

ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет міжнародних відносин

Кафедра германської філології та перекладознавства

ДИПЛОМНА РОБОТА

магістр

Освітній рівень

Галузь знань 03 Гуманітарні науки

Шифр і назва галузі знань

Спеціальність 035 Філологія

Шифр і назва спеціальності

Спеціалізація 035.04 Германські мови та літератури (переклад включно),

перша – англійська

на тему: **Лінгвістичні засоби актуалізації категорій
інтертекстуальності й інтермедіальності в
оригіналі та перекладі художнього тексту**

Шифр 19001

Виконала:

студент 2 курсу, група ФПам-19-1

Підпис

А.С. Заржицька

Ініціали, прізвище

Керівник: к. філол. н., професор

Вчене звання, науковий ступінь

Підпис

О.В. Ємець

Ініціали, прізвище

Нормоконтроль: к. пед. н., доцент

Вчене звання, науковий ступінь

Підпис

О.О. Мацюк

Ініціали, прізвище

До захисту допускаю:

Зав. кафедри проф. Бойко Ю.П.

“ ” _____ 2020 р.

Хмельницький, 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. ЛІНГВІСТИЧНІ ЗАСОБИ РЕАЛІЗАЦІЇ КАТЕГОРІЙ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ Й ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ.....	9
1.1. Категорія інтертекстуальності та форми її вираження.....	9
1.2. Категорія інтермедіальності та проблема класифікації інтермедіальних посилань.....	24
1.3. Основні прийоми перекладу інтертекстуальних посилань	41
1.4. Основні підходи до перекладу інтермедіальних посилань	47
Висновки до Розділу 1	51
РОЗДІЛ 2. ПРИНЦИПИ ПЕРЕДАЧІ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ ТА ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ ПОСИЛАНЬ У ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ МАЛОЇ ТА ВЕЛИКОЇ ФОРМИ.....	54
2.1. Відтворення інтертекстуальних та інтермедіальних посилань у гумористичних текстах малої форми	54
2.2. Функції та прийоми перекладу інтертекстуальних посилань у романі «Щиголь» Д. Тартт.....	66
2.3. Лексичні засоби реалізації інтермедіальності у романі «Щиголь» Д. Тартт в оригіналі та перекладі	70
2.3.1. Відтворення центрального інтермедіального образу роману — картини «Щиголь» К. Фабріціуса в перекладі	71
2.3.2. Відтворення інтермедіальних посилань на живописні полотна різних жанрів у перекладі.....	80
Висновки до Розділу 2	90
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	93
ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	97

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

ЛСПЕ — лексико-семантичне поле на позначення емоційності

ЛСПЖ — лексико-семантичне поле на позначення живопису

ЛСПК — лексико-семантичне поле на позначення кольору

ВСТУП

На сучасному етапі розвитку лінгвістики наукові уявлення про інтертекстуальність та інтермедіальність в цілому фрагментарні й не охоплюють комплексного вивчення цих явищ. До того ж аналіз художнього тексту в оригіналі англійською мовою та перекладі українською мовою в аспектах інтертекстуальності й інтермедіальності на матеріалі гумористичних текстів малої форми та роману «Щиголь» Д. Тартт до теперішнього часу не проводився. Сьогодні немає єдиної типології інтермедіальних форм, не існує єдиної думки про поняттєвий апарат інтертекстуальності й інтермедіальності та їхню взаємозалежність, з огляду на що спостерігається рухливість меж термінологічних дефініцій. Мало вивченими залишаються також особливості мовної реалізації цих категорій у художньому тексті та засоби їх відтворення в перекладі.

Сказане обумовлює **актуальність** представленого дослідження, присвяченого комплексному вивченню інтертекстуальності й інтермедіальності, умов їх реалізації та передачі в оригіналі й перекладі, мовного оформлення і функціонування в художньому тексті.

Питання відтворення інтертекстуальності й інтермедіальності в перекладі висвітлювалось у працях сучасних вітчизняних і зарубіжних учених — Б. Хатіма, І. Мейсона, П. Торопа, Г. Денисової, Л. Краснової, У. Еко, М. Гаспарова, А. Поповича, Л. Оляндера, Н. Нестерової, Л. Грека, В. Мірошніченко.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Магістерська робота пов'язана з проблематикою наукової теми кафедри германської філології та перекладознавства «Проблеми лексико-граматичної семантики, прагматики та стилістики в когнітивно-дискурсивній парадигмі».

Об'єктом дослідження стали інтертекстуальні й інтермедіальні посилання в художніх текстах малої та великої форми.

Предметом дослідження виступають особливості реалізації інтертекстуальних та інтермедіальних зв'язків і способи їх перекладу з англійської на українську мову.

Мета роботи полягає у з'ясуванні семантики, прагматики й особливостей функціонування інтертекстуальних та інтермедіальних посилань, а також у визначенні прийомів відтворення їх прагматичного ефекту при перекладі з англійської на українську мову.

Мета дослідження передбачає вирішення таких завдань:

- 1) визначити категорії інтертекстуальності й інтермедіальності;
- 2) встановити форми інтертекстуальності й інтермедіальності, що є важливою умовою адекватної інтерпретації тексту;
- 3) проаналізувати основні положення теорій інтертекстуальності й інтермедіальності та дослідити історичні передумови їх виникнення;
- 4) визначити специфіку реалізації та функціональний статус категорій інтертекстуальності й інтермедіальності в прозових текстах;
- 5) виявити особливості перекладу інтертекстуальних та інтермедіальних включень в художніх текстах.

Матеріалом дослідження слугували гумористичні тексти малої форми, які були дібрані на основі книги Г. Почепцова «Language and Humour», і роман «Щиголь» Д. Тартт в оригіналі та перекладі В. Шовкуна.

Методи дослідження визначаються метою та завданнями роботи. Вирішення поставлених завдань здійснюється через комплекс методів сучасної лінгвістики: метод контекстуального аналізу — для виявлення значень мовних одиниць; метод класифікації та типологізації — для аналізу теоретичних підходів до понять інтертекстуальності й інтермедіальності; метод порівняльного аналізу — для зіставлення оригіналу та перекладу; метод стилістичного аналізу — для характеристики лексичних та стильових засобів категорій інтертекстуальності й інтермедіальності; елементи кількісного аналізу — для кількісного зіставлення мовних одиниць; а також використання комбінації структурного, психологічного, формального,

культурно-історичного, порівняльного й інтертекстуального методів — для аналізу творів художньої літератури.

Положення, що виносяться на захист:

1. Категорія інтертекстуальності — зв'язок одного тексту з іншими, що виявляється в межах цього ж тексту. Категорія інтермедіальності — взаємодія різних видів мистецтв в одному текстовому просторі. Обидві категорії є інтерсеміотичними формами, проте інтертекстуальність стосується винятково одномедіальних повідомлень між вербальними текстами або текстовими системами, а інтермедіальність апелює до будь-яких повідомлень між різними медіа, тобто семіотичними комплексами, або між різними частинами семіотичного комплексу.

2. Процес перекладу інтертекстуальних та інтермедіальних включень поділяється на такі етапи: аналіз тексту-джерела; девербалізація (виділення змісту, семантична сегментація тексту й ієрархізація семантичних блоків) та ревербалізація (поновне втілення усвідомленого змісту у слова іншої мови).

3. Гумористичний ефект інтертекстуальних та інтермедіальних алюзій у текстах малої форми базується на використанні мовної гри, що виражається через полісемію або омонімію. Інтертекстуальні й інтермедіальні види каламбурів перекладаються за допомогою таких прийомів, як додавання, синонімічна заміна або використання абсолютного еквівалента.

4. Інтертекстуальні елементи в романі «Щиголь» Д. Тартт включають алюзії, цитати, інтермедіальні тропи й інтертекстуальні перекази, переважною функцією яких є характеристика персонажа. Для їхнього перекладу застосовують значну кількість різних перекладацьких прийомів. Інтермедіальні форми в романі включають такі лексико-семантичні поля: на позначення емоційності, на позначення живопису і на позначення кольору. Найширшим виявилось лексико-семантичне поле на позначення живопису, найвужчим — кольору.

5. Екфраза як прояв інтермедіальності відтворюється за допомогою таких перекладацьких прийомів, як дослівний переклад та лексичні заміни.

Важливою складовою передачі інтермедіальних посилань є наявність перекладацького коментаря, якого в тексті виявлено не було, на відміну від випадків інтертекстуальних посилань.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше проведено систематизацію інтермедіальних зв'язків за жанрами у сучасному художньому тексті; сформульовано основні прийоми перекладу інтертекстуальних й інтермедіальних одиниць, що зумовлені характерними рисами прозових текстів малої та великої форми.

Теоретична та практична цінність дослідження визначається можливістю використання його результатів при складанні програми лекційних курсів та семінарських занять зі стилістики, інтерпретації тексту, теорії та практики перекладу з англійської мови на українську, а також в подальших наукових дослідженнях мистецтвознавчої та культурологічної спрямованості.

Апробація роботи. Результати роботи обговорювались на XII Всеукраїнській студентській науковій конференції «Foreign Languages in Use: Academic and Professional Aspects» 18 березня 2020 року в м. Хмельницький у Хмельницькому університеті управління та права імені Леоніда Юзькова. Основні положення нашої роботи висвітлено у статті «The problem of intermediality in translation (based on the novel «The Goldfinch»)» // Foreign Languages in Use: Academic and Professional Aspects: збірник тез XII Всеукраїнської студентської наукової конференції за міжнародної участі, Хмельницький: Хмельницький університет управління та права імені Леоніда Юзькова, 2020. С. 48–50.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел. Основний зміст дослідження викладено на 96 с. Повний обсяг дослідження — 104 с.

У **вступі** обґрунтовано актуальність теми, сформульовано мету та конкретні завдання дослідження, його наукову новизну, теоретичне значення

та практичну цінність, визначено матеріал, джерела дослідження, його методи.

У першому розділі висвітлено теоретико-методологічну базу роботи та встановлено особливості категорій інтертекстуальності й інтермедіальності.

У другому розділі досліджуються інтертекстуальні й інтермедіальні посилення, аналізується їх застосування у художніх текстах малої та великої форми, лексико-семантичні особливості, основні прийоми перекладу.

У Загальних висновках підбито підсумки дослідження роботи.

Перелік використаних джерел нараховує 66 праць зарубіжних і вітчизняних вчених та 11 джерел ілюстративного матеріалу.

РОЗДІЛ 1. ЛІНГВІСТИЧНІ ЗАСОБИ РЕАЛІЗАЦІЇ КАТЕГОРІЙ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ Й ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ

1.1. Категорія інтертекстуальності та форми її вираження

Останніми десятиліттями у дослідженнях з лінгвістики поняття «інтертекст», «інтертекстуальність» нарівні з поняттям «діалогічність» отримали вельми широке розповсюдження, наприклад, у роботах Ю. Кристевої, Р. Барта, Ж. Дерріди, М. Ріффатерра, Г. Блума, К. Тарановського, І. Смирнова, О. Жолковського, І. Ільїна, Р. Тіменчика, С. Золяна та інших. Втім як у світовій, так і у вітчизняній лінгвістиці, по-перше, не існує чіткого теоретичного обґрунтування тверджень, які стоять за цими поняттями, по-друге, не одержали повноцінного прогресу погляди М. Бахтіна, сформульовані ним ще у 1924 році в праці «Проблема змісту, матеріалу та форми у словесній художній творчості». Якраз ті, згідно з якими письменник, окреслюючи в процесі творчості ставлення свого тексту до інших текстів, не лише виходить у широкий «діалогічний» контекст справжньої, первинної та подальшої літератури, а й творить свою естетико-світоглядну позицію та ті мистецькі форми, які найбільш достеменно чиним дають її висловити [34].

Термін з'явився вперше у статті Ю. Кристевої «Бахтін, слово, діалог і роман» (1967) і був сприйнятий як новаторський. І мабуть, завдячуючи своїй давній необхідності, термін відразу почав користуватися популярністю серед науковців, а надто французьких, німецьких й американських. На перший погляд, може здатися, що інтертекстуальність тотожна до історії літератури, іншими словами має спільний об'єкт дослідження, втім це не відповідає дійсності. Дослідників інтертекстуальності цікавить у першу чергу місце елементів з першоджерельних текстів у архітектоніці нового твору, роль у семантичному наповненні тексту. Ці зв'язки тексту-джерела та нового твору можна визначити як навмисні, прозорі, видимі для читача, йому призначені.

1968 року Р. Барт проголосив «death of the author» (смерть автора) і «birth of the reader» (народження читача). Досліджуючи інтертекстуальність із семіотичної точки зору, він запропонував канонічне тлумачення інтертексту, засадою для якого є твердження, що кожен текст є інтертекстом, а інші ж тексти присутні в ньому на різних рівнях у краще чи гірше розпізнаних формах: інтертекст — «текст у тексті». Кожний текст — нове полотно, зіткане зі старих цитат. В тексті присутні уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур.

Для Р. Барта кожен твір має свій «текст», залежить від нього й без нього існувати не може, як не може «існувати кометний шлейф без комети», при цьому відношення твору до тексту завжди має активний характер [3, с. 415].

Ю. Лотман стверджує, що «текст у тексті» є своєрідною «гіперриторичною побудовою», характерною для розповідних текстів. Основний текст виконує завдання опису або написання іншого тексту, що й складає зміст усього твору. Визначивши ситуацію «текст у тексті» як феномен використання «чужого» тексту, що має особливу риторичну побудову, у якій відмінність у закодованості різних частин тексту стає встановленим фактором авторської побудови й читацького сприйняття тексту, Ю. Лотман вводить поняття семіосфери як «синхронного семіотичного простору, що заповнює межі культури й зумовлює роботу окремих семіотичних структур, а також фактор їх появи» [18, с. 4]. Побудову певних відношень тексту із семіотичним універсумом — кодом культури, науки, літератури, тощо — В. Налімов називає «слідами минулих текстів» [21, с. 87]. Текст як макрознак виступає редукованим, формуючи при посиленні на нього в іншому тексті вбудовану семіотичну ситуацію, що змінює семіотичну ситуацію всередині того текстового світу, у який його вводять [19]. О. Воробйова, характеризуючи художній текст як макрознак, відзначає єдність текстового значення, неподільного смислотвірного принципу [6, с. 29].

Кажучи про «інтертекстуальність», не здається зайвим розрізняти два її аспекти — читацький (дослідницький) і авторський. З точки зору читача інтертекстуальність — настанова на: 1) більш ґрунтовне сприйняття тексту або 2) дозвіл на нерозуміння тексту (текстових аномалій) внаслідок установлення багатовимірних зв'язків з іншими текстами. У читача завжди є вибір: або читати далі, сприймаючи певну мовну формулу виключно як фрагмент пропонованого тексту, який нічим не різниться від інших і є органічною складовою його синтагматичної архітекτονіки, або для адекватного осмислення пропонованого тексту йому варто звернутися до тексту-джерела, провівши певною мірою «інтелектуальний анамнез», внаслідок якого намічений елемент у парадигматичній системі тексту-реципієнта постає як «зміщений і посиляє на синтагматику вихідного тексту» [52, с. 266].

І. Смирнов вважає: «Інтертекстуальність — два або більше художніх твори, які об'єднані знаками-показниками інтертекстуального зв'язку» [28, с. 66].

Інтертекстуальність може виражатися на різних ступенях архітекτονіки художнього твору: жанру, мотиву, позиції оповідача, читача тощо [37].

Однією з причин незавершеності теорії інтертекстуальності як проблеми композиційно-стилістичної є велика різноманітність розмірів, форм і функцій введення «іншого голосу». Загальною ознакою цих включень є зміна суб'єкта мовлення: автор може дати слово іншому реальному автору та процитувати його у тексті або епіграфі, або включити у текст власні вірші під виглядом віршів персонажа [2].

Хоча про інтертексти написано чимало, мало хто з дослідників намагався систематизувати інтертекстуальні елементи та міжтекстові зв'язки, які їх сполучають. Одна зі спроб класифікації цих понять належить П. Торопу (1981). У статті «Проблема інтексту» він, слідом за А. Поповичем (1976, 1977), називає метакомунікацією будь-який акт співвідношення текстових елементів. В процесі метакомунікації з'являються метатексти —

початковий текст постає у ролі прототексту, на підставі якого сформовано новий текст. Для тлумачення мовного вислову, який сполучає заданий текст (частину тексту) з іншим текстом (частиною тексту), слід проявити його функцію в заданому тексті та карбувати актуальний союз із початковим текстом, тобто визначити його тлумачення за допомогою початкового тексту. «Текст, представлений яким-небудь своїм елементом в іншому тексті, постає тим самим метатекстом» [32, с. 39]. П. Тороп пропонує дефініцію інтексту — семантично насиченого елементу тексту, зміст і функція якого визначається принаймні бінарним описом. При систематизації інтекстів дослідник окремо виділяє спосіб прилягання метатексту до прототексту (ствердний або полемічний), рівень прилягання (видимий або прихований), а ще фрагментарність або неподільність створеного тексту.

У книзі «Палімпсести: література у другому ступені» Ж. Женетт вводить п'ятичленну класифікацію різних видів взаємодії текстів:

- інтертекстуальність як «спів присутність» в одному тексті двох і більше текстів (алюзія, плагіат, цитата тощо);
- паратекстуальність як зв'язність тексту зі своїм епіграфом, заголовком, післямовою;
- метатекстуальність як коментативне та нерідко критичне посилення на власний претекст;
- гіпертекстуальність як пародіювання або осміювання одним текстом іншого;
- архітекстуальність як жанровий зв'язок текстів [43, с. 3].

Утім обидві класифікації мають дуже загальний характер і не охоплюють усі можливі комбінації диференціальних рис міжтекстових взаємодій. У 2000 році у своїй монографії «Контрапункт інтертекстуальності, або Інтертекст у світі текстів» Н. Фатєєва, проаналізувавши обидві систематизації, запропонувала власну схему, яка охоплювала раніше не виділені принципи класифікації. Дослідниця також врахувала пропоновані

раніше І. Смирновим [28] розмежування конструктивної та реконструктивної інтертекстуальності.

Класифікація інтертекстуальних елементів і міжтекстових зв'язків (за Н. Фатєєвою) [34, с. 122–159]:

І. Власне інтертекстуальність, яка утворює конструкції «текст у тексті».

1.1 Цитати. Цитата — відтворення двох і більше компонентів тексту-донора з власною предикацією. Цитата активно націлена на «виписку радість упізнавання», втім ця заданість буває як експліцитною, так й імпліцитною. Отже, цитати можна типологізувати за рівнем їх атрибутивності (зв'язку) до вихідного тексту, а надто за тим, чи є інтертекстуальний зв'язок виявленим чинником авторської архітекτονіки та читацького сприймання тексту чи ні.

1.1.1 Цитати з атрибуцією. Найбільш слушною формою такого цитування можна визнати цитати з прямою атрибуцією (зазначенням автора або тексту-джерела) та еквівалентним відтворенням зразка. Наступний тип — це цитати з прямою атрибуцією, але нетотожним відтворенням зразка. Наприклад: *It was a city man, Clarence Day, who wrote: Oh who that ever lived and loved Can look upon an egg unmoved?*. Третій тип цитат представлений атрибутованими перекладеними цитатами. Варто зазначити, що цитата перекладена іншою мовою ніколи не зможе стати буквальним повторенням оригінального тексту. Перекладені цитати можуть виявлятися через посилення автора, а отже з власне тексту вони переходять до класу метатексту.

Існують навіть цитати, атрибуція яких є певною мірою загадкою та вимагає звукового розшифрування. Нарівні з цитатами з прямою атрибуцією фігурують цитати з розширеною атрибуцією. Введення цитати у новий текст часто викликає заміну особи, числа або роду. Іноді цитуванням створюється псевдобіографічна основа твору.

1.1.2 Цитати без атрибуції. Більшість цитат у художніх текстах не атрибутовані. Наприклад, у романі Р. Уоррена «All the King's Men» у перефразованому вигляді: *but it didn't chill us or kill us in the kingdom by the*

sea. Найпростішим способом закодувати цитату в цьому випадку виявляється приєднати оператор «не». Інший сильний оператор міжтекстового зв'язку, побудованого за принципом контрасту, — протиставний сполучник «але». Слід зауважити, що «обернута інтерпретація» поетичного висловлювання так само добре акцентує розпізнавання, як і пряма.

«Залапкування» — ще один спосіб маркування цитати. Таким чином неатрибутована цитата впізнається, а її значення розширюється та виходить лише за межі певного стилю. Часто оповідач або персонаж користується цитатою як елементом словника. У цьому випадку неатрибутована цитата використовується як первинний засіб комунікації [14].

1.2 Алюзії. Алюзія — запозичення певних елементів претексту, за якими здійснюється їх розпізнавання у тексті-реципієнті, де і відбувається їх предикація. Алюзія різниться від цитати тим, що запозичення елементів здійснюється вибірково, а цілий вислів або рядок тексту-донора, взаємно залежні з новим текстом, наявні в останньому немов «за текстом» — лише імпліцитно. Хоча й у разі цитат цілісний рядок може складатися з частин декількох рядків. Таким чином, при цитуванні автор здебільшого визискує реконструктивну інтертекстуальність, фіксуючи схожість «свого» та «чужого» текстів, а у випадку алюзії чільне місце займає конструктивна інтертекстуальність, ціль якої упорядкувати запозичені частини таким чином, щоб трансформувати їх у вузли зчеплення семантико-композиційної архітекτονіки створеного тексту. Це здійснюється, наприклад, тоді, коли поет повторює рядки своїх попередників, немов утворюючи ілюзію продовження їх стилю. Відновлення предикативного відношення у новому тексті здійснюється на основі «пам'яті слова»: референційної, комбінаторної, звукової та ритміко-синтаксичної; сукупність детермінант «пам'яті слова» працює при відтворенні унікальних словотвірних моделей поетичної мови.

Конструювання нового змісту відбувається і завдяки «цитуванию стилю» [14], коли «цитатні атоми» вихідного тексту спеціально «вийняті» зі свого контексту, й у них затемнена атрибуція. Таким чином, свідоме

цитування або алюзія становлять собою таке приєднання частини «чужого» тексту у «свій», яке мусить видозмінити семантику останнього за допомогою асоціацій, зв'язаних з текстом-джерелом, якщо ж підґрунтя для таких змін немає, найімовірніше перед нами несвідоме запозичення. Іноді «несвідомі» алюзії створюють парадоксальні, на перший погляд, переплетення, які підтверджують більш глибокі зв'язки контекстів, обумовлені спільністю концептуальних установок. Як і цитати, алюзії можуть бути атрибутованими або неатрибутованими.

1.2.1 Алюзії з атрибуцією. Цей тип алюзій, звертаючи уваги на внутрішню форму слова (від фр. *allusion* — натяк), не можна назвати надто поширеним. Алюзії здатні влаштовувати й перелічуваний ряд, узагальнювальним словом у якому стає ім'я автора текстів, на які є посилання. Слід зазначити, що алюзії, які являють собою власні назви — імена персонажів творів, мають підвищену впізнаваність і без згадування імені їх автора. Наприклад, у коміксах «Черепашки-ніндзя» представлені черепашки з іменами відомих італійських художників Донателло, Мікеланджело, Леонардо і Рафаеля.

Іменна алюзія зрідка переймає роль ремінісценції. Ремінісценція — посилання на подію з життя іншого автора, яку безперечно знають. Алюзії можуть мати атрибуцію з посиланням на добре відомий вірш, адресатом якого був колись сам автор віршів, але мимоволі така атрибуція сама стає алюзивною. Інший випадок — коли основою ремінісценції є стійкий вислів з іншого, альтернативного функціонального стилю — більш високого чи низького. Запозиченими можуть бути окремі лексеми, граматичні й фонетичні форми. Таке явище називається ехолалією [24].

Вказівка на атрибутивність у тексті нерідко будується за типом граматичної загадки. Отже, властивість мати алюзивний зміст є не лише в одиниць лексичного ступеня, але й граматичного, а інколи й словотвірного. В атрибуції може бути й максимально широкий характер — на рівні всього

стилю поета або письменника, коли якраз його ім'я і є максимально широкою алюзією.

1.2.2 Неатрибутована алюзія. Найчастіше трапляються неатрибутовані алюзії, які за своєю внутрішньою структурою міжтекстового відношення найкраще виконують функцію відкриття нового у старому. Відкриття вимагає зусиль з боку читача, що породжує додатковий стилістичний ефект. Адже на очах читача новий текст проходить усі стадії свого «онтогенезу». Наприклад: *Looking into the heart of light, the silence. Od' und leer das Meer.* Алюзія *Od' und leer das Meer* з опери «Трістан та Ізольда» Р. Вагнера. Основу генерування змісту в цьому випадку становить перемикання з одного тексту в інший. «Така архітектоніка, перш за все, загострює момент гри у тексті: з позиції іншого способу кодування текст набуває риси підвищеної умовності, підкреслюється його ігровий характер» [17, с. 111]. В основі цієї гри лежить метод «психологічного конструктивізму», коли елементи текстів переформовуються відповідно до концептуальної установки автора, а читачу слід її розгадати, щоб скласти цільну конструкцію. Авторська «установка» то ховається в обрані ним «цитатні атоми», то викриваються на поверхні текстів у «метатекстових операторах», коли автор спеціально відкриває читачеві правила своєї гри.

1.3 Центонні тексти. Центонні тексти становлять цілісний ансамбль алюзій та цитат (здебільшого неатрибутованих), і мовиться не про включення окремих «інтекстів», а про утворення певної комплексної алегоричної мови, усередині якої семантичні зв'язки обумовлюються літературними асоціаціями. Особливим типом центонних текстів є вірші-посвячення, які нерідко мають епіграф, за яким встановлюється атрибуція й адресат посвячення. Так, роман Ф. Бегбеде «Кохання живе три роки» містить безліч алюзій на роман А. де Мюссе «Сповідь сина віку»: персоналії головного героя та героїнь.

II. Паратекстуальність, або зв'язок тексту зі своїм заголовком, епіграфом, післямовою.

2.1 Цитати-заголовки. Заголовок охоплює програму літературного твору та ключ до його розуміння. Формально відокремлюючись від основного каркаса тексту, заголовок може функціонувати як у складі всього тексту, так і незалежно — як його представник і замісник. У своїх зовнішніх проявах заголовок постає як метатекст проти тексту, у внутрішніх — як субтекст єдиного цілісного тексту [13]. Тому, коли заголовок постає як цитата у «чужому» тексті (часто виділена лапками), він становить інтертекст, відкритий різним тлумаченням.

Як будь-яка цитата, назва може бути або не бути атрибутована, але рівень упізнаваності неатрибованого заголовка завжди вищий, ніж просто цитати, оскільки він виділений з вихідного тексту графічно. Письменник у готовому вигляді запозичує чужі заголовні формули, які конденсують художній потенціал стоячого за ними тексту та нашаровує на них новий образний зміст. Наприклад, «The Fault in Our Stars» Дж. Гріна бере свою назву з рядка шекспірівської трагедії «Юлій Цезар»: *The fault, dear Brutus, is not in our stars, But in ourselves, that we are underlings*. Назви власних назв-топонімів, виведених у назву, також завжди вагомі. Інтертекстуальний потенціал твору може виявлятися і в заголовку окремих глав, а не лише цілого тексту, як, наприклад, у романі «Зачарована гора» Т. Манна глава «Вальпургієва ніч» недвозначно відсилає читача до «Вальпургієвої ночі» з «Фауста» Й. Гете [36, с. 200–201].

2.2 Епіграфи. Епіграф — наступна після заголовка щабель проникнення у текст, яка знаходиться над текстом і співвідноситься з ним як цілим. Власне необов'язковість епіграфа робить його особливо вагомим. Як композиційний засіб епіграф втілює експозицію після заголовка, але перед текстом, і висуває трактування або загадки для прочитання тексту стосовно заголовка. Крізь епіграфи автор відкриває зовнішній рубіж тексту для інтертекстуальних зв'язків і літературно-мовних віянь різних напрямків та епох, у такий спосіб заповнюючи й оголюючи внутрішній світ власного тексту.

Взаємовідносини «заголовок — епіграф — текст» можуть бути задані за методом контрасту або пародії; можуть детермінувати задуману автором архітектуру твору або розкривати імпліцитні відносини «заголовок — текст». Так, епіграфом до роману «City of Bones» К. Клер обрала уривок все тієї ж шекспірівської трагедії «Юлій Цезар»: *I have not slept. Between the acting of a dreadful thing And the first motion, all the interim is Like a phantasma, or a hideous dream: The Genius and the mortal instruments Are then in council; and the state of man, Like to a little kingdom, suffers then The nature of an insurrection* [71]. Як цитата-імпульс вірша, епіграф може «оскаржуватися» автором тексту. Іноді епіграф може становити повернутий власний текст автора.

III. Метатекстуальність як переказ і коментативне посилення на претекст. Метатекстуальність, або створення конструкцій «текст про текст», визначає кожен прояв інтертекстуальних зв'язків, бо, неважливо чи то цитата, алюзія, заголовок чи епіграф, усі вони здійснюють роль зображення власного тексту в «чужому» контексті. Втім при усіх цих чотирьох умовах метатекстуальність імпліцитна. На противагу їм переказ, варіація, дописування чужого тексту й інтертекстуальна гра з претекстами становлять собою експліцитні висловлювання про претекст або конструкції «текст у тексті про текст».

3.1 Інтертекст-переказ. «Інтертекстуальний переказ» здебільшого являє собою трансформацію форми по осі «вірш — проза». Втім «переказ» може сполучати і дві поезії, і дві прози. Наприклад, в короткій повісті Н. Геймана «Спляча і веретено» можна зауважити інтертекст-переказ казок про Сплячу красуню та Білосніжку.

3.2 Варіації на тему претексту. Варіації на тему певного твору, коли його рядок або кілька рядків постають імпульсом розвертання створеного тексту, підіймають на поверхню те, що у початковому тексті, який дає тему, «розкрилися чіткі формули, придатні для різних тематичних вимірів» [33, с. 293]. Наприклад, варіація на тему Господніх заповідей у бродвейському

мюзиклі «Гамільтон» під назвою «Десять Дуельних Заповідей»: *One, two, three, four Five, six, seven, eight, nine... It's the Ten Duel Commandments It's the Ten Duel Commandments Number one! The challenge: demand satisfaction If they apologize, no need for further action Number two! If they don't, grab a friend, that's your second Your lieutenant when there's reckoning to be reckoned* [77].

Якщо при «переказі» переймається головна «думка» зразка, яка по-новому опрацьовується у власному тексті, то при варіації визискується або манера або певна художня «модель» (Ю. Тинянов), яка слугує зручним фоном для розвертання створеного семантичного виміру знайденої попередником теми. Варіації на теми попередника одночасно постають метатекстом — або «текстом про текст».

3.3 Дописування «чужого» тексту. Ще одним випадком експліцитної метатекстуальності є дописування «чужого» тексту. Іншим проявом «дописування» тексту вважається перенесення персонажів, композиційної схеми та стилю викладу відомого твору в контекст нового часу. Наприклад, незакінчений роман Новаліса «Генріх фон Офтердінген» був дописаний другом письменника Л. Тіком.

3.4 Мовна гра з претекстами. Особливий тип інтертекстуального зв'язку спостерігається при мовній грі з претекстами та їх представниками-специфікаторами, через які ці претексти розкриваються. Наприклад:

«Have you ever read Herodotus?»

I was surprised. «Yes, a long time ago.»

«Do you recall the story of Gyges and Candaules?»

I thought a moment and said, «Yes, I think so. Candaules was proud of the beauty of his wife and he wanted his friend Gyges to see her naked. He concealed Gyges in the bedroom — but Candaules' wife realized that he was there. Then later, because he had seen her, she approached him and forced him to kill Candaules and become king himself.»

«Well,» said Honor. She was watching me closely.

After a moment or two I said, «I see.» [73].

У заданому прикладі героїня роману А. Мердок Гонорія цікавиться, чи знає її співрозмовник історію про Гігеса і Кандавла. Переповівши її, він раптом розуміє, для чого його попросили згадати цю історію. Таким чином, за допомогою звернення до претексту «*Gyges and Candaules*» Гонорія хотіла сказати, що вона знає про те, що її бачили оголеною. Граматичні архаїзми у сучасній поезії та прозі за своєю природою є інтертекстуальними. Також інтертекстуальна гра може вестися як у заголовку, так і у ключових словах твору.

IV. Гіпертекстуальність як осміяння або пародіювання одним текстом іншого. Пародія — такий витвір мистецтва, у якому існує співвідношення трьох мовних планів [22]. Через перший план тексту неодмінно видно його другий план — текст твору, який висловлюється на винятково новий лад так, що серйозне стає смішним, «високе» — «низьким». Будь-яка частина створеного тексту відтворює якусь особливість тексту, який стає об'єктом пародії. У такий спосіб формується третій план пародії, який починає інтертекстуальну гру та висвітлює іроніко-гумористичну майстерність її автора.

Очевидно, що «гіпертекстуальність» застосовує як допоміжний засіб усі інші типи інтертекстуальних елементів і зв'язків: цитату, алюзію, алюзивні заголовки та власні назви, переказ, інтертекстуальну гру тощо. Прикладом може слугувати «Дон Кіхот» Сервантеса як пародія на жанр лицарського роману. Також прикладом може слугувати вірш Ж. Перека, який переінакшує вірш С. Малларме «*Brise marine*» таким чином, щоб у поезії не зустрічалася літера «е», і називає її «*Bris marin*».

V. Архітекстуальність як жанровий зв'язок текстів. Архітекстуальний зв'язок являє собою встановлення в окремому тексті набору характеристик, типово асоційованих з тим чи іншим прецедентним жанром. Так у романі А. Байєтт «*Possession*» присутні жанровий синкретизм, полістилістика та фрагментарність композиції, що є проявами архітекстуальності. До того ж

архітекстуальність найкраще розкривається тоді, коли трапляється її порушення.

VI. Інші моделі та випадки інтертекстуальності.

6.1 Інтертекст як троп або стилістична фігура. Інтертекстуальний зв'язок постає надто чітким, коли посилання на претекст входить до складу тропа або стилістичного обороту. Зазвичай саме порівняння стає конструкцією, що вводить інтертекстуальне посилання. У ролі порівняння найчастіше постають власні назви, які слугують концентрованим «згустком» сюжету тексту, який залишився у літературній історії. Ліричний герой або ототожнюється біблійному (класичному) прототипу, або протиставляється йому. Алюзія може бути, наприклад, основою гіперболічного порівняння або метафори: *I, whose loveliness is more than the loveliness of that Grecian Helen, of whom they used to sing, and whose wisdom is wider, ay, far more wide and deep than the wisdom of Solomon the Wise* [9, с. 78].

Інколи паралелізм з прототипами створюється предикативним відношенням або метафоричною номінацією. Інтертекстуальні порівняння та тропи можуть вишиковуватися у ланцюг, обумовлюючи розвиток створеного тексту, або поставати метатекстом щодо тексту, в якому початково було вжито порівняння. Підґрунтям для інтертекстуальної фігури може стати звернення. Отже, діалоги поетів можуть бути влаштовані не лише за допомогою цитат та алюзій, а й складніших семантичних перетворень — інтертекстуальних тропів і фігур, які посиляють на цілісність контекстів, що і вводить термін «метатроп». Отже, порівняння, звукопис і складні комбінації тропів теж творять конструкції «текст у тексті» та «текст про текст». Як результат деякі вчені вважають, що алюзії й інші інтертекстуальні фігури самі генерують особливий вид відношення тропів.

6.2 Інтермедіальні тропи та стилістичні фігури. Інтермедіальні семантичні фігури також дуже поширені у поезії та прозі. В основі їхньої образності лежать семіотичні перенесення, базою для яких є порівняння зображальних засобів різних мистецтв. Наприклад: *Anthea had a face like a*

Botticelli Venus, a Beauty Queen's body, and a dignified manner. Часто творяться порівняння з мальовничим візуальним рядом. Для підсилення ритму поезії можуть додаватися і безпосередні музичні асоціації.

6.3 Звуко-складовий та морфемний типи інтертексту. Своєрідним звуко-складовим типом інтертексту є техніка паліндрома. Так головний герой роману Л. Саша «Holes» має паліндромне ім'я: Стенлі Ілнетс. Можливо, така назва ілюструє химерну, та все ж дивну природу його історії. Часто паліндроми виникають з паронімічних ланцюгів, подібних до віршованих або тих, які трапляються в прозі поета. Звукова та ритміко-синтаксична пам'ять слова поєднана з «подвійним плином мовлення» й оборотністю одиниць поетичної мови. Виявляється, у поетичного слова є пам'ять, навіть якщо розбити його, як результат поодинокі у літературі словотвірні контексти впізнаються і за морфемами. Розшифрування джерела можлива і тоді, коли рядки, які лежать в основі інтертекстуальної взаємодії, представлені лише першими літерами.

6.4 Запозичення прийому. Інколи у митців слова трапляються інтертекстуальні відповідності, які називаються «запозиченням прийому», оскільки основа запозичення лежить у техніці творення вислову, строфи або цілісної композиції. Часто цей тип міжтекстової взаємодії йменують структурним цитуванням (І. Смирнов, О. Жолковський), утім «структурність» у цьому випадку занадто загальне поняття, бо нерідко при «запозиченні прийому» трапляється іррадіація структур одного рівня у структури іншого. Цитування структури насправді є копією стереотипної композиції, мотивів, відносин між персонажами, або характеристики. Старі структури, звісно, повинні змінити своє значення. Використовуючи структурне цитування, В. Шекспір спародіював банальну мелодраму в комедії «Сон літньої ночі», а в «Гамлеті» — з п'єсою всередині п'єси — акторську техніку бродячих ансамблів свого часу. Запозичення графічної або синтаксичної конструкції зазвичай має глибинну установку. Найчастіше запозичується саме «семантичний план» висловлювання. Отже, міжтекстові

зв'язки, засновані на запозиченні морфологічної особливості змісту, постають основою для творення нових змістів, які можуть генерувати власну парадигму.

VII. Поетична парадигма. Термін «поетичної парадигми» введений Н. Павлович. У його основі лежить думка про те, «що будь-який поетичний образ існує не окремо, а у системі з іншими, схожими на нього образами. Це означає, що він не випадковий, не обумовлений лише контекстом, а виконує певну «загальну ідею», модель, зразок, або — парадигму» [23]. Поетичні парадигми відрізняються від інтертекстуальних запозичень тим, що у так званих «поетичних парадигмах» риса «спільності» дозволяє розуміти висловлювання, не звертаючись до унікального, індивідуального контексту. Скажімо, гомерівська парадигма «море», так само як і рефрен із Ксенофонта («θάλαττα, θάλαττα» — «море, море»), присутні, інтекстуально або опосередковано в безлічі творів. Це поетичний цикл Гейне «Північне море», вірш Корнуолла «Море», поезія Теннісона («Біля моря») і Кітса («Море»), «Тріумф часу» Свінберна, «Людина і море» Бодлера, «Вічність» Рембо, поема Валері «Надморський цвинтар», романи Мердок («Море, море») і Фаулза («Маг») [15, с. 208].

В Україні інтертекстуальність досліджують В. Агєєва, Т. Белімова, Л. Біловус, М. Ігнатенко, М. Ізбенко, С. Киричук, Г. Колодкевич, Н. Корабльова, Т. Кулініч, О. Левченко, С. Ленська, Г. Лукаш, С. Негодяєва, Т. Николук, С. Олійник, С. Павличко, Т. Пашняк, В. Просалова, П. Рихла, Н. Сизоненко, Л. Сокол, Л. Статкевич, К. Усачова, М. Шаповал та інші [20; 37].

1.2. Категорія інтермедіальності та проблема класифікації інтермедіальних посилань

Інтермедіальність, подібно інтертекстуальності, інтерактивності й інтерфейсу, належить до групи понять, які містять префікс «інтер-». Посилення філософської традиції, у яку вписуються ці поняття через наявність цього префікса, проливає світло на можливості їх визначення [63, с. 31–32]. У контексті концепцій, які виникають нині: відсутність чітких меж на фізичному й ідеологічному рівнях, а також сферах людської діяльності та синергетичних систем, які розвиваються завдяки технологіям, новочасна сфера «міжпростір» (the «in-between») [42] видається дуже важливою. У ній відбуваються інтеграційні процеси. Одночасно ця сфера перестає бути межею, а стає місцем зустрічі явищ, тимчасовим контактом, переходом одного явища в інше та простором формування нових якостей [53, с. 39].

Таким чином, інтермедіальність набуває особливого значення, майже стає ознакою сучасної культури й укладає дуже важливі її риси: модифікація суспільних відносин і процесів спілкування, розташованих у медіальному міжпросторі (the in-between media) — області розкриття інтермедіальних відносин. Цитований контекст розуміння інтермедіальності з'являється серед інших в І. Шпільман, яка визначає її як «явище обміну між різними медіа» та під інтерактивністю вона розуміє «форми відносин між людиною та комп'ютером» [63, с. 31–32].

Відомо, що термін «інтермедіальність» увійшов у вжиток разом з текстами теоретика та практика інтермедійності Д. Гігінса, що вперше вжив його у 1965 році в есе «Інтермедіа» (повна версія «Синестезія та міжвідчуття: інтермедіа») [35]. Він писав: «Нарешті, навесні 1958 року А. Капров почав включати у колаж живих людей, назвавши це «гепенінг»... Таким чином, «гепенінг» еволюціонував як «інтермедіум», незвідана область, яка лежить між колажем, музикою та театром. Вона не керується правилами; кожен твір визначає своє власне середовище та форму відповідно до своїх потреб...

Утім я хотів би припустити, що використання інтермедіа стає більш менш універсальним у всіх галузях мистецтва, оскільки відмінною рисою нашого нового менталітету є спадкоємність, а не категоризація» [50]. Виникнення інтермедіа корелювало з перетином жанрових меж і зі змінами у мисленні про мистецтво. Інтермедіа — вираження підходу до процесу створення за межами розподілу засобів вираження та пошуку форм, які раніше вважалися нехудожніми. Яскравим прикладом цього були фестивалі нової музики, організовані художниками артгрупи «Флюксус», яка була центром європейського руху 1950–1960-х років XX сторіччя.

Гітінс зазначав, що використання поняття «intermedium» характерне не лише для мистецтва шістдесятих років. Утім саме у цей період термін неодноразово цитується для опису явищ, пов'язаних з розвитком так званого розширеного кіно (expanded cinema). Д. Янгблуд, дослідник інтермедіа, доходить цікавого висновку щодо ролі художника. Він стверджує, що художник виконує функцію еколога (the Artist as Ecologist), тобто людини, яка вивчає взаємозалежність між організмами та їх середовищем життя. Одне з припущень Д. Янгблуда полягає у тому, що людство переходить з індустріальної епохи у кібернетичну (постіндустріальну або, на думку Д. Янгблуда, палеокібернетичну), в якій різниця між мистецтвом і медіа втрачає сенс, а технологія вже здатна синтезувати художній матеріал і медіа [58, с. 194].

У цьому сенсі акт створення — для нового художника — не стільки пов'язаний з винахідливістю у створенні нових об'єктів, скільки з виявленням раніше непомічених зв'язків між вже наявними феноменами, як фізичними, так і метафізичними [66, с. 346].

Основна теза розширеного кіно, висловлена ще у 1970-х роках, мала своєю суттю те, що непомітно нашим природним середовищем перестала бути природа та замінила її глобальна «інтермедіальна мережа»: кіно, телебачення, радіо, преса та книги. Вона надає сенс життя, встановлює міжгалузеві відносини, дозволяє спілкуватися між людьми [44].

Пізніше у 1983 році як дослідницька парадигма термін «інтермедіальність» уживається німецько-австрійським вченим А. Ханзен-Льове у статті «Проблема кореляції словесного та зображального мистецтва на прикладі російського модерну» (1983). У його розумінні, інтермедіальність — переклад (з однієї мови мистецтва на іншу) в межах однієї культури, або об'єднання між різними елементами мистецтва в одномедійному (література, живопис тощо) або багатомедійному (театр, кіно тощо) тексті [48]. Ось тут виявляється різниця між поняттями «інтертекстуальність» та «інтермедіальність».

Питання про взаємозв'язок інтермедіальності й інтертекстуальності розглядається науковцями по-різному. Основною причиною є відмінні погляди на поняття тексту, під яким часто розуміється будь-яке знакове формування, а тому й об'єкт інтертекстуальності деякі дослідники поширюють не лише на художній текст, а й на текст як такий, що існує в будь-якому продукті творчості. І тоді немає поділу на текст літературний і медіатекст, а будь-який літературний текст із залученими елементами інших мистецтв розглядається як інтертекст.

Дослідники цієї проблеми умовно поділяються на дві концептуальні групи — «зандерівська» і «мюллерівська» (за іменами дослідників-«першопрохідців» у цьому питанні): ті, хто вважають інтермедіальність частиною ширшого поняття інтертекстуальності, і ті, хто розміщують об'єкт дослідження цих понять відокремлено один від одного [35].

Проте очевидно, що вкраплений текст, який залишається в межах одного виду мистецтва, не може належати сфері інтермедіальності, до якої натомість відноситься поєднання «текстів» різних видів мистецтв. Зрозуміло й те, що не кожне інтермедійне вкраплення може бути інтертекстуальністю. Тому, на нашу думку, для уникнення плутанини варто було б прийняти концепцію Ю. Мюллера щодо розмежування цих понять за різновидами текстів.

Думки на тему інтермедіальності у контексті сучасних культурних перетворень і розширень також різняться. З одного боку, вони охоплюють соціальні зміни, викликані висхідною тенденцією до взаємної активізації та обміну між медіа, які формують візуальний вимір сучасної культури. З іншого боку, це також стосується естетичних питань інтермедіальності, які сильно підкреслюють ситуацію сучасного медіамистецтва. Визначені таким чином теоретичні перспективи знаходяться на перетині соціальної та естетичної течій у теорії медіа [40].

Інтермедіальність не є новою концепцією у цих дискурсах. Можна говорити про своєрідну історію, а також про повторну появу цього поняття у сучасних культурологічних дослідженнях. На сучасному етапі розвитку нових комунікаційних технологій та нових медіа, інтермедіальність займає особливо важливе місце [40].

Зміни впливають на всі аспекти культурних процесів, головною особливістю яких є формування медіапростору, який входить у діалог з істинною реальністю. Віртуальна реальність медіа проникає в істинну реальність, тим самим викликаючи її віртуалізацію, що зі свого боку спричинює зворотний процес — онтологізацію медіареальності [40]. Як пише В. Вельш: «...реальність повсякденного життя з'являється у реальності медіа, що призводить до впливу на повсякденну реальність. З цього моменту провести чистий поділ на повсякденну реальність і реальність медіа більше неможливо» [64, с. 17–18].

Перетворення показують принцип, який являє собою основну теоретичну передумову, прийняту для представлення концепції розвитку інтермедіальності як наслідків культурно-формувальних трансгресій. Нинішні процеси визначають багато художніх практик і, таким чином, стають джерелом мультимедійного, багатогранного, поліфонічного мистецтва, а також численних соціальних перетворень. Саме з цієї причини про інтермедіальність можна говорити на рівні культурних змін — змін, які

охоплюють сферу людської діяльності, в якій спілкування, в просторі, опосередкованому медіа, стає основною формою діяльності [46].

Нарівні з поняттями «мультимедіальність» і «гіпермедіальність», «інтермедіальність» належить до групи термінів, які за визначенням припускають наявність медіа або хочуть розглядатися з точки зору «медіальності», похідної від слова «медіальний» («середній») [40].

Розглядаючи значення слова «medium», варто звернутися до відомої тези М. Маклуена: «the medium is the message (середовище [засіб комунікації] сам є повідомленням)» [57, с. 37–53], яка, попри минулі роки, все ще зберігає актуальність і може вказувати на нові горизонти інтерпретації та напрями досліджень. Утім прийняття цієї точки зору, як припускає Б. Кіта, змушує розглядати слово «medium» з точки зору феномена медіатизації сучасної культури [53]. Ще однією проблемою є те, що вищезгаданий теоретичний контекст не дає жодного визначення поняття «medium», а лише описує наслідки його соціального функціонування [40]. Тому варто зупинитись на визначенні терміну «medium», який вводить Т. Гобан-Клас: «Medium (від латинського слова, яке вказує на середину, центр, посередника) у термінології нової наукової галузі, званої наукою (знанням) про спілкування (комунікологією), означає засіб передачі символів, тобто засіб спілкування» [45, с. 2].

Таким чином, терміном «медіа» називаються засоби зв'язку, які беруть участь у проміжному процесі передачі символів між відправником та одержувачем. Це дуже широке визначення, яке охоплює будь-які форми соціального спілкування. Втім слід розуміти, що розвиток медіа стосується не лише людського спілкування. Не менш важливим його елементом є художня діяльність. Як приклад розвитку такого роду тенденції може служити мистецтво медіа, яке, враховуючи постійне розширення області дослідження, безперервно змінює свій обсяг. Визначення цього діапазону медіамистецтва здається настільки важливим, що естетика інтермедіальності

шукає дослідницькі перспективи саме в естетиці медіа, предметом дослідження якої може бути згадане медіамистецтво.

Р. Клушчинський стверджує, що: «Поняття медіамистецтва або медіального мистецтва відноситься найбільш безпосереднім і принциповим чином до комплексу художніх явищ, які використовують як засіб вираження медіа, тобто механічні або електронні методи запису, виробництва та передачі аудіо- та візуальної інформації. У цьому сенсі до медіальних мистецтв слід було б віднести, наприклад, фотографію, кіно, відео, слайд-шоу, радіомистецтво, телевізійне мистецтво, комп'ютерну анімацію» [54, с. 167].

Інтермедіальність — результат не лише освоєння, а й підкорення літературою притаманним іншим видам мистецтва виражальних засобів. За дефініцією Ю. Лотмана, це «текст у тексті», за формулюванням Є. Фаріно — «мистецтво у мистецтві», за визначенням Н. Тішуніної — «специфічна форма діалогу культур» [31, с. 153].

Німецький дослідник Є. Шрьотер виокремив чотири варіанти розуміння інтермедіальності:

- синтетична інтермедіальність (synthetic intermediality) висуває концепцію злиття різних медіа у Gesamtkunstwerk (витвір, заснований на синтезі мистецтв; тотальний витвір мистецтва; в розумінні Р. Вагнера) з політичною конотацією;
- формальна, або трансмедійна інтермедіальність (formal or transmedial intermediality) базується на концепції, що формальні (наративні) структури не є характерними для окремого медіа, а можуть бути помічені у різних медіа;
- трансформаційна (transformational intermediality) аналізує ситуації представлення одного медіа через інший, перенесення з одної знакової системи в іншу;
- онтологічна інтермедіальність (ontological intermediality) припускає існування медіа у постійному взаємопроникненні до інших медіа, а

саме наявність спільних ознак у відмінних медіа (наприклад, музикальність поезії, театральність прози) [62].

Також з точки зору літературознавства німецька філологиня І. Раєвські запропонувала визначення інтермедіальності, зокрема, у вивченні літератури, виділяючи три категорії:

- інтермедіальність як медіатранспозиція (*media transposition*), наприклад, екранізація, новелізація тощо, трансформація тексту, фільму, що авторка вважає первинним розумінням інтермедіальності;
- інтермедіальність як медіакомбінація (*media combination*), наприклад, опера, кіно, театр, перформанс (виступ), ілюмінований рукопис, комп'ютерна або звукова інсталяція, комікси тощо, або те, що є певною мірою змішаною технікою (*mix-media*);
- інтермедіальність як медійна референція (*intermedial reference*): цитати з літературного тексту в кіно, імітація кінематографічних методів (такі як *zoom shots*, *fade*, розчинення та монтаж). Інші приклади охоплюють так звану музикалізацію літератури, транспозиціонування мистецтва, екфразу, посилення на живопис у кіно або живопису на фотографію тощо [61].

Дослідниця додатково підкреслює, що будь-який медійний предмет може відповідати не лише одній категорії, але й усім трьом. Наприклад, екранізація належить до першої категорії (медіатранспозиція) «як засіб літератури; кіно, що використовує різні види мистецтва, такі як картини, музика, перформанс. Фільм посилюється на літературний текст і класифікується як інтермедіальна референція» [61, с. 50].

Літературознавець і дослідник інтермедіальності В. Вольф пропонує розділяти відкриту (*overt, direct*) і приховану (*covert, indirect*) форми інтермедіальності [65]. Перший варіант передбачає введення декількох «медіа» в один (*multimediality, plurimediality*). У якості класичних прикладів такого типу інтермедіального об'єднання В. Вольф називає

«мультимедіальні», тобто синтетичні жанри (театральна вистава, звуковий фільм, опера, пісня), а також вставки ілюстрацій або нотних фрагментів у літературний текст. Другий варіант передбачає не буквальне використання матеріалу іншого виду мистецтва (гетерогенна архітектоніка медіатексту), а його переклад на мову «медіадомінанти» (гомогенна архітектоніка). В. Вольф описує дві форми такого перекладу: а) експліцитну — «розповідання», або «тематизація» (telling, thematization); б) імпліцитну — «імітація» (showing, imitation, dramatization). Зі свого боку ці форми поділяються відповідно на: 1) текстуальні, паратекстуальні, контекстуальні; 2) word music, структурні та змістовні аналоги музики.

Феномен інтермедіальності являє собою широкий простір культурно-пізнавального зображення. Нинішнє відродження цього напрямку має своє походження в проведених на початку вісімдесятих років аналізах взаємозв'язку інтерсеміотичних зв'язків між текстом і зображенням [51], які також включали проблеми адаптації та близькості літератури до інших мистецтв. Утім, лише розвиток медіазнавства та численних теорій соціальної та культурної комунікацій викликало проникнення нових форм опису в сусідні науки. Наслідком цього процесу став концептуальний апарат, який нині використовується для розширення зображення інтермедіальності в областях, раніше не охоплених нею взагалі.

Ця тенденція призвела до формування наступних типів розуміння інтермедіальності, яка:

- стосується кожного перенесення даних змісту або текстового фрагмента з одного носія на інше;
- є особливою формою інтертекстуальності;
- відбувається, коли в межах заданого носія намагаються реалізувати естетичні умовності та/або візуальні та слухові властивості будь-якого іншого носія [38].

З наведеної вище типології випливає, що в області досліджень інтермедіальності розглядаються як проблеми аналогових аудіовізуальних

носіїв, так і нових. Ці колись непересічні та окремі дисципліни знань починають об'єднуватися, що є дуже вагомою рисою міждисциплінарних теорій інтермедіальності. Таким чином, спостерігається часткове (теоретичне) злиття, яке лежить глибоко в основі всіх міркувань про інтермедіальність.

Для спрощення розуміння і класифікації інтермедіальних форм вважаємо за необхідне навести наочні приклади на матеріалі художніх обробок історії трагічної любові Ромео і Джульєтти (за М. Ісагуловим) [10]. Відзначаємо, що задана класифікація заснована на критичному аналізі різних досліджень і концепцій, представлених в роботах таких дослідників, як: А. Ханзен-Льове [47], І. Раєвські [60], М. Бахтіна [4], та Є. Шрьотера [62].

Онтологічна інтермедіальність: факт існування різних творів зі схожим сюжетом про Ромео і Джульєтту в межах різних мистецтв — література, театр, живопис, балет, кінематограф тощо.

Внутрішньоконпозиційна інтермедіальність: існування декількох опер на сюжет про історію кохання і трагічну смерть Ромео і Джульєтти.

Позаконпозиційна інтермедіальність: балет С. Прокоф'єва «Ромео і Джульєтта» (1938) на основі трагедії В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта» (1595).

Внутрішньоконпозиційна мономедійність: використання В. Шекспіром комбінації прозових реплік і поетичних текстів на сторінках п'єси, синтез двох літературних форм.

Позаконпозиційна мономедійність: поема «Метаморфози» (між 2 і 8 роками н.е.) Овідія, в якій йдеться про трагічну любов двох героїв, яких Л. да Порто під іменами Ромео і Джульєтти вивів у новелі 1530 року, яку і собі запозичив М. Банделло в 1554 році, і яка стала п'єсою 1595 року у В. Шекспіра. Всі адаптації в межах літератури.

Інтермедіальність у «простих» мистецтвах, наприклад:

- інтермедіальність як літературне явище: адаптація сюжету з поеми Овідія «Метаморфози» в п'єсу В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта»;

- інтермедіальність як музичне явище: адаптація шекспірівської історії в пісню Л. Утьосова «Ромео і Джульєтта (Одеський варіант)»;
- інтермедіальність як архітектурне явище: зв'язок шекспірівської історії й т.зв. «Дому Ромео» та «Дому Джульєтти» у Вероні; шекспірівський сюжет і т.зв. «Балкон Джульєтти» у Вероні;
- інтермедіальність як явище в скульптурі: шекспірівський сюжет і статуя Джульєтти у Вероні;
- інтермедіальність як явище в образотворчих мистецтвах: шекспірівська трагедія і кілька версій картини «Поцілунок» Ф. Айєца.

Внутрішньолітературні синтези:

- інтермедіальність у драмі: балконні сцени в трагедії В. Шекспіра (1595) і пародійній комедії «Blurt, Master Constable» Т. Деккера (1607);
- інтермедіальність у поезії: як мінімум дві поеми зі схожим сюжетом — поема Овідія і поема «Трагічна історія Ромеуса і Джульєтти» А. Брука (1562);
- інтермедіальність в епосі: сценарії до кіноадаптацій за мотивами шекспірівської драми;
- синтез драми та поезії: перенесення шекспірівської історії в ліричний текст пісні «What Is a Youth» (Ю. Волтер, 1968) з кіноадаптації 1968 року;
- синтез драми й епосу: будь-який літературний переказ сюжету шекспірівської трагедії, чи то літературна антологія, чи то енциклопедичний виклад;
- синтез поезії й епосу: поема «Трагічна історія Ромеуса і Джульєтти» А. Брука (1562) і її переказ у прозі в «The Palace of Pleasure» В. Пейнтера (1567).

Інтермедіальність у «комплексних» мистецтвах (медіум + медіум = нове мистецтво = новий медіум), наприклад:

- мюзикл: «Ромео і Джульєтта» 2001 року, слова, музика і лібрето Ж. Пресгюрвіка, як музично-драматична адаптація твору;
- театр: балет С. Прокоф'єва «Ромео і Джульєтта» (1938) як театральна адаптація трагедії В. Шекспіра;
- опера: «Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно (1867, лібрето Ж. Барб'є та М. Карре) як оперний виклад класичної історії шекспірівських героїв;
- змішані медіа: інтерактивна відеоплатформа Mix the Play — «Ромео і Джульєтта», створена Британською Радою, де кожен може відтворити та зрежисувати сцену з п'єси будь-яким зручним способом у форматі відео — як синтез програмного забезпечення, відео та драми.

Плюрімедіальність: перегукування поеми Овідія, драми В. Шекспіра, балету С. Прокоф'єва та художнього фільму Дзефіреллі 1968 року, саундтрек з якого часто помилково приписують С. Прокоф'єву (композитор Н. Рота, аранжування Г. Манчіні).

Плюральність форм: художній фільм «Ромео + Джульєтта» з прямими цитатами шекспірівського тексту (1996).

Блендинг, mixed arts: класичний текст п'єси В. Шекспіра, який супроводжується музикою з опери Вагнера «Трістан та Ізоolda» (1857) під час сцени самогубства Джульєтти у фільмі «Ромео + Джульєтта» (1996).

Внутрішньоконпозиційна полімедійність: кіномюзикл «Вестсайдська історія» (1961) як синтез музики й кінематографу.

Позаконпозиційна полімедійність: картина Ф. Лейтона «Примирення Монтеккі й Капулетті над мертвими тілами Ромео і Джульєтти» (1854) як пряме посилання на фінальну сцену шекспірівської п'єси.

Внутрішньоконпозиційна мультимедійність: кіномюзикл «Вестсайдська історія» (1961) як синтез музики, кінематографу,

образотворчого мистецтва, танцювального мистецтва та театралізованої постановки.

Позакомпозиційна мультимедійність: п'єса Г. Горіна «Чума на обидва ваші дома!» (1994) як пряме драматургічне продовження п'єси В. Шекспіра, а також взаємодія театру, музики, літератури.

Полімедійний медіасплав: балетні постановки С. Лифара (1942, 1949, Гранд Опера) на основі увертюри-фантазії П. Чайковського «Ромео і Джульєтта» (1869) як злиття музики та балету в межах одного театрального твору.

Мультимедійний медіасплав: злиття музики С. Варбека, театральної драматичної постановки та шекспірівського тексту в трагікомедії «Закоханий Шекспір» (1998).

Полімедійна медіакомбінація: Увертюра-фантазія П. Чайковського «Ромео і Джульєтта» (1869) і її постановки як поєднання самостійного музичного твору і його безпосередньої танцювальної адаптації на одній сцені.

Мультимедійна медіакомбінація: поєднання художньої анімації, музики та шекспірівського сюжету в анімаційному фільмі «Король Лев 2: Гордість Сімби» (1998).

Mutual illumination of arts: злиття образотворчого медіума (кінематографічних методів), музики та шекспірівської трагедії в художньому фільмі «Вестсайдська історія» (1961) на основі однойменного бродвейського мюзиклу 1957 року.

Синтез мистецтв (медіасинтез): взаємодоповнення музичної складової (оркестрових партій) і танцювальної (орхестрики) в балеті С. Прокоф'єва.

Медіагібридність: об'єднання прози та поезії у класичній театральній постановці драми В. Шекспіра.

Перекодування: будь-які нелітературні обробки історії про Ромео і Джульєтту супроти літературного першоджерела (версія Овідія).

Медіаобмін (конвенціональний): використання музичних елементів з опери Р. Вагнера «Трістан та Ізольда» у сцені самогубства Джульетти у фільмі «Ромео + Джульєтта» (1996) — як синтез музики/опери та кіномистецтва на основі сюжетних літературних зв'язків між двома історіями кохання — з середньовічного епосу і ренесансної драматургії.

Медіальне різноманіття: мюзикл «Ромео і Джульєтта» (2001) як текст, створений за допомогою об'єднання літературного твору, музики й танцю.

Медіальна гетероморфність, наприклад:

- театральність літератури — роман «Життя і пригоди Ніколаса Ніклбі» Ч. Дікенса (1839) — включення в літературний твір театального елемента й відтворення шекспірівської трагедії в тексті;
- наративність музики — драматична симфонія Г. Берліоза «Ромео і Джульєтта» (1839) — включення в музичний твір літературної складової.

Трансмедійність = Трансмедіальність: повість Дж. Олдріджа «Мій брат Том» (1966) як вираження шекспірівської п'єси в прозі та її адаптація до австралійського контексту.

Медіатрансфер: відеOVERсія бродвейського спектаклю «Ромео і Джульєтта» (2013) як передача тексту з драматичного медіума в кінематографічний.

Полімедійна транспозиція: пісня «Ai Giochi Addio» як результат перенесення головного саундтреку фільму «Ромео і Джульєтта» (1968, «What Is a Youth?») з кіно в оперу.

Мультимедійна транспозиція: існування трьох варіантів однієї музично-поетичної композиції до фільму «Ромео і Джульєтта» (1968) — «What Is a Youth?» (вірші Ю. Волтера) використана у кіноверсії під час знайомства Ромео і Джульєтти, «A Time for Us» і «Un Giorno Per Noi» (англійські вірші Л. Кусіка й Е. Снайдера) стали альтернативними версіями, а «Ai Giochi Addio» (вірші Е. Моранте) була створена для оперного виконання.

Всі музичні композиції є різними аранжуваннями однієї мелодії Н. Роти з одного кінофільму, адаптовані поетами для потреб інших медіа.

Медіаобмін (нормативний): використання музичних елементів з опери Р. Вагнера «Трістан та Ізольда» в сцені самогубства Джульєтти у фільмі «Ромео + Джульєтта» (1996) — як обмін між музикою, оперним мистецтвом і драматургією в межах кіномистецтва.

Медіатрансформація = медіапереосмислення: адаптації шекспірівської п'єси на мови балету, кінематографу, анімації, оперного мистецтва.

Метамова культури: зв'язок казахського епосу «Қыз Жібек» і п'єси В. Шекспіра як міжкультурна взаємодія і перегукування сюжетів на рівні музичного спектаклю і драматургії, середньовічної культури Середньої Азії та Західної Європи.

Цілісний багатохудожній простір: взаємодія, зв'язок усіх художніх обробок і адаптацій історії про Ромео і Джульєтту з моменту першої постановки п'єси В. Шекспіра — інтермедіальне полотно, що включає всі медіальні зв'язки, що існують.

Інтермедіальність за медіумом-першоджерелом, наприклад:

- адаптація твору живопису — декорування кімнати Джульєтти в Домі Джульєтти у Вероні на основі картини «Поцілунок» Ф. Айєца (1859);
- адаптація літературного твору — адаптація В. Шекспіром поеми Овідія;
- адаптація музичного твору — використання саундтреку «What Is a Youth?» (1968) для створення оперної версії композиції «Ai Giocco Addio» (2001);
- адаптація скульптурного твору — побудова сюжету кінофільму «Листи до Джульєтти» (2010) навколо статуї Джульєтти у Вероні (Н. Костантіні, 1972) і сформованих місцевих туристичних традицій.

Медіаінкорпорація: включення і відтворення сцен з «Ромео і Джульєтти» В. Шекспіра у псевдоісторичній оповіді у фільмі «Закоханий Шекспір» (1998).

Медіапроекція: картина Дж. Райта «Ромео і Джульєтта: сцена в гробниці» (1790) як мальовнича передача шекспірівського рядка «А, шум! Я поспішу. Кинджале любий!» з Акту 5, Сцени 3.

Медіамоделювання: з'єднання сюжетних паралелей з п'єсою В. Шекспіра з архітектурними елементами (скульптура Джульєтти, Дім Джульєтти), музичною композицією про Джульєтту («Love Story» Т. Свіфт, 2008) у кінофільмі «Листи до Джульєтти» (2010).

Інтертекст(уальність): взаємодія двох будь-яких творів, пов'язаних між собою історією Ромео і Джульєтти, наприклад:

- медіацитата: назва п'єси Г. Горіна «Чума на обидва ваші дома!» (1994) як продовження п'єси В. Шекспіра, а також пряме посилення і цитування п'єси в перекладі А. Григор'єва (1864) та Т. Щепкіної-Куперник (1941);
- екфраза: відтворення композиції картини Ф. Айєца (1859) в кінематографі, наприклад, у фільмі «Почуття» (1954) як використання художньої мови живопису для створення комплексного образу закоханих у кіномистецтві;
- діалог культур: сюжетні паралелі між «Історією двох закоханих» Л. да Порто (1530), п'єсою «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра (1595) і повістю Дж. Олдріджа «Мій брат Том» (1966) як міжлітературна взаємодія в межах текстів, що належать італійській, англійській та австралійській культурам;
- синтез національних культур: італійська поема Л. да Порто і її перероблення, театральна адаптація англійцем В. Шекспіром як інтермедіальне об'єднання поетичного і драматичного мистецтв, популярних в англійській та італійській культурах.

Медіапосилання = медіацитата: пряме посилання, цитата на першоджерело і передісторію твору в назві п'єси Г. Горіна «Чума на обидва ваші дома!» (1994).

Взаємодія художніх посилань (референцій): цитатний зв'язок між трагедією В. Шекспіра (1595), увертюрою-фантазією П. Чайковського (1869) і її танцювальними адаптаціями або використанням у сценах кохання в кінофільмах і серіалах.

Інтермедіальні зв'язки за медіумом-референтом, наприклад:

- музичні цитати — використання фрагментів увертюри-фантазії П. Чайковського «Ромео і Джульєтта» (1869) в балеті Б. Ейфмана «Анна Кареніна» (2005);
- літературні цитати — будь-яке художнє посилання на трагедію В. Шекспіра;
- архітектурні цитати — «Дім Джульєтти» у Вероні та побудований там знаменитий балкон.

Інтермедіальність у горизонтальному інтертекстуальному полотні, наприклад:

- авторська копія, дублювання — копії та варіації картини «Поцілунок» Ф. Айєца (1859–1861);
- прямі посилання — посилання на пісню «Somewhere» з мюзиклу «Вестсайдська історія» (1957) в культовій пісні Dire Straits «Romeo and Juliet» (1980);
- запозичення — використання одного саундтреку з кінофільму 1968 року для створення трьох пісенних версій про кохання Ромео і Джульєтти;
- інтерпретація (адаптація, перероблення) художнього твору — створення кавер-версій пісні «Somewhere» (1957) з мюзиклу «Вестсайдська історія» для кіноадаптації мюзиклу в 1961 році, а також гуртом The Supremes в 1965 році.

Інтермедіальність у вертикальному інтертекстуальному полотні, наприклад:

- нове трактування сюжету — адаптація класичної п'єси В. Шекспіра до американських повоєнних реалій у мюзиклі «Вестсайдська історія» (1957);
- перегукування сюжетів — використання однакової сюжетної лінії у творі А. Дюваля «Закоханий Шекспір» (1804) і кінофільмі «Закоханий Шекспір» (1998), де В. Шекспір закохується в актрису, що грає короля Річарда III;
- запозичення — переклад п'єси В. Шекспіра на мову музики (опера В. Белліні «Капулетті і Монтеккі», 1830);
- калькування — відтворення оригінального тексту В. Шекспіра в кінофільмі «Ромео + Джульєтта» (1996).

Отже, багато інтермедіальних форм взаємопов'язані та взаємодоповнюють одна одну. Часом одні й ті ж інтермедіальні пари можуть ілюструвати різні інтермедіальні явища. Також в деяких випадках досить важко «звузити» приклад інтермедіальної взаємодії до одного з позначених типів або форм. Тому будь-який випадок інтермедіальної взаємодії вимагає індивідуального комплексного вивчення, який дозволить розкрити всі пласти культурної взаємодії між досліджуваними текстами.

В українському літературознавстві до вивчення проблеми інтермедіальності долучилися В. Просалова, Е. Циховська, Л. Волощук, Л. Генералюк, Т. Бовсунівська, О. Романова, Я. Поліщук, Г. Улюра, С. Маценка та інші, утім все ще нагальним є питання чіткого визначення поняття «інтермедіальність» з урахуванням його численних аспектів у контексті теорії та філософії медіа [27]. В. Просалова пропонує таку дефініцію: «Інтермедіальність — спосіб кореляції мистецьких явищ, наявність у художньому творі елементів, транспонованих з інших видів мистецтва» [26, с. 26].

В українському науковому просторі ведуться дискусії щодо написання власне терміна: «інтермедіальність» чи «інтермедійність». Але більш уживаним все ж є «інтермедіальність».

Українські мовознавці посилались на російську, англійську та німецьку (а отже, латинську) варіації цього слова: «интермедиальность» / «intermediality» / «intermedialität», у яких беззмінною є основа — «медіа». Англійська варіація «intermediality» також містить корінь «media». І факт того, що своє есе Д. Гігінс назвав саме «Intermedia» з таким самим коренем лише підтверджує істинність варіанта «інтермедіальність» [35].

1.3. Основні прийоми перекладу інтертекстуальних посилань

Сучасні художні тексти відрізняються великою кількістю інтертекстуальних включень у рамках власної культури. Інтертекстуальність становить розуміння контексту, який за інших обставин міг би здатися читачу безглуздим. Від того, наскільки легко розпізнати інтертекст, залежить інтерпретація, сприйняття та кінцеве розуміння, тому проблема адаптації інтертексту в інше культурне середовище посідає особливе місце у теорії перекладу.

На тему перекладу інтертексту активно дискутують як у вітчизняній, так і у світовій сучасній науковій літературі: Л. Грек, О. Копильна, Л. Богуславська, О. Дзера, Н. Солуянова, П. Тороп, Г. Денисова, А. Кам'янець, Т. Некряч, В. Приходько, Л. Мельник, М. Малаховська, М. Ледерер, Р. Леппігальме, Л. Венуті, Г. Вермеєр, С. Басснетт, А. Лефевр, А. Попович, І. Клюканов, М. Гаспаров та інші.

У західній теорії перекладу спостерігається певна специфіка дослідження проблем передачі інтертекстуальних включень при перекладі. Більшість робіт присвячено адаптації алюзій та реалій, втім саме поняття «інтертекст» вводиться лише у недавніх дослідженнях.

Основне твердження Р. Леппігальме полягає в тому, що переклад алюзії залежить насамперед від її функції у конкретному контексті та повинен передавати цю функцію в цільовому тексті. «Визначення функції [алюзії] — важливий крок до вирішення того, яка стратегія перекладу буде найдоречнішою для конкретної алюзії» [56, с. 31].

Авторка зауважує, що «скласти вичерпний перелік взаємозаперечних категорій функцій, які можуть мати алюзії, складно, навіть неможливо» [56, с. 31]. На думку вченої, варто розрізняти насамперед алюзії, які функціонують на макро- та мікрорівні. Макрорівень охоплює внутрішню архітектуру цілого тексту та його інтерпретацію. Мікрорівень — лексико-семантичний і стилістичний рівень.

Мовознавиця розрізняє такі функції алюзій:

- підказка інтерпретації на макрорівні;
- пародія та іронія, а також інший гумор (переважно на мікрорівні);
- вживання алюзій для характеристики персонажа;
- алюзії як показники міжособистісних стосунків у художній літературі [56, с. 37].

Лінгвістка акцентує насамперед на правильній інтерпретації алюзії у контексті культури-джерела та когерентності цільового тексту (яку розуміє як «мережу концептуальних зв'язків, що лежать в основі «поверхневого» змісту тексту» [55, с. 215]) у контексті сприймальної культури, тобто відсутності у ньому «культурних казусів» (culture bumps). До того ж переклад має давати читачам нагоду «брати участь у творчому процесі й інтерпретувати по-своєму те, що було сказано лише наполовину в оригіналі» [56, с. 105].

Для ефективнішої передачі функцій алюзій у текстах-реципієнтах Р. Леппігальме вводить цілий спектр стратегій. Це ряд питань, на які необхідно відповісти, щоб обрати найвдаліший метод перекладу. Якщо вислів-алюзія мертвий або вимирає, його слід замінити фразеологізмом. Якщо можливо, використовується стандартний переклад, що існує. Якщо є

можливість для пояснення, застосовується зовнішнє маркування. Якщо можливо, уживається внутрішнє маркування. Якщо у мові перекладу вже існує відомий вислів, використовується він. Якщо необхідно, експлікується значення алюзії із втратою інтертекстуальності. Якщо при вилученні серйозні втрати, компенсується. Якщо жодна стратегія неможлива, вилучається [56].

Для прикладу, Н. Солуянова виокремлює такі особливості перекладу інтертекстуальних елементів:

- використання методу адаптації або прийому компенсації, а також мовних кліше перекладної мови;
- текст не переобтяжується коментарями;
- «дослівність» із втратою «інтертекстуальності»;
- запозичення прийому;
- мінімум приміток;
- апеляції до історичних персонажів здебільшого залишаються без уваги та не впізнаються перекладачем [29].

Художні тексти під час перекладу зазнають культурної адаптації, яка трансформує присутні у ньому інтертекстуальні елементи. Отже, до діалогу читача й автора долучається перекладач-інтерпретатор, а інтертекстуальність набуває опосередкованої форми.

Проаналізувавши сприйняття інтертекстуальних елементів представниками різних культур, дослідниця сформувала модель перекладу інтертекстуальних елементів художнього тексту. У цій моделі виокремлені три етапи перекладацького процесу, в центрі якого лежить адаптація інтертекстуальних включень: аналіз тексту-джерела, девербалізація (виділення змісту, семантична сегментація тексту й ієрархізація семантичних блоків) та ревербалізація (поновне втілення усвідомленого змісту у слова іншої мови), а також наводиться приклад функціонування цієї моделі.

Етап перший. Аналіз тексту-джерела

На етапі аналізу інтертекстуальних включень оригінального тексту та їх класифікації для подальшої роботи перекладачеві слід керуватися такими рівнями його сприйняття:

- інформаційним, який означає визначення області функціонування претексту, на підставі чого інтертекстуальні елементи можуть бути об'єднані у групи-енциклопедії: національну, індивідуальну й універсальну [7];
- цільовим, де перекладачеві також слід постановити основну цільову аудиторію читачів-реципієнтів інтертекстуально збагаченого твору, що безпосередньо залежить від інформаційного рівня, тобто від ступеня представленості енциклопедій у тексті перекладу;
- рівнем формату інтертекстуального елемента, який визначає, до якої категорії належить кожне включення тексту-джерела;
- рівнем маркованості, який визначає рівень імпліцитності/експліцитності інтертексту: чим вище експліцитність, тим вище маркованість — чітко заявлений зв'язок з претекстом;
- функціональним рівнем, який виділяє функції інтертекстуальних включень у творі: естетичну, метамовну тощо.

Етап другий. Девербалізація

На цьому етапі перекладач полишає мову тексту-джерела та шукає засоби вираження понять, притаманних іншій культурі, у своїй мові. Для цього доцільно звернутися до наявних канонів перекладу, а ще до стереотипів сприйняття культури, менталітету народу та мови тексту-джерела. Стиль і майстерність перекладача полягають у тому, наскільки він дотримуватиметься сформованого стереотипу та канону.

Етап третій. Ревербалізація

Процес передачі контексту за допомогою засобів мови перекладу охоплює наступні рівні його передачі:

Цільовий рівень означає, що перекладач повинен визначити основну цільову аудиторію читачів-реципієнтів перекладного тексту, від чого буде

залежати вибір способу передачі елемента, який належить до певної енциклопедії: національної, універсальної або ж індивідуальної. Отже, інтертексти універсальної й індивідуальної енциклопедії здебільшого варто залишати без змін, тоді як при виборі способу передачі включення з національної культурної пам'яті доцільно визначити ступінь його відомості у сприймальній культурі.

Рівень відомості претексту визначає, наскільки інтертекстуальний елемент може бути знайомий реципієнту. Р. Леппігальме створила модель перекладу власних назв-алюзій у залежності від рівня їхньої відомості для сприймальної культури. Це ряд питань для обрання найбільш влучної стратегії перекладу. Якщо власна назва-алюзія відома, вона зберігається. Якщо є підстава для пояснення, пояснюється. Якщо існує відповідна заміна, замінюється. Якщо є можливість передати конотації через загальну назву, уживається загальна назва. Якщо при вилученні серйозні втрати, розгорнуто пояснюється. Якщо жодна стратегія неможлива, вилучається [56, с. 106].

Семантичний рівень, на якому пріоритетним є семантичне значення інтертексту. Для розуміння намірів автора й істинного змісту твору перекладач повинен аналізувати твір на семантичному рівні, оскільки втрата або пропущення важливого інтертекстуального елемента у тексті перекладу спричинює непоправні втрати змісту.

Рівень формату інтертекстуального елемента, який визначає до якої категорії належить кожне включення тексту перекладу. Форма вираження інтертекстуального включення у тексті-джерелі не завжди буде залишатися у незмінному вигляді у тексті перекладу. На цьому етапі слід визначити, який спосіб передачі інтертекстуального елемента використовуватиметься:

- точний переклад, який відтворює всі лексичні елементи підряд, наприклад: *He's like the hosts of Midian — he prowls and prowls around.* — Він, як полчища мідійців, никає по всіх усядах;
- адаптація — прийом додавання, пояснення, наприклад: *I assume you think you were some kind of Sir Galahad protecting my good name when*

you punched that poor sexist fool at the library. — Схоже, ви вважаєте себе кимось на зразок святого лицаря сера Галахеда, бо захистили моє добре ім'я, врізавши цьому нещасному недоумку біля бібліотеки?;

- заміна інтертексту, який міститься у тексті-джерелі, на інтертекст, який викликає аналогічні асоціації, але властивий мові перекладу та його культурі, наприклад: *When everyone had recovered George said, «She put in her thumb and pulled out a plum».* — *Коли всі прийшли до тями, Джордж заспівав: «У воду впхала руку, ледь не впіймала щуку»;*
- соціокультурний коментар — перекладацький (дослідницький або контекстно-орієнтований) коментар, який містить пояснення, наприклад: *four years of fratricidal strife (Warren)* — *чотирирічна братовбивча колотнеча — громадянська війна між північними та південними штатами (1861–1865);*
- вилучення — повна або часткова втрата інтертекстуальності при перекладі, наприклад: *Ask Tess Trueheart over there, it's in the book.* — *Запитай у свого друга, вони в записнику, який він гортає.*

Однак хотілося б відзначити, що, зважаючи на відмінні методи відтворення інтертекстуальності в іншомовному дискурсі, варто погодитись із видатним італійським письменником і вченим У. Еко, який у своїй праці «*Mouse or Rat? Translation as Negotiation*» застерігає від дотримання жорстких критеріїв при перекладі інтертекстуальних елементів і акцентує на окремому підході до кожного окремого випадку. Дослідник вважає, що перекладач сам повинен обдумати, де опустити інтертекстуальну одиницю задля кращого сприйняття тексту читачем, а де ризикнути поверховим розумінням заради її акцентуації [41].

1.4. Основні підходи до перекладу інтермедіальних посилань

Інтермедіальність являє собою явище міжсеміотичної інтертекстуальності, взаємодію художнього дискурсу з невербальними знаковими системами. Інтермедіальність літератури зумовлює потребу в пошуках стратегій відтворення інтермедіальних зв'язків у перекладі. Враховуючи, що інтермедіальність вважається різновидом інтертекстуальності, стає можливим застосування до перекладу інтермедіальних зв'язків моделей перекладу інтертекстуальних елементів, які ґрунтуються на двох головних методах — одомашнення й очуження, які на практиці реалізуються у певних прийомах перекладу. Перекладач повинен брати до уваги фактори, які впливають на переклад таких елементів, і виявляти оптимальні стратегії для відтворення асоціативного фону. Які перекладацькі стратегії будуть обрані залежить від тексту, адресата та прагматичної мети перекладу.

Головні прийоми перекладу інтертекстуальних елементів можна використовувати й для перекладу інтермедіальних знаків, наприклад, аналог, генералізація, експлікація, зовнішнє/внутрішнє маркування, повні/часткові відповідники, пояснювальний переклад, транскодування, уточнювальний переклад, цитатний переклад. Метою перекладу є потенційне розуміння цих елементів реципієнтом. Для цього перекладач використовує потрібний прийом або ж різні комбінації «свого — чужого» в тексті [7].

Однак відтворення у перекладі інтермедіальних елементів є значно складнішим завданням. Мистецтво — особлива форма пізнання світу, яка має безпосередній зв'язок із візуальним/слуховим сприйняттям. Інтерпретація інтермедіальних елементів зумовлюється певним рівнем сприйняття, вимагає необхідної обізнаності у певній сфері мистецтва, зорової/слухової пам'яті, асоціативної фантазії. Відтворення відомих інтермедіальних посилань у перекладі полегшує спільний «культурний фон»: інтермедіальні елементи загальнокультурного характеру (світової, регіональної чи

загальнонаціональної відомості) повністю зберігаються, тим самим відтворюючи прагматичний потенціал оригіналу. Труднощі для перекладу являють собою інтермедіальні посилення обмеженої відомості (маловідомі, зовсім невідомі, віддалені у часі).

Щоб повною мірою зрозуміти інтермедіальні посилення, необхідно знати джерела невербального претексту. Коли читач їх не розуміє, він не може осмислити другий план наведеного автором опису. Адаптація значення тексту оригіналу до культури мови перекладу містить і певну адаптацію до читача мови перекладу, щоб текст перекладу досяг рубежу «доступності». Під час відтворення інтермедіальних посилення уточнювальний переклад (уточнення, додавання, яке полегшує «упізнання», спричиняє асоціативну уяву) і пояснювальний переклад, зокрема зовнішньо-текстовий коментар, не здатні повною мірою відтворити асоціативний фон. Отже, не завжди можливо відтворити у перекладі прагматику оригіналу.

Для вирішення цього завдання потенційним видається використання семіотичного підходу в перекладі. П. Тороп висунув створення семіотики перекладу (*translation semiotics*). Певні теоретичні засади такого підходу до перекладу інтертекстуальних елементів запропонували Б. Хатім та І. Мейсон. Вони розглядають інтертекстуальне посилення як знак, який має семіотичний, інформаційний та прагматичний виміри. Перекладачу слід окреслити, які аспекти знака варто зберегти в процесі перекладу, а які — ні. Перекладач мусить проаналізувати значення цього знака в контексті культури-джерела і що він привносить у семіотику цільового тексту. При цьому інформаційний аспект (форма) не стає визначальним, а наголос робиться на прагматиці, яка є основою загального семіотичного значення знака, та встановлює перекладацькі стратегії [49].

Цей підхід співвідноситься з трьома головними вимірами інтерсеміотичного перекладу (за Р. Якобсоном): синтактикою (залежність між знаками), семантикою (залежність між знаками та їхніми значеннями), прагматикою (залежність між знаком та його інтерпретатором). Якщо

семантика та синтактика вирішують лише частину проблем перекладу, то прагматичний аспект у контексті дослідження цінності, розуміння знака, а також оцінки інформації тексту перекладу осягає всю семіотичну проблематику і є дуже важливим.

Оскільки прагматичний ефект залежить від таких факторів, як зміст висловлювання, особливості його складових (знаків) і рецептора, в процесі перекладу утворюються різні типи прагматичних зв'язків. Тому одним з головних завдань теорії інтерсеміотичного перекладу є розробка критеріїв прагматичної адекватності та засад прагматичної адаптації. Завдання перекладача — пошук оптимальних стратегій відтворення зображально-виражальних засобів у перекладі, формування потрібного прагматичного потенціалу тексту перекладу з урахуванням специфіки сприйняття його рецептора. Це вимагає подальших досліджень, зокрема формування інтерсеміотичної моделі перекладу, де особливої уваги потребує прагматичний аспект.

Проте одночасно з ототожнюванням інтермедіальності й інтертекстуальності існують інші дефініції явищ приєднання у літературі. Так, автори статті «Різні підходи до визначення інтертекстуальності» зауважують: «Інтертекстуальний зв'язок вербальних та невербальних текстів на сьогодні трактується у різних термінах: креолізованих текстів, інтермедіальності або інтерсеміотичності, візуалізованої інтертекстуальності або інтеріконічності» [25, с. 133].

Поняття креолізованих текстів було запропоноване російськими лінгвістами Ю. Сорокіним та Є. Тарасовим, за визначенням котрих, це «тексти, фактура яких складається із двох або більше негомогенних частин (вербальної мовної (мовленнєвої) та невербальної (яка належить інакшим знаковим системам, ніж природна мова)» [30, с. 180–181]. Отже, креолізований текст, подібно до інтермедіальності, займається співвідношенням різних семіотичних систем, оскільки сприймається як «складна текстова формація, в якій вербальні й іконічні елементи формують

одне візуальне, структурне, смислове та функціональне ціле» [1, с. 17]. Але питання про те, «що важливіше в перекладі: візуальна чи текстова частина, вирішується приблизно так само, як і в кіно, де зоровий ряд обов'язковий, текст — факультативний, він прагне до самоскорочення, іноді обмежується вигуками», як вважає В. Єрофєєв [8, с. 437].

Креолізовані або семіотично ускладнені тексти являють собою помітну частину сучасного життя. Враховуючи потребу людей в інформації, отриманій з різних медіаджерел, їх значення неможливо недооцінювати. Прикладами подібного роду текстів у письмовій комунікації є політичні та рекламні плакати, комікси, оголошення, газетні статті, брошури, путівники, проспекти, меню, інструкції тощо. Саме тому приділяється особлива увага проблемі адекватності перекладу, перш за все, з тієї причини, що значення іконічного (образотворчого) та вербального компонентів не просто складаються, а тісно переплітаються між собою [1]. Саме це ускладнює завдання перекладача, оскільки переклад креолізованого тексту не обмежується перекладом вербальної частини, необхідно також враховувати значення та послання, яке укладено в зображенні.

З точки зору складності роботи з текстом переклад креолізованого тексту, з одного боку, обмежує свободу перекладача, а з іншого, відкриває перед перекладачем нові можливості та шляхи вирішення перекладу. Розглядаючи ілюстрації, можна виявити інформацію, яка не виражена вербально в тексті оригіналу, але може послужити основою для перекладу. Розташування тексту під картинкою та його обсяг в перекладі не завжди відповідають оригіналу, але роль зображення в тексті, зв'язок вербального та невербального компонентів та їх відносини не змінюються.

Переклад як процес декодування значення тексту, викладеного однією мовою, за допомогою створення нового еквівалентного тексту іншою мовою, ставить своїм завданням донести до адресата, який належить до однієї мовної та культурної спільноти, повідомлення автора тексту, що належить до іншої спільноти. Акцент робиться на адекватну та повноцінну передачу думки

автора [8]. Стосовно до креолізованих текстів переклад повинен «адаптувати» візуально та вербально передану думку для сприйняття іноземцем.

Складність перекладу креолізованих текстів полягає у виявленні семантики невербальних компонентів і визначенні способів збереження виявленої інформації при перекладі на українську мову.

Основними елементами перекладу креолізованих текстів є:

- розуміння загального сенсу тексту;
- визначення емоційної забарвленості;
- підбір адекватних мовних засобів.

Отже, перед перекладачем стоїть завдання пошуку оптимальних стратегій відтворення зображально-виражальних засобів у перекладі, створення потрібного прагматичного потенціалу тексту перекладу з урахуванням особливостей сприйняття його рецептора.

Хоча певні втрати інформації й заміна асоціацій неминучі в перекладі, потрібно намагатися зберегти той самий обсяг позамовної інформації, передавати алюзію адекватно, зберігаючи її прагматичний смисл. Щоразу потрібно знаходити оптимальне рішення для актуалізації авторського підтексту в тексті перекладу. Головна умова при відтворенні алюзій — збереження в тексті перекладу їхніх стилістичних функцій у відповідній комунікативній ситуації, що забезпечує адекватність перекладу.

Висновки до Розділу 1

Інтертекстуальність — зв'язок одного тексту з іншими, що виявляється в межах цього ж тексту, тобто ключовою проблемою інтертекстуальності постає проблема «тексту в тексті», увага концентрується на специфіці внутрішньотекстових зв'язків. Природа інтертекстуальності є вербальною, адже смисл повідомлення генерується й концентрується в слові. Теорія інтертекстуальності не є завершеною через велике різноманіття розмірів, форм і функцій інтертекстуальних включень. Н. Фатєєва запропонувала

найбільш детальну та систематизовану класифікацію інтертекстуальних елементів і міжтекстових зв'язків, врахувавши їхні мотив, місце у тексті, жанр, позицію до оповідача та читача, тощо.

Інтермедіальність — процес взаємодії декількох художніх систем, що супроводжується контактуванням декількох семіотичних рядів. Природа інтертекстуальності виявляється іншою (суто вербальною), адже вона репрезентує зв'язок між окремими компонентами в межах одного семіотичного ряду. Концепція інтермедіальності також не є до кінця вивченою і потребує подальших досліджень. Інтермедіальність має багато класифікацій, але жодна з них не є вичерпною.

Взаємозалежність інтертекстуальності й інтермедіальності очевидна, проте науковці мають різні погляди на це питання. Очевидно лише, що вкраплений текст, який залишається в межах одного виду мистецтва, не може належати сфері інтермедіальності, до якої натомість відноситься поєднання текстів різних видів мистецтв. Не кожне інтермедійне вкраплення може бути інтертекстуальністю.

Більшість досліджень проблеми передачі інтертекстуальних включень при перекладі присвячено адаптації алюзій та реалій. Спосіб перекладу інтертекстуальних одиниць залежить від їхньої належності до однієї з енциклопедій.

Для відтворення у перекладі інтермедіальних знаків застосовуються прийоми перекладу інтертекстуальних елементів, проте з урахуванням їхньої специфіки. Процес перекладу як інтертекстуальних, так і інтермедіальних включень поділяється на такі етапи: аналіз тексту-джерела; девербалізація (виділення змісту, семантична сегментація тексту й ієрархізація семантичних блоків) та ревербалізація (поновне втілення усвідомленого змісту у слова іншої мови).

Однак паралельно з ототожненням інтермедіальності й інтертекстуальності існують інші визначення явищ приєднання в літературі. Так виділяють категорію креолізованого тексту. Креолізований текст —

складне текстове утворення, в якому поєднуються вербальні й іконічні елементи. Труднощі перекладу креолізованих текстів стосуються виявлення семантики невербальних компонентів і визначення шляхів збереження виявленої інформації при перекладі на українську мову.

РОЗДІЛ 2. ПРИНЦИПИ ПЕРЕДАЧІ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ ТА ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ ПОСИЛАНЬ У ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ МАЛОЇ ТА ВЕЛИКОЇ ФОРМИ

Наше дослідження включає аналіз інтертекстуальних та інтермедіальних посилань і шляхів їх адаптації при перекладі на матеріалі 10 гумористичних текстів малої форми й роману «Щиголь» Д. Тартт загальним обсягом 784 сторінки.

2.1. Відтворення інтертекстуальних та інтермедіальних посилань у гумористичних текстах малої форми

В комічному дискурсі категорія інтерсеміотики представлена за допомогою різних інструментів. Жанр гумористичних текстів малої форми традиційно спирається на стереотипи (архітектоніку, клішовані образи, мову, стиль), позичає елементи інших жанрів мистецтва, тому традиційно містить в собі інтертекст. Однак інтертекстуальні алюзії тут значно переважають інтермедіальні. В комічному дискурсі інтертекстуальні включення переважно належать до соціокультурних, релігійних і політичних сфер, однак часом жарти засновуються на фактах з історії й творів художньої літератури [16, с. 134].

Гумор, що будується на інтертекстуальних або інтермедіальних одиницях, має особливу складність для перекладу, позаяк його розуміння вимагає певних фонових знань, яких може не бути в іншомовних читачів. Отже, при перекладі часто доводиться вдаватися до тих чи інших способів прагматичної адаптації, які можуть призвести до певної втрати алюзій або комічного ефекту, що частково створюється за допомогою імпліцитного сенсу.

Головним завданням перекладача в подібних випадках стає оцінка того, як багато потрібно тлумачити для розуміння читачем інтертекстуального

та/або інтермедіального з комічним, щоб, при цьому, частково жарт залишався імплікованим, позаяк це є одним з найважливіших умов створення комічного ефекту.

Ми обрали десять гумористичних текстів малої форми, які ілюструють різні види та типи інтертекстуальних та інтермедіальних включень, проаналізували їх та запропонували власний переклад, послуговуючись алгоритмами, які були досліджені нами у першому розділі.

*A gentleman wishing to settle a point or two on art, recently approached the information desk of the Public Library in [Chicago] and asked: «Where can I find something on **Correggio** and his **Flight Into Egypt**?» — «Everything on aviation is in room 121,» responded the clerk* [75, с. 65].

Для створення комічного в заданому прикладі автор вживає наступні алюзії: *Correggio* і *Flight Into Egypt*.

Correggio — Антоніо да Корреджо (1489–1534) — живописець періоду Високого Відродження, Італія.

Flight Into Egypt — The Rest on the Flight to Egypt with Saint Francis — «Відпочинок на шляху до Єгипту зі Святим Франциском» — картина Корреджо, датована 1520 роком. Відпочинок на шляху до Єгипту був популярним сюжетом в християнському живописі, він зображає Святе сімейство (зазвичай на тлі пейзажу) під час їх втечі в Єгипет від страт, влаштованих царем Іродом.

Отже, комічний ефект в заданому тексті створюється за допомогою омонімів *flight* у значенні *подорож на літаку* та *flight* у значенні *втеча*, що можна назвати інтермедіальним каламбуром. Окрім простої алюзії на картину, яку працівник бібліотеки сприйняв буквально, наявна в тексті ще й метонімія *Correggio*, яка мала б допомогти тому ж працівникові зрозуміти, що від нього хочуть, але він, мабуть, погано знається на живописі, тому така підказка йому нічим не допомогла.

Щоб передати жарт, необхідно зберегти зв'язок *flight* — *aviation*. В наявному українському перекладі назви картини *flight* відтворити як *шлях*,

або *втечу*. До *шляху* вдалим відповідником пропонуємо *паломництво*, адже *шлях* найчастіше асоціюється з пішою подорожжю, а в Єгипті є святі місця. В такому випадку працівник може подумати про *Корреджо* як про якогось паломника, а отже жарт «працює», комічний ефект збережено, зв'язок *flight* — *aviation* теж. Отже, пропонуємо такий переклад тексту повністю:

*Один пан, бажаючи уточнити один чи два моменти в мистецтві, днями підійшов до довідкового бюро Публічної бібліотеки в Чикаго і запитав: «Не підкажете, де мені шукати інформацію про **Корреджо** та його «Шлях до Єгипту»?» — «Все на тему паломництва шукайте в кімнаті 121», — відповів працівник.*

Якщо ж обрати варіант із *втечею*, відповідником може слугувати кримінальна література. Тоді *Корреджо* буде сприйнятий працівником як автор книги, а отже комічність і зв'язок знову будуть збережені. Отримуємо такий текст:

*Один пан, бажаючи уточнити один чи два моменти в мистецтві, днями підійшов до довідкового бюро Публічної бібліотеки в Чикаго і запитав: «Не підкажете, де мені шукати інформацію про **Корреджо** та його «Втечу до Єгипту»?» — «Кримінальна література у нас в кімнаті 121», — відповів працівник.*

Отже, для збереження лексичного та стилістичного аспектів при перекладі заданої алюзії варто було лише, по-перше, проаналізувати її джерело і віднайти наявний переклад в українській мові, а по-друге, підібрати адекватну пару, навіть дві, для збереження зв'язку *flight* — *aviation*: *шлях* — *паломництво* і *втеча* — *кримінальна література*.

*Why is it called **tourist season** if we can't shoot at them?*

Очевидно, що у цьому випадку використана алюзія на соціальне явище — сезон полювання — *hunting season*, — яка виникла завдяки грі зі словом *сезон*, що зі свого боку утворилася завдяки полісемії. В українській мові також в обох словосполученнях присутнє слово *сезон* — туристичний *сезон* і сезон полювання. Проте в оригінальному тесті жарт будується ще й на слові

tourist, яке вжито у ролі означення, та яке в кінці замінене на займенник *them*. Це можливо завдяки тому, що англійська мова є мовою аналітичною, а отже зв'язки між самостійними словами у ній виражаються не зміною закінчень або звуків у коренях, а за допомогою порядку слів у реченні та службових частин мови (прийменників, часток, артиклів) тощо. Українська ж синтетична, в ній граматичне значення синтезується з лексичним у межах слова (граматичне значення виражається за допомогою флексій, формотворчих афіксів, чергування звуків і суплетивізму), а це означає, що передати тест без змін не вийде.

Тому варто глибше розібрати саме словосполучення *tourist season* і його варіанти в українській мові. Відомо, що вислів туристичний сезон є не зовсім коректним, хоча його часто можна побачити у засобах масової інформації та в туристичній рекламі. Насправді ж заведено розрізняти чотири сезони туристичної активності:

- сезон пік — період, найбільш сприятливий для організації рекреаційної діяльності людей, що характеризується максимальною щільністю туристів і найбільш комфортними умовами для рекреації;
- сезон високий — період найбільшої ділової активності на туристичному ринку, час дії найвищих тарифів на туристський продукт і послуги;
- сезон низький — сезон зниження ділової активності на туристичному ринку, для якого характерні найнижчі ціни на туристський продукт і послуги;
- сезон «мертвий» — період, максимально несприятливий для організації рекреаційної діяльності (наприклад, дискомфортні погодні умови) [12, с. 142].

У нашому тесті йдеться саме про сезон пік, а отже для перекладу пропонуємо використати саме його. Внаслідок цього жарт можна побудувати на грі зі словами пік і піка. І хоча лексико-семантичне значення змінюється,

стилістико-прагматичний потенціал тексту буде збережено. Отже, пропонуємо такий варіант перекладу:

*Чому цей час називають **сезоном пік**, якщо тих туристів навіть штрикнути не можна?*

Отже, вийшов адекватний переклад зі збереженням стилістико-прагматичної функції тексту завдяки уточненню значення такого явища як туристичний сезон.

Іноді мовна гра стає основою для інтертекстуальності та навпаки. Уривки з алюзивною грою слів у перекладі часто доводиться повністю переписувати, оскільки такий переклад — не так лінгвістична, як культурна проблема, інколи навряд чи посилює. Окремою особливістю перекладу гри слів є проблема передачі смислових ефектів, які утворюються завдяки зіставленню значень слів, тотожних або близьких одне до одного у звуковому вираженні.

*A bus load of tourists arrives at **Runnymede**. They gather around the guide who says, «This is the spot where **the barons forced King John to sign the Magna Carta**.»*

A fellow at the front of the crowd asks, «When did that happen?»

*«**1215**,» answers the guide.*

The man looks at his watch and says, «Damn! Just missed it by a half hour!»
[72, с. 62].

В заданому тексті автор використовує згадку місця *Runnymede* й історичної події *the barons forced King John to sign the Magna Carta*, а також гру слів *1215* у значення дати та часу.

Runnymede — *Раннімед* — долина на березі річки Темзи в англійському графстві Суррей, трохи більше ніж в 32 км на захід від центру Лондона. Отже, для українськомовних читачів, не знайомих з географією Сполученого Королівства, при перекладі алюзії варто додати, де саме знаходиться Раннімед.

Історична подія, про яку йдеться у тексті, — доволі знаний факт, а отже додаткової інформації при перекладі ця алюзія не потребує. Проте для української мови більш характерним перекладом, тобто еквівалентом, *Magna Carta* є *Велика хартія вольностей*, а тому використаємо його, хоча дослівний варіант Магна Карта теж існує.

Справжнім викликом залишається переклад омонімії 1215 як історичної алюзії зі збереженням гумору. В українській мові рік та час читаються по-різному, тому нами практично створюватиметься новий жарт. Враховуючи абсурдність заданого діалогу, можна дозволити собі зберегти її у будь-який спосіб. На щастя, історії відома точна дата підписання «Великої хартії вольностей» — 15 червня 1215 року, значить, є можливість «побудувати» жарт на дні та місяці, перемістивши рік в назву документа. Таким чином пропонуємо свій переклад:

*Автобус з туристами прибуває в англійську долину **Раннімед**. Вони скупчуються навколо гіда, і той каже: «Це місце, де 1215 року **барони змусили короля Іоанна підписати Велику хартію вольностей**».*

Хлопець спереду групи запитує: «А коли саме це сталося?»

*«**15 червня**», — відповідає гід.*

Чоловік дивиться у телефон і каже: «Дідько! Ми запізнилися на тиждень!»

Отже, завдяки синонімічній заміні комічний ефект у перекладі збережено, алюзивні посилання на місця і події теж.

*Teacher was giving her class a little weekly talk on painting, illustrated by reproductions of famous pictures. «**Sir Joshua Reynolds,**» she said, «was able to **change a smiling face into a frowning one with a single stroke of the brush.**»*

«Huh,» little Johnnie was heard to mutter, «my maw kin do that!» [67, с. 186].

В заданому тексті автор застосував екфразу *change a smiling face into a frowning one with a single stroke of the brush* задля опису майстерності митця та подальшого накладання на це комічного ефекту. Екфраза представлена

такими одиницями: *change into, smiling face, frowning, with a single stroke of the brush*. Усі вони послуговують меті зображення процесу написання картини. Також наявна згадка про реального художника. *Sir Joshua Reynolds* — *сер Джошуа Рейнольдс* — англійський живописець історичних полотен і портретист, засновник і президент Королівської Академії в Лондоні. При перекладі жодних специфічних трансформацій застосовувати потреби немає, тому пропонуємо такий варіант українською:

Вихователька читала дітям невелику лекцію про живопис як і щотижня, демонструючи репродукції відомих картин. «Сер Джошуа Рейнольдс, — мовила вона. — Одним помахом пензля міг з усміненого обличчя зробити похмуре».

«Ха, — почулося бурмотіння маленького Джонні. — Моя мамця так мозе!»

Отже, переклад екфрази не вимагав специфічних трансформацій. Досягнуто адекватного перекладу зі збереженням стилістико-прагматичної функції тексту.

«What's that prima donna angry about?»

*«Oh, some well-meaning critic said she sang like a **siren**. The only **siren** she knows anything about is the whistle they use on a steam-boat.»* [67, с. 219].

Комічного ефекту в цьому тексті досягнуто завдяки полісемічності слова *siren*. Перше значення, з яким його вжито в тексті, — морська німфа (жінка з риб'ячим хвостом або птах з жіночою головою), що своїм співом зваблювала мореплавців у смертельно небезпечні, згубні місця. Саме це значення містить алюзію на грецьку мітологію. Друге значення — апарат, прилад, що може давати звуки великої сили й будь-якого тону; сигнальний гудок, що дає різкий, далеко чутний звук. Отже, в заданому прикладі наявний інтертекстуальний каламбур. В українській мові слово *сирена* також полісемічне з аналогічними значеннями, отже застосовуємо його при перекладі та пропонуємо такий варіант:

«А що ту примадонну так розізлило?»

«О, якийсь доброзичливий критик сказав, що вона співає як **сирена**. А єдина **сирена**, про яку їй хоч щось відомо, — це свисток, що ним користуються на пароплаві».

Таким чином і мітологічну алюзію, і комічний ефект при перекладі збережено.

A commercial traveller, on leaving a certain hotel, said to the proprietor: «Pardon me, but with what material do you stuff the beds in your establishment?»

«Why,» said the landlord, proudly, «with the best straw to be found in the whole country!»

*«That,» returned the traveller, «is very interesting. I now know whence **the straw came that broke the camel's back.**»* [67, с. 231].

У цьому прикладі комічний ефект виникає завдяки мовній грі з претекстом. Претекст у цьому випадку — ідіома *the straw that broke the camel's back*, що бере початок з арабського прислів'я *it is the last straw that breaks the camel's back* і описує рутинну або незначну, на перший погляд, дію, яке викликає непередбачувано велику і раптову реакцію через накопичуваний ефект таких дій. Отже, у заданому прикладі використано інтертекстуальний каламбур. І хоча в українській мові існує аналог «остання крапля», використовуючи його втрачаються і мовна гра, і комічний ефект, а отже краще вжити менш відомий, але більш влучний дослівний переклад: *солома, що зламала верблюда спину*. Отже, пропонуємо такий переклад:

Виходячи з одного досить відомого готелю, комівояжер звернувся до власника: «Перепрошую, а яким матеріалом ви набиваєте ліжка у Вашому закладі?»

«А що? — гордо промовив власник. — Найкращою соломою, яку тільки можна віднайти у цій країні».

«Це, — відповів комівояжер, — дуже цікаво. Тепер я знаю, звідки взялася солома, яка зламала верблюда спину».

Отже, стилістико-прагматична функція тексту збережена завдяки дослівному перекладу мовної гри з претекстом.

Варто згадати, що найбільш поширеними та, певне, найлегше упізнаваними є інтертекстуальні посилання на біблійні сюжети. В англomовному світі Біблія — невичерпне джерело алюзій. Та й у культуру українського читача Святе Письмо віддавна й тісно інтегроване. А втім, перед перекладачем твору з біблійними алюзіями постають такі проблеми, як різні принципи одомашнення Біблії, різні позамовні алюзії, викликані біблійним мотивом, різні підходи до сакральної ролі Біблії [11, с. 113].

«*So you are the new girl,*» said the young smart aleck to the new waitress in his hotel. «*What shall we call you?*»

«*Pearl, sir.*»

«*The **Pearl of Great Price?***»

«*No, sir, the **Pearl cast before swine.***» [67, с. 232].

Жарт побудовано на полісемантичності слова *pearl*, ужитого в заданому тексті і як власна, і як загальна назва. Наявні дві інтертекстуальні неатрибутовані алюзії: *Pearl of Great Price* і *Pearl cast before swine*. Отже, у заданому випадку відзначаємо інтертекстуальний каламбур.

Pearl of Great Price — Дорогоцінна Перлина — одна з притч Ісуса Христа про Царство Небесне, що міститься в Євангелії від Матвія.

Cast pearls before swine — вислів з Євангелія: «Не давайте святині псам і не кидайте перлів (церк.-слав. бісер) вашого перед свинями, щоб вони не потоптали їх ногами своїми, і, обернувшись, не розтерзали вас» (Матвія 7:6). Вживається у значенні: не витрачайте слів з людьми, які не можуть зрозуміти їх, оцінити.

Отже, при перекладі вживаємо абсолютні еквіваленти. Отримуємо такий результат:

«*Тож ти новенька, — недбало сказав молодий нахаба новій офіціантці свого готелю. — І як же нам тебе величати?*»

«*Перлою, пане.*»

«*Дорогоцінною Перлиною?*»

«*Ні, пане, Перлою, киненою перед свиньми.*»

Таким чином і біблійні алюзії, і комічний ефект при перекладі збережено.

*I don't go to the gym, cause' I'm self-conscious about my body. But I'm self-conscious about my body cause I don't go to the gym. Irony can be so painful, that's a **Catch-22** [69].*

Для творення комічного зіставлення в заданому уривкові автор застосовує зворотний паралелізм та інтертекстуальну неатрибутовану алюзію *Catch-22*.

Catch-22 — *Пастка-22* — перший і найвідоміший роман американського письменника Дж. Геллера, який описує абсурдні бюрократичні обмеження для солдатів у Другій світовій війні. Термін введений персонажем Док Деніка, армійським психіатром, який використовує «Пастку-22», щоб пояснити, чому будь-який пілот, що просить зробити психічну оцінку для безумства — в надії показати себе недостатньо психічно здоровим для здійснення польотів, і тим самим уникнути небезпечних місій — демонструє свій власний розум у прийнятті запиту, і, отже, не може бути визнаним неосудним.

Термін в українській мові хоча і не дуже знаний, та все ж наявний. Отже, при перекладі використовуємо абсолютний еквівалент з додаванням інформації у вигляді мовної гри, аби не змінювати концентрацію гумору, і пропонуємо такий варіант:

*Я не ходжу в спортзал, тому що соромлюся свого тіла. Але я соромлюся свого тіла, тому що не ходжу в спортзал. Іронія буває такою болючою, **мій мозок загнав мене у пастку — Пастку-22.***

Отже, жарт «працює» завдяки застосуванню абсолютного еквівалента алюзії з додаванням інформації.

*I'm not honest for a second up here. Honesty's **for the birds**, baby. You want to see an honest comedian, go see the rest of them, alright? [In a stand-up comedian voice] 'This thing actually happened.' [Sarcastically] Cool [70].*

Для посилення комічного ефекту автор послуговується інтертекстуальній неатрибутований алюзії *for the birds*. Цей вислів має американське походження і ніколи за межами США широко не використовувався. Це армійський сленг, що виник ближче кінця Другої світової війни. Вислів означає: банальний, нічого не вартий, такий, що становить інтерес тільки для довірливих людей.

В українській мові вислів «для пташок» не має ніякого сенсу, тому нам необхідно по змозі відшукати аналог. У заданому контексті аналогом можна вважати вислів *курям на сміх*, який використовується, коли ідеться про щонебудь явно безглузде. Отже, пропонуємо такий варіант перекладу:

Я жодної секунди не говорив правду. Бути чесним — курям на сміх, крихітко. Хочеш побачити чесного комедіанта, йди подивись на інших, гаразд? [Голосом стендапера] «Так і було». [Саркастично] Добре.

Отже, вийшов адекватний переклад зі збереженням стилістико-прагматичної функції тексту.

«Hey, God! What's up?»

«Hey, Angel! Did you give the dinosaurs more muscle like I asked?»

«... What?»

«I told you to make them **meatier**.»

«Make them... a **meteor**.»

«**MEATier**.»

«**Meteor**.»

«**Meatier**.» [74].

Заданий приклад повністю будується на мовній грі з паронімами *meatier* і *meteor*, а також має імпліцитну алюзію на зіткнення Землі з астероїдом як одну з найпоширеніших версій вимирання динозаврів, так звану «гіпотезу Альвареса». Позаяк алюзія імпліцитна, то при перекладі повинна залишитися такою, а отже додаткових пояснень від перекладача не потребує. Тому головним завданням є переклад мовної гри. При дослівному перекладі пари *meatier* — *meteor* паронімічність втрачається, отже нам слід

відшукати паронімічну пару зі схожим у цьому контексті значенням. Пропонуємо скористатися парою *стероїд* — *астероїд*. Отже, наш варіант перекладу:

«Здоров, Боже! Як ся маєш?»

«Здоров, Янголе! Ти наділив динозаврів більшими м'язами, як я просив?»»

«...Що?»

*«Я ж звелів тобі дати їм **стероїдів**».*

*«Дати їм... **астероїд**».*

*«**Стероїдів**».*

*«**Астероїд**».*

*«**Стероїдів**».*

Отже, за такого перекладу зберігаються і мовна гра, і комічний ефект, і імпліцитна алюзія на вимирання динозаврів.

Проаналізувавши та переклавши десять прикладів, робимо висновок про джерела алюзій: мистецтво (2), історична подія (2), соціальне явище (1), мітологія (1), фольклор (1), Біблія (1), художня література (1), сленг (1). Найпопулярнішим джерелом гумору виявилась полісемія: вона наявна у трьох випадках. Далі йде омонімія — два випадки, і паронімія — один. При перекладі гумористичних текстів малої форми з елементами інтертекстуальності та/або інтермедіальності найчастіше застосовувалась синонімічна заміна (5). Також використовувалися абсолютні еквіваленти (4), перестановка (1), конкретизація (1), додавання (1).

Отже, при перекладі гумору, побудованого на інтертекстуальних або інтермедіальних одиницях, перекладачеві інколи доводиться вдаватися до прагматичної адаптації — пошуку аналогів або еквівалентів. Оскільки це може призвести до втрати комічного ефекту, в ряді випадків перекладач компенсує це використанням інших виразних засобів, завдяки чому інтертекстуальний та/або інтермедіальний і гумористичний потенціал оригіналу зберігається в перекладі.

2.2. Функції та прийоми перекладу інтертекстуальних посилань у романі «Щиголь» Д. Тартт

Для аналізу функцій і прийомів перекладу інтертекстуальних елементів у художніх текстах великої форми ми обрали роман «Щиголь» Донни Тартт мовою оригіналу і його переклад на українську мову Віктора Шовкуна.

Донна Луїза Тартт (народилася 23 грудня 1963 року) — американська письменниця, володарка Пулітцерівської премії за роман «Щиголь». У квітні 2014 року журнал «Тайм» включив Д. Тартт до переліку «ста найвпливовіших людей світу».

Свій перший роман «Таємна історія» (англ. *The Secret History*) Д. Тартт опублікувала у 1992 році. Він став бестселером, перекладений на 24 іноземні мови. У 2002 році вийшов у світ другий роман літераторки «Маленький друг» (англ. *The Little Friend*). А у 2013 було опубліковано третій роман «Щиголь» (англ. *The Goldfinch*). У наступному році цей роман отримав Пулітцерівську премію. А у 2019 році на екрани кінотеатрів вийшов американський драматичний фільм «Щиголь» режисера Дж. Кроулі за мотивами однойменної книги.

Інтертекстуальність роману «Щиголь» Д. Тартт багаторівнева — зв'язки постають на рівні тексту, художніх прийомів, образів, мотивів і навіть ідей. Так, сторінки роману наповнені згадками класичної («Ідіот» Ф. Достоевського, «Війна і мир» Л. Толстого, «Олівер Твіст» Ч. Дікенса, «Євгеній Онегін» О. Пушкіна, «Макбет» В. Шекспіра, вірші В. Вітмена, «Кельтські сутінки» В. Єйтса тощо) та сучасної світової літератури (Е. Вортон, «Френні і Зуї» Дж. Селінджера) [5, с. 108], а також іншими алюзіями, ремінісценціями та цитатами.

*Something in his tone had made me suspect that he knew my father might be the **Lord Vader-ish** presence breathing audibly (audibly to me—whether audibly to him I don't know) on the other line* [76, с. 293–294]. — *Щось у його тоні змусило мене запідозрити, що він знає про **дартвейдерівську**¹ присутність*

мого батька на лінії нашої розмови (я чув його дихання, а чи чув він, не знаю) [68, с. 350]. Наявне посилення відіграє роль інтермедіального тропа та виконує функцію характеристики персонажа. Для перекладу особового імені перекладач застосував синонімічну заміну і додав коментар, попри відомість імені:

¹ *Дарт Вейдер* — один із головних персонажів кіноепопеї «Зоряні війни».

Однак посилення на заданого героя з'являється у романі ще раз: *Orange corduroys and a haircut like **Darth Vader's** helmet?* [76, с. 395]. — ...вельветові штани помаранчевого кольору і стрижка, схожа на шолом *Дарта Вейдера* [68, с. 469]. Наявна неатрибутована алюзія введена для характеристики персонажа. При перекладі застосовано усталену транскрипцію.

*I'd always pictured him as the **Artful Dodger in Oliver**—oh you know—the little boy, the urchin, what's the actor's name. Jack something* [76, с. 493]. — Я завжди уявляв його собі *Спритним Пройдою з «Олівера Твіста»* — о, ти його знаєш, — малий хлопчисько, вуличний голодранець, як же звали того актора, Джек-Щось-Там? [68, с. 587–588]. Алюзію з атрибуцією вжито для характеристики персонажа. В оригіналі назву «The Adventures of Oliver Twist» Ч. Дікенса скорочено до *Oliver*, оскільки англійський читач добре знайомий з романом і його персонажем Джеком Докінзом, більш відомим під прізвиськом *Artful Dodger*. У перекладі ж наявний *Олівер Твіст*. Застосовано додавання задля кращого розуміння алюзії українським читачем. Перекладацького коментаря немає.

*...shouted an obnoxious boy whose hair was gelled and combed stiff like a **Dragon Ball Z** character...* [76, с. 206]. — ...кричав брудний хлопець, чиє змащене гелем волосся стриміло вгору, наче в одного з персонажів японського мультсеріалу «*Перли дракона Z*»... [68, с. 244]. Функція неатрибутованої алюзії в заданому фрагменті — характеристика персонажа. При перекладі використано експлікацію, адже український читач може бути незнайомим з японською культурою і з аніме зокрема.

*The twilights out there were florid and melodramatic, great sweeps of orange and crimson and **Lawrence-in-the-desert** vermilion, then night dropping dark and hard like a slammed door* [76, с. 205]. — *Сутінки тут були квітчасті й мелодраматичні, великі сполохи оранжевого, малинового та ясно-червоного світла, у стилі кінофільму «Лоуренс Аравійський», а потім відразу западала ніч, наче з виляском зачинялися двері* [68, с. 242]. В оригіналі наявний інтермедіальний троп з посиланням на історичну постать. Томас Едвард Лоуренс — герой Першої світової війни, офіцер англійської армії та дипломат. Він був відомий своєю роллю сполучної ланки під час Синайсько-Палестинської кампанії та арабського повстання проти Османської імперії, яке принесло йому міжнародну відомість як Лоуренса Аравійського. У 1962 році вийшов фільм спільного американо-англійського виробництва, присвячений йому. Саме на цей фільм посилається перекладач. Вочевидь, читач має самостійно шукати додаткову інформацію для розуміння сенсу авторської ідеї. Інтертекстуальний елемент у цьому випадку має функцію підказки інтерпретації на макрорівні. Перекладач застосував смисловий розвиток та експлікацію.

*I was like the **Scarface** of our school!* [76, с. 473]. — *Я був наче «Обличчя зі шрамом»¹ нашої школи* [68, с. 564]. Функція неатрибутованої алюзії — характеристика персонажа. Для відтворення алюзії застосовано стандартний переклад та коментар:

¹ Герой однойменного кінофільму, що неймовірно розбагатів.

*...with black-circled eyes and a pallor that made me think of the **Jesuit martyrs** depicted in the church murals I'd seen on our school trip to Montreal...* [76, с. 110]. — *...із темними плямами під очима й блідим обличчям, яке нагадувало мені єзуїтських мучеників, намальованих на церковних фресках у Монреалі, куди наша школа їздила на екскурсію...* [68, с. 126–127]. Функція алюзії з атрибуцією — характеристика персонажа. Переклад дослівний.

*Raving about **the flung spray and the blown fume** and all that—the wild green Atlantic—absolutely flying* [76, с. 386]. — *Він щось мовив про летючі*

бризки, про туман над водою і про дикий зелений океан, він уже цілком утратив зв'язок із дійсністю [68, с. 458]. В оригінальному фрагменті наявний інтертекст-переказ вірша «Морська лихоманка» Дж. Мейсфілда, а саме рядка: *And the flung spray and the blown spume, and the sea-gulls crying*, функцією якого можна назвати підказку інтерпретації на макрорівні. Українською заданий вірш переклав Валентин Бут, і його тлумачення цього рядка звучить так: *Де піна розшарпана, й бризок шрапнель, і крики чайок-примар*. Як бачимо, в перекладі роману наявний переклад вірша використаний не був. В. Шовкун переклав інтертекст дослівно, не додавши коментар. Отже, інтертекстуальний елемент було втрачено.

What was that line from Yeats, about the bemused Chinese sages? All things fall and are built again. Ancient glittering eyes. This was wisdom [76, с. 610]. — *Що там писав Єйтс про вражених китайських мудреців? Усе гине й створюється знову. У їхніх стародавніх очах іскриться сміх. Ось у чому мудрість* [68, с. 730]. Наявна цитата з атрибуцією з вірша В. Єйтса «Lapis Lazuli», функція якої — підказка інтерпретації на макрорівні. І хоча переклад дослівний, інтертекстуальність частково збережена завдяки атрибуції.

All this useless sorrow? Consider the lilies of the field. Why did anyone ever worry about anything? [76, с. 610]. — *Що приносив їм цей марний смуток? Погляньте на степові лілеї, як вони ростуть: не працюють, не прядуть¹. Чому ми переживаємо з цієї або іншої причини?* [68, с. 730]. У фрагменті наявна неатрибутована цитата з біблії, що також включена задля підказки інтерпретації на макрорівні, і відтворена стандартним перекладом з додаванням коментаря:

¹ Євангеліє від Матвія, 6:28.

Отже, в романі «Щиголь» Д. Тартт можна відшукати значну кількість інтертекстуальних посилок. З наведених 10 фрагментів можна зробити висновок, що більшість інтертекстуальних елементів введені у роман задля характеристики персонажа (6). Рідше функцією алюзії у тексті є підказка інтерпретації на макрорівні (4). За формами інтертекстуальні включення,

проаналізовані нами, поділяються на: неатрибутовані алюзії (3), інтермедіальні тропи (2), алюзії з атрибуцією (2), інтертекст-переказ (1), цитату з атрибуцією (1), неатрибутовану цитату (1).

При перекладі заданих фрагментів найчастіше застосовувався перекладацький коментар (3). Також використовувалися експлікація (2), стандартний переклад (2), дослівний переклад (2), синонімічна заміна (1), транскрипція (1), додавання (1), смисловий розвиток (1), вилучення (1).

Отже, переклад інтертекстуальних елементів вимагає від перекладача глибокого розуміння оригіналу та його широкого контексту задля еквівалентного й адекватного перекладу, що відповідає комунікативним намірам авторки.

2.3. Лексичні засоби реалізації інтермедіальності у романі «Щиголь» Д. Тартт в оригіналі та перекладі

Художній світ роману «Щиголь» твориться на безлічі зв'язків, які перегукуються один з одним і сполучаються у хронотоп та систему образів. Ідейний простір «Щигля» зображається, в першу чергу, на рівні інтермедіальних образів, які народжуються при актуалізації різних предметів мистецтва в тексті.

Зав'язка пригодницького роману про сучасного Олівера Твіста така: підліток Тео їде з мамою в школу — він накоїв щось таке, за що навіть може бути відрахований. Але мамі стає зле в таксі, тож вони виходять прогулятися по Центральному парку, над яким раптово починає лити дощ — і ось вони вже у Музеї мистецтва Метрополітен, сподіваються за пів години перечекати зливу і ознайомитися з виставкою «Портрети й натюрморти: шедеври Золотої доби».

Мама Тео має незакінчену мистецтвознавчу освіту і кожную вільну хвилину проводить у музеях. Вона влаштовує для сина відмінну екскурсію. Ось тут і починається перша серія інтермедіальних описів картин, які вони

бачать на виставці голландського живопису. Створені Д. Тартт крізь увесь сюжет описи робіт А. Корте, наприклад, *They really knew how to work this edge, the Dutch painters—ripeness sliding into rot*, Ф. Галса, наприклад, *The faces and hands—rendered really finely, he knows that’s what the eye is drawn to but look at the clothes—so loose—almost sketched*, Рембрандта, наприклад, *He’s painting it with that radioactive quality because he wants to draw our eye to it—make it jump out at us* [76, с. 24–25], К. Фабріціуса, М. Бреді, Г. Доре, Е. Ліра, Р. Піла, П. Класа, Н. Берхема, Е. Мане, С. Боттічеллі й інших майстрів настільки точні, що в мережі Інтернет уже існують статті, що пропонують зацікавленому читачеві цитати з роману, супроводжені репродукціями згадуваних в них картин [59].

2.3.1. Відтворення центрального інтермедіального образу роману — картини «Щиголь» К. Фабріціуса в перекладі. Центром архітекτονіки твору є опис шедевра живопису — картини художника Карела Фабріціуса, який «був учнем Рембрандта, учителем Вермеера» [68, с. 31]. Письменниця зізнається, що першим кандидатом на роль головного «речового» героя книги була картина Г. Гольбейна, але саме «Щиголь» К. Фабріціуса якнайкраще підійшов для її мети — передати трагедію загибелі мистецтва в сучасному світі, одночасно зобразивши одержимість дитини твором живопису [39]. Карел Фабріціус (1622–1654) пішов з життя молодим і за трагічних обставин, під час вибуху порохового складу в Дельфті. Одночасно було втрачено майже все, що він на той час написав, збереглося не більше 20 його робіт. Отже, зі «Щиглем» первісно пов’язані мотиви вибуху, передчасної смерті людини і безсмертя мистецтва.

Спочатку інтермедіальні вкраплення здаються доволі бідними. Вперше «Щигля» згадує мати, щойно вони заходять до музею, ця картина є її головною ціллю: *...what I really want to see is one tiny, rare piece by a painter who was Vermeer’s teacher. Greatest Old Master you’ve never heard of* [76, с. 23]. Відразу ж дізнаємося такі характеристики картини: *tiny i rare piece*. Отже, починає формуватися перше лексико-семантичне поле на позначення

загальних характеристик живопису. Українською мовою задана цитата передана так: *...передусім я хочу побачити маленьку й рідкісну картину художника, який був учителем Вермеера. Це великий старий майстер, про якого ти ніколи не чув* [68, с. 26]. Характеристики збережені: *маленька й рідкісна картина*, однак перекладач застосував конкретизацію: *ріесе* — *картина*. Отже, лексико-семантичне поле на позначення живопису (далі — ЛСПЖ) українською передано повністю.

Згодом читач дізнається більше про почуття матері від споглядання полотна, ніж про саме полотно: *This is just about the first painting I ever really loved... I used to... stare at it for hours, completely fascinated—that little guy! And, I mean, actually it's incredible how much you can learn about a painting by spending a lot of time with a reproduction, even not a very good reproduction. I started off loving the bird, the way you'd love a pet or something, and ended up loving the way he was painted* [76, с. 27]. Мати чотири рази послуговується слову *love*, тобто використовує лексичну когезію. Така насиченість конотативною лексикою — *for hours, completely fascinated, incredible, a lot of time, not very good* — змушує читача якщо не закохатися у картину самому, то принаймні закрити книгу та пильніше оглянути обкладинку (на якій видніється хоч і не вся картина, але принаймні видна пташка), намагаючись віднайти, за що щиголь так запав персонажці у серце. Вже тут перед нами постає головний принцип інтермедіальності в романі Д. Тартт — передача візуального об'єкта через вербально представлене враження, яке він справляє на глядача.

Також екфразя у заданому уривкові підсилюється антитезою: захоплення картиною, виражене повторами слова *love*, а також одиницями *completely fascinated* та *incredible* протиставляється *not a very good* репродукції. Отже, друге лексико-семантичне поле утворюється з одиниць на позначення емоційності від візуального ефекту. А до ЛСПЖ включається *little guy*.

Український переклад звучить так: *Ось, мабуть, та найперша картина, яка по-справжньому сподобалася мені... Я... зачаровано дивилася годинами на цю малу істоту. І хочу сказати, що годі повірити, як можна багато дізнатися про картину, довго розглядаючи її репродукцію, навіть якщо вона не дуже якісна. Спочатку мені подобалася пташка, як тобі, наприклад, подобається домашня тварина або щось подібне, а закінчила я тим, що мені стало подобатися, як вона написана [68, с. 30].* Одразу відзначаємо синонімічну заміну: *guu* — *істота*, а також заміну частин мови: *incredible* — *годі повірити*. А от порівняння відтворено майже дослівно. Лексико-семантичне поле на позначення емоційності (далі — ЛСПЕ) відтворено за допомогою таких одиниць: *(с)подобатися, годинами, зачаровано, годі повірити, довго, не дуже якісна*. А ЛСПЖ таких: *мала істота*. Отже, лексична когезія передана повністю, як і лексико-семантичні поля.

У наступному ж абзаці наявна розгорнута екфраза твору живопису очима Тео: *Self-consciously, I leaned forward and looked at the painting. It was a small picture, the smallest in the exhibition, and the simplest: a yellow finch, against a plain, pale ground, chained to a perch by its twig of an ankle [76, с. 27].* З наданого опису читач отримує інформацію про розміри картини та кольори, на яких перше сфокусувався погляд персонажа. До ЛСПЖ включаються одиниці: *small picture, smallest, simplest, plain, chained to a perch, twig of an ankle*. Однак читач вперше може зауважити, наскільки великого значення авторка надає кольорам, а отже формується нове, третє лексико-семантичне поле на позначення кольору (далі — ЛСПК), яке вже охоплює такі характеристики: *yellow finch і pale ground*.

В українському перекладі екфраза відтворена так: *Я підсвідомо нахилився вперед і глянув на картину. Вона була невеличкою, найменшою на виставці і, мабуть, найскромнішою: на простому блідому тлі жовтавий щиголь, прикутий до жердки за лапку-гілочку [68, с. 31].* Наявна синонімічна заміна: *the simplest* — *найскромніша*. ЛСПЖ відтворено за допомогою таких

одиниць: *невеличка, найменша, найскромніша, просте, прикутий до жердки, лапка-гілочка*. Отже, екфраза передана еквівалентно. А ЛСПК таких: *жовтавий щиголь і бліде тло*, що означає, що при перекладі нічого не втрачено. Проте в оригіналі літераторка спочатку описує передній план — пташку, потім задній — тло, а потім знову пташку. В українському ж варіанті перекладач спочатку описує задній план, а потім передній повністю, що певною мірою зміщує фокус читача при вимальовуванні картини в уяві.

Далі мати лише підкріплює перші враження від картини отримані читачем: *And this one little painting is really the missing link between the two of them—that clear pure daylight, you can see where Vermeer got his quality of light from. Of course, I didn't know or care about any of that when I was a kid, the historical significance. But it's there* [76, с. 27]. До ЛСПЖ включаються одиниці: *little painting, clear pure daylight, light*. А до ЛСПЕ: *the missing link, quality, the historical significance*.

Український переклад такий: *І ця маленька картина є загубленою ланкою між ними двома — саме від цього прозорого чистого освітлення Вермеер запозичив своє вміння його малювати. Звичайно, я не знала й не переймалася її історичним значенням, коли була дитиною. Але воно в цьому* [68, с. 31]. Таким чином ЛСПЖ відтворено за допомогою нової одиниці *прозоре чисте освітлення*, а *маленька картина* повторюється. А ЛСПЕ — за допомогою одиниць *загублена ланка, вміння й історичне значення*.

Звертаємо нашу увагу на те, як в українському перекладі зникає лексична когезія *daylight — light*. Перекладач застосував генералізацію: замість *light* ужито дейксис *його*, що значно послаблює поетичність уривка. Тому пропонуємо свій варіант, а саме послуговатися іменником *світло*. Тоді переклад речення звучатиме так: *І ця маленька картина є загубленою ланкою між ними двома — саме від цього прозорого чистого освітлення Вермеер запозичив своє вміння малювати світло*. Як результат, за такого перекладу лексична когезія зберігається.

Тео підходить ближче та детальніше розглядає полотно, і читач разом з ним. Тепер він фокусується на пташці, при цьому зберігаючи лексику: *It was a direct and matter-of-fact little creature, with nothing sentimental about it; and something about the neat, compact way it tucked down inside itself—its brightness, its alert watchful expression—made me think of pictures I'd seen of my mother when she was small: a dark-capped finch with steady eyes* [76, с. 27]. Читач разом з Тео пізнає «головного героя» картини — щигля. Отже, ЛСПЖ розширюється такими одиницями: *direct, little creature, neat, compact way, tucked down inside itself, brightness, alert, watchful expression*. А ЛСПЕ такими: *sentimental* і *made me think of*.

Українською мовою уривок перекладено так: *Ця пташка була звичайнісіньким створінням і не мала в собі нічого сентиментального; і те, що вона ховала в собі акуратно й компактно — свою яскравість, свій пильний і стривожений вираз, — змусило мене пригадати мамині дитячі фотографії: щиглика з темною голівкою й застиглим поглядом* [68, с. 31]. Значить, ЛСПЖ відтворено за допомогою таких одиниць: *звичайнісіньке створіння, ховала в собі, акуратно, компактно, яскравість, пильний, стривожений вираз*. А ЛСПЕ таких: *сентиментальне* і *змусити мене пригадати*. Не можна не зауважити, що в українському перекладі *direct and matter-of-fact little creature* стало *звичайнісіньким створінням*, проте ця генералізація ніяк не збіднила інтермедіальність.

Згодом мати знову висловлює свою любов до «Щигля»: *...this is the most extraordinary picture in the whole show... Such a mysterious picture, so simple. Really tender—invites you to stand close, you know? All those dead pheasants back there and then this little living creature* [76, с. 28]. ЛСПЖ охоплює одиниці: *simple, tender, little living creature*. А ЛСПЕ: *extraordinary* і *mysterious*. Також відзначимо наявність в уривку антитези: *dead pheasants — living creature*, що лише підсилює емоційний ефект. Український переклад звучить так: *...це найдивовижніша картина на виставці... Така таємнича картина і така проста! По-справжньому ніжна — вона ніби притягує*

стати ближче, правда? Довкола купи мертвих фазанів, а тут — маленька жива істота [76, с. 32]. ЛСПЖ відтворено за допомогою таких одиниць: проста, ніжна, маленька жива істота. А ЛСПЕ таких: найдивовижніша і таємнича. Антитеза мертві фазани — жива істота також збережена.

Далі до споглядання картини приєднуються дівчинка з дідом. Читачу дають зрозуміти, що героїню цікавить не сама картина, а історія за нею, доля «головного героя» — пташки, відчувається тривога: *It had to live its whole life like that?» Її слова проводують Тео озвучити нам схожі думки — знову наявна екфразя: «I'd been wondering the same thing; the shackled foot, the chain was terrible... [76, с. 28].* Нарешті характеристики здобувають предмети на передньому плані картини: *terrible chain, shackled foot*. І у той час, як *shackled* характеризує положення *foot* щигля на полотні як художній елемент, *terrible* передає почуття, яке викликає інший елемент — *chain*. Отже, до ЛСПЖ включається одиниця *shackled foot*, а до ЛСПЕ — *terrible chain*. Тепер полотно для читача не просто полотно, а історія, яка викликає співчуття і спонукає прийти на допомогу. Українською мовою екфразя перекладена так: *Я думав про те саме; прикута лапка, жахливий ланцюжок...* [68, с. 32]. ЛСПЖ і ЛСПЕ відтворено за допомогою одиниць *прикута лапка* і *жахливий ланцюжок* відповідно.

Наявний також «стислий» опис картини і від Бориса (вихідця з України, друга Тео з його лас-вегаського дитинства), який, порівнюючи пташку з іншими картинами, називає характеризує її як *lovely or beautiful* [76, с. 652]. Отже, до ЛСПЖ включаються одиниці: *lovely* і *beautiful*. В українському перекладі Борис послуговується лише словом *гарна* [68, с. 779]. На нашу думку, варто було б залишити опис полотна двома характеристиками — *гарна* і *чудова*, — аби повною мірою відтворити екфразу. Пропонуємо власний варіант українською: *Не всі такі гарні чи чудові, як твоя, принаймні більшість із них.*

Первісна, як виявилось, поверхнева інтермедіальна структура згодом доповнюється справжньою критичною оцінкою-монологом від персонажа на

ім'я Горст (багатого німецького героїнового наркомана, що працює в мистецькому злочинному світі; старого друга Бориса): *Completely extraordinary... there are passages worked like a trompe l'oeil... the wall and the perch, gleam of light on brass, and then... the feathered breast, most creaturely. Fluff and down. Soft, soft... he's making a pun on the genre... a masterly riposte to the whole idea of trompe l'oeil... because in other passages of the work—the head? the wing?—not creaturely or literal in the slightest, he takes the image apart very deliberately to show us how he painted it. Daubs and patches, very shaped and hand-worked, the neckline especially, a solid piece of paint, very abstract. Which is what makes him a genius less of his time than our own. There's a doubleness. You see the mark, you see the paint for the paint, and also the living bird* [76, с. 509–510].

Д. Тартт ставиться до читача як до справжнього митця або ж арткритика та пропонує самому дослідити картину, аби дізнатися, чи варто покладатися на думку персонажа. Лише з одного цього фрагменту формується повноцінне лексико-семантичне поле опису «Щигля». Слід зауважити, що троплей (фр. *trompe-l'œil*, «обман зору») — технічний прийом у мистецтві, який полягає у створенні оптичної ілюзії тривимірного об'єкта на двовимірній площині. Отже, значущі одиниці, які інкорпуються до ЛСПЖ, це: *passages, trompe l'oeil, wall, perch, gleam of light, brass, feathered breast, creaturely, fluff and down, head, wing, soft, literal, takes the image apart, daubs and patches, shaped and hand-worked, neckline, a solid piece of paint, abstract, doubleness, mark, paint for the paint, living bird*. А до ЛСПЕ: *making a pun, masterly, in the slightest, deliberately, genius, a extraordinary* повторюється.

Українською мовою фрагмент передано так: *Вона надзвичайна... на цій картині є місця, опрацьовані в техніці троплею... стіна й сідало, відблиск світла на латуні, але потім... вкрита пір'ям грудка, напрочуд жива. Пух і пушок. М'який-м'який... він, можна сказати, пародіює жанр, майстерно відповідає на всю ідею троплею... бо в інших місцях цієї праці — голова?*

крило? — немає нічого живого, нічого буквального, він умисне розбирає свій твір на частини, щоб показати нам, як його малював. Мазюкає і стуляє, утворює форми руками, особливо шию, цей суцільний шматок фарби, дуже абстрактний. Що робить його генієм не так для свого часу, як для нашого. Тут подвійність. Ти бачиш знак художника, бачиш фарбу на фарбі, а також живого птаха [68, с. 608–609]. ЛСПЖ відтворено за допомогою таких одиниць: місія, троплей, стіна, сідало, відблиск світла, латунь, вкрита пір'ям грудка, жива, пух і пушок, м'який, голова, крило, буквальне, розбирає на частини, мазюкає і стуляє, утворює форми руками, шия, суцільний шматок фарби, абстрактний, подвійність, знак, фарба на фарбі, живий птах. А ЛСПЕ таких: надзвичайна, пародіює, майстерно, умисне, геній. До того ж не можна не відзначити вилучення емоційної одиниці *in the slightest*.

Та на цьому «лекція» не закінчується, Горст мовить далі: *It's a joke, the Fabritius. It has a joke at its heart... that one tiny painting puts Fabritius in the rank of the greatest painters who ever lived. And with The Goldfinch? He performs his miracle in such a bijou space. Although I admit, I was surprised... when I held it in my hands the first time? The weight of it?* [76, с. 510]. Неможливо не відзначити насиченість уривку конотативною лексикою, а отже до ЛСПЕ включаються одиниці: *joke, at its heart, greatest, ever, performs, miracle, surprised*. А до ЛСПЖ: *bijou space* і *weight*, а *tiny* повторюється. Звертаємо нашу увагу на використання авторкою характерного для британської англійської *bijou*, що має значення *маленький, але принадний*. Припускаємо, що таким чином вона наголошує на походження Горста: він німець, а тому британська англійська йому, мабуть, ближча за американську.

Український переклад такий: *Це жарт Фабриціуса. Жарт, який перебуває в самому серці його картини... одна ця маленька картина ставить Фабриціуса в ряд із найбільшими художниками в історії. «Щиголь»? Він творить своє диво на такому крихітному просторі. Хоч, визнаю, я був здивований... коли вперше взяв його у свої руки, з того, який він важкий* [68, с. 609]. ЛСПЕ відтворено за допомогою таких одиниць: *жарт, в самому*

серці, найбільші, історія, творить, диво, здивований. А ЛСПЖ: *крихітний простір і важкий*, а *маленька* повторюється. Зауважимо, що *bijou* переклали як *крихітний*, що передає лексичне, але не прагматичне значення. А ще зауважуємо смисловий розвиток: *weight* — *важкий*.

Монолог закінчується такими словами: *Heft. Quite. The very word. And the background—much less yellow than when I saw it as a boy. The painting underwent a cleaning—early nineties I believe. Post-conservation, there's more light* [76, с. 510]. Стисло описується «життя» картини. Знову згадується колір — *much less yellow background* інкорпорується до ЛСПК. До ЛСПЕ — *heft*. А до ЛСПЖ: *underwent a cleaning і post-conservation*, а *light* повторюється.

Українською мовою цитата відтворена так: *Авжеж, вагомість. Це саме те слово. А тло здалося мені набагато менш жовтим, аніж тоді, коли я побачив картину вперше. Її чистили — десь на початку дев'яностих років, здається. Після реставрації світла стало більше* [68, с. 609]. ЛСПК відтворено за допомогою одиниці *набагато менш жовте тло*. А ЛСПЕ — одиниці *вагомість*. А ЛСПЖ такими: *чистили, після реставрації, світло*. Екфраза збережена.

Однак найчастіше опис виникає в романі не тоді, коли головний герой розглядає картину, а в ті моменти, коли він відновлює її образ у своїй пам'яті. Вербалізація візуального допомагає Д. Тартт передати таємницю мистецтва, описати «неописанне». Літераторка залишає читачеві право наповнити деталями та подробицями художню матрицю картини, що балансує на межі реального шедевра і його уявного — завжди індивідуально забарвленого — двійника. Саме в просторі між реальним та уявним розвивається, рухається, наповнюється новими змістами твір мистецтва, і цю думку Д.Тартт вдалося провести через увесь роман.

Письменниця також прирівнює «зустріч» зі справжнім мистецтвом для сучасної людини до пробудження релігійного почуття. *Running my fingertip incredulously around the edges of the board, like Doubting Thomas across the palm of Christ... it was harder to deceive the sense of touch than sight, and even*

after so many years my hands remembered the painting so well that my fingers went to the nail marks immediately, at the bottom of the panel, the tiny holes where (once upon a time, or so it was said) the painting was nailed up as a tavern sign, part of a painted cabinet, no one knew [76, с. 592]. Для головного героя картина знаменує зустріч з абсолютним, чимось позачасовим, що надає осмисленість власного буття і подій, що відбуваються. Нарешті відмічаємо доказ нерозривності інтермедіальності й інтертекстуальності. Наявність неатрибутивних алюзій на біблійний сюжет та народні казки лише збагачує первісну екфразу. *Doubting Thomas* — *Фома Невіруючий* — апостол, який відмовлявся вірити, що воскреслий Ісус з'явився десяти іншим апостолам, поки не зміг сам побачити і відчувати рани, отримані Ісусом на хресті. *Once upon a time* — сталий вираз, який використовується для введення розповіді про минулі події, як правило, в народних казках.

Український переклад звучить так: *Я недовіриливо водив пучками пальців по краях дошки, як Фома Невіруючий по долонях Христа... набагато важче обманути чуття дотику, аніж зір, і навіть через багато років мої руки дуже добре пам'ятали картину, і пальці відразу ковзнули вниз, де мали бути сліди від цвяхів, крихітні дірочки, бо колись (як то кажуть, у прадавнину) ця картина була прицвяхована над таверною або прикрашала якийсь комод, хто знає* [68, с. 707]. Алюзія на біблійний сюжет передана стандартним перекладом, водночас алюзія на народні казки була вилучена. Інтертекстуальність та інтермедіальність відтворена не повністю. Тому пропонуємо власний варіант: перекласти *once upon a time* формулою часу *(було це) давним-давно*.

2.3.2. Відтворення інтермедіальних посилань на живописні полотна різних жанрів у перекладі. Однак не лише на описах «Щигля» формується інтермедіальність у романі Д. Тартт. Книга багата на зображення як натюрмортів, так і портретів, пейзажів та сюжетних композицій. Інколи екфраза картини доволі скупа, а інколи персонажі лише посилаються на митця, не називаючи його робіт.

I spent an unreasonable amount of time scrutinizing a tiny pair of gilt-framed oils hanging over the bureau, one of peasants skating on an ice-pond by a church, the other a sailboat flouncing on a choppy winter sea: decorative copies, nothing special, though I studied them as if they held, encrypted, some key to the secret heart of the old Flemish masters [76, с. 8]. Заданий уривок знову багатий на конотативну лексику — *unreasonable amount of time, scrutinizing, nothing special* — яка включається до ЛСПЕ. Вже на перших сторінках роману читач має справу з двома жанрами: сюжетною композицією та морським пейзажем. Саме тут формується головна ідея інтермедіального аспекту «Щигля» — різножанровість зображуваного живопису. До ЛСПЖ включаються одиниці: *gilt-framed, oils, peasants skating, ice-pond, sailboat flouncing, choppy winter sea, encrypted, a tiny* повторюється.

Українською мовою уривок перекладено так: *Я згаяв неймовірно багато часу, пильно роздивляючись дві олійні мініатюри в позолочених рамах, які висіли над письмовим столом: на одній з них селяни каталися на ковзанах по скрижанілому ставку біля церкви, на другій у розбурханому зимовому морі борсався вітрильник, — це були декоративні копії, нічого особливого, та я вивчав їх так ретельно, ніби в них крився ключ від потаємного серця давніх фламандських майстрів* [68, с. 8]. ЛСПЕ відтворено за допомогою таких одиниць: *неймовірно багато часу, пильно роздивляючись, нічого особливого*. А ЛСПЖ таких: *олійні мініатюри, в позолочених рамах, селяни каталися, скрижанілий ставок, розбурхане зимове море, борсався вітрильник, крився*.

Зауважуємо, як при перекладі опису другої картини перекладач застосував трансформацію перестановки: змінив послідовність зображення переднього і заднього планів: *a sailboat flouncing on a choppy winter sea* в оригіналі проти *у розбурханому зимовому морі борсався вітрильник* в перекладі, що певною мірою викривляє сприйняття екфрази українським читачем.

Of the paintings she'd mentioned, The Anatomy Lesson was the only one I knew. A detail from it was featured on the poster for the exhibition: livid flesh, multiple shades of black, alcoholic-looking surgeons with bloodshot eyes and red noses [76, с. 23]. Заданий фрагмент тексту — екфраза у чистому вигляді, проте читачу, незнайомому з картиною Рембрандта, буде важко зрозуміти її жанр. Хоча уривок багатий на яскраві образи — до ЛСПЖ включається одиниця *alcoholic-looking surgeons*. А до ЛСПК такі одиниці: *livid flesh, multiple shades of black, bloodshot eyes, red noses*. А отже читач може зробити висновок, що нічого приємного це полотно викликати у тринадцятирічного хлопця не може, та й у читача теж. Також варто зауважити як багато уваги авторка приділяє кольорам. І хоча це візуальне мистецтво, хтось міг би сфокусуватися на описі людей, їхньої міміки, жестів, але не Д. Тартт, і не цього разу, адже читач бачить картину очима Тео.

Український переклад такий: *З тих картин, які вона назвала, я знав лише «Урок анатомії». Фрагмент із неї був зображений на афіші виставки: бліда плоть, численні відтінки чорного кольору, схожі на затятих пияків хірурги з кривавими прожилками в очах і червоними носами* [68, с. 26]. ЛСПЖ відтворено за допомогою одиниці *схожі на затятих пияків хірурги*. А ЛСПК таких одиниць: *бліда плоть, численні відтінки чорного кольору, криваві прожилки в очах, червоні носи*. Відзначаємо, що екфраза передана повністю.

...a smallish and particularly haunting still life: a white butterfly against a dark ground, floating over some red fruit. The background—a rich chocolate black—had a complicated warmth suggesting crowded storerooms and history, the passage of time [76, с. 24]. У заданій цитаті наявна екфраза натюрморту, а саме «Three Medlars with a Butterfly» А. Корта. Знову літераторка звертає увагу читача насамперед на кольори. Відзначимо антитезу: *white — dark, black*. Троп наочно передає контраст кольорів на картині. ЛСПК включає такі одиниці: *white butterfly, dark ground, red fruit, rich chocolate black background*. До ЛСПЖ інкорпуються: *smallish, haunting still life, floating over,*

complicated warmth. До ЛСПЕ: *suggesting crowded storerooms, history, passage of time*.

Українською мовою фрагмент перекладено так: *...невеличкою й водночас дивовижного натюрморту — застиглою фрагмента життя: білий метелик над темним ґрунтом облітає якийсь червоний фрукт. Насичене шоколадно-чорне тло випромінювало тепло, яке вбирало і переповнені крамом склади, і історію, і плин часу* [68, с. 27]. ЛСПК відтворено за допомогою таких одиниць: *білий метелик, темний ґрунт, червоний фрукт, насичене шоколадно-чорне тло*. А ЛСПЖ таких: *невеличкий, застиглий фрагмент життя, облітає, випромінювало тепло*. ЛСПЕ таких: *дивовижний натюрморт, вбирало переповнені крамом склади, плин часу, а історія* повторюється. Не можемо не відмітити, як цього разу лексико-семантичне поле українського перекладу виявилось ширшим. Перекладач застосував трансформацію додавання: *haunting still life* стало *дивовижним натюрмортом — застиглим фрагментом життя*, останнє словосполучення в заданому випадку є епітетом.

Екфразя натюрморту продовжується: *They really knew how to work this edge, the Dutch painters—ripeness sliding into rot. The fruit's perfect but it won't last, it's about to go. And see here especially... this passage—the butterfly.*» *The underwing was so powdery and delicate it looked as if the color would smear if she touched it. «How beautifully he plays it. Stillness with a tremble of movement* [76, с. 24]. Фрагмент насичений тропами: метафора *ripeness sliding into rot*, синонімічні повтори *won't last, about to go, would smear*, антитеза *stillness — movement*, а також плеоназм *tremble of movement*. До ЛСПЖ включаються одиниці: *work this edge, ripeness sliding into rot, fruit's perfect, won't last, about to go, passage, butterfly, underwing, powdery and delicate, color would smear, beautifully, stillness, tremble of movement*.

Український переклад звучить так: *Голландські художники справді знали, як передати цю грань, коли стиглість переходить у гниль. Плід ідеальний, але це ненадовго, він ось-ось зіпсується. І особливо це помітно*

тут... Глянь, цей перехід — у метелику. — Нижнє крильце було таким борошнистим і делікатним, що, здавалося, торкнись його — і воно зітреться. — Як гарно він це намалював. Нерухомість із тремтінням руху [68, с. 27]. ЛСПЖ відтворено за допомогою таких одиниць: *передати цю грань, стиглість переходить у гніль, плід ідеальний, ненадовго, ось-ось зіпсується, перехід, метелик, нижнє крильце, борошнисте і делікатне, зітреться, гарно, нерухомість, тремтіння руху*. Тропи передані повністю. Проте перекладач застосував генералізацію: *color would smear* в оригіналі проти *воно (крильце) зітреться* в перекладі.

Now, Hals. He's so corny sometimes with all these tipplers and wenches but when he's on, he's on. None of this fussiness and precision, he's working wet-on-wet, slash, slash, it's all so fast. The faces and hands—rendered really finely, he knows that's what the eye is drawn to but look at the clothes—so loose—almost sketched. Look how open and modern the brushwork is! [76, с. 25]. Тут Д. Тартт вдається конотативно описати картину, не використовуючи при цьому жодної емоційно-оцінної лексики, лише мову на позначення живопису. Тож до ЛСПЖ інкорпоруються одиниці: *corny, tipplers and wenches, fussiness and precision, wet-on-wet, slash, fast, faces and hands, rendered, finely, eye is drawn to, clothes, loose, sketched, open and modern, brushwork*. Аналізуючи лексику, робимо припущення, що описується груповий портрет.

Українською мовою цитата передана так: *А ось і Гальс. Він іноді такий банальний з усіма цими пияками та дівками, та коли береться до справи, то він справжній. Ніякої нервозності та ретельності виконання, він працює на вологому полотні, мазок, мазок — усе дуже швидко. Обличчя й руки він промальовує, він знає, це те, що притягує око, але подивись на одяг — такий невиразний, пише його так швидко, ніби хоче лише накинути його контури. Глянь, як відкрито й по-сучасному він працює пензлем!* [68, с. 28]. ЛСПЖ відтворено за допомогою таких одиниць: *банальний, пияки та дівки, справжній, ніякої нервозності та ретельності, на вологому полотні, мазок, швидко, обличчя й руки, промальовує, притягує око, одяг, невиразний,*

накинути контури, відкрито й по-сучасному, пензель. Інтермедіальне включення передане досить точно.

Van Gogh loved Hals too. Somewhere, he's writing about Hals and he says: Frans Hals has no less than twenty-nine shades of black! Or was it twenty-seven? [76, с. 25]. У заданому випадку відзначаємо синтез інтертекстуальності й інтермедіальності: цитата з атрибуцією містить лексику на позначення кольору. До ЛСПК включається *twenty-nine shades of black*. В українському перекладі фрагмент звучить так: *Ваг Гог теж любив Гальса. Десь він написав про нього: «Франс Гальс використовує не менш як двадцять дев'ять відтінків чорного кольору!» Чи, може, двадцять сім?* [68, с. 29]. Переклад вдалий. ЛСПК відтворено за допомогою одиниці *двадцять дев'ять відтінків чорного кольору*.

Now, Rembrandt... this painting is about reason and enlightenment, the dawn of scientific inquiry, all that, but to me it's creepy how polite and formal they are, milling around the slab like a buffet at a cocktail party... Startled... Very naturalistic... the body isn't painted in any very natural way at all... Weird glow coming off it... Alien autopsy, almost. See how it lights up the faces of the men looking down at it? Like it's shining with its own light source? He's painting it with that radioactive quality because he wants to draw our eye to it—make it jump out at us... how he calls attention to it by painting it so big, all out of proportion to the rest of the body? ... The skin is off the hand—we see it immediately, something very wrong—but by reversing the thumb he makes it look even more wrong, it registers subliminally... something really out of order, not right. Very clever trick [76, с. 25–26]. Наданий фрагмент тексту надзвичайно багатий як на екфразу картини, так і на конотативну лексику. Також читачу нарешті дається можливість визначити її жанр — це сюжетна композиція. Д. Тартт поглиблює та розширює первісний опис, наданий Тео. Тепер увага приділяється не лише кольорам, а й сюжету, міміці та жестам героїв, а ще певним частинам тіла.

Вважаємо за потрібне виділити такі тропи, наявні у фрагменті: порівняння *milling around the slab like a buffet at a cocktail party*, антитеза *very naturalistic — not in any very natural way at all*, епітети *alien autopsy*, *radioactive quality*, синонімічні повтори *out of proportion*, *very wrong*, *more wrong*, *out of order*, *not right*. До ЛСПЖ включаються одиниці: *reason*, *enlightenment*, *dawn of scientific inquiry*, *polite and formal*, *milling around the slab*, *buffet at a cocktail party*, *startled*, *naturalistic*, *body*, *natural way*, *weird glow*, *alien autopsy*, *lights up the faces*, *shining*, *own light source*, *radioactive quality*, *jump out*, *calls attention*, *big*, *out of proportion*, *skin is off the hand*, *immediately*, *wrong*, *reversing the thumb*, *registers subliminally*, *out of order*, *not right*, *clever trick*, *a draw eye to* повторюється. А до ЛСПЕ — *creepy*.

Українською мовою уривок відтворено так: *А ось і Рембрандт... ця картина присвячена розуму й просвітництву, світанку наукової думки, але мені моторошно, коли я дивлюся, як вони стоять поважні біля мерця, наче на вечірці за шведським столом... Здивовані... Усе дуже натуралістично... тіло намальоване не дуже природно. Воно випромінює якесь дивне світло... Ніби вони збираються розітнути інопланетянина. Ти бачиш, як тіло освітлює обличчя цих чоловіків? Немов має власне джерело світла. Художник наділив його цією радіоактивністю, бо хотів привабити до нього наш зір — домогтися, щоб воно стрибнуло на нас... як він намагається повернути до неї увагу, намалювавши її надто великою, непропорційною до решти тіла... Обдерта рука одразу впадає в око, але повернутий не туди великий палець ще більше вказує, що тут щось не так... воно фіксується в нашій підсвідомості, адже порушує звичний порядок речей. Надзвичайно розумний хід [68, с. 29].*

Отже, лише частина тропів збережена — епітети зазнали заміни частин мови, а складові синонімічних повторів зазнали синонімічної заміни з вилученням. ЛСПЖ відтворено за допомогою таких одиниць: *розум*, *просвітництво*, *світанок наукової думки*, *стоять поважні біля мерця*, *вечірка за шведським столом*, *здивовані*, *натуралістично*, *не дуже природно*,

дивне світло, розітнути інопланетянина, тіло освітлює обличчя, власне джерело світла, радіоактивність, привабити зір, стрибнуло, повернути увагу, велика, непропорційна, обдерта рука, впадає в око, повернутий не туди великий палець, щось не так, фіксується в підсвідомості, порушує звичний порядок речей, розумний хід. А ЛСПЕ — одиниці моторошно. Переклад фрагмента адекватний.

There had been a trio of ghastly landscapes, by a painter named Egbert van der Poel, different views of the same smouldering wasteland: burnt ruined houses, a windmill with tattered sails, crows wheeling in smoky skies [76, с. 27]. У заданому прикладі маємо справу з цікавим випадком — спільна екфраза трьох картин. Це можливо лише тому, що картини — три варіанти одного пейзажу, про що й мовиться. Варто зазначити, як екфразою передана лише схожість, але не відмінність картин. Хоча наявна антитеза *different — same*.

До того ж звертаємо нашу увагу на повну відсутність конотативної лексики. Створюється враження, що полотна цього жанру ніяк не впливають на внутрішній світ персонажів та існують в романі виключно як декор. Можливо, таким чином Д. Тартт заохочує читача самому створити уявлення про картину. До ЛСПЖ інкорпорується: *ghastly landscapes, different views, smouldering wasteland, burnt ruined houses, windmill with tattered sails, crows wheeling in smoky skies*.

Український переклад такий: *Три моторошні пейзажі художника на ім'я Егберт ван дер Пул зображували з різних ракурсів те саме згоріле пустище: спалені та обвалені будинки, вітряк із пошматованими крильми, ворони в затягнутому густим димом небі* [68, с. 31]. ЛСПЖ відтворено за допомогою таких одиниць: *моторошні пейзажі, з різних ракурсів, згоріле пустище, спалені та обвалені будинки, вітряк із пошматованими крильми, ворони в затягнутому густим димом небі*. Образи збережено, екфразу відтворено.

...and I also knew about Brady's photographs of the dead at Antietam: I'd seen the pictures online, pin-eyed boys black with blood at the nose and mouth...

blank-faced soldiers. Now it was all gone but the image: dead boys with limbs akimbo, staring at the sky [76, с. 113]. Вважаємо за належне відзначити, що в романі також наявний інтермедіальний опис фотографій. Однак задана лексика не включатиметься в жоден з лексико-семантичних полів, адже фотографія — окремий вид мистецтва, відмінний від живопису.

...a tiny pen-and-brown-ink of Christ washing the feet of St. Peter that was so deftly done (the weary slump and drape of Christ's back; the blank, complicated sadness on St. Peter's face) it might have been from Rembrandt's own hand [76, с. 389]. Ще одна сюжетна композиція, при описі якої знову наявна конотативна лексика, хоч і без словесного зображення емоцій. Але що найважливіше: задана цитата є прикладом полімедійної транспозиції, адже є результатом перенесення біблійного сюжету з літератури спочатку на малюнок, а потім з малюнка знов у літературу. До ЛСПЖ включаються: *tiny pen-and-brown-ink, deftly done, weary slump and drape of back, blank, complicated sadness*. До ЛСПК — *brown ink*.

Українською мовою фрагмент перекладено так: *...намальована в брунатних тонах картина Христа, який миє ноги святому Петрові, так майстерно виконана (стомлені, опущені плечі Христа, туманний смуток на обличчі святого Петра), що вона могла належати пензлю самого Рембрандта* [68, с. 462]. ЛСПЖ відтворено за допомогою таких одиниць: *майстерно виконана, стомлені, опущені плечі, туманний смуток*. До ЛСПК — *в брунатних тонах*.

Маємо кілька зауважень до українського перекладу: недоречно вилучення *tiny* створює в читача уявлення про малюнок, яке не відповідає дійсності, як і недоречно вилучення *rep.* Тому пропонуємо власний варіант перекладу: *...намальована пером і брунатним чорнилом мініатюра Христа, який миє ноги святому Петрові, так майстерно виконана (стомлені, опущені плечі Христа, туманний смуток на обличчі святого Петра), що вона могла належати пензлю самого Рембрандта*.

I knew the work, one of the great, stormy drypoints at the Morgan, the Hundred Guilder Print as it was called: the price that Rembrandt himself, according to legend, had been forced to pay to buy it back [76, с. 501]. Знову приклад синтезу інтермедіальності й інтертекстуальності, хоча і доволі обмежений: поєднання опису гравюри й посилання на легенду, тобто на фольклор. До ЛСПЖ включаються лише *one of the great i stormy drypoints*.

Український переклад звучить так: *Я знав цю картину, вона була однією з найпривабливіших грозових гравюр сухою голкою в Мортанівському музеї, а ще її називали «Картиною ста гульденів»: як розповідала легенда, сам Рембрандт запропонував таку ціну, щоб викупити її назад* [68, с. 597]. Синтез інтермедіальності й інтертекстуальності збережено. ЛСПЖ відтворено за допомогою таких одиниць: *одна з найпривабливіших і грозові гравюри сухою голкою*.

Отже, було проаналізовано 23 фрагменти, з яких лише один мав інтермедіальне посилання не на твір образотворчого мистецтва. Дванадцять із заданих фрагментів містять опис «Щигля», шість — сюжетних композицій, дві — пейзажів, ще дві — натюрморту й одна — групового портрета.

Було виокремлено три лексико-семантичні поля: на позначення емоційності, на позначення живопису та на позначення кольору. За екфрази «Щигля» найбільшим стало лексико-семантичне поле на позначення живопису: 53 одиниці англійською мовою та 50 одиниць українською. Далі йде лексико-семантичне поле на позначення емоційності: однаково по 27 одиниць, і лексико-семантичне поле на позначення кольору: теж однаково по 3 одиниці. Майже повна відповідність ЛСП в оригіналі та перекладі наявна завдяки застосуванню генералізації (4), конкретизації (2), синонімічної заміни (2), перестановки (1), заміні частин мови (1), смислового розвитку (1).

За інтермедіального зображення сюжетних композицій до ЛСПЖ були включені 44 одиниці англійською та 37 одиниць українською, до ЛСПЕ — однаково по 4 одиниць, до ЛСПК — теж однаково по 5 одиниць. При перекладі екфрази сюжетних композицій перекладач застосував вилучення

(2), перестановку (1), синонімічну заміну (1), конкретизацію (1), додавання (1), заміну частин мови (1).

За опису пейзажів ЛСПЖ охоплює 12 одиниць англійською та 11 одиниць українською, а ЛСПЕ — однаково по 3 одиниці. ЛСПК відсутнє. Була застосована перестановка (1).

Словесне зображення натюрморту збагатило ЛСПЖ на 17 одиниць обома мовами, ЛСПЕ — на 3 одиниці англійською та 4 одиниці українською, а ЛСПК — однаково на 4 одиниці. Це стало результатом того, що перекладач застосував додавання (1) та генералізацію (1).

А інтермедіальне відтворення групового портрета сформувало лише ЛСПЖ і включило туди по 15 одиниць обома мовами.

Отже, лексика на позначення живопису — а саме опис зображених людей та речей, розміри картини, прикметники — невіддільна складова екфрази, її база, кістяк, тоді як конотативна лексика є додатковим елементом екфрастичного опису, а кольору взагалі приділяється найменше уваги, що, враховуючи об'єкт конкретно цієї частини дослідження, стало неочікуваним результатом.

Найбільш уживаним прийомом перекладу виявилась генералізація (5), що також було несподіванкою, далі йде перестановка (3), конкретизація (3), синонімічна заміна (3), додавання (2), вилучення (2), заміна частин мови (2), смисловий розвиток (1).

Висновки до Розділу 2

З проведеного аналізу стає очевидним, що в процесі перекладу гумористичних текстів малої форми першочерговим завданням виступає збереження прагматичного ефекту. Відтворення комічного та емоційного ефекту не завжди можливе без адаптації оригінального тексту до цільової культури. Попри всі труднощі, які виникають у процесі відтворення алюзій, необхідно намагатись максимально зберегти обсяг позамовної інформації та шукати оптимальних рішень актуалізації авторської імплікації.

Стратегії та способи передачі алюзій є ситуативними й не можуть визначатись як загальні, оскільки автор тексту модифікує їх для творення підтексту. Вибір прийомів передачі інтертекстуальних та інтермедіальних елементів залежить передусім від типу тексту, який потрібно перекласти, прагматичного ефекту та ступеня відомості імпліцитної інформації.

Кількісні підрахунки, проведені при зіставленні текстів оригіналу з текстами перекладів гумористичних текстів малої форми показують, що 40% з проаналізованих інтертекстуальних та інтермедіальних включень відтворено аналогом, 60% — перекладацькими прийомами (40% — синонімічною заміною, 10% — додаванням, 10% — синтезом перестановки, конкретизації та синонімічної заміни).

Проза Донни Тартт відрізняється ретельним прописуванням деталей, відтінків обставин, фіксацією швидкоплинних вражень. Інтертекстуальні включення в її тексті виправдані, у них є свої функції. Найчастіша з них — характеристики персонажа (60%). Рідше функцією алюзії у тексті є підказка інтерпретації на макрорівні (40%). За формами інтертекстуальні включення в романі поділяються на: неатрибутовані алюзії (30%), інтермедіальні тропи (20%), алюзії з атрибуцією (20%), інтертекстуальні перекази (10%), цитати з атрибуцією (10%), неатрибутовані цитати (10%).

Кількісні підрахунки, проведені при зіставленні текстів оригіналу з текстами перекладу роману «Щиголь» показують, що 23% з проаналізованих інтертекстуальних включень відтворено із застосуванням перекладацького коментаря, 14% — експлікацією, 14% — стандартним перекладом, 14% — дослівним перекладом, 7% — синонімічною заміною, 7% — транскрипцією, 7% — додаванням, 7% — смисловим розвитком, 7% — вилученням.

Інтермедіальність постає в ролі характеристики персонажів книги, створюючи масив складних асоціацій, що збагачують сприйняття твору й образів героїв. Авторка по-своєму прочитує і трактує сенс, вкладений художниками у свої роботи, і кожен новий твір вводиться в роман у міру подій, що відбуваються в житті головного героя, передбачаючи їх,

доповнюючи або пояснюючи. Інтермедіальні образи повідомляють про культурні та естетичні орієнтири авторки.

Аналізуючи роман «Щиголь» Д. Тартт, було визначено способи реалізації інтермедіальності на рівні лексико-семантичних полів. Було поділено інтермедіальну лексику на три поля: на позначення емоційності, на позначення живопису та на позначення кольору, загалом включивши 190 одиниць англійською та 180 одиниць українською мовою. Це дозволило нам визначити пріоритетність елементів екфрази. Найбільше уваги письменниця приділяє мові живопису (74% від загальної кількості одиниць англійською мовою і 72% — українською мовою), далі йде емоційність (20% і 21% відповідно), а потім колір (6% і 7% відповідно).

Кількісні підрахунки, проведені при зіставленні текстів оригіналу з текстами перекладу роману «Щиголь» показують, що 89% з проаналізованих інтермедіальних одиниць відтворено повними відповідниками, 11% — перекладацькими прийомами (3% — генералізацією, 1,5% — перестановкою, 1,5% — конкретизацією, 1,5% — синонімічною заміною, 1% — додаванням, 1% — вилученням, 1% — заміною частин мови, 0,5% — смисловим розвитком).

Проблема перекладу роману «Щиголь» полягає в передачі різних інтермедіальних елементів, за яким стоять міжмистецькі зв'язки різного типу, що насичують текст додатковою образністю та змістом. Основне завдання перекладача полягає в тому, щоб забезпечити можливість читачеві побачити вертикальний контекст авторського тексту. З цією метою перекладачу варто доповнювати свій переклад коментарем. При перекладі інтермедіальних посилань перекладацький коментар має виняткове значення. Він являє собою новий, самостійний, первинний текст, який є результатом осмислення перекладачем тексту оригіналу, результатом його філологічного та мистецтвознавчого дослідження.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

У ході проведеного дослідження ми дійшли таких висновків:

Інтертекстуальність — явище включення в текст інших цілих текстів з іншим суб'єктом мовлення або їхніх фрагментів у вигляді атрибутованих чи неатрибутованих, перетворених або незмінних цитат, алюзій та ремінісценцій. Також інтертекстуальні елементи можуть слугувати базою для творення центонних текстів, мовної гри, інтертекстуальних тропів і поетичної парадигми. Окрім власне інтертекстуальності, виділяють паратекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність, архітекстуальність та інші інтертекстуальні явища.

Термін «інтертекстуальність» як неологізм, створений Ю. Кристевой, прозвучав восени 1966 року в її доповіді про творчість М. Бахтіна на семінарі Р. Барта та опублікованій навесні 1967 року у формі статті.

Інтертекстуальність вивчається паралельно з інтермедіальністю, адже обидві категорії взаємопов'язані та взаємозалежні. Неможливо чітко окреслити межу між ними. Проте, ми дотримуємося думки, що під інтертекстуальністю розуміється включений текст, який залишається в межах одного виду мистецтва, тобто літератури, а під інтермедіальністю — злиття «текстів» різних видів мистецтв.

Термін «інтермедіальність» виник у 1965 році завдяки американському теоретику мистецтва Д. Гіггінсу в есе «Інтермедіа». Проте А. Ханзен-Льове вперше презентував інтермедіальність як дослідницьку парадигму в 1983 році.

Інтермедіальність — явище відтворення в літературному (і не тільки) тексті таких образних структур, що несуть інформацію про інші види мистецтва. Досі актуальною є проблема відсутності остаточної класифікації інтермедіальних форм. Наше дослідження найбільше було сфокусоване на екфразі як прояві інтермедіальності у романі «Щиголь» Д. Тартт. А у

розглянутих прикладах гумористичних текстів малої форми були наявні інтермедіальні алюзії.

Переклад інтертекстуальних та інтермедіальних включень вимагає від перекладача проведення кількох етапів, що включають: виявлення й аналіз інтертекстуальних та/або інтермедіальних елементів; пошук засобів вираження інтертекстуальних та/або інтермедіальних елементів у мові перекладу; передача контексту за допомогою засобів мови перекладу. Головним завданням є максимально можливе збереження посилання.

Було розглянуто десять гумористичних текстів малої форми з інтертекстуальними та/або інтермедіальними включеннями. Проаналізувавши їх, ми дійшли висновку про джерела алюзій: мистецтво (20%), історична подія (20%), соціальне явище (10%), мітологія (10%), фольклор (10%), Біблія (10%), художня література (10%), сленг (10%). Основним джерелом гумору в заданих текстах найчастіше стають інтертекстуальні та/або інтермедіальні види каламбурів (у 60% текстів), що створюються завдяки полісемії (50%), омонімії (33%), паронімії (17%). При перекладі найчастіше застосовувалися аналог (40%) і синонімічна заміна (40%), потім додавання (10%) та синтез перестановки, конкретизації та синонімічної заміни (10%).

Розглядаючи роман «Щиголь» Д. Тартт в оригіналі та перекладі, було виявлено, що найчастішою функцією інтертекстуальних включень там є характеристики персонажа (60%). Рідше функцією інтертекстуального посилання у романі є підказка інтерпретації на макрорівні (40%). За формами інтертекстуальні включення в тексті поділяються на: неатрибутовані алюзії (30%), інтермедіальні тропи (20%), алюзії з атрибуцією (20%), інтертекстуальні перекази (10%), цитати з атрибуцією (10%), неатрибутовані цитати (10%).

Аналіз перекладу встановив, що перекладацький коментар — найбільш уживаний прийом перекладу алюзій з частотою 23%. Після нього йдуть експлікація — 14%, стандартний переклад — 14%, дослівний переклад —

14%, синонімічна заміна — 7%, транскрипція — 7%, додавання — 7%, смисловий розвиток — 7%, вилучення — 7%.

Аналізуючи інтермедіальний аспект роману «Щиголь», було виокремлено три лексико-семантичних поля: на позначення живопису, на позначення емоційності та на позначення кольору. Дослідження показало, що ЛСПЖ виявилось найширшим (74% від загальної кількості одиниць англійською мовою і 72% — українською мовою), далі йде ЛСПЕ (20% і 21% відповідно), а потім ЛСПК (6% і 7% відповідно). Представлена в дослідженні інформація може посприяти подальшому більш ґрунтовному вивченню питання відтворення кольору при екфразі картин.

Розгляд перекладу показав, що інтермедіальні включення відтворюються здебільшого повними відповідниками (89%), а серед перекладацьких прийомів найуживанішою є генералізація (3%), далі йдуть перестановка (1,5%), конкретизація (1,5%), синонімічна заміна (1,5%), додавання (1%), вилучення (1%), заміна частин мови (1%), смисловий розвиток (0,5%).

Відзначимо факт застосування транспозиції у двох випадках екфрази, коли письменниця починала відтворення твору живопису з переднього плану, а перекладач — з заднього.

До того ж зазначимо, що при вивченні перекладу не було виявлено жодного перекладацького коментаря до інтермедіальних посилань, на відміну від інтертекстуальних, що може погіршити сприйняття екфрази українським читачем, не знайомим з описаними картинами. На нашу думку, перекладацький коментар в таких випадках необхідний. Представлена в дослідженні інформація може посприяти майбутньому більш детальному вивченню питання перекладацького коментаря при екфразі картин, а також інтертекстуальних та інтермедіальних включень у цілому.

Таким чином, мета роботи була досягнута шляхом вирішення поставлених завдань: було дано визначення категоріям інтертекстуальності й інтермедіальності; були встановити форми інтертекстуальності й

інтермедіальності; були проаналізовані основні положення теорій інтертекстуальності й інтермедіальності та досліджені історичні передумови їх виникнення; була визначені специфіка реалізації та функціональний статус категорій інтертекстуальності й інтермедіальності в прозових текстах; були виявлені особливості перекладу інтертекстуальних та інтермедіальних включень в художніх текстах.

Серед найбільш перспективних напрямків подальшої роботи слід відзначити:

- 1) більш ґрунтовне вивчення проблеми відтворення кольору при перекладі екфрази картин;
- 2) більш детальний розгляд питання перекладацького коментаря при перекладі екфрази картин, а також інтертекстуальних та інтермедіальних включень у цілому.

ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анисимова Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов): Учеб. пособие для студ. фак. иностр. яз. вузов. Москва: Издательский центр «Академия», 2003. 128 с.
2. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. 4-е изд., испр. и доп. Москва: Флинта: Наука, 2002. 384 с.
3. Барт Р. От произведения к тексту / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: Прогресс, 1989. (616). С. 413–423.
4. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва: Худож. лит., 1975. С. 6–71.
5. Бугрій А. С. Літературна реконструкція як діалог минулого й сучасного в романі «Щиголь» Д. Тартт / А. С. Бугрій // *Studia philologica*. 2019. Вип. 13. С. 106–111. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/stfil_2019_13_17.
6. Воробьева О. П. Текстовые категории и фактор адресата / О. П. Воробьева. Київ: Вища школа, 1993. 199 с.
7. Денисова Г. В. В мире интертекста: язык, память, перевод / Г. В. Денисова. Москва: Азбуковник, 2003. 298 с.
8. Ерофеев В. В лабиринте проклятых вопросов / В. Ерофеев. Москва: Эссе, 1996. 624 с.
9. Ємець О. В. Інтертекстуальні тропи як проблема стилістики і перекладу / О. В. Ємець // Актуальні проблеми філології та перекладознавства. 2009. Вип. 4. С. 77–79. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apftp_2009_4_29.

10. Исагулов Н. В. Интермедальность как зонтичный термин: попытка классификации / Н. В. Исагулов // Культура слова: эл.научный журнал. № 1(2). Новосибирск: «Грани науки», 2019. С. 28–39. Режим доступа: <https://jword.ru/archive/2>.
11. Кам'янець А. Б., Некряч Т. Є. Интертекстуальна іронія і переклад. Монографія. Київ: Видавець Карпенко В. М., 2010. 176 с.
12. Кляп М. П. Сучасні різновиди туризму: навч. посіб. / М. П. Кляп, Ф.Ф. Шандор // Київ: Знання, 2011. 334 с. (Вища освіта ХХІ століття).
13. Кожина Н. А. Заглавие художественного произведения: Структура, функции, типология (на материале русской прозы XIX–XX вв.) / Н. А. Кожина. Москва: Наука, 1986. 288 с.
14. Левин Ю. Семиосфера Венички Ерофеева // Лотман-70 (Сб. статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана). Тарту, 1992. С. 486–499.
15. Левченко А. В. «Одиссея» как интертекст: гомеровские парадигмы в английской литературе от романтиков до Мердок // А. В. Левченко // Мова і культура: науковий журнал / [ред. колегія: Д. С. Бураго (гол. редактор) та ін.]. Вип. 11. Т. X (122). Київ: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2009. С. 206–211 (0, 6 друк. арк.).
16. Лобова О. К. Категория интертекстуальности в комическом институциональном дискурсе / О. К. Лобова // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов. 2014. № 1102, Вип. 77. С. 133–137. Режим доступу:
http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhIPG_2014_1102_77_23.
17. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю.М. Лотман. Москва: Гнозис, 1992. 270 с.
18. Лотман Ю. М. Текст как семиотическая проблема / Ю. М. Лотман. История и топология русской культуры. Санкт-Петербург: Искусство, 2002. С. 158–220.

19. Лотман Ю. М. Текст у тексті / Ю. М. Лотман. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів, 1996. 434 с.
20. Лукаш Г. Текстова стратегія інтертекстуальності поезій збірки В. Стуса «Палімпсести» у семіотичному аспекті / Г. Лукаш // Актуальні проблеми української літератури і фольклору. 2014. Вип. 21–22. С. 200–211.
21. Налимов В. В. Вероятностная модель языка / В. В. Налимов. Москва: Наука, 1979. 303 с.
22. Новиков В. Книга о пародии / В. Новиков. Москва: Советский писатель, 1989. 544 с.
23. Павлович Н. В. Язык образов: Парадигмы образов в русском поэтическом языке / Н. В. Павлович. Москва: Институт русского языка РАН, 1995. 491 с.
24. Переломова О. С. Лінгвокультурні коди інтертекстуальності українського художнього дискурсу: діахронічний аспект: Монографія. Суми: Вид-во СумДУ, 2008. 208 с.
25. Петрова Н., Кулакова О. Различные подходы к определению интертекстуальности // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. №2. 2011. С. 131–136.
26. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Донецьк Вінниця: ДонНУ, 2015. 154 с.
27. Савчук Г. О. «Інтермедіальність» як категорія літературознавства й медіології // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія». 2019. № 81. С. 15–18.
28. Смирнов И. П. Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака) // Wiener Slawistischer Almanach. 1985. Sonderband 17. С. 22–40.
29. Солуянова Н. А. Проблема интертекстуальности в переводе: на материале переводов произведений Б. Акунина: дис. канд. філ. наук: 10.02.20 / Н. А. Солуянова / Москва, 2013. С. 180.

30. Сорокин Ю. А. Креолизированные тексты и их коммуникативная функция / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов // Оптимизация речевого воздействия. Москва: Институт языкознания РАН, 1990. С. 180–196.
31. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований / Н. В. Тишунина // Методология гуманитарного знания в перспективе XX века. К 80-летию проф. М. С. Кагана. Материалы международной научной конференции. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. Вып. 12. С. 149–154.
32. Тороп П. Х. Проблема интекста // Труды по знаковым системам XIV. Текст в тексте. Ученые записки Тартуского госуниверситета. Вып. 567. Тарту, 1981. С. 33–44.
33. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. Москва: Наука, 1977. 576 с.
34. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Изд. 3-е, стереотипное. Москва: КомКнига, 2007. 280 с.
35. Циховська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності / Е. Циховська // Слово і час. 2014. № 11. С. 49–59. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/sich_2014_11_8.
36. Чернявская В. Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. Учебное пособие. Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 248 с.
37. Шистовська А. А. Поняття інтертекстуальності та підходи до нього [Електронний ресурс] / А. А. Шистовська // Записки з романо-германської філології. 2017. Вип. 2. С. 132–139. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/zrgf_2017_2_19.
38. Balme Ch. Wprowadzenie do nauki o teatrze, przełożyli i uzupełnieniami opatrzyli W. Dudzik, M. Leyko, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2002. S. 195–207.

39. Brown M. Donna Tartt: 'If I'm not working, I'm not happy' // The Telegraph. 2013. 9 Dec. Режим доступа: <https://www.telegraph.co.uk/culture/books/10505597/Donna-Tartt-If-Im-not-working-Im-not-happy.html>.
40. Chmielecki K. Estetyka intermedialności / Konrad Chmielecki. Kraków: Rabid, 2008. 276 s.
41. Eco U. Mouse or Rat? Translation as Negotiation / Umberto Eco. London: Weidenfeld & Nicolson, 2003. 200 p.
42. Entrikin Nicholas J. The Betweenness of Place. Towards Geography of Modernity, Macmillan Education, Basingstone, 1991. 204 p.
43. Genette G. Palimpsestes. La Litterature au second degree. Paris: Editions du Seuil, 1982. 467 p.
44. Giżycki M. Kino rozszerzone po trzydziestu latach, «Kwartalnik Filmowy», 2001. nr 35–36. 37 s.
45. Goban-Klas T. Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2006. 11 s.
46. Hall Edward T. Poza kulturą, przeł. Elzbieta Goździak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2001. 257 s.
47. Hansen-Löve A. A. Intermedialität der Moderne zwischen linguistic und pictorial turn. Zum medialen Ort des Verbalen — mit Rückblicken auf russischen Medienlandschaften (Vortrag Konstanz, April 2006). München, 2007. 60 s.
48. Hansen-Löve A. A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / hg. von W. Schmid und W.-D. Stempel. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11. Wien, 1983. S. 291–360.
49. Hatim B., Mason I. Discourse and the Translator. London, New York: Longman, 1990. 258 p.

50. Higgins D. «Statement on Intermedia.» Wolf Vostell (ed.): *Décoll/age (décollage) * 6*, Typos Verlag, Frankfurt. Something Else Press, New York, July 1967. Режим доступа: <http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html>.
51. Hopfinger M. *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa, 1997. 197 s.
52. Jenny L. *La strategie de la forme. Poetique*. 1976. № 27. P. 257–281.
53. Kita B. *Między przestrzeniami. O kulturze nowych mediów*, Rabid, Kraków, 2003. 137 s.
54. Kluszczyński Ryszard W. *Sztuka mediów i sztuka multimedialności albo o złudnych analogiach*, w: *Ekspansja obrazów. Sztuka i media w świecie współczesnym*, red. Beata Frydryczak, Instytut Kultury, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Tadeusza Kotarbińskiego, Warszawa. Zielona Góra 2000.
55. Leppihalme R. *Caught in the Frame: A Target-Culture Viewpoint on Allusive Wordplay // The Translator: Studies in Intercultural Communication. Wordplay and Translation*. 1996. №2. Vol. 2. P. 199–218.
56. Leppihalme R. *Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions*. Clevedon: Multilingual Matters Ltd, 1997. 240 p.
57. McLuhan M. *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, przeł. Natalia Szczucka, wstęp: Lapham Lewis H. Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, Warszawa, 2004. 477 s.
58. Morawski S. *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1985. 406 s.
59. Oosterbeek L. *Beyond the Bird: A Definitive List of the Artworks in 'The Goldfinch'* [Електронний ресурс] / L. Oosterbeek // *The Millions*. 2015. Режим доступа: <https://themillions.com/2015/08/beyond-the-bird-art-in-the-goldfinch.html>.
60. Rajewsky Irina O. *Intermedialität*. Tübingen: Francke, 2002. 216 s.

61. Rajewsky Irina O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality / Numéro 6, Automne, 2005, P. 43–64.
 62. Schröter J. Four models of intermediality // Travels in Intermedia[lity]: Reblurring the Boundaries. Dartmouth:UPNE, 2012. P. 15–36.
 63. Spielmann Y. Intermedialität. Das System Peter Greenaway, Wilhelm Fink Verlag, München, 1998. 279 s.
 64. Welsch W. Sztuczne raje? Rozważania o świecie mediów elektronicznych i o innych światach, przeł. J. Gilewicz, w: Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha, część 1, red. A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań, 1998. 179 s.
 65. Wolf W. Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality / W. Wolf. Amsterdam: Rodopi, 1999. 272 p.
 66. Youngblood G. Expanded Cinema, Studio Vista, London, 1970. 460 s.
- ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ**
67. Почепцов Г. Г. Язык и юмор = Language and humour / Г. Г. Почепцов. Киев: Вища школа, 1974. 320 с.
 68. Тартт Д. Щиголь: роман / Д. Тартт; пер. з англ. В. Шовкуна. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. 816 с.
 69. Burnham B. Can't Handle This (Kanye Rant) [Електронний ресурс] / B. Burnham. 2016. Режим доступу: <https://genius.com/Bo-burnham-cant-handle-this-kanye-rant-lyrics>.
 70. Burnham B. I'm a Little Teapot / Improv Song [Електронний ресурс] / B. Burnham. 2016. Режим доступу: <https://genius.com/Bo-burnham-im-a-little-teapot-improv-song-lyrics>.
 71. Clare C. City of Bones / C. Clare. New York: Margaret K. McElderry Books, 2007. 496 p.
 72. Guidelines Internation@l. // World Federation of Tourist Guide Associations. 2007. №10. 64 p.

73. Murdoch I. A Severed Head / I. Murdoch. London: Chatto and Windus, 1961. 251 p. (4).

74. Petersen E. is this too soon...? IB climaxximus on twitter #fyp #dinosaur #ThatsHot #DinnerWithMe #MorningCheer [Электронный ресурс] / E. Petersen. 2020. Режим доступа: https://www.tiktok.com/@lizemopetey/video/6870511001536646405?referer_url=https%3A%2F%2Fwww.insider.com%2Fmeteor-meatier-tiktok-video-meme-dinosaurs-twitter-viral-2020-9&referer_video_id=6870511001536646405&sender_device=pc&sender_web_id=6880234084942104070&is_from_webapp=1.

75. Preuss A. The Fortnightly Review, 1933, Vol. 40 / A. Preuss. St. Louis, MO, 1933. 610 p.

76. Tartt D. The Goldfinch / D. Tartt. New York: Little, Brown and Company, 2013. 784 p.

77. Ten Duel Commandments [Электронный ресурс] // PECF, New World Music, Warner Music Group, EMI Music Publishing Group, Kobalt Music, Weblife Music, Hertzrentatune, Gifted Pearl Music, EMI April Music & 5000 Broadway Music. 2015. Режим доступа: <https://genius.com/Anthony-ramos-lin-manuel-miranda-jon-rua-leslie-odom-jr-and-original-broadway-cast-of-hamilton-ten-duel-commandments-lyrics>.

SUMMARY

At the present stage of development of linguistics, scientific ideas about intertextuality and intermediality in general are fragmentary and do not involve a comprehensive study of these phenomena. In addition, there has not yet been any literary text analysis in the original English language and in the Ukrainian translation in the aspects of intertextuality and intermediality based on the material of short humorous texts and D. Tartt's novel «The Goldfinch». For today there is no single typology of intermedial forms, there is no common opinion on the conceptual apparatus of intertextuality and intermediality and their interdependence, given the fluidity of terminological definitions' boundaries. The peculiarities of the linguistic realization of these categories in a literary text and the means of their reproduction in translation also remain poorly studied.

This determines the **topicality** of the presented research devoted to a comprehensive study of intertextuality and intermediality, the conditions for their implementation and reproduction in the original and translation, language design and functioning in a literary text.

The object of the thesis is intertextual and intermedial references in literary texts.

The subject of the thesis is the peculiarities of introducing intertextual and intermedial references and ways to translate them from English into Ukrainian.

The purpose of the Master's thesis is to clarify the semantics, pragmatics and features of the functioning of intertextual and intermedial references, as well as to determine the methods of reproducing their pragmatic effect when translating from English into Ukrainian.

The purpose of the thesis involves completing the following **tasks**:

- 1) to define the categories of intertextuality and intermediality;
- 2) to establish the forms of intertextuality and intermediality, which is an important condition for adequate interpretation of the text;

- 3) to analyse the main provisions of the theories of intertextuality and intermediality and investigate the historical prerequisites for their emergence;
- 4) to determine the specifics of implementation and functional status of the categories of intertextuality and intermediality in prose texts;
- 5) to identify the features of translating intertextual and intermedial references in literary texts.

The research material is short humorous texts selected on the basis of G. Pocheptsov's book «Language and Humour», and D. Tartt's novel «The Goldfinch» in the original and translated by V. Shovkun.

The methods of the scientific research are determined by the purpose and the tasks of the thesis. The tasks are being completed through a set of modern linguistics methods: the method of contextual analysis — to identify the meanings of language units; the method of classification and typologization — to analyse theoretical approaches to the concepts of intertextuality and intermediality; the method of comparative analysis — to compare the original and translation; the method of stylistic analysis — to characterize lexical and stylistic means of categories of intertextuality and intermediality; elements of quantitative analysis — for quantitative comparison of language units; as well as the use of a combination of structural, psychological, formal, cultural and historical, comparative and intertextual methods — to analyse works of fiction.

The scientific novelty of the thesis is that for the first time the systematization of intermedial connections according to the genre in a modern literary text is carried out; the main methods of translating intertextual and intermedial units, due to the characteristic features of prose texts, are formulated.

The theoretical and practical significance of the thesis is determined by the possibility of using its results in the preparation of lectures and courses in Stylistics, text interpretation, theory and practice of translation from English into Ukrainian, as well as in further scientific research of art history and cultural orientation.

Approbation. The results of the thesis were discussed at the XII all-Ukrainian student scientific conference «Foreign Languages in Use: Academic and Professional Aspects» on March 18, 2020 in Khmelnytskyi at the Leonid Yuzkov Khmelnytskyi University of Management and Law. The main provisions of our research are reflected in the article «The problem of intermediality in translation (based on the novel «The Goldfinch»)» // Foreign Languages in Use: Academic and Professional Aspects: collection of abstracts of the XII all-Ukrainian student scientific conference with international participation, Khmelnytskyi: Leonid Yuzkov Khmelnytskyi University of Management and Law, 2020. P. 48–50.

The structure of the thesis. The Master's thesis includes an introduction, two chapters, a conclusion, and a list of references consisting of 77 titles. The total volume of the Master's thesis is 105 pages.

In our study, the phenomena of intertextuality and intermediality has been considered from the point of their implementation in the original and translation. It is revealed that the theory of intertextuality uses the concepts of «text in text» and «text about text», while the theory of intermediality uses the concepts of «art in art» and «art about art».

For the analysis of intertextual and intermedial inclusions in a literary text, it is considered to use an algorithm that includes the following steps: 1) identifying and analysing units that reproduce intertextuality and/or intermediality; 2) revealing expressive means that reproduce intertextuality and/or intermediality in the target language; 3) rendering the context using target language devices.

After analysing short humorous texts, it is determined that intertextual and/or intermedial elements are most often realized in such texts by creating intertextual and/or intermedial types of puns, which are formed on polysemy, homonymy and paronymy. Analogue, synonymic substitution, addition, and combination of transposition, specification, and synonymic substitution are used to translate intertextual and intermedial means.

After analysing the novel «Goldfinch» by D. Tartt, it is determined that intertextual elements are introduced in the text for the purpose of characterisation

or a suggestion of thematic importance on the macro-level. Non-attributed allusions, intermedial tropes, attributed allusions, intertextual retellings, attributed quotations, and non-attributed quotations have been found. In order to translate them, translation commentary, explication, standard translation, word-for-word translation, synonymic substitution, transcription, addition, sense development and omission are used.

It is also determined that intermedial inclusions are realized in the novel by using vocabulary for designating painting, emotionality and colour. The specified semantic fields have turned out to be of different volumes. Most units have been included in the semantic field for designating painting, and less — for designating colour. Intermedial vocabulary is translated mainly by equivalent correspondences, albeit among translation transformations, generalization, transposition, specification, synonymic substitution, addition and omission are used.

In conclusion, it should be noted that the tasks are completed in full, the purpose is achieved.

The possible directions of further researches are a study on colour reproduction in the ekphrasis of paintings and a study on translation commentary in the ekphrasis of paintings, as well as intertextual and intermedial references in general.

АНОТАЦІЯ

На сучасному етапі розвитку лінгвістики наукові уявлення про інтертекстуальність та інтермедіальність в цілому фрагментарні і не охоплюють комплексного вивчення цих явищ. До того ж аналіз художнього тексту в оригіналі англійською мовою та перекладі українською мовою в аспектах інтертекстуальності й інтермедіальності на матеріалі гумористичних текстів малої форми та роману «Щиголь» Д. Тартт до теперішнього часу не проводився. Сьогодні немає єдиної типології інтермедіальних форм, не існує єдиної думки про понятійний апарат інтертекстуальності й інтермедіальності та їхню взаємозалежність, з огляду на що спостерігається рухливість меж термінологічних дефініцій. Мало вивченими залишаються також особливості мовної реалізації цих категорій у художньому тексті та засоби їх відтворення в перекладі.

Сказане обумовлює **актуальність** представленого дослідження, присвяченого комплексному вивченню інтертекстуальності й інтермедіальності, умов їх реалізації та передачі в оригіналі й перекладі, мовного оформлення і функціонування в художньому тексті.

Об'єктом дослідження стали інтертекстуальні й інтермедіальні посилання в художніх текстах малої та великої форми.

Предметом дослідження виступають особливості реалізації інтертекстуальних та інтермедіальних зв'язків і способи їх перекладу з англійської на українську мову.

Мета роботи полягає у з'ясуванні семантики, прагматики й особливостей функціонування інтертекстуальних та інтермедіальних посилань, а також у визначенні прийомів відтворення їх прагматичного ефекту при перекладі з англійської на українську мову.

Мета дослідження передбачає вирішення таких завдань:

- 1) визначити категорії інтертекстуальності й інтермедіальності;

- 2) встановити форми інтертекстуальності й інтермедіальності, що є важливою умовою адекватної інтерпретації тексту;
- 3) проаналізувати основні положення теорій інтертекстуальності й інтермедіальності та дослідити історичні передумови їх виникнення;
- 4) визначити специфіку реалізації та функціональний статус категорій інтертекстуальності й інтермедіальності у прозових текстах;
- 5) виявити особливості перекладу інтертекстуальних та інтермедіальних включень в художніх текстах.

Матеріалом дослідження слугували гумористичні тексти малої форми, які були дібрані на основі книги Г. Почепцова «Language and Humour», і роман «Щиголь» Д. Тартт в оригіналі та перекладі В. Шовкуна.

Методи дослідження визначаються метою та завданнями роботи. Вирішення поставлених завдань здійснюється через комплекс методів сучасної лінгвістики: метод контекстуального аналізу — для виявлення значень мовних одиниць; метод класифікації та типологізації — для аналізу теоретичних підходів до понять інтертекстуальності й інтермедіальності; метод порівняльного аналізу — для зіставлення оригіналу та перекладу; метод стилістичного аналізу — для характеристики лексичних та стильових засобів категорій інтертекстуальності й інтермедіальності; елементи кількісного аналізу — для кількісного зіставлення мовних одиниць; а також використання комбінації структурного, психологічного, формального, культурно-історичного, порівняльного та інтертекстуального методів — для аналізу творів художньої літератури.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше проведено систематизацію інтермедіальних зв'язків за жанрами у сучасному художньому тексті; сформульовано основні прийоми перекладу інтертекстуальних й інтермедіальних одиниць, що зумовлені характерними рисами прозових текстів малої та великої форми.

Теоретична та практична цінність дослідження визначається можливістю використання його результатів при складанні програми

лекційних курсів та семінарських занять зі стилістики, інтерпретації тексту, теорії і практики перекладу з англійської мови на українську, а також в подальших наукових дослідженнях мистецтвознавчої та культурологічної спрямованості.

Апробація роботи. Результати роботи обговорювались на XII Всеукраїнській студентській науковій конференції «Foreign Languages in Use: Academic and Professional Aspects» 18 березня 2020 року в м. Хмельницький у Хмельницькому університеті управління та права імені Леоніда Юзькова. Основні положення нашої роботи висвітлено у статті «The problem of intermediality in translation (based on the novel «The Goldfinch»)» // Foreign Languages in Use: Academic and Professional Aspects: збірник тез XII Всеукраїнської студентської наукової конференції за міжнародної участі, Хмельницький: Хмельницький університет управління та права імені Леоніда Юзькова, 2020. С. 48–50.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел. Основний зміст дослідження викладено на 96 с. Повний обсяг дослідження — 104 с.

У нашому дослідженні були розглянуті явища інтертекстуальності й інтермедіальності з точки зору їх реалізації в оригіналі та перекладі. Виявлено, що теорія інтертекстуальності послуговується поняттям «текст у тексті» та «текст про текст», коли ж теорія інтермедіальності — поняттям «мистецтво у мистецтві» та «мистецтво про мистецтво».

Для аналізу інтертекстуальних та інтермедіальних включень у художньому творі розглянуто алгоритм, який включає в себе наступні етапи: 1) виявлення й аналіз одиниць, що відтворюють інтертекстуальність та/або інтермедіальність; 2) пошук засобів вираження одиниць, що відтворюють інтертекстуальність та/або інтермедіальність, у мові перекладу; 3) передача контексту за допомогою засобів мови перекладу.

У ході аналізу гумористичних текстів малої форми визначено, що інтертекстуальні та/або інтермедіальні елементи найчастіше реалізуються в

заданих текстах шляхом творення інтертекстуальних та/або інтермедіальних видів каламбурів, які формуються з полісемії, омонімії та паронімії. Для перекладу інтертекстуальних та інтермедіальних засобів застосовувались аналог, синонімічна заміна, додавання, а також синтез перестановки, конкретизації та синонімічної заміни.

У ході аналізу роману «Щиголь» Д. Тартт встановлено, що інтертекстуальні елементи введені у текст з функцією характеристики персонажа або підказки інтерпретації на макрорівні. Були виявлені неатрибутовані алюзії, інтермедіальні тропи, алюзії з атрибуцією, інтертекстуальні перекази, цитати з атрибуцією й неатрибутовані цитати. Для їх перекладу застосовувались перекладацький коментар, експлікація, стандартний переклад, дослівний переклад, синонімічна заміна, транскрипція, додавання, смисловий розвиток і вилучення.

Також було встановлено, що інтермедіальні включення реалізуються у творі шляхом використання мови на позначення живопису, емоційності та кольору. Задані лексико-семантичні поля виявились нерівномірними. Найбільше одиниць було включено до лексико-семантичного поля на позначення живопису, а найменше — на позначення кольору. Інтермедіальна лексика перекладалась здебільшого повними відповідниками, а серед перекладацьких прийомів застосовувались генералізація, перестановка, конкретизація, синонімічна заміна, додавання і вилучення.

У висновку відзначимо, що завдання вирішено в повному обсязі, поставлена мета досягнута.

Можливими напрямками подальшої роботи вважаємо дослідження проблеми відтворення кольору при екфразі картин та розгляд питання перекладацького коментаря при екфразі картин, а також інтертекстуальних та інтермедіальних включень у цілому.