



УДК 81'25: 811.11: 81'42: 82-312.4: 81'38: 82-98  
DOI 10.32999/ksu2663-3426/2019-1-37

## ВІДТВОРЕННЯ КОМПОЗИЦІЙНОЇ СИСТЕМИ ДЕТЕКТИВНОГО ТЕКСТУ: ПЕРЕКЛАДАЦЬКИЙ АСПЕКТ

**Хан Олена Георгіївна,**  
кандидат філологічних наук, доцент,  
доцент кафедри перекладознавства та прикладної лінгвістики  
*Херсонський державний університет*  
hanfedorov@ukr.net  
orcid.org/0000-0001-5971-2967

*Метою дослідження постає вивчення композиційного контексту детективу як типу тексту з позицій перекладознавства.*

*Під час дослідження були застосовані такі методи: дистрибутивний аналіз, контекстологічний метод, дефінітивний метод, компаративний аналіз, тезаурусний метод. Композиційна організація художніх текстів нешироко досліджується з перекладознавчих позицій насамперед тому, що під час перекладу збереження композиції художнього прозового твору на перший погляд не становить особливих труднощів, однак під час вивчення детективу як типу тексту з перекладознавчих позицій ми звертаємо увагу на певні аспекти композиції детективного тексту, що потребують підвищеної уваги перекладача-практика.*

*Таким чином, адекватне відтворення в перекладі сюжетно-композиційних елементів класичного підтипу детективного тексту постає важливим завданням перекладача, оскільки детальне відтворення в ПТ композиційно-сюжетних кроків класичного детективу необхідне для конструювання таких ознак хронологічного й характерологічного контекстів, як ретроспекція, деталізація простору, раптовість введення в текст центрального персонажа, підсилена контрастність у зображенні головних характерів-антиподів та конструювання образів-контрастів. Окрім того, максимальне збереження всіх елементів змісту в перекладі класичного детективу необхідне для адекватної презентації хронологічного індикатора на початку оповіді, оскільки часо-просторова визначеність постає сталою текст-типологічною характеристикою класичного детективного підтипу тексту. Більше того, ретельне збереження в перекладі всіх елементів змісту детективного твору сприяє адекватному сприйняттю читачем авторового задуму в усіх його композиційно-сюжетних складниках.*

**Ключові слова:** композиційний контекст, класичний детектив, hard-boiled детектив, особливості відтворення, перекладацькі рішення.

## REPRODUCTION OF THE COMPOSITION SYSTEM OF DETECTIVE TEXT: TRANSLATION ASPECT

**Khan Olena Georgiivna,**  
Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,  
Associate Professor at the Department of Translation Studies and Applied Linguistics  
*Kherson State University*  
hanfedorov@ukr.net  
orcid.org/0000-0001-5971-2967

*The purpose of the study is to study the compositional context of the detective as a type of text from the position of translation science.*

*In the course of the study, the following methods were used: distributive analysis, contextual method, definitive method, comparative analysis, thesaurus method.*

*The compositional organization of artistic texts is not widely researched in terms of translation positions, primarily because translation of the preservation of a composition of an artistic prose work at first glance does not pose any particular difficulties, but when studying a detective as a type of text from translation positions, we draw attention to certain aspects of the composition of detective text, requiring increased attention of the interpreter-practice.*

*Thus, an adequate reproduction in the translation of the plot composition elements of the classical subtype of the detective text appears to be an important task for the interpreter. Since the detailed reproduction in the TT of compositional and plot steps of the classical detective is necessary for constructing such signs of the chronotopic and characterological contexts as retrospection, the detail of space, the sudden introduction of the central character into the text, the enhanced contrast in the depiction of the main characters-antipodes and the construction of contrasts. In addition, the maximum preservation of the elements of content in the translation of the classical detective is necessary for an adequate presentation of the chronotopic indicator at the beginning of the narrative, since time-spatial certainty appears as a constant text-typological characteristic of the classical detective subtype of the text. Moreover, the careful preservation of the translation of the elements of the content of the detective work contributes to the adequate perception of the reader's design idea in all of its compositional and storyline components.*

**Key words:** compositional context, classic detective, hard-boiled detective, peculiarities of reproduction, translation solutions.

## 1. Вступ

Композиція – найважливіший, організуючий елемент художньої форми, що надає твору єдності та цілісності, об'єднуючи всі його компоненти, а саме образи, деталі, епізоди тощо. Виділяють різні аспекти композиції: побудову сюжету, включення авторських відступів, систему персонажів, зміну типів оповіді. Взаєморозташування та взаємодія цих аспектів утворюють композиційну єдність твору.

Композицію художнього твору визначають також як цілісну систему певних способів, форм художнього зображення, що зумовлені змістом твору. Так, елементами композиції є опис, оповідь, образна система, діалогічне й монологічне мовлення персонажів, авторські відступи, вставні розповіді, авторські характеристики, пейзаж, портрет, фабула та сюжет оповіді. Залежно від жанру твору переважають певні специфічні способи утворення його композиційної системи, проте водночас кожен твір має свою неповторну композицію.

Проблеми композиційної системи художнього твору з різних позицій вивчали такі видатні вчені-філологи та літературознавці, як І.В. Арнольд, І.М. Колетаєва, В.А. Кухаренко, Ю.М. Лотман, М.О. Новікова та інші (Кухаренко, 1988; Лотман, 1998; Новікова, 1988).

Ю.М. Лотман у феноменальній праці «Структура художественного текста» розглядає композицію художнього тексту з огляду на мистецтво як вторинну моделюючу систему, де просторово обмежений витвір являє собою модель безмежного світу. Власне витвір мистецтва, на переконання науковця, визначається як кінцева модель безкінечного світу, межі якої для кожного витвору є своїми, як-от: рамка картини, рампа в театрі, поверхня, що відокремлює скульптуру чи архітектурну споруду від художньо виключеного з неї простору, початок і кінець літературного або музичного твору (Лотман, 1998).

Також Ю.М. Лотман констатує, що, моделюючи безмежний об'єкт (дійсність) засобами скінченого тексту, твір своїм простором замінює не частину зображуваного життя, а все життя в сукупності. А це означає, що кожний художній текст одночасно моделює певний окремий та універсальний об'єкт. З огляду на це вчений виокремлює в сюжеті оповіді два напрями: міфологічний, згідно з яким текст моделює весь універсум, і фабульний, що відображає певний епізод дійсності. Із цієї позиції об'єктивного характеру набувають художні тексти, які стосуються

дійсності тільки за міфологічним принципом, тобто тексти, які відображають лише «чисті» сутності (наприклад, міфи), проте сумнівною виглядає можливість існування художніх текстів, побудованих тільки за фабульним принципом (Лотман, 1998).

Таким чином, Ю.М. Лотман доходить висновку, що саме міфологізуючий аспект тексту пов'язаний із його рамкою (межами), тоді як фабульний аспект тяжіє до руйнації рамки. Однак саме сучасний художній текст будується на конфлікті між цими аспектами та структурній напрузі між ними. Причому кодуєча функція в сучасній художній оповіді віднесена до її початку, а сюжетно-«міфологізуюча» – до її кінця. Окрім того, науковець вказує на те, що в мистецтві правила існують значною мірою для того, щоб надавати художньої значущості їх порушенню, а отже, заданий розподіл функцій початку та кінця створює можливість численних варіантних відхилень (Лотман, 1998).

М.О. Новікова в межах вивчення жанрової стилістичної доміанти та її відтворення в перекладі вказує на відмінності композиційних вимог у різних жанрах. Так, вона виокремлює композиційно жорстко регламентовані жанри та жанри з менш суворою композиційною формою. Окрім того, науковець акцентує увагу на таких типах композиції, як логічний розвиток теми (характерний для наукових і дипломатичних ВТ та публіцистичних жанрів) і складна п'ятиступенева композиція художнього ВТ, яка може бути порушена у зв'язку з жанровою приналежністю твору та авторською ідіостилістикою (Новікова, 1988).

## 2. Теоретичні засади

Композиційна організація художніх текстів нешироко досліджується з перекладознавчих позицій насамперед тому, що під час перекладу збереження композиції художнього прозового твору на перший погляд не становить особливих труднощів, однак під час вивчення детективу як типу тексту з перекладознавчих позицій ми звертаємо увагу на певні аспекти композиції детективного тексту, що потребують підвищеної уваги перекладача-практика. Одним із напрямів нашого комплексного перекладознавчого дослідження детективу як типу тексту постає вивчення особливостей відтворення в ПТ певних елементів композиційного контексту класичного та *hard-boiled* детективних підтипів тексту.

У детективі як типі тексту композиційний контекст здебільшого формується за устале-



ними п'ятьма ступенями розвитку сюжету, що вказує на певну регламентованість композиції детективу, а отже, відносить його до жорстко регламентованих жанрів (Новікова, 1988). Це пояснюється тим, що в основі сюжету будь-якого детективного твору лежить «таємниця» (загадка), яку потрібно розкрити перед читачем наприкінці твору, і зробити це можливо, тільки поступово викладаючи перед читачем усі факти та «занурюючи» його в усі деталі розслідування. Ця необхідність послідовності розгортання подій у детективній оповіді зумовлює потребу в консеквентній композиційній побудові детективного твору.

Детектив як жорстко регламентований тип тексту потребує чіткого відтворення в ПТ заданих автором ВТ композиційних елементів твору, які несуть важливе інформативне й ідіостилістичне навантаження та зв'язують його змістове наповнення. Тому перекладацькі вилучення й неадекватне відтворення необхідних композиційно-сюжетних кроків можуть відчутно зашкодити коректній читацькій рецепції детективного тексту та навіть зруйнувати задум автора.

Наприклад, серед ідіостилістичних особливостей автора класичних детективних текстів Г.К. Честертон можна назвати широке вживання курсиву. Причому введення автором курсиву охоплює всі ступені формування композиційного контексту твору та має різне інформативне навантаження. В оповіданні *“The Secret Garden”* («Таємниця саду») актуалізовані на просторі всього тексту за допомогою курсиву лексеми в індивідуальному прочитанні мають звичайне інформативне наповнення, проте, будучи зібраними воедино наприкінці тексту, утворюють фразу, яка за умов коректної її інтерпретації вказує шлях до відкриття детективної таємниці.

Таким чином, відмова від графічної актуалізації лексем або недотримання послідовності застосування курсиву на композиційному просторі детективного тексту Г.К. Честертон в ПТ може стати причиною нівелювання важливих елементів композиційно-сюжетної структури твору. Окрім того, елімінація або неадекватне відтворення в ПТ графічно актуалізованих конструктивів закодованої у творі інформації позбавляє читача ПТ не лише одного зі шляхів розкриття детективної таємниці, а й елементу яскравої ідіостилістики автора.

При цьому варто зазначити, що класичний детектив як підтип тексту характеризується високою інформативною насиченістю тек-

стових композиційно-сюжетних елементів. Більше того, таке інформативне насичення є завжди виправданим, оскільки всі елементи інформації, що конструюють сюжет цього тексту, як правило, взаємообумовлені. Т. Кестхейї зауважував, що традиційна композиція детективного тексту вказує на паралельність детективу та наукового мислення, яку доводив схемою їх паралельної подібності: виявлення явища (вбивство) – методичний збір даних (докази, свідчення) – дійсне проведення дослідження (розслідування й викриття) – доказ і захист знайденого рішення (Кестхейї, 1979).

Отже, елімінація інформативних елементів класичного детективного тексту на будь-якому етапі його композиційно-сюжетної будови може порушити конструкцію твору, знівелювати елементи авторового задуму, викривити сюжет та стати на заваді повноті відтворення жанрово-стилістичної домінанти детективу як типу тексту.

Надзвичайно важливу композиційно-сюжетну роль у детективі, як і в будь-якому художньому тексті, відіграє заголовок. В.А. Кухаренко зазначала, що заголовок, з якого починається читання, виявляється рамковим знаком, який потребує постійного повернення до себе. Заголовок пов'язує між собою сильні позиції тексту – початок і кінець, чим бере участь у формуванні категорій зв'язності тексту та ретроспекції (Кухаренко, 1988).

Окрім того, заголовок відіграє вагомую роль в актуалізації категорії перспекції, формуючи читацькі очікування та виступаючи основою читацького рішення щодо вибору твору. В.А. Кухаренко наголошує на тому, що заголовок функціонує окремо від тексту як його повноважний представник, як гранично стиснутий згорток цілого тексту. Вибравши у свій незначний обсяг увесь художній світ, заголовок володіє колосальною енергією туго стиснутої пружини. Розкриття цього згортка, використання його енергії має індивідуальний характер та починається з очікування знайомства з текстом, з формування установки на читання певного твору – передтекстового періоду (Кухаренко, 1988).

Саме в передтекстовому періоді актуалізуються категорії перспекції та прагматичності, що спрямовані на майбутнього читача з метою його зацікавлення в читанні певного художнього тексту. На думку В.А. Кухаренко, згідно з виконанням цих перспективно спрямованих прагматичних завдань у заголовку на перший

план висуваються рекламна й контактовстановлювальна функції.

Цікавим з огляду на наше дослідження є визначення саме рекламної функції заголовка, продемонстрованого, на переконання В.А. Кухаренко, на прикладі «масової літератури, що активно використовує у своїх назвах лексикон, пов'язаний із кримінальною діяльністю, сексом, надприродними жахами» (Кухаренко, 1988). Для прикладу науковець обрала деякі заголовки творів Агати Крісті: *“The Murder of the Links”*, *“The Murder of Roger Ackroyd”*, *“The Murder at the Vicarage”*, *“Murder on the Orient Express”*, *“Murder in Three Acts”*, *“The ABC Murder”*, *“Murder in Mesopotamia”*, *“Murder is Easy”*, *“A Murder is Announced”*.

Справді, багато зразків масової літератури продовжують широко використовувати рекламну функцію заголовка, даючи шокуючі назви своїм творам, за якими, як правило, криється банальний сюжет. Однак у наведеному випадку ми маємо справу із всесвітньо визнаною авторкою детективних творів, яка створила кращі зразки жанру. А. Крісті заслуговує на свій титул «некоронованої королеви детективу», адже саме її відносять до когорти найвідоміших і найуспішніших авторів детективного жанру, саме вона є тим митцем, твори якого публікуються найширше за всю історію людства (після Біблії та Шекспіра) (Кестхейї, 1979). А. Крісті опублікувала понад 60 детективних романів, 6 психологічних романів і 19 збірок оповідань. У Лондоні поставлено 16 її п'єс, серед яких і найвідоміша – *«Мишоловка»*, яка не сходить зі сцени театру вже понад 50 років (на сьогодні налічується більше ніж 23 000 вистав). Книги А. Крісті видані тиражем більше ніж 2 мільярди екземплярів, а її твори перекладені більше ніж 100 мовами світу.

### 3. Практичні підходи

У контексті зазначеного ми можемо говорити не стільки про рекламну функцію заголовка, скільки про його ідіостилістичну функцію, коли заголовок детективного тексту є чимось на кшталт «фірмового знака» автора. При цьому варто вказати на те, що оригінальність завжди поставала ціннісною категорією детективу як типу тексту, автори детективу завжди прагнули всіма засобами привернути увагу до виняткового характеру свого творіння.

Таким чином, заголовок часто є одним із засобів індивідуалізації «фірмової марки» детективного автора. Наприклад, Ерл С. Гарднер кожній історії з Перрі Мейсоном давав назву, що нагадувала початок проце-

суальної справи: *«Випадок з ...»*; С.С. Ван Дайн часто використовував для створення заголовку схему *«Справа про вбивство ...»*; Г.К. Честертон ім'я свого священника-детектива завжди комбінував з абстрактними іменниками: *«Доброта патера Бравна»*, *«Мудрість патера Бравна»* тощо; Еллері Куїн поєднував у заголовку лексему «таємниця» з прикметниками, що позначають країну: *«Таємниця єгипетського хреста»*, *«Таємниця грецької труни»*, *«Таємниця американської рушниці»* тощо; Джон Аванс додавав до заголовків своїх оповідань слово «ореол»: *«Мідний ореол»*, *«Диявольський ореол»* тощо; Макс Маррі модифікував заголовки своїх творів лексемою «труп»: *«Труп мовчить»*, *«З трупа не беруть мито»* тощо.

Окрім того, у детективі як типі тексту заголовок відіграє надзвичайно важливу композиційно-сюжетну роль, оскільки його контекст часто стає «ключем» до розкриття таємниці.

Заголовки *hard-boiled* детективних текстів Раймонда Чадлера часто є «зашифрованим кодом» до віднаходження таємниці, що криється в сюжеті твору. Наприклад, заголовок *“Goldfish”* (*«Золоті рибки»*), актуалізуючись на просторі всього тексту, вказує на місце, де детектив має знайти викрадені перли (у черевцях акваріумних золотих рибок); заголовок *“The Curtain”* (*«Завіса»*), лейтмотивуючись у тексті оповідання, ідентифікує місце, де було скоєно страшний злочин (у напівпідвальному тирі, де перед стрільбою потрібно було запинати завісу); у заголовку *“Killer in the Rain”* (*«Вбивство під час дощу»*) закладено пряму вказівку на справжнього вбивцю серед багатьох підозрюваних.

Отже, відтворення заголовка детективного тексту в ПТ потребує особливої уваги, оскільки неадекватне його відтворення або втрата елементів його актуалізації на просторі тексту загрожує нівелюванням основних сюжетно-композиційних та ідіостилістично-авторських особливостей художнього твору.

Як відомо, застосування елімінації під час перекладу класичного детективного тексту може позбавити ПТ важливих інформативних елементів, закладених у ВТ, і знівелювати задум автора, викривити сюжет твору. І якщо в класичному детективі впровадження елімінації загрожує насамперед руйнації його фабульності, то в *hard-boiled* детективному підтипі тексту вона послаблює не менш важливий елемент його жанрово-стилістичної доміанти – динаміку.



Динамікою просякнута сама сутність *hard-boiled* детективного тексту (Г. Анджапарідзе, С. Моем). Один з основоположників *hard-boiled* детективного напрямку Раймонд Чандлер висловлював настанову на динамізм *hard-boiled* детективного тексту у своїх порадах до колег-письменників, де вказував на першорядність достовірності, наближеності до реального життя та насиченості дією текстів такого типу. Визнаний майстер «крутого» детективу акцентував увагу на тому, що дія має найвищу цінність у *hard-boiled* детективі.

Таким чином, реалізм і натуралізм, виражений через динамічну дію, формують контексти *hard-boiled* детективного підтипу тексту. Динаміку таких текстів становить підсилена деталізація, що формує інваріантні та варіативні ознаки характерологічного й хронологічного контекстів. А отже, елімінація сюжетотворчих і характеротворчих деталей загрожує порушенням деталізованої композиції *hard-boiled* детективного тексту та загальним гальмуванням його динаміки.

Як жорстко регламентований тип тексту детектив потребує чіткого відтворення заданої автором композиції твору, а тому перекладацькі випущення необхідних композиційно-сюжетних кроків можуть відчутно зашкодити коректній читацькій рецепції та навіть зруйнувати задум автора.

Під час детального аналізу детективного оповідання І.К. Честертонна «*Таємниця саду*» (“*The Secret Garden*”) увагу привертає низка слів, прописаних курсивом, однак природа цього курсиву стає зрозумілою лише після прочитання всього оповідання та побіжного (сторінка за сторінкою) погляду на весь текст. Ми простежили частотність появи курсиву в тексті та графічно виділили його (напівжирним шрифтом – *O. X.*): “*did that **salon** merely stare at the celebrated American*” (Честертон, 1994: 29); “*but the instant he opened the **salon** door he saw only one thing*” (Честертон, 1994: 30); “*A low knocking came at the door, which for some unreasonable reason, curdled everyone’s blood like the knocking in **Macbeth***” (Честертон, 1994: 36); “*I found many cuts across the truncated section; in other words, they were struck **after** the head was off*” (Честертон, 1994: 41); “*A second glance showed him it was only a Nationalist paper, called **The Guillotine***” (Честертон, 1994: 42); “*for **this** murder beheading was absolutely necessary*” (Честертон, 1994: 46); “*He flung the **head** over the wall also*” (Честертон, 1994: 48); “*He would do anything, **anything**, to break what he*

*calls the superstition of the Cross*” (Честертон, 1994: 49); “*he would support six Nationalist newspapers like **The Guillotine***” (Честертон, 1994: 49).

Для подальшої інтерпретації закурсованих лексем ВТ необхідно коротко розкрити зміст детективної інтриги оповідання. Отже, керівник паризької поліції Арістид Валантен влаштував у себе вдома урочистий обід із запрошенням багатьох почесних гостей. Серед них був також відомий американський мільйонер, релігійний меценат Джуліус Брейн, з нагоди приїзду якого Валантен, власне, і влаштував цей прийом. При цьому варто зауважити, що Валантен та Брейн були затятими супротивниками в суперечках із приводу питань релігії й церкви, оскільки детектив був переконаним атеїстом, який вірив лише в силу розуму та вважав релігію непотрібними забобонами, а мільйонер, хоч і не був глибоко віруючою людиною, багато грошей вкладав не тільки в церкву, а й у різні сектантські течії. Отже, Валантена понад усе обурювало це псевдорелігійне меценатство, що радше нагадувало бізнес. У розпал прийому один із гостей знаходить у саду труп незнайомця з відтятою головою. Пізніше всі присутні усвідомлюють, що серед гостей зник тільки мільйонер, і починають його підозрювати. Господар-детектив розпочинає власне розслідування, однак його перериває один із запрошених – незмінний отець Бравн, який зіставляє факти й наводить контраргументи, а коли за парканом саду знаходять голову гостя-мільйонера, виказує свої звинувачування в бік Валантена. Отже, Валантен спланував це вбивство заздалегідь: він узяв (нібито для експертизи) з кошика з-під гільйотини голову першого-ліпшого злочинця та після того, як скоїв вбивство, підклав до тіла мільйонера чужу голову.

Тепер звернемося до власне інтерпретації курсиву. Автор вводить у текст курсив задля того, щоб підкреслити ті елементи змісту, за якими уважний читач може здогадатися про те, хто є справжнім убивцею, раніше, ніж дочитає текст до кінця. Так, двічі автор виводить курсивом лексему «*salon*», якій в англійській мові відповідають такі широковживані синоніми, як «*drawing room, sitting room, reception room, parlour*» (Саврук, 2008). Проте автор обирає саме «*salon*», імовірно, для того, щоб підкреслити французьке походження вбивці. В українській мові є можливість застосування в цьому випадку точного еквівалента, який має французьке походження:

«салон – парадний зал або простора кімната для приймання гостей; вітальня» (Саврук, 2008), проте перекладач використовує лексему «вітальня», а за таких обставин курсив, який у ПТ відсутній взагалі, виявився б недоречним.

Далі лексема «*after*» у ВТ введена курсивом у реченні, яке в ПТ звучить як: «*Та коли я докладно її дослідив, то помітив, що і зріз посічений ударами, що їх завдали, напевно, вже після того, як голову відрубали*» (Честертон, 2009: 37). Отже, підозри лікаря, який обстежував труп, як ми вже знаємо, не виявилися марними, і автор на це натякає курсивом, проте, на жаль, перекладач нехтує цими натяками. Те ж відбувається під час перекладу наступних фрагментів ВТ з елементами курсиву, які несуть у собі ключ до розкриття таємниці: «<.>.. а для цього вбивства обезголовлення було просто необхідне»; «*голову він також перекинув через стіну*»; «*він зробив би все що завгодно, аби знищити те, що вважає християнськими забобонами*» (Честертон, 2009: 42, 44, 45). У представлених прикладах ми графічно виділили закурсовані у ВТ елементи тексту, однак перекладач наполегливо ігнорує задум автора та уникає курсиву.

На наступних закурсованих автором одиницях тексту варто зупинитися особливо. Це назва журналу, який лежав на столі у Валантена, – «*Гільйотина*», що підказує читачеві, звідки в саду могла з'явитися друга відтята голова. І назва Шекспірового твору в такому контексті: «*У двері тихо постукали, й у всіх присутніх схолола кров, ніби від стуку в «Макбеті» Шекспіра*» (Честертон, 2009: 33). Ця авторська алюзія на відомий твір відсилає читача до того фрагменту Шекспірового тексту, коли стукіт у ворота лунає відразу після вбивства Дункана. Знаковість цього фрагменту в «Макбеті» Т. де Квінсі інтерпретує таким чином: «І ось саме тоді, коли злочин уже скоєно, коли п'яتما неподільно панує – морок розсіюється подібно до величної пишноти заходу сонця; лунає стукіт у ворота та відверто сповіщає про початок зворотного руху: людське знову витісняє диявольське; пульс життя відновлюється; людське перемагає – вимоги навколишньої дійсності утверджуються у своїх правах і змушують нас відчутти глибоке потрясіння через страшне провалля, що порушило звичний перебіг речей» (переклад наш – О. Х.) (Квінсі, 2000).

Прокоментовану алюзію автор вводить у детективний текст саме тоді, коли Валантен після скоєного ним самим злочину допитує у

своєму кабінеті гостей, намагаючись «викрити злочинця». Автор, імовірно, прагнув, щоб алюзію помітили читачі та відреагували на неї відповідно.

Більше того, коли ми складемо до купи закурсовані в тексті слова, то отримаємо такий текст: «*salon salon Macbeth after The Guillotine / this head anything The Guillotine*». Ці слова є певним закодованим посланням автора до читача, яке можна було б перекласти таким чином: «*Макбет із салону після гільйотини, а ця голова – це децо з гільйотини*» (переклад наш – О. Х.).

Отже, закодовані у ВТ слова, складаючись у маркований за допомогою курсиву фрагмент тексту, несуть у собі інформацію, за коректного декодування якої можна відразу викрити справжнього злочинця.

Таким чином, автор шляхом вживання курсиву виніс на поверхню тексту ключові слова, за допомогою яких читач має змогу розкрити таємницю заздалегідь. Відповідно, нівелювання перекладачем таких важливих елементів композиції позбавляє читача можливості прочитання глибинних пластів художнього тексту.

Наведені далі приклади ілюструють те, як елімінація певних фрагментів детективу впливає на відтворення текстових композиційно-сюжетних елементів. Розглянемо такий фрагмент ВТ: «*It was much easier to become a Member of Parliament than to become a waiter in that hotel. Each waiter was trained in terrible silence and smoothness, as if he were a gentleman's servant. And, indeed, there was generally at least one waiter to every gentleman who dined*» (Честертон, 1994). У представленому фрагменті ВТ йдеться про якість вишколу офіціантів Вернон-готелю для щорічного урочистого обіду почесного товариства «Дванадцяти справжніх рибалок» та вказано на той факт, що для кожного члена клубу в цей вечір традиційно призначено індивідуального офіціанта. У ПТ читаємо: «*Простіше було стати членом парламенту, аніж офіціантом у цьому готелі. Кожний з них пройшов курс мовчання й улесливості та був ніби слуга справжнього джентльмена. -----*» (Честертон, 2009). Як бачимо, у ПТ еліміновано фрагмент, де вказано про «індивідуальне призначення» кожного офіціанта. Це дуже недалекоглядне випущення з боку перекладача, оскільки в основі детективної інтриги лежить заплановане викрадення коштовного набору срібних ножів і виделок, які були своєрідним талісманом клубу та подавалися



тільки під рибні страви й лише раз на рік – у день засідання клубу «Дванадцяти справжніх рибалок». Варто вказати також на те, що за сюжетом оповідання в день засідання несподівано захворів один із вишколених офіціантів, а отже, обслуговувати обід мало 11 слуг. Це полегшило справу крадія: він увесь вечір удавав із себе офіціанта, а коли підійшов час рибних страв, легко поцупив коштовний набір посуду.

Отже, елімінація в ПТ на етапі експозиції представленого фрагменту ВТ під час розв'язки позбавляє ланцюг викладених детективом фактів необхідної ланки, чим нівелює композиційний задум автора.

Розглянемо інший приклад: *“In the light of that fact, run through all the things we found in the castle. Diamonds without their gold rings; candles without their gold candlesticks; snuff without the gold snuff-boxes; pencil-leads without the gold pencil-cases; a walking-stick without its gold top; clockwork without the gold clock – or rather watches. And, mad as it sounds, because the halos and the name of God in the old missals were of real gold, these also were taken away”* (Честертон, 1994). Представлено один із найважливіших за змістом фрагментів, що становлять розв'язку оповідання «Честь Ізраеля Гав», оскільки саме в ньому розкривається причина такого нехарактерного стану, у якому було знайдено купу речей у замку померлого лорда Гленджила, – ці речі просто звільнили від золотих аксесуарів. Автор умисно підкреслює відсутність золота на кожній із речей. Переклад маємо такий: «*А тепер у цьому світлі погляньмо на все, що ми знайшли в цьому замку. Діаманти без ----- перснів, свічки без ----- підсвічників, -----, стрижні без ----- олівців, -----, годинникові механізми без ----- годинників. І, як би це дико не лунало, молитовники без імені Божого й ореолів, тому що в старовинних молитовниках їх робили зі справжнього золота»* (Честертон, 2009). Ми графічно позначили випущені під час перекладу елементи тексту. У ПТ еліміновано атрибут «золотий» для кожної з речей, що стає в розріз із задумом автора, який був зорієнтований саме на те, щоб підкреслити матеріал, з якого було зроблено кожний аксесуар. Окрім того, такі речові докази, як «*палиця без золотого руків'я»* та «*тютюн просто розсипаний на столі, а не в золотій табакерці як належно лордові»* еліміновано в ПТ взагалі (переклад наш – О. Х.).

Таке вторгнення в задум автора є грубою помилкою перекладача, оскільки не лише порушує композиційно-сюжетну конструкцію твору, а й суперечить повноті відтворення жанрово-стилістичної домінанти детективу як типу тексту.

#### 4. Висновки

Таким чином, адекватне відтворення в перекладі сюжетно-композиційних елементів класичного підтипу детективного тексту постає важливим завданням перекладача, оскільки детальне відтворення в ПТ композиційно-сюжетних кроків класичного детективу необхідне для конструювання таких ознак хронотопного й характерологічного контекстів, як ретроспекція, деталізація простору, раптовість введення в текст центрального персонажа, підсилена контрастність у зображенні головних характерів-антиподів та конструювання образів-контрастів. Окрім того, максимальне збереження всіх елементів змісту в перекладі класичного детективу необхідне для адекватної презентації хронотопного індикатора на початку оповіді, оскільки часо-просторова визначеність постає сталою текст-типологічною характеристикою класичного детективного підтипу тексту. Більше того, ретельне збереження в перекладі всіх елементів змісту детективного твору сприяє адекватному сприйняттю читачем авторового задуму в усіх його композиційно-сюжетних складниках.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Квинси Т. де. О стуке в ворота у Шекспира («Макбет») / пер. С.Л. Сухарева. Москва : НИЦ «Ладомир» ; Наука, 2000. URL: <http://lib.ru/SHAKESPEARE/stuk.txt> (дата звернення: 02.03.2019).
2. Keszthelyi T. A detektívtörténet anatómiája. Budapest : Magvető Könyvkiadó, 1979. 261 s.
3. Кухаренко В.А. Интерпретация текста : учебное пособие. Москва : Просвещение, 1988. 192 с.
4. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Лотман Ю.М. Об искусстве. Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 1998. URL: [https://adview.ru/wp-content/uploads/2015/09/Yu\\_M\\_Lotman\\_Struktura\\_Teksta.pdf](https://adview.ru/wp-content/uploads/2015/09/Yu_M_Lotman_Struktura_Teksta.pdf) (дата звернення: 02.03.2019).
5. Стиль автора. Стиль перевода : учебное пособие / М.А. Новикова, О.Н. Лебедь, М.Ю. Лукинова и др. Киев : УМК ВО при Минвузе УССР, 1988. 84 с.
6. Честертон Г.К. Хрест із сапфірами: детективні історії отця Бравна / пер. з англ. О.О. Мандрики. Львів : Свічадо, 2009. 224 с.
7. Саврук М.П. Українсько-англійський науково-технічний словник = Ukrainian-English Scientific and Engineering Dictionary : понад 120 000 слів та словосполучень. Київ : Наукова думка, 2008. 909 с.
8. Chesterton G.K. Father Brown Stories. London : Penguin Books, 1994. 432 p.

## REFERENCES:

1. Kvinsi, T. de. (2000). O stuke v vorota u Shekspira ("Makbet") [About the knock at the gate at Shakespeare ("Macbeth")]. Moscow: NITs "Ladomir"; Nauka. Retrieved from: <http://lib.ru/SHAKESPEARE/stuk.txt> [in Russian].
2. Kesztheyi, T. (1979). A detektívtörténet anatómiája [Anatomy of detection history]. Budapest: Magvető Könyvkiadó [in Hungarian].
3. Kukharenko, V.A. (1988). Interpretatsiia teksta: uchebnoe posobie [Text interpretation: tutorial]. Moscow: Prosveshchenie [in Russian].
4. Lotman, Iu.M. (1998). Struktura khudozhestvennogo teksta [Artistic text structure]. Lotman Iu.M. Ob iskusstve. Saint Petersburg: Iskusstvo-SPB. Retrieved from: [https://advview.ru/wp-content/uploads/2015/09/Yu\\_M\\_Lotman\\_Struktura\\_Teksta.pdf](https://advview.ru/wp-content/uploads/2015/09/Yu_M_Lotman_Struktura_Teksta.pdf) [in Russian].
5. Novikova, M.A. et al. (1988). Stil avtora. Stil perevoda: uchebnoe posobie [The style of the author. Translation style: tutorial]. Kiev: UMK VO pri Minvuze USSR [in Russian].
6. Chesterton, G.K. (2009). Khrest iz sapfiramy: detektyvni istorii ottsia Bravna [Cross with sapphires: Detective stories of Father Brown]. Lviv: Svichado [in Ukrainian].
7. Savruk, M.P. (2008). Ukrainsko-anhliiskyi naukovotekhnichni slovnyk [Ukrainian-English Scientific and Engineering Dictionary] (over 120 000 words and phrases). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
8. Chesterton, G.K. (1994). Father Brown Stories. London: Penguin Books [in English].

УДК 81'25:811.111:81'38: 82-93:82-344  
DOI 10.32999/ksu2663-3426/2019-1-38

## КОМПЛЕКСНА МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНОЇ СПЕЦИФІКИ ПЕРЕКЛАДУ ДИТЯЧОГО ФЕНТЕЗІ: ДОПЕРЕКЛАДОЗНАВЧИЙ ЕТАП

**Шапошник Оксана Миколаївна,**

кандидат філологічних наук,

старший викладач кафедри перекладознавства та прикладної лінгвістики

*Херсонський державний університет*

[oksana.shaposhnyk88@gmail.com](mailto:oksana.shaposhnyk88@gmail.com)

[orcid.org/0000-0001-8700-6939](https://orcid.org/0000-0001-8700-6939)

*Дослідження жанрово-стилістичної специфіки перекладу сучасного англomовного дитячого фентезі українською мовою потребує опрацювання комплексної методики дослідження. Запропонована комплексна методика передбачає два етапи: доперекладознавчий та перекладознавчий етапи дослідження. У науково-практичній статті висвітлюються особливості здійснення доперекладознавчого етапу дослідження з виокремленням та детальним вивченням методів, застосування яких забезпечує ефективно використання даної комплексної методики.*

*Мета статті – висвітлити особливості здійснення доперекладознавчого етапу в дослідженні жанрово-стилістичної специфіки перекладу текстів фентезі. Для досягнення поставленої мети необхідно виконати завдання: визначити алгоритм здійснення доперекладознавчого етапу в складі комплексної методики дослідження; виокремити методи і принципи дослідження жанрово-стилістичної специфіки перекладу текстів сучасного англomовного фентезі українською мовою; встановити особливості застосування кожного із загальнонаукових та лінгвістичних методів аналізу в складі комплексної методики дослідження.*

*Методика дослідження жанрово-стилістичної специфіки перекладу фентезі має комплексний характер, який полягає у використанні як загальнонаукових методів, так і перекладознавчих та лінгвістичних. До загальнонаукових методів, які застосовуються на першому доперекладознавчому етапі дослідження, належать індукція й дедукція. Серед перекладознавчих і лінгвістичних методів використовуються контрастивний, компаративний, дефінітивний, диференційний, дистрибутивний і контекстуальний методи аналізу.*

*Результатом розвідки постає розробка доперекладознавчого етапу комплексної методики дослідження, що своєю чергою слугує виокремленню інваріантних жанрових ознак фентезі в англomовній та східнослов'янській лінгвокультурних традиціях, встановленню відмінностей фентезі від суміжних жанрів. Визначення цих особливостей є надзвичайно важливим в аспекті перекладу та забезпечує адекватне відтворення текстів дитячого фентезі зі збереженням жанрового інваріанту.*

*Доходимо також висновку, що завдяки застосуванню низки методів на доперекладознавчому етапі дослідження стало можливим виокремлення інваріантних жанрових елементів фентезі та частково наукової фантастики, а також особливостей їх передачі в перекладі на різних рівнях тексту.*

**Ключові слова:** дитяча література, хронопомний контекст, персональний контекст, лексико-семантичний контекст, наукова фантастика, реалії, квазіреалії, англomовна лінгвокультура, східнослов'янська лінгвокультура, адаптація.