

Міністерство освіти і науки України
Сумський державний університет

Центр заочної, дистанційної та вечірньої форм навчання
Кафедра германської філології

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА
на здобуття освітнього ступеня «магістр»

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

*Лексико-стилістичні особливості роману Дж. Оруела 1984:
перекладацький аспект*

Допущено до захисту «__» _____ 20 р.

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

Виконала:

студ. групи ПРмз-11с

Кузь Надія Богданівна

Науковий керівник:

к. філол. наук, ст. викладач

Куліш Владислава Сергіївна

ЗМІСТ

ВСТУП	2
РОЗДІЛ 1	
РОМАН-АНТИУТОПІЯ: ОСОБЛИВОСТІ ЯВИЩА	6
1.1 Передумови виникнення жанру	6
1.2 Характерні риси жанру антиутопія	11
1.3 Моделювання майбутнього	15
1.4 Відомі представники жанру	18
РОЗДІЛ 2	
РЕАЛІЗАЦІЯ ХАРАКТЕРНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ЖАНРУ АНТИУТОПІЯ В РОМАНІ ДЖОРДЖА ОРВЕЛЛА «1984»	25
2.1 «1984» – роман-антиутопія	25
2.2 Лексичні особливості реалізації жанру в романі	31
2.3 Стилiстичні особливості роману	34
РОЗДІЛ 3	
ТРУДНОЩІ ПЕРЕКЛАДУ РОМАНУ-АНТИУТОПІЇ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ДЖОРДЖА ОРВЕЛЛА	39
3.1 Стратегії перекладу художньої літератури	40
3.2 Порівняння підходів до перекладу роману Nineteen Eighty-Four	46
ВИСНОВКИ	53
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	57

ВСТУП

Історія – явище циклічне, а тому й більшість проблем сучасності мають свого двійника в минулому. Політичні, економічні та соціальні процеси є активним оточуючим середовищем, що формує особистості, створює людей своєї епохи. І хай би там яких вершин технологічного прогресу не досягло людство за останнє століття, проте війна, що охопила нашу державу, вкотре довела, що не так далеко воно сягнуло в своєму розумінні гуманізму. Численні злочини проти людяності нагадують нашим сучасникам про інші світові війни, які пережили наші пращури, про ті віроломні обставини, що до них призвели.

Саме цими факторами і можна пояснити ріст попиту на класичні твори жанру антиутопія. Зі шкільних років нам відомі імена його основоположників: Рей Бредбері, Олдос Гакслі, Джек Лондон, Євген Замятін. Однак беззаперечним лідером за цитуванням у сучасному інформаційному дискурсі є Джордж Орвелл. Зокрема його роман «1984» уже багато років поспіль є хітом продажів. Виходять друком все нові й нові перевидання українською мовою: лише за 2021 рік було здійснено три повних переклади цього роману.

Актуальність дослідження полягає в ґрунтовному аналізі методів, до яких вдавались перекладачі задля передачі стилістичних засобів роману жанру антиутопія, у контексті перетворень, яких зазнали лексичні та синтаксичні одиниці.

Таким чином **об'єктом** дослідження став розгляд феномен роману-антиутопії через призму мови перекладу. **Предметом** дослідження є труднощі перекладу його лексично-синтаксичних особливостей та передачі багатства стилістичних прийомів мовою перекладу.

Матеріалом дослідження став роман-антиутопія англійського письменника Джорджа Орвелла *Nineteen Eighty-Four*, який так бентежить уяву наших сучасників і, водночас, є джерелом великого неспокою, адже ніщо так не

наближає нашу дійсність до описаних реалій, як війна: страх смерті, обмеження прав та свобод, тривога.

Метою цього дослідження є розгляд та аналіз перекладацьких стратегій, якими у різні історичні етапи послуговувалися українські перекладачі, задля передачі особливостей лексичних та синтаксичних структур застосовуваних автором оригіналу.

Досягненню цієї мети передують виконання наступних завдань:

- 1) надати визначення поняттю «роман-антиутопія»;
- 2) дослідити походження цього літературного явища;
- 3) визначити характерні стилістичні особливості роману-антиутопії;
- 4) розглянути шляхи реалізації лексичних та синтаксичних прийомів у романі Дж. Орвелла *Nineteen Eighty-Four*;
- 5) встановити й порівняти прийоми та стратегії, які застосовують перекладачі;
- 6) проаналізувати та оцінити представлені перекладацькі рішення;
- 7) виокремити найоптимальніші підходи до перекладу романів жанру антиутопія.

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

Теоретична значущість визначається внеском до вивчення перекладу феномену роману-антиутопії, зокрема на прикладі творчості найвідомішого представника цього жанру – Джорджа Орвелла, дослідження витоків явища, систематизації наявної літератури з питання, розвитку вітчизняного літературознавства та перекладознавства, поглибленням наявної інформації з окресленого питання.

Практична значущість полягає у можливості використання отриманих результатів 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 чотири підрозділи, у другому – три, у третьому – два, списку використаних джерел та списку ілюстративного матеріалу. Загальний обсяг роботи складає 62 сторінки.

РОЗДІЛ 1

РОМАН-АНТИУТОПІЯ: ОСОБЛИВОСТІ ЯВИЩА

Цей розділ присвячено визначенню меж жанру антиутопія, особливостям його реалізації у форматі роману. Для більш глибокого розуміння теми у ньому зібрано та систематизовано такі відомості про жанр як:

- історичні та соціальні передумови його виникнення;
- цілі жанру;
- перші, найвідоміші та сучасні представники;
- характерні риси.

Ці деталі надзвичайно пов'язані між собою, тож доречно розглядати їх у безпосередній взаємодії. Такий підхід дозволяє охопити найважливіші аспекти явища та сформувати єдине сучасне визначення літературного феномену роман-антиутопія.

Окрім того у цьому розділі особлива увага приділяється розвитку явища на теренах Великої Британії як країни, де цей жанр зародився та напрочуд активно розвивався.

1.1 Передумови виникнення жанру

Сучасність ставить перед людиною все нові й нові виклики, і незмінно це знаходить своє відображення в літературі. Класична література – мудрість минулих поколінь, перевірена часом та досвідом. В умовах технічного розвитку, так званої діджиталізації суспільства, а також російсько-української війни неабиякої популярності набули твори жанру антиутопія.

Зародження цього жанру відбулося також доволі буремні часи, але про антиутопію ще й мови не йшло. Усе почалося з утопії.

Утопічні погляди сягають своїми підвалинами стародавніх часів і там вони нерозривно пов'язані з іменем свого прабатька – Платона, відомого грецького філософа. Мислитель жив на зламі епох: відходили у забуття часи процвітання незалежних давньогрецьких полісів та активно наступала пора еллінізму. У тузі за старими-добрими порядками він пише дуже важливу для сучасних дослідників книгу *Держава* або *Політея*. У ній автор описав своє бачення ідеального суспільства, яке б існувало цілковито на принципі справедливості [17]. Проте ані про яку рівність мови не йшло: суспільство Платона класове – складається з трьох шарів: золото – філософи, які ведуть пропаганду та бережуть суспільство незмінним; срібло – захисники, які охороняють порядки; мідь з залізом – звичайні громадяни, робітники. Таким чином ми бачимо притаманні такій структурі характеристики: замкнутість та регламентованість, консервативність та авторитаризм. Окрім того, у цьому творі знайшла відображення чванлива натура творця: працювати мусять лише робітники – найнижчий прошарок, адже праця, на його думку, негативно впливає на душу, а тому достойні члени суспільства не повинні себе нею псувати.

Мислителі XX століття доходять висновку, що суспільний лад описаний Платоном був найбільше схожим на порядок встановлений у стародавній Спарті [28, с. 68]. Не дивно, що Платон саме таким чином відобразив своє уявлення про ідеальну державу: філософ пережив падіння Афін, роки голоду та поневірянь. Утопія для нього – це авторитарне суспільство, яке у першу чергу спрямовує свої зусилля на захист від зовнішніх та внутрішніх ворогів.

Не зважаючи на вагомий внесок *Держави* Платона, цілий жанр отримав свою назву на честь іншого твору, написаного в 1516 році англійським письменником Томасом Мором *Золота книжечка, така ж корисна, як і забавна, про найкращий устрій держави і про новий острів Утопія*, або ж як він більш відомий – *Утопія*. Жваві дискусії довкола цієї книги отримали неабиякого резонансу та стали справою честі кожного інтелектуала XVI

століття [11]. Справа в тому, що Томас Мор у своїй праці описав ідеальне суспільство, яке вочевидь було мало схожим на реальність, ба навіть при зіставленні створювала такий різкий контраст, що неможливо сприймати її інакше, аніж як критику встановленого суспільного ладу.

Сюжет роману розвивається неквапливо, у форматі бесіди ліричного героя – самого Томаса Мора та його співбесідника мореплавця Рафаїла Гітлодея, який багато де побував разом з Америкго Веспуччі та радо ділиться знаннями про побачене. У першому акті ліричний герой скаржиться на недоліки сучасного державного ладу, на що отримує від свого товариша відповідь другому акті – розповідь моряка про дивовижний острів, де все зовсім не так як в колоніальній Британській імперії. У цій частині Томас Мор описує уявлення про ідеальне суспільство надзвичайно близьке за змістом до праці Платона, яку ми детально розглянули раніше.

Однак навіть ідеальне суспільство не бездоганне: попри всі ознаки розвитку культури у ньому продовжує існувати рабство та трудова повинність, але ж і дійсно хтось має виконувати брудну роботу, до якої відноситься й війна; громадяни Утопії не цураються колонізації прилеглих територій, якщо вони використовуються не доцільно. Сам автор вбачав недоліки в такій організації суспільства. Цією думкою він і робить підсумок твору, однак погоджуючись, що є в Утопії й аспекти, в яких на неї варто рівнятися.

У цей час утопія як явище виходить на перший план, ба навіть починає ставати центром найрізноманітніших систем поглядів: багатоманіття філософських теорій, уявлень, а також уособлення альтернативних устроїв суспільства. Утопія – це слово створено на основі грецької мови, однак існувало й в латині; воно складається з двох частин *οὐ* – *не*, *νί* та *τόπος* – *місце*, що разом набувають значення *місце, якого немає*. Проте Томас Мор свідомо використав його в якості каламбуру до *eutopia* – *хороше місце* [52, с. 1246]. І саме тут знаходимо відправну точку для зародження терміну *антиутопія*, який в англomовному дискурсі носить назву *δυστόπος* – *погане місце*.

Термін антиутопія вперше з'являється в XVIII столітті й набуває свого поширення в XX, а уже в XXI столітті важко знайти освічену людину, яка б жодного разу не чула про цей жанр літератури. Однак відносно надання антиутопії статусу окремого жанру в наукових колах досі точаться суперечки. Одна з перших спроб визначення місця антиутопії в літературній системі жанрів належить Л. Сардженту [47]. У своїй праці 1967 року *Three Faces of Utopia* він дає визначення утопізму – соціальному маренню, а також розмежовує його піджанри:

1) евтопія або позитивна утопія – твір про нереальне суспільство, детально змальоване, головною метою якого є відображення дійсності набагато кращої, як в економічному, так і в соціальному аспекті;

2) дистопія або негативна утопія – твір про нереальне суспільства, у визначеному просторово-часовому оточенні, яке має сприйматися читачем як менш безпечне на економічному та соціальному планах.

Утім у 1994 Л. Сардженту [47, с. 113] було запропоновано розширити межі включивши до наявного переліку піджанру критичної утопії – твір, що описує суспільство в певному просторово-часовому оточенні, яке буде сприйматися читачем як більш або менш економічно та соціально розвинене, яке стикається з труднощами та скрутними часами, однак намагається впоратися з ними.

До перших евтопій можна віднести уявлення про минуле людства та загробне життя, тобто про час, коли життя видається легшим. Для них притаманні наступні особливості: простота, безпека, безболісна легка смерть або ж безсмертя, достаток без потреби в праці та лад між усіма членами суспільства [33]. Це все є прямим вираженням бажання людей мати краще життя і поширюється не лише на язичницькі уявлення, а й на авраамічні релігії. У XVI-XVII століттях на хвилі релігійного радикалізму в межах жанру утопії розвиваються егалітарні ідеї, яка базується на колективній власності, спартанських ідеалах, а також християнського чернецтва. У XIX столітті ці ідеї

переживуть своє відродження та стануть культурною базою зародження соціалізму [61, с. 1390].

Наступним етапом розвитку явища стала епоха великих географічних відкриттів, які з початку XVI століття стають об'єктом дискусій та фантазій на тему порядків та суспільного ладу у примітивних народів, з якими стикаються колонізатори. А також занепокоєння відносно росту кількості предметів розкоші, що загрожує моральним занепадом суспільства.

Третій визначний етап пов'язаний з відкриттями та технічними інноваціями XVII та наступних століть, які сприймаються як обіцянка нескінченного прогресу, довгого життя, міцного здоров'я, та інших недоступних в той час речей. Ці уявлення знайшли свій розвиток і в іншому жанрі, який також активно розвивався в XIX та XX століттях, а саме научна фантастика.

Ряд соціальних революцій XVIII століття став фінальним етапом формування жанру утопія. Ця історична епоха характеризується широким впливом на маси утопічних ідей, до яких відносяться: уявлення про рівність усіх людей та соціальну справедливість. У XIX столітті відбувається зародження раннього соціалізму, більш відомого як утопічний соціалізм. Такі активні соціальні рухи не залишили осторонь філософів, які взялися аналізувати цей феномен. Серед них К. Маннгейм, який у 1929 у своїй книзі *Ideologie und Utopie* [31] розглядав утопію та ідеологію, як базові елементи людського світосприйняття.

Науковці не обмежилися наведеною вище системою організації жанру утопія та розглядом хронології його розвитку, однак навіть один із найвідоміших сучасних дослідників цього явища К.Кумар [26, с. 28] стверджує, що точне визначення утопії не принесло б ніякої практичної користі. За його власним визначенням утопія – це секулярний різновид суспільної думки. Це створення ренесансного гуманізму.

Що ж стосується антиутопії (англ. *dystopia, anti-utopia*), то вперше цей термін було введено в філософський [60, с. 398], а звідти і в літературний,

дискурс ще у 1856 році англійським економістом Дж. Міллом [45], тоді її ще сприймали як піджанр утопії, а термін використовувався для визначення негативних тенденцій у розвитку людства [11]. Події Першої та Другої світових війн, розкол світу на два табори: соціалістичний та капіталістичний, активний революційний рух, коли люди в черговий раз спробували втілити ідеї, описані в утопіях з їх справедливим суспільством, розквіт тоталістичних систем, а також нечуваний розвиток науки та техніки – усе це стало передумовою до рішучого виокремлення антиутопії, як окремого філософсько-літературного жанру.

До спільних рис утопії та антиутопії відносяться:

- опис колективу, організації або ж суспільства як моделі кращого чи гіршого державного ладу;
- ескапізм за межі сьогодення, події відбуваються в іншому часі чи місці, або ж усе одразу;
- реалізм почуттів та переживань героїв, глибокий психологізм та проникнення в сутність людської натури;
- відстоювання колективних інтересів, цілей, дії направлені на досягнення щасливого майбутнього.

Отже зміни в суспільному ладі та наукових поглядах стали першопричиною та головним рушієм виникнення та розвитку жанру утопія, який у свою чергу став базою для утворення ще одного, наразі самостійного жанру, антиутопія. Увесь страх та тривоги відносно майбутнього, нового витку розвитку людства, які переважали в ХХ століття утілені в романах-антиутопіях.

1.2 Характерні риси жанру антиутопія

Антиутопія – це жанр, який уособлює собою критику суспільства утопічного ладу, виступає його антагоністом, антитезою соціальної утопії [65, с. 34]. Тлом для подій у творах цього жанру є псевдо утопічний соціум, який

більше скидається не на рай на землі, а на тоталітарну секту. Однак це зовсім не означає, що антиутопія в усьому суперечить канонам утопії; як її дериватив вона лише бере базові принципи ідеального суспільства та доводить їх дотримання до абсурду. Антиутопія з'являється як реакція на буремні події ХХ століття, з його жахливими потрясіннями та зневірою у настання прекрасного світлого майбутнього, за яке було пролито стільки крові, вчинено стільки злочинів заради мізерного шансу втілення утопії в життя. У цьому антагонізмі й народжуються характерні особливості роману-антиутопії. Уперше в окремий жанр літератури його виділили у 1952 році Г. Неглі та М. Патрік у своїй антології *В пошуках утопії* [33].

Традиційно антиутопію відносять до когорти синтетичних жанрів літератури, що уже формує певні очікування: поєднання гетерогенних елементів оповіді, характерних рис різних жанрів та форм, внаслідок чого формуються нові авторські жанрові форми, формати та сюжетні тропи. Проте вона має й свої унікальні якості, які дозволяють з легкістю вирізнити роман цього жанру серед інших [66, с. 503]. Саме тому варто пам'ятати, що за допомогою майстерного володіння словом та образом, комбінації різнорідних стильових елементів, за допомогою пародії та іронії автор досягає головної мети кожної антиутопії – розкритикувати та висміяти гіперболізовану дійсність.

Таким чином антиутопія нерозривно пов'язана з соціально-психологічною проблематикою, яка досліджує три головних плани сюжетної взаємодії [27]:

- Людина та суспільство. Суспільство у такому випадку виступає як ворог, впливу якого чинить опір головний герой. Він, як правило, намагається відстояти таким чином своє право на індивідуальність, в оточенні, де єдине соціальне ціле набагато важливіше, ніж одиниця.
- Людина та науко-технічний прогрес. У цій взаємодії закладено конфлікт двох абсолютних протилежностей: з одного боку – бездушне, механічне, чітко регламентоване програмне мислення, а з іншого – творче, гнучке до мінливостей реальності.

- Людина та держава. Держава знову ж таки вступає в протистояння з особистістю: намагається підкорити її, зламати, виточити з неї ідеального члена суспільства, так званий винтик для ладного функціонування системи.

Таким чином бачимо, що автор антиутопії використовує утопічне тло, якому притаманна статичність, замкненість та консервативність, для зображення динаміки подій, які відбуваються з героєм, який своєю фігурою є уособленням індивідуальності та свободи від бездушної ідеальної системи.

Першою антиутопією у сучасному розумінні є роман англійського письменника-фантаста Герберта Веллса. У 1895 році друком виходить його роман *The Time Machine* [77], події якого відбуваються в майбутньому, куди, за велінням долі, прямісінько з вікторіанської Британії, потрапив головний герой – Мандрівник часом. Проте, замість очікуваного процвітання та благополуччя, він бачить лише розруху, уособлення не раю, а пекла на землі. Мандрівник постає перед читачами як чужорідний об'єкт, який самою своєю присутністю порушує функціонування системи – недолугого результату намагання минулих поколінь втілити чергову утопію в життя. У творі жителі майбутнього діляться на два види: марлоків – потомків робочого класу та елоїв – потомків еліти. Перші поступово пожирають своїх колишніх класових ворогів, адже, за характером розвитку, суспільство майбутнього відноситься радше до докласового.

Зневіра є характерною особливістю жанру антиутопії, який за допомогою різноманітних стилістичних прийомів стверджує [30], що нічого хорошого нас попереду не чекає, якщо наразі ми будемо жити життя спостерігачами. Щоб досягти цього ефекту автори послуговуються наступними принципами:

- нагнітання атмосфери страху та непевності;
- чіткий регламент дій та взаємодій – усе в антиутопічному суспільстві підпорядковується суворому укладу життя, закріпленому в буденних ритуалах та правилах поведінки, за недотримання яких система безжально карає, адже непокора – це пряма загроза її існуванню;

- елементи наукової фантастики, однак у творі жанру антиутопія елементи технічного прогресу є лише засобами досягнення та реалізації утопічної дійсності, акцент робиться не на самі виходи, а на їх вплив на соціальні процеси;
- алегоричність – події як минулого так і сучасності знаходять своє відображення на сторінках романів-антиутопій, які відкрито чи приховано піддаються критиці чи ба навіть висміюванню;
- антропоцентричність – твори жанру орієнтовані у першу чергу на почуття та переживання особистості, якій випав шанс отримати такий унікальний досвід;
- внутрішня напруга героя, який усвідомлює свою інаковість, небажання коритися, глибокі протиріччя виникають між його світоглядом та продиктованими системою догмами;
- трагічність – як правило герой-бунтівник, виявляється набагато слабшим аніж система, якій він безнадійно намагається протистояти, адже одиниця – не рівня згуртованому цілому;
- амбівалентність – роздвоєння у свідомості людини, коли крім її власних думок, почуттів та емоцій у її психіці присутні інтроекти, які мають тенденцію суперечити його дійсній точці зору.

Амбівалентність – надзвичайно важлива складова антиутопічного наративу. Її можна назвати його головною характеристикою, адже вона пронизує усі плани історії, додаючи ідейної глибини подіям, змальованим у романах жанру [21]. Авжеж це стосується не лише переживань головного героя, хоча саме цей аспект є провідним, враховуючи антропоцентризм жанру. Однак іноді важко достеменно сказати хто є головним героєм: бунтар чи система?

Таке враження може виникнути внаслідок ретельної роботи автора над системою утопії, у якій так нещасно живе герой. Система – об'єктивна, у неї є чіткий регламент процедур та ритуалів, визнаних суспільством. Натомість, герой – суб'єктивний, він сприймає й описує світ через власні почуття та

враження. Як правило, герой антиутопії – це людина, яка постійно сумнівається, амбівалентність думок та буття заважають їй відшукати орієнтири в оточуючій дійсності, що переростає у конфлікт з державою, в якій вона вбачає джерело своїх бід. Протагоніст має розвинене самоусвідомлення та схильність до рефлексії, саме тому він вступає у драматичну боротьбу за особисте щастя, бо не бачить можливості досягти щастя, реалізувати себе в рамках тоталітарного суспільства.

Амбівалентність в аспекті структури простору та часу виражається у стабільному, статичному плинні життя утопічного суспільства та, на противагу йому, у стрімкому, сповненому пригод та надзвичайних подій життю головного героя. Протагоніст – це динамічна фігура, яка переживає свій ріст, у той час як держава і лад в ній лишаються все такими ж [4].

Амбівалентність у змалюванні меж між світом читача та наративом виникає як прямий результат алегоричності оповіді. Читати книги цього жанру потрібно свідомо та уважно, адже вони містять в собі численні культурні та суспільні оммажі [34]. Саме це робить їх гостросоціальними – наявність зв'язку з реальним світом, перенесення проблем сучасності на полотно можливого майбутнього, щоб спрогнозувати, провести уявний експеримент – як людство впорається з тією чи іншою актуальною проблемою і до чого це призведе? Тому виникає роздвоєння: світ оповіді для читача новий та незвіданий, але, в той самий час, до болю знайомий.

Отже, роман-антиутопія – це літературна антитеза поняттю утопія, для якої характерна синтетична структура, що поєднує елементи різних жанрів та напрямків культури. Ключовим для розуміння жанру є поняття амбівалентності, яке є наскрізною концепцією на всіх рівнях роману-антиутопії, що якісно відрізняє його від інших жанрів літератури.

1.3 Моделювання майбутнього

Жанр антиутопія виконує не лише естетичну функцію, та це й не дивно, адже саме його існування першочергово було зумовлено необхідністю людства створити модель можливого майбутнього. Звичайно, все почалося з утопії, яка розглядала цю необхідність, як шанс спрогнозувати необхідні зміни в суспільному ладі задля покращення умов існування певних груп населення або ж глобально – усього людства.

Усвідомлення обмежених можливостей суто наукового підходу до прогнозування суспільних систем пов'язане з можливістю цього підходу врахувати лише раціональні аспекти. Людство надто ірраціональне у своїй поведінці, саме тому не існує ідеального рецепту досягнення утопічної ідилії. Така мінливість змушує звертатися до більш загальних, філософських, інтуїтивних методів пізнання, що фіксують у своїх роботах І. Валлерстайн та С. Хантінгтон [12]. З огляду на це, вони вважають, що найбільшу цікавість викликають твори написані в жанрі антиутопія. Це зумовлено тим, що, окрім опису ідеальної системи, він містить й критичний погляд на неї. Таким чином цей жанр відкриває можливість різновимірно розглянути майбутнє в різноманітті його варіантів.

Написання антиутопічного твору – це не проста задача, адже до твору цього жанру є певні очікування: роман-антиутопія – це тонке переосмислення людського досвіду, у якому автор виділяє ключові вектори розвитку сучасності й минулого та прогнозує їх вплив на майбутнє, інакше кажучи, відбувається філософська рефлексія на тему історичного спадку людства [27, с. 54]. З рефлексією тісно пов'язана пізнавальна функція антиутопії – пізнання суспільства та його звичаїв, змін з часом систем цінностей, де особливої уваги заслуговує психологія особистості.

Окрім того, історично склалося, що антиутопія виступає як специфічна ціннісно орієнтована форма соціального прогнозу. Вірогідність реалізації того чи іншого передбачення на пряму залежить від рівня спостережливості та майстерності письменника. Проаналізувавши у 1976 році близько 1500 прогнозів, представлених протягом 1890-1940 років, Ч. Уайз дійшов висновку, що збулися 44% передбачень експертів та 33,6% – письменників-антиутопістів. Цей надзвичайний результат вказує на конкурентоспроможність цього жанру літератури у визначенні загальних суспільних тенденцій, які можуть бути напряду не пов'язані з наукою та технічним розвитком [58, с. 744]. Письменники звертаються більше до існуючих патернів поведінки індивідів, які наразі можуть перебувати в латентному стані, однак розкритися під впливом певних обставин.

Тріумф роману-антиутопії 1930-1950 років став лакмусовим папірцем – тестом людства на готовність до величких соціальних та культурних зрушень. Творчість, і зокрема література, ніколи не були поза політикою, отож не дивно, що ще в ті часи її розвиток значною мірою диктувався ідеологічними канонами тієї чи іншої країни: фіксує міру привабливості того чи іншого варіанту розвитку людства [1].

Наразі нечувана популярність романів цього жанру в Україні є показником зневіри населення в можливості змін на краще, що демонструє його потребу в протилежному – утопії, ідеї, що може об'єднати гостро-поляризоване суспільство. Небезпека тенденції полягає в тому, що ініціативу в цій активності перехопили мегакорпорації та медіа-гіганти, які ще більше загострюють конфлікт, насаджують нездорові ідеї, несуть в собі деструктивні ідеї псевдо діяльності. Тому віра в утопію не має бути сліпою, підкріплена фактами, розумінням існування об'єктивної реальності за межами персональної інформаційної бульбашки, а також навичкою критичного мислення.

Споживання інформації стало для суспільством синонімом дії: замість того, щоб рішуче дати відсіч загрозі прав та свобод, люди задовольняють

потребу у вираженні свого обурення через гнівні пости у соціальних мережах, що є нічим іншим як криком у порожнечу. Не даремно ще Г. Веллс [63, с. 129] вважав створення соціальних утопій та їх критику важливим завданням соціології.

Дійсність формує особистість. У наш час, як ніколи раніше, інформація стала доступна найширшому колу її споживачів. Тому вона разом із соціальним оточенням стала приймати участь в створенні людини нової епохи. Інформаційна бульбашка вже зараз захищає більшість населення, яке навіть і не усвідомлює існування альтернативної точки зору, тому найактивніші представники тих, чи інших соціальних меншин розумно віддають перевагу мітингам, оскільки фізично увійти в чуже поле зору значно простіше, аніж з'явитися в рекомендаціях не зацікавленої в темі особи [1, с. 23]. Алгоритми соціальних мереж з турботою про користувача оточують його виключно приємною та прийнятною для нього інформацією.

Антиутопія як явище сучасної культури виконує наступні футуристично орієнтовані функції:

- демонструють читачам майбутнє як широке віяло можливостей;
- пояснюють світ у процесі його розвитку: аналізують наявні соціальні тенденції;
- закликають людство змінитися на краще, розвиватися та вдосконалювати наше довкілля.

Отже роман-антиутопія є аналітичним вираженням думки автора відносно векторів розвитку суспільства. Вони є невід'ємною частиною уявлень людства про майбутнє на конкретному етапі його культурної експансії, зокрема вони демонструють занепокоєння письменників стосовно наявних у соціумі негативних тенденцій, які за певних умов можуть стати провідною поведінковою лінією індивідів.

1.4 Відомі представники жанру

Розвиток жанру антиутопія не зупиняється ні на день, проте не лише книжковий формат зараз на піці популярності. Візуальне мистецтво вміло перейняло ідеї безнадійного майбутнього та наразі реалізує їх у своїй царині: кіно, серіали, відеоігри, графічні романи, тощо [46]. Але традиції не забуті, серед книголюбів поширеними є списки книг, обов'язкових до прочитання і в них стабільно знаходиться місце для декількох романів-антиутопій. Частіше за все в них фігурують наступні твори:

- *The Iron Heel* [75] псевдо-автобіографія революціонерки, яка виступила проти тиску олігархії, написана Джеком Лондоном у 1908 році;
- *Brave New World* [73] роман-антиутопія про суспільство споживання, написаний Олдосом Гакслі у 1932 році;
- *Nineteen Eighty-Four* [76] відома на весь світ історія кохання та боротьби за право на власну думку та індивідуальність в тоталітарному суспільстві, написана Джорджем Орвеллом у 1948, а опублікована в 1949 році;
- *Fahrenheit 451* [71] науково-фантастична інтерпретація на тему майбутнього та цензури за авторством відомого американського письменника Рея Бредбері, вперше видана в 1953 році;
- *A Clockwork Orange* [72] чорна кримінальна комедія 1962 року видання від Ентоні Берджеса;
- *The Ones Who Walk Away from Omelas* [74] філософська притча від американської фантастки Урсули Ле Гуїн, написана в 1973 році;
- *The Handmaid's Tale* [70] роман-антиутопія з жіночим поглядом на тенденції розвитку людства, створений у 1985 році канадською письменницею Маргарет Етвуд.

XX століття відзначилося не лише світовими війнами, а й крахом найбільших імперіалістичних держав, серед них особливо гігантськими розмірами вирізнялася Британська імперія. Передчуваючи та переживаючи значні геополітичні зміни англійські письменники створили те, що й донині вважається базою, класикою жанру антиутопія. Проте не варто забувати й про американські варіації на тему майбутнього, адже стрімкий розвиток промисловості, викликав ті ж самі соціальні зрушення в Сполучених штатах Америки, а відтак і реакцію з боку письменників.

Перш за все варто звернути увагу на спільні характеристики зазначених творів такі як наскрізна концепція неволі. Вона досліджується авторами в різних аспектах: її економічному, мілітаристському, расистському, сексистському характері; та, тим не менш, усі вони зводяться до пригнічення в людині її індивідуальності, гідності, права на власну точку зору. Найголовніше, що заважає людству прогресувати в своїх поглядах у антиутопії – це система заборон та регламентів, за дотриманням котрих ведеться суворий нагляд. Така тенденція зумовлена тим, що суспільство в антиутопії навіть з самими досконалими технологіями вбачає в своїх громадянах потенційну загрозу, тому іноді ця пересторога призводить до утворення дефективного соціуму [31]. Він примушує громадян чітко слідувати його правилам, адже тільки така поведінка є запорукою виживання. Однак це існування позбавлено можливостей для саморозвитку – відхилення від канону сприймається як злочин проти цілісності системи.

Однією з найперших антиутопій сучасної форми є *The Iron Heel* Джека Лондона [75]. Гостросоціальна антиутопія навіть зараз дивує своєю актуальністю, наче нічого і не змінилося за останнє століття. І це правда, ще в 1908 році, під час написання свого роману, письменник уже мав прогноз розвитку суспільства, прогноз, який виявився вірним. У романі Дж. Лондон показує життя зубожілих та пригнічених людей робочого класу, руйнівний вплив фашистської ідеології на суспільство, боротьбу з ним.

(1) *The Iron Heel had triumphed in open warfare, but we held our own in the new warfare that we instituted* (75, p. 74).

Однак, у своєму баченні майбутнього автор обмежився найближчими десятиліттями.

З точки зору вивчення жанру нам цікавий роман Дж. Лондона, адже у ньому з'являється чи не найперший образ героя-революціонера, який бачить недоліки системи та готовий вдатися до рішучих кроків для зміни заведеного порядку. Ця фігура знаходить свій подальший розвиток у романі О. Гакслі *Brave New World* [73], однак у ньому більш значущим образом є сама система і її хранитель Головнокомандувач Західної Європи Мустафа Монд.

У цьому творі письменник зробив спробу переосмислити роботу Платона, адже описане ним суспільство живе за встановленими ним канонам: кастовий поділ, заборона інституту роди (слова *батько* і *мати* сприймаються як лайливі), обмеження, а часом і заборона розвитку культури. Технічний прогрес, змальований у книзі, спростив реалізацію цього утопічного проекту, адже нові члени суспільства тепер вирощуються в пробірках. Це допомагає ще на ембріональному етапі створити правильне співвідношення представників каст у суспільстві методом хімічної селекції. Вплив речовин на особистість є наскрізною темою роману, який обіграв відомий крилатий вираз: релігія опіум для народу. У світі, де богом є Форд, а релігією науковий прогрес, поведінку людей контролює наркотик.

(2) *"Two thousand pharmacologists and bio-chemists were subsidized in A.F. 178."*

"He does look glum," said the Assistant Predestinator, pointing at Bernard Marx.

"Six years later it was being produced commercially. The perfect drug."

"Euphoric, narcotic, pleasantly hallucinant."

"Glum, Marx, glum." The clap on the shoulder made him start, look up. It was that brute Henry Foster. "What you need is a gramme of soma."

"Stability was practically assured." (73, p. 218)

Іншої духовності від законослухняного громадянина не потребується.

Цю ж тему продовжено в іншій класичній антиутопії – *Fahrenheit 451*. Р. Бредбері [71] розвиває ідею заборони культурного розвитку. Головний герой його роману Гай Монтег працює пожежником: він палить заборонені книги. До заборонених книг автоматично потрапляє літературна та культурна спадщина, що спершу не дуже хвилює майбутнього революціонера. Держава, чії накази він виконує, таким чином піклується про своїх громадян – стирає згадки про старий світ. Нині ж місією виховання громадянина опікуються телевізійні родичі, які максимально спрощують сенс життя людини.

(3) They say you retain knowledge even when you're sleeping, if someone whispers in your ear. (71, p. 65)

Єдиним вартим заняттям тепер вважається наука, покращення якості та збільшення кількості засобів виробництва. Ті, хто ставить це під сумнів, стають вигнанцями, злочинцями та, іноді, мерцями, мучениками за ідею, переслідування яких транслюють по телебаченню задля розваги.

Але що робити, коли рівень злочинності продовжує рости, суспільство починає стрімко криміналізуватися? На це питання намагається знайти відповідь Е. Берджес у романі *A Clockwork Orange* [72]. Автор навмисне створює образ відразливого героя, який своїми вчинками викликає гнів та огиду. Деградація суспільства створила його – людину свого часу, антигероя – непрохідну фігуру постмодернізму [16]. За свої злочини проти системи Алекса чекає покарання: у лабораторних умовах йому насаджують нетерпимість до насилля і відпускають назад, у соціум, де без ультранасильства таким як він не вижити.

(4) You are passing now to a region where you will be beyond the reach of the power of prayer. A terrible terrible thing to consider. And yet, in a sense, in choosing to be deprive of the ability to make an ethical choice, you have in a sense really chosen the good. So I shall like to think. So, God help us all (72, p. 103).

Обмеження свободи громадянина та добровільно-примусовий акт вищої міри добра як класичні сюжетні ходи для жанру антиутопія не вичерпують себе й надалі. Однак сексуальна революція та розквіт руху за права жінок внесли свої корективи, і на рівні з чоловічим поглядом в подальшому з'являтися альтернатива – жіночий погляд.

Особливу цікавість становлять роботи Урсули Ле Гуїн, які розкривають для читача риси жіночого сприйняття деяких морально-філософських питань. Так у її роботі *The Ones Who Walk Away from Omelas* [74] автор досліджує тему, яка уже знайшла своє відображення в тому ж таки романі Е. Берджеса – чи може колектив цілковито вирішувати долю однієї особистості, а саме: змушувати її страждати задля щастя інших. Саме на цій концепції і вибудовано нескінченно процвітаюче суспільство у У. Ле Гуїн [10]. Кожен член соціуму дізнається жахливу правду про те, яким шляхом їм дістається вся та радість; перед кожним стоїть вибір: лишитися у світі процвітання, чи покинути його, щоб не бути причетним до цього злочину перед людяністю.

(5) *They leave Omelas, they walk ahead into the darkness, and they do not come back. The place they go towards is a place even less imaginable to most of us than the city of happiness (74, p. 20).*

Фемінізм та емансипація суспільства здригнули традиційно патріархальний світ, який усе менше міг економічно стримувати жінок у їх розвитку та реалізації особистісного потенціалу. Догматики з фанатизмом продовжували триматися свого і у 1978 році у Ірані відбулася ісламська революція, яка скасувала всі завоювання жіночого руху в країні. Ісламська республіка з її теократизмом послугували матеріалом для ще одної антиутопії. Роман *The Handmaid's Tale* [70] змальовує державу, у якій, внаслідок ядерної війни, більшість жінок стають безплідними. Фертильність є валютою, якою розпоряджається держава, жінка втрачає право вільно проживати своє життям.

(6) *We were the people who were not in the papers. We lived in the blank white spaces at the edges of print. It gave us more freedom.*

We lived in the gaps between the stories (70, p. 68).

Формується інститут служниць – жінок, які можуть виносити і народити здорову дитину; вони є вищою нагородою та ознакою благополуччя [19]. Виправданням для цього є біблейська притча. І цього достатньо щоб легалізувати репродуктивне насильство.

Отже, продемонстроване різноманіття тем у літературі жанру антиутопія доводить її синтетичну природу, у якому вона вільна від будь-яких формальних обмежень. Гостро-соціальність та схильність оперативно реагувати на події у світі робить її актуальною, адже дає уявлення про соціальні процеси минулого та наслідки, з якими людство має справу сьогодні. Пророчий характер творів жанру визначають не лише їх культурну, а й соціологічну цінність. У наступному розділі пропонуємо більш детально познайомитися з найцитованішим романом-антиутопією.

РОЗДІЛ 2

РЕАЛІЗАЦІЯ ХАРАКТЕРНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ЖАНРУ АНТИУТОПІЯ В РОМАНІ ДЖОРДЖА ОРВЕЛЛА «1984»

Корінням жанр антиутопія поєднує майбутнє й минуле, тож не дивно, що він так жваво розвивався саме в імперіалістичних країнах, зокрема в Британській імперії, яка переживала численні потрясіння, що сколихнули людство в ХХ столітті. Тож не випадково вона стала батьківщиною для Джорджа Орвелла – видатного англійського письменника та публіциста, критика тоталітаризму та прихильника демократичного соціалізму.

У цьому розділі ми розглянемо його відомий на весь світ роман *Nineteen Eighty-Four* або ж «1984» як його назву переклали українською. Однак про переклад згодом – це тема третього розділу. Тут же, у першій частині розділу, ми зможемо впевнитися на конкретних прикладах у тому, що роман Дж. Орвелла це дійсно антиутопія; визначити синтезом яких жанрів є цей твір, до яких поширених тропів удався автор.

У другій та третій частинах буде з'ясовано характерні риси цього твору, проаналізовано його лексичні та стилістичні особливості: до яких засобів виразності вдався автор, щоб передати нам атмосферу вигаданого ідеального-неідеального соціуму. Це надзвичайно важлива частина дослідження, адже подальша розмова про переклад та труднощі його реалізації, стає неможливим без глибокого розуміння мови образів автора, його інструментарію та особистої міфології.

2.1 Nineteen Eighty-Four – роман-антиутопія

Починаючи говорити про роман, варто сказати декілька слів і про автора. За всесвітньо відомим ім'ям Джордж Орвелл було приховано особистість

англійського публіциста Еріка Артура Блера. Сім'я письменника з дитинства була пов'язана з Британським урядом: його батько працював у опіумному департаменті колоніальної Індії, який мав значний вплив на міжнародні відносини, а саме постачав наркотик до Китаю. Однак безбідне дитинство вплинуло на Е. Блера своєрідно: після отриманої блискучої освіти в славнозвісному Ітоні та 5 років роботи в поліції Бірми, де він остаточно зневірився в державній системі, яку представляв, його підкорила ідея самотужки досягти слави. З цією ідеєю він приїжджає до Парижу як письменник, що послужило матеріалом для написання у 1933 році його першої роботи під псевдонімом – *У злиднях Парижа і Лондона* [40], на честь берегу улюбленої річки Орвелл на півночі Англії.

За політичними поглядами Е. Блера можна охарактеризувати як прихильника демократичного соціалізму, що підтверджують його вчинки: у 1936 році він приймав участь у Громадянській війні в Іспанії у складі Робітничої партії марксистського об'єднання, через схильність до анархо-комунізму прийняв сторону Лева Троцького. Відвертий меньшевизм приніс йому в подальшому проблем не тільки в Іспанії, звідки йому довелося тікати від трибуналу, а й в рідній Британській імперії.

Після повернення до Англії Е. Блер підтримав Незалежну лейбористську партію та приймав активну участь у політичному житті імперії, однак коло його інтересів було суттєво звужено подіями на Британському острові, попри те, що він бачив зубожіння та поневір'яння, які панували в інших частинах імперії. З початком Другої світової війни письменник відрікся від своєї пацифістської риторики, яку демонстрував [40, с. 188], щоб догодити імперській владі, яка пильно стежила за колишніми та дійсними членами лівих партій. Він починає працювати на BBC ведучим, редактором, а наприкінці війни репортером у Європі.

Тяжким ударом для Е. Блера стає смерть його дружини Елін Блер у 1945 році, він поселяється відлюдником на острові Юра, де в нього, на додачу,

загострюється туберкульоз. Там він невтомно працює над своїм головним романом. У 1949 році друком вийшла книга, яка прославила письменника Джорджа Орвелла – критика тоталітаризму, поборника свободи слова та демократичних цінностей. А через рік він помирає від туберкульозу, залишивши світу свій *magnum opus* та списки доносів на своїх друзів та колег соціалістів.

Nineteen Eighty-Four – переосмислення іншої антиутопії, а саме роману Євгена Замятіна Ми, написаного ще 1920 році, тож вважати цей твір цілком оригінальним навряд чи допустимо [7]. Скоріше можна говорити про талант Дж. Орвелла гарно подавати готовий матеріал, що він довів ще в 1945 році переказавши для англomовної публіки оповідь Миколи Костомарова Скотний бунт. Майстерність подачі виявилася важливішою оригінальністю, тож Дж. Орвелл застосував її вкотре і таки здобув омріяну славу.

Головним конфліктом роману *Nineteen Eighty-Four* [76] є типове для жанру антиутопії протистояння людини та держави. Головний герой Вінстон Сміт працює на уряд, коректує історію у Міністерстві правди у відповідності до актуальних новин: переписує статті в газетах, замінює одні поняття іншими. Спостереження за функціонуванням системи далися йому не легко, він не зміг впоратися з тими таємницями, які довіряла йому держава, а тому починає вести щоденник, який він присвячує своїй правді: думкам, почуттям. Ніде Вінстон не може відчувати себе в безпеці бути собою, окрім як на сторінках свого записника, адже навіть в його квартирі знаходиться автономний пункт спостереження, який відслідковує найменший порух не лише тіла, а й душі:

(7) It was terribly dangerous to let your thoughts wander when you were in any public place or within range of a telescreen. The smallest thing could give you away. A nervous tic, an unconscious look of anxiety, a habit of muttering to yourself - anything that carried with it the suggestion of abnormality, of having something to hide. In any case, to wear an improper expression on your face (to look incredulous when a victory was announced, for example) was itself a punishable offense. There was even a word for it in Newspeak: facecrime, it was called (76, p. 46).

Усе починає мінятися з приходом у життя головного героя жінки – не такої як всі, бунтарки [43]. Її звати Джулія і він палко кохає її, однак це почуття заборонене, воно штовхає його на безумства та надає сміливості протистояти системі. Разом з Джулією вони шукають прихистку від ідеально регламентованого суспільства, що забороняє їм знати один одного, не те що бути разом.

Гнітюча атмосфера роману підкреслюється автором з допомогою оповіді від обмеженої третьої особи [5], що передбачає наступне:

- оповідач не є персонажем оповіді, він лише спостерігає за подіями з позиції головного героя, є його внутрішнім голосом, який може почути читач;
- безпосередній доступ до внутрішніх переживань Вінсента Сміта, спостерігати за розвитком персонажу зсередини;
- невизначеність та можливість лише припускати, що насправді думають інші діючі особи, їхні мотиви таємниця, що допомагає роману-антиутопії набути необхідного саспенсу.

Тож читач має змогу поринути в той кошмар, у якому з дня в день живе головний герой, побачити світ його очима

(8) *Winston kept his back turned to the telescreen. It was safer, though, as he well knew, even a back can be revealing* (76, p. 12).

Роман структурно розділено на три частини-книги, у яких читач може спостерігати звичайного білого комірця, який стає на шлях протесту, у ході якого його внутрішня прихована природа починає брати верх над штучно сформованою системою особистістю. Усе починається з незначних актів непокори:

(9) *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).

Підсвідоме виривається з-під контролю, а з появою в житті Вінстона Джулії воно стає його рушійною силою, соратником у боротьбі з державою-монстром та її свавіллям. Він дедалі сильніше заганяє себе в пастку і раціональна частина б'є тривогу, сигналізує про небезпеку такої поведінки, постійно на готові надати фантазії матеріал для жахливих теорій та припущень щодо намірів його співрозмовників:

(10) 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).

Параноя головного героя перетворює його думки на виснажливе поле бою: об'єктивна реальність проти суб'єктивного сприйняття загнаного звіра. Вінсент страждає від невизначеності, тож у якомусь сенсі відкритий спротив, який запропонувала йому Джулія [18], стає вирішення його внутрішньої дилеми роздвоєння душі:

(11) And what he wanted, more even than to be loved, was to break down that wall of virtue, even if it were only once in his whole life. The sexual act, successfully performed, was rebellion. Desire was thoughtcrime (76, p. 57)

А світ довкола все той же, він не змінюється хай там що непереможна система, де вони не більше ніж звичайні дефектні деталі, які потребують любові. Міністерства любові – установи, що займається виявленням та перевихованням таких елементів у зручних членів соціуму:

(12) *The Ministry of Peace concerns itself with war, the Ministry of Truth with lies, the Ministry of Love with torture and the Ministry of Plenty with starvation. These contradictions are not accidental, nor do they result from ordinary hypocrisy: they are deliberate exercises in doublethink* (76, p. 28).

Свого часу Дж. Орвелл критикував свого Ітонського наставника, уже згаданого О. Гакслі, за слабкість політичного висловлювання в його романі *Brave New World* [32], тому логічно очікувати від його творів сатири на політичний устрій рідної Британської імперії, однак він обрав інший шлях і у своєму творі критикує кого завгодно, але не рідний уряд. Тож роман можна вважати суто пропагандистським, оскільки він мав на меті дескредитувати соціалістичний рух, що наростав у роки Холодної війни всередині імперії на рівні з сепаратистськими настроями в колоніях. Проте імперію не врятувала навіть фінансова допомога з боку Сполучених штатів Америки – вона розпалася так само, як і Радянський Союз. Світ змінився, а талановитий переказ жахів тоталітаризму прижився.

Океанія, де розгортаються події *Nineteen Eighty-Four*, це вигаданий політичний блок країн, Північної та Південної Америки, влада в яких була захоплена соціалістичною партією. Однак опис політичного та соціального устрою в країні робить Океанію більш ідеологічно близькою до націонал-соціалізму та фашизму [60, с. 303]. Зокрема про це свідчить запозичення Дж. Орвеллом поняття поліція думок, яке походить з фашистській Японії, де дійсно існував орган правопорядку, завданням якого було: боротьба з політичними бунтівниками, а саме тими, хто чинив спротив мілітаризації економіки, шовінізму, експлуатації, а ще точніше з представниками робітничих партій:

(12) *We are not interested in those stupid crimes that you have committed. The Party is not interested in the overt act: the thought is all we care about. We do not merely destroy our enemies, we change them.*

Do you understand what I mean by that (76, p. 90)?

Отже, роман *Nineteen Eighty-Four* є влучним переказом іншого роману-антиутопії, який увібрав у себе все занепокоєння інтелігенції часів Холодної війни. У творі, з допомогою виду оповіді від обмеженої третьої особи, розглянуто амбівалентну природу людини-деталі потужної соціальної системи, яка віддається своїй природі та чинить спротив спробам повернути її в стан покори та контролю. Тож можна зробити підсумок, що цей роман дійсно є антиутопією.

2.2 Лексичні особливості реалізації жанру в романі

Лексичний інструментарій Дж. Орвелла дійсно вражає своєю актуальністю та демонстрацією соціальних тенденцій. У романі *Nineteen Eighty-Four* було втілено всі страхи, що тривожили думи інтелектуалів ХХ століття. Зокрема це торкнулося мовного питання: світ перебуває в передчутті глобалізації, дедалі більший відсоток населення ставав грамотним, отримував освіту та можливість бути почутим, друкарні перестають бути власністю виключного вищого класу. Цей факт не на жарт стурбував богему і близьку до неї інтелігенцію, адже просте грубе слово простої людини знаходило у народі більше розуміння, аніж витівкуваті роздуми заможних членів суспільства. Проте ставлення письменника до цього питання пережило ряд перетворень: від палкої підтримки в 1942-1944 роках Ч. Огдена з його Basic English – штучної міжнародної мови, створеної в 1925, словник якої вдалося скоротити до 850 найнеобхідніших слів, до такої ж активної критики в есе *Politics and the English Language* 1945 року [40].

У романі Дж. Орвелла цей страх набув форми новомови або *Newspeak* – штучно створеної мови, якою зобов'язані спілкуватися всі жителі Океанії. В основу її було покладено *Oldspeak* – англійську мову з усіма її багатими, різними за походженням, синонімічними рядами. Такий розвиток подій для автора є цілком природним, адже перемога соціалізму для нього синонімічна

перемозі малограмотного пролетаріату. Головний герой Вінстон – людина інтелектуальної праці, що дозволило йому зберегти гнучкість думки, цікавість до літератури, розвинути багатий словниковий запас [2]. А оскільки наратив ведеться від обмеженої третьої особи, то перед читачем постає образ оповідача: інтелігента з тонкою душевною організацією. Зрештою мова стає чи не найпершим, що видає Вінстона:

(13) *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. 63)?*

Наприкінці роману міститься додаток, який детально пояснює принципи функціонування новомови. Перше, що привертає увагу, так це пояснення, що головною метою цієї мови є обмеження діапазону думок, які можна виразити словами, що дозволить знищити думкозлочин ще в його зачатку. Лексика поділена на три класи:

- словниковий запас А – для повсякденного спілкування, складається з фізичних об'єктів та дій;
- словниковий запас В – для політичного дискурсу, складається з лексем, які обмежують мовця у вираженні його поглядів, задають бажаний тон можливій бесіді, до нього відносяться такі відомі складні слова як: *Ingsoc* та *doublethink*;
- словниковий запас С – для наукової та технічної галузі, складається з термінів, якими можуть користуватися лише вчені.

Іншим пов'язаним лексичним прийомом, використаним Дж. Орвелла можна вважати зміну мови героя. Від початку Вінстон чинить спротив надмірному спрощенню, до якого його штовхає його монотонна робота та безбарвне життя. Він веде свій щоденник і всередині нього відбувається боротьба: його істинна природа проти нав'язані суспільством особистості:

(14) *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. 20).

Ці дві сторони Вінстона використовують різні мови і для цього амбівалентного стану душі Дж. Орвелл також придумав назву – *doublethink*. Цей феномен психіки розкривається перед читачем, а згодом відбувається перевиховання. Міністерство Любові намагається змінити вперту психіку Вінсента, яка тримається за почуття, за реалізацію своєї істинної природи, однак після зради його нестабільна психіка втрачає будь-яку опору [13]. У нього є лише брат, Big Brother – єдиний, кому можна довіряти:

(15) *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. 74).

Окрім того автора цінують як творця яскравих образів, які наразі широко використовуються в політичному дискурсі, особливо коли йдеться про тоталітаризм та його прояви в суспільстві. До таких образів належать уже згадувані *doublethink*, *newspeak*, *thoughtcrime*, *Thought Police* і таке інше [59]. Війна росії проти України ведеться не лише бойовими снарядами, а й словом. Інформаційні атаки ворога вже давно стали предметом дискусій, адже дедалі помітнішою стає його схильність до фашистської економічної формації та тоталітарного способу державоуправління. Щоб підтримувати населення в

необхідній покорі та спокої, який необхідний для функціонування системи, ворог навмисне знецінює важливість певних подій. Це й стало причиною вкотре згадати про Дж. Орвелла, та його визначення схожих процесів в Океанії.

Отже, лексичне багатство роману-антиутопії *Nineteen Eighty-Four* є прикладом влучного зображення тенденцій сучасності в антиутопії та прогнозування на їхній основі подій майбутнього. Дж. Орвелл майстерно використовує *Newspeak* та *Oldspeak*, що само по собі характеризує персонажів відповідним чином, дає нам глибше зрозуміти їх природу. Влучні поняття, створені та популяризовані письменником, і досі є актуальними та широко використовуються не лише в лінгвістичному, а й політичному дискурсі.

2.3 Стилiстичнi особливостi роману

До стилістичних особливостей твору Дж. Орвелла *Nineteen Eighty-Four* в першу чергу варто віднести точку зору наратора, обрану письменником. Ця характеристика є ключовою для розуміння особливостей стилістичних прийомів, до яких вдався у своїй роботі автор.

Наративна точка зору – це комплексне стилістичне явище, яке регламентує відносини між оповідачем та героями, встановлює відстань між читачем та наратором [50]. Роман-антиутопія Дж. Орвелла написана з допомогою наративу від обмеженої третьої особи, а тому його можна умовно поділити на дві частини:

- дистанційований опис оточення та обставин;
- внутрішні переживання та думки героя, з чієї позиції ведеться оповідь.

Розглядаючи стилістичні особливості твору, більшу цікавість для дослідження становить друга частина, адже думки героя, як ми вже впевнилися, це багате джерело експресивного матеріалу, за допомогою якого автор дає

зрозуміти читачу внутрішні психічні процеси, які керують вчинками головного героя.

У романі Дж. Орвелла оповідь ведеться з позиції Вінстона Сміта – людини освіченої, тому його почуття та думки змальовано у достатньо витонченій формі, яка повною мірою передає романтизм героя, його бунт і пов'язану з ним паранойю. Він часто сумнівається в дійсності, яка його оточує, знаходиться в пошуках власної правди [24]:

(16) *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. 126)?

Для його мови притаманно використання риторичних запитань – стилістичного прийому, який допомагає передати драматизм роздумів, оскільки такий вигук не потребує відповіді, адже вона або очевидна, або недосяжна [53, с. 653]. Цей прийом важливий елемент наративу від обмеженої третьої особи, що повною мірою передає невизначеність, хитке становище головного героя, який не може бути певним ні в чому.

Іншим стилістичним прийомом, який можна зустріти у книзі Дж. Орвелла, є анафора – риторичний прийом, який з допомогою повторення лексем на початку висловлювань підкреслює їхній тотожний характер [53, с. 46]:

(17) *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. 82).

Зізнання Вінстона у скоєнні злочину проти держави – це найнапруженіша точка роману, а тому потребує особливої вагомості, якої й надає його словам єдинопочаток.

Однак стилістичний прийом, який став візитівкою автора є парадокс [57, с. 454]. Цей засіб виразності базується на нелогічності та суперечливості вираженої думки, яка згодом стає найточнішим проявом істини:

(18) *War is Peace, Freedom is Slavery, Ignorance is Strength* (76, p. 3).

Цей парадокс роману *Nineteen Eighty-Four* став крилатою фразою, яка й донині цитується в культурному дискурсі як найвищий прояв хижацької природи держави, як репресивного утворення цивілізації [54, с. 513].

Істинність таких висловлювань несе в собі відтінок іронії – стилістичного прийому, який демонструє суперечливість, що виникає між реальністю та її описом [56, с. 664].

(19) *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* (, p. 90).

Розчарування Вінстона, пов'язане зі смертю його надії на краще, яка ввела його в оману: суб'єктивне сприйняття підкорилося об'єктивній реальності. Наївна віра героя та читача в гарний кінець призводять до розчарування, болючої поразки у боротьбі з системою, яка доводить дійсність своїх догм: правда – це брехня.

Однак крім іронії Дж. Орвелл звертався і до інших прийомів гумору. Сатира на дійсний стан речей уже відзначалася як характерний прийом для творів жанру антиутопія, які таким чином не прямо критикую утопічний соціум: виявляють його недоліки, нелогічності, ставлять під сумнів догмати на основі яких вони існують [55]. Так парадоксально, що кохана головного героя Джулія є членкинею Молодіжної антисексуальної ліги, що передбачає дотримання цілібату та ставить на меті підкорити статевий потяг, який визнає пережитком минулого. Однак зовні бездоганна біографія Джулії заплямована безладним статевим життям з іншими членами партії, а Вінстон є для неї черговим коханцем, перед ним вона відкриває свої парадоксальні думки:

(20) *When you make love you're using up energy; and afterwards you feel happy and don't give a damn for anything. They can't bear you to feel like that. They want you to be bursting with energy all the time. All this marching up and down and*

cheering and waving flags is simply sex gone sour. If you're happy inside yourself, why should you get excited about Big Brother and the Three-Year Plans and the Two Minutes Hate and all the rest of their bloody rot (76, p. 58)?

Водночас бачимо тут використання автором і риторичного питання, як частини сатиричного полотна.

Проте гумор присутній в гостросоціальних висловлюваннях не лише для того, щоб підсолодити гіркі ліки, а й для того, щоб змінити ними читача: викликати в нього справедливий гнів, бажання змінити, якщо не весь світ, то принаймні загрозливі тенденції:

(21) 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 (, p. 124).

Смішною можна вважати цю репліку О'Браєна, який нарешті схопив Вінстона тоді, коли той став почувати себе краще ніж за все своє життя і тепер пропонує йомувилікуватися: повернутися до соціально прийняттого стану, відріктися від свого щастя. І він зрікся його, віддався в руки того, чого так боявся – Великого Брата, Партії:

(22) 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 – three hundred million people all with the same face (, p. 35).

За допомогою гіперболи автор навмисне перебільшує монструозну природу Партії, соціуму, який вона докола себе формує, щоб викликати страх у читача. Гіпербола – це стилістичний прийом, який викривляє дійсність, задля посилення емоційної складової сприйняття; вона часто застосовується для створення гумористичного ефекту [53, с. 309].

Отже, наратив від обмеженої третьої особи має значний вплив на вибір автором стилістичних прийомів, дає простір для експериментів з різноманіттям

їхніх комбінацій, особливо в тих частинах книги, де фокус наратора спрямовано на думки та почуття Вінстона Сміта. Стилiстичний iнструментарiї представлений Дж. Орвеллом у романi-антиутопiї *Nineteen Eighty-Four* повнiстю вiдповiдає канонам жанру, а саме: пiдкреслює безнадiйнiсть положення головного героя, створює гнiтючу атмосферу, використовує iронiю задля висмиювання дiйсного стану речей в утопiчнiй державi, використовує сатиру та парадокс, щоб розкритикувати полiтично-економiчний безлад, до якого може призвести подальше слiдування популярним у суспiльствi середини ХХ столiття тенденцiям.

РОЗДІЛ 3

ТРУДНОЩІ ПЕРЕКЛАДУ РОМАНУ-АНТИУТОПІЇ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ДЖОРДЖА ОРВЕЛЛА

У минулому розділі ми познайомилися з надзвичайним багатством засобів художньої виразності, до використання яких може вдатися письменник, задля створення автентичної атмосфери, передачі стану та роздумів персонажа. Така вибагливість стає значною перешкодою для процесу перенесення твору з мови оригіналу на мову перекладу. Труднощі цього процесу потребують від перекладача особливої пильності та уваги до деталей, адже він мусить передати не лише образ, а й відчуття, які він викликає.

У цьому розділі ми детально розглянемо ті виклики, з якими зіткнулися перекладачі під час роботи з романом-антиутопією Дж. Орвелла *Nineteen Eighty-Four*. Це завдання передбачає виконання наступної умови – виділення та аналіз існуючих підходів до перекладу художніх творів, чому й буде присвячена перша частина розділу. Цей етап заслуговує уваги, адже щоб порівняти чи оцінити якість виконання перекладу, варто розуміти інструменти та стратегії, які було використано перекладачами у роботі з текстом.

На основі отриманої класифікації у другій частині розділу буде проаналізовано результати праці перекладачів, що доклали руку до видань обраного роману-антиутопії українською мовою. Це передбачає не лише оцінку милозвучності та відповідності отриманого тексту нормам літературної мови, а й виведення на основі отриманих результатів універсального перекладацького підходу для роботи з художніми творами схожої конституції.

Цінність цього розділу полягає не в лише сухій теорії, а, в першу чергу, в можливості прикладного використання отриманого та узагальненого досвіду багатьох перекладачів, що доклали зусиль, передаючи своє бачення вірного підходу до перекладу одного й того ж роману.

3.1 Стратегії перекладу художньої літератури

Робота перекладача традиційно вважається достатньо творчим процесом, однак це упередження ігнорує наявність структурованих процедур, яким слідує представник професії. Щоправда співвідношення творчості перекладача визначається тим, прихильником якої перекладацького підходу він є. Тож для розуміння ступеню втручання та художньої обробки тексту при переході від мови оригіналу до перекладу необхідно розуміти, що передбачає той чи інший підхід [44].

А. Швейцер визначив перекладацьку стратегію як програма процедур, до яких звертається перекладач, алгоритм його дій від ознайомлення з текстом оригіналу до готового продукту – тексту мовою перекладача [36, с. 76]. Передбачається, що чітка послідовність цих операцій спростить роботу перекладача, надасть впевненості та структурованості процесу перекладу. Однак кожен перекладач самотужки визначає систему, яка працює для нього найкраще, що зумовлено різноманітністю задач, які перед ним стоять. Художня література є найбагатшим полем для спостереження за втіленням найрізноманітніших перекладацьких стратегій, адже працюючи з нею перекладач стає мостом не лише між мовами, а й між культурами [42].

У ХХ столітті вчені активно займаються виведенням ідеального підходу до здійснення перекладу, намагаючись максимально спростити цей процес, що дозволило б привертати до цієї роботи не лише людський, а й технічний ресурс.

Проте на початку ХХ століття було рано говорити про це, а тому молода наука перекладознавство почалася з надання визначення власним межам та інструментам.

Першопрохідцями систематизації цієї галузі знання вважають П. Кусмауля та Г. Хеніга, а авторство першої повної класифікації належить В. Комісарову [26], роботи якого стосувалися стандартизації принципів, якими будуть послуговуватися перекладачі в своїй роботі. На відміну від нього П. Ньюмарк

[35] зосередив свою увагу цілковито на питанні класифікації, за його спостереженнями можна говорити про цілих вісім перекладацьких стратегій:

- адаптивний переклад – характеризується наданням переваги передачі емоційного забарвлення мови, у шкоду формі;
- буквальний переклад – зазвичай розглядається як початкова стадія роботи над перекладом, характеризується грубістю форми, необхідністю внесення правок;
- вільний переклад – характеризується нехтуванням формою, стилем та змістом задля передачі головної ідеї повідомлення;
- дослівний переклад – передає загальний зміст висловлювання, без особливої витонченості;
- ідіоматичний переклад – характеризується повною адаптацією тексту під потреби читача;
- комунікативний переклад – використовується в усному перекладі та характеризується забезпеченням порозуміння між сторонами діалогу;
- семантичний переклад – передбачає передачу образів та контексту, що потрібен для їхнього сприйняття;
- точний переклад – широко застосовується в науково-технічній літературі, адже не передбачає художньої обробки, а лише сухої передачі понять та описаних процесів.

Перевага цієї класифікації безумовно полягає в об'ємі проаналізованої інформації, однак сучасна класифікація Т. Пастрик [3] є більш впорядкованою та дозволяє комплексно розглянути співвідношення творчого внеску перекладача в виконану ним роботу. Спираючись на цей доробок, можна виділити три головних типи перекладацьких стратегій:

- конатативні стратегії. Спрямована на реципієнта, а тому передбачає зосередження всіх зусиль на якомога точнішій передачі повідомлення, його сенсу, емоційного забарвлення, контекстуальної передумови, задля збереження задуманого автором впливу;

- особистісні стратегії. Характеризуються значним впливом особистого сприйняття тексту оригіналу перекладачем, його розуміння та роздумів;
- когнітивно-лінгвістичні стратегії. Їх можна охарактеризувати як ті, що спираються на знання перекладачем закономірностей передачі вербальних та експресивних елементів.

Однак наведене розгалуження типів перекладацьких стратегій має як переваги, так і недоліки. Безумовною перевагою цієї класифікації є її акцентуація на особистості перекладача та реципієнта, що дозволяє легко відрізнити один тип від іншого [22]. До недоліків же можна віднести надмірну схематичність та брак інформації, що частково вирішується виділенням субстратегій:

- транзитивна субстратегія. Передає авторський текст зі збереженням усіх стилістичних прийомів;
- адаптивна субстратегія. Передбачає невіліяцію культурного бар'єру, який може завадити вірно сприйняти текст [64, с. 65].

Протокол здійснення перекладу приділяє етапу підбору підходящої перекладацької стратегії особливу увагу [49]. Однак цьому передують певні інші дії. Якщо мова йде про письмовий переклад, то процес починається з отриманням перекладачем тексту мовою оригіналу:

- ознайомлення з оригіналом. Перший етап передбачає накопичення перекладачем усієї доступної інформації про текст: його автор, рік написання, цільова аудиторія тощо;
- аналіз. На другому етапі необхідно визначити базові характеристики тексту: мета, завдання, новизна, актуальність.
- лінгвістичний розгляд. Цей етап сфокусований на проведенні пильного аналізу стилістичних особливостей тексту, його лексичних та граматичних, синтаксичних особливостей. Від отриманих висновків безпосередньо залежить тип перекладацької стратегії, який буде застосовано;

- комунікативний етап. Націлений на корекцію попереднього рішення, складається з етапів визначення головної ідеї тексту, його жанрової спрямованості;
- прогнозування. На цьому етапі перекладач формує чітке уявлення про кінцеву ціль своєї роботи, розбиває задачу на підпункти, планує час виконання цих завдань;
- переклад. Етап безпосередньої роботи, де перекладач застосовує попередньо обрану стратегію, задля досягнення запланованої цілі;
- контроль. Останній етап передбачає редагування та оцінювання результату роботи перекладача.

З огляду на вищезазначену інформацію у межах цієї роботи буде розглянуто два переклади українською мовою:

- Дж. Орвелл *Nineteen Eighty-Four* – «1984» 2013 року видання, перекладач Віталій Данмер [67];
- Дж. Орвелл *Nineteen Eighty-Four* – «1984» 2015 року видання, перекладач Віктор Шовкун [69].

Історія перекладу роману українською мовою почалася в 1988 році саме тоді О. Терех [68] зробив першу спробу перекласти книгу, яка вже стала предметом культу для ліберально налаштованих борців з тоталітаризмом. Звичайно, у радянській Україні не могли надрукувати без купюр роман, який десятиліттями був взірцем анти-соціалістичної пропаганди, однак деякі уривки все ж було опубліковано.

Перший повний переклад було здійснено значно пізніше, уже в роки незалежності, у 2013 році. Автором цього перекладу є В. Данмер. Проте офіційно першим перекладом роману Дж. Орвелла вважають В. Шовкуна, виконаний у 2015 році. Це пояснюється тим, що варіант перекладу В. Данмера не отримав відповідного ISBN коду.

Для попереднього знайомства з характером аналізованих перекладів достатньо розглянути кілька прикладів роботи перекладачів, їхнього підходу до перетворення однієї і тої ж частини роману:

(23) *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. 56).

У цьому уривку Джулія та Вінстон нарешті можуть реалізувати свої заборонені еротичні фантазії. Цей вчинок є проявом їхньої омріяної внутрішньої свободи, і хай вони цього поки не усвідомлюють, але їхня сексуальна боротьба також є боротьбою політичною. Тож розглянемо як вирішив передати цей ключовий момент роману В. Данмер:

(24) *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* (67, с. 64).

У цьому уривку видно, що перекладач зберігає пунктуацію автора, яка виглядає дещо недоречно з огляду на синтаксичні особливості української мови [41]. Однак більше уваги привертає лексичні особливості перекладу, вочевидь було застосовано перекладацьку трансформацію конкретизацію, коли перекладач звужує межі поняття, використовує вузькоспеціалізований синонім: *breathing fast* В. Данмер переклав як *хекали*, що семантично вбиває пристрасть сцени, адже це слово в українській має дещо негативну конотацію [51, с. 156]. Наступна трансформація характеризується описовою природою передачі тексту, задля простішого розуміння читачем прочитаного. На цьому етапі аналізу

виникає теорія, що перекладач застосував для роботи з романом перекладацьку стратегію особистісного типу, адже на стадії описового перекладу він втратив розуміння логіки авторського тексту:

(25) *And, yes! It was almost as in his dream* (76, p. 56).

(26) *I, так! її тіло було майже точнісінько таким же як і у його снах* (67, с. 64).

Тут бачимо, що фантазія взяла гору над професіоналізмом і перекладач почав виражати власні уявлення про текст, радше ніж слідувати слову автора [37]. Отож тепер розглянемо підхід В. Шовкуна до виконання цього завдання:

(27) *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* (69, с. 98).

У цьому тексті значно менше лексичних недоречностей, перекладачу вдається зберегти динаміку та еротизм сцени, незважаючи на навмисну нейтралізацію засобів виразності:

(28) *And, yes! It was almost as in his dream* (76, p. 56).

(29) *Усе відбувалося, як у його сні* (69, с. 98).

Втрата вигуку робить текст перекладу менш емоційним, що загалом можна назвати негативною тенденцією, адже це напряду впливає на сприйняття голосу наратора, стилю письменника [6]. На основі всього вищезазначеного можемо припустити, що перекладач слідував перекладацькій стратегії когнітивно-лінгвістичного типу.

Отже, переклад це творчий процес, який підлягає чіткій структуризації та класифікації, що спрощує роботу для перекладача, задає напрямок його діяльності. Класифікації перекладацьких підходів до роботи з текстом

відіграють значну роль в розумінні ходу роздумів перекладача, а також є підґрунтям для проведення оцінювання результатів його праці. Водночас у цій частині розділу ми попередньо ознайомилися з напрацюваннями обраних перекладачів роману Дж. Орвелла *Nineteen Eighty-Four*, що дало змогу зробити попередні припущення відносно застосованих ними перекладацьких стратегій.

3.2 Порівняння підходів до перекладу роману *Nineteen Eighty-Four*

Перекладач роману-антиутопії неминуче стикається з рядом труднощів як лексичних, так і стилістичних [8]. Це зумовлено зацікавленістю автора у створенні унікальної картини ідеального майбутнього, вони експериментують зі словотвором та граматиною. Тому перекладач повинен постійно вдосконалювати свою стратегію, підхід до вирішення таких завдань, адже ймовірні помилки можуть несправедливо зіпсувати у читача враження про автора, ба навіть про мову.

Задля остаточного встановлення типу перекладацьких стратегій, до яких вдалися В. Данмера та В. Шовкуна, продовжимо розгляд прикладів їхньої роботи.

(30) 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. 15).

Цей уривок – спроба Вінстона пригадати як його країна стала такою: як було встановлено дійсний політичний режим, звідки взялися її символи. Однак його чекає гірке розчарування та збентеження, адже він усвідомлює, що не може пригадати світ до приходу Партії.

В. Данмер у своєму перекладі запропонував наступний варіант інтерпретації:

(31) *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 (67, с. 36).*

Поверхнєве зіставлення тексту оригіналу з перекладом дає змогу побачити рішучість перекладача відносно збереження форми та пунктуації. Такий підхід має ряд недоліків, серед яких: невідповідність правилам пунктуації української мови, використання нетипових для неї граматичних структур, хибне використання перекладацьких трансформацій [15]. Однак останніх у обраному уривку практично немає, але присутня стилістична спеціалізація, як і в минулому прикладі з В. Данмера, а також додавання граматичних одиниць: *it was impossible to be certain* – *неможливо було бути цілком певним у цьому*.

Більш помітними є лексичні перетворення: В. Данмер використовує калькування *figured* – *фігурував*, що можна вважати зловживанням, адже в українській мові є достатньо самобутніх аналогів для цього поняття. Проте варто відзначити доволі вдалий приклад лексичної спеціалізації, до якої вдався перекладач працюючи над одним з ключових понять роману: *Big Brother* – *Старший Брат*.

Цей приклад є доказом правильності висунутого раніше припущення: перекладач у цій роботі слідував канонам особистісної перекладацької стратегії, тобто той, що залежить безпосередньо від особистості перекладача, аніж від його професійних навичок. За класифікацією П. Ньюмарка виявлений підхід відноситься до дослівного перекладу.

А тепер перевіримо припущення зроблене відносно підходу В. Шовкуна. Розглянемо його варіант перекладу цього моменту:

(32) *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 (69, с. 35).*

Тут одразу ж помітно значну кількість перекладацьких трансформацій, що спрощує сприйняття тексту україномовним читачем. Перекладач вміло підбирає підходящі стилістичні аналоги до представлених у тексті оригіналу прийомів [20, с. 165]. Особливої уваги заслуговують лексичні трансформації, наприклад цілісне перетворення та компенсація: *its very earliest days – її найперших днів, in what year – коли, existed no record – не має жодного свідчення*. Перекладач таким чином демонструє вправність у підборі найточніших відповідників, що вдало передають суть написаного автором.

Окрім лексичних, перекладач також вдається до ряду граматичних перетворень, що зумовлено різницею між англійською та українською мовами. Серед таких трансформацій можна помітити: опущення граматичних одиниць [64, с. 552] *it must have been at some time in the sixties – це сталося десь у шістдесятих роках, he had first heard mention of Big Brother – вперше почув про Старшого Брата*.

Тобто бачимо, що перекладач відходить від слова автора лише з умовою відповідності отриманого тексту нормам української мови, що є цілком раціональним підходом [9, с. 57]. Отриманий переклад змінює ритм оповіді, однак повністю передає задум автора. З цього робимо висновок, що попереднє припущення відносно дотримання перекладачем когнітивно-лінгвістичної стратегії є вірним. Переклад має помітно адаптивний характер як за класифікацією П. Ньюмарка, так і Т. Пастрик.

Щоб краще побачити переваги та недоліки визначених перекладацьких стратегій, варто розглянути принаймні ще один приклад того як вони справляються з подоланням чергової лінгвістичної перешкоди:

(33) *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. 75).*

Ця частина роману розповідає читачеві про трагічні обставини дитинства головного героя: як він залишився сиротою, що ймовірно трапилося з його мамою та сестрою, ймовірно, бо точно дізнатися про їхню долю в нього немає ніякої можливості, тож він бентежить сам себе тривожними думками. В. Данмер побачив цей момент так:

(34) *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 (67, с. 120).*

У цьому уривку В. Данмер знову вдався до творчості, зокрема знову вдався до спеціалізації: *which had grown up as a result of the civil war* – які

зростали наче гриби внаслідок громадянської війни, це робить переклад більш романтичним, ніж оригінал, змінює характер сприйняття сцени [25]. Для підкреслення трагічності перекладач використовує додавання лексичних одиниць: *had disappeared* – *вже зникла*.

Грамматичні трансформації знову практично не застосовуються, через що виникає неприємне відчуття чужорідності тексту відносно мови перекладу, кальки [62, с. 447]: *she might have been removed* – *вона могла бути перевезеною*. Це є вагомим доказом схильності В. Данмера слідування буквальній перекладацькій стратегії. Лексичні трансформації також доводять це, у тексті надзвичайно часто було використано калькування *hey had not taken any clothes* – *вони не узяли жодного одягу*, що демонструє вбогий словниковий запас та відсутність розуміння принципів роботи перекладача. Такий переклад може зіпсувати знайомство з творчістю автора, а тому є недопустимим [14].

Готовий переклад виконаний В. Данмером не відповідає базовим принципам професійного перекладу художнього твору. Перекладач віддав перевагу буквалістському підходу, що негативно вплинуло на текст художнього стилю: виразність стилістичних прийомів втрачена через відсутність їхньої адаптації під українського читача [29]. Збереження авторської форми та пунктуації є абсолютно недоречними, адже порушують правила української мови.

Переклад художнього твору виявився далеко не таким простим завданням. Розглянемо спробу В. Шовкуна:

(35) *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 викинули десь померати (, с. 130).

На відміну від свого колеги В. Шовкун щедро користується цілим рядом лексичних та граматичних трансформацій, що слугує ще одним доказом до зробленого припущення. До інструментарію перекладача входять:

- антонімічний переклад: *nothing was gone from the room* – у кімнаті все залишилося, як було;
- згортання: *it was perfectly possible* – можливо;
- лексичне розгортання: *becoming normal* – стало звичною справою;
- цілісне перетворення: *he did not know with any certainty* – він не був на сто відсотків упевнений;
- спеціалізація: *sister* – сестричка.

Такий підхід до інтерпретації твору іншою мовою є виявленням найвищого ступеню поваги до матеріалу, адже намагаються відтворити українською ті ж почуття та думки, які до перекладу доступні лише тим, хто може прочитати роман Дж. Орвелла в оригіналі. Окремої відзнаки варто те, що перекладачу вдалося точно передати особливості оповідної перспективи: точка зору наратора займає чітку позицію та не втрачає фокусу [48], оповідь від обмеженої третьої особи зберігає свою вишуканість та передає весь спектр відчаю, характерний для жанру антиутопії, тривогу та навязливу параною Вінстона Сміта [39, с. 433].

Підсумовуючи, можна дійти висновку, що когнітивно-лінгвістичний підхід В. Шовкуна до виконання перекладу має ряд переваг, таких як: збереження авторського задуму, адаптація під українського читача, відповідність перекладу нормам правопису та пунктуації української мови, уникнення калькування, як головної перекладацької трансформації. Усе це не лише позиціонує оригінальний текст, як варту річ, а й показує велич української мови, її багатство та красу. Тож адаптивна субстратегія показала свою дієвість у виконанні перекладів художньої літератури, де абсолютно необхідно в першу

чергу піклуватися про донесення ідей саме в аналогічній, а не ідентичній, авторському тексту формі [23, с. 47].

Отже, переклад роману-антиутопії *Nineteen Eighty-Four* виявився неабияк багатогранною темою для проведення перекладознавчого дослідження, у ході якого вдалося порівняти дві протилежні підходи до перекладу художньої літератури. На основі прикладів та їхнього аналізу було встановлено найвдалішу перекладацьку стратегію для роботи з романами жанру антиутопія. Цією стратегією є когнітивно-лінгвістичний підхід, який передбачає суворе дотримання перекладачем стандартів професійної діяльності й спирається на знання, а тому ототожнює процес перекладу з процесом пошуку вірного лінгвістичного рішення, аніж підходить до нього як до хаотичної творчості. Ця стратегія про постійний пошук та вдосконалення техніки, і тому є дуже вимогливою, адже перш ніж перекласти текст, його потрібно дослідити. Адаптивна субстратегія є важливою складовою успіху, тому що переклад завжди має на меті досягнути глибин розуміння реципієнта. Перекладач не повинен забувати для кого він пише і чиє ім'я представляє, від його роботи залежить враження, яке буде складено читачем. Саме тому когнітивно лінгвістична стратегія та адаптивна субстратегія є найкращими підходами для перекладу художньої літератури, а тому й для роману-антиутопії Дж. Орвелла *Nineteen Eighty-Four*.

ВИСНОВКИ

Отже, зміни в суспільному ладі та наукових поглядах стали першопричиною та головним рушієм виникнення та розвитку жанру утопія, який у свою чергу став базою для утворення ще одного, наразі самостійного жанру, антиутопія. Увесь страх та тривоги відносно майбутнього, нового витку розвитку людства, які переважали в ХХ століття утілені в романах-антиутопіях.

Роман-антиутопія – це літературна антитеза поняттю утопія, для якої характерна синтетична структура, що поєднує елементи різних жанрів та напрямків культури. Ключовим для розуміння жанру є поняття амбівалентності, яке є наскрізною концепцією на всіх рівнях роману-антиутопії, що якісно відрізняє його від інших жанрів літератури.

Також для творів цього жанру притаманні наступні особливості:

- алегоричність;
- антропоцентричність – твори жанру орієнтовані у першу чергу на почуття та переживання особистості;
- внутрішня напруга героя, який усвідомлює свою інаковість, небажання коритися;
- елементи наукової фантастики, однак у творі жанру антиутопія елементи технічного прогресу є лише засобами досягнення та реалізації утопічної дійсності;
- нагнітання атмосфери страху та непевності;
- трагічність – як правило герой-бунтівник, виявляється набагато слабшим, ніж система;
- чіткий регламент дій та взаємодій.

Крім того роман-антиутопія є аналітичним вираженням думки автора відносно векторів розвитку суспільства. Вони є невід'ємною частиною уявлень людства про майбутнє та виконують наступні функції:

- демонструють читачам майбутнє як широке віяло можливостей;

- пояснюють світ у процесі його розвитку: аналізують наявні соціальні тенденції;
- закликають людство змінитися на краще, розвиватися та вдосконалювати наше довкілля.

Різноманіття тем у літературі жанру антиутопія доводить її синтетичну природу, у якому вона вільна від будь-яких формальних обмежень. Гостро-соціальність та схильність оперативно реагувати на події у світі робить її актуальною, адже дає уявлення про соціальні процеси минулого та наслідки, з якими людство має справу сьогодні. Пророчий характер творів жанру визначають не лише їх культурну, а й соціологічну цінність.

Серед відомих романів цього жанру виділяється робота Дж. Орвелла *Eighty-Four*, який є влучним переказом іншого роману-антиутопії, що увібрав у себе все занепокоєння інтелігенції часів Холодної війни. У творі, з допомогою оповіді від обмеженої третьої особи, розглянуто амбівалентну природу людини-деталі потужної соціальної системи, яка віддається своїй природі та чинить спротив спробам повернути її в стан покори та контролю.

Лексичне багатство роману є прикладом влучного зображення тенденцій сучасності в антиутопії та прогнозування на їхній основі подій майбутнього. Дж. Орвелл майстерно використовує *Newspeak* та *Oldspeak*, що само по собі характеризує персонажів відповідним чином, дає нам глибше зрозуміти їх природу. Поняття, створені та популяризовані письменником, і досі є актуальними та широко використовуються не лише в лінгвістичному, а й політичному дискурсі.

Стилістичні прийоми, до яких вдавався автор у своєму творі, чітко підпорядковані оповідній точці зору, яку було обрано. Роман-антиутопія Дж. Орвелла написана з допомогою наративу від обмеженої третьої особи, а тому його можна умовно поділити на дві частини:

- дистанційований опис оточення та обставин;

- внутрішні переживання та думки героя, з чієї позиції ведеться оповідь.

Таким чином наратив від обмеженої третьої особи дає простір для експериментів, особливо в тих частинах книги, де фокус наратора спрямовано на думки та почуття Вінстона Сміта. Стилiстичний прийоми застосовані Дж. Орвеллом у романі-антиутопії *Nineteen Eighty-Four* повністю відповідають канонам жанру.

Перекладач роману-антиутопії неминуче стикається з рядом труднощів як лексичних, так і стилістичних. Це зумовлено зацікавленістю автора у створенні унікальної картини ідеального майбутнього, вони експериментують зі словотвором та граматикую. Тому перекладач повинен постійно вдосконалювати свою стратегію, підхід до вирішення таких завдань.

Серед перекладацьких стратегій виділяють:

- конатативні стратегії. Спрямована на реципієнта, а тому передбачає зосередження всіх зусиль на якомога точнішій передачі повідомлення;
- особистісні стратегії. Характеризуються значним впливом особистого сприйняття тексту оригіналу перекладачем;
- когнітивно-лінгвістичні стратегії. Їх можна охарактеризувати як ті, що спираються на знання перекладачем закономірностей передачі вербальних та експресивних елементів.

Когнітивно-лінгвістична стратегія, якою керувався В. Шовкун є найвдалішим підходом до перекладу художньої літератури, зокрема роману-антиутопії. Для неї характерно:

- збереження авторського задуму;
- адаптація тексту для українського читача;
- відповідність перекладу нормам правопису та пунктуації української мови;
- уникнення калькування, як головної перекладацької трансформації.

Усе це не лише позиціонує оригінальний текст, як варту річ, а й показує велич української мови, її багатство та красу. Тож адаптивна субстратегія показала свою дієвість у виконанні перекладів художньої літератури, де абсолютно необхідно в першу чергу піклуватися про донесення ідей саме в аналогічній, а не ідентичній, авторському тексту формі.

Саме тому когнітивно лінгвістична стратегія та адаптивна субстратегія є найкращими підходами для перекладу художньої літератури, а тому й для роману-антиутопії Дж. Орвелла *Nineteen Eighty-Four*.

Я, Кузь Надія Богданівна, своїм підписом засвідчую, що моя кваліфікаційна робота «Лексико-стилістичні особливості роману Джорджа Орвелла «1984»: перекладацький аспект» 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. Безчотнікова С. В. Літературна антиутопія ХХ-ХХІ століття: динаміка розвитку, методи модифікації, типологія: автореферат. Київ : Грамота, 2008. 49 с.
2. Бехта І. А. Дискурс наратора в англomовній прозі : монографія. Київ : Грамота, 2004. 304 с.
3. Пастрик Т. В. Концептуальна модель продуктивного білінгвізму перекладача. Збірник наукових праць Інституту психології ім. Г. С. Костюка. Київ : НАПНУ, 2006. С. 141–148.
4. Скорина Л. В. Аналіз художнього твору : науковий посібник для гуманітарних служб. Тернопіль : Навчальна книга, 2013. 424 с.
5. Ущиповська І.В., Нахаєнко Є.В. Феномен наративу від обмеженої третьої особи в художній літературі. Мовні і концептуальні картини світу. 2021. Випуск 69 (2). С. 136-145.
6. Bal. M. Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. Toronto : University of Toronto Press, 1999. 254 p.
7. Beauchamp G. Of Man's Last Disobedience: Zamiatin's «We» and Orwell's «1984» // Comparative Literature Studies. 1973. Vol. 10, № 4. P. 285-301.
8. Bell R. T. Translation and Translating. London and New York : Longman, 1994. 300 p.
9. Black E. Pragmatic Stylistics. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. 166 p.
10. Bloom H. Ursula K. Le Guin: Modern Critical Interpretations. New York : Chelsea House, 1986. 272 p.
11. Booker M. Dystopian Literature : A Theory and Research Guide. Westport : Greenwood Press, 1994. P. 26.

12. Burnett W., Rollin L. Anti-Leisure in Dystopian Fiction: the Literature of Leisure in the Worst of all Possible Worlds // *Leisure Studies*. 2000. Vol. 19, № 2. P. 77-90.
13. Card O. *Characters and Viewpoint*. New York : Writer's Digest Books, 1988. 182 p.
14. Chapman S., Clark B. *Pragmatic Literary Stylistics*. London : Palgrave Macmillan, 2014. 228 p.
15. Chesterman A., Wagner E. *Can Theory Help Translators?* Manchester : St. Jerome Publishing, 2002. 158 p.
16. Coale S. *Anthony Burgess*. New York : Frederick Ungar, 1981. 180 p.
17. Cooper J. *Plato: Complete Works*. Indianapolis : Hackett Publishing Company, 1997. 1856 p.
18. Cranny-Francis A. *Feminist Fiction: Feminist Uses of Generic Fiction*. Oxford : Polity Press, 1990. 240 p.
19. Dvorak M. *Lire Margaret Atwood*. Rennes: Presses Universitaires, 1998. 330 p.
20. Eco U. *The Role of the Reader*. Bloomington : Indiana University Press, 1979. 273 p.
21. Ehrlich S. *Point of View. A Linguistic Analysis of Literary Style*. London : Routledge, 1990. 132 p.
22. Harris B. What I really meant by translatology. Québec : TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction, 1988. P. 90–96.
23. Hoeye M., Houghton D. *Contrastive analysis and translation*. New York : Routledge, 2001. P. 45–49.
24. Jahn M. *Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology*. Durham : Duke University Press, 1997. P. 441–467.
25. Jakobson R. *On Linguistic Aspects of Translation*. In R.A. Brower, *On Translation*. Cambridge : Harvard University Press, 1959. P. 232-239.

26. Komissarov V. Language and Culture in Translation : Competitors or Collaborators? Québec : TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction, 1991, P. 33-47.
27. Kumar, K. Utopia and Anti-Utopia in Modern Times. Oxford : Basil Blackwell, 1987. 65 p.
28. Kumar, K. Utopianism. Milton Keynes : Open University Press, 1991. 127 p.
29. Larson M. L. Translation: Theory and Practice, Tension and Interdependence. New York : State University of New York, 1991. 270 p.
30. Leech G. Language and Literature. Style and Foregrounding. London : Routledge, 2013. 183 p.
31. Mannheim, K. Ideologie und Utopie. Bonn, Germany: Cohen, 1929. 115 p.
32. Matter W.W. The Utopian Tradition and Aldous Huxley // Science Fiction Studies. 1975. Vol. 2, № 2. P. 146-151.
33. Negley, G., Patrick, J. M. The quest for utopia: an anthology of imaginary societies. New York: McGrath Publishing Company, 1995. 239 p.
34. Neubert A. Text and Translation. Leipzig : Kent State University Press, 1985. 169 p.
35. Newmark P. A Textbook of Translation. New York : Prentice Hall, 1998. 311 p.
36. Newmark P. Pragmatic translation and literalism Québec : TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction, 1988. 133 p.
37. Nida E. Language and Culture : Contexts in Translating. Shanghai : Foreign Language Education Press, 2001. 138 p.
38. Nida E. Towards a Science of Translating. Leiden : Brill, 1964. 334 p.
39. 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.
40. Orwell G. Essays. Everyman's Library. New York : Knopf, 2002. 268 p.
41. Quirk R., Greenbaum S., Leech G., Svartvik J. A Grammar of Contemporary English. London and New York : Longman, 1972. P. 277–280.

42. Richardson B. I etcetera: On the Poetics and Ideology of Multipersoned Narratives. Pennsylvania : Penn State University Press, 1994. P. 312–328.
43. Roberts R. A New Species. Gender and Science in Science Fiction. Urbana : University of Illinois Press, 1993. 182 p.
44. Roberts R. P. The Role and Teaching of Translation Theory in Translator. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1988. P. 164–173.
45. Robson, J. M., Kinzer, B. L. The collected works of John Stuart Mill. Toronto: University of Toronto Press, 1988. 120 p.
46. Sargent, L. British and American utopian literature, Boston: G. K. Hall, 1979. 384p.
47. Sargent, L. The Three Faces of Utopianism Revisited. Utopian Studies, 1994.
48. Shmid V. Narratology. Languages of Slavic culture. Madrid : DOM, 2003. 312 p.
49. Shveitser A. D. The Subject Matter of the Theory of Translation and the Nature of Translation. Québec : TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction, 2004. 98 p.
50. Stanzel F. K. A Theory of Narrative. Cambridge : CUP, 1984. 293 p.

СПИСОК ДОВІДКОВИХ ДЖЕРЕЛ

51. Англо-український словник/ під ред. М. Л. Подвезько, М. І. Балла. Київ : Радянська школа, 1974. 663 с.
52. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / уклад. і голов. ред. В.Т.Бусел. Київ / Ірпінь : Перун, 2005. 1719 с.
53. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ : Академія, 1997. 752 с.
54. Селіванова О. О. Лінгвістична енциклопедія. Полтава : Довкілля, 2010. 844 с.
55. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава : Довкілля. К., 2006. 716 с.

56. Словник української мови : в 4-х т. / упоряд. Б. Грінченко. Київ : Вид-во «Довіра», УНВЦ «Рідна мова», 1997. 4 т. 1024 с.
57. A Dictionary of Stylistics. Wales K. L. : Longman, 1989. 504 p.
58. American Heritage Dictionary of the English Language. Boston, New-York : Houghton Mifflin Company, 2000. 1370 p.
59. Chambers Dictionary of Idioms: English-Ukrainian Semibilingual. Київ : ВсеувиТО, 2002. 475 p.
60. Collins English Dictionary. London : CUP, 1991. 1375 p.
61. Dictionary of Contemporary English / director D. Summers. London and New York : Longman, 2001. 1668 p.
62. Horby A. S. Oxford Advanced Learner's Dictionary of current English. London : Oxford University Press, 1987. 1041 p.
63. New Webster's Dictionary and Thesaurus of the English Language. Danbury : Lexicon publications, 1993. 2664 p.
64. Routledge Encyclopedia of Translation Studies / ed. M. Baker. London : Routledge, 2001. 565 p.
65. The All Nations English Dictionary. Pasadena : ALL NATIONS, 1990. 756 p.
66. Wales Katie A Dictionary of Stylistics. London and New York : Longman, 1990. 890 p.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

67. Орвел Дж. 1984: роман-антиутопія. Переклад з англ.: Віталій Данмер. Кривий Ріг: Hurtom.com., 2013. 321 с.
68. Орвелл Дж. 1984 : уривки з роману / з англ. пер. Олександр Терех. Київ : Всесвіт, 1988. С. 130–146.
69. Орвелл Дж. 1984: роман / з англ. пер. В. Шовкун. Київ : Вид-во Жупанського, 2015. 293 с.
70. Atwood M. The Handmaid's. New York : Everyman's Library, 2006. 350 p.

71. Bradbury R. Fahrenheit 451. New York : Ballantine Books, 1953. 256 p.
72. Burgess A.A. Clockwork Orange. Harmondsworth : Penguin, 2000. 240 p.
73. Haxley A. Brave New World. New York : Harper & Brothers, 1932. 253 p.
74. Le Guin U.K. Always Coming Home. New York : Harper & Row, 1985. 562 p.
75. London J. The Iron Heel. New York : Macmillan, 1908. 354 p.
76. Orwell G. 1984. New York : Signet Classics, 2001. 151 p.
77. Wells G. The Time Machine. New Yourk : Henry Holt, 1895. 84 p.

Summary to the master's qualification work of the student Pr.mz-11c Kuz Nadiia on the topic: "Lexical and stylistic peculiarities of George Orwell's novel "1984": translation aspect"

Creativity is often a reflection of the reality in which we are. Due to the cyclical nature of history, most of the problems that previous generations dealt with are part of our lives as well. Therefore, now, due to the war in Ukraine, the demand for dystopian books is increasing. And no matter what heights of technological progress humanity has reached over the past century, the war that engulfed our country has once again proved that it has not reached that far in its understanding of humanism. Numerous crimes against humanity remind our contemporaries about other world wars that our ancestors experienced, about the treacherous circumstances that led to them.

Since school years we know the names of its founders: Ray Bradbury, Aldous Huxley, Jack London, Yevgeny Zamyatin. However, the undisputed leader in citation in the modern information discourse is George Orwell. In particular, his novel "1984" has been a bestseller for many years.

The relevance of the study lies in a thorough analysis of the methods used by translators to convey the stylistic means of the dystopian novel in the context of the transformations that lexical and syntactic units have undergone.

Thus, the object of the study was the consideration of the phenomenon of the dystopian novel through the prism of the target language. The subject of the study is the difficulties of translating its lexical and syntactic features and the transfer of the richness of stylistic techniques into the target language.

The purpose of this study is to review and analyze the translation strategies used by Ukrainian translators at different historical stages in order to convey the peculiarities of lexical and syntactic structures used by the original author.

The achievement of this goal is preceded by the following tasks:

- 1) to define the concept of "dystopian novel";
- 2) to investigate the origin of this literary phenomenon;
- 3) to determine the characteristic stylistic features of the dystopian novel;
- 4) to consider the ways of realization of lexical and syntactic techniques in J. Orwell's novel Nineteen Eighty-Four;
- 5) identify and compare the techniques and strategies used by translators;
- 6) analyze and evaluate the presented translation solutions;
- 7) to identify the most optimal approaches to the translation of dystopian novels.

The following methods are used to perform the tasks: descriptive, chronological, typological, comparative-historical, stylistic, lexical, syntactic, semantic analysis, as well as comparison.

The theoretical significance is determined by the contribution to the study of the translation of the phenomenon of the dystopian novel, in particular on the example of the work of the most famous representative of this genre - George Orwell, the study of the origins of the phenomenon, the systematization of the available literature on the issue, the development of national literary criticism and translation studies, the deepening of the available information on the outlined issue.

Practical significance lies in the possibility of using the obtained results in translation, lexicological, syntactic and stylistic works, as well as in practical classes and seminars in these disciplines.

The qualification work consists of an introduction, three chapters, the first chapter has four subsections, the second - three, the third - two, a list of references and a list of illustrative material. The total volume of the work is 62 pages.

All the fear and anxiety about the future, a new round of human development that prevailed in the twentieth century are embodied in dystopian novels.

The dystopian novel is a literary antithesis to the concept of utopia, which is characterized by a synthetic structure that combines elements of different genres and cultural trends. The key to understanding the genre is the concept of ambivalence, which is a cross-cutting concept at all levels of the dystopian novel, which qualitatively distinguishes it from other genres of literature.

The birth of this genre also took place in quite turbulent times, but there was no talk of dystopia. It all started with utopia.

Utopian views go back to ancient times and there they are inextricably linked with the name of their forefather - Plato, the famous Greek philosopher. The thinker lived at the turn of the epochs: the times of prosperity of independent ancient Greek polis were passing into oblivion and the time of Hellenism was actively coming. In his longing for the good old order, he wrote a very important book for modern researchers, *The State or Politeia*.

Despite the significant contribution of Plato's *Republic*, the whole genre was named after another work written in 1516 by the English writer Thomas More, *The Golden Book, as Useful as it is Amusing, of the Best Government and of the New Island of Utopia*, or as it is better known - *Utopia*. Lively discussions around this book received a great resonance and became a matter of honor for every intellectual of the XVI century.

The term dystopia first appeared in the eighteenth century and became widespread in the twentieth, and in the twenty-first century it is difficult to find an educated person who has never heard of this genre of literature. However, the status of dystopia as a separate genre is still debated in scientific circles. One of the first attempts to determine the place of dystopia in the literary system of genres belongs to L. Sargent.

Among the famous novels of this genre stands out the work of J. Orwell's *Nineteen Eighty-Four*, which is an accurate retelling of another dystopian novel that absorbed all the concerns of the intelligentsia during the Cold War. The work, using a limited third person narrative, examines the ambivalent nature of the human being, a part of a powerful social system that gives itself over to its nature and resists attempts to bring it back into a state of submission and control.

Narration from the limited third person has a significant impact on the author's choice of stylistic techniques, gives room for experimentation with a variety of their combinations, especially in those parts of the book where the narrator's focus is on the thoughts and feelings of Winston Smith. The stylistic tools presented by Orwell in *Nineteen Eighty-Four* fully corresponds to the canons of the genre, namely: emphasizes the hopelessness of the protagonist's situation, creates an oppressive atmosphere, uses irony to ridicule the real state of affairs in a utopian state, uses satire and paradox to criticize the political and economic disorder that further adherence to the trends popular in the society of the mid-twentieth century can lead to.

The development of the dystopia genre does not stop for a day, but not only the book format is now at the peak of popularity. Visual art has skillfully adopted the ideas of a hopeless future and is now implementing them in its field: movies, TV series, video games, graphic novels, etc.

The paper examines several novels by different authors, such as Jack London, Aldous Huxley, Ray Bradbury and others, which demonstrates the diversity of themes in the literature of the dystopia genre, which proves its synthetic nature, in which it is free from any formal restrictions. The acute sociality and tendency to respond quickly to events in the world makes it relevant, because it gives an idea of the social processes of the past and the consequences that humanity is dealing with today. The prophetic nature of the works of the genre determines not only their cultural but also sociological

value. In the next section, we propose to get acquainted with the most quoted dystopian novel in more detail.

Nineteen Eighty-Four is a rethinking of another dystopia, namely the novel *We* by Yevgeny Zamyatin, written back in 1920, so it is hardly possible to consider this work completely original. Rather, we can talk about the talent of J. Orwell to present the finished material well, which he proved in 1945 by retelling for the English-speaking public the story of Nikolai Kostomarov "Cattle Revolt". The skill of presentation turned out to be more important than originality, so Orwell used it once again and gained the coveted fame. The main conflict of the novel *Nineteen Eighty-Four* is a typical for the dystopia genre confrontation between man and the state.

The novel is structurally divided into three parts-books, in which the reader can observe an ordinary white collar worker who embarks on a path of protest, during which his inner hidden nature begins to take over the artificially formed personality.

Orwell's lexical toolkit really impresses with its relevance and demonstration of social trends. The novel *Nineteen Eighty-Four* embodied all the fears that disturbed the minds of intellectuals of the twentieth century. In particular, it concerned the language issue: the world was in the throes of globalization, an increasing percentage of the population was becoming literate, receiving education and the opportunity to be heard, printing houses were no longer the property of the exclusive upper class. This fact seriously disturbed the bohemia and the intelligentsia close to it, because a simple rough word of a common man found more understanding among the people than the pretentious reflections of wealthy members of society. However, the writer's attitude to this issue underwent a number of transformations: from ardent support in 1942-1944 of C. Ogden with his Basic English - an artificial international language, created in 1925, the vocabulary of which was reduced

to 850 essential words, to the same active criticism in the essay *Politics and the English Language* in 1945.

The stylistic features of J. Orwell's work *Nineteen Eighty-Four* first of all include the narrator's point of view chosen by the writer. This characteristic is key to understanding the peculiarities of stylistic techniques used by the author in his work.

Narrative point of view is a complex stylistic phenomenon that regulates the relationship between the narrator and the characters, establishes the distance between the reader and the narrator. J. Orwell's dystopian novel is written using the narrative from the limited third person, and therefore it can be divided into two parts:

- 1) a distanced description of the environment and circumstances;
- 2) internal experiences and thoughts of the hero, from whose position the story is told.

The translator of a dystopian novel inevitably faces a number of difficulties, both lexical and stylistic. This is due to the author's interest in creating a unique picture of the ideal future, they experiment with word formation and grammar. Therefore, the translator must constantly improve his strategy, approach to solving such problems.

The translation of the dystopian novel *Nineteen Eighty-Four* turned out to be a very multifaceted topic for translation studies, in the course of which it was possible to compare two opposite approaches to the translation of fiction. Based on the examples and their analysis, the most successful translation strategy for working with dystopian novels was identified. This strategy is the cognitive-linguistic approach, which implies strict adherence to the standards of professional activity and relies on knowledge, and therefore identifies the translation process with the process of finding the right linguistic solution, rather than approaching it as chaotic creativity. This strategy is about

constant search and improvement of the technique, and therefore it is very demanding, because before translating a text, it needs to be researched.

Adaptive substrategy is an important component of success because translation always aims to reach the depths of the recipient's understanding. The translator should not forget for whom he/she is writing and whose name he/she represents, the impression that the reader will have depends on his/her work. That's why cognitive linguistic strategy and adaptive substrategy are the best approaches for translation of fiction, and therefore for J. Orwell's dystopian novel *Nineteen Eighty-Four*.

Cognitive-linguistic strategy, which was guided by V. Shovkun, is the most successful approach to the translation of fiction, in particular the dystopian novel.