

Міністерство освіти і науки України  
Сумський державний університет

Факультет іноземної філології та соціальних комунікацій  
Кафедра германської філології

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА  
на здобуття освітнього ступеня «магістр»**

**Спеціальність 035 «Філологія»  
Спеціалізація 035.041 «Германські мови та літератури  
(переклад включно), перша – англійська»**

***Особливості застосування та перекладу нарративу від обмеженої  
третьої особи (на прикладі творчості Джорджа Орвелла та  
Ернеста Хемінгуея)***

Допущено до захисту «\_\_» \_\_\_\_\_ 20 р.

Зав. каф. германської філології \_\_\_ канд. філол. наук, проф. Кобякова І. К.

Виконала:  
студ. групи ПРм-01  
Нехаєнко Єлізавета  
Володимирівна

Науковий керівник:  
кандидат філол. наук, старший  
викладач  
Ущатовська Ірина Василівна

Суми 2021

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	3
РОЗДІЛ 1 ТИПОЛОГІЯ НАРАТИВНИХ ТОЧОК ЗОРУ .....	6
1.1 Поняття «нарративна точка зору» .....	6
1.2 Нарративна точка зору від третьої особи .....	10
1.3 Особливості нарративу від обмеженої третьої особи .....	14
РОЗДІЛ 2 ШЛЯХИ РЕАЛІЗАЦІЇ НАРАТИВУ ВІД ОБМЕЖЕНОЇ ТРЕТЬОЇ ОСОБИ В ЛІТЕРАТУРІ.....	18
2.1 Нарратив від обмеженої третьої особи у творчості Ернеста Хемінгуея та Джорджа Орвелла .....	18
2.2 Лексичні особливості реалізації нарративу від обмеженої третьої особи ...	24
2.2 Синтаксичні особливості реалізації нарративу від обмеженої третьої особи .....	28
РОЗДІЛ 3 ТРУДНОЩІ ПЕРЕКЛАДУ НАРАТИВУ ВІД ОБМЕЖЕНОЇ ТРЕТЬОЇ ОСОБИ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ДЖОРДЖА ОРВЕЛЛА ТА ЕРНЕСТА ХЕМІНГУЕЯ .....	34
3.1 Огляд перекладацьких стратегій .....	34
3.2 Порівняння перекладацьких стратегій.....	41
ВИСНОВКИ.....	51
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	55
SUMMARY .....	61

## ВСТУП

Сучасна англомовна художня література – безмежне поле для лінгвістичних та перекладацьких досліджень. Проте ця її характеристика, на превеликий жаль, зіграла з нею злий жарт, адже багато її аспектів залишаються нерозглянутими науковцями. Особливо це стосується її лексичних та синтаксичних аспектів, які суттєво впливають на наше розуміння написаного тексту, а тому й становлять найбільшу складність для перекладачів.

Часто вибір тієї чи іншої лексичної структури визначають не лише семантичні межі висловлювання наратора, а також його точку зору, що є важливим та несправедливо недооціненим сучасними дослідниками лексико-синтаксичним явищем, яке набуває особливої цінності, якщо розглядати його під призмою перекладознавства.

Перші спроби осмислити та систематизувати точки зору наратора було здійснено ще в ХХ столітті. Серед засновників такі відомі дослідники як Г. Джеймс [32], Ф. Штанцель [52], П. Лаббок [38], Ж. Жанетт [24], Н. Фрідман [23], В. Шмід [49], І. Папуша [4], О. Ткачук [8], І. Бехта [1] та інші.

**Актуальність** пропонованого дослідження полягає в його спрямованість на ретельний аналіз механізмів перекладу явища точки зору оповідача, в аспекті обмеженої третьої особи, через призму лексикології та синтаксису, до яких раніше не звертались науковці.

**Об'єктом** дослідження є явище вербалізації обмеженої третьої особи в тексті мови перекладу. **Предметом** дослідження є перекладацькі труднощі передачі лексико-синтаксичних особливостей її реалізації в дискурсивному просторі літератури середини ХХ століття.

**Матеріалом** для дослідження послужили романи відомих англомовних авторів: американського письменника Ернеста Хемінгуея *For Whom the Bell Tolls* і його британського колеги Джорджа Орвелла *Nineteen Eighty-Four*, які, не зважаючи на різницю в своїх ідеологічних вподобаннях, удалися до застосування одного й того ж нарративного прийому.

**Метою** дослідження є розгляд та систематизація перекладацьких стратегій, характерних при передачі лексичних та синтаксичних особливостей, притаманних точці зору оповідача від обмеженої третьої особи.

Для досягнення поставленої мети необхідно виконати такі **завдання**:

- 1) окреслити межі понять «нарративна точка зору» та «обмежена третя особа»;
- 2) надати класифікацію нарративних точок зору та встановити, яке місце в ній займає обмежена третя особа;
- 3) визначити контекстуальні умови застосування цих прийомів;
- 4) дослідити лексичні та синтаксичні особливості обмеженої третьої особи;
- 5) встановити шляхи використання цього методу на прикладі творчості Е. Хемінгуея та Дж. Орвелла;
- 6) розглянути прийоми та стратегії, упроваджені перекладачами задля збереження автентичності написаного;
- 7) виокремити та оцінити найвдаліші рішення передачі нарративу від обмеженої третьої особи.

Для виконання поставлених завдань використовуються такі методи: описовий, типологічний, порівняльно-історичний, стилістичний, лексичний, синтаксичний, семантичний аналіз, а також зіставлення та дистрибутивно-статистичний.

**Теоретична значущість** визначається внеском до вивчення перекладу явища нарративної точки зору, і зокрема наразі найпопулярнішого її типу – оповіді від обмеженої третьої особи, у сучасній науковій літературі та поглибленням наявної інформації з цього питання.

**Практична значущість** полягає у можливості використовувати отримані результати у перекладознавчих, лексикологічних, синтаксичних та стилістичних працях, а також на практичних заняттях та семінарах із цих дисциплін.

Кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, у першому розділі три підрозділи, у другому – два, у третьому – два, списку використаних джерел та списку ілюстративного матеріалу. Загальний обсяг роботи складає 60 сторінок.

## РОЗДІЛ 1

### ТИПОЛОГІЯ НАРАТИВНИХ ТОЧОК ЗОРУ

Розділ присвячено дослідженню *оповідної перспективи*, або так званої *нарративної точки зору*. Зокрема проводиться огляд наукової літератури присвяченої цьому питанню та окреслюються межі явища. З метою занурення у специфіку поняття, а також задля кращого розуміння причин виокремлення певних видів оповідної перспективи, наводяться типологічні ряди у еволюційному порядку. На базі цих напрацювань приводиться єдина сучасна типологія оповідних перспектив.

Окрім того особлива увага у цьому розділі приділяється нарративу від третьої особи та її обмеженому підтипу: описуються його характерні риси, а також перспективи та приклади його використання у художній літературі.

#### 1.1 Поняття «нарративна точка зору»

Художній твір як результат ментальних процесів людини має певні відмінності від гомогенних їй наукових доробків. Все ж таки він є не чим іншим, як проекцією внутрішніх переживань або фантазій автора. Задля більшого занурення читача у світ розповіді, у художні твори вводиться низка літературних прийомів, серед них і такий невід'ємний елемент розповіді, як *наратор* [53]. Існують різні визначення даного терміна та перевага надається дефініції І. Бехти, на його думку *наратор* – «суб'єкт свідомості, який безпосередньо втілений у тексті і з яким має справу читач» [1, с. 214]. Іншими словами, *наратор* – це «голос» книги.

Характер *наратора* різниться від твору до твору, серед його особливостей можна виділити таку опційну ознаку, як *точка зору*. Цей термін уперше з'являється в роботах Г. Джеймса [30], а саме в його есе «Мистецтво роману». У подальшому вагомий внесок у розвиток та популяризацію терміна зробили

такі знані літературознавці як П. Лаббок [38], Ф. К. Штенцель [52], Ж. Жанетт [24]. Англomовні джерела визначають точку зору як: 1) позицію, з якої ведеться спостереження за кимось чи за чимось; 2) ментальне ставлення або особиста позиція [62, с. 956].

Точка зору є важливим стилістичним прийомом, який впливає на хід та темп розповіді, адже через нього автор вибудовує основні риси розповіді. Зокрема широкий спектр можливостей цього прийому використовується в таких традиційних жанрах художньої літератури, як детектив, біографія та фентезі. Канонічно у будь-якому художньому творі можна виділити її 3 основні позиції точки зору: наратора, персонажа та читача. Саме унікальність їхньої взаємодії, у процесі створення та споживання літературного матеріалу, відкриває необмежені можливості для експериментів.

Сучасні літературні твори намагаються відійти якомога далі від класичних канонів жанрів та здивувати читача. Модернізація не оминула і точку зору, проте варто зазначити, що мова тут іде про її внутрішньо- та зовнішньотекстові комунікативні аспекти.

Внутрішньотекстова комунікація, тобто взаємодія між оповідачем та актантами наративу – структурними елементами оповіді, які часто ототожнюють з діючими героя [2, с. 135], це літературний прийом, який доречно ототожнити з поняттям «ракурс» у кінематографі [4, с. 264]. Її розвиток характеризується тенденцією до урізноманітнення форм. Водночас зовнішньотекстова комунікація, що регламентує стосунки між автором-письменником та читачем, виконує досить специфічну роль «внутрішнього сторожа, навколо якого групується вся стилістична система твору» [4, с. 68], що передбачає її вплив на безпосереднє формування образу наратора. Цей тип комунікації більше сконцентрувався на експериментах із «міцністю» і «тісністю» зв'язку між творцем та публікою.

Виходячи з цього, оповідна перспектива спрямована на встановлення певних рамок між читачем та розповіддю, подібних до окуляра в мікроскопі,

який допомагає розглянути всю історію під певним кутом, і саме автор калібрує цей кут.

У процесі еволюції терміна виникла необхідність класифікувати його варіативні втілення та прояви. Авторство однієї із перших класифікацій належить К. Бруксу та І. Уорену [14], які у своїй роботі послуговуються терміном по своїй суті тотожним «точці зору», а саме «фокус нарації». Особливість їхньої роботи також полягає в дворівневому підході до розрізнення можливих варіантів прояву *point of view*.

Таким чином вчені спершу встановлювали від якої особи написано повідомлення: від першої чи від третьої, а потім на ґрунті попереднього результату класифікували його за когнітивним рівнем сприйняття: наратив є внутрішнім зображенням чи зовнішнім спостереженням подій. Таким чином виникають чотири можливі точки зору наратора:

1. Перша особа, чи автодієгетичний наратив – першоособовий наратив, оповідач якого є протоганістом чи героєм.
2. Спостерігач у другій особі. У такому випадку наратор постає перед читачем як другорядний персонаж, що розповідає історію головних героїв.
3. Автор-спостерігач, тобто зовнішня точка зору.
4. Всезнаючий автор – наратор, що знає думки та почуття всіх персонажів нартиву.

У 1981 році публікується есе «Про наративну типологію: точка зору» Я. Лінтвельта [37], у якому автор по-новому розглядає підхід до класифікації типів точок зору. Його робота ґрунтується на переосмисленні класичної для французької наратологічної школи класифікації К. Штанцеля [52]. Подібно до свого попередника, Лінтвельт сконцентрувався на таких параметрах, як аукторальність, акторіальність та нейтральність, що визначають роль наратора в наративі. Отож, за Лінтвельтом точка зору оповідача може бути:

1. Гетеродієгетична аукторальна. У такому випадку наратор не є частиною розповіді, що він наратує, тобто не є учасником описаних подій.



2. Гетродієгетична акторіальна, де наратор не є учасником подій в наративі, проте точка зору зображується з позиції персонажа.

3. Гетродієгетична нейтральна, за якою точка зору наратора знаходиться в межах того, що говорять чи чинять персонажі.

4. Гомодієгетична аукторальна, коли наратор є частиною подій, описаних у наративі.

5. Гомодієгетична акторіальна, де наратор – учасник подій, але як наратор [37, с. 214].

Саме на основі наведених вище класифікацій в майбутньому сформується єдина універсальна класифікація точок зору, якою в наші дні користуються письменники та літературознавці [49]. Особливістю цієї класифікації є її тісний зв'язок з особою наратора, що певною мірою споріднює її з роботою К. Брукса та І. Уорена [14], а також акцент на ролі оповідача в наративі, що відсилає нас до доробку Я. Лінтвельта [37]. Отже, за цією класифікацією наративна точка зору може бути:

1. Від першої особи, тобто від безпосереднього учасника подій та ситуацій наративу. Для цього типу характерне використання «Я»-кострукцій та займенників першої особи. Застосовується для створення інтимності між читачем та героєм, зазвичай протагоністом. У такому разі наратор володіє лише тією інформацією, що володіє той персонаж від якого імені ведеться оповідь. При цьому читачу стають відомі почуття та думки лише персонажа-наратора.

2. Від другої особи. Ця точка зору застосовується для найбільшого залучення читача в світ наративу, шляхом використання займенників другої особи, зазвичай, однини, що створює ефект безпосереднього діалогу читача та наратора.

3. Від третьої особи. Використовує займенники третьої особи однини та множини. За такого способу наратор знаходиться поза наративом і не бере безпосередньої участі в подіях описаних у ньому. У цієї точки зору можна спостерігати та виділити ще два підтипи: 1) обмежена третя особа, 2) всезнаюча третя особа [3].

Оповідна перспектива – це складне стилістичне явище, яке пронизує сучасну культуру, зокрема літературу. Вона урегульовує відносини між автором та читачем, наратором та персонажами, та виконує функцію обмежувача, що дозволяє митцю калібрувати та налаштовувати загальний план у наративі. Варіативність наративних точок зору дозволяє створювати різноманіття форм творів. Особливо багато місця для експериментів автору лишає наративна точка зору від третьої особи.

## 1.2 Наративна точка зору від третьої особи

Наративна точка зору від третьої особи – це різновид точки зору, для якої характерним є гетеродієгетичний наратор [7, с. 29], який не є частиною гартованого ним дієгезису, тобто він не виступає персонажем у описаних ситуаціях чи подіях, а для опису дій використовує займенники третьої особи, такі як *he, she, they*. Цей тип має широку варіативність, що дозволяє поділи його на підтипи: всезнаючу та обмежену третю особу [30, с. 454].

Існує думка, що використання наративу від першої особи, тобто потрапляння всередину розуму персонажа та переживання історії з його точки зору спричинить емпатію вищого рівня, але це не завжди так. Історії, розказані з точки зору третьої особи, можуть дозволити читачеві взяти на себе більш свідому роль, ніж розповідь від першої особи.

Усупереч наявному стереотипу, що оповідь від третьої особи зменшує шанси на виникнення співпереживання героям наративу, М О'Коннел [44] стверджує, що розповідь від третьої особи може насправді сприяти виникненню у читача навіть більшої емпатії. Замість того, щоб читати зациклену на самій собі історію, наратив від третьої особи може запропонувати різноманітні точки зору героїв на події, що більш вірогідно сприятиме виникненню співпереживання.

Історії, розказані від третьої особи, дозволяють читачеві дізнатися більше про світ поза межами перспективи від першої особи. Автори по різному

використовують цей прийом. Один із типів – це наратив від всезнаючої третьої особи, в якому історія розповідається з багатьох ракурсів, залежно від точки зору кожного персонажа.

Інший тип – наратив від обмеженої третьої особи, він також відомий під назвою «обмежене всезнання третьої особи», в якому історія розповідається з точки зору одного персонажа.

Вищенаведені перспективи по-різному викликають співпереживання у читача. Історія, розказана всезнаючим наратором, може надати читачеві широкий спектр поглядів, тоді як історія, розказана обмеженою третьою особою, допомагає осягнути думки та мотиви персонажа, дає змогу читачеві співпереживати персонажу.

Наративна точка зору від всезнаючої третьої особи уособлює собою наратив, для якого характерними є ситуації, коли читачеві надається інформація, яка надходить не від конкретного персонажа або коли оповідь ведеться по черзі від персонажа до персонажа без зміни стилю мовлення, даючи відчуття, що всю історію розповідає зовнішня сутність [9].

Суб'єктивність всезнаючого наратора, його думки і, зрештою, його характер, проявляються у художній літературі двома різними способами. По-перше, він проявляє незмінність та постійність у тоні та мотивах розповіді, незалежно від того, до якого персонажа наратор близький психічно у певний момент історії [24, с. 76].

По-друге, якщо всезнаючому оповідачеві дозволено виявляти його всезнаючі якості, не вимагаючи розкривати всі його знання з самого початку історії, то його вплив на розповіді стає очевидним [29, с. 46]. Контролюючи весь процес репрезентації історії, всезнаючий оповідач контролює те, як читач сприйматиме події наративу.

Наслідки всезнання – це авторитет і розмах; наратив з таким наратором здаються особливо впевненими. Персонажі можуть бути непевними, але над ними є керівна сила. Проте варто зазначити, що для розуміння функцій

всезнаючого наратора, спочатку важливо визнати абсолютний авторитет і владу автора проти авторитету і сили всезнаючого оповідача.

Автор має повний контроль над фізичною стороною оповіді: вночі чи вдень, на фермі чи в лісі, сотні тисяч років чи лише одну годину. Та найважливіше – роль господаря над персонажами, який диктує що вони говорять, як рухаються, що роблять, з ким взаємодіють, створює їхнє минуле та майбутнє тощо. Всезнаючий оповідач не має жодного контролю над цим – він не керує подіями, обставинами чи персонажами історії, яку він розповідає [46]. Проте він може налаштувати сприйняття глядачем подій, збільшувати чи зменшувати масштаб, щоб привернути увагу читача до розумового чи емоційного стану персонажів, загальної атмосфери або ж подій, що відбуваються.

Наратив від всезнаючої третьої особи також сприяє виникненню в наративі інших стилістичних прийомів, серед них:

1. Драматична іронія. Письменник створює напругу, яка виникає унаслідок того, що читач знає щось, що не відомо персонажам.

2. Наратор може мати чіткий голос, не прив'язаний до персонажа в наративі. Наприклад, наратор може бути веселим і смішним, у той час як персонажі абсолютно серйозні.

3. Швидкі переходи між діями. Для переміщення наративу у фізичному чи часовому просторі всезнаючий наратор не обмежений рамками логіки, тому є найкращим варіантом для історій, які передбачають сюжетні переходи [22].

На відміну від наративу від всезнаючої третьої особи, у наративі від обмеженої третьої особи наратор розповідає історію з перспективи одного персонажа, що викликає ефект безпосередньої близькості [21], характерний для наративу від першої особи, при цьому не обмежуючись лише внутрішніми переживаннями персонажа. Таким чином обмежена третя особа є спорідненою не лише з всезнаючою особою, а й з першою особою.

Обмежена третя особа надає читачам доступ до внутрішніх думок та емоцій персонажа, так само, як і розповідь від першої особи. Різниця полягає в

відстані між головним героєм та оповідачем, що впливає на спосіб зображення героя. Так, у персонажа може бути гідка звичка, яку він з великою ймовірністю приховає, якщо він буде оповідати історію, що й зумовлює вражаючу частоту виникнення в наративах від першої особи «ефекту Мері Сью» [23], коли головний герой надто ідеальний.

Цей ефект може з'явитися і в оповіді від обмеженої третьої особи, але це менш вірогідно, адже цей тип наратора більш об'єктивний та схильний описувати й те, що сам персонаж може не помітити чи навмисне ігнорувати. Хоча перша особа може викликати більшу близькість, проте це лімітує читача: позбавляє його змоги об'єктивно оцінити дії та вчинки персонажа; обмежує його знання судженнями головного героя.

Спорідненість обмеженої та всезнаючої точок зору проявляється на дещо іншому рівні. Так, наратив від обмеженої третьої особи може міняти точку зору від персонажа до персонажа, таким чином і досягається максимальна близькість двох типів нараторів. Проте обмежена особа все ж має низку відмінностей, серед них головною є те, що обмежений наратор не може транслювати в наративі думки чи почуття іншого персонажа, принаймні до того моменту коли його точка зору зміститься на нього [20, с. 123].

Всезнаючий наратор позбавлений таких рамок і може одночасно транслювати думки та почуття багатьох персонажів одночасно, не змінюючи навіть тону оповіді, що характерно обмеженій третій особі. До того ж, за обмеження наратора для переходу від точки зору одного персонажа до іншого затрачається більше часу для описання обставин сцени, тобто дати читачу відчуття занурення не лише в думки, а й в їхній хід у голові героя [15, с. 243]. Всезнаючому наратору не характерно вдаватися в такі крайнощі, йому достатньо поверхнево перелічити думки персонажа, тому він здатен розкрити більше про персонажів за менший час.

Утім, стрибки між персонажами можуть створити певну відстань між читачем та героями. Всезнаючий наратор постійно повідомляє читачам, хто розповідає історію – і це оповідач, а не персонажі, водночас читачі

залишаються поза наративом [25]. Наратив від обмеженої третьої особи дозволяє повністю ідентифікувати себе з персонажем, що уможливлює глибше зазирання в душу персонажа. Він використовує інтимний погляд очима персонажа, і навіть якщо історія написана в минулому часі, вона відчувається як подія, що відбувається в теперішньому.

Отже, наратив від третьої особи є багатоплановим та різноманітним полем для досліджень та творчості. Особливої уваги заслуговують такі її деривати, як всезнаюча та обмежена третя особи. Обмежена третя особа має в собі риси як наративу від всезнаючої третьої особи, так і наративу від першої особи, що ускладнює її вірну ідентифікацію в художній літературі та створює безмежне поле для комбінацій під час застосування цього прийому.

### **1.3 Особливості наративу від обмеженої третьої особи**

Наратив від обмеженої третьої особи це – розповідь, обмежена перспективою одного персонажа. Це найпоширеніший підхід у літературі з початку ХХ століття. Основним його положенням є те, що, якщо персонаж чогось не знає, то і читач цього знати не може.

Коли оповідання чи роман написано з точки зору одного персонажа, читачі будують стосунки з цим персонажем, бо вони спостерігають за подіями його очима, розділяють радість, сум, перемогу чи поразку. Так, у цьому відношенні наратив від обмеженої третьої особи схожий на наратив від першої особи, проте існує чітка різниця і вона полягає в тому, що перспектива обмеженої особи охоплює не лише внутрішній світ персонажа, а й усе те, що відбувається поза ним, що дає авторові певний простір [23]. Можливість передавати думки персонажа – а потім відступати, коли бажано приглушити їх, й лишити в таємниці.

Наприклад: на початку оповіді наратор може бути за спиною головного героя, а в другій може змінити своє положення як в часі чи просторі, так і в плані заміни точки зору одного персонажа на іншого. На початку книги

використання близької позиції допомагає читачам зрозуміти внутрішню роботу персонажа, та з розвитком сюжету, коли головні герої уже добре відомі і читач здатен передбачити хід їхніх міркувань та мотивацію вчинків, потреба в такій близькості відпадає.

Наратив від обмеженої третьої особи використовує такі займенники, як *he, she, they*, водночас займенник *it* є неприйнятним для цього типу розповіді, адже суперечить його суті. Наратор існує, спостерігає і повідомляє про основні події історії, не беручи в них ніякої участі.

На додаток до вищезазначеної інтимності між читачем та головним героєм, наратив від обмеженої третьої особи характеризується також такими рисами:

1. Підтримка рівня невизначеності щодо другорядних персонажів: їхні емоції, таємниці та минуле можуть залишатися неоднозначними. Завдяки цьому наратив від обмеженої третьої особи є популярним явищем у таких жанрах художньої літератури, як містика та детектив, оскільки, коли ми не знаємо, що думають чи відчувають другорядні персонажі, вони створюють для читача привабливу загадку. У романі Джорджа Орвелла ця таємниця розкривається лише в останньому акті історії.

2. Розвиток персонажа. Обмежена особа дає змогу розказати історію зміни характеру персонажа, його розвитку, у тому числі й дорослішання, як це показано в циклі романів Джоан Роулінг про Гаррі Поттера. Динамічність поглядів персонажа та зміна пріоритетів робить його цікавим об'єктом для спостереження.

3. Помилкові припущення персонажа. Обмеженість точки зору змушує читача звертати більше уваги на теорії та схеми, що транслює для них наратор, адже для створення власних здогадок у них не вистачає інформації. Роман Джейн Остін «Гордість і упередження» – чудовий приклад того, як використання обмеженої третьої особи здатне обіграти припущення головних героїв.

4. Множинність точок зору. Наратор здатен мати більше ніж один об'єкт для спостереження. Наприклад цикл романів Джорджа Мартіна «Пісня льоду та полум'я», де в кожній главі наратив фіксується на різних персонажах. Це надає змогу показати як одна й та сама ситуація виглядає з різних точок зору: свідка, учасника та інших. Хоча обмежена третя особа показує читачеві лише те, що бачить, чує, думає та припускає один розум, чергування вносить свіжість до наративу.

У наративі від обмеженої третьої особи автор може тримати читачів на відстані з-за плеча, щоб продемонструвати панораму подій або навпаки змусити читачів почути кожную думку та емоцію персонажа. Перше додає історії динамічності та жвавості, останнє ж більше підходить для неквапливих роздумів.

У своїй книзі О. Карт «Персонажі та точка зору» пояснює особливості наративу від обмеженої третьої особи за допомогою аналогії з кінокамерою. Це простий спосіб зрозуміти рівні «близькості», які письменники здатні застосувати щодо персонажа:

1. Глибоке занурення. Даний метод можна порівняти з прийомом зйомки з-за плеча. Його мета – змусити читача зануритися в головного героя і робити кожен рух разом з ними. Цей ракурс застосовується в описі бійок та моментів сильної емоційної напруги.

2. Проникнення світла. Метод наратування з відстані в два кроки. Наратору доступні лише окремі думки персонажа, проте головне завдання цього ракурсу – інформувати читача про загальний перебіг подій, а не проживати разом з героєм кожную мить.

3. Кінематографічна панорама. Застосовується для надання читачеві інформації про експозицію, хід часу та інше, коли читачеві не потрібно знати жодних думок персонажа. Опис навколишнього середовища та подій все ще повинні контролюватися наратором від обмеженої третьої особи. Це означає, що якщо щось відбувається поза його полем зору, то читачі про це знати не повинні[16].



Отже, наратив від обмеженої третьої особи – це унікальне явище в літературі, яке потребує пильної уваги, адже від твору до твору воно здатне міняти форму та використовувати широкий арсенал самобутніх прийомів для реалізації найрізноманітніших стилістичних цілей. Особливої уваги заслуговують лексичні та синтаксичні конструкції та прийоми, що використовуються наратором для їх досягнення.

## РОЗДІЛ 2

### ШЛЯХИ РЕАЛІЗАЦІЇ НАРАТИВУ ВІД ОБМЕЖЕНОЇ ТРЕТЬОЇ ОСОБИ В ЛІТЕРАТУРІ

Розділ цілком присвячений розгляду першоджерел дослідження, а саме романам Ернеста Хемінгуея *For Whom the Bell Tolls* та Джорджа Орвелла *Nineteen Eighty-Four*. У першій частині проводиться більш предметне знайомство з роботами письменників, а саме шлях від виникнення ідеї до написання готової роботи. Найважливішою ж частиною є демонстрація застосування в оповідях наративу від обмеженої третьої особи – його причини, характерні риси та приклади з творів.

Друга ж частина ставить собі на меті ознайомити читача з різноманітним лексичним прийомів притаманних наративу від обмеженої третьої особи в роботах авторів, які становлять особливу цінність не лише для мовознавців, а й для перекладачів. Бо ж щоб передати стилістичний прийом повною мірою, варто збагнути його сутність в тексті мовою оригіналу.

Третя частина зосереджена суто довкола використання синтаксичних стилістичних прийомів в оповіді та особливостях їх застосування в вищезазначеній оповідній перспективі.

#### **2.1 Наратив від обмеженої третьої особи у творчості Ернеста Хемінгуея та Джорджа Орвелла**

Оскільки наратив від обмеженої третьої особи передбачає занурення в думки, він неодмінно має підлаштовуватися під особливості особистості персонажа від точки зору якого ведеться розповідь. У художніх творах з великою кількістю персонажів, від імені яких може вестися розповідь, це проявляється у першу чергу на лексичному рівні. Різний соціальний статус,

освіченість, життєвий досвід, стать, психологічний стан персонажів вносять різноманіття у наратив.

Зважаючи на це для вивчення явища наративу від обмеженої третьої особи особливу цінність має творчість піонерів справи, таких як Дж. Остін, Ч. Діккенс, а також письменників, які розкрили максимум потенціалу цього прийому – Е. Хемінгуея та Дж. Орвелл. Саме на прикладі їх творчого спадку можна якнайкраще прослідкувати характерні риси наратора цього типу.

Ернест Міллер Хемінгуей – американський письменник і журналіст. Його лаконічний та стриманий стиль письма мав надзвичайно потужний вплив на художню літературу ХХ століття, тоді як його пригоди та життєвий шлях загалом надихнули наступні покоління. Більшу частину своїх творів він написав між серединою 1920-х та 1950-х років.

У 1954 році письменник отримав Нобелівську премію з літератури. Він опублікував сім романів, шість збірок оповідань і два науково-популярні твори. Посмертно було опубліковано три романи, чотири збірки оповідань і три публіцистичні твори. Більшість з них і понині вважаються класикою американської літератури.

До культових творів Е. Хемінгуея відносять і його роман 1940 року видання *For Whom the Bell Tolls* [75]. Історія написання твору починається в 1937 році, коли письменник, у якості спеціального кореспондента від Північноамериканського газетного альянсу, прибув до Іспанії з редакційним завданням – розповісти американському читачеві про події громадянської війни 1936-1939 років.

Саме події тих буремних років було взято Е. Хемінгуеєм за основу його нового роману, у якому він міцно переплів автобіографічні мотиви та вигадки. Тому не дивно, що головним героєм оповіді є американець Роберт Джордан, викладач коледжу у відпустці, який долучається до Міжнародної бригади у боротьбі з фашизмом, а згодом стає членом партизанського загону в горах Іспанії. Двигуном наративу є місія Роберта – він разом з товаришами має підірвати міст, таким чином зруйнувавши плани фашистів. Події відбуваються

у жвавому темпі, тому роман описує всього чотири дні із життя головного героя.

Роман *For Whom the Bell Tolls* є дослідженням Е. Хемінгуеєм суспільних настроїв у часи війни, таких як: думки про швидкоплинність життя, можливість самогубства, щоб уникнути тортур, товариські стосунки, питання зради, різні політичні ідеології та фанатизм. Війна і романтика – це два ключових елементи книги. У першу чергу роман мав бути про війну, і саме описані трагічні події породжують центральну напругу та конфлікти в книзі [56, с. 612]. І тільки друге місце посідає історія кохання Роберта Джордана та Марії, яка також є важливим компонентом особистої трансформації головного героя, проте не йде ні в яке зрівняння з першим.

Контраст і взаємодія між ними надзвичайно важливий, адже вибір Роберта Джордана ризикувати життям і служити ідеї стає болісним і героїчним, оскільки він перекреслює його власний шанс на щастя в коханні.

Оповідь розділена на 43 розділи та ведеться від обмеженої третьої особи, якою більшу частину роману є Роберт Джордан. Ось як автор знайомить читача з ним:

(1) *The young man, whose name was Robert Jordan, was extremely hungry and he was worried (75, p.3).*

Таким чином читач протягом усієї оповіді буде знати про думки та почуття лише головного героя, що втім не стосується декількох моментів роману, де оповідь велась від обмеженої третьої особи інших персонажів, наприклад Ансельмо чи Марії – коханої Роберта Джордана:

(2) *Then later she heard Pilar's big voice from away below on the hillside shouting up some obscenity to her that she could not understand and she thought, Oh, God no, no. Don't talk like that with him in peril. Don't offend anyone and make useless risks (75, p.239).*

Оповідь від обмеженої третьої особи – це текст, у якому оповідач повідомляє про власні думки, почуття та дії, використовуючи займенники *he* або *she*. Наративна дистанція в цьому типі оповіді може бути такою ж близькою

або малою, як і дистанція в оповіді від першої особи, оскільки читачеві представлені роздуми та емоції персонажа, а також його вчинки. Що в повній мірі відповідає наведеним вище прикладам.

Тож таким чином бачимо, що в своєму романі Е. Хемінгуей вдається до множинності точок зору, проте не забуваючи про обмеження, які накладає на нього обраний тип оповідної перспективи. Також варто зазначити, що автор віддає перевагу коротким дистанціям між оповідачем та героєм, від чийого імені він веде розповідь, навіть якщо герой є другорядним:

*(3) Across the road at the sawmill smoke was coming out of the chimney and Anselmo could smell it blown toward him through the snow. The fascists are warm, he thought, and they are comfortable, and tomorrow night we will kill them (75, p.105).*

І хоча в тексті роману можна зустріти елементи панорамної відстані між оповідачем та героєм, проте з вищенаведених прикладів уже можна сказати, що автор вдається до її використання вкрай рідко [9]. Натомість письменник віддає перевагу відстані проникнення світла та глибокому зануренню, які в його роботі практично зливаються одна з одною.

Отож, поверхнево ознайомившись з особливостями стилю Е. Хемінгуея, можна перейти до характеристики роботи його колеги.

Ерік Артур Блер, більш відомий під псевдонімом Джордж Орвелл, британський письменник і журналіст. Творчий доробок якого відзначається неоднозначністю та позаяк відвертою суперечливістю. На додаток до своєї літературної кар'єри Орвелл служив офіцером індійської імперської поліції в Бірмі та приймав участь в уже згадуваній громадянській війні в Іспанії. Пізніше організація, до якої він приєднався троцькістською і розпущена. Орвелла та його дружину звинуватили в екстремізмі та судили заочно в Барселоні у 1938 році. Однак до того часу вони втекли з Іспанії та повернулися до Англії, де письменник починає активно співпрацювати зі спецслужбами, щоб урятувати свою репутацію.

Хоча спочатку Орвелл, як і Хемінгуей, намагався вести активне суспільне життя та відстоював ідеї соціалізму, проте тривало це, в його випадку, не довго. На відміну від колеги, прославився він більше як зрадник та підступний донощик, який писав списки до Міністерства інформаційних досліджень, яке займалося переслідуваннями осіб, що співчували соціалістичному руху. Тобто Дж. Орвелл видавав своїх же побратимів.

Орвелл найбільш відомий сучасному читачеві як автор роману-антиутопії *Nineteen Eighty-Four* [76] та сатиричної повісті *Animal Farm*, які продалися у комплекті краще, ніж будь-які дві книги іншого автора двадцятого століття.

Книгу Дж. Орвелла *Nineteen Eighty-Four* було опубліковано у червні 1949 року, жанрово її відносять до антиутопій та називають духовним нащадком роману «Ми» Євгена Замятіна, написаного у 1920 році. Два твори настільки схожі між собою, що виникає враження, що Орвелл просто написав переказ, проте він навіть не намагався це приховати, а й між іншим критикує іншого відомого письменника-антиутопіста, автора легендарного *Brave New World* О. Гакслі [70] за відсутність у його романі політичного висловлювання. Що ж, у його власному романі такі висловлювання були, часом їх було аж занадто.

*Nineteen Eighty-Four* написано дуже предметно, без прикрас та різноманіття. Події роману відбуваються у 1984 році в Океанії – вигаданій державі. Головний герой – Вінстон Сміт, середньостатистичний працівник Міністерства правди, посадові обов'язки якого передбачають редагування старих газет, з метою перепису минулого. Він веде таємного щоденника та ненавидить свій домашній телевізор, через екран якого відбувається стеження. Зав'язкою роману є його раптова закоханість в одну із колег, Джулію, яка виявляється неабиякою бунтаркою проти існуючої політичної формації. Разом вони намагаються втекти подалі від очей суспільства, бо ж їхнє кохання знаходиться поза законом.

Роман складається з трьох розділів-книг, де оповідь ведеться від обмеженої третьої особи Вінстона Сміта, білого комірця на шляху до повстання:

(4) *Party members were supposed not to go into ordinary shops ("dealing on the free market," it was called), but the rule was not strictly kept, because there were various things, such as shoelaces and razor blades, which it was impossible to get hold of in any other way. He had given a quick glance up and down the street and then had slipped inside and bought the book for two dollars fifty. At the time he was not conscious of wanting it for any particular purpose. He had carried it guiltily home in his briefcase. Even with nothing written in it, it was a compromising possession (76, p.3).*

Та його бунт, до кохання з Джулією, обмежується купівлею речей у не ліцензованих магазинах. Незважаючи на незначущість таких витівок, Вінстон щиро насолоджується ними, хоча час від часу вони й викликають у нього напади параної. Утім це більше зумовлено його фантазією, яка розходиться не на жарт – думки Вінстона переповнені теоріями та здогадками, він увесь час висуває припущення відносно намірів та мотивів своїх співрозмовників [29], ба навіть просто перехожих:

(5) *Momentarily he caught O'Brien's eye. O'Brien had stood up. He had taken off his spectacles and was in the act of resettling them on his nose with his characteristic gesture. But there was a fraction of a second when their eyes met, and for as long as it took to happen Winston knew- yes, he knew!- that O'Brien was thinking the same thing as himself. An unmistakable message had passed. It was as though their two minds had opened and the thoughts were flowing from one into the other through their eyes. 'I am with you,' O'Brien seemed to be saying to him (76, p.8).*

Таким чином автор навмисно підтримує рівень невизначеності відносно другорядних персонажів, та створює неабияку інтригу. Це надає читачеві можливість разом з головним героєм висувати припущення щодо того чи іншого персонажу, рівня його щирості та прихованих мотивів. Такий підхід ще більш посилює та підкреслю похмуру реальність, переповнену агітацією, тяжкою безглуздою роботою, переслідуваннями, поліцією думок, шпигунами та сторожовими режиму – тобто усім тим, чого так боявся сам Дж. Орвелл. Проте

він вочевидь навмисне помилився та виставив створений ним світ – комуністичним пеклом на землі, однак вищеописані методи контролю були притаманні капіталістичним країнам навіть в більшій мірі. Так батьківщиною більшості методів роботи з ненадійними елементами суспільства є фашистська Японія. Зокрема там існував інститут боротьби з підривною діяльністю, до якої відносили: боротьбу населення проти тотальної мілітаризації економіки, експлуатації робітників та шовінізму; там він був відомий під назвою Токубецу кото кейсацу – 特別高等警察, проте більш відомою вона була як Сісо: кейсацу – 思想警察 [63, с. 1267], що можна дослівно перекласти з японської як поліція думок.

Дж. Орвелл, так само як і Е. Хемінгуей, більш схильний використовувати незначну відстань між оповідачем та героєм, від імені якого ведеться розповідь, тож більшу частину часу читач проводить у безпосередній близькості з головною діючою особою, на відстані глибокого занурення.

Отже, було з'ясовано, що романи Е. Хемінгуея та Дж. Орвелла дійсно написані за допомогою наративу від обмеженої третьої особи. Окрім того було наведено історичні передумови написання оповідей, а також проаналізовано які прийоми притаманні наративу від обмеженої третьої особи було використано письменниками в романах.

## **2.2 Лексичні особливості реалізації наративу від обмеженої третьої особи**

Найпомітнішим лексичним прийомом у наративі від обмеженої третьої особи є використання діалектизмів. Діалект у такому випадку розглядається як форма письма, яка показує акцент і стиль мовлення людей у певному регіоні, тому іноді існує небезпека образити людей, мовлення яких наслідується, проте більшість авторів використовують діалект у своїй роботі, адже цей прийом надає твору яскравості та реалізму [58, с. 208].



Опис діалекту – це головним чином передача мовлення так, як воно дійсно звучить, наприклад у романі Ернеста Хемінгуея *For Whom the Bell Tolls* зустрічаємо наразі застарілі форми займенників *thee* та *thou* що зумовлено намаганнями письменника створити у читача враження, що робота була перекладена з іспанської.

Свого часу *you* замінив *thou* майже в усіх контекстах: як у формальному, так і неформальному, однині та множині. *Thou* стало асоціюватися з піднесеною, старовинною літературною мовою, сучасним читачам цей займенник здається більш формальним, пов'язаним із Шекспіром.

Однак, говорячи про мови романського походження, зокрема про іспанську, можна помітити, що вони здебільшого зберегли форми *tú* та *usted* вживані для формального дискурсу. Лінгвісти називають це розрізненням T-V (від лат. *tu* і *vos*); таким чином, історична відповідність між іспанською та англійською буде виглядати: *tú* – *thou* та *usted* – *you* [45, с. 26].

Критики припускають, що розрізнення T-V у цьому романі відповідає логічній моделі граматичного перекладу. Наприклад, у діалозі між Робертом і Пілар ми спостерігаємо наступне:

(6) “*Thou,*” *he said to Pablo. “Do you think this snow will last?”*

“*What do you think?*”

“*I asked you.*”

“*Ask another,*” *Pablo told him. “I am not thy service of information. You have a paper from thy service of information. Ask the woman. She commands.”*

“*I asked thee.*”

“*Go and obscenity thyself,*” *Pablo told him* (75, p. 116).

Нестандартна лексика персонажа також може бути представлена за допомогою апострофу, який вказує на пропущені мовцем звуки, або ж навпаки у вигляді подовжень голосних [57, с. 672]. Проте у романі Дж. Орвелла *Nineteen Eighty-Four* можна помітити, як цей лексичний прийом набирає нечуваних обертів – автором було створено цілу мовну підсистему – *Newspeak*, яка чітко відмежована від *Oldspeak*, тобто звичної нам англійської мови [64, с. 1673].

Таке фантастичне рішення було зумовлене численними дискусіями в письменницьких колах – автори сахались спрощення мови, яке мало неминуче вплинути на когнітивні можливості носіїв [17]. Такий невтішний прогноз наштовхнув Орвелла на ідею створення спрощеної, сухої мови, позбавленої двозначностей, а разом з тим й образів людей, які нею користуються. На противагу ним він також створив героя, який зберіг у собі гнучкість думки та образність мислення, від чиєї обмеженої третьої особи й буде вестись оповідь.

Вся тяжкість усвідомлення різниці між цими двома типами людей постає в одному з ключових моментів роману:

*(7) You haven't a real appreciation of Newspeak, Winston, said almost sadly. Even when you write it you're still thinking in Oldspeak. In your heart, you'd prefer to stick to Oldspeak, with all its vagueness and its useless shades of meaning. You don't grasp the beauty of the destruction of words. Do you know that Newspeak is the only language in the world whose vocabulary gets smaller every year? (76, p. 24).*

Окрім того виразність різної відмінності характерів та досвіду персонажів історії найкраще помітно при зміні героя від обмеженої особи якого ведеться оповідь. Саме це спостерігається у Хемінгуея:

*(8) Now, ahora, maintenant, heute. Now, it has a funny sound to be a whole world and your life. Esta noche, tonight, ce soir, heute abend. Life and wife, Vie and Mari. No it didn't work out. The French turned it into husband. There was now and frau; but that did not prove anything either. Take dead, mort, muerto, and todt. Todt was the deadest of them all. War, guerre, guerra, and krieg. Krieg was the most like war, or was it (75, p. 92).*

Головний герой Роберт Джордан надзвичайно освічена людина, тож, при передачі ходу його думок, спостерігаємо використання іншомовних лексем перейнятих не лише з іспанської мови, а й німецької, ба навіть французької. Його думкам притаманна поетичність та романтичність, однак, коли оповідь ведеться від обмеженої особи Марії, ми бачимо наступне:

*(9) Maria caught him finally and brought him back, shivering, trembling, his chest dark with sweat, the saddle down, and coming back through the trees she heard*

*shooting below and she thought I cannot stand this longer. I cannot live not knowing any longer. I cannot breathe and my mouth is so dry. And I am afraid and I am no good and I frighten the horses... But, Oh, Sweet Blessed Virgin, bring him back to me from the bridge and I will do anything thou sayest ever (75, p. 239).*

Марія проста закохана жінка, яка виросла в доволі релігійному оточенні. Її думки та мова проста й наповнена набожністю, особливо в стресовій ситуації, що створює контраст між нею та її коханим-атеїстом. Різність голосів персонажів допомагає краще зрозуміти їх особистість – саме таким чином має виглядати доречна зміна особи від якої ведеться оповідь.

У випадку з романом Дж. Орвеллом прийом зміни лексики персонажу було впроваджено з метою демонстрації змін в особистості героя, від чийого імені ведеться оповідь. Так спершу в думках та діях Вінстона можна помітити спротив, непокору партійним статутам та навіть зухвалі роздуми про зміну правлячої системи:

(10) *His eyes re-focused on the page. He discovered that while he sat helplessly musing he had also been writing, as though by automatic action. And it was no longer the same cramped, awkward handwriting as before. His pen had slid voluptuously over the smooth paper, printing in large neat capitals:*

*DOWN WITH BIG BROTHER*

*DOWN WITH BIG BROTHER*

*DOWN WITH BIG BROTHER*

*DOWN WITH BIG BROTHER*

*DOWN WITH BIG BROTHER (76, p. 8).*

Проте згодом, після викриття його злочинів проти партії та цілком очікуваного покарання за них, думки Сміта приймають зовсім іншу сторону – тепер його розум переповнено любов'ю та повагою до Великого Брата та постулатів партії, якими б парадоксальними вони не здавались:

(11) *The face of Big Brother swam into his mind ... Like a leaden knell the words came back at him:*

*WAR IS PEACE*

*FREEDOM IS SLAVERY*

*IGNORANCE IS STRENGTH* (76, p. 48).

Така виразна зміна в настрої та мові персонажа показує його еволюцію – якщо раніше він писав великими літерами бунтарські гасла, то тепер їх місце в оповіді посіли слова партійної пропаганди.

Отже, наративу від обмеженої третьої особи притаманне використання лексичних засобів виразності, що регулюють відстань між наратором та читачем, а також підкреслюють різноманітність та індивідуальність персонажів, від чиєї особи ведеться розповідь. Такий підхід дає змогу автору максимально продемонструвати багатство словарного запасу та стилістичної винахідливості, що й робить цей тип наративу таким популярним серед письменників, починаючи з ХХ століття.

## **2.2 Синтаксичні особливості реалізації наративу від обмеженої третьої особи**

На синтаксичному рівні наратив від обмеженої третьої особи можна розглядати з двох різних ракурсів: 1) опис подій наратором; 2) думки персонажа. Якщо їх порівнювати, то стає зрозумілим, що перший набагато бідніший на стилістичні прийоми та не відрізняється від оповіді з перспективи всезнаючої третьої особи. Водночас другий є цікавим об'єктом для спостереження, адже є істинною демонстрацією авторського стилю та особливостей застосування обмеженої третьої особи в літературі [8].

Зважаючи на це не дивно, що саме роботи Е. Хемінгуей та Дж. Орвелла є особливо цікавими об'єктами дослідження, адже в романах цих письменників, як уже було з'ясовано, відстань між оповідачем та героєм, від чийого імені ведеться наратив є достатньо короткою.

Тож почнімо з роману Дж. Орвелла *Nineteen Eighty-Four*: Вінстон надзвичайно романтичний і в той же час схильний до параної персонаж, який

мріє про світле майбутнє та вважає себе його людиною. Проте майбутнє так і не настало, а тому у цьому світі він зайвий. Його весь час гризуть сумніви та цькує атмосфера безнадії, щоб продемонструвати це, автор вдається до використання риторичних запитань, що раз від разу проносяться у думках героя:

(12) *It presupposed that somewhere or other, outside oneself, there was a 'real' world where 'real' things happened. But how could there be such a world? What knowledge have we of anything, save through our own minds (76, p. 134)?*

Риторичне питання ставиться для драматичного ефекту або задля того, щоб зробити акцент на певній темі, що обговорюється, коли реальної відповіді не очікується [52, с. 482]. Риторичне запитання може мати очевидну відповідь, але акцент усе ж робиться на темі запитання. У цьому випадку поставлені питання говорять про розгубленість головного героя, сумніви щодо реальності подій, що відбуваються. Що ж до Е. Хемінгуея, то він у своєму романі доводить цей стилістичний прийом до ідеалу, і з риторичних питань народжується внутрішній діалог головного героя, де він сперечається з собою ж оповідачем:

(13) *Who do you suppose has it easier? Ones with religion or just taking it straight? It comforts them very much but we know there is no thing to fear. It is only missing it that's bad. Dying is only bad when it takes a long time and hurts so much that it humiliates you. That is where you have all the luck, see? You don't have any of that (75, p. 250).*

У тяжкий передсмертний час Роберт Джордан починає суперечку з самим собою, і навіть на складні риторичні питання філософського спрямування з'являються відповіді. Та не лише риторичні запитання підкреслюють драматизм подій, які відбуваються з героєм. Він живе у складний час і до нього приходить усвідомлення не дуальності буття, що виражається через стилістичні повтори:

(14) *Living was a hawk in the sky. Living was an earthen jar of water in the dust of the threshing with the grain flailed out and the chaff blowing. Living was a horse between your legs and a carbine under one leg and a hill and a valley and a*

*stream with trees along it and the far side of the valley and the hills beyond* (75, p. 168).

У цьому фрагменті спостерігаємо класичний приклад анафори, риторичного прийому, який передбачає повторення слова чи фрази на початку послідовних речень, фраз чи речень [58, с. 27]. Вона працює як літературний засіб, що дозволяє письменникам передати, підкреслити та підсилити думку. Тут вона підкреслює багатозначність та розмаїття життя.

Загалом можна дійти висновку, що романі Е. Хемінгуея притаманний деякий пафос, тому анафора, як риторичний прийом зустрічається доволі часто:

(15) *Such things don't happen. Maybe it never did happen, he thought. Maybe you dreamed it or made it up and it never did happen. Maybe it is like the dreams you have when some one you have seen in the cinema comes to your bed at night and is so kind and lovely* (75, p. 76).

У романі ж Дж. Орвелла все навпаки – анафора підкреслює тотожність різнорідних понять та додає вагомості словам Вінстона Сміта:

(16) *We believe that there is some kind of conspiracy, some kind of secret organization working against the Party, and that you are involved in it. We want to join it and work for it. We are enemies of the Party. We disbelieve in the principles of Ingsoc. We are thought-criminals* (76, p. 80).

Рішуче зізнання головного героя супроводжується драматичним ритмом, що вдало підкреслює значущість моменту, а також готує читача до сумного фіналу, адже тепер усі приховане стало очевидним. Отож бачимо, що попри різницю у настроях оповідачів, у обох романах спостерігається підкреслення емоційних моментів за допомогою анафори, хоча для твору Е. Хемінгуея це притаманно більшою мірою.

Однак у нього також зустрічаємо використання епіфори – риторичний прийом, споріднений з анафорою, проте він передбачає повторення слова чи фрази наприкінці послідовних речень, фраз чи речень [67, с. 38]:

(17) *And the talk that he had thought of as cynicism when he had first heard it had turned out to be much too true. This will be something to tell at Gaylord's, he thought, when this is over. Yes, when this is over* (75, p. 125).

Та, говорячи про улюблені стилістичні засоби виразності письменників, Дж. Орвелла можна назвати прихильником парадоксів. Парадокс – це вираз, який спершу здається нелогічним та суперечливим, але згодом виявляється, що він є найреальнішим проявом прихованої істини [61, с. 380]. Цей прийом проходить лейтмотивом через увесь роман, особливо це стосується культової фрази:

(18) *War is Peace, Freedom is Slavery, Ignorance is Strength* (76, p. 2).

Та не парадоксом єдиним передає Дж. Орвелл у своїй оповіді настроїв безнадії та абсурдності, він також вдається до використання сатиричних прийомів, які мають на меті висміяти безглуздя чи недоліки оточуючої дійсності [59, с. 752]. Проте головним об'єктом висміювання є людські слабкості, бо з ними можна стикнутися будь-де: чи то на вулиці, чи в інститутах влади, ба навіть у власній поведінці. Важливо наголосити, що мета сатири не просто дошкульно висміяти якесь негативне явище, а й викликати у читача, чи слухача обурення та бажання змінити існуючий стан речей:

(19) *Shall I tell you why we have brought you here? To cure you! To make you sane! Will you understand, Winston, that no one whom we bring to this place ever leaves our hands uncured* (76, p. 121).

Звертаючись до Вінстона, О'Браєн обіцяє тому лікування, повернення йому свідомості, яке передбачає переробку особистості під норми суспільства, які диктуються дегенеративними, зашореними членами правлячої тоталітарної системи, яку на початку роману він описує як щось велетенське та монструозне:

(20) *The ideal set up by the Party was something huge, terrible, and glittering – a world of steel and concrete, of monstrous machines and terrifying weapons – a nation of warriors and fanatics, marching forward in perfect unity, all thinking the same thoughts and shouting the same slogans, perpetually working, fighting,*

*triumphing, persecuting – three hundred million people all with the same face* (76, p. 34).

Тут наратор від обмеженої третьої особи використовує гіперболу, він навмисне перебільшує масштаб катастрофи, щоб нажахати читача [14]. Цей стилістичний прийом не має описувати реальність як вона є, він має використати лупу, щоб читач не ставився легковажно до висвітленої проблеми; щоб викликати емоції. Гіпербола часто є частиною сатиричного полотна. Ще однією його частиною є іронія, яка викликає реакцію через спалюжені очікування. Та у романі було знищено надію не лише читача, а й головного героя:

(21) *Everything faded into mist. The past was erased, the erasure was forgotten, the lie became truth. Just once in his life he had possessed – after the event: that was what counted – concrete, unmistakable evidence of an act of falsification* (76, p. 34).

Тут оповідач удається до іронії – стилістичного прийому, який характеризується суперечливістю між реальністю, яку він зображає, та самим описом [66, с. 134]. Ефективність іронії цілком залежить від масштабу сподівань читача. Тож у романі вона підкреслює наївність очікувань не лише читача, а й героя, від чийого імені ведеться оповідь – він також виявився обдуреним. Його намагання продемонструвати безглуздість світу, частиною якого він є – де правда стає брехнею, де фактами маніпулюють як заманеться – виявилось безглуздою витівкою. Тепер він понесе за неї покарання.

Отже, за допомогою різноманітних синтаксично-стилістичних структур автори зображають перед читачами різноманітність характерів головних героїв. Переклад таких моментів має відкривати для читача нові незвідані глибини образу героя, а не в лоб видавати інформацію, адже читання книги – це, не в останню чергу, розвага. Тому перекладач має приділяти особливу увагу збереженню стилю автора і, як показали наведені вище приклади, намагатися зберегти авторську пунктуацію, адже вона також робить вагомий внесок в



стилістику тексту. Без вірної передачі стилістики переклад стає не лише наполовину вірним, а й контекстуально недолугим.

### РОЗДІЛ 3

## ТРУДНОЩІ ПЕРЕКЛАДУ НАРАТИВУ ВІД ОБМЕЖЕНОЇ ТРЕТЬОЇ ОСОБИ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ДЖОРДЖА ОРВЕЛЛА ТА ЕРНЕСТА ХЕМІНГУЕЯ

Ретельний підбір письменником художнього твору мовних засобів для досягнення певної мети можна назвати авторським стилем. Українська мова має багаті ресурси та можливості для застосування комбінацій усілякого роду стилістичних прийомів. Проте саме з цієї причини переклад іноземної мови є таким непростим завданням, адже воно потребує глибокого проникнення й розуміння механізмів передачі тих чи інших стилістичних прийомів.

У цьому розділі ми розглянемо особливості перекладу виключно наративу від обмеженої третьої особи, на прикладі перекладів романів Е. Хемінгуея *For Whom the Bell Tolls* та Дж. Орвелла *Nineteen Eighty-Four*. Звернемо увагу на принципи, якими керувалися перекладачі у своїй роботі та проаналізуємо внесок перекладача у роботу на основі дослідження використання перекладацьких трансформацій.

Ключовим пунктами цього розділу є: визначення до яких стратегій вдавалися перекладачі у ході роботи, оцінка доречності використаних ними прийомів та слушності підходів. А також аналіз отриманих результатів за нормами української літературної мови. Завдяки цьому буде визначено універсальну перекладацьку стратегію перекладу літератури, у якій застосовується наратив від обмеженої третьої особи: окреслимо недоліки та переваги застосовуваних раніше підходів.

### 3.1 Огляд перекладацьких стратегій

Добірка творів для аналізу може здатися випадковою, проте це не так. Починаючи з 2016 року у перекладацькій сфері відбувається суттєве

пожвавлення, наприклад виходять друком сучасні переклади Е. Хемінгуея, у тому числі і новий переклад його роману *For Whom the Bell Tolls*. А у 2021 році трьома різними видавництвами було здійснено переклад роботи Дж. Орвелла *Nineteen Eighty-Four*, тож про актуальність цієї роботи годі й говорити.

Проте наразі у роботі йтиметься про переклади, які було здійснено раніше, а саме перші спроби перекладачів познайомити україномовного читача з романами *For Whom the Bell Tolls* та *Nineteen Eighty-Four*.

Та перш ніж перейти до безпосереднього аналізу проведеної перекладачами роботи та визначення найбільш вдалих стратегій у перекладі оповіді від обмеженої третьої особи, варто визначитися з межами цього поняття. Так, на думку А. Швейцера, перекладацька стратегія – це програма дій перекладача [51], тобто загальний алгоритм, яким він послуговується, протягом роботи. Перекладач як міст між культурами має шукати та підбирати той підхід, який максимально зближить текст перекладу з оригіналом, одомашнити його, водночас зберігши авторський стиль. Особливо це стосується художньої літератури, де безліч стилістичних засобів у сукупності своїй стають фірмовим знаком письменника [11].

Питання класифікації перекладацьких стратегій було одним із ключових для теоретиків ХХ століття, це пояснюється загальною інтенсифікацією розвитку перекладознавства та необхідністю визначення основних робочих понять дисципліни. Першими дослідниками цього поняття були Г. Хеніг та П. Кусмауль, а одну з перших повних класифікацій приводить В. Комісаров [34; 35], проте він усе ж приділяв у своїх роботах більше уваги принципам, за якими має здійснюватися переклад. А от його не менш відомий колега П. Ньюмарк [40; 41] присвятив у своїх роботах питанню класифікації значно більше місця; він виділяє цілих вісім типів перекладацьких стратегій:

- 1) дослівний переклад – подає загальний зміст;
- 2) буквальний переклад – сирий, потребує редагування;
- 3) точний переклад – найкращий підхід до перекладу наукової літератури та технічних текстів;

4) семантичний переклад – концентрується на передачі образності тексту оригіналу;

5) адаптивний переклад – передає пафос, а тому найчастіше застосовується під час перекладу поезії;

6) вільний переклад – зберігається головна ідея тексту оригіналу, проте нехтується форма, стиль, зміст;

7) ідіоматичний переклад – найчастіше застосовується під час усного перекладу;

8) комунікативний переклад – стратегія, за якої головною метою є адаптація тексту для повного розуміння його читачем [41].

Однак не зважаючи на об'єм охоплених П. Ньюмарком даних, наразі ми віддаємо перевагу класифікації Т. В. Пастрик. Спираючись на неї, існує три головних типи перекладацьких стратегій:

1. Конативні, які спрямовані на реципієнта та максимально зосереджені на передачі сенсу повідомлення, емоційного забарвлення та характеру мовлення, задля збереження впливу на читача, який було задумано автором тексту оригіналу.

2. Особистісні перекладацькі стратегії, які спираються на розуміння тексту та роздуми перекладача.

3. Когнітивно-лінгвістичні стратегії базуються на знаннях перекладача, що стосуються закономірностей вербалізації тих чи інших експресивних та інформаційних елементів [5].

Окрім безпосередньо стратегій існують і субстратегії:

1) транзитивна, яка характеризується збереженням усіх засобів виразності, використаних автором тексту оригіналу;

2) адаптивні стратегії спираються на культурну різницю та приділяють значну увагу усуненню цих розбіжностей, задля наближення чужорідної культури з читачем за допомогою зрозумілих йому реалій [12].

Оскільки переклад – це когнітивно-складний процес, доречним є розбити його на етапи, які полегшать діяльність професіонала та допоможуть у

подальшому створенні плану робіт. З цією метою можна виділити наступні сім фаз:

1. Знайомство з текстом оригіналу, що передбачає збір усієї доступної інформації про нього, як то автор, цільова аудиторія, рік та передумови написання тощо.

2. Аналіз тексту – це етап, під час якого перекладач виділяє такі характеристики: мета, актуальність, новизна.

3. Лінгвістичний етап передбачає проведення аналізу тексту, з метою виявлення лексичних, граматичних, синтаксичних особливостей оригіналу. Саме на цій фазі перекладач починає підбирати тип перекладацької стратегії, яка щонайкраще передасть лінгвістичні особливості авторського стилю.

4. Комунікативний етап, на якому визначається основна ідея та жанрова належність тексту, керуючись якими перекладач робить остаточне рішення відносно стратегії перекладу.

5. Етап прогнозування потрібен для визначення очікуваної форми майбутнього перекладу.

6. Переклад – етап безпосереднього застосування перекладацької стратегії, з урахуванням запланованого на минулому етапі результату [19]. Це безумовно найскладніший етап, адже практичне застосування обраної стратегії може показати хибність минулих рішень та повторні пошуки необхідного плану дій.

7. Контроль – етап редагування та оцінювання отриманого результату, останній етап перекладацької роботи [34].

Зважаючи на все вищезазначене, цікаво розглянути переклади такого багатогранного явища як наратив від обмеженої третьої особи. Для аналізу було обрано переклади романів українською мовою:

1) Е. Хемінгуей *For Whom the Bell Tolls* – «По кому подзвін» 1981 року видання, перекладач Мар Пінчевський [73];

2) Дж. Орвелл *Nineteen Eighty-Four* – «1984» 2013 року видання, перекладач Віталій Данмер [69];

3) Дж. Орвелл *Nineteen Eighty-Four* – «1984» 2015 року видання, перекладач Віктор Шовкун [72].

У аналізі робіт перекладачів у першу чергу варто звернути увагу на те, чи вдалося їм зберегти та передати українською мовою оповідну перспективу закладену в текст оригіналу. Отже доречно почати його з невеличкої перевірки, яка буде полягати в розгляді елементів перекладу, де має бути яскраво видно особливості наративу від обмеженої третьої особи.

Історія перекладу роману Е. Хемінгуея «По кому подзвін» починається ще в радянські часи, його виконав Мар Пінчевський у 1969 році, а в 1981 він став частиною чотиритомної антології. Хоча сучасні дослідники й критикують його за значну кількість купюр та віддають перевагу новому перекладу А. Савінця [68], проте старий переклад також заслуговує право на існування. Однак варто зазначити, що попри разючу різницю текстів перекладу – усе через ті ж купюри – перший переклад роману Е. Хемінгуея виконав свої головні завдання: ввести в україномовний літературознавчий дискурс всесвітньовідомого американського письменника та припинити монополію російськомовних перекладів на території радянської України.

Отож ми вдамося до експертизи, щоб встановити недоліки та вдалі перекладацькі рішення, які були прийняті М. Пінчевським під час роботи над романом.

(22) *Across the road at the sawmill smoke was coming out of the chimney and Anselmo could smell it blown toward him through the snow. The fascists are warm, he thought, and they are comfortable, and tomorrow night we will kill them* (75, p. 105).

У цьому прикладі наратив від обмеженої третьої особи ведеться від імені Ансельмо, то ж ми можемо дізнатися про що він думає, спостерігаючи за ворожим табором. Його переповнює обурення та тиха радість, що зовсім скоро йому не буде коу заздрити.

(23) *З димаря тартака по той бік шосе здіймався дим, і вітер доносив його запах разом із снігом до Ансельмо. Фашистам тепло і затишно там, думав він, а завтра вночі ми їх повбиваємо* (73, с. 288)

Таким чином бачимо, що перекладач зберіг самотність нарративу від обмеженої третьої особи, утім вдавшись до перекладацьких трансформацій, а саме до лексико-семантичної конкретизації: *the road* було перекладено більш вузьким поняттям *шосе*; та граматичних – опущення мовних одиниць, задля уникнення тавтологій. Перекладачем було збережена авторська пунктуація [46], тож думки Ансельмо ніяким чином не відділяються від спостережень наратора, який у цьому прикладі оповідає від його імені.

Повертаючись до роману Дж. Орвелла *Nineteen Eighty-Four* та його перекладів, то існує цілих п'ять повних перекладів книги українською, проте перші спроба перекласти її була здійснена О. Терехом [71] ще у 1988 році, проте опубліковано було лише уривки.

Перший повний варіант перекладу було реалізовано В. Данмером у 2013 році, проте книга наразі не має унікального ISBN коду [55, с. 957]. Офіційно першим вважається переклад виконаний у 2015 році В. Шовкуном, проте з ним пов'язаний скандал – перекладач звинуватив видавця у внесенні у текст роману неузгоджених із ним правок. Однак, коли видавець оприлюднив оригінал В. Шовкуна, виявилось що він використав у своїй роботі величезну кількість русизмів. Проте саме такі цікаві подробиці роблять перекладознавство живим – досконалості не існує є тільки включення.

Тепер перейдемо до ознайомлення з двома перекладами роману *Nineteen Eighty-Four* українською та попередньо проаналізуємо їх:

(24) *They were both breathing fast. But the smile had reappeared round the corners of her mouth. She stood looking at him for an instant, then felt at the zipper of her overalls. And, yes! It was almost as in his dream. Almost as swiftly as he had imagined it, she had torn her clothes off, and when she flung them aside it was with that same magnificent gesture by which a whole civilization seemed to be annihilated* (76, p. 58).

Напружена сцена кохання між головними героями, які нарешті змогли сховатися від поглядів спостерігачів. Джулія та Вінстон уперше пізнають один одного, і для них це акт політичної непокори.

Почнемо з роботи В. Данмера:

(25) *Вони обоє хекали, але усмішка знову з'явилася у куточках її вуст. Якусь мить вона стояла дивлячись на нього, потім розстігнула блискавку на своєму спецодязі. І, так! її тіло було майже точнісінько таким же як і у його снах. Майже так само швидко як він це уявляв собі, вона зірвала з себе свій одяг і коли вона віджбурнула його геть то саме тим величним жестом яким здавалося вона знищила цілісіньку цивілізацію* (69, с. 106).

У цьому перекладі ми спостерігаємо намагання В. Данмера зберегти авторську пунктуацію, проте помітні певні недоречності використання слів та словосполучень, які були передані мовою перекладу з допомогою конкретизації [28], проте втратили семантично втратили настрій тексту оригіналу: *breathing fast* перетворилося на *хекали*, слово з не досить вдалою конотацією, особливо для опису пристрасті; також у тексті застосовується лексико-граматична трансформація – експлікація, або ж описовий переклад, для полегшення розуміння, проте вочевидь перекладач вдався до особистісно перекладацької стратегії та втратив фокус думки автора:

(26) *And, yes! It was almost as in his dream* (76, p. 58).

(27) *І, так! її тіло було майже точнісінько таким же як і у його снах* (69, с. 106).

Тож вийшло так, що перекладач ненавмисно трансліював власне уявлення про текст оригіналу, таким чином увівши в оману читача.

А тепер перейдемо до з перекладу В. Шовкуна:

(28) *Обоє трохи засапалися, але в кутиках її рота знову з'явилася усмішка. Вона стояла, якусь мить дивлячись на нього, а тоді намацала змійку свого комбінезона. Усе відбувалося, як у його сні. Майже так само швидко, як він собі уявляв, вона зірвала із себе одяг, і коли відкидала його убік, то зробила*



це таким величним жестом, який, здавалося, руйнував цілу цивілізацію (72, с. 118).

Попередньо ознайомившись, можна помітити, що, на відміну від колеги, В. Шовкун віддає перевагу когнітивно-лінгвістичній стратегії, проте спостерігається втрата експресивності [41], яка у тексті перекладу більш тяжіє до нейтрального тону:

(29) *And, yes! It was almost as in his dream* (76, p. 58).

(30) *Усе відбувалося, як у його сні* (72, с. 118).

Такий підхід приглушує емоційну виразність думок головного героя, а отже робить оповідь від обмеженої третьої особи менш виразною та помітною, що не припустимо, адже таким чином змінюється стиль письменника, тож використання у цьому уривку стилістичної нейтралізації є невмотивованою, ба навіть шкідливою [47, с. 28]. Проте це лише попередній аналіз, і судити про загальну результативність ще рано.

Отже підхід до вибору перекладацької стратегії для роботи з оповіддю від обмеженої третьої особи – це складний процес, який потребує від перекладача значних зусиль та неабиякого обсягу знань для адекватної передачі цього явища в тексті перекладу. Окрім того ми впевнилися, що в обраних до розгляду текстах перекладу при перенесенні було збережено прийом оповідної перспективи, у тому вигляді, що його застосував автор оригіналу.

### **3.2 Порівняння перекладацьких стратегій**

Переклад наративу від обмеженої третьої особи є виключно багатогранним явищем для спостереження, адже кожен перекладач привносить в нього щось особисте та індивідуальне. Отож порівняння їх підходів до цього завдання потрібно оцінювати максимально об'єктивно, відкидаючи власні вподобання, та зосереджуючись на фактах, а саме: застосованих перекладацьких стратегіях та трансформаціях, їх доречності, та результаті

передачі ідей та емоцій тексту оригіналу, відповідність отриманого результату нормам української літературної мови [27].

Почнімо з огляду результату перекладу роману Е. Хемінгуей «For Whom the Bell Tolls»:

(31) *He looked at her striding happily in the sun; her khaki shirt open at the neck. She walks like a colt moves, he thought. You do not run onto something like that. Such things don't happen. Maybe it never did happen, he thought. Maybe you dreamed it or made it up and it never did happen. Maybe it is like the dreams you have when someone you have seen in the cinema comes to your bed at night and is so kind and lovely* (75, p. 76).

Надзвичайно драматичний та романтичний момент першої зустрічі Роберта Джордана та Марії; пристрасне кохання цих двох триватиме лише три дні, тож порівняння зі сном не випадкове, адже закінчиться воно вічним сном головного героя. Перекладач подає це так:

(32) *Він дивився, як вона весело іде в сонячному промінні в розстебнутій на шиї зеленкуватій сорочці. У неї хода, як у лошади, подумав він. Не кожного дня зустрінеш таку. Такого взагалі не буває. А може, цього й не було, подумав він. Може, це тобі приснилося або ти вигадав це, а насправді нічого не було. Може, ти бачив це уві сні, як іноді буває – коли жінка, яку ти бачив на екрані, приходить до тебе вночі, і така ніжна з тобою й ласкава* (73, с. 255)

Одразу помітно використання перекладачем трансформації конкретизації: *sun* – сонячне проміння, *kind* – ніжна, *someone* – жінка; а також цілісне перетворення: *in the cinema* – на екрані. Окрім того М. Пінчевський вдався до цілої низки граматичних трансформацій, щоби максимально влучно передати настрої та хід думок героя, а окрім того продемонструвати самотність української мови [6]. Наприклад:

(33) *Maybe you dreamed it or made it up and it never did happen* (75, p. 76).

(34) *Може, це тобі приснилося або ти вигадав це, а насправді нічого не було* (73, с. 255)

Оскільки українська й англійська мови помітно різняться, що зумовлено їхньою належністю до двох типологічно відмінних класів мов, то граматичні трансформації у процесі перекладу є радше нормою, а от їхня відсутність – виключення.

У наведеному вище прикладі ми спостерігаємо граматичні заміни, які перекладач застосовує задля передачі емоційного та ідейного складу повідомлення [65, с. 283]. За тим же принципом *she walks like a colt moves* було замінено на *у неї хода, як у лошади*, що дійсно відрізняється від оригіналу. Однак, не зважаючи на перше враження, перекладач зберіг граматичну структуру повідомлення.

Окрім того варто звернути увагу на стилістичну компенсацію, якою перекладач підкреслює емоційність моменту та перекриває таким чином втрати, що відбулись внаслідок граматичних трансформацій [50]. Отож можна припустити, що М. Пінчевський віддав перевагу комунікативній перекладацькій стратегії, за типологією П. Ньюмарка та когнітивно-лінгвістичній зі схильністю до адаптивної субстратегії за Т. Пастрик. Проте задля певності розглянемо ще один приклад:

(35) *Lying there, by Agustín, watching the planes going over, listening for firing behind him, watching the road below where he knew he would see something but not what it would be, he still felt numb with the surprise that he had not been killed at the bridge. He had accepted being killed so completely that all of this now seemed unreal. Shake out of that, he said to himself. Get rid of that. There is much, much, much to be done today. But it would not leave him and he felt, consciously, all of this becoming like a dream* (75, p. 241).

Після виконання небезпечного завдання, головний герой повільно усвідомлює наслідки того, що з ним трапилось – він висить на волоссині від смерті. Вона так близько, що він знову порівнює те, що з ним відбувається зі сном. Перекладач передає це так:

(36) *Лежачи поряд з Агустіном, дивлячись, як летять літаки, прислухаючись, чи не стріляють позаду, стежачи за шляхом, де, він знав, щось*

*з'явиться скоро, тільки не знати, що саме, він і досі не міг отямитися з подиву, що не загинув під час вибуху. Він так приготувався до загибелі, що тепер усе, що діялося, здавалось йому нереальним. Треба скинути з себе це, подумав він. Треба цього позбутись. Мені сьогодні ще багато, багато треба зробити. Але позбутися не щастило, і все довкола – він сам усвідомлював це – було як уві сні* (73, с. 491).

Спостерігаємо все ті ж перекладацькі трансформації, що було помічено раніше, а саме: лексичну конкретизацію *road* – *шлях*, *accepted* – *приготувався*; цілісне перетворення *get rid of that* – *треба цього позбутись*, *had not been killed at the bridge* – *не загинув під час вибуху*, тут перекладач вдається до повної заміни понять для підсилення напруженості моменту та акценту на конкретній події, що також наводить нас на думку на стилістичну компенсацію.

Граматичні трансформації також присутні: опущення граматичних одиниць *there is much, much, much to be done today* – *мені сьогодні ще багато, багато треба зробити*, *behind him* – *позаду*; граматичні заміна *he felt, consciously, all of this* – *він сам усвідомлював це*. З чого робимо висновок про постійність поглядів перекладача на процес перекладу та дотримання ним однакових принципів упродовж роботи.

На базі цього можемо стверджувати про використання М. Пінчевським у роботі над перекладом роману Е. Хемінгуея *For Whom the Bell Tolls* комунікативної перекладацьких стратегії, або ж когнітивно-лінгвістичної з адаптивною субстратегією [39]. Перекладач цілковито впорався із завданням передати у тексті наратив від обмеженої третьої особи, а отже його підхід до перекладу можна назвати вдалим.

Повертаючись до роману-антиутопії Дж. Орвелла *Nineteen Eighty-Four*, проаналізуємо стратегії, до яких вдалися перекладачі, під час своєї роботи, окрім того маємо змогу розглянути роботи сучасників. Отож почнемо з прикладів:

(37) *For how could you establish even the most obvious fact when there existed no record outside your own memory? He tried to remember in what year he had first*

*heard mention of Big Brother. He thought it must have been at some time in the sixties, but it was impossible to be certain. In the Party histories, of course, Big Brother figured as the leader and guardian of the Revolution since its very earliest days* (76, p. 16).

У цьому уривку Вінстон намагається згадати як насправді відбулося установлення в його країні дійсного політичного режиму, проте це викликає у нього навіть більше збентеження, адже він усвідомлює, що не пам'ятає про цю значну подію нічого, окрім офіційної історії та пропаганди.

Почнемо з аналізу перекладу В. Данмера:

(38) *Яким чином ти міг би з'ясувати навіть найочевидніший факт коли не існувало жодних записів про це за межами твоєї власної пам'яті? Він намагався пригадати у якому саме році він уперше почув згадки про Старшого Брата. Він вважав що це повинно було статися десь у шістдесятих, але неможливо було бути цілком певним у цьому. У історії Партії, звісно, Старший Брат фігурував як вождь та вартівник Революції з найдавніших часів* (69, с. 35).

При детальному порівнянні текстів перекладу та оригіналу, можна помітити що перекладач тяжіє до максимального збереження форми, проте це виглядає недоречно, адже обтяжує текст та робить його складним для сприйняття україномовного читача [33]. Текст бідний на перекладацькі трансформації, проте варто зазначити, що вони все ж є, зокрема найкраще помітно додавання граматичних одиниць та стилістичну спеціалізацію *in what year – у якому саме, it was impossible to be certain – неможливо було бути цілком певним у цьому*.

Окрім того помітною є лексична трансформація – калькування *figured – фігурував*, про доречність використання якого можна довго дискутувати, однак очевидно, що перекладач недооцінив багатство української мови. Тож виникає підозра у використанні машинного перекладу [18], яку втім варто ще довести, а це не є завданням цього дослідження.

Відносно ж перекладацької стратегії, то тут вочевидь представлена особистісний підхід, описаний Т. Пастрик як той, що базується на особистих якостях перекладача, за класифікацією ж П. Ньюмарка ми схильні віднести цю роботу до дослівного перекладу.

Розглянемо варіант перекладу того ж таки тексту у виконанні В. Шовкуна:

(39) *Бо як можна стверджувати навіть найочевидніший факт, коли про нього не має жодного свідчення, окрім твоєї власної пам'яті? Він спробував пригадати, коли вперше почув про Старшого Брата. Він подумав, що це сталося десь у шістдесятих роках, але не був певен у цьому. Звичайно, в історії Партії Старший Брат виступав вождем і охоронцем Революції від її найперших днів (72, с. 32).*

На відміну від свого колеги тут перекладач вдається до ряду трансформацій, які спрощують розуміння тексту для україномовного читача. Спостерігаємо лексичну трансформацію цілісного перетворення та компенсації: *in what year – коли, existed no record – не має жодного свідчення, its very earliest days – її найперших днів*, що демонструє бездоганне використання українських відповідників.

Окрім того у тексті перекладу присутні елементи граматичних трансформацій: опущення граматичних одиниць *it must have been at some time in the sixties – це сталося десь у шістдесятих роках*, у цьому випадку воно абсолютно необхідне, адже речення було перетворено відповідно до норм мови перекладу, так само як і в наступному прикладі: *he had first heard mention of Big Brother – вперше почув про Старшого Брата*. І вже зараз можна припустити, що перекладач удався до комунікативної стратегії за П. Ньюмарком та когнітивно-лінгвістичної з акцентом на адаптивності за Т. Пастрик. Характерні особливості наративу від обмеженої третьої особи в тексті перекладу збережено.

Проте, щоб упевнитися в дійсності зроблених припущень, варто розглянути принаймні ще по одному прикладу:

(40) *When he came back his mother had disappeared. This was already becoming normal at that time. Nothing was gone from the room except his mother and his sister. They had not taken any clothes, not even his mother's overcoat. To this day he did not know with any certainty that his mother was dead. It was perfectly possible that she had merely been sent to a forced-labour camp. As for his sister, she might have been removed, like Winston himself, to one of the colonies for homeless children (Reclamation Centres, they were called) which had grown up as a result of the civil war, or she might have been sent to the labour camp along with his mother, or simply left somewhere or other to die (76, p. 77).*

У наведеному уривку наратор описує переживання Вінстона, коли зникла його мати та сестра, і він лишився один. Проте це було настільки давно й стало настільки звичним, що він ледве може пригадати таку трагічну та страшну подію. Оповідь таким чином демонструє відчуженість партії та її принципів від загальнолюдських цінностей, показує її споживацьке ставлення до людей як до ресурсу. Окрім того у цьому уривку Дж. Орвелл використовує класичний прийом припущень, чим вводить у оману читача, або принаймні змушує його зробити власні припущення, що споріднює його з головним героєм.

Розглянемо як підійшов В. Данмер до передачі стану тяжкої психологічної травми персонажа від імені якого ведеться наратив з обмеженою третьою особою:

(41) *Коли він повернувся його матір вже зникла. Це вже стало нормою у ті часи. Нічого не пропало з кімнати окрім його матері та сестри. Вони не узяли жодного одягу, навіть не взяли пальто його матері. До цього дня він не знав і не мав жодної певності у тому, що його матір мертва. Було цілком можливо, що її лише було заслано до таборів примусової праці. А щодо його сестри, то вона могла бути перевезеною, так само як і Вінстон, до однієї з тих колоній для безпритульних дітей (Центри Переробки та Виправлення, так вони їх звали) які зростали наче гриби внаслідок громадянської війни, або її могло бути заслано до того ж трудового табору разом з його матір'ю, або просто покинуто десь або деінде на вірну смерть (69, с. 154).*

Одразу помітно стилістичні трансформації спеціалізації, які мають на меті створити те саме емоційне напруження: *which had grown up as a result of the civil war* – які зростали наче гриби внаслідок громадянської війни перекладач використовує порівняння аби показати трагічність становища тодішньої молоді; *had disappeared* – вже зникла підкреслення безнадії та безповоротності ситуації.

Граматичні трансформації радше рідкість, особливо їх відсутність здається недоречною в перекладі речень пасивного стану: *she might have been removed* – вона могла бути перевезеною, що виглядає дуже ненатурально, ба навіть обтяжує речення, що знову ж таки доводить схильність В. Данмера до буквальної стратегії перекладу [26]. Це стосується й лексичних трансформацій, які у своїй більшості зводяться до калькування *they had not taken any clothes* – вони не узяли жодного одягу, що видає дослівний переклад та не готовність тексту для сприйняття українським читачем.

Таким чином бачимо, що В. Данмер дійсно притримувався особистісної стратегії перекладу, що не найкращим чином вплинуло на результат його роботи. Не зважаючи на збереження наративу від обмеженої третьої особи, текст перекладу видається не вчитаним та не цілком допрацьованим. Окрім того, через відсутність адаптації, голос та тон оповідача було змінено, що є неприпустимим.

Тож тепер розглянемо та проаналізуємо результатом роботи В. Шовкуна:

(42) *Коли він прийшов, матері не було. Тоді це вже стало звичною справою. Окрім матері й сестри, у кімнаті все залишилося, як було. Вони не взяли нічого з одягу, навіть матиного пальта. Аж до сьогоднішнього дня він не був на сто відсотків упевнений, що мати померла. Можливо, її лише відправили до табору примусової праці. А сестричку, як і самого Вінстона, могли віддати до однієї з колоній для безпритульних дітей (їх називали Виправними Центрами), які з'явилися після громадянської війни, або ж її могли разом із матір'ю відправити до трудового табору чи просто викинути десь помирати (72, с. 148).*



Перекладач використовує ряд лексичних та граматичних трансформацій таких як: цілісне перетворення *he did not know with any certainty* – *він не був на сто відсотків упевнений*; лексичне розгортання *becoming normal* – *стало звичною справою*; згортання *it was perfectly possible* – *можливо*; антонімічний переклад *nothing was gone from the room* – *у кімнаті все залишилося, як було*. З метою підсилення емоційного напруження було використано прийом стилістичної спеціалізації [36, с. 38], зокрема вживання пестливих слів, що демонструє смуток та жаль Вінстона за втраченою сім'єю: *sister* – *сестричка*. Такі перетворення у тексті перекладу цілком відповідають нормам української мови, ба навіть додають повідомленню потрібного ступеню літературності та милозвучності. Окрім того голос оповідача зберіг оригінальний рівень напруження, особливості наративу від обмеженої третьої особи також передано бездоганно.

Проаналізувавши роботу В. Шовкуна ми дійшли висновку, що він так само як і М. Пінчевський у своїй роботі притримувався когнітивно-лінгвістичної стратегії з адаптивною субстратегією, або ж комунікативного підходу, що допомогло перекладачу на базі багатого досвіду вибудувати вірний алгоритм дій та використати багатий напрацьований інструментарій у ході роботи [42].

Отже наратив від обмеженої третьої особи є багатограним явищем, чке потребує від перекладача неабиякого запасу знань для вірної передачі. Найкращою стратегією для перекладу оповіді цього типу є конітивно-лінгвістична за класифікацією Т. Пастрик, адже вона ґрунтується на досвіді та знаннях перекладача про власне ремесло, а одже має потрібний рівень пластичності, щоб зберегти стилістичні особливості оповіді. Варто також зазначити, що акцент на адаптивній субстратегії також є плюсом у перекладі такого типу літератури, бо ж він, у нашому випадку, безпосередньо націлений на середньостатистичного україномовного читача. За класифікацією П. Ньюмарка віддаємо перевагу комунікативній стратегії, адже наратив від обмеженої третьої особи перш за все націлений на жвавий внутрішній діалог

між читачем та оповідачем. Загалом за невдалий ми вважаємо досвід перекладу за особистісним принципом – він приносить в текст перекладу найбільше недоречностей, так само як і дослівний переклад, який не передає образності оригіналу та паплюжить мову перекладу.

## ВИСНОВКИ

Отже, у художній літературі поняття наратор, або оповідач, відіграє ключову роль в побудові розповіді, адже є суб'єктивним елементом, від особи якого ведеться оповідь. Аналіз наратора полягає у встановленні його точки зору, яка може бути представлена у трьох основних формах: 1) від першої особи; 2) від другої особи; 3) від третьої особи. Наратор від третьої особи може бути представлений у вигляді: 1) всезнаючої третьої особи; 2) обмеженої третьої особи.

У рамках поданої роботи були досліджені особливості наративу від обмеженої третьої особи. У цьому типі наративу спостерігається використання займенників *“he”*, *“she”*, *“they”*. Під час опису ситуацій застосовуються знання лише того персонажа, від імені якого ведеться оповідь, тобто читач знає лише те, що знає персонаж. Водночас така обмеженість у пізнаннях дозволяє співпереживати герою наративу. Наратив від обмеженої третьої особи є спорідненим явищем до наративу від всезнаючої третьої особи та оповіді від першої, що й може викликати деяке збентеження при намігні визначити її в тексті. Завдяки своїм особливим характеристикам цей тип оповіді найкраще інтегрується в такі жанри, як фентезі, детектив, трилер та біографія.

На стилістичному рівні оповідь від обмеженої третьої особи характеризується різноманіттям сюжетних тропів, що спираються на чотири головні принципи:

- 1) підтримка рівню невизначеності щодо думок інших персонажів;
- 2) розвиток чи то духовний шлях героя;
- 3) різноманіття припущень помилкових чи дійсних;
- 4) можлива множинність точок зору.

Відносно ж позиції та ролі наратора, то він може перебувати відносно головного героя на наступній відстані:

- 1) глибоке занурення;

- 2) проникнення світла;
- 3) кінематографічна панорама.

З огляду на це, у романах Е. Хемінгуея *For Whom the Bell Tolls* та Дж. Орвелла *Nineteen Eighty-Four* спостерігається використання широкого спектру лексичних засобів, що урізноманітнюють текст твору та допомагають розкрити характер персонажа від особи якого ведеться розповідь. Також варто зазначити багатство та продуманість мовлення персонажів, адже коли наратор змінює персонажа від імені якого він веде розповідь, то він також має змінити свій голос: словарний запас, експресивність, акцент, настрій. Усе це становить неабияку складність для перекладача, адже йому необхідно повністю відчувати героїв оповіді, щоб доречно та адекватно передати оповідь від їх особи мовою перекладу.

Це стосується й синтаксичного рівню твору, де було ідентифіковано низку стилістичних засобів, які були спрямовані на:

- 1) розкриття характеру персонажа;
- 2) демонстрації комічного;
- 3) створення емоційного зв'язку між читачем та персонажем;
- 4) демонстрація трагічного та драматичного.

Такі цілі змушують шукати нові нестандартні шляхи перекладу, удосконалювати наявні. Особливе різноманіття синтаксичних стилістичних фігур спостерігається у частинах наративу, де транслюються думки персонажа, а тому їхньому перекладу варто приділяти особливу увагу.

Проте метою роботи було дослідити та проаналізувати особливості перекладу наративу від обмеженої третьої особи на прикладі романів Е. Хемінгуея *For Whom the Bell Tolls* та Дж. Орвелла *Nineteen Eighty-Four*, що вдалося зробити за допомогою ретельного лексичного, граматичного та стилістичного аналізів. Таким чином удалося виявити та дослідити типи перекладацьких стратегій, до яких удавались перекладачі у ході своєї роботи.

Проте варто приділити увагу й перекладацьким трансформаціям, яких, як ми впевнилися, у текстах доволі багато. Особливо це стосується перекладів

В. Шовкуна та М. Пінчевського, де перекладачі, з огляду на відмінності мов першоджерела та перекладу, докладають максимум зусиль аби познайомити з класикою сучасного українського читача. Це проявлялося у зміні форми повідомлень, що однак відповідає вимогам української літературної мови. Варто також додати, що перекладачі продемонстрували у своїх роботах неабияку майстерність та володіння багатством мови, а також розуміння механізмів передачі емоційного стану та настрою думок, що вельми важливо при перекладі наративу від обмеженої третьої особи.

Що ж до результату роботи В. Данмера, то до нього виникає ряд запитань, ба навіть підозра у використанні машинного перекладу без належного редагування: текст бідний на перекладацькі трансформації, виглядає недопрацьованим та не задовольняє вимоги української літературної мови. Лексичні рішення залишають бажати кращого, граматично текст не відповідає нормам мови перекладу, тому виникають складнощі зі сприйняттям написаного. Окрім того спостерігаються внутрішньотекстові заміни понять, що не відповідає сучасним перекладацьким нормам, а також вводить в оману читача, що неприпустимо.

У роботі над перекладами романів Е. Хемінгуея *For Whom the Bell Tolls* та Дж. Орвелла *Nineteen Eighty-Four* М. Пінчевський та В. Шовкун віддають перевагу когнітивно-лінгвістичній перекладацькій стратегії. Це означає що перекладачі спиралися на теоретичні наробітки дослідників перекладознавства, не в останню чергу, на свій багатий перекладацький досвід. Також варто виділити їх схильність до адаптивної субстратегії, що демонструє направленість їх роботи на потенційного україномовного читача, чим і пояснюється така значна кількість перекладацьких трансформацій у їх варіантах перекладу.

Щодо перекладу В. Данмером роману-антиутопії Дж. Орвелла *Nineteen Eighty-Four*, то можна впевнено стверджувати, що перекладач дотримувався особистісної перекладацької стратегії з транзитивними тенденціями.

Перспективою подальших досліджень є аналіз лексико-стилістичних особливостей наративу від обмеженої третьої особи у сучасному літературному дискурсі та удосконалення стратегій їх перекладу.

Я, Нехаєнко Єлізавета Володимирівна, своїм підписом засвідчую, що моя кваліфікаційна робота «Особливості застосування та перекладу наративу від обмеженої третьої особи (на прикладі творчості Джорджа Орвелла та Ернеста Хемінгуея)» виконана з додержанням усіх вимог до наукової етики та поваги до інтелектуальних надбань, самостійно та індивідуально. Під час написання роботи я додержувалася принципів академічної доброчесності та несу відповідальність за порушення загальноприйнятих правил цитування.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бехта І. А. Дискурс наратора в англомовній прозі : монографія. Київ : Грамота, 2004. 304 с.
2. Иглтон Т. Теория литературы: Введение. Москва : Территория будущего, 2010. 296 с.
3. Нехаєнко Є. В., Ущатовська І. В. Визначення поняття наративу від обмеженої третьої особи. Перекладацькі інновації : матеріали XI Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції.: тези доповідей. : Сумський державний університет, 2021. С. 25-27.
4. Папуша І. Між оповіддю і дискурсом : українська література в наративній перспективі. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені В. Гнатюка*. Тернопіль : Літературознавство, 1999. С. 67–71.
5. Пастрик Т. В. Концептуальна модель продуктивного білінгвізму перекладача. *Збірник наукових праць Інституту психології ім. Г. С. Костюка*. Київ : НАПНУ, 2006. С. 141–148.
6. Скорина Л. В. Аналіз художнього твору : науковий посібник для гуманітарних служб. Тернопіль : Навчальна книга, 2013. 424 с.
7. Ткачук М. Народні моделі українського письменства. Тернопіль : Медобори, 2007. 464 с.
8. Ткачук О. М. Наратологічний словник. Тернопіль : Астон, 2002. 173 с.
9. Ущатовська І. В., Нахаєнко Є. В. Феномен наративу від обмеженої третьої особи в художній літературі. *Мовні і концептуальні картини світу*. 2021. 69 (2). С. 136-145.
10. Bal. M. Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. Toronto : University of Toronto Press, 1999. 254 p.
11. Bell R. T. Translation and Translating. London and New York : Longman, 1994. 300 p.

12. Birbili M. Translating from one Language to Another. Social Research Update. 2000. URL : <https://sru.soc.surrey.ac.uk/SRU31.html> (дата звернення: 14.12.2021).
13. Booth W. C. The Theory of Fiction. Chicago & London : The University of Chicago Press, 1961. 455 p.
14. Brooks C. and Warren R. Understanding Fiction. New York : Appleton Century Crafts, 1959. 536 p.
15. Brooks P. Reading for the Plot : Design and Interaction in Narrative. New York : A. A. Knopf, 1984. 392 p.
16. Card O. Characters and Viewpoint. New York : Writer's Digest Books, 1988. 182 p.
17. Casagrande J. B. The Ends of Translation. Chicago : The University of Chicago Press, 1954. 154 p.
18. Chesterman A. What Constitutes “Progress” in Translation Studies? New York : Writer's Digest Book, 2000. P. 25-34
19. Chesterman A., Wagner E. Can Theory Help Translators? Manchester : St. Jerome Publishing, 2002. 158 p.
20. Eco U. Semiotics and the Philosophy of Language. London : K.D.M., 1991. 214 p.
21. Eco U. The Role of the Reader. Bloomington : Indiana University Press, 1979. 273 p.
22. Fludernik M. The Category of 'Person' in Fiction : You and We Narrative-Multiplicity and Indeterminacy of Reference. New York : de Gruyter, 2011. P. 100–141.
23. Friedman W. Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept. London : Cambridge University Press, 1955. P. 1160–1184.
24. Genette G. Narrative Discourse Revisited. Oxford : Basil Blackwell, 1988. 178 p.
25. Greenberg J. H. Universals of Language. Cambridge : MIT Press, 1963. P. 40–70.



26. Harmer J. *Teaching and Learning Grammar*. London : Longman, 1993. 80 p.
27. Harris B. *What I really meant by translatology*. Québec : TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction, 1988. P. 90–96.
28. Hatim B. *Teaching and Researching Translation*. London : Longman, 2001. 344 p.
29. Hoeye M., Houghton D. *Contrastive analysis and translation*. New York : Routledge, 2001. P. 45–49.
30. Jahn M. *Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology*. Durham : Duke University Press, 1997. P. 441–467.
31. Jakobson R. *On Linguistic Aspects of Translation*. In R.A. Brower, *On Translation*. Cambridge : Harvard University Press, 1959. P. 232-239.
32. James H. *The Art of Fiction*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1972. 367 p.
33. Kamil R. *AgTeknik Membaca Textbook dan Penerjemahan*. Yogyakarta : Paradigma, 1982. 206 p.
34. Komissarov V. *Language and Culture in Translation : Competitors or Collaborators?* Québec : TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction, 1991, P. 33-47.
35. Komissarov V. N., Koralova A. L. *A Manual of Translation from English into Russian*. Québec : TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction, 1990. 127 p.
36. Larson M. L. *Translation: Theory and Practice, Tension and Interdependence*. New York : State University of New York, 1991. 270 p.
37. Lintvelt Ja. *Essai de typologie narrative: Le point de vue*. Paris : Corti, 1981. 315 p.
38. Lubbock P. *The Craft of Fiction*. London : Johnathan Cape, 1965. 277 p.
39. Neubert A. *Text and Translation*. Leipzig : Kent State University Press, 1985. 169 p.

40. Newmark P. Pragmatic translation and literalism Québec : TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction, 1988. 133 p.
41. Newmark P. A Textbook of Translation. New York : Prentice Hall, 1998. 311 p.
42. Nida E. Towards a Science of Translating. Leiden : Brill, 1964. 334 p.
43. Nida E. Language and Culture : Contexts in Translating. Shanghai : Foreign Language Education Press, 2001. 138 p.
44. O'Connell M. The Empathic Paradox. Third-Person Narration and John Banville's First-Person Narratives. *Orbis Litterarum*. Toronto : Wiley-Blackwell Publishing Ltd, 2011. P. 427–447.
45. Quirk R., Greenbaum S., Leech G., Svartvik J. A Grammar of Contemporary English. London and New York : Longman, 1972. P. 277–280.
46. Richardson B. I etcetera: On the Poetics and Ideology of Multipersoned Narratives. Pennsylvania : Penn State University Press, 1994. P. 312–328.
47. Roberts R. P. The Role and Teaching of Translation Theory in Translator. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1988. P. 164–173.
48. Robinson D. Becoming a Translator. An Introduction to the Theory and Practice of Translation. London : Longman, 2003. 301 p.
49. Shmid V. Narratology. Languages of Slavic culture. Minsk : DOM, 2003. 312 p.
50. Shuttleworth M. The Role of Theory in Translator Training : Some Observations about Syllabus Design. Leeds : University of Leeds, 2001. P 497–506.
51. Shveitser A. D. The Subject Matter of the Theory of Translation and the Nature of Translation. Québec : TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction, 2004. 98 p.
52. Stanzel F. K. A Theory of Narrative. Cambridge : CUP, 1984. 293 p.
53. Sternberg M. Point of view and the indirections of direct speech Language and Style. London : Longman, 1984. P. 67-117.

**СПИСОК ДОВІДКОВИХ ДЖЕРЕЛ**

54. Англо-український словник / під ред. М. Л. Подвезько, М. І. Балла. Київ : Радянська школа, 1974. 663 с.
55. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / уклад. і голов. ред. В.Т.Бусел. Київ / Ірпінь : Перун, 2005. 1719 с.
56. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ : Академія, 1997. 752 с.
57. Селіванова О. О. Лінгвістична енциклопедія. Полтава : Довкілля К., 2010. 844 с.
58. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава : Довкілля. К., 2006. 716 с.
59. Словник української мови : в 4-х т. / упоряд. Б. Грінченко. Київ : Вид-во «Довіра», УНВЦ «Рідна мова», 1997. 4 т. 1024 с.
60. A Dictionary of Stylistics / Wales K. L. : Longman, 1989. 504 p.
61. Chambers Dictionary of Idioms: English-Ukrainian Semibilingual. Київ : Всеувиго, 2002. 475 p.
62. Collins English Dictionary. London : CUP, 1991. – 1375 p.
63. Dictionary of Contemporary English / director D. Summers. London and New York : Longman, 2001. 1668 p.
64. New Webster's Dictionary and Thesaurus of the English Language. Danbury : Lexicon publications. London, 1993. 2664 p.
65. Routledge Encyclopedia of Translation Studies / ed. M. Baker. London : Routledge, 2001. 565 p.
66. Wales Katie A Dictionary of Stylistics. London and New York : Longman, 1990. 890 p.
67. Wales Katie. A Dictionary of Stylistics. London and New York : Longman, 1990. 292 p.

**СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ**

68. Гемінгвей Е. По кому подзвін : роман / пер. з англ. Андрія Савенця. Львів : Видавництво Старого Лева, 2018. 608 с.
69. Орвел Дж. 1984: роман-антиутопія. Переклад з англ.: Віталій Данмер. Кривий Ріг: Hurtom.com., 2013. 321 с.
70. Гакслі О. Який чудесний світ новий! / пер. з англ. Віктор Морозов. Львів : Видавництво Старого Лева, 2016. 368 с.
71. Орвелл Дж. 1984 : уривки з роману / з англ. пер. Олександр Терех. Київ : Всесвіт, 1988. С. 130–146.
72. Орвелл Дж. 1984: роман / з англ. пер. В. Шовкун. Київ : Вид-во Жупанського, 2015. 293 с.
73. Хемінгуей Е. По кому подзвін: роман / пер. з англ. М. Пінчевського. Твори : в 4 томах. Київ : Дніпро, 1981. С. 6–404.
74. Haxley A. Brave New World. New York: Harper & Brothers, 1932. 253 p.
75. Hemingway E. For Whom the Bell Tolls. London : Arrow Books, 1994. 251 p.
76. Orwell G. 1984. New York : Signet Classics, 2001. 151 p.

## SUMMARY

Contemporary English fiction is an inexhaustible source for linguistic and translation research. However, many of its aspects remain unconsidered by scientists. The choice of a particular lexical structure is often determined not only by the semantic boundaries of the narrator's expression but also by his point of view. And it is an important and unjustly underestimated lexical and syntactic phenomenon by modern researchers, acquiring value if viewed under the prism of translation studies.

The relevance of the proposed research lies in its focus on a thorough analysis of the phenomenon translation mechanisms in the aspect of a limited third-person. It was viewed through the prism of lexicology and syntax, which scientists have not previously addressed.

The object of the research is the phenomenon of verbalization of a limited third person in the text of the target language. The subject of this research is the translation difficulties of conveying the lexical and syntactic features of its implementation in the discursive space of literature of the middle of the XX century.

The material for the study was the novels of famous English-speaking authors: the American writer Ernest Hemingway *For Whom the Bell Tolls* and his British colleague George Orwell *Nineteen Eighty-Four*, who, despite the difference in their ideological preferences, resorted to using one technique.

The study aims to review and systematize translation strategies that transfer characteristics of lexical and syntactic features inherent in the narrator's point of view from a limited third person.

To achieve this goal, you must complete the following tasks:

- 1) outline the boundaries of the concepts of “narrative point of view” and “limited third person”;
- 2) provide a classification of narrative points of view and establish what place a limited third person occupies in it;
- 3) find the contextual conditions for the implementation of these techniques;
- 4) explore the lexical and syntactic features of the restricted third party;

5) establish the ways of using this method on the example of the work of E. Hemingway and G. Orwell;

6) discern the techniques and strategies implemented by translators to preserve the authenticity of what is written;

7) highlight and evaluate the most successful solutions for the translation of narrative from a limited third party.

Following methods were used to accomplish the tasks: descriptive, typological, comparative-historical, stylistic, lexical, syntactic, semantic analysis, comparison, and distributive-statistical.

Theoretical meaning: contribution to the study of the translation of the phenomenon of a narrative point of view in modern scientific literature, and the deepening of the available information on this issue. In particular, the most popular type of narration is from a limited third person.

The practical significance lies in the possibility to use the results obtained in translation, lexicological, syntactic, and stylistic works, as well as in practical classes and seminars in these disciplines.

In fiction, the concept of a narrator or storyteller plays the main role in a story, because it is a subjective element on whose behalf the story is told. The analysis of the narrator establishes his point of view, which can be presented in three main forms:

- 1) from the first person;
- 2) from the second person;
- 3) from a third party.

A third-person narrator can be represented as:

- 1) an all-knowing third person;
- 2) a limited third party.

Within the framework of the presented work, the features of the narrative from a limited third person were analysed. In this type of narrative, the pronouns he, she, are observed. When describing situations, only the knowledge of the character is used, on whose behalf the narration conducts, that the reader knows what the

character knows. At the same time, such limited knowledge allows one to empathize with the story's hero. The narrative from the third person limited is akin to that from the omniscient third person and the narrative from the first. Due to its specific characteristics, this type of tale is well integrated into genres such as fantasy, detective, thriller, and biography.

At the stylistic level, the narrative from the third person limited is characterized by a variety of plot tropes, based on four main principles:

1. Variety of the story. A narrative from a limited third person cannot remain emotionally neutral, because it kills the potential for storytelling. Knowing the thoughts of the protagonist, the narrator can convey his attitude to any of the described situations, through the use of emotionally coloured vocabulary and trails that would emphasize the mood of the hero.

2. Character development. This is the same case when it is better to see from the outside because a certain alienation of the narrator allows the reader to assess changes in the character and behaviour of the hero. Since the narrative is in most cases focused on one character, it gives an intimate overview of its evolution.

3. The secret of other people's thoughts. Restriction, in the form of knowing the opinions of only one participant in the narrative, helps to maximize intrigue. Understanding other people's thoughts and feelings is a very useful skill in life, so unravelling the emotions and motives of the characters skilfully written by the author can not only be fun but also help develop emotional intelligence.

4. Assumptions. Mysteries create uncertainty that the narrator can successfully cover up with a bunch of assumptions that may not be successful. Thus, the potential tension culminates at the moment when the thoughts of the hero begin to play with the assumptions of the reader, confusing him in the intricacies of the plot.

5. Change of the object of observation. The narrative from a limited third-person over the years has also been able to have several characters followed by the narrator. This mobile perspective, however, does not remove the limitations of this type of narrative. The narrator also captures only one character at a time, his and only his thoughts and feelings. Changing the subject by the narrator will naturally change

the tone of the narrator, so such a change cannot happen suddenly, because it will create difficulties in understanding what is written, so such jumps between the characters should be avoided. As for the position and role of the narrator, he can be with the main character at the following distance:

- 1) deep dive;
- 2) light penetration;
- 3) cinematic panorama.

In the novels of E. Hemingway *For Whom the Bell Tolls* and G. Orwell, *Nineteen Eighty-Four* have used a wide range of lexical means. They diversified the text of the work and helped to reveal the individual features of the character from whose personality the story is being told. It is also worth attention to the fact of richness and thoughtfulness of the characters' speech. Because when the narrator changes the character on whose behalf, he is telling the story, he must also change his voice: vocabulary, expressiveness, accent, mood. All this presents a great difficulty for the translator because he needs to fully feel the story heroes to appropriately and adequately convey the story on their behalf in the target language.

It is applied to the syntactic level of the work, where many stylistic means were identified, aimed at:

- 1) disclosure of the character;
- 2) demonstration of the comic;
- 3) creating an emotional connection between the reader and the character;
- 4) demonstration of the tragic and dramatic.

Such goals forced us to look for new non-standard translation approaches, and improve the existing ones. A variety of syntactic stylistic figures is observed in the parts of the narrative, where the character's thoughts are transmitted. Therefore, attention should be paid to their translation.

However, the purpose of the work was to investigate and analyse the narrative from a third-person limited translation's features on the example of the novels by E. Hemingway *For Whom the Bell Tolls* and G. Orwell *Nineteen Eighty-Four*. It was



done with the help of careful lexical, grammatical and stylistic analyses. Thus, it was possible to identify and study the types of translation strategies used by translators.

However, attention should also be paid to translation transformations. It is especially true for the translations of V. Shovkun and M. Pinchevsky, where translators, taking into account the differences between the languages of the source and the translation, make every effort to acquaint the modern Ukrainian reader with the classics. It was manifested in a change of messages' forms, that meets the requirements of the Ukrainian literary language. The translators have demonstrated mastery in the usage of language, as well as an understanding of emotional and mental state transmitting mechanisms, which is very important in the translation of a narrative from a third-person limited.

As for the result of V. Danmer's work, several questions arise, and even suspicion of using machine translation without proper editing: the text is poor in translation transformations, looks unfinished and does not meet the requirements of the Ukrainian literary language. Lexical solutions leave much to be desired, grammatically the text does not correspond to the norms of the target language, difficulties arise with the perception of what is written. In addition, there are intertextual substitutions of concepts, which do not correspond to modern translation standards and also misleads the reader, which is unacceptable.

M. Pinchevsky and V. Shovkun prefer cognitive-linguistic translation strategy in the translation of E. Hemingway's novels *For Whom the Bell Tolls* and G. Orwell's *Nineteen Eighty-Four*. This means that the translators relied on the theoretical achievements of researchers in translation studies and, last but not least, on their rich translation experience. It is also worth noting their tendency to adaptive sub-strategy, which demonstrates the focus of their work on potential Ukrainian-speaking readers, which explains such a significant number of translation transformations in their versions of translation.

As for W. Dunmer's translation of G. Orwell's anti-utopian novel *Nineteen Eighty-Four*, it is safe to say that the translator followed a personal translation strategy with transitive tendencies.

The prospect of further research is the analysis of lexical and stylistic features of the narrative from a third-person limited in modern literary discourse and improving the strategies of their translation.

**Keywords:** *literary translation, narratology, narrative perspective, narrative from a limited third person, stylistic features, literary studies, translation strategy*