммуникативные исследования. Волгоград: Перемена, 2003. С. 189—208.
21. Вошина О. Проблемы перевода метафор. URL: <http://iatp.vspu.ac.ru/itog2002/vo/Index.htm>
22. Гаврилюк А. Метафора, її природа та роль у мові та мовленні. *Вісник КНУ*. Сер. Філологія. 2013. Вип. 3. С. 29—33.
23. Галлямова М. С., Баклыкова Т. Ю. Идентификация и классификация метафор на материале британского музыкального издания NME. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2017. № 10(76). Ч. 2. С. 70—74.
24. Гармаш О. Флирт как составная часть любовного дискурса. *Наукові записки Донецького педагогічного університету*. Серія: Філологія, 2014. Вип. 19 (56). С. 269—273.
25. Геворкян И. А. Современное философско-когнитивное направление в исследовании метафоры. *Вестник Чувашского университета*. 2011. Вып. № 4. С. 238—244.
26. Гноева Н. Любовний дискурс українського інтелектуального роману 20-х років ХХ століття. URL: [http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/para\\_konf/Gnoeva\\_06.pdf](http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/para_konf/Gnoeva_06.pdf)

27. Голоднов А. В. Лингвопрагматические особенности персуазивной коммуникации. Дисс. Санкт-Петербург, 2003. 247 с.

28. Гуцуляк Т. Є. Художня метафора як джерело формування синонімічних засобів української мови. *Наукові записки Ніжинського національного університету імені Миколи Гоголя*. Філологічні науки, 2013. Кн. 1. С. 45—50.

29. Джумайло О. За границями игры: английский постмодернистский роман. 1980–2000. *Вопр. литературы*. 2007. № 5. С. 7–45.

30. Дмитрук О. С. Любовний дискурс в циклі «Парасочка» Марка Черемшини. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія: Філологічна, 2011. Вип. 21. С. 160—166.

31. Дэвидсон Д. Что означают метафоры. *Теория метафоры*. Москва: Прогресс, 2015. 512 с.

32. Зубрицька М. Етичний парадокс дискурсу любові у драматичних творах В. Винниченка. URL: [http://shron1.chtyvo.org.ua/Zubrytska-Mariia/Etychnyi\\_paradoks\\_dyskursu\\_liubovi\\_u\\_dramatychnykh\\_tvorakh\\_Volodymyruga\\_Vynnychenka.pdf](http://shron1.chtyvo.org.ua/Zubrytska-Mariia/Etychnyi_paradoks_dyskursu_liubovi_u_dramatychnykh_tvorakh_Volodymyruga_Vynnychenka.pdf)

33. Ивлева Л. М. Ряжение в русской традиционной культуре. СПб., 1994. 233 с.

34. Карабан В. Воссоздание метафоры при переводе поэзии с русского языка на английский. *Теория і практика перекладу*, 1990. Вип. 3. С. 122—127.

35. Карабан В. І., Мейс Дж. Переклад з української мови на англійську мову. Вінниця: НОВА КНИГА, 2003. 675 с.

36. Карабан В.І. Переклад англійської наукової і технічної літератури. Граматичні труднощі, лексичні, термінологічні та жанрово-стилістичні проблеми. Вінниця: Нова книга, 2004. 276 с.

37. Карасик В. О типах дискурса. *Языковая личность: институциональный и персональный дискурс*. Волгоград, 2000. С. 34—39.

38. Карасик В. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Москва: Перемена, 2002. 477 с.

39. Караулов Ю. От грамматики текста к когнитивной теории дискурса. *Язык. Познание. Коммуникация*. Москва: Прогресс, 1989. 280 с.
40. Кассирер Э. Сила метафоры. *Теория метафоры*. Москва: Прогресс, 2015. 512 с.
41. Колоян Д. Л. Ухаживание как тип коммуникативного события. Дисс. Волгоград, 2007. 247 с.
42. Комиссаров В.Н. Практикум по переводу с английского языка. Москва: Высш. шк., 1990. 127 с.
43. Кондратьева О. В. Відтворення метафорики романів Д. Брауна в українських перекладах. *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*. 2012. Вип. 22. С. 92—99.
44. Красавский Н. А. Эмоциональные концепты в немецкой и русской лингвокультурах. Волгоград: Перемена, 2011. 495 с.
45. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. *Теория метафоры*. Москва: Прогресс, 2005. 512 с.
46. Латышев Л. К. Технология перевода. М: НВИ-ТЕЗАУРУС, 2010. 280 с.
47. Левицкая Т.Р., Фитерман А.М. Теория и практика перевода. Москва: ИЛНИЯ, 1963. 234 с.
48. Маккормак Э. Когнитивная теория метафоры. *Теория метафоры*. Москва: Прогресс, 2005. 512 с.
49. Моисеева И. Ю., Чудина Е. В. Прагматические функции пословиц и поговорок. *Вестник ОГУ*. 2004. № 11. С. 170—172.
50. Морозов И. «Игра» и «ритуал» в современном научном дискурсе. *Традиционная культура*. 2001. № 1. С. 20 – 28.
51. Москвин В. П. Русская метафора: параметры классификации. *Филологические науки*. 2000. № 2. С. 66—73.
52. Мотта У. Любовный дискурс Франческо Петрарки. URL: <http://www.maksora.ru/uploads/0000017135.pdf>

53. Муратова В.Е. Концепты «любовь» и «ненависть» в песнях разноструктурных языков: сравнительный аспект. *Вестник Башкирского университета*. 2009. Выпуск № 3. Том 14. С. 809—813.

54. Назин А. Сопоставительное исследование метафор в романе Дж.Р.Р. Толкина «Хоббит, или туда и обратно» и его переводах на русский язык. Дисс. Екатеринбург, 2007. 220 с.

55. Никитин М. В. Курс лингвистической семантики. Санкт-Петербург: Питер, 1997. 312 с.

56. Никитин М. В. О семантике метафоры. *Вопросы языкознания*. 1979. № 1. С. 12—14.

57. Овсієнко А. Метафора у сучасному мовознавстві: тлумачення і класифікація. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер.: Філологія. 2018. № 32. Т. 3. С. 105—110.

58. Опарина Е. О. Концептуальная метафора. *Метафора в языке и тексте*. Москва: АСТ, 2014. С. 65—77.

59. Ортега-и-Гассет Х. Две великие метафоры. *Теория метафоры*. Москва: Прогресс, 2005. 512 с.

60. Остапенко С. Особливості відтворення метафори в процесі художнього перекладу (на матеріалі роману Ф. Скотта Фіцджеральда «Ніч ніжна»). *Вісник Дніпропетровського Університету ім. А. Нобеля*. Серія: «Філологічні науки». 2016. № 1 (11). С. 258—265.

61. Падучева Е.В. Метафора и ее родственники. *Слово. Текст. Культура*. Москва: ЯСК, 2003. С. 187—203.

62. Петров В. В. Метафора: от семантических представлений к когнитивному анализу. *Вопросы языкознания*. 1990. № 3. С. 34—39.

63. Плеханова Т. Дискурс-анализ текста. Минск, 2011. 312 с.

64. Познин В. Метафора как часть медиатекста. *Медиаобразование. Media Education*. 2017. № 2. С. 112—122.

65. Почепцов Г. Г. Теория коммуникации. Москва: Ваклер, 2001. 656 с.

66. Рейковский Я. Экспериментальная психология эмоций. Москва: Прогресс, 2009. 392 с.
67. Рецкер Я. И. Пособие по переводу с английского языка на русский. Москва: Просвещение, 1982. 159 с.
68. Ричардс А. А. Философия риторики. *Теория метафоры*. М.: Прогресс, 1990. –С. 44—67.
69. Рупенко Л. Поетика інтимного листування кінця ХІХ – початку ХХ ст. (теоретичне дослідження). *Науковий вісник МНУ ім. В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*. 2015. № 2 (16). С. 242—247.
70. Седов К. Ф. О жанровой природе дискурсивного мышления языковой личности. *Жанры речи*. Саратов: СКИ, 1999. С.13—26.
71. Складьяревская Г.Н. Метафора в системе языка. Санкт-Петербург: СПбГУ, 2004. С. 21—22.
72. Скрябіна В. Аксіологічний аспект персуазивності любовного дискурсу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2018. Вип 21. Т. 2. С. 72—75.
73. Стрепович Т. Класифікаційне розмаїття видів метафор. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. 2018. Вип. 16. С. 232—238.
74. Топоров В.Н. Несколько соображений о происхождении древнегреческой драмы. *Текст: семантика и структура*. М., 1983.
75. Туренко В. Філософський погляд на сенс аналізаторів у контексті дискурсу любові. *Вісник Львівського університету. Серія філос.-політолог. студії*. 2015. Випуск 7. С. 41—48
76. Федорцова В.Н. Перевод авторских сравнений с английского языка на русский (по роману Дж. Оруэлла «1984» и переводу В. Н. Голышева). *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*. 2013. Выпуск № 2—4. Том 15. С. 23—25.
77. Філатова О. Любовний дискурс в українській романістиці: від «швидкокрилого еросу» 1920-х до сексофобії 1930-х років. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2012. Вип. 18. С. 103—115.

78. Харченко В. К. Функции метафоры. Воронеж: ВКИ, 2012. 120 с.
79. Хвесік В. Переклад англійських метафор засобами сучасної російської мови. URL: [http://elartu.tntu.edu.ua/bitstream/123456789-/10457/2/Conf\\_2011v2\\_Khvesik\\_V-Pereklad\\_anhliiskyykh\\_metafor\\_320.pdf](http://elartu.tntu.edu.ua/bitstream/123456789-/10457/2/Conf_2011v2_Khvesik_V-Pereklad_anhliiskyykh_metafor_320.pdf)
80. Хейзинга Й. Homo ludens. Опыт определения игрового элемента культуры. М., 1992.
81. Хутова Е.Р. Концепты ЛЮБОВЬ и НЕНАВИСТЬ в русском и английском языках. *Вестник Адыгейского государственного университета*. Сер. 2: Филология и искусствоведение. 2008. Вып. 1. С. 12—19.
82. Цвигун Т. Метафора и метонимия Романа Якобсона. URL: <http://avantgarde.narod.ru/beitraege/bu/doski/tc.htm>
83. Чекалов К. А. Задолго до Ролана Барта, или Влюбленные в дискурс. *Апокриф. Культурол. журн.* 1993. № 3. С. 27–32.
84. Четина Е.М. Гендерный дискурс в русской женской литературе 19 века. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/gendernyy-diskurs-v-russkoy-zhenskoj-literaturexix-veka>.
85. Чудинов А. П. Метафорическая мозаика в современной политической коммуникации. Екатеринбург, 2013. 248 с.
86. Чудинов А. П. Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры (1991-2000). Екатеринбург: ЕКИ, 2001. 156 с.
87. Чудинов А. П. Спортивная метафора в современном российском политическом дискурсе. *Вестник ВГУ, Серия лингвистика и межкультурная коммуникация*, 2001, № 2. С. 26 – 31.
88. Чумакова Н. Особливості перекладу метафори та метафоричних виразів в англійській та українській мовах (на матеріалі науково-технічних текстів). URL: [http://istznu.org/dc/file.php?host\\_id=1&path=/page/issues/21/21-/chumakova.pdf](http://istznu.org/dc/file.php?host_id=1&path=/page/issues/21/21-/chumakova.pdf)



89. Шаталов Д.Г. Эквивалентность перевода метафорических выражений. *Вестник Воронежского государственного университета. Серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация»*. 2007. № 1. С. 25—29.
90. Шаховский В. И. Эмоциональные культурные концепты: параллели и контрасты. Языковая личность: культурные концепты. Волгоград: ВГПУ, 1996. С. 80—96.
91. Шмелева Т. В. Модель речевого жанра. *Жанры речи*. Саратов: СКИ, 1997. С. 18—23.
92. Ясинецька О. Переклад метафори як мовна репрезентація концептуальних картин світу. URL: <http://tractatus.sumdu.edu.ua/Arhiv/2010-1/16.pdf>
93. Axelrod M., Scheibman J. Contemporary English. *International Journal of Language, Translation and Intercultural Communication*. 2012. Vol. 1.
94. Bamberg M. Language, concepts and emotions: The role of language in the construction of emotions. *Language Sciences*. 1997. #19 (4). P. 309-340.
95. Black E. Metaphor, simile and cognition. Cambridge: Blackwell Publishing, 1954.
96. Crisp P. Imagism's metaphors. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
97. Deignan, A., Gabrys D., Solska A. Teaching English metaphors using cross-linguistic awareness activities. URL: <http://lib.leeds.ac.uk/search~/tELT+Journal/telt+journal/1,1,2,B/frame%20t&FF=telt+journal&2,,2>
98. Dickey J. Metaphor as Pure Adventure. Washington, 1968.
99. Even-Zohar, I. The Position of the Translated Literature Within the Literary Polysystem. *Literature and Translation*. Leoven: ACCO, 1978. Pp. 117–127.
100. Faber B. Color Psychology and Color Therapy: A Factual Study of the Influence of Color on Human Life. Lightning Source Incorporated, 2006. 348 p.
101. Fink E. Oase des Glucks: Gedanken zu einer Ontologie des Spiels. Munchen, 1957.

102. Fludernik M. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. Lnd.: Routledge, 1993. 458 p.
103. Freeman H. Metaphor making meaning. *Journal of Pragmatics*, 1995, vol 24, pp. 643-665.
104. Goatly A. *The language of metaphors*. London: Routledge, 1997.
105. Kövecses Z. *Metaphor: A Practical Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2013. 412 p.
106. Kurz G. *Metapher, Allegorie, Symbol*. Gottingen: Vandenhoeck&Ruprecht Verlag, 1993. 108 S.
107. Lakoff G. *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987. 556 p.
108. Lakoff G. The contemporary theory of metaphor. *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. P. 202—252.
109. Lakoff G., Johnson M. *Metaphors we live by*. Chicago; London, 2011. 239 p
110. Lakoff G., Johnson M. *Philosophy in the Flesh The Tmbodied Mind and its Challenge to Western Thought*. Perseus Books Group, 1999. 407 p.
111. Maalej Zr. *Translating Metaphor between Unrelated Cultures: A Cognitive Perspective*. URL: <http://simsim.rug.ac.be/Zmaalej/transmeta.html>
112. MacCormac Earl R. *Neuronal Process of Creative Metaphors. From a Metaphorical Point of View. A Multidisciplinary Approach to the Cognitive Content of Metaphor*. New York, 1995. 622 p.
113. Mandelblit N. The Cognitive View of Metaphor and its Implications for Translation Theory. *Translation and Meaning*. 1995. Part 3. P. 483—495.
114. Miram G. *Translation Algorithms*. Kyiv: Elga, 2004. 176 p.
115. Morokhovskaya E. I. *Fundamentals of Theoretical English Grammar*. K.: Vysca-Scola, 1984. 285 p.
116. Newmark P. *A Textbook of Translation*. New York: Phoenix ELT, 1995. 324 p.

117. Nida E., Taber Ch. R. *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E. J. Brill, 1974. 209 p.
118. Nyce J.M. *From Memex to Hypertext: Vannevar Bush and the Mind's Machine*. NY: Kahn Publications, 2004. 472 p..
119. Pojatos F. *Gesture Inventories: Fieldwork Methodology and Problems. Nonverbal Communication, Interaction and Gesture*. Paris New York, 1981. P. 371–399.
120. Schiffrin D. *Approaches to discourse*. Cambridge, Mass.: Blakwell, 1994. 470 p.
121. Shen Y. *Cognitive Constraints on Verbal Creativity: The Use of Figurative Language in Poetic Discourse. Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*. Vol. I. Amsterdam / Philadelphia: John Bengamins, 2002. P. 211-230..
122. Short M. H. *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*. Lnd.: Longman, 1996. 283 p.
123. Sijll, J.V. *Cinematic Storytelling: Dynamic Metaphors*. URL: <https://www.writersstore.com/cinematic-storytellingdynamic-metaphors/>
124. Silverstein M. *Language structure and linguistic ideology. The elements: A parasession on linguistic units and levels*. Chicago: CLS, 1979. P. 194—206.
125. Steen J., Gibbs W. *Questions about metaphor in literature. European Journal of English Studies*, 2004, vol 3, pp. 118-125
126. Stockwell P. *Cognitive Poetics: An Introduction*. London, New York: Routledge, 2012. P. 96—99.
127. Sweetser Eve E. *From Etymology to Pragmatics Metaphorical and Cultural Aspects of Semantic Structure*. Cambridge University Press, 1990. 312 p.
128. Trier J. *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes, Hdlb.*, 1981.
129. Urios-Aparisi, E. *Figures of Film Metaphor, Metonymy, and Repetition. Image & Narrative*. 2014. Vol. 15, No. 1. P. 102–113.

130. Veliugo O. Love Discourse as a Multiple Dialogue in Julian Barnes's Fiction. *Трона: Современная британская литература в российских вузах*. Пермь, 2012. Вып. 1 (6). С. 20–26.

131. Wierzbicka A. Emotions Across Languages and Cultures: Diversity and Universals. New York: Cambridge University Press, 1999. 342p.

**СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ**

- (LCL) — D. G. Lawrence. Lady Chatterley's Lover.  
URL: <http://flibusta.is/b/277797/read#t6>
- (T) — W. S. Maugham. Theatre. URL: <http://flibusta.is/b/172865/read>
- (TM) — J. R. Fowles. The Magus. URL: <http://flibusta.is/b/221355/read>
- (КЛЧ) — Д. Г. Лоуренс. Коханець леді Чаттерлей. Пер. С. Павличко.  
URL: <http://flibusta.is/b/299867/read#anotelink36>
- (Л) — В. С. Моем. Лицедії. Пер. М. Пінчевського.  
URL: [http://chtyvo.org.ua/authors/William\\_Somerset\\_Maugham/Lytsedii/](http://chtyvo.org.ua/authors/William_Somerset_Maugham/Lytsedii/)
- (М) — Дж. Р. Фаулз. Маг. Пер. О. Короля.  
URL: <http://flibusta.is/b/508882/read>

## ДОДАТОК

**Метафора гри в англійськомовному любовному дискурсі та способи її  
перекладу українською мовою**

Текст оригіналу	Текст перекладу
<b>ТЕАТРАЛЬНА ГРА</b>	
<p>1. <i>She saw his smallish, sensitive, loose hand on the table. <b>He was no simple working man, not he: he was acting! acting!</b></i> (LCL, URL).</p>	<p><i>Вона подивилась на його невелику, чуттєву руку, яку він вільно поклав на стіл. <b>Він не простий роботяга, ні! Він грає роль, прикидається!</b></i> (КЛЧ, URL).</p>
<p>2. <i>Linley stayed to dinner, and Connie was the hostess men liked so much, so modest, yet so attentive and aware, with big, wide blue eyes and a soft repose that sufficiently hid what she was really thinking. <b>Connie had played this woman so much, it was almost second nature to her; but still, decidedly second. Yet it was curious how everything disappeared from her consciousness while she played it.</b></i> (LCL, URL).</p>	<p><i>Лайнлі залишився обідати, а Коні належала до господинь, які так подобаються чоловікам, така скромна, водночас така уважна й обізнана, з голубими, широко розплющеними голубими очима й м'якими манерами, які добре приховували, що вона справді думає. <b>Коні так чисто грала роль цієї жінки, що вона стала майже її другою натурою; та все ж, безперечно, другою. Однак цікаво, як усе зникало з її свідомості, коли вона грала цю роль.</b></i> (КЛЧ, URL).</p>
<p>3. <i>She had rather expected it, and <b>he played up without knowing.</b> So susceptible we are to what is expected of us!</i> (LCL, URL).</p>	<p><i>Здається, вона цього й чекала, та <b>він грав свою роль, не знаючи, що йому підігрують.</b> Ми схильні виконувати те, чого від нас сподіваються!</i> (КЛЧ, URL).</p>
<p>4. <i>You'd have to bring yourself off!</i></p>	<p><i>Ти мусиш іти далі! <b>Ти ламаєш цю</b></i></p>

	<i>You'd have <b>to run the show!</b></i> (LCL, URL).	<i>комедію!</i> (КЛЧ, URL).
5.	<i>We're all intelligent human beings, and the male and female business is in abeyance. Just in abeyance. How would you like me to start acting up like a continental male at this moment, and <b>parading the sex thing?</b></i> (LCL, URL).	<i>Повторюю вам, якщо в мені є хоч щось від самця, то я ніколи не зустрічав самиці моєї породи. І я не скучаю за нею, мені просто подобаються жінки. Хто примусить мене їх любити чи прикидатися, що я люблю, й <b>грати в сексуальні забави?</b></i> (КЛЧ, URL).
6.	<i>Then there's the hard sort, that are the devil to bring off at all, and bring themselves off, like my wife. <b>They want to be the active party.</b></i> (LCL, URL).	<i>Далі йдуть тверді, яких дідька лисого примусиш закінчити, це — такі, як моя жінка. <b>Ці хочуть грати активну роль.</b></i> (КЛЧ, URL).
7.	<i>The dead live by love; and they could evidently also live by <b>impersonation.</b></i> (TM, URL).	<i>«Мертві живуть завдяки коханняю». Еге ж бо. Як видно, також і завдяки тому, що <b>хтось виконує їхню роль.</b></i> (M, URL).
8.	<i>Her face betrayed not the least preparedness to concede, <b>to give up her role.</b></i> (LCL, URL).	<i>Погляд Лілі ширяв понад морем. Тон її голосу раптом став тепліший і щиріший. <b>Не той, якого вимагала роль.</b></i> (M, URL).
9.	<i>But don't take me as a general example, probably I'm just a special case: one of the men who like women, but don't love women, and even hate them if <b>they force me into a pretence of love, or an entangled</b></i>	<i>Але не сприймайте мене, як загальний зразок, очевидно, я належу до особливих випадків, до тих чоловіків, яким подобаються жінки і які не люблять і навіть ненавидять жінок, коли ті <b>прагнуть розігравати кохання чи вплутують у нього.</b></i> (КЛЧ, URL).

	<i>appearance. (LCL, URL).</i>	
10.	<i>Perhaps instinctively he knew it, and that was why he had to bring down <b>the whole show</b> with a smash; the house of cards. (LCL, URL).</i>	<i>Інстинктивно він, мабуть, відчував це, і саме тому йому довелося розбити <b>весь цей спектакль</b> одним ударом, немов картковий будинок. (КЛЧ, URL).</i>
11.	<i>And I don't miss her, I just like women. <b>Who's going to force me into loving or pretending to love them, working up the sex game?</b> (LCL, URL).</i>	<i>І я не скучаю за нею, мені просто подобаються жінки. <b>Хто примусить мене їх любити чи прикидатися, що я люблю, й грати в сексуальні забави?</b> (КЛЧ, URL).</i>
12.	<i>His body was a foolish, impudent, imperfect thing, a little disgusting in its unfinished clumsiness. For surely a complete <b>evolution would eliminate this performance, this 'function'.</b> (LCL, URL).</i>	<i>Його тіло — дурний, нахабний, недовершений об'єкт, трохи відразливий у своїй недосконалій незграбності. І, безперечно, повна еволюція <b>відмінить оцей спектакль, цю «функцію».</b> (КЛЧ, URL).</i>
13.	<i>No! said Connie to herself I'd rather be at Wragby, where I can go about and be still, and not stare at anything <b>or do any performing of any sort.</b> (LCL, URL).</i>	<i>«Ні! сказала собі Коні. — Краще лишатимусь у Ретбі, де можна прогулятися по околицям, мати спокій і не вилуплюватися ні на що, <b>чи розігравати якісь вистави.</b> (КЛЧ, URL).</i>
14.	<i>'Yes! she is served with a notice: so is the man she lives with, the co-respondent.' <b>'Isn't it hateful, all the performances! I suppose I'd</b></i>	<i>— Так! Їй принесуть повістку, а також чоловікові, з яким вона живе, — співвідповідачеві. <b>— Які огидні ці спектаклі! Мабуть, мені доведеться пройти подібне з</b></i>



	<i>have to go through it with Clifford.'</i> (LCL, URL).	Кліффордом. (КЛЧ, URL).
15.	<i>During the evening a new theory had occurred to me: that Conchis was trying to recreate some lost world of his own and for some reason I was cast as the jeune premier in it, his younger self.</i> (TM, URL).	<i>Цього вечора я винайшов нову теорію: Кончіс старається відтворити своє втрачене минуле і з якоїсь причини вділив мені амплу <i>jeune premier</i> — першого коханця, роль його самого замолоду.</i> (M, URL).
16.	<i>In so many ways, it seemed all no more than a game. Lily gave strongly the impression that she was playing with me—amusing herself as much as acting a role at Conchis's command.</i> (TM, URL).	<i>Склалося чітке враження, що Лілі заграє зі мною — виконує роль під Кончісовою режисурою, причому має втіху від такої гри.</i> (M, URL).
17.	<i>But I was covertly trying to watch in every direction, preternaturally on the alert for events in the masque.</i> (TM, URL).	<i>Потайки зиркав на всі боки, налаштовувався на нові дії маскарадного спектаклю.</i> (M, URL).
18.	<i>She questioned, I replied. &lt;...&gt;. I found myself formalizing my speech, as if I too was pretending to be in a drawing room of forty years before. After all, it was a masque, and I wanted, or after a very short while began to want, to play my</i>	<i>Лілі розпитувала, я відповідав. &lt;...&gt;. Я спіймав себе на тому, що надто вже рафіную свою мову, ніби теж прикидаюся, що сиджу в англійському салоні сорок років тому. Зрештою, це ж спектакль, і мені треба було — а невдовзі навіть захотілося — теж грати якусь роль.</i> (M, URL).

	<i>part.</i> (TM, URL).	
19.	<i>But Mitford was a disaster. You see, Nicholas, he was <b>totally tricked by Lily.</b></i> (TM, URL).	<i>На відміну від Мітфорда. Знаєте, Ніколасе, Жюлі закрутила голову цьому <b>нів головку.</b></i> (M, URL).
20.	<i>This was the divine love! After all, the moderns were right when <b>they felt contempt for the performance; for it was a performance.</b></i> (LCL, URL).	<i>Це божественна любов! Вреїти модерністи мають рацію, <b>виказуючи зневагу до цієї вистави, адже це — вистава.</b></i> (КЛЧ, URL).
21.	<i>It was quite true, as some poets said, that the God who created man must have had a sinister sense of humour, creating him a reasonable being, yet forcing him to take this ridiculous posture, and driving him <b>with blind craving for this ridiculous performance.</b></i> (LCL, URL).	<i>І справді, як кажуть деякі поети, Бог, котрий створив людину, мабуть, володів зловісним почуттям гумору, адже, створивши її мислячою істотою, він, однак, примусив її <b>прибирати ці сміхотворні пози, сліпо жадати цієї сміхотворної вистави.</b></i> (КЛЧ, URL).
22.	<i>She was silent a long time. Then her shoulders gave a little shake. She was <b>pretending to cry.</b></i> (TM, URL).	<i>Дівчина ще глибше сховала обличчя й обхопила руками литки. Надто вже довго вона мовчить і не ворушиться. <b>Мабуть, удає плач. Це я не зразу помітив..</b></i> (M, URL).
23.	<i>No, my cherub, nine times out of ten, no! <b>Love's another of those half-witted performances today.</b></i> (LCL, URL).	<i>Ні, мій херувиме, у дев'яти випадках з десяти — ні! <b>Сьогодні любов стала ще однією з тих недоумкуватих вистав.</b></i> (КЛЧ, URL).
24.	<i>What did she say then?" "She said you're not shy, it's</i>	<i>— Що вона сказала? — Що ви зовсім не сором'язливий. Це</i>

	<i>just your technique.”</i> (TM, URL).	<i>просто спосіб приваблювати дівчат.</i> (M, URL).
25.	<i>She gave me what was <b>meant to be a coolly audacious look</b> between her long black eyelashes, then turned to deal with two women who had mercifully appeared at the other end of her section of the counter.</i> (TM, URL).	<i>З-під довгих чорних вій вона кинула на мене <b>те, що мало бути спокусливим викличним поглядом</b>, й обернулася до двох клієнток. Богу дякувать, вчасно нагодилися.</i> (M, URL).
26.	<i>Hilda loved all the managing and the driving and being <b>mistress of the show.</b></i> (LCL, URL).	<i>Гілді подобалися всі ці клопоти, і їзда, і <b>роль першої скрипки.</b></i> (КЛЧ, URL).
27.	<i>I half listened, <b>playing my part</b>, and suddenly began to enjoy being with her again.</i> (TM, URL).	<i>І далі <b>граючи роль</b>, я слухав унівуха й несподівано зловив себе на тому, що мені знову добре з Алісон.</i> (M, URL).
28.	<i>It was the last bit of passion left in these men: <b>the passion for making a display.</b></i> (LCL, URL).	<i>Єдине, що лишилося від пристрасності у цих двох чоловіків — <b>це пристрасність до показного.</b></i> (КЛЧ, URL).
29.	<i>“But this girl.” She was staring at the ground, picking seeds off grassheads. “She’s irrelevant. Really. Just a very small part of it.” “Then why all the <b>performance?”</b></i> (TM, URL).	<i>— Ось ця дівчина... — Річ не в ній. Повір. Вона там відіграє дуже малу роль. — <b>То навіщо ж тоді весь цей цирк?</b></i> (M, URL).
30.	<i>On the far side of his supreme</i>	<i>Якщо глянути здалека на його</i>

	<i>prostitution to the bitch-goddess he seemed pure, pure as an African ivory mask that dreams impurity into purity, in its ivory curves and planes. (LCL, URL).</i>	<i>проституювання з продажною богинею, то він здавався чистим, чистим, немов африканська маска з слонової кості, що обертає бруд у чистоту на своїх поверхнях і кривизнах. (КЛЧ, URL).</i>
31.	<i>Love is pretending to go to work but going to Victoria. (TM, URL).</i>	<i>Кохання — це коли вдаєш, що йдеш на роботу, а тоді їдеш на вокзал «Вікторія». (М, URL).</i>
32.	<i>That reminds me. That child. You thought I didn't notice. That little girl with the boil. It made you furious. Alison showing how good she is with kids. Doing the mother act. (TM, URL).</i>	<i>Згадалася мені ця дитина. Дівчинка з чиряком. Думаєш, я не помітила, як ти лютував. Алісон хоче показати, як вона любить дітей. Виставляє напоказ інстинкт материнства. (М, URL).</i>
33.	<i>My "technique" was to make a show of unpredictability, cynicism and indifference. Then, like a conjurer with his white rabbit, I produced the solitary heart. (TM, URL).</i>	<i>Мій спосіб полягав у тому, щоб спершу справити враження непередбачуваної, цинічної та збайдужілої людини, а тоді, на зразок фокусника, що несподівано видобуває кролика, виставити напоказ своє самотнє серце. (М, URL).</i>
34.	<i>Love is &lt;&gt;Did Desdemona. (TM, URL).</i>	<i>Кохання — це &lt;&gt; Дездемона (М, URL).</i>
35.	<i>Instead of which, with his play-acting and lordly airs, he seemed to think it was he who was conferring the honour. (LCL, URL).</i>	<i>А натомість своїм акторством та хазяйськими манерами він, здається, показує, що саме він робить їй честь. (КЛЧ, URL).</i>
36.	<i>Connie was so glad that he wasn't taking the pathetic line,</i>	<i>Коні раділа, що він не стає в трагічну позу, краще хай зберігає гордовиту</i>

	<i>she kept him up to as much haughtiness as possible.</i> (LCL, URL).	зверхність. (КЛЧ, URL).
37.	<i>Home was a place you lived in, love was a thing you didn't fool yourself about, joy was a word you applied to a good Charleston, happiness was a term of hypocrisy used to bluff other people, a father was an individual who enjoyed his own existence, a husband was a man you lived with and kept going in spirits.</i> (LCL, URL).	Дім став місцем, у якому живеш, кохання — предметом, з приводу якого не залишилося жодних ілюзій, слово «радість» застосовувалося до доброго Чарлстона, щастя означало форму лицемірства для обдурювання інших, батько був особою, яка насолоджується власним існуванням, муж — чоловіком, з яким ти живеш і якого підбадьорюєш. (КЛЧ, URL).
38.	<i>He offered her money, but she said she was his wife and he must take her back. I don't know what sort of a scene they had.</i> (LCL, URL).	Та вона відповіла, що вона його дружина і він має прийняти її назад. <b>Не знаю, яка сцена між ними сталася далі.</b> (КЛЧ, URL).
39.	<i>It was a face that changed all the time, baking.</i> (LCL, URL).	<b>Це лице весь час змінювалося, збивало з пуття.</b> (КЛЧ, URL).
40.	<i>Liking other people is an illusion we have to cherish in ourselves if we are to live in society.</i> (TM, URL).	<b>Приязнь чи любов до ближнього — це химера, яку доводиться плекати, щоб уживатися в суспільстві.</b> (М, URL).
41.	<i>I trembled on the brink of telling him I wanted no more deceptions, no more comedy,</i>	<b>Я ситий по зав'язку брехнею, подвійною грою й нікчемними недомовками.</b> (М, URL).

	<i>rose ou noir.</i> (TM, URL).	
42.	<i>I wanted desperately to have Julie at my side, to have that situation solved; but I found myself <b>wishing that the masque, despite all its asperities and shocks and uglinesses, could have also continued.</b></i> (TM, URL).	<i>Без надії таки сподівався на появу Жюлі та Джун. Мені дуже бракувало їхнього тепла, здорового глузду, та й самої англійськості.</i> (Т, URL).
43.	<i>A woman attracts men by her charm and holds them by their vices.</i> (Т, URL).	<i>«Приваблювати чоловіків жінці допомагає її врода, а утримувати їх коло себе — їхні вади».</i> (Л, URL).
44.	<i>What she couldn't get over was that <b>she had fallen for the comedy of undying passion that he had played all those years.</b></i> (Т, URL).	<i>Вона не могла пробачити собі одного — що повірила в його <b>щире кохання, в комедію, яку він грав стільки років.</b></i> (Л, URL).
45.	<i>he serious ones dress up in evening clothes and go off to the Pally to <b>show off</b> before a lot of girls and dance these new Charlestons and what not.</i> (LCL, URL).	<i>Серйозні вдягаються у вечірні костюми і ідуть в «Паллі», щоб <b>похизуватися</b> перед дівчатами і потанцювати всяких нових чарлстонів і тому подібне.</i> (КЛЧ, URL).
46.	<i>Ivy Bolton's tricks and humble bossiness were also only too <b>transparent.</b></i> (LCL, URL).	<i>Трюк і несміла владність Айві Болтон теж здавалися надто прозорими.</i> (КЛЧ, URL).
47.	<i>One day perhaps someone would publish them and people would go to the National Portrait</i>	<i>Може, колись хто-небудь видасть їх, і тоді люди приходитимуть до Національної портретної галереї й</i>

	<i>Gallery and look at her portrait, the one McEvoy had painted, and sigh when they thought of the sad, romantic love-story of which she had been the heroine.. (T, URL)</i>	<i>дивитимуться на її портрет роботи Маківоя й зітхатимуть, думаючи про сумну романтичну любовну історію, героїнею якої вона була.. (Л, URL).</i>
48.	<i>Julia gave a beautiful performance of a still young mother fondly watching her son and his boy friend. (T, URL).</i>	<i>Джулія весь цей час майстерно грала роль молоді матері, яка з любов'ю стежить за своїм сином та його приятелем.. (Л, URL).</i>
49.	<i>She gave him another sort of smile, just a trifle roguish; she lowered her eyelids for a second and then raising them gazed at him for a little with that soft expression that people described as her velvet look. (T, URL).</i>	<i>Джулія знову усміхнулася до нього, цього разу трошки кокетливо; на мить вона опустила повіки, потім підвела їх і подарувала йому свій знаменитий «оксамитовий погляд». (Л, URL).</i>
50.	<i>He constructed bars around us, subtle psychosexual bars that kept us chained to Bourani. (TM, URL).</i>	<i>Кончіс ув'язнив мене, Жулі й Джун у «Бурані», спорудивши навколо нас вишукану психосексуальну ґратовану огорожу. (М, URL).</i>
51.	<i>“Shall I call those two down there? Tell your son how his sister performs—I think that’s the euphemism—with a Negro?” (TM, URL).</i>	<i>Чи не варто було б описати йому, як сестричка крутить фіглі-міглі — мабуть, це підхожий евфемізм — тиждень зі мною, а тиждень із негром? (М, URL).</i>
<b>ГРА НА МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТАХ</b>		
52.	<i>It was the talk that mattered</i>	<i>Саме розмова мала першочергове</i>

	<i>supremely: the impassioned interchange of talk. Love was only a minor accompaniment.</i> (LCL, URL).	значення: пристрасний обмін словами. <b>Любов грала роль незначного акомпанементу.</b> (КЛЧ, URL).
53.	<i>Then I took on with another girl, a teacher, who had made a scandal by carrying on with a married man and driving him nearly out of his mind. She was a soft, white-skinned, soft sort of a woman, older than me, and played the fiddle.</i> (LCL, URL).	Тоді я знайшов іншу дівчину, вчительку, котра потрапила в історію, зійшовшиися з жонатим мужчиною, і той майже втратив голову. Така вона була лагідна, білошкіра, з лагідних жінок, старша за мене і грала першу скрипку. (КЛЧ, URL).
54.	<i>Now she had more time to herself she could softly play the piano, up in her room, and sing: 'Touch not the nettle, for the bonds of love are ill to loose.'</i> (LCL, URL).	Тепер, коли в неї з'явилось більше власного часу, вона могла награвати на піаніно в своїй кімнаті нагорі й співати: «Кропиви не торкайся... зв'язки любові так важко розірвати». (КЛЧ, URL).
<b>ПРАВИЛА ГРИ</b>		
55.	<i>It may seem to you Clifford doesn't count, but he does.</i> (LCL, URL).	Тобі, мабуть, здається, що Кліфорд не грає ролі, але він грає. (КЛЧ, URL).
56.	<i>Tart it up so it makes you seem the innocent one, the great intellectual who must have his experience. Always both ways. Always cake and eat it. Always...</i> (TM, URL).	<b>Завжди хочеш двояко виграти. І рибку з'їсти, і на щось там сісти. Ти завжди...</b> (М, URL).



57.	<p><i>It was not the right sort of heart to take to a love-meeting.</i>  <b><i>But a la guerre comme a la guerre!</i></b> (LCL, URL).</p>	<p><i>З таким серцем не варто йти на любовну зустріч. Але <b>à la guerre!</b></i>          (КЛЧ, URL).</p>
58.	<p><i>You can have that. The dreadful responsibility of having to live with someone who loves you.</i>  <i>“Or?”</i>  <i>“You can say no.”</i>  <b><i>“An ultimatum.”</i></b>  <b><i>“No sliding. Yes or no.”</i></b>          (TM, URL)</p>	<p>— <i>А якщо інакше?</i>          — <i>Можеш відмовитися.</i>          — <b><i>Це ультиматум.</i></b>          — <b><i>Не викручуйся. Так чи ні?</i></b>          (M, URL)</p>
59.	<p><i>You will have understood.</i>  <b><i>Love is the mystery between two people, not the identity.</i></b>          (TM, URL).</p>	<p><i>Вам, Ніколасе, треба зрозуміти, що кохання — це таїна між двома, а не підлаштування й утотоження двох.</i> (M, URL).</p>
60.	<p><i>Julia showed him as clearly as she knew how, and this was very clearly indeed, that she was quite willing to become his mistress, but this he refused. He was too honourable to take advantage of her.</i> (T, URL)</p>	<p><i>Джулія натякала йому так прозоро, як тільки могла, що готова стати його коханкою, але він не хотів цього. Закони джентльменської честі не дозволяли йому скористатися з такої жертви</i>          (Л, URL).</p>
<b>ГРА ЯК ПУСТОЦІ</b>		
61.	<p><b><i>If it was her job to seduce me, I should be seduced.</i></b>          (TM, URL).</p>	<p><i>Цілком певно, що з наказу старигана, а проте за кокетством і пустотливістю крилася інша риса <b>цієї забави</b> — несумісна з ремеслом найманої актриси</i></p>

		<p>&lt;...&gt;Коротко кажучи, якщо її роль полягає в тому, щоб мене спокусити, то я таки піддамся на спокусу. (M, URL).</p>
62.	<p><i>I don't know whether you're doing all this because you love the old man. Because he pays you. <b>Because it amuses you.</b> Because you're his mistress..</i> (TM, URL).</p>	<p>Ймовірно, ви так поведетеся тому, що любите старого. Ймовірно, він вам платить. <b>Ймовірно, вам попросту подобається така гра..</b> (M, URL).</p>
63.	<p><i>I don't really care, because I think the whole idea's original, it's charming to be with you, I like Maurice, I think this is all fun... but don't let's take it all so bloody seriously. <b>Play your charade. But for Christ's sake don't try to explain it.</b></i> (TM, URL).</p>	<p>Я вподобав вас, вподобав Моріса й перед ним ладен грати будь-яку роль — скільки треба... але, хай йому біс, не берімо аж так всерйоз цього спектаклю. <b>Виконуйте все, що вимагає сценарій. Але, Христа ради, не перебирайте міри.</b> (M, URL).</p>
64.	<p>“Why not just look?” &lt;...&gt; <b>“I'm no good at the staring game.”</b> (TM, URL).</p>	<p>Та вона все мовчала й відводила очі. (M, URL).</p>
65.	<p><i>After a while she lay back on the bed, smoking, and I was unexpectedly filled with a <b>pleasure in duplicity</b>, with that pleasure, I imagined, Conchis felt when he was with me.</i></p>	<p>Алісон лежала на постелі й курила, а я раптом <b>переповнився втіхою від своєї дволичности.</b> Мабуть, так само втішався Кончіс, водячи мене за носа. (M, URL).</p>

	(TM, URL).	
66.	<i>I asked him if it was true that <b>he entertained ladies</b> down at the cottage, and all he said was: 'Why, what's that to you, Sir Clifford?'</i> (LCL, URL).	<i>Я запитав його, чи правда, що він у своєму будинку <b>розважався з жінками</b>, а він тільки сказав: «А що вам до того, сер Кліфорд?»</i> (КЛЧ, URL).
67.	<i>You promised me <b>an adventure</b>, I want an <b>adventure</b>.</i> (TM, URL)	<i>Ти пообіцяв мені <b>пригоду</b>. Хочу <b>пригоди</b>.</i> (M, URL)
68.	<i>This <b>experience</b>. It's like being halfway through a book. I can't just throw it in the dustbin.</i> (TM, URL).	<i>— Ота <b>пригода на віллі</b>... — обізвався я. — Не можу від неї відмовитися. Це ж все одно, що прочитати книжку тільки до половини й викинути її на смітник.</i> (M, URL).
69.	<i>You can always have your next <b>adventure</b>.</i> (TM, URL).	<i>Завжди можеш знайти собі нову <b>пригоду</b>. Свіжі <b>шури-мури</b>.</i> (M, URL).
70.	<i>Tart it up so it makes you seem the innocent one, the great intellectual who must have his <b>experience</b></i> (TM, URL).	<i>Доти прикрашати, аж виглядатимеш на цьому тлі невинним ягнятком і великим мудрецем, що не може відмовитися від <b>пригоди</b></i> (M, URL).
71.	<i>Think what it would be like if you got back to your island and there was no old man, no girl any more. <b>No mysterious fun and games</b>.</i> (TM, URL).	<i>Уяви, що ти вернувся на свій острів, а там ні старигана, ні дівчини. <b>Ні поміхи, ні загадкових забав</b>.</i> (M, URL)
72.	<i>Her mistaking that for love, her not seeing that <b>love was</b> &lt;...&gt;reserve, walking away <b>through the trees, turning the mouth away at the last moment</b>.</i>	<i>І хибно вважає його коханням, не розуміючи, що <b>кохання</b> — це &lt;...&gt; ухиляння, відведених губ в останню мить перед поцілунком і відходу лісовою стежкою.</i> (M, URL).

	(TM, URL).	
73.	<p><i>And it became a sort of game inside a game inside a game: silence, to see which one of us could go longest without speaking. As she poured water from the silver kettle into the teapot I saw her slide a look at me, and then bite her lips to stop from smiling. (TM, URL).</i></p>	<p><i>Придивлявся, як Жулі чиркає сірником, запалює спиртівку й ставить на неї чайник. (М, URL).</i></p>
74.	<p><i>You talk as though it had just been a rather curious experiment."</i></p> <p><i>"I suppose it was in a way."</i></p> <p><i>She gave him a little smile.</i></p> <p><i>"And you really think that was love?"</i></p> <p><i>"Well, it's what most people mean by it, isn't it?" (T, URL.)</i></p>	<p><i>Ти розповідаєш про це, як про якийсь цікавий експеримент, не більше.</i></p> <p><i>— Але ж, власне, це і був експеримент.</i></p> <p><i>Вона посміхнулася.</i></p> <p><i>— І ти справді гадаєш, що це була любов?</i></p> <p><i>— Ну, більшість людей саме це називають любов'ю, хіба не так? (Л, URL).</i></p>
75.	<p><i>The Colonel began to make little jokes with her and sometimes he pinched her ear playfully.</i></p> <p><i>"Now you mustn't flirt with me, Colonel," she cried, giving him a roguish delicious glance.</i></p> <p><i>"Just because I'm an actress you think you can take liberties with</i></p>	<p><i>Полковник кінець кінцем настроївся на жартівливий лад і кілька разів грайливо ущипнув її за вушко.</i></p> <p><i>— Ах, ви не повинні фліртувати зі мною, полковнику,— вигукнула вона, даруючи йому чарівну посмішку.— Те, що я актриса, ще не означає, що зі мною можна так поводитися. (Л, URL).</i></p>

	<i>me." (T, URL).</i>	
<b>ШЛЮБНІ ІГРИ</b>		
76.	<i>And the bounders who pretended they did, and started working the sex game, they were worse than ever. (LCL, URL).</i>	<i>А жлоби, які прикидаються, ніби хочуть, і починають сексуальні забави, найгірші за всіх. (КЛЧ, URL).</i>
77.	<i>But all games, even the most literal, between a man and a woman are implicitly sexual; and I was clearly meant to feel that. (TM, URL).</i>	<i>Однак між чоловіком і жінкою всяка гра, навіть коли вона тільки сама для себе, має сексуальну підкладку. (M, URL).</i>
78.	<i>There's some girl on your island and you want to lay her. (TM, URL).</i>	<i>На твоєму острові є якась дівка, й ти хочеш її взрати. (M, URL).</i>
79.	<i>I asked him if it was true that he entertained ladies down at the cottage, and all he said was: 'Why, what's that to you, Sir Clifford?' (LCL, URL).</i>	<i>Я запитав його, чи правда, що він у своєму будинку розважався з жінками, а він тільки сказав: «А що вам до того, сер Кліффорд?» (КЛЧ, URL).</i>
80.	<i>'Oh, all right! I'm quite willing. But I'm darned if hanging on waiting for a woman to go off is much of a game for a man...' (LCL, URL).</i>	<i>— О, звичайно! Дуже хочу! Але, чорт візьми, чекати, поки жінка закінчить, для чоловіка занадто... (КЛЧ, URL).</i>
<b>АЗАРТНА ГРА</b>		
81.	<i>And again, in the gambling he was gone in a kind of</i>	<i>І знову в картах він поринав у несвідоме чи безтямне збудження чи</i>

	<i>unconsciousness, or blank intoxication, or intoxication of blankness, whatever it was. (LCL, URL).</i>	<i>збуджену нестяму, хоч як це називай. (КЛЧ, URL).</i>
82.	<i>So I walked back to the school, temporarily detumescent, but buoyed on by a deep excitement; a clear glimpse of a profound future happiness; of at last having in my hand, after a long run of low cards, the joker and all four aces. Or three, at any rate. (TM, URL).</i>	<i>Хоч і не сподівався, що цього тижня вдасться зустрітися з Жулі, а таки плекав надію — завдяки глибинному нуртуванню, завдяки передчуттю, яке буває у грі в покер, коли треба одної-єдиної карти для цілком певного виграшу. (М, URL).</i>
83.	<i>'There's no keeping clear. And if you do keep clear you might almost as well die. So if I've got to be broken open again, I have. (LCL, URL).</i>	<i>— Це — життя, — сказав він. — Від нього не сховаєшся. А якщо таки сховаєшся, можна з тим самим успіхом померти. Отже, коли мені судилося знову програти, я програю. (КЛЧ, URL).</i>
84.	<i>She suddenly became overvivacious, overexcited by the idea of climbing Parnassus, and she drank glass for glass of retsina with me; did everything that Lily would never have done; then called, in her characteristic way, her own <b>bluff</b>. (TM, URL).</i>	<i>Пожвавившись, аж розпалившись від ідеї здолати Парнас, Алісон, геть у всьому відмінна від Жулі, нарівні зі мною глitala рецину — фужер за фужером. Зрештою, у свій характерний спосіб призналася, що грає комедію. (КЛЧ, URL).</i>
85.	<i>That's why I talked. So ineptly. So at the wrong time." She gave</i>	<i>Тому-то я все розповів. Так недоречно. Так невчасно. — Здавалося, Алісон не</i>

	<i>no sign of listening; I produced my trump.</i> (TM, URL).	слухає, і я виклав останнього козиря. (М, URL).
86.	<i>“Talked when I could have kept quiet. Could still be deceiving you.”</i> (TM, URL).	Розказав, а міг би й сидіти тихо. Міг би й далі водити тебе за ніс. (М, URL).
87.	<i>And it was a source of satisfaction to be playing piquet with a baronet, and even losing sixpences to him.</i> (LCL, URL).	І грати в пікет з баронетом і навіть програвати йому шестипенсовики ставало джерелом задоволення. (КЛЧ, URL).
<b>СПОРТИВНА ГРА</b>		
88.	<i>He was doing something: and he was going to do something. He was going to win, to win: not as he had won with his stories, mere publicity, amid a whole sapping of energy and malice. But a man's victory.</i> (LCL, URL).	Він щось робив і збирався щось робити далі. Він збирався виграти, виграти: не те, що виграв своїми оповіданнями — дешеvu популярність у світі, що кипів завзяттям і злостивістю. А здобути чоловічу перемогу. (КЛЧ, URL).
89.	<i>And she would make him coffee or camomile tea, and she would play chess or piquet with him. She had a woman's queer faculty of playing even chess well enough, when she was three parts asleep, well enough to make her worth beating. So, in the silent intimacy of the night, they sat, or she sat and he lay on the bed, with the reading-</i>	Вона готувала йому каву чи ромашковий чай і грала з ним партію в шахи чи в пікет. Вона володіла дивовижною жіночою здатністю доволі добре грати в шахи, навіть коли на три чверті дрімала, досить добре, щоб у неї було приємно вигравати. Так у тихій інтимності ночі вони сиділи, або вона сиділа, а він лежав на ліжку, під самотнім світлом настільної лампи, вона майже повита

	<p><i>lamp shedding its solitary light on them, she almost gone in sleep, he almost gone in a sort of fear, <b>and they played, played together</b>—then they had a cup of coffee and a biscuit together, hardly speaking, in the silence of night, but being a reassurance to one another. (LCL, URL).</i></p>	<p>сном, він майже повитий якимось страхом, і <b>вони грали, грали разом</b>, по тому випивали разом по чашиці кави з печивом, майже не розмовляючи, в тиші ночі, однак заспокоюючи одне одного. (КЛІЧ, URL).</p>
90.	<p><i>A <b>physical confrontation</b>, even the proximity that Alison’s coming to the island might represent, was unthinkable. (TM, URL).</i></p>	<p>Нема й мови про те, щоб Алісон приїхала на острів і між нами дійшло до зближення. (М, URL).</p>
91.	<p><i>It was like being a <b>champion at tennis, and condemned to play with rabbits, as well as having always to get their wretched balls out of the net for them.</b> (TM, URL).</i></p>	<p>Я почувався так, як тенісист-майстер, <b>приречений грати з невмійками й виймати з сітки їхні спартачені м’ячі</b> (М, URL).</p>
92.	<p><i>“I think you’re so blind you probably don’t even know you don’t love me. &lt;...&gt;. So whatever you do you can say, I couldn’t help it. <b>You can’t lose.</b> (TM, URL).</i></p>	<p>Навіть не бачиш, що зовсім не кохаєш мене. &lt;...&gt;Хоч що наробиш — одне кажеш: «Так сталося, я не винен». <b>Ти завжди у виграві.</b> (М, URL).</p>
93.	<p><i>But if he didn’t, then after all I would have Alison to fall back on. <b>I won</b> either way.</i></p>	<p>А якщо не запросить, то доведеться піти на запасний варіант — побачення з Алісон. Чи так, чи сяк, а</p>



	(TM, URL).	воно <b>вийде на добре.</b> (M, URL).
94.	<i>For you I'll always be Alison who slept around. That Australian girl who had an abortion. <b>The human boomerang. Throw her away and she'll always come back for another weekend of cheap knock.</b></i> (TM, URL).	<i>Для тебе я завжди залишуся тією Алісон, що лягає в ліжко з першим-ліпшим. Австралійкою, яка зробила аборт. <b>Живим бумерангом. Кинеш її — а вона все одно наприкінці тижня повернеться на дешеву злучку.</b></i> (M, URL).
95.	<i>"Have you been here long?" "I have not been anywhere long." "I meant on the island." "So did I." She gave me a quick look, softened by a little smile. We had gone round the other arm of the terrace, into the shadow cast by the corner of the bedroom wall. "An excellent return of service, Miss Montgomery."</i> (TM, URL).	<i>— Ви тут віддавна? — Нема такого місця, в якому я була б віддавна. Лілі кинула на мене прудкий погляд, пом'якшивши його усмішкою. Ми обійшли протилежний кінець тераси й опинилися в тіні, яку відкинув ріг стіни спальні. — <b>Ви чудово прийняли подачу, міс Монтгомері.</b> (M, URL).</i>
96.	<i>So! She was being pushed round on the chess-board again.</i> (LCL, URL).	<i>Отак! Знову її <b>переставляють, мов фігуру на шаховій дошці.</b></i> (КЛЧ, URL).
97.	<i>I thought, the cunning little bitch; they're <b>throwing me backwards and forwards like a</b></i>	<i>Хитра вродлива сучка й хитрий старий лис <b>перекидаються мною, як м'ячиком.</b></i> (M, URL).

	<i>ball.</i> (TM, URL).	
98.	<p><b><i>“If you play tennis, I must play tennis back.”</i></b></p> <p><i>“Must?”</i></p> <p><i>“Maurice must have asked you not to question me.”</i></p> <p>(TM, URL).</p>	<p>— <i>Якщо ви вже затіяли гру в теніс, то мушу грати.</i></p> <p>— <i>Мусите?</i></p> <p>— <i>Моріс, напевно, попросив вас не ставити мені питань.</i> (M, URL).</p>
99.	<p><i>I found my sexual success and the apparently ephemeral nature of love equally pleasing. It was like being good at golf, but despising the game. One was covered all round, both when one played and when one didn't.</i></p> <p>(TM, URL).</p>	<p><i>Однаково приємно було від любовних успіхів і від того, що романи тривали недовго. Як ото у вправного гольфіста, що зневажає свій вид спорту. Грає чи не грає — все одно йому на добре виходить.</i> (M, URL).</p>
100.	<p><i>I hadn't played chess for years; but I remembered <b>that the better you got, the more it became a game of false sacrifices.</b></i> (TM, URL).</p>	<p><i>Востаннє я грав у шахи добрих кілька років тому, але ще не встиг забути такої закономірності: <b>що сильніший шахіст, то охочіший підступно жертвувати фігури.</b></i></p> <p>(M, URL).</p>

## SUMMARY

**The relevance of the topic** of work is due to the growing scientific interest in cognitive theory of translation. One of the most urgent questions remains the problem of translating metaphor, the study of which has become one of the most important areas of modern cognitive science, which in the study of this phenomenon completely abandoned the traditional (coming from Aristotle) view of metaphor as a “short comparison” or characteristic for or to characterize or characterize it. metaphor as a kind of interaction between two deep (basic) structures, as well as the inherent orientation of structuralism to the study of “proper linguistic” patterns of metaphorization. Modern cognitive science views metaphor as a basic mental operation, as a way of knowing, structuring, evaluating and explaining the world. The conceptual metaphor reflects national, social and personal consciousness; it shapes the attitude of the person to the world. Man does not express his thoughts so much through metaphors, as he thinks through metaphors; he creates with metaphors the world in which he lives. And all these factors must be taken into account when translating.

In this aspect, it is important to analyze the peculiarities of the translation of the cognitive game metaphor in love discourse. After all, the problem of the game has repeatedly been the subject of controversy in various sciences – sociology, psychology, philology, ethnology, cultural studies, etc., because “game” is really only a metaphorical definition of very heterogeneous phenomena. Love discourse itself can be conditionally attributed to the ritual type of discourse, and the relationship between ritual and play, as determined by game culture researcher I. Morozov [50], is undeniable.

At the same time, the problem of translating the play metaphor in the love discourse on the material of fiction has not yet been a special subject of research in domestic translation studies, which determines the relevance and relevance of the chosen topic of work.

**The object of the study** is a game metaphor in English and its translation into Ukrainian.

**The subject of the study** is the peculiarities of the translation of the game metaphor in the love discourse on the material of fiction.

**The aim of the study:** to characterize the features of the game metaphor in the love discourse as a translation problem, and to analyze the ways of metaphor reproduction during translation from English into Ukrainian on the material of the study.

Achieving the aim of work involves the following **objectives**:

1. To identify the essence of cognitive metaphor in linguistics and translation studies and explore the main means of its translation.

2. To analyze the basic cognitive models of game metaphor in the love discourse case study of fiction.

3. To analyze the ways of translation of game metaphor in the love discourse within the framework of the denotative approach.

**The research materials** are game metaphors, presented in fiction and their translation into Ukrainian, 100 samples of text containing game metaphors were extracted from the original and translation by the method of continuous sampling.

The methodological basis of the study is a cognitive approach to the consideration of metaphors, a comparative analysis of their models and submodels, the principle of unity of theory and practice.

**Basic research methods:**

- critical analysis of research on this problem;
- system analysis;
- method of comparison,
- descriptive method (techniques of internal and external interpretation)
- method of quantitative calculations.

**The scientific novelty** of the study of the proposed work is that for the first time 7 cognitive models of game metaphors in love discourse and their submodels

have been identified. The functioning of such models was taken into account in the translation analysis.

**The theoretical significance** is that this work is a contribution to the study of cognitive metaphor theory.

**The practical value** of the work is that the data obtained from the research can be applied in the field of philology and, in particular, translation studies, as well as psycholinguistics and sociolinguistics. The main issues discussed in the paper may be included in the development of lectures on translation studies and stylistics used in the translation of fiction text.

The thesis consists of an introduction, three sections, conclusions, a list of sources used and applications.

Metaphors are a way of categorizing objects of reality, that is, means of generalization, grouping, typification of objects or phenomena of the surrounding world, which makes them an important element of logic and a tool of cognition. To classify metaphors in love discourse, an approach was proposed, according to which the following subspheres of game metaphor are considered: theatrical play, playing musical instruments, gambling, sports, rules of the game, game for fun, mating games.

Love discourse is a reflection of the vocabulary used by a lover on behalf of a character, narrator or author, understood in terms of dialogue with the Other, and, as a consequence, a reflection of speech tendencies in relation to the extralinguistic context. The analyzed discourse has positive, negative and neutral markers, such as: temporality (stage of establishing a relationship; stage of relationship development; stage of ending a relationship); semiotic type: (direct or indirect communication; verbal and nonverbal communication); semantic specificity (presence of sexual component); pragmatic factor of the addressee (intention for the duration of the relationship; element of deception); pragmatic factor of the speaker (the possibility of a positive reaction to the actions of the interlocutor).

7 game metaphorical models were singled out, according to which game metaphors in love discourse were analyzed, in particular: 1) “Love is a theater”

(theatrical play); 2) “Love is music” (playing musical instruments); 3) “Love is an activity according to the rules” (rules of the game); 4) “Love is excitement” (gambling); 5) “Love is a competition” (sports game); 6) “Love is entertainment” (a game for fun); 7) “Love is eroticism” (marriage games).

Submodels were identified in each of these cognitive models. Thus, the cognitive metaphorical model “Love is a theater” (theatrical play) has the following 5 submodels: 1) performance as a love story of an individual in the theater of love; 2) the stage as a stage, a place where love is played out; 3). the scene as an event in a person’s life; 4) acting, role-playing as an action is a symbol of insincerity of the essence of the lover or his behavior in a particular situation; 5) a mask as a way to hide true feelings and intentions. The behavior of people who are in love or pretend to be like that is identified with the behavior of actors on stage. The systems of images of this model characterize the main characters of the analyzed novels, their love relationships, especially significant moments in their lives. Participants in the love discourse are actors who play their assigned role, are subordinated to partners or directors, if they are not the leaders of such a play. In this last case, they are given a dual role – and the director (the one who is able to influence the lives of their partners in love), and the actor (the one who is ruled by higher powers).

The cognitive metaphorical model “Love is music” (playing musical instruments) is characterized by the following 3 submodels: 1) Accompaniment; 2) Performers as members of a certain orchestra, ensemble; 3) Expression of the mood of love through playing musical instruments. The game metaphorical model “Love is music” and its submodels helps to reflect in the text of the work of art the emotional component of love, as well as the harmony or disharmony of relationships between lovers.

In the cognitive metaphorical model “Love is an activity according to the rules” (rules of the game) the following 3 submodels are distinguished: 1) rules as a code of conduct in love; 2) violation of the rules as a violation of generally accepted or contractual norms of relations; 3) consequences for violating the rules of the game. The specifics of the rules of the love game – in their focus on the process of this

game and game love communication, which arises, which leads to the formation of the two most important types of game rules: descriptive, designed to introduce players to the conditional game situation and signal stages of game action.

Four submodels are inherent in the cognitive metaphorical model “Love is entertainment” (a game for fun), in particular: 1) love relationships as fun or entertainment; 2) specific games aimed at an interesting pastime; 3) the pleasure obtained in the process of love game-entertainment; 4) adventure (love as a fascinating event). Love as entertainment has no rigid situational attachment, gives the opportunity to choose (to play or not to play) and improvisation, has a different pragmatic orientation (not external but internal goals – “the process of the game”, which, of course, may be of interest to outside observers, spectators) and the method of transmission (not memorization, but the use of rules).

In the cognitive metaphorical model “Love is erotica” (marriage games) we can distinguish the following 3 submodels: 1) Marriage games as entertainment; 2) Mating games as a relationship between a man and a woman; 3) Marriage games as a process of direct play that precedes sexual intercourse and aims at them. This model is the most pragmatic. There can be no entertainment for the sake of entertainment, spending time, flirting for the sake of flirting. The intention of the participant is aimed at the possibility of sexual intercourse.

The structure of the metaphorical model “Love is a competition” (sports games) in artistic love discourse contains the following 3 submodels: 1) physical sports games; 2) intellectual sports games; 3) the principles of sports games. In the love discourse are often similar to sports situations, which allow the use of sports concepts. On various grounds, many situations of love discourse are surprisingly similar to sports, which are especially emphasized by general terminology.

There were 3 submodels in the cognitive metaphorical model “Love is excitement (gambling)”, such as: 1) excitement as a chance or chance; excitement as excitement or pleasure; 3) attributes of gambling; 4) the behavior of players during gambling. The gambling component in both games and love is determined by the fact

that their essence is determined by spontaneity, unpredictability, even fate. This is a flexible combination of random factors with the dictates of the rules.

Quantitative analysis showed that the most common in the studied love discourse was the cognitive metaphorical model “Love is a theatre” (theatrical play), the frequency of which was more than half (51%) of the analyzed examples. The least common cognitive metaphorical models are “Love is gambling” (gambling) (7%), “Love is an activity according to the rules (rules of the game)” (6%), “Love is erotica” (marriage games) (5%) and “Love is music” (playing musical instruments) (3%). Cognitive metaphorical models such as “Love is fun” (a game for fun) (15%) and “Love is a competition” (13%) showed a medium frequency. Thus, the metaphorical model of “Love is theatre” is a key in love discourse, because the behaviour of people who are in love or pretend to be such, are identified with the behaviour of actors on stage. The key status of the analyzed conceptual metaphorical model is determined not only by a significant number of its lexical representations in love discourse, branching of its structure, but, more importantly, by the systems of its images characterizing the main characters of the analyzed novels, their love relationships, especially significant moments of their lives.

Qualitative analysis of numerical data allows us to conclude that love and play combine the concepts of uncertainty, chance. Also a common feature of love and play is the ability to reincarnate its participants and the ability to perform their roles. Love, like play, can be fun, play for the sake of the game itself, and then it is devoid of purpose, but full of meaning. It is also inherently playful and such a persistently attributed to love sign as pleasure, because it is difficult to ignore the general emotional uplift and pleasure felt by the participants and love, and games. The presence of a sexual component in love brings its purpose closer to the purpose of mating games. Love discourse can as “passively” reproduce game traditions by memorizing, copying elements, blocks or fragments of the game, and can involve “active” reproduction based on imitation, i.e. the transfer of traditional forms using stable algorithms (“rules”), which determine the patterns of interaction of key, significant realities, norms of behaviour and texts.



A denotative approach with elements of transformational analysis was used for translation analysis. The denotative plan determines the conceptual and logical core of meaning. In it, the formal-semantic transformations in the translation are represented by the dictionary equivalents of the tokens, which receive in the language of translation a seed set different from the original unit, updated by the context of the message.

It was determined that the full preservation of the original metaphor took place in cases where there was a reproduction of the cognitive model of the game metaphor without shifting objects and with full preservation of metaphorical meaning and maximum preservation of stylistic and semantic load. Both denotative substitutions and lexical, grammatical, and lexical and grammatical transformations were used for this purpose. Thus, the preservation of the original metaphor took place through modulation (reception of logical development) and metonymic changes (in particular, concretization, paronymic, holonomic substitutions, etc.). Among the lexical transformations used lexical addition, lexical omission, lexical development, and others. Grammatical transformations were mainly represented by omission and addition of grammaticalized units, replacement of word order in constructions, replacement of structure of constructions, replacement of grammatical categories, transposition, etc. Lexical and grammatical transformations prevailed in translation. Most often it was a holistic transformation (explication), as well as complex lexical and grammatical transformations, which involved a combination of different grammatical and lexical transformations in the reproduction of a single metaphor.

By remetaphorization in this work we mean the reproduction of one metaphor semantically by another metaphor with a shift of metaphorical models. During remetaphorization, the translator usually used a set of transformations of the denotative plan, as well as lexical and grammatical transformations, mainly explication.

Transmetaphorization, i.e. the displacement of a metaphor, when the translator used a metaphorical unit similar to the original in relation to other objects, occurred

mainly due to lexical and grammatical transformations, among which the integral transformation (explication) prevailed.

The loss of metaphor in translation occurred for two reasons: demetaphorization (replacement of metaphor with non-metaphor in translation) and complete omission of metaphor (i.e. omission of those syntactic constructions that contained the metaphor). Most often this happened through the use of lexical and grammatical transformations – explication and descriptive translation, as well as lexical transformation – omission of lexical units.

Quantitative analysis showed that the complete preservation of the game metaphor in the love discourse occurred in only half (50%) of the cases of translation. Remetaphorization as a reproduction of one metaphor semantically by another metaphor with a shift of metaphorical models was resorted to by the translator in 20% of cases. Also, in 20% of cases, the metaphor was lost in translation due to demetaphorization (reproduction of the metaphor by a non-metaphor) or omission of the original metaphor altogether. The translator rarely used transmetaphorization, i.e. the shift of a metaphor, when he used a metaphorical unit similar to the original in relation to other objects (10% of all analyzed examples).

The analysis of the transformations used in the translation allowed us to conclude that the most common in the translation of metaphors was a holistic transformation, which amounted to almost a third of the studied examples (29%). The average frequency was demonstrated by complex transformations (16%), as well as such grammatical transformations as replacements (14%), omissions (11%) and additions (8%). Lexical transformations such as differentiation of meaning (5%), concretization (2%), generalization and literal loan (1% by each) were the least frequent; grammatical transformation such as transposition and lexical and grammatical transformations such as compensation (5%) and antonymous translation (3%).